

Dr hab. Joanna Wojnicka, prof. UJ  
Instytut Sztuk Audiowizualnych  
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Ilji Tsibetsa  
*Narracje tożsamościowe w kinie krajów bałtyckich*

Rozprawa doktorska Ilji Tsibetsa poświęcona jest zagadnieniem – co słusznie we wstępie podkreśla jej autor – mało obecnym w polskim piśmiennictwie filmoznawczym, a także badaniach uniwersyteckich. Kinematografia krajów bałtyckich – Litwy, Łotwy i Estonii rzadko jest tematem rozpraw naukowych i artykułów krytycznych. Prawdę mówiąc, nie jest to sytuacja nowa, bowiem w okresie PRL-u kinematografia ówczesnych republik nadbałtyckich Związku Sowieckiego także niezbyt często była przedmiotem zainteresowania krytyków i co tu dużo mówić także widzów. Oczywiście na polskich ekranach gościły filmy Vytautasa Žalakevičiausa czy Grigorija Kromanova, jednak nie była to obecność wyrazista. Doktorant zwraca też uwagę na stosunkowo niewielką obecność badań nad językiem i kulturą krajów bałtyckich w polskich uniwersytetach. I jakkolwiek ma on rację, to muszę w tym miejscu dokonać drobnego sprostowania. Otóż wymieniając ośrodki naukowe w Polsce, w których prowadzone są tego rodzaju badania, doktorant wspominał o Zakładzie Bałtologii w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także Katedrze Językoznawstwa Ogólnego i Katedrze Hungarystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Chciałam uzupełnić te informacje, przypominając, że na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, a dokładnie w Katedrze Kultury Literackiej Pogranicza działa Pracownia Kultury Litwy. Uwaga ta w żadnym razie nie dyskredytuje autora rozprawy, ani nie obniża jej poziomu. To właściwie drobiazg. Chciałam tylko nieśmiało upomnieć się o badania prowadzone w moim macierzystym Uniwersytecie. Ale do rzeczy..

Rozprawa doktorska mgr. Ilji Tsibetsa rozpoczyna się od rozdziału, w którym odnosi się on do dwóch podstawowych pojęć zawartych w jej tytule – narracji i tożsamości. Posiłkując się myślą Paula Ricoeura zawartą w dziele *Czas i opowieść*, autor stara się pokazać, co stało u podstaw jego rozważań. A jest to relacja pomiędzy fikcją a historią, czasowością tej pierwszej i czasowością drugiej, a także problem przekazu historycznego, rekonstrukcji przeszłości

rozumianej jako proces jej fikcjonalizacji i narratywizacji. Rozumienie historii jako opowieści podlegającej procesom narratywizacji, prowadzi autora do analizy kolejnej Ricoeurowskiej kategorii, a mianowicie do pojęcia tożsamości narracyjnej rozumianej przez Ricoeura przede wszystkim jako doświadczenie pozwalające jednostce – jeśli można tak powiedzieć - rozumieć własne życie. Człowiek przekazuje siebie i swoje życie w formie zmieniających się pod różnymi wpływami opowieści, a jest to praktyka, która – co doktorant uznaje za rzecz szczególnie w kontekście jego badań istotną – „nie przynależy jedynie podmiotom jednostkowym, może być też cechą wspólnot” (s.16). Ricoeur konstataje również, że relacja pomiędzy życiem a fikcją, ale też pomiędzy światem realnym i jego naśladownictwem w dziele (teoria mimesis) ma złożony charakter. Trzy kategorie mimesis wprowadzone przez filozofa rozszerzają klasyczny schemat dzieło-rzeczywistość, jako że w obszarze zainteresowań Ricoeura – hermeneuty znajduje się zarówno samo dzieło, fakt że jest ono zakorzenione w rzeczywistości, z której wyrasta i którą może przedstawiać, ale niebagatelne znaczenie ma również rzeczywistość, w jakiej funkcjonuje odbiorca. Podobnie jak proces rozumienia oraz interpretacji dzieła, który nie jest zamknięty i stały, a otwarty i dynamiczny, narracja tożsamościowa, o której pisze doktorant, również jest dynamiczna, i to zarówno w jednostkowym, jak i wspólnotowym charakterze.

Kolejnym autorem, którego myśl wykorzystuje doktorant, budując dla swojej pracy metodologiczne rusztowanie, jest – czego nie trudno było się domyślić – Hayden White. White, będący już klasykiem współczesnej historiozofii, proponuje rozumienie historii, a właściwie procesu pisania historii jako jej szczególną narratywizację, a wiąże się to z faktem, iż rekonstrukcja, opisywanie historii dzieje się w przestrzeni języka werbalnego. Praca historyka jest więc pracą pisarską polegającą po pierwsze na porządkowaniu, a po drugie nadawaniu odpowiedniego sensu wydarzeniom, którego one same z siebie nie posiadają. Z punktu widzenia filmoznawczego rozważania Haydena White’a mają również znaczenie, jako że wprowadził on do dyskursu naukowego pojęcie historiofotii, zwracając uwagę tak na znaczenie materiałów audiowizualnych w badaniach historycznych, jak i możliwości konstruowania narracji historycznej z pomocą języka ruchomych obrazów. Jednak doktorant odwołuje się przede wszystkim do klasycznej pracy White’a *Metahistoria* i - bazując na niej - przywołuje cztery sposoby „fikcjonalizacji” historii (który to termin, zaczerpnięty z artykułu Wiktora Wernera, ma być polskim odpowiednikiem używanego przez White’a, ale stworzonego przez Ricoeura terminu *emplotment*) zaczerpnięte z literackich schematów fabularnych – epickiego,

satyrycznego, komedii oraz tragedii, oraz czterech schematów myślenia historycznego, które wywodzi z teorii tropów, czyli metaforę, synekdochę, metonimię oraz ironię.

Trzecim autorem cytowanym przez doktoranta jest holenderska badaczka Mieke Bal, która w proponowanym przez siebie modelu teoretycznym odnoszącym się do kategorii narracji wyodrębnia trzy pojęcia - tekstu narracyjnego, opowieści i fabuły. Posługuje się ona także pojęciem fokalizacji, który za Gérardem Genette'em rozumie jako wewnętrznotekstową perspektywę, „w ramach której przedstawione są elementy świata diegetycznego oraz fabuły w utworze narracyjnym” (s.33). Teorię tę oraz typy fokalizacji można odnieść – według samej autorki – do narracji filmowej, co autor dysertacji zadaje się adaptować.

Kolejny podrozdział pierwszej części rozprawy przynosi już próbę połączenia rozważań wszystkich trzech cytowanych autorów (ale też kilku innych), w ramach której udałoby się stworzyć spójny model metodologiczny przydatny do analizy wybranego przez doktoranta zagadnienia.

Druga część rozprawy poświęcona została już konkretnie kinematografii krajów bałtyckich. Autor, powołując się tym razem na tekst Andrew Higsona, wskazuje problem, który w jego pracy odgrywa niebagatelną rolę. Jest to mianowicie pojęcie „kina narodowego”. To w przypadku państw konstruujących swoją tożsamość po wieloletniej ideologicznej i politycznej kolonizacji zjawisko ważne, a rozmaitego typu środki przekazu, także medialne, często odgrywają tu niebagatelną rolę. Autor zwraca też uwagę na zagadnienie pamięci kulturowej w ujęciu Jana Assmanna, dostrzegając jego znaczenie w rozwoju tego procesu. To niewątpliwie celne spostrzeżenia, biorąc pod uwagę fakt, że refleksja Assmanna, a także innych autorów, na przykład Jacquesa Le Goffa (*Historia i pamięć*), o którym doktorant akurat nie wspomina, uwypukla wpływ rozmaitych „przekazników” na pamięć zbiorową, a także „wyspecjalizowanych nosicieli”, których funkcje – jak konstatuje autor – „w kontekście współczesnym można (...) przenieść na instytucje publiczne zrzeszające specjalistów zajmujących się kształtowaniem polityki historycznej i kulturowej, co w konsekwencji przekłada się na działalność publicznych instytucji filmowych” (s.47). Z tego punktu widzenia instytucje mające wpływ na kulturę danego kraju mogą – i często tak się dzieje – przyczyniać się do tworzenia, przetwarzania, podtrzymywania, czasem także destrukcji narodowej tożsamości. A zatem decyzja doktoranta, żeby zwrócić uwagę na organizacyjny, instytucjonalny wymiar kinematografii krajów bałtyckich – mimo że pozornie wydaje się ukłonem w stronę dość popularnego obecnie w filmoznawstwie obszaru badań - jest słuszna. W tej partii rozprawy pojawia się krótki również rys historyczny pokazujący sposób funkcjonowania wszystkich

trzech kinematografii w okresie sowieckim. Jest to krótka charakterystyka, co u mnie – osoby zajmującej się niegdyś kinematografią sowiecką lat 50. i 60. (ale nie kinematografiami republik nadbałtyckich, co pragnę podkreślić) - budzi pewien niedosyt i czasem chęć polemiki, lub – precyzyjniej – uzupełnienia prezentowanego przez autora spojrzenia o pewne konteksty. Jednak, jak wspomniałam, rozprawa dotyczy kina realizowanego w państwach niepodległych, a nie republikach podporządkowanych centralnemu nadzorowi Moskwy. Nie ma więc powodu nadmiernie rozwijać tego wątku. Chyba że uznamy obecny kształt tych kinematografii za nawiązanie lub polemikę, zerwanie lub kontynuację, albo przewartościowanie – w takim czy innym zakresie – kina poprzedniej epoki. Byłoby to skądinąd ciekawe ujęcie, ale – co oczywiste – wymagałoby zupełnie innych badań i wyraźnego rozszerzenia tematyki. Problem ów pojawia się bodaj tylko raz, kiedy w kontekście historii leśnych braci doktorant przypomina film Žalakevičia *Nikt nie chciał umierać* oraz *Uczucia* w reżyserii Algirdasa Drausa i Almantasa Grikevičia (łotewski *Lačplēsis*, o którym również doktorant pisze, nie jest filmem z okresu sowieckiego)

Trzecia, najobszerniejsza część rozprawy to już analiza filmów. Doktorant proponuje precyzyjne kryteria ich wyboru, jednocześnie informując, że nie będzie rozdzielał poszczególnych kinematografii. Filmy grupowane będą – i tak jest rzeczywiście – nie według kryterium narodowego, a tematycznie. Decyzja taka początkowo wydawać się może kontrowersyjna, ostatecznie jednak okazuje się trafna. Pozwala ona bowiem czytelnikowi spojrzeć na kinematografie tych krajów - o po części różnym, a po części bliskim (zwłaszcza w wieku XX) doświadczeniu - porównawczo, tym bardziej, że doktorant wskazuje na różnice, jakie między nimi istnieją. Grupuje on filmy przede wszystkim – i to również wydaje się słuszne – ze względu na okres historyczny, o jakim opowiadają. Mamy więc filmy podejmujące tematy związane z wojną światową, przede wszystkim drugą, choć nie tylko, z okresem międzywojennym (a więc latami, kiedy wszystkie trzy państwa cieszyły się niepodległością), z tragicznym okresem represji stalinowskich, z późniejszym okresem sowieckim. Pojawiają się też w tej układance filmy, choć nie jest ich – jak się okazuje – zbyt dużo, sięgające do historii wcześniejszej, okresu, kiedy tereny obecnych państw bałtyckich były polem ścierania się różnych wpływów.

Muszę przyznać, że zgromadzony przez doktoranta materiał filmowy jest obszerny i bardzo interesujący. Dokonuje on rzetelnej „kwerendy” filmowej, co – a jest to wartość nie do przecenienia – rzeczywiście wypełnia lukę w świadomości polskich odbiorców, ale też polskich filmoznawców. Ponieważ jednak praca ma na celu przede wszystkim zrekonstruowanie narracji

tożsamościowych, to w analizie poszczególnych filmów problemy związane z tym poziomem dzieła okazują się istotne. Doktorant wykorzystuje więc wcześniej zaproponowane zaplecze metodologiczne, żeby pokazać, jak narracja tożsamościowa konstruowana jest na poziomie konkretnych, wybranych przez niego filmów i jakie pełni w nich funkcje. Tak przynajmniej rozumiem jego koncept.

Analizy poszczególnych filmów prowadzone są na kilku poziomach. Rzecz jasna różnią się często od siebie (analizy, ale też poziomy), tak jak różnią się od siebie same filmy. Autor konsekwentnie szuka jednak i stara się uwypuklić te wszystkie struktury, schematy, tropy, które przywołał wcześniej, wskazując tym samym mechanizmy, według których kształtowane są owe narracje tożsamościowe. Analizuje więc przykłady focalizacji, tożsamość narracyjną bohaterów, wreszcie schematy fikcjonalizacji. Zwraca więc uwagę na te aspekty, które pozwalają wydobyć owe schematy - epicki, tragiczny, komediowy lub satyryczny - z dzieł filmowych. Jestem pełna uznania dla rozmachu tego projektu, spostrzegawczości doktoranta, umiejętności analitycznych, a przede wszystkim dla chęci - bo tak to postrzegam - zaadaptowania, a wręcz stworzenia nowego modelu badawczego, który pozwalałby na oryginalne ujęcie wybranej problematyki. Jednak bywa to czasami pułapką. Jednym z zagrożeń, które czyhają na tej drodze, jest pokusa nadmiaru. Mam wrażenie, że doktorant balansuje na tej granicy, a czasem ją przekracza. Już sam pomysł, by zestroić w jeden model analityczny myśl Ricoeura (a właściwie jeden z jej elementów) z elementami koncepcji White'a, a to wszystko jeszcze z narratologią Mieke Bal nieco onieśmiela czytelnika. Tym bardziej, że koncepcje te wyrastają z innych założeń filozoficznych, innego sposobu ujmowania problematyki historii, języka, czasu, także z innego światopoglądu (dotyczy to zwłaszcza Ricoeura i White'a). Wydaje mi się, że doktorant niekiedy zbyt łatwo dokonuje pewnych uogólnień i syntez, co mocno komplikuje analizę konkretnych filmów - i autorowi, i czytelnikowi.

Tym bardziej, że ów podstawowy konstrukt uzupełniany został o szereg innych koncepcji - a to pamięci kulturowej (o czym już wspominałam), a to koncepcji traumy, a to ekokrytyki, a to chwytów marketingowych, czyli wykorzystywania filmu jako promocji regionu. Trochę tego dużo, choć rozumiem, że przy różnorodnej tematyce filmów zwrócenie uwagi na elementy w nich obecne, które albo nie wiążą się z głównym tematem pracy, albo są na jego marginesie, bywa kuszące. I nie chodzi mi bynajmniej o dygresyjność, tylko o fakt, że rozprawa nie musi być minikatalogiem teorii, które obecnie wydają się *en vogue*.

Jednak największy problem mam - i to muszę przyznać - z wykorzystaniem koncepcji fikcjonalizacji White'a. Koncepcja ta dotyczy bowiem historiografii, a sam White pokazał ją

– o czym doktorant zresztą wspomina – na przykładzie dzieł wybitnych XIX-wiecznych (a to istotne) historiografów: Alexisa de Tocqueville’a, Jakoba Burckhardta, Jules’a Micheleta i Leopolda von Ranke. Schematy te są niejako wpisane w język. Aktywność historyka polega rzecz jasna na pracy literackiej, jednak posługując się – czasem nieświadomie – owymi schematami lub używając tropów, nie pisze on komedii ani powieści. Oczywiście sam White otwiera furtkę, za którą rozciąga się szerokie pole analogii pomiędzy pracą powieściopisarza i pracą historyka (czyni tak na przykład w tekście *Historiografia i historiofotia*), jednak są to analogie wynikające ze językowego kształtu tekstu, a nie z charakteru samej pracy i jej ostatecznego przeznaczenia. Powieściopisarz, kreśląc portret wybranej postaci historycznej, nie musi (choć może) przejmować się świadectwami historycznymi, jeśli takowe są, do czego mimo wszystko zobowiązany jest historyk, nawet jeśli dokonuje ich reinterpretacji. Sam White w komentarzu do tekstu Rosenstone’a film *Powrót Martina Guerre* nazywa romansem historycznym. Píše: „Skoro *Martin Guerre* jest romansem historycznym, to należy porównywać nie tyle z narracją historyczną, co raczej z powieścią historyczną, która zresztą także wywołuje liczne problemy”<sup>1</sup>. Ten balans pomiędzy dwoma rozległymi obszarami działań literackich może więc być zdradliwy i wydaje mi się, że doktorant wpadł w tę pułapkę. Podam przykład – pierwszy, jaki mi się nasuwa. Na stronie 81 pisze on o filmie *Burza dusz* Dzintarsa Dreiberghsa. I pisze tak: „W przypadku *Burzy dusz* mamy do czynienia ze sfikcjonalizowaną narracją historyczną bazującą na utworze literackim. Powieściowy charakter zbliża film do epickiego schematu fikcjonalizacji historii”. Jest rzeczą jasną, że film zbliża się do „epickiego schematu fikcjonalizacji historii” ponieważ jest adaptacją powieści historycznej, utworu, który *ex definitione* fikcjonalizuje historię. Ale mimo wszystko robi to inaczej niż historiograf. Skądinąd gdyby film opowiadał tę samą historię, a nie byłby – założmy to hipotetycznie – adaptacją powieści, prawdopodobnie także wpisywałby się w epicki schemat fikcjonalizacji. Ale to drobiazg. Doktorant wydobywa z filmu te elementy, które mogą zbliżać go do owego epickiego schematu (walka dobra ze złem), ale to nadal nie będzie model fikcjonalizacji funkcjonujący w obszarze historiografii. Sam White analizował jednak przy tej okazji – czyli epickiego schematu - prace Jules’a Micheleta, a nie powieści Alfreda de Vigny.

Chciałabym być dobrze zrozumiana. Nie odrzucam koncepcji używania typologii White’a do analizy filmów, czy w ogóle dzieł o charakterze – nazwijmy je tak – powieściowych. Można wyobrazić sobie, a wręcz znaleźć dzieła tworzone według podobnych schematów. Sam White

---

<sup>1</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia*, przekł. Ł. Zaremba [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurtz, Warszawa 2008, s. 121.

uznaje historiografię za działanie konstruktywistyczne, polegające na wytwarzaniu znaczeń, porządkowaniu zdarzeń według przyjętych przez historyka reguł. Tak samo działa autor powieści lub filmu historycznego. Zwykle robi to, mając na uwadze cel, jaki chce osiągnąć. Podobnie jak historiograf. Niemniej bogactwo środków, którymi dysponuje pisarz, konwencji, którymi może się posługiwać, chwytów retorycznych, figur stylistycznych, etc. dalece przekracza to, czym – dokonując fikcjonalizacji – dysponuje historyk jeśli ma pozostać wiarygodny. Zapewne doktorant zdaje sobie z tego sprawę, dlatego analizuje poszczególne filmy, uwzględniając rozmaite ich poziomy. Niemniej używanie typologii White'a jest – paradoksalnie – ograniczające, a nie rozszerzające pole działań.

Niemniej – powtórzę to jeszcze raz – bardzo doceniam oryginalność i rozmach koncepcji, którą Ilya Tsibets zaproponował, pisząc swoją rozprawę. Dla mnie ciekawą przede wszystkim jako panorama nowej kinematografii krajów, które niegdyś były częścią Związku Sowieckiego. Na pochwałę zasługuje też literacka forma pracy. Sądząc z nazwiska, język polski nie jest językiem ojczystym doktoranta (choć tego nie wiem). Tak czy inaczej, praca napisana jest językiem klarownym i stylistycznie zgrabna.

Z drobnych błędów, które mogę wskazać, to na przykład niewłaściwe datowanie *Łąk bieżących* Siergieja Eisensteina. Film nie pochodzi – jak pisze doktorant na stronie 169 - z roku 1927. Błędna data podana jest również w filmografii. Dzieło Eisensteina obecnie datuje się najczęściej na rok 1937, czyli rok przerwania zdjęć, lub lata 1935-37, ta pierwsza początek zdjęć do filmu. Sam Pawlik Morozow zginął w roku 1932. Z 1927 roku pochodzi *Październik*. Mam nadzieję, że to zwykła nieuwaga, wynikająca po prostu z pomylenia cyfr.

Reasumując, rozprawę doktorską mgr. Ilji Tsibetsa uważam za oryginalny projekt naukowy. Także nowatorski. Rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim, dlatego z przekonaniem wnoszę o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów postępowania.

Kraków, 28 września 2024