UNIWERSYTET WARSZAWSKI
Wydział Polonistyki
INSTYTUT KULTURY POLSKIEJ
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
tel. 022 55 22 604; fax 022 828 72 83
NIP 525-001-12-66

DZIEKANAT
Wydziału Historycznego UJ
wpłynęło 22.09.2021

Warszawa, 20 września 2021

Dr hab. Iwona Kurz, prof. ucz.
Instytut Kultury Polskiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny URBAŃSKIEJ
Polskie kino o historii najnowszej, powstałe w latach 2009–2018, w kontekście problematyki polityki historycznej
napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Lubelskiego

Tematem rozprawy mgr Magdaleny URBAŃSKIEJ – wprost wskazanym w tytule (notabene brzmiącym nieco niezręcznie) – jest najnowsze polskie kino historyczne dotyczące zasadniczo wydarzeń dwudziestowiecznych, a zatem będących jednocześnie przedmiotem sporu. Spór ten, kreowany i podejmowany przez polityków, publicystów, historyków, edukatorów, artystów oraz wiele innych grup społecznych, toczy się w wielu językach i przestrzeniach dyskursu. Jego ważnym uczestnikiem jest również kino – również w wyniku przeświadczenia o jego niezwykłym wpływie na wyobraźnię zbiorową, a w związku z tym celowym, i artystycznym, i politycznym działaniem na rzecz wytworzenia określonego obrazu przeszłości. Historia najnowsza odgrywa tu o tyle istotną rolę, że żywo wiąże się z pamięcią lub post-pamięcią (w skrócie – przekazem rodzinnym), w efekcie kształtuje zatem poczucie tożsamości i dzisiejsze wyobrażenie zbiorowości o sobie samej. To teza wyjściowa rozprawy mgr Urbańskiej. Sam wybór tematu zatem ustawia tę pracę w centrum współczesnej dyskusji o Polsce.

Właściwa, analityczno-interpretacyjna część rozprawy, poprzedzona jest wprowadzeniem, w którym autorka zajmuje się dwiema kwestiami podstawowymi: po pierwsze relacją pomiędzy filmem a historią (czyli jak film przedstawia historię i jak za pomocą jej obrazu działa), a po drugie tzw. polityką historyczną (czyli kontekstem dyskursywnym, w którym powstały dyskutowane w rozprawie filmy). Zagadnienia te przedstawione są zasadniczo kompetentnie, a rekonstrukcja i dyskusji o filmie i historii, i polityce historycznej przekonująca, świadcząca o znajomości literatury przedmiotu. Pewnym przeoczeniem jest brak odniesienia do prac zbiorowych pod redakcją

Magdaleny Saryusz-Wolskiej, które wprowadzają do dyskusji o kinie, historii i polityce perspektywę niemiecką.

Zagadnienia teoretyczne zarówno we wstępie, jak i potem w pracy, przywoływane są w sposób sfunkcjonalizowany i nie są odrębne od wywodu. W niektórych miejscach razi pewna jednostronność czy też jednoczynnikowość analizy. Dotyczy to przede wszystkim właśnie części wstępnej, w której autorka tłumaczy, na przykład (s. 44), popularność filmów wojennych jako wynikającą „z rosnącego braku stabilności i satysfakcji społecznej (połączonej z rozwojem kapitalizmu), zaś zafascynowanie przemocą – z poczucia bezcelowości i pustki, które są charakterystyczne dla epoki ponowoczesnej". Upraszcza w tym miejscu wywód Andrzeja Ledera, ale też upraszczająco odnosi się do złożonego zjawiska, w którego tle pojawia się fascynacja filmami wojennymi. Leder, obok Marcina Napiórkowskiego, są w rozprawie takimi przewodnikami, którzy niekiedy przesłaniają filmy przywoływane w pracy – pojawiają się one raczej jako ilustracja tez niż punkt wyjścia do namysłu nad społecznymi procesami, które wywołują lub których są przejawem (wymowny przykład: „Założenia Ledera o fascynacji wojną wynikającą z rozwoju kapitalizmu ukazuje Ireneusz Dobrowolski, odwołując się do opisywanej przez Napiórkowskiego legendy miejskiej", s. 64 – jakby reżyser ekranizował dzieła wspomnianych badaczy). W tym kontekście więcej miejsca należałoby choćby poświęcić szerszym mechanizmom kultury popularnej i kina; ciekawe rozważania autorki rozprawy na temat współczesnego kina atrakcji (za Tomasoviciem i Gunningiem) potwierdzają, że analiza ściśle filmoznawcza pozwala też odsłonić procesy społeczne i polityczne. Tym bardziej, że byłoby na to miejsce w pracy, choćby kosztem niekoniecznych, a na pewno niekoniecznie tak obszernych, rozważań o muzeach historycznych czy projekcie Rafała Betlejewskiego.

Bronić też muszę Bolesława Matuszewskiego. Zapewne z perspektywy czasu jego wiara w kinematograf może wydawać się naiwna, a jego eseje mają głównie wartość, właśnie, historyczną. Warto jednak zauważyć, że nie pisał on o filmie fabularnym. Chodziło mu jedynie o zdolność kamery do zapisywania wyglądów i zachowań, a zatem o archiwotwórczy, rejestracyjny walor jej działania – który w toku dziejów raczej uległ potwierdzeniu.

Bardzo ciekawą propozycją interpretacyjną jest wprowadzenie przez mgr Magdalenę Urbańską pojęcia „film o historii", świadczącego o trafnej intuicji badawczej. W istocie bowiem stawką dzieł odwołujących się do przeszłości jest zawsze jakieś rozumienie historii, jakiś jej obraz i jakaś jej relacja ze współczesnością. Niestety, autorka rozprawy nie do końca wyciąga wnioski z własnej propozycji, nie zawsze też powraca do tego zasadniczego pytania – jaka historia i po co opowiadana jest w dziełach lub postulowana w dyrektywach. Ma to znaczenie dla całości rozprawy, a zwłaszcza jej konkluzji (a raczej – ich pewnego braku).

W nieco bardziej szczegółowym planie rzutuje to też na arbitralne wykluczenia niektórych filmów. Nie chodzi mi jednak o spór o pojedyncze tytuły (jest ich w pracy dostatecznie dużo), ale właśnie o systematyczne ujęcie zgodne z przyjętymi kryteriami. Pierwsza kwestia dotyczy zatem pytania o adaptacje dzieł literackich. Przywoływana w rozprawie *Trędowata* (1909) jest powieścią współczesną, prezentującą pewną fantazję o społeczeństwie polskim. Jej filmowe adaptacje odsyłają zatem do tego wyobrażenia, wówczas (1926, 1936, 1976) już historycznego, ale też świadczącego (nawet w połowie lat 70.) o żywej mitologii. Czy zatem adaptacje, w oczywisty sposób będące częścią dziedzictwa kulturowego, są zarazem filmami o historii? Jeśli tak, to w jaki sposób? Dlaczego na ten podstawie mielibyśmy wykluczyć właśnie *Trędowatą?* Druga kwestia dotyczy założenia o roli historii w filmowej fabule. Jest to kwestia kłopotliwa, ponieważ w przypadku bohaterów fikcyjnych (ale też, w istocie, historycznych), osadzonych w określonym kontekście przeszłości, kino często, o ile nie zwykle, uruchamia narzędzia uniwersalizujące – by opowieść była bardziej czytelna i bardziej atrakcyjna dla współczesnych. Przyjęcie jednak, że w *Zimnej wojnie* Pawła Pawlikowskiego (na przykład) historia nie jest „nadrzędnym tematem, nierozerwalnym z całością fabuły" (s. 17), nie wydaje się przekonujące (to jednak Zimna Wojna i o historii również się dyskutowało przy tym filmie) – to zatem arbitralna decyzja, nieuzasadniona. Znów, nie chodzi mi o ten jeden film (w pracy jest kilka przykładów), ale raczej o możliwy pożytek płynący z przyjrzenia się temu, jak różnie funkcjonalizowana jest historia w kinie i co z tego wynika dla naszego rozumienia historii najnowszej.

W kolejnych rozdziałach dr Magdalena Urbańska prezentuje filmy i ich historie w porządku tematycznym: (1) kino wojenne (w tym dotyczące również okresu tuż powojennego), (2) rozliczenia z PRL-em, (3) tzw. relacje polsko-żydowskie, (4) obraz

kobiety w kinie historycznym. Jak widać, konstrukcja ta nie jest konsekwentna, również zresztą w obrębie poszczególnych rozdziałów – raz typologia odwołuje się do określonego wydarzenia, które jest ośrodkiem sporu (jak powstanie warszawskie), innym razem do figury narzucającej już określoną interpretację („żołnierze wyklęci"), a jeszcze gdzie indziej wprowadzona zostaje wąska perspektywa gatunkowa (biografia) czy z kolei bardzo szeroka, genderowa. Można to uznać za pewien błąd konstrukcyjny czy logiczny, ale w rezultacie przynosi to dobre efekty, również dlatego, że niektóre filmy, a także wiążące się z nimi problemy filmowego opowiadania historii, oświetlane są z różnych stron. Jednocześnie wydobyta zostaje pewna logika „przyrastania" (opatrzony, być może, temat 1944 roku zostaje zastąpiony przez nowy i politycznie bardziej radykalny, temat „żołnierzy wyklętych"). Inna rzecz, że konsekwentne ujęcie problemowe być może pozwoliłoby na bardziej nośne konkluzje, co potwierdza też ostatnia cześć, dotycząca toposu Matki Polski i generalnie sposobu pokazywania kobiet i ukazująca nie do końca wykorzystany potencjał pracy do opisania współczesnych przemian społecznych.

Nie ma tu miejsca (i nie ma to sensu) na odnoszenie się do poszczególnych interpretacji dzieł filmowych zaproponowanych przez autorkę rozprawy. Pojedyncze interpretacje mogą budzić polemikę – i świetnie; wnioski czasem wynikają z analizy, czasem jedynie z rekonstrukcji recenzji, a ich zasób w kontekście poszczególnych dzieł bywa nieco wyrywkowy. Zasadniczo jednak i przywołania dzieł, i ich interpretacje są dobrze sfunkcjonalizowane i służą autorskiemu wywodowi. Zaprotestować jedynie muszę w kwestii uznania *Domu złego* Smarzowskiego za film z klucza nostalgii za PRL (s. 240) – skoro nie zostaje w nim ocalona żadna osoba i żadna wartość. W kontekście *Pokłosia* istotnym brakiem bibliograficznym jest obszerny artykuł Elżbiety Janickiej *Corpus Christi, corpus delicti – nowy kontrakt narracyjny* (https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1714/4717).

W całości rozprawy mgr Magdalena Urbańska proponuje wartką, sprawnie poprowadzoną opowieść, w której ostatecznie gubi się jednak synteza czy też wyraźne konkluzje. Czy i jak zmienia się filmowa historia – nie tylko w odniesieniu do poszczególnych wydarzeń czy wątków? Jak świadczy o zmianach w debacie? Otrzymujemy raczej opis zjawiska i przegląd problematyki z nim związanej, niepozbawiony interesujących spostrzeżeń i wniosków szczegółowych. Pozostaje to

zresztą w zgodzie z wstępną deklaracją autorki (s. 4), że jej celem jest naświetlenie okoliczności całej tej filmowo-dyskursywnej debaty o przeszłości.

Dla pełnego obrazu procesów, o których pisze mgr Magdalena Urbańska, brakuje jednak ujęcia w rozprawie całości okresu działania PISF. Argumentacja autorki, że rok 2009 jest najlepszą cezurą ze względu na premiery określonych dzieł, nie jest przekonująca – choćby dlatego, że trudno tu mówić o trwałych trendach, a na koniunkturę polityczną nakłada się atmosfera społeczna, mniej lub bardziej trafnie wyczuwana przez twórców (zdawkowo tylko wspomniana w pracy sprawa smoleńska, na przykład), czy tak arbitralny czynnik jak rocznice (tłumaczące choćby powrót do pierwszej wojny światowej, a przede wszystkim do Legionów i Piłsudskiego jako założycieli polskiej niepodległości). Powstanie PISF wskazuje moment, kiedy środowisko filmowe zyskuje ośrodek finansowania w dużym stopniu oparty na działaniu samych twórców, jednak podległy mechanizmom w szerokim sensie politycznym – poczynając od puli dyrektorskiej (a dyrektor/ka pełni funkcję z nominacji politycznej), przez wybory ekspertów i kształtowanie polityki edukacyjnej, po działające obok możliwe narzędzia ministerialne. Objęcie w rozprawie całości tego okresu pozwoliłoby z jednej strony na pokazanie działania tych narzędzi wpływu w zależności od kontekstu, ale też wzmocniłoby obraz dynamiki przemian stosunku do kina historycznego – jako właśnie narzędzia wpływu społecznego.

Jak już wskazałam, rozprawa napisana jest sprawnie, z nerwem publicystycznym, co zasadniczo nie jest wadą, choć niestety niekiedy prowadzi do nadmiernego przejęcia języka, by nie powiedzieć – żargonu, publicystycznego, który staje na „na kursie kolizyjnym" (s. 18) z urodą, a bywa że i sensem tekstu. Przykłady takich lapsusów (obecnych jednak w całości tekstu): „wykwit kina powstańczego" (s. 8), „dyskurs społeczny dopominający się o sprawczą rolę Polaków w czasie Zagłady" (tamże), „podejście głównego bohatera do swojej wybranki odbywa się nie tylko na poziomie towarzysko-miłosnym" (s. 45), „czy fałszywy mit [...] ma możliwość stać się powszechnym" (s. 86 – jak bada się fałszywość mitu?) oraz stałe nazywanie filmów „obrazami", na dodatek powstającymi w dużej „ilości". Niemniej to uwagi redakcyjne, do stosunkowo łatwego poprawienia.

Konkluzja

Przedstawione w recenzji uwagi i wątpliwości mają w większości charakter drobny lub polemiczny, a te, które odnoszą się do podstawowych decyzji autorki nie podważają wartości rozprawy – jej założeń i ich realizacji. Jest ona ambitnym przedsięwzięciem, pokazującym skalę zainteresowania kinem historycznym w Polsce i dającym przekonujący przegląd najważniejszych dzieł oraz tematów istotnych dla debaty o historii najnowszej – w istocie o zbiorowej tożsamości – w kinie.

Stwierdzam zatem, że rozprawa doktorska mgr Magdaleny URBAŃSKIEJ spełnia wymogi Ustawy o stopniach z 2003 roku (art. 13, ust. 1: „Rozprawa doktorska [...] powinna stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego [...] oraz wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej [...] oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej [...]"). Wnioskuję o jej dopuszczenie do dalszych etapów przewodu doktorskiego.