

Kraków, 15 kwietnia 2022 r.

dr hab. Patrycja Włodek, prof. UP
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Karoliny Kostyry pt. *Tajemne życie przedmiotów. Topografia pokoju dziecięcego w kinie fantastycznym lat osiemdziesiątych* napisanej pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Kempnej-Pieniążek, prof. UŚ

Rozprawa magister Karoliny Kostyry jest świadectwem kilku kwestii, z których szczególną uwagę zwracają dwie. Po pierwsze – samodzielność i oryginalność myślenia Doktorantki o filmoznawstwie, zauważalna już przy okazji publikacji *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*. Po drugie coś, co – idąc za modnymi obecnie trendami w nazewnictwie – określe mianem czułości badawczej. Obie te kwestie (jak również biegłość merytoryczna Autorki) sprawiają, że myśląc o *Tajemnym życiu przedmiotów* nie chciałam doszukiwać się tego, co słabsze, ale raczej wskazać miejsca, których poprawienie przy ewentualnej publikacji może – moim zdaniem – jeszcze bardziej podnieść wartość i precyzję pracy, a przez to jakość związanego z nią doświadczenia czytelniczego.

Rozprawa wpisuje się w kilka nurtów współczesnych badań filmoznawczych, popkulturowych i humanistycznych, w obrębie każdego z nich funkcjonując jednak „ukośnie”, czyli stojąc na pozycji nieco osobnej. Jest to niewątpliwa zaleta pracy.

Przede wszystkim, lokuje się ona w głównym nurcie zarówno refleksji nad kinem, jak też najnowszych trendów popkulturowych, ponieważ – tak samo jak niezliczone teksty badawcze oraz kultury XXI wieku – powraca do przeszłości przemysłu rozrywkowego. Co więcej, jest to przeszłość nieprzypadkowa – to właśnie lata 80., dekada pojawiająca się w tytule oraz treści rozprawy, są obecnie punktem odniesienia i źródłem inspiracji dla filmów/seriali powstających w ramach nurtów retoromańskich. Ta kwestia zostaje wprawdzie całkiem pominięta w rozprawie, bowiem Autorka jedynie prześlizguje się przez pojęcie filmu nostalgicznego, ale nie jest to zarzut. Wyraźnie zaznaczonym i konsekwentnie realizowanym celem jest powrót do źródeł i opis produkcji oraz formuł filmowych z lat 80., które stały się inspiracją dla dzisiejszej popkultury.

Kolejnym obszarem, w który można wpisać *Tajemne życie przedmiotów* są badania nad reprezentacją. Tu dostrzegam lekką niekonsekwencję Autorki, która dystansując się we wstępie do tej perspektywy badawczej (s.12), tak naprawdę się w nią wpisuje. Doktorantka zarówno deklaruje traktowanie kategorii dzieciństwa (i grupy, jaką są dzieci) jako analogicznej do innych mniejszości nieuprzywilejowanych w tradycyjnym, konserwatywnym społeczeństwie, jak i pod tym właśnie kątem analizuje wybrane filmy. Wielokrotnie podkreślana jest ich subwersywna wymowa, przejawiająca się

w doborze postaci, nadrzędnej perspektywie, fabułach oraz rozwiązaniach formalnych. Dlatego, choć rozumiem wątpliwość Autorki, wynikającą z homogenicznego rasowo i (do pewnego stopnia) płciowo charakteru grupy postaci (z reguły biali chłopcy z klasy średniej), to jednak jej samoustytuowanie się „na marginesie metody” nie jest dla mnie w pełni przekonujące. Sądzę, że jest to jednak kwestia przede wszystkim przeformułowania kilku zdań w jednym akapicie tak, aby konsekwentnie się łączył z pozostałymi – i całością rozprawy (s. 12).

Zwłaszcza, że jedną z największych wartości pracy jest wskazanie dziecięcości jako istotnej i samodzielnej kategorii badawczej. Oczywiście w humanistyce ma ona już bogatą literaturę, przytaczaną zresztą przez Autorkę, ale zgadzam się z obserwacją leżącą u podstaw dysertacji, że nie jest to perspektywa szczególnie obecna w polskim filmoznawstwie (odstającym pod tym względem od światowego, zwłaszcza anglosaskiego). Co szczególnie istotne, Autorka nie poprzestaje ani na wskazaniu obecności bohaterów dziecięcych jako wyznacznika tożsamościowego badanej przez siebie grupy produkcji, ani na fabularnym wymiarze analiz filmów o dzieciach (wskazując to zarazem jako jedną z tendencji zazwyczaj rządzących tematem „motyw dziecka w kinie”). Zamysł jest znacznie śmielszy, a przez to bardziej interesujący, nośny i wzbogacający badania. Autorka stosuje bowiem kategorię „dziecięcego spojrzenia”, zbudowaną na podobieństwo pojęcia *male gaze* (a potem, przez analogię – *female gaze*) funkcjonującego w filmoznawstwie i wywiedzionego z (przytaczanego w rozprawie) eseju Laury Mulvey o przyjemności patrzenia.

O ile samo wprowadzenie takiej perspektywy jako kategorii analityczno-interpretacyjnej jest niezwykle inspirujące, o tyle sądzę, że można poprawić sposób jej zastosowania i obecności w pracy. Przede wszystkim Doktorantka powinna wyraźnie dookreślić, czy *child's gaze* (i przez analogię *adult gaze*) jest jej autorską koncepcją, czy też ktoś inny wprowadził taką kategorię. Lektura rozprawy sugeruje mi, że jest to pojęcie autorskie – w takim przypadku powinno to być zaznaczone, podkreślone, rozwinięte, a może nawet nieco celebrowane, ponieważ autorska koncepcja jest poniekąd świętym Graalem nauk humanistycznych. Własny wkład powinien być więc tym bardziej doceniony – przede wszystkim i na początek przez samą Autorkę.

Sądzę, że udałoby się lepiej wydobyć wagę tej koncepcji poprzez uporządkowanie pierwszej części pracy (*Odnaleźć dziecko we mgle. Rozpoznanie metodologiczne*), a zwłaszcza pierwszego i trzeciego rozdziału. Nie sprawiają one bowiem wrażenia wywodu logicznego – przedstawiania kolejnych, istotnych dla pracy ustaleń metodologicznych o wyraźnie zaznaczonej tożsamości – ale raczej zataczają kręgi, cały czas wracając do tych samych pojęć, sformułowań, obserwacji oraz deklaracji, niekoniecznie wzbogaconych o kontekst wnoszący coś zasadniczo nowego. Wielokrotnie powtarzają się na przykład zapowiedzi spojrzenia na „przestrzeń ekranowych niedorosłych z (...) perspektywy dziecięcej” (s. 41) albo skierowania optyki „nie tylko na fabułę i historię, ale też scenografię i szczególnie rodzaj oświetlenia wnętrza” (s. 43), co wynika już z samego tytułu rozprawy. Z tego powodu wiele fragmentów

pierwszej części nadal sprawia wrażenie wstępu (podobne wrażenie pojawia się przy wielokrotnym powtarzaniu informacji o roli portali w rozdziale „Mała” *fantastyka. Motyw sypialni dziecięcej w historii kina fantastycznego*).

Przeredagowanie tych fragmentów – skrócenie, ożywienie i nadanie większej zwartości – pozwoliłoby lepiej w praktyce rozwinąć myśl ze strony 60., dotyczącą tego, że „perspektywę dziecięcą (...) należałoby pieczołowicie wypracować poprzez styl i niesztaampowe zabiegi narracyjne”. Cytat dotyczy poziomu nadawczego, można go jednak śmiało potraktować także jako sugestię badawczą.

Tym bardziej, że właśnie kategoria *child's gaze* łączy dominującą w rozprawie kwestię reprezentacji z jej ekranowymi aktualizacjami, przejawiającymi się także – co szczególnie istotne – w strategiach obrazowania i doborze subiektywizujących środków filmowych. Sprawiają one, że spojrzenie publiczności zostaje zapośredniczone przez spojrzenie dziecka nawet tam, gdzie mamy do czynienia z pozornym obiektywizmem narracji, co przekłada się na ekranową imitację doświadczenia dziecięcego. Chcę szczególnie podkreślić ten właśnie aspekt recenzowanej rozprawy, ponieważ Autorka nie tylko trafnie wskazuje i diagnozuje wybrane przez siebie zjawiska filmowe, ale też – przede wszystkim ze względu na talent narracyjny oraz operowanie stosunkiem emocjonalnym – uwrażliwia zarówno na kwestie obrazowania dzieci w kinie, jak też postrzeganie tych tematów w ramach krytyki oraz badań filmoznawczych. Jest to bardzo cenne oraz inspirujące.

Perspektywa dziecięca, a konkretnie sposób jej ujęcia, przywodzi na myśl kolejny obszar współczesnej humanistyki oraz nauk społecznych, w którym zawiera się rozprawa. Autorka często posługuje się trafnym i nośnym pojęciem „słabego oporu”, rozumianego jako formy sprzeciwu osób/grup pozbawionych sprawstwa i władzy. Budzi to skojarzenia z wszelkimi formami „małych historii” (znanych zarówno z piśmiennictwa o nurcie plebejskim w Polskiej Szkole Filmowej, jak i ze współczesnych badań nad historiami ludowymi, uciskiem pańszczyźnianym, „buntem podporządkowanych” etc.). Lokuje to dysertację w interesującym oraz istotnym nurcie rozważań nie tylko filmoznawczych (i wykraczających też poza kategorię reprezentacji), podsuwając kolejne obszary późniejszych badań i publikacji.

Wspomniany powyżej osobisty stosunek do tematu jest elementem pracy, który momentami działa na jej korzyść (co zostało wskazane), ale też naraża Autorkę na pewne niekonsekwencje. Zrozumiałe w rozprawie przeznaczonej nie tylko do czytania, ale także recenzowania, jest czynienie rozmaitych zastrzeżeń mających na celu doprecyzowanie własnego stanowiska, które z kolei uzasadnia podjęte wybory. Rozumiem też trudność wynikającą z operowania w obszarze postrzeganym jako zideologizowany, a także manewrowania między obciążonymi znaczeniowo pojęciami. Czytając liczne fragmenty pracy miałam jednak wrażenie, że Autorka właśnie w tym obszarze się nieco gubi, zwłaszcza w rozdziale uzasadniającym odrzucenie pojęcia Kina Nowej Przygody. Przede wszystkim omawiając stan badań związany z tym zjawiskiem, Autorka miesza teksty naukowe i recenzenckie, siłą rzeczy nie

czyniąc (bądź nie dostrzegając) różnicy pomiędzy kategoriami opisowymi i oceniającymi (m.in. s. 66). Dostrzegam to na przykład przy okazji konsekwentnego traktowania pojęć „komercjalizacja” i „konserwatyzm” wyłącznie jako deprecjonujących filmy/formuły kinowe, podczas gdy znaczenie tych terminów – pozytywne, neutralne bądź negatywne – wynika z kontekstu ich użycia. Może być – i często jest – po prostu obiektywnym stwierdzeniem faktu, w żaden sposób nieprzekładającym się na ocenę dzieł/zjawisk.

Co interesujące – i warunkujące kolejną niekonsekwencję – Autorka z jednej strony odcina się od tych – w jej perspektywie – negatywnych ocen kina fantastycznego lat 80. (słusznie odcina się też od archaicznych hierarchii, takich jak „europejskie” vs. „amerykańskie”), ale z drugiej strony pisze w sposób sugerujący, że sama także podpisuje się pod stwierdzeniami, że jeśli coś jest „komercyjne” i „konserwatywne” (oraz „eskapistyczne” – s. 134), to jest „gorsze”, a subwersywne – „lepsze”. Tymczasem (wbrew sugestii ze s. 71., zrównującej „niskie wartości artystyczne” z „konserwatywną wymową”), są to całkowicie osobne kategorie, które oczywiście można ze sobą spleść w jednym tekście, ale które nie są związane automatycznie. Jest to szczególnie uderzające również na stronie 67, gdzie pojęcia „baśń” i „komiks” zostają wprawdzie użyte na prawie cytatu, ale w sposób sugerujący, że także dla Autorki mają charakter deprecjonujący (być może tę kwestię rozwiązałoby przytoczenie fragmentów cytowanych tekstów). Trafną uwagę (s. 40), że „być może fantastyka lat 80. rzeczywiście kreuje widza na dziecko lub dziecinnego dorosłego, ale cóż jest złego w byciu dzieckiem?” można przecież przyłożyć także do wskazanych kategorii, unikając tym samym groźby nadużycia.

W obliczu powyższego, choć oczywiście szanuję i nie neguję prawa Autorki do wyboru terminologii – a omówienie kategorii kina fantastycznego jest satysfakcjonujące (choć brakuje mi pojęcia hybrydyzacji gatunkowej) – trochę szkoda, że jednak nie zdecydowała się na używanie terminu Kino Nowej Przygody; dokładnie z tych samych powodów, dla których go odrzuca. Wydaje mi się, że erudycja i zdolności argumentacyjne zauważalne w dysertacji, pozwoliłyby śmiało odbić, a nawet trwale przejąć omawiane pojęcie i stosować je w sposób opisowy, neutralny znaczeniowo i pod względem wartościowania oderwany od wczesnych, negatywnych ocen polskich recenzentów. W moim odczuciu byłby to gest śmielszy niż oddawanie tego pojęcia na cudzą i krzywdzącą pastwę, ponieważ jest to do pewnego stopnia przyzwolenie na pejoratywnie stosowanie, przekładające się także na ewentualne wartościowanie filmów.

Przechodząc dalej należy zaznaczyć, że oryginalność autorska zaznacza się nie tylko w doborze tematu i perspektywy, ale także w poszczególnych obserwacjach czynionych przez Doktorantkę. Szczególnie przemówiły do mnie – poza wspomnianą już kategorią dziecięcego spojrzenia – fragmenty o „rewolucji dziecięcej lat 80.” oraz niekonwencjonalne podejście do analizy niektórych przykładów filmowych. Zwłaszcza, że stanowią one często reinterpretację w wybranym przez Autorkę kluczu, pozwalającym na podkreślenie kwestii afirmacji dzieciństwa. W rozdziałach o „trylogii przedmieść” uwagę zwraca

pokazanie nowego wymiaru tematyzowania konfliktu pokoleń. Publiczność może być przyzwyczajona do jego obecności w filmach o nastolatkach, gdzie międzygeneracyjne napięcia manifestują się w fabułach oraz w dialogach, czyli płaszczyznach szczególnie oczywistych. Tymczasem Autorka, pisząc o dzieciach, a nie młodych dorosłych, wskazuje na wizualne oraz topograficzne aktualizacje kwestii konfliktu pokoleń. Poza podziałem przestrzennym – nadrzędnym tematem rozprawy – Doktorantka, jako podstawę i determinantę owego konfliktu, wskazuje sam fakt istnienia dziecięcej autonomii. Jest ona definiowana przestrzennie, wizualnie, ale także osadzona w cechach omawianych gatunków filmowych, dookreśla ją bowiem dostęp do światów magicznych.

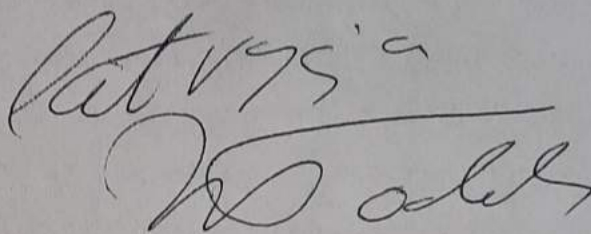
Jest to rodzaj analizy, który dostarcza szczególnej satysfakcji odbiorczej, podobnie jak pojawiające się w dalszych rozdziałach ujęcie syntetyczne, zorganizowane nie tylko wokół trafnie rozpoznanych formuł i konwencji realizowanych w obszarze kina fantastycznego, ale też poszczególnych aspektów doświadczenia dziecięcości (np. związanych z zabawkami, lękami dotyczącymi potworów kryjących się w ciemnościach, marzeniami o lataniu etc.). Topografia staje się w ten sposób zarówno tematem pracy, jak i przekłada na jej kompozycję, co jest rozwiązaniem eleganckim, a także wskazującym na sprawność i swobodę warsztatową.

Analityczna część rozprawy ma w moich oczach niewiele wad. Uwagę zwraca jednak bardzo duża liczba cytowań, z których spora część jest niepotrzebna, co dotyczy zwłaszcza dość podstawowych obserwacji z recenzji. Nic w pracy nie wskazuje, że Autorka musi się nimi wspierać. Czy potrzeba cytatu z bloga, żeby zauważyć częstotliwość motywu latających łóżek? (przypis 510, s. 201; podobnie np. na stronie 288, przyp. 710, etc.). To jest typ obserwacji, która powinna być własna.

Wielej kwestii do ewentualnego podredagowania zauważam, co zostało już zaznaczone, w części wstępnej. Ponieważ wszystkie fragmenty o charakterze historycznego wprowadzenia są bardzo interesujące (np. wywodzenie wybranych wątków i motywów z gotyku), nieco brakuje mi szerszego zarysowania obecności figury dziecka w kinie amerykańskim. Autorka zaczyna ten temat od lat 70. i choć oczywiście rozumiem, że nie do końca mieści się to w zamyśle pracy, to sądzę, że dosłownie kilka akapitów, syntetycznie wskazujących kategorie miejsc i tematów przeznaczonych dzieciom we wcześniejszych dekadach, wzbogaciłoby pracę. Zwłaszcza, że w zakończeniu pojawia się obszar tematyczny sprawiający wrażenie także wychodzącego poza najbardziej podstawowe ramy (chodzi o bohaterki kobiece w kinie neo-gotyckim).

Wydaje mi się też, że pod koniec można pokusić się o próbę wskazania przyczyn, dla których postaciami wiodącymi retoromańskich powrotów do fantastyki lat 80. są już nie dzieci, lecz nastolatki – autorka to stwierdza (np. s. 302), ale brak akapitu lub dwóch wyjaśniających przyczyny tego zjawiska.

Wskazane w pracy obszary i fragmenty, nad którymi można popracować przed ewentualną publikacją dysertacji, nie odbierają jej wartości merytorycznej ani poznawczej, wzbogacającej nie tylko wiedzę osób czytających, ale też ich doświadczenie odbiorcze w kontakcie z kinem poświęconym dzieciom. Tym samym stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Karoliny Kostyry pt. *Tajemne życie przedmiotów. Topografia pokoju dziecięcego w kinie fantastycznym lat osiemdziesiątych* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.



Uwagi dodatkowe:

1. s. 76. Czy „monotonia rzeczywistości” jest „prawem świata przedstawionego”?
2. s. 121. Chodzi o filmy „czeskie” czy „czechosłowackie”?
3. s. 239. Jeśli chodzi o „pokolenie baby boom”, to powinno być właśnie tak napisane.
4. s. 294. Akapit pierwszy sugeruje, że różnicą między *gothic noir* a kinem nowszym (z lat 80.) jest to, że w nowszym następuje „kwestionowanie doświadczeń podporządkowanych”, a w starszym, z lat 40. było inaczej. Jeśli dobrze zrozumiałam ten fragment, to jest to błąd – istotą wręcz definicyjno-tożsamościową kina lat 40. reprezentowanego przez przytoczone przykłady jest *gaslighting*, czyli właśnie „kwestionowanie doświadczeń podporządkowanych”. Tak czy inaczej wymaga to uściślenia.
5. S. 294. O *Toy Story* chyba trzeba wspomnieć wcześniej, gdy jest mowa o zanikaniu strasznych zabawek w kinie lat 90. – w przypisie warto wspomnieć, że motyw ożywających zabawek przeszedł w rejon produkcji właśnie takich, jak *Toy Story*.