

**Recenzja dorobku naukowego doktor Iwony Grodź w postępowaniu habilitacyjnym
(w tym osiągnięcia naukowego: książki pt. *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych
powstałych po II wojnie światowej*)**

Recenzje dorobku habilitacyjnego zazwyczaj są obszerne i szczegółowe (sam autor popełnił niedawno 27-stronicową, a znam autorów, którzy pozostawili po sobie dwukrotnie dłuższe). Pisząc niniejszą, pierwotnie również skłaniałem się do recenzyjnego *opus magnum* (ilość uwag poczynionych na marginesach ocenianych tekstów i zapisków w notatkach jest ogromna). Czytając jednak kolejne artykuły spostrzegłem dominujące, powtarzalne cechy, co skłoniło mnie do ograniczenia wywodu do formuły bliższej *case study*.

Zacznijmy jednak od faktów. Habilitantka jest magistrem filologii polskiej ze specjalnością literaturoznawczą, pedagogiczną i edytorską (studia ukończone w 2002 rok), historii sztuki (2012) i muzykologii (2015); ukończyła studia podyplomowe z zakresu: zarządzanie oświatą (2013), administracja (2014), e-Learning dla polskiej szkoły – wdrożenie, zarządzanie, obsługa (2015), zarządzanie funduszami i projektami Unii Europejskiej (2015), nauczanie języka polskiego jako obcego (2016), informacja naukowa, elektroniczna i bibliotekoznawstwo (2019). Dodajmy do tego kompetencje filmoznawcze, bowiem w roku 2006 Habilitantka obroniła rozprawę doktorską poświęconą twórczości Wojciecha Hasa ze szczególnym uwzględnieniem aspektów plastycznych. Za dysertację doktorską otrzymała dwa wyróżnienia. Dwa lata później ukazała się podoktorska książka „*Zaszyfrowane w obrazie*”. *O filmach Wojciecha Hasa* wydana w prestiżowym wydawnictwie słowo obraz/terytoria i ciesząca się uznaniem środowiska.

Ocena dorobku po uzyskaniu stopnia doktora

Piszący te słowa szczerze podziwia liczbę fakultetów, studiów podyplomowych i specjalizacji, które ukończyła dr Iwona Grodź. Jest ona wprost imponująca. Wygląda na to, że

Habilitantce nauka jest potrzebna jak powietrze. Potwierdza to także ilość konferencji, w których dr Grodź wzięła udział po obronie doktoratu (i ich tematyczna różnorodność – zapewne także pochodna ukończonych kursów). W autoreferacie podaje 93 konferencje (!) zastrzegając jednocześnie, że jest to wybór najważniejszych. Daje to - przez 14 lat – ok. 7 konferencji rocznie (a pamiętajmy o tych niewymienionych). Do tego - w tym samym okresie - powstały 63 artykuły w antologiach (ponownie dr Grodź zastrzega, że to wybór) oraz 4 książki (!); a także 47 artykułów w czasopiśmie. Aktywność ta nie rozkłada się proporcjonalnie, bowiem niektóre lata odznaczają się wzmożoną aktywnością publikacyjną (oczywiście mam świadomość, że należy uwzględnić także kapryśność procesu wydawniczego). Tuż po doktoracie jest jej niewiele, zwiększa się od roku 2011, w 2018 roku osiąga wartość 11 publikacji, a w rekordowym 2020 roku - 21 tekstów plus książka (!). Tempo oszałamiające. Tym bardziej, że dorobek Habilitantki odznacza się niezwykłą różnorodnością merytoryczną, Autorka rzadko powtarza tematy. Tytułem przykładu przyjrzymy się tematowi tekstów opublikowanych w rzeczonym 2020 roku. Oto one: *The Eye & the Ear* Franciszki i Stefana Themersonów; *Fanny i Aleksander* Bergmana; twórczość Zhang Yimou; *Lisbon story* Wendersa, relacja: Odojewski - sztuka filmowa; rok 1919 w polskim kinie; "Artysta, film i siła mediów"; *Blue Jarmana*; *Tatarak* Wajdy; Nikifor; romantyczne "mnemotoposy"; poezja Erny Rosenstein; Małgorzata Szumowska; kubizm w biblioterapii; film *Leśmina* Leszka Barona; "Wilanów: architecture as literature and film"; *Wenecja* Kolskiego; *Pokój saren* Lecha Majewskiego; "artysta - przestrzeń - komunikacja" oraz książka *Hasowski Appendix*.

Taka liczba publikacji w jednym roku budzi z jednej strony szacunek, z drugiej zaś – wątpliwości. Czy można bowiem średnio co dwa, dwa i pół tygodnia pisać nowy artykuł (o książce nie wspominając)? Oczywiście, część to naukowe miniatury poświęcone jednemu dziełu – ale nie wszystkie. Przy czym nawet analiza jednego filmu – jeśli uwzględnić *research*, zaznajomienie się z literaturą przedmiotu, a następnie prace analityczno-interpretacyjne i pisanie tekstu - zajmuje sporo czasu (pewnie także dzielonego z dydaktyką i innymi obowiązkami). Tym bardziej że literatury przedmiotu przywołuje Autorka bardzo dużo. Ale czy tak duża częstotliwość pisania z jednej strony, jak i konieczność zaznajomienia się literaturą przedmiotu z drugiej, nie odbija się na naukowej jakości artykułów? I tu jest problem. Czytając je odnosi się wrażenie, że Habilitantka często odwołuje się do przeczytanych lektur w sposób przypadkowy. Tworzy na ich podstawie liczne klasyfikacje – ale nic z tego nie wynika dla wywodu; wywodu traktowanego jako ciąg przyczynowo-skutkowy, ciąg logiczny. Bowiem to, co jest cechą przytłaczającej większości artykułów Habilitantki (czym bliżej teraźniejszości, tym bardziej), to właśnie brak logiki wywodu. Narracja jest epizodyczna, przywoływane wcześniej klasyfikacje, tworzone pojęcia, narzędzia badawcze, stawiane (bardzo często) pytania – wszystko to nie znajduje zazwyczaj przyczynowo-

skutkowej kontynuacji, a w efekcie także przekonywującej konkluzji. W związku z tym czytelnik nie wie, jaka jest *de facto* teza artykułu; a skoro nie wie, jaka jest teza – nie potrafi ocenić jej trafności. W tej sytuacji tworzy się enumeratywny wypis z lektur, uzupełniony refleksją, nie zawsze czytelną, Habilitantki. Muszę przyznać, że lektura tego typu tekstów wymaga od czytelnika (przynajmniej wymagała od piszącego te słowa) potrójnego wysiłku (ale też podwójnej ilości czasu – to jedna z przyczyn opóźnienia w przygotowaniu recenzji), bowiem usilnie próbuje on związać poszczególne partie, dopatrywać się ukrytych struktur, choćby nie wprost, kierowanych do uważnego, wnikliwego czytelnika. Wobec hermetyczności wywodu niektórych wybitnych humanistów, do kłopotu ze zrozumieniem trzeba pochodzić z pokorą i przyczyn szukać najpierw w czytelniku. Staralem się tak i ja – ale bez skutku. Ostatecznie sędzę (po dokładnym namyśle), że nie jest to wina czytelnika, ale piszącej.

Autorka w autoreferacie informuje: „Łącznie w latach 2006-2023 opublikowałam ponad 100 artykułów naukowych w wysoko punktowanych czasopismach i tomach monograficznych polskich i zagranicznych.”. To zdanie jest co najmniej niezręczne, nie oddające stanu faktycznego. Wysoko punktowane są tylko czasopisma, tekstom w antologiach (tych jest 63) przysługuje – jak wiadomo – jedynie 20 pkt. Artykułów w czasopismach jest 47, przy czym wysoko punktowanych (przyjmuję że za 70 lub 100 pkt.) jest 15 (pozostałe za 40 i 20 pkt., czasem bez punktów). Z czego tylko jeden artykuł zamieszczony jest w wysoko punktowanym czasopiśmie filmoznawczym (“Images”) - i to w 2006 roku - a tylko 3 inne w filmoznawczym roczniku (w “Studiach Filmoznawczych”). Pozostałe to czasem renomowane tytuły związane z kulturą (“Kultura Współczesna”, “E(r)rgo”, “Przestrzenie Teorii”), ale sporo z nich to publikatory spoza domeny filmo- lub medioznawczej. Można odnieść wrażenie, że albo Habilitantka niechętnie publikuje w takich czasopismach, albo że jej teksty nie przechodzą recenzyjnego sita w tych publikatorach, w których recenzentami są filmoznawcy lub medioznawcy. Natomiast przechodzą proces ewaluacji w tych czasopismach odnoszących się do kultury audiowizualnej, które mają niewielki prestiż (typu „Kognitywistyka i Media w Edukacji”, „TransMissions”).

Jak wspomniałem, Habilitantka publikowała przede wszystkim w czasopismach pozafilmowych. A jak wygląda sprawa z antologiami? Na 63 teksty, tylko jedna trzecia pomieszczona jest w książkach poświęconych szeroko pojętej kulturze audiowizualnej (przy czym aż 7 tekstów w książkach pod redakcją Marka Sokołowskiego). Ponad czterdzieści tekstów opublikowanych zostało w opracowaniach zbiorowych, które odnoszą się do różnych zjawisk i postaci, a nie do interesującego nas medium czy typu kultury (tytułem przykładu: *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności; Blaski religii. W poszukiwaniu sacrum i autorytetów; Zapatrzeni w przeszłość. O zwrocie pamięciowym w naukach*

humanistycznych; Utrata i żałoba. Teoria i praktyka; Przeboje z różnych stron; Chiny z perspektywy XXI wieku itd. itp.). Zwykle antologie te nie są redagowane przez filmo- lub medioznawców.

Tak się składa, że z 4 tekstów opublikowanych w czasopismach filmoznawczych, jeden z nich (w "Studiach Filmoznawczych") miałem okazję „ślepo” recenzować. Oto co pisałem wtedy: „<<Wszędzie i nigdzie... a jednak w Europie. Kilka uwag o *Essential killing* Jerzego Skolimowskiego>> to artykuł, którego nie da się uratować do druku. Zarówno w trakcie lektury, jak i po jej zakończeniu czytelnik nie jest w stanie zrozumieć, jaka była intencja autora/ki. To bezładny raport z przeczytanych lektur i nieprzewidywalny wywód w jednym. Bez jakiegoś związku logicznego pojawiają się tu wątki: kina narodowego, polskiej tożsamości, tożsamości kina europejskiego, globalizacji i lokalności (...). Dalej pojawiają się partie o związkach kina z polityką, nieporadne próby charakteryzowania twórczości Skolimowskiego (np. z narodową mitologią związana jest, zdaniem autora/ki – jedynie *Bariera*; a *Rysopis* czy *Ręce do góry* już nie?); wątek kondycji sztuk plastycznych w okresie polskiej Odwilży (uzasadniany konstatacją, że przecież Skolimowski był malarzem) oraz rozważania o aktorskiej Metodzie. Wszystko to przywołane bez ładu i składu nie prowadzi do żadnej syntezy i bardzo luźno wiąże się z analizowanym filmem. Odradzam publikowanie tego tekstu.”. Jak widać redakcja nie posłuchała. Trudno oczywiście dociec, czy był to jedyny przykład „nielojalności” innych redakcji wobec recenzenta w odniesieniu do tekstów dr Grodz, czy było ich więcej (obstawiałbym raczej to drugie).

Habilitantka przekazała do oceny ok. 30 tekstów z czasopism i prac zbiorowych. Niestety, generalna ocena tych artykułów zbieżna jest z tym, co pisałem swego czasu o tekście nt. filmu Skolimowskiego. Jak wspominałem na wstępie, nie chcę poszerzać recenzji ponad miarę, w związku z tym podam trzy przykłady, zapewniając jednocześnie, że przytłaczająca większość artykułów cierpi na podobne przypadłości (jeśli komisja habilitacyjna potrzebować będzie szczegółowego uzasadnienia w odniesieniu do pozostałych tekstów – zrobię je). Przywołuję te artykuły, które odnoszą się do treści filmoznawczych, na których znam się najlepiej (choć problem zazwyczaj nie leży, jak wspominałem, w tematyce artykułów, ale w ich logicznym uporządkowaniu). Artykuł pierwszy z brzegu: *Jak radzić sobie z niespełnionymi marzeniami? Kilka uwag na temat filmu 52 procent Rafała Skalskiego*. Zwracam od razu uwagę na tytuł – choć to „kilka uwag”, to jednocześnie nie powinny być to uwagi przypadkowe. Jak to wygląda w rzeczonym artykule? W początkowej partii artykułu Habilitantka pisze: „Wybór takiego, a nie innego filmu podyktowany był chęcią zmierzenia się z częstym problemem niespełnienia, którego powody są niejednokrotnie trudne do wyjaśnienia” - co jest uzasadnione tematyką antologii, w której tekst pomieszczono (*Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie*). Następnie – odwołując się do tytułu filmu (52 procent, czy idealna długość nóg w stosunku do ciała baletnicy) –

dr Grodz oznajmia, że z tych właśnie powodów decyduje się przyjrzeć warstwie wizualnej filmu. Można zadać sobie pytanie – jaka jest relacja pomiędzy proporcją ciała a stylem wizualnym? Gdyby jeszcze w następnych partiach tekstu Autorka do tych proporcji się odwoływała (sugerując np. że autor filmu podkreśla w kompozycji kadru, w planach ogólnych lub zbliżeniach ten problem, że znajduje jakiś graficzny ekwiwalent), można by to obronić. Ale tego nie robi. W tym samym wstępnym akapicie Habilitantka dodaje, że dla jej rozważań „najistotniejsza jest teza o przekładalności wtórnych systemów modelujących”, „znaków literackich i malarskich na znak filmowy”. W efekcie w założeniach mamy – nie komunikujące się ze sobą - elementy dotyczące kinoterapii, stylu wizualnego i przekładu intersemiotycznego. Później Autorka meandruje pomiędzy tymi aspektami *deus ex machina*. I tak np. łączy kwestię przekładu z rozpoznawalnymi nawiązaniem do sztuk plastycznych i malarskością kadru – a czytelnik zadaje sobie pytanie, jaki ma to związek z filmem Skalskiego, któremu bliżej pod względem wizualnym do rejestracji, niż kreacji. Sama Autorka zresztą pisze „Malarskość, o której będzie mowa w tym rozdziale, sprowadza się przede wszystkim do <<zespołu czynności reżyserskich>> [określenie T. Miczki], nie może więc zostać utożsamiona po prostu z <<różnorodnością>> sztuki ruchomych obrazów”. To po co pisać o malarskości filmu (zakładam, że ostatnie sformułowanie dotyczy nawiązań intertekstualnych)? Później, nie wiedząc czemu, Habilitantka pisze o funkcji scenografii i rekwizytów. Następnie informuje o terapeutycznej funkcji filmów dokumentalnych, później kolejno przeplata zagadnienia, ale bez logicznego porządku itp. W kolejnej części artykułu na dwóch stronach *de facto* relacjonuje treść filmu, potem przywołuje metaforę „łabędziego śpiewu”, rozszerza ją na *Jezioro łabędzie*, a następnie w tym ostatnim dostrzega kompozycyjną analogię z filmem Skalskiego (po drodze przywołując nazwisko Branigana i kwestie narracji). Szukając analogii „naciąga” ją pisząc, iż zdrada (motyw ostatniej części utworu Czajkowskiego) „odsyła widza do tego fragmentu filmu, w którym dowiadujemy się o porażce bohaterki *52 procent*”. Mam duże wątpliwości co do tej analogii, wydaje mi się nazbyt apodyktyczna Zapowiadana analiza stylu wizualnego nie wybrzmiewa, w zakończeniu Autorka koncentruje się na kwestiach związanych z (kino)terapią.

W artykule *Wielka wiara, wielka miłość... Sacrum w kinie na przykładzie Matki Joanny od Aniołów Jerzego Kawalerowicza* (1960), po w miarę instruktywnym wstępie (w którym Habilitantka definiuje kategorie *sacrum*), w części analitycznej Autorka nie korzysta z tych ustaleń – najpierw niepotrzebnie wymieniając zrealizowane przez Kawalerowicza filmy, a potem koncentrując się na kwestii miłości (nie tłumacząc, jaki jest jej związek z rzeczonym *sacrum*); stwierdza też, że wśród znaczących rekwizytów najważniejszy jest dzwon – ale znowu nie wyjaśnia, dlaczego. Następnie zajmuje się kwestiami narracji (zarówno literackiej, jak i filmowej)

konstatując, że „minimalizm, cyzelatorstwo wizualne i wyciszenie narracji werbalnej oraz muzyki ma swoje źródło w tekście [literackim]. Jest to przecież opowieść o klasztorze i zakonnicach. Ascetyzm jest więc w pełni uzasadniony”. Każdy kto czytał opowiadanie Iwaszkiewicza zapewne dostrzegł, że jest w nim bardzo rozbudowana warstwa opisu rodzajowego, który Kawalerowicz zminimalizował. Można też mocno polemizować z kilkoma stwierdzeniami: z tezą (zresztą wypowiedzianą przez monografistę Jana Reka), że Kawalerowicz był jednym z najważniejszych twórców tzw. kina transcendentalnego; z przekonaniem, że *Matka Joanna od Aniołów* „stała się pierwszym krokiem reżysera do twórczości w pełni autorskiej, a więc osobistej, niepowtarzalnej i uniwersalnej” (a wcześniejsze film nie?) oraz że stała się „niejako <<zastępczym autoportretem>> samego twórcy (cokolwiek to znaczy, trudno zgodzić się z tak mocnym związaniem treści filmu z reżyserem, zdeklarowanym materialistą).

Trzeci artykuł nosi tytuł „*Współczesny Golem polityki*” *Kreacja wizerunku w mediach masowych na przykładzie filmu Jak to się robi Marcela Łozińskiego* (2006). I tu ponownie najpierw jest teoretyczny wstęp, który następnie nie łączy się w sposób bezpośredni z partią analityczno-interpretacyjną (w całym zresztą artykule żywioł cytowania bierze zdecydowanie górę nad własnym wywodem Autorki). W drugiej partii tekstu Habilitantka stwierdza: „O kunszcie dokumentalnego filmu Łozińskiego świadczy niewątpliwie montaż” - po czym nie poświęca mu ani słowa, kończąc ten akapit stwierdzeniem: „W ten właśnie sposób kamera staje się przyrządem służącym społeczeństwu”. Ostatecznie puenta tych rozważań nie wykracza poza powierzchowne konstatacje i sprowadza się do tego, że jeden z głównych bohaterów filmu - obok Tymochowicza – „nie jest to ktoś godny naśladowania” oraz że w filmie ścierają się „dwie siły” - „porządek społeczeństwa obywatelskiego” (Łoziński i Hugo-Bader) oraz porządek „demagogii i żalosnego caligaryzmu”. Ale w jaki sposób się owe siły ścierają, Autorka już nie pisze. Wątpliwości – już merytoryczne - budzą konstatacje z ostatniej części tekstu, dotyczące twórczości Marcela Łozińskiego, który „pozostaje wierny etyce filmowca, zgodnie z którą <<film nie może być robiony w kontrze wobec swojego bohatera>>” (cytat za M. Hendrykowskim). Każdy kto zna twórczość Łozińskiego wie, że w latach 70. zdarzało mu się robić filmy wbrew bohaterom (np. *Król, Jak żyć, Egzamin dojrzałości*) i że „sumieniem polskiego dokumentu” stał się dopiero w III RP.

Ten ostatni przykład pokazuje zresztą pułapkę wspomnianej nadmiernej tematycznej różnorodności, w ramach której zawiera się literaturze przedmiotu, a nie własnemu oglądowi i doświadczeniu. Tak jest również w tekście o filmie *52 procent*, w którym Autorka konstatuje: „Trudno powiedzieć, czy Rafał Skalski jest zwolennikiem tzw. kreatywnej koncepcji kina, niemniej jednak w swoim dokumencie udowodnił, że realizacja filmu w naturalnych wnętrzach też może ujawnić ich dodatkowe, naddane znaczenia” (na marginesie: trudno dociec, jaki jest związek

między naturalnymi wnętrzami a stylem kreacyjnym), po czym w przypisie dodaje: „W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że ma to związek ze stylem dokumentalnym, na który ostatecznie zdecydował się reżyser. Wyróżnia się kilka stylów: poetycki, objaśniający, obserwujący, uczestniczący, refleksyjny itp.”. Mniejsza o to, że przywołując klasyfikację Nicholasa Habilitantka mogła dodać już ten ostatni, szósty styl wymieniony przez niego (performatywny). Ważniejsze, że ostatecznie nie wiemy, który typ (model) dokumentalizmu – bo to właściwsze określenie niż „styl” - wykorzystuje Skalski i że Autorka przywołuje ten podział mechanicznie, nie wiedząc co się za nim kryje.

Artykuły przedstawione do oceny potwierdzają dominujące mankamenty pracy badawczej i pisarstwa dr Grodz, zwłaszcza zaś:

- brak precyzyjnie stawianych pytań badawczych oraz też;
- brak logiki wyводу (narracja epizodyczna);
- liczne pytania szczegółowe i jednocześnie częsty brak odpowiedzi;
- brak wniosków i uogólnień;
- nadmierne i często przypadkowe (w formule „wypisów z lektur” i/lub „poświadczenia kompetencji”) sięganie do literatury przedmiotu oraz jej cytowanie;
- przy licznych odwołaniach do literatury przedmiotu częste są przypadki jej niezrozumienia (przynajmniej w sferze filmoznawczej);
- tworzenie licznych klasyfikacji i podziałów, które nie rozjaśniają, a bardziej zaciemniają obraz zjawiska;
- nadmierna dygresyjność (choć przy braku wyłożonej tezy lub niekonsekwencji jej dowodzenia całość ma strukturę dygresyjną), w tym ponad miarę rozbudowane przypisy;
- tworzenie powtarzalnej, ale mało funkcjonalnej kompozycji: teoretyczny wstęp, który nie jest zazwyczaj związany (albo związany luźno) z częścią analityczno-interpretacyjną, oraz zakończenie nie odnoszące się zarówno do teoretycznych założeń, jak i nie puentujące rozważań (bowiem, jak wspominałem, teksty zwykle pozbawione są czytelnej tezy);
- bardzo obszerne bibliografie do skromnych często artykułów (znamionujących problem z umiejętnością selekcji).

Opis osiągnięcia naukowego

Odnosząc się do głównego osiągnięcia habilitacyjnego jakim jest książka *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* muszę przyznać, że

wszystkie wcześniej postawione zarzuty (zwłaszcza epizodyczności, braku umiejętności czytelnego postawienia pytań badawczych i określenia tez, także braku logiki wyvodu) dotyczą również tej publikacji, tyle że z powodu szerokości opisywanego zagadnienia i przyjętych założeń metodologicznych - w stopniu zwielokrotnionym.

Zacznę niejako od końca, od listy tytułów, które pojawiają się w aneksie do książki: *Czarci żleb*, *Sprawa do załatwienia*, *Zimowy zmierzch*, *Wraki*, *Eroica*, *Miasteczko*, *Lunatycy*, *Dotknięcie nocy*, *Ostatni kurs*, *Rysopis*, *Faraon*, *Lekarstwo na miłość*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Zbrodniarz i panna*, *Kochajmy syrenki*, *Małżeństwo z rozsądku*, *Mocne uderzenie*, *Piekło i niebo*, *Jowita*, *Gra*, *Samotność we dwoje*, *Monidło*, *Ostatni świadek*, *Rejs*, *150 na godzinę*, *Niebieskie jak Morze Czarne*, *Iluminacja* itd. Czy myśląc o tych tytułach automatycznie wiążemy je z zagadnieniami artysty i sztuki? Śmiem wątpić. Oczywiście, po namyśle dochodzimy do wniosku, że pojawiają się w nich jakieś – zwykle poboczne lub drugorzędne – wątki związane z twórczością i/lub twórcami (ale czy w *Iluminacji*?). Np. piosenkarki/piosenkarze w nocnych lokalach (*Zimowy zmierzch*, *Wraki*, *Ostatni kurs*), koncerty muzyki poważnej (*Jowita*) lub występy „big-bitowe” (*Zbrodniarz i panna*, *Kochajmy syrenki*, *Mocne uderzenie*), kradzież lub przemyt dzieł sztuki (*Czarci żleb*, *Ostatni świadek*), jakiś grajek czy śpiewak (*Eroica*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Rejs*), jakieś młodzieżowe prywatki (*Lunatycy*), jakiś wiersz lub dekorowanie wystaw (*Rysopis*), jakaś historyczna sztuka (*Faraon*), jakiś „jelen na rykowisku” (*Monidło*), jakaś kamera (*Niebieskie jak Morze Czarne*) itd. To wystarcza, by Autorka umieściła te tytuły w indeksie i opisywała w książce. Jak przekonywała, kierowała się kryterium tematologicznym. Ale to najbardziej nieprecyzyjnie i rozciągliwe kryterium. Temat sztuki (jak sama sztuka) jest trudnym do zdefiniowania i przeogromnym, o dużej ilości desygnatów, bynajmniej nie synonimicznych. Czy sztuka to także rozrywka? Czy „szarpidruty” to także artyści? Czy w przemycie dzieł sztuki ważniejsze jest przestępstwo czy sztuka? Czy każdy grajek jest artystą? Czy sztuka użytkowa to sztuka? Czy kicz malarski to sztuka? Czy filmowa rejestracja to twórczość? Być może na każde z tych pytań można odpowiedzieć twierdząco – ale należy to wyraźnie zaznaczyć we wstępie, tak, aby czytelnik miał świadomość, co jest przedmiotem badań i opisu. A choćby też po to, aby zadał sobie pytanie: czy granice sztuki nie zostały w tej sytuacji zbyt szeroko zakreślone, powodując, że kategoria ta przestaje być operatywna? Taki zarzut można bowiem, moim zdaniem, sformułować wobec książki Habilitantki. Jak wspomniałem, definiowanie sztuki nie jest zadaniem łatwym, ale należało skonstruować choćby definicję pragmatyczną i także klasyfikacje, by wyodrębnić przedmiot badań. A tak z jednej strony sztuką jest wszystko, z drugiej – zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że nie wymieni się wszystkich tytułów, przegapi jakiś istotny (np. film *Zuzanna i chłopcy*, o słynnym Jazz Campingu)...

Wrażenie „wszystkoizmu” powiększa przyjęta metoda opisu tematu sztuki w kinie polskim – metoda chronologiczno-enumeratywna. Autorka zaczyna od początków kina polskiego (jeszcze w okresie zaborów), a kończy na współczesności. Jednocześnie w opisie dominuje wyliczanie filmów pojawiających się w danym okresie historycznym, natomiast próby uogólniania grup filmów nie są konsekwentne, często zaś też powierzchowne. Wszystko to sprawia, iż podczas lektury ma się wrażenie obcowania ze swego rodzaju przewodnikiem czy leksykonem. Ale bez korzyści płynących z tej formuły. Leksykon bowiem czytelnie wyodrębnia tytuły i odpowiednio je także indeksuje. Łatwo więc znaleźć dany tytuł alfabetycznie. Autorka w aneksie do książki umieszcza coś na kształt indeksu (lista filmów uporządkowanych dekadami), ale nie zastępuje on dobrych odnośników. Ponadto hasła w leksykonie mają swoją powtarzalną strukturę. W tych najlepszych pojawia się: bardzo krótki opis fabuły, interpretacja (odwołująca się do kontekstu historycznego powstania dzieła, ale też uniwersalna) oraz ocena dzieła. A w książce *Artysta i sztuka...* nie ma konsekwencji. Czasem Autorka opis ogranicza do fabuły, czasem pozostawia jakąś interpretację (raz skromną - także wtedy, gdy powinna być bogatsza, jak np. przypadku *Kanału* – innym razem znów rozbudowaną); czasem uzupełnia opisy ulubionymi przez siebie (choć rzadko potrzebnymi) klasyfikacjami wywiedzionymi z literatury przedmiotu.

Oczywiście, leksykon nie jest pracą naukową – ale przynajmniej jest pożyteczny. Habilitantka, przyjmując porządek chronologiczny najczęściej ogranicza go właśnie do dat – jako elementu kompozycyjnego. A i w tym, tak wydaje się prostym podziale, czasem się gubi, np. opisując filmy powstałe przed 1969 rokiem w rozdziale dotyczącym lat 1969 – 1981. Natomiast próby umieszczenia filmów w kontekście historycznym (społecznym, politycznym lub kulturowym) są kapryśne, czasem nietrafione. Jakie uzasadnienie ma np. wyodrębnienie rozdziału obejmującego lata 1939 – 1955 (s. 46) opisującego *de facto* kinematografię III Rzeszy i umieszczenie w nim polskich filmów (filmów II RP), które dopiero podczas wojny weszły na ekrany? Jak można te zjawiska łączyć z kinem Polski Ludowej, w tym stalinizmu? (pomijam już fakt, że w prologu rozważań w tym rozdziale pojawiają się – na str. 47 - informacje o Baczyńskim, Gajcym i innych poetach okres wojny – po co?).

W części historycznej pojawia się też sporo błędów merytorycznych i/lub niejasności. Nie wiadomo np. dlaczego rozdział o kinie międzywojennym (s. 29) nosi tytuł „Dojrzewanie bohatera” (jakiego?); warto sprecyzować (s. 49), jaka „Czołówka” (w domyśle: Wojska Polskiego) odpowiadała za realizację filmu *Wielka droga*; w okresie stalinizmu, wbrew temu co pisze Habilitantka (s. 55) nie zrezygnowano z prezentowania na polskich ekranach filmów zagranicznych (także zachodnich, jeśli był to niezręczny skrót myślowy); po co wspominać *Miasto nieujarzmione* (s. 56), skoro scenariusz odszedł od postaci prototypowej? *Dwie brygady* to nie jest opowieść

„pośrednio dotycząca sztuki” (s. 58), ale wprost i modelowo odnosząca się do funkcji sztuki socrealistycznej (dokładana analiza i interpretacja tego filmu starczyłaby za wiele stron enumeratywnych wyliczeń); i nie jest to film o przygotowywaniu „zakładowego przedstawienia teatralnego”; *Jak być kochaną* nie jest kontynuacją szkoły polskiej nie tylko dlatego, że Habilitantka błędnie podaje datę jego produkcji (s. 81), ale także dlatego, że sama wcześniej przyjmuje cezurę lat 1956 – 1963 dla wspomnianego zjawiska; teza, że dla Witolda Leszczyńskiego temat artysty i sztuki nigdy nie był pierwszoplanowy (s. 82), to zapoznavanie takich filmów jak *Rekolekcje* czy – jednak – *Siekierzada*. Gdy Autorka wspomina film *Człowiek z żelaza* (s. 98), dodaje: „Ten ostatni [*Człowiek z żelaza*], podobnie jak *Szpital przemienienia* (1978) [nota bene: powinien być pisany z wielkiej litery] i *W biały dzień* (1980) Edwarda Żebrowskiego, wpisuje się w nowy nurt nazwany kinem <<Solidarności>> (sierpień 1980)”. Tylko że w momencie powstania tych filmów nie było „Solidarności”; z kolei *Próba mikrofonu* nie powstała w 1990 roku (s. 98); zapewne w rozważaniach o gatunkach filmowych (s. 100) nie chodzi o ujęcie genealogiczno-komunikacyjne, ale genologiczno-komunikacyjne. Itd., itp. Moim zdaniem ilość pomyłek na tym etapie pracy zawodowej jest zbyt duża.

Z kolei druga część książki (o objętości 55 stron - to cztery razy mniej, niż część pierwsza) składa się z analiz 6 filmów. Habilitantka poszczególnym analizom nadaje wprowadzicie teoretyczne tytuły (strategie autorskie; sytuacje narracyjne, schematy fabularne; style odbioru; sposoby produkcji wizerunku; perspektywa edukacyjna), ale nie tworzą one komplementarnej i systemowej klasyfikacji zagadnień problematyki sztuki w kinie (łączą bowiem to, co tekstowe z tym co pozatekstowe; artystyczne z edukacyjnym; można też przywołać inne kategorie, np. funkcjonalne itp.). Nie mogą być także wystarczającą egzemplifikacją danej kategorii, bo ograniczają się do jednej filmowej ilustracji (a w każdej z podanych kategorii egzemplifikacji może być wiele; inaczej mówiąc: wiele może być strategii autorskich, sposobów narracji, schematów narracyjnych itp.). Rozdziały te nie mogą być również studiami przypadku, bowiem są za krótkie, nie wyczerpują tematu (i nie podają filmów uzupełniających, które posiadają te same cechy). Poszczególne analizy nie mają także funkcji metodycznej (np. jak analizować dany film odnoszący się do sztuki, wykorzystując daną kategorię), bowiem – tak jak wcześniej opisywane artykuły – nie ma w nich konsekwencji i zaburzana jest logika wywodu.

Do uzyskania stopnia doktora habilitowanego należy przedstawić – zgodnie z ustawą - osiągnięcie naukowe stanowiące rozwiązanie problemu naukowego, stanowiące znaczny wkład w rozwój danej dyscypliny. Habilitantka nie rozwiązuje problemu naukowego, bowiem nie wiadomo, co nim jest. Jeśli chodzi zaś o rozwój dyscypliny – enumeratywna, leksykograficzna treść nie wystarcza, by mówić o znaczącym wkładzie.

Konkluzja

W kontekście powyższej oceny naukowej aktywności dr Iwony Grodź nie będę rozpisywał się już na temat działalności organizacyjnej, dydaktycznej czy popularyzatorskiej – nie one bowiem stanowią najważniejsze kryteria oceny.

Chcę podkreślić z całą mocą - budzi mój podziw (a nawet zazdrość) stopień zaangażowania Habilitantki w aktywność naukową; pasja, z jaką penetruje nowe obszary badawcze. Gdyby było to jedyne - a przynajmniej główne - kryterium oceny dorobku nie miałbym wątpliwości co do pozytywnego rozstrzygnięcia procedury. Rzecz jednak w tym, że stopień samodzielnego pracownika nauki pociąga za sobą także związane z tym przywileje, w tym promowania rozpraw doktorskich, ich oceny, ewaluacji dorobku habilitacyjnego czy aktywności eksperckiej. Przyznaję, że nie mogę wyobrazić sobie sytuacji, w której Habilitantka będzie wpływała na karierę naukową innych badaczy. W tych bowiem sferach kluczowe jest (przynajmniej dla mnie) nie to, co charakteryzuje aktywność Habilitantki (rozszerzanie pól badawczych, pochłanianie kolejnych publikacji czy emocjonalne zaangażowanie w aktywność naukową), ale umiejętność panowania nad wywodem, oceny związków logicznych, struktur i kompozycji; umiejętność postawienia pytań badawczych i odpowiedzi nań. Niestety, przedłożony do oceny dorobek nie pozwala na stwierdzenie, że dr Habilitantka umiałaby zapanować nad tymi aspektami. W związku z tym oznajmiam, że dr Iwona Grodź nie spełnia, moim zdaniem, wymogów stawianych badaczom ubiegającym się o stopień naukowy doktora habilitowanego. Z ciężkim sercem wnioskuję o nienadawanie Jej tego stopnia.


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

Kuznietz Kowalecki