

Dr hab. Andrzej Dębski, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski
Centrum im. Willy'ego Brandta
andrzej.debski@uwr.edu.pl

Wrocław, 19.11.2025

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgr Olgi Anny Wesołowskiej
*W »teatrze pamięci«. Wizerunki powojennego żydowskiego życia
we współczesnym kinie austriackim i niemieckim*
napisanej pod kierunkiem dr hab. Kamili Żyto, prof. UŁ

Mgr Olga Wesołowska, chociaż dopiero niedawno ukończyła swoją rozprawę doktorską, jest już badaczką dobrze rozpoznawalną w środowisku niemcoznawczo-filmoznawczym. Przede wszystkim jest Autorką cenionej monografii pt. *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann* (Łódź 2022), będącej rozwinięciem jej pracy magisterskiej, napisanej pod opieką prof. Małgorzaty Jakubowskiej i obronionej w 2020 roku na Uniwersytecie Łódzkim. Artykuły poświęcone zagadnieniom kinematografii austriackiej oraz niemieckiej Autorka publikowała w uznanych czasopismach, jak „Kwartalnik Filmowy”, „Studia Filmoznawcze”, „Politeja”, „Studia de Arte et Educatione”, „Ekran”. W zeszłym roku była też współorganizatorką międzynarodowej konferencji pt. „Jewishness and Popular Culture in Germany and Poland”, która odbyła się w Łodzi i której pokłosiem będzie współredagowany przez nią tom pokonferencyjny, mający ukazać się w wydawnictwie De Gruyter. Podkreślam te osiągnięcia, ponieważ wskazują one, że mgr Olga Wesołowska – pomimo młodego wieku – jest już doświadczoną badaczką, a o jej dojrzałości i dużych ambicjach naukowych przekonuje przedłożona rozprawa doktorska pt. *W »teatrze pamięci«. Wizerunki powojennego żydowskiego życia we współczesnym kinie austriackim i niemieckim*, napisana pod opieką prof. Kamili Żyto.

Rozprawa ta – już na pierwszy rzut oka – imponuje swoją objętością, gdyż chodzi o 463 strony maszynopisu. Warto podać jej inne parametry techniczne: bibliografia (monografie, rozdziały w monografiach, artykuły w czasopismach, źródła internetowe) liczy 536 pozycji, filmografia

(analizowane filmy, pozostałe filmy z korpusu badawczego, inne wymienione filmy) obejmuje 154 tytuły, cały wywód opatrzone 1494 przypisami, a ponadto wzbogacono go 81 ilustracjami obejmującymi 146 kadrów z omawianych filmów i 2 memy z Instagrama. Liczby te ujawniają ogrom pracy włożonej w przygotowanie rozprawy, gruntowną znajomość literatury przedmiotu (w języku niemieckim, angielskim i polskim), świetne opanowanie kinematografii niemieckiej i austriackiej stanowiącej przedmiot analizy, a ponadto solidny warsztat badawczy Doktorantki, oparty na pracy ze źródłami prymarnymi i sekundarnymi, drukowanymi i wizualnymi.

Tematyka rozprawy – jak trafnie wskazuje jej tytuł – dotyczy wizerunków żydowskiego życia po drugiej wojnie światowej, kreowanych przez współczesną (tj. od początku lat 90. XX wieku do dziś) kinematografię austriacką i niemiecką, analizowanych przez pryzmat „teatru pamięci” Y. Michala Bodemanna. Z kilku powodów jest ona bardzo interesująca. Po pierwsze, nie ma zbyt wielu publikacji poświęconych filmowym wizerunkom powojennej żydowskiej diaspory w Niemczech i Austrii (najważniejszą z nich jest książka Lei Wohl von Haselberg z 2016 roku *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*). Po drugie, rozprawa analizuje produkcje dwóch kinematografii i chociaż Autorka zastrzega, że „problematyczne byłoby wykorzystanie komparatystyki jako wiodącej metody”, to czyni ją „pomocniczym narzędziem badawczym” (s. 5), prowadzącym do istotnych konkluzji dotyczących podobieństw i różnic między filmami z obu krajów. Po trzecie, koncepcja „teatru pamięci” Bodemanna jest krytyką niemieckiej kultury pamięci wykształconej po drugiej wojnie światowej, a rozszerzenie jej na Austrię stwarza możliwości dalszych porównań między oboma krajami odpowiedzialnymi za Zagładę. Po czwarte, kinematografia austriacka, także w naszym kraju, jest zdecydowanie mniej znana i opisana niż niemiecka, a dowodzi tego chociażby to, że wśród 24 publikacji wydanych dotychczas w serii „Niemcy – Media – Kultura” (poświęconej kulturze audiowizualnej niemieckiego obszaru językowego) jest tylko jedna dotycząca filmu austriackiego (*Narodowy socjalizm w filmie austriackim* pod red. Jakuba Gortata z 2023 roku). Wszystko to sprawia, że rozprawa mgr Wesołowskiej wypełnia istotną lukę w piśmiennictwie naukowym, a zatem jej temat został wybrany bardzo trafnie.

Praca ma dobrze przemyślaną i klarowną strukturę: składa się ze wstępu, trzech zasadniczych rozdziałów, zakończenia, bibliografii, filmografii, spisu ilustracji oraz streszczenia w językach polskim i angielskim. Trzy rozdziały dotyczą metodologii (pierwszy), kontekstów społeczno-politycznych i kulturowych (drugi) oraz analiz konkretnych filmów (trzeci), a zatem pierwsze dwa rozdziały stanowią zaplecze teoretyczne i kontekstowe dla trzeciego, stanowiącego główny trzon dysertacji. Rozdziały te dzielą się w sposób logiczny na mniejsze jednostki.

Pierwszy, metodologiczny, 60-stronicowy rozdział Doktorantka podzieliła na trzy podrozdziały dotyczące zagadnień pamięci zbiorowej, Żydów jako Obcych oraz Innych w społeczeństwach austriackim i niemieckim, a także kodowania żydowskości, czyli przedstawiania jej w filmach. W podrozdziale pamięciologicznym mgr Wesołowska dała się poznać jako badaczka doskonale zorientowana w koncepcjach związanych ze studiami nad pamięcią oraz swobodnie operująca właściwą im terminologią, przywołując takie pojęcia, jak pamięć kulturowa, komunikacyjna, magazynująca, funkcjonalna, protetyczna, kontrpamięć, przeciwpamięć, postpamięć, miejsca pamięci, czy w końcu polityka pamięci. Jak podaje: „W centrum zainteresowania tej rozprawy znajduje się pytanie o wpływ polityki pamięci i dominującego dyskursu na filmowe wizerunki żydowskiego życia po 1945 roku” (s. 19). Ponieważ przemysł filmowy Doktorantka uznaje „za istotnego gracza na arenie polityki pamięci” (s. 27), to jej dysertacja w naturalny sposób osadza zagadnienia filmowe w szerszych kontekstach politycznych i społeczno-kulturowych, zgodnie z przywołaną przez nią konstatacją Maxa Czollka, że „wizerunki Żydów często dużo więcej zdradzają o tych, którzy je tworzą, niż o samych Żydach” (s. 28). W podrozdziale o Żydach jako Obcych oraz Innych Autorka przywołuje koncepcje dotyczące Obcości i Inności, ukazując obywateli żydowskich również w ramach niemieckiego i austriackiego społeczeństwa postmigracyjnego. Zauważa przy tym, że w Niemczech „Żydzi w oficjalnym dyskursie traktowani są raczej jako »Inni«, aniżeli »Obcy«” (tymi drugimi stali się muzułmanie), i że „to właśnie oni coraz częściej utożsamiani są z tym, co »dobre« w niemieckim społeczeństwie” (s. 35). Myśl Bodemanna pojawia się tutaj po raz pierwszy, żeby powrócić w podrozdziale dotyczącym kodowania żydowskości, w którym Autorka zauważa, że obraz Żydów jest ważnym elementem niemieckiej tożsamości zbiorowej, jednak jest to – cytując Bodemanna – „fantomowy obraz wyimaginowanego żydostwa” (s. 42). Na kolejnych stronach Doktorantka, po zarysowaniu problematyki stereotypów, omawia sposoby ukazywania żydowskości w dziełach filmowych, a integralnymi elementami tej części są liczne kadry z filmów, ilustrujące opisywane fenomeny. W tej części, bardzo ciekawej poznawczo, Autorka wykazała się nie tylko wiedzą teoretyczną, ale też umiejętnościami analityczno-filmoznawczymi i godną podziwu spostrzegawczością.

Mam do tego rozdziału kilka drobnych uwag. Dotyczą one tyleż samej dysertacji, co wieńczącej ją książki, ponieważ jestem przekonany, że praca powinna zostać wydana drukiem. A zatem:

- 1) Tytuł pierwszego podrozdziału – „W teatrze pamięci” – wydaje mi się niezbyt trafny, gdyż nawiązuje do koncepcji Bodemanna, którą Autorka przybliżyła w rozdziale drugim.
- 2) Książka Benedicta Andersona *Imagined Communities* istnieje w polskim przekładzie (*Wspólnoty wyobrażone*), a zatem ten przekład powinien być źródłem cytatu na s. 18.

- 3) Na s. 20 i 25 są odwołania do rozprawy doktorskiej Magdaleny Urbańskiej, a ponieważ trzy lata temu ukazała się ona drukiem (o czym mgr Wesołowska wspomina), to byłoby lepiej cytować książkę *Filmowe zarządzanie pamięcią* niż wcześniejszą rozprawę.
- 4) Sformułowanie „media audiowizualne, nawet jeśli nie zawsze stają się częścią kanonu” (s. 24) nie brzmi najlepiej, bo kanon tworzą produkcje medialne, a nie media jako takie.
- 5) Dobrze byłoby zaktualizować informację, że słowo „Żyd” (ze względu jego konotacje w okresie Trzeciej Rzeszy) „do dziś uważane jest za rodzaj obelgi, na co zwraca uwagę nawet słownik Dudena” (s. 29), gdyż pod wpływem krytyki, m.in. ze strony Centralnej Rady Żydów, w 2022 roku Duden zmienił brzmienie tego hasła, które w obecnej formie wskazuje, że słowo to jest wprawdzie „dyskutowane”, ale jednocześnie nadal używane i „nie odbierane jako problematyczne”, a ponadto zalecane przez wspomnianą Radę.
- 6) Informację, że źródeł licznych „ujęć z pociągami”, charakterystycznych dla ikonografii Holocaustu, należałoby upatrywać w filmach *Shoah* i *Noc i mgła* (s. 60), warto byłoby uzupełnić, gdyż z książki *Der Westerborkfilm* Fabiana Schmidta (2024) wynika, że ich prąźródłem jest film nakręcony w 1944 roku w obozie Westerbork w Holandii.

Drugi, kontekstowy, 100-stronicowy rozdział Doktorantka podzieliła na siedem podrozdziałów omawiających najpierw kształtowanie się „teatru pamięci” w RFN i Austrii w historycznym ujęciu (cztery podrozdziały), a następnie sytuację Żydów w NRD, parateksty literackie oraz przemiany zachodzące we współczesnej kinematografii niemieckiej i austriackiej, stanowiące łącznik z zasadniczym dla rozprawy rozdziałem trzecim. Koncept „teatru pamięci” Bodemanna mgr Wesołowska przybliżyła już na początku drugiego rozdziału wskazując, że chodzi w nim o „instrumentalizację mniejszości żydowskiej”, która „pozwala niemieckiemu społeczeństwu budować nowy, pozytywny wizerunek siebie” w taki sposób, że „Żydom przypisuje się w nim rolę ofiar, a Niemcom skruszonych sprawców”, którym właśnie Żydzi wystawiają „świadećstwo przepracowania win” (s. 69). Dzięki temu Niemców uznaje się za „mistrzów polityki pamięci” (s. 105), „mistrzów przepracowania przeszłości”, „mistrzów pamiętania” (s. 201) i „mistrzów rozliczeń” (s. 211). Autorka – przywołując prace Maxa Czollka i Ruth Beckermann – zauważa, że „teatr pamięci” ukształtował się w RFN pod koniec lat 70. i w latach 80., natomiast w Austrii pod koniec lat 80., gdy także tam odkryto – cytując Beckermann – „jak pożyteczni mogą być martwi Żydzi. Tu wzniesiono muzeum, tam umieszczono tablicę pamiątkową” (s. 69).

W pierwszych czterech podrozdziałach, opisujących kolejne dekady konfrontacji z nazistowską przeszłością i Holocaustem w RFN i Austrii, Autorka wskazuje istotne wydarzenia wpływające na ewolucję w postrzeganiu przeszłości i wiodące do „teatru pamięci” w obu krajach. Dużym

atutem tej części jest równoległe ukazanie wspomnianej problematyki, poczynając od wyparcia win w Niemczech i wykreowania „mitu pierwszej ofiary” w Austrii, poprzez odmienne skutki procesu oświęcimskiego we Frankfurcie nad Menem i procesu w Grazu przeciwko Franzowi Murerowi, odmienność debat spowodowanych emisją serialu *Holocaust* nad Renem i Dunajem, przemowę Richarda von Weizsäckera w Bundestagu o wyzwoleniu Niemców od narodowego socjalizmu i aferę Kurta Waldheima w Austrii skutkującą naruszeniem „mitu pierwszej ofiary”, skończywszy natomiast na muzealizacji pamięci o Holocauście w obydwu krajach, znaczących debatach (w tym polemice Maxa Czollka z Aleidą Assmann na temat „teatru pojednania”) oraz rosnącym znaczeniu partii skrajnie prawicowych i aktach przemocy o podłożu antysemickim w Niemczech i Austrii. Doktorantka wykazała się w tej części umiejętnościami syntetyzowania i prezentowania treści w sposób porównawczy, a ja przyznam, że szczególne wrażenie wywarła na mnie informacja o otwarciu Muzeum Żydowskiego w Berlinie (2001), na które zaproszono 850 osób, ale nie członków gminy żydowskiej (poza jej przewodniczącym i zastępcą). Autorka słusznie zapytuje „dla kogo są te muzea?” (s. 122), dobitnie pokazując, na czym polega problem z „teatrem pamięci”. W podrozdziale o NRD Doktorantka trafnie zauważa, że „teatr pamięci” można odnieść także do polityki władz komunistycznych, wykorzystujących Żydów do kreacji „własnego wizerunku jako państwa antyfaszystowskiego” (s. 146). W ostatnich podrozdziałach Autorka wskazuje na tendencje we współczesnej literaturze Niemiec i Austrii tworzonej przez twórców żydowskich, a także kierunki w kinematografii niemieckiej i austriackiej wpływające na filmowe wizerunki żydowskiego życia, jak kino post-migracyjne czy nowe kino austriackie. Ogólnie muszę stwierdzić, że drugi rozdział jest bardzo ciekawy poznawczo, a dzięki narracji prowadzonej równoległe na temat Niemiec i Austrii jeszcze bardziej zyskał na atrakcyjności.

Mam do tego rozdziału kilka drobnych uwag (w perspektywie przyszłej książki):

- 1) Autorka twierdzi, że w „teatrze pamięci” nie ma miejsca „na żydowski opór czy zemstę” (s. 102). Nie jestem zatem przekonany, że „demonstracje przeciwko wystawieniu sztuki Fassbindera *Śmieci, miasto i śmierć*” należałoby uznawać „za pierwszy zorganizowany żydowski akt sprzeciwu wobec »teatru pamięci«” (s. 107), skoro bohaterem sztuki jest bogaty Żyd (pragnący zemsty), a protesty dotyczyły jej antysemityzmu. To wydarzenie jest uznawane za ważny moment w historii społeczności żydowskiej w RFN, ponieważ po raz pierwszy zaprotestowała publicznie i uwidoczniła swoją obecność, i chyba w tym kontekście należałoby czytać refleksje Czollka nad sztuką Fassbindera.
- 2) Książka Bodemanna *Gedächtnistheater* ukazała się w 1996 roku, natomiast publikacja Czollka *Versöhnungstheater* w 2023 roku, a zatem przywołując tę drugą (s. 129) warto

byłoby – chociażby w przypisie – wyjaśnić, czy (i ewentualnie czym) „teatr pojednania” w wersji Czollka różni się od „teatru pamięci” w wersji Bodemanna.

- 3) Publikacje Ewy Fiuk o najnowszych filmach niemieckich (s. 161, 167) warto uzupełnić o książkę *Film jako przestrzeń transkulturowa* (2024). I dalej – oprócz refleksji o kinie transnarodowym i diasporycznym (s. 167) warto wskazać jego aspekt transkulturowy, zwłaszcza w kontekście post-migracji.
- 4) W raportach Filmförderungsanstaltu koprodukcje z udziałem Niemiec są wykazywane jako filmy niemieckie i z tego punktu widzenia analiza *Rodowodów* (AT–DE–PL) przez Leę Wohl von Haselberg nie była „nadużyciem” (s. 168), tak jak nie były nim nagrody dla *Dziewczyny z igłą* (DK–PL–SE) na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Także europejskie konwencje o koprodukcjach filmowych (1992, 2017) zawierają zapisy o ich równoważności z filmami krajowymi. Z tego powodu byłoby lepiej, gdyby Doktorantka nie pisała o *Rodowodach*, że „trudno je uznać za film polski czy niemiecki” – wystarczy, że tłumaczy, dlaczego analizuje je jako film austriacki. Poza tym byłoby wskazane, żeby Autorka podawała kraje produkcji przy tytułach filmowych (w całej dysertacji).

Trzeci, główny, 230-stronicowy rozdział mgr Wesołowska podzieliła na pięć podrozdziałów dotyczących filmowych wizerunków Żydów: Ocalałych, przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia, migrantów oraz mieszkańców NRD. Na podrozdział o Ocalałych składają się trzy mniejsze pod-podrozdziały (o dipisach, żydowskich protagonistach w filmach o zbrodniarzach wojennych, a także o współczesnych Żydach), a na podrozdział o migrantach – dwa (o Żydach z krajów byłego Związku Radzieckiego i Izraela). W ramach (pod)podrozdziałów Doktorantka wydzieliła jeszcze mniejsze jednostki, których nie uwidoczniała na poziomie spisu treści (na potrzeby tej recenzji nazwę je mikrorozdziałami), stanowiące analizy poszczególnych filmów niemieckich i austriackich (wybrała ich 17). W skład korpusu badawczego wchodzi też 53 inne filmy, analizowane kontekstowo. Są to filmy pokazywane w kinach, fabularne i dokumentalne.

Przystępując do pisania trzeciego rozdziału Autorka zadała sobie pytanie o to, „na ile filmowe wizerunki Żydów korespondują z obrazami, które utrwała »teatr pamięci«?” (s. 172). Stanowi ono łącznik z poprzednimi rozdziałami dysertacji, zaświadcza o jej przemyślanej strukturze. Duże wyzwanie w tym rozdziale stanowiło takie zbudowanie narracji, żeby uwidoczniała ona podobieństwa i różnice między kinematografią niemiecką i austriacką w odniesieniu do „teatru pamięci”, a było to trudne chociażby z tego powodu, że produkcja filmowa w Niemczech jest zdecydowanie większa niż w Austrii (według Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego w 2023 roku w Niemczech wyprodukowano 218 filmów pełnometrażowych, z koprodukcjami

włącznie, a w Austrii 44). Wybierając filmy do poszczególnych mikrorozdziałów Doktorantka musiała zatem dokonywać wyboru spośród licznych filmów niemieckich i nielicznych filmów austriackich, żeby na ich podstawie wyciągnąć wnioski o charakterze ogólnym. O trudnościach z tym związanych świadczy przykład mikrorozdziału *Podróże drugiego pokolenia za dybukami przeszłości – analiza filmu „Okulary Tita”*, w którym Autorka poddała głębszej analizie jeden film (niemiecki), argumentując, że „w kinematografii austriackiej od lat 90. XX wieku brakuje dokumentów poświęconych drugiemu pokoleniu” (s. 258). W podrozdziale o trzecim pokoleniu Autorka umieściła mikrorozdział *Ofiara spotyka sprawcę, czyli screwball-comedy o próbach rozliczeń z przeszłością. Analiza filmu „Wczorajsze kwiaty”*, w którym także przeanalizowała jeden film (koprodukcję niemiecko-austriacką, analizowaną „w kontekście niemieckich relacji z diasporą”, s. 299). W podrozdziale o dipisach również przeanalizowała jeden film (*Bye bye Germany*), tłumacząc, że „rzadko historie z obozów dla dipisów stają się głównym tematem”, zatem w jej korpusie badawczym „znajduje się tylko jeden film opowiadający o życiu Żydów w obozach przejściowych” (s. 181). Także w podrozdziale o Żydach w NRD przeanalizowała jeden film (*Basen przy wzgórzach Golan*), będący – co zrozumiale – produkcją niemiecką.

Trafionym pomysłem okazało się poświęcenie osobnych mikrorozdziałów filmom fabularnym i dokumentalnym. Dzięki temu w podrozdziale o drugim pokoleniu (obok refleksji o *Okularach Tita*) Autorka mogła umieścić mikrorozdział porównujący *Rodowody* z niemieckim *Calkiem zwyczajnym Żydem*, natomiast w podrozdziale o trzecim pokoleniu (obok analizy *Wczorajszych kwiatów*) umieściła mikrorozdział porównujący niemieckich *Nietutejszych* oraz austriacką *Bar micwa Zorro*. W podobny sposób, w podrozdziale o Ocalałych, Autorka zestawiała filmy *Murer: Anatomia procesu* i *Labirynt kłamstw*, *Rodowody* (ponownie) i *Za życie, Muzyka Terezinu* oraz *Oma i Bella*. W podrozdziale o migracjach o takie zestawienia było trudniej. Migranci z Izraela są więc bohaterami dwóch mikrorozdziałów, z których jeden dotyczy niemieckiej fabuły *Gdzie indziej*, a drugi – austriackiego dokumentu *Powrót do ojczyzny*. Natomiast migrantom z krajów byłego Związku Radzieckiego Doktorantka poświęciła jeden mikrorozdział zatytułowany *Żydzi czy Rosjanie? Analiza filmów „Kadysz za przyjaciela” oraz „Mazel Tov”*, w którym analizuje dwie produkcje niemieckie: fabularną i dokumentalną. Jak sama zauważyła: „Choć Żydzi z ZSRR w Niemczech oraz Austrii stanowią dziś znaczącą grupę wśród diaspory, to rzadko stają się bohaterami filmowymi” (s. 331). Dotyczy to zwłaszcza Austrii. Gruzini Żydzi (stanowiący 1/3 gminy żydowskiej w Wiedniu) wprawdzie występują w dokumencie *Bar micwa Zorro*, ale – dodaje Autorka – „Rodzina Mamistvalov nie jest w filmie łączona w żaden sposób z kulturą gruzińską czy też historią migracji z krajów byłego Związku Radzieckiego” (s. 333).

Wybierając filmy analizowane w mikrorozdziałach Doktorantka kierowała się tym, żeby były one „reprezentatywne dla danego typu przedstawień”, ponieważ celem pracy było „wskazanie tendencji w portretowaniu żydowskich bohaterów w kontekście polityki pamięci”, a także tych produkcji, „których twórcy zrezygnowali z powielania klisz, prowokując tym samym dyskusje o żydowskim życiu czy też polityce pamięci i upamiętnieniu Szoa” (s. 172). Generalizowanie na podstawie małej próby wiąże się z ryzykiem błędnego wnioskowania, z czego Doktorantka dobrze zdawała sobie sprawę, zatem główne filmy w mikrorozdziałach analizowała w szerszym kontekście, odnosząc je do innych produkcji z korpusu badawczego (w liczbie 53). Korzystała też z recenzji oraz innych źródeł (m.in. ocen wystawianych przez Film- und Medienbewertung) wskazujących na recepcję filmów w Niemczech i Austrii. Ponadto ukazała na je na szerokim tle społeczno-kulturowym, a ja przyznam, że szczególne wrażenie wywarła na mnie informacja, że Lea Rosch, zaangażowana w inicjatywę budowy Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie, krytykowana przez społeczność żydowską m.in. za pomysł wmurowania w niego zęba znalezionego na terenie obozu koncentracyjnego, w wywiadzie dla „Spiegla” powiedziała przewodniczącemu Centralnej Rady Żydów, Heinzowi Galinskiemu: „niech się pan nie wtrąca, potomkowie sprawców budują pomnik, nie Żydzi” (s. 271). To zdarzenie doskonale ilustruje, czym jest „teatr pamięci”. Kolejnym atutem rozdziału są analizy filmoznawcze i dopełniające je liczne kadry filmowe, celnie ilustrujące omawiane zagadnienia. Autorka pokazała, że potrafi „czytać obrazy”, a świadczą o tym m.in. jej refleksje dotyczące filmu *Całkiem zwyczajny Żyd*, kiedy stwierdza, że krytyka niemieckiego dyskursu wokół upamiętnienia Zagłady wybrzmiewa „głównie na poziomie tekstualnym” (s. 269), podczas gdy „na poziomie konstrukcji formalnej i wykorzystanych rozwiązań stylistycznych odzwierciedla [...] niemieckie spojrzenie (s. 271). Dodam jeszcze, że podrozdział o migracjach znakomicie dopełnia publikację Ewy Fiuk *Film jako przestrzeń transkulturowa*, w której autorka poświęciła uwagę migrantom z Turcji, Polski i Afryki, ale nie z Izraela i krajów byłego Związku Radzieckiego. Uważam więc trzeci rozdział za bardzo ciekawy poznawczo, pomysłowo pomyślany i napisany, harmonijnie korespondujący z wcześniejszymi rozdziałami dysertacji.

Mam do tego rozdziału kilka drobnych uwag (w perspektywie przyszłej książki):

- 1) Wydaje mi się, że byłoby lepiej, gdyby mikrorozdziały (pomimo długości ich tytułów) zostały wyszczególnione w spisie treści.
- 2) Omawiając *Labirynt kłamstw* Doktorantka zauważa, że jego reżyser „prawie całkowicie wymazuje wpływ Fritza Bauera”, gdyż narracja tego filmu koncentruje się „głównie na fikcyjnym niemieckim prokuratorze”, natomiast produkcja „*Fritz Bauer kontra państwo*

nie uzupełnia tej luki” (s. 209). Autorka jednak jedynie wzmiankuje film *Fritz Bauer – Śmierć na raty* (s. 197), a tytułu *Fritz Bauers Erbe – Gerechtigkeit verjährt nicht* (2022) w ogóle nie wymienia. Wydaje mi się, że w książce, ze względu na postać Bauera, warto byłoby poświęcić tym produkcjom choćby kilka zdań.

- 3) W listopadzie 2025 roku Filmarchiv Austria zorganizowało retrospektywę „*Surviving Images*”. *Jüdisches Leben im österreichischen Kino 1921–2021*, na której wyświetlono m.in. filmy *Totschweigen* (1994), *Nr. 7* (2012) i *Marko Feingold – Ein jüdisches Leben* (2021), o których praca nie wspomina. Warto byłoby chociażby wzmiankować te filmy w przyszłej publikacji.
- 4) Doktorantka zauważa: „*Całkiem zwyczajny Żyd* przyciągnął do kin jedynie trzynaście tysięcy widzów, a więc nie powtórzył sukcesu *Upadku*” (s. 260-261), jednak w innym miejscu pracy stwierdza, że *Rodowody* i *Za życie* „można uznać za dzieła, które odniosły sukcesy” (s. 216), chociaż obejrzało je 12 tys. i 16 tys. widzów. Autorka ma na myśli innego rodzaju sukcesy niż frekwencyjne (np. kandydaturę do Oscara i predykat FBW), ale może słowo „sukcesy” warto zastąpić innym. Dane o frekwencji można sprawdzić w bazie LUMIERE (<https://lumiere.obs.coe.int>).
- 5) Niemiecka Nagroda Filmowa wygląda lepiej niż „niemiecka nagroda filmowa” (s. 351), a kanak lepiej niż „Kanak” (s. 329), skoro nie chodzi o mieszkańca Nowej Kaledonii (małą literę stosuje w swojej najnowszej książce Ewa Fiuk).

Poza uwagami do konkretnych rozdziałów mam też kilka uwag dotyczących pracy jako całości. Wspomniałem już, że byłoby lepiej, gdyby Doktorantka podawała kraje produkcji przy tytułach filmów. Byłbym też za tym, aby tylko przy pierwszym wzmiankowaniu danego tytułu podawała dane filmograficzne, a więc oryginalny tytuł, nazwisko reżysera i rok produkcji. Przykładowo: zapis „*Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel)” – pomijając indeksy – pojawia się w czterech miejscach (s. 151, 165, 257, 403). Podając dane bibliograficzne nie ma potrzeby umieszczania skrótu [w:] przy publikacjach w czasopiśmie. Poprawnym zapisem jest „za granicą”, a nie „zagranicą” (s. 4, 27, 69, 101, 192, 228).

Moje uwagi są drobnego kalibru, a sformułowałem je bardziej z myślą o przyszłej książce niż jako zastrzeżenia wobec rozprawy doktorskiej mgr Wesołowskiej. Tę bowiem oceniam bardzo wysoko pod względem pomysłu, włożonej pracy i wartości merytorycznej. Autorka postawiła przed sobą trudne zadanie scharakteryzowania powojennego życia żydowskiego w Niemczech i Austrii, opisanie przekształceń niemieckiej i austriackiej kultury pamięci od pierwszych lat powojennych do współczesności w kontekście „teatru pamięci” Bodemanna (względnie „teatru

pojednania” Czollka), skonfrontowania tej koncepcji ze współczesną kinematografią niemiecką i austriacką, a w końcu porównania kinematografii obu krajów w odniesieniu do analizowanej problematyki (mimo dużej dysproporcji między tymi krajami w zakresie wielkości produkcji). Realizując to zadanie Doktorantka wykazała się znakomitą znajomością literatury przedmiotu, świetnym obeznaniami w kinematografii obu krajów, pomysłowością koncepcyjną, dyscypliną badawczą, solidnym warsztatem naukowym, umiejętnością analizowania pojedynczych filmów i syntetyzowania zgromadzonej wiedzy. Doszła też do interesujących wniosków, m.in. takich, że chociaż wiele filmów wpisuje się w „teatr pamięci” i kreuje „fantomowy obraz żydostwa”, to są wśród nich takie, które go krytykują, a „za ich realizację odpowiadają często żydowscy twórcy, niegodzący się na rolę przypisywaną im przez społeczeństwo większościowe” (s. 400); że filmowe wizerunki diaspor „nie odzwierciedlają jej strukturalnego zróżnicowania” w obu krajach (s. 404); że sposób jej przedstawiania w filmach „odgrywa istotną rolę w kreowaniu autowizerunku społeczeństwa większościowego” (s. 405).

Jestem przekonany, że późniejsza książka (na bazie niniejszej dysertacji) będzie ważną pozycją na rynku wydawniczym. Tym bardziej nie mam wątpliwości, że niniejsza rozprawa z nawiązką spełnia wymagania stawiane w procedurze doktorskiej, a więc z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr Olgi Wesołowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ponadto: ze względu na liczne walory rozprawy – dotyczące podjętej problematyki, jej wartości poznawczych, imponującej pracy włożonej w jej przygotowanie, ujęcia metodologicznego oraz erudycyjności wywodu – wnioskuję o jej wyróżnienie, na które – z przyczyn wskazanych w tej recenzji – rozprawa mgr Wesołowskiej zdecydowanie zasługuje.