



RPW/3105/2026 P  
Data: 2026-03-04

Katowice, 28 lutego 2026 r.

dr hab. Magdalena Kempna-Pieniążek, prof. UŚ  
Instytut Nauk o Kulturze  
Wydział Humanistyczny  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Krystiana Przybylskiego  
*Dyskurs kulturowy w języku filmowym rumuńskiej nowej fali w perspektywie zjawiska  
miorytyczności* napisanej pod kierunkiem prof. UAM dra hab. Andrzeja Szpulaka**

W jednym z rozdziałów *Filmowy neomodernizm* Rafał Syska przywołuje następującą anegdotę: „Niemal wszyscy moi znajomi, poproszeni przeze mnie o rekonstrukcję finału *Śmierci pana Lăzărescu* Cristiego Puiu, ze wzruszeniem ramion twierdzili, że bohater pod koniec filmu umarł. A przecież cała niezwykłość tytułu zawiera się w tym, że rozstając się z Lăzărescu, żegnamy go nie tylko żywego, ale nawet przewożonego na blok operacyjny”<sup>1</sup>. Przytoczone spostrzeżenia kierują uwagę nie tylko ku charakterystycznej dla twórców *slow cinema* skłonności do konstruowania „fałszywych puent”<sup>2</sup>, lecz także ku istotnym kontekstom tematu podjętego przez mgra Krystiana Przybylskiego. Jednym z tych kontekstów jest charakterystyczna rumuńska „falująca optyka”, czyli oscylowanie między skrajnościami takimi jak życie i śmierć, pogrzeb i wesele; innym – wynikające z tej optyki zabiegi o znamionach ironii czy groteski; jeszcze kolejnym – fundamentalna w swej oczywistości sprawa, tzn. to, że odbiór dzieł rumuńskiej nowej fali zasadniczo zmienia się w miarę poznawania ich głębokiej struktury ufundowanej na konkretnych kulturowych fenomenach.

Nie będę szczegółowo omawiać konstrukcji rozprawy mgra Krystiana Przybylskiego, jestem bowiem przekonana, że sam Doktorant zrobi to znacznie lepiej i precyzyjniej w swoim autoreferacie. Mamy tu wszak do czynienia z Autorem, który w bardzo wysokim stopniu włada umiejętnością panowania nad tekstem – nadaje mu przejrzystą strukturę, skrupulatnie buduje swoją wypowiedź, żadnej tezy nie pozostawia bez argumentów, żadnej analizy – bez stosownych wniosków. Wspomnę zatem tylko pokrótce, że obszerna rozprawa składa się z dziesięciu rozdziałów rozlokowanych w trzech częściach, z których pierwsza została poświęcona zjawisku miorytyczności w rumuńskiej kulturze, druga – nowej fali w kinie rumuńskim, a trzecia – wybranym filmom tejże nowej fali odczytywanym w miorytycznym kluczu. Taki klasyczny układ treści przywodzi na myśli *master shot*, w którym najpierw spoglądamy na jakąś przestrzeń z lotu ptaka, aby stopniowo skierować uwagę na detale. Jest to zabieg jak najbardziej funkcjonalny zarówno z perspektywy Autora, który zyskuje możliwość

<sup>1</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 234.

<sup>2</sup> Zob. tamże.

kontrolowania materiału badawczego, jak i z perspektywy czytelników i czytelniczek, którym stosunkowo łatwo przychodzi podążanie za przewodnią myślą dysertacji. Nie dziwi też fakt, że najobszerniejszym z fragmentów rozprawy jest część trzecia – to tutaj przecież usytuowane zostały szczegółowe analizy interesujących Doktoranta filmów rumuńskiej nowej fali. Przyjęta przez Autora zasada organizacji treści znajduje ponadto uzasadnienie w podstawowym założeniu rozprawy dotyczącym tego, że „ballada (...) *Miorița* (...) stanowi wciąż uniwersalny kod kulturowy, będąc żywotnym punktem odniesienia także w dyskursie filmoznawczym – nawet jeśli często pozostaje przede wszystkim wzorcowym kontrapunktem” (s. 9). Mówiąc krótko: aby dowieść, że *Miorița* jest (choćby ukrytym czy nawet nieuświadomionym) punktem odniesienia dla współczesnych rumuńskich filmowców, trzeba najpierw pokazać, że jest ona matrycą przenikającą rumuńską kulturę.

W świetle tak przyjętej optyki jasne i przekonujące stają się rozwiązania, które w innych okolicznościach skłaniałyby do polemiki, takie jak umieszczenie w rozprawie rozbudowanych refleksji na temat źródeł kultury rumuńskiej, a także dziejów rumuńskiej państwowości. Wbrew obawom, jakie może wzbudzić spis treści rozprawy, wątki te nie tyle odraczają kontakt z właściwym tematem dysertacji, co przygotowują grunt pod interpretacje zarówno ballady *Miorița*, jak i jej funkcji jako kodu kulturowego obecnego także w kinie najnowszym. A jest to grunt przygotowany skrupulatnie. Autor zadał sobie trud przestudiowania wybranych – istotnych z perspektywy podjętego tematu – wątków kultury rumuńskiej, przede wszystkim zaś tych czynników, które najmocniej determinowały, a może i do dziś determinują jej specyfikę: mam tu na myśli m.in. jej pograniczność (zarówno w geograficznym, jak i kulturowym sensie) oraz duchowość ściśle powiązaną z unikatowym krajobrazem połoniny.

Swoje refleksje w tym obszarze Autor opiera na rozpoznaniach autorytetów takich jak Mircea Eliade czy Lucian Blaga, a także na bardziej współczesnych omówieniach m.in. autorstwa Luciana Boi; ilustruje je także przykładami konkretnych biografii intelektualistów zmagających się ze swoją narodową tożsamością. W tym miejscu znowu trzeba zauważyć pewną prawidłowość: o ile początkowo można żywić wątpliwości co do tego, czy przywoływanie losów Mircei Eliadego, Emila Ciorana i Constantina Noici może w jakikolwiek sposób przyczynić się do rozwinięcia głównego tematu rozprawy, o tyle wątpliwości te słabną w miarę lektury kolejnych rozdziałów, kiedy to wspomniane sylwetki znajdują swoje dalekie echo w twórczych dziejach wybranych autorów rumuńskiej nowej fali: Cristiego Puiu, Cristiana Mungiu, Corneliu Porumboiu i Radu Munteana.

Postrzegając rozprawę mgra Krystiana Przybylskiego jako obszerną, bynajmniej jednak nie rozwlekłą, mam równocześnie wrażenie, że w miarę jej powstawania merytoryczna

zawartość zaczęła rozsadzać ramy podjętego w niej tematu albo ze – ujmując rzecz inaczej – zainteresowania Doktoranta zaczęły znacząco wykraczać poza śledzenie perspektywy miorytycznej w wybranych dziełach rumuńskiej nowej fali. O tym naczelnym wątku co prawda nigdy się nie zapomina – jedną z niekwestionowanych zalet rozprawy jest konsekwencja, z jaką Autor powraca do stawianych przez siebie tez i pytań badawczych – wydaje się jednak, że zagłębiając się w niuanse rumuńskiej kultury, szczególnie filmowej, Doktorant zaczął dostrzegać możliwość, a nawet potrzebę wyjścia poza pierwotnie nakreślony temat. Piszę o tym nie po to, by wskazać na jakieś niedopatrzenie, lecz dlatego, że w moim subiektywnym odbiorze w miarę lektury rozwijał się nie tylko temat, lecz także postawa Autora: od początkowego „bezpiecznego” trzymania się miorytycznego klucza po perspektywę badacza gotowego wykonać skok na naprawdę głęboką wodę trudnych do przewidzenia wniosków.

Początkowo Doktorant rozpoznaje podjętą przez siebie pracę jako krytyczną kontynuację wątków zainicjowanych przez innych badaczy, zwłaszcza Dominique Nastę, która jednak „skupia się na powiązaniach między wybranymi dziełami filmowymi a ikoniczną dla rumuńskiej kultury balladą *Miorița* w duchu fatalistycznym, eksponującym bierność jej bohatera”, podczas gdy samemu sobie Autor stawia za cel „ukazanie bardziej złożonego obrazu, uwzględniającego nie tylko pesymistyczny wydźwięk znanej wszystkim Rumunom ballady, ale także wpisane w nią jaśniejsze odcienie rumuńskiej tożsamości i autorefleksji” (s. 10). W rozdziałach analitycznych rozprawy badacz dociera już jednak do trudnych konstatacji, takich jak ta: „o ile wydobyć można tematyczne związki pomiędzy rumuńską nową falą a miorytyczną fabułą – w niektórych przypadkach czytelniejsze niż w innych – o tyle estetyczne powiązania nie są tak oczywiste, a miejscami zdają się nawet prowadzić na badawcze manowce” (s. 337). Obarczony tą niełatwą świadomością, Autor w dalszym ciągu deklaruje, że interesuje go „wskazanie sposobu, w jaki badana twórczość nowofalowa wpisuje się w uniwersum *Miority* i miorytyczną matrycę (...) oraz jakimi narzędziami języka filmowego wzmocnia zgodną z tym paradygmatem wytwarzaną treść” (s. 342), zadawane przez niego szczegółowe pytania zaczynają już jednak wskazywać na gotowość rozszerzenia własnych badań poza miorytyczną perspektywę.

Szczególnie widoczne jest to w ostatnich rozdziałach rozprawy, w których znalazły się drobiazgowo analizy wybranych filmów Puiu, Mungiu, Porumboiu i Munteana. Autor przystępuje tutaj do swojego zadania z rzetelnie przygotowanym protokołem działań: dobrze umotywowaną decyzją, by posługiwać się terminem „rumuńska nowa fala” (a nie – na przykład – „nowe kino rumuńskie”), z konkretnie wytyczonym obszarem badawczym, zawężonym do „umownie przyjętego”, ale nie wykluczającego wyjątków, „pierwszego etapu nowofalowej

twórczości” (s. 151), a także z pokazną listą kryteriów, tematów i estetycznych zabiegów, których wytropienie ma mu pomóc w dotarciu do głębokiej miorytycznej struktury omawianych dzieł. Mimo to nie ulega wątpliwości, że jego zainteresowania zaczynają wykraczać poza wstępnie przyjęty klucz odczytania. Interesujące refleksje na temat wątków tanatycznych czy religijnych w filmach rumuńskiej nowej fali może i mają swoje źródło w poszukiwaniach miorytycznej struktury głębokiej, zdecydowanie jednak do tych poszukiwań się nie ograniczają. Kolejne powroty do filmów takich jak *Śmierć pana Lăzărescu* (2005), *Sieranewada* (2016) czy *Za wzgórzami* (2012) nasuwają wniosek, że być może kolejnym krokiem Doktoranta powinno być napisanie książki na temat zasygnalizowany w interesującym pytaniu z 312 strony: „czy i ewentualnie jak nowofalowy bohater się modli?” – czyli monografii o duchowości i religijności w kinie rumuńskim – książki, w której wątek miorytyczny mógłby, oczywiście, znaleźć należne mu miejsce.

Zainteresował mnie wyłaniający się z analiz zawartych w rozprawie ambiwalentny obraz duchowości przenikającej kino rumuńskiej nowej fali. Posługując się kategorią zaproponowaną przez Adama Regiewicza, powiedziałabym, że są to filmy rozpięte między kinem kerygmatycznym a (tu już moja propozycja terminologiczna) kinem „antykerygmatycznym”, mamy tu bowiem do czynienia z dziełami, które „nie deklarują religijnego przesłania, nie operują znakami *sacrum* na zasadzie bezpośredniego odniesienia czy przywołania, a jednak ich narracja, sposób prezentowania bohatera na ekranie, jego sytuacji egzystencjalnej” niejednokrotnie pozostają w jakiejś (choćby negatywnej) relacji do zjawiska kerygmatyczności, które w filmie przejawia się, mówiąc najogólniej, jako „wydobycie głębi cudowności z rzeczywistości naznaczonej ciężarem materialności”<sup>3</sup>.

Zwracając uwagę Doktoranta na wątki wychodzące poza miorytyczną perspektywę, bynajmniej nie sugeruję, że rozprawa posiada merytoryczne braki. Wręcz przeciwnie: uważam, że podjęty temat został zrealizowany w sposób wyczerpujący. Autorowi udało się dowieść „tezy, że twórcy rumuńskiej nowej fali wykorzystują – świadomie bądź nie – miorytyczny wzorzec i czynią to w ambiwalentny sposób”; udowodnił także, że „perspektywa miorytyczna może być jednym z poręcznych narzędzi do badania nowego kina rumuńskiego” (s. 12). Badacz wie, że interesująca go symboliczna matryca „inaczej się ujawnia w quasisielankowym świecie pieśni-ballady, a inaczej w estetyce realizmu znacznie młodszej X muzy” (s. 389). Jest także świadomy pewnej dozy arbitralności zaproponowanych przez siebie odczytań, co widać między innymi w jego analizie bohaterów i bohaterek rumuńskiego kina, których sylwetki „dają szansę

---

<sup>3</sup> A. Regiewicz, *Polskie kino kerygmatyczne? Próba zdefiniowania gatunku*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 13, s. 58.

na odkrycie ukrytej często w niuansach, a jednak żywej symbolicznej matrycy, przemawiającej w powtarzanych na nowo schematach – co nie znaczy, że zawsze czytelnych i jednoznacznych” (s. 243). W istocie trzeba było mocno się napracować, aby dostrzec miorytyczne wzorce w postawie bohaterów *Towaru i kasy* (2001), których perypetie na pierwszy rzut oka mają więcej wspólnego z wątkami obecnymi w kinie co najmniej od czasu *Swobodnego jeźdźca* (1969) niż z klasyczną balladą o rumuńskim pasterzu. I muszę przyznać, że chociaż z dużą dozą sceptycyzmu podchodziłam do możliwości powiązania z tą balladą tak bolesnego filmu, jak *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007), to ostatecznie Autorowi udało się przekonać mnie, że w bohaterkach tego dzieła da się dostrzec ślady dwóch interpretacji postawy pasterza, która w zależności od przyjętego punktu widzenia może się wydawać albo fatalistycznie bierna, albo na swój szczególny sposób świadoma i aktywna.

Niebagatelną rolę w procesie przekonywania do tego na pierwszy rzut oka kontrowersyjnego jest klarowność skonstruowanego przez Autora wywodu. Rozprawa jest dobrze napisana, a na jej wartość nie mają wpływu sporadycznie pojawiają się w niej usterki, takie jak nie zawsze potrzebne powtarzanie w różnych miejscach tych samych zdań<sup>4</sup> lub cytatów<sup>5</sup>, literówki<sup>6</sup> (w tym w nazwiskach<sup>7</sup>), okazjonalne błędy gramatyczne i translacyjne<sup>8</sup> czy pomyłki w datach<sup>9</sup>. Wszystko to są drobnostki, których doprawdy trudno uniknąć w czasie pracy nad tak obszernym tekstem.

Przekonująca argumentacja to jednak tylko jeden z istotnych aspektów recenzowanej rozprawy. Kolejnym są wątki otwierające się na możliwość dalszego zgłębiania, niekoniecznie w miorytycznym kluczu. Z uwagi na obszar moich własnych badawczych zainteresowań, z dużym zainteresowaniem śledziłam te części rozprawy, w których refleksja o horyzontach sensotwórczych wyznaczanych przez miorytyczną matrycę spotykała się z namysłem nad specyfiką przestrzeni – zarówno tych, w których kształtowały się zręby rumuńskiej kultury, jak i tych, w które kultura ta została wtłoczona w XX wieku w wyniku społeczno-politycznych przeobrażeń. Szczególnie istotne wydaje mi się poczynione przez Autora rozprawy

---

<sup>4</sup> Zdanie: „twórcy rumuńskiej nowej fali wykorzystują – świadomie bądź nie – miorytyczny wzorec i czynią to w ambiwalentny, kontrastowy sposób – typowo dla całej rumuńskiej kultury” powtarza się w tym samym miejscu w aż trzech miejscach, na stronach: 12, 165 i 405.

<sup>5</sup> Na stronach 289 i 351 powtórzona zostaje bez szczególnego uzasadnienia ta sama wypowiedź Cristiego Puiu: „W tym mieszkaniu obecne są dzień i noc. Niektóre pokoje są ciemniejsze, inne jaśniejsze, mają też inny wystrój – jak krajobrazy (...)”.

<sup>6</sup> Na przykład „forsowne” zamiast „forsowane” (s. 54), „apape” zamiast *agape* (s. 324).

<sup>7</sup> Magdalena Bartczak bywa nazywa w rozprawie „Bartnicką” (np. s. 409); poprawny zapis nazwiska twórcy skautingu to Robert Baden-Powell, a nie „Boden-Powell” (s. 30).

<sup>8</sup> W języku polskim nie stosuje się raczej określenia „edycja” jako synonimu terminu „montaż” – warto byłoby wziąć to pod uwagę w tłumaczeniu cytatu zamieszczonego na s. 343.

<sup>9</sup> *Wielki sen* Howarda Hawksa to film z 1946, a nie – jak stwierdzono na 215 stronie rozprawy – z 1948 roku.

spostrzeżenie dotyczące unikatowej formy kulturowej translacji, na mocy której pejzaż połoniny zostaje zastąpiony przez inną formę wertykalnych relacji, które przebiegają między blokowiskami z wielkiej płyty a niejednokrotnie pogrążonymi w półmroku ulicami. Kino rumuńskiej nowej fali daje przejmujące świadectwo egzystencjalnych i duchowych skutków tej przemiany, co czyni je potencjalnie interesującym obiektem badań w perspektywie *landscape studies*. Myślę tutaj w szczególności o kategorii krajobrazu kulturowego rozumianego jako „medium kultury, która wyraża siebie za pośrednictwem ludzkich praktyk kształtowania otoczenia, porządkowania ziemi, lokowania w niej swoich śladów – kulturowych artefaktów”<sup>10</sup>. Wydaje się, że w oku kamery nowofalowych twórców miejski pejzaż zastępujący tradycyjny pejzaż połoniny może być także interpretowany jako krajobraz panoramiczny, który – zgodnie z definicją proponowaną przez Beatę Frydryczak i Dorotę Angutek: „pociąga za sobą postawę zdystansowanego obserwatora” sytuującego się „*wobec* lub *naprzeciw* krajobrazu w przeciwieństwie do postawy zaangażowanego mieszkańca, który sytuuje się *wewnątrz* czy *pośród* krajobrazu”<sup>11</sup>. Badawcza intuicja podpowiada mi, że sięgnięcie po takie kategorie mogłoby być inspirujące, choćby w świetle odpowiedzi na pytanie: co w zasadzie różni obserwowany w kinie rumuńskiej nowej fali wątek miejskiej podróży bohatera pokonującego kolejne przeszkody od analogicznego wątku, który obserwujemy na przykład w filmach braci Dardenne? W obu przypadkach spotykamy wszak postaci, które nieustannie są w ruchu, pokonują „góry i doliny” w celu zrealizowania jakiegoś trudnego zadania w rzeczywistości nacechowanej moralną ambiwalencją. Narzędzia *landscape studies* oferują, jak sądzę, możliwość jeszcze wyraźniejszego pokazania, że motyw ten – obserwowany tak w rumuńskim, jak i w belgijskim kinie – posiada inne kulturowe źródła.

Być może taka perspektywa okazałaby się użyteczna jako alternatywa dla przyjętego przez Doktoranta kryterium podziału opartego na opozycji „kino narodowe” / „kino transnarodowe”, która posłużyła mu do uargumentowania decyzji o zawężeniu obszaru swojego badawczego zainteresowania do pierwszego etapu rumuńskiej nowej fali. W kilku miejscach rozprawy Autor podkreśla, że interesuje go kino zachowujące „rozpoznawalny rys lokalności, charakterystycznej dla rumuńskiego kontekstu kulturowego. We wtłoczonym w ponadlokalny, globalny, kosmopolityczny uniform kinie rozpoznanie miorytycznych tropów i przejawów specyficznego rumuńskiego charakteru Błagańskiej matrycy może być utrudnione, bądź wręcz niemożliwe” (s. 411). Źródło pewnej – może nie fundamentalnej, ale jednak –

<sup>10</sup> I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 46.

<sup>11</sup> B. Frydryczak, D. Angutek, *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, w: *Krajobraz. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 10.

problematiczności tego ujęcia tkwi w tym, że zjawiska takie jak nowa fala, a zwłaszcza filmowy neomodernizm – wiemy wszak, że to raczej w obrębie tego nurtu funkcjonują filmy Puiu czy Mungiu – podważają zasadność takich opozycji. O filmowym neomodernizmie Rafał Syska pisze, że jest to nurt „od początku pluralistyczny, pozbawiony podziału na centrum i prowincję, różnorodny, rozwijający się często w krajach o dotychczas marginalnym znaczeniu dla kinematografii, promujący idee małych ojczyzn i lokalnych społeczności”<sup>12</sup>. Równocześnie autor pokazuje, że pod względem produkcyjnym i dystrybucyjnym „być albo nie być” filmów z nurtu *slow cinema* stanowi sprawne poruszanie się w wybitnie transnarodowej przestrzeni koprodukcji, międzynarodowych (w naszym przypadku: unijnych) funduszy oraz filmowych festiwali związanych z promowaniem kina artystycznego<sup>13</sup>. To, co na poziomie fabuły jest skoncentrowane na lokalności, ma zatem u swoich źródeł kontekst globalny. Co więcej, jak dowodzą badacze, transnarodowe kino nie eliminuje z dyskursu idei narodowości, a jedynie – jak stwierdza Serena Formica – „wykracza poza nią: jest realizowane ponad granicami, a jego produkty są w pewien sposób filmowymi hybrydami”<sup>14</sup>. Hybrydyczność ta przyjmuje z kolei różne formy i funkcjonuje nie tylko na poziomie gatunkowych konwencji, lecz także procesów produkcyjnych, strategii dystrybucyjnych oraz (co może być szczególnie istotne w przypadku filmów realizowanych przez rumuńskich reżyserów częściowo wykształconych na Zachodzie i inspirujących się modernistycznym kinem) w obszarze tożsamości samych filmowców. To, że współcześni rumuńscy autorzy kręcą filmy z większą niż wcześniej świadomością oczekiwań festiwalowej publiczności, niekoniecznie oznacza zatem, że ich kino jest w znacząco wyższym stopniu transnarodowe niż w pierwszej fazie rumuńskiej nowej fali; z pewnością za to jest to kino realizowane już w nieco innej Rumunii – zmieniającej się w ostatnim dwudziestoleciu pod wpływem takich czynników, jak przynależność do Unii Europejskiej.

W tym świetle warto powrócić do głównego tematu rozprawy. Dysertacja kończy się zaczerpniętym z pism Eliadego cytatem zwracającym uwagę na trwałość miorytycznego kodu w rumuńskiej kulturze. Jedno z głównych pytań, które nasuwa się po lekturze całości rozprawy, brzmi: czy – biorąc pod uwagę zarówno filmy poddane analizie, jak i te z oczywistych względów nieuwzględnione – można stwierdzić, że Rumuni wciąż rozpoznają w *Mioriity* „swoją sposób egzystencji w świecie”? W niektórych z proponowanych przez Autora odczytań zdaje się dochodzić do głosu już nie tylko ambiwalentny charakter samej matrycy, lecz także – niekiedy wręcz świadome – dążenie do jej kwestionowania. Warto przytoczyć w tym kontekście

<sup>12</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm...*, s. 186.

<sup>13</sup> Zob. tamże, s. 18.

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 23.

ciekawy fragment o *Za wzgórzami* Mungiu. Krystian Przybylski pisze: „Miorytyczny bohater, nawet w fatalistycznej interpretacji roztacza nieziemską wizję życia w bliskości swego »stada« i to zdaje się (...) głównym, jeśli nie jedynym, dyskusyjnym także dla autora pracy, związkiem między tymi odległymi aksjologicznie światami” (s. 308). A skoro to właśnie aksjologia stanowi swoiste centrum miorytycznego paradygmatu, to – pytam, nie twierdzą – może film Mungiu diagnozuje nie tyle trwałość owej matrycy, co raczej fakt, że staje się ona współczesnym Rumunom coraz bardziej obca, niczym relikwii już nie tylko minionej epoki, ale i tożsamości, która stopniowo zanika? W tym kontekście wart rozwinięcia wydaje mi się również inny fragment rozprawy, dotyczący twórczości Porumboiu, która – jak dowodzi Doktorant – „nacechowana autorefleksyjnym stosunkiem do nowofalowego kina i ironicznym spojrzeniem na perypetie (anty)bohaterów oraz epokowe wydarzenia (...), przechowuje miorytyczne kody, osłabiane jednak przez dekonstruujące strategie i poznawczy dystans” (s. 406). Z przytoczonych w tym miejscu cytatów wyłania się intuicja, że o ile w twórczości autorów pierwszego nurtu nowej fali rumuńskiej świadomość miorytycznej matrycy – choć niekoniecznie wprost wyrażona – jest jeszcze dość silna, o tyle rozpoznawana jest ona może już nie tyle jako silny i żywy, co raczej jako zanikający, kwestionowany i na różne sposoby dekonstruowany element zbiorowej tożsamości.

Przywołane tu komentarze zostały pomyślane nie jako krytyka, lecz jako zachęta do dalszej refleksji i dyskusji. Zaproponowana przez mgra Krystiana Przybylskiego rozprawa jest przekonująca pod względem metodologicznym i interpretacyjnym. Świadczy ona także o posiadanych przez Doktoranta umiejętnościach prowadzenia badań z zakresu filmoznawstwa. Jej Autor potrafi sytuować swoją wypowiedź w kontekście opinii innych badaczek i badaczy. W związku z tym stwierdzam, że rozprawa *Dyskurs kulturowy w języku filmowym rumuńskiej nowej fali w perspektywie zjawiska miorytyczności* spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

M. Kempna - Pierzchała