

prof. UAM dr hab. Rafał Koschany
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Alicji Górskiej „Modele krytyki filmowej wobec przemian dyskursu krytycznofilmowego w Polsce”, przygotowanej pod kierunkiem Pana prof. UŁ dr. hab. Piotra Sitarskiego

Uwagi ogólne

Na samym początku chciałbym przyznać, że przedłożona do oceny rozprawa pani mgr Alicji Górskiej „**Modele krytyki filmowej wobec przemian dyskursu krytycznofilmowego w Polsce**” stanowi pracę, na którą już dłuższy czas czekałem. Z różnych powodów śledząc dawne i nowsze dyskursy okołokrytyczne, które w dużej mierze skupiają się wokół wypowiedzi autorefleksyjnych, zadawałem sobie pytania: czy można by owe dyskursy zebrać, uporządkować, poddać analizie? Właśnie – wyabstrahować pewne modele, które pozwolą spojrzeć na problematykę niejako z lotu ptaka i – już w ramach dalszej pracy analitycznej – weryfikować szczegóły? Zatem zanim postaram się wskazać, co w rozprawie udało się w rysunku tego modelu uzyskać, a co ewentualnie udało się mniej, niniejszym wyrażam ogromną satysfakcję, że takie przedsięwzięcie podjęto i że oto staje się ono punktem wyjścia do dalszej dyskusji.

O krytyce filmowej można nieskończenie..., nie ulega jednak wątpliwości, że refleksja nad nią wzmaga się w czasie **przemian**. Tak było np. w latach 90. – wówczas były to przemiany i kinematografii, i (nowych) warunków funkcjonowania prasy. Dziś jest to chociażby kontekst dystrybucji filmów i samych kanałów komunikacyjnych, w ramach których krytyka filmowa może się realizować i docierać do swych odbiorców. We wszystkich tych ujęciach najważniejszą rolę odgrywał i cały czas odgrywa Internet, co – rzecz jasna – w wielu miejscach staje się punktem dojścia rozważań Autorki i daje jej najważniejszy argument, by zająć się krytyką filmową jeszcze raz.

Doktorantka deklaruje, że stworzyła „uogólnioną typologię krytyków, podsumowującą najważniejsze wyróżniki ich postaw” (s. 13), nie zaczyna jednak swych badań „od zera” –

uczciwie przytacza wcześniejsze, formułowane na rodzimym gruncie próby porządkowania zagadnienia, różne „modele krytyki filmowej” (m.in. Stefana Morawskiego czy Bogusława Skowronka), a także „jednorazowe”, „monograficzne” konceptualizacje z użyciem słowa „jako” (na przykład „krytyk jako trener” Krzysztofa Mętraka czy „krytyk jako kibic” Bożeny Janickiej). Nie powtarza jednak „tego samego”, ewentualnie coś aktualizując po drodze, ponieważ przyjmuje zupełnie inną, jasno określoną **metodę postępowania badawczego**. Mianowicie, po pierwsze, żadne z dotychczasowych ujęć nie dawało pełnego przekroju historycznego, czyli nie obrazowało tytułowych „przemian” niejako z lotu ptaka, lecz skupiały się one na teraźniejszym *status quo*, na próbie uchwycenia stanu krytyki „dzisiaj”, w momencie stawiania diagnozy. Po drugie, zdecydowana większość wcześniejszych propozycji stanowiła próbę zbudowania modelu/modeli w ujęciu teoretycznym, uogólnionym, niejednokrotnie dość abstrakcyjnym. Tymczasem Autorka rozprawy wybiera – przynajmniej w założeniach – jako podstawę swojego opisu autorefleksyjne teksty samych krytyków, ich „wypowiedzi metakrytyczne” (s. 92). Jak pisze, jest to „analiza autorefleksji krytycznych” (s. 112, przyp. 22) i, w innym miejscu, „analiza metakrytycznych tekstów krytyków filmowych, które pisali przez ostatnie ponad 100 lat” (s. 195-196). Co prawda można chyba powiedzieć, że jakąś wskazówkę dał tu Morawski w artykule *Identyczność zagrożona (Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)* (w książce zbiorowej *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978), odnosząc się zresztą do swojego innego tekstu (*U podstaw krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 1-2), gdzie wyróżnił m.in. **model metakrytyczny**. Nie tylko on zresztą – można powiedzieć, że krytycy o krytyce zawsze wypowiadali się bardzo chętnie, że zawsze był to temat dyskusyjny, sporny i nawet kontrowersyjny (zależnie od kontekstu, w jakim owa krytyka musiała się znaleźć i zdefiniować), że wreszcie powstał dzięki tym licznym wypowiedziom cały – właśnie – „model metakrytyczny”. Nie udało się jednak dotąd spojrzeć na ten paradygmat holistycznie, zarówno w ujęciu teoretycznym czy genologicznym (czym jest – jako gatunek – tekst metakrytyczny?), jak i historycznym (jakim przemianom podlegała samoświadomość krytyków filmowych).

Pod koniec I rozdziału p. Alicja Górka dodatkowo zawiąza perspektywę badawczą: „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, podkr. RK). Jest to bardzo ważne założenie w kontekście tytułowych „przemian”: „środowisko” bowiem to nie tylko grupa osób o

podobnych upodobaniach czy poglądach – to także pokolenie, które zostało naznaczone ważnymi dla uprawianego zawodu wydarzeniami, na przykład natury politycznej, ale także właśnie – nieco szerzej pojętymi – przemianami, na przykład związanymi z technologią. Doskonale wybrzmiewa ten problem w partiach rozprawy dotyczących obecności krytyki filmowej w sieci, która zmieniła „wszystko”: sposób komunikacji, gatunki krytycznofilmowe, a nawet tak „banalne” kwestie, jak umiejętności samych krytyków (techniczne, biznesowe, marketingowe itp.).

Zarówno zatem sam koncept rozprawy, pomyślanej jako ambitne i pracowite przedsięwzięcie, jak i sposób realizacji (tu podkreślam i założenia metodologiczne, i samo wykonanie zadania) – z pewnością zasługują na docenienie.

Kwestie polemiczne

W części recenzji tak zatytułowanej chciałbym zawrzeć kilka uwag natury, nomen omen, krytycznej, chociaż od razu zaznaczę, że nie mają one charakteru bezdyskusyjnego. Wręcz przeciwnie, służyć mają ewentualnemu przemyśleniu niektórych szczegółowych kwestii ponownie, polemice i – być może – uwzględnienia (choćby na zasadzie przypisowych doprecyzowań), gdyby pracę udało się przedstawić w formie publikacji.

I tak **rekonstrukcje etymologiczne i semantyczne pojęć** (raczej nie terminów, jak pisze Autorka) „krytyka”, „recenzja”, „krytyk”, „recenzent”, „dziennikarz” itp. – w dużej części wydają się redundantne, zwłaszcza że nie zostają sfunkcjonalizowane w dalszych partiach tekstu. To znaczy w analizach poszczególnych modeli krytyki filmowej, a co ważniejsze – w analizach autorefleksyjnych tekstów na ten temat – nie są to rozróżnienia aż tak istotne. Oczywiście, zrozumiałe jest „doprowadzanie” czytelnika do meritum, usprawiedliwione są wszelkie niezbędne ustalenia na wstępie, ale wspominam tu o nich jako o pewnym nadadtku, gdyż – i tu już pojawia się głos dyskusyjny w odniesieniu do typologii zaproponowanej przez Autorkę – być może właśnie szkoda, że „krytyk-recenzent” czy „krytyk-dziennikarz” nie zostały uwzględnione jako modele właśnie, jak najbardziej aktualne przez całe dekady, jak najbardziej reprezentowane przez konkretne osoby piszące o filmie, wreszcie jak najbardziej podlegające przemianom wraz z kolejnymi rewolucjami (politycznymi, ekonomicznymi, technologicznymi), które determinują i rys poszczególnych modeli (tych już wyróżnionych przez Autorkę), i całą ich typologię.

Nie da się również ukryć, że lektura rozprawy sprawia czasem **wrażenie swoistej ahistoryczności**. Rozumiem założenia Doktorantki, które są w jasny sposób określone i dotyczą całościowego ujęcia zaproponowanych modeli, w skrócie: od początku krytyki

filmowej do dziś (z takim oczywistym zastrzeżeniem, że pewne konteksty polityczne czy technologiczne z konieczności zmieniają charakterystykę modelu albo wręcz powołują do życia model nowy). Nie zawsze jednak takie zdystansowane podejście udaje się utrzymać w ryzach bez narażenia się na pytanie logikę wyvodu. I tak na przykład w rozważaniach wstępnych (s.5) przywołane zostają dwa opracowania „niezrzeszone” – pierwsze z 2001 roku (Jakub Zajdel o Stefanie Morawskim), drugie z 1962 (Danuty Karcz o Stefanii Zahorskiej); pojawia się nieuchronne pytanie, jaki jest klucz w tego rodzaju zestawieniach, bowiem wyglądają na przypadkowe, prowadzące do – właśnie – ahistorycznych wniosków. W innym miejscu (rozdział 5: „Krytyk-edukator”) podobnie: narracja wędruje od Jerzego Płazewskiego do Grażyny Torbickiej, po czym pojawia się cytata z lat 50. Wniosek płynący z tej uwagi dotyczy pewnej ostrożności metodologicznej, przyjętej w budowaniu modeli „od początku do końca”. Prowokuje także do sformułowania wątpliwości „źródłowej”, która zapisana została w tytule rozprawy, a właściwie – która **nie** została zapisana: odnośnie do ram czasowych badanego dyskursu krytycznofilmowego i wyróżnianych w nim modeli. Uważam, że odbyłoby się to z korzyścią dla precyzji wyvodu i pomogłoby pójść w analizach nieco bardziej w głąb (niż wszecz). Nie chcę absolutnie niczego tu sugerować, bowiem porządek i zamysł (właśnie wszecz) przyjęty przez Autorkę jest świadomy i się broni (o czym piszę w innych miejscach recenzji), ale nie ulega wątpliwości, że chociażby nakładające się na siebie w jakimś stopniu zmiany ustrojowe, ekonomiczne i technologiczne przełomu lat 80. i 90. XX wieku zmieniają w zasadzie wszystko – także całą mapę modeli krytycznofilmowych. Doktorantka zaznacza to w odpowiednich miejscach swojej konstrukcji, czasem tę nową sytuację eksponując, czyniąc z niej dominantę (na przykład w rozdziałach 7 i 8), ale – być może – jest to po prostu temat na zupełnie nową rozprawę, dla której propozycja pani Alicji Górskiej stanie się ważnym punktem odniesienia.

Mam także pewien niedosyt natury komparatystycznej. Doktorantka uczyniła w pewnym momencie (s. 12) wręcz zastrzeżenie, że przywoływany przez nią tekst Krzysztofa Mętraka dotyczy **co prawda krytyki literackiej**, ale było to przywołanie w tym miejscu potrzebne. Tymczasem właśnie wydaje się, że tego rodzaju pomostów można by zbudować znacznie więcej. Po pierwsze, przez całe dekady rozwoju teorii filmu, a potem już filmoznawstwa akademickiego, korzystano z ustaleń formułowanych w ramach szeroko pojętej wiedzy o literaturze, w tym – z teorii krytyki literackiej. Po drugie, kilka pokoleń najwybitniejszych krytyków filmowych to jednak niejednokrotnie reprezentanci obu tych nurtów, by poprzestać na przykładach Krzysztofa Mętraka czy Andrzeja Wernera. Wreszcie po

trzecie, najbardziej klasyczne opracowania problematyki krytyki literackiej¹ dałyby – być może – Autorce trochę więcej inspiracji, narzędzi i argumentów w układaniu własnej typologii; tym razem wybrany przeze mnie przykład dotyczy tzw. krytyki towarzyszącej, niejednokrotnie omawianej w polu literackim. Zdaję sobie sprawę z tego, że być może trudno znaleźć analogiczne przypadki „towarzyszenia” w historii polskiego filmu / polskiej krytyki filmowej, ale sama Doktorantka nawiązuje do tego konceptu (por. uwagi do roli krytyka-pośrednika na s. 81), nie odwołując się jednak do tej szerszej, ugruntowanej gdzie indziej refleksji. I nie chodzi tu o sens towarzyszenia czy kibicowania, o jakim pisze B. Janicka (s. 83 rozprawy), ale o chociażby postulaty Restartu (s. 83 i n.), czy – by odwołać się do kontekstu historycznego – towarzyszenie z prawdziwego zdarzenia w przypadku polskiej szkoły filmowej.

Ciekawy jest fragment poświęcony roli **krytyka jako pośrednika** w relacji z widzem (s. 72-78), a zwłaszcza analiza przyczyn zaniku owej funkcji pośredniczącej krytyki. Oprócz wielu z nich, pojawiła się również i ta związana z agregowaniem ocen, wszelkiego rodzaju algorytmami, gwiazdkami, ocenami, jednozdaniowymi streszczeniami-zachętami, quasi-gatunkowymi tagami na platformach streamingowych, itp. Oczywiście, nowa sytuacja nadmiaru treści filmowych wymaga tego rodzaju wskaźników, drogowskazów, szybkich „polecajek” – jednak zmiana wydaje się na tyle duża i ważna, że wymagałaby jednak nieco bardziej wnikliwego namysłu. W rozpoznaniach Autorki wszystko się zgadza, a jednocześnie czytelnik pozostaje z wrażeniem pewnego niedosytu, że nurtujące go wątpliwości nie wychodzą poza przeczuwaną przez niego diagnozę: „By nie przepaść w morzu opcji najłatwiej, najbezpieczniej i najszybciej jest po prostu sięgnąć po opinię kogoś, kto obejrzał znacznie więcej produkcji i dzięki temu ma lepsze rozeznanie lub – i to niestety wpłynęło współcześnie nieco ograniczająco na rozwój krytyki zarówno w Polsce, jak i na świecie – sięgnąć po tworzone w sieci automatyczne listy frekwencyjne («najczęściej oglądane») oraz bazujące na crowdsourcingu («najwyżej oceniane»)” (s. 76).

Do polemiki prowokuje również rozdział 5.: „Krytyk-edukator”. **Krytyk-edukator**, czyli również nauczyciel języka filmowego – i tu pojawia się przykład Jerzego Płazewskiego, jako rzecz jasna autora *Języka filmu*. Czy w innych, analogicznych miejscach rozprawy, w jej poszczególnych rozdziałach, takie wyraziste przykłady się pojawiają? Czy nie jest to przykład aż nadto oczywisty, by nie powiedzieć: tautologiczny? Czy tu nie zachodzi rodzaj zatarcia granicy pomiędzy analizą autorefleksyjnych tekstów a „stanem rzeczy”, i to raczej w wersji

¹ W kontekście polskim źródło takich inspiracji widziałbym chociażby w tekście Janusza Sławińskiego *Funkcje krytyki literackiej* (w: *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963; przedruk w: J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974).

historycznej („kryty-edukator na usługach władzy” oraz właśnie „krytyk-edukator jako nauczyciel języka filmowego” – jak brzmią tytuły dwóch podrozdziałów)? Czy właśnie tu nie powinno się znaleźć miejsca dla nieco bardziej pogłębionej rekonstrukcji udziału i roli krytyki filmowej w radiu i telewizji? A następnie – na przykład (właśnie w tym miejscu) projekt Michała Oleszczyka, jako autora podcastu poświęconego „jakościowej wiedzy o filmie”, zbierającego spore – biorąc pod uwagę polski kontekst i specyficzną niszę – grono słuchaczy („zasięgi”), przekazującego wiedzę jednak w inny sposób (i inną wiedzę) niż robił to Jerzy Płazewski? W rezultacie ani otwarcie rozdziału („Chociaż przez lata rola ta wyraźnie ewoluowała, a niektóre jej aspekty odeszły w cień, by zrobić miejsca innym, to bez wątpienia wciąż pozostaje aktualna – czy zawsze świadomie? To pytanie pozostawię otwarte”; s. 135), ani jego domknięcie („Edukacyjny walor krytyki filmowej jest więc zarezerwowany wyłącznie dla tych, którzy sami go poszukują”; s. 148) nie satysfakcjonują jako hipotezy czy diagnozy. W kontekście zamykającego cytatu – przede wszystkim brakuje uwzględnienia kontekstu szkolnej edukacji filmowej (udział w niej krytyki filmowej i samych krytyków jest czy może być całkiem spory). Rzecz jasna, przykłady wymienionych wyżej braków – zresztą bardzo subiektywnie dobranych – pokazują, jak budowa wszelkich „modeli” jest skomplikowana i jak trudne decyzje trzeba podejmować, by całość okazała się dobrze działającą konstrukcją. Pani Alicja Górka ma tego pełną świadomość i z wielu pułapek udało Jej się z sukcesem wybrnąć.

W kontekście obecności **krytyki filmowej w Internecie** pojawić się musiał rzecz jasna wątek nowych gatunków wypowiedzi krytycznej. Wybór Autorki padł na podcast, wideoesej i vid. Zmieniam tu kolejność, bo o ile podcast i jego potencjał krytyczny to kwestie stosunkowo dobrze znane (i zaskakująco zbieżne z piśmienną formą krytyki), o tyle zestawienie tych dwóch audiowizualnych gatunków prowokuje do zadania kolejnych pytań. Dlaczego akurat te dwa gatunki? Jaka *de facto* jest między nimi różnica (pomijając być może prymarną kwestię diachronii oraz profesjonalnych bądź amatorskich sposobów produkcji i obiegu). Jak oba się mają do innych technik, praktyk i form (np. *mashup* lub *found footage*)? Jak wreszcie mają się one do samego – wyznaczanego w tym rozdziale – modelu? Autorka definiuje gatunki i nakreśla kontekst nowej sytuacji technologicznej i komunikacyjnej, jednakże odchodzi tu od przyjętego założenia metodologicznego, czyli wymiaru autorefleksyjnego samych twórców-krytyków. Najlepiej to chyba widać we fragmencie poświęconym wideoesejowi. Oczywiście, przyjmuję jako trafną próbę teoretycznego opisu „gatunku” (choć dokonaną właściwie na podstawie tekstu jednego autora, Bartosza Zajęca), ale wyraźnie brakuje w niej samych autorów. Przykład *Nicolas Cage Losing His Shit* jest znany, ale jednak znacząco różni się od twórczości Kogonady, Kevina B. Lee czy, dobrze znanego przecież w Polsce, Marka Cousinsa;

mamy także rodzime przykłady tego rodzaju twórczości (m.in. próby Patrycji Muchy). I chyba dopiero porównanie tych przykładów z klasyczną, piśmienną krytyką filmową dostarczyć by mogło zasadnych argumentów w opisie modelu (podczas gdy na przykład w kontekście podcastu na kilku stronach opisana jest postać i działalności Karoliny Korwin-Piotrowskiej czy Michała Oleszczyka, wraz z przytoczeniem ich własnych wypowiedzi na temat podejmowanych form działalności krytycznofilmowej).

W odniesieniu do tego ostatniego fragmentu oraz jednocześnie nawiązując do problematyki poruszanej w rozprawie w rozdziałach poprzednich (przede wszystkim w 3: „Krytyk-autor”) pojawia się kolejne pytanie: czy refleksja nad **językiem krytyki filmowej** (nie tylko w kontekście estetycznym, jej – tej krytyki – „literackości”, ale przede wszystkim w kontekście adekwatności: języka w stosunku do audiowizualnej „natury” dzieła, którym się zajmuje) zanika lub zmienia się wraz z upowszechnieniem się Internetu jako miejsca publikacji „tradycyjnych” tekstów krytycznofilmowych, ale także miejsca rozwoju nowych form i gatunków (na przykład bardziej wizualnych niż *stricte* tekstualnych)? Dalej – czy współczesna krytyka internetowa (zarówno profesjonalna, jak i amatorska) wykazuje jakieś cechy, które rzeczywiście ją odróżniają od pozostałych modeli? Powtórzę, że nie chodzi w owej charakterystyce ani o miejsce publikacji, ani o nowe gatunki krytycznofilmowe z tym miejscem związane, ani o wymaganą tu multidyscyplinarność i umiejętności techniczne krytyków; chodzi o zestaw cech wyróżniających model pisanie o kinie / praktykowanie krytyki filmowej, a także o – być może – wspólnych mianownik dla krytyki pojętej, jak chce Autorka, środowiskowo. I przy okazji pytanie ostatnie, bardziej ogólne – czy jednak krytyka filmowa danego czasu (jak zresztą literacka i wszelka inna) nie wykazuje jakichś powinowactw z aktualnymi prądami w humanistyce, a dokładniej – z nowymi, ważnymi, ale i też „tylko” modnymi podejściami teoretycznymi?

Uzupełnienia bibliograficzne

Bibliografia do pracy jest bardzo obszerna, zwłaszcza że obejmuje także całe roczniki poszczególnych tytułów prasowych. Widać tu ogrom pracy włożonej w przygotowanie do napisania rozprawy. Jak w każdej bibliografii, podchodzący do niej „zewnętrzny” czytelnik szuka publikacji, które zna i które – w przypadku ich braku w zestawieniu – mogłyby jego zdaniem się jeszcze przydać Autorce. Wymieniłbym tu na przykład rozdział Marka Halberdy i Ryszarda Konieczka *Czasopisma filmowe* zamieszczony w książce *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia* (red. E. Zajiček, Warszawa 1994) – chociaż inne opracowania Halberdy Autorka przywołuje (nieco starsze). Ukazała się także książka

zbierająca nagrodzone teksty w konkursie im. Krzysztofa Mętraka *Kino ze znakiem jakości* (red. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2011) – zapewne poszczególne teksty Doktorantka zna, tu jednak mamy przykład i wyjątkowej na naszym rynku wydawniczym antologii, i wieloautorskiego zbioru krytycznego.

Osobno zwracam uwagę na kilka braków samych tekstów metakrytycznych, zastrzegając jednocześnie dwie rzeczy. Po pierwsze, nie uzupełniam tych pozycji z pretensją do „wiedzy absolutnej” na ten temat. Jak w każdym podobnym zestawieniu – mówimy o swoistej utopii kompletności. Podobnych tekstów rozproszonych jest mnóstwo, pozostaje więc problem – być może – ich wyboru, wartościowania. Skoro jednak Autorka zdecydowała się opublikować na końcu pracy **Aneks** (z podtytułem „Pełna lista znalezionych przeze mnie tekstów tematyzujących krytykę filmową w Polsce”; 8 stron, 164 pozycje bibliograficzne), warto podjąć wysiłek uzupełnienia go, na ile to możliwe, zwłaszcza jeśli chodzi o teksty autorów ważnych, znanych, przywoływanych przez Doktorantkę. Po drugie, nie sędzę też, żeby dalsze uzupełnienia zbioru w zasadniczy sposób zmieniły układ rozprawy i użytą w tym układzie argumentację. Wychodzę po prostu z założenia, że sam Aneks można i należy kompletować dalej (i sam jestem tym żywo zainteresowany). Oto krótka lista uzupełnień (które – nie przekreślam takiej możliwości – znalazły jakieś inne miejsce druku, jednak przywoływane przez Autorkę?):

- M. Hendrykowski, *O krytyce filmowej*, „Dialog” 1973, nr 7 (który to tekst warto by skonfrontować z nieco nowszymi poglądami autora);
- T. Sobolewski, *Nie ma sprawy*, „Reżyser” 1994, nr 9(35);
- A. Werner, *Prześnić w zachwycie, a później porozmawiać*, „Kino” 1996, nr 2 (tekst ukazał się w ramach cyklu *30 lat „Kina”*, z którego Autorka zanotowała wypowiedzi T. Sobolewskiego, B. Janickiej, J. Płazewskiego);
- M. Przyłipiak, *Krytyka polskiej krytyki*, „Kino” 1997, nr 9 (to odpowiedź na *Słowo o metodzie* M. Karpińskiego [„Kino” 1997, nr 6], tekst przywoływany przez Autorkę);
- K.J. Zarębski, *Między fuckiem a lajkiem*, „Kino” 2012, nr 5;
- (uwaga do poz. 145: Werner Mateusz, *Kilka uwag o krytyce*, „Kino”, nr (1999) – brakuje numeru (1) oraz słowa na końcu tytułu, w nawiasie: „(filmowej)”).

Uwagi techniczne / redakcyjne

Rozprawa napisana jest bardzo poprawnie, tekst czyta się płynnie i z przyjemnością. Aparat naukowy przygotowany został z należytą starannością. Poniżej przedstawiam kilka wyłapanych podczas lektury uchybień:

- w spisie treści (i analogicznie w samym tekście) jest pomyłka w numeracji kolejnych części
 - dwa razy występuje punkt 1.1;
- kilka tytułów podrozdziałów pojawia się „zawieszonych” u dołu strony;
- s. 23, przyp. 23 – zapis „cyt. za” powinien być raczej „odwrotny” (?) – Dominika Topa-Bryniarska, *O niektórych strategiach kształtowania opinii i percepcji w recenzji filmowej*, „Studia humanistyczne AGH”, 14/1 (2015), s. 173. cyt. za: T. A. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, Warszawa 2001;
- s. 132 – pojawia się tu powtórzony cytat;
- w całym tekście można napotkać kilka sformułowań potocznych czy publicystycznych (np. „marketingowa paplanina” na s. 35);
- powtórzenie: „Aktualnie aktualizowane są...” (s. 159);
- użycie słowa „dywagacje” w złym znaczeniu – s. 11, 45, 54, 67, 80, 96;
- podobnie – „dedykowane” (s. 178);
- raczej odradzany rzeczownik „merytoryka” (s. 172);
- literówki: „wkluczam” w cytacie na s. 39 („choć i tego nie wkluczam”); „Oceny tę...” (s. 45); „Nad ranem” Forda zamiast „Nad randem” (s. 64); „Autorski styl wypowiedzi – sposób pisania, mówienia itp., po którym daje się rozpoznać autora danej treści – wydaje się wręcz jedną z wyróżników krytyka” (s. 91); cytat z Anny Wróblewskiej i tu wtrącenie Alicji Górskiej – „nagrody Lanterna Magica” (s. 133); „Postulaty dotyczące komentowania filmów sposób inny niż...” – brakuje „w” (s. 166);
- pisząc o Matuszewskim Autorka dodaje „Nie wspominam o Matuszewskim bez powodu” (s. 44);
- błędy techniczne: nawias z „brudnopisową” uwagą zostawiony w przyp. 61 na s. 45; powtórzony zapis bibliograficzny w przypisach 70 i 71 na s. 49; podobnie – s. 126 p. 56; s. 52 – błąd w zapisie dat ukazywania się „Kameny” (1993);
- wątpliwości językowe: [krytyka] „została zhermetyzowana” (s. 44); s. 79 – czy nastroje mogą być napięte?; s. 93 – „Krytyk-autor niczym poeta bywa również osnuwany niejasnymi, intuicyjnie rozumianymi skojarzeniami z działalnością artystyczną”; „w online’ie” – zapis w transkrypcji nagrania (s. 162).

Większość tych językowych i czysto redakcyjnych uwag składam na karb pośpiechu i codziennych niedopatrzeń osób piszących, zresztą – jest ich naprawdę niewiele. Wymieniam je z recenzenckiego obowiązku, ale także z myślą o pewnych ułatwieniach, gdyby udało się pracę opublikować. Jedna wszakże kwestia wymaga osobnego komentarza, bowiem spostrzegana jest przeze mnie nie tylko w kontekście problemów *stricte* redakcyjnych właśnie, ile w odniesieniu do kontekstu, przedmiotu badań. Chodzi o **pisownię tytułów czasopism**, a dokładniej użycie w nim wielkich liter – nie udało mi się stwierdzić, czy w narracji głównej zapis jest poprawny (pomijając podział na „stare” / „nowe” zasady), a w przypisach – już nie. Niezależnie od być może jakiejś przyjętej tu autorskiej zasady – koniecznie trzeba przyjąć aktualnie obowiązujące zasady ortograficzne w tym zakresie i zastosować je konsekwentnie w całej pracy (tekst główny, przypisy, aneks, bibliografia).

Konkluzja

Jak zapowiedziałem na początku, modele wskazane przez panią Alicję Górską mogą stać się doskonałym punktem wyjścia do prowadzenia dalszej dyskusji na temat ich przydatności i dalszych badań w tym zakresie. Wszystkie zapisane powyżej uwagi krytyczne stanowią raczej otwarcie do takich rozważań, a nie – rzecz jasna – bezdyskusyjny wykaz błędów. Wynikają te wątpliwości z takiego, a nie innego podejścia Autorki, z jej konkretnych decyzji metodologicznych, wreszcie z określonej czytelniczej perspektywy. Jak każde modele bowiem – także te zaproponowane przez Doktorantkę mają prawo podlegać uszczegółowieniu, czasem krytyce, zdarza się, że znajdują słabo wyczuwalny zbiór wspólny z poglądami czytelnika. Zawsze – zasługują na szacunek ze względu na ogrom pracy włożonej w ich naszkicowanie i analizę, pracy wymagającej przeczytania właściwie „wszystkiego” (tylko tak można zbudować model).

W świetle tak przedstawionej oceny, w ramach konkluzji chciałbym stwierdzić, że przedłożona do recenzji rozprawa z pewnością spełnia ustawowe kryteria stawiane pracom doktorskim. A zatem, by formalnościom stało się zadość, wnoszę o dopuszczenie pani mgr Alicji Górskiej do dalszych etapów postępowania.

Rafał Woźniak