

Dr hab. Jakub Zajdel, prof. UŚ

Katowice, 08.07.2024.

Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Śląski

Pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice

Recenzja rozprawy doktorskiej *Modele krytyki filmowej wobec przemian dyskursu krytycznofilmowego w Polsce* napisanej przez mgr Alicję Górską

Praca liczy 224 strony znormalizowanego komputeropisu. Znajdują się na nich spis treści, wstęp, osiem rozdziałów głównych, zakończenie, spis tekstów na temat krytyki filmowej w Polsce, bibliografia.

Pani magister Alicja Górską w swojej rozprawie doktorskiej podjęła temat – w mojej opinii – ważny i trudny. Ważność jego bierze się z potrzeby uporządkowania postulatów dotyczących polskiej krytyki filmowej. Podejmowano takie próby już wcześniej, ale po upływie czasu każde uporządkowanie wymaga sprawdzenia czy nadal efektywnie służy rozpoznaniu rzeczywistości. Na dodatek do działań sprawdzających zachęcają ukazujące się od kilku lat opracowania twórczości polskich krytyków filmowych, co Doktorantka rzetelnie odnotowała. Z kolei trudność w pracy nad tematem jest spowodowana rozległością i rozproszeniem publikacji stanowiących materiał rozważań. Doktorantka wspomina o tym zresztą we wstępie, informując czytelnika, jak poszukiwała w bibliotekach numerów czasopism i z jakim rozczerowaniem konstatowała, że w niektórych z nich brakowało potrzebnych Jej stron.

W stosunku do wykonania podjętego przez Alicję Górską zadania badawczego mogę wysunąć dwa główne zastrzeżenia. Pierwsze z nich dotyczy pojęcia model. Drugie – dwóch nieregularności w strukturze pracy.

Alicja Górską poświęciła sporo miejsca na zdefiniowanie pojęć krytyk i recenzent. I to oczywiście bardzo dobrze, ponieważ należało sprecyzować, jaka forma pisarstwa o filmie jest objęta badaniami. Ale Doktorantka powinna również przyjąć definicję pojęcia model lub się go pozbyć.

Moim zdaniem, kluczowe dla zrozumienia niejasności semantycznej rozważań przeprowadzonych przez Alicję Górską jest pierwsze zdanie cytatu ze strony 13: „Liczna

grupa piszących o krytyce krytyków tworzyła też swoiste definicje opisowe, z których wyłaniały się modele wręcz gotowe do wpisania w ramy podobnego ustrukturyzowania. Na podstawie tego materiału stworzyłam uogólnioną typologię krytyków, podsumowującą najważniejsze wyróżniki ich postaw”. Zdanie to pojawia się po opisie kilku charakterystyk krytyki i roli krytyka. Są one – całkiem trafnie – nazwane typologiami. Doktorantka opisuje typologię sporządzoną przez Stefana Morawskiego, Mieczysława Porębskiego, Andrzeja Ochalskiego, Tomasza Miłkowskiego i Krzysztofa Mętraka. Po zapoznaniu się z tym fragmentem dysertacji spodziewałem się, że w następnych rozdziałach Doktorantka wykorzysta wymienione typologie. Wszak w ostatnim zdaniu akapitu poprzedzającego opis typologii Stefana Morawskiego (s. 7) zaznaczyła, że jest pewien niezmienny, wspólny sens rozumienia krytyki i roli krytyka filmowego, który nie uległ zmianie „nawet przez sto lat”. W rozdziale poświęconym typologii Stefana Morawskiego, idąc tropem jej autora, mogłaby przyporządkować proponowanym przez niego typom krytyki recenzje, blogi, vity, wideoeseje i inne formy krytyki filmowej, które pojawiły po opublikowaniu tej typologii. W następnym rozdziale Doktorantka mogłaby sprawdzić typologię opracowaną przez Mieczysława Porębskiego, a w dalszych rozdziałach kolejne. Wreszcie zamieściłaby również swoją typologię, która inaczej uporządkuje krytykę filmową. Byłoby to moim zdaniem postępowanie logiczne. Ukazałoby ono owocność poszczególnych typologii w porządkowaniu krytyki filmowej. Na przeszkodzie realizacji tak nakreślonego zadania stanęło zdanie ze strony 13: „Liczna grupa piszących o krytyce krytyków tworzyła też swoiste definicje opisowe, z których wyłaniały się modele wręcz gotowe do wpisania w ramy podobnego ustrukturyzowania”.

Przypomnę, że zdanie to następuje po opisie kilku typologii. W stosunku do niego rodzą się pytania: Co było przedmiotem definicji opisowych? Modele czego wyłaniały się z tych definicji? Czy struktura, w której ramy mają być wpisane modele ma być podobna do typologii opisanych powyżej? Jeśli piszący o krytyce definiowali krytykę i krytyka, to modele czego wyłaniały się z tych definicji? Jeśli modele mają być wpisane w jakąś strukturę, to znaczy, że typologie Morawskiego, Porębskiego, Ochalskiego, Miłkowskiego i Mętraka nie są modelami? A może modele krytyki i krytyków wpisuje się do modeli typologicznych krytyki i krytyków?

Gdy pytania tego rodzaju przemknęły mi przez głowę, pojawiło się jeszcze jedno: jak Doktorantka wybrnie z tego węzła gordyjskiego? Muszę przyznać, że zrobiła to brawurowo. W następnym zdaniu, napisała, że opracuje własną, „uogólnioną typologię krytyków”. I to zadanie wykonała.

Problem z brakiem definicji modelu jednak osłabia semantycznie tok rozważań. Osłabienie to polega na przeniesieniu akcentu z jakiejś abstrakcyjnej struktury (modelu) na praktykę krytyczną. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to od rozdziału *Krytyk-widz*. W kolejnych podrozdziałach Doktorantka zajmuje się sposobami udostępniania recenzji. Pisz o kanałach dystrybucji, czyli o prasie i portalach internetowych. Następnie charakteryzuje różne medialne formy prezentowania recenzji filmowej: *wideoesej*, *vid* i *podcast*. Z kolei przechodzi do „nietypowych form aktywności krytyka-widza w sieci”, opisując *review bombing* i *trolling*. Już tytuł tego podrozdziału ujawnia, że Doktorantka odbiegła od porządkowania krytyki filmowej abstrakcyjnymi strukturami. Z dalszych partii rozważań dowiedziałem się, jak zmienia się podejście do języka recenzji filmowej, następnie przeczytałem o działaniach marketingowych. Pozbawiony definicji modelu nie potrafiłem odpowiedzieć sobie na pytanie: dlaczego te formy aktywności i działalności mam traktować jako modelowe?

Drugie zastrzeżenie dotyczy dwóch nieregularności w strukturze pracy. Są nimi dwa podrozdziały: *Kiedy zaczęła się w Polsce krytyka filmowa?* i *Krytyk-narrator historii a historyczne ograniczenia*. Rozbijają one strukturę rozprawy zarówno swoją obszernością, jak i treścią. Pierwszy z nich ma 26 stron, a drugi 23 strony (na stronie 134 jest jedno zdanie, więc jej nie policzyłem), podczas, gdy pozostałe podrozdziały liczą do dziesięciu stron. Gdy przystępowałem do czytania podrozdziału *Kiedy zaczęła się w Polsce krytyka filmowa?* miałem jeszcze nadzieję, że Doktorantka przedstawi w nim model krytyki filmowej, opracowany na podstawie kryteriów pisania o filmie przyjętych przez autorów, którzy podjęli się tego zadania we wczesnym okresie działania kina. Wiadomo, że w początkach można dostrzec najistotniejsze cechy jakiejś aktywności, które odróżniają ją od innych. Ale Doktorantka niczego takiego nie zrobiła, wyjaśniając, że „w swojej rozprawie chciałabym się skupić na krytyce filmowej w Polsce wyrażanej nie poprzez identyfikowanie pojedynczych jej przedstawicieli, ale poprzez istnienie pewnego środowiska. Tak naprawdę więc bardziej niż dywagowanie na temat tego, komu personalnie należy się pałeczka pierwszeństwa, interesuje mnie, kiedy wytworzyło się wśród przedstawicieli krytyki poczucie przynależności do pewnej grupy” (s. 54). Ten postulat badań psychoantropologicznych zamknął ostatecznie moje nadzieje na rozwiązanie dylematu modelu. Muszę dodać, że niepotrzebnie psuje on złożoną przez Doktorantkę zapowiedź stworzenia typologii krytyków. W cytatach, którymi Doktorantka wspiera poszczególne typy krytyków nie ma wyrazu poczucia przynależności. Ich autorzy nie piszą na przykład: czuję się krytykiem erudyty lub jestem

jednym z licznej grupy krytyków edukatorów. Są wskazówki jaki powinien być krytyk, ale bez własnych deklaracji przynależności. Natomiast podrozdział *Krytyk-narrator historii a historyczne ograniczenia* marginalizuje wątek krytyki. Na plan pierwszy wysuwają się perturbacje z realizacją i dystrybucją kilku filmów. Opis ma dramaturgię i czyta się go z zapartym tchem, ale po dotarciu do końca pojawia się pytanie: po co ja to czytałem? Podrozdział ten rozpoczyna się na stronie 110, więc już nie oczekiwałem na rewelacje w sprawie modelu, natomiast liczyłem kolejną silną charakterystykę w obrębie typologii. Niestety, w tym kształcie opis krytyka-narratora historii nie służy również typologii krytyków, którą przedstawiła Doktorantka.

Pomniejsze uwagi są trzy.

Pierwsza z nich dotyczy tez podanych przez Doktorantkę na stronie 13: „W swojej pracy stawiam więc tezę, a właściwie dwie tezy – być może obie nieco kontrowersyjne – że: a) modele krytyczne są zjawiskiem stałym; b) tzw. złota era krytyki nigdy nie istniała”. O modelu już napisałem, więc nie będę wyjaśniał, dlaczego teza ta jest myląca. Natomiast teza o nie istnieniu złotej ery krytyki rozmija się z treścią rozprawy doktorskiej. Cała rozległa struktura typów krytyków nie jest sprofilowana pod kątem jej podważenia. Doktorantka wraca do niej w zakończeniu starając się wmówić czytelnikowi, że z nią polemizowała. Moim zdaniem, jest to niepotrzebne. Nie trzeba nagle wywoływać złotej ery krytyki, skoro jest solidna typologia sposobów uprawiania krytyki filmowej.

Druga uwaga odnosi się do opisu pojęcia dziennikarstwo filmowej (s. 24). Doktorantka rozgrywa jego znaczenie pomiędzy krytyką a recenzowaniem, a przecież w prasie pojawiały się reportaże z planu filmowego, spisane wypowiedzi reżyserów (forma odrębna od wywiadu) i pisane portrety aktorów. Jeśli więc dziennikarstwo polega na udostępnianiu masowej publiczności informacji o zdarzeniach i ludziach, to dziennikarstwo filmowe obejmuje właśnie informacje o produkcji filmu i ludziach w nią zaangażowanych.

Wreszcie pragnę zwrócić uwagę na kilka usterek, które prześlizgnęły do pliku końcowego mimo korekty. Artykuł *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych* napisany przez Witolda Witczaka Autorka przypisała Markowi Halberdzie (s. 5), który w numerze 4 „Kwartalnika Historii Prasy Polskiej” z roku 1989 opublikował test *Polska prasa filmowa do 1939 roku*. Pisownia nazw czasopism nie jest jednorodna. Na tej samej stronie (s. 5) Autorka potrafi napisać małą i dużą literą słowo filmowy w tytule „Kwartalnik Filmowy”. Drugi człon nazw „Przegląd Kulturoznawczy”, „Ekran i Scena”

jest napisany małą literą. Nazwy serii wydawniczych powinny być pisane dużymi literami, ale Autorka stosuje tę zasadę niekonsekwentnie np. na stronie 6 jest nazwa serii *Studia z Teorii Filmu i Telewizji*, której jedynie pierwsze słowo jest pisane dużą literą, a nazwa serii *Kino Polskie Wczoraj i Dziś* napisana prawidłowo. Usterki gramatyczne: „Główne zarzuty Lewickiego względem krytyki filmowej dotyczyły niezrozumienia jej reprezentantów...” powinno być: przez jej reprezentantów (s. 89).

Jaki jest rezultat braku definicji modelu, zaburzenia struktury tekstu, stawiania tez, które są obok treści pracy? Otóż odciągają one uwagę czytelnika od głównego wątku, czyli od typologii sposobów uprawiania krytyki w Polsce od jej początku do dzisiaj. A typologię tę Alicja Górską zrobiła bardzo dobrze. Moim zdaniem, główny wątek rozprawy ma na sobie pozostałości po jakichś modyfikacjach i proces oczyszczania go nie został doprowadzony do końca. Moim zdaniem, sytuację najlepiej oddaje metafora rzeźbiarza. Trzeba jeszcze odłupać nadmiar kamienia, aby w pełni wydobyć kształt typologii. Kształt ten jest już wyraźnie zarysowany, ale powinien być wykonany bardziej czysto.

Alicja Górską w swojej rozprawie przedstawiła obszerną typologię sposobów uprawiania krytyki filmowej w Polsce. Wymieniła siedem głównych typów krytyki: krytyk-pośrednik, krytyk-autor, krytyk-narrator historii, krytyk-edukator, krytyk-erudyta, krytyk-widz, krytyk-marketingowiec. Krytyk-pośrednik i krytyk-autor obejmują po trzy podtypy. Krytyk-narrator historii i krytyk-edukator obejmują po dwa podtypy. Pozostałe typy główne nie mają swoich podtypów. Uważam, że w roku 2024 typologia zaprezentowana przez Alicję Górską wyczerpująco charakteryzuje praktykę krytyki filmowej w Polsce.

Rozdział zatytułowany *Krytyk-pośrednik* Alicja Górską rozpoczyna od wyjaśnienia znaczenia funkcji pośrednictwa w krytyce filmowej. W tym celu prezentuje krótki rys historyczny krytyki pośredniczącej, w którym wypunktowuje jej najważniejsze cechy. Następnie w kolejnych podrozdziałach opisuje trzy typy pośrednictwa pełnionego przez krytyka: dla widza, dla filmowca, dla teoretyka filmu. Uważam, że Alicji Górskiej udało się uchwycić złożony charakter tych relacji. W swoim opisie lokuje pośrednictwo w kontekście estetycznym, politycznym, społecznym, etycznym, technologicznym i retorycznym. Kolejne cechy krytyka-pośrednika są jasno scharakteryzowane, a cytaty bardzo dobrze wspierają budowaną typologię.

Na początku rozdziału *Krytyk-autor* Alicja Górską stwierdza, że ten typ krytyka „rozciąga się” od reprezentanta odbiorcy recenzji i filmów po krytyka oryginalnego,

reprezentującego wyłącznie siebie. Ponieważ Alicja Górka nie wymienia typów krytyków, które mieściłyby się pomiędzy tymi dwoma, to należy przypuszczać, że w krytyku reprezentującym odbiorcę jest odrobina krytyka oryginalnego i odwrotnie – w krytyku oryginalnym tkwi ziarenko krytyka reprezentującego odbiorcę recenzji i filmów. Proporcje nie są stałe i mogą być różne w różnych krytykach zaliczanych do typu krytyk-autor. W opinii Alicji Górskiej jedną z cech krytyka-autora jest autorski styl wypowiedzi. Doktorantka bardzo jasno przedstawia różne stanowiska wobec posługiwania się przez krytyka rozpoznawalnym idolektem. Zwraca również uwagę na zjawisko oceny stylistycznych wyborów krytyka. Oryginalność nie musi być automatycznie wysoko oceniona. Alicja Górka bardzo trafnie ilustruje to przykładem twórczości krytycznej Aleksandra Jackiewicza. Z kolei reprezentowanie przez krytyka pewnej postawy jest wyrażane poprzez związanie się krytyka z określonym środowiskiem. Środowisko to tworzą członkowie redakcji jakiegoś czasopisma oraz czytelnicy. Alicja Górka przejrzysto charakteryzuje ten podtyp krytyka-autora, nie tylko wydobywając jego cechy, lecz również przywołując wysuwane pod jego adresem zastrzeżenia. Trzecim podtypem krytyka-autora jest krytyk-autor totalny. Alicja Górka odnosi się tą nazwą do krytyków, którzy sami kontrolują cały proces powstania i dystrybucji swojej recenzji. W przeciwieństwie do krytyków-autorów reprezentujących określoną postawę, których recenzjami zajmuje się sztab pracowników redakcji krytyk-autor totalny wszystko robi samodzielnie, a nawet jeśli ma współpracowników, to na mim spoczywa ciężar każdej decyzji. Opis tego podtypu jest jedynie zarysowany, ponieważ część jego kompetencji jest realizowana przez typ krytyk-widz, co Doktorantka sygnalizuje.

Rozdział *Krytyk-narrator historii* Alicja Górka rozpoczyna od spostrzeżenia, że poniższy cytat „równie dobrze mógłby znaleźć się w rozdziale o krytyku pośredniku (jako wskazanie konieczności dialogu na linii twórca-krytyk) lub krytyku edukatorze (jako wykorzystanie filmu do edukowania widzów)” [s. 102]. Bardzo przytomnie zaznacza w ten sposób, że typologia nie jest rozłączna. Niektóre cechy poszczególnych typów sposobu uprawiania krytyki filmowej występują w dwóch lub więcej cechach. Musi tak być, ponieważ Alicja Górka buduje typologię na fundamencie praktyki krytycznej, a nie abstrakcyjnych założeń. Uważam, że należy wysoko ocenić tę świadomość metodologiczną Alicji Górskiej. Typologia straciłaby wiele, gdyby Alicja Górka podjęła próbę porządkowania jej pod kątem rozłączności typów. Zapewne zrodziłoby to liczne wątpliwości czytelników. Pozostawienie, a nawet zaznaczenie niektórych cech współwystępujących w typach uprawiania krytyki w naturalny sposób ujawnia

powiązania wewnątrz typologii i czyni ją bardziej zwartą. W opisie Alicji Górskiej krytyk-narrator historii może ułożyć kanon filmów lub uporządkować zjawiska filmowe. Obie te aktywności zostały opisane komunikatywnie. Doktorantka uchwyciła zmiany w nich zachodzące. Charakterystyka tych typów uprawiania krytyki świadczy o wszechstronnym rozeznaniu Alicji Górskiej zarówno z procesach historycznych, jak i współczesnych, psychospołecznych, jak i technicznych, politycznych, jak i artystycznych.

Na typologiczny podmiot krytyk-edukator składają się dwa podtypy: krytyk-edukator dyspozycyjny wobec partii rządzącej i krytyk edukujący czytelników w zakresie języka filmowego. Poczynione przez Alicję Górską uwagi na temat dyspozycyjności krytyków są naprawdę bardzo dobre. Doktorantka opisuje praktyki krytyczne w sposób wyważony. Nie potępia praktyk krytycznych z okresu PRL, jakby pisała o negatywnej postaci z baśni, ale również nie opisuje praktyk krytycznych jakby unosiły się one na latającym dywanie ponad nierównościami rzeczywistości politycznej i społecznej. Co więcej, mocno należy pochwalić Alicję Górską za umiejętność zdystansowanego spojrzenia, która wyraża się między innymi we wnikliwej obserwacji współczesności. Alicja Górską postrzega sposoby uprawiania krytyki filmowej w *continuum*, co nie jest takie częste. Dzięki tej umiejętności potrafi uzmysłowić czytelnikowi, że pewne mechanizmy krytyczne są ponadczasowe. Aktywność edukacyjna krytyka w zakresie języka filmowego została opisana przejrzyście i opatrzona celnie dobranymi przykładami.

Alicja Górską wyróżnia typ krytyk-erudyta. W tym kontekście warto przypomnieć, że na stronie 29 napisała: „W moim odczuciu powodem zakwalifikowania danego twórcy do grupy krytyków filmowych jest jedynie kształt jego dzieła, czyli tekstu krytycznego, a najważniejszy aspekt tego kształtu stanowi erudycja wywodu. Erudycja nie w rozumieniu wyszukanego, hermetycznego języka (ten może wręcz stanowić dlań przeszkodę), lecz wykorzystania – zwykle nieprzeciętnej – wiedzy o kulturze i świecie w ogóle”. Jeśli erudycja ma być cechą niezbędną, aby osoba pisząca o filmie została krytykiem filmowym, to wszystkie typy i podtypy sposobów uprawiania krytyki opierają się na typie krytyk-erudyta. Alicja Górską pisze: „Krytyk-erudyta ma wiele wspólnego z innymi z wymienionych przeze mnie modeli” [s. 153]. Można więc postawić hipotezę, że skonstruowana przez Alicję Górską typologia nie jest linearną drabinką, ale drzewkiem derywacyjnym, w którym krytyk-erudyta jest pniem, a pozostałe typy krytyków są gałęziami zeń wyrastającymi.

W rozdziale *Krytyk-widz* Alicja Górka przedstawiła znakomity przegląd współczesnych praktyk krytycznych. Rozpoczyna się on od iście McLuhanowskiej interpretacji przemian społecznych pod wpływem zmian technicznych. Alicja Górka lekkim stylem i z wyraźną znajomością rzeczy pokazała czytelnikowi, jak zmiana technik obiegu treści wpływa na praktyki społeczne. W podrozdziałach poświęconych wideoesejowi, widowi i podcast Alicja Górka umiejętnie wyjaśnia zawłości definicyjne, genologiczne, stylistyczne tych gatunków medialnych. Swoboda z jaką opisuje wspomniane zjawiska oraz trafność ilustracji, świadczy o znakomitym rozeznaniu Alicji Górskiej w sieciowych praktykach krytyki filmowej.

Rozpoczynając czytanie rozdziału *Krytyk-marketingowiec* po raz kolejny z uznaniem skonstatowałem, że Alicja Górka konsekwentnie opisuje *continuum* krytyki filmowej w Polsce. W pierwszym zdaniu tego rozdziału znajduje się bowiem przypomnienie, że już we wczesnym okresie pisania o filmie aktywność krytyczna była powiązana z aktywnością biznesową. Współczesne związki krytyki z dystrybutorami Alicja Górka opisuje bardzo obrazowo. Ten fragment rozprawy wciąga czytelnika. Jest to zasługą nie tylko zawartych w nim informacji o mechanizmach rządzących biznesem krytyków, lecz również zręcznego zabiegu retorycznego. Alicja Górka podsuwa czytelnikowi pytania, na które nie daje odpowiedzi. Są to pytania z zakresu etyki i pozostawienie ich rozstrzygnięcia czytelnikowi jest bardzo dobrym chwytem retorycznym. Czytelnik szuka bowiem na kolejnych stronach informacji, które pozwolą mu znaleźć satysfakcjonującą odpowiedź.

W całej rozprawie Alicja Górka zamieściła sporo cytatów. Niektóre z nich są nagle długie, że rodzi się pytanie, czy nie należało dokonać skrótów. Moim zdaniem, ingerencję w kształt cytatów należy ostrożnie wyważyć. Owszem, długość cytatów jest kwestią niezwykle ważną, ponieważ może się zdarzyć, że zestaw cytatów zmarginalizuje rozważania autorskie. Ale w rozprawie Alicji Górskiej tak się nie stało. Doktorantka, nawet po długich cytatach lub po serii cytatów zawsze wraca do własnego toku wywodu i nie pozwala by umknął on uwadze czytelnika. Alicja Górka opatruje cytaty własnymi komentarzami doprecyzowując ich intencję znaczeniową i stanowczo dyscyplinując myśli czytelnika. Niektóre doprecyzowania zasługują na dodatkową pochwałę, ze względu na ich subtelność. Na przykład na stronie 81 Alicja Górka bardzo celnie i z wielkim wyczuciem znaczeń sugerowanych między wierszami wyjaśnia czytelnikowi na czym miało polegać pozytywne podejście krytyka do rezultatu pracy reżysera. Muszę również podkreślić, że w tekście poświęconym krytyce dłuższe cytaty są wręcz

niezbędne. Liczy się bowiem nie tylko semantyka, lecz również retoryka. Krytycy w znacznym stopniu budują sens swoich wypowiedzi chwytami stylistycznymi. Wobec tego typu zabiegów nie wystarczy zacytować dwa zdania, aby wprowadzić czytelnika w przesłanie wypowiedzi krytyka. Krótkie cytaty dobrze się sprawdzają, gdy pochodzą z tekstów, w których pewne znaczenia podane są *explicite*. W mojej opinii, w tekstach krytyków, niezależnie od różnych uwarunkowań (redakcyjnych, cenzorskich, stylistycznych), po prostu znaczenia nie są wyrażane wprost. Niewątpliwie stanowi to utrudnienie w pracy analitycznej. Na szczęście Alicja Górską poradziła sobie z nim bardzo umiejętnie.

Kończąc pragnę zwrócić jeszcze uwagę na jedną dużą zaletę rozprawy. Alicja Górską w całym tekście zachowuje krytyczny, czyli analityczny dystans zarówno do tez innych autorów, jak i do własnych tez częściowych. Umiejętnie buduje argumentację logicznie rozwijając wątki tematyczne oraz niejednokrotnie wyrażając wątpliwości. Obok rzetelności w poszukiwaniu materiału jest to bardzo cenna umiejętność badawcza.

Przedstawiona do recenzji przez magister Alicję Górską praca doktorska jest oryginalnym i cennym wkładem w opracowania krytyki filmowej w Polsce. W opracowaniu zebranego materiału Doktorantka wykazała samodzielność i umiejętność jego krytycznej oceny. Docenić należy również wykazane przez Doktorantkę umiejętności łączenia wiedzy z zakresu różnych dyscyplin: historii najnowszej Polski, wiedzy o kulturze i filmoznawstwa. Praca spełnia kryteria stawiane przed rozprawą doktorską w artykuł 13 *Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki* z dnia 14 marca 2003 roku oraz w artykuł 187 *ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* z dnia 20 lipca 2018 roku. Wniosuję o dopuszczenie magister Alicji Górskiej do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

D.Ł.S. 7.12.1