

**RECENZJA DOROBKU NAUKOWEGO W POSTĘPOWANIU HABILITACYJNYM
DRA SEBASTIANA JAGIELSKIEGO
W DZIEDZINIE NAUK HUMANISTYCZNYCH, DYSCYPLINIE NAUKI O SZTUCE**

Ocena dorobku naukowego oraz działalności organizacyjnej, dydaktycznej i popularyzatorskiej

Dorobek Pana Sebastiana Jagielskiego jest niezwykle bogaty. Samą obszernością budzi podziw, zważywszy, że wszystkie wymienione prace powstały zaledwie w dekadę. Rozprawę doktorską, *Męskie pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza Lubelskiego, Habilitant obronił w roku 2012. W kolejnym roku ukazała się ona drukiem pod zmodyfikowanym tytułem *Maskarady męskości. Pragnienie społeczne w polskim kinie fabularnym* nakładem wydawnictwa Universitas. Od chwili obrony Pan Jagielski opublikował ponadto dziesięć rozdziałów w monografiach naukowych, w tym obszerny rozdział (*Polska: nie tylko Kino Moralnego Niepokoju*) w trzecim tomie istotnego dla współczesnego polskiego filmoznawstwa i popularyzacji wiedzy o filmie książce *Historia kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (Kraków 2015) oraz anglojęzyczny rozdział (*Before Comming Out. Queer Representations in Contemporary Polish Cinema*) w publikacji wydawnictwa Peter Lang (Berlin 2018). Był również współredaktorem dwóch monografii naukowych: *Kino polskie jako kino transnarodowe* (wspólnie z Magdaleną Podsiadło, Kraków 2017) oraz *Przygoda kina. Prace dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Lubelskiemu* (wspólnie z Magdaleną Podsiadło, Kraków 2019). Ponadto ogłosił drukiem szesnaście artykułów w polskich i zagranicznych czasopismach naukowych. Odbył również staż w redakcji „Kwartalnika Filmowego” oraz kwerendy w Polsce i za granicą, m.in. w Nowym Jorku i Londynie. Imponująco przedstawia się także dorobek grantowy Habilitanta. Kierował siedmioma projektami badawczymi finansowanymi przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach programu DSC – dotacja celowa dla młodych naukowców. W roku 2021 uzyskał grant Narodowego Centrum Nauki na projekt *Polityczna nieświadomość, klasy społeczne i kino polskie*. Świadczy to nie tylko o kompetencjach naukowych Habilitanta, lecz także jego umiejętnościach organizacyjnych, które potwierdził również jako współorganizator konferencji. Działania te łączył z dydaktyką, prowadząc zajęcia z historii

kina polskiego oraz analizy i teorii filmu na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Był promotorem ponad dwudziestu prac licencjackich.

To, co jednak budzi największy podziw, to rzadka dziś konsekwencja i spójność prac badawczych Doktora Jagielskiego. Warto zaznaczyć, że jednocześnie obejmują one dość szerokie i wciąż poszerzane pole zainteresowań, które początkowo koncertowały się na reprezentacjach ciała i seksualności (współredakcja tomu *Ciało i seksualność w kinie polskim*). Z czasem badanie cielesności doprowadziło również do eksplorowania ekranowych wizerunków kobiet i społecznego funkcjonowania gwiazd filmowych (tekst poświęcony Elżbiecie Czyżewskiej i przekrojowy artykuł „A właśnie, że będę niemoralna”. *Gwiazdy, kobiety sukces i kino polskie okresu PRL-u*) oraz obrazów męskiego pragnienia homospołecznego, czego ukoronowaniem było wydanie rozprawy doktorskiej *Maskarady męskości*. W końcu w obszarze tym znalazło się również zagadnienie klas społecznych i ich filmowych przedstawień, co znalazło wyraz w artykułach Habilitanta (*Melodramatyczny eksces i walka klas w „Trędowatej” Jerzego Hoffmana*) oraz w trzeciej części książki *Przerwane emancypacje*. Projekty badawcze Pana Jagielskiego ujawniają ponadto spójność światopoglądową i społeczną wrażliwość. Zajmują go bowiem grupy i osoby wykluczone, marginalizowane, „źle obecne”, wciąż domagające się emancypacji. Rozprawa habilitacyjna jawi się więc jako pewna summa tych dociekań, choć na pewno nie oznacza zamknięcia badań.

Parasol metodologiczny stanowi dla Habilitanta afektywna teoria kina oraz teorie queerowe. Obie stosowane do przeszłości polskiego filmu. To właśnie w myśleniu historycznofilmowym manifestuje się najwyraźniej cenna skłonność Habilitanta do przekraczania granic. Subwersywność dotyczy nie tylko wyboru tematów badawczych, lecz także odejścia od myślenia o polskim kinie jako kinie narodowym (współorganizacja konferencji o polskim kinie jako kinie transnarodowym i współredakcja publikacji pokonferencyjnej). Zmiana paradygmatu decyduje również o wyjątkowości książki habilitacyjnej Sebastiana Jagielskiego. Warto zaznaczyć, że wybraną perspektywę badawczą Autor stosuje niekiedy także do utworów współczesnych jak *Ida* Pawła Pawlikowskiego czy *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej.

Ocena osiągnięcia, o którym mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*

Jako rozprawę w postępowaniu habilitacyjnym dr Sebastian Jagielski przedstawia książkę *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. To publikacja bez wątpienia nowatorska, która ma szansę wzbudzić szeroką dyskusję nad kanonem polskiego kina i sposobem uprawiania historii filmu. Choć wiele tematów i analiz znalazło się już we wcześniejszych rozprawach Autora, to w książce zostają pogłębione, rozszerzone, a przede wszystkim zyskują nowy kontekst.

Jej struktura jest przejrzysta, logiczna, a tytuły poszczególnych części i rozdziałów pozwalają bez trudu zorientować się w podejmowanej w nich problematyce. Każda z wyróżnionych przez Habilitanta części zogniskowana jest wokół kluczowych dla tekstu zagadnień. W pierwszej dominuje temat ciała na ekranie, w drugiej feminizmu, w trzeciej ludu. Oczywiście wszystkie te kwestie jako ściśle ze sobą powiązane nie zostają zamknięte w ciasnych ramach wskazanych części. Każda z nich przewija się niczym lejtmotyw w całej książce, co z pewnością sprzyja jej koherencji i czyni wywód bardziej zajmującym. Jednocześnie udało się Autorowi uniknąć powtórzeń, które często stanowią mankament w ten sposób konstruowanego wywodu. Jako że *Przerwane emancypacje* stanowią pozycję historycznofilmową, Pan Jagielski trzyma się w obrębie poszczególnych partii tekstu chronologii. W strukturze całości nie jest ona jednak eksponowana. Metoda Autora opiera się bowiem na problematyzowaniu, co z pewnością jest trudniejsze, ale i bardziej efektywne poznawczo.

Porządek rozważań jest zgodny z założeniami metodologicznymi przedstawionymi we wprowadzeniu pod intrygującym tytułem *Odchylenie, wykręcenie, odrutynizowanie*. Habilitant definiuje w nich kluczowe dla swej refleksji pojęcia. W syntetyczny i zajmujący sposób referuje obecność w teorii kina koncepcji ekscesu od lat 70. (wywiedzionej z refleksji Rolanda Barthesa), wspomina o wizualnym nadmiarze, by dotrzeć do kategorii dla siebie najistotniejszej – odmienianego w tekście przez wszystkie przypadki, afektu i afektywnej teorii kina. Warto zaznaczyć, że natychmiast, jeszcze we wprowadzeniu, łączy wszystkie te kategorie z kontekstem polskim – metamorfozami rodzimej kultury, obyczajowości lat 1968-1982. Na stronie 49 jasno formułuje cel swej pracy badawczej. Warto zauważyć, że ma on charakter jednoznacznie postulatyczny: „Proponowany tu projekt kontrhistoriografii afektywnej upomina się o obrazy emancypacji, a zatem te narracje i ciała, które w dominujących, uprzywilejowujących wspólnotę narodową dyskursach historycznofilmowych zostały albo odrzucone (Żuławski, Borowczyk, Junak, Czekala), albo – częściej – zawłaszczone (Wajda, do czego sam się zresztą wydatnie przyczynił).” Ów projekt powstaje w kontrze do utrwalonej wizji dziejów kina i kultury polskiej, którą w znacznej mierze zdeterminowało dziedzictwo romantyczne. „...nie skupia się na dziejach ofiar i antykomunistycznej opozycji, lecz właśnie na historii emancypacji.” (s. 50) W kolejnym akapicie uzasadnia ustanowione przez siebie ramy czasowe badań. Otwarcie to rok 1968, który również w tradycyjnie uprawianej historii kina stanowi ważną cezurę z racji zdarzeń o charakterze społeczno-politycznym, do których wówczas doszło i które pozostawiły głęboki ślad w polskiej kulturze. Druga z dat granicznych – 1982 – jest mniej oczywista. Jej wybór został bowiem uzasadniony głównie względami stricte historycznofilmowymi. Wówczas zrealizowano omawiany przez Autora w dalszych partiach książki *Błuszcz* (reż. Hanka Włodarczyk) i *Gry i zabawy* (reż. Tadeusz Junak).

Zaznacza, że premiera *Człowieka z żelaza*, który jest w opinii Autora przejawem wyhamowania emancypacyjnych tendencji, odbyła się rok wcześniej. Dokonuje jednak przesunięcia, by „uwidocznić resztki rewolucji kontrkulturowej w centrum rewolucji konserwatywnej” (s. 50). W autoreferacie pisze: „W książce stawiam tezę, że w latach 1968-1982, między dwiema rewolucjami konserwatywnymi: Marcem '68 a „Solidarnością”, wyłaniała się w społeczeństwie polskim nowa „struktura odczuwania”, która nigdy nie została w pełni wyartykułowana i nie została rozpoznana jako doświadczenie społeczne. Tą nową strukturą odczuwania był eksces emancypacji.” (s. 2) Nie jestem przekonana, czy cezura roku 1981 nie byłaby jednak silniejsza ze względów politycznych i społecznych, a wskazanie na dwa filmy nakręcone po tej dacie nie wydobyłoby wyraźniej procesu wyhamowywania budzących się dopiero przemian.

O jednym z metodologicznych narzędzi Jagielski nie wspomina we wstępie, choć z niego korzysta – formalnej, bliskiej Bordwellowi, analizie filmu. Rozbudowane definicje kluczowych terminów poprzedza brawurową analizą formalną sekwencji inicjalnej *Człowieka z marmuru*, skoncentrowaną z racji deklarowanych zainteresowań Autora na ciele bohaterki. Takich analitycznych passusów, skupionych na poszczególnych sekwencjach filmowych, jest oczywiście w książce więcej. Zwykle służą one budowanemu przez Jagielskiego ciągowi argumentacyjnemu (np. analiza sceny bankietu z *Wszystko na sprzedaż* czy sceny w pociągu z *Ziemi obiecanej*). Zdarza się jednak, że brakuje ich w miejscach, w których mogłyby podeprzeć tezy i postulaty Autora. Przykładowo wywrotowej wizji rzeczywistości wpisanej w *Człowieka z marmuru* towarzyszy progresywna, precyzyjna forma opowieści, której warto byłoby przyrzeć się lub odwołać do cudzych analiz.

Badania Habilitanta wpisują się jednocześnie w najnowsze tendencje widoczne od kilku już lat w dociekaniach historycznofilmowych w Polsce, które nierzadko stronią od analizy tekstowej, koncentrując się na kontekstach. W pracy Jagielskiego materiał badawczy stanowi nadal sam utwór filmowy, ale równie istotne okazują się wszelkie archiwalia dokumentujące jego powstanie, świadectwa odbioru (recenzje i opinie krytyków, a także przekazy wernakularne), opinie twórców. W swych peregrynacjach archiwalnych zapuszcza się jeszcze głębiej: „Interesują mnie w tej książce przede wszystkim nieoficjalne przekazy nieoczyszczone zarówno przez władzę, jak i – zwłaszcza po 1989 roku – przez środowisko opozycji demokratycznej. Te nieoficjalne kanały komunikacji to plotki, listy, anegdoty, reportaże, biografie, wywiady, porzucone w archiwum prywatne zapiski, ale też przecież zapiski cenzury i kolaudacje.” (s. 35). Dzięki tak gruntownym kwerendom udaje mu się odtworzyć nastrój czasu, temperaturę emocji towarzyszących omawianym realizacjom filmowym. W tym kontekście zaskakuje nieco skłonność Autora do przypisywania filmowcom szczególnie wyrafinowanej świadomości historycznej i politycznej, a co za tym idzie intencjonalności ich dziełom. Nie przekonuje mnie, na przykład, twierdzenie jakoby Wajda, realizując *Piłata i innych*, z

pełną świadomością i celowo wpisywał się w ruchy kontrkulturowe i emancypacyjne. Film ten jest natomiast przejawem tendencji ujawniającej się w całej twórczości reżysera do nieustannego poszukiwania kontaktu z publicznością, pozyskiwania wciąż nowych widzów i znakomitej orientacji w tendencjach kina europejskiego, co pociągało za sobą zmiany poetyki i tematyki jego filmów. Zaświadcza o tym autotematyczne *Wszystko na sprzedaż*, ale i usilne i nie zawsze udane próby wpisania się w nurt kina moralnego niepokoju, jak *Bez znieczulenia* czy *Dyrygent*. Na marginesie należy zauważyć, że analiza ekranowego ciała Krystyny Jandy w obu tych filmach stanowiłaby interesującą glossę do rozważań nad postacią Agnieszki z *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, co pozwoliłoby nieco zniuansować opis drogi Wajdy i kreowanych przez niego postaci. Podobnie w wątpliwość poddać można intencje przypisywane przez Autora Kawalerowiczowi, przyświecające mu jakoby podczas realizacji filmu *Gra*: „A wszystko to czyni nie po to, żeby opisywać i komentować ówczesną rzeczywistość, lecz żeby ją zmieniać i na nowo kształtować.” (s. 165). Równie dobrze uznać można jednak, że eksces obyczajowy i formalny *Gry* jest po prostu (dość nieudolnym zresztą) naśladowaniem poetyki kina francuskiego drugiej połowy lat 60., z Lelouchem na czele.

Część pierwszą rozważań Habilitanta otwiera rozdział poświęcony Elżbiecie Czyżewskiej, skoncentrowany na jej kreacji w filmie Wajdy *Wszystko na sprzedaż*. Jest on poniekąd rozwinięciem i uzupełnieniem tekstu, który Jagielski opublikował w tomie *Kino polskie jako kino transnarodowe*. Wybitną rolę aktorki Autor postrzega jako próbę zemsty za środowiskowy ostracyzm. Powołuje się na poprzednie jej osiągnięcia filmowe w Polsce, publikacje prasowe, przytacza fakty biograficzne. W rozdziale kolejnym dokonuje rewizji innych filmów Wajdy, przede wszystkim *Lotnej*, wpisując ją w szereg dzieł mistrza, które w momencie ich premier zostały odrzucone przez krytyków. W ramach przyjętej optyki *Kanał* i *Popioły* jawią się jako próby fabularnego wstrząsu. *Lotna* natomiast zaskakuje nie tylko na poziomie historii – jej negatywne przyjęcie wynika również z ucieleśnionego ekscesu estetycznego, na który ówczesni krytycy i badacze kina nie byli gotowi (Alicja Helman). Habilitant szczegółowo analizuje recenzje, odsuwając na plan dalszy analizę samego filmu, który z pewnością zasługuje na miano wielkiego, lecz kalekiego. We *Wszystko na sprzedaż* Wajda powraca do obecnego w filmach szkoły polskiej tematu traumy. Tym razem stosuje jednak, zdaniem Autora, politykę żałoby. Korzeni Wajdowskiego języka filmowego Jagielski szuka w Eisensteinowskiej koncepcji montażu. Najciekawsze passusy tej części rozważań dotyczą związków twórcy *Popiołów* z teatrem Grotowskiego, które nie ograniczają się jedynie do niezrealizowanych pomysłów filmowania jego przedstawień (*Apocalypsis cum figuris*). Odnajduje w kinie Wajdy głęboką – estetyczną i ideologiczną – nagle zerwaną więź z dziełami Grotowskiego. Na jej ślad natrafia w filmie *Piłat i inni*. W finale odczytuje

Piłata jako przejaw kontrkulturowego ekscesu: „Moim zdaniem – pisze – to sprzeczna z celebracją władczej męskości i prowadząca do kryzysu fallicznej męskości masochistyczna jouissance, a nie sam homoseksualizm, staje się figurą społecznego nieposłuszeństwa.” (s. 112). *Piłata i innych* analizuje wnikliwie, kontekstowo. Zdarza mu się jednak dokonać interpretacji, które łatwo poddać w wątpliwość. Nie sposób bowiem udowodnić w oparciu o filmową materię, jej badanie empiryczne, że sztuczne ognie w scenie zabójstwa Szczuki i w *Piłacie* niosą ze sobą podtekst homoseksualny... (s. 122) Równie dyskusyjna pozostaje interpretacja gapiów sfilmowanych na ulicach Frankfurtu jako reaktywacji wypartej pozycji polskiego świadka Zagłady (s. 123). Czy rzeczywiście udaje się dowieść, że Piłat i inni to „szokująca afektywna odpowiedź na agresję społeczeństwa polskiego po Marcu '68? W moim przekonaniu brawura spostrzeżeń Autora to wyraz intelektualnej prowokacji i jako taka skłania ona do zobaczenia utrwalonych w naszej kulturze obrazów na nowo. W zakończeniu rozdziału Habilitant konstatuje: „W latach 1968-1976 kino Wajdy stało więc po stronie kontrkulturowych ciał sprzeciwiających się nacjonalistycznej wspólnoty.” (s. 126).

Istotnym bohaterem pierwszej części rozważań staje się również Andrzej Żuławski, którego w początkowych akapitach Jagielski ukazuje w relacji z twórcą *Popiołu i diamentu*. Powołując się na relację twórcy *Diabła*, umieszczoną w *Litym borze*, twierdzi, że Wajda otaczał się mężczyznami i że te homospołeczne relacje napędzały go twórczo, a „pragnienie homoerotyczne sublimowało w zapał pedagogiczny” (s. 131). Równie dobrze przewaga mężczyzn w najbliższym otoczeniu reżysera wynikać mogła po prostu z ich dominacji w zawodzie i obowiązujących wówczas relacji społecznych opartych na patriarchacie. Te fragmenty ujawniają ryzyko związane z metodą Jagielskiego, która prowadzi do łatwych (wystarczy zmienić perspektywę) do podważenia interpretacji. W kolejnym podrozdziale dotyczącym *Diabła* Habilitant wykazuje się dla odmiany niezwykle kunsztem analityczno-interpretacyjnym, wpisując kontrowersyjne dzieło Żuławskiego nie tylko w przyjęty w jego odczytaniach kontekst romantyczny, lecz także – Szekspirowski i Gombrowiczowski.

Część drugą książki zatytułowaną *Kłopotliwy feminizm* rozpoczyna od uwagi odnoszącej się do publikacji Andrzeja Ledera, słusznie wspominając o konieczności uzupełnienia badań emancypacji klasowej i rasowej prowadzonych przez autora *Prześnionej rewolucji* o emancypacje genderowe i seksualne. Prace Ledera stanowią dla Autora ważny punkt odniesienia (to bodaj najczęściej, obok Grzegorza Nizołka, przywoływany badacz na kartach tej publikacji), szczególnie w ostatniej części rozważań zawartych w *Przerwanym emancypacjach*. W omawianej partii książki uzupełnia, oczywiście w zakresie prowadzonych przez siebie badań, wspomniany niedostatek refleksji historyka. W kontekście emancypacji kobiet analizuje nieco zapomniany dziś film Jerzego Kawalerowicza *Gra*. W stworzonej przez Winnicką bohaterce, Małgorzacie, dostrzega łączniczkę

między kobietami dążącymi na przełomie lat 40. i 50. do niezależności a kobietami emancypującymi się w latach 60. Czyta *Grę* jako manifest oporu wobec małżeństwa jako instytucji opartej na własności. Analiza spojrzenia kamery, za którą stoi mąż-reżyser patrzący na żonę-aktorkę służy mu do pełnego uargumentowania tej tezy. Niezwykle wnikliwie bada recepcję filmu, podobnie jak w innych przypadkach i tym razem, zauważając w niej to, co było dotąd zakryte, unieważniane. Odnajduje przyczyny odrzucenia *Gry* przez ówczesną widownię: „...nie mógł zostać zaakceptowany film, który – po pierwsze - jest pochwałą kobiecej wolności i niezależności, po drugie, odważnie reprezentuje nienormatywne i eksperymentalne formy miłości i seksu; po trzecie wreszcie, ignoruje istnienie norm moralnych.” (s. 181/182).

To jednak nie Winnicka staje się gwiazdą drugiej części dysertacji Sebastiana Jagielskiego – jest nią bez wątpienia Violetta Villas. Wychodząc od analizy i interpretacji *Dzięcioła* Jerzy Gruzy, Autor szczegółowo, zajmująco i przekonująco przedstawia fenomen kulturowy, obyczajowy i artystyczny Czesławy Gospodarek. Korzysta z opracowań naukowych, ale i książek biograficznych, artykułów prasowych, wysyłanych do czasopism listów. Istotnym kontekstem staje się również film dokumentalny. Odnosi się do jej kreacji scenicznej, najpierw konsekwentnie budowanej, a potem równie konsekwentnie niszczonej legendy, do życia prywatnego artystki. Tworzy wielowymiarowy portret, jednocześnie wpisując to, co robiła Villas i co z nią robiono w konteksty ówczesnej polityki, propagandy i przemian społecznych. Nieco ryzykowane, ale charakterystyczne dla metody Jagielskiego, odwołanie do współczesnych występów drag queen często wcielających się w Villas, służy mu, by rozważyć, „co właściwie Villas odgrywa”, dlaczego budziła tak skrajne emocje i w czym tkwił potencjał subwersywny jej kreacji (s. 199).

Trzecią bohaterką tej części książki jest Kalina Jędrusik. I znów punktem wyjścia do rozważań poświęconych gwałtownie powstrzymanym przemianom polskiej kultury jest film Wajdy, tym razem *Ziemia obiecana*. I znów zgodnie ze swoją metodą – Jagielski nie tracąc z oczu Wajdowskiej adaptacji powieści Reymonta, w swych refleksjach wykracza daleko poza samą próbę ponownego odczytania filmu. W Lucy Zucker widzi „ucieleśnienie nowoczesnej i wyzwolonej kobiety, która swobodnie realizuje w miejscach publicznych swoje erotyczne pragnienia. To zdecydowanie nie jest bohaterka Reymonta, to jest bohaterka epoki rewolucji seksualnej.” (s. 221). Przekonująco wydobywa współczesny rys postaci Zucker, choć w moich oczach postać ta nadal pozostaje przerażająco smutną. Jej dążenia autodestrukcyjne z pewnością zakorzenione są w patriarchalnych ograniczeniach. Seksualne zachowania bohaterki to raczej akty desperacji niż przejawy wolności. Chyba jednak jej wizerunek jest nieco bardziej złożony i nie sposób go ująć w jednoznacznej diagnozie: „Lucy nie jest tradycyjnym, biernym przedmiotem pożądania, lecz aktywną, wyemancypowaną kobietą głodną seksu” (s. 220).

W dwóch ostatnich podrozdziałach drugiej części książki odwołuje się jeszcze do głośnych swego czasu *Dziejów grzechu* oraz do zapoznanego do niedawna *Bluszczu* Hanki Włodarczyk. Erotyzm dla powracającego do Polski w połowie lat 70. Borowczyka to „azyl wolności”, „za sprawą seksu upomina się o prawo do wolności, wyraża ideę wolności” (s. 231). Potwierdzenie tej opinii Jagielski znajduje nie tylko w analizie *Dziejów grzechu*, lecz także w wypowiedziach twórcy i recepcji filmu oraz w zachowaniu środowiska i widzów wobec Grażyny Długoleckiej wcielającej się w rolę Pobratyńskiej. W konsekwencji proponuje nowe odczytanie adaptacji powieści Żeromskiego – nie jako filmu apolitycznego, lecz jako utworu krytycznego i emancypacyjnego. Badanie tego filmu i jego kontekstów to także próba szukania ukrytego przekazu ideologicznego, co prowadzi Autora do rewizji dotychczasowego postrzegania dzieła i jego znaczenia w historii kina. Co warte podkreślenia, Jagielski znajduje mocne argumenty w samym filmie, odczytując narracyjnie zerwania, nieciągłości jako szczeliny ekscesu. W podobnym duchu utrzymana jest analiza sceny wirowania w filmie *Trędowata*, umieszczona na dalszych stronach rozważań. Habilitant wyłuskuje z filmów te momenty, które zaburzają ekonomię narracji i w nich szuka znaczeń ukrytych, niekiedy nieuświadomianych przez samych twórców. Z kolei zrealizowany siedem lat po *Dziejach grzechu* *Bluszcz* umieszcza w kontekście kina moralnego niepokoju i towarzyszącego mu „przejścia od modelu emancypacyjnego do modelu tradycyjnego (choć jeszcze wciąż nie narodowo-katolickiego, jak w okresie „Solidarności”)” (s. 246). „Oto resztki rewolucji kontrkulturowej w epicentrum rewolucji konserwatywnej” – konstatuje (s. 250).

W trzeciej części *Przerwanych emancypacji* Habilitant odwołuje się do ustaleń badaczy spod znaku „ludowej historii Polski”. Z perspektywy owego zwrotu w badaniach historycznych odnosi się do łoż obficie ronionych na seansach *Trędowatej* Jerzego Hoffmana. Obraz społeczeństwa klasowego w powieści Mniszkówniej przeniesiony do filmu w połowie lat 70. odzwierciedla odradzanie się klas, coraz silniejsze rozwarstwienie społeczne czasów Gierka. „Oficjalnie melodramat stabilizuje i wspiera dominujący system, lecz za sprawą wizualnego nadmiaru, luk i niedopowiedzeń koncentracji na powierzchni i na tym, co pod nią, oraz nacisku położonego na teatralność i sztuczność ról społecznych, odzwierciedla napięcia społeczne i ideologiczne antagonizmy.” (s. 276) – zauważa Autor.

Rozdział drugi części trzeciej poświęca analizie jednego z kilku zapomnianych i przywracanych pamięci filmów – *Pałacowi* Tadeusza Junaka, adaptacji powieści Wiesława Myślińskiego. Wizja społecznej rebelii w nim zawarta jest bodaj najbliższa artystycznemu ucieleśnieniu koncepcji obecnych w badaniach Andrzeja Ledera i Adama Leszczyńskiego (*Ludowa historia Polski*). Habilitant szeroko przedstawia konflikt Wajdy z twórcami Warsztatu Formy Filmowej, wśród których znajdował się także Junak. Zarysowuje odrębność myślenia o kinie artystów związanych z

tą formacją. Umieszcza również film Junaka w kontekście kina moralnego niepokoju. *Pałac* trafił, jak twierdzi Autor, na „zły dla siebie czas” – czas „karnawału Solidarności”. Junakowi się nie udało się nawiązać kontaktu ze współczesnością. Moim zdaniem mogła jednak o tym zdecydować także trudna do przeniknięcia struktura narracyjna filmu i wąta dramaturgia. Słusznie jednak zauważa Jagielskie, że film zasługuje na wydobywanie z archiwum. Jako jeden z niewielu dotyka bowiem tematu chłopskiej rewolucji (w alegorycznych obrazach udało się „uchwycić złożoną i nieciągłą genealogię chłopskiego wyzwolenia”, s. 295) i jednocześnie stanowi eksces formalny – zaskakuje przesadą, teatralizacją i barokową inscenizacją. Z pewnością warto byłoby umieścić w tej części rozważań analizę innego jeszcze filmu – znacznie skromniejszego wizualnie, wyciszonego i niepokojącego zarazem dramatu telewizyjnego *Klucznik* Wojciecha Marczewskiego. W ten nurt kinowych reprezentacji Jagielski wpisuje również Wajdowską adaptację *Wesela*. Umieszcza je ponadto – co dość zaskakujące, ale i odświeżające – w ramach refleksji nad procesami dekolonizacyjnymi.

Ostatni rozdział książki – *Awans i rewanz* – podejmuje wątek odrzucenia marksizmu przez polską inteligencję w latach 70., co zdaje się ostatecznie wyhamowało, a z pewnością stanowiło ideologiczne podłoże przerwania tendencji emancypacyjnych. Doktor Jagielski przywołuje w nim *Tańczącego jastrzębia*, głośny film Grzegorza Królikiewicza, który sprowokował debatę na temat dziedzictwa awansu społecznego okresu stalinowskiego, oraz *Płomienie* Ryszarda Czecha, by na koniec znów powrócić do Junaka i omówić jego *Gry i zabawy*. Wśród artystów-eksperymentatorów (wywodzących się z dokumentu, animacji lub Warsztatu Formy Filmowej) odnajduje tych, którzy „przywracają zbiorowej świadomości pamięć o rewolucji lat 1939-1956.” (s. 323). To w ich filmach dochodzi do tropionych przez Jagielskiego zerwań, szczelin. W passusach poświęconych *Płomieniom* autor pisze: „To pograniczne położenie i niepełna widzialność ciał oddają, jak sądzę, doświadczenie przemieszczeń, migracji społecznych, doświadczenia bycia pomiędzy kulturami i przestrzeniami, a w żadnej z nich w sposób trwały i stabilny.” (s. 326). Interpretacja ta pozwala wyjść poza odczytanie szczególnego kadrowania, nieostrości jako niczemu niesłużących ozdobników, udziwnień utrudniających percepcję. Jagielski odnajduje w nich sens. W ostatnim z analizowanych w książce filmów, w *Grach i zabawach* Junaka, dostrzega obraz antagonizmów społecznych, napięć i nierówności, które złudnym konsensusem zdawał się przykrywać Andrzej Wajda w *Człowieku z żelaza*.

Rozprawy *Przerwane emancypacje* nie zamyka rozbudowane zakończenie, zbierające wnioski z wcześniejszych rozważań. Nie uważam tego jednak za wadę tekstu, w którym logiczna konstrukcja rozdziałów, jasność wyводу i umiejętność konkludowania ujawnia się w każdej z jego części. W ostatnim akapicie, powołując się na *Pasaże* Waltera Benjamina, Doktor Jagielski powraca poniekąd

do założeń metodologicznych i zawiera w nim istotę swojego stosunku do archiwum, do zapisanej w nim przeszłości polskiego kina: „Idzie więc o wyrwanie z przeszłości porzuconych w archiwach obrazów, efemerycznych, znikających ciał, niedokończonych projektów (emancypacji), tego, co z punktu widzenia historiografii tradycyjnej (zwycięzców) okazuje się zbędne, bezużyteczne i nieistotne.” (s. 353)

Habilitant celnie dobiera filmy, by dowieść zasadniczej tezy swej rozprawy: w Polsce pomiędzy końcem lat 60. a początkiem 80. istniała szansa na rozwój silnego ruchu kontrkulturowego, który mógł doprowadzić do emancypacji określonych warstw i grup społecznych. Choć przemiany te zostały gwałtownie zatrzymane, to ich ślad zachował się w kulturze filmowej. Jednocześnie proponuje pewną rewizję kanonu polskiego kina, kontrhistorię. W autoreferacie zaznacza, że książka *Przerwane emancypacje...* „przynosi nowe spojrzenie na historię kina polskiego, ujmowaną nie przez pryzmat tego, co wspólnotowe i narodowe, lecz emancypacyjne i subwersywne.” (s. 2) Zamierzenie to wypływa ze wzmożonej pracy w archiwum. Za jej sprawą Jagielski umieszcza w obrębie zainteresowania badawczego i kinofilskiego filmy dotąd w nim nieobecne, wzmacnia pozycję tych, które uznawane były za marginalne, dokonuje radykalnych niekiedy reinterpretacji dzieł od lat do niego zaliczanych. Kanon ten nie zawiera w sobie wyłącznie arcydzieł. Estetyczne wartościowanie nie odgrywa w nim roli prymarnej. Autor koncentruje się raczej na postrzeganiu filmu jako świadectwa czasu, odwzorowującego lub sprzeciwiającego się społecznym zachowaniom lub/i potrzebom. Nie jestem przekonana, czy udaje mu się stworzyć kontrhistorię, ale z pewnością udaje mu się uzupełnić istniejącą już historię kina polskiego, w kilku miejscach nieco ją przeprofilować, kształtować ją na podobieństwo kłącza.

Doceniam biegłość stylistyczną Habilitanta, błyskotliwość wywodu, budowanego z dużym wyczuciem dramaturgii. Za pewną wadę rozważań uważam jednak ich rewolucyjny ton i manifestowane nieco nazbyt wyraźnie ideologiczne zaangażowanie. Determinuje ono postrzeganie twórczości filmowców i ich ocenę. Nuta oskarżenia wybrzmiewa w licznych passusach poświęconych filmom Wajdy, który w opinii Habilitanta początkowo zdaje się być orędownikiem emancypacyjnych głosów, by dość szybko stać się głównym ich przeciwnikiem, nierzadko kneblującym usta artystom. W podobnym duchu oceniony został zwrot polskiej kultury początku lat 80. ku tradycjom narodowo-katolickiej. Być może jednak ów renesans konserwatyizmu nie był przejawem złej woli działaczy opozycji, lecz ukłonem w stronę Kościoła Katolickiego, z którym w tym okresie była ona szczególnie mocno związana, a przede wszystkim sposobem na umocnienie ruchu za pomocą najsilniejszego w polskiej kulturze kodu tożsamościowego – romantyzmu. Zaletą badań Habilitanta jest wydobywanie z zakamarków przeszłości dzieł ważnych, wartościowych a zapomnianych. A jednak przenicowanie kanonu, a to chyba sugeruje projekt kontrhistorii, nie jest

bliskie mojemu myśleniu o historii kina. Zabieg ten doprowadzić bowiem może do osunięcia w niepamięć filmów o znaczących walorach artystycznych i poznawczych, istotnych świadectw czasu, choć odległych światopoglądowo od demonstrowanych na kartach *Przerwanych emancypacji* przekonań. Trudno oczywiście z przyjętej przez Pana Jagielskiego perspektywy czynić zarzut merytoryczny. To raczej kwestia odmiennego od Recenzentki temperamentu badawczego, innych metodologii. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że swoje wybory Habilitant jasno deklaruje, a przyjęte interpretacje skrupulatnie uzasadnia w ich ramach.

Konkluzja

Oczywiście wyrażone powyżej wątpliwości nie zmieniają w żaden sposób bardzo wysokiej oceny przedkładanej przez Habilitanta propozycji. Uważam ją za niezwykle frapującą i skłaniającą do dyskusji. Jej lektura przekonuje o ogromnej erudycji i umiejętnościach badawczych Pana Jagielskiego. Biorąc pod uwagę książkę *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982* jako osiągnięcie wynikające z art. 219 ust. 1 punkt 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, oraz pozostałe osiągnięcia naukowe, organizacyjne, dydaktyczne i popularyzatorskie, uważam, że spełnia on wymogi stawiane osobie ubiegającej się o stopień naukowy doktora habilitowanego i wnioskuję o nadanie Mu tego stopnia.

Katarzyna Męza-Mleotczyńska