

INSTYTUT HISTORII PAN	
Wpłynęło: 09.12.20	Znak: - papier
Ref: 07.12.20 - mail	Zet:

**Recenzja pracy doktorskiej
w przewodzie doktorskim
mgr Olgi Gontarskiej
w IH PAN**

Copy 17.12.20

Myjeko

R

Praca Olgi Gontarskiej, absolwentki historycznych studiów magisterskich w IH UJ oraz studiów doktoranckich w IH PAN, stanowi przedmiot postępowania w przewodzie doktorskim w zakresie dyscypliny historia w dziedzinie nauk humanistycznych. Ponieważ praca wykracza poza granice tej dyscypliny, zaś autorka podejmuje próbę budowy własnego warsztatu badawczego, czerpiąc inspiracje metodologiczne z innych dyscyplin, zasadniczą kwestią będzie rozważanie tego, **czy ostatecznie jej dzieło spełnia kryteria tej dyscypliny, w zakresie której zostało przedstawione**. Odpowiedź na to pytanie zasadniczo przyczyni się do zrealizowania głównego celu recenzji, czyli ustalenia, **czy praca stanowi „oryginalne rozwiązanie problemu naukowego”, a jej autorka wykazuje „ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie naukowej” historia**.

Wydę od przyjrzenia się drodze autorki do wyznaczenia zakresu tematycznego pracy i sformułowania warsztatu badawczego, którą przedstawiła ona we Wstępie i Rozdziale metodologicznym (pewne uwagi na ten temat są też w Streszczeniu). Od początku zajmowania się tematem autorka miała przeświadczenie, iż jej temat ma charakter interdyscyplinarny. Zdobyty przez studia magisterskie i doktorskie warsztat historyczny chciała połączyć z doświadczeniami na temat finansowania, tworzenia i dystrybuowania filmów w ogóle oraz obserwacjami odnośnie do rozwoju kinematografii ukraińskiej i transformacji Ukrainy od 1991 r., które zebrała podczas pracy przy promocji produkcji filmowych w Polsce (2003-2015). Podjęła się ustalenia, w czym do analizy przedmiotu pracy jej jako historyczce mogą pomóc inne dyscypliny nauk społecznych i humanistycznych: nauki o polityce, antropologia kulturowa oraz nauki o komunikacji społecznej i mediach (gł. subdyscypliny medioznawstwo i filmoznawstwo).

Droga autorki nosiła oznaki mozółu i niepewności oraz była znaczone postęпами i odwrotami, jednak ostatecznie zakończyła się podjęciem decyzji i ich wykonaniem w analizie zawartej w części głównej pracy. W efekcie w czasie lektury części wstępnej powstaje wrażenie „rozkalibrowania” wywodu, szczególnie tam, gdzie jest mowa o stawianiu pytań badawczych

i wyborze metod analizy, a co za tym idzie wyznaczeniu zakresu interdyscyplinarności pracy. Niemniej po lekturze również części głównej (rozdziałów od II do VII) oraz Zakończenia czytelnik zostaje przekonany do tego, że postępowanie autorki w całości było spójne. Innymi słowy, że zasadnie rozstrzygnęła ona kwestie postawione w części wstępnej, nawet jeśli nie zostało to przez nią całkiem klarownie przedstawione.

Tematem pracy są „wyobrażenia na temat historii w ukraińskich filmach fabularnych po 1991 r.” Jej zakres czasowy 1991-2014 jest w pełni zrozumiały i dobrze uzasadniony. Jednocześnie autorka wydaje się być świadoma tego, że koniec końców stworzyła w tak określonym temacie i jednocześnie tytule dzieła swego rodzaju *umbrella term*, który tyle oddaje jego treść, ile sygnalizuje jej zmagania ze zbyt dużą liczbą pytań (jak na pracę doktorską), które ją nurtowały oraz perspektyw, z których je stawiała i następnie chciała na nie odpowiedzieć. Można je sprowadzić do czterech kwestii.

Po pierwsze, autorka dociekała, jakie były działania i zaniechania podmiotów różnego typu, które miały wpływ na powstanie filmowych reprezentacji przeszłości ze szczególnym uwzględnieniem państwa. W zakres jej zainteresowania weszły publiczne deklaracje odnośnie do produkcji filmowej, akty prawne określające tę produkcję oraz źródła i sposoby jej finansowania przez władze i donatorów (w tym grupy interesu), „mechanizmy kształtowania filmowego dyskursu na temat historii” (to pojęcie pozostało najbardziej niejasne w pracy; w jego przypadku niewiele rozjaśniła lektura części głównej), a także rzeczywiste relacje między władzami i donatorami a środowiskiem filmowców. Autorka dążyła też do zbadania, „czyją historię” prezentują filmy wybrane do analizy, innymi słowy, jaką wersję przeszłości i jakie związane z nią wartości przedstawiają: władzy, donatorów, filmowców, czy innych grup lub osób zaangażowanych w ich powstanie. Ta wiązka problemów kierowała ją ku zajmowaniu się rolą filmów o historii w **polityce pamięci** z uwzględnieniem różnych aktorów występujących na tym polu, w pierwszej kolejności władz państwowych.

W związku z tak określonym głównym obszarem badań na s. 2-3 pracy znajdujemy następujące zdania autorki:

Celem rozprawy jest przeniesienie punktu ciężkości, zaobserwowanego w dotychczasowych badaniach, z polityki władz Ukrainy i ich deklaracji odnośnie kształtowania obrazu historii na analizę debaty o przeszłości, której uczestnikami byli i są różni uczestnicy (aktorzy) społeczni, w przypadku tematu niniejszej pracy szczególnie filmowcy. Filmy fabularne odnoszące się do przeszłości zostały wykorzystane jako źródła do badania debaty na temat historii w okresie, kiedy powstawały.

Wynika z tego, że cel pracy został zdefiniowany szerzej niż opisanie działania filmowego „sektora” polityki pamięci na Ukrainie. Autorce chodziło także o przekroczenie dotychczasowego „horyzontu” badań nad tą sferą polityki przez zaproponowanie nowego spojrzenia, bardziej skoncentrowanego na zjawiskach „oddolnych” (relacje środowiskowe, procedury twórcze i finansowe, praktyczne konsekwencje obowiązującego prawa, dyskusje na temat filmów o historii), a także na jednej tylko dziedzinie tej polityki – produkcji i dystrybucji filmów – skądinąd trzeba to przyznać, dotychczas przez badaczy bardzo zaniedbanej.

Po drugie, doszedłszy do wniosków dotyczących polityki pamięci Ukrainy, autorka postawiła sobie za cel rzucenie własnego światła na kwestię charakteru i wyników transformacji tego państwa w okresie 1991-2014. Oznaczało to nie tyle wkroczenie, ile zaczepienie o obszar *transition studies*. W tej materii argumentowała, iż okres transformacji pokomunistycznej „do niedawna nie był uznawany za przedmiot zainteresowania historyków”, w związku z czym na porządku dziennym staje „wyzwanie stworzenia języka, który umożliwiłby w sposób przejrzysty opisanie zjawisk związanych z [nią], jej konsekwencjami i kulturowymi (historycznymi) reprezentacjami”. Deklarowała, iż praca jest „próbą zmierzenia się z tym wyzwaniem na przykładzie Ukrainy” (s. 13).

Po trzecie, autorkę intrygowało, jak „filmowe wyobrażenia historii Ukrainy” mają się do „koncepcji występujących w historiografii”. Ta kwestia została we wstępnej części pracy słabiej zdefiniowana. Ze słów autorki można stwierdzić, iż na pewno nie chodziło o weryfikację prawdziwościową fabuły filmów przez pryzmat ustaleń akademickiej historiografii. Podpierając się lekturą części głównej, można sądzić, że szło o wskazanie, do jakich szkół historycznych i interpretacji dziejów Ukrainy odwołują się twórcy filmów oraz ci, którzy je „zamawiają”. Inaczej rzecz ujmując, autorka stawiała sobie pytanie, do jakich wydarzeń, epok, postaw i wartości odwołują się aktorzy polityczni oraz elity artystyczne państwa, adresując do społeczeństwa takie właśnie obrazy przeszłości. Albo, wracając do jednego z użytych przez nią sformułowań, jak próbują kształtować poprzez filmy „świadomość historyczną” Ukraińców. Kwestii tej nie można uznać za należącą w całości do wspomnianej już polityki pamięci, bowiem potrąca ona z jednej strony o **kulturę historyczną**, z drugiej – o **historię historiografii**, czy nawet szerzej, sądząc na podstawie odwołań zawartych w części głównej, **historię kultury Ukrainy**.

Wreszcie **czwarta** kwestia została wyrażona w następujących zdaniach autorki:

Założeniem rozprawy jest zaprezentowanie przykładu praktycznego wykorzystania filmów fabularnych w badaniach historycznych, refleksja na temat wyzwań związanych z selekcją materiału, sposobem poszukiwania przydatnych do analizy historycznej elementów, a także prześledzenia dostępności i możliwości wykorzystania źródeł pobocznych. Rozprawa ma na celu również zwrócenie uwagi na historyzycację czasu transformacji i wyzwania związane z badaniami historycznymi nad tym okresem szczególnie w przypadku obszaru postradzieckiego na przykładzie Ukrainy (s. 5 Streszczenie).

W świetle tych zdań można przyjąć, iż celem autorki było także zastosowanie metod badawczych jej „macierzystej” dyscypliny historii do okresu tak bliskiego teraźniejszości, że wprost współczesnego. Chciała ona niejako sprawdzić, jak metoda zbierania i analizy źródeł wypracowana odnośnie do „zamkniętych” epok historycznych zapracuje w stosunku do okresu, którego „zamknięcie” rewolucją godności i wybuchem wojny na Ukrainie jest już dyskutowane w roli cezury w nauce, ale nadal pozostaje wielce umowne. Mówiąc najkrócej, i biorąc pod uwagę to, że cezurę roku 2014 wypadło jej (skądinąd zasadnie) w niejednym miejscu przekroczyć, była to **próba objęcia mianem historii współczesnej polityki**.

Te cztery kwestie razem wzięte sytuowały pracę kandydatki na pograniczu dwu dyscyplin – **historii** oraz **nauk o polityce**. Nie mam wystarczających kompetencji, aby

autorytatywnie stwierdzić, czy analiza autorki nie nosi śladów wpływu także antropologii kulturowej oraz medioznawstwa i filmoznawstwa. Jednak sądzę, że jeśli nawet stwierdziliby je specjaliści, to w bardzo ograniczonym stopniu. Ich wymienienie we wstępie było zatem bardziej „naddatkiem retorycznym” niż stwierdzeniem stanu faktycznego tj. wykorzystania inspiracji metodologicznych od nich pochodzących. Swoją drogą, także zastosowanie metod nauk o polityce jest w pracy ograniczone. W istocie nastąpiło w niej bardziej właśnie to, o czym już pisałem – objęcie współczesności, którą uważa się najczęściej za przedmiot badań nauk o polityce, warsztatem badań historycznych, znacznie mniej zaś użycie podejść właściwych politologom. Niemniej powołanie się na nauki o polityce przez autorkę we wstępie należy uznać za uzasadnione. Wytknąć natomiast trzeba niewystarczające zdefiniowanie, czym jest polityka pamięci, jakie typy aktorów w jej ramach występują, jakie rodzaje działań publicznych wchodzi w jej skład, oraz niepełne odwołanie się do literatury na ten temat.

Autorka w części wstępnej rozważyła jeszcze – w końcu z wynikiem zasadnie negatywnym – przydatność dla swego tematu pewnych konkretnych propozycji metodologicznych, gł. historiofotii (s. 29). Ostatecznie zdecydowała, iż nie będzie dążyć do przekroczenia granicy interdyscyplinarnej między historią a innymi dyscyplinami, lecz, pozostając reprezentantką swojej dyscypliny „macierzystej”, **włączy do zakresu źródeł historycznych kolejne kategorie źródeł**, przede wszystkim same filmy oraz źródła wytworzone w toku ich produkcji oraz publiczne debaty o nich. Oznaczało to wzięcie pod uwagę „katalogu źródeł pobocznych np. werków z planu, notatek filmowców, korespondencji producenckiej, kosztorysów, fotosów z planu, dokumentacji studiów filmowych, w tym finansowej i produkcyjnej, czasopism branżowych, aktów prawnych, danych na temat dystrybucji, badań oglądalności” (s. 31).

Po lekturze całej pracy można stwierdzić, iż cztery wymienione kwestie/cele zostały w pracy poruszone/zrealizowane w różnym stopniu. Najwięcej autorce udało się osiągnąć w **kwestii naświetlenia, jak działa produkcja i dystrybucja filmów o historii na Ukrainie oraz jakie dyskusje one wywołują**. Jednak treść tych dyskusji oraz argumenty w nich użyte zostały zanalizowane dość ogólnikowo. Dotyczy to też ich związania z takimi generalnymi tematami debaty publicznej, jak historia i tożsamość narodowa, czy tematami dotyczącymi konkretnych procesów historycznych w XIX i XX w. (m.in. dekomunizacja, dekolonizacja), które się na Ukrainie toczyły także przed przełomem roku 2014. Niemniej autorka przedstawiła specyficzne cechy kinematografii ukraińskiej, w tym tej jej części, która wytwarzała pełnometrażowe filmy fabularne o wydarzeniach historycznych, filmy „kostiumowe” wykorzystujące wiedzę o realiach danej epoki w charakterze tła dla fabuły fikcyjnej, wreszcie seriale TV zawierające obrazy przeszłości. Ukazała **słabość państwa jako aktora w polu polityki pamięci**, finansującego produkcję filmów i tym samym „zamawiającego” je. Nakreśliła, jak w tej roli państwo do pewnego stopnia „zastępowały” podmioty prywatne, takie jak: środowiska i instytucje diaspory w USA i Kanadzie oraz przedsiębiorcy i banki na Ukrainie. Ta ocena przez autorkę działań państwa może budzić wątpliwości, czy nie jest nazbyt surowa, niemniej trzeba się z nią zgodzić, że przykłady silniejszej obecności państwa w filmowym „sektorze” polityki pamięci pochodzą z ostatnich pięciu lat, które nie wchodziły już

w zakres czasowy pracy. Jednocześnie przedstawiła, jak wskutek braku systematycznej polityki wobec przeszłości i ograniczenia możliwości działania instytucji publicznych i podmiotów prywatnych w dobie transformacji **na Ukrainie doszło do powstania specyficznego zjawiska „kina bez widzów”**. Ostatecznie autorka zdołała mnie przekonać, że warto prowadzić badania polityki pamięci z zaproponowanej przez nią „oddolnej” perspektywy. Co więcej stworzyła zarys obrazu, jak ta polityka funkcjonuje w „sektorze” filmowym.

Jeśli chodzi o wnioski wynikające ze spojrzenia na transformację Ukrainy od 1991 r. przez pryzmat produkcji i dystrybucji filmów o historii i dyskusji wokół nich autorka wniosła stosunkowo najmniej. Wprawdzie przekonała mnie do tego, że filmy powstałe w „<postradzieckim okresie> ukraińskiej kinematografii” stają się obecnie „źródłem do badania okresu transformacji”. Jednak wniosek z Zakończenia, iż „[p]róby tworzenia nowej, filmowej narracji historycznej w Ukrainie w badanym okresie [ogólnie biorąc, zdaniem autorki mało udane – T.S.] pokazują konsekwencje długotrwałego wpływu radzieckiej polityki (historycznej) i systemu, a następnie realiów postradzieckich, które doprowadziły do wydłużania się okresu transformacji także w zakresie kultury” (s. 165), skądinąd trafny, stanowi jedynie potwierdzenie badań prowadzonych przez wielu „tranzytologów”, w tym także historyków z perspektywy warsztatu swojej dyscypliny analizujących przemiany od 1991 r. Autorka nie wykorzystwała prac na ten temat autorów, którzy skądinąd byli jej znani. Np. w przypadku Heorhija Kasjanowa sięgnęła po artykuły (Kasianov G., *The ‘Nationalization’ of History in Ukraine*, w: *Convolutions of Historical Politics*, red. A. Miller, M. Lipman, Budapest 2012; Г. Касьянов, *Історична політика і меморіальні закони в Україні: початок XXI ст.*, „Агора” 17 (2016)), ale nie uwzględniła monografii (Kasjanow H., *Ukrajina 1991–2007. Narysy nowitnioji istoriji*, Kyjiw: Nasz Czas, 2008; G. Kasjanow, *Past Continuous. Історична політика 1980-х - 2000-х. Україна та її сусіди*, Laurus: Kyjiw 2018). Ten historyk ukraiński traktuje o polityce pamięci w szerszej perspektywie procesu transformacji, podczas gdy uwzględniony szerzej przez autorkę kulturolog Ołeksandr Hrycenko zajmował się nią bardziej w kontekście teorii polityki i teorii kultury (O. Hrycenko, *Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994-2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати*, Інститут культурології НАМ України: Kyjiw 2017).

Większy jest wkład autorki w analizę wyobrażeń o przeszłości w filmach pod kątem **prześlań niesionych przez filmy oraz ich zakorzenienia w niektórych koncepcjach i interpretacjach w historiografii oraz historii kultury Ukrainy**. Można tu mówić o wyodrębnieniu przez nią dwu nurtów ideologicznych i wyartykułowaniu związanych z nimi wartości, które wpłynęły na ukraińskie kino o historii w latach 1991-2014: posowieckiego oraz narodowego w odmianie obywatelskiej oraz nacjonalistycznej. Autorka ukazała też oddziaływanie formalnych tradycji kina USRR na filmy o historii w niepodległej Ukrainie, gł. w nurcie tzw. kina poetyckiego. Niemniej analiza odwołań do tych koncepcji i interpretacji nie została przeprowadzona w równym stopniu w przypadku wszystkich.

Z kolei cel zdefiniowany w słowach „zwrócenie uwagi na historycyzację czasu transformacji i wyzwania związane z badaniami historycznymi nad tym okresem szczególnie w przypadku obszaru postradzieckiego na przykładzie Ukrainy” można uznać za zrealizowany.

Wprawdzie praca autorki przynosi raczej „rekonesans”, niż systematyczną „wyprawę”, odbyty przez nią jako historyczkę „na terenie” współczesności, niemniej należy ją uznać za zachęcającą dla dalszych tego typu badań. Autorka naturalną kolejną rzeczą (jest to koniec prac na stopień „tylko” doktora) nie wskazała, w jaki sposób historycy mogą rozwiązać problem gigantycznego nadmiaru źródeł do badania niemal każdego problemu z **czasów przełomu XX i XXI w.**, jednak **dowodła, iż owocne i obiecujące jest wykorzystanie współczesnych źródeł audiowizualnych do badania procesów w nich zachodzących.**

Wreszcie jednocześnie zapowiedź włączenia kolejnych rodzajów źródeł dotyczących współczesności (poza samymi filmami) do źródeł historycznych została spełniona jedynie częściowo. W pracy trudno jest znaleźć wykorzystanie takich kategorii źródeł, nazwanych przez autorkę „pobocznymi”, jak: notatki filmowców, korespondencja producencka, kosztorysy, dokumentacja studiów filmowych czy wyniki badań oglądalności filmów. Nie podważa to wniosku, iż źródła tego typu rzeczywiście warto wprowadzić do warsztatu historyków.

Zanim przejdę do konkluzji, po pierwsze, doprecyzuję „problem badawczy” pracy, i po drugie, wskażę kilka kwestii, na jakie natknęła się autorka oraz przedstawię uwagi co do jej sposobów ich rozwiązywania. Problem naukowy do rozwiązania w pracy polegał na **zbadaniu i opisanu mechanizmów tworzenia filmów o historii na Ukrainie, ich dystrybucji i odbioru oraz wskazaniu miejsca „sektora” filmowego w polityce pamięci w tym państwie w latach 1991-2014.** Odnośnie do rozwiązania przez autorkę poszczególnych kwestii mam następujące uwagi.

Układ pracy. Zostałem przekonany do wyboru przez nią układu problemowego argumentem, zgodnie z którym:

Chronologiczny układ wymuszałby przyjęcie założenia prześledzenia dynamiki powiązanej ze zmianami odnoszącymi się tylko do jednej z grup (np. władz państwowych). Wątpliwości wzbudzała możliwość wpisania w te ramy zmian w działaniu innych grup i nie zawsze powiązanych ze zmianą władz czynników (s. 3-4 Streszczenie).

Natomiast nie znalazłem w całej pracy uzasadnienia dla kolejności rozdziałów II – V. Jedynie domyślam się, że rozpoczęcie analizy w rozdziale II od filmów (re)prezentujących ukraińską traumę posowiecką (represje, zbrodnie masowe, skutki katastrofy w Czarnobylu) wynikało z uznania tego doświadczenia za najsilniej oddziałujące na społeczeństwo ukraińskie i przebieg transformacji od 1991 r. Jednak dalej całkiem nie było dla mnie jasne, dlaczego to właśnie rozdział III traktuje o „wielokulturowej narracji o przeszłości”, czyli próbach inkluzywnego ujęcia innych grup niż etniczni Ukraińcy w opowieści o historii w filmach. A także dlaczego stoi on między wspomnianym rozdziałem II a następnym rozdziałem IV pt. „Ukraińcy między dwoma totalitaryzmami”, który odnosi się do narracji o II wojnie światowej oraz „wojny po wojnie od 1945 r. Wreszcie nie znalazłem w pracy uzasadnienia, dlaczego następny w pracy rozdział V jest poświęcony „dobie kozackiej”.

Krótko rzecz ujmując, przyjąwszy argument o układzie problemowym, a nie chronologicznym (z wewnętrznymi cezurami w okresie 1991-2014, które najczęściej w książkach nt. transformacji Ukrainy są wyznaczone przez daty początków kolejnych kadencji

prezydenckich), nie znalazłem argumentów wyjaśniających, dlaczego dla wyróżnionych problemów w historii Ukrainy nie został zastosowany układ chronologiczny. Oznaczałoby to, następującą kolejność rozdziałów: V – III (lub odwrotnie) – II.1 – IV – II.2. Po tym następowałby rozdział VI poświęcony obrazom transformacji od 1991 r. w kinie. Praca miałaby ostatecznie układ problemowo-chronologiczny, co byłoby właściwsze z punktów widzenia dyscypliny, którą reprezentuje.

Określenie, jakie produkcje uznać za ukraińskie filmy o historii. Rozwiązanie tej kwestii poprzez odrzucenie takich obiektywnych kryteriów, jak: temat, formalny status donatora i producenta, oryginalny język filmu, czy miejsce realizacji procesu produkcyjnego, na rzecz kryterium „kontekstualnego” z naciskiem na przesłanie, adresatów i odbiór przez opinię publiczną oraz tożsamość twórców filmów (Lars Kristensen, Bohdan Niebiesio; s. 36-42) uważam za dobre i przekonująco uzasadnione. Podejście, zgodnie z którym główny snop światła jest rzucony na twórcę, w tym na jego osobiste doświadczenie i przynależność pokoleniową, pozwalało autorce wyjaśnić źródła zmian tematów i form w ukraińskiej kinematografii (np. w przypadku ponownej ekranizacji tematu Czarnobyli po kilkunastoletniej przerwie od lat 90. do 2013 r.; s. 94).

Zastosowanie typologii narracji historiograficznych o II wojnie światowej i „wojnie po wojnie” na Ukrainie w latach 1941-1950. Użycie typologii Andreasa Kappelera (s. 119) do analizy typów opowieści filmowej o tych wydarzeniach zostało przeprowadzone konsekwentnie i ze znajomością zarówno samej przeszłości, jak współczesnych ukraińskich kontekstów ideologicznych i dyskursywnych. Autorka ukazuje nacjonalistyczną narrację o UPA w kinie ukraińskim (gł. w filmach Ołesia Janczuka) poprzez przywołanie zdania krytyków filmowych oraz badaczy spoza kraju (niezależnych od ośrodków z diaspory finansujących produkcję), unikając cytowania polskich przeciwników tej narracji, szczególnie ich wypowiedzi odnośnie do interpretowania na Ukrainie takich wydarzeń w konflikcie polsko-ukraińskim z lat 1939-1947 jak: zbrodnia wołyńska czy akcja „Wisła”. W efekcie zachowuje bezstronność w analizie, nie uzależniając się od dyskursów, przeważnie publicystycznych, których wiele jest w toczącej się (i słusznie w pracy nieuwzględnionej) polsko-ukraińskiej historycznej debacie medialnej. Jednocześnie nie unika ocen odnośnie do wpływu nacjonalistycznej narracji w filmach ukraińskich, na co wskazują m.in. słowa, które odnoszą się do zabiegania OUN o współpracę z III Rzeszą oraz podejmowania działań wspierających ją na zachodniej Ukrainie przed rozczarowaniem nią, jakiego przywódcy tej formacji doznali w drugiej połowie 1941 r.: *Ważny element, który bez względu na wymienione na początku czynniki, był zauważalny we wszystkich produkcjach odnoszących się do okresu II wojny światowej, to natomiast zachowanie roku 1941 jako cezury początkowej. Okres 1939-1941 wciąż jeszcze jest pomijany przez ukraińskich filmowców* (s. 165).

Trzeba docenić także ostrożność w doborze argumentów i ocen (za autorami, od których one pochodziły) w ukazywaniu etnocentrycznych narracji w filmach dotyczących Kozaczyzny (s. 131-133).

Walorem pracy jest też **podważenie szeroko uznawanego przekonania**, ugruntowanego m.in. we współczesnej polskiej debacie na temat polityki pamięci Ukrainy, iż

narodowa wiktyimizacja, a w konsekwencji zupełny brak autokrytycyzmu, dominują we współczesnym myśleniu Ukraińców o własnej przeszłości. Autorka zwraca uwagę, że: [w] *bardzo wielu filmach podkreślane były zgubne konsekwencje jego [narodu ukraińskiego – T.S.] wad i błędów. Akcentowany był także dramat bratobójczych walk na terenie Ukrainy* (s. 165).

Do pozytywów zaliczam też **wyjście przez autorkę poza ramy czasowe pracy i uwzględnienie w rozdziale VI filmów powstałych w latach 2013-2018**, aby pokazać możliwości otwierające się przed historykami-badaczami okresu transformacji poprzez analizę filmowych reprezentacji przeszłości w okresie od 1991 r. Pozostawię tu na stronie kwestię wyboru przez nią filmów do tej analizy, a tym samym ich reprezentatywności. Mógł to być wybór uwzględniający szerszą gamę tematów i form, niemniej trzeba wziąć pod uwagę to, iż z uwagi na ograniczone znaczenie tego wątku dla całej pracy, siłą rzeczy musiał mieć on charakter subiektywny.

W swojej wielowątkowej pracy autorka nie uniknęła pewnych **pomyłek rzeczowych**. Dotyczyły one wszakże kwestii drobnych, nieistotnych dla całości wyводу. Odnotowuję je głównie ze względu na ułatwienie jej pracy w przypadku przygotowywania całości czy części pracy do wydania. Na s. 42 źle policzono liczbę lat, jaka upłynęła między uchwaleniem przez parlament z inicjatywy Wiktora Juszczenki ustawy określającej Wielki Głód w Ukrainie jako ludobójstwo 28 listopada 2006 r. a rocznicą pierwszej emisji w telewizji filmu „Hołod-33” (15, a nie 25). Na s. 124-125 jest mowa o tym, że Tymofiej Chmielnicki odsunął od władzy hetmana Iwana Wyhowskiego w dwa lata po śmierci swego ojca Bohdana, ale było to nie w wymienionym 1669 r., lecz 1659 r.

Jeśli chodzi o **spełnienie wymogów formalnych pracy**, trzeba jedynie zaznaczyć, iż nie wszystkie opisy bibliograficzne zostały wykonane zgodnie z regułami, np. na s. 41 w przypisach 151-156 autorka nie podała tytułów informacji w internecie, a jedynie ich adresy.

Rolę podsumowującą odgrywa w pracy rozdział VII oraz Zakończenie. Wyciągnięte w nich **wnioski celnie nawiązują do pytań badawczych i też wymagających weryfikacji** wymienionych w części wstępnej pracy.

Po pierwsze, w opozycji do badaczy skoncentrowanych na polityce pamięci, którzy uznają publiczne reprezentacje historii za wynik przede wszystkim decyzji i działań podejmowanych przez władze, autorka pokazuje, iż ostatecznie na to, jakie obrazy przeszłości trafiają do odbiorców na Ukrainie w przypadku kina zależy także od szeregu takich czynników, jak: wielkość budżetów, intencje donatorów, scenariusze (oparte na materiałach i źródłach różnej jakości) oraz indywidualne doświadczenia, światopogląd i pamięć reżyserów i scenarzystów (s. 161).

Po drugie, autorka przekonuje, iż *„[w] efekcie braku konsekwentnej i kompleksowej polityki historycznej w Ukrainie, bardzo trwały okazał się wpływ przez lata upowszechnianych radzieckich schematów odnośnie przedstawiania historii. Pozostawienie produkcji bez wsparcia marketingowego w warunkach rynkowych prowadziło do powstania z winy władz zjawiska nowego typu cenzury [podkr. T.S.] ukraińskich produkcji* (s. 163).

To, czy termin „cenzura” odnośnie do ograniczenia możliwości publicznego artykułowania pamięci zbiorowej oraz obrazów przeszłości na Ukrainie jest najbardziej właściwy, trzeba zostawić na inną dyskusję. W każdym razie zwrócenie na uwagi na ten problem należy uznać za jedną z ważniejszych zalet pracy.

Wreszcie po trzecie, autorka postuluje kontynuowanie badań poprzez porównanie roli filmów o historii w różnych państwach Europy Środkowej i Wschodniej po wyjściu z rządów komunistycznych w latach 1989-1991 (s. 166). Do tego postulatu warto dodać kontynuowanie ich również odnośnie do samej Ukrainy po 2014 r. W latach 2014-2019 Państwowa Agencja Ukrainy ds. kina (Derżkino, skądinąd instytucja rzadko przewijająca się w pracy i przez autorkę bliżej nieopisana) była kierowana przez Pyłypa Illienkę. Z kolei dyrektorem Studium Filmowego im. Ołeksandra Dowżenki jest od 2014 r. Ołeś Janczuk (od 2017 r. także przewodniczącym Narodowego Związku Filmowców Ukrainy). Obaj są reżyserami o jednoznacznie wyprofilowanych przekonaniach na temat historii Ukrainy w XX w. Innymi słowy, chcę dodać, że produkcje z udziałem państwa w okresie rządów prezydenta Petra Poroszenki też zasługują na opracowanie, a ten temat badawczy, o ile mi wiadomo, jeszcze nie został zrealizowany.

* * *

Uwzględniając wszystkie przedstawione strony recenzowanej pracy, jednoznacznie stwierdzam, iż **rozprawa stanowi „oryginalne rozwiązanie problemu naukowego”, a jej autorka wykazuje „ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie naukowej”** historia w znaczeniu wynikającym z tekstu art. 13. ust. 1 Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14 marca 2013 r.

Tomasz Strujek