

Poznań, 6 stycznia 2023 roku

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



## RECENZJA

**cyklu tematycznie powiązanych publikacji „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim” doktor Elżbiety Ostrowskiej w związku z postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce**

Doktor Elżbieta Ostrowska w swoim wniosku o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego jako stanowiące jego podstawę osiągnięcie naukowe wskazała cykl powiązanych tematycznie publikacji „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim”, na który składają się pięć rozdziałów ze współautorskiej (napisanej wraz z Ewą Mazierską) monografii *Women in Polish Cinema* (2006) oraz sześć artykułów naukowych opublikowanych w latach 2011-2021. Dorobek autorki jest obszerny, obejmując między innymi trzydzieści sześć rozdziałów w monografiach naukowych napisanych po uzyskaniu stopnia doktora, dwadzieścia artykułów w czasopiśmie naukowych oraz osiem redakcji bądź współredakcji tomów zbiorowych. Bogaty jest udział habilitantki w życiu naukowym poświadczony czterdziestoma wystąpieniami konferencyjnymi, w zdecydowanej większości międzynarodowymi. Doktor Elżbieta Ostrowska wskazała też w dorobku trzy granty naukowe, z których najważniejszym wydaje się ostatni „Transnational Cinema of Agnieszka Holland”, finansowany z środków Norweskiego Mechanizmu Finansowego. Z uwagi na specyfikę dotychczasowej ścieżki naukowej habilitantki w zasadzie nie ma potrzeby udowadniania wysokiego stopnia umiędzynarodowienia jej badań. Autorka w latach 2005-2021 zatrudniona była

na Uniwersytecie Alberty w Edmonton. Jest ona również stypendystką Fundacji Kościuszkowskiej (dwuletni pobyt na Uniwersytecie w Pittsburghu), wykładała ponadto między innymi na uniwersytecie Central Lancashire w Wielkiej Brytanii oraz podczas wielu kursów i szkół letnich, a pierwsze naukowe kontakty międzynarodowe nawiązała jeszcze w latach 90. dzięki programowi Tempus. Warto przy tym podkreślić, iż zatrudnienie na zagranicznej uczelni nie wiązało się w przypadku doktor Elżbiety Ostrowskiej jedynie z dydaktyką, lecz także z niezwykle intensywną aktywnością w życiu naukowym, z której szczegółową relację zdają odpowiednie fragmenty autoreferatu.

Uczynienie podstawy postępowania habilitacyjnego z cyklu tematycznie powiązanych publikacji obarczone jest ryzykiem, zwłaszcza w humanistyce. Nie zawsze bowiem łatwo jest przekonać o spójności dorobku, wykazać jego konsekwentne rozwijanie w czasie oraz realny wkład do osiągnięć dyscypliny. Jednorodna monografia naukowa jako podstawa postępowania zdaje się wciąż zachowywać większy ciężar gatunkowy. Cykl przedstawiony przez doktor Elżbietę Ostrowską unika jednak pułapek związanych z ryzykowną decyzją. Jednym z aspektów imponujących w przedłożonym zestawie jest bowiem świadoma i przemyślana kompozycja takiego akurat zbioru zaczerpniętego z obszernego dorobku autorki. Publikacje te bez wątpienia układają się w cykl, splatają się w nim pokrewne wątki i zainteresowania badawcze, a przede wszystkim niekwestionowana jest jego wewnętrzna dynamika rozwoju i organicznego niejako dojrzewania myśli oraz konceptów badawczych.

Chronologicznie pierwsze w przedłożonym zestawie pod względem dat wydania jest pięć rozdziałów ze współautorskiej monografii *Women in Polish Cinema*. Chronologia nie jest jednak tutaj związane jedynie z datą publikacji, lecz także z proponowanymi rozdziałami jako punktem wyjścia i początkiem procesu rozwoju oryginalnych konceptów badawczych wspomnianego w poprzednim akapicie. We wstępie do wydanego w 2006 roku tomu autorki wskazują, iż podobne w zamyśle publikacje powstały już wcześniej między innymi w odniesieniu do kina niemieckiego i hiszpańskiego. Mylny byłby jednak wniosek, iż przedłożone rozdziały stanowią jedynie mechaniczną aplikację podejścia feministycznego do dziedziny kina polskiego. Gdyby tak się rzecz miała, to wówczas rozdziały te stanowiłyby jedynie rezultat pożytecznego i szlachetnego z natury przedsięwzięcia popularyzowania w odniesieniu do kina polskiego konceptów, które w zachodnim centrum dyskursywnym są zadomowione już od wielu lat. Przypomnijmy, iż książka publikowana była dość krótko po czasach, przywoływanych zresztą przez Elżbietę Ostrowską i Ewę Mazierską we wstępie, gdy dyskurs feministyczny bywał w Polsce nie tylko traktowany z dużym dystansem w redakcjach czasopism, ale do powinowactw swej twórczości z nim raczej niechętnie przyznawały się same reżyserki, w tym Agnieszka Holland.

Ujęcie prezentowane w przedłożonych rozdziałach przez Elżbietę Ostrowską znacząco jednak wykracza poza taki status „akademickiego nadrabiania dyskursywnych zaległości”. W zasadzie bez wyjątku poszczególne rozdziały traktujące o reprezentacjach Matki Polki, postaciach kobiecych w filmach socrealistycznych oraz w filmach Szkoły Polskiej czy wizerunkach kobiet pochodzenia żydowskiego jako Innych dowodzą jak oryginalne i twórcze było wówczas zastosowanie tych konceptów do sfery kina polskiego. Poznawczo owocne okazało się powiązanie ujęcia feministycznego z bardzo skrupulatnym rekonstruowaniem społeczno-kulturowego kontekstu, w jakim osadzone były przywoływane w kolejnych rozdziałach fenomeny filmowe. Zalety te osiągnięte są przede wszystkim dzięki błyskotliwej i skrupulatnej jednocześnie pracy analitycznej wykonanej przez autorkę. Dowodzą one dogłębnej znajomości kina polskiego oraz polskiej kultury (rozdział o Matce Polce), które to znajomość zostaje wykorzystana do wypracowania twórczych reinterpretacji i rekonfiguracji stereotypizowanych wcześniej odczytań. Dzięki temu, między innymi, przekonująco pokazany zostanie konserwatywny i patriarchalny sposób ujmowania postaci kobiecych w pozornie tak emancypacyjnym kinie socrealistycznym, zwłaszcza w aspektach seksualności i obyczajowości. Elżbieta Ostrowska twórczo wchodzi przy tych okazjach w dialog z wiodącymi wówczas ujęciami tej tematyki. W rozdziale poświęconym kobietom w filmach Szkoły Polskiej prezentacja bardzo rozległej galerii postaci kobiecych, między innymi Doroty z *Pokolenia*, Stokrotki z *Kanału*, Zosi z *Eroiki*, Krystyny z *Popiołu i diamentu* czy najważniejszej w tej grupie Felicji z *Jak być kochaną?* przeprowadzona zostaje z wnikliwością krytyczki filmowej i kompozycyjnie doskonale zwieńczona „wdową po Joczysie”, czyli Małgorzatą z *Krzyża Walecznych* Kazimierza Kutza. Małgorzata wymyka się narodowym, społecznym oraz ideologicznym oczekiwaniom, ale jak celnie zauważa habilitantka puentując ten rozdział, najprawdopodobniej wpadłaby pod inny rodzaj opresji, tym razem mający swe korzenie w ideologii komunistycznej, nie tak emancypacyjne jak mogłaby się ona na pozór jawić, co udowadnia właśnie rozdział poświęcony postaciom kobiecym w kinie socrealistycznym.

W tym bardzo dobrym zestawie rozdziałów słabszy jest tekst poświęcony Agnieszce Holland. W początkowych partiach tekstu przywołane zostały co prawda konteksty edukacji w Czechosłowacji (FAMU) oraz wejścia do polskich zespołów filmowych po powrocie do kraju, ale cały rozdział nosi charakter mocno tekstualny, sprawiający wrażenie nie do końca wyczerpującego w tym monograficznym szkicu. Nieprzypadkowo jednak do postaci tej właśnie twórczyni będzie Elżbieta Ostrowska jeszcze powracać i to ze znakomitymi późniejszymi rezultatami. Zastanawiam się także czy konkluzja, iż wczesnych filmów Holland nie sposób określać wprost mianem feministycznych nie wynika z nadmiernego zaufania do słów dystansującej się od takich interpretacji reżyserki, a sam fakt owego dystansowania się samej Holland w połowie lat 90. nie wynika z obawy przed przypisaniem do dyskursu postrzeganego jako lewicowy w kilka lat po

U. M.

upadku opresywnego socjalistycznego państwa polskiego.

Prawdziwe przygody w naukowej twórczości Elżbiety Ostrowskiej zaczynają się jednak nieco później, w drugiej dekadzie XXI wieku. Ich zapisem jest zestaw sześciu artykułów przedstawionych przez habilitantkę, układających się w całość równie spójną co intrygującą. Tym samym jako głównego osiągnięcia nie wskazywałbym w tym dorobku najstarszej w przedłożonym zestawie współautorskiej monografii, jawiącej się bardziej jako punkt wyjścia do rozwijających pewne elementy z monografii znakomitych późniejszych artykułów. W chronologicznie najwcześniejszym artykule *Desiring the Other: The Ambivalent Polish Self in Novel and Film* autorka skupia uwagę na świecie Sienkiewiczowskim, zarówno w jego wymiarze literackim jak i adaptacji filmowych. Punktem wyjścia są komplikacje polskiego postkolonialnego splotu i specyfika wspólnoty, którą można określić „skolonizowanym kolonizatorem”. Mocarstwa zaborcze kolonizowałyby tym samym podmiot, który wcześniej kolonizował ziemie nazywane Kresami. Autorka sięga w początkowych partiach fundujących wspomniane zagadnienia w polskim dyskursie rozpoznań Marii Janion oraz Ewy Thompson. W *Panu Wołodyjowskim* oraz *Ogniem i mieczem* autorka dostrzega dogodny materiał do śledzenia labiryntów i uwikłań polskiego kompleksu postkolonialnego. „More important, in both novels, the antagonists represent the east [...]. Therefore, the opposition of Polishness to non-Polishness is transformed into an opposition of west to east”.

Znaczące jest przy tym, iż taką wagę w kulturze polskiej zyskiwały właśnie dzieła literackie (oraz ich późniejsze adaptacje) rozgrywające się na ziemiach nazywanych Kresami oraz tam lokujące nie tylko miejsce akcji, lecz także centrum ważnych tematów i zagadnień. Zastanawiające jest w tym kontekście w jak niewielkim stopniu poświęcano za to uwagę, na przykład, światu XIX-wiecznych mieszczan w Poznaniu, XVII-wiecznych kupców z Gdańska czy handlarzy poruszających się na szlakach wiodących ku Morzu Czarnemu za ostatnich Piastów czy pierwszych Jagiellonów. Owa grawitacja polskiej kultury ku terenom Litwy, Białorusi i Ukrainy uprawomocnia tak dużą wagę przywiązywaną do tych narracji w tekście Elżbiety Ostrowskiej.

Autorka dokonywane przez Jerzego Hoffmana adaptacje umieszcza w politycznych realiach czasów, w których adaptacji tych dokonywano, podążając tropem między innymi Rafała Marszałka i Tadeusza Lubelskiego. Asocjacje *Pana Wołodyjowskiego* i czasów okółomarcowych, jeśli potraktować je nieco eseistycznie, bronią się głównie dzięki znacznie silniejszej w PRL niż w III RP politycznej „sterowności” kinematografii podległej instytucjom państwa. Większe wątpliwości budzą sformułowania, iż: „It can be argued that Hoffman’s decision to make a film based on Sienkiewicz’s novel *With Fire and Sword* during this particular transitional period of Polish history was designed to aid in returning Poland to Europe by reenacting the novel’s simple

dichotomy: civilized Europe – barbaric Asia”. Celowe jest niekiedy stosowanie przy takich okazjach „brzytwy Ockhama”. Hoffman marzył o tej ekranizacji od lat, pod koniec XX wieku po prostu stała się ona wreszcie możliwa zarówno politycznie jak i budżetowo.

Na szczęście Elżbieta Ostrowska dosyć szybko wymyka się tego rodzaju sformułowaniom, jakie obrazuje przytoczony cytat i twórczo wskazuje na powikłania, różnice, pęknięcia i odejścia (po bliższym wejrzeniu w literacki i filmowy materiał) polskiego postkolonialnego splotu od jego klasycznych reprezentacji, takich choćby jak ujęcie Edwarda Saida, na co słusznie wskazuje autorka. W istocie wszelkie proste postkolonialne odczytania świata *Trylogii* pomijają melancholijny wydźwięk ostatniego akapitu *Ogniem i mieczem*, zamykającego również na prawach cytatu filmową adaptację Jerzego Hoffmana. Wydźwięk ów odbija się potem wyraźnym echem w dwudziestowiecznej eseistyce historycznej i politycznej, od Pawła Jasienicy po Jerzego Giedroycia i paryskiej „Kultury”, będąc w istocie żalem za zmarnowaną szansą polsko-ukraińskiego porozumienia i poszerzenia Rzeczypospolitej Obojga Narodów dzięki uznaniu równych praw trzeciego podmiotu unii. Dzięki takim odejściom i pęknięciom Sienkiewicz jawi się w tych powieściach jako autor poruszający się pomiędzy rejestrem później uznawanym za postkolonialny, a „niekolonialnie” empatycznym względem dyskryminowanej wspólnoty.

Elżbieta Ostrowska wymyka się w swoim artykule nadmiernie uproszczonym postkolonialnym interpretacjom świata Sienkiewicza/Hoffmana nieco inną niż historyczno-geopolityczną ścieżką, mianowicie korzystając z feministyczno-psychoanalitycznego instrumentarium badawczego. Używając kategorii *spojrzenia* oraz *libido* wykazuje atrakcyjność Innego oraz relatywną i zupełnie niehegemoniczną słabość polskich męskich podmiotów. Artykuł ten, co dość paradoksalne i symptomatyczne jednocześnie zważywszy na jego tematykę, stanowi dowód wymknięcia się autorki hegemonii zachodnich dyskursów kulturowych oraz pułapki mechanicznego aplikowania ich do polskiej rzeczywistości. Oryginalność i refleksyjność tekstu habilitantki wynika z zastosowania wspomnianego dyskursu jedynie jako źródła inspiracji, a następnie wnikliwego wsłuchania się w materiał badawczy, co przynosi w efekcie znakomite i z pewnością dalekie od tautologii rezultaty poznawcze.

Chronologicznie znacznie późniejszy, ale łączący się z egzegezą częściowo postkolonialnych światów Sienkiewicza/Hoffmana jest tekst *The (In)discreet Charm of the Romans* będący interpretacyjną przygodą rozgrywającą się w świecie Sienkiewicza/Kawalerowicza. Kilka drobnych kwestii budzi w nim wątpliwości. W zestawie tytułów polskiej wersji *heritage cinema* niekoniecznie tytułem pasującym do reszty jawią się późniejsze względem nurtu *Śluby panięskie* Filipa Bajona. Jeżeli przedstawioną listę rozszerzać, to bardziej adekwatne, nie tylko ze względu na czas powstania filmów, byłoby dołączenie od niej *Chopina: pragnienia miłości* Jerzego

Antczaka oraz *Starej baśni. Kiedy słońce było bogiem* Jerzego Hoffmana. Bez komentarza przytoczony zostaje przez autorkę cytat z Tatiany Kuzmic lokującej polski „status of empire” w średniowieczu, w którym trudno jednak lokować wiek XVI. Ponadto Elżbieta Ostrowska w tym artykule, podobnie jak w tekście poświęconym *Demonom wojny według Goi* Pasikowskiego, błędnie podaje anglojęzyczny tytuł dylogii *Psy* i *Psy 2* (*pigs*, a nie *dogs*, anglojęzyczna wersja dystrybutorów znacznie lepiej oddaje znacznie oryginalnego tytułu polskiego).

Te drobne słabości w żadnej mierze nie przekreślają jednak wartości brawurowego tekstu habilitantki. Przewodnikami stają się tutaj zarówno wybrzmiewający jako motto fragment dialogu ze *Spartakusa* jak i kilka krótkich zdań wychwyconych przez autorkę z „brief article for the popular magazine” autorstwa Richarda Monte. Uzupełnione są one trafną analizę różnych otwarć ekranizacji Kawalerowicza z 2001 roku oraz słynnej hollywoodzkiej ekranizacji Mervyna LeRoya z 1951 roku, mających oczywiście bardziej dalekosiężne konotacje dla strategii adaptacyjnych. Prowadzą one do zupełnie odmiennych konceptualnych rekonstrukcji „Rzymów” wysnutych przez filmowych adaptatorów z tekstu Sienkiewicza. Dalej otrzymujemy zaś popis interpretacyjnej wnikliwości i błyskotliwości w wykonaniu habilitantki. Autorka sprawnie przesuwając się na szachownicy tekstu figury Obcego, Pożądania, Spojrzenia i Fantazji ukazując *Quo vadis* Sienkiewicza/Kawalerowicza jako, po pierwsze, symptom połączenia Polski z Zachodem ujętego w kategoriach powrotu i chrześcijańskiej tożsamości tej pierwszej jako dowodu tradycyjnego i wiecznotrwałego statusu Polski jako części Zachodu. Tego rodzaju zabieg adaptacyjny Kawalerowicza jest nader dyskusyjny jako koncept intelektualny w kontekście głębokiej sekularyzacji Zachodu, a do tego mniej istotny niż drugi jego aspekt. Ów aspekt drugi wiąże się z interpretacyjną szarżą autorki ujmującej gest obejmowania władztwa nad Rzymem jako symboliczne odniesienie do pontyfikatu Jana Pawła II oraz imperialnej fantazji już nie tylko o uczestnictwie, ale też potędze i duchowym przywództwie. Szarża ta jest ryzykowna, ale ostatecznie udana. Szerzej, zabieg ten łączy się z inną nicią biegnącą przez przedłożony zestaw tekstów, mianowicie oscylacji Polski między Wschodem a Zachodem oraz polskiej męskości jako słabej, impotentnej oraz podejmowanych w rozmaitych tekstach kultury filmowej próbach jej rekonstrukcji jako dominującej. Tym samym w zaskakujący sposób adaptacja *Quo vadis* nie jest odległa od prób filmowych Władysława Pasikowskiego z lat 90. Rozpoznanie tych prób przez Elżbietą Ostrowską po raz kolejny dowodzi jej nader oryginalnego podejścia do tekstów polskiej kultury filmowej, a czytelnik jej tekstów przekonuje się jak wielu przygód interpretacyjnych mogą dostarczyć pasażerowie wśród tekstów (narodowego) kina popularnego.

W tekście „*What Does Poland Want from Me? Male Hysteria in Andrzej Wajda's War Trilogy*” cenna jest obserwacja o polifoniczności polskiej kultury lat 50. Kultura, oscylująca

pomiędzy socrealizmem i stalinizmem a Odwilżą, okazywała się polem dyskursywnych negocjacji i uproszczeniem jest postrzegać ją jedynie jako obszar kolonialnego narzucania symbolicznego porządku przez opresywnego zewnętrznego hegemonu (ZSRR). Negocjacje te (plebejska tradycja ludowa wobec neoromantycznego paradygamatu postszlacheckiego, różne pamięci o wojnie, wątki emancypcyjne) sprawiają, iż okres ten jest tak interesujący. Biegnie tutaj kolejna z nici rozwidlających się w zestawie artykułu habilitantki, są to mianowicie wątki związane ze statusem kulturowych uwikłań i słabości kategorii męskości w powojennej Polsce, powiązane tutaj z silną koncentracją na cielesności jako rezerwuarze znaczeń. Elżbieta Ostrowska przekonująco pokazuje słaby męski podmiot w powojennej Polsce ucieleśniający postawy historyczne. Autorka analizuje konkretny i przekładający się na grę aktorską aspekt owych ucieleśnień. Trafnym zabiegiem jest nie sprowadzanie go jedynie do *Popiołu i diamentu* oraz roli Maćka Chełmickiego, bo wówczas łatwo byłoby tłumaczyć histerię specyfiką aktorskiego stylu Zbigniewa Cybulskiego. Tymczasem rozszerzenie wywodu o Janka Krone, kreowanego przez tak odmiennego w środkach wyrazu, znacznie bardziej stonowanego Tadeusza Janczara, przekonuję o głębszych, kulturowych uwarunkowaniach męskiej histerii we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy czy po prostu w wielu polskich filmach lat 50. i 60.

Figura słabej i nie-sprawczej męskości układa się w paralelę do całego polskiego kompleksu postkolonialnego, gdyż postacie w rodzaju Wiktora Rawicza z *Jak być kochaną?* Wojciecha J. Hasa w jego relacji do Niemców oraz do partnerki jawią się jako typowy przykład „skolonizowanego kolonizatora”. W zestawie tekstów z drugiej dekady XXI wieku autorka książki *Women in Polish Cinema* okazuje się jeszcze bardziej wnikliwą analityczką kulturowych reprezentacji męskości w polskim kinie. Histeria męskich postaci w wojennej trylogii Wajdy wiąże degradację figury męskości do statusu nie-sprawczej w wyniku przegranej w istocie wojny (przegranej, bo będącej kresem II RP, jej konfiguracji kulturowo-symbolicznej oraz początkiem kolonialnego podporządkowania ZSRR). W takiej optyce cały okres PRL jawi się jako czas męskości słabej i impotentnej. Próby przekroczenia tego statusu i restytucji męskości dominującej dokonują się dopiero po 1989 roku, nie tylko w adaptacyjnych zabiegach dokonywanych na uniwersum Sienkiewicza, lecz także w kinie Władysława Pasikowskiego. To ostatnie nieprzypadkowo wybiera autorka jako kolejny obiekt intrygujących analiz tożsamościowych dyskursów w polskim kinie.

W artykule *Postcolonial Fantasies. Imagining the Balkans: The Polish Popular Cinema of Władysław Pasikowski* przedmiotem analizy stają się dwa filmy Pasikowskiego *Demony wojny według Goi* oraz, uzupełniająco, bałkańskie sekwencje filmu *Psy 2. Ostatnia krew* (ponownie tłumaczonego na angielski jako *Dogs*, nie zaś *Pigs*). Trafna jest konstatacja wskazująca za innymi

J.M

autorkami na symboliczną degradację post-Jugosławii na tle dawnego obozu socjalistycznego. Z uwagi na relatywną względem innych „narodowych baraków w obozie” swobodę w wyniku polityki próbującego emancypować się spod wpływów ZSRR Tito spoglądano niekiedy w dawnej Jugosławii z wyższością na inne państwa socjalistyczne; tymczasem w wyniku wojny po rozpadzie tego państwa oraz równoległego progresu gospodarczego oraz integracji ze strukturami Zachodu innych państw postsocjalistycznych obszar Bałkanów wpada w zupełnie inne konotacje symboliczne. Elżbieta Ostrowska dygresyjnie, ale bardzo trafnie ukazuje jak zmienia się równoległe do tych procesów status twórczości muzycznej Gorana Bregovića.

Autorka postrzega twórczość Pasikowskiego jako przykład symbolicznych negocjacji statusu Polski na osi Zachód-Wschód oraz jednocześnie jako próbę restytucji w kinie narodowym silnej męskiej figury, odmiennej od wspomnianej wyżej figury męskości historycznej. Znamienne jest przy tym dla tej próby okoliczność tak częstego noszenia przez bohaterów Pasikowskiego niepolsko brzmiących nazwisk, imion bądź przydomków: Kroll w debiucie reżysera, Keller w *Demonach wojny*, Franz Maurer w *Psach*, Andre i Alex w *Reichu*. Notabene, symboliczna siła bohatera *Psów* jest tak wielka, że mam wrażenie, iż zagubił się w nie jemu poświęconym tekście we fragmencie traktującym o Edwardzie Kellerze, w którym ten ostatni zostaje omyłkowo nazwany Franzem (s. 190 według numeracji stron w przedłożonej kopii artykułu). Elżbieta Ostrowska celnie dostrzega też charakterystyczny wymiar ówczesnego kina Pasikowskiego, które cechuje się zaskakująco rzadkim w rodzimej kinematografii zainteresowaniem tematem ogniskującym uwagę globalnej opinii publicznej i wykraczającym poza świat rozpościerający się pomiędzy Odrą a Bugiem, Bałtykiem a Tatrami. Przede wszystkim jednak, podobnie jak w *Quo vadis*, autorka wskazuje jak szybko podmiot do niedawna skolonizowany wchodzi w tryby neokolonialnej fantazji.

Film Pasikowskiego staje się dowodem polskich aspiracji i trudnej drogi do symbolicznego zintegrowania z Zachodem jako jego immanentna i niekwestionowana część. Ostateczny rezultat tej drogi we wspomnianych filmach nie jest jasny. Z jednej strony Zachód portretowany jest jako słaby i pełen hipokryzji, co jest wizerunkiem typowym dla postrzegania Zachodu w dyskursie rosyjskim i Pasikowski z tą optyką lokuje się w zupełnie innych, dość zaskakujących rejonach. Z drugiej strony, Zachód i jego media (konotowane w filmie przez francuską dziennikarkę) są wciąż punktem odniesienia (zainteresowanie Zachodu, moralne wyroki Zachodu, sprawiedliwość Zachodu) oraz instancją ku której kierują się zabiegi Kellera i jego żołnierzy pragnących dostarczyć opinii publicznej kasetę wideo z zapisem serbskich zbrodni. Dobitnie ukazuje to niepodważalną hegemonię Zachodu w sferze symbolicznej. Splot ten warunkuje niejednoznaczne odczytanie ideologicznego bagażu *Demonów wojny*. Elżbieta Ostrowska w odczytaniu tym łączy psychoanalizę z geopolityką przekonując, iż polski mężczy

J.M.



podmiot odczuwa dystans zarówno do Zachodu jak i Wschodu, porzucając ten drugi i nieskutecznie aspirując do tego pierwszego. Wydaje się jednak, iż możliwe są także co najmniej dwa alternatywne odczytania wspomnianego uwikłania rejestrowanego w filmie Pasikowskiego. Po pierwsze, jeśli przekonanie o słabości oraz hipokryzji Zachodu uznamy za tak mocno cechujące dyskurs poradziecki dyskurs rosyjski, to okazuje się, że Pasikowskie nie opuszcza Wschodu i to rozumianego na modłę rosyjską w tak wielkim stopniu jak się wydaje (przypomnę tu także rosyjskie wątki w *Reichu* oraz rosyjskiego agenta w *Operacji Samum* przedstawionego jako de facto zdradzonego przez polskich oficerów wywiadu w ich misji ratowania agentów CIA). Po drugie, nawet jeśli odrzucimy koncept zaskakującej „rosyjskości” fragmentów filmowego uniwersum Pasikowskiego, to powrót Kellera w samolocie pełnym trumien niekoniecznie oznaczać może jedynie powrót do figury męskości przegrywającej i nie-sprawczej. Z offu towarzyszą jej bowiem słowa żołnierskiej przysięgi i równie dobrze można interpretować tę scenę nie jako obraz słabości, lecz świadomej odwagi i stoickiej gotowości do poświęceń, z całą pewnością dalekiej od wizerunku męskości impotentnej.

Ponadto, lektura *Demonów wojny* może wyglądać zupełnie inaczej, jeśli zestawimy ten film z późniejszą zaledwie o rok *Operacją Samum*. Dzielią z nią one nie tylko znowu szeroki horyzont geograficzny, ukazanie polskiego udziału w ważnym globalnym konflikcie oraz próbę restytucji figur męskości. Filmowe przedstawienie słynnej akcji oficerów polskiego wywiadu w czasie pierwszej wojny irackiej ocalających (również dzięki podstępowi) agentów mitycznej agencji i przedstawicieli największego mocarstwa świata falsyfikowałoby interpretacje tropów z ówczesnych filmów Pasikowskiego jako dowody porażki w rekonstytucji męskości sprawczej. Przeciwnie, nie dostrzegamy w nich niepewności, ale wyjątkowo szybko pojawiającą się w kulturze polskiej neokolonialną fantazję o dominacji. Odczytania łączące psychoanalizę i geopolitykę nigdy nie zakończą się ostateczny dowodem, zawsze będzie chodziło w nich o to, która „ruchliwa armia metafor, metonimii i antropomorfizmów” okaże się skuteczniejsza, czyli bardziej perswazyjna. Dużą zaletą tego artykułu jest natomiast rozpoznanie w filmie Pasikowskiego okazji do tego rodzaju refleksji.

W jeszcze większym stopniu nieortodoksyjne i niehierarchizujące podejście do wyboru materiału badawczego objawia się w artykule „*Exquisite cadaver*” *according to Stanisław Lem and Andrzej Wajda*. Niesłusznie traktowany do tej pory raczej w kategoriach interesującej ciekawostki *Przekładaniec* staje się przedmiotem wnikliwej egzegezy. W jej społeczno-politycznym tle znowu pojawia się Marzec 1968. Elżbieta Ostrowska znajduje świetny klucz do odczytania tego filmu w postaci legendarnej zabawy surrealistów. Autorka sama w istocie serwuje nam filmoznawczy „przekładaniec”, w którym mieszają się wspomniane wątki społeczno-polityczne, narodowa

tożsamość, biografia Lema i autorskie strategie Wajdy. W centrum tych rozważań znajduje się ponownie ciało i cielesność, kolejne z kategorii łączących przedłożony zestaw tekstów.

W pewnym sensie znajduje on zwieńczenie w artykule *Duma i uprzedzenie. Krytyczne dyslokacje filmu „Zabić księdza” Agnieszki Holland* - chronologicznie najpóźniejszym i jedynym napisanym w języku polskim. Tekst ten fantastycznie zamyka przedłożony zestaw, stając się swoistym punktem finalnym dynamiki myśli filmoznawczej habilitantki. Wraca w nim Agnieszka Holland, przedstawiona już jednak nie jedynie w optyce kina autorskiego, ale z celnym uzupełnieniem tej optyki o zagadnienia dystrybucyjne, transkulturowe oraz związane z recepcją. Wraca w nim także wątek wykorzystania konceptów badawczych wypracowanych w zachodnim centrum produkcji kulturowej jako inspiracji, nie podlegających mechanicznej aplikacji do polskiej rzeczywistości, lecz wykorzystywanych do twórczego, świadomego i refleksyjnego przeformułowania ich w zetknięciu z lokalnym materiałem badawczym.

Elżbieta Ostrowska pieczołowicie zrekonstruowała w tekście kontekst produkcyjny filmu (m. in. wątki obsadowe oraz związane z rządami w Columbii Davida Puttnama) oraz recepcję filmu pośród krytyki krajowej oraz zagranicznej. Sporo uwagi poświęcone zostało hybrydowemu charakterowi filmu, wynikającego nie tylko z połączenia różnych podmiotów koprodukcyjnych oraz bagażu symbolicznego z nimi łączonego (europejska autorka, hollywoodzki udział w koprodukcji), lecz przede wszystkim z możliwości odczytania go zarówno podług kodów gatunkowych jak i autorskiej propozycji kina politycznie zaangażowanego i osadzonego w rzeczywistości Europy Środkowo-Wschodniej. W ten sposób film ten staje się wdzięcznym przedmiotem do wzorcowej analizy ukazującej pozatekstualne czynniki kształtujące odczytania danego tekstu filmowego (konteksty produkcyjne, dystrybucyjne, gatunkowe, transnarodowe) oraz status filmu przemierzającego się pomiędzy poszczególnymi konfiguracjami odbioru i zmieniającego w trakcie tych dyslokacji swój status. W rezultacie film Agnieszki Holland został skutecznie wciągnięty w sferę kina narodowego i ta właśnie lokalizacja pozostaje póki co jego ostatnim głównym „adresem zameldowania”.

W świetle zbioru przedłożonych publikacji Elżbieta Ostrowska jawi się jako znakomita badaczka, która dysponuje zaawansowanym i nowoczesnym warsztatem naukowym, a jednocześnie znajomość kina polskiego oraz towarzyszących mu kontekstów kulturowych, umiejętność wnikliwej i odkrywczej analizy oraz wyczulenie na niuanse tekstów kulturowy sprawiają, iż zastosowanie narzędzi naukowych pozostających w dyspozycji autorki do badań nad kinem polskim przynosi rezultaty odkrywcze. Elżbieta Ostrowska w swoich tekstach łączy naukową precyzję i solidność z brawurą i temperamentem wytrawnej eseistki dzięki czemu artykuły jej autorstwa układają się w zbiór tak intrygujący poznawczo.

Cykl tematycznie powiązanych publikacji „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim”, w skład którego wchodzi pięć rozdziałów z monografii współautorskiej oraz sześć opublikowanych później artykułów naukowych, stanowi osiągnięcie naukowe stanowiące oryginalny wkład do refleksji filmoznawczej, kulturoznawczej oraz przynależnej do nauk o sztuce. Przedstawiony przez doktor Elżbietę Ostrowską dorobek dowodzi znaczącego wkładu w rozwój wybranej dyscypliny naukowej, a także znaczącej aktywności naukowej habilitantki. Całokształt dorobku autorki po uzyskaniu stopnia doktora przekonuje, iż bez wątplenia spełnia ona wszelkie kryteria wymagane do samodzielnej pracy naukowo-badawczej. Wnoszę zatem o nadania doktor Elżbiecie Ostrowskiej stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.

