DZIEKANAT
Wydziału Historycznego UJ
wpłynęło 03.08.2022 r.

Prof. dr hab. Mirosław Przylipiak

Uniwersytet Gdański

Recenzja rozprawy doktorskiej Kai Łuczyńskiej pt. . „Kino po traumie. Strategie reprezentacji wydarzeń z 11 września 2001 w amerykańskim filmie fabularnym"

Rozprawa doktorska Kai Łuczyńskiej pt. „Kino po traumie. Strategie reprezentacji wydarzeń z 11 września 2001 w amerykańskim filmie fabularnym" składa się z dwóch części mniej więcej równiej długości, a moim zdaniem, jeśli wziąć pod uwagę zróżnicowanie treściowe – raczej z trzech. Otwierają ją rozważania na temat kategorii traumy, która będzie podstawową kategorią metodologiczną całej rozprawy. Autorka sprawnie przedstawia historię pojęcia, a następnie przeprowadza niezwykle ważne w kontekście jej rozprawy rozróżnienie na traumę jednostkową, mającą charakter psychologiczny, oraz kolektywną, dotyczącą zbiorowości i wyrażaną głównie w tekstach kultury. Obie kategorie zostaną następnie przez autorkę wykorzystane.

Pozostała część rozprawy dotyczy bezpośrednio zamachów z 11 września 2001 roku, a mówiąc ściślej – ich reprezentacji w wybranych tekstach kultury. Na wstępie omówione zostały reakcje mediów na zamachy. Autorka pisze głównie o telewizji, uznając – chyba słusznie – że odgrywała ona najważniejszą rolę, ale nie zabrakło też miejsca na zrelacjonowanie relacji prasowych, radiowych, a także fotograficznych. Śledzimy więc sugestywny opis pierwszych reakcji na zamachy, zostajemy skonfrontowani z dylematami nadawców (np. czy pokazywać ofiary?), obserwujemy, jak reakcje medialne zostają zawłaszczone przez retorykę ekipy prezydenta Busha. Autorka wspomina również o rynku reklamowym, który szybko dostosował się do sytuacji. Szczególnie cennym elementem tego ogólnie dobrze poprowadzonego opisu wydały mi się uwagi na temat fotografii, a to dlatego, że są spójne z uwagami na temat mechanizmu traumy, zawartymi w rozdziale wprowadzającym. Autorka, odwołując się do klasycznych teorii fotografii autorstwa Susan Sontag, Rolanda Barthesa czy Ulricha Bauera, zwraca uwagę na aczasową naturę zarówno fotografii, jak i traumy. „Fotografia – czytamy – trafnie oddaje fragmentaryczną naturę traumy: jej nieuporządkowanie, rozczłonkowanie, a także typowe dla traumatycznych wspomnień zamazanie podziału między przeszłością a teraźniejszością". Autorka trafnie

konstatuje, że film – a więc medium, które jest głównym przedmiotem jej rozprawy – o wiele gorzej radzi sobie z przedstawianiem traumy, bo jest sztuką narracyjną, w sposób niejako naturalny wiążącą pokazywane wydarzenia siecią relacji czasowych i przyczynowo - skutkowych. Choć nie jestem przesadnych zwolennikiem teorii specyfiki tworzywowej, ta uwaga wydała mi się nader celna.

Kolejne dwa rozdziały rozprawy (III i VI) dotyczą procesu upamiętnienia zarówno samego wydarzenia, jak i – przede wszystkim – jego ofiar. Tu, znowu, autorka bardzo sprawnie opisuje przebieg zdarzeń, zderzenie rozmaitych koncepcji, poglądów i interesów, dylematy prawne i organizacyjne, rozwiązania instytucjonalne. Ten fragment pracy zbudowany jest w oparciu o przeciwstawienie dwóch sposobów myślenia o upamiętnieniu szczególnie traumatycznych wydarzeń, które często uważa się za nieprzedstawialne. Jeden z tych sposobów, nazwijmy go, bardziej tradycyjny, polega na gromadzeniu pamiątek, przypominaniu przebiegu zdarzeń oraz kreśleniu sylwetek ich uczestników, a także na stawianiu tradycyjnych pomników. Tą drogą poszło National September 11 Memorial Museum, a także pomnik „Americas Response Monument", który przedstawia amerykańskiego żołnierza na koniu i – by zacytować autorkę – „prezentuje wizję wojny z amerykańskich blockbusterów" (s. 114). Drugi sposób polega na premiowaniu wieloznaczności, niedookreśloności, otwartości oraz inkluzywności. Tą drogą poszli autorzy zrealizowanych ostatecznie koncepcji zagospodarowania przestrzeni Ground Zero, czyli Daniel Libeskind oraz Michael Arad. Autorka rzuca to zderzenie koncepcji na bardzo szerokie tło. Opisuje więc tradycje architektury dekonstruktywistycznej („dekonstruktywizm jako architektura traumy") oraz tzw. kontr-pomników, porównuje realizacje nowojorskie z innymi formami upamiętniania traumatycznych wydarzeń, takimi jak waszyngtoński Pomnik Weteranów Wojny w Wietnamie czy berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, odnosi się wreszcie do teorii muzeów, w tym tzw. „memorial museums" – a więc muzeów zbudowanych w miejscach traumatycznych wydarzeń. Cały ten fragment rozprawy wydał mi się szczególnie interesujący, właśnie dlatego, że harmonijnie łączył formy trudne do połączenia: drobiazgowego opisu faktów, wydarzeń, koncepcji, z czytelnym, klarownym nakreśleniem sporu ideowego, dotyczącego strategii upamiętniania. Ten zaś spór nadaje zaś tej części pracy cennej dramaturgii. Oczywiście, można się zastanawiać, czy tak rozbudowanego opisu zagadnienia, które przecież tylko pośrednio wiąże się z tematem

pracy, nie należałoby postrzegać jako usterki kompozycyjnej, i – muszę przyznać – byłoby to zasadne zastrzeżenie. Sądzę jednak, że zalety przeważają nad wadami.

Rozważania na temat muzeów kończą pierwszą część pracy. Na stronie 147 (a więc niemal w połowie, bo sama rozprawa liczy sobie 313 stron, nie licząc kalendarium, bibliografii, filmografii itp.) rozpoczyna się właściwy temat pracy, czyli omawianie filmów amerykańskich poświęconych wydarzeniom z 11 września 2001 roku. Jego zasadniczą częścią jest omówienie trzech głównych „strategii prezentacji", związanych z wydarzeniami z 11 września, ale zostaje ona poprzedzona dwoma rozdziałami kreślącymi szerszy kontekst sytuacji. Pierwszy z nich omawia filmowość zamachów. Rzecz jest dobrze znana, ale autorka przekonująco wypełnia tę znaną tezę sugestywnymi opisami hollywoodzkich blockbusterów, które powstały przed zamachami – niekiedy nawet wiele lat przed nimi – ale które w swojej warstwie fabularnej, scenograficznej, inscenizacyjnej, wykazywały zadziwiające podobieństwo do przebiegu zamachów, czy może raczej, by trzymać się chronologii, to zamachy były zadziwiająco podobne uprzednio zrealizowanych filmów. W efekcie pojawiły się oskarżenia amerykańskiego przemysłu filmowego o nieświadomy współudział w zaplanowaniu zamachów, które w tej optyce byłyby „efektem wieloletniego oddziaływania amerykańskiego *soft power*" (s. 161). Następnie autorka omawia sytuację przemysłu filmowego po zamachach, wskazując na takie fakty jak: przesuwanie premier lub odwoływanie zaplanowanych produkcji filmów, które mogły zanadto kojarzyć się z zamachami, usuwanie dwóch wież WTC z materiałów promocyjnych, a nawet gotowych filmów, a także ogólną podejrzliwość w stosunku do kina jako medium, które – jak pisałem powyżej – bywało obwiniane o przygotowanie gruntu pod zamachy. W tym rozdziale najbardziej zainteresowały mnie nieznane mi uprzednio fakty dotyczące kontaktów między przedstawicielami amerykańskiej administracji a filmowcami, podczas których ci pierwsi mieli namawiać filmowców – nie bez powodzenia – do tworzenia filmów, które w swojej wymowie byłyby zgodne polityką ówcześnie rządzącej ekipy. To ciekawy wątek, wart rzucenia na szersze tło przenikania się dwóch teoretycznie osobnych światów: amerykańskiej polityki i amerykańskiego przemysłu filmowego.

Po tych dwóch rozdziałach, nazwijmy to, przygotowawczych, następuje właściwa, zapowiedziana w tytule część rozprawy, czyli nakreślenie i omówienie trzech „strategii reprezentacji wydarzeń z 11 września 2001 w amerykańskim filmie fabularnym". Są to

strategie reprezentacji bezpośredniej, pośredniej (występującej w dwóch typach) oraz alegorycznej. Każda z tych „strategii" zostaje ogólnie scharakteryzowana, wyliczone zostają filmy, które do niej należą, przy czym w każdej grupie jeden film zostaje omówiony bliżej, jako najbardziej reprezentatywny, a pozostałe dostarczają dodatkowych argumentów. Następnie wyszczególnione zostają, w sposób nieco buchalteryjny (typ I, cecha 1; typ I, cecha 2; itd.), charakterystyczne cechy każdego filmu, przez pryzmat których zostają zanalizowane filmy z poszczególnych grup. Autorka zwraca również uwagę na recepcję poszczególnych tytułów (zwłaszcza tych reprezentatywnych), zarówno reakcje krytyki filmowej, jak i tzw. box office. Wreszcie, w niektórych przypadkach sięga do narzędzi teorii autorskiej, wskazując na podobieństwo między omawianym filmem a twórczością danego reżysera. Tak się dzieje szczególnie w przypadku reżysera filmu „United 93" Paula Greengrassa oraz – w mniejszym stopniu – Stevena Spielberga.

Zasadniczy podział na trzy strategie wydaje mi się dobrze uzasadniony. Strategia reprezentacji bezpośredniej dotyczyłaby filmów, które dokonują fabularnej rekonstrukcji zamachów. Strategia reprezentacji pośredniej – filmów, w których samym zamachom nie poświęca się specjalnej uwagi, zakładając, że ich przebieg oraz ogólna ikonografia są w społeczeństwie dobrze znane. W tej grupie filmów koncentrujemy się na sposobach, w jaki indywidualni bohaterowie radzą sobie z traumą. W pierwszym typie tej strategii, bardziej introspekcyjnym, bohaterowie muszą się uporać ze stratą bliskiej osoby; w drugim typie reagują poprzez działanie, zazwyczaj o charakterze militarnym, w jednostkach armii amerykańskiej. Trzeci wreszcie typ, strategia alegoryczna, najliczniejszy, dotyczy filmów (zazwyczaj wielkich hollywoodzkich blockbusterów), które w warstwie fabularnej w ogóle się do 11 września nie odnoszą, nawiązują jednak do niej aluzyjnie, poprzez sceny czy obrazy, które mogą rodzić skojarzenia z tamtymi wydarzeniami. Autorka nazywa te przywołania „momentami alegorycznymi", odwołując się do książki Adama Lowensteina pt. „Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film". Nie znam tej książki, ale jej opis mnie zainteresował, uważam, że dostarcza ona cennego kontekstu dla całej pracy.

Jak napisałem powyżej, akceptuję podział omawianych filmów na trzy grupy, wydaje mi się dobrze uzasadniony. Doceniam też rzetelną pracę badawczą włożoną w zgromadzenie i przeanalizowanie tych filmów, zbadanie ich recepcji oraz – do pewnego stopnia -

uwarunkowań produkcyjnych. Zarazem jednak, ta część rozprawy wzbudza we mnie pewne wątpliwości.

Nie jestem więc całkiem przekonany do szczegółowych klasyfikacji, a więc zestawu cech w obrębie każdej grupy filmów. Podstawą każdej dobrej klasyfikacji jest jednorodność kryteriów, która sprawia, że poszczególne kategorie nie będą się dublować ani na siebie nachodzić. Tymczasem poszczególne cechy wyszczególniane przez autorkę wydają się być konstruowane ad hoc, bez uwzględnienia całej struktury. Oto, na przykład, wszystkie cechy – a jest ich łącznie 21 - mają charakter tekstualny (tj. odnoszą się do zawartości samych filmów) za wyjątkiem cechy nr 2 strategii prezentacji bezpośredniej, wedle której filmy z tej grupy to „produkcje niszowe i telewizyjne". Jeśli wprowadzamy do klasyfikacji nowe kryterium, jakim są uwarunkowania produkcyjne, i ma to być kryterium zarazem wyróżniające i różnicujące, to należałoby je zastosować również w odniesieniu do pozostałych grup filmów. Intuicyjnie można zaryzykować stwierdzenie, że filmy należące do strategii prezentacji alegorycznej zostały wyprodukowane w wielkich wytwórniach, choć nie wykluczam, że może to być uproszczenie (zresztą struktura produkcji filmowej w Stanach Zjednoczonych jest obecnie o wiele bardziej skomplikowana niż w okresie kina klasycznego), skoro jednak autorka zdecydowała się o tym pisać, to warto by zachować konsekwencję. Nie wiem też, jak w świetle tego kryterium należałoby zaklasyfikować filmy z grupy prezentacji pośredniej. Dodatkowo, autorka wprawdzie uznała, że filmy z grupy reprezentacji pośredniej to produkcje „niszowe i telewizyjne", ale nie wsparła tego żadnymi danymi dotyczącymi uwarunkowań produkcyjnych tych filmów. Jedynym argumentem były kiepskie wyniki box office'u, które przecież nie świadczą o niszowości produkcji, a wypadku produkcji telewizyjnych są z definicji wątpliwe.

Z kolei, w grupie reprezentacji pośredniej mamy do czynienia z masywnym powielaniem się kategorii. Najpierw więc mamy cztery cechy ogólne tej kategorii, wspólne dla podtypów I i II, a następnie również cztery cechy charakteryzujące tylko podtyp I. W sumie wygląda to następująco:

Cecha wspólna nr 1: Koncentracja na rzeczywistości postwrześniowej

Cecha wspólna nr 2: 9/11 jako punkt zwrotny w życiu jednostek i społeczności

Cecha wspólna nr 3: założenie rozpoznawalności

Cecha wspólna nr 4: skupienie się na psychice jednostki

Typ I, cecha 1: dominacja dyskursu traumy

Typ I, cecha 2: bohaterowie w kryzysie

Typ I, cecha 3: cień nadziei

Typ I, cecha 4: wiarygodny portret indywidualnej traumy psychologicznej

W szczegółowych opisach cechy wspólne nr 1 i 3 się pokrywają – chodzi o to, że nie poświęca się uwagi wydarzeniom z 11 września, zakładając, że wszyscy je „z grubsza" znają. Mówiąc nawiasem, cechy te nachodzą też na cechę nr 4 ze strategii reprezentacji bezpośredniej, tj. „unikanie eksplicytnych obrazów", choć w tamtym przypadku to unikanie wynikało raczej z delikatności. Następnie, cecha wspólna nr 4 (skupienie się na psychice jednostki) oraz cechy 1,2 i 4 podtypu I (Dominacja dyskursu traumy; Bohaterowie w kryzysie; Wiarygodny portret indywidualnej traumy psychologicznej) w gruncie rzeczy dotyczą tego samego, czyli radzenia sobie jednostek z traumą, i w szczegółowych opisach trudno je odróżnić. Z kolei, strategię reprezentacji alegorycznej miałby cechować „męski protagonista" (cecha nr 5). Tymczasem dominacja męskich protagonistów cechuje wszystkie filmy, omawiane przez autorkę, może poza intrygującym „Zero Dark Thirty" Kathryn Bigelow (żałuję, że autorka nie poświęciła mu więcej miejsca), zresztą sama autorka na str. 174 stwierdza, że „zamachy z 11 września stały się punktem wyjścia dla wielu męskich narracji". Jeśli tak, to czemu „męski protagonista" cechuje tylko jedną z wyszczególnionych przez autorkę grup?

Druga wątpliwość dotyczy sposobu opisania strategii reprezentacji alegorycznej. Umieszczono w niej filmy, które generalnie są „o czymś innym", ale aluzyjnie nawiązują do wydarzeń 11 września. Brakuje mi tutaj refleksji nad tym, na ile te odwołania muszą być precyzyjne i konkretne. Innymi słowy, czy mówimy bardziej o możliwych skojarzeniach widza (które jednak są trudno kontrolowalne, widzowi zaangażowanemu w wydarzenia 9/11 właściwie wszystko może się z nimi kojarzyć, widzowi słabo z nimi zaznajomionymi – a do takich należy znaczna część współczesnej młodej widowni – mogą umknąć nawet najbardziej bezpośrednie odwołania), czy też o uchwytnych cechach tekstualnych. Może bowiem być tak, że te aluzje, odwołania, przebłyski, czy też to, co autorka uważa za „momenty alegoryczne" jest zbyt niedookreślone, zbyt mało powiązane z wydarzeniami 9/11, i choć u niektórych widzów może wywoływać skojarzenia z 9/11, na gruncie tekstualnym ten związek jest zbyt luźny i trudny do uchwycenia. Tak właśnie dzieje się w tym rozdziale pracy. O ile związek „momentów alegorycznych" reprezentatywnej dla tej grupy Spielbergowskiej „Wojny światów" z 9/11 został dobrze udokumentowany, to w wypadku wielu innych filmów z tej grupy nie jest to dla mnie

oczywiste. Występowanie takich elementów jak najeźdźcy z zewnątrz, którzy chcą zniszczyć ziemię, ludzkość czy choćby tylko Amerykę, niszczenie budynków, choćby i wysokich, czy też fakt, że ludzie z przerażeniem patrzą w górę (a takiej argumentacji używa autorka) to jednak za mało, aby uznać, że dany film alegorycznie nawiązuje do 9/11, gdyż tego typu elementy należą do żelaznego repertuaru filmów katastroficznych, począwszy co najmniej od „King-Konga" z 1933 roku.

To zaś prowadzi do innego pytania: jaki właściwie charakter mają listy filmów wymienianych przy każdej z grup? Czy są to w zamierzeniu autorki wykazy kompletne, zamknięte, czy jedynie przykładowe, które można swobodnie uzupełniać o inne tytuły? Niestety, autorka nigdzie nie udziela takiej informacji, a byłaby ona ważna, szczególnie właśnie w przypadku reprezentacji alegorycznej. Oto bowiem autorka wyraźnie wiąże zjawisko reaktywacji horroru zombie z wydarzeniami 11 września, ale na swojej liście wymienia jedynie 3 filmy tego rodzaju. Czy inne horrory zombie powstałe po roku 2001 były również alegoriami wydarzeń 9/11? Podobne pytanie pojawia się przy kinie superbohaterskim, które bohaterka również traktuje – za Tomaszem Żaglewskim – jako odroczoną reakcję na wrześniowe zamachy. Jednak na jej liście znajduje się jedynie jeden tytuł z serii Avengers. Powstaje wobec tego pytanie, czy inne filmy tego uniwersum, typu „Dr Strange", czy „Endgame", należą do tej grupy, czy nie? Jak daleko sięga granica?

Ponadto, niektóre z cech przypisanych tej grupie to tak naprawdę ogólne właściwości kina ostatnich dwóch dekad. Myślę tu zwłaszcza o cesze nr 2 (istotna rola mediów) oraz nr 6 (echa przeszłości). Pierwsza nich polega na tym, że wiele scen i sytuacji zostaje zapośredniczonych przez inne media (głównie telewizję, ale również np. kamery cyfrowe), a druga objawia się tym, że „omawiane filmy mają silny związek z innymi tekstami kultury z przeszłości, bywają remakami i adaptacjami" (s. 257). Lev Manovich już dano temu wskazał, że o ile dawniej realizm wymagał ukrywania medium, to współczesny realizm wymaga eksponowania medium. Odnosił wprawdzie tę obserwację do języka nowych mediów, ale ma ona doskonałe zastosowanie również do współczesnego kina fabularnego. W bardziej przyziemnych kategoriach, współczesna rzeczywistość jest tak nasycona urządzeniami do rejestracji i reprodukcji obrazu, że niejako wymusza ciągłą obecność tych urządzeń w kadrze. Podobnie ma się rzecz z cechą nr 6. Recykling starych filmów i motywów jest jedną z cech współczesnego kina, zwłaszcza amerykańskiego. Obie cechy nie są wyróżnikami „kina 9/11", lecz cechami kina współczesnego.

To zaś prowadzi mnie do jeszcze jednej wątpliwości, a mianowicie, dość ograniczonego korzystania z dorobku refleksji filmoznawczej. Jest symptomatyczne, że jedynymi teoretykami kina przywołanymi przez autorkę są Bazin i Kracauer, a więc – przy całym dla nich szacunku – autorzy dość starej już daty. Tymczasem bardziej obfite korzystanie z dorobku teorii kina na pewno by tej pracy pomogło.

Oto kilka przykładów. Charakteryzując „strategię reprezentacji bezpośredniej" autorka stwierdza, że jej nazwa „przywołuje nazwę dokumentalnego nurtu direct cinema (...) – łączy go bowiem podobne pragnienie odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie" (s. 183). To odniesienie do kina bezpośredniego mogłoby być owocnym narzędziem analitycznym, gdyby zostało rozwinięte. Na przykład, jednym z postulatów kina bezpośredniego było „being there", czyli pragnienie przeniesienia widza na miejsce zdarzeń, aby tam sam mógł wyrobić sobie opinię. Zarazem, filmowcy bezpośredni byli wielkimi przeciwnikami nasycania filmów treściami ideologicznymi (co jest jedną z cech „strategii reprezentacji bezpośredniej"). Wykorzystanie bardziej szczegółowych właściwości kina bezpośredniego mogłoby uplastycznić opis strategii reprezentacji bezpośredniej. Bez tego zaś, ograniczając się jedynie do wzmianki o pragnieniu odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie (co zresztą jest cechą całego dokumentalizmu, a nie jedynie kina bezpośredniego), nie zyskujemy z tego odniesienia żadnych korzyści, pozostaje ono jedynie ornamentem. Inny przykład: na str. 288-293 opisuje autorka pojawiające się często w omawianych filmach akty patrzenia (nie wiedzieć czemu tytułując ten rozdział „etyczne dylematy), jednak ani razu nie odwołuje się do przebogatej literatury filmoznawczej na temat punktu widzenia czy też spojrzenia (gaze). Tymczasem takie odwołania niewątpliwie by tę pracę wzbogaciły. Wreszcie, istotnym elementem rozprawy jest nasycenie omawianych filmów ideologią. Choć jednak literatura na temat związków między kinem a ideologia jest również przebogata, to autorka w ogóle z niej nie korzysta.

Na koniec chciałbym skomentować językową stronę rozprawy. Język jest funkcjonalny, zazwyczaj poprawny, ale pozbawiony szczególnej urody. Moje zastrzeżenia budzi sposób tłumaczenia zagranicznych cytatów. Autorka najwyraźniej dba o głównie o filologiczną wierność przekładu, przez co na drugi plan schodzi dbałość o reguły polskiej składni, frazeologii oraz leksyki. Stąd biorą się takie błędy i niezręczności jak: „być przepędzonym przez wielomilionowa obrazę" (s. 116), „filmy (...) o perfidnej nieuczciwości i przeciętności" (s. 187), „emocje trzewne" (s. 254), „oczekuje się, że przedstawienie traumy będzie wyrazem szacunku dla (...) złożoności ofiar (ocalałych)" (s. 255), „szacunek pozwoli uchronić (...) doświadczenia i wspomnienia przed dalszymi krzywdami" (s. 255), „Kosmici (...) wywracali społeczeństwo od wewnątrz" (s. 259), i wiele innych. Niezręczności językowe pojawiają się nie tylko w tłumaczeniach, ale również w tekście odautorskim. Należy do nich np. nazwanie krwawej bitwy pod Gettysburgiem „potyczką" (s. 81), a także takie zwroty jak: „wrażenie zbędności potęgowało emocjonalne i psychologiczne wybrakowanie części tytułów" (s. 162); „odniósł finansową porażkę" (s. 166); „Wyśmiania zjawiska podjął się..." (s. 170); „zestaw siedmiopunktowych wytycznych" (s. 171/172); „działania formułowane przez wojsko" (s. 198); „doprowadzają wywiadowanego do wybuchu" (s. 219); „szargany przez sprzeczne emocje" (s. 226); „umiejętności

strzelniczych" (s. 237); „Sekwencja stanowi zdecydowaną odmowę reprezentacji zamachów..." (s. 237); „Żołnierze są (...) protektorami całej ojczyzny" (s. 242); „pilotowy odcinek serialu" (s. 262).

Te krytyczne uwagi nie zmieniają jednak mojej pozytywnej opinii o całości pracy. Posiada ona niewątpliwy walor poznawczy, porządkuje wiedzę o wydarzeniach 9/11, a zwłaszcza ich kulturowych następstwach (w Polsce, jak autorka słusznie zauważa, pisano o tym niewiele), w sposób przekonujący dokonuje podziału filmów na trzy grupy i, ogólnie rzecz biorąc, celnie każdą z tych grup charakteryzuje, zawiera trafne rozwiązania metodologiczne (zwłaszcza dotyczące centralnej kategorii traumy, a także kategorii momentu alegorycznego). Uważam, że rozprawa pani Kai Łuczyńskiej spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego.