

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych
30 -348 Kraków, ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4
tel: 012 - 664 – 55 – 67



prof. dr hab. Grażyna Stachówna

Kraków, 17 sierpnia 2017 rok

Recenzja z rozprawy doktorskiej pani mgr Anny Dębowskiej pt:

Robert Redford jako aktor, reżyser i animator kultury

Praca doktorska pani mgr Anny Dębowskiej nacręcza nieco problemów natury metodologicznej i merytorycznej. Spróbuję je po kolei i zwięźle przedstawić.

Po pierwsze – temat pracy. Jej bohaterem uczyniła pani mgr Dąbrowska Roberta Redforda, amerykańskiego aktora, reżysera i animatora kultury, kiedyś podziwianego przez rzesze fanów – ściśle mówiąc: fanek – dziś chyba zupełnie zapomnianego. Młodzi widzowie filmowi już go nie znają i nie rozpoznają (sprawdziłam to na moich studentach), gdy pojawia się w jakimś współcześnie nakręconym filmie, np. *Kapitan Ameryka – Zimowy Żołnierz* (2014, reż. Anthony Russo i Joe Russo) czy *Mój przyjaciel smok* (2016, reż. David Lowery), a starsi dziwią się w ten okrutny i resztą typowy sposób: to on jeszcze żyje? i och, jak strasznie teraz wygląda! Tym bardziej więc naukowa rozprawa przypominająca, opisująca, interpretująca i podsumowująca dorobek artysty, obecnie 81-letniego, byłaby wielce pożądana. Po polsku niewiele bowiem o Redfordzie napisano, a przetłumaczono tylko jedną poświęconą mu książkę Michaela Feeneya Callana *Robert Redford. Biografia* (Wrocław 2013), autora wielu innych popularnych biografii aktorskich.

Gorącą wielbicieleką Redforda była Maria Kornatowska, która do końca swych dni – jak to zaświadcza Mariusz Grzegorzek „rozprawiała (...) o platonicznej miłości do Roberta Redforda” (*Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. Tadeusz Szczepański, Łódź 2016, s. 71). Szkoda, że pani mgr Dębowska nie dotarła do jej klasycznego artykułu *Złoty chłopiec z Kalifornii* („Film” 1988, nr 23, s. 16-18), który do dziś pozostaje wzorem aca-fanowskiego (czyli akademicko-fanowskiego) wyznania miłości żywionej do jakiegoś gwiazdora. Ten rodzaj pisania o aktorach ładnie się u nas rozwija, choćby na łamach krakowskiego pisma uniwersyteckiego „EKRAANY”.

Jeśli rozprawa pani mgr Anny Dębowskiej miała w zamierzeniu przybliżyć czytelnikom sylwetkę Redforda, to zadziwiająco mało dowiadujemy się o nim jako o człowieku. Nie ma w niej bowiem np. podstawowej informacji o dacie i miejscu jego urodzenia (1936, Santa Monica, Kalifornia – co samo w sobie jest znaczące), o jego dzieciństwie i środowisku, z którego się wywodził, o szkołach, które kończył, *en bref*, o okolicznościach, jakie go ukształtowały. Autorka rozwija potem – bardzo słusznie zresztą – wpływ ideologii kontrkulturowych z lat 60. XX wieku na rozwój osobowości Redforda, ale to co działo się z nim wcześniej i potem jej nie interesuje. Nie domagam się plotek, ale informacje o (niełatwych) kolejach jego życia, rodzinie czy np. przyznaniu mu w 2016 roku przez prezydenta Baracka Obamę Prezydenckiego Medalu Wolności, najważniejszego amerykańskiego odznaczenia cywilnego, mają swoją wagę w wymiarze prywatnym, publicznym i artystycznym. Odnoszę wrażenie jakby w pracy pani mgr Dębowskiej Redford-człowiek był wielkim nieobecnym, przesłoniętym przez jego ekranowy *image*, gwiazdorstwo i zasługi dla kinematografii, a przecież on zawsze walczył z tego typu zaszeregowaniem.

Po drugie – forma pracy. Po tak sformułowanym temacie – *Robert Redford jako aktor, reżyser i animator kultury* – można by się spodziewać pełnej monografii dorobku artysty. Rozprawa jednak monografią nie jest. Z bardzo prostego powodu - Autorka nie przestrzega naukowych reguł obowiązujących w tym gatunku. Pisze wybiórczo o artystycznej i społecznej działalności Redforda – najbardziej widać to w części poświęconej jego aktorstwu (do czego jeszcze wrócę) – zdając się głównie na własne spostrzeżenia, co oczywiście zasługuje na uznanie, ale niestety zbyt rzadko jest konfrontowane z opiniami recenzentów, współpracowników artysty, jego przyjaciół i wrogów oraz z jego własnymi wypowiedziami. Znowu *en bref* – praca ma zbyt wątle, jak na monografię, zaplecze dokumentujące dokonania Redforda. W bibliografii Autorka podaje dziewięć książek poświęconych artyście, angielskich i niemieckich, ale cytuje niemal wyłącznie książką Michaela Feeneya Callana.

Po trzecie – koncepcja pracy. Zgodnie z tytułem dzieli się ona na trzy części poświęcone trzem głównym sferom zawodowej działalności Roberta Redforda: aktorstwu, reżyserii i organizacji Festiwalu Filmowego w Sundance. Pojawia się też informacja, że był producentem filmowo-telewizyjnym (baza IMDb wymienia 48 pozycji). Jest to podział logiczny i klarowny. Przyjrzyjmy się więc teraz zawartości poszczególnych rozdziałów.

Rozdział pierwszy, *Robert Redford jako aktor*, jest w mojej ocenie najsłabszą częścią pracy pani mgr Dębowskiej. O przygotowaniu zawodowym Redforda dowiadujemy się z niej tylko tyle, że „naukę aktorstwa rozpoczął stosunkowo późno w American Academy of Dramatic Art w Nowym Jorku” (s. 8 recenzowanej pracy), ale jak późno, nie wiadomo. Jeśli zadebiutował na Broadwayu w 1959 roku, jak można mniemać, już po studiach, to miał wtedy 23 lata, w telewizji – 24, w kinie – 24 (*Duby smalone, Tall Story*, 1960, reż. Joshua Logan – bez nazwiska w czołówce) – pani mgr Dębowska podaje mylną datę, 1962, pierwszego pojawienia się Redforda na dużym ekranie – co wydaje się całkiem odpowiednim wiekiem do podjęcia zawodu aktora.

I potem następuje kuriozalny tekst: „Zgodnie z lakoniczną informacją zawartą na stronach [**internetowych!** – dop. G.S.] Akademii szkoła ta [American Academy of Dramatic Art – dop. G.S.] dba o całościowy rozwój aktora, a program zajęć łączy długoletnią tradycję i nowoczesne metody nauczania, które promują dyscyplinę, a także odkrywanie samego siebie wraz z rozwojem technik aktorskich” (s. 8). O tradycjach tej zasłużonej placówki, jej nauczycielach i wychowankach nie dowiadujemy się niczego. Metody nauczania sprowadzają się do jednego zdania: „Jest ona [Academy – dop. G.S.] głęboko osadzona w metodzie Charlesa Jehlingera” (s. 8). Tu pojawia się numerek odsyłający do dwuzdaniowego przypisu na dole strony, gdzie Autorka wyjaśnia, że zajęcia w szkole obejmowały taniec, pantomimę, ćwiczenia głosowe, szermierkę i charakteryzację, a metoda Jehlingera bazuje „na wiernym przestrzeganiu interpretacji znaków i sytuacji w teście” – jakim teście? – i nazywana jest „techniką aktorską bez metody” (s. 8). Nie wiadomo, kto to był ten Charles Jehlinger, na czym polegał jego system kształcenia aktorów, jakich miał wychowanków i czy ta „technika bez metody” jest zauważalna w rolach granych przez Redforda.

Nie jest to sprawa błaha, ponieważ w tym samym czasie okres największej świetności przeżywało nowojorskie Actors Studio, w którym Elia Kazan i Lee Strasberg stworzyli sławną Metodę, bazującą na Systemie Konstantego Stanisławskiego, i kształcili aktorów, z którymi Redford grywał potem w filmach. Byłoby więc wskazane przedstawienie, jak on przygotowywał się do roli i czy na ekranie różnił się jakoś od aktorów grających podług Metody. A konfrontacja nastąpiła szybko, w 1966 roku w filmie *Oblawa* Arthura Penna

Redford zagrał z Marlonem Brando, naczelnym reprezentantem Metody w kinie amerykańskim. W przeprowadzeniu tej analogii pani mgr Dębowskiej mogłaby pomóc ciągle aktualna książka Jana Bereźnickiego *Na przykład Marlon Brando* (Warszawa 1979), w której rosyjski autor zaproponował oryginalny sposób opisu ról tego aktora. Redford stworzył też z Paulem Newmanem, drugim sławnym wychowankiem Actors Studio, legendarny już duet w dwu filmach wyreżyserowanych przez George'a Roya Hilla *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969) oraz *Źródło* (1973), gdzie różnica metod aktorskich stosowanych przez obu aktorów w budowaniu swoich ról widoczna jest jak na dłoni.

Odniesienie do Metody byłoby tym bardziej potrzebne, że pisząc o roli gen. Irwina (nie Irwina – jak podaje Autorka, s. 57), zagranej przez Redforda w *Ostatnim bastionie* (2001), pani Dębowska cytuje opinię reżysera tego filmu (bez podania jego nazwiska i źródła cytatu), Roda Lurie, że aktor w scenie śmierci swego bohatera zastosował „pamięć sensoryczną rodem z Metody” (s. 57). Autorka nie definiuje pojęcia „pamięć sensoryczna” (krótkotrwała pamięć zmysłów) i nie wyjaśnia, jakie znaczenie miało w Metodzie. Podejrzewam, że Lurie'mu chodziło może bardziej o „pamięć emocjonalną”, podstawowe pojęcie związane z technikami stosowanymi w Actors Studio. Dotyczy ona wcześniej przeżytych przez aktora w jego realnym życiu zdarzeń i emocji, które potem mogą mu pomóc w budowaniu roli. Ale gdyby Redford naprawdę uaktywnił w scenie śmierci gen. Irwina swoją pamięć sensoryczną czy emocjonalną, musiałyby one dotyczyć jego umierania, co jest oczywiście absurdem. Badacz musi wystrzegać się bezkrytycznego powtarzania cudzych opinii.

Drugim przykładem ufego zawierzenia bałamutnym informacjom jest dwukrotne powtórzenie przez panią mgr Dębowską – raz za Davidem Downingiem (s. 56), drugi raz za samym Redfordem (s. 57) – że w filmie *Ostatni bastion* (2001) aktor po raz pierwszy umierał na ekranie. Bohater grany przez Redforda, Charlie „Bubber” Reeves, umierał zastrzelony w finale *Oblawy* Arthura Penna już 35 lat wcześniej w 1966 roku. I jakaż to była spektakularna śmierć! Nie znam wcześniejszego filmu Redforda *Wojenne polowanie* (1962, reż. Denis Sanders), grał w nim drugoplanową rolę żołnierza walczącego na wojnie koreańskiej, któremu śmierć też mogła się łatwo przytrafić.

Wszyscy profesjonalni filmoznawcy wiedzą, że pisanie o aktorstwie jest – wbrew pozorom – najtrudniejszym zadaniem w naszej dyscyplinie z powodów metodologicznych, analitycznych i językowych. Dlatego też większość opracowań, nie tylko zresztą polskich, skupia się na biografii aktorów uatrakcyjnionych mniejszymi czy większymi skandalami, na opisanu ich społeczno-kulturowego funkcjonowania w epoce, w której stworzyli swój

image i ważne role (tu dobrym przykładem jest książka Iwony Kurz *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Warszawa 2005) lub na opisanie psychologicznego fenomenu aktorstwa – ich autorami zwykle nie są filmoznawcy, ale psychologowie (np. Barbara Mróz, *Osobowość wybitnych aktorów polskich. Studium różnic międzygeneracyjnych*, Warszawa 2008). Jak mi się wydaje, na gruncie polskiego filmoznawstwa jedyną próbę naukowego zmierzenia się z problematyką aktorstwa podjął Piotr Skrzypczak w książce *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej* (Toruń 2009).

Pomysł pani mgr Anny Dębowskiej wyodrębnienia spośród ról zagranych w kinie przez Redforda czterech typów postaci – mężczyzny (nieszczęśliwie) zakochanego, samotnika, buntownika i starca – nie jest zły, choć to typologia banalna. Pani mgr Dębowska połączyła je z określonymi gatunkami filmowymi: melodramatem, westernem i filmem sensacyjnym (to akurat nie jest gatunek), starca nie udało jej się, na szczęście, przypisać do żadnego. W wyniku tego podziału poza sferą oglądu Autorki pozostały role Redforda, które do niego nie pasowały, czyli jego role komediowe – *Boso w parku* (1967, reż. Gene Saks), *Źądło* (1973, reż. George Roy Hill), *Orły Temidy* (1986, reż. Ivan Teitman), sportowe – *Szaleńczy zjazd* (1969, reż. Michael Ritchie – miał go realizować Roman Polański), *Urodzony sportowiec* (1984, reż. Barry Levinson), czy rola demokratycznego kandydata do Senatu USA w filmie *Kandydat* (1972, reż. Michael Ritchie), tak ważna z punktu widzenia osobistych poglądów aktora (Redford był także współproducentem tego filmu).

Zatrzymajmy się przy mężczyźnie (nieszczęśliwie) zakochanym – ponieważ tę samą metodę opisu Autorka stosuje także w pozostałych częściach pierwszego rozdziału. Najpierw, według mnie, zupełnie zbytecznie charakteryzuje melodramat jako gatunek filmowy, ale nie przywołuje tu jednak i nie definiuje kategorii amanta, bez którego ten gatunek istnieć nie może. A przecież Redford – jak sądzę – był ostatnim wielkim romantycznym amantem hollywoodzkim, do czego predestynowała go wyjątkowa uroda, wdzięk i seksapil – kolejny element zupełnie niezauważony przez panią mgr Dębowską – sposób wcielania się w rolę, umiejętność gry z partnerką (nawet tak niedobrą jak Mia Farrow w *Wielkim Gatsbym*, 1974, Jacka Clayтона), naturalność w noszeniu kostiumu i ogólne *esprit* smutnego kochanka. Potrafił także „prowadzić rolę oczami” (jak mawia się w żargonie aktorskim) – była to ważna umiejętność wypracowywana naówczas przez aktorów amerykańskich. Autorka co prawda zauważa czasem tę Redfordowską grę oczami, ale nie wyprowadza z niej stosownych wniosków teoretycznych.

Następnie pani mgr Dębowska ogólnie charakteryzuje bohaterów granych przez Redforda w melodramatach – ich wygląd, postawę życiową, noszone kostiumy, ale nie dowiadujemy się prawie niczego na podstawowy temat: **jak** Redford, aktor z pewnością świadomy swego zawodowego warsztatu (choć im dłużej przyglądam się jego rolom, coraz bardziej mi się wydaje, że był tzw. aktorem intuicyjnym), tworzył te postacie, jak używał swojego ciała – podstawowego narzędzia w pracy aktora – jak erotyzował swoje zachowania, jakimi posługiwał się technikami i metodami kreacji i jakie wrażenie wywierał na widzów obojga płci. Może łatwiej byłoby to przedstawić, gdyby Autorka dokładnie przeanalizowała jedną wybraną amantką rolę Redforda, choćby wspomnianego już Jaya Gatsby’ego czy Jacka Weila z *Havany* (1990) Sydneya Pollacka – *notabene* pani mgr Dębowska nie zauważa, że ten film jest trawestacją *Casablanki* (1943) Michaela Curtiza, więc aż prosi się dokonanie analizy porównawczej amantkiego stylu gry Humphreya Bogarta i Roberta Redforda – a nie grzęzła w banałach ogólnego opisu.

Pani mgr Dębowska nie dostrzega także istnienia produkcyjnego systemu hollywoodzkiego, który do dziś decyduje o castingu. Nie dowiadujemy się więc zatem niczego o zależnościach istniejących między wytwórniami filmowymi i aktorem, o tym na ile sam mógł decydować o wyborze ról. A przecież Redford usilnie próbował zmienić przypisane mu *emploi* – to kolejny termin teoretyczny, którego Autorka nie definiuje i rzadko się nim posługuje – zdając sobie sprawę z tzw. zaszufładowania, typowości granych przez siebie postaci oraz z mijającego czasu, zabójczego dla amantów.

Tak więc, mimo stwierdzenia pani mgr Dębowskiej wyrażonego na 23 stronie jej pracy: „Ustaliliśmy (...), że aktor oprócz wyglądu dysponuje profesjonalnym warsztatem, który sprawdza się w szerokim repertuarze” – Autorka ma wyjątkową skłonność do tego typu ogólnych stwierdzeń – niestety nie dowiadujemy się, jako czytelnicy jej pracy, jaki był ten „profesjonalny warsztat” Redforda.

Podobnie napisane zostały kolejne części pierwszego rozdziału pracy, najpierw historia gatunku, np. westernu, i występujących w nim typów postaci, a potem krótkie streszczenia filmów i charakterystyka bohaterów granych przez Redforda. Jedyne uwagi dotyczącymi jego zawodowego warsztatu są tu spostrzeżenia typu: gra „spokojnie-chłodna”, aktor „niewiele mówi: gra gestem, pozycją [tak!] i spojrzeniem” (s. 40).

Film sensacyjny nie jest gatunkiem filmowym, pani mgr Dębowska wrzuca więc do tego worka thriller polityczny, film więzienny i szpiegowski, wykazuje przy tym brak rozeznania w nowej literaturze genologicznej (s. 43). Tu wreszcie pojawia się motyw mijającego czasu, jakże istotny dla artysty nieprzerwanie budującego swą karierę już prawie

sześćdziesiąt lat. Autorka zarysowuje go zdawkowo, pisząc: „filmy te [sensacyjne, według jej typologii – dop. G.S.] dzieli 25 lat [dokładnie 26 – dop. G.S.]. Przez ten czas zmienił się nie tylko sam Redford, ale cała produkcja filmowa” (s. 49).

W filmie *Trzy dni Kondora* (1975) Redford ma 39 lat (wygląda na mniej), a w *Zawód: szpieg* (2001) – 65 (na więcej). Dla aktora, który startował w kinie jako olśniewający młodzieńczy amant, konfrontacja z mijającym czasem to – oprócz dojrzewającego warsztatu – podstawa bycia w zawodzie. Jak Redford radził sobie z coraz bardziej destrukcyjnymi zmianami swej cielesności, jak walczył ze zmarszczkami, jak przekonywał reżyserów, by używali specjalnych przesłon, filtrów i określonego typu oświetlenia (zwanych w żargonie operatorów „filmowaniem przez pończochę”). A Redford próbował tego wszystkiego – o czym Autorka tylko wspomina (s. 58). Jak wreszcie poddał się z godnością i zaczął grać ze starczą maską na pięknej ongiś twarzy „figury mędrców, wiedzących doskonale, że są na tym świecie rzeczy, które trudno objąć wzrokiem, a jeszcze trudniej umysłem” – jak nie bez ironii napisał o ostatnich rolach Redforda młody krytyk Michał Walkiewicz (<http://www.filmweb.pl/reviews/Sezon+na+smoka-19062>).

W tym kontekście dużo lepiej wypada czwarta część pierwszego rozdziału pracy poświęcona starczym rolom Redforda. Autorka, uwolniona od genologicznych wstępów, może po prostu przyglądać się rolom granym przez aktora i wreszcie jemu samemu. Wyraźnie łatwiej jej opisywać starego człowieka niż pięknego, seksownego mężczyznę, jakim Redford był przed pięćdziesięciu laty. Ale tu wkraczamy w sferę kulturowego stosunku do ciała i seksualności, polskiego obyczaju językowego i indywidualnych możliwości piszącego, porzućmy więc lepiej ten temat.

Należy uzupełnić dywagacje pani mgr Dębowskiej dotyczące filmu *Wszystko stracone* (2013) J. C. Chandora, w którym 77-letni Redford zмага się samotnie z oceanem, że taka rola – jeden aktor w całym filmie – to nie tylko „przejaw gigantycznego ego”, czy „symbol głębokiej dojrzałości i olbrzymiego dystansu do siebie” – jak pisze Autorka (s. 67-68). To także niepospolite wyzwanie aktorskie, miernik talentu, osobowości, warsztatu zawodowego, umiejętności zapełniania sobą ekranu i popularności wśród widzów. W kinie hollywoodzkim były, o ile wiem, trzy podobne przypadki, choć nie aż tak ekstremalne, tzn. dwie adaptacje noweli Ernesta Hemingwaya *Stary człowiek i morze* – pierwsza ze Spencerem Tracy (1958), druga z Anthony Quinnem (1990) i *Cast Away – poza światem* (2000) – Tom Hanks żyje samotnie, efektownie chudnąc, na bezludnej wyspie. A w kinie europejskim *Locke* (2013, reż. Steven Knight) – Tom Hardy tylko jedzie samochodem i rozmawia przez telefon.

Muszę także odnotować użycie przez Autorkę sformułowania przy okazji roli Redforda w filmie *Niedokończone życie* (2005) Lasse Hallströma: „Redford nie gra, on po prostu jest [na ekranie – dop. G.S.]” (s. 64). Ten nieprawdziwy banał ciągle pokutuje w tekstach poświęconych aktorom, jakby ich autorzy nie zdawali sobie sprawy, że aktor nigdy po prostu nie jest, aktor zawsze gra.

Druga część pracy pani mgr Anny Dębowskiej jest zdecydowanie lepsza od pierwszej. Została poświęcona reżyserskiemu dorobkowi Roberta Redforda. Autorka omawia dziewięć jego filmów nakręconych w latach 1980 - 2012, streszcza ich fabuły, charakteryzuje styl, deszyfruje ideologie coraz bardziej zaangażowane politycznie, przywołuje opinie recenzentów – brakuje ważnej recenzji Alicji Helman z filmu *Zwykli ludzie* (1980) *To się zdarza tylko innym* („Kino” 1981, nr 7, s. 46), w której autorka wyjaśnia polskim widzom amerykańskie konteksty obyczajowe tego dzieła – podaje informację o uzyskanych nagrodach. A wszystko to w kontekście teorii autorskiej i przekonująco przeprowadzonego dowodu, że Redford jest *par excellence* autorem filmowym. Pani mgr Dębowska wpisuje też filmy Redforda w historię kina amerykańskiego, trafnie dostrzegając, że największy wpływ na jego postawę życiową i tematykę realizowanych dzieł miała epoka kontrkultury i kontestacji lat sześćdziesiątych XX wieku. Ta część pracy napisana została ze znajomością rzeczy, poprawnie metodologicznie i przekonująco merytorycznie. Szkoda, że pani mgr Dębowska nie analizuje ról aktorskich, które Redford zagrał we własnych filmach, *Zaklinacz koni* (1998), *Ukryta strategia* (2007) i *Reguła milczenia* (2012). To przecież specjalne wyzwanie, by połączyć dwie jakże ważne funkcje: reżysera filmu i aktora grającego w nim główną rolę.

Redford-reżyser poszedł śladem innego hollywoodzkiego amanta, Johna Cassavetes – o czym pani mgr Dębowska nie wspomina – który za pieniądze zarobione w „kalifornijskiej fabryce snów” realizował filmy kontestujące politykę wielkich studiów, dyktaturę producentów i przyzwyczajenia widzów.

Część trzecia pracy, *Robert Redford jako animator kultury*, przynosi wyczerpujące informacje na temat utworzonego przez artystę w 1978 roku Festiwalu Filmowego w Sundance i finansowanego przez niego, na którym młodzi reżyserzy mogą pokazywać swoje filmy należące do tzw. kina niezależnego, unikającego finansowego i artystycznego dyktatu Hollywoodu. Sukces odniesiony w Sundance był, o paradoksie, bramą do komercyjnego sukcesu, m.in. dla Stevena Soderbergha, Quentina Tarantino i Christophera Nolana.

Praca doktorska pani mgr Anny Dębowskiej została napisana poprawnym językiem polskim, stylem eseistycznym, z nielicznymi na szczęście potknięciami natury gramatycznej,

ortograficznej – „nowoprzybyły” (s. 53), „nienajlepszy” (s. 110), „nowopowstałego” (s. 122), leksykalnej, interpunkcyjnej i stylistycznej – np. uczucia zawsze „targają” (s. 10 i in.), „Redford nie rozstaje się z koszulami” (s. 57), „amant, ale już pokryty patyną” (s. 59).

– Autorka używa wymiennie określeń „film” i „obraz”, a nie są one wcale tożsame.

– prof. Lubelski ma na imię Tadeusz, a nie Tomasz (s. 136, 203, 206).

– obcojęzyczne teksty przywoływane są w przypisach i bibliografii bez podania nazwisk polskich tłumaczy.

– w przypisie nr 308 artykuł Todda Gitlina ma polski tytuł, można więc rozumieć, że w tym właśnie języku został opublikowany w amerykańskim tomie zbiorowym (s. 155).

– w przypisach Autorka umieszcza długie fragmenty oryginalnych tekstów, które w swej pracy tłumaczy na polski, czego się zwykle nie czyni.

– bibliografia została ułożona według alfabetycznego indeksu imion autorów, a nie ich nazwisk, czego jeszcze nigdy dotąd nie spotkałam.

Lektura pracy doktorskiej pani Anny Dębowskiej pozwoliła mi powrócić do filmów z Robertem Redfordem i wyreżyserowanych przez Roberta Redforda, których już od lat nie oglądałam. I jestem jej za to wdzięczna, ponieważ była to duża, aczkolwiek nie zawsze w pełni satysfakcjonująca przyjemność. To oczywiście banal, ale czas naprawdę wiele zmienia, także w zakresie emocji odbiorczych i ocen artystycznych.

Na koniec pragnę zauważyć, że błędy badacza mogą być dla niego cennymi zdobyczami, o ile potrafi je obrócić na korzyść i wyciągnąć z nich właściwe wnioski. Pani mgr Anna Dębowska włożyła wiele pracy w przeprowadzenie swoich badań i dużo wysiłku w ich opisanie. Dlatego wnioskuję, by omawianą pracę *Robert Redford jako aktor, reżyser i animator kultury* uznać za podstawę do przyznania jej tytułu doktorskiego. O ile tylko zgromadzony dotychczas pozostały dorobek badawczy Doktorantki jest wystarczający oraz jeśli egzamin doktorski i obrona wykażą jej intelektualną sprawność i należyłą wiedzę.

Stwierdzam więc, że praca pani mgr Anny Dębowskiej spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grażyna Stachówna