



INSTYTUT SLAWISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Warszawa, dn. 17 grudnia 2025 roku

dr hab. Karolina Ćwiek-Rogalska, prof. IS PAN

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

**Recenzja dorobku naukowego dr Ewy Ciszewskiej w postępowaniu o nadanie stopnia
doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o
kulturze i religii**

Sylwetka naukowa Habilitantki

Dr Ewa Ciszewska spełnia wymogi formalne niezbędne do wszczęcia postępowania habilitacyjnego wymienione w art. 219 ust. 1 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Ukończyła studia magisterskie na kierunku kulturoznawstwo ze specjalizacją filmoznawczą na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (2006). Stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskała na tym samym Wydziale w 2010 roku na podstawie pracy „Bohaterowie kina czeskiego. Od *Czarnego Piotrusia* (1963) Miloša Formana do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2005) Petra Zelenki”, poświęconej kinematografii czeskiej. Przedstawione osiągnięcie habilitacyjne jest zatem logiczną kontynuacją wcześniejszych zainteresowań naukowych, choć zostało przedstawione w innej dyscyplinie niż doktorat.

Od czasu uzyskania stopnia doktora, Habilitantka jest związana zawodowo z Katedrą Filmu i Mediów Audiowizualnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, najpierw na stanowisku asystenta, a następnie adiunkta. Posiada w swoim dorobku osiągnięcia naukowe stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny nauki o kulturze i religii, w tym monografię naukową wydaną przez wydawnictwo, które w roku opublikowania monografii w ostatecznej formie było ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 lit. a, oraz wykazuje się istotną

aktywnością naukową realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Ocena osiągnięcia naukowego

Habilitantka jako osiągnięcie naukowe w rozumieniu Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm., w art. 219 ust. 1 pkt. 2a wskazała monografię *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*. Książka wydana została w Łodzi w 2025 roku przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi i Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego w serii wydawniczej „Filmo!Znawcy”. Monografia liczy 264 strony i składa się z pięciu rozdziałów. Prezentuje i podsumowuje wyniki kilkunastoletnich badań (s. 217¹) dr Ciszewskiej, nad tym, co „poza ekranem i obok ekranu”. Habilitantka omawia w niej bowiem aspekty inne niż tylko recepcja bądź treść filmów – kwestie pomijane, mimo że pozwalające na pełniejsze zrozumienie funkcjonowania kinematografii, również w warunkach częściowo ograniczonej suwerenności i gospodarki centralnie planowanej. To obraz kultury filmowej „socjalistycznego internacjonalizmu filmowego”, jaki wyłania się z opisanych przez nią kontaktów polsko-czechosłowackich, staje się więc tematem przewodnim *Sojuszników*. Towarzyszy mu założenie o nierównomierności tychże kontaktów: zainteresowanie strony polskiej było niewspółmiernie duże w porównaniu ze stosunkowo małym wkładem w tę relację po stronie czeskiej.

Sojusznicy z rozsądku, jak zaznacza Habilitantka, „przedstawia[ją] historię sukcesów i porażek powojennego projektu filmowej współpracy między Polską a Czechosłowacją, ukazując jednocześnie paradoksy tego przedsięwzięcia” (s. 7). Celem książki jest więc „udowodnienie tezy o pragmatycznym, a nie wyłącznie ideologicznym, wymiarze stosunków polsko-czechosłowackich w dziedzinie kinematografii” (s. 7) oraz „zbadanie szczególnych uwarunkowań regionalnej cyrkulacji idei, technologii, praktyk kulturowych, wraz z rekonstrukcją instytucjonalnych i personalnych sieci pośrednictwa kulturowego,

¹ Jeśli nie podano inaczej, numery stron w nawiasach odnoszą się do monografii *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*.

które tworzyły całokształt socjalistycznego internacjonalizmu filmowego, analizowanego tutaj w relacji dwustronnej, polsko-czechosłowackiej” (s. 12). Autorka realizuje to poprzez analizę takich składowych wspomnianych stosunków jak: realizacja koprodukcji filmowych, wspólny udział w organizacjach branżowych, mobilność edukacyjna oraz jeden wybrany festiwal filmowy (por. s. 208). Badaczka wychodzi z założenia, że podjęta stosunkowo szybko po zakończeniu II wojny światowej współpraca kulturalna między oboma krajami funkcjonowała w szerszych ramach „imperium przyjaciół” (termin Rachel Applebaum), z czuwającym nad nią radzieckim Wielkim Bratem. To właśnie tym ramom współpracy – „socjalistycznemu internacjonalizmowi filmowemu” rozumianemu jako uwarunkowany politycznie projekt, którego celem była jednak pragmatyczna skuteczność działania (s. 7) – przygląda się dr Ciszewska. Na podstawie wybranych studiów przypadku (koprodukcja filmowa *Zadzwońcie do mojej żony*, aktywność polskich studentów na praskiej FAMU, Konferencja Pracowników Filmowych i postać Jana Jacoby’ego, festiwal filmowy w Karlowych Warach) analizuje zdefiniowany na wstępie problem, akcentując zwłaszcza przenikanie się aspektów instytucjonalnych z jednostkowymi. Warto zauważyć, że metodologiczne założenie o analizie poprzez studia przypadku nie jest wyłożone przez Autorkę explicite, staje się wyraźnie widoczne dopiero w trakcie lektury.

Fundamentem myślowym analiz jest hipoteza o nierównomiernym zainteresowaniu współpracą dwóch zainteresowanych stron. Habilitantka wyklada ją w rozdziale I („Uwarunkowania współpracy filmowej pomiędzy Polską a Czechosłowacją”), zwracając przy tym uwagę na kluczowe zwłaszcza w okresie tuż powojennym znaczenie Studia Barrandov jako zaplecza produkcyjnego, które przetrwało relatywnie niezniszczone i niemal od razu gotowe do dalszego działania. Nie wyjaśnia jednak w pełni, czy i jak zmieniała się rola studia na przestrzeni całego okresu objętego analizą w książce (ramy czasowe tego rozdziału ograniczają się do końca lat 50. XX w.), co czyni argument niekonkluzywnym. Co więcej, autorka wspomina w rozdziale III („Mobilność edukacyjna”), że dla kolejnych fal studentów z Polski w Pradze Barrandov stracił magiczną moc przyciągania (co przeczyłoby jego fundamentalnemu znaczeniu w całym objętym analizą okresie), jednakże refleksja ta pojawia się mimochodem i nie zostaje zoperacjonalizowana w monografii.

Ramy czasowe studium uzasadnione są przekonująco, nie znajdują jednak pełnego odzwierciedlenia w analizie wszystkich studiów przypadku – najpełniej realizują się w

rozdziale V („Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach”), najmniej widoczne są zaś w rozdziale II („Wspólne projekty filmowe”), a równocześnie każdy z rozdziałów analizuje osobny aspekt polsko-czechosłowackiej współpracy filmowej, co sugerowałoby konieczność przeprowadzenia analizy w całym objętym ramami chronologicznym okresie. Wykorzystany korpus źródeł jest różnorodny i wyczerpujący (dalszą kwerendą można by objąć zespoły archiwalne dotyczące urzędów propagandy, przebadać zasoby Archiwum Narodowego w Pradze, i poszerzyć bazę rozmówców). Wątpliwości nie budzi też ugruntowanie teoretyczne badań – rozważania wstępne należą do najlepiej napisanych partii całej monografii. Habilitantka sprawnie pokazuje, jak można inspirująco wykorzystać *histoire croisée* do opisania przestrzeni instytucjonalnych oraz kulturowych, w których dochodzi do interakcji – lub które te interakcje uniemożliwiają. Na tym tle stosunkowo mało przekonująco wypada jednak część dotycząca teorii ANT, w której Habilitantka, choć wskazuje na istotność aktorów nie-ludzkich w sproblematyzowanej tematyce, deklaruje zainteresowanie głównie tymi ludzkimi (s. 28). Traci tym samym okazję na podjęcie interesującej na gruncie filmoznawczym gry z pojęciem „aktora”, jak i na wskazanie na sprawczość aktorów nieludzkich w warunkach gospodarki centralnie sterowanej (np. ilość taśmy czy klatek przeznaczanych dla danej produkcji i ich związek z prestiżem danej osoby). Metoda prowadzenia badań w ramach historii mówionej opisana została jedynie pobieżnie – skoro Autorka prowadziła rozmowy ustrukturyzowane (s. 30), zapewne istniał kwestionariusz, który należałoby częściowo omówić, podobnie jak przeprowadzone wywiady.

Przechodząc do omówienia poszczególnych części *Sojuszników...*, skupię się na wskazaniu ich zalet oraz wypunktowaniu kwestii, które mogą stanowić podstawę do dalszej rozmowy. W rozdziale II, dotyczącym koprodukcji filmowych, Habilitantka skupia się tylko na jednym filmie, *Zadzwońcie do mojej żony!* (reż. Jaroslav Mach, 1958). Wybór ten uzasadnia już we wstępie do książki: nie chodzi jej bowiem o pokazanie skali zjawiska (zaznacza zresztą, że koprodukcje na gruncie tej szczególnej współpracy były rzadkie), ale o krytyczną analizę zjawisk znaczących dla przemysłu filmowego w obu krajach. Tło dla tak sformułowanego zadania stanowi krótkie omówienie wcześniejszych polsko-czechosłowackich przedsięwzięć i roli Barrandova jako studia przyciągającego polskich twórców filmowych zamieszczone już w rozdziale I. Habilitantka przekonująco uzasadnia,

że skala zniszczeń wojennych i poziom powojennej polskiej kinematografii sprawiły, że nie stanowiła ona atrakcyjnego i produktywnego partnera dla relatywnie niezniszczonego przemysłu filmowego czeskiej części powojennej republiki czechosłowackiej. Zauważę jednak raz jeszcze, że analizę tego procesu należałoby rozwinąć w czasie i pokazać jego przemiany aż do końcowej cezury pracy, a więc 1970 roku. Jak wyglądały te same kwestie, kiedy nie można już było uzasadniać niedostatków produkcji zniszczeniami wojennymi? Czy podejście strony czeskiej zmieniły międzynarodowe sukcesy polskiej szkoły filmowej? Jak do tych kwestii odnosiły się pokolenia realizatorów filmowych urodzone już po wojnie?

Co szczególnie wartościowe, w omawianym rozdziale II dr Ciszewska analizuje nie tylko film, który ostatecznie powstał, ale też „wszystkie jego potencjalne wersje” (s. 49), dowodząc tym samym sprawności w pracy z materiałami archiwalnymi. Ten sam temat Autorka opracowała również we wcześniejszych tekstach *Trudna sztuka koprodukcji. O pierwszym powojennym filmie polsko-czechosłowackim „Zadzwońcie do mojej żony” (1958) Jaroslava Macha* („Kwartalnik Filmowy”, nr 95, 2016) oraz *Socialist film co productions. The case of Polish-Czechoslovakian film co-production “What Will My Wife Say to This?” (1958) by Jaroslav Mach*, (w: *The Cinema of Central Europe in Multicultural Perspective*, red. M. Dondzik, M. Pabiś-Orzeszyna, B. Zając, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015). Wprowadzenie do rozdziału obfituje w powtórzenia (np. o jednostronności współpracy polsko-czechosłowackiej tuż po wojnie, s. 51, co czytelnik wie z wprowadzenia; o filmach Aleksandra Forda, s. 53, o czym czytaliśmy obszernie rozdział wcześniej; czy o znaczeniu Barrandova, s. 55, także omówionego w rozdziale I), nie wnosząc w istocie nic nowego do informacji udzielonych czytelnikom już wcześniej. Choć w całości przekonujący, rozdział ten zawiera pewną nieścisłość interpretacyjną: Habilitantka interpretując wyciętą scenę, w której bohaterka filmu w trakcie zwiedzania Wawelu miałaby widzieć twarz „Władysława Jagiellończyka” nakładającą się na twarz jej czeskiego gościa, pisze, że „Jagiellończyka nie uratowało nawet to, że był królem czeskim” (s. 58). Autorka łączy tu w jedno dwóch Władysławów z tej samej dynastii: Warneńczyka i Jagiellończyka. Żaden z nich nie jest pochowany na Wawelu – Warneńczyk doczekał się tam jednak symbolicznego nagrobka, jego ciała bowiem nie odnaleziono, nigdy nie był jednak królem czeskim. Tym był natomiast Władysław Jagiellończyk (jego bratanek), ale został on pochowany w Székesfehérvár, tradycyjnym miejscu pochówku królów węgierskich. Podobnie, za skrót myślowy odczytuję

zdanie: „początek lat 50. XX wieku w Czechosłowacji cechował się względną swobodą wypowiedzi artystycznej” (s. 60). Mowa jest wszak o Czechosłowacji już po puczu komunistycznym, przy zaciskającej się coraz mocniej pętli cenzury i narzucanych z góry ograniczeniach artystycznych, w trakcie rozpędzających się politycznych procesów pokazowych. Pomimo tych drobnych usterek, jest to poprawnie skonstruowany rozdział z klarowną argumentacją i odwołaniem się do tezy postawionej wcześniej przez Autorkę oraz pytań badawczych przywołanych na początku książki.

W rozdziale III poświęconym mobilności Habilitantka omawia wyjazdy polskich studentów i studentek nad Wełtawę, ale już nie czeskich nad Wisłę – tutaj akurat brakuje równie przekonującego argumentu dla braku symetrii, która pozwalałaby opowiedzieć o okresie późniejszym od lat 50. Mimo to, Autorka przeprowadza w rozdziale zgrabną analizę postaw polskich studentów wobec edukacji w Pradze i jej wpływu na ich późniejsze wybory życiowe, ścieżkę zawodową i pracę w przemyśle filmowym. W dalszych badaniach można by rozważyć, czy współczesne socjologiczne prace na temat mobilności akademickiej (np. prace Kamila Łuczaja) nie stanowiłyby tu wartościowego punktu odniesienia, zwłaszcza dla pokazania ewolucji postaw i wyborów.

W rozdziale III dr Ciszewska rozwija swoją tezę badawczą wskazując, że kształcenie w Pradze sprzyjało autonomizacji twórców bardziej niż tworzeniu socjalistycznego internacjonalizmu filmowego (s. 78), co udowadnia dalej na przykładzie analizy losów zawodowych poszczególnych osób. Autorka najwięcej miejsca poświęca studiom na FAMU, UMRUM jest jedynie kontekstem, choć z zasady animatorzy stanowią obiekt zainteresowania Habilitantki, czemu dała wyraz w osobnych tekstach. Główną bohaterką tego rozdziału, z racji poświęconego jej miejsca, staje się Agnieszka Holland. Choć Autorka konstatuje w tej części, że w latach późniejszych nie Barrandov, a nazwiska czeskich reżyserów „przyciągały zagranicznych adeptów sztuki filmowej” (s. 108) jest to jedynie wzmianka bez przeprowadzonej argumentacji. Zbyt późno wprowadzony został też argument o specyfice polskiego szkolnictwa artystycznego (s. 108). Na czym ostatecznie polegała zatem modernizacja polskiej kinematografii przez uczestników pierwszej fali omówionego transferu? W rozdziale tym również zdarzają się powtórzenia, nierzadko w obrębie tej samej strony (na s. 80 czytamy najpierw, że „Rok akademicki 1946/1947 był pierwszym na kierunku filmowym; (...) szkoła wybrała 54 studentów i studentek”, a kilka

zdań niżej, że „Na pierwszy rok akademicki na FAMU (1946/1947) przyjęto 54 osoby” – zdania oddziela zaledwie 14 linijek). Podobne powtórzenia znajdują się w dalszych częściach rozdziału, czy to przy wymienianiu konkretnych postaci, czy w powtórzeniach z poprzednich części książki (np. wystarczyłoby nadmienić, że przy *Zadzwońcie do mojej żony* pracował Jerzy Passendorfer, nie ma już potrzeby dodawać, że była to pierwsza koprodukcja, dodawać rok czy nazwisko reżysera, jako że filmowi temu poświęcony był cały poprzedni rozdział).

W rozdziale tym znajduje się także niesprawiedliwie generalizujące zdanie: „podjęcie wątku religii i wiary, które stanowią stosunkowo marginalny wątek w czeskiej kulturze” (s. 103). Jest to znaczące uproszczenie, czemu w swoich pracach dają wyraz dają np. Danuta Sosnowska na gruncie polskim, a Martin C. Putna czeskim.

Rozdział IV dotyczący profesjonalizacji środowiska filmowego, oparty o studia przypadku Konferencji Pracowników Filmowych i postaci Jana Jacoby’ego, jest najmniej przekonujący spośród zawartych w książce. Habilitantka analizuje tu egodokumenty i świadectwa ustne, wydaje się jednak, że często przejmując język źródeł i podchodzi dość bezkrytycznie do wspomnień o swoim bohaterze (np. naśladując emotywny język we frazie „aby nie zamykać możliwości podróży zagranicznych ojcu i mamie”, s. 125). Samo pokazanie usieciowienia Jacoby’ego, przy licznych wyliczeniach, nie jest pogłębione dodatkową analizą. Niejasna jest też chronologia: przykładowo na s. 119 Autorka pisze, że „Międzynarodowe Stowarzyszenie Filmu Naukowego – założone przez Francję, Wielką Brytanię i Polskę – istniało od 1946 roku”, a na s. 121, że „Polska formalnie stała się członkiem AICS w 1956 roku” (zdania są ze sobą sprzeczne). Z rozdziału nie wynika również, czym miał być film naukowy, którym zajmowali się – co pozostaje abstrakcyjne dla czytelników – bohaterowie rozdziału. Jeśli uznać Jacoby’ego za wytwórcę sieci branżowych i jej ważne oko, to powiązanie jego roli z opisem znaczenia i oddziaływania Agnieszki Holland mogłoby pokazać wielopoziomowość podejścia, odejście od wyliczeń i uwidocznienie cel Autorki – „kluczową rolę zaangażowania aktorów indywidualnych w rozwijaniu współpracy międzynarodowej” (s. 209). W sposobie poprowadzenia narracji, rozdział ten więc znacząco odbiega poziomem od pozostałych.

W rozdziale V, o festiwalu, uwaga poświęcona jest obecności polskiej kinematografii na jednym tego typu wydarzeniu – w kilku mutacjach, o których Habilitantka pisze

wyczerpująco. Chodzi o Karlowe Wary. Interesujące jest przede wszystkim pokazanie festiwalu jako narzędzia dyscyplinowania kina czechosłowackiego za pomocą kina polskiego (s. 152). Dr Ciszewska nie omawia obecności filmów i filmowców z Czechosłowacji nad Wisłą. Częściowo wynika to z pytań, które postawiła sobie na początku rozprawy: „w jaki sposób przebiegała jego [tj. projektu socjalistycznej przyjaźni filmowej] realizacja? Jakie były jej przełomowe momenty? Jakie konsekwencje spowodowała? Dlaczego niektóre z punktów współpracy zrealizowano z naddatkiem, a inne zakończyły się fiaskiem” (s. 7). Ale przede wszystkim z przyjętej tezy o jednostronności tegoż sojuszu, który miał w istocie służyć m.in. „modernizacji polskiej kinematografii”. Ponownie prowokuje to pytanie, czy nie uległo to zmianie w żadnym momencie między 1945 a 1970 rokiem? Jeśli interesuje Autorkę asymetria tych kontaktów (s. 9), warto byłoby pokazać też tę drugą stronę, żeby wzmocnić stawiany argument.

Przez pokazanie samej obecności polskiego kina w Karlowych Warach, ale bez szerszego tła, trudno bez zastrzeżeń zgodzić się z Autorką, że dla polskiego kina festiwal stał się imprezą podrzędną (s. 162). Pojawia się raczej pytanie, czy aby z czasem nie wzrosły ambicje polskiej kinematografii? W rozdziale tym znalazło się kilka nieścisłości lub skrótów myślowych, np. nazwanie „Filmowych żniw” „przedwojennym poprzednikiem” festiwalu, przy równoczesnym wskazaniu na ich pierwszą edycję w 1940 roku (s. 138), czy też nazwanie Mostu „niewielką miejscowością” (s. 165). Brakuje także informacji, czym było „Wielkie Kino” (s. 139) i uźródłowienia relacji prasowych o frekwencji na Festiwalu Mas Pracujących (s. 140). Wreszcie, w podpisie do plakatu *Konečně járo* znalazła się informacja o lecie, choć *járo* to oczywiście wiosna (s. 197).

W pracy znajduje się bardzo wiele powtórzeń i drobnych niekonsekwencji w prowadzeniu wywodu. Przykładowo, na s. 31 Autorka zauważa, że „żadna dziedzina kulturalna (...) oprócz muzyki (...) nie była przedmiotem tak intensywnej wymiany kulturalnej, jak kinematografia”, choć na s. 21 pisze, że „najdynamiczniej rozwijającą się formą kontaktów kulturalnych pomiędzy Czechosłowacją a Polską stała się współpraca w dziedzinie literatury”. Na s. 34 Autorka używa terminu „Niemcy Sudeccy”, który nie oddaje w pełni tego, kim byli mieszkańcy Karlsbadu, i jest ideologicznie nacechowany – można go z powodzeniem zastąpić terminem „czescy Niemcy”. Na s. 42 znajduje się pomyłka w dacie:

Habilitationka zauważa, że „do premiery w kwietniu 1948 roku jednak nie doszło”, po czym konstatuje: „Polska premiera miała miejsce rok później, 20 czerwca 1948 roku”.

Na koniec wspomnę jeszcze o kwestii, która w studiach nad Czechosłowacją często jest przysłowiowym słoniem w salonie: jak wyglądała w opisywanych przez Autorkę przypadkach rola Słowacji? Habilitationka pisze najczęściej o „Czechosłowacji” i „czechosłowackiej” kinematografii, opisując jednak jej czeską część. Dwutorowość rozwoju kultury czechosłowackiej nie jest tu poruszona, choć sam materiał wizualny, który Autorka zamieszcza, podpowiada, że coś jest na rzeczy: na s. 65 znalazło się zdjęcie pieczętki zespołu „Iluzjon”, który odpowiadał za koprodukcję *Zadzwońcie do mojej żony*. A na niej napis: film „polsko-czeski”, nie zaś „polsko-czechosłowacki”. Wskazuje to na problematyczność odbioru, z kim właściwie mają do czynienia, wśród zespołu realizującego koprodukcję po stronie polskiej. Podobnie, brak sprobematyzowania tego zagadnienia sprawia, że problematyczna staje się choćby obserwacja Autorki, że wśród studentów FAMU byli Słowacy, zaliczeni w poczet studentów zagranicznych (s. 80). Czy faktycznie traktowano ich jako studentów zagranicznych i czy ich obecność w istocie nadawała szkole „międzynarodowy charakter”? Osobno należałoby w tym duchu rozważyć także akcje promujące polską kinematografię na Słowacji. Chociażby to, czy w artykułach promujących *Za wami pójdą inni...*, gdzie w warstwie słownej i wizualnej nacisk kładziono na powstanie, nie było lokalnym odbiciem zainteresowania SNP (s. 166)? Argument o ewolucji tejże promocji jest nieprzekonująco skonstruowany, bo pokazuje nie tyle zmianę (nie wiemy, o ile później i kiedy pokazywano film w Bratysławie), ile różnicę między Słowacją a Czechami. Ten sam plakat dalej określony jest jako „czeski” (s. 168), co także wymagałoby komentarza.

Zgłoszone tu krytyczne uwagi nie zmieniają ogólnej pozytywnej oceny monografii. Są raczej głosem w dyskusji zainspirowanej prezentowanymi przez Autorkę analizami. *Sojusznicy...* stanowią bowiem twórcze rozwinięcie założenia o porównywalności kina polskiego i czechosłowackiego (czeskiego?) pod kątem funkcjonowania kultury filmowej. Tutaj na uwagę zasługuje zwłaszcza pominięcie rozpowszechniania i recepcji filmów na rzecz takich aspektów jak instytucje i wskazanie, że więzi wytwarzające się między ludźmi wymykały się jednoznacznie oficjalnym ramom na rzecz więzi poza systemowych (s. 10). Zerwanie przez Habilitationkę z twardą opozycją bloku wschodniego i zachodniego, zgodnie z najnowszymi prądami w nauce (przywołanie koncepcji „nylon curtain”), skutkuje

otwartością na inne interpretacje (choćby w zakresie wysyłania produkcji na festiwale filmowe). Dzięki temu, że Habilitantka skupia się na mikrohistoriach, często mało znanych poza wąskim kręgiem ekspertów, udaje jej się zrewidować pogląd, że to rozwiązania legislacyjne przede wszystkim kształtowały współpracę kulturalną. Przygląda się negocjowaniu znaczeń i rozgrywaniu lokalnych interesów jako zjawiskom pragmatycznym, w których radziecki hegemon niekoniecznie odgrywał najważniejszą rolę. W ten sposób pokazuje internacjonalizm filmowy jako projekt wernakularny, „kształtowany przez rodzime tradycje” (s. 22) i udowadnia, że to, co działo się „obok ekranu” w socjalistycznych Polsce i Czechosłowacji, miało pragmatyczny bardziej niż ideologiczny wymiar. I że „tym samym w wymiarze praktycznym projekt socjalistycznego internacjonalizmu filmowego rozwijał się, może nie tyle poza oficjalnymi protokołami postępowania, co równoległe do nich” (Autoreferat, s. 2). Podsumowując: uważam, że omówiona monografia stanowi znaczące i nowatorskie osiągnięcie naukowe w dyscyplinie nauki o kulturze i religii, świadczące o wykonaniu solidnej kwerendy i warsztacie naukowym Habilitantki.

Ocena aktywności naukowej, dydaktycznej i organizacyjnej

Habilitantka publikuje w języku polskim, angielskim i czeskim w czasopismach i publikacjach zbiorowych na tematy stanowiące osie jej zainteresowania. Są to: polsko-czechosłowackie (czeskie) relacje filmowe po 1960 roku, edukacja filmowa i audiowizualna, filmowa regionalistyka (zwłaszcza dotycząca Łodzi), polski film animowany. Zainteresowania Habilitantki są spójne i przenikają się wzajemnie, na co sama zwraca uwagę w Autoreferacie. Z załączonych do dokumentacji tekstów widoczna jest erudycja i wszechstronne zainteresowania Habilitantki: omawiane są produkcje i zagadnienia nie pozostające w ścisłym związku, a często bardzo odległe, od tematu monografii przedstawionej jako osiągnięcie habilitacyjne. Poza zgłoszoną monografią, dr Ciszewska jest jeszcze autorką jednej monografii i współredaktorką pięciu (z czego jednej przed uzyskaniem stopnia doktora). Współredagowała również dwa numery specjalne czasopism naukowych w języku angielskim: wydawanego przez czeski Národní filmový archiv „Illuminace – The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics” (2024) oraz gdańskiego „Panoptikum”(2017). Po uzyskaniu stopnia doktora opublikowała 14 artykułów (z czego 6

we współautorstwie i 1 editorial), w periodykach zajmujących się kinem i kulturą audiowizualną.

W latach 2021-2025 dr Ciszewska była kierowniczką grantu NCN CEUS-UNISONO „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47-1990)”. Kierowała także projektem finansowanym przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Visegrad Fund oraz była wykonawczynią w projekcie NCN (w Autoreferacie podany tytuł tego ostatniego to „Współczesna Łódź filmowa”, w spisie projektów NCN figuruje jako „Współczesna *Holly*Łódź: badania lokalnej kultury produkcji i widowni filmowej”). Uczestniczy w istotnych konferencjach filmoznawczych w Polsce i na świecie.

Badaczka nie zaniedbuje udostępniania otwartych danych badawczych. Była członkinią komitetów organizacyjnych sześciu konferencji. Opisane w wykazie osiągnięć pobyty zagraniczne ograniczały się do krótkich kwerend i udziałów w warsztatach, głównie w Czechach, co nie dziwi z racji zainteresowań Autorki. Jak jednak rozumiem z części poświęconej projektom badawczym, w latach 2011-2012 Habilitantka realizowała stypendium na Uniwersytecie Karola w Pradze (długość w miesiącach nie została podana). Prowadzi również zajęcia w ramach programu Erasmus (Autoreferat, s. 8). Jest także opiekunką staży doktorskich realizowanych przez osoby z Czech na jej macierzystej uczelni. Za istotną aktywność naukową realizowaną w więcej niż jednej uczelni, w szczególności zagranicznej, należy też uznać grant NCN CEUS-UNISONO, realizowany równolegle przez dwie uczelnie, oraz ścisłą współpracę z czeskim środowiskiem naukowym. Podsumowując, Habilitantka spełnia wymogi, wykazując się istotną aktywnością naukową realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Jest członkinią międzynarodowych i krajowych towarzystw naukowych (m.in. European Network for Cinema and Media Studies, Society for Animation Studies, Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze), a za swoją pracę była nagradzana zarówno na uczelni (nagroda indywidualna rektora UŁ), jak i za granicą (Emru Townsend Award przyznawana przez Society for Animation Studies za najlepsze zgłoszenie konferencyjne, Honorable Mention w konkursie SCMS Central/East/South Cinemas Outstanding Essay Award). Jest również jedną z liderek Grupy Badawczej Polska Animacja, dobrowolnego zrzeszenia osób realizujących badania naukowe z zakresu polskiej animacji filmowej. Jej udział w życiu

naukowym objawia się również poprzez działalność redakcyjną: należy do zespołu redakcyjnego czasopisma „Apparatus”, stale recenzuje również teksty do innych czasopism.

Jej osiągnięcia dydaktyczne zasługą na uwagę. Nie tylko podnosi swoje kompetencje w tym zakresie (projekt „Mistrzowie Dydaktyki”), ale prowadzi także zajęcia na forum międzynarodowym. Zajęcia prowadzone na Uniwersytecie Łódzkim nie zostały wymienione, szczególnie opisana została natomiast filozofia nauczania, która dowodzi wysokiej samoświadomości Habilitantki jako dydaktyczki.

Na uwagę zasługuje także jej bogata działalność popularyzatorska, prowadzona w instytucjach kultury oraz na festiwalach filmowych. W Autoreferacie zostały one wymienione jedynie zbiorczo, bez podania dat, ale samo wyliczenie pokazuje skalę, w jakiej Badaczka wychodzi do zainteresowanej kinematografią szerszej widowni.

Konkluzja

Stwierdzam, że dr Ewa Ciszewska spełnia wszystkie ustawowe wymogi stawiane kandydatom do stopnia naukowego doktora habilitowanego w art. 219 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (pkt 1a, 2, 3). W związku z tym wnioskuję o dopuszczenie Habilitantki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania jej stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii.