

RECENZJA rozprawy doktorskiej mgr Natalii CHOJNY

ECHA ŚWIATOODCZUCIA KARNAWAŁOWEGO.

**GROTESKA REALISTYCZNA W POLSKIM FILMIE FABULARNYM PO
1956 ROKU JAKO FORMA EKSPRESJI DOŚWIADCZEŃ GRANICZNYCH
I TRAUM KULTUROWYCH**

Jeśli pierwszym wrażeniem czytelnika rozprawy doktorskiej pani Natalii Chojny jest nadmierne rozbudowanie tytułu wraz z podtytułem, to po lekturze całości wypada to wrażenie zweryfikować: owszem, ten podtytuł jest rozbudowany, ma jednak swoje logiczne uzasadnienie. Każda z jego trzech części wiąże się z jednym z aspektów zadania naukowego, jakie wyznaczyła sobie autorka przystępując do pisania rozprawy; co więcej, ich kolejność zgodna jest z hierarchią ważności, przypisaną przez nią trzem głównym celom tego zadania.

Najpierw więc groteska realistyczna, w połączeniu z tytułowym, zaczerpniętym z Michaiła Bachtina «światoodczuciem karnawałowym» - to wybór, jakiego dokonuje Natalia Chojna w obrębie teorii groteski, z którą jest dobrze zaznajomiona, z czego zdaje sprawę we Wprowadzeniu i w pierwszej (lepiej) z dwu części swojej rozprawy, tej teoretycznej. Skądinąd nie całkiem ścisła jest jej opinia, wyrażona zaraz w pierwszym akapicie, że to lata 60. XX wieku były «okresem najbardziej intensywnego namysłu» nad pojęciem groteski (s. 4), skoro to wtedy ukazały się dwa najoryginalniejsze i najpełniej udokumentowane opracowania tej kategorii. W rzeczywistości prace nad nimi toczyły się wcześniej. Najpierw wybitny rosyjski estetyk i folklorysta Michaił Bachtin, zbadawszy dzieło François Rabelais, przedłożył już w 1940 roku rozprawę doktorską *François Rabelais w historii realizmu*, ale ze względów historyczno-politycznych obronił ją w 1946, a wersję książkową, pod tytułem *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa*

średniowiecza i renesansu opublikował dopiero w 1965 roku (polski przekład Anny i Andrzeja Goreniów ukazał się w 1975). Potem niemiecki literaturoznawca Wolfgang Kayser wydał w 1957 roku swoją monografię *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.

Te dwa ujęcia, do dziś dominujące w refleksji humanistycznej nad grosteską, stały się w dodatku podstawą elementarnej typologii. Groteska modernistyczna, taka jaką definiował Kayser, określana przez absurd i karykaturalność, uchodzi za istotę tej kategorii estetycznej, raz ze względu na związek z egzystencjalizmem, bo wtedy stała się modna, dwa, z racji siły niemieckiego kręgu kulturowego. Znacznie rzadziej badana i opisywana jest groteska realistyczna, której istotą jest śmiech, powiązany ze «sferą dołu materialno-cielesnego»; na jej żywotność zwrócił uwagę właśnie Bachtin, a mniejsza popularność tej odmiany wynika stąd, że jej karnawałowe korzenie rozwijały się w odleglejszym okresie średniowiecza i renesansu, a książka Bachtina ukazała się w oryginale po rosyjsku.

Na tym rozróżnieniu zbudowana jest wyraziście wyartykułowana teza rozprawy Natalii Chojny: «Polscy filmoznawcy operują zwykle definicją groteski opartą o teorię Kaysera. Jest ona dobrym narzędziem do analizy wielu filmów, w których groteska ma korzenie modernistyczne, np. twórczości Jerzego Skolimowskiego, Wojciecha Jerzego Hasa czy Piotra Szulkina. To ujęcie jednak zdominowało rozumienie groteski, przez co zwracano uwagę tylko na jeden jej rodzaj, a nie obejmuje ono całości problematyki, wszystkich przykładów groteskowości w polskim kinie, szczególnie tych, które wywodzą się z tradycji karnawałowych. Celem mojej rozprawy jest refleksja nad sposobem definiowania groteski, zwrócenie uwagi na tę drugą, pomijaną jej odmianę» (s. 5).

Warto w tym miejscu podkreślić, że cała część teoretyczna dowodzi dużej świadomości metodologicznej i odczytania doktorantki, a jednocześnie jest czytelnie skomponowana i dobrze napisana. W toku lektury nie tylko odnosi się wrażenie, że autorka dobrze rozumie teorię groteski, ale przede wszystkim, że wie, do czego zmierza, czyli panuje nad wyznaczonym sobie zadaniem badawczym. Zwraca uwagę jej poprawnie sformułowana własna definicja groteski karnawałowej, opartej na koncepcji Michaiła Bachtina (s. 40-41).

Drugi aspekt rozprawy zawarty jest w drugiej części podtytułu. To «polski film fabularny po 1956 roku», czyli teren będący bazą drugiej, analitycznej części pracy. Zgadzam się z autorką, że w kinie polskim dopiero w tym okresie uwidoczniło się świadome użycie groteski realistycznej. Natalia Chojna postanowiła skupić się na filmach zdających sprawę z traumatycznych przeżyć bohaterów, żyjących w okresach przełomów historycznych, bo to one stwarzają najdogodniejsze warunki do karnawalizacji. Stąd podział chronologiczno-tematyczny tej partii pracy na cztery rozdziały. Pierwszy – filmy o powstaniu warszawskim: *Kanał* Andrzeja Wajdy i pierwsza nowela *Eroiki* Andrzeja Munka; drugi – filmy o obozach, jenieckim: druga nowela *Eroiki* i koncentracyjnym: *Krajobraz po bitwie* Wajdy oraz *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza; trzeci – filmy o powojennym przełomie ustrojowym: *Popiół i diament* Wajdy, *Baza ludzi umarłych* Ewy i Czesława Petelskich, *Słońce wschodzi raz na dzień* Henryka Kluby, oraz dwa filmy Jana Jakuba Kolskiego *Pogrzeb kartofla* i *Ułaskawienie*; czwarty – dwa filmy o transformacji po 1989 roku: *Psy* Władysława Pasikowskiego i *Dzień świra* Marka Koterskiego. Taki wybór przedmiotu analizy zawsze jest subiektywny, ten jednak uważam za dobrze uzasadniony i zgodny z przyjętą logiką rozprawy.

Doktorantka dowiodła w tej części pracy dobrej orientacji w powojennej historii polskiego kina, a także umiejętności analitycznych. Bywa, że odkrywa ona nowe znaczenia w scenach wielokrotnie już interpretowanych, jak w ciekawym odczytaniu sceny z graną przez Barbarę Krafftównę Stefką z *Popiołu i diamentu*, która najpierw rozpacza po śmierci zabitego w zamachu ukochanego, a zaraz potem poddaje się pieścizotom uwodzącego ją restauratora, co Natalia Chojna odczytuje jako bachtinowskie zejście do «dołu materialno-cielesnego», niewykluczające rozpacz (s. 119-120). W innych miejscach przekonująco polemizuje z wcześniejszymi odczytaniem, wskazując na przykład, że krytycy piszący o *Psach* Pasikowskiego nie dostrzegali w bluźnierczych na pozór chwytach – «groteskowych degradacji» (s. 153). Warto też w tym miejscu zwrócić uwagę na umiejętne ilustrowanie tekstu rozprawy fotograficznymi cytatami z filmów.

Wreszcie trzecia część podtytułu, «jako forma ekspresji doświadczeń granicznych i traum kulturowych», łączy się z trzecim aspektem rozprawy, w którego ramach doktorantka podporządkowuje swoje spostrzeżenia i odkrycia analityczne warstwie

ideowej interpretowanych dzieł. Owa nietzscheańska zmienność i niegotowość świata, która mieści się u podłoża groteski realistycznej, służy w rozprawie konkretnemu dyskursowi historycznemu, wpisanemu w konstrukcję całej części analitycznej. Zatem, dla przykładu, analiza *Krajobrazu po bitwie* (1970) Wajdy służy – zgodnie z logiką Spisu treści – charakterystyce doświadczenia granicznego, jakim był dla bohaterów pobyt w obozie koncentracyjnym, a analiza filmu *Kluby Słońce wschodzi raz na dzień* (1967/1972) poddana jest tezom rozdziału o przełomie politycznym, jaki nastąpił w Polsce po 1945 roku. Naturalnie, ma to swoje uzasadnienie. Film Wajdy jest przecież adaptacją opowiadań Tadeusza Borowskiego, których istotą było znalezienie nowego wyrazu dla przeżyć człowieka zlagrowanego, a sednem dzieła *Kluby* jest zderzenie mitu o oddaniu władzy ludowi z jego zbezczeszczeniem, jakie wynikło z działań powojennej władzy. Zgoda. Ale jednocześnie sensy obu dzieł bynajmniej nie wyczerpują się w tym historycznym odczytaniu. *Krajobraz po bitwie*, którego akcja toczyła się w 1945 roku, był przecież od początku odbierany jako komentarz do skandalicznego powrotu nacjonalizmu, jakim stały się wydarzenia marcowe z okresu realizacji filmu, a nie z jego czasu akcji. Z kolei utwór *Kluby* wziął się w znacznym stopniu z czysto estetycznych potrzeb reżysera, eksperymentującego z nawiązywaniem do bliskiej mu kultury ludowej. Ten błyskotliwy pastisz ballady ludowej, jakim jest jego film, wynikał z bezinteresownej zabawy z tradycją, z czego odpowiednie partie doktoratu (zwłaszcza ta o niejednorodności stylistycznej i stylizacji na s. 115-117) niewystarczająco zdają sprawę. W obu wypadkach podporządkowanie analiz nadrzędnej tezie o «grotesce realistycznej jako formie ekspresji doświadczeń granicznych i traum kulturowych» stanowi swoiste ograniczenie interpretacyjne.

Inna moja wątpliwość wiąże się z przeświadczeniem, że granica między kayserowską groteską modernistyczną a bachtinowską groteską realistyczną jest często nieostra, jak bywa z konfrontacją teoretycznych typologii z żywą materią sztuki. Tymczasem doktorantka ma skłonność do wyostrowania tej granicy. Wyjaśnię, o co mi chodzi, na przykładzie potraktowania przez nią twórczości Piotra Szulkina, którą z góry zaliczyła do tej pierwszej grupy, co tym samym zwolniło ją z jej analizowania, skoro tematem rozprawy jest groteska w rozumieniu bachtinowskim. Najpierw, na s. 5, autorka pisze – co już wyżej cytowałem, że to teoria Kaysera jest

dobrym narzędziem do analizy filmów Piotra Szulkina, co potwierdza potem na s. 38 cytatem z Bachtina, wymieniającym Alfreda Jarry jako pierwszy przykład groteski modernistycznej, a obszerniej jeszcze na s. 58, wymieniając tytuły wielu filmów Szulkina (zresztą za moją *Historią kina polskiego*) również reprezentujących groteskę w duchu kayserowskim. Kiedy jednak oglądam teraz na nowo swój ulubiony film Szulkina *Mięso* (*Ironica*, 1993), już w podtytule nawiązujący prześmiewczo do *Eroiki* Munka, dostrzegam w nim komplet cech groteski karnawałowej w rozumieniu bachtinowskim, wymienionych przez samą Natalię Chojnę w jej przywoływanej już definicji. Może więc *Mięso* reprezentuje groteskę realistyczną, a późniejszy o dekadę *Ubu król* według Jarry'ego – modernistyczną? Ale i w *Ubu królu* na plan pierwszy wybijają się cechy groteski karnawałowej: degradacja do dołu materialno-cielesnego, hiperbolizacja fizjologii, nieustanna metamorfoza, pełen przekleństw język nieoficjalny. A skoro tak, może szkoda, że doktorantka nie uwzględniła w swojej rozprawie tych wielce charakterystycznych filmów, choćby jako przykładu czasów transformacji po 1989 roku?

Zasadniczo rozprawa jest dobrze, co najmniej poprawnie napisana, zdarzają się jednak błędy, liczne zwłaszcza w mniej starannie zredagowanej części analitycznej. Są tu błędy ortograficzne: «choć ze mną» (s. 88) zamiast chodź ze mną, albo «z wysokości wierzy strażniczej» (s. 104). W zasadzie nie ma błędów rzeczowych, uderzyło mnie jednak wymienienie wśród krótkometrażówek Andrzeja Kondratiuka *Kobiety na plaży* (s. 57), podczas gdy tytuł filmu brzmi *Kobiela na plaży*, bo chodzi przecież o spacerującego wśród opalających się Bogumiła Kobielę. Często autorka używa błędnie dopełniacza zamiast biernika, na przykład ktoś «pożera kotleta» (s. 86, także 164) zamiast prawidłowej formy pożera kotlet, albo «odwija batonika» (s. 172) zamiast odwija batonik. Nagminnie stosuje wadliwą formę «poddawać w wątpliwość» (s. 29, 35, 55), raz nawet – co wprowiło mnie w osłupienie – mnie cytując (na s. 149), zamiast jedynie prawidłowej «podawać w wątpliwość». Zdarza się brzydka forma «scena na stołówce» (s. 162) zamiast w stołówce albo «na tą pozycję» (s. 144) zamiast właściwej na tę pozycję.

Te i podobne omyłki nie zmieniają jednak mojej generalnie pozytywnej oceny pracy. Stwierdzam, że rozprawa Natalii Chojny, dowodząca dojrzałości badawczej i ugruntowanej wiedzy historycznofilmowej, zawierająca wyraziste stanowisko

autorskie, stanowi oryginalne rozwiązanie wybranego przez autorkę zadania naukowego, spełnia zatem wymagania stawiane pracom doktorskim przez Ustawę o Stopniach Naukowych i Tytule Naukowym. Wnoszę o dopuszczenie autorki do dalszych etapów przewodu.

Tadeusz Lubelski.