

Prof. UO dr hab. Kamil Minkner
Instytut Politologii Uniwersytetu Opolskiego

Recenzja naukowa pracy doktorskiej
magistra Jakuba Benedyczaka
pt.: *Dyskurs polityczny w filmie rosyjskim w latach 2000–2015*

Przedmiotem poniższej recenzji jest dysertacja doktorska mgra Jakuba Benedyczaka zatytułowana *Dyskurs polityczny w filmie rosyjskim w latach 2000-2015*. Praca została napisana pod kierunkiem teoretyka polityki, ale i znawcy problematyki rosyjskiej prof. dra hab. Andrzeja Czajowskiego. To ważne zaznaczenie, ponieważ wątki teoretyczne, związane ze sproblematyzowaniem fenomenu kina politycznego splatają się w pracy z zagadnieniami dotyczącymi współczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej Rosji. Już to zestawienie pokazuje zbieżność zainteresowań badawczych promotora i doktoranta, co miało zapewne wpływ na pozytywny efekt końcowy.

Praca składa się z 12 rozdziałów, które nie są pogrupowane w ramy większych jednostek porządkujących (np. części). Ogólnie jednak można przyjąć za autorem, że oprócz wstępu i zakończenia, rozdziały I – V mają charakter teoretyczny i dotyczą takich kwestii jak polityczność działań artystycznych, polityczność filmu i film polityczny oraz kino autorskie. W obrębie tych teoretycznych ustaleń Autor doprecyzował także takie zagadnienia jak twórcy filmowi jako przedstawiciele elit symbolicznych.

Ogólnie rzecz ujmując, na poziomie teoretycznym, praca wpisuje się w nurt badań nad kinem rozpoczęty kilkadziesiąt lat temu przez S. Kracauera jego fundamentalnym dziełem *Od Caligario do Hitlera*. Praca ta stanowiła próbę zrozumienia zbiorowej świadomości, a wręcz mentalności i podświadomości narodu niemieckiego w okresie międzywojennym. Autor chciał swoją pracą dowieść, że filmy niemieckie realizowane między dwiema wielkimi wojnami odzwierciedlały kompleksy, sprzeczności, lęki narodu niemieckiego, a przede wszystkim dramatyczne napięcie pomiędzy anarchią a oczekiwaniem na silnego przywódcę, który stagnację i marazm ma przezwyciężyć. Co ważne, Kracauer analizował filmy różnego rodzaju – począwszy od artystycznych dzieł ekspresjonizmu niemieckiego, a na przygodowych filmach górskich skończywszy. Aż dziw, że Autor, dysponując tak doskonałym warsztatem, tej pracy nie przywołał. Może dlatego, że Benedyczak ostatecznie idzie krok dalej. Film jest dla niego nie tylko zwierciadłem nastrojów społeczno-politycznych, nie tylko symbolicznych i instytucjonalnych uwarunkowań systemu, ale przede wszystkim codziennych i całkiem realnych debat publicznych, wymiany opinii, owego politycznego dyskursu. W takiej perspektywie film nie tylko okazuje się

przedmiotem badań, ale i źródłem oraz formą wiedzy o współczesnej Rosji, a także – ujmując to ogólnie – o życiu społeczno-politycznym tego państwa. Założenie to, chociaż nie do końca precyzyjnie wyartykułowane przez Autora, jest weryfikowane w toku całej pracy i stanowi jej bardzo silny fundament. Począwszy od rozdziału VI aż do XII Autor dysertacji przedstawia kolejne odsłony analityczne czyniąc to poprzez analizę twórczości kolejnych twórców współczesnego kina rosyjskiego. Przy czym, filmy zostały dobrane w taki sposób, żeby stanowiły swego rodzaju dyskursywną panoramę społeczno-politycznych problemów i wyzwań Rosji w okresie rządów Władimira Putina.

Na podstawie wyeksplikowanych założeń, Autor wziął na warsztat analityczny 22 obrazy 15 reżyserów. To utwory różnych twórców – zarówno typowych niezależnych autorów, jak i bardziej komercyjnych reżyserów; tych nastawionych aprobatywnie wobec władzy, jak i zdecydowanie krytycznie; tych, którzy poruszali tematykę polityczną bezpośrednio i jednoznacznie, ale i tych, którzy czynili to w bardziej zawoalowany, implicytny, migoczący sposób. To zróżnicowanie pozwoliło zbudować pracę właściwie zbalansowaną i urozmaiconą pod względem samego przedmiotu badań. Jego konstrukcja została oparta na interesujących poznawczo filmach dobranych według wskazanych przez Autora kryteriów, co umożliwiło mu naukowe wykazanie się zdolnościami, umiejętnościami i kompetencjami zarówno w zakresie wiedzy na temat współczesnej Rosji, jej kultury, a szczególnie rosyjskiego kina politycznego i debat, które ono wyzwalała, ogniskuje i katalizuje.

I Ogólna ocena pracy

Pracę oceniam pozytywnie na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, dobór tematu oraz zarysowanie problematyki badawczej. Należy rozpocząć od tego, że chociaż w ostatnich latach wiele się na tym polu zmieniło, to cały czas niewiele jest prac politologicznych, które zajmują się kulturą popularną, w tym szczególnie kinem. Cieszy mnie, że Autor poszedł tą drogą, a szczególnie, że mógł udowodnić, iż jest to podejście wartościowe z naukowego punktu widzenia. Co więcej, jak zaznacza Autor dysertacji, na badawczym rynku nie ma żadnej pracy naukowej, która bardziej kompleksowo, nie w przyczynkarski sposób, podejmowałaby politologiczne rozważania w odniesieniu do współczesnego politycznego kina rosyjskiego. Polityczność nie stanowi oczywiście jedynego klucza w stosunku do analizowanych przez Autora filmów (i Autor jest oczywiście tego świadomy). Stanowi jednak klucz istotny, a refleksja nad politycznym kontekstem kina rosyjskiego pozwoliła Autorowi zarówno poprzez filmy lepiej rozumieć politykę, jak i poprzez politykę lepiej rozumieć twórczość artystyczną.

Za adekwatną należy uznać również metateoretyczną postawę badawczą Autora w stosunku do analizowanych zagadnień. Interpretacjonizm rzeczywiście był tu wyborem najbardziej

logicznym, tym bardziej w nieortodoksyjnej wersji Autora. O ile interpretacjonizm miał w pracy charakter zadeklarowany, to jeszcze istotniejsze są te metateoretyczne przesłanki procesu badawczego, które nie były wyartykułowane, niemniej uobecniły się one w sposób wyrazisty w dysertacji. Chodzi mi tutaj o swego rodzaju antyformalizm w podejściu do nauk politycznych oraz samego pojmowania polityki i polityczności. Autor wpisał się pod tym względem w polską „szkołę” rozumienia tego, co polityczne, którego reprezentantami są tak różni badacze, jak M. Karwat, T. Klementewicz, A. Czajowski, Z. Blok, F. Pierzchalski, Ł. Młyńczyk, a także niżej podpisany. Chodzi o to, żeby polityki nie redukować do jednej dziedziny życia społecznego, pozornie autonomicznej w ramach systemu społecznego lub do jednej grupy czynników determinujących istotę tego, co polityczne. Autor konsekwentnie, począwszy od wstępu dowodził, iż polityka to nie jednorodna domena, ale wymiar syndromatyczny (w rozumieniu S. Nowaka), na który splatają się nie tylko aspekty instytucjonalne, społeczne, ekonomiczne czy kulturowe, ale wręcz napięcia pomiędzy tym, co polityczne, okołopolityczne czy niepolityczne. Autor zaznaczył te tropy we wstępie przede wszystkim w odniesieniu do interdyscyplinarności, ale znaczenie poszczególnych wyborów metodologicznych, jak się okazało miało o wiele bardziej dalekosiężne skutki. Można by oczywiście zarzucić Autorowi, że nie wykazał się we wstępie wzmogoną czujnością metateoretyczną i owego antyformalizmu nie wskazał bardziej dosadnie, nie nazwał, niemniej jednak recenzowana praca nie miała w dominancie charakteru teoretyczno-metodologicznego, dlatego wystarczyły jedynie ogólne deklaracje w tym zakresie oraz sam „klimat” refleksji.

Również analiza dyskursu, jako konkretyzacja podejścia interpretatywnego, nie budzi większych zastrzeżeń jako wybór metodologiczny, ale i teoretyczny. Pozwoliło to dobrać interesujący kierunek rozważań naukowych. Dyskurs nie jest u Benedyczaka modnym terminem, słowem-kluczem, czy wytrychem, ale względnie jednoznacznie stosowaną kategorią. To wręcz składnik perspektywy poznawczej (jako analiza dyskursu) pozwalającej opisywać złożone relacje pomiędzy filmem a życiem politycznym. Co więcej, dyskurs został przez Autora wykorzystany w pracy niejako podwójnie (ponownie Autor sam tego nie eksplikuje). Z jednej strony, filmy wyzwalają debaty wokół siebie; z drugiej – same są orężem debaty publicznej. I myślę, że tytuł pracy ten złożony charakter dobrze uwydatnia. Niezależnie od metodologicznie poprawnego użycia kategorii „dyskurs” w dalszej części recenzji wspomnę także o pewnych niedostatkach, jakie pod tym względem wypunktowałem, ale nie zmieniają one mojej generalnej oceny.

Wszystkie te uwagi o charakterze ogólnometodologicznym i teoretycznym pozwalają skonkludować, że Autor wykazał się w swojej dysertacji znaczącym stopniem oryginalności badawczej, która pozwoliła mu napisać pracę świeżą z mnóstwem odniesień mało znanych w polskiej literaturze politologicznej. To praca interdyscyplinarna, na styku politologii i filmoznawstwa, czy kulturoznawstwa, niemniej z jednoznacznym naciskiem na materię tego, co

polityczne. Benedyczak dobrze rozumie meandry teoretyczne polityki i polityczności. W większości przypadków, szczególnie we wprowadzeniu, nie traktuje ich powierzchownie (co w pracy politologicznej nie powinno nawet stanowić szczególnego waloru do podkreślenia), dostrzega między tymi pojęciami różnice, uwypukla niuanse, jest świadomy różnych odniesień, a przede wszystkim ich adekwatności w stosunku do badanego obiektu.

Bardzo dobrze oceniam także wiedzę Autora w odniesieniu do istoty kina politycznego, a szczególnie rosyjskiego filmu politycznego. Autor oparł się w tym zakresie zarówno na rozważaniach innych autorów, niemniej wprowadził pewne swoje znaczące uszczegółowienia czy uzupełnienia. Przykładem może być próba swego rodzaju typologii filmu politycznego, a więc różnych wariantów przekazu politycznego w filmach w powiązaniu z realiami systemu politycznego. Co więcej, Autor potrafił te teoretyczne koncepty zaaplikować w konkretnych rozważaniach. I tu, w moim przekonaniu, w zakresie kompetencji oraz rzeczywistych dokonań analitycznych, należy się Autorowi wysoka nota. Podzielam szczególnie pogląd, iż polityczność dzieła filmowego nie wynika li tylko z intencji artysty, a opiera się na bardziej złożonych syndromach, uwikłaniach, kontekście. Autor natomiast, na co wskazuje sam temat, szczególnie wnikliwie przedstawia jeden z wymiarów upolitycznienia, a więc zanurzenie w dyskursie publicznym. I czyni to przekonująco.

Autor recenzowanej dysertacji zdecydował się przede wszystkim na analizę kontekstową, a więc zderzał treść poszczególnych filmów – zarówno konkretne fabularne wydarzenia polityczne, jak i te bardziej metaforyczne – z realnymi okolicznościami rosyjskiego życia politycznego. Najczęściej były to debaty wokół filmu, które stanowiły swego rodzaju odprysk debaty publicznej wokół takich zagadnień, jak patriotyzm, korupcja, wojna, relacje Państwo – Cerkiew, relacje Rosjan z innymi narodami itd. W ten sposób analiza filmów umożliwiła analizę rosyjskiej polityki, ale i odwrotnie; w momentach kiedy to kontekst górował w rozważaniach, jego wiwisekcja pozwalała bardziej dogłębnie osadzić konkretny film albo pozycję omawianego twórcy. To właśnie w sferze analitycznej, Autor pracy najbardziej przekonująco dowiódł, że studia nad kulturą popularną mogą być niezwykle obiecującym kierunkiem refleksji dla politologów – nie po to, żeby zrozumieć li tylko tę sferę albo obszary z nią powiązane, jak media, czy też szerszej procesy komunikacji społecznej. Benedyczak z całym przekonaniem uzasadnił, że poprzez popkulturę, w tym filmy, możemy lepiej wnikać w różny wymiary życia politycznego, meandry zbiorowej świadomości politycznej, a także symboliczne struktury, uwarunkowania i reprezentacje powiązane z całkiem realnymi działaniami podmiotów politycznych, w tym instytucji życia publicznego, a nawet władzy państwowej.

Miejscami Autor uruchamia nawet analizę, którą można by określić nie tyle mianem kontekstualnej, co pretekstualnej. Taka sytuacja ma miejsce, chociażby w przypadku omawiania

filmu *Przeciążenie*. To film science-fiction o pojawieniu się kosmitów we współczesnej Rosji. I pomimo tak bardzo, z politologicznego punktu widzenia, abstrakcyjnego punktu wyjścia, Benedyczak podejmuje się wiwisekcji rosyjskiej doktryny obronnej, a następnie analizuje korelacje pomiędzy filmem a nacjonalistyczną rewolucją na Majdanie, a szerzej rewolucją i nacjonalizmem w ogóle, jako zagrożeniami dla porządku publicznego w państwie. I czyni to, moim zdaniem, z powodzeniem. Filmy pomagają zrozumieć nie tylko niematerialne uwarunkowania psychologii społecznej, ale i całkiem realną architekturę polityki bezpieczeństwa, która zostaje w poszczególnych dziełach symbolicznie przetwarzana; nawet najbardziej twarde fakty w polityce mają bowiem swoją symboliczną reprezentację. Dużą zasługą Benedyczaka jest ukazanie tych mechanizmów z wykorzystaniem wartościowych egzemplifikacji.

Oceniając sposób analizy filmów przez Autora dysertacji chciałbym szczególnie uwypuklić jeden z najlepszych momentów pracy, jakim była sekcja poświęcona filmowi *12 N. Michałkowa*. W rozdziale tym Autor wznosi się na wyżyny swoich możliwości analitycznych. Dyskurs nie jest tu sprowadzony do publicystycznych opinii, nie wkracza na pola nadinterpretacji, ale staje się wiwisekcją głębokich kulturowych prawidłowości na temat „człowieka rosyjskiego”. Szczególnie istotne są kwestie prawosławia oraz swego rodzaju rosyjska filozofia prawa. Autor w bardzo interesujący sposób przedstawia dialektyczne napięcia w poglądach na prawo w Rosji. Z jednej strony – umiłowanie silnego państwa, które jest silne także odgórnymi regulacjami; z drugiej strony, namiętne pożądanie anarchizmu, odrzucenie instytucji państwowych, bunt, czasami wręcz nihilistyczny. Dostrzegam tu podobny dylemat, o którym pisał wspomniany już Kracauer. Rozdział wieńczy spostrzeżenie, że anarchizm stoi w sprzeczności z rządami silnego prawa, które narzuca W. Putin, a w którego wizję tak silnie wierzy reżyser. Szkoda, że Autor nie dopisał kilku zdań więcej, żeby tę myśl niejako dokończyć. Dlaczego proputinowski reżyser zdecydował się na taki krok?

Docenić wypada także dobór źródeł Autora. To w dużej mierze rosyjskie źródła prasowe, a także liczne przykłady nowomediálních źródeł, tak istotnych we współczesnym pejzażu medialnym, jak: czaty, wideoblogi, kanały w serwisie You Tube itp. Autor nawet zastrzegł się w pracy, że wiele jego źródeł będzie miało charakter elektroniczny. Niepotrzebne to zastrzeżenie. Dyskurs publiczny toczy się dzisiaj w Internecie i jest to fakt niezbity, wielokrotnie już dowiedziony. Inna sprawa to jakość tego dyskursu. Należy w tym miejscu poczynić jednak pewne zastrzeżenie. To że twórca filmu coś nam mówi o swoim filmie, z punktu widzenia dyskursu publicznego jest jedynie jedną z opinii, czy deklaracji. Dla badacza równie jednak istotne są pozostałe opinie (np. krytyków filmowych, naukowców, polityków) – także te, które z taką opinią się nie zgadzają. I autor w swojej analizie zadbał o właściwe proporcje różnych ocen i komentarzy składających się na dyskurs polityczny wokół analizowanych dzieł. Można byłoby mieć zastrzeżenia do wielości źródeł elektronicznych jedynie wtedy, gdyby Autor analizował dyskurs

wokół filmów rosyjskich na podstawie stron polskich lub amerykańskich. W tym przypadku jednak, nie mam najmniejszych wątpliwości, że Autor wykorzystał nie tylko swoją wiedzę politologiczną i filmoznawczą, ale i znajomość realiów rosyjskich, co potwierdził właśnie odpowiednim doбором źródeł publikowanych i dostępnych przede wszystkim w języku rosyjskim.

II Uwagi krytyczne i polemika z Autorem

Niezależnie od zdecydowanie pozytywnych uwag w stosunku do pracy Jakuba Benedyczaka, mam również liczne uwagi krytyczne, wątpliwości, a czasami wyrażam opinie przeciwstawne. Chciałbym jednak poczynić najpierw dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, uwagi te, z racji generalnie pozytywnego stosunku do pracy, mają w dużej mierze charakter polemiczny i tak będę je formułował. Chodzi mi o poznanie zdania Autora, dlaczego zdecydował się na to, czy inne rozwiązanie. Dlatego, nie tylko (nie tyle) formułuję zarzuty, ale zadaję pytania. Tym samym, tak jak Autor deklaruje, że jego praca to zbiór interpretacji wokół interpretacji badanych filmów, tak też moje opinie to dalszy ciąg owych interpretacji kształtujących komunikację naukową wokół omawianych zagadnień. Po drugie, uwagi swoje będę formułował jedynie na dwóch płaszczyznach: teoretyczno-metodologicznej (jako teoretyk polityki); w tym zakresie będę odnosił się do bardziej ogólnych kwestii związanych z pracą. Drugą płaszczyzną będzie problematyka kina politycznego, którym od wielu lat zajmuje się w swojej praktyce badawczej. Niezależnie od tych dwóch płaszczyzn, zaznaczam także kilka bardziej pedantycznych uwag.

A) Uwagi ogólne o teoretycznym i metodologicznym charakterze

Nie zgadzam się z Autorem, że praca deskryptywno-eksplanacyjna nie musi mieć hipotez lub tez badawczych. Nawet w przypadku opisu, jeżeli ma on spełniać kanony naukowości pojawiają się chociażby jakieś propozycje porządkowania albo szukania powtarzalnych motywów; tym bardziej, kiedy wyjaśniamy to odpowiadamy na pytania: dlaczego?; jak?; w jakim celu?; z jakiego powodu? Tym samym można proponować w stosunku do tych pytań odpowiedzi w trybie przypuszczenia albo nawet stawiać silne twierdzenia o charakterze tezy, którą następnie będzie się weryfikować lub falsyfikować. O ile więc cel pracy jest precyzyjnie zaznaczony, to jej strona metodologiczna bez wspomnianych hipotez nieco szwankuje. Inna sprawa, że w moim przekonaniu, Autor pracy stawia sobie cele zbyt minimalistyczne w stosunku do tych które rzeczywiście realizuje. To ważne, że chce nam uświadomić jakie praktyczne treści polityczne pojawiają się w filmach, ale chwilę później stwierdza, że interesuje go dyskurs wokół tych treści, a to już przecież nie jest zwykły minimalistyczny program (i dobrze!).

Analiza dyskursu jako kategorii analitycznej, z jednej strony, na poziomie praktyki

badawczej jest stosowana w sposób przemyślany i konsekwentny; z drugiej jednak, na poziomie ustaleń teoretycznych – autor zbyt łatwo przeskakuje pomiędzy różnymi wariantami tej koncepcji wybierając z każdego z tych aspektów to, co aktualnie jest dla jego rozważań użyteczne. I nie byłoby w tym nawet nic problematycznego, gdyby poszczególne przeskoki były bardziej konceptualnie zaznaczane. Należy wszak pamiętać, że istnieją spore różnice pomiędzy pojęciem dyskursu u Foucaulta, van Dijka, Czyżewskiego, nie mówiąc już o Habermasie (którego autor nie wspomina). Jednym słowem – przydałoby się bardziej skonceptualizować teoretycznie pojęcie dyskursu. Wydaje mi się, że najbliższej Autorowi było do socjologicznego ujęcia Czyżewskiego, w ramach którego analiza dyskursu to analiza debaty publicznej, ale czyniona w głęboki, problemowy, wieloaspektowy sposób. W takiej perspektywie łączy się analizę dyskursu z wiwisekcją mechanizmów życia politycznego, ale i zarazem z bieżącym ciągiem życia politycznego. Co istotne, w takim ujęciu, ważne jest nie tylko, co w dyskursie uobecnione, ale co jest z niego wykluczone; kto to czyni i na jakiej podstawie. Podobnie, ważne jest nie tylko co w filmie uobecnione, ale i co zostało pominięte. Badacz musi być na te znaczące braki wyczulony. Autor pracy często o tym zapominał.

Należy przy tej okazji zaznaczyć, że to co Autor określa mianem metody komparatystycznej to po prostu część analizy dyskursu, w ramach której czynione są konstatacje na zasadzie analogii, a dokładniej analiza reprezentacji. Zarazem jednak Autor czyniąc tematem swoich rozważań dyskurs, zaskakująco mało miejsca poświęca analizie dyskursu jako metodzie analizy społeczno-politycznej. We wstępie jest ta metoda określana minimalistycznie mianem narzędzia (s. 19). Jednocześnie, Autor wyłuszcza główne założenia tej metody na podstawie źródeł „z drugiej ręki”.

Rozdział I, który miał zarysować teoretyczne założenia Autora okazał się mało przekonujący. Autor wymieszał w nim ogólne koncepcje polityki, kwestię dotyczącą twórcy jako podmiotu politycznego, a dodatkowo zawarł krótkie rozważania na temat kryteriów polityczności dzieła filmowego (przypadek serialu *House of Cards*), w których nie było odniesień do artystyczno-politycznego statusu dzieł filmowych. Rozdział ten, zadziwiająco krótki, jak na pierwszy teoretyczny, ma bardzo przyczynkarski i nie do końca uporządkowany charakter. Jest naprawdę spora literatura na temat elit symbolicznych, a z drugiej strony podmiotowości politycznej, która w tych rozważaniach powinna być wykorzystana. Przede wszystkim jednak, nie do końca rozumiem, pod względem metodologicznym, rozdzielania rozdziału I i II (a może i III). Polityczny status artysty wiąże się ściśle z politycznością jego działań. Wszak, wedle najbardziej popularnej definicji polityczna podmiotowość (zob.: Chmaj, Karwat, Pietraś) to po prostu zdolność do świadomego działania. Co więcej, w rozdziale III (*Polityczność filmu*) Autor rozpoczyna od twórcy filmowego jako przejawu elit symbolicznych, a w rozdz. I (*Artysta jako uczestnik dyskursu politycznego*) Autor pisze z kolei o ujęciach polityki, chociaż bardziej pasuje to do rozdz. II. Wydaje mi się, że sztuczne

podzielenie rozdziałów wprowadziło pewien terminologiczny galimatias w tych wstępnych rozważaniach.

B) Przedmiot badań, czyli uwagi do uteoretyzowania problematyki kina politycznego

Kryteria doboru filmów do selekcji (s. 10) w dwóch pierwszych punktach podkreślają przede wszystkim subiektywną ocenę i wybór Autora. Nie do końca się z zgadzam z takim problematyzowaniem. Jest jasne, że praca tego typu wpisuje się w nurt interpretacjonistyczny, co nie zmienia tego, że należy starać się dobierać kryteria nie tyle obiektywne, co intersubiektywne. W mniejszym więc stopniu istotne poznawczo jest kogo Autor uważa za twórcę politycznie czy artystycznie znaczącego, a kto jawi się w taki sposób w dyskursie publicznym. Oczywiście, należy podkreślić, że dalsze kryteria mają już postulowany przeze mnie charakter. Podobnie zresztą, jak kryteria ostatecznego wyboru sformułowane na s. 59. Tyle, że te ustalenia powinny paść już we wstępie. Benedyczak nie tłumaczy przy tym, jaki konkretny rodzaj, czy też wariant politycznych odniesień interesował go przy selekcji filmów: czy chodzi o filmy wprost politycznie, czy upolityczniane, a może ideologiczne. Doprecyzowanie w tym zakresie na pewno ułatwiłoby zrozumienie doboru badanych przypadków. Co więcej, w pewnym momencie w rozważania wkrada się nawet pewna niekonsekwencja. Ciężko mi bowiem bezdyskusyjnie przyjąć twierdzenie Autora, że dla politologów li tylko filmy programowo albo dyskursywnie polityczne są wartościowe do analizy, podczas gdy te fasadowe już nie. Jak wielokrotnie tego dowodziłem – także w przywoływanych przez Autora pracach – filmy fasadowe są dla dociekań politologicznych atrakcyjnie, chociaż w inny sposób niż filmy programowo polityczne. Również sam Autor nie wydaje się traktować poczynionego zastrzeżenia zbyt purystycznie i również analizuje filmy implicytnie polityczne.

Przykładowo – *Czarna błyskawica* to film komercyjny, zdecydowanie nie programowo polityczny, zbudowany z klisz albo klisze proponujący, na kształt których wpływ miał w większym stopniu producent niż klasyczny twórca filmowy. Pomimo tego, Autor pracy w bardzo przekonujący sposób buduje analizę tego filmu słusznie dowodząc w tym akurat miejscu, że polityczność filmu może być implicytnie migocząca gdzieś w głębszych warstwach dzieła, ale właśnie dlatego bardzo celnie takie dzieło może wyrażać zbiorową podświadomość społecznych, czy wręcz narodowych aspiracji, lęków lub nadziei. Świadomy tego Benedyczak wyłowił (to skojarzenie narzucili bowiem sami twórcy) m.in. bardzo interesujące powiązanie *Czarnej błyskawicy*, a więc filmu przygodowego czy wręcz fantastycznego z ideą narodową i patriotyzmem. Podobnie, jak nieco dalej podobną robotę analityczną czyni z katastroficznym filmem *Metro*.

Pewnym mankamentem jest również fakt, że Autor niektórych istotnych twierdzeń na temat istoty kina politycznego każe nam się domyślać. Tak jest przykładowo z różnicą pomiędzy

politycznością filmu a filmem politycznym. Z ogólnej narracji możemy te różnice wynieść, w pracy awansowej chciałoby się jednak otrzymać bardziej precyzyjną delimitację kluczowych pojęć. Domyślam się więc, że polityczność filmu to w dużej mierze jego status, a film polityczny to dla Autora niejako konkretny wariant przekazu politycznego, przejaw. Tyle, że pisząc o filmie politycznym autor pisze o jałowości poszukiwań warunków brzegowych skoro jego istota leży w kontekście. Tym samym, gmatwiają się relacje między politycznością filmu a filmem politycznym. Co więcej, autor myli tutaj status filmu z enumeratywnym wyszczególnieniem nie tyle różnych wariantów filmu politycznego, co w zasadzie samych filmów. Jest jasne, że są różne konkretne filmy polityczne. Ale to nie znaczy, że nie mamy doszukiwać się istoty albo nie powinniśmy czynić typologizacji wariantów filmu politycznego. Na szczęście, niejako wbrew własnym zastrzeżeniom, Autor w dalszych rozważaniach przedstawia bardzo interesującą poznawczo typologię rosyjskich filmów politycznych.

Czasami Autor nieco zbyt oszczędnie traktuje swój przedmiot badań. Przykładowo odnosząc się do filmu *Długie i szczęśliwe życie* B. Chlebnikowa stwierdził, że to raczej przykład kina społecznego niż politycznego. Polityczne etykiety względem tego i podobnych dzieł zostały określone mianem typowej tendencji Zachodu, by każdy film z wątkiem władzy określać mianem politycznego. Tu pojawia się jednak zasadnicze pytanie. Skoro ten film nie jest politycznie znaczący, to dlaczego jest wzięty na warsztat przez politologa w pracy o filmach politycznych? Co więcej, Autor stwierdza, że władza w tym filmie to tylko „element niezbędny dla skonstruowania fabuły”. Jeżeli przyjąć, że fabuła konstruuje świat diegetyczny w obrębie dzieła to taki niezbędny element tworzy strukturalne uwarunkowania ładu i relacji społecznych. Film więc taki nie jest polityczny ponieważ odnosi się li tylko do rzeczywistości politycznej, ale dlatego, że władza jest mechanizmem regulującym porządek społeczny. Tu właśnie wchodzimy na właściwą płaszczyznę polityczności filmu. Z drugiej strony, patrząc kontekstowo, problemy społeczne są polityczne, skoro do ich rozwiązania musi zostać użyta władza. Podobnie jest z filmem *Białe noce Aleksieja Triapicyna* Andrieja Konczałowskiego. Autor pracy twierdzi, że to dzieło apolityczne. Otóż deklarowana apolityczność – nie tylko dzieł sztuki – ale i wielu działań społecznych to bardzo często fasada (czasami zresztą nie uświadomiona) aktów o znaczeniu politycznym. Skoro więc film opowiada o biedzie na wsi, a z biedą może poradzić sobie wyłącznie władza państwowa, to czy takie dzieło nie ma znaczenia politycznego? Inna sprawa, czy jest ono w polityczny kontekst wpisywane? Ale politolog, szczególnie ten badający kulturę i sztukę, być może w pierwszej kolejności jest od tego, żeby demistyfikować mechanizmy rzekomej apolityczności. I w tym sensie, Autor zatrzymuje się w swojej analizie tego filmu w pół drogi. Należy bowiem zawsze pamiętać, że analiza dyskursu to nie tylko analiza treści, które się pojawiają, ale jak już pisałem, które zostały wyparte, wystawione poza nawias albo są interpretowane w inny, często sublimacyjny, a więc

zastępczy sposób. Co przy tym ciekawe, Autor pracy ma problem z przyporządkowaniem politycznym filmu Konczałowskiego, a nie ma (i słusznie!) tego problemu z kinem rozrywkowym, które jak sam powiada jest zwierciadłem „podświadomych lęków społecznych mających wpływ na działania polityków” (s 157). Dlaczego więc „z pewną nieśmiałością” traktuje się filmy o problemach społecznych?

Nieczytelne jest również referowanie przez Autora na s. 52–54 odmian... no właśnie czego? Reżimu politycznego czy wariantów filmu politycznego? Jest jasne, że autor pragnie tu powiązać rodzaj kina politycznego z określonym wariantem systemu, ale czyni to w sposób badawczo zagmatwany. Niemniej uwagi o rodzaju kina (w tym politycznego) w odniesieniu do rosyjskiego autorytaryzmu rywalizacyjnego uważam za trafne i sensownie uzasadnione.

C) Krytyka konceptu kina autorskiego

Najwięcej jednak moich wątpliwości budzi zarysowany we wstępie wybór kina autorskiego jako nadrzędnego kryterium porządkowania problematyki. Autor pisze, że filmy autorskie to wyraz indywidualnej ekspresji twórcy, ale zarazem w tego typu filmach dba się o to, żeby były one przeznaczone dla masowego odbiorcy (s. 10). Tymczasem przecież może, chociaż oczywiście nie musi być tak, że kino autorskie jest wręcz całkowicie wyalienowane społecznie, eskapistyczne, a twórca widownią masową nie przejmuje się w ogóle. Takie kino oczywiście także może mieć polityczne znaczenie, ale z innego powodu, niż interesuje to Autora dysertacji. Pytanie pozostaje jednak takie: czy chcąc analizować masowe procesy społeczno-polityczne należy analizować kino autorów-intelektualistów (np. Konczałowski, Zwiagincew, nawet Michałkow), którzy poprzez swoje filmy na wysokim poziomie artystycznym, jak powiada Autor pracy, w dużej mierze reprezentują raczej elitarny, niż masowy punkt widzenia? Pojawia się wówczas pytanie o zakres i adekwatność czynionych generalizacji. I z drugiej strony. Czy nie jest tak, że badacz kultury masowej nie powinien dostrzegać wartość poznawczą w filmach artystycznie miernych? Przykładowo – komedie romantyczne to najczęściej masowa rozrywka czyniona bez większych aspiracji artystycznych, ale to zarazem nośniki stereotypów społecznych, podziałów ról, ideologicznego konstruowania kobiecości i męskości, a nawet politycznego centryzmu albo wręcz apolityczności jako zdroworoządkowej i pożądanej społecznie orientacji. Należy jednak wskazać, że Autor w swojej pracy nie trzymał się tak kurczowo (i dobrze) ram typowego artystycznego kina autorskiego, czego najdobitniejszym przykładem były analizy filmów przygodowych i fantastycznych, o których ciężko powiedzieć, że były autorskie w rozumieniu teorii filmu. To raczej typowe przykłady kina producenckiego, komercyjnego.

Pojawiają także inne problemy teoretyczne z kinem autorskim. Czy reżyser, który ma polityczne uwikłania do końca pozostaje autorem – szczególnie jeżeli analizujemy jego twórczość

nie pod kątem artystycznym, ale politycznym? Czy Michałkow był AUTOREM dokumentu o Putinie, czy w tym przypadku działał na zamówienie i jedynie podpisał się pod filmem?

Powyższe uwagi nie zmieniają oczywiście faktu, że wielu (większość) twórców omówionych przez doktoranta to zdecydowani twórcy-autorzy. Tylko czy w pracy politologicznej ten akurat aspekt powinien porządkować poszczególne dzieła? Tu mam być może największy zarzut do pracy Benedyczaka. Otóż sądzę, że oparcie konstrukcji wewnętrznej pracy na kluczu autorskim nie do końca było dobrym pomysłem. Widać to już w samej strukturze pracy. Kilkanaście rozdziałów nie pogrupowanych na problemowe czy choćby aspektowe części może być nie do końca zrozumiałe. Samo „kalendarium” kolejnych wydarzeń w rosyjskiej polityce to za mało, aby uporządkować kolejność omówienia poszczególnych reżyserów. Z politologicznego punktu widzenia istotne są bowiem mechanizmy albo chociaż wydarzenia polityczne, a nie twórcy.

Uwagi moje w tym względzie nie mają na celu podważenia wywodów autora, a jedynie ich większe zniuansowanie. Chociażby dlatego, żeby nie pojawiło się zbyt symplicyjskie mniemanie, że film polityczny to z założenia film autorski. Weźmy za przykład filmy propagandowe. Oprócz tych stworzonych przez wybitnych twórców (Eisenstein, Riefenstahl, Alea) wiele z nich (np. stalinowskie produkcyjniaki) powstało jako zwyczajny efekt zamówienia, a reżyserzy często nie byli w danym projekcie najważniejsi, a często byli wręcz nieznanymi.

Z politologicznego punktu widzenia niska jest wartość poznawcza samego wyodrębnienia jakiegoś reżysera, jako kryterium analitycznego. Prawdziwy potencjał jego zaistnienia w warsztacie politologa pojawia się dopiero wtedy, kiedy przypiszemy do danego twórcy jakąś konkretną strategię polityczną albo chociażby podejmowane przez danego twórcę motywy czy problemy. Należy mieć również na uwadze, co w moim ujęciu analizy filmów politycznych jest bardzo istotne, że analiza poprzez autorów sprawia, że umykać może wiązanie poszczególnych filmów ze sobą, szukanie w nich wzajemnych relacji i napięć. A przecież dyskurs pojawia się wówczas kiedy wiele filmów „komunikuje się między sobą”. Skupienie na autorze może powodować nie dostrzeganie tych powiązań. Dlatego tak ważne jest myślenie problemowe, aspektowe także pod względem konkretnych zagadnień politycznych. Autor pracy twierdzi, że problemów politycznych jest zbyt wiele, żeby taki klucz zaproponować. Tymczasem ujęcie autorskie powoduje, że te zagadnienia zamiast uporządkowania jeszcze bardziej pęcznieją. Największym zagrożeniem przyjęcia klucza autorskiego może stać się tym samym rozproszenie tematów oraz przyczynkarski charakter rozprawy, która zamiast napięcia między problemową analizą a porządkującą syntezą może pozostać na poziomie cząstkowej deskrypcji. Widać to chociażby w momencie, kiedy Autor pragnie odnieść się do problemu, który już wcześniej analizował przy okazji innego filmu, ale ostatecznie analizę tę w drugim przypadku porzuca. Powoduje to sprowadzanie poszczególnych filmów do jednego problemu lub ograniczonej liczby problemów. Tak dzieje się np. z *Lewiatanem*, który jest

analizowany głównie przez pryzmat władzy i Cerkwi. Przyjęcie klucza problemowego pozwoliłoby wydobyć z tego dzieła większą liczbę zagadnień, za pomocą których można byłoby analizować dyskurs polityczny w Rosji – jego mechanizmy i struktury oraz formę i treści. A jednocześnie czynić to w powiązaniu z innymi dziełami.

O słuszności wykładanego tu stanowiska przekonuje mnie fakt, że Benedyczak w dużej mierze korzysta z kryterium autorskiego jedynie jako punkt wyjścia, a następnie w dużej mierze analizuje jednak problemowo, chociaż z powodu zadeklarowanego podejścia autorskiego czyni to bardziej redukcjonistycznie. O tym jak potrzebne było ujęcie problemowe i jak zawodne może być ujęcie autorskie najlepiej przekonuje rozdział VIII. Autor pracy również omawia tam dzieła kluczem reżyserskim, ale jednocześnie, jak sam pisze tworzy rozdział przekrojowy, w którym tematem nadrzędnym jest wojna w Czeczeni. Uważam, że to nie tylko bardzo dobry pomysł, ale także dowód, iż cała praca powinna mieć konstrukcję problemowo-aspektową. Dzięki temu można byłoby bardziej uwydatnić mechanizmy życia politycznego omawiane w dyskursie publicznym. Inna sprawa, że tego typu wiązanie: raz typowo autorskie ujęcie, a innym razem rozdział problemowy powoduje gmatwaninę i niekonsekwencję. Przykładem może być analiza twórczości Konczałowskiego. Zgodnie z kluczem autorskim, Autor powinien poświęcić mu odrębny rozdział, ale w praktyce pisze o nim w rozdziałach problemowych o wojnie, a następnie o prowincji.

Podejście autorskie szwankuje szczególnie w tych momentach, kiedy Autor nie uogólnia swoich rozważań, a pozostaje jedynie na analizie poszczególnych wątków. Tak jest z filmami Bałabanowa. Tylko kilka zdań jest o tym, dlaczego autor w późniejszych swoich filmach zupełnie przewartościowuje dawne postawy. A może to tylko pozorne przewartościowanie? Może jego cele były nieco inne? Zabrakło mi dokładniejszego omówienia tej kwestii.

Pomimo wielu krytycznych uwag, uważam jednak, że koncept kina autorskiego wniósł pewną świeżość w interdyscyplinarne rozważania na styku politologii i filmoznawstwa. Pozwolił zmienić nieco punkt ciężkości, jaki często pojawia się w analizach (także mojego autorstwa) ukierunkowany na dzieło filmowe. W tym sensie, klucz autorski dawał szansę przyjrzenia się postawom politycznym twórców, analogicznie jak czyni się to w przypadku publicystów albo twórców idei politycznych. Zwrócenie uwagi na twórcę filmowego jako podmiot polityki albo propagatora idei wydaje mi się interesującą odmianą i ciekawym kierunkiem badawczym. Szczególnie jeżeli, jak deklaruje to autor, nie będzie się jedynie analizować filmów, ale przypatrywać także wypowiedziom pozafilmowym twórców. I rzeczywiście, Autor korzysta z tej optyki (np. w przypadku Bałabanowa, kiedy dokonuje wiwisekcji jego ksenofobicznej postawy), niemniej ten typ analizy nie został należycie uteoretyzowany.

D) Zakres lat

Zarysowany zakres lat, które interesują Autora, a na które wskazuje temat to lata 2000–2015. Czy jednak omawiane w pracy filmy z 2016 i 2017 roku nie zaburzają tej propozycji? Może trzeba było po prostu otworzyć ramy czasowe (skoro Putin nadal rządzi) albo inaczej wskazać cezury czasowe ponieważ analiza filmów uznawanych przez Autora pracy za istotne, a wykraczające poza przyjęte ramy wydaje się nielogiczna z punktu widzenia tematu pracy. Z owym zakresem lat jest jeszcze jeden problem. Autor zdecydował się włączyć jedynie te filmy, które również tematycznie, a więc w praktyce narracyjnie i fabularnie odnoszą się do wskazanych w temacie lat. Z tego powodu pominął np. produkcje historyczne. Moje zastrzeżenie nie polega na tym, że te filmy nie zostały ujęte, ale sceptycznie przyjmuję uzasadnienie Autora dysertacji. Przecież film s-f omawiany w pracy także nie odnosi się do współczesnej Rosji, a co najwyżej do wariacji na temat współczesności. Można tu zadać kluczowe pytanie: czy filmy historyczne też nie są taką wariacją? Czy również nie pokazują współczesnej Rosji poprzez uprawianie polityki historycznej? Żadne kino historyczne nigdy nie jest przecież do końca historyczne. Tak naprawdę zawsze jest ono przede wszystkim współczesne. Dlatego nie przekonuje mnie sposób uzasadnienia jego nieobecności. Jest to tym bardziej zasadne, że Autor w niektórych przypadkach odnosi się jednak do filmów, które sięgają do historii, chociaż nie tak odległej. Przykładem może być *Ładunek 200* A. Bałabanowa, który stanowi interpretację na temat niedawnej historii (schyłek ZSRR), czynioną w całkiem współczesnym kontekście.

E) Uwagi do refleksji analitycznych

Największy problem, jeżeli chodzi o analizę, mam, na co zwracałem już uwagę przy okazji formułowania krytyki w odniesieniu do kina autorskiego, z analizą problemową (a dokładniej jej niedostatkami) oraz z generalizacją wniosków. Poszczególne wywody są zbyt porozbijane. Autor oczywiście miejscami nawiązuje do poprzednich rozdziałów, ale bardzo rzadko porównuje, czy zestawia kilka filmów łącznie; bardzo rzadko ten sam problem jest przepracowywany przez kilka filmów porównawczo; niemal nigdy ten sam film nie pojawia się przy okazji różnych problemów tak jakby dało się mechanicznie przyporządkować film do problemu społeczno-politycznego. Oczywiście, można przyjąć założenie Autora pracy sformułowane we wstępie, że kolejne omawiane przez niego filmy w sposób spójny, logiczny i konsekwentny stanowią zwierciadło kolejnych odsłon rosyjskiego życia społeczno-politycznego. Tyle że Autor zupełnie później ten porządkujący koncept porzuca i nie zajmuje się nim nie tylko przy okazji syntetyzowania wniosków, ale także przy okazji omawiania konkretnych filmów i konkretnych zagadnień. W rezultacie, analiza wskazuje na panoramę motywów, tematów, kontekstów, ale jak to się układa (i czy w ogóle) w

jedną całość? Co mówi nam generalizująco o rosyjskim dyskursie politycznym i jak ma się to do realiów rosyjskiego życia politycznego? Autor zawarł mnóstwo wątków szczegółowych w tym zakresie i za to należą mu się słowa wysokiego uznania. Gorzej z pozbieraniem tych wątków i wyprowadzeniem bardziej całościowych wniosków.

W odniesieniu do analiz Autora mam też kilka bardziej szczegółowych uwag. Kontekstowa analiza u Benedyczaka wychodzi całkiem sensownie nawet w tych rozdziałach, które wydawałoby się są dość odporne na politologiczne dywagacje. Tak jest np. z rozdziałem na temat rosyjskiej prowincji (przede wszystkim Syberii). Autor przywołuje politykę władz państwowych wobec Syberii, przywołuje różne wskaźniki zapaści ekonomicznej na tym terenie, wskazuje na najważniejsze problemy społeczne. Czasami jednak ta kontekstowa analiza za bardzo „odrywa się” od filmu. Tak jest przykładowo z filmem *Syberia Monamour* z tego samego rozdziału. Najpierw jest analiza filmu, potem analiza kontekstu i wreszcie podsumowanie. Chciałoby się otrzymać powiązanie obu tych wymiarów analitycznych, przeplatanie tropów pomiędzy filmem, a jego społeczno-politycznym kontekstem. Bardzo dobrze sprawdziło się to przeplatanie w przypadku analizy filmu *Czarna błyskawica*. Autor analizuje kolejne partie filmu, a jednocześnie wpisuje je w głębsze uwarunkowania społeczno-polityczne kształtujące rosyjską rzeczywistość.

Czasami kontekstowe analizy Benedyczaka idą również za daleko i oscylują wokół nadinterpretacji, a przynajmniej pewnego naddatku (nie jednak jako narzędzie analizy). Przykładowo, przywoływanie sprawy Niemcowa w odniesieniu do filmu *Niemilość* i opisy rozbijania opozycji w Rosji są tego typu naddatkiem. Należało o tym oczywiście wspomnieć, ale o wiele ciekawszy – zarówno kontekstowo, jak i teoretycznie – jest wątek słabego państwa. Autor wskazuje na działalność organizacji obywatelskich, które przejęły od państwa szereg działań publicznych. Wymagało by to jednak dokładniejszej analizy w odniesieniu nie tylko do kontekstu, ale i rzeczywistości wewnątrzfilmowej. Bez tych precyzyjniejszych uwag możemy mieć przekonanie, że w Rosji rozwija się z powodzeniem demokratyczne społeczeństwo obywatelskie. I przede wszystkim szkoda, że nie udało się uruchomić w tym momencie analizy komparatystycznej, którą we wstępie Autor awizował. Aż prosi się bowiem w *Niemilości* zadać pytanie: co się zmieniło w porównaniu z *Lewiatanem*, w którym to ten sam reżyser pokazywał państwo silne? Państwo jest więc onnipotentne, słabe, czy obywatelskie? Czy ma każdą z tych właściwości? Szkoda, że akurat w tak ważnym rozdziale, przynajmniej w końcówce, Autor nie zdecydował się na zbiorczą analizę obu filmów, ale poszedł bardziej w kierunku krytyki filmowej.

W analizach niektórych filmów pojawiają się czasami odniesienia zbyt rozbudowane. Przykładowo, w analizie filmu Bykowa *Dureń* przywołany został bardzo duży cytat z pracy R. Pipesa. Na pewno celny, ale w pracy politologicznej wolałbym kilka tropów analitycznych więcej z różnych źródeł niż tak rozbudowany przypis z jednej pracy. W pracy awansowej należy bardziej

precyzyjnie pokazywać umiejętność selekcji wiadomości. Przecież cały ten wielki cytat odnosi się tak naprawdę do tego, że urzędnicy byli słabo (lub w ogóle) opłacani i dlatego działali na własną rękę, do której bardzo chętnie brali łapówki. Podobnie jest w zakończeniu, gdzie na s. 259 pojawia się obszerny cytat z Huntingtona, a w jego ramach referowana jest koncepcja *soft power* J. Nye'a. Wydaje mi się, że to trop istotny, ale powinien być przywołany z oryginalnej pracy (szczególnie w tak ważnym miejscu, jak zakończenie), a nie wtłoczony w obszerny ogólniejszy cytat.

Chciałbym także podkreślić, że Autor pracy bardzo celnie dobiera kategorie analityczne do wielu swoich analiz. Wiele z nich wskazuje na bardzo dobrą znajomość realiów rosyjskich. Bardzo interesujący wydał mi się np. trop analityczny z *jurodiwymi*, a więc „bożymi szaleńcami” w odniesieniu do nieskazitelnych, ale społecznie niedostosowanych osób rzucających rękawicę systemowi (analiza filmu *Dureń* J. Bykowa). Zarazem jednak, w wielu przypadkach tego typu zręcznych kategorii Autor nie idzie dalej za ciosem i często nie teoretyzuje (i nie analizuje) głębiej. Autor prześwieśla kontekst społeczny, polityczny, historyczny, jak zresztą zadeklarował we wstępie i czyni to, raz jeszcze powtarzam kompetentnie; ale w pewnych sytuacjach analitycznych przydałoby się bardziej precyzyjnie poteoretyzować. Tak jest np. z wiwisekcją naturalizowania się patologii w głównym nurcie rosyjskiego życia publicznego. Aż się prosi napisać trochę więcej nie tylko o wydarzeniach, ale i o mechanizmach. Amoralny familizm – tak, ale warto by ten problem pogłębić. Dyskurs publiczny analizowany w pracy na pewno tylko by na tym skorzystał. Czasami te teoretyczne niedokończenia powodują, że nie wybrzmiewają ważne wątki. Dopiero na s. 214, niejako przy okazji, Autor stwierdza, że *I2 N. Michałkowa* to krytyka patologii w obrębie systemu, a nie istoty i logiki systemu. Tyle że tego typu konstatacji nie było w rozdziale właściwym.

Autor deklaruje również, że nie będzie wartościował, ale jednak zdarzają mu się zwroty wartościujące. Przykładowo, kiedy pisze o tym, że film Konczałowskiego był naiwny i tandetny w formie albo określając filmy Zwiagincewa i Bykowa mianem znakomitych. Przy czym, nie uważam tego typu zwrotów za coś niewłaściwego. Wręcz przeciwnie – sędzę, że z interpretacjonistycznego punktu widzenia błędna była deklaracja o neutralności. Dyskurs jest przesiąknięty opiniami, ale Autor swoją pracą w ten dyskurs sam się włącza – nie tylko analizami, ale także sympatiami, które są tak czy owak wyczuwalne, chociażby jeżeli chodzi o oceny estetyczne samych filmów. Chodzi jedynie o rzetelne uzasadnienia swoich wyborów i twierdzeń.

F) Pozostałe, szczegółowe uwagi

Na s. 7 pojawia się sformułowanie: „Kolejnym założeniem mojej pracy...”; a gdzie były wcześniejsze założenia? Autor tego w ten sposób nie nazywa.

Na s. 84–85 Autor słusznie pisze, że samotna walka o prawdę indywidualistycznych bohaterów nie jest wymysłem kina rosyjskiego, a anglosaskiego. Historycznie jednak antecedencji tej tendencji nie

należy szukać w latach 80. XX w., jak pisze Autor pracy, ale dużo wcześniej. To amerykańskie kino gangsterskie, a przede wszystkim westerny wykreowały typ samotnego mściciela czy bojownika o prawdę. Kolejne gatunki i filmy przetwarzały następnie i aktualizowały ten mechanizm.

Trochę niezrozumiały jest dla mnie przypis 256 (s. 87–88), w ramach którego Autor cytuje obszernie streszczenie filmu *Wojna* z hasła w Wikipedii. Nie o samą encyklopedię internetową mi tu chodzi przywoływaną jako źródło, ale o fakt tak obszernego przypisu w odniesieniu do samego streszczenia. Może to sugerować, że Autor zna film z drugiej ręki, w co oczywiście nie wierzę skoro jest to przedmiot jego analiz.

Autor ma tendencję popadania w język publicystyczny (np. kiedy wskazuje na ironię polskiej publicystyki względem Rosji – s. 143).

Nie wiem dlaczego Sekretarz Generalny ONZ zostaje określony mianem przewodniczącego ONZ? (s. 179).

Nie łączyłbym jednak amoralnego familizmu z korporacjonizmem i klientelizmem, które mogą stanowić względnie typowe warianty relacji administracji publicznej albo grup interesu z władzą. Amoralny familizm to pewne strukturalne uwarunkowanie systemu społeczno-politycznego, które wyrażają się najczęściej dysfunkcjami, które stają się częścią logiki systemu. Co zresztą Autor słusznie określił zręcznym dialektycznym terminem norma-anomalia (s. 199).

Zakończenie bardziej podsumowuje ogólne wątki społeczno-kulturalne i polityczne związane z rosyjską codziennością niż porządkuje rozproszone tendencje i problemy omówione w pracy. Jest wprawdzie generalne odniesienie do postawionych na początku założeń (filmy pozwalają wejrzeć w głębszy nurt świadomości zbiorowej), niemniej nie zostało to w moim przekonaniu pogłębione. Autor w jednym z ostatnich akapitów zbiera motywy tematyczne z omówionych przez siebie filmów po czym następuje koniec zakończenia. A powinien to być raczej punkt wyjścia do rekapitulacji.

Dość odważne jest także stwierdzenie Autora w zakończeniu, że Rosja nie jest ani demokracją ani autorytaryzmem, ale ich mieszanką. Cokolwiek Autor miał tu na myśli nie sposób się z tym zgodzić z politologicznego punktu widzenia. Wystarczy spojrzeć chociażby do raportu szacowniczej organizacji międzynarodowej Freedom House, która dzieli kraje na wolne, częściowo wolne i niewolne. Rosja zaliczona jest do tej trzeciej grupy. Odwołując się również do klasycznych koncepcji autorytaryzmu (np. J. Linza), Rosja spełnia bardzo wiele tych cech, a silna władza W. Putina powoduje, że możemy tu mówić o tzw. autorytaryzmie sułtańskim.

I na koniec może i drobiazg, ale wskazujący na moje przywiązanie do detali w pracy naukowej. Literówki i pewne niestaranności językowe. Nie jest ich dużo, ale już na stronie tytułowej jest ich kilka! Co ważne nawet w tytule, gdzie po sformułowaniu „w filmie rosyjskim” powinno być „w latach”, zabrakło „w”. Pojawiają się także literówki w istotnych merytorycznie

momentach. Na samej stronie 195 pojawia się określenia: „czernucha”, „czerucha” oraz „czarnucha”. Zważywszy, że to jedno z kluczowych pojęć odnoszących się do filmu rosyjskiego należy zwracać baczniejszą uwagę na język.

III Uwagi końcowe

Bez względu na wszystkie moje uwagi krytyczne i polemiczne, jeszcze raz chciałbym podkreślić, że pracę Jakuba Benedyczaka oceniam zdecydowanie pozytywnie. Uważam, że refleksje zaproponowane przez Autora recenzowanej dysertacji stanowią zbiór dojrzałych wypowiedzi o charakterze naukowym z interesującym poznawczo conceptem, dobrym wykonaniem analitycznym, ciekawymi, inspirującymi wnioskami i z dużym potencjałem kontynuowania i rozwijania badań. Sądzę także, że jest to materiał, który po poprawkach merytorycznych i stosownej redakcji powinien ujrzeć światło dzienne w postaci drukowanej monografii. Tego Autorowi życzę i do tego go namawiam. Mam również nadzieję, że powyższa recenzja pomoże mu merytorycznie przynajmniej w niektórych zmianach, by tak wartościową pracę uczynić jeszcze lepszą pod względem naukowym.

Mając na uwadze powyższe konstatacje, jednoznacznie wnoszę o dopuszczenie magistra Jakuba Benedyczaka do dalszego etapu przewodu doktorskiego.

Prof. UO dr Heb.

Konrad Ręka