

Kraków, 24 lipca 2017

Dr hab. Łucja Demby
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Lejman pt.

***Kształtowanie obrazu wspólnoty radzieckiej w filmie fabularnym RFSRR
(1932-1956)***

„Nigdy nie czułem się »człowiekiem radzieckim«. Jestem Rosjaninem. Narodowość radziecka – nie rozumiem, co to znaczy. To pojęcie sztuczne, ideologiczne, które nie posiada żadnych korzeni i nie odpowiada żadnej potrzebie historycznej” – powiedział Nikita Michałkow w wywiadzie zamieszczonym w czasopiśmie „Positif” w roku 1991. Słowa te, będące komentarzem do powstałego wówczas filmu *Urga*, mogłyby się znaleźć także w podsumowaniu pracy mgr Magdaleny Lejman, gdyż tego właśnie zagadnienia dotyczy Jej rozprawa – kształtowania się pojęcia i wizerunku „człowieka radzieckiego”. Przyznam także, że ciekawa byłabym Jej zdania na temat wypowiedzianych przez wybitnego rosyjskiego reżysera słów, bo choć opisuje Ona bardzo obszernie ewolucję kształtowania się „świadomości radzieckiej” w filmach kolejnych dekad, nie odnosi się w zakończeniu do pozaekranowych wypowiedzi, świadczących o tym, że rzeczywiście się ona ukształtowała. Autorka najbezpieczniej wydaje się czuć w świecie przedstawionym omawianych filmów i wydarzeń historycznych, do których się one, *explicite* lub *implicite* (poprzez ukrytą w nich ideologię), odwołują.

Znajomość filmów, o których pisze Magdalena Lejman, jest w istocie jednym z największych atutów tej pracy. W rozprawie o objętości zbliżającej się do 400 stron Autorka omawia 234 filmy, poruszając się na tym obszarze badań ze

swobodą, która pozwala Jej przytaczać w poszczególnych rozdziałach liczne przykłady na potwierdzenie stawianych przez Nią tez, poświadczając jednocześnie Jej znakomitą orientację w temacie. Na słowa uznania zasługuje także z pewnością pomysł kompozycyjny całej rozprawy, odznaczającej się niezwykle przejrzystością i uporządkowaniem, co w połączeniu ze sprawnością pisarską Autorki powoduje, iż pracę, mimo jej obszerności, czyta się dobrze, nie napotykając w trakcie lektury problemów ze zrozumieniem myśli przewodniej i całego toku rozumowania.

Praca została podzielona na 4 duże rozdziały w ujęciu chronologicznym; przedmiotem refleksji Autorki stały się kolejne okresy w historii Związku Radzieckiego: lata trzydzieste XX wieku, czasy Wielkiej Wojny Ojczyźnianej i powojenna dekada 1946-1956, z uwzględnieniem cezury, jaką była (nie tylko w Związku Radzieckim) śmierć Stalina. Trzy poświęcone tym okresom historycznym rozdziały poprzedza rozdział pierwszy, w którym zarysowana została polityka narodowa bolszewików (a tym samym zręby ideologiczne ówczesnej kinematografii) oraz *Wstęp*. Poszczególne rozdziały w bardzo przejrzysty i logiczny sposób podzielone zostały na podrozdziały, których wyszczególnienie okazało się przydatne ze względu na dalsze podziały chronologiczne w ramach omawianych okresów, przy okazji jednak Autorka pokusiła się na końcu każdego z nich o zwięzłe podsumowanie obrazu i świadomości wspólnoty radzieckiej, dostrzegalnych w filmach tych lat. Dzięki temu zabiegowi (podkreślonemu poprzez osobne podtytuły) czytelnik może śledzić, jak zmieniały się ekranowe wizerunki tego – nieistniejącego zdaniem Michałkowa – „narodu radzieckiego”: *My-ludzie pracy*, *My – wielka rodzina*, *My – naród zwycięzców* i in., aż do końcowego, w okresie po śmierci Stalina: *My – naród okrzepły*. W interesujący sposób, opierając się na przykładach filmowych, Autorka ukazuje także, jak niepostrzeżenie w gruncie rzeczy, a jednocześnie konsekwentnie, w zgodzie z dokonującymi się przemianami historycznymi, kinematografia radziecka przechodziła od internacjonalistycznych założeń

marksizmu-leninizmu do apologii jednego, konkretnego narodu; nie „radzieckiego” bynajmniej, ale w sposób oczywisty – rosyjskiego, „najwybitniejszego ze wszystkich narodów wchodzących w skład Związku Radzieckiego” (według, przytoczonych w pracy, słów Stalina). Poszczególne rozdziały w trafny, a nawet błyskotliwy sposób opatrzone zostały efektownymi mottami, pochodzącymi z omawianych filmów.

Poprzedzając te rozdziały *Wstęp* budzi natomiast odczucia dość ambiwalentne. Z jednej strony jest to z całą pewnością rozdział w największym stopniu adekwatny do wymaganej tu konwencji pracy naukowej, tak ze względu na omawiane tu zagadnienia, jak i styl ich prezentacji. Mgr Lejman w przejrzysty i wyczerpujący sposób przedstawia cel i założenia swojej rozprawy, bazę źródłową i stan badań oraz zapowiada przyjętą na użytek pracy metodologię. W rozdziale wstępnym znalazł się także fragment, wyjaśniający, dlaczego Autorka zdecydowała się na termin „radziecki”, a nie „sowiecki”, bardzo cenny, zważywszy na fakt, że dla niektórych czytelników może to być kwestia istotna, a jednocześnie w bardzo trafny, w moim mniemaniu, sposób uzasadniający ten wybór. Na uznanie zasługuje także podrozdział *Estetyka filmu rosyjskiego i radzieckiego w pierwszej połowie XX wieku*, w którym Magdalena Lejman, skrótowo, ale z dużą znajomością rzeczy, odwołując się do filmoznawczych (i nie tylko) lektur, zarysowuje kształtowanie się języka filmu w Rosji i ZSRR.

Z drugiej jednak strony (i jest to zarzut nie tyle w odniesieniu do rozdziału wstępnego, co do całej pracy) dalsza część rozprawy w znacznej mierze nie spełnia przyjętych we *Wstępie* założeń. Mam tu na myśli przede wszystkim uwagi dotyczące metodologii, gdyż zarysowany na początku plan pracy w ujęciu chronologicznym zrealizowany został przez Autorkę z godną uznania konsekwencją. „Metodologia badania oparta została o zasady hermeneutyki i semiotyki filmu” – deklaruje Doktorantka w rozdziale wstępnym, całościowy kształt pracy nie potwierdza jednak tych założeń. Co więcej, towarzyszące tej deklaracji krótkie wyjaśnienie („krytyczne badanie i interpretacja określonego

materiału źródłowego uzupełniona została [sic!] przez analizę jego przekazu jako systemu znaków”) zdaje się sugerować, że semiotykę i hermeneutykę Autorka rozumie w sposób dość potoczny, sprowadzający się do przekonania, że dany przekaz obdarzony jest jakimś znaczeniem i że można go poddać analizie. Nie wiem, czy mgr Lejman zdaje sobie sprawę z tego, jak ogromnym obszarem badawczym jest semiotyka filmu, która od początku lat sześćdziesiątych XX wieku aż po dzień dzisiejszy, ewoluując i zmieniając swoje przedmioty badań, pozostaje fundamentem współczesnej teorii filmu. Nie wiem, gdyż nigdzie nie dała temu wyrazu. Oczywiście, w ramach przyjętych założeń metodologicznych można do całego tego filmoznawczego dziedzictwa się nie odwoływać, skoro jednak semiotyka została w rozdziale wstępnym wymieniona jako metoda badawcza, to deklaracja taka zobowiązuje do pogłębionego potraktowania zagadnienia i - przede wszystkim – do tego, aby kolejne rozdziały rozprawy w sposób ewidentny do niej się odnosiły.

Trudno także odnaleźć w pracy nawiązania do hermeneutyki, a nawet warstwa analityczna potraktowana została przez autorkę w sposób dosyć powierzchowny, mimo że Jej wyczulenie na urodę niektórych kadrów wydaje się predestynować Ją do takiego podejścia badawczego. Czytając tak obszerną pracę, w której Autorka przyjęła przede wszystkim konwencję omawiania filmów pod kątem ich treści i możliwości ich wpisania w jeden (lub więcej) krąg swojego zainteresowania, automatycznie niejako zapomina się w trakcie lektury o tych aspektach analitycznych, które związane są ze specyficznymi filmowymi środkami wyrazu. Czytelnik przypomina sobie o tym z pewnym żalem dopiero w tych rzadkich momentach, w których spostrzeżenia takie się w rozprawie pojawiają, dając świadectwo tego, że Doktorantkę stać byłoby także na bardziej pogłębioną refleksję. Wyrazistym tego dowodem są uwagi mgr Lejman na temat znaczenia punktu widzenia kamery, w oparciu o jeden z kadrów z *Aleksandra Newskiego* Siergieja Eisensteina, ale także, przede wszystkim, mikroanalizy niektórych kadrów, ich plastyki i znaczenia (na przykład obrazu osieroczonego dziecka na tle

przeoranego przez bomby pola z filmu *Niepokonani* Siergieja Gierasimowa). W ogóle zresztą w tych partiach tekstu, w których Autorka pozwala sobie na krótką analizę filmu albo jego fragmentu, praca staje się od razu ciekawsza, a refleksja nad danym utworem bardziej pogłębiona. Świadczą o tym chociażby uwagi dotyczące *Czapajewa* braci Wasiliewów (skądinąd, nazwisko podano z błędem: „Wasieliewów”), przy których Magdalena Lejman wykazuje się zarówno wiedzą historyczną, jak i umiejętnością zwięzłego przedstawienia najważniejszych aspektów omawianego dzieła. Innym, nie do końca wykorzystanym, walorem rozprawy jest umiejętność dostrzeżenia przez Doktorantkę możliwości „odczytania z niektórych filmów fragmentów radzieckiej rzeczywistości, które umknęły (...) cenzurze” (s. 66). Aż się prosi w tym momencie o analizę filmu w duchu Marca Ferro, którego książkę i artykuł Autorka przytacza zresztą w bibliografii! Niestety, myśli tej nie rozwija ona zbyt szeroko, ograniczając się do wyliczenia paru przykładów.

Jedną z wad recenzowanej pracy jest jej kształt formalny, wynikający z zaniedbań o charakterze językowym. Fakt ten stwierdzam ze smutkiem, gdyż sam sposób formułowania myśli przez Autorkę na kilkuset stronach rozprawy pozwala dostrzec, że stać ją na pisanie nienaganną polszczyzną. Wszystkie błędy pojawiające się w tekście, a jest ich, niestety, sporo (pozwolę sobie przytoczyć, tytułem przykładu, tylko niektóre), wynikają więc w sposób oczywisty z niedbałości i z niedoskonałej korekty końcowej, co z pozoru może się wydawać drobiazgiem, w gruncie rzeczy jednak jest jednym z wyznaczników profesjonalizmu naukowego. Doktorantce zdarzają się nawet błędy ortograficzne („narodowo-wyzwoleńczą” – s. 43; „nienajlepsze” – s. 88; „Kati” zamiast „Katii” – s. 119; „nowopoznanego” – s. 148; „koran” mała litera – s. 37; konsekwentnie błędna pisownia partykuły „nie” z imiesłowami), przeważają jednak błędy składniowe i gramatyczne oraz omyłki, wynikające ze zwykłego zaniedbania: „stanowiła” zamiast „stanowiła” (s. 29); „stanowiła kanwą [zamiast „kanwę”] opowieści” (s.81);

„pozostawiająca” zamiast „pozostawiając” (s.98);
 „doświadczenia jednostka [zamiast „jednostki”] wydają się wyrazem przeżyć” 9s. 127);
 „wyszsto” [sic!] zamiast „wszystko” (s. 164);
 „opisuj” zamiast „opisuje” (s. 197);
 „Rzeczpospolitej” zamiast „Rzeczypospolitej” (s.167-168, konsekwentnie);
 „młody chłopaka” zamiast „chłopak” (s. 262);
 „15 min” [bez kropki!] zamiast „minut’ (s. 300);
 „przykłada uwagę” zamiast „przykłada wagę” (s. 349)
 i in.

Końcowe zdanie podrozdziału *My-naród zwycięzców* - „Naród zwycięzców podejmując marsz na zachód” (prawdopodobnie miało być: „podejmuje”) - w wyniku niepoprawionego błędu jest w dużej mierze niezrozumiałe, a zamierzona przez Autorkę zgrabna pointa w ogóle nie wybrzmiewa. Błędy takie odbijają się niekorzystnie na sensie formułowanych przez Magdalенę Lejman spostrzeżeń, uniemożliwiając czytelnikowi ich pełne zrozumienie; przykładem tego jest zwłaszcza zdanie pochodzące z końcowej części pracy (s. 340): „*Tajemnica wiecznej wiosny* [tytuł filmu] potencja odkrytego wynalazku widzie [sic!] w służbie człowiekowi” [prawdopodobnie miały to być słowa „potencję” i „widzi”]. Bardzo dużo jest także w pracy błędów interpunkcyjnych.

Poprawek wymaga również z całą pewnością opis bibliograficzny. Autorka pracy nie czyni rozróżnienia między publikacjami drukowanymi a filmami i te ostatnie, z żelazną konsekwencją, opatruje przypisami bibliograficznymi, posługując się stosowanymi w odniesieniu do literatury (ale nie do dzieł kinematograficznych!) skrótami „op. cit.” i „ibid.”.

W dołączonej na końcu pracy bibliografii trudno mi także zaakceptować sposób zapisu „Źródeł publikowanych”, które uporządkowane są według alfabetu łacińskiego, a następnie, bez żadnego dodatkowego nagłówka, wymienione są tytuły pisane cyrylicą, uporządkowane według alfabetu rosyjskiego. Samo

określenie „źródła publikowane” jest zresztą nielogiczne – wszak, wyodrębnione w osobnym punkcie, czasopisma z całą pewnością także do takiej kategorii można zaliczyć. Jeśli Autorka, z jakichś względów, nie chciała zastosować obowiązujących w języku polskim zasad transkrypcji i transliteracji alfabetu rosyjskiego, jakie odnaleźć można bez trudu w *Słowniku języka polskiego* PWN, to wystarczyło, dla wprowadzenia porządku w zapisie bibliograficznym, opatrzyć tytuły pisane cyrylicą stosownym nagłówkiem, wyodrębniając je jako osobny podpunkt.

Trudno mi także zrozumieć przesłanki, dla których mgr Lejman zdecydowała się na umieszczenie w filmografii wyłącznie rosyjskich (pisanych cyrylicą) tytułów, niezależnie od tego, czy filmy były rozpowszechniane w Polsce, czy też nie, podczas gdy w tekście pracy posługuje się dla odmiany tytułami polskimi. Siłą rzeczy nasuwa się w tym momencie przekorne nieco podejrzenie, że chodziło o to, aby utrudnić znalezienie danych dotyczących filmów, co pozostaje w sprzeczności z podstawową, usługową wobec czytelnika funkcją aparatu bibliograficznego i filmograficznego.

Mimo tych uchybień, ubolewając nad faktem, że Doktorantka nie wykazała się w wymienionych powyżej kwestiach starannością, jestem przekonana, że rozprawa kwalifikuje się do tego, by ocenić ją pozytywnie. Docenić trzeba ogromny wkład pracy Magdaleny Lejman, która opisała, uporządkowała i umieściła w odpowiednio dobranym kontekście historyczno-ideologicznym niezwykle obszerny i z całą pewnością zasługujący na to, by poświęcić mu rozprawę doktorską, obszar badawczy. Wybrana przez Autorkę i powtarzana po wielekroć zasada kompozycyjna (wyliczanie kolejnych cech kinematografii danego okresu i przytaczanie, na poparcie tezy, kolejnych filmów, którym, trochę jak w leksykonie, poświęconych zostało kilka zdań, a czasem nawet jedno) na przestrzeni prawie 400 stron może wydawać się momentami nieco nużąca. Na obronę pracy trzeba jednak także powiedzieć, że zawsze, kiedy czytelnika mogłoby ogarnąć znużenie, Doktorantka zaczyna te opisy

problematyzować, odnosząc je do trafnie dobranych kontekstów, albo zwięźcza je zręcznym podsumowaniem. Można zresztą odnieść wrażenie, że wspomniana konwencja pracy wynika ze szlachetnego w swej istocie pragnienia badacza, aby niczego istotnego w swym wywodzie nie pominąć (na przykład na stronie 325 Autorka szczegółowo wylicza wszystkie dziedziny sportu, prezentowane w filmach radzieckich omawianego okresu). Praca naukowa rządzi się jednak swoimi prawami i dąży do syntezy oraz do wydobywania esencji badanych zjawisk; dlatego zdecydowanie lepiej wypadają tu fragmenty, w których dokonywana jest charakterystyka ogólnej sytuacji politycznej, ideologicznej i kinematograficznej. Świadczą one o tym, że Magdalenie Lejman takie właśnie całościowe spojrzenie na kinematografię rosyjską i radziecką w omawianym okresie udało się uzyskać. Autorka rozprawy doktorskiej wykazała się dużą wiedzą w ramach wybranego przez siebie obszaru badawczego oraz umiejętnością samodzielnego prowadzenia badań naukowych, a zaproponowane przez Nią opracowanie tematu nosi znamiona pracy o charakterze nowatorskim i oryginalnym.

W świetle powyższych uwag stwierdzam, że rozprawa *Kształtowanie obrazu wspólnoty radzieckiej w filmie fabularnym RFSRR (1932-1956)* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Magdaleny Lejman do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Luzja Demel