

dr hab. Magda Potok, prof. UAM  
Kierownik Zakładu Literatury Hiszpańskiej i Iberoamerykańskiej

## RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Natalii Gogacz

*Madrycki underground czasów demokratycznej transformacji: film, telewizja, komiks  
(wybrane zagadnienia).*

napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jerzego Szyłaka

Rozprawa doktorska mgr Natalii Gogacz podejmuje szeroką problematykę kulturową, związaną z madrycką movidą, tj. ruchem powstałym w stolicy Hiszpanii pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku jako reakcja na kilkadziesiąt lat opresyjnej dyktatury zmarłego w 1975 roku generała Francisco Franco. Jako, że artyści „movidowi” tworzyli w opozycji do kultury oficjalnej (instytucjonalnej) oraz tzw. kultury wysokiej (elitarnej), ich twórczość zapisała się w rejestrach kultury popularnej, obejmującej piosenkę, kino, prasę ilustrowaną (fanziny, komiksy itp.), publicystykę, programy radiowe i telewizyjne, rysunki, plakaty i fotografie. Praca mgr Natalii Gogacz, poza ogólną – społeczno-historyczną – panoramą zjawiska, zawartą w rozdziale pierwszym, proponuje omówienie „wybranych zagadnień” z obszaru movidy. Zastrzeżenie to – o wybiórczym charakterze materiału badawczego – pojawia się w tytule pracy (w nawiasie), gdzie wymieniono rejestry badanej kultury: film, telewizję i komiks. Już w tym miejscu pozwolę sobie wyrazić żal, że materiał badawczy został tak ograniczony. Mowida, i szerzej, madrycki underground, to przede wszystkim muzyka i piosenka, których analizy w pracy zabrakło, a także ciekawa publicystyka, która stanowiła bieżący, krytyczny komentarz movidowej twórczości oraz rodzaj łącznika ze środowiskiem odbiorców kultury wysokiej. Do tych pominiętych wątków jeszcze wrócę.

Struktura pracy jest przejrzysta – rozprawa składa się z pięciu rozdziałów, wstępu, zakończenia, streszczenia i bibliografii. Wybrane analizy – kolejno: kina Ivána Zuluety, wczesnych filmów i opowiadań Pedra Almodóvara, dwóch programów telewizyjnych (*La Bola de Cristal*, *La edad de oro*), komiksu (*El Víbora*) oraz znaczenia, jakie dla tej formacji miała sala koncertowa Rock-Ola (w charakterze epilogu) – składają się na ciekawy obraz madryckiej movidy.

Na uznanie zasługuje zwłaszcza analiza filmoznawcza – mgr Natalia Gogacz przeprowadziła ją przekonująco, z głęboką znajomością tematu, w oparciu o szeroką

bibliografię. Na warsztat wzięła mniej znanego, hermetycznego twórcę – Ivana Zuluetę – którego kino, niezrozumiałe w swojej epoce, stanowi przykład skrajnie awangardowych eksperymentów z kamerą (rozdział drugi, str. 29-53). Nie obawiała się jednocześnie podjąć interpretacji kina najgłośniejszego zapewne reżysera hiszpańskiego, Pedra Almodóvara, którego twórczość obrosła ogromną tradycją badawczą, w wielu językach [tu, na marginesie, należy zauważyć, że Autorka, skrupulatnie odnotowująca stan badań – poświęca temu wstęp pracy – i zorientowana w polskich publikacjach z zakresu madryckiego undergroundu, nie zauważyła istnienia, a w każdym razie ani razu nie przywołała wydanej w 2015 roku monografii Anny Sikorskiej zatytułowanej *Hiszpania w filmach Pedra Almodóvara* (Warszawa, Wydawnictwo Attyka)]. Analizując twórczość filmową Almodóvara, Natalia Gogacz dostrzega jej nieoczywiste aspekty, jak np. przewrotny romantyzm, który nakazuje bohaterom filmów i opowiadań hiszpańskiego reżysera – zagubionym, sfrustrowanym, rozhisteryzowanym – uparcie marzyć o spełnieniu w miłości, często wbrew linii fabularnej i własnemu postępowaniu. Autorka rozprawy celnie wskazuje elementy walki z opresyjną tradycją, czy to poprzez przełamywanie tabu, czy to za pomocą ironii, strategii komicznych lub estetyki kampu (patrz zwłaszcza str. 56-66). Mgr Natalia Gogacz zwróciła też uwagę na pułapkę, w którą często wpadają krytycy filmowi – odczytywania kina Pedra Almodóvara w kluczu gejowskim. Mimo, iż w filmach hiszpańskiego reżysera nie brakuje związków homoseksualnych, i mimo faktu, że sam twórca manifestuje swoją gejowską orientację, odczytywanie jego filmów według teorii *queer* może się okazać ograniczające (mgr Gogacz pisze – „bezcelowe”; chyba zbyt kategorycznie?). Autorka słusznie sugeruje, by do bohaterów analizowanych filmów „odnosić się podmiotowo, respektując teorię ‘prawa pożądania’, w myśl której miłość wychodzi daleko poza ramy płci, a pożądanie jest naturalnym przejawem atrakcji względem drugiej osoby”. [W cytowanym zdaniu, znów na marginesie, niepokoi sformułowanie „atrakcja względem drugiej osoby”, które w polszczyźnie nie jest poprawne (powinno być: zainteresowanie, ewentualnie, w innym układzie – atrakcyjność, nigdy atrakcja) i nosi wyraźne ślady interferencji z języka hiszpańskiego („atracción frente/hacia/por una persona”)]. Analizy wczesnych obrazów Pedra Almodóvara zostały przeprowadzone wnikliwie i przekonująco. Interpretacje filmowych wątków i scen dowodzą znajomości filmoznawczych narzędzi i zarazem swobody posługiwania się nimi. Niektóre z nich – jak na przykład scena koncertu ku czci Matki Przełożonej w filmie *Pośród ciemności*, przedstawiona przez mgr Gogacz jako przewrotne nawiązanie do głośnej teorii „męskiego spojrzenia” (*male gaze*) Laury Mulvey (str. 76-77) – napisane są tak sugestywnie, że

wywołują zarazem uczucie poznawczej satysfakcji, jak i niedosytu, związanego ze skrótowym czy wybiórczym potraktowaniem korpusu (chciałoby się przeczytać więcej!).

Pozytywnie oceniam decyzję o włączeniu do materiału badawczego programów telewizyjnych. Decyzja ta, jak słusznie stwierdza Autorka (str. 110), pozwala przyjąć/poznać perspektywę widzów, którzy przeżywali madrycką movidę nie w sali koncertowej Rock-Ola, ale właśnie za pośrednictwem telewizji. Analizowane programy – *La bola de cristal* y *La edad de oro* – przekazywały nie tylko właściwą dla movidy estetykę, modę, styl życia, ale także wyznawany przez jej przedstawicieli otwarty światopogląd, zachęcający telewidzów do zwalczania stereotypów i pielęgnowania takich wartości jak wolność – twórcza i osobista – tolerancja, demokracja.

Wartościowym elementem pracy jest też objęcie analizą komiksu, konkretnie komiksu *El víbora* („Żmija”), choć pismo to – wychodzące w Barcelonie – nie może zostać uznane za element madryckiej movidy. Przy tej okazji mgr Natalia Gogacz decyduje się na przedstawienie krótkiej historii komiksu hiszpańskiego (str. 116 – 121), co – choć skrótowe – jest cenne ze względu na brak polskojęzycznych opracowań tego tematu. Autorka pracy dowodzi – na przykładzie *El víbora* – że komiks, w trudnej epoce hiszpańskiej transformacji z powodzeniem łączył poczucie rozczarowania rzeczywistością z potrzebą rozrywki i nowych środków wyrazu. Jak wynika z analizy mgr Gogacz, epatowanie horrorem i przemocą, prowokacyjność, swoisty sceptycyzm i antysystemowość komiksu doskonale wyrażały postmodernistyczną świadomość pokolenia movidy (str. 124 y nast.).

Powróć w tym miejscu do pytania o korpus badawczy rozprawy. Jeśli Autorka zdecydowała się analizować jedynie wybrane utwory z poszczególnych dziedzin, dlaczego przegląd tych dziedzin nie jest kompletny? A jeśli nie zależało jej na stworzeniu pełnej panoramy, raczej na pogłębieniu znajomości poszczególnych rejestrów kultury, dlaczego nie włączyła do analizy większej liczby dzieł? Rozprawa (nie licząc bibliografii) obejmuje zaledwie 144 strony maszynopisu. Ustawa o stopniach naukowych i tytule naukowym, w oparciu o którą procedujemy, mówi (w art. 13.1), że doktorat powinien stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Zakładam, że problemem badawczym jest w tym przypadku specyfika madryckiej movidy. Ograniczenie spectrum badań pozwala problem oświetlić jedynie z niektórych stron, raczej nie „rozwiązać”. Także standardy przyjęte w humanistycznych rozprawach doktorskich nakazują określić pracę mgr Gogacz jako skromną czy wycinkową. Półstronicowe, zdawkowe streszczenie w języku angielskim (wymóg ustawowy) nie jest też najlepszą legitymacją przeprowadzonych badań.

Liczba stron nie jest przy tym argumentem najistotniejszym, jedynie dodatkowym: niepokoi pominięcie ważnych aspektów movidy, przede wszystkim piosenki. W pracy pojawiają się wprawdzie ustępy dotyczące muzyki i jej głośnych wykonawców – głównie w rozdziale pierwszym („Madrycki underground”) i ostatnim („Rock-Ola. Epilog”), jednak Autorka nie zdecydowała się poświęcić piosence lub chociażby tekstom piosenek osobnego rozdziału. Uważam to za znaczący brak w pracy. Movida, do czego Autorka wielokrotnie nawiązuje, zrodziła się jako ruch muzyczny. Za jej symboliczny początek uznaje się koncert poświęcony pamięci muzyka i perkusisty ‘Canito’ (José Enrique Cano Real), który odbył się w lutym roku 1980. Hiszpanie, zapytani o skojarzenia z madrycką movidą, zapewne przed komiksem czy programami telewizyjnymi wymienią grupy muzyczne: Kaka de Luke, Alaska, Los Secretos, Mamá, Hombres G, Ejecutivos Agresivos etc.

Drugi istotny element movidy, który został pominięty, to teksty literackie i publicystyczne. Znajdujemy wprawdzie w pracy analizę opowiadań Pedra Almodóvara, ale madrycki underground nie zaczyna się i nie kończy na tym artyście, zwłaszcza w zakresie twórczości literackiej, ale też filmowej... Dlaczego powstaje kolejna, pośród tysiąca innych, praca o kinie Pedra Almodóvara? Dlaczego Autorka nie zdecydowała się sięgnąć po reżyserów nieco rzadziej omawianych, a niezwykle istotnych dla tego ruchu kulturowego, jak np. Fernando Colomo, Manuel Iborra czy Fernando Trueba?

Jeśli chodzi o literackie świadectwa madryckiej movidy, poza przywołaną w pracy twórczością Pedra Almodóvara (stosunkowo dobrze już opisaną), znajdziemy jedynie nawiązanie do pisarstwa Rosy Montero, a to za sprawą analogii sugerowanej przez badacza literatury, Javiera Escudero, o paraleli istniejącej pomiędzy pierwszymi filmami Almodóvara a jej powieścią *Te trataré como una reina*, oraz krótkie omówienie powieści Luisa Antonia de Villena *Madrid ha muerto* z roku 1999 (str. 141 - 142). Nazwisko Rosy Montero często przywoływane jest w odniesieniu do hiszpańskiej transformacji – jej proza stanowi oryginalny obraz przemian obyczajowych i tożsamościowych lat 80. i 90. Oprócz *Te trataré como una reina* (1983) należałoby w tym kontekście przywołać wcześniejszą (debiutancką) powieść *Crónica del desamor* (1979). Zaznaczmy jednak, że Rosa Montero, chociaż nie stroni od ironii i dekonstrukcji zastanych konwencji, nie tworzy literatury awangardowej w stopniu porównywalnym z artystami movidowymi. Przytoczoną paralelę, jeśli Autorka chciałaby ją podtrzymać, należałoby obronić cytatami z tekstu powieści lub zniuansować.

Omawiając powieść *Madrid ha muerto*, mgr Gogacz akcentuje jej aspekt historyczny (pierwszoosobowy narrator rekonstruuje lata madryckiej movidy z perspektywy uczestnika), abstrahuje natomiast od walorów literackich książki. Przywołana powieść jest kroniką

kulturową, trudno jednak uznać ją za literacką ekspresję movidowej awangardy, zarówno ze względu na przyjętą estetykę, jak i moment wydania. Ten fragment pracy (dwie strony) przypomina bardziej recenzję krytycznoliteracką niż naukową analizę.

W kontekście literackim niezrozumiałą jest brak nawiązania do twórczości Francisco Umbrala, który nie tylko zapisał movidę w swojej twórczości (m. in. *Trilogía de Madrid. Memorias*, 1984), ale towarzyszył jej stałą działalnością felietonową na łamach dziennika *El País*, w autorskich cyklach „Diario de un snob” i „Spleen de Madrid”. W roku 1983 opublikował też słownik movidowego slangu – *Diccionario cheli*. Co więcej, Francisco Umbral jest autorem pojęcia „movida” – to on zaproponował i skutecznie wprowadził do obiegu ten termin. Szkoda też, że Autorka nie zdecydowała się opisać movidowych czasopism, w tym przede wszystkim *Luna de Madrid* i *Madrid me mata*, na łamach których publikowali, poza Francisco Umbralem, najróżniejsi undergroundowi artyści, m. in. Moncho Alpuente, Quico Rivas czy sam Pedro Almodóvar.

Pomimo wskazanych wyżej mankamentów, rozprawę mgr Natalii Gogacza należy uznać za wartościowy wkład w polski dorobek badawczy dotyczący hiszpańskiego undergroundu. Autorka niewątpliwie posiada umiejętności badawcze i mimo skłonności eseistycznych potrafi utrzymać akademicką dyscyplinę wywodu. Przywoływane pojęcia są precyzyjnie definiowane. Chciałabym też zwrócić uwagę na styl i język pracy – klarowne, celne, a jednocześnie lekkie i swobodne. To nie tak częste zjawisko w pracach naukowych, właściwe tradycji anglosaskiej, w której autorzy dbają o naukowość wywodu, ale zarazem o komfort czytelnika. Na języku pracy cieniem kładzie się jednak interpunkcja. Autorka nie zawsze przestrzega zasad pisowni w zakresie przestankowania, m.in. przy wyliczeniach (np. str. 3 – „stereotypowych utartych... ”), w zdaniach złożonych, gdzie zachodzi potrzeba oddzielenia części składowych (np. str. 9 – „jak argumentuje Raymond Carr ustrój państwa Franco nie był skonstruowany...”) czy w przypadku imiesłowów przysłówkowych (reformuje kraj wprowadzając... str. 20). Przecinki pojawiają się natomiast w miejscach niepożądanych (np. przed „ani” – np. str. 13). Nie podejmę się całkowitego katalogowania tej przypadłości – błędy interpunkcyjne pojawiają się w zbyt wielu miejscach rozprawy, co nie tylko razi w pracy na poziomie doktorskim, ale autentycznie utrudnia lekturę.

Spośród innych błędów językowych zwracam ponownie uwagę na interferencje i tzw. „falszywych przyjaciół”. W języku polskim lepiej powiedzieć: „prowincja wiejska”, nie „ruralna” (str. 57), „opowieść skupiona” na historii głównej bohaterki, nie „sfokalizowana” (str. 67), „jednorazowa współpraca” Almodóvara z twórcami komiksu, nie „kolaboracja” (str. 130), „postęp gospodarczy”, nie „ekonomiczny” (11) etc. Wszystkie wynotowane przykłady

(a jest ich więcej) wskazują na intensywną pracę z tekstami w języku hiszpańskim, który wywołuje interferencje w polszczyźnie Autorki.

W zakresie bibliografii za istotne uchybienie warsztatowe uważam pomijanie paginacji przy zapisie artykułów pochodzących z czasopism oraz rozdziałów stanowiących część książek monograficznych. Braki te widać w bibliografii załącznikowej już przy pierwszych nazwiskach (Allinson, Baudry, Begin, Bobowski itd.). Wątpliwości budzą też niektóre przytaczane źródła, przede wszystkim obfitość artykułów prasowych traktowanych jako fundament dociekań badawczych na równi z pracami naukowymi, a także wyszukiwanie definicji ważnych pojęć kulturowych w słownikach dwujęzycznych. Dla przykładu – hiszpańską odmianę groteski zwaną *esperpento* mgr Natalia Gogacz definiuje w oparciu o słowniki hiszpańsko-angielskie (przypis 38 na str. 24), podczas gdy pojęcie to doczekało się wyczerpujących omówień w specjalistycznych pracach kulturoznawczych i literaturoznawczych, także w języku polskim. O *esperpento* wielokrotnie pisała warszawska znawczyni teatru hiszpańskiego, Urszula Aszyk, m. in. w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy (Warszawa, PWN, 2012).

### Konkluzja

Pomimo wyrażonych zastrzeżeń uważam, że rozprawa mgr Natalii Gogacz stanowi wartościowe studium kultury hiszpańskiego undergroundu, wskazujące na umiejętność dokonywania syntezy tekstów krytycznych, a także wnikliwej interpretacji dzieł kultury. Stwierdzam tym samym, że rozprawa spełnia warunki stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Poznań, 10 kwietnia 2018 r.

