

r.

Instytut Kultury Współczesnej

Uniwersytet Łódzki

Recenzja
rozprawy doktorskiej mgr Natalii Chojny

pod tytułem:

Echa światoodczucia karnawałowego. Groteska realistyczna w polskim filmie fabularnym po 1956 roku jako forma ekspresji doświadczeń granicznych i traum kulturowych

przygotowanej pod kierunkiem promotora:
dr hab. Barbary Głębieckiej-Gizy, prof. UMCS

Podstawą prawną do sporządzenia recenzji jest powołanie mnie przez Radę Naukową Instytutu Nauk Humanistycznych SWPS do pełnienia funkcji recenzentki w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora w dyscyplinie nauk o kulturze i religii p. mgr Natalii Chojnie. Recenzja jest napisana zgodnie z wytycznymi Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. 2018 r. poz. 1669).

Recenzja została sporządzona na podstawie analizy i oceny rozprawy doktorskiej przedłożonej przez doktorantkę. Praca liczy 195 stron, wraz ze stroną tytułową, spisem treści, bibliografią podmiotową oraz abstraktami.

Tematyka pracy, przedmiot badań i cel badawczy

Rozprawa doktorska p. Natalii Chojny poświęcona jest analizie polskich filmów fabularnych zrealizowanych po 1956 roku w kontekście bachtinowskiej teorii groteski. Należy na wstępie zauważyć, iż tytuł dysertacji może być dla czytelnika nieco mylący i nie w pełni odpowiada jej faktycznej zawartości. Autorka nie dokonuje bowiem (co samo w sobie byłoby zadaniem karkołomnym) analizy wszystkich rodzimych filmów zrealizowanych w wyznaczonym

okresie, a tylko wybranych i najbardziej reprezentatywnych przykładów. Dodanie takiej informacji w tytule (np. na wybranych przykładach lub studium przypadków) rozwiązałoby ten problem. Autorka, co należy podkreślić, już na początku wyjaśnia kryteria, którymi kierowała się przy wyborze poszczególnych filmów: „Postanowiłam też ograniczyć swoje badania do filmów, które powstały po 1956 roku, ponieważ wcześniej, zarówno w kinie socrealistycznym, jak i przedwojennym groteska karnawałowa właściwie nie występowała. Spośród filmów tego okresu wybrałam takie, które najlepiej poddają się analizie w kategoriach Bachtinowskich, w których echa karnawału są dobrze słyszalne. Chodziło mi o wskazanie najbardziej wyrazistych przykładów groteski realistycznej w polskim kinie i analizę sposobów jej uzyskiwania, a nie stworzenie skrupulatnego rejestru wszystkich utworów, które nawiązują do tych tradycji (s. 6)”. Przy tej wyczerpującej eksplikacji Autorki wypada się przez chwilę zatrzymać. O ile bowiem wybór cezury 1956 roku nie budzi większych wątpliwości (Autorka ma do takiego wyboru pełne prawo), o tyle teza o braku światoodczucia karnawałowego w kinie przedwojennym nie wydaje się już tak oczywista. W interesujący sposób pisze o tej kwestii Sebastian Jagielski w monografii *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Odwołując się bezpośrednio do Bachtina pisze Jagielski: „W polskim kinie międzywojennym – jak w polskiej rzeczywistości? – królował (...) permanentny karnawał. (...). W polskich filmach króluje niekończące się „święto odwrócenia”; kobiety stają się mężczyznami, mężczyźni – kobietami, dorośli – dziećmi, dzieci – dorosłymi itd. (...) Światem przedstawionym rządzi karnawałowa „logika >>odwrotności<<” (...).” I dalej: „Świat homoerotów w polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego ukryty został za maskaradą płci. Maską to odrzucenie >>biernej tożsamości – notował Bachtin – maska wiąże się z przejściami, metamorfozami, z naruszeniem naturalnych granic, z szyderstwem, z przezwiskami (zastępującymi imię) << (ss. 73-76)”. Sugeruję zatem, by Autorka przemyślała zbyt radykalnie, moim zdaniem, postawioną tezę o braku Bachtinowskich tropów w kinie przed 1956 rokiem (dotyczy to szczególnie kina dwudziestolecia międzywojennego).

W omawianym wprowadzeniu do rozprawy doktorantka wyraźnie eksplikuje cel badawczy: „Celem mojej rozprawy jest refleksja nad sposobem definiowania groteski, zwrócenie uwagi na tę drugą [tj. Bachtinowską], pomijaną jej odmianę. Podstawowym narzędziem badawczym będzie definicja groteski realistycznej utworzona przeze mnie na podstawie teorii Michaiła Bachtina, zawartej w jego książce *Twórczość Franciszka Rabelais 'go* (s.5)”. Rozprawa Natalii Chojny, o czym Autorka informuje już na początku, wynika zatem z niezgody na praktykę zawłaszczania badań literaturoznawczych i kulturoznawczych (w tym także filmoznawczych)

przez „orientację Kayserowską”. To właśnie wypreparowana bezpośrednio z pism Bachtina (co istotne, doktorantka uważnie wczytuje się w Bachtina – którego doskonale odszyfrowuje poprzez filozofię Nietzschego – a nie poprzestaje na omówieniach dokonanych przez jego licznych interpretatorów) teoria groteski realistycznej spaja różnorodne przykłady filmowe wybrane przez Autorkę w zasadniczej, analitycznej partii rozprawy. W podsumowaniu doktorantka stwierdza: „Zasadniczym tematem wszystkich filmów, które analizowałam, jest gwałtowna zmiana otaczającej rzeczywistości, metamorfoza, przeistoczenie, katastrofa, przełom, odwrócenie jakiegoś porządku. Bohaterowie byli świadkami przemiany miasta w gruzy i zgliszcza, doświadczyli drastycznej zmiany sposobu życia po przekroczeniu bram obozów lub musieli się zmierzyć ze skutkami transformacji ustrojowych. Groteska realistyczna dobrze te zmiany oddawała... (s. 182)”. Po lekturze rozprawy p. Natalii Chojny wypada się w pełni z tą konstatacją zgodzić.

Ogólna ocena pracy, zalety i uwagi polemiczne

Praca p. Natalii Chojny ma charakter interdyscyplinarny a w zakresie wykorzystywanych metodologii mieści się głównie w obszarze badań kulturoznawczych, literaturoznawczych i filmoznawczych. Rozprawa składa się z wprowadzenia, dwóch – podzielonych na podrozdziały - zasadniczych części: części teoretycznej i części analitycznej, podsumowania, bibliografii i abstraktów. Brak filmografii. Układ pracy jest typowy dla tego typu rozpraw naukowych a zarazem funkcjonalny, a struktura pracy czytelna – pierwsza część ma charakter rozważań ogólnoteoretycznych (Autorka podejmuje się w niej m.in. niełatwego zadania wykazania różnic/podobieństw pomiędzy groteską a komizmem, ironią, parodią czy satyrą a także – co z perspektywy celu badawczego najistotniejsze – sformułowania definicji groteski realistycznej), druga część natomiast zawiera analizy konkretnych filmów zgrupowanych w podrozdziałach poświęconych kolejno Powstaniu Warszawskiemu, (nie)rzeczywistości obozowej, okresowi tuż powojennemu i czasom transformacji ustrojowej po 1989 roku.

Temat podjęty przez doktorantkę jest – w zaproponowanym przez nią ujęciu syntetyzującym – niewątpliwie na gruncie polskich badań filmoznawczych nowatorski. Choć Autorka w przeważającej większości wybiera filmy znane i na wszelkie możliwe sposoby już opisane (dotyczy to zwłaszcza *Kanału*, *Eroi*, *Popiołu i diamentu* czy *Psów* lub *Dnia świra*), dzięki wybranej opcji metodologicznej (teoria Bachtinowskiej groteski realistycznej), udało się

w tych filmach odnaleźć nowe, niekiedy zaskakujące tropy. Paradoksalnie, najbardziej przekonująca okazuje się Natalia Chojna w tych partiach rozprawy, w których odnosi się do fragmentów filmowych spoza imaginarium dołu materialno-cieleśnego, a zatem tam, gdzie echa karnawałowego światoodczucia nie są tak oczywiste i dostrzegalne bez trudu na poziomie tekstualnym (jak dzieje się to w scenach defekacji, rozczłonkowywania ciała, oddawania moczu, kopulacji itd.). Przykładem niech będzie analiza fragmentu *Popiołu i diamentu* ze „złorzeczącą narzeczoną”. Autorka rozprawy nie tylko wchodzi tu w polemikę z dotychczasowymi interpretatorami, ale przede wszystkim proponuje własne – niezwykle interesujące – odczytanie.

W podsumowaniach poszczególnych partii analitycznych rozprawy zabrakło mi trochę refleksji o charakterze meta. Dotyczy to zwłaszcza podrozdziału poświęconego obrazom Powstania Warszawskiego. W zakończeniu tej partii dysertacji Autorka pisze: „Groteskowy śmiech Munka i zredukowany Wajdy pozwolił uchwycić całą niejednoznaczność i ambiwalencję doświadczenia Powstania Warszawskiego, rozładowywał grozę i absurd sytuacji, w jakiej znaleźli się powstańcy, ale nie był wyrazem lęku wobec życia w ogóle (s. 81)”. Wiemy dziś jednak doskonale, iż filmy z okresu szkoły polskiej odczytywane były nie tylko w perspektywie historycznej (a zatem nie tylko o wyrażony w tych filmach ambiwalentny stosunek do Powstania toczyły się spory), lecz także (a może przede wszystkim) w perspektywie współczesnej (odnoszącej się nie do czasu ekranowej akcji, lecz do momentu filmowej premiery). Czym zatem były dla ówczesnej publiczności te groteskowe obrazy „bohaterów unurzanych w gównie”? W jaki sposób dla znękanego stalinizmem i zawiedzionego (pozorną) odwilżą ówczesnego odbiorcy filmy te mogły spełniać funkcję terapeutyczną, o której pisze Autorka we wprowadzeniu (s. 9)? I czy faktycznie dzięki tym filmom, przepełnionym groteskowymi obrazami śmierci i defekacji, *świat* (i ten z roku 1956, jak i ten z roku 1989) *stawał się maksymalnie „niestraszy”, a więc wesoły i jasny* (s. 20)?

Nie mogę w pełni zgodzić się z konstatacją Autorki, iż „refleksja nad groteskowością w polskich badaniach filmoznawczych jest bardzo uboga (s. 56)”. Owszem, zagadnienie to nie doczekało się jeszcze ujęcia monograficznego (tym cenniejsza jest próba podjęta przez Autorkę), ale o grotesce – i to nie tylko w odniesieniu do poszczególnych filmów – trochę już w Polsce napisano. Dziwi pominięcie przez Autorkę w rozdziale „Termin >>groteska<< w polskich badaniach filmoznawczych” książki Andrzeja Wernera *Polskie, arcypolskie...* (pracę tę przywołuje wprawdzie doktorantka, ale w zupełnie innym kontekście). Tymczasem w tej kanonicznej pozycji znalazł się cały obszerny rozdział pt. (nomen omen) „Racjonalistyczna

groteska”. Rozdział ten nie traktuje wprawdzie bezpośrednio o kinie (dotyczy twórczości Mrożka), ale oświetla w istotny sposób poruszone wcześniej kwestie związane m.in. z ironią i regułami narracji groteskowej w *Eroice* czy *Zezowatym szczęściu*. We wcześniejszym rozdziale „Heroizm i realizm” Werner zadał także niezwykle istotne pytanie: „czy tak częsty, ulubiony w tych latach [chodzi o kino drugiej połowy lat 50-tych] **wybór formy groteskowej** był wyborem najszcześniejszym i do jakich konsekwencji prowadził (s. 101)”. To pytanie ważne przecież także dla Autorki rozprawy.

W monografii *Film – Ciało – Historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych* Karol Jachymek pisał o „cielesności ujawnionej” w filmach Jerzego Skolimowskiego, uznając ową cielesność za podstawową cechę groteski w ujęciu Bachtinowskim (s. 519).

Muszę także wspomnieć, iż w monografii *Inne spojrzenie* obszerną partię analizy *Poznania 56* Bajona poświęciłam Bachtinowskiemu pojęciu karnawalizacji (s. 204-210), która w moim odczuciu stanowi kluczowy element struktury filmowego opowiadania o czerwcowym „świecie na opak”.

Z drobniejszych uwag recenzyjnych upomniałabym się jeszcze, przy okazji filmów o Powstaniu Warszawskim, o (choćaby) wzmiankę na temat *Miasta 44* Komasy. W żadnym innym polskim filmie nie pojawiła się jak dotąd scena tak idealnie oddająca sensorium wojny w jej aspekcie somatycznym (chodzi oczywiście o scenę „deszczu z mięsnych ochłapów”). W podrozdziale „Zaraz po wojnie” dobrze byłoby uwzględnić film *Klucznik* Marczewskiego, bo to właśnie w nim – lepiej chyba niż w *Pogrzebie kartofla* Kolskiego (choć to oczywiście kwestia perspektywy) – wybrzmiewa temat groteskowych intronizacji/detroneizacji.

Przywołane przykłady filmów przez Autorkę nie uwzględnionych nie wyczerpują oczywiście całego spektrum tekstów, w których odnaleźć można ślady karnawałowego światoodczucia. Przywołuję je w tym miejscu bardziej po to, by zachęcić doktorantkę do dalszych prac nad podjętym przez nią zagadnieniem, które umożliwiłyby w przyszłości publikację rozprawy w formie monografii.

Autorka dysertacji w jej podsumowaniu dokonała trafnej syntezy podjętych przez siebie analiz. Na podstawie wnikliwej lektury rozprawy uznaję, iż cel badawczy został przez Autorkę zrealizowany.

Poprawność językowa i redakcyjna rozprawy

Praca napisana została stylistycznie poprawnym językiem. Autorka umiejętnie posługuje się terminologią naukową. Układ pracy i jej struktura są zgodne z wymogami formalnymi stawianymi przed tego typu dysertacjami, podział na części, rozdziały i podrozdziały jest funkcjonalny i logiczny.

Zdarzają się (nieliczne) literówki i drobne stylistyczne potknięcia: „To nie tylko śmiech ze świata, czy nawet z siebie, ale także **śmiech do** całego istnienia – **jest jednocześnie jest** wyrazem krytycyzmu i aprobaty (s. 56).”; „Film czerpie swój emocjonalny potencjał z konfrontowania skrajnie przeciwstawnych wartości i wzorców zachowań: najniższych, świeckich – mocno związanych erotyką i biologizmem oraz do niedawna najwyższych wartości religijnych, **traktowanych tu zarówno prozie Hłaski, jak i twórcom filmu dezynwolturą i ironią** (s. 122 – w oryginale: „z właściwą prozie Hłaski...”).

Autorka trzykrotnie błędnie zapisuje frazę „podać w wątpliwość” (ss. 35, 55, 149).

Nieuprawnione jest także zaliczenie S. Kierkegaarda w poczet **niemieckich** badaczy i teoretyków ironii (s. 46).

Wnioski końcowe i konkluzja

W świetle przeprowadzonej przeze mnie oceny rozprawy doktorskiej pani mgr Natalii Chojny stwierdzam, że kryteria związane z pracą potrzebne dla uzyskania stopnia naukowego doktora nauk o kulturze i religii, zostały przez doktorantkę spełnione.

Przedstawiona do recenzji dysertacja stanowi oryginalne rozwiązanie przyjętej problematyki, dowodzi rzetelnej wiedzy teoretycznej, dobrej orientacji w aktualnym stanie badań i świadczy o umiejętności prowadzenia przez doktorantkę dyskursu o charakterze naukowym.

Praca jest oryginalna i interesująca oraz stanowi cenny wkład w rozwój nauk o kulturze i religii.

Recenzowana przeze mnie dysertacja spełnia kryteria stawiane dla rozpraw doktorskich, co stanowi uzasadnienie mojego wniosku o przyjęcie rozprawy doktorskiej pani mgr Natalii Chojny, kontynuowanie wszystkich niezbędnych czynności w ramach przewodu doktorskiego oraz dopuszczenie doktorantki do publicznej obrony.

Dr hab. Natasza Korczarowska-Różycka, prof. UŁ

