

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*

Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce” wskazuje kryteria, którymi należy się kierować oceniając rozprawy doktorskie. Po pierwsze, recenzent powinien odpowiedzieć sobie na pytanie czy rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną osoby ubiegającej się o nadanie stopnia doktora w określonej dyscyplinie; po drugie - czy dysertacja wykazuje umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej przez osobę ubiegającą się o nadanie stopnia doktora; i po trzecie – czy rozprawa doktorska stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego.

Skonfrontujmy te zapisy z treścią rozprawy mgr Natalii Chojny. Jej lektura skłania do stwierdzenia, iż Doktorantka posiada wystarczającą wiedzę teoretyczną w zakresie przedmiotu badań, tj. jednocześnie teorii groteski oraz estetyki kina (niezbędnej do analizy filmów). Świadczy o tym wstęp teoretyczny, w którym Autorka – z podziwu godną precyzją - definiuje, niuansuje i konfrontuje kategorie groteski z innymi, pokrewnymi pojęciami, precyzyjnie zakreślając delimitacyjne granice. Ta część wykracza poza wstęp do rozprawy i – w przypadku publikacji dysertacji – będzie wartościową pomocą dla badaczy zjawiska groteski i komizmu. Doktorantka rozumie i sprawnie wykorzystuje analityczne kategorie tzw. języka kina i dobrze porusza się w historii kina polskiego (na co dodatkowy wpływ miała z pewnością praktyka koordynatorki i edukatorki filmowej w projekcie *Akademia Polskiego Filmu*). Rozprawa ujawnia także umiejętność samodzielnej pracy badawczej Doktorantki, co zostało zresztą potwierdzone także innymi publikacjami naukowymi (w książkach o archiwach i Kolumbach oraz artykułach zamieszczonych w „Pleografie”, z których część – po ponownym zredagowaniu – trafiła do rozprawy doktorskiej).

Dysertacja mgr Natalii Chojny bez wątpienia stanowi oryginalne rozwiązanie problemu badawczego. Po pierwsze dlatego, że Autorka jako pierwsza zdecydowała się napisać studium poświęcone w całości grotesce w rodzimym kinie. Po drugie, wbrew dotychczasowej praktyce

badawczej Doktorantka metodologiczną dominantą swojej rozprawy uczyniła teorię groteski realistycznej autorstwa Michaiła Bachtina - wcześniej dominowały rozpoznania odwołujące się do groteski modernistycznej zdefiniowanej przez Wolfganga Keysera. Analizując z tej perspektywy klasyczne już filmy kina polskiego dochodzi do bardzo interesujących, pobudzających intelektualnie wniosków. Piszącemu te słowa szczególnie zapadły w pamięć – czytane „po bachtinowsku” - interpretacje *Kanału*, *Eroiki*, *Krajobrazu po bitwie*, *Słońce wschodzi raz na dzień i Dnia świra*.

Wspominając o spełnieniu tych trzech ustawowych warunków antycypuję globalną, pozytywną ocenę dysertacji. Chciałbym jednak wejść w dialog z Doktorantką – czasem polemiczny - tusząc, że ambicją Autorki będzie jej publikacja. Może moje uwagi przydadzą się w jej przygotowaniu.

Podstawową kwestią, jaką miała Autorka do rozstrzygnięcia była relacja pomiędzy dwiema wiodącymi koncepcjami groteski – Bachtina i Kaysera. Ich filozoficzny, ale i historyczny fundament jest skrajnie odmienny, ta pierwsza odwołuje się do optymistycznie, ale też klasowo definiowanego biologizmu ludowego okresu średniowiecza i renesansu, ta druga - głównie do egzystencjalizmu (z zaszłościami romantycznymi). W związku z tym przed Autorką stanął problem skonfrontowania dwóch odmiennych koncepcji. Marcin Wołk przekonywał iż „trudno (...) przyjąć obie jednocześnie, bo wymagałoby to zgody na wewnętrzną niespójność naszego własnego wywodu” („Ruch Literacki” 2014. zeszyt 2, s. 142). Czy miał rację? Moim zdaniem - tak i nie. Z jednej bowiem strony nie można zbagatelizować ontycznych odmienności obu koncepcji. Z drugiej jednak można sobie wyobrazić sytuację, w której teoria Bachtina „odrywa” się od kontekstu średniowiecza i renesansu, niejako „zeświecza”, w toku ewolucji odrzucając społeczno-polityczne założenia, jednocześnie przenosząc w czasie wyraźne tropy i motywy artystyczno-kulturowe, adaptowane następnie przez współczesną sztukę. Pisał zresztą o tym sam Bachtin. Co nie zmienia faktu, że - gdy Autorka pisze, iż „[d]efinicje słownikowe, oparte o teorię Kaysera, nie stoją w sprzeczności z definicją przeze mnie zaproponowaną, wyprowadzoną z pism Bachtina” (s. 41) - muszę zaproponować; stoją w zasadniczej, bo filozoficznej sprzeczności.

Bachtin – interpretując Rebelaisa – podmiotem groteski czynił klasy niższe, wyraźnie podkreślając ludowy charakter kultury jarmarku i karnawału, jako formy oporu wobec kultury oficjalnej (i klas wyższych). Niezależnie od tego, czy inspirował się filozofią Nietzschego i *Narodzinami tragedii* (co Autorka sugeruje – warto by tutaj poszukać jeszcze mocnego potwierdzenia w literaturze przedmiotu), czy też nie, wyraźnie wyczuwa się klasowe (marksistowskie) rozumienie kultury ludowej. Promowanie oksymoronu, czyli nazwanie groteski realistyczną – co czyni rosyjski badacz – jest tego dobrym dowodem: jest ona realistyczna nie

pod względem estetycznym (bo z zasady, jako groteska, nie może), ale ze względu na klasowy podmiot społeczny, który ją tworzył. Bachtin opisuje więc odmienną formację społeczno-polityczną i kulturową, która – nawet jeśli trwała przez wieki po Rebelais'ie – to w XX wieku (zwłaszcza w drugiej jego połowie, w której powstawały analizowane filmy) nie była już adekwatna dla zmienionego radykalnie kontekstu społeczno-politycznego i kulturowego. Większość z analizowanych przez Autorkę filmów nie jest przykładem sztuki ludowej (czy choćby na taką stylizowanej, jak twórczość Rebelaisa), ale sztuki tworzonej przez elity intelektualne; inteligencję, której bliżej było do tradycji romantycznych oraz egzystencjalizmu, niż do kultury ludowej. W polskim kinie nie ma zresztą wielu jej plenipotentów, oczywistym wydaje się właściwie tylko Kazimierz Kutz (jego dylogia śląska czy *Zawrócony* na pewno odwołują się do ludowego zaplecza), częściowo może Jan Kidawa, Andrzej Kondratiuk, Andrzej Barański (w ich filmach dochodzi do degradacji wysokich idei do „dołu materialno-cielesnego” - co jednocześnie nie oznacza, że są to filmy groteskowe), Jan Jakub Kolski (do którego twórczości Doktorantka odnosi się w dysertacji) i ewentualne pojedyncze filmy, jak choćby obraz *Słońce wschodzi raz na dzień* Kluby i Dymnego, analizowany przez Natalię Chojnę.

Autorka ma świadomość ontologicznych odmienności dwu różnych kategorii groteski i wyciąga z tego konsekwencje. Ujawnia tę świadomość, gdy cytuje np. taki oto fragment szkicu Bachtina:

Cały obszar realistycznej literatury ostatnich trzech wieków jest dosłownie usiany odłamkami realizmu groteskowego, które czasem okazują się czymś więcej i objawiają zdolność do nowej działalności życiowej. W większości wypadków są to takie groteskowe obrazy, które albo całkowicie, albo w znacznej części utraciły swój biegun dodatni, swój związek z całością stającego się świata. Jedynie tło groteskowego realizmu pozwala zrozumieć, co znaczą te odłamki czy też półżywe twory (s. 39).

Ergo – pewne elementy kultury karnawału dotrwały do współczesności w formie alegorii (w rozumieniu Waltera Benjamina), nie mają w sobie autentycznego zaplecza ontologicznego, są jedynie kulturowymi tropami, motywami. Także inne fragmenty rozprawy ujawniają świadomość ontologicznej odmienności pojęć. Np. ten:

Nastrój panujący w *Kanale*, ton śmiechu, zredukowanego do ironii, z pewnością bliski jest grotesce romantycznej. Wajda przedstawił zburzoną Warszawę i kanały jako *świat, który stał się obcy i groźny* [cytat z Kaysera], natomiast środki, jakich użył, przede wszystkim degradacje i hiperbolizacje pierwiastka cielesnego, obrazy skatologiczne, motywy piekła, diabła, szaleństwa, pijaństwa, rozszarpywania, agonii, a także ironiczny, pełen przekleństw język mają swoje korzenie w karnawale (s. 79).

Inny passus:

Podstawowym narzędziem badawczym będzie definicja groteski realistycznej utworzona przeze mnie na podstawie teorii Michaiła Bachtina, zawartej w jego książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Chciałam przyrzeć się przez jej pryzmat polskiemu kinu. Uważam, że da to nową perspektywę, poszerzy rozumienie terminu, zwróci uwagę na te przykłady groteskowości, które bywały dotąd pomijane lub źle rozumiane. Nie rezygnuję przy tym z posługiwania się definicją Kayserowską – są filmy, w których te dwa rodzaje groteski współwystępują (s. 5).

Ale jednocześnie czytając rozprawę nie mogłem uciec przed myślą, że Kayser i Bachtin są antagonistami. Gdy Autorka definiuje na użytek rozprawy kategorię groteski, pisze tak: „Skoro istnieją dwie zasadnicze odmiany groteski: modernistyczna i realistyczna (lub karnawałowa), to sądzę, że uzasadnione jest posługiwanie się dwiema definicjami” (s. 39). I jeśli czytelnik sądzi, że podana następnie na użytek rozprawy pragmatyczna definicja połączy dwie koncepcje, będzie zaskoczony kolejnym zdaniem: „Postanowiłam więc sformułować definicję groteski karnawałowej w oparciu o teorię rosyjskiego filozofa” (s. 39); następnie Doktorantka proponuje ujęcie terminu uwzględniającego podstawowe kategoryzacje bachtinowskie (degradacja do dołu materialno-cieleśnego, hiperbolizacja fizjologii, ciało otwarte, zjawiska w stanie metamorfozy, ambiwalentny śmiech lub ironia romantyczna, wielogłosowość, język nieoficjalny, w tym przekleństwa, obecność motywów karnawałowych). Można zażartować, że pomiędzy Bachtinem a Kayserem (groteską realistyczną a modernistyczną) istnieje stosunek feudalny – Kayser usługuje Autorce (gdy się przydaje), Bachtin natomiast rozsiadł się wygodnie na tronie. Tymczasem chyba nie będzie błędem przyznanie, że dla twórców analizowanych filmów (zwłaszcza z pokolenia Kolumbów) bliższe były egzystencjalistyczna rozpacz i absurd, niż ludowa witalność. Zastanawiam się, czy nie warto było spróbować połączyć obu koncepcji, przy czym z jednej wydestylować przede wszystkim światopogląd, z drugiej zaś (bachtinowskiej) – tropy, topoty i motywy. Zwłaszcza że te ostatnie – pod pojęciem „karnawalizacji” świata przedstawionego, jednocześnie bez optymistycznego zaplecza filozoficznego – znalazły już swoje obywatelstwo w refleksji humanistycznej. „Karnawalizacja” to taki Bachtin oderwany od historycznego i marksistowskiego kontekstu, użyteczny w analizie.

Dowartościowując rosyjskiego badacza, Autorka nie ogranicza się do sfunkcjonalizowanych tropów karnawałowych, ale stara się także zaaplikować kryjącą się za nimi ludową ideologię. W takich sytuacjach czytelnik odczuwa – przynajmniej ja odczuwałem – iż Autorka część z analizowanych obrazów starała się „uoptymistyczyć”, tak aby film nie sprowadzał się do motywu degradacji i karnawałowych tropów, ale niósł w sobie ślady ludowej witalności i/lub nadziei odrodzenia. W tym kontekście z trudem przyjmuję taką interpretację, którą Doktorantka proponuje w odniesieniu do *Kanahu*:

W *Kanale* pozytywny, odrodzicielski aspekt obrazu ekskrementów [jak u Bachtina] jest oczywiście nieobecny, ale daleki związek z tym pierwotnym groteskowym gestem obrzucania kałem – poniżającym i śmiesznym, ale też odradzającym – pozostał (s. 66).

Zwracam uwagę na konstrukcję zdania: coś jest „oczywiście nieobecne”, ale jednocześnie jest obecne (nawet jeśli gdzieś w tle). Ale czy na pewno w *Kanale* znajdziemy (nawet jeśli skromnie) „odradzające ekskrementy”? Nie jestem przekonany. Podam jeszcze jeden fragment poświęcony *Kanałowi*, w którym Autorka cytuje Bachtina:

Krwawe bitwy, rozszarpywania, palenia na stosie, masakry i razy, przekleństwa, obelgi – zanurzone są w wesołym czasie, który zabijając jednocześnie rodzi, który nie pozwala, aby stare stało się nieśmiertelnym, który nieustannie rodzi nowe i młode (s. 73).

Ponownie nie jestem pewien, czy *Kanał* „zanurzony jest w wesołym czasie” i jest filmem o rodzeniu „nowego i młodego”. Nawet gdyby przyjąć, że masakra wojenna niezbędna jest do pojawienia się nowej rzeczywistości, to rzeczoney cytat byłby zasadny, gdyby Powstanie Warszawskie przyniosło pozytywny skutek – tymczasem Polska wpadła pod komunistyczne jarzmo. Trudno więc mi się zgodzić ze stwierdzeniem: „Degradacja groteskowa ma zawsze charakter ambiwalentny. Negując, uśmiercając, jednocześnie odradza i afirmuje” (s. 119).

W innym miejscu Doktorantka pisze o jednej ze scen *Kornblumenblau*:

Lud odczuwa w tym okresie [średniowiecza i renesansu] swą konkretną, zmysłową, materialno-cielesną jedność i wspólnotę. W *Kornblumenblau* są sceny, w których więźniowie przedstawieni są jako jedno ciało – leżą na podłodze ściśnięci jeden przy drugim, wszyscy ogoleni na łyso, ubrani w takie same pasiaki, trzęsąc się we wspólnym rytmie, chorzy na to samo, razem się wypróżniają i wymiotują – trudno ich od siebie odróżnić, są odarci z indywidualności, stanowią jakby jeden cierpiący organizm (s. 97).

Czy początek zdania nie przeczy jego zakończeniu? Z jednej strony pozytywna, podmiotowa wspólnota i jedność, z drugiej – odpodmiotowane „cierpiące ciało” XX wieku? *Kornblumenblau* to zresztą dobry przykład ideologicznej korekty groteski karnawałowej w duchu Kaysera (a może raczej Borowskiego): jest w nim duża ilość bachtinowskich tropów, ale czy prowadzą one do apoteozy ludowej witalności i/lub rewolty społecznej? Raczej zwierzęcego instynktu przetrwania, a nie o to chyba chodziło Rebelaisowi/Bachtinowi. Jak pisała Autorka: „Można zauważyć pewną zbieżność między przedstawionym w filmie Wosiewicza obozem a placem karnawałowym, opisanym przez Michaiła Bachtina” (s. 85) - „pewną” czyli jaką? W jakim sensie? W odniesieniu do

takich stwierdzeń pojawia się pokusa analogii między karnawalem a obozem koncentracyjnym – chyba nie muszę dodawać, że historiozoficznie, ale przede wszystkim moralnie wątpliwa...

Powtórzę: proponowałbym przemyśleć jeszcze raz relacje między dwoma koncepcjami groteski; osobiście uważam, że ciekawym byłoby próba ich pogodzenia (trochę jak w semantyczno-syntaktycznej koncepcji gatunku filmowego Altmana: to co ukryte – w tym przypadku opowieść o rzeczywistości absurdalnej – zostaje zilustrowane powierzchownymi rozwiązaniami fabularno-stylistycznymi – w tym wypadku karnawału/karnawalizacji).

Na koniec tej partii rozważań chciałbym zadać Pani Natalii pytanie: czy degradacja wzniosłych idei do dołu materialno-cielesnego w analizowanych filmach musi przywoływać tradycję kultury ludowej okresu średniowiecza? A może tworzenie tak silnych kontrastów ideowych (idee vs. fekalia) jest naturalnym odruchem zawiedzionej jaźni, która to, co kochała i w co wierzyła chce – na zasadzie psychologicznego rewanzu – utyłać w błocie? Tak, jak to było choćby w twórczości Marka Hłaski (i w scenariuszu *Bazy ludzi umarłych*)? Odzywa się tu tradycja naturalizmu, późniejszego od średniowieczno-renesansowej groteski.

Groteska realistyczna – obok degradacji do poziomu fizjologii – miała w sobie także element rewolterski, uderzający w porządek społeczny: „[z]a ironicznym sposobem mówienia i groteskowym sposobem obrazowania kryje się światopogląd buntowniczy i rewolucyjny, opowiadający się za wolnością, uwalniający od strachu, afirmujący życie” (s. 109). I tak, według Bachtina „śmiech uwalniał nie od absurdu istnienia, demoniczności, ohydy czy szarzyzny życia, ale od strachu przed tym, co pełnię życia krępuje, od strachu przed różnego rodzaju autorytaryzmami” (s. 29). Zastanawiam się czy, a jeśli tak, to od jakiego autorytaryzmu uwalniały takie filmy jak *Kanał*, *Eroica*, *Krajobraz po bitwie*, *Kornblumenblau*, *Popiół i diament*, *Baza ludzi umarłych*, *Słońce wschodzi raz na dzień*? Czy wszystkie były sprzeciwem wobec autorytarnej władzy? Częściowo może film Petelskiego i *Kluby*. Ale pozostałe? Owszem, prawdziwy śmiech może oczyszczać „z dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia, z dydaktyzmu, naiwności i iluzji, z lichej jednopłaszczyznowości i jednoznaczności oraz głupiej rozpacz”. Ale w tym konkretnym przypadku jest chyba raczej sprzeciwem wobec nieaktualnych po II wojnie światowej systemów wartości ufundowanych na romantycznych ideałach – w efekcie wpisując się, nawet jeśli mimowiednie, w komunistyczną propagandę. Z kolei czy można uznać, że *Kornblumenblau* był gestem buntu wobec nazizmu? Nie jestem pewien...

By uzasadnić oczyszczającą funkcję rzeczonych filmów Autorka odwołuje się (*via* Bachtin) do ich funkcji terapeutycznej:

Mówiliśmy już, że groteska średniowieczna i renesansowa – przeniknięta karnawałowym odczuciem świata – uwalnia świat od wszystkiego, co straszne i co budzi lęk, sprawia, iż świat staje się maksymalnie <<niestrasny>>, a więc wesoły i jasny”; [w związku z tym] „[f]unkcja groteski w tych filmach jest oczyszczająca, wyzwalająca i terapeutyczna (s. 20).

To przekonanie o terapeutycznej funkcji polskiej szkoły filmowej stało się już tezą niepodważalną. Warto jednak chyba przypomnieć, że jest to konstatacja kulturoznawcza nie wzmocniona żadnymi badaniami socjologicznymi. Można bowiem spytać: jeśli *Kanał* jest dziełem psychoterapeutycznym, oczyszczającym – to dla kogo? Jak wiadomo szerokie kręgi widzów nie akceptowały obrazu. Ale nawet jeśli przyjmiemy założenie o terapeutycznej funkcji tych filmów, to przechodzimy dla udowodnienia tez z poziomu tekstowego (groteskowej poetyki) na poziom zewnątrztekstowy (odbioru) – a tych granic nie powinno się, moim zdaniem, zbyt łatwo przekraczać...

Wydaje mi się że rozumiem psychologiczne powody ekspandowania promowanej teorii i metody badawczej, jest w tym normalne dla każdego badacza pragnienie „rozepchnięcia się” z własnym pomysłem (piszący te słowa też tego nie uniknął). Ale łatwo w takiej sytuacji o nieuzasadnioną nadinterpretację. Wydaje mi się, że mamy z nią do czynienia na okoliczność *Psów* Pasikowskiego – czy na pewno są groteskowe? Wprawdzie odnoszą się do okresu transformacji i degradują do dołu materialno-cielesnego abstrakcyjne idee i ideały – ale czy to wystarczy? Autorka pisała w pewnym miejscu: „sprzeczności, dysonanse, zestawienia heterogenicznych elementów są z pewnością cechą groteski, ale są również podstawą wszelkiego rodzaju komizmu...” (s. 21). No właśnie, istnieją – o czym sama Doktorantka informuje w części teoretycznej – różne rodzaje komizmu lub gatunków komicznych. Dlaczego na okoliczność *Psów* nie poszukać w regionach karykatury (zabieg komiczny) i pamfletu (gatunek)? Dlaczego w scenie zdejmowania domniemanych handlarzy samochodów chaos działań byłych esbeków oraz ich osobiste interesy (np. kupowanie fast foodów) - w konfrontacji z późniejszą tragedią - ma być czymś więcej, niż zaskoczeniem nieprzyzwyczajonych do takich akcji byłych już funkcjonariuszy SB? Czy od razu musi to być groteską, a nie zwykłym chwytem dramaturgicznym? Fałszywe, moim zdaniem, rozpoznanie wynika dodatkowo z niepotrzebnego dowartościowania status głównego bohatera. Czy naprawdę Franz Maurer to – cytuję - „bohater romantyczny”? „Samotny, wyobcowany, tragiczny, zdradzony, zbuntowany, zakochany, wrażliwy, uczciwy, idealista” (s. 153 - 154)? Czy na pewno jest to „bezinteresowny idealista, gotowy walczyć z przestępcami, człowiek, dla którego pieniądze nie są priorytetem” (s. 155)? Wszystko to co robił wcześniej (jako esbek) i częściowo współcześnie nie

powstrzymuje przed jego idealizacją? Czy naprawdę jest odpowiednikiem Maćka Chełmickiego? To, że Pasikowski w sposób uzurpatorski do niego się odwołuje nie znaczy, że robi coś więcej poza romantyzowaniem gangstera. Autorka pisze, że żaden właściwie krytyk nie używał kategorii groteski do opisanie diegezy *Psów*. Może jest więc to sygnał, że nie jest on groteskowy – w przeciwnym wypadku któryś z licznych recenzentów napomknąłby chyba o tym. W odniesieniu do filmu Pasikowskiego może wystarczą takie określenia, jak „karykaturalny”, „błuźnierczy”, „pamfletowy”?

Jeszcze mniej jestem przekonany do groteskowości filmu *Ułaskawienie* Kolskiego. Rozrzucone po filmie nawiązania (biały koń, chleb, choroba psychiczna) nie wystarczą, w moim mniemaniu, do stworzenia groteski; także makabryczny motyw wędrującej trumny, któremu bliżej do gotyckiej grozy lub symbolu religijnego. Nie wystarcza też czas powojnia – owszem, był to okres politycznego chaosu, ale czy to nie za mało? Istnieje w takiej sytuacji ryzyko, że wszystkie, albo przynajmniej większość filmów z akcją umieszczoną na przełomie wojny i pokoju można uznać za groteskowe. Tymczasem w filmie Kolskiego trwała jest godność wewnętrzna Szewczyków, ostatecznie nie zniszczonych w swoim człowieczeństwie przez wojnę. Nasuwa się kolejne pytanie: jeśli w filmie pojawiają się motywy groteskowe, to czy to wystarczy, by poddawać go analizie? Zaciera się wtedy dystynkcja pomiędzy filmami groteskowymi (także w odmianie groteski realistycznej), a elementami groteskowymi, które nie muszą generować groteskowego statusu ontycznego filmu. Tak jest właśnie, moim zdaniem, w *Psach* i *Ułaskawieniu*.

Wątpliwości mam także – choć mniejsze - w odniesieniu do drugiego filmu Kolskiego. Wydaje się, że *Pogrzeb kartofla* elementów groteskowych ma sporo - głównie motywów degradacji do poziomu fizjologii - ale pojawia się pytanie, czy nie jest to po prostu cecha charakterystyczna dla chłopskiej mentalności, w której „bliższa koszula ciału”; to samo zresztą obecne jest w niektórych filmach Barańskiego czy Andrzeja Kondratiuka – ale nie mówimy na ich okoliczność o grotesce, tylko używamy estetycznych kategorii związanych z plebejskim *mentalité*: chłopski dramat (społeczny), opowieść ludowa, ballada, realizm magiczny itp.

Wybór filmów, którego dokonała mgr Natalia Chojna traktuję użytkowo, tzn. jako pochodną aplikacji i egzemplifikacji teorii bachtinowskiej na gruncie kina. Autorka stara się wprowadzić uzasadnić wybór aspektami społeczno-politycznymi, a właściwie ustrojowymi (powstanie PRL, powstanie III RP), ale nie jest to ujęcie wystarczająco pogłębione i systemowe. Doktorantka nie definiuje, co to są owe „doświadczenia graniczne” czy „traumy kulturowe”, możemy to wnioskować *ex post* z tematów podanych filmów: Powstanie Warszawskie, obozy (w tym koncentracyjne), instalowanie władzy ludowej, transformacja społeczno-ekonomiczna III RP. To

oczywiście ważne dla zbiorowości „doświadczenia graniczne” i „traumy kulturowe”, ale można by – po pierwsze - takich epizodów wymienić więcej (np. Czerwiec 1956, Marzec 1968, Grudzień 70, 13 grudnia 1981). Po drugie, skoro Autorka jednym z kryterium doboru czyni aspekt historyczny, to dla wymowy filmu (także groteskowej) tyleż ważny jest czas akcji, co moment powstania obrazu. W takiej sytuacji również współczesność „potraktowana jest” groteską, inaczej mówiąc: intencja groteskowa odnosi się do momentu powstania filmów, do świadomości widzów AD 1957 – 1959, 1970, 1989 itd. I tak, filmy szkoły polskiej zapisywały teraźniejsze zagubienie egzystencjalne członków pokolenia Kolumbów „którzy przeżyli”; *Krajobraz po bitwie* zapisywał nie tylko doświadczenie wojny, ale także powrót nacjonalistycznych tendencji w polskiej polityce i kulturze końca lat 60. Także *Pogrzeb kartofla* miał swój wyraźny współczesny adres. Gdyby oderwać się od owych narzuconych, historycznych kategorii delimitacyjnych, to w samej filmografii po 1989 roku można by znaleźć wiele filmów, którym – w moim mniemaniu – bliżej do groteski *in toto*, choć nie zawsze bachtinowskiej (*Ucieczka z kina Wolność, Europa, Europa, Mięso, Kraj świata, Przypadek Pekosińskiego, Zawrócony, Nic śmiesznego, Ubu Król, Wesele, Baby są jakieś inne, Wojna polsko-ruska, Maryjki, Mowa ptaków*).

Jeśli chodzi o sam wywód unikałbym powtórzeń cytatów. Z merytorycznych drobiazgów: zwróciłbym uwagę, że błazen to nie szalenciec (bo jakoś automatycznie te dwie kategorie skleja się w partii poświęconej Dzidziusiowi Górkiewiczowi, s. 70-71); czy przestrzeń bazy w filmie Petelskiego można rzeczywiście uznać za odpowiednik placu karnawałowego? Podobnie drogę w *Ułaskawieniu* (w takiej sytuacji właściwie wszystko można uznać za plac karnawałowy)?; warto by w analizie *Dnia świra* sięgnąć nie tylko do prasy i czasopism, ale także do tekstów naukowych; poza tym określenie „dół materialno-cielesny” jest w rozprawie nadużywane, proponowałbym znaleźć synonimy.

Jak widać, mam pewne wątpliwości. Ale nie zmienia to wcześniej zasugerowanej konkluzji. Moje uwagi miały służyć udoskonaleniu produktu finalnego, bo za taki uważam książkę. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Krzysztof Korucchi