

Gdańsk, 04.03.2024

Prof. dr hab. Mirosław Przyłipiak

Uniwersytet Gdański

**Recenzja osiągnięcia naukowego dr Iwony Grodź w postępowaniu o nadanie jej stopnia  
doktora habilitowanego**

Pani doktor Iwona Grodź jest osobą bardzo wszechstronnie wykształconą. Ukończyła studia magisterskie na trzech kierunkach: filologii polskiej (z aż czterema specjalizacjami: literaturoznawczą, filmoznawczą, pedagogiczną i edytorską), historii sztuki oraz muzykologii. Ponadto, ukończyła sześć różnorodnych studiów podyplomowych (Zarządzanie oświatą; Administracja; Zarządzanie Funduszami i Projektami Unii Europejskiej; E-Learning dla polskiej szkoły; Nauczanie Języka Polskiego jako Obcego; Informacja Naukowa, Elektroniczna i Bibliotekoznawstwo). W roku 2006 obroniła doktorat w dyscyplinie literaturoznawstwo w zakresie filmoznawstwa, na podstawie rozprawy „Zaszyfrowane w obrazie. Plastyka jako *medium* w filmowych adaptacjach literatury Wojciecha Jerzego Hasa”. Rozprawa ta została wyróżniona w Konkursie im. Klemensa Szaniawskiego, stała się też podstawą dla książki podoktorskiej pt. *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, wydanej w 2008 roku prestiżowej serii „Artyści” przez renomowane gdańskie wydawnictwo słowo obraz/terytoria. W roku bodaj 2017 Iwona Grodź ubiegała się o stopień doktora habilitowanego, na podstawie dysertacji *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, jednak bez powodzenia. Obecny wniosek habilitacyjny jest więc drugim podejściem habilitantki.

Dorobek naukowy habilitantki pod względem ilościowym jest ogromny, można wręcz powiedzieć, że imponujący. Opublikowała bowiem sześć monografii naukowych oraz ponad 100 artykułów naukowych w pracach zbiorowych oraz czasopismach naukowych (dołączony do wniosku habilitacyjnego wykaz publikacji obejmuje 113 artykułów, z zaznaczeniem, że jest to wybór). Tematyka tych publikacji jest bardzo różnorodna. Dominuje kino polskie, ale niemało artykułów poświęconych jest również filmom i filmowcom z innych krajów. Publikacje naukowe dr Iwony Grodź charakteryzują się też wielką różnorodnością, jeśli chodzi o zakres

inspiracji teoretycznych oraz stosowanych metod. Ogólnie rzecz biorąc, zdecydowana większość publikacji habilitantki charakteryzuje się rozległymi wywodami o charakterze teoretycznym, egzemplifikowanych następnie rozważaniami na temat filmów i innych utworów audiowizualnych. Jak już napisałem, habilitantka inspirowana jest bardzo różnymi koncepcjami teoretycznymi, sięga np. do teorii mediów, socjologii, kognitywizmu, koncepcji „społeczeństwa spektaklu”, teorii ideologii, teorii komunikacji, fenomenologii, teorii wychowania, i wielu innych. Nierzadko zależy to od tematyki tomu, w którym dany artykuł został opublikowany. Ta wielość oraz różnorodność inspiracji metodologicznych jest zaletą, bo świadczy o szerokości horyzontów, ale i wadą, bo przeszkadza w ustaleniu wyrazistego profilu naukowego habilitantki. Niezależnie od tego, zarówno pod względem ilościowym, jak i pod względem rozległości zainteresowań, dorobek naukowy habilitantki należy ocenić zdecydowanie pozytywnie. Miałbym natomiast wątpliwości do jakości tego dorobku. Wróć do tego po omówieniu wskazanego we wniosku osiągnięcia naukowego.

Oprócz publikacji habilitantka wykazuje również dużą aktywność, jeżeli chodzi o wystąpienia konferencyjne. W załączonej do wniosku habilitacyjnego dokumentacji wymienione zostały 93 takie konferencje w latach 2009-2023. Zwraca jednak uwagę stosunkowo niewielką aktywność habilitantki na polu międzynarodowym. Wprawdzie około połowa z wyżej wymienionych konferencji ma charakter międzynarodowy, ale poza jednym wyjątkiem wszystkie one odbywały się w Polsce. Uwaga ta dotyczy zresztą również publikacji. Habilitantka opublikowała jedną książkę po angielsku, w wydawnictwie Peter Lang, ani jednego artykułu w czasopiśmie czy pracach zbiorowych wydawanych za granicą, ledwie kilka artykułów po angielsku w wydawanych w Polsce pracach zbiorowych. Habilitantka nie recenzowała żadnych publikacji zagranicznych, nie uczestniczyła też w żadnych projektach grantowych, polskich czy międzynarodowych, odbyła dwa staże krajowe na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu (z czego jeden w roku, w którym była na tej uczelni zatrudniona), których długości nie podaje. Uprawia natomiast intensywną działalność popularyzatorską, dokładnie opisaną we wniosku habilitacyjnym.

### **Osiągnięcie naukowe**

Osiągnięciem naukowym w rozumieniu art. 219 ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce jest książka pt. *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej*, nazwana przez wnioskodawczynię „monografia habilitacyjną”. W książce tej

habilitantka omawia lub choćby tylko wymienia niemal 600 filmów. Zgromadzenie aż tylu tytułów i omówienie ich niewątpliwie wymagało ogromnej pracy, którą należy docenić. Niestety jednak, to, co mogłoby być zaletą, ostatecznie stało się przekleństwem, bowiem czytelnik, zasypany ogromem tytułów oraz rozmaitego typu informacji o poszczególnych filmach, nie jest w stanie wydobyć czytelnej linii myślowej. Być może zresztą takiej linii w ogóle w tej książce nie ma.

Brak wyrazistej linii myślowej jest pochodną nie tylko nadmiaru informacji, lecz również, a może przede wszystkim, braku wyrażenie postawionych hipotez badawczych oraz celów pracy. Lub też inaczej – nadmiaru tych celów, w większości przypadków niezrealizowanych, a nawet w ogóle nierealizowanych, prowadzącego do ich swoistej inflacji. I tak, na stronie 12 czytamy:

„Prezentowana monografia ma wskazać, uporządkować i przeanalizować najciekawsze przykłady polskich filmów fabularnych powstałych po II wojnie światowej na temat artysty i sztuki. Ma też ukazać, jakie strategie zostały w tych filmach zastosowane, żeby odpowiedzieć na wcześniej zadane pytanie. Zastanowić się nad aktualnością tematu i jego specyficznie pojętą „atrakcyjnością” (potrzeba obrony prawdy, dobra i piękna)”. Mamy tu co najmniej trzy cele, jak nie więcej. Oprócz wskazania, uporządkowania, przeanalizowania (ujmowanych łącznie, jak jeden cel), mamy jeszcze refleksję nad strategiami, a także nad aktualnością i „atrakcyjnością” tematu. Brakuje tutaj wyrazistej hierarchii tych celów, a także ustalenia relacji między nimi, tym bardziej, że nie są to cele jedyne. Kilka stron dalej bowiem czytamy: „Głównym celem pracy nad książką *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* jest odpowiedź na pytania związane z rolą artysty, funkcją jego twórczości i miejscem języka biografii (też autobiografii) w szeroko pojętej polskiej kulturze filmowej. Z tym ostatnim wiążą się dodatkowe problemy do rozważenia: Czy istotnie jest on wyzwaniem dla współczesności? Czy jest jedynie doraźną tendencją, ulotną modą? A może „konstantą” sztuki ruchomych obrazów XX i XXI wieku? Czy cechują ów język innowacyjność (rewitalizacja, kontestacja), kontynuacyjność (wizualizacja, afirmacja), a może epigonizm, powtarzalność, schematyczność? W końcu komu są potrzebne i do kogo są kierowane filmy na ten temat?” (s. 14). Mamy tu kolejne zadeklarowane cele pracy: refleksja nad rolą artysty, bardzo rozbudowany passus na temat „języka biografii”, a wreszcie – prawdopodobnie, bo rzecz nie jest całkiem jasna – jakieś pytania dotyczące odbiorców. Podobnie jak przedtem, brakuje



czytelnej hierarchii celów i relacji między nimi. Jednak nie koniec na tym, bo na kolejnej stronie czytamy:

„Hipoteza badawcza zakłada, że to właśnie artysta (a za jego pośrednictwem język biografii i/lub autobiografii używany w przekazach filmowych na jego temat) oraz jego działalność twórcza, po pierwsze, pobudzają potencjalnych odbiorców, skłaniając ich do wyraźniejszego czy choćby innego (niestandardowego) „widzenia”, „słyszenia”, a nawet „mówienia” (zadawania pytań, wątpienia). Nieschematyczna biografia i niebanalna sztuka wpływają na rozwój ludzkiego myślenia. Wskazują nieoczywistości, kreują „nowe wzory” w sferze postaw, innowacje w przemyśleniach i „eksperymenty” w działaniach. Przeciwdziałają marazmowi, nihilizmowi i entropii. Po drugie, z punktu widzenia emocji, uwrażliwiają na znane (ale niezauważane dotąd) albo nieznanne: osoby, postawy, problemy, sytuacje, środowiska, kultury. Niwelują zubożenie na krzywdy czy po prostu brak wrażliwości na to wszystko, co dotąd było odbierane w ramach ogólnie przyjętych norm. Wysubtelniają wrażliwość ludzi i zmieniają świat. I po trzecie, z punktu widzenia zmysłów, pozwalają doznać pełni szczęścia przez kontakt z pięknem, dobrem, prawdą, albo zrozumieć istotę – sens ich przeciwieństw. Wskutek nowych doznań pozwalają odczuć radość ze spotkania z innymi ludźmi. W ten sposób przeciwdziałają wyobcowaniu, osamotnieniu, nudzie czy zwątpieniu” (s. 15).

Pozwoliłem sobie na ten nieco dłuższy cytat, bo dobrze oddaje on sposób pisania habilitantki: dużo emfazy i górnolotnych słów, skłonność do długich wyliczeń, i trudności z klarownym wyłożeniem myśli. O co bowiem chodzi w owej „hipotezie badawczej”? O to, że twórczość artystyczna w rozmaity sposób wpływa na ludzi? Pewnie tak jest, ale dotyczy to wszystkich filmów, a nie tylko filmów o artystach i sztuce. Czy w filmach o artystach i sztuce ten wpływ jest jakiś szczególny lub swoisty? Czy autorce chodzi o ukazanie tego wpływu? Tego, niestety, możemy się tylko domyślać.

Na kolejnej stronie czytamy jeszcze: „Biorąc pod uwagę te kwestie i badając polskie filmy o artystach i sztuce, można zadać następujące pytania: Jak przebiega komunikacja w polskich filmach o artystach i sztuce? Jaka jest relacja między teorią filmowego biografizmu a praktyką?” W ten sposób do chyba z ośmiu wyżej wyszczególnionych celów pracy dochodzą co najmniej jeszcze dwa. Stwarza to wrażenie chaosu, które, niestety, potęguje się w trakcie czytania całej rozprawy.

Drugą poważną słabością jest brak wyraźnie określonego przedmiotu pracy. Niby rzecz wydaje się oczywista, ale bynajmniej taka nie jest. Kim bowiem jest artysta? Na stronie 15 znajdujemy taką odpowiedź na to pytanie: „Ktoś, kto żyje jakby poza czasem, poza rzeczywistością, w świecie magii. To jest moc, ale i odpowiedzialność. Artysta tworzy przecież legendy i mity, które potrzebne są społeczeństwu. Przez to, że widzi wszystko inaczej, ma niezbywalną zdolność do transformacji świata, w którym żyjemy. Jego cechami są też odwaga i autentyczność w wypowiedaniu tego, o czym inni boją się nawet pomyśleć”. Wyraźnie widać w tym fragmencie (i wielu innych, np. na str. 23-28) przejęcie romantyczną wizją artysty – wieszczą, który „nad poziomy wylatuje”, mocno dziś anachroniczną. Łatwo przecież możemy obecnie wskazać ludzi wykonujących artystyczne zawody, którzy doskonale funkcjonują w realnym świecie, niekoniecznie wszystko widzą inaczej niż inni, i przedkładają zwykły, życiowy oportunizm nad odwagę i autentyczność wypowiedzi. Jest to zresztą również temat wielu filmów o artystach i sztuce. Największy jednak problem z tą definicją artysty polega na tym, że nie pozwala ona dokonać praktycznego zakreślenia przedmiotu badań i stoi w jawnej sprzeczności z wieloma szczegółowymi omówieniami filmów na kolejnych stronach. Habilitantka ma bowiem prawo do własnego rozumienia pojęć „sztuka” i „artysta”, nawet, jeżeli zdaniem recenzenta są to ujęcia oparte na mocno leciwej literaturze, archaiczne i nie przystające do dzisiejszego świata. Powinna jednak zachować konsekwencję i poruszać się tylko w takim zakresie, który jest zgodny z podanymi przez nią definicjami. Tymczasem habilitantka opatruje mianem artystów nie tylko przedstawicieli „uznanych” profesji, a więc malarzy, pisarzy, rzeźbiarzy, reżyserów, muzyków, aktorów, którzy – od biedy – mogliby się w jej definicjach mieścić, ale również takich, którzy raczej nie kojarzą się z tworzeniem mitów i legend, niezbywalną zdolnością do transformacji świata, itd. Artystami (bądź artystkami) są dla niej również „girlaski”, tancerki kabaretowe, fordanserki, cyrkowcy (s. 33), uliczni muzykanci, architekci (s. 41), katarzyniarze (s. 81: „artystą nie jest już ktoś niezwykły, ale człowiek, który potrafi obsługiwać grający przyrząd”), kobotyni (s. 86: przypadek filmu „Salto”, w którym „główny bohater jest niejako parabolą artysty”), operator radiowęzła zakładowego (s. 98, „Próba mikrofonu”), wodzirej z filmu Feliksa Falka, dziennikarze („Wojna światów” i „Bez miłości”), pseudoartyści z filmu „Rejs” (s. 117: „kaowiec, poeta donosiciel, śpiewak Józio, filozof Sidorowski”), „fizyk o artystycznej duszy z *Iluminacji* Zanussiego” (s. 96), tytułowy filmowiec-amator z filmu Kieślowskiego, teatralny garderobiany z *Personelu*, fryzjer grający na grzebieniu w paryskim metrze (*Białe*, s. 211) a nawet pisarz gminny (przypis na str. 121). W konsekwencji, zaburzeniu również ulega



pojęcie sztuki, jako przedmiotu rozprawy. Ponadto, romantyczna wizja sztuki przesłania habilitantce ogromne zróżnicowanie tego obszaru. Mamy przecież sztukę wysoką, niską i popularną, sztukę ludową, amatorską, dworską i awangardową, użytkową i przemysłową, stęchniczoną, a także zjawisko przemysłu kulturowego, by wymienić tylko kilka pojęć. Każdy z tych obszarów rządzi się przecież innymi prawami. Tymczasem autorka wszystkie omawiane przez siebie filmy wrzuca niejako do jednego worka i łączy je w ciągi.

Kolejną słabością pracy, będącą również pochodną braku wyraźnie nakreślonych celów oraz przedmiotu badań, jest nieumiejętność selekcji materiału. Ma ona dwa wymiary. Z jednej strony, omawianych filmów jest po prostu zdecydowanie za dużo. Autorka ma tego zresztą świadomość, pisze bowiem: "Ostatecznie zdecydowałam się w tej kwestii zaprosić odbiorców do dialogu. Zrezygnowałam z tworzenia kanonu filmów na ten temat. Polegało to na tym, że wskazałam wiele tytułów (Świadomie więcej niż można było), często je tylko wymieniając (m.in. *Wierność* Żuławskiego), i tym samym pozostawiając przestrzeń do indywidualnych weryfikacji, samodzielnych poszukiwań i wartościowania przez przyszłych czytelników". (przypis na str. 12). Obawiam się jednak, że efekt był dokładnie przeciwny do zamierzonego (tak było w każdym razie w moim przypadku) – miast „samodzielnych poszukiwań” raczej uczucie zniechęcenia i bezradności w obliczu tasiemcowego wyliczania dziesiątków tytułów, na przykład w przypisach na str 31, 32, 90, 100, 101, 185, 186 a także w tekście np. na str. 148, 149, 215, 253-254, ale również w wielu innych miejscach. Miast skupić się na filmach, które naprawdę są ważne dla omawianej tematyki, autorka wymienia, a częstokroć również bardziej szczegółowo omawia filmy, w których temat artysty i sztuki pojawia się marginalnie, incydentalnie, w jednej scenie, w jakimś trzecioplanowym wątku, itp. Autorka również ma tego świadomość, bo w jej rozprawie mnóstwo jest stwierdzeń typu: „Motyw sztuki jest w tym filmie jedynie pretekstem dla zasadniczej intrygi” (s. 49, o filmie *Ja tu rządzę*), „Trudno w kontekście przywołanych tytułów mówić (...) o szczególnym zainteresowaniu filmowców przywołanym tematem” (s. 49, m.in. o filmie *Wielka droga*), „Jego akcja tylko pośrednio związana jest z tematem” (s. 57, o filmie *Czarci żleb*), „ze sztuką w tym filmie jest związany wątek pianina” (s. 62: *Sprawa do załatwienia*), „Nie dotyczy on bezpośrednio tematu sztuki i artysty (...) ale wydaje się, że jednym z pretekstów [sic! – MP] może być refleksja autotematyczna obecna w filmie.” (s. 123, *Pogoń za Adamem*), itd. Autorka wymienia również takie filmy, które wiążą się z tematem jedynie w sposób metaforyczny lub pośredni, jak w

przypadku filmu *Miasto nieujarzmione* – „z powodu przypuszczalnej inspiracji życiem muzyka i kompozytora Władysława Szpilmana” (s. 56), albo *Iluminacji*, w której „Sztuka nie jest tematem pierwszoplanowym, ale samo dążenie, poszukiwanie i pragnienie prawdy, dobra i piękna są równie bliskie działalności artystycznej co naukowej.” (s. 111). Skoro w wielu filmach temat artysty i sztuki jest jedynie pretekstem, nie bardzo filmowców interesującym, to nieuchronnie nasuwa się pytanie, po co właściwie o nich pisać. Taki dobór filmów, z których wiele zostaje jedynie wyliczonych, a uzasadnienie tego wyliczenia ma czytelnik sam znaleźć w ramach „zaproszenia do dialogu”, w których motyw sztuki i artysty jest zupełnie marginalny lub wręcz nieistniejący, skutecznie zamula lekturę.

Drugim wymiarem kłopotów z selekcja materiału jest brak przejrzystej zasady, która określałaby, jakie elementy czy warstwy omawianego właśnie filmu (a omówienia bardzo wielu filmów są główną treścią tej książki) są ważne i dlaczego. Wobec powyższego panuje tu zupełna dowolność. Czasami habilitantka streszcza fabułę filmu, czasami skupia się na pojedynczym wątku, czasami interesują ją kwestie obsadowe, czasami okoliczności produkcji, a niekiedy bardzo drobiazgowo rozwiązania warsztatowe. Niekoniecznie jest też tak, że omawiane aspekty danego filmu są związane z tematem rozprawy. Mam raczej wrażenie, że autorka podaje zupełnie przypadkowe informacje, będące efektem jej lektur, przemyśleń lub publikacji. Dodatkowo, w książce jest mnóstwo fragmentów pobocznych, słabo powiązanych z tematem, powielających informacje powszechnie znane, i w moim odczuciu po prostu zbędnych. Mamy więc *passus* dotyczący artystów walczących w Powstaniu Warszawskim (s. 47, bez żadnego związku z filmami), Zjazdu w Wiśle (s. 55), ostatniego władcy Babilonu (s. 64, przypis nr 117), podręcznikowe informacje nt. Polskiej Szkoły Filmowej (s. 73), i inne.

Rozliczne wątpliwości wzbudza też porządek książki. Składa się ona z dwóch zasadniczych części, z wyraźną dominacją pierwszej z nich, zatytułowanej „ujęcie historyczne”, zajmującej 234 strony. Część druga, zatytułowana „ujęcie analityczno-teoretyczne”, na którą składają się analizy pięciu filmów, zajmuje 56 stron. Do tego dochodzą krótki wstęp, zakończenie, aneks i filmografia. Jak z tego widać, najważniejsza jest część pierwsza, dominująca pod względem objętości, ale również zawartości. Ta część z kolei składa się sześciu rozdziałów, obejmujących uporządkowane chronologicznie kolejne okresy historyczne: 1896-1939; 1939-1955; 1956-1968; 1969-1981; 1990-2020. Ten podział nie jest realizowany całkiem konsekwentnie. Pierwszy okres formalnie zaczyna się wraz z początkami kina, a więc rokiem 1896, ale tak



naprawdę pierwszy wspomniany tytuł – „Krysta” – pochodzi z roku 1919, a zdecydowana większość omawianych w tym rozdziale filmów przypada na lata trzydzieste XX wieku. Rozdział drugi obejmuje lata od 1939 roku, ale ponieważ – jak autorka sama słusznie zauważa – w latach okupacji nie realizowano w Polsce filmów, więc omawia tutaj filmy zrealizowane jeszcze przed wojną, a wprowadzone na ekrany w okresie okupacji. Trudno orzec, dlaczego nie umieściła tych filmów w poprzednim rozdziale. Z kolei, w rozdziale obejmującym lata 1969-1981 nagle cofamy się do lat z poprzedniego okresu (s. 102-105), z kolei w rozdziale pierwszym, obejmującym lata 1896-1939 niespodziewanie przenosimy się do drugiej dekady XXI wieku, a to dlatego, że powstały wówczas dwa seriale telewizyjne, których akcja dzieje się, mówiąc ogólnie, przed II wojną światową. Te niekonsekwencje wprowadzają zamęt, ale, co ważniejsze, kazały powątpiewać w trafność i funkcjonalność przyjętej struktury. Podział na wyżej wymienione okresy najogólniej rzecz biorąc pokrywa się z typową periodyzacją historii kina polskiego, w której daty okresów poszczególnych okresów i nurtów historycznofilmowych pokrywają się z przełomami o charakterze politycznym. Są tu jednak pewne niekonsekwencje. Pod względem politycznym okres 1896-1939 składa się z co najmniej dwóch diametralnie różnych okresów, przed i po odzyskaniu niepodległości, a w opisie historycznofilmowym zazwyczaj odróżnia się od siebie również lata dwudzieste i trzydzieste dwudziestego wieku. Okres drugi (1939-1956) również składa się z dwóch okresów diametralnie odmiennych, tj. lat wojny oraz okresu wprowadzania nowego ładu politycznego. Okres kolejny (1956-1969) jest politycznie jednolity, ale w opisie historyczno-filmowym zazwyczaj dzieli się go na dwa zupełnie różne okresy, tj. Szkołę Polską i lata sześćdziesiąte. Pytanie zasadnicze brzmi: co legło u podłoża takiej właśnie periodyzacji przyjętej przez habilitantkę? Czy z punktu widzenia tematyki książki (tj. filmowego obrazu artysty i sztuki) jest ona funkcjonalna? Czy filmy na temat artysty i sztuki z okresu, powiedzmy, lat 39-55, albo 56-69, są jednolite, albo przynajmniej wykazują podobieństwo? Czy z kolei filmy z lat 70 i 80 tych są – pod względem tematu książki – na tyle odmienne, że należy je umieszczać w dwóch różnych rozdziałach? Lektura książki nie dostarcza jednoznacznych odpowiedzi. Habilitantka wprawdzie skrótowo charakteryzuje każdy kolejny okres, ale nie przekłada się to na omówienia poszczególnych filmów, które – niezależnie od okresu, w którym zostały umieszczone – są do siebie bardzo podobne. Każde omówienie składa się z kilku do kilkunastu zdań (w kilku przypadkach nawet do kilku stron), w których charakteryzowana jest fabuła filmu, podawane są rozmaite informacje na jego temat, a całość



omówienia wieńczy sentencja, zazwyczaj dość górnolotna, będąca czymś w rodzaju przesłania danego filmu. Oto garść przykładów takich maksym:

„Ostatecznie tematem jest więc siła sztuki, która może czynić cuda: budzić w ludziach emocje, uszlachetniać, uwrażliwiać, a to pierwszy krok do pragnienia wyzwolenia, a więc też do odzyskania autentyczności.” (s. 43, o *Sonacie księżycowej*).

„Tym samym Has potwierdził, że w jego opinii sztuka może ocalać, ponieważ przeciwdziała obojętności, marazmowi, uwrażliwia potencjalnych odbiorców na wszelkie przejawy niepowtarzalności.” (s. 54, o *Moim mieście*).

„Miłość okazuje się ważniejsza od kariery, ale nie do końca od sztuki.” (s. 77, o *Komediantach*)

„Sztuka działa kojąco, raduje, dodaje nadziei, inspirowanie do zmian i przewartościowań” (s. 81, o *Katarynce*).

„Ze sztuką – w pewnym znaczeniu tego słowa wiążą się zwykle wolność, indywidualizm, tolerancja dla inności, a nie sposób odmówić debiutowi Morgensterna tych walorów.” (s. 86: *O Do widzenia do jutra*).

„Radość ze sztuki okazuje się pozorna w tych przypadkach, gdy nie idzie w parze z wielkim talentem i sukcesem.” (s. 90, o *Przygodzie z piosenką*).

„Każdorazowo więc sztuka i artyzm są połączone uczuciem miłości, prawdą i tajemnicą.” (s. 104, o filmie *Pieśń triumfującej miłości*).

Tego typu ogólnych maksym zawartych w książce habilitantki, można by jeszcze przytoczyć dziesiątki, jeśli nie setki. Są one do siebie zawsze podobne, w tym sensie, że wydobywają jakąś ogólną właściwość sztuki, która – zdaniem autorki – została w danym, omawianym akurat filmie uwydatniona. Te właściwości są ponadczasowe, nie mają żadnego związku z okresem historycznym, w ramach którego dany film jest omawiany.

Podział na okresy historyczne nie jest jedyną zasadą porządkowania materiału w tej książce. W kilku rozdziałach – acz nie we wszystkich – habilitantka sięga po dodatkowe narzędzie – strategię autorską. Nie przykładą jednak należytej wagi to tego, że termin ten ma w polskim filmoznawstwie określone znaczenie i ugruntowaną tradycję. Wprowadził go Tadeusz Lubelski w swojej książce pt: „Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961”, w której

wyodrębnił pięć strategii autorskich – agitatora, profesjonalisty, świadka, psychoterapeuty i dramaturga – oraz bardzo precyzyjnie ją zdefiniował. Następnie sam zrewidował te strategie w odniesieniu do kina polskiego lat 90tych (*Wzlot i upadek wspólnoty*, w: *Kino ma 100 lat*, Jan Rek, Elżbieta Ostrowska (red), Łódź 1998.. Do kategorii stworzonych przez Lubelskiego nawiązywali inni badacze, na przykład Marcin Adamczak. Habilitantka pojęciem strategii posługuje się nader chętnie, czasami odwołując się do Lubelskiego, czasami nie, ale przede wszystkim – tworząc ogromną liczbę strategii, zazwyczaj bez szkicowego choćby omówienia każdej z nich, polegając – jak się zdaje – na znaczeniu wywiedzionym z samej nazwy. Mamy więc:

- strategię (auto)biograficzną (s. 67)
- strategię autotematyczną (s. 67)
- strategię walki i czynienia ze sztuki broni przeciw wrogom (s. 67)
- strategię odradzania narodowej tożsamości, pocieszenia, odwołania się do wielkich postaci artystów i wydarzeń z przeszłości (sic! – MP; s. 67)
- strategię zagrzewania do rywalizacji, akceptacji nadchodzących zmian czy ciężkiej pracy (s. 67)
- strategię ocalenia przez sztukę (67)
- strategię obserwatora – rejestratora (s. 138)
- strategię kreacyjno-groteskową (s. 138)
- strategię edukatora-popularyzatora (s. 138)
- strategię animatora rozrywki (s. 138)
- strategię estety (s. 138)
- strategię adaptatora (s. 138)
- strategię biografisty (s. 138)
- strategię estety (s. 138)
- strategię producenta i rzemieślnika (s. 198)



- strategię melancholika (s. 199)
- strategię opowiadacza, a więc też (auto)biografisty. Strategię opowiadacza i/lub mitomana (s. 213)
- strategię „Artysta jako medium współczesności” (s. 227)
- strategię towarzysza (s. 246)
- strategię odkrywcy (246)
- strategię autora (s. 252)
- strategię partyzanta
- Strategię dobrego rzemieślnika (s. 252)
- strategię autoterapii (s. 261)
- strategię narcyzmu (s. 261)
- strategię inspiracji (kopii, recydingu) (s. 261)
- strategię zwierciadlanego odbicia (s. 261)
- strategię ukrycia / uśpienia / nieobecności (s. 261)
- strategię przypadku (s. 261)

Wobec takiej proliferacji strategii ulegają one dewaluacji i tracą jakąkolwiek moc porządkującą. Dodatkowo, habilitantka łączy strategie z innymi kategoriami, zaczerpniętymi z dyskursu filmoznawczego, lub spoza niego, takimi jak „stronnictwa” (s. 96, za Lubelskim), „kierunki rozwoju” (za Jagielskim), „najczęściej wskazywane funkcje sztuki” (s. 138, bez podania źródła). Jakie są relacje między tymi kategoriami – nie wiadomo. Ponadto, obok „strategii” pojawiają się „taktyki”, a nawet „tryby”, przy czym nie jest jasne, czy autorka stosuje te pojęcia wymiennie, czy też nadaje im zróżnicowane znaczenia, i ewentualnie jakie. W efekcie otrzymujemy obraz daleki od przejrzystości, pogmatwany, czego przykładem mogą być takie stwierdzenia:

„W związku z podjętym tematem warto przypomnieć najczęściej wskazywane funkcje sztuki. Należą tu: poznawczo-komunikacyjna, wychowawczo-ideologiczna, ekspresyjno-

terapeutyczna raz estetyczno-hedonistyczna. Idealnie łączą się ze wskazanymi wcześniej stronnictwami – strategiami autorskimi. Przykładowo pierwsza odpowiada strategii obserwatora – rejestratora. Druga łączy się z rygoryzmem inteligenckim i taktyką etyka. Trzecia – z podejściem historyczno-mitologizującym. Ostatnia współgra ze strategią kreacyjno-groteskową” (s. 138/139).

Warto przyrzeć się bliżej temu cytatawi, bo on dobrze obrazuje sposób pisania habilitantki. Nie dowiadujemy się, kto najczęściej wskazuje wymienione przez nią funkcje sztuki. Ogólnie, w książce wiele jest momentów, w których habilitantka powołuje się na jakiś pogląd, nie precyzując jednak, do kogo on należy. Następnie, pojawia się „taktyka etyka”, bez doprecyzowania, co to dokładnie znaczy. Stronnictwa zostają zrównane ze strategiami autorskimi, przy czym zarówno jedno, jak i drugie, zostały potraktowane w sposób nader dowolny. Przypomnimy bowiem, że Tadeusz Lubelski w swojej „Historii kina polskiego”, w rozdziale obejmującym lata 1969-1975, wyróżnił cztery tendencje – Kino Młodej Kultury, Kino dziedzictwa, Kino wystawne oraz Przedstawienie rzeczywistości w kinie popularnym. W ramach pierwszej z tych tendencji, czyli Kina Młodej Kultury, wyróżnił cztery „stronnictwa”: inteligenckiego rygoryzmu, rejestracji, groteski i kreacji. Iwona Grodź uznała, że te „stronnictwa” stanowią podstawę opisu całego kina okresu 1969-1981 (bo taki okres obejmuje rozdział, w którym rzeczony cytat się znajduje), chociaż o Lubelskiego ta klasyfikacja obejmowała jedynie jedną z czterech tendencji i okres do połowy dekady. Zamęt powstaje również wewnątrz kolejnych kategorii. U Lubelskiego nie ma czegoś takiego, jak „strategia obserwatora – rejestratora”. Mamy u niego „strategię świadka” oraz „stronnictwo rejestracji”. Nie ma też czegoś takiego, jak „strategia kreacyjno-groteskowa”. Mamy natomiast osobne stronnictwo groteski i stronnictwo kreacji, które już uprzednio (na str. 115) habilitantka połączyła w jedno. Natomiast „podejście historyczno-mitologizujące” nie ma odpowiednika ani w strategiach, ani w stronnictwach, lecz wydaje się być dalekim przetworzeniem drugiej z wyszczególnionych przez Lubelskiego tendencji w ramach kina polskiego lat 1969-1975, którą opatrzył mianem „kina dziedzictwa”, i w ramach której wyszczególnił aż siedem różnych kierunków. Osobną sprawą byłaby próba odpowiedzi na pytanie, czy rzeczywiście funkcja poznawczo-komunikacyjna koresponduje ze „strategią obserwatora – rejestratora”, a funkcja wychowawczo-ideologiczna – z „rygoryzmem inteligenckim i taktyką etyka”, ale jako, że autorka tych wątków nie rozwija, skazani jesteśmy na domysły.



Kiedy szukam słowa, która w sposób najtrafniejszy nazywałoby książkę habilitantki, to nieodmiennie przychodzi mi na myśl słowo „leksykon”. Przeważająca część książki bowiem polega na zazwyczaj dość lakonicznych omówieniach kilkuset filmów, w których poruszany jest wątek artysty i sztuki – czasami jako zagadnienie centralne, niekiedy zaś jako zupełnie marginalne, albo wręcz istniejące tylko metaforycznie. Zgromadzenie tak ogromnej bazy danych jest niewątpliwie dużym osiągnięciem. Habilitantka wydobyła przy tym z niebytu wiele filmów nieznanych, zapomnianych, co również należy z uznaniem odnotować. Zarazem jednak, książka nie ma struktury leksykonu i nie może być tak traktowana, bo poszczególne „hasła” czyli omówienia filmów, nie są wyodrębnione ani ujednolicone, brakuje też indeksu filmów, który umożliwiałby łatwe wyszukiwanie tytułów. Jest też ewidentne, że książka nie została pomyślana jako leksykon, lecz jako rodzaj syntezy, po której oczekivalibyśmy wyrazistych hipotez badawczych i klarownej linii myślowej, i która mogłyby być podstawą uogólnień na temat sposobu funkcjonowania motywu artysty i sztuki w polskim filmie fabularnym. Pod tym względem książka całkowicie zawodzi. Czytelnik zostaje zasypany lawiną drobiazgowych obserwacji, tytułów i nazwisk, które nie układają się w żaden czytelny wzór, a także kategorii pojęciowych, nierzadko oderwanych od swojego podłoża i niezdefiniowanych, potęgujących zamęt i chaos, to jest główne odczucia, które towarzyszyły mi podczas lektury książki habilitantki.

Chaos ten może mieć jeszcze jedno źródło. Mianowicie, habilitantka w wielu miejscach swojej książki umieszcza fragmenty swoich artykułów, nie informując o tym czytelników, nie zaznaczając tego w przypisach. I tak:

Rozdział o „Tataraku” pt. „Sytuacje narracyjne: między wyznaniem (ja), wezwaniem (ty) a wyzwaniem (my-wy) – *Tatarak* Andrzeja Wajdy” (s. 277-287) pokrywa się z artykułem „Sytuacja narracyjna w filmie Andrzeja Wajdy *Tatarak* (2009)”, zamieszczonym w książce „Partnerstwo w komunikacji”, red. A. Kalisz, E. Tyc, Katowice 2020, s. 142-165.

Rozdział o Beksińskich pt. „Schematy fabularne: artysta i jego rodzina – „Ostatnia rodzina” (2016) Jana P. Matuszyńskiego” (s. 288-294) pokrywa się niemal w całości z artykułem pr. „...ktoś musi zostać na koniec artysta i jego rodzina. W świetle filmów o Beksińskich”, zamieszczonym w książce „Biografie rodzinne i uczenie się” pod red. E. Dubas, A. Wąsińskiego, A Słowik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.

Rozdział pt. „Style odbioru: fenomeny poznania – *Młyn i krzyż* (2010) Lecha Majewskiego” (s. 295-304) pokrywa się z artykułem *Oko artysty. Fenomenologia zmysłów w filmie “Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego*, “TransMissions: Journal of Film and Media Studies” 2018, vol.3, issue 2.

Fragment ze stron 23-26 pokrywa się z początkiem artykułu „Zaprawdę powiadam Ci, poetą się jest”, *Poznańskie Studia polonistyczne*”, 2018, Seria Literacka 34 (54).

Fragment o „Salcie” – s. 86-89 jest montażem fragmentów z tekstu pt. *Sytuacje narracyjne na przykładzie filmu „Salto” Tadeusza Konwickiego (1965)*, [w:] *Psychologia narracyjna. O mądrości, miłości i cierpieniu*, red. E. Dryll, A. Cierpka, K. Małek, Warszawa 2021, s. 493-509.

Fragment o filmie „Dzień czwarty” (o K.K.Baczyńskim) ze str. 155/156 jest powieleniem fragmentu tekstu „*Artyści Kolumbowie*”. *Krzysztof Kamil Baczyński a sztuka filmowa*, [w:] *Stulecie Pokolenia Kolumbów*, red. B. Giza, Warszawa 2021, s. 174-175.

Mówiąc ogólnie, są to te same teksty. Autorka niekiedy wprowadza drobne modyfikacje stylistyczne, likwiduje bądź wprowadza podział na akapity, usuwa bądź fragmenty, ale podobieństwo, nieomal identyczność wskazanych fragmentów jest ewidentna. Jest to, oczywiście tylko próbka. Nie prowadziłem szczegółowego śledztwa, ale moim zdaniem skala tego zjawiska jest znacznie większa, wręcz systemowa. Oczywiście, habilitantka ma prawo do wykorzystywania efektów własnej pracy, ale bezwzględnie powinna to odnotować w przypisach. Niezależnie od tego, takie konstruowanie książki, w której staje się ona swoistym patchworkiem, zlepkiem fragmentów z rozmaitych artykułów, nie może sprzyjać jej spójności, ani też jednolitości i wyrazistości wyводу.

### **Podsumowanie**

W roku bodaj 2011 recenzowałem mający się wówczas ukazać tom poświęcony Jerzemu Skolimowskiemu, a w nim, między innymi, artykuł Iwony Grodz poświecony Jerzemu Skolimowskiemu. Sięgnąłem wówczas do wydanej rok wcześniej książki tejże autorki pt. „*Jerzy Skolimowski*”. Okazało się, że artykuł składa się z fragmentów pierwszej części tej książki, poszatkowanych, a także – o ile pamiętam – pozamienianych kolejnością. Zwróciłem na to



uwagę w swojej recenzji, ostatecznie artykuł ukazał się w książce „Artystyczne poszukiwania Jerzego Skolimowskiego” (Olsztyn 2011), z adnotacją, że „niektóre fragmenty tekstu były publikowane w książce autorki *Jerzy Skolimowski*.” Ta adnotacja jest zresztą eufemizmem, bo nieomal cały tekst z tej pracy zbiorowej jest montażem fragmentów z poprzedniej książki. Oznacza to, że praktyka zamieszczania tych samych tekstów w różnych publikacjach, czyli innymi słowy co najmniej dwukrotnego publikowania tych samych tekstów, nie dotyczy tylko ostatniej książki autorki. Sprzyja temu zresztą styl jej pisania. Jak już wspominałem, jej publikacje zazwyczaj składają się z rozbudowanych rozważań teoretycznych, egzemplifikowanych następnie analizami jakichś filmowych artefaktów. Połączenie między tymi częściami jest często dosyć słabe, więc można usunąć albo wymienić tę część teoretyczną i uzyskany w ten sposób tekst wykorzystać gdzie indziej.

Mówiąc ogólnie, dr Iwona Grodź jest osobą o wszechstronnych zainteresowaniach oraz niewątpliwie ogromnej wiedzy. W swoich publikacjach przywołuje rozmaite konteksty teoretyczne, znać, że śledzi literaturę humanistyczną, orientuje się w niej, jest w niej na bieżąco. Niestety jednak, partie teoretyczne zazwyczaj są słabo powiązane z materiałem analitycznym, znać też, że autorka nie poddaje materiału teoretycznego głębokim przemyśleniom. Nie sprzyja temu zresztą ogromny rozrzut teorii, którymi się posługuje.

Pod względem ilościowym dorobek naukowy dr Grodź jest imponujący. Jej rozprawa habilitacyjna gromadzi ogromną liczbę tytułów, w tym filmy zupełnie nieznane, zapomniane, co również należy odnotować z uznaniem. Zapewne rozprawa może stanowić źródło wiedzy faktograficznej o filmach polskich zawierających motyw artysty i sztuki, choć brakuje jej porządku i przejrzystości, które muszą cechować leksykon. Niestety, przedstawiona jako główne osiągnięcie rozprawa posiada również bardzo poważne mankamenty: brak wyrażenie zarysowanych celów i metody, nieumiejętność selekcji informacji, chaos i brak czytelnej linii myślowej, powielanie w rozprawie innych swoich tekstów bez stosownej informacji. Mankamenty te dotyczą w różnym stopniu również przynajmniej części innych publikacji habilitantki. Wobec powyższego stwierdzam, że habilitantka nie spełnia wymogu określonego w art. 219 pkt. 2 Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce, to jest nie przedstawiła osiągnięcia, które stanowiłoby znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny. Z tego powodu jestem przeciwny dopuszczeniu jej do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.

DZIEKAN  
Wydziału Nauk o Sztuce  
prof. UAM dr hab. Michał Mencfel

*Henryk Lipiński*