

dr hab. Włodzimierz Wysoczański, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski

Recenzja rozprawy doktorskiej Joanny Kozieł

pt. *Film religijny we współczesnej kinematografii rosyjskiej. Studium kognitywno-kulturowe*,
Lublin 2019, 175 stron

Przedłożona do zaopiniowania rozprawa doktorska stanowi interesującą i bogatą treściowo pracę, skonstruowaną zgodnie z obraną i określoną w tytule (*Film religijny we współczesnej kinematografii rosyjskiej. Studium kognitywno-kulturowe*) problematyką dociekań, wziętymi do rozpatrzenia obrazami rosyjskiego kina religijnego, przyjętą perspektywą badawczą oraz zastosowaną procedurą ankietyzacji. Zasadniczy jej trzon stanowi pięć spójnych ze sobą rozdziałów problemowych w ścisłym zintegrowaniu z istotnymi zawartościowo i konstytutywnie danymi wprowadzającymi, informacjami podsumowującymi oraz niezbędnymi komponentami obudowującymi całość dysertacji: aneksem, filmografią, pytaniami w ankiecie, bibliografią i streszczeniami.

Do dobrego rozwinięcia zakresu pracy przyczyniają się już założenia we *Wstępie* (s. 5–8), przede wszystkim należyte sformułowanie zasadniczych tez, głównie zwrócenie uwagi, że do tego, co „obejmuje teologia wizualna, należą również sztuki audiowizualne, w tym film, który będzie stał w centrum zainteresowania” przedkładanej rozprawy z równoczesnym zaznaczeniem, że „współcześnie kultura chrześcijańska zaakceptowała prezentowanie *sacrum* za pomocą reprezentacji wizualnych”, (s. 6). Odnotować należy również dobre wprowadzenie do problematyki uzasadniające jasno i przekonująco podjęte rozważania wskazując, że „Dzieła powstające w XXI w. pozostają stosunkowo słabo poznane, mimo że repertuar kina religijnego daje dosyć szeroką możliwość wyboru tytułów wartych uwagi ze względu na wartość artystyczną czy oryginalność fabuły. Dlatego w swoich rozważaniach zdecydowałam się podjąć ten temat” (s. 7). Zaletą dysertacji jest bezsprzecznie trafność wyboru metodologii badawczej – zastosowania „metodologii nauk kognitywistycznych” (s. 6) na gruncie filmoznawczym pozwalającej na „wieloaspektowe ukazanie języka obrazów kinowych, szczególną rolę przypisując przy tym odbiorcy dzieła” (s. 6), a zarazem gwarantującej charakter interdyscyplinarny analiz. Wszystko to pozwala na pełne ujęcie rozpatrywanej problematyki,

która – jak już nadmieniono wyżej – dotyczy „jednego z elementów kultury wizualnej, a mianowicie filmu” (s. 5) z jasno, precyzyjnie i – dodajmy od razu – właściwie wytyczonym celem podstawowym, którym jest „prezentacja dorobku filmografii religijnej najnowszego kina rosyjskiego oraz próba przedstawienia poziomów fabuły, na których można wyekscerpować treści religijne” zmierzając do zbadania, „w jaki sposób młodzi rosyjscy odbiorcy dokonują konceptualizacji kina sacrum” (s. 159), co następuje w konkretnych partiach rozprawy poprzez wyłożenie przez Autorkę dwóch zagadnień bazowych odnoszących się do kognitywistycznej teorii filmu oraz kina religijnego z pozycji założeń metodologiczno-teoretycznych, przechodząc następnie do przedstawienia zasadniczego – postrzegania treści religijnych oraz interpretacji treści religijnych z konkretnym przypisaniem problemowym i metodologiczno-narzędziowym, zwieńczając ujęciami zbierającymi i nade wszystko uogólniającymi naświetlone fakty i zagadnienia i w ten sposób wprowadzającymi w nurt przedmiotowy zorientowany od percepcji ku recepcji treści religijnych.

Naświetlone zwięźle w początkowym segmencie rozdziału I. (*Kognitywistyczna teoria filmu*, s. 9–24) kwestie odnoszące się do zasadniczych założeń kognitywizmu stanowią swoiste podłoże do obszaru badań kognitywistycznych na gruncie filmoznawczym. Wskazanie na najbardziej charakterystyczne rysy kognitywistyki (zob. s. 9-) pozwala zobrazować „czym są badania kognitywistyczne” (s. 7), a w szczególności wprowadzić do dobrego nakreślenia zawężonego zakresowo unaocznienia, czym są te badania „w filmoznawstwie” (s. 7; por. podrozdział I. 1. *Badania kognitywne na gruncie filmoznawczym*, s. 13–24), wszelako ogólna prezentacja dyscypliny (s. 9–13) ze względu na rozległość zakresową wymagałaby – jak się sądzi – nie tyle poszerzenia opisu, bo zwięźłość jest tu właściwa, ile bogatszego przywołania reprezentatywnych opracowań. Zasadnie w tej metodologicznej części pracy jest odwołanie się do pojęcia pól semantycznych, które – jak konstatuje Autorka – „widz buduje zarówno na poziomie reprezentacji, jak i podczas interpretacji”, a w związku z tym również tychże powiązanych z sobą pojęć, tj. reprezentacji wizualnych i werbalnych oraz interpretacji, które „przy analizie poszczególnych tytułów obrazów kinowych” (s. 7) będą realnie użyteczne. Oto wybrane poświadczenia potwierdzające wspomnianą przydatność a zarazem ważność tej kategorii, por. „Jak ukazano w powyższej analizie, pola semantyczne związane z treściami religijnymi zostają przekazane w filmie zarówno za pomocą obrazu oraz słowa. Wizualne treści są integralną częścią świata przedstawionego” (s. 92); „Z interpretacją religijną filmów Zwiagincewa łączą się również pola znaczeniowe zbudowane wokół postaci kobiet oraz mężczyzn, a także relacji ich łączących. Są one przedstawione na podstawie trzech linii: mąż – żona, ojciec – dzieci, matka – dzieci” (s. 145).

W kontekście kardynalnych zagadnień dysertacji wyczerpujące zaprezentowanie w rozdziale II. (*Kino religijne*, s. 25–48) aparatu pojęciowego kina religijnego obejmuje bardzo staranne przybliżenie rozumienia istoty filmu religijnego, porządne ukazanie ważniejszych stanowisk wraz wykazaniem zasadności wyróżniania tego gatunku. Z wielu interesujących i dogłębnie wyjaśnionych kwestii kina sacrum, np. tematyki (zob. s. 29–32), można przywołać np. prezentację poziomów – kulturowego, związanego ze światopoglądem oraz sferą metafizyczną, a także wyznawczego w przedstawieniu wartości religijnych (zob. s. 28–29). Podjęte zostało owocne zamierzenie zdefiniowania tego pojęcia wraz z rzetelnym i miarodajnym określeniem jego zakresów, por. np. „Dlatego też w danej pracy za filmy religijne będą uznawane obrazy kinowe, które, zgodnie z definicją ks. Marka Lisa, nie tylko ukazują Boga (niekoniecznie w sposób bezpośredni), ale przede wszystkim dotyczą sacrum, pobudzają widza do dialogu z tym, co transcendentne, z „odslaniającym się Bogiem”” (s. 32). Po dociekaniach skupionych na gatunku kina religijnego w pełni zasadne jest umiejscowienie prezentacji kina sacrum w Rosji (podrozdział II. 1. *Kino religijne w Rosji – historia i współczesność*, s. 34–48). Nakreślony rys historyczny jest przykładem należytego ujęcia – jak głosi przytoczony wyżej tytuł podrozdziału – dziejów rosyjskiego kina religijnego (w Rosji, jak adekwatnie zaznacza Autorka) w przeszłości i współcześnie, ukazując poszczególne dekady aż po XXI wiek, jest przykładem starannego, tzn. rzetelnego i przejrzystego, tj. niezaciemnionego faktografią, opisu z uzasadnionym przywołaniem omówieniowym wielu tytułów filmów, z ukazaniem konwencji wykorzystania tematyki religijnej, z uwydatnieniem, m.in. poprzez odwołania do popularności festiwali kinematografii religijnej, roli filmu religijnego w XXI wieku. Ponieważ zarys ten obejmuje konkretny przedział czasowy, a co za tym idzie dotyczy umiejscowienia faktów w konkretnych formach państwowości, Rosji i czasu Związku Radzieckiego, wskazane byłoby uwyrażnienie danych okresów, akcentujące kino religijne w Rosji.

Bezpośrednio zrealizowaniu wysuniętego celu rozważań w dysertacji służą analizy w dwóch kolejnych rozdziałach o charakterze empirycznym: w rozdziale III. zatytułowanym *W kręgu postrzegania treści religijnych: językowe i wizualne reprezentacje zjawisk religijnych w badanych filmach* (s. 49–101) oraz w rozdziale IV., który ma tytuł *W kręgu interpretacji treści religijnych. Kino metafizyczne zanurzone w kulturze chrześcijańskiej* (s. 102–146). Badania te spaja wspólny obiekt, którym są treści religijne zawarte w konkretnych obrazach filmowych konkretnych reżyserów rosyjskich. Odrębne są, idące dwutorowo podejścia badawcze wobec tych treści: skoncentrowane na ich postrzeganiu oraz nakierowane na ich interpretowaniu.

W studium pierwszym (podrozdział *III. 1. Filmy Władimira Chotininienko*, s. 49–66) rozdziału III. otrzymujemy najpierw gruntowną wykładnię osadzonych z różną siłą w kontekście religijnym filmów: „Pop” (który jest „jednym z najwyraźniejszych przykładów, poświadczających reprezentowaną przez twórcę opinię”, dla którego temat wiary w twórczości jest „kluczowy”, s. 50) z wymownym zasygnalizowaniem w punkcie tego podrozdziału przesłania – „teologia prostaczka” (s. 50–60) oraz filmu „Spadkobiercy” (por. uwagę Autorki „Chociaż sam reżyser odżegnuje się od przyporządkowywania filmu do kina sacrum, określając je przede wszystkim mianem kina społecznie zaangażowanego, jednak treści zawarte w fabule pozwalają polemizować z opinią autora i interpretować przedstawioną historię w kluczu kina religijnego”, s. 60) również z unaocznieniem w punkcie podrozdziału idei (równobrzmiącej z tytułem filmu) – „spadkobiercy” (s. 60–66). W dalszej kolejności (podrozdział *III. 2. Filmy Pawła Longina*, s. 67–) karty rozprawy przynoszą dogłębne opracowania tkwiących również z różną mocą w perspektywie *locus theologicus* filmów: „Wyspa” (który „jest bez wątpienia jednym z najważniejszych osiągnięć współczesnej kinematografii religijnej”, s. 79) z wyeksplikowanym posłaniem w punkcie podrozdziału – „świętość grzesznika” (s. 68–82); „Car” (który „w materiałach promujących obraz na rynku rosyjskim [...] definiowano jako dramat historyczno-filozoficzny. Jednak poruszana w nim problematyka uzasadnia umieszczenie go wśród dzieł kinematografii religijnej”, s. 84) ze wskazaniem w punkcie podrozdziału myśli przewodniej – „cień Apokalipsy” (s. 82–94); „Dyrygent” (który „nie prezentuje świata z perspektywy rosyjskiego prawosławia, ale jego przesłanie jest bardziej uniwersalne, odwołuje się do ogólnych wartości chrześcijańskich”, s. 101) z indykacją w punkcie podrozdziału hasła „martwe dusze” (s. 94–101). Rezultatem wnikliwego przestudiowania utworów filmowych pod kątem postrzegania treści religijnych przez pryzmat reprezentacji wizualnych i językowych jest ujawnienie tych elementów oraz wyczerpujące ich scharakteryzowanie, również z określeniem relacji między nimi, por. np. „w „Dyrygencie” nie można odnaleźć wielu wizualnych reprezentacji treści religijnych. Ograniczają się wyłącznie do prezentacji miejsc kultu w Jerozolimie np. Świątyni Narodzenia Najświętszej Maryi Panny czy Bazyliki Zmartwychwstania Pańskiego. Treści religijne koncentrują się przede wszystkim na warstwie słowno-dźwiękowej, a zwłaszcza tekście oratorium Hilariona” (s. 101). Przydatne i wartościowe jest też przejrzyste ich przedstawienie w uporządkowanych wykazach, por. np. tabele z ujęciem obecności pól semantycznych związanych z chrześcijaństwem w filmach „Wyspa” i „Car” (s. 80–82; 92–94).

Koncepcyjnie analogiczne do rozpoznania językowych i wizualnych reprezentacji zjawisk religijnych w badanych filmach kinematografii rosyjskiej (rozdział III.) są drogi postępowania

analitycznego w dociekaniach drugiego obszaru (rozdział IV.) z założeniem, że „*locus theologicus* może być zawarty również w filmach, które do religii nie odwołują się w sposób bezpośredni, jednak poprzez zawarte symbole pozwalają na interpretację w kluczu religijnym” (s. 102). W poszczególnych analizach obrazów filmowych Andrieja Zwiagincewa – „kina metafizycznie zanurzonego w kulturze chrześcijańskiej” – rzetelnie i rzeczowo zarysowane zostały główne linie interpretacyjne treści religijnych, a w konsekwencji kompetentnie ujęte i zaprezentowane zostały posunięcia i chwytły pozwalające na odczytywane ich jako motywów religijnych. Wytyczone obszary poszukiwań według klucza religijnego odnoszą się do istotnej z pozycji wiary problematyki, dotyczą wielu ważkich zagadnień, materialnym terenem obserwacji są filmy niebanalne. Całość swoistego cyklu budowanego w procesie rozumienia filmu w oparciu o aspekty interpretacyjne kognitywnej teorii filmu tworzą następujące ogniwa: „powtórne przyjście” z podstawą filmu „Powrót” (podrozdział IV. 1. *Powtórne przyjście*, s. 102–112), „wygnanie i powrót do raju” z podwaliną filmu „Wygnanie” (podrozdział IV. 2. *Wygnanie i powrót do raju*, s. 112–120), „czas bestii: Lewiatan” z fundamentem filmu „Lewiatan” (podrozdział IV. 3. *Czas bestii: „Lewiatan”*, s. 120–129), „Apokalipsa spełniona” z bazą filmów „Jelena” i „Niemiłość” (podrozdział IV. 4. *Apokalipsa spełniona*, s. 129–142). Zamykające wszystkie te dogłębne i umiejętnie skomponowane całości syntetyzujące podsumowanie (s. 142–146) daje odbiorcy pracy dobre zorientowanie w niełatwej i wieloaspektowej interpretacji religijnej filmów Zwiagincewa.

Swoistym obrachunkiem uzyskanych rezultatów uprzedniego (w rozdziałach III. i IV.) rozważenia kluczowych dla podjętych badań w dysertacji problemów dotyczących postrzegania oraz interpretacji treści religijnych dokonanego na bazie przeanalizowania konkretnych filmów religijnych wybranych twórców kina rosyjskiego, a zarazem rozszerzeniem płaszczyzny oglądu tej zasadniczej problematyki jest w rozdziale ostatnim (V. *Od percepcji ku recepcji treści religijnych. Kognitywna teoria filmu*, s. 147–158) – gwoili zwyczajności sformułowania – przedstawienie wyników badań ankietowych przeprowadzonych wśród studentów-odbiorców kina religijnego w Rosji (podrozdział V. 1. *Charakterystyka badanej grupy*, s. 147–149), a – ujmując rzecz bardziej kunsztownie, a przede wszystkim w pełni adekwatnie – jest to w istocie wykazanie znaczących prawidłowości – jak sformułowano w tytule rozdziału – wektorowo „od percepcji ku recepcji treści religijnych” na podbudowie poświadczeń respondentów ankiet dotyczących uchwytności nadmienionych reprezentacji przez odbiorców kina, sposobów tłumaczenia treści obecnych w filmie religijnym (podrozdział V. 1. *Opis zebranego materiału*, s. 149–150) z dodatkowym wykorzystaniem podejścia

idiograficznego (podrozdział V. 3. *Konceptualizacja filmu „Wyspa”*, s. 154–158), a ostatecznie – zgeneralizowanie zmierzające do uchwycenia kognitywnej teorii filmu.

Zwięzłe podsumowanie (*Podsumowanie*, s. 159–160) trafnie (acz bardzo oszczędnie w słowach) zbiera uogólniająco najważniejsze obserwacje z całości rozważań.

W nawiązaniu do zauważonej już wcześniej ważnej i koniecznej w pracach naukowych korelacji przedstawień metodologiczno-teoretycznych, z rozpatrzeniami empirycznymi, a konkretnie aplikacji pojęć i aparatu poznawczego oraz ustaleń badawczych w analizach materiałowych, należy podkreślić wzorowe odzwierciedlenie tych prawidłowości w dysertacji, por. np. jedną tego ilustrację: „Takie ujęcie jest zgodne z kognitywną koncepcją filmu, która została zarysowana w poprzednim rozdziale” (s. 32). Trzeba wreszcie zauważyć, że w odniesieniu do przeprowadzanej kognitywistycznej analizy filmu religijnego słuszną była decyzja Autorki dotycząca wyboru z dorobku kinematografii rosyjskiej w kontekście *locus theologicus* twórczości filmowej Władimira Chotinienki i Pawła Łungina z jednej strony oraz Andrieja Zwiagincewa – z drugiej strony.

W kontekście dokonanych omówień danych zagadnień, konkretnych kwestii nie można nie podkreślić zwieńczających je umiejętnych podsumowań syntetyzujących. Z licznych takich swoistych zrekapitulowań por. np. następujące losowo wybrane: „Na podstawie powyższej klasyfikacji można zauważyć, że od tematyki utworu ważniejszy jest obraz świata, przesłanie i światopogląd kreowany przez reżysera w danym dziele” (s. 32); „Jak można zauważyć na podstawie powyższych rozważań, tematyka religijna w kinematografii pozostaje wciąż żywa. Jest prezentowana z różnych perspektyw i z wykorzystaniem różnych gatunków. Warto zauważyć, że powstaje ona nie zawsze z inicjatywy Cerkwi Prawosławnej, czy przedstawicieli innych konfesji. Często staje się nawet przyczyną konfliktu z przedstawicielami duchowieństwa, o czym będą świadczyć analizowane w dalszej części filmy Andrieja Zwiagincewa” (s. 48); „Na podstawie tych fragmentów wypowiedzi można spostrzec, że w dużej mierze wpisują się one w teorię wzrokocentryzmu, ponieważ respondenci zwracali uwagę przede wszystkim na wizualny poziom treści religijnych. Pojawiały się one w każdej odpowiedzi, a wśród nich jako nieodłączne elementy tego gatunku wymieniano zwłaszcza wytwory kultury materialnej, symboliczne dla chrześcijaństwa. Leksemami o najwyższej frekwencji były: *церковь, монастырь, кресты, иконы, свечи*” (s. 151).

Stanowiąc trafne i bardzo dobre zwieńczenia określonych rozważań na uogólnionym poziomie konkluzje te wydatnie wzmacniają naukową wartość dyskursu rozprawy. Te odniesienia autorskie, w szczególności w sądach interpretacyjnych treści religijnych, są nie tylko w pełni rzeczowe, słuszne, ale też wysoce taktowne.

Nie można nie podkreślić wykorzystanej bardzo bogatej, bezsprzecznie reprezentatywnej, a także aktualnej literatury przedmiotu, przedstawień tabelarycznych, pomieszczonych zdjęć kadrów filmów, a także segmentacja treści, komunikatywności tytułów rozdziałów i podrozdziałów.

Oprócz wskazanych wyżej bezspornych zalet merytorycznych i koncepcyjnych rozprawy, trzeba też przedstawić pewne wątpliwości oraz zauważone różnego typu usterki.

Niejednolite są zapisy nazwiska Chotininienko, bez odmiany, np. w tytule podrozdziału, por. *III. 1. Filmy Władimira Chotininienko*, (słusznie) odmieniane, por. np. „Dorobek Władimira Chotininienki” (s. 7).

Są w pracy miejsca niejasne. Odnotować tu trzeba zastosowanie dwóch konwencji zapisu paralelnych tytułów: rozdziału III. (nie jak jest – II., zob. s. 49), por. *W kręgu postrzegania treści religijnych: językowe i wizualne reprezentacje zjawisk religijnych w badanych filmach* (zob. s. 49) oraz rozdziału IV. (nie jak jest – III., zob. s. 102), por. *W kręgu interpretacji treści religijnych. Kino metafizyczne zanurzone w kulturze chrześcijańskiej* (zob. s. 102). Użycie kropki jako formalnego wyróżnika delimitacji części nadrzędnej tytułu rozdziału od części podrzędnej (uszczegóławiającej, konkretyzującej) nie budzi zastrzeżeń, natomiast użycie w tym miejscu dwukropka (stawianego zwykle przed wyliczeniem lub przed przytoczeniem czegoś) jest niezrozumiałe (nieuzasadnione) ze względu na zakładane odczytanie całego tytułu. Czy taki był zamiar?

Oprócz zasygnalizowanych już niejako „po drodze” pewnych niedociągnięć, trzeba jeszcze wskazać na usterki natury redakcyjnej i rzeczowej. Rozdział I. jest zatytułowany *Kognitywistyczna teoria filmu* (zob. s. 9, tak samo w spisie treści, zob. s. 3), a nie jak zaanonsowano we *Wstępie*: „O kognitywnej teorii filmu” (zob. s. 7). Należy zauważyć, że wprowadzony termin „kognitywistyczny” (‘odnoszący się do kognitywizmu lub kognitywistów’) jest pojemniejszy niż „kognitywny”, tak więc w odniesieniu do metod, podejść badawczych jest jak najbardziej właściwy, chociaż w związku z pojawiającym się w tytule rozdziału V. (zob. s. 3) prawidłowym terminologicznym połączeniem wyrazowym „kognitywna teoria filmu”, zasadne, a wręcz wskazane byłoby zastąpienie używanego w aspekcie metodologicznym komponentu „teoria” w pierwszym połączeniu wyrazowym, tj. „kognitywistyczna teoria filmu”. Podobnie rozdział II. (nie jak jest – I., zob. s. 25) jest zatytułowany *Kino religijne* (zob. s. 25, tak samo w spisie treści, zob. s. 3), a nie jak zapowiedziano we *Wstępie*: „Film religijny i kino rosyjskie” (zob. s. 7). Poza wskazaną wyżej wadliwą numeracją niektórych rozdziałów w tekście względem numeracji w spisie treści, odnotować trzeba brak w tekście rozdziału piątego tytułu jednego podrozdziału (*V. 1.*

Charakterystyka badanej grupy, s. 147), a w konsekwencji nieprawidłową numerację pozostałych podrozdziałów.

Wszystkie poczynione uwagi i wskazane drobne usterki, głównie redakcyjne, nie umniejszają absolutnie niewątpliwej wartości pracy. Konkludując – rozprawa jest skonstruowana w pełni adekwatnie pod względem merytorycznym i właściwie pod względem koncepcyjnym, jest bogata z uwagi na wieloaspektowość podejmowanej problematyki, jest solidna ze względu na trafność i dogłębność rozpatrzenia konkretnych zagadnień, jest w końcu nowym opracowaniem obranego zagadnienia i tym samym stanowi przedstawienie ważnej i uzasadnionej propozycji naukowej dotyczącej rozpatrywanego z pozycji kognitywno-kulturowej filmu religijnego we współczesnej kinematografii rosyjskiej.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że rozprawa doktorska Joanny Kozieł „Film religijny we współczesnej kinematografii rosyjskiej. Studium kognitywno-kulturowe” spełnia w zupełności wymagania stawiane rozprawom doktorskim (określone w ustawie z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki), toteż wnoszę o dopuszczenie Pani mgr Joanny Kozieł do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Wrocław, 4 września 2019 r.

Młodziejewicz Wysocanicki