

Poznań, 15 kwietnia 2021 roku

prof. UAM, dr hab. Marcin Adamczak
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marcina Radomskiego
Inny świat? Kino autorskie Doroty Kędzierzawskiej

Marcin Radomski poświęcił swoją dysertację doktorską reżyserce wciąż chyba niedostatecznie opisanej w dyskursie filmoznawczym. Już sam wybór tej postaci zasługuje więc na uznanie, a przyczyny jej słabszej obecności w dyskursie są pytaniem nasuwającym się w trakcie lektury pracy. Autor rozpoczyna ją zresztą wyliczeniem międzynarodowych oznak uznania dla twórczości Doroty Kędzierzawskiej, wskazując między innymi na opinie Marka Cousinsa i Petera Bradshawa, czyli jednak prominentnych krytyków i w przypadku Cousinsa także autora wideoesejów, ale nie badaczy akademickich. Jednym z podstawowych pytań badawczy stawianych przez autora jest kwestia autorskiego statusu twórczości Kędzierzawskiej. Pytanie to, a zarazem konstrukcja pracy i przyjęta w niej optyka badawcza, wskazują na zamiar napisania klasycznej monografii filmoznawczej.

Klasyczną, klarowną strukturę zachowuje także układ treści w przedłożonej dysertacji. W rozdziale pierwszym zawarty jest bardzo obszerny i szczegółowy szkic biograficzny, ujmujący ze szczególną starannością okres edukacji artystycznej Doroty Kędzierzawskiej. Marcin Radomski w oparciu o rozmowy z samą reżyserką stara się rekonstruować nawet wpływ poszczególnych pedagogów, najpierw na moskiewskim WGIK, a następnie w Szkole w Łodzi, na

kształtowanie się osobowości artystycznej Kędzierzawskiej. W rozdziale tym autor wprowadza też jedną z kluczowych kwestii pracy, mianowicie rozważania na temat kina kobiet, od którego opisywana w monografii reżyserka stara się konsekwentnie dystansować oraz refleksję wpisującą ją w kontekst kina autorskiego, stanowiącego zagadnienie tytułowe dysertacji Marcina Radomskiego. Wreszcie, w rozdziale tym zarysowane zostają główne wątki tematyczne w twórczości reżyserki. Autor pracy wskazuje dwa toposy, mianowicie „kobietę” i „dziecko”. Z pozoru wskazanie tylko dwóch wątków w zbiorczej kategorii „głównych tematów” wydawać się może dość minimalistyczne. Jest to jednak decyzja uzasadniona i przemyślana, czego dowodzi lektura tych fragmentów oraz ponowny namysł nad twórczością Kędzierzawskiej. Po prostu, te dwa tematy nie tylko towarzyszą jej przez całą drogę twórczą, ale dalece dystansują też inną tematykę, co zresztą stanowiłoby jeden z pośrednich dowodów na autorski charakter tej twórczości zgodnie z wyznacznikami przyjętym przez autora pracy.

Następne rozdziały obszernej i potoczyście napisanej dysertacji, zgodnie ze wskazanym już klasycznym podejściem i układem treści, przynoszą analizę kolejnych filmów Kędzierzawskiej. Zwraca przy tym uwagę różnorodność kluczy interpretacyjnych proponowanych przez Marcina Radomskiego, starannie dobierającego je do poszczególnych filmów i dowodzącego przy tym wszechstronności swych badawczych kompetencji oraz dobrej orientacji nie tylko w literaturze filmoznawczej. W rozdziale drugim przy okazji filmu *Diabły, diabły* kluczem tym jest zagadnienie obcego (i pośrednio kwestie inicjacyjne). W rozdziale trzecim Marcin Radomski pokazuje, iż jest w stanie przełamywać klasyczny i klarowny układ struktury, wychodząc poza chronologię twórczości wtedy, gdy jest to uzasadnione charakterem analizowanego materiału. Autor łączy bowiem w tym rozdziale interpretacje filmów *Wrony* oraz *Jestem*, mających premiery odpowiednio w roku 1994 oraz 2005. Dzieli one jednak zagadnienie statusu dziecka w sytuacjach liminalnych. W rozdziale czwartym przedmiotem uwagi staje się klucz macierzyństwa, często dramatycznie trudnego i wiążącego się z tragicznymi wyborami, zastosowany do interpretacji filmu *Nic*. W rozdziale piątym film *Pora umierać* przedstawiony zostaje przez pryzmat spotkania Kędzierzawskiej z fascynującą osobowością Danuty Szaflarskiej, owocującego także dokumentem poświęconym aktorce opisywanym przez autora pracy w rozdziale szóstym. Z uwagi na fakt, iż najnowszy film Kędzierzawskiej, ukończony już *Żużel*, czeka wciąż na premierę kinową pracę doktorską kończy interpretacja filmu *Jutro będzie lepiej* z 2010 roku. Marcin Radomski jako główny klucz interpretacyjny wskazuje w tym wypadku zagadnienie inicjacji oraz częściowo także Obcego, Innego, stąd rozdział zamykający pracę zachowuje walor swoistej klamry w stosunku do rozdziału pierwszego. Zakończenie pracy

przynosi rekapitulację i syntezę głównych jej wątków, a całość wzbogacona zostaje zapisem rozmowy przeprowadzonej przez autora z reżyserką, której twórczość analizował.

Pośród głównych zalet pracy wskazać należy nie tylko obszerny portret nie tak często opisywanej, jak wspomniałem, twórczyni, lecz także wszechstronność ujęcia prezentowanego przez Marcina Radomskiego i różnorodność kluczy interpretacyjnych stosowanych do kolejnych jej utworów. Autor jawi się tutaj jako znakomity przykład absolwenta IKP swobodnie poruszającego się pośród różnych rejestrów kulturowych, sięgającego po literaturę z dziedziny antropologii, psychologii czy filozofii. Przywołania lektur z tych dziedzin postrzegać można jako przejawy nienachalnej erudycji i dojrzałego warsztatu badawczego. Szczególnie dobrze *pracują* w dysertacji Radomskiego interpretacyjne koncepty wywiedzione z antropologii, dowodząc niejednokrotnie zaskakująco bliskiej ich przystawalności do twórczości Kędzierzawskiej, zwłaszcza w jej wczesnej oraz środkowej fazie.

Jako ważną zaletę postrzegam też unikanie przez Marcina Radomskiego jednorodnego, totalizującego ujęcia twórczości Kędzierzawskiej. Nie mamy tutaj do czynienia z wtłaczaniem jej dorobku w założony przez autora całościowy schemat interpretacyjnych lub z tautologicznym doszukiwaniem się w jej twórczości wątków odpowiadających przyjętym uprzednio założeniom badawczym. Autor przyjmuje raczej rolę cierpliwego obserwatora podążającego za kolejnymi filmami Kędzierzawskiej. Unikaniu owego totalizującego ujęcia sprzyja też wspomniana wszechstronność i różnorodność kluczy interpretacyjnych odnajdywanych niemal bez wyjątku osobno do każdego z filmów. W efekcie praca Marcina Radomskiego przybiera charakter serii zbliżeń do portretu Kędzierzawskiej, ukazujących różne aspekty jej autorskiego świata przy okazji omówienia kolejnych filmów. Tematyka utworów pozostaje spójna, ogniskując się wokół wskazanych w rozdziale pierwszym wątków kobiety i dziecka, ale Radomski rozpościera przy okazji każdego z nich odmienny wachlarz kontekstów interpretacyjnych, takich jak obcość, inicjacja, rytuały przejścia czy społeczna sytuacja kobiet.

Swoboda poruszania się po literaturze z dziedziny antropologii czy filozofii, cechująca profil pisarski autora, nie wiąże się jednocześnie z brakami w dziedzinie twardej wiedzy filmoznawczej. Autor zdolny jest trafnie i celnie zidentyfikować powinowactwa twórczości Kędzierzawskiej z filmami tak różnych reżyserów jak Ken Loach i Andriej Tarkowski, odnieść się do ważnego dla późniejszej twórczości reżyserki jej średniometrażowego filmu telewizyjnego z 1988 roku czy przeprowadzić solidny i obszerny wywód przywołujący obfitość koncepcji filmowego autorstwa w literaturze filmoznawczej, koncepcji tak przecież dla dyscypliny tej

istotnej i wielokrotnie opisywanej na przestrzeni dekad.

We wstępie autor stwierdza skromnie: „Celem mojej rozprawy jest analiza twórczości Doroty Kędzierzawskiej, a jeśli ubocznym skutkiem będzie przywrócenie reżyserce obecności w szerszym polu kinematograficznym, to niewątpliwie będzie to dodatkową satysfakcją” (s. 8). Skromność tego ostrożnego sformułowania polega na tym, iż w istocie taka jest stawka tej pracy, zwłaszcza, gdyby ukazała się ona w przyszłości drukiem. Nie licząc czekającego wciąż na premierę filmu *Żużel* ostatni film Kędzierzawskiej pokazywany w kinach miał premierę jedenaście lat temu. Zainteresowanie reżyserką zaczynało powoli zanikać, a jej pozycja w świecie filmu słabnąć. Zadaniem tego typu monografii reżyserskich jak praca Marcina Radomskiego jest przywrócenie zainteresowania opisywanymi w nich twórcami. Mam przy tym wrażenie, że stawka jest szczególnie wysoka, bo jeśli ta lub inna praca w przyszłości nie odegrają wskazanej wyżej roli, to oryginalny dorobek Kędzierzawskiej z lat 90. i dekady następnej może powoli stawać się znany jedynie historykom filmu polskiego, stając się obiektem działania „rzeźni filmowej” w rozumieniu tożsamym z „rzeźnią literatury” w ujęciu Franco Morettiego lub, określając rzecz inaczej, doświadczając losu zapomnianego dziedzictwa twórców, którzy według formuły Pierre'a Bourdieu „nie zdołali zostać klasykami”.

Czy dysertacja Marcina Radomskiego, po ewentualnym wydaniu drukiem, jest w stanie podolać takiemu zadaniu? Z pewnością ma na to szanse. Dobrze sprawdza się bowiem przyjęta przez autora metoda unikania totalizującego ujęcia i proponowana w zamian seria zbliżeń przy użyciu różnych kluczy interpretacyjnych. Dzięki temu jego praca wydobywa najważniejsze punkty napięcia, węzłowe zagadnienia ogniskujące główne problemy tej twórczości, lecz nie w ich aspektach wewnątrztekstualnych, lecz przede wszystkim funkcjonowania postaci reżyserki-autorki we współczesnej kulturze filmowej. Marcin Radomski wydobywa w swej pracy kilka punktów kontrowersyjnych, a jednocześnie zagadkowych, związanych z dotychczasową drogą twórczą Kędzierzawskiej. Tym samym jego praca staje się lekturą skłaniającą do namysłu nad głębszymi mechanizmami i trybami funkcjonowania instytucji kultury filmowej oraz autorki umieszczonej w jej trybach.

W refleksji tej wylania się, jako konsekwencja serii biograficznych oraz interpretacyjnych zbliżeń wykonanych w dysertacji przez jej autora, obraz autorskiej figury Kędzierzawskiej jako *zdesynchronizowanej* z rytмами współczesnej kultury, instytucjonalnym kształtem kultury filmowej opartej na festiwalach oraz neomodernistyczną estetyką dominującą na nich w ostatnich dwóch dekadach. Warto postawić pytanie czy autentyczne autorstwo nie

wiąże się z koniecznością *desynchronizacji*, jeśli przemiany światowej kultury filmowej nie układają się harmonijnie z rytmem przemian autorskiego stylu i filozofii. Tak zdaje się właśnie dzieć w przypadku Kędzierzawskiej. Marcin Radomski przy okazji poszczególnych filmów skrupulatnie wylicza nagrody, które zdobyły kolejne filmy i festiwale, na których je pokazywano. Autor kreuje w ten sposób wrażenie ciągłej obecności Kędzierzawskiej w międzynarodowym obiegu oraz jej kariery jako mniej więcej stałego pasma relatywnych przynajmniej sukcesów. Czytając pracowicie zebrane przez Marcina Radomskiego wyliczenia festiwali trudno pozbyć się jednak wrażenia pewnego regresu, drogi wiodącej od imprez ważniejszych do mniej ważnych. Przyczyną wydaje się być właśnie owa *desynchronizacja* albo cena, jaką płaci się za autorski status bez dbania o instytucjonalny wymiar i rezonans twórczości.

Ostatnie kilka, kilkanaście lat w światowej i w polskiej kulturze filmowej przynosi wzmożenie zainteresowania kategorią kina kobiet oraz dyskursem feministycznym w dziedzinie badań nad filmem, a także samej produkcji i funkcjonowania branży filmowej (akcja 50/50). Wydaje się, iż ta emancypacyjna sytuacja stanowi wymarzoną okazję do wzmocnienia głosu kobiet-reżyserek, częstokroć do tej pory marginalizowanych bądź unieważnianych za pomocą określonych strategii (spychanie do sfery kina dziecięcego i dla młodzieży, rola współpracownicy męża-filmowca etc.). Strategie te wymienia zresztą w dysertacji Marcin Radomski. Opisywana przez niego Dorota Kędzierzawska ze zdumiewającym uporem stara się jednak unikać wpisywania jej twórczości w kontekst feministyczny. Dla części badaczek, którym jest on bliski, stanowi to asumpt do podejrzeń o sprzyjanie przez Kędzierzawską strukturze i wartościom patriarchalnym. Marcin Radomski dowodzi jednak w swoim doktoracie jak niesłuszne są to oskarżenia, jak mocno perspektywa kobiety sytuowana w opozycji do opresywnych dyskursów społecznych jest obecna w jej twórczości w zasadzie od samego początku. Tematyka aborcyjna poruszana w filmie *Nic* mającym premierę w 1998 roku z pewnością nie była wówczas mniej kontrowersyjna czy też nie wymagała mniejszej odwagi niż dzisiaj w dobie ostrego konfliktu politycznego z nią związanego. Kędzierzawska płaciła też pewną cenę za zainteresowanie tematyką kobiety lub tematyką Obcego wtedy, gdy tematy te uchodziły za marginalne i niegodne zainteresowania, bo przecież taką właśnie ceną jest przytaczana parokrotnie przez Marcina Radomskiego krytyczna opinia Andrzeja Wajdy o twórczości Kędzierzawskiej wyrażona w latach 90. przy okazji festiwalu w Gdyni.

Swoista *desynchronizacja* wiąże się też z estetyką filmów Kędzierzawskiej, choćby z budzącym taką niechęć sporej części krytyki wymiarem wizualnym filmu *Nic*, filmowanym świadomie poza werystycznym kluczem realizmu. Tymczasem w kolejnych latach to właśnie

korzystająca z karty realizmu filmowego estetyka neomodernistyczna zdominuje świat festiwalu, choćby w wydaniu filmowców rumuńskiej nowej fali. W osiągnięciu bądź utrzymaniu autorskiego statusu nie pomaga też z pewnością konsekwentna niechęć Kędzierzawskiej do komentowania własnych filmów, teoretyzowania na ich temat, czemu daje wyraz choćby w rozmowie przeprowadzonej przez Marcina Radomskiego i stanowiącej aneks do jego dysertacji.

Praca Marcina Radomskiego, tropiąca trajektorię twórczą Doroty Kędzierzawskiej, w optyce autorstwa filmowego, coraz rzadziej dziś przecież stosowanej, dostarcza znakomitego materiału do rozważań nad współczesnym statusem autorstwa związanego nie tylko z wyznacznikami spójnego, wyrazistego stylu czy tematycznego spektrum. Związane jest w kulturze filmowej końca ubiegłego stulecia i początku XXI wieku także z koniecznością budowy pewnej „autorskiej marki”, publicznej osoby, brakiem przyzwolenia na status artysty osobnego i zdystansowanego, zaangażowaniem we współczesność, znajomością mechanizmów festiwalowych i umiejętną grą nimi czy wreszcie słuchem społecznym pozwalającym wpisywać własną twórczość w przemiany kultury. Dyskretny portret z serii zbliżeń naszkicowany przez Marcina Radomskiego ukazuje Kędzierzawską unikającą tego rodzaju zaangażowania i stąd doświadczającą pewnego niknięcia, osłabienia w polu współczesnej produkcji kulturowej. Autorstwo staje się dziś bardziej niż kiedykolwiek wcześniej także pewną kreacją i unikaniem zaangażowania w tego rodzaju procesy wynikające z przywiązania do autorskiej autonomii paradoksalnie ograniczać mogą instytucjonalny, komercyjny i promocyjny wymiar „autorskiej marki” na giełdzie współczesnego kina.

W ten sposób zagadka braku zaangażowania i dystansowania się Kędzierzawskiej staje się jednocześnie wyjaśnieniem regresu uznania i rezonansu dla jej twórczości, grożącym jej zanikiem pozycji w polu produkcji kulturowej i podzieleniu przez jej dzieła losu obiektów „rzeźni” w rozumieniu Franco Morettiego. Przyjęta przez Marcina Radomskiego metoda podążania za kolejnymi filmami, wydobywania kontrowersji i stosowania różnych interpretacyjnych kluczy znakomicie przysłużyła się wydobyciu wspomnianych w poprzednich akapitach napięć istniejących wokół tej twórczości. To one zdają się stać na przeszkodzie gładkiemu klasyfikowaniu ich podług schematów i stereotypowych opozycji współczesnej kultury.

Pewne decyzje stricte pisarskie przyjęte przez Marcina Radomskiego sprawdzają się jednak nieco słabiej i pora tu przejść do uwag krytycznych. Otóż autor pracy jest nie tylko młodym badaczem kina, lecz także czynnym dziennikarzem filmowym, jednym z ciekawszych

dziennikarzy filmowych młodego pokolenia, świetnie wykorzystującym też nowe narzędzia komunikacji (internetowe wywiady z cyklu KINOrozmowa). Cechą dziennikarskiego fachu jest często potoczność i łatwość pisania, czego szczęśliwie doświadcza czytelnik dysertacji Marcina Radomskiego. Swoisty dziennikarski rejestr pisarski obecny w tej pracy w kilku fragmentach wyraźnie jednak jej szkodzi prowadząc do umieszczania w toku wywodu zbędnych wiadomości. Dzieje się tak wtedy, gdy autor wskazuje swojemu czytelnikowi tytuły najważniejszych filmów kina moralnego niepokoju (s. 27), wyjaśnia kim była Wanda Jakubowska (s. 43) albo jakie filmy nakręcił Andriej Tarkowski, a nawet jakie nagrody rosyjski reżyser otrzymał za swój debiut (s. 24). Informacje tego rodzaju są nieszczególnie relewantne dla głównego toku rozważań, a zdecydowanej większości czytelników monografii, gdyby ukazała się ona drukiem, fakty te będą doskonale znane i nie trzeba im ich powtórnie komunikować. Podobnym dziennikarskim rysem jest też tendencja do zamykania kolejnych rozdziałów syntetycznym, podsumowującym zdaniem. Zdania te często upraszczają i trywializują przedstawiane wcześniej na kartach poszczególnych rozdziałów, częstokroć z dużym talentem i subtelnością interpretacyjną, złożoności utworów Kędzierzawskiej. Wreszcie, pewnym merytorycznym, a nie jedynie warsztatowym brakiem dysertacji jest w moim przekonaniu brak wszechstronnej, solidnej analizy krytycznej recepcji poszczególnych filmów Kędzierzawskiej. W kilku fragmentach Marcin Radomski wchodzi w polemiki z krytykami twórczości reżyserki *Pora umierać* (między innymi Jarosławem Pietrzakiem i Jakubem Majmurkiem). Jeśli mamy jednak do czynienia nie z publicystyczną polemiką, a pracą filmoznawczą, to celowe byłoby przy tej okazji szersze zrekonstruowanie recepcji krytycznej tytułów będących przedmiotem kontrowersji. Rekonstrukcja taka pozwoliłaby orzec na ile owe krytyczne, a niekiedy bardzo krytyczne, opinie są reprezentatywne dla przyjęcia filmu, a w jakim stopniu stanowią tylko recepcję z pewnych szczególnych pozycji bądź wręcz zjawisko oderwane od generalnego tonu odbioru krytyki.

Niezrozumiałe jest umieszczenie w akapicie poświęconym filmom Kena Loacha rozrywającego go zdania na temat filmu Carola Reeda z 1955 roku, nie poprzedzonego żadnym wstępem lub uzasadniającym ów wtręt komentarzem (s. 114). Trudno zgodzić się z tezą autora, iż: „Polska w końcówce lat 80. i pierwszej połowie lat 90. to kraj zupełnie pustych pól, w którym ciężko zdobyć wiele towarów” (s. 136), oczywiście w odniesieniu do początku ostatniej dekady XX wieku. Nieprecyzyjna jest informacja, iż: „W tamtym okresie, pod koniec lat 80., kinematografia była scentralizowana. Filmy kręcono wyłącznie za państwowe pieniądze, powstawały wyłącznie w państwowych firmach producenckich, czyli zespołach filmowych” (s. 174). Ustawa o kinematografii uchwalona w 1987 roku pozwalała na działanie prywatnych firm

producenckich na mocy licencji udzielanej przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Nie jestem też przekonany co do zasadności nazywania zespołów filmowych „firmami”, nawet wraz z przymiotnikiem „państwowymi”. Do krótkiego zestawienia książek, filmów i wystaw zatytułowanych „Jutro będzie lepiej” warto być może dodać, także ze względu na jej wymowę, przedwojenną komedię Michała Waszyńskiego o pokrewnym tytule, mianowicie *Będzie lepiej*. W sposób mogący wprowadzić czytelnika w błąd przedstawiono zmiany prawa aborcyjnego w Polsce w latach 90. Czytając poświęcony im fragment na s. 147 można uznać, iż czwarta przesłanka (społeczna) istniała od roku 1993, a następnie wprowadzono dodatkowo liberalizację w nowelizacji podpisanej przez Aleksandra Kwaśniewskiego w 1996. Tymczasem dopiero ta nowelizacja wprowadzała czwartą przesłankę uchyloną następnie przez Trybunał Konstytucyjny w 1997 roku.

W pracy sporo jest też literówek i drobnych błędów zapisu. Te pierwsze pojawiają się w zapisie imion Johna Milтона (s. 58) i Artura Reinhardta (s. 133, s. 186, s. 197), błędnie zapisane jest też imię cytowanego wybitnego polskiego filmoznawcy Mirosława Przylipiaka (nazwanego Markiem, s. 105). Błędnie zapisano też nazwisko Jadwigi Mostowskiej, autorki tekstu przywoływanego w przypisie 326. Wielokrotnie błędnie oznaczony jest też cudzysłów w cudzysłowie lub pozostaje w tekście niedomknięty cudzysłów (s. 113, s. 124, s. 135, s. 200, s. 205, s. 209, s. 217, s. 237). W przypisie 308 sposób zapisu sugeruje, iż przywoływana jest monografia, tymczasem w istocie jest to artykuł w „Kulturze Współczesnej”. W samym spisie treści w zapisie dwóch tytułów brakuje kursywy. Błędnie podane jest imię Juliana Dziedziny (s. 27), autor podąża tutaj za mylnie określającą je rozmówczynią (Aneks, s. 260). *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego na oficjalną premierę czekało do roku 1989, nie zaś 1987 jak podaje autor pracy (s. 27). Na s. 25 wskazuje on natomiast, iż z Kędzierzawską na WGIK na roku był zaledwie jeden Rosjanin (s. 25, tym razem to sam autor błędnie przywołuje informację przekazaną mu przez rozmówczynię w wywiadzie dołączonym jako Aneks – s. 259).

Te drobne błędy, wynikające najprawdopodobniej z pośpiechu, w żadnej mierze nie przekreślają mojej pozytywnej oceny pracy. Stanowi ona przykład solidnie napisanej filmoznawczej monografii traktującej o reżyserce wartej przypomnienia w polskim dyskursie akademickim; monografii zasługującej na uznanie z uwagi na biegłość interpretacyjną autora i pracowitość w udanej próbie przybliżenia charakteru twórczości Kędzierzawskiej. Praca nie zawiera poważniejszych błędów, a wskazane przeze mnie niewielkie mankamenty łatwo będzie usunąć (niepotrzebne fragmenty, drobne wady redakcyjne) bądź uzupełnić wywód (bardziej dogłębna analiza recepcji i dyskursu krytyki), gdyby monografia miała ukazać się drukiem. Praca

Inny świat? Kino autorskie Doroty Kędzierzawskiej dowodzi kompetencji badawczych autora i wnioskuję zatem o dopuszczenie mgr Marcina Radomskiego do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Z poważaniem

Marcin Adamczak

dr hab., prof. UAM

