

Dr hab. Anna Car.
Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Słowiańskiej
Zakład Filologii Czeskiej i Łużyckiej

**RECENZJA DOROBKU NAUKOWEGO DR EWY CISZEWSKIEJ
W POSTĘPOWANIU O NADANIE STOPNIA DOKTORA HABILITOWANEGO**

1. Dr Ewa Ciszewska studiowała na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, uzyskując w 2006 roku tytuł magistra kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą, a w 2010 roku – stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Jej rozprawa doktorska, *Bohaterowie kina czeskiego. Od „Czarnego Piotrusia” (1963) Miloša Formana do „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie” (2005) Petra Zelenki*, stanowiła pierwszą w polskim filmoznawstwie próbę całościowego ujęcia kinematografii czeskiej od lat 60. po współczesność. Od 2010 roku dr Ciszewska jest związana z Katedrą Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, początkowo jako asystent, a od 2011 roku – jako adiunkt.

Monografia zgłoszona jako podstawa wszczęcia postępowania habilitacyjnego, *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*, ukazała się w 2025 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Książka liczy 260 stron i – obok *Wprowadzenia* oraz *Zakończenia* – obejmuje pięć zatytułowanych rozdziałów podzielonych na podrozdziały, wzbogaconych o starannie dobrane ilustracje, które korespondują z tokiem wywodu i wzmacniają jego dokumentacyjny charakter.

Sojusznicy z rozsądku stanowią naturalną kontynuację zainteresowań badawczych dr Ewy Ciszewskiej w obszarze filmoznawstwa i bohemistyki, co potwierdzają jej publikacje w czasopiśmie naukowych i tomach zbiorowych, współredakcja monografii oraz kierowanie jednym z projektów badawczych. Nie oznacza to jednak budowania monolitu problemowego: zakres zainteresowań Habilitantki w ramach filmoznawstwa jest wyraźnie szerszy, cechą charakterystyczną natomiast pozostaje konsekwentne pogłębianie kompetencji specjalistycznych i systematyczne rozwijanie warsztatu badawczego.

Powyższe uwagi pozostają w związku z zasadniczą częścią recenzji, w której pragnę wyeksponować tropy i konteksty czeskie — także te delikatniej zarysowane — obecne w monografii dr Ciszewskiej, respektując zarazem rygor tematyczny oraz ramy historyczno-kulturowe określone przez Autorkę.

W tym miejscu warto od razu przejść do problematyki terminologicznej dotyczącej języka czeskiego i jego polskiego nazewnictwa. Trzeba pamiętać, że rozróżnienie między określeniami „czeski” a „czechosłowacki” w badaniach nad kulturą i filmem nie ma charakteru wyłącznie językowego, lecz dotyczy precyzji metodologicznej i historycznej. Termin „czechosłowacki” odnosi się do państwa jako całości – jego instytucji, polityki kulturalnej, festiwali czy struktur organizacyjnych – i ma charakter polityczno-administracyjny. Natomiast „czeski” wskazuje na komponent narodowy: twórców, język, tradycję artystyczną oraz lokalne środowisko (np. Barrandov jako czeskie studio filmowe, FAMU jako czeska szkoła filmowa). Warto zatem odnotować wzorcowe operowanie przez Habilitantkę oboma terminami — subtelne, a zarazem konsekwentne rozróżnienie ich pól semantycznych dowodzi doskonałej orientacji w realiach historyczno-kulturowych oraz precyzji metodologicznej.

2. Książkę Ewy Ciszewskiej *Sojusznicy z rozsądku* otwiera *Wprowadzenie*, w którym Autorka syntetycznie przedstawia główny problem badawczy, a mianowicie powojenną współpracę filmową Polski i Czechosłowacji w latach 1945–1970. Choć projekt ten funkcjonował w ramach ideologii „socjalistycznej przyjaźni”, to — zgodnie z tezą Ciszewskiej — jego fundamentem był pragmatyzm, wynikający z potrzeby odbudowy kinematografii, wymiany technologii i kształcenia kadr. Autorka podkreśla, że jej celem jest ukazanie, iż relacje filmowe nie stanowiły prostej emanacji polityki kulturalnej, lecz były efektem działań konkretnych ludzi, instytucji i sieci powiązań.

Po wojnie oba państwa znalazły się w strefie wpływów ZSRR, a współpraca kulturalna miała służyć konsolidacji bloku komunistycznego. Ciszewska odwołuje się w tym miejscu do ustaleń amerykańskiej historyczki Rachel Applebaum, która opisuje projekt jako próbę stworzenia „imperium przyjaciół” (*empire of friends*) — sieci powiązań obejmującej dyplomację kulturalną, wymianę artystyczną i kontakty międzyludzkie. Badaczka podkreśla, że mimo ograniczeń politycznych powstała wówczas realna przestrzeń wymiany idei, technologii i praktyk twórczych. Szczególne znaczenie miały kontakty osobiste, edukacja filmowa oraz festiwale — zwłaszcza Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach, pełniący funkcję głównej platformy spotkań w regionie, przy braku analogicznej infrastruktury po stronie polskiej.

Ciszewska zwraca przy tym uwagę na istotną dla jej badań asymetrię relacji: polscy twórcy i studenci byli obecni w Czechosłowacji, natomiast czescy i słowaccy filmowcy rzadko odwiedzali Polskę. Współpraca obejmowała nie tylko koprodukcje, lecz również mniej spektakularne formy: konferencje, kongresy, edukację filmową (szczególnie w praskiej FAMU) czy różnorodne inicjatywy branżowe.

W wymiarze metodologicznym Autorka korzysta z koncepcji *histoire croisée* oraz teorii aktora-sieci, co, jak sama stwierdza, pozwala jej uchwycić dynamikę przepływów między instytucjami, środowiskami i jednostkami. Ramy czasowe — 1945-1970 — obejmują okres powojennej integracji, liberalizacji lat sześćdziesiątych oraz jej gwałtowne przerwanie po 1968 roku. Instytucjonalne aspekty współpracy Polski z innymi krajami bloku wschodniego w dziedzinie kinematografii zostały opracowane w odniesieniu do lat siedemdziesiątych. W przeglądzie literatury Ciszewska wskazuje jednak na brak syntetycznego opracowania relacji polsko-czechosłowackich w dziedzinie filmu w latach 1945-1970.

Badaczka odwołuje się przy tym do badań nad kulturą filmową regionu, podkreślając potrzebę wyjścia poza „metodologiczny nacjonalizm” i przyjęcia perspektywy transnarodowej. W tym kontekście warto odnotować obecność w monografii Ciszewskiej prac Ewy Mazierskiej, analizującej porównawczo kino polskie, czeskie i słowackie, a także tekstów i koncepcji Pavla Skopala — czeskiego badacza kultury filmowej w tzw. trójkącie północnym (Polsce, NRD i Czechosłowacji) oraz historiografa kina czechosłowackiego. Skopal pojawia się w monografii Ciszewskiej wielokrotnie: jako współredaktor tomów, współautor artykułów oraz autor studiów poświęconych koprodukcjom i kulturze filmowej. Łącznie odnajdujemy tu 36 odwołań do jego prac w formie przypisów, co niewątpliwie świadczy o ścisłej współpracy naukowej między obojgiem badaczy z Polski i Czechosłowacji.

Wprowadzenie do monografii Ewy Ciszewskiej stanowi więc przemyślaną refleksję nad mechanizmami współpracy filmowej w bloku wschodnim. Autorka przekonująco dowodzi, że projekt „socjalistycznej przyjaźni” był przede wszystkim sojuszem z rozsądku, w którym kluczową rolę odgrywały instytucje, festiwale i edukacja, umożliwiające modernizację kinematografii w warunkach zimnej wojny.

We wstępie do rozdziału pierwszego, zatytułowanego *Uwarunkowania współpracy filmowej pomiędzy Polską a Czechosłowacją* Ciszewska podkreśla, że po 1945 roku relacje filmowe Polski i Czechosłowacji rozwijały się wyjątkowo intensywnie. Już w 1947 roku podpisano pierwszą umowę o współpracy między „Filmem Polskim” a czechosłowacką kinematografią. Dokument przewidywał wymianę delegacji, współpracę szkół filmowych,

kinotek i prasy oraz kształcenie kadr — wszystko w duchu „pogłębiania wzajemnego zrozumienia” (s. 34).

Plan współpracy ujawniał wspomnianą wyżej, wyraźną asymetrię: to Polacy mieli uczyć się od Czechów. Przewidziano stypendia w praskiej AMU, praktyki w Barrandovie i szkolenia w Zlinie. Wynikało to, jak podkreśla Ciszewska, z różnic w kondycji obu kinematografii — polska była osłabiona wojną i brakiem ciągłości produkcyjnej, podczas gdy czeska zachowała stabilność instytucjonalną. Transfer wiedzy dotyczył głównie technologii, w tym animacji kukiełkowej, laboratoriów kolorowych i infrastruktury kinowej.

Najbardziej prestiżową formą współpracy były koprodukcje, choć ich realizacja wymagała pogodzenia interesów artystycznych i politycznych. Umowa z 1947 roku miała wzmocnić znacjonalizowaną kinematografię, w której film pełnił funkcję narzędzia polityki kulturalnej. Kolejna umowa z 1966 roku rozszerzała wymianę filmów oraz przeglądy, lecz współpracę przerwały wydarzenia 1968 roku i bojkot ze strony czeskich środowisk twórczych.

Centralnym punktem współpracy był Barrandov — największe studio filmowe w regionie, przedstawiane w polskiej prasie jako „słowiańskie Hollywood”. Retoryka ta maskowała jednak niewygodną przeszłość: w czasie wojny studio działało pod nazwą Prag-Film AG i pozostawało pod kontrolą wytwórni UFA GmbH. Paradoksalnie to właśnie okupacyjna rozbudowa infrastruktury zapewniła mu powojenną przewagę technologiczną.

Po wojnie Barrandov stał się miejscem pracy dla ekip z całego regionu. Polscy filmowcy podkreślali wysoki poziom organizacji i, podążając za określeniem Ciszewskiej, „pedanterię” (s. 39) czeskich kolegów, co miało znaczenie dla efektywności produkcji. W czeskiej historiografii obecność Polaków pozostaje jednak marginalna — nie pojawia się ona w najważniejszych publikacjach poświęconych historii studia.

Jednym z najważniejszych epizodów współpracy była realizacja *Ulicy Granicznej* (1948) Aleksandra Forda. Ze 102 dni zdjęciowych 62 odbyły się w Barrandovie. Oficjalnie decyzję tłumaczono brakiem odpowiednich warunków w Polsce, lecz – w tym miejscu Ciszewska powołuje się na Alinę Madej – wyjazd Forda był również próbą uzyskania większej autonomii wobec kontroli ideologicznej (s. 44). Temat filmu, dotyczący stosunku Polaków do Żydów w czasie okupacji, budził w Polsce kontrowersje, zaś praca w Pradze dawała reżyserowi większą swobodę.

Paradoksalnie, w czasie pobytu za granicą Ford został odwołany z funkcji dyrektora „Filmu Polskiego”, a premiera jego filmu w Polsce została opóźniona z powodów politycznych. Co znamienne, wcześniejsza projekcja odbyła się w Czechosłowacji, gdzie *Ulica Graniczna* została uznana za wartościowy film edukacyjny. Choć dla Forda był to okres trudny, praska

realizacja miała duże znaczenie dla modernizacji polskiej kinematografii: umożliwiła poznanie funkcjonowania profesjonalnego przemysłu filmowego i zainicjowała trwałą wymianę doświadczeń.

Barrandov stał się symbolem profesjonalizmu — „fabryką filmową”, jak to określił Petr Szczepanik (s. 32). Polscy filmowcy przyjeżdżali tam nie tylko na zdjęcia, lecz także na staże i szkolenia. W latach 40. i 50. XX wieku w Barrandovie pracowali liczni polscy specjaliści, którzy później odegrali istotną rolę w odbudowie krajowej kinematografii. Czechosłowacja — obok ZSRR — była państwem, które wniosło najwięcej do powojennej modernizacji polskiego kina.

Rozdział ukazuje współpracę polsko-czechosłowacką jako projekt wyraźnie asymetryczny: Polska korzystała z doświadczeń i infrastruktury bardziej rozwiniętego partnera. Barrandov pełnił zaś funkcję zarówno przestrzeni do realizacji filmów, jak i centrum transferu technologii i know-how. Historia Forda w Pradze dobrze ilustruje napięcie między ambicjami artystycznymi a kontrolą ideologiczną. Współpraca, choć motywowana politycznie, miała realny wpływ na rozwój polskiej kinematografii i budowanie sieci powiązań w ramach projektu określanego jako „socjalistyczny internacjonalizm filmowy”.

Rozdział drugi monografii Ewy Ciszewskiej, zatytułowany *Wspólne projekty filmowe* poświęcony jest praktyce koprodukcji polsko-czechosłowackich, ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Zadzwoncie do mojej żony* (1960) w reżyserii Jaroslava Macha. Jest to część pracy, w której Autorka podejmuje próbę przejścia od szerokiego opisu instytucjonalnego do analizy konkretnego przypadku, traktując koprodukcję jako laboratorium współpracy transnarodowej. Z perspektywy bohemistycznej — a więc z punktu widzenia badaczki czeskiej kultury filmowej — rozdział ten ma szczególną wagę, ponieważ dotyczy obszaru, w którym różnice między polską a czechosłowacką tradycją filmową stają się najbardziej widoczne.

Ciszewska trafnie rekonstruuje kontekst powstania filmu, pokazując, że *Zadzwoncie do mojej żony* było projektem w dużej mierze pragmatycznym, wynikającym z potrzeby realizacji zapisów umowy koprodukcyjnej z 1947 roku, a nie z autentycznej potrzeby artystycznej. Autorka ukazuje, że wybór konwencji komediowej miał charakter strategiczny: komedia była gatunkiem „bezpiecznym”, neutralizującym potencjalne napięcia ideologiczne i pozwalającym na uniknięcie tematów politycznie drażliwych. Warto podkreślić, że czeska tradycja komediowa — od przedwojennej satyry po powojenne filmy Jaroslava Macha czy Marina Friča — była znacznie silniejsza i bardziej zakorzeniona niż polska, co wpływało na asymetrię kompetencji twórczych w ramach koprodukcji.

Jednocześnie Ciszewska nie unika ukazywania słabości samego filmu. *Zadzwońcie do mojej żony* jest dziełem konwencjonalnym, dramaturgicznie przewidywalnym i pozbawionym ambicji artystycznych, co czyni go materiałem analitycznym o ograniczonej wartości interpretacyjnej. Można założyć, że aby poradzić sobie z tym ograniczeniem, Autorka monografii przesuwając akcent z analizy estetycznej na rekonstrukcję procesu produkcyjnego: studiuje negocjacje scenariuszowe, ustalenia dotyczące obsady, podziały kosztów oraz rolę instytucji nadzorczych. To przesunięcie jest metodologicznie uzasadnione, choć z pewnością pojawiająca się czasem słabość materiału filmowego zmusza Ciszewską do nadmiernego eksponowania kwestii instytucjonalnych.

Na podkreślenie zasługuje analiza asymetrii między stroną polską a czeskosłowacką. Autorka trafnie wskazuje, że Barrandov — dysponujący nowoczesnym zapleczem technicznym, stabilną kadrą i ciągłością produkcyjną — pełnił funkcję dominującą, podczas gdy strona polska wciąż nadrabiała zapóźnienia infrastrukturalne. Warto zauważyć, że Autorka dobrze uchwyciła specyfikę czeskiego modelu produkcyjnego, w którym reżyserzy tacy jak Mach funkcjonowali jako rzemieślnicy systemu, realizujący projekty zgodne z oczekiwaniami instytucji, a nie jako twórcy autorskich wizji. Ten kontekst pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego film — mimo formalnej współpracy — nie stał się przestrzenią twórczej synergii.

Cennym elementem rozdziału drugiego jest ponadto analiza dokumentów archiwalnych, zwłaszcza korespondencji dotyczącej scenariusza i obsady. Ciszewska pokazuje, że negocjacje między stroną polską a czeskosłowacką dotyczyły nie tylko kwestii technicznych, lecz również subtelnych różnic kulturowych: sposobu konstruowania humoru, charakterystyki postaci, a nawet tempa narracji. Z bohemistycznej perspektywy szczególnie trafne jest zwrócenie uwagi na fakt, iż czeski humor — oparty na ironii, dystansie i codzienności — bywał trudny do przełożenia na polskie oczekiwania wobec komedii, co prowadziło do kompromisów osłabiających spójność filmu.

Warto przy tym zauważyć, że rozdział mógłby zyskać na jeszcze mocniejszym osadzeniu w czeskiej literaturze przedmiotu. Choć Autorka korzysta z materiałów archiwalnych, mniej obecne są odniesienia do czeskich badań nad komedią filmową, tradycją satyry czy specyfiką produkcji w Barrandovie. Uwzględnienie tych kontekstów mogłoby pogłębić interpretację i lepiej wyjaśnić, dlaczego koprodukcja — mimo formalnych deklaracji współpracy — nie przyniosła dzieła o większej wartości artystycznej.

Podsumowując, rozdział drugi jest rzetelną i dobrze udokumentowaną analizą praktyki koprodukcyjnej, choć ograniczenia wynikające ze słabości wybranego studium przypadku są wyraźnie odczuwalne. Autorka umiejętnie kompensuje te braki, koncentrując się na procesach

instytucjonalnych i mechanizmach współpracy, a jej bohemistyczna wrażliwość — widoczna w precyzyjnym opisie czeskiego kontekstu — stanowi istotny atut tej części monografii.

Autorce jako interpretatorce trzeba ponadto przyznać sporo inwencji, podziwiając także jej wyobraźnię oraz talent interpretacyjny. Wzięcie pod uwagę gatunku komedii romantycznej jako atrakcyjnego nośnika znaczeń, przez umieszczenie filmu w konwencji *film-induced tourism*, to znaczy „gałęzi turystyki nastawionej na zwiedzanie miejsc posiadających filmową aurę”, s. 67 (choć porównania do filmów Woody’ego Allena początkowo nieco zbijają z tropu) aż po uczynienie Polski „miejszem nie do końca zakotwiczonym w czasie i przestrzeni” (s. 67), czyli heterotopią (termin zapożyczony od Ewy Mazierskiej — która, jak się domyślam, przejęła go od Michela Foucalta).

Rozdział trzeci monografii Ewy Ciszewskiej, noszący tytuł *Mobilność edukacyjna*, jest jedną z najbardziej wartościowych części pracy. Dzieje się tak dzięki przesunięciu uwagi z instytucjonalnych ram współpracy polsko-czechosłowackiej na mobilność edukacyjną, rozumianą jako przepływ kompetencji, praktyk zawodowych i kapitałów kulturowych. Autorka z przekonaniem pokazuje, że studia Polaków w Pradze — zarówno na FAMU, jak i UMPRUM — były nie tylko efektem powojennych porozumień kulturalnych, lecz również rezultatem świadomych decyzji jednostek, które poszukiwały możliwości rozwoju w warunkach ograniczeń polskiego systemu edukacji artystycznej. Z perspektywy bohemistycznej rozdział ten jest szczególnie cenny, ponieważ ukazuje realny wpływ czeskiej tradycji filmowej na kształtowanie kompetencji polskich twórców.

Ciszewska trafnie rekonstruuje dwie fale tytułowej mobilności: pierwszą, przypadającą na lata 1948-1949, oraz drugą z lat 1965-1967. W obu przypadkach Autorka umiejętnie łączy analizę instytucjonalną z mikrohistorią, pokazując, że za decyzjami o wyjeździe stały zarówno czynniki strukturalne (braki w polskim systemie edukacji, prestiż Barrandova, liberalny charakter FAMU), jak i indywidualne aspiracje. Szczególnie udane jest zwrócenie uwagi na to, że FAMU — w przeciwieństwie do polskich szkół artystycznych — oferowała studentom możliwość realizacji filmów dyplomowych w warunkach profesjonalnych wraz z ich dystrybucją w regularnym obiegu kinowym. Z bohemistycznego punktu widzenia jest to kluczowy element, ponieważ czeska edukacja filmowa od początku łączyła teorię z praktyką, a jej kadra — wywodząca się z Barrandova — gwarantowała wysoki poziom kształcenia.

Ciszewska bardzo dobrze radzi sobie z analizą asymetrii mobilności. Pierwsza fala studentów — Passendorfer, Kotowski, Niedbalski, Konrad, Dobrowolska — była efektem intensywnych kontaktów polsko-czechosłowackich kilka lat po wojnie i stanowiła przykład mobilności wspieranej przez państwo. Druga fala — Holland, Koszyk, Zajączkowski,

Wronowski i inni — była już mobilnością bardziej zindywidualizowaną, często realizowaną mimo braku stypendiów i wsparcia instytucjonalnego. Autorka celnie wskazuje, że w latach 60. to już nie „mit Barrandova”, lecz konkretne nazwiska czechosłowackiej Nowej Fali przyciągały studentów z Polski. Z perspektywy bohemistycznej jest to obserwacja niezwykle udana: FAMU w latach 60. była jednym z najważniejszych ośrodków filmowych w Europie, a jej prestiż wynikał z twórczości twórców i twórczyń, takich jak między innymi Miloš Forman, Jan Němec, Karel Kachyňa, Jiří Menzel i Věra Chytilová, a nie z samej infrastruktury.

Na podkreślenie zasługuje analiza trajektorii zawodowych absolwentów FAMU. Ciszewska ukazuje, jak w przypadku pierwszej fali edukacyjnej studia w Pradze przełożyły się na realną współpracę zawodową — zwłaszcza w duecie Passendorfer–Konrad — oraz na rozwój polskiej animacji, w której kluczową rolę odegrali Dobrowolska, Kotowski i Konrad. Szczególnie cenne jest zwrócenie uwagi na transfer wiedzy animacyjnej z UMPRUM i FAMU do Polski wraz ze znaczącym wpływem na profesjonalizację środowiska animacji w Tuszynie i w Se-Ma-Forze. Autorka identyfikuje ten obszar jako przykład oddolnego transferu kulturowego, który dotąd pozostawał poza głównym nurtem badań nad polsko-czeskimi relacjami filmowymi.

Część poświęcona Agnieszce Holland jest jednym z „najmocniejszych” fragmentów rozdziału trzeciego. Ciszewska nie tylko rekonstruuje studia i twórczość polskiej reżyserki w Pradze, lecz również pokazuje, jak doświadczenia polityczne (rok 1968, normalizacja lat 70., pobyt w więzieniu) ukształtowały późniejszą twórczość Holland. Dr Ciszewska adekwatnie zwraca uwagę na fakt, iż Holland stała się osobą-siecią z koncepcji Bruno Latoura — twórczynią, która dzięki znajomości języka, środowiska i realiów czeskiej kultury filmowej pełni rolę pośredniczki w polsko-czeskich koprodukcjach. Ciszewska ze znanstwem pokazuje, że współczesne projekty Holland — *Gorejący krzew*, *Pokot* — są nie tylko artystycznie znaczące, lecz również stanowią kontynuację praskiej biografii artystki.

Rozdział monografii cechuje się wysoką kulturą metodyczną. Autorka umiejętnie korzysta z dokumentów archiwalnych, matryc FAMU, korespondencji, biografii i materiałów prasowych. Szczególnie wartościowe jest wykorzystanie źródeł czeskich, co świadczy o dobrej orientacji w tamtejszej tradycji edukacyjnej i filmowej. Z perspektywy bohemistycznej można jedynie zasugerować, że rozdział mógłby zostać wzbogacony o szersze odniesienia do czeskiej literatury dotyczącej historii FAMU i roli edukacji filmowej w kształtowaniu nowofalowej estetyki — choć brak ten nie osłabia zasadniczej argumentacji.

Podsumowując, rozdział trzeci jest jednym z najlepiej udokumentowanych i najbardziej przekonujących fragmentów monografii. Autorka łączy analizę instytucjonalną z mikrohistorią,

a jej bohemistyczna wrażliwość — widoczna w precyzyjnym opisie czeskich kontekstów edukacyjnych i środowiskowych — znacząco wzmacnia interpretację. Rozdział wnosi istotny wkład do badań nad transnarodową historią filmu, pokazując, że mobilność edukacyjna była nie tylko elementem polityki kulturalnej, lecz także realnym narzędziem modernizacji polskiej kinematografii. Jest to tekst dojrzały pod względem analitycznym i metodologicznym.

Rozdział czwarty *Profesjonalizacja środowiska filmowego* jest bez wątpienia wielowymiarową częścią monografii, a jego wartość szczególnie dobrze ujawnia się w perspektywie polsko-czechosłowackiej. Ciszewska z dużą precyzją rekonstruuje powojenne inicjatywy integracyjne, ukazując ich ambiwalentny charakter: deklaratywnie egalitarny, w praktyce podporządkowany logice nadzoru właściwej dla systemu socjalistycznego. Trafne jest tutaj odwołanie do koncepcji Michela Foucaulta przeprowadzone przez Pavla Skopala, zawierające się w nazwie *instytucje dyscyplinujące* („disciplinární instituce”), pozwalające uchwycić mechanizmy działania kultury filmowej w krajach demokracji ludowej, jak i zrozumieć, dlaczego współpraca międzynarodowa była zawsze obudowana systemem kontroli.

Szczególnie przekonująco przedstawiono rolę konferencji branżowych, takich jak spotkania w Mariańskich Łaźniach, obrady w Pradze czy kongresy techników filmowych organizowane przy współudziale Československého státního filmu i Filmového technického sboru. Ciszewska pokazuje, że były to nie tylko platformy wymiany wiedzy, lecz także narzędzia dyscyplinowania środowiska, w obrębie których strona czechosłowacka — dzięki silniejszemu zapleczu instytucjonalnemu — pełniła funkcję organizatora i moderatora dyskusji. Z polskiej perspektywy, gdzie profesjonalizacja opierała się w większym stopniu na inicjatywach środowiskowych, konferencje te miały charakter aspiracyjny: były okazją do obserwowania standardów pracy, które w Polsce dopiero się kształtowały.

Autorka monografii prowadzi równoległą analizę dwóch modeli współpracy filmowej: odgórnego, związanego z socjalistycznym internacjonalizmem, oraz oddolnego, rozwijającego się w ramach międzynarodowej sieci filmu naukowego. W obu przypadkach widoczna jest asymetria PL–ČSR/ČSRS. Czechosłowacja, dysponująca silnym zapleczem instytucjonalnym [Česko-Slovenská filmová databáze (ČSF), Barrandov, struktury Československé akademie věd (ČSAV), laboratoria w Brnie i Zlinie)] pełniła funkcję centrum koordynacji, podczas gdy Polska zajmowała pozycję bardziej peryferyjną. W obszarze filmu naukowego — choć współpraca była partnerska — strona czechosłowacka mogła oprzeć się na instytucjach takich jak Ústřední ústav národního zdraví (ÚÚZO) czy Academia Film Olomouc, podczas gdy Polskie Stowarzyszenie Filmu Naukowego (PSFN) funkcjonowało głównie dzięki inicjatywie jednostek, zwłaszcza Jana i Hanny Jacoby’ch. Ciszewska trafnie wskazuje, że to właśnie film

naukowy — z natury mniej podatny na presję ideologiczną — stał się przestrzenią najbardziej autentycznej współpracy.

Wartością rozdziału jest także umiejętne wykorzystanie bogatego materiału źródłowego. Analiza korespondencji polsko-czechosłowackiej odsłania realne praktyki środowiskowe, a także kulturową bliskość obu krajów, ułatwiającą współpracę mimo różnic instytucjonalnych. Autorka monografii pokazuje, że profesjonalizacja w Polsce i Czechosłowacji przebiegała w odmiennych warunkach strukturalnych: w Czechosłowacji była wspierana przez silne instytucje państwowe, w Polsce — przez inicjatywy środowiskowe, pracę społeczną i wysiłki jednostek. Ta asymetria jest jednym z najciekawszych wniosków rozdziału.

Rozdział ten pozostaje mocną częścią monografii — zarówno pod względem materiałowym, jak i interpretacyjnym. Jego porównawcza wartość w badaniach nad kulturą filmową Europy Środkowej jest bezdyskusyjna, a sposób, w jaki Autorka łączy analizę instytucjonalną z rekonstrukcją praktyk środowiskowych, świadczy o dojrzałości metodologicznej i znakomitej orientacji w czeskim i polskim materiale źródłowym.

Rozdział piąty natomiast, noszący tytuł *Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach* imponuje przede wszystkim dojrzałości konstrukcji wywodu: Autorka prowadzi czytelnika przez wielowarstwową historię Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach (dalej jako KV) z rzadko spotykaną umiejętnością łączenia perspektyw — instytucjonalnej, politycznej, estetycznej i transnarodowej.

Ciszewska z dużą świadomością buduje narrację o festiwalu jako organizmie historycznym, podlegającym przemianom ideologicznym, geopolitycznym i programowym. Jej styl wyróżnia się klarownością i dyscypliną terminologiczną: Autorka precyzyjnie rozróżnia poziomy opisu (statut, praktykę selekcyjną, recepcję, dystrybucję), a jednocześnie potrafi nadać im wymiar syntetyczny. Szczególnie udane są fragmenty, w których lokalną specyfikę KV zestawia się z globalnymi tendencjami *festival studies* — Ciszewska robi to bez emfazy, z elegancją pewnością siebie jako badaczki, która swobodnie porusza się między literaturą przedmiotu a materiałem archiwalnym.

Na uwagę zasługuje również umiejętność prowadzenia narracji wielogłosowej. Ciszewska nie tylko cytuje Bláhovą, Razlogovą, Salazkinę czy de Valck, lecz również włącza ich ustalenia w strukturę argumentacji, dzięki czemu rozdział nie jest kompilacją, lecz autorską syntezą. Widać tu dojrzałość metodologiczną: Autorka nie ulega pokusie linearnego opisu, lecz konsekwentnie ukazuje festiwal jako węzeł przepływów, miejsce negocjacji, napięć i nieformalnych kontaktów.

W warstwie stylistycznej rozdział cechuje wyważona elegancja: zdania są rytmiczne, dobrze skomponowane, a proporcje między opisem a interpretacją — wzorcowe. Ciszewska potrafi przejść od analizy statutu z 1951 roku do omówienia strategii „socjalistycznego glamour” bez utraty spójności tonacji. Szczególnie udane są partie dotyczące polskich ścieżek na KV — pisane z wyczuciem odnośnie do hierarchii prestiżu, a zarazem z umiejętnością uchwycenia paradoksów funkcjonowania kina w obiegu socjalistycznym.

Całość rozdziału można określić jako dojrzałą, wieloperspektywiczną rekonstrukcję roli Karłowych Warów w kulturze filmowej bloku wschodniego; jako tekst, który łączy rzetelność archiwalną z interpretacyjną finezją. To jeden z tych fragmentów książki, w których szczególnie wyraźnie widać autorski styl Ciszewskiej: analityczny, a zarazem narracyjnie nośny, zakorzeniony w badaniach, lecz otwarty na szersze konteksty kulturowe.

Partia poświęcona socjalistycznemu gwiazdorstwu — ze szczególnym uwzględnieniem obecności polskich aktorek w karłowarskim kontekście „glamour” — należy do narracyjnie najbardziej atrakcyjnych, a jednocześnie metodologicznie wyważonych fragmentów rozdziału. Autorka z dużą swobodą łączy bogaty materiał ikonograficzny, prasowy i archiwalny z refleksją nad mechanizmami kreowania wizerunku w kinematografiach znacjonalizowanych. Jej umiejętność uchwycenia paradoksów socjalistycznego celebrytizmu — zderzenia „glamour” z ideologią pracy, medialnej adoracji z polityczną kontrolą — zasługuje na szczególne podkreślenie. Ciszewska pisze o tych napięciach z niespotykaną lekkością, która nie odbiera tekstowi naukowej powagi, lecz przeciwnie: czyni go bardziej przenikliwym.

Na uwagę zasługuje również wyjątkowa wrażliwość Autorki na niuanse wizerunkowe. Jej opis strategii „udomowienia” gwiazd — zdjęcia na deptaku, w pijalni wód, a nawet inscenizowane „performanse pracy fizycznej” (jak słynna fotografia Barbary Brylskiej z młotem udarowym) — jest nie tylko trafny, lecz również narracyjnie sugestywny. Ciszewska potrafi pokazać, jak socjalistyczny aparat kultury próbował jednocześnie imitować hollywoodzki blask i neutralizować go ideologicznie, co stanowi jeden z najciekawszych paradoksów epoki.

Warto podkreślić, że Ciszewska zachowuje równowagę między empatią a krytycyzmem: nie idealizuje bohaterów, nie ulega nostalgii, a jednocześnie unika protekcyjnego tonu. Jej ujęcie jest dojrzałe, a zarazem pełne zrozumienia dla złożoności losów aktorek funkcjonujących w systemie, który jednocześnie wynosił je na piedestał i ograniczał ich autonomię.

Podsumowując, rozdział piąty jest wybitnie udaną syntezą historii festiwalu, polityki kulturalnej i transnarodowych przepływów filmowych. Ciszewska wykazuje się tu dojrzałością metodologiczną, elegancją stylu i imponującą erudycją, a jej narracja jest zarówno klarowna,

jak i wieloperspektywiczna. To fragment książki, który nie tylko dokumentuje, lecz tworzy nową jakość w badaniach nad festiwalami filmowymi Europy Środkowej.

W zakończeniu chciałabym podkreślić kwestię periodyzacji, a zwłaszcza znaczenie roku 1948 jako fundamentalnej cezury politycznej i instytucjonalnej w dziejach Czechosłowacji. Data ta — należąca do kluczowego w czeskiej historiografii „porządku ósemkowego”, składającego się z ważnych historycznie lat: 1918, 1938, 1948, 1968, 1989 — pojawia się w monografii, jednak jej polityczne i kulturowe konsekwencje pozostają w tle. Wydaje się, że wyraźniejsze uwzględnienie tej cezury byłoby szczególnie istotne w pracy poświęconej relacjom filmowym i instytucjonalnym, ponieważ rok 1948 w sposób jednoznaczny zmienił logikę funkcjonowania czechosłowackiej kinematografii.

Lata 1945–1947 stanowiły w Czechosłowacji okres realnego pluralizmu politycznego i kulturowego, co odróżniało sytuację tego kraju od powojennej Polski. Dopiero wydarzenia lutego 1948 roku doprowadziły do pełnej centralizacji instytucji filmowych, w tym studia Barrandov, które odtąd działało w ramach jednolitej polityki państwowej. W tym świetle współpraca Aleksandra Forda z Barrandovem przed 1948 rokiem miała charakter inicjatywy funkcjonującej jeszcze w warunkach przejściowych, a nie w pełni zdominowanych przez komunistyczną kontrolę. Podobnie pierwsze inicjatywy edukacyjne i festiwalowe końca lat czterdziestych — jak przyjęcie polskich studentów na FAMU czy ustanowienie nagrody w Karlowych Warach — nabierają pełniejszego znaczenia dopiero w odniesieniu do tej cezury.

Brak wyraźniejszego zaakcentowania roku 1948 może prowadzić do niezamierzonego „wyrównania” sytuacji Polski i Czechosłowacji w pierwszych latach powojennych, podczas gdy w rzeczywistości oba kraje funkcjonowały w odmiennych warunkach politycznych. Włączenie tej perspektywy mogłoby dodatkowo wzmocnić interpretację procesów opisanych w monografii i jeszcze pełniej ukazać dynamikę przemian instytucjonalnych w czechosłowackiej kinematografii.

Wskazana kwestia nie wpływa negatywnie na ocenę monografii; przeciwnie — jej mocniejsze wyeksponowanie mogłoby podkreślić rozległą wiedzę bohemistyczną dr Ewy Ciszewskiej i nadać analizie dodatkową głębię. Zastanawia jedynie stosunkowo dyskretna obecność tej cezury, zważywszy na jej spore znaczenie dla opisywanych procesów.

Podsumowanie

Książka Ewy Ciszewskiej *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970* łączy w sobie dwa komplementarne porządki: akademicką rzetelność oraz dbałość o komunikatywność i atrakcyjność przekazu. Autorka świadomie korzysta z narzędzi i języka współczesnych paradygmatów badawczych, sytuując swoją pracę w aktualnym dyskursie naukowym, a jednocześnie prowadzi narrację w sposób przystępny, dynamiczny i angażujący. Tego rodzaju połączenie pozwala jej dotrzeć zarówno do odbiorców profesjonalnie zajmujących się tematyką, jak i do szerzej rozumianej publiczności zainteresowanej kulturą filmową.

Deklaracje metodologiczne, obecne w kilku miejscach książki, pełnią funkcję orientacyjną: wskazują na teoretyczne zaplecze Autorki, sygnalizują jej kompetencje i umiejscawiają analizę w szerszym kontekście badawczym. Jednocześnie Autorka nie obciąża narracji nadmiernym aparatem teoretycznym, co sprzyja płynności lektury i pozwala utrzymać uwagę czytelnika niezależnie od jego przygotowania akademickiego. Taki wybór można odczytywać jako świadomą strategię: zachowanie równowagi między zakorzenieniem w nauce a otwartością na odbiorcę spoza wąskiej specjalizacji.

Bogactwo przykładów, kontekstów kulturowych i materiału ikonograficznego stanowi istotny walor książki. Elementy te nie tylko uatrakcyjniają narrację, lecz także poszerzają perspektywę interpretacyjną, pozwalając czytelnikowi lepiej zrozumieć złożoność opisywanych zjawisk. Wybór materiału — różnorodny, reprezentatywny i ciekawie podany — świadczy o dążeniu Autorki do stworzenia pracy, która będzie zarówno kompetentna naukowo, jak i inspirująca dla szerokiego grona odbiorców.

Struktura rozdziałów, podporządkowana logice tematycznej i narracyjnej, sprzyja klarowności wyводу. Autorka prowadzi czytelnika przez kolejne zagadnienia w sposób uporządkowany, a zarazem swobodny, co nadaje książce charakter pracy otwartej, zapraszającej do dalszych refleksji. Taki model konstrukcji jest szczególnie cenny w publikacjach, które mają ambicję łączyć funkcję naukową z popularyzatorską.

W rezultacie książka zyskuje profil hybrydyczny — łączy akademicką perspektywę z przystępnością i narracyjną atrakcyjnością. Jest to rozwiązanie w pełni akceptowalne w ramach współczesnych praktyk humanistycznych, zwłaszcza w obszarach, które naturalnie sytuują się na styku badań i popularyzacji kultury. Praca może dzięki temu trafić do szerokiego grona „wyrobionych” odbiorców: osób zainteresowanych kulturą filmową, świadomych kontekstów historycznych i społecznych, a jednocześnie ceniących klarowny, dobrze prowadzony wywód.

3. Pozostały podoktorancki dorobek Habilitantki jest zróżnicowany i obszerny. Składają się na niego:

Współautorstwo książki *Spoleczne światy Studia Małych Form Filmowych "Se-Ma-For" w Łodzi, Łódź 2025*, przygotowanej przez czteroosobowy zespół autorski: Ewę Ciszewską, Michała Pabiś-Orzeszyna, Agatę Hofelmajer-Roś, Szymona Szulę. Obszerny tekst pod tytułem *Studio animacji w mieszkaniu, w piwnicy, w lesie. Mobilizowanie zasobów Se-Ma-Fora w latach 1945-1961*, s. 33-73, jest autorstwa Ewy Ciszewskiej.

Dalej dorobek Habilitantki współtworzą artykuły naukowe opublikowane w czasopismach punktowanych (11 tekstów); publikacje naukowe w międzynarodowych lub krajowych czasopismach w liczbie 3; 18 tekstów w tomach zbiorowych w językach polskim, czeskim, angielskim i francuskim; współredakcje polskich monografii wieloautorskich (w liczbie 5); 2 redakcje numerów monograficznych czasopism w języku angielskim; 37 wystąpień na krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych lub artystycznych, z wyszczególnieniem wykładów na zaproszenie i wykładów plenarnych; kierowanie 4 międzynarodowymi i krajowymi projektami badawczymi oraz udział w takich projektach;

Ten zasób osiągnięć publikacyjnych śmiało można uznać za imponujący. Z jednej strony dowodzi on pracowitości Habilitantki, z drugiej zaś ukazuje jej głębokie zaangażowanie w wybrane zagadnienia i obszary problemowe.

4. Mając na uwadze powyższe ustalenia, stwierdzam, że książka habilitacyjna Ewy Ciszewskiej spełnia wymagania określone w art. 219 ust. 1 pkt 2 i 3 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* – i zostaje skierowana do dalszego postępowania habilitacyjnego.

Kraków, dnia 2.02.2026r


Podpis recenzentki