

Dr hab. Joanna Wojnicka, prof. UJ

Kraków, 27 stycznia, 2026

Instytut Sztuk Audiowizualnych

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Wąsali

*Performatywne oblicza dotyku w najnowszym rosyjskim kinie kobiet*

Rozprawa doktorska pana Piotra Wąsali nosi tytuł, który czytelnikowi nieznającemu jej treści sugerować może konkretny, mocno zdefiniowany obszar badawczy. Autora zdaje się interesować sensualność doświadczeń bohaterów filmowych i jej rola w kreowaniu znaczeń zarówno w przestrzeni wewnątrzfilmowej, jak i – co wolno przypuszczać – w sposobach odbioru dzieła przez publiczność. Czytelnika utwierdza w tym wstęp rozprawy, w którym autor pisze: „o komunikatach pozawerbalnych, takich jak gestykulacja, postawy, i reakcje ciała, ruchy mięśni i twarzy, elementy wyglądu, sposób poruszania się, a wreszcie – interakcje dotykowe, zasługujące na wyróżnienie nie tylko ze względu na swoją ekspresyjność czy powab, ale również dzięki immanentnej zdolności budowania aury niedopowiedzenia oraz oddziaływania na percepcję interlokutora” (s. 8). We wstępie doktorant zwraca też uwagę na fakt swoistego „ograniczania słów” w twórczości niektórych współczesnych rosyjskich reżyserów. Zatem czytelnik przygotowuje się do lektury rozprawy zogniskowanej przede wszystkim na tym aspekcie. Jednak dochodząc mniej więcej do połowy pracy, przekonuje się, że ma do czynienia z czymś przekraczającym sygnalizowany w tytule zakres zainteresowań. Ale do rzeczy.

Struktura rozprawy jest bardzo przejrzysta. Składa się z trzech obszernych części. Pierwsza, zatytułowana *Performatywność dotyku*, stanowić ma – co doktorant sygnalizuje w podtytule – zaplecze teoretyczne i metodologiczne rozprawy. Druga – *Rosyjskie kino kobiet*, to prezentacja historycznego tła, zwłaszcza okresu pieriestrojki i lat dziewięćdziesiątych oraz pierwszej dekady drugiego tysiąclecia. I wreszcie część trzecia poświęcona została *stricte* analizie wybranych filmów. Są to cztery stosunkowo nowe dzieła rosyjskich reżyserek: *Istota świata* Natalii Mieszczaninowej, *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa, *Wierność* Nigidy Sajfułajewej oraz *Rozkurczając pięści* Kiry Kowalenko.

Ta jasna struktura to bez wątpienia wartość dysertacji, która jest – co warto podkreślić – obszerna, ma ponad trzysta stron (nie licząc bibliografii), a sama część trzecia, a więc analizy wymienionych filmów, stron ponad 130. Śledząc więc zaproponowaną przez autora strukturę, przyjrzyjmy się poszczególnym częściom rozprawy. Część pierwsza – zgodnie z informacjami zawartymi we wstępie – to prezentacja koncepcji teoretycznych, które mają być konstytutywne dla zaproponowanego przez doktoranta ujęcia przedmiotu. Na początku zajmuje się on samym pojęciem performatywności. Przywołuje i po krótko rekapitułuje najważniejsze koncepcje dotyczące pojęcia performance/performans (także trudności związane z samym terminem przyswojonym polszczyźnie) obecne w polskich badaniach (m.in. Wojciecha Dudzika, Ewy Domańskiej, Dariusza Kosińskiego). Traktuje je jednak jako punkt wyjścia dla zarysowania jednej z fundamentalnych – jak się wydaje - dla jego pracy teorii, a mianowicie refleksji na temat płci autorstwa Judith Butler. Można przypuszczać, że autora rozprawy interesuje nie tyle, albo nie tylko kino kobiet, ale raczej „kino kobiece”, a zatem takie, w którym temat, bohater, a nawet styl artystyczny ujawniać ma szczególny sposób odbioru świata widoczny w jego filmowej prezentacji. A przekonanie to wzmacniają zawarte we wstępie uwagi, w których doktorant – dostrzegając

wymowną w jego opinii potrzebę „rezygnacji z głosu” charakteryzującą styl niektórych twórczyn najnowsze kina rosyjskiego – przypomina klasyczną już w kręgu filmoznawczej refleksji feministycznej tezę, o kinie kobiecym jako „kinie buntu” (Claire Johnson) wobec skodyfikowanego, ustalonego narracyjnego modelu. Nie jestem zwolenniczką koncepcji Judith Butler, ale nie jest też moją rolą - w recenzji pracy doktorskiej - polemika z tezami amerykańskiej filozof, z którymi, a także z ich naukowym pokłosiem, nie mogę się zgodzić. W ocenie dysertacji ważny jest dla mnie przede wszystkim sposób i w jaki sposób są one wykorzystane w procesie analizy dzieł filmowych, czy nie prowadzą do interpretacyjnych nadużyć (co w przypadku aplikacji każdej teorii może się zdarzyć).

Kolejnym elementem niezbędnym dla wyjaśnienia koncepcji pracy jest kategoria „ciała”. Wiąże się to rzecz jasna z problemem performansu, a przede wszystkim z performerem jako – jeśli można tak powiedzieć – „sprawcą działania”. Kategoria „ciała”, „somy” wydaje się w tym ujęciu fundamentalna, dlatego – słusznie – poświęca jej autor odpowiednią ilość uwagi. Przywołuje przy tym i po krótko objaśnia kilka związanych z tym problemem teorii. Pierwszą jest teoria somaestetyki, której twórcą jest Amerykanin Richard Shusterman, kolejną - somatopoetyka zaproponowana przez krakowską badaczkę literatury Annę Łebkowską. Jak somaestetyka jest przede wszystkim dziedziną badań, która – cytuję autora – „zajmuje się (samo)obserwacją przejawiającego oznaki życia ciała umieszczonego w polu zainteresowań estetyki (rozumianej jako dział filozofii)” (s. 33), tak somatopoetyka, będąca zbiorem zasad i sposobów „uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych” (s. 35). Z kolei inna polska badaczka – Paulina Kwiatkowska, konstruuje teorię somatografii. Teoria ta wiąże się ściśle z kinem, ponieważ koncentrować ma się sposobach obecności ciała na ekranie.

Wreszcie trzecim ogniwem tego teoretycznego modelu jest „dotyk”. Znów – jak dotąd – posiłkując się zarówno perspektywą feministyczną, jak i „somatyczną”, wprowadza doktorant zmysł, który wielu współczesnym badaczom jawi się jako niższy w swoistej hierarchii zmysłów, na której szczycie znajdują się wzrok i słuch. Rehabilitacja zmysłu dotyku – obecna w współczesnej refleksji – jest dla doktoranta kluczowa, należy bowiem do, jeśli można tak powiedzieć, „przestrzeni performansu”, w której dotyk jako działanie i jako odczucie jest jednym z istotnych elementów.

W swojej refleksji filmoznawczej przywołuje on znaną już dość dobrze „teorię zmysłów”, która na polskim gruncie obecna jest między innymi dzięki książce Thomasa Elsaessera i Malte Hegenera *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, czy też pracy krakowskiej filmoznawczyni Marty Stańczyk *Filmowe sensorium*, w której odwołuje się ona między innymi do badań Vivian Sobchack. Jednak zainteresowania i praktyka analityczna autora pracy obejmują z jednej strony - jak sam zgodnie z *sensuous theory* określa - „haptyczną percepcję widza” i wspomagające ją w tym komponenty dzieła filmowego, z drugiej zaś „zwizualizowane formy interakcji taktylnych” kształtujących relacje pomiędzy bohaterami przedstawianych filmów.

Druga część rozprawy ma charakter historyczno-filmowy. Jej tytuł, sygnalizujący przede wszystkim twórczość kobiet-reżyserek, jest jednak nieco mylący. Oczywiście, uwaga poświęcona ich postaciom i pracy jest wyraźna, ale część ta stanowi też próbę ogólnego przedstawienia kinematografii jeszcze sowieckiej – kino pieriestrojki, a potem kina rosyjskiego lat dziewięćdziesiątych i początku nowego tysiąclecia. Wybór tej historycznej perspektywy może zaskakiwać, wszak praca ma dotyczyć najnowszego kina rosyjskiego, tym bardziej zaskakuje włączenie w tok rozważań kina pieriestrojki, którego charakter wiąże się ściśle z uwarunkowaniami i przemianami sowieckiej kultury. Być może właściwszą cezurą byłyby początek lat dziewięćdziesiątych, przynoszący nie

tylko radyklany przełom polityczny, ale też całkowicie nowe warunki działania kinematografii. Jednak wybór pieriestrojki uzasadnia doktorant jej charakterem. Widzi on w drugiej połowie lat osiemdziesiątych pierwszy wyraźny przejaw „buntu filmowego” wobec nie tylko epoki wcześniejszej, a więc breżniewowskiego zastoju, ale wobec niemal całej dotychczasowej praktyki sowieckiej kina. Jak bowiem autor zauważa, w okresie tym publiczność miała możliwość obejrzenia filmów wcześniej zatrzymanych przez cenzurę, a także zetknięcia się z tematami dotąd w kinie sowieckim nieobecnymi – narkomanią, alkoholizmem, prostytutką, bezdomnością etc. Filmowcy zmienili także metodę konstruowania świata przedstawionego, zrywając z tradycyjną sowiecką *lakirowką*. Zgadzać się z konstatacją dotyczącą tematów do lat osiemdziesiątych w kinie nieobecnych (filmy Todorowskiego, Piczuła, Sołowjowa, debiut Pawła Łungina), nie do końca zgadzam się z tezą, że to właśnie w kinie pieriestrojki nastąpiło zetknięcie publiczności ze stylem filmowym, który zaprzeczał „odgórnemu sterowanemu wyobrażeniu o rzeczywistości” (s. 73). Wszak te próby – i to całkiem udane – podejmowali twórcy w latach sześćdziesiątych (jedną z cech późnej odwilży była właśnie chęć zerwania z charakterystyczną dla socrealizmu *lakirowką*), a nawet w latach siedemdziesiątych. Trudno mi bowiem dopatrywać się *lakirowki* w filmach Ilji Awerbacha (trochę zapomnianego w Polsce), w filmach – także zapomnianego w Polsce – Wadima Abdraszytowa, w *Jesiennym maratonie* Gieorgija Danelii, nawet u Siergieja Mikaeliana czy Eldara Riazanaowa. Uważam przy tym, że kino zastoju zasługuje na pewną rehabilitację, bowiem traktowanie go jako wyłącznie kina ucieczki od rzeczywistości, kina sięgającego po wzorce komercyjne, czy kina – jeśli można tak powiedzieć za Romanem Ingardenem „przyliterckiego” – upraszcza jego obraz.

Ta sprawa jest oczywiście marginalna, bowiem z samym opisem filmowej pieriestrojki trudno mi się z autorem nie zgodzić. Nie do końca jednak mogę zgodzić się – a to już sprawa wiążąca się głównymi zagadnieniami

podejmowanymi w dysertacji – z obecną w niej tezą o szczególnym przywiązaniu kina rosyjskiego do warstwy językowej, dialogowej, czy też szerzej - literackiej. Píše autor o tym już na samym początku: „intencjonalne zaniechanie mówienia w przestrzeni kina radzieckiego (uwaga odnosząca się do filmu *Wydarzyło się zeszłego lata* Natalii Zbandut nakręconego w 1988 roku): nacechowanego słowem, czerpiącego motywy i tematy z literatury, skłaniającego do refleksji i dialogu, może być traktowane jako akt buntu przeciwko obowiązującym regułom narracyjnym” (s. 6). Po czym powraca do tego samego problemu w części drugiej rozprawy, przywołując między innymi refleksje Michaiła Jampolskiego. Doktorant pisze o tradycyjnym kinie rosyjskim (sowieckim), że jest ono „logocentryczne”, cytując Jampolskiego, który w artykule z 1988 roku stwierdza, iż kino rosyjskie „tradycyjnie koncentruje się na problemach psychologii bohaterów, istocie konfliktów społecznych, perypetiach fabuły, czyli problemach niemal całkowicie związanych z literacką podstawą filmu” (s. 72). W tym samym artykule Jampolski zarzuca filmowcom rosyjskim, i szerzej kinu rosyjskiemu (sowieckiemu) brak zainteresowania komercją i uprawianie kina, które nazywa „bezgatunkowym” (w odniesieniu do kategorii gatunku filmowego), a przyczyn tego szuka w tradycji kultury rosyjskiej, która – jak sam pisze – nie jest z natury wizualna, tylko werbalna. Dlatego kino rosyjskie nie koncentruje się na komercyjnym sukcesie, który „zależy od zdolności do dostarczania widzowi przyjemności”. Przyjemność ta łączyć się może na przykład – ze znanym w teorii filmu – mechanizmem identyfikacji. A zatem rozważania Jampolskiego nie artykułują kategorii buntu, podkreślają raczej dążenie do zaspokojenia oczekiwań jak najliczniejszej grupy odbiorców. Prawdę mówiąc nie do końca jestem w stanie zgodzić się z Jampolskim (pomijając szacunek dla literatury i jej centralne znaczenie w kulturze rosyjskiej), ale to nie problem, który należy podejmować w recenzji. Nie żywię jednak tak zdecydowanego przekonania co do wyjątkowego logocentryzmu kina rosyjskiego, albo inaczej - nie wydaje mi się, żeby była to cecha szczególnie wyróżniająca rosyjskie kino. Niewątpliwie ilość adaptacji

literatury dokonanych w latach siedemdziesiątych była duża, sama – charakteryzując ten okres – o tym pisałam. Jednak patrząc na całą historię rosyjskiego kina, zobaczymy, że ilość adaptacji, styl adaptacji, sposób podejścia do literatury był naprawdę różny. A wiązało się to zarówno ze zmianami ideologicznymi, jak i stylem oraz tendencjami samego kina. Jeśli zaś piszemy o znaczeniu warstwy werbalnej, scenariuszowej, dialogowej, to nie wydaje mi się, żeby kino rosyjskie różniło się w tym od – na przykład – kina amerykańskiego, zaś upodobanie do adaptacji wyróżniało go na tle innych kinematografii europejskich, na przykład kina Wielkiej Brytanii, w którym skłonność do realizowania adaptacji bynajmniej nie słabnie. Nie jestem więc przekonana, czy kierowanie uwagi na inne zmysły, przede wszystkim dotyk, rzeczywiście uznać można za praktykę kontestowania owego logocentryzmu.

Zwracam na to uwagę, bowiem – interesująca skądinąd konstrukcja rozprawy doktorskiej mgr. Wąsali – jest w moim przekonaniu obarczona pewnym uproszczeniem. Mam wrażenie, że autor zbyt mocno przeciwstawia zmysłowy (w domyśle dotykowy, cielesny) poziom kina poziomowi werbalnemu. Oczywiście można to robić, jednak podczas lektury towarzyszyło mi poczucie, że ów aspekt werbalny, dialogowy, a także literacki wartościowany jest zbyt negatywnie. Może to – choć nie musi – wynikać z przyjętej feministyczno-performatywnej perspektywy, jednak biorąc pod uwagę całą tradycję kina – także kina rosyjskiego – takie wartościowanie wydaje się niewłaściwe. Doktorant wraca do tego problemu nawet wówczas, kiedy charakteryzuje kino pieriestrojki, pisząc, że jego twórcy „umacniali wizerunek kinematografii radzieckiej jako narodowo-literackiej”, „kult perorowania rósł w siłę”, zaś filmy prezentowały „bogaty repertuar słowa mówionego” (s. 74). W praktyce historyczno-filmowej naprawdę odnajdziemy wielu artystów, dla których „słowo mówione” było istotnym elementem stylu – wystarczy przypomnieć Roberta Bressona, Érica Rohmera (dla francuskiej praktyki filmowej jest to zresztą dość charakterystyczne), czy coraz

dłuższe i coraz bardziej „dialogowe” filmy Cristi Puiu. Znajdziemy rzecz jasna twórców, dla których słowo wydaje się drugorzędne, współcześnie są to na przykład filmowcy z kręgu *slow cinema*. Ale to po prostu jeden z trendów – jakich było, jest i pewnie będzie wiele. We *Wstępie* autor cytuje Karola Irzykowskiego. Trzeba jednak pamiętać, że refleksje Irzykowskiego kształtowały się w obszarze kina niemego (*X muza* ukazała się w roku 1924). Brak słowa należał do tych cech kina, które mocno podkreślano w debatach toczących się jeszcze przed pierwszą wojną światową. Dla wielu jej uczestników, ale też dla filmowców, był to element pozwalający na emancypację kina, wyzwolenie go spod wpływów teatru (choć sprawa ta jest bardziej skomplikowana). Brak słowa wykształcił też szczególną „retorykę obrazu” kina niemego i w dużym stopniu przyczynił się do ukształtowania filmowej narracji. Pozwalał na rozmaite montażowe eksperymenty, w czym akurat celowała sowiecka awangarda lat dwudziestych. Nawiasem mówiąc twórczości – nawet dźwiękowej – Siergieja Eisensteina na pewno nie nazwałabym logocentryczną. Podobnie było w okresie przełomu dźwiękowego, kiedy dyskusja rozgorzała na nowo. Jednak słowo, także dźwięk (bo nie tylko o dialog tu chodzi) – czy nam się to podoba, czy nie – stało się elementem języka filmowego, mocno go zresztą przekształcając. Chcę jeszcze raz mocno podkreślić, że nie kwestionuję takiego przeciwstawienia. Przeciwnie. Odkrywanie (w praktyce analitycznej) zmysłów innych niż wzrok czy słuch, rehabilitowanych – jak sam doktorant pisze – we współczesnych teoriach sztuki, jest nader interesujące. Mój opór budzi tylko ów deprecjonujący ton. Nie mogę się też zgodzić z tezą, że w tradycji kina rosyjskiego – którą mają kontestować wskazane przez doktoranta reżyserki – widać wyjątkowe przywiązanie do literatury i języka werbalnego.

Wróćmy jednak do części drugiej rozprawy. Ważnym jej elementem jest historia rosyjskiego kina lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, także kina początku nowego tysiąclecia. Można byłoby doktorantowi zarzucić, że w tej rozległej

panoramie gubi się nieco główny temat rozprawy, jednak ja uznaję to za wartość. W tej panoramie szczególne miejsce zajmują reżyserki, a wśród nich Kira Muratowa, którą autor uznaje za patronkę nowego kina kobiet, co wiąże się z jej wczesną artystyczną biografią, obecnością w kinie pieriestrojki i twórczością lat dziewięćdziesiątych. Filmografia Kiry Muratowej okazała się więc szczególnym spoiwem łączącym kilka dekad.

Oprócz reżyserki *Syndromu astenicznego* doktorant przywołuje także inne artystki – między innymi gruzińską reżyserkę Nanę Dżordżadze, litewską – Nijole Adomenaite, Olgę Narucką, Nadieżdę Riepinę. Przypomina debutantki lat dziewięćdziesiątych, także te z początku nowego tysiąclecia. Część wymienionych reżyserek – zwłaszcza końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – to artystki nieco zapomniane i wartość tej prezentacji upatruję również w ich przypomnieniu.

Jak napisałam wcześniej, druga część rozprawy jest właściwie syntetycznym obrazem sowieckiego i rosyjskiego kina. Jest ona naprawdę bardzo ciekawa, ujmuje różne elementy funkcjonowania kinematografii, łącznie z działaniami instytucjonalnymi, danymi frekwencyjnymi, aktywnością festiwalową etc. Doktorant przypomina, pokrótce też analizuje, zjawiska istotne dla tamtego okresu – czernuchę, twórczość artystów nazywanych „nowymi cichymi”, pokazuje zagubienie, niespójność i poszukiwania filmowców wynikające z gwałtownej politycznej zmiany początku lat dziewięćdziesiątych, przeobrażeń strukturalnych kinematografii, a potem kolejnej zmiany, którą przyniosła prezydentura Władimira Putina.

Przyznać muszę, że jestem pod wrażeniem wiedzy i rzetelności doktoranta. Opowiada bowiem o tym, tworząc niejako tło dla interesujących go reżyserek, ale tak naprawdę przedstawia czytelnikowi obraz rosyjskiego kina kilku dekad. Obraz bogaty i precyzyjny. Właśnie dlatego na początku recenzji zauważyłam, że ta rozprawa jest czymś więcej niż tylko analizą „performatywnego oblicza

dotyku”. Rozumiem ten rozbudowany plan, który czasem może przysłaniać zasadniczy temat pracy zawężony w tytule do „najnowsze kino rosyjskie”. Po pierwsze, co zaznacza sam autor, właściwe rozumienie tematyki i stylu eksplorowanego przez młodsze reżyserki wymaga pewnego cofnięcia się w czasie, a po drugie – co też wydaje mi się istotne i co autor również zauważa – w polskim piśmiennictwie filmowym brakuje po prostu syntez, wyczerpującego omówienia bądź analizy tych właśnie dekad, bo przecież nie są nimi krótkie i z konieczności wybiórcze rozdziały *Historii kina*. Pracując więc nad rozprawą natknął się doktorant na braki, które – jak mi się wydaje – postanowił też uzupełnić. I zrobił to bardzo kompetentnie.

Podobnie postąpił w trzeciej części poświęconej – co sam zaznacza – konkretnym przypadkom. Są to rzeczywiście analizy wybranych filmów, ale za każdym razem poprzedza je autor wyczerpującym omówieniem kontekstów, twórczej drogi reżyserki, omawia również inne jej filmy. Zatem te cztery rozdziały są nie tylko analizami czterech wybranych filmów. Są tak naprawdę „studiami przypadków” czterech wybranych artystek.

W samych analizach odwołuje się doktorant – a dotyczy to zarówno poziomu fabularnego, jak i stylistycznego filmów – do tego, co stanowi *clou* jego zainteresowań i pozwala wykorzystać teoretyczne konteksty zaprezentowane w części pierwszej. Jak zaznaczyłam, nie jestem zwolenniczką ani myśli Judith Butler, ani też wypływających z teorii gender konstatacji. Muszę jednak przyznać, że praktyka interpretacyjna doktoranta jest wyważona. Umiejętnie łączy on wszystko to, co – jak mniemam – interesuje go w owych teoriach ze znajomością problematyki i specyfiki rosyjskiego kina. Wyważone sądy i analizy, a także wyrafinowane interpretacje sprawiają, że nawet czytelnik, który – jak ja – podchodzi do rozmaitego typu zagadnień z dystansem, odczuwa „poznawczą satysfakcję”. Zdarzają się co prawda autorowi praktyki, które wynikają chyba z przyjętej optyki i które mogą drażnić, ale nie jest ich zbyt dużo. Na przykład –

zapewne z potrzeby używania feminatywów - tworzy on owe „filmowczynie”, którymi konsekwentnie posługuje się w pracy. Na stronie 190 pisze również (uwaga ta dotyczy filmu *Istota świata* Natalii Mieszczaninowej): „w planie pierwszym są one w tym sensie dokumentalne (elementy rzeczywistości – J.W.), że filmowane miejsca oraz osoby ludzkie i zwierzęce (...) są wiarygodne”. Nie wiem, czy jest to niezręczność stylistyczna (być może), jednak chciałam zwrócić uwagę, że nie ma czegoś takiego jak „osoba zwierzęca”. W tradycji filozoficznej pojęcie „osoby” wiąże się z kategorią rozumności oraz świadomością własnej odrębności podmiotowej. I dotyczy człowieka. Zdaję sobie oczywiście sprawę z rozmaitych pomysłów, które w dużej mierze są wyrazem pewnych tendencji ideologicznych. Być może autor do nich się odwołuje. Ale to zupełnie inny problem.

Mimo tych kilku uwag z przyjemnością odnotować muszę staranność rozprawy, jasność wyводу i precyzję kompozycyjną. Pracę napisano w klarowny sposób, z dbałością o stronę stylistyczną i cały aparat naukowy (przypisy, cytaty, etc.). Opatrzona została również bardzo obszerną bibliografią, która dowodzi badawczej rzetelności i wnikliwości doktoranta.

Pomimo kilku uwag polemicznych, które zawarłam w recenzji, z satysfakcją stwierdzam, że rozprawa mgra Piotra Wąsali spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim. Z pełnym przekonaniem wnoszę więc o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów postępowania.

