

Dr hab. Monika Talarczyk  
prof. PWSFTviT im. L.Schillera



Łódź, 18 stycznia 2023 r.

## RECENZJA HABILITACYJNA

w postępowaniu o nadanie pani dr Elżbiecie Ostrowskiej stopnia doktora habilitowanego  
w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce

Pani Elżbieta Ostrowska jest doktorką nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Jej dorobek naukowy, doświadczenia dydaktyczne i praca organizacyjna wpisują się w filmoznawstwo. Zakres dyscypliny wynika z ówczesnego przyliterackiego statusu wiedzy o filmie. W 1997 roku obroniła pracę doktorską *Formalny aspekt konstrukcji przestrzennych w filmie fikcji* pod promotorską opieką prof. dr hab. Alicji Helman na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego.

Od 1988 roku była związana z Instytutem Teorii Literatury, Filmu i Teatru na UŁ, najpierw na stanowisku asystenta, od 1997 do 2004 adiunkta, by ponownie w 2021 podjąć pracę adiunkta w Instytucie Kultury Współczesnej Alma Mater. Lata 2005-2021 przepracowała jako wykładowczyni na Wydziale Anglistyki i Filmoznawstwa Uniwersytetu Alberta w Edmonton w Kanadzie. Dzięki temu doświadczeniu ma pełną orientację w zachodnim obiegu myśli filmoznawczej, a jej teksty są publikowane w wysoko punktowanych anglojęzycznych wydawnictwach i czasopismach.

W centrum jej zainteresowań badawczych pozostaje od lat zjawisko kina narodowego jako obszar negocjacji polskiej tożsamości pod kątem rasy, klasy, pochodzenia i płci. Przedmiotem jej analiz i interpretacji są teksty filmowe, ale również w coraz większym stopniu dyskursy pozatekstowe: produkcji, dystrybucji i recepcji. Rewiduje ustalone w recepcji, a nawet w badaniach ustalenia, wskazując na sprzeczności między narracyjną a afektywną pracą filmu, gdzie pierwsza zwykle podąża za dominującą ideologią, a druga demaskuje jej niespójności. Jak przekonuje, narodowa tożsamość dyscyplinuje impulsy emancypacyjne grup mniejszościowych, ale zarazem sygnalizuje wątpliwość co do własnego symbolicznego statusu.

Habilitantka biegle posługuje się metodą analizy neoformalnej w połączeniu z inspiracjami płynącymi z psychoanalizy, krytyki ideologicznej, feministycznej teorii filmu i badań produkcyjnych. Wypracowała metody feministycznej analizy adekwatne do przedmiotu badań – reprezentacji kobiet i twórczości filmowczyń w kontekście społeczno-polityczno-kulturowym Europy Środkowo-Wschodniej. Przedmiotem jej genderowych analiz są również reprezentacje męskości w kanonie polskiego kina, ze świadomością, że negocjowanie tożsamości jednej z płci nie odbywa się bez naruszenia spójności identyfikacji drugiej. Równie imponujący jest efekt badań polskiego kina z perspektywy postkolonialnej, ujawniający, w jakim stopniu dyskurs narodowy ukształtowany jest przez kolonialne fantazje, okcydentalistyczne i orientalistyczne. Jej wkład w rozwój dyscypliny jest znaczący zarówno dla wiedzy o polskim filmie, jak i powszechnym, dzięki umiejętności kontekstualizacji rodzimej produkcji i kulturowej.

## Ocena osiągnięcia naukowego

Jako główne osiągnięcie naukowe – stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce – Habilitantka przedstawiła 1 cykl powiązanych tematycznie publikacji, którego problematykę ujęła w przyjętym na potrzeby tego postępowania tytule „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim”. Na cykl składa się 5 oznaczonych autorsko rozdziałów w monografii, w której jest również współautorką Wstępu (a zatem również merytorycznej koncepcji całości) oraz 6 samodzielnie napisanych artykułów opublikowanych w czasopismach naukowych i w tomach zbiorowych. W cyklu znalazły się publikacje z okresu kilkunastu lat poprzedzających postępowanie, tj. 2006-2021. Rozpoczyna go monografia, która ukazała się nakładem Berghahn Books – poziom I (nr 16900, 80 pkt w *Wykazie wydawnictw ogłoszonym przez Ministra Edukacji i Nauki* z 22.07.2021, współautorstwo 40 pkt). Połowę cyklu stanowią artykuły opublikowane w: czasopismach z wysoką punktacją, takich jak „Slavic Review” – 140 pkt, „Kwartalnik Filmowy” – 100 pkt, niską – „Open Cultural Review” 40 pkt oraz rozdziały w tomach zbiorowych renomowanych wydawnictw naukowych (poziom II, 200 pkt, w tym 1 rozdz. 50 pkt): Oxford University Press, Edinburgh University Press, IB Tauris – nie znajduje się na liście ministerialnej, ale stanowi część Bloomsbury Publishing.

### **1. Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Oxford, New York: Berghahn Books, 2006.**

Habilitantka jest współautorką monografii, której znaczenia dla gender studies w filmoznawstwie nie sposób przecenić. Sama wiele zawdzięcza tej pionierskiej publikacji – pierwszej anglojęzycznej monografii poświęconej kobietom na ekranie i za kamerą w historii filmu polskiego. Habilitantka w autoreferacie przedstawia ją jako „pierwszą na świecie monografię podejmującą problematykę genderową w odniesieniu do kina Europy Wschodniej”. Owszem, jest to pierwsza publikacja w całości poświęcona tej problematyce w jednej narodowej kinematografii Europy Wschodniej, ale samo zagadnienie – tj. polskie autorki filmowe w kontekście kina bloku wschodniego czy globalnego kina kobiet oraz problematyka kobieca w polskim kinie - było przedmiotem publikacji:

- Barbary Koenig Quart, *Women Directors. The Emergence of a New Cinema* (część: *Eastern European Women Film Directors*, w tym Agnieszka Holland), wyd 1, 1988;
- Janiny Falkowskiej, *Agnieszka Holland, Barbara Sass and Dorota Kędzierzawska in the World of Male Polish Filmmaking* [w:] *Women Filmmakers Refocusing*, red. J. Levitin, J. Plessis, V. Raoul, 2003;
- Diny Iordanovej, *Cinema of the Other Europe* (część *Women's Cinema, Women's Concern*), London 2003.

Publikacje te nie są cytowane, nie zostały też uwzględnione w bibliografii. Niemniej należy docenić, że Ewie Mazierskiej i Elżbiecie Ostrowskiej udało się przekonać wydawcę do publikacji monografii ograniczającej zakres badawczy do jednej kinematografii.

Autorki podjęły ten temat, który, jak zauważyły, był pomijany we współczesnym polskim filmoznawstwie (licząc od lat 90. do początku XXI wieku) z uwagi na brak zaufania dla feminizmu, który stanowi społeczną i teoretyczną ramę dla problematyki kobiecej. Ich zdaniem w akademickich kręgach w Polsce feminizm był „egzorcyzmowany” jako zachodnia aberracja i temat, z gruntu, niepoważny. Bazując na opracowaniach z lat 90. autorki wskazywały na rozmaite zabiegi retoryczne polskich filmoznawczyń i filmoznawców, którzy starali się zaznaczyć swój dystans do feminizmu –

analogicznie do „niechętnych” feminizmowi autorek z naszego regionu. Wśród cytowanych są redaktorzy „Filmu na świecie” 1991 nr 384, ponadto m.in. Alicja Helman i Grażyna Stachówna, red. *Kobieta z kamerą*, 1998, *I film stworzył kobietę*, 1999. Rzeczywiście, podejmowane w latach 90. przez akademicki i akademików próby „oswojenia” tej problematyki nie zawsze były tak śmiałe jak np. w polskim literaturoznawstwie. W okresie transformacji doszło zarówno do spóźnionej recepcji drugiej fali feminizmu w polskiej humanistyce, powstania feministycznych organizacji pozarządowych, feministycznego literaturoznawstwa, jak i backlashu, w wyniku którego Polkom ograniczono prawo do aborcji, kino popularne usiłowało forsować maczystowski wzorzec męzczyzny itd. Filmoznawczynie w Polsce nie odwoływały się do przeszłości, kiedy to włączały się w prowadzoną mimo żelaznej kurtyny debatę o kwestii kobiecej w kinie. Brakowało pewności co do tego, na ile była inspirowana dyskursem zachodniego feminizmu, a na ile „skażona” propagandą emancypacji w socjalizmie. Niestety, Autorki *Women in Polish Cinema* poszły, paradoksalnie, tym samym tropem, tzn. zupełnie pominęły dyskurs feministyczny prowadzony w minionej epoce.

Gdyby Autorki zadały sobie trud, by równolegle do selekcji filmów obejmującej ponad pół wieku polskiego kina przeprowadzić kwerendę prasy filmowej z tego okresu, wówczas okazałoby się, że redakcja tegoż samego „Filmu na świecie” w 1976 roku poświęciła zagadnieniu – *Kobieta i film* – numer monograficzny, w którym znalazły się co najmniej dwa przełomowe dla tematu teksty: Ilony Szuster-Kacprzyk, *Polskie kino kobiet* oraz Agnieszki Holland – przekład tekstu z czeskiego *Świat widziany oczami węgierskich reżyserek*. Lektura prasy filmowej od lat powojnia do współczesności dałaby im wiele dowodów na to, że temat był obecny w publicystyce od lat 50. Dla przykładu - Alicja Helman jako krytyczka filmowa i młoda badaczka nazywała Andrzeja Wajdę i Andrzeja Munka „antyfeministami” polskiego kina i nie był to przysłowiowy głos na puszczy. Owszem, należało wówczas zachować ostrożność w identyfikacji z zachodnim feminizmem, ale starano się wypracować odpowiedź kinematografii bloku wschodniego na wyzwanie, jakie kinu rzucał ruch wyzwolenia kobiet, teoria i krytyka feministyczna. W drugiej połowie lat 80., jak diagnozują Autorki - „polscy badacze stracili kontakt z feministyczną teorią filmu rozwijaną na Zachodzie”. Tymczasem Alicja Helman rekapitulowała na łamach „Kina” w 1986 *Alicja mówi nie: Refleksje teoretyczne (Alice doesn't)* Teresy de Lauretis (1984), a Maria Kornatowska przygotowała dwie książki filmoznawcze: pionierską dla gender studies (!) w Polsce *Eros i film* 1986 i krytyczną dla reprezentacji kobiet na ekranie monografię kina moralnego niepokoju *Wodzireje i amatorzy*, 1990, z tezą o mizoginizmie polskiego kina (sic)<sup>1</sup>. Co więcej, Autorki książki zaznaczyły też we Wstępie, że co prawda akceptują pojęcie *women's cinema* (jak je zdefiniowała Judith Butler), ale „nie zamierzają porównywać kina Jakubowskiej, Sass, Holland, Kędzierzawskiej z abstrakcyjnym kinem kobiet”. Lektury prasy filmowej z epoki dowiodłaby, że termin ten był w polskim obiegu krytycznofilmowym, zanim jeszcze Sass i Holland zadebiutowały w pełnym metrażu.

Powyższe uwagi nie umniejszają znaczenia monografii. Zapewne, gdyby nie książka *Women in Polish Cinema*, sama nie nabrałabym przekonania, że warto wziąć na warsztat kino kobiet w polskiej kinematografii. Nasze prace dopełniają obraz nieoczywistych relacji kobiety i kina polskiego, a powyższe uwagi wynikają z recenzenckiej powinności.

## Uwagi szczegółowe

1 Więcej: M. Talarczyk, *Bez tłumika. Kornatowska a kobieca krytyka filmowa w Polsce* {w:] Maria Kornatowska, red. B. Giza i P. Zwierzchowski, Warszawa 2020.

### *Filmic Representations of the Myth of the Polish Mother*

Trafny wybór filmów, z których pierwszy to *Huragan* (1928) Józefa Lejtesa z postacią walczącej Heleny Zawiszy, a w centrum uwagi znalazł się portret tragicznej *Matki Królów* (1982) i nawiązująca do tej bohaterki przez decyzję obsadową – *Skarga* z Magdą Teresą Wójcik z 1990 roku. Co zaskakujące, ale jakże trafne - z *Krollem* (1991) Władysława Pasikowskiego, który odesłał Matkę Polkę do lamusa. Czytam: „Figura Matki Polki rzadko pojawia się w pierwszych powojennych filmach i nigdy nie zajmuje centralnej pozycji w narracji”. Komunistyczna Matka Polka, której zamordowano dziecko, trzymająca w objęciach umierającą Żydówkę, to jednak ikoniczny obraz, świecka kobieta (!) Pieta z finału *Ostatniego etapu* (1948) i dowód na ideologiczne operacje na micie Matki Polki w kinie Polski Ludowej.

### *Polish „Superwoman”: a Liberation or Victimisation?*

Trafne rozpoznania na gruncie filmów socrealistycznych z centralnym wątkiem emancypacji kobiet w socjalizmie. W tym czasie w filmie Jerzego Kawalerowicza *Pod gwiazdą frygijską* (1954) Lucyna Winnicka wykreowała postać Magdaleny, działaczki partyjnej, ukochanej Szczęsnego. Film ten, podobnie, jak wcześniejsza *Celuloza*, jest moim zdaniem dowodem możliwości wyjścia poza uproszczony schemat popularnego filmu socrealistycznego, w tym również kreacji kobiecej, jeszcze nie zdyscyplinowanej narodowym dyskursem.

### *Between Activity and Passivity: Women in Polish School*

Przekonująca zbiorowa charakterystyka kobiet w Szkole Polskiej, w której zabrakło konkluzji. Zaznaczam, że Maria Kornatowska przeprowadziła polemikę z mitologią narodowego heroizmu w analizie i interpretacji filmu *Jak być kochaną* na łamach „Odgłosów” już w 1963 (!), upominając się o kobietę w cywilu – ofiarę gwałtu wojennego i męskiej hysterii.

### *Between Fear and Attraction: Images of „Other” Women*

Precyzyjna analiza resentymetu wpisanego w figurę kobiety fatalnej Żydówki i funkcji, jakie spełniała na rzecz określenia tożsamości Polki, chrześcijanki, w filmach *Ziemia obiecana* i in. Z uwagą dla filmów reżyserów, którzy korzystając z siatki skojarzeń, starali się zdekonstruować stereotypy, jak J.J. Kolski w *Daleko od okna* (2000). W podsumowaniu już zapowiedź problematyki, która została rozwinięta w cyklu publikacji, w postkolonialnej analizie adaptacji powieści Henryka Sienkiewicza.

### *Agnieszka Holland: a Sceptic*

Laco Adamik – to Słowak, nie Czech (s. 186).

Zabrakło miejsca dla filmu dyplomowego na FAMU – *Grzech boga*, z kluczowym motywem miłości niemożliwej i kobiecą protagonistką.

Pominięto cameo Agnieszki Holland w *Zdjęciach próbnych* (1976), mimo że punktem wyjścia była anegdota o braku wzorca dla Jandy do kreacji młodej reżyserki w *Człowieku z marmuru*. Aktorski epizod z udziałem Holland przed kamerą w roli reżyserki to znacząca scena dla identyfikacji kulturowej tożsamości płci reżysera filmu.

Autorka bardzo sprawnie zarysowuje sieć skomplikowanych relacji, w jakie uwikłana jest polska tożsamość jako podmiot kolonizujący i skolonizowany, jako naród żyjący w sercu Europy i zarazem „nigdzie”, bez historii kolonialnej, a jednak z orientalistycznym imaginariem. (Binarna opozycja Zachodu i Wschodu nie obejmuje istotnego dla doświadczenia Polaków w Polsce Ludowej spotkania z Innym z globalnego Południa w ramach wsparcia krajów bloku wschodniego dla krajów Trzeciego Świata w okresie Zimnej Wojny. W refleksji postkolonialnej dotyczącej Polski wciąż niewystarczająco wybrzmiewa opozycja Północy i Południa, a dotyczy przecież i międzywojnia, i powojnia. Zwłaszcza w kontekście antysemitkiej kampanii Marca '68, uwikłanej w konflikt arabsko-izraelski i opozycji katolik-muzułmanin).

Ostrowska czyta Sienkiewicza, mając na podorędziu filmową teorię uprzedmiotawiającego spojrzenia i sprawdza, jakimi środkami posłużył się Jerzy Hoffman, by przełożyć te partie na język filmu. Jej uwaga koncentruje się na miłosnych trójkątach z udziałem polskiej heteroseksualnej pary i fascynującego Innego ze Wschodu (Tatara w *Panu Wołodyjowskim*, Kozaka w *Ogniem i mieczem*), antagonisty poddawanego animalizacji, będącego obiektem spojrzenia (pożądania i lęku) zarówno protagonisty, jak i jego ukochanej.

Ostrowska zapewnia wgląd w ideologiczny dyskurs tożsamości Polaków, w którym na siatkę wyobrażeń Wschodu z epoki sienkiewiczowskiej nakładają się fantazje i cele polityczne z drugiej połowy XX wieku, szczególnie tych okresów, kiedy polityka tożsamościowa była zmanipulowana – Marzec '68 albo niestabilna w okresie transformacji. Wyjaśnia, jaką ideologiczną funkcję odegrała adaptacja *Ogniem i mieczem* w „powrocie Polski do Europy” – przez odtworzenie dychotomii „cywilizowany Zachód – barbarzyńska Azja”. Przekonuje, że paradoksalnie filmy te nie budują poczucia hegemonii, lecz demaskują wątpliwości co do realnego położenia polskich bohaterów. Potwierdzają to sprzeczności między narracyjnymi a afektywnymi aspektami obrazu, które Ostrowska demaskuje przenikliwie i z wielkim znanstwem.

W omówieniu decyzji obsadowych zaskakujące jest pominięcie faktu zagrania przez Daniela Olbrychskiego dwóch ról w Trylogii, Azji w *Panu Wołodyjowskim* i Kmicica w *Potopie*, co w swoim czasie rozgorączkowało widzów, a dla anglojęzycznego czytelnika może być zaskakujące. Co więcej, ta bliźniaczość swojego i obcego daje materiał do analizy chwiejnej tożsamości polskiego protagonisty – wschodniego antagonisty.

**3. “The (In)discreet Charm of the Romans: Quo vadis (dir. Jerzy Kawalerowicz, 2001), [w:] *The Novel of Neronian Rome and its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's Quo vadis*, ed. Monika Woźniak and Maria Wyke, Oxford, New York: Oxford University Press 2020, ss. 281-300.**

*Quo vadis* w adaptacji Jerzego Kawalerowicza jako odpowiedź na potrzeby postkomunistycznej katolickiej Polski - tak interpretowali film Ruth Scodel i Anja Bettenworth, autorzy książki o adaptacjach *Quo vadis*<sup>2</sup>. Ostrowska idzie tym tropem dalej, i czytając *against the grain* dzieła Sienkiewicza i patrząc z ukosa na filmowe *Quo vadis* demaskuje wernakularną żądzę władzy i dominacji, którą uosabia nie tylko Petroniusz, ale też... Lygia. Oboje mają u boku wierne, posłuszne sługi. Bohaterka konotuje polskość, kobiecość, chrześcijaństwo, to oczywiste, ale też – jak przekonuje Ostrowska - dominację nad Ursusem, gigantycznym, lecz podległym jej opiekunem, o karnacji ciemniejszej niż w powieściowym pierwowzorze. Ta para łagodnej pani i wiernego, silnego

2 R. Scodel, A. Bettenworth, *Whither Quo vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, 2009.

ślugi wciela ambiwalencję naszego stosunku do hegemonów – ów tytułowy (nie)dyskretny urok Rzymian, którymi chcemy i zarazem nie chcemy być. Habilitantka znajduje uzasadnienie swoich hipotez w analizie sygnałów wizualnych i audialnych, która pracują przeciw dominującej, intencjonalnej narracji. I analogicznie, chociaż w finale wybrzmiewa elegijny ton zmierzchu fantazji o męskiej dominacji, to otwierające film ujęcie - czarnej niewolnicy pieszczącej białego pana - być może zapisuje się na dłużej i głębiej w pamięci widzów – uczniów, o rozproszonej uwadze, traktujących tę adaptację jako szybszy „zamiennik” czasochłonnej lektury obowiązkowej.

**4. “Post-colonial Fantasies. Imagining the Balkans: the Polish popular cinema of Władysław Pasikowski” [w:] *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema. Portraying Neighbours On-Screen*, ed. Ewa Mazierska, Lars Christens, Eva Naripea. London, New York: IB Tauris 2014, ss. 175-199.**

Ostrowska objęła swoimi studiami nad męskością bohaterów polskiego kina również z okresu transformacji. Wybrała *Psy 2* i *Demony wojny według Goi* Władysława Pasikowskiego jako filmy symptomatyczne dla reorganizacji geopolitycznej i kulturowej mapy Europy po Zimnej Wojnie. W jej postkolonialnej interpretacji filmy te kreują współczesny wariant kolonialnych fantazji. Formuła filmu wojennego z kina gatunków eksploatującego egzotyczny konflikt, w którym trzeciej stronie, w tym wypadku Polakom obserwującym/zaangażowanym w wojnę w byłej Jugosławii, umożliwia symboliczną zmianę położenia. Przesunięcie w stronę kina ponadnarodowej rozrywki oznacza zarazem przesunięcie w stronę Zachodu wraz z postępującą orientalizacją Bałkanów.

Habilitantka przekonująco uzasadnia, że ten zabieg wzmocniony okcydentalizacją polskich bohaterów służyć miał zarazem renegocjacji wzorców męskości, po upokorzeniu w realnym socjalizmie. Sceptycyzm bohatera kreowanego przez Lindę wobec wszelkich instytucjonalnych form współpracy i staroświecki w gruncie rzeczy gorzki indywidualizm Ostrowska postrzega jako maskę dla braku sprawczości na polu sił potężniejszych od niego. Być może ta rezerwa wynika też z tego, że poza polem bitwy (na obrzeżach Europy lub na Bliskich Wschodzie), w tej Europie Zachodniej, do której aspirowaliśmy, nie można byłoby mieć u boki branki wojennej i handlować kobietami za whiskey.

**5. “What Does Poland Want From Me?": Male Hysteria in Andrzej Wajda's War Trilogy”, [w:] *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia. Between Pain and Pleasure*, ed. Ewa Mazierska, Matilda Mroz, Elzbieta Ostrowska, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, ss. 31-52.**

Na postawione w tytule fundamentalne pytanie: „Czego chce ode mnie Polska?”, Ostrowska odpowiada interpretacją skoncentrowaną na afektywnych aspektach wojennej trylogii Andrzeja Wajdy. Ikoniczni bohaterowie – *Pokolenia*, *Kanału*, *Popiołu i diamentu* – uchwyceni zostali w historycznym stanie zwątpienia, w kryzysie męskiej tożsamości. Kanon Szkoły Polskiej został osadzony w tradycji romantycznej, rozumianej tu nie jako literacka tradycja kluczowa, ale posttraumatyczna formacja – reakcja na wstrząs wywołany rozbiorem, potem okupacją. W tym ujęciu pierwsze polskie filmy Andrzeja Żuławskiego stanowią następne ogniwo, chociaż, a może właśnie dlatego, realizowane w napiętej relacji z Mistrzem<sup>3</sup>.

3 Zob. S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Kraków 2021.

O traumie w katastroficznej wyobraźni Wajdy pisał już Paul Coates, Ewa Mazierska przygotowała grunt pod studia nad męskością w polskim, czeskim i słowackim kinie, a Christopher Caes analizował związki traumy i męskości w filmach Wajdy – w redagowanym przez Habilitantkę tomie<sup>4</sup>. Elżbieta Ostrowska wzbogaca te interpretacje, zainspirowana koncepcją somatycznej empatii Juliana Hanicha, odkrywając haptyczny potencjał Wajdowskich filmów. Analizy filmoznawcze filmów Szkoły Polskiej najczęściej koncentrują się na walorach wizualnych, ewentualnie dźwiękowych. Ostrowska imponująco objaśnia sposób oddziaływania na widza sekwencji otwierających filmy z wojennej trylogii i scen odkrywania rany przez bohaterów. Nóż, brzytwa, mrówki – klasyczne rekwizytorium surrealistów! Omawiając sposoby kreowania afektywnego nadmiaru, Autorka przywołała Siergieja Eisensteina. Zapewne ze świadomością, że twórca *Iwana Groźnego* był bohaterem pracy teoretycznej młodego Wajdy jako studenta Szkoły Filmowej w Łodzi, napisanej z Konradem Nałęckim<sup>5</sup>, niemniej brak przypisu.

Autorka zarzuca polskim badaczom/krytykom „zbiorową ślepotę na historyczny komponent polskiego romantyzmu”, która miałaby wynikać ze słabej recepcji teorii psychoanalitycznej w polskiej humanistyce. Nie sądzę, by zarzut ten dotyczył badaczy, krytyków filmowych i kuratorów średniego pokolenia, roczników 70. i dalszych, nazwijmy je pokoleniem „Teorii filmu po Lacanie”<sup>6</sup>.

W interpretacji zorientowanej psychoanalitycznie za równie znaczące powinno się uznać to, co nieobecne, wyparte. W przypadku *Pokolenia* – to, co wycięte, czyli scenę, w której Kostek niesie odcięte głowy Żydów, bo na kirkucie trudno wyrywać im złote zęby<sup>7</sup>. Oba rekwizyty – odcięta głowa i złote zęby żydowskich ofiar powracają potem w groteskowym *Przekładaniu* (o złotych zębach Ostrowska wspomina za Martą Bryś<sup>8</sup>). Z kolei obnoszenie głowy ofiary wojny przed kamerą, niejako hiperbola tego, co niegdyś uznano za niecenzuralne – znamienne, że jednak na taśmie VHS, czyli nośniku o innej estetyce i materialności – powraca jak widmo w filmie Pasikowskiego *Psy 2*, omawianym przez Habilitantkę w innej publikacji. Przewaga monografii nad cyklem powiązanych tematycznie artykułów polega właśnie na tym, że rozpoznania na mniejszym odcinku można wykorzystać w szerszej zakrojonej historycznofilmowej narracji.

#### 6. “Exquisite cadaver” according to Stanisław Lem and Andrzej Wajda, *Open Cultural Studies*, no 1, 2018, ss. 103-113. doi:10.1515/culture-2018-0010.

*Przekładaniec* pozostawał przez wiele lat na marginesie zainteresowania badaczy kina autorskiego jako element nomen omen obcy w filmografii Andrzeja Wajdy. Najczęściej był przywoływany jako przykład adaptacji prozy Stanisława Lema, w kontekście kina gatunków kinematografii bloku wschodniego i specyfiki filmu telewizyjnego. W korpus dorobku Wajdy wprowadziła go przekonująco Marta Bryś<sup>9</sup>. Elżbieta Ostrowska podążyła marcowym tropem wskazanym przez Bryś, a zarazem odniosła się polemicznie do tezy o pro-nacjonalistycznej w swej wymowie diagnozie braku możliwości integracji różnych warstw społecznych, w tym grup etnicznych w Polsce w epoce Gomułki i Moczara. W interpretacji Ostrowskiej groteskowe ciało złożone z elementów obcych

4 J. Orr, E. Ostrowska, *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance*, Londyn 2003.

5 K. Nałęcki, A. Wajda, *Kompozycja obrazu w dźwiękowych filmach Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 8.

6 T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Warszawa 2008. Wystawa *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po roku 1989*, kuratorzy S. Szablowski, E. Szablowska, CSW, Warszawa 2017. *Wajda. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013. S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

7 Zob. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

8 M. Bryś, *Brak i nadobecność polskiego doświadczenia Marca '68 w filmach Wajdy*, „Didaskalia” 2015, nr 126.

9 Tamże.

podważa nacjonalistyczną retorykę. Atutem Ostrowskiej jest umiejętność kontekstualizacji polskiego kina w szerszej środkowoeuropejskiej perspektywie i dostrzeżenie, że rodzime poczucie obcości stanowić może wariant większego konstruktów kulturowego i geopolitycznego, wskazanej przez Milana Kunderę niepewnej tożsamości krajów Europy Środkowej.

Z uznaniem odnoszę się do interpretacji *Przekładańca* jako filmowego ekwiwalentu surrealistycznych „wykwintnych zwłok” – niewątpliwie, wzbogaca to naszą wiedzę o kwestionowanych przez Wajdę wpływach surrealizmu w jego twórczości. Gdyby jednak bronić tezy o romantycznym zakorzenieniu również tej „transplantacji” w dorobku Wajdy, można byłoby rozwinąć myśl Małgorzaty Bugaj<sup>10</sup>, że mamy tu do czynienia z nowoczesnym wariantem „Frankensteina”, wszak romantycznej powieści Mary Shelley.

Jeśli zaś mówimy o nim jako adaptacji prozy Stanisława Lema, to odnoszę wrażenie, że zachodzi tu podobna analogia, a mianowicie w dorobku pisarza znajdziemy z kolei pozornie dzieło nie wpisujące się w poetykę całego dorobku klasyka SF, czyli *Szpital Przemienienia*. Niemniej jak przekonująco udowodniła Agnieszka Gajewska, to właśnie *Zagłada* – temat tej powieści – jest zarazem ukrytym tematem całej twórczości Lema<sup>11</sup>.

Skoro mowa o *Zagładzie* i antysemityzmie, spośród kontekstów produkcyjnych Ostrowska wybrała telewizję jako zamawiającego i emitenta filmu. Tymczasem równie, jeśli nie bardziej istotny w kontekście omawianych problemów jest fakt, że film powstał w Zespole Filmowym „Kamera” pod kierunkiem artystycznym Jerzego Bossaka, po tak znaczących dla nurtu holokaustowego filmów jak *Pasażerka* i *Naganiacz*. Ikoniczna postać Bogumiła Kobieli (jako proteuszowego bohatera) i komediowa konwencja lokalizowała film blisko *Zezowatego szczęścia*. *Przekładaniec* powstał, jak wiemy, niejako przy okazji realizacji *Wszystko na sprzedaż*. Pytanie „Jak zrobić film bez niego?” można odnieść nie tylko do straty Cybulskiego, lecz także Munka (Wajda nie podjął się „dokończenia *Pasażerki*”) jako drugiego filaru Szkoły Polskiej. Jeśli w autotematycznym autorskim filmie Wajda po śmierci Cybulskiego szukał nowej Muzy (wybór padł na Olbrychskiego), to do eksperymentalnego *Przekładańca* zaangażował ikonicznego dla twórczości Munka Kobieli i wybrał wzorem drugiego Andrzeja komediowy ton dla ważkiej problematyki, wypełniając też to puste miejsce, które pozostawił po sobie tragicznie zmarły reżyser. W wyniku tragicznym wypadków w polemicznym czworokącie pozostali (niestety, i to na krótko) nieprzystający do siebie Wajda i Kobiela.

## **7. „Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu «Zabić księdza» Agnieszki Holland”, Kwartalnik Filmowy, nr 116, 2021, ss. 146-170.**

Analiza recepcji filmu „Zabić księdza” stanowi w tym artykule punkt wyjścia, a nie jak to najczęściej bywa, dojścia do konkluzji. Habilitantka wypracowała wzorcowy model krytycznej analizy recepcji filmu jako „ruchomego obiektu” w globalnej, transnarodowej sieci dystrybucji i krytyki. W tym sensie może być aplikowany przez innych badawczy do analizy koprodukcji. Autorka umiejętnie łączy interpretację niespójności z karkołomnym założeniem produkcyjnym „euro-amerykańskiego filmu”. Przeprowadzona przez nią denaturalizacja kategorii kina narodowego i autorskiego jako kategorii ideologicznych i wartościujących, a nie opisowych, jest przekonująca i dostosowana do wyzwań, jakie zrodził kolejny etap globalizacji rynku filmowego.

Habilitantka stwierdziła, że przyjęte przez wielu polskich filmoznawców autorskie podejście do twórczości Holland zamyka ją w zmaskulinizowanej kategorii autorskiego kina narodowego.

10 M. Bugaj, *Wajda autoironicznie: Lem i Przekładaniec*, „Pleograf” 2018, nr 3.

11 A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.



Korzystając z okazji, chciałabym przypomnieć, że wpisałam Holland w kontekst polskiego kina kobiet z odniesieniami do kina kobiet bloku wschodniego<sup>12</sup> i wielokrotnie wskazywałam na to, jak skomplikowanym (i w jakim stopniu pozatekstowym) procesem jest autoryzacja twórczyni filmowej, zarówno na polu teorii filmu, jak i krytyki filmowej<sup>13</sup>. Warto też dodać, że autorzy tekstów w pracy zbiorowej *Holland. Przewodnik Krytyki Politycznej* (2013) z powodzeniem uruchomili perspektywę feministyczną, genderową, produkcyjną, ideologiczną, wzięwszy na warsztat zarówno polskie, jak i zagraniczne filmy tej reżyserki. W obu publikacjach pojawił się wątek strategii autorskiej Holland, zarówno w dziełach filmowych, jak i w kulturze produkcji i recepcji. Co prawda, przewodniki KP nie są publikacjami recenzowanymi, tylko „readerami”, ale większość autorów to akademicy, a artykuły opatrzone są przypisami.

Ostatnia z publikacji w cyklu wprowadza już w problematykę, która stanowi przedmiot projektu badawczego Habilitantki *Transnarodowe kino Agnieszki Holland* realizowanego w ostatnich latach w Instytucie Kultury Współczesnej na Uniwersytecie Łódzkim. Efektem ma być anglojęzyczna monografia twórczości Agnieszki Holland, wyd. Edinburgh University Press. Z nieznanymi mi powodów Habilitantka zrezygnowała z najczęściej obieranej przez habilitantów ścieżki awansu na podstawie zwartego dzieła, czyli tej właśnie planowanej monografii. Niemniej przepisy dopuszczają cykl tematycznie powiązanych publikacji i omówione w recenzji taki bez wątplenia stanowią.

### **Ocena aktywności naukowej i organizacyjnej**

Dorobek naukowy Habilitantki obejmuje liczne publikacje w czasopismach i pracach zbiorowych, w tym redagowanych przez nią tomach. Co więcej, wykazuje spójność i dowodzi rozwoju zainteresowań naukowych. Wiele z artykułów nie uwzględnionych w głównym osiągnięciu naukowym wpisuje się w problematykę określoną w cyklu „Dyskursów tożsamościowym w kinie polskim”, np. *Katyń Andrzeja Wajdy – melodramatyczny afekt i historia czy Transnarodowy nomadyzm Agnieszki Holland*. Autorka sprawdza poczynione wcześniej ustalenia, stosując zmodyfikowane metody analizy. Współpracuje jako współautorka lub współredaktorka zarówno z polskimi badaczami, jak i naukowcami z krajów anglojęzycznych.

Habilitantka wykazała się istotną aktywnością naukową w więcej niż jednej uczelni, w szczególności w zagranicznej. Oprócz aktywności w miejscu pracy – na Uniwersytecie Alberta w Edmonton w Kanadzie gościła z wykładami na Uniwersytetach Manitoba i Stanowym w Ohio, była też zatrudniona jako research fellow w University of Central Lancashire w Wielkiej Brytanii.

---

12 M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013.

13 M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w II połowie XX wieku*, Szczecin 2013.

### **Konkluzja**

Stwierdzam, że dorobek Habilitantki przedstawiony do oceny w postępowaniu awansowym spełnia wymogi określone w art. 219 ust. 1 pkt 2. Oceniam go pozytywnie jako znaczący wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce i rekomenduję Komisji do dalszego procedowania.

*Monika Telarada*