

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana mgr Krystiana Przybylskiego, pt.

***Dyskurs kulturowy w języku filmowym rumuńskiej nowej fali w perspektywie
zjawiska miorytyczności***

napisanej pod kierunkiem dra hab. Andrzeja Szpulaka, prof. UAM

W mojej opinii, rozprawa napisana przez mgr Krystiana Przybylskiego udanie łączy namysł nad fundamentalnymi zagadnieniami dotyczącymi historii i kultury Rumunii oraz związanymi z nimi problemami tożsamości rumuńskiej z analizami konkretnych dzieł filmowych. Chodzi o nurt filmowy, który pojawił się na początku dwudziestego pierwszego wieku, nazwany rumuńską nową falą. Autor rozprawy starał się nie tylko odczytać i wyjaśnić szczegółowe znaczenia wybranych przez siebie filmów i umieścić je w kontekście współczesnym, o którym one opowiadają, lecz również stworzył głęboką refleksję nad niejednoznaczną specyfiką kultury rumuńskiej; próbował dotrzeć do pewnych idiomów charakterystycznych dla tej kultury, które jego zdaniem przejawiają się również w analizowanych przez niego filmach. W tej rozprawie jedno ściśle łączy się z drugim, co jest jej pierwszą, ale nie jedyną, zaletą.

Autor rozprawy przyjął balladę pasterską pt. *Miorita* jako motyw wiodący dla swoich rozważań historycznych, kulturoznawczych i filmoznawczych. *Miorita*, której kanoniczny zapis powstał w połowie dziewiętnastego wieku, to utwór poetycki traktowany przez wielu badaczy za swoistą matrycę kultury rumuńskiej. Na przykład Mircea Eliade uznał ją za jednego z jej głównych reprezentantów, zarówno w wymiarze duchowości ludowej jak i historii idei. Ten poemat o pasterzu owiec na karpackiej połoninie, który ufnie pogodził się ze śmiercią ma symbolizować sytuację i postawy Rumunów rozpięte pomiędzy tajemniczym fatalizmem a akceptacją losu (s. 70), którą można rozumieć jako wyraz godności i wiary w sens naturalnego, a może nawet religijnego porządku świata.

Autor rozprawy za szczególnie istotną uznał interpretację *Miority* dokonaną przez Luciana Blagę. Rozumiał on przestrzeń pasterską jako swoisty rumuński „horyzont przestrzenny” zakorzeniony w strukturach zbiorowej nieświadomości. Tak rozumiana miorytyczność byłaby zatem matrycą losu Rumunów podatnych na wahania i niepewności

egzystencji, a także historii, oraz wzorem nowoczesnej kultury rumuńskiej, której rozwój i znaczenia oscylują pomiędzy Wschodem a Zachodem, tradycjonalizmem a nowoczesnością, religią i sekularyzmem, ale również między ideologiami (nacjonalizm, faszyzm, komunizm), przy pomocy których próbowano na nią wpływać a autentycznymi, egzystencjalnymi i duchowymi doświadczeniami Rumunów.

Rozprawa napisana przez Pana mgr Krystiana Przybylskiego ma jasno sformułowany cel badawczy oraz tezę. Autorowi chodziło przede wszystkim o to, czy i w jaki sposób ślady miorytycznego paradygmatu symbolicznego i stylistycznego są obecne w wybranych filmach rumuńskiej nowej fali? Czy miorytyczność może być jednym z kluczy do interpretacji tego nurtu? Autor odpowiedział na te pytania twierdząco, wskazując, że rumuńscy reżyserzy wykorzystali miorytyczny wzorzec, świadomie lub nie, w ambiwalentny i wieloznaczny sposób. Jednakże, w moim przekonaniu, wartość tej pracy daleko wykracza poza twierdząca lub negatywną odpowiedź na te główne pytania.

Już na wstępie tej recenzji mogę stwierdzić, że pomysł, aby punktem wyjścia uczynić *Mioritę*, choć może uchodzić za kontrowersyjny, bo związany z poszukiwaniem głównego uzasadnienia dla twórczości filmowej kilku współczesnych reżyserów w jednym utworze literackim, pochodzącym z XIX wieku, choć w gruncie rzeczy nie jest nowy, można uznać za oryginalny. O owej oryginalności decyduje jednak nie tylko sama perspektywa miorytyczna, lecz przede wszystkim, wspomniany już wyżej, szeroki horyzont badawczy rozprawy, jaki Autor przedstawił przy jej pomocy.

Podjęte przez Autora zadanie wymagało bez wątpienia połączenia kompetencji z różnych dziedzin wiedzy, nie tylko z filmoznawstwa. Szczególne znaczenie miała oczywiście dokładna znajomość historii i kultury rumuńskiej. Do urzeczywistnienia zadania przyczyniły się zatem trafnie wybrane założenia, erudycja Autora, oraz precyzyjnie opracowana struktura rozprawy, która podzielona została na trzy zasadnicze części. Na pierwszą część składają się trzy rozdziały, omawiające kolejno historię Rumunii, na jej tle genezę powstania i znaczenia *Miority*, oraz filozoficzne interpretacje tego utworu. Druga część przedstawia historię kina rumuńskiego w zarysie, oraz, w dwóch rozdziałach, powstanie i dyskurs kulturowy rumuńskiej nowej fali. Trzecia część, główna, przedstawia sylwetki i twórczość czterech wybranych reżyserów, pionierów tego nurtu (Cristi Puiu, Cristain Mungiu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu), a następnie najważniejsze wyznaczniki miorytycznego spojrzenia filmoznawczego na nową falę. W ostatnich dwóch rozdziałach tej części rozprawy Autor skupia się analizach wybranych filmów, przeprowadzonych najpierw pod kątem tematycznym, a następnie estetycznym, w perspektywie miorytycznej.

Konstrukcja rozprawy jest logiczna i precyzyjna. Pozwoliła Autorowi wyjaśniać złożoność podjętego tematu i związanej z nią problematyki, stopniowo, od ogólnych wiadomości historycznych, przez konteksty filozoficzne i kulturozawcze po analizy filmów. Z pewnym zastrzeżeniem można wprowadzić potraktować nadmiar szczegółowych informacji, np. tych dotyczących historii Rumunii i kina rumuńskiego, nie związanych bezpośrednio z tematem pracy, lecz wobec bardzo niskej obecności tych zagadnień w polskiej literaturze filmoznawczej, czytelnik może je potraktować jako dobre, „podręczne”, przypomnienie podstawowej wiedzy. Pewne wątpliwość może również budzić sposób prezentacji analizowanych w rozprawie filmów. Polega on na kilkukrotnym powracaniu przez Autora do tych samych utworów, w kontekście kolejnych zagadnień, np.: fabuły, problemów tematycznych, estetyki. Naraża to czytelnika na kilkukrotne powtórzenia niektórych treści (np. streszczeń fabuły) a sam wywód czyni nieco fragmentarycznym. Jednak i ten sposób analizy filmów można uznać za uzasadniony. Oparty jest on bowiem na głównym założeniu, czyli poszukiwaniu tropów miorytycznych przejawiających się w różnych płaszczyznach struktury dzieł filmowych. Pozwala uporządkować te tropy według przyjętej przez Autora hierarchii.

Jednakże, za najbardziej ryzykowną można uznać decyzję, aby główną perspektywą badań współczesnego kina rumuńskiego uczynić odniesienia do *Miority*. Zastrzeżenia może budzić próba przenoszenia znaczeń utworu literackiego problemy współczesnej Rumunii, oraz na zupełnie inny rodzaj wypowiedzi i formy artystycznej, jaką są filmy. Drugą wątpliwość może nasunąć pewna kontrowersyjność już istniejących interpretacji *Miority*. Ballada ta prezentuje bowiem treści i formę wykorzystywaną w różnych kontekstach i czasie, na przykład przez ideologię nacjonalistyczną (interpretacje kładące nacisk na kult męczeństwa oraz wiarę w „mesjańską”, wyzwalającą moc śmierci człowieka podporządkowaną „wyższymi” kosmicznym prawom), lub ideologię komunistyczną (świeckie interpretacje kładące nacisk na ufność i zgodę bohatera na los, kojarzoną z propagandowym optymizmem, z jednej strony, a z drugiej – doszukujące się w balladzie uzasadnień dla „starożytnego” zakorzenienia narodu rumuńskiego).

Miorita może być zatem interpretowana zarówno w kluczu „konserwatywnym”, jak i „postępowym”. Co więcej, znaczenie, jakie przypisywał temu utworowi Mircea Eliade, polegające na interpretacji w perspektywie archaicznego *sacrum*, nie tylko odnosi go do pewnej koncepcji religijności, lecz również czyni podatnym na interpretacje kontrkulturowe, poszukujące w archaicznych formach kultury powrotu do niewinności i odnowy człowieczeństwa poprzez dążenia do syntezy elementów kultury Wschodu i Zachodu. Istnieje

zatem niebezpieczeństwo, że tak interpretowany, niepozorny w gruncie rzeczy utwór literacki należący do gatunku poezji pasterskiej, stać się może „uniwersalnym kluczem do wszystkiego”.

W kontekście powyższych uwag, szczególnie ważne jest zatem to, że Autor rozprawy był w pełni świadomy wszystkich tych kontrowersji i niebezpieczeństw. Właśnie ich przedstawieniu i zrozumieniu służy blisko stustronicowa część pierwsza rozprawy. Obecność *Miority* w rozważaniach na temat kultury rumuńskiej prowadzonych przez tej miary uczonych co Mircea Eliade, Constatin Noica i wielu innych, stanowi mocne uzasadnienie podjęcia tych wątków również w badaniach nad filmem rumuńskim. W tym kontekście ważne są również badania motywów związanych z *Mioritą* prowadzone przez filmoznawczynię Dominique Nasta`ę, na którą powołuje się Autor, i której spostrzeżenia twórczo i szczegółowo rozwija w swojej rozprawie.

A zatem, Autor rozprawy ma świadomość ambiwalencji znaczeń *Miority* oraz różnych jej interpretacji. Dotyczą one nie tylko tajemniczej postawy bohatera akceptującego ofiarę z własnego życia oraz otwartego zakończenia utworu. Są one również związane ze specyficznym połączeniem elementów archaicznej mitologii *sacrum* (np. motyw śmierci i kosmicznych zaślubin) z pierwiastkami prawosławnego chrześcijaństwa (zwłaszcza motyw ofiary). Można zwrócić uwagę, że ta wieloznaczność interpretacyjna została wzmocniona jeszcze przez samego Autora rozprawy za sprawą wprowadzenia perspektywy postsekularnej w miorytyczny kontekst interpretacji niektórych filmów rumuńskiej nowej fali. Autor niejednokrotnie stwierdza, że rzeczywistość przedstawiona w tych filmach, oraz jej reżyserskie interpretacje, przynajmniej w kilku przypadkach, nasycone są myśleniem postsekularnym. Szkoda jedynie, że dostrzegając wyraźne te postsekularne tropy, nie rozwinął On nieco dokładniej tych wątków, na przykład przeprowadzając próbę określenia, do jakiego typu postsekularyzmu można je zaliczyć?

Myślę, że z tym zagadnieniem może być związana jeszcze jedna perspektywa interpretacyjna, przy pomocy której można rozumieć sens i znaczenia *Miority* oraz jej oddźwięk w filmach rumuńskiej nowej fali. Autor nie zauważył tej perspektywy lub świadomie ją pominął. W swoich rozważaniach odniósł się przede wszystkim do perspektywy wewnątrztekstowej i dwóch dominujących interpretacji *Miority*, czyli racjonalistycznej, pesymistycznej, kładącej nacisk na pasywność postawy bohatera i fatalizm ballady oraz optymistycznej, akcentującej swoistą ufność w los i afirmację życia duchowego. Przy czym sam, starał się raczej zachować krytyczny dystans w stosunku do obu tych interpretacji, akcentując przede wszystkim antynomiczną strukturę poetycką i otwarty sens ballady.

Autor rozprawy, pisząc o znaczeniach i interpretacjach *Miority*, mało uwagi poświęcił kontekstowi powstania jej kanonicznej wersji, opracowanej przez Vasile Alecsandriego, a nieco wcześniej być może także przez Alecu Russo. Jest to istotne, ponieważ właśnie od tego momentu, czyli od połowy dziewiętnastego wieku *Miorita* stawała się utworem ważnym dla rodzącej się, nowoczesnej kultury rumuńskiej. Russo, a zwłaszcza Alecsandri byli wykształconymi przedstawicielami elity mołdawskiej i twórcami bardzo wpływowymi. Ich światopogląd, w dość skomplikowany sposób łączył dwa rejestry kosmopolityzmu, który był charakterystyczny dla ówczesnych elit rumuńskich, wschodni, z wpływami osmańskimi i zachodni, oparty na wpływach Oświecenia i Romantyzmu. Było to ściśle związane z tendencjami modernizacyjnymi i kulturotwórczymi. Redakcja i publikacja *Miority* wpisywała się w nie programowo. Jak zauważył Caius Dobrescu, współczesny pisarz i naukowiec rumuński (*Najwyższy eufemizm. Śmierć jako alegoria biedermeierowska*), chodziło o próbę stworzenia „idealnego” charakteru narodowego, opartego na odrzuceniu przemocy i tworzonego wedle kulturowych i cywilizacyjnych wzorów łagodności. Patronowały tym dążeniom wzorce późnego romantyzmu Biedermeier (romantyzm wprowadzony do kultury mieszczańskiej), czyli duch emancypacji oraz projekty demokratyzacji kulturalnej socjalizacji o zabarwieniu liberalnym. Miały one objąć nie tylko elity, ale również niższe warstwy społeczeństwa, w tym chłopów. *Mioritę* można odczytywać jako sublimację tych dążeń a zatem jako narzędzie kulturotwórcze. Postać pasterza z ballady, nie jest zatem tylko przejawem rumuńskiej kultury ludowej, ale w pewnym stopniu (jak dużym?) romantyczną konstrukcją „postaci idealnej”, stworzonej na potrzeby idei zjednoczenia ziem rumuńskich (niekoniecznie w stylu agresywnego nacjonalizmu, a raczej w sposób liberalny, co stało się zresztą w na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku celem krytyki stronnictw o bardziej radykalnych poglądach na „rumuńskość”).

Można założyć, że również rumuńscy reżyserzy filmowi, nieco podobnie, ale ponad sto lat później, stanęli przed wyzwaniem stworzenia nowego, aktualnego obrazu Rumunów i Rumunii, w oparciu o dawne, zapamiętane, oraz bliższe, realne, komunistyczne, postkomunistyczne, ale przede wszystkim liberalne uwarunkowania. Uwzględnienie powyższej perspektywy w badaniach nad filmem rumuńskim pozwoliłoby, być może, dostrzec pewną kontynuację, a może nawet analogię myślenia dawnych i współczesnych twórców rumuńskich. Może pomogłoby odsłonić przyczyny swoistego napięcia, jakie pojawia się pomiędzy tęsknotą za tradycyjnymi wartościami a chaosem doświadczeń historycznych i społeczno-politycznych, z którymi mierzą się bohaterowie filmów rumuńskich. Może również rzuciłoby światło na, interesujące Autora rozprawy, pytania o autentyczność, oraz o sposoby

tworzenia rumuńskiej tożsamości, których współczesnymi przejawami są również w pewnym sensie filmy analizowane w rozprawie.

Autor rozprawy poszedł jednak inną drogą interpretacyjną. Miał do tego prawo i uczynił to z powodzeniem. Przyjęte przez niego założenia pozwoliły otworzyć myślenie badawcze na niejednoznaczność motywów i sensów pojawiających w *Mioricie*, a za tym również na nieoczywistą interpretację filmów, które kojarzą się na pierwszy rzut oka przede wszystkim z realizmem społecznym, a w których Autor odnalazł bogactwo problematyki egzystencjalnej, etycznej a nawet religijnej. Szczegółowa analiza i interpretacja ballady pomogła Autorowi stworzyć precyzyjną kategoryzację motywów i tematów miorytycznych pojawiających się w filmach. Natomiast wieloznaczność sensów zawartych w *Mioricie* stała się *spirythus movens* rozważań filozoficznych.

Aby stało się to możliwe, należało dokonać wyboru filmów poddających się takim analizom i rozważaniom, co w moim przekonaniu, Autor uczynił w sposób trafny. Skupił się przede wszystkim na twórczości czterech, najbardziej uznanych reżyserów nowej fali (Puiu, Mungiu, Muntean, Porumboiu), oraz na kilku tytułach (*Towar i kasa*, 2001; *Śmierć pana Lazarescu*, 2005; *Sieranevada*, 2016; *4 miesiące, 3 tygodnie, 2 dni*, 2007; *Za wzgórzami*, 2012 *Papier będzie niebieski*, 2006; *12.08 na Wschód od Bukaresztu*, 2006; *Policjant przymiotnik*, 2009) pochodzących głównie z pierwszego okresu jej rozwoju, w którym filmowcy zaprezentowali specyficzne spojrzenie na współczesną Rumunię i Rumunów, docierając również do publiczności międzynarodowej. Zdaniem Autora to właśnie w tych filmach najdobitniej przejawia się miorytyczny potencjał oraz kulturowa pamięć o przeszłości.

Wprawdzie można zauważyć, że dwa z wybranych filmów (*Za wzgórzami*, 2012 i *Sieranevada*, 2016) należą nowszych, ale właśnie w nich Autor, w przekonujący sposób, odnalazł wiele motywów, które mogą kojarzyć się z *Mioritą*. Można również zastanawiać się, w jaki sposób (i czy w ogóle?) jeśli traktujemy *Mioritę* jako trwałą matrycę kulturową, jej wzorce oddziałują w filmach nowszych (mimo nasilającego się w nich a zauważonego przez Autora myślenia postsekularnego)? Należy jednak stwierdzić, że zwiększenie liczby analizowanych filmów, powiększyłoby również, i tak już bardzo duże rozmiary pracy, co raczej nie byłoby wskazane.

Autor poprzedził analizy dzieł filmowych rzeczowym omówieniem głównych elementów dyskursu kulturowego, jaki tworzą filmy nowej fali. Są nimi: obserwacje rumuńskiej codzienności, syndrom kryzysu wspólnoty, motywy tanatyczne i religijne. A wszystko to w kontekście współczesnej Rumunii naznaczonej traumatycznym spadkiem po

komunizmie i przyjmującej nowe reguły po transformacji ustrojowej. Natomiast swoje analizy filmów. Autor oparł na precyzyjnej i trafnej kategoryzacji tematów miorytycznych. Zaliczył do nich kolejno: postawy bohaterów (doświadczenie niepewności egzystencjalnej, zgoda na los), motywy inicjacji (analizowane w odniesieniu do koncepcji rytuału przejścia A. Van Gennepa), motyw wędrówki (podróży), wyobrażeniowej i mistycznej, motywy „śmierci spokojnie przyjętej”, i wreszcie konteksty religijne, często naznaczone perspektywą postsekularną. Analizy prowadzone pod tym kątem, w mojej opinii, wypadają przekonująco. Są jasne i rzeczowe, przedstawiają wiele interesujących, choć nieoczywistych spostrzeżeń, stanowią dobry przyczynek do refleksji historycznej i filozoficznej. Autor przekonująco wskazał, w jaki sposób filmowcy rumuńscy, otwierając się na wieloznaczność współczesnej rzeczywistości, przyglądając się jej niekiedy na sposób „hiperrealistyczny”, potrafili wyzwolić głębszy namysł nad filozoficznym i duchowym dziedzictwem Rumunów.

Celny i przydatny dla analiz wydaje się również, zaczerpnięty z interpretacji *Miority* przeprowadzonej przez Luciana Blagę, ów motyw „falowania”, czyli niejednoznacznej oscylacji, wertykalno-horyzontalnej losów i postaw bohaterów filmowych. Wspomniana wyżej dokładna kategoryzacja tematów miorytycznych pozwala czytelnikowi zrozumieć ich głębszy sens. Jawi się on jako zbieżny w pewien sposób z balladą, nawet jeśli współczesna sceneria filmów (głównie miejska) pozornie bardzo daleko odbiega od idyllicznego toposu połoniny. Podejście miorytyczne okazuje się trafne szczególnie tam, gdzie Autor rozprawy pogłębia przy jego pomocy rozumienie postaci bohaterów, na poziomie egzystencjalnym i symbolicznym, oraz próbuje zrozumieć ich postawy wobec konfliktów przejawiających się w realnym świecie. Tam, gdzie wskazuje na istniejące napięcia pomiędzy „wyrokami losu” a konsekwencjami „własnych decyzji” zwłaszcza w perspektywie śmierci. Również rozważania dotyczące tropów i motywów religijnych, choć w większości filmów nieoczywiste, prowadzone są rzeczowo; znajdują uzasadnienie zarówno w *Mioricie*, jak i w prawosławnej tradycji Rumunii.

Te pozytywne oceny dotyczą zdecydowanej większości analiz tematycznych filmów. Myślę jednak, że w niektórych przypadkach Autor, starając się dostrzec kategorie miorytyczne, popadł w niepotrzebną dosłowność a tym samym w nadinterpretację. Powyższa uwaga dotyczy szczegółów. Na przykład, czy na prawdę uzasadnione jest dopatrywanie się w filmie *4 miesiące, 3 tygodnie, 2 dni* „świata postidyllicznego” istniejącego „po Apokalipsie”, czyli „po zniszczeniu się zbrodniczych planów dwóch pasterzy” (s. 247)?; lub, czy postać pana Pisoci z filmu *12.08 na wschód od Bukaresztu* rzeczywiście można odczytać jako figurę „pasterza emanującego witalnością” (s. 260)? Nie bardzo przekonuje mnie również

stwierdzenie o szczególnej „uwadze” niektórych reżyserów, jaką poświęcili w swoich filmach dla świata przyrody (s. 384; oglądając te filmy odniosłem wręcz przeciwne wrażenie).

Takie szczegóły, niepotrzebne w moim przekonaniu, które wynikają wszakże z pewnej pozytywnie rozumianej solenności wywodu, obracają się momentami przeciwko niemu. Podobny efekt, pojawiający się jakby na przekór wysokiemu, filmoznawczemu i filozoficznemu poziomowi wywodu, powodują niekiedy pewne zwroty stylistyczne i metaforyczne, takie jak np. ten odnoszący się do bohaterki filmy *4 miesiące, 3 tygodnie, 2 dni*, o której Autor pisze, że: „wchodzenie w dojrzałość pozostawia gorzki smak, niczym łyż, które dzień za dniem roni znające przyszłość balladowe jagniątko” (s. 274).

Są to jednak szczegóły, które nie obniżają merytorycznej wartości rozprawy. Jej zaletą jest z pewnością, to, że Autor, analizując uważnie filmy zagłębia się w niuanse rumuńskiej tożsamości, która dla samych Rumunów pozostaje w dużej mierze zagadkowa i kontrowersyjna. W tym kontekście może pojawić się jednak pytanie, co w istocie miałyby oznaczać dla współczesnych Rumunów rzeczywisty, a nie jedynie wyobrażeniowy, powrót na mityczną poloninę?

Z wywodów Autora dotyczących miejskiej scenerii, która pojawia się w zdecydowanej większości analizowanych filmów, trudno jednoznacznie wnioskować, czy przestrzeń ta zachowuje w sobie jakiś, pierwotny „pierwiastek magiczny”, czy też jest ona już w tych filmach jedynie przestrzenią ujawniającą ów „syndrom utraconej poloniny”, o którym pisał Lucian Blaga? Obie te kwestie muszą chyba pozostać nierozstrzygnięte, lecz przecież nie z winy Autora. Pewne jest natomiast to, że Autor przekonująco wskazuje, że w wielu filmach nowej fali rumuńskiej, realny fizyczny ruch bohaterów w konkretnej przestrzeni mieszkań i miast, nabiera niepostrzeżenie wymiaru egzystencjalnej i duchowej wędrówki (np. *Towar i kasa*, *Śmierć pana Lazarescu*, *Sieranewada*). Trafne jest również przekonanie, że w filmach tych można zaobserwować inscenizacyjne ekwiwalenty „Błagańskiego falowania w pokonywaniu przez bohatera usytuowanych symbolicznie w opozycji góra-dół wyzwań losu” (s. 344). Mniej natomiast przekonuje mnie doszukiwanie się bardziej szczegółowych analogii pomiędzy strukturą poetycką ballady a narracją i wizualnością, różniących się przecież od siebie, filmów.

Pomimo to, autorskie dążenie do poszukiwania pewnej synergii tematyczno-estetycznej tych filmów, należy uznać za uzasadnione i ocenić wysoko. Wartością tej pracy są bowiem również dokładne i rzeczowe analizy wizualne. Dają one czytelnikom dobre pojęcie o zasadniczych podobieństwach stylu wizualnego filmów rumuńskiej nowej fali, a zarazem wskazują na oryginalne metody odróżniające pracę reżyserów. Autor przekonująco określa

realizm filmów rumuńskich jako dążenie do tworzenia obrazów prawdziwego życia, jednak z otwarciem na etykę i metafizykę. Analizy formalne wybranych dzieł przeprowadzone zostały kompetentnie, uważnie i opatrzone wieloma interesującymi i trafnymi spostrzeżeniami oraz odniesione do wypowiedzi reżyserów. Autor w wielu przypadkach, celnie zdefiniował funkcje pracy kamery, która przyczynia się do swoistej „samoprezentacji świata”, oraz dzięki której powstaje pewien „nadmiar” sensu, na przykład wynikający z rytmiki wizualnej, co można, metaforycznie odnosić do treści i nastroju ballady *Miorita*...

Czas na podsumowanie. W mojej opinii Autorowi udało się, choć było to zadanie trudne, celnie wskazać i przekonująco wyjaśnić pewne tropy filmowe, które można odnieść do motywów pojawiających się w *Mioricie*, oraz w jej filozoficznych i literackich interpretacjach przeprowadzonych przez Luciana Blagę i innych badaczy. Najbardziej przekonujące są dla mnie tropy dotyczące sytuacji i postaw filmowych bohaterów, motyw wędrowki inicjacyjnej, oraz śmierci. Ponadto rozprawa zawiera bardzo rzeczowe i interesujące wprowadzenie do wiedzy na temat historii kultury rumuńskiej, co stanowi dobrą podstawę dla głębszego zrozumienia jej współczesnych wytworów, jakimi są dzieła rumuńskiej filmowej nowej fali. W szczegółowych analizach filmów najbardziej przekonujące są według mnie odniesienia znaczeniowe i symboliczne, mniej pozytywnie oceniam poszukiwanie szczegółowych analogii stylistycznych między strukturą poetyką ballady a filmami, ale za to bardzo wysoko same analizy wizualne, w których Autor bardzo precyzyjnie określił najważniejsze cechy stylu rumuńskich reżyserów.

A zatem, mogę stwierdzić, że rozprawa, której Autorem jest Pan mgr Krystian Przybylski, spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim, to znaczy, przedstawia konieczną wiedzę filmoznawczą jej Autora, jest przejawem samodzielnej pracy naukowej oraz stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Pana mgr Krystiana Przybylskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Marcin
22.02.2026