

Ocena dorobku dr Ewy Ciszewskiej i jej rozprawy habilitacyjnej
*Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego
internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*

Drogę naukową dr Ewy Ciszewskiej, z uwagi na podobne do moich zainteresowania badawcze, śledzę od (przynajmniej) dekady. Szlak rozwoju akademickiego Pani Doktor znaczony osiągnięciami parametrycznymi był dla mnie mniej istotny (choć oczywiście ważny dla budowania prestiżu) niż dość wczesne skonstatowanie, że ubiegająca się obecnie o uznanie swej samodzielności naukowej Habilitantka nie tylko jest nastawiona na spełnianie powinności wyznaczonych przez zasady „polityki naukowej”. Moim zdaniem realizuje ona dość osobisty projekt „rozpychania” się po niezbyt popularnych terytoriach współczesnej humanistyki zawsze z filmową dominantą lub przynajmniej widocznym filmowym akcentem środkowoeuropejskim.

Dorobek naukowy

W autoreferacie zawarte zostały najważniejsze informacje - od aktywności w studenckim ruchu naukowym do niedawno złożonego wniosku o nadanie stopnia doktora habilitowanego, przy czym jako dzieło wskazane do oceny dr Ciszewska zaproponowała jednoautorską monografię *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*. Zaznaczam jednoautorski charakter tego przedsięwzięcia, bo Habilitantka w tym samym roku 2025 podpisała się pod jeszcze jednym opracowaniem *Społeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, z tym, że w tym drugim przypadku jest jedną z czworga „architektów” publikacyjnego projektu. Ta okoliczność świadczy o rozległości zainteresowań naukowych – poszukiwaniu przestrzeni, która z jakichś (mogę przypuszczać jakich) powodów dla autorki wzmiankowanych książek stała się istotna i wymagała znacznie wnikliwszej uwagi niż tylko wstępne rozpoznanie. To prowadzi do wytyczenia granic,

do których dr Ciszewska zamierzała dotrzeć, czyli dalszego zaprojektowania naukowych dociekań.

Pani Doktor jest od początków swej akademickiej drogi związana z Uniwersytetem Łódzkim, konkretnie z jego środowiskiem filmoznawczym. Przed podjęciem etatowych zobowiązań działała, jak wspomniałem, w studenckim ruchu naukowym, co, jak wykazuje załączona bibliografia, nie było bynajmniej formą „pozorowanego aktywizmu”, ale solidną pracą u podstaw i świadomym wyborem. Konsekwencją tego stała się, po zakończeniu studiów, praca nad dysertacją doktorską *Bohaterowie kina czeskiego. Od Czarnego Piotrusia (1963) Miloša Formana do Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005) Petra Zelenki*, napisana pod kierunkiem prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. Obrona odbyła się w 2010 roku i ... niestety (jak wynika z przedstawionych informacji) maszynopis złożony został jedynie w Archiwum Prac Dyplomowych Uniwersytetu Łódzkiego. „Niestety”, bo gdyby ukazała się wersja kodeksowa doktoratu byłaby jedną z pierwszych w dorobku polskiego filmoznawstwa książek o czechosłowackim i czeskim kinie, a co za tym idzie tworzyłaby przestrzeń do dyskusji i prezentacji odmiennych punktów widzenia, polemik i krytyki. Po prostu można byłoby ją ocenić i przepracować w szerszym niż tylko recenzenckim gronie. Skoro jest „niestety” to powinno być także „na szczęście”. Ogólnie rzecz ujmując - na szczęście tematyka podjęta podczas prac nad doktoratem została rozwinięta w tekstach, które Autorka opublikowała w ostatnim piętnastoleciu na czele z monografią wskazaną jako osiągnięcie naukowe w postępowaniu habilitacyjnym.

Najbardziej rozwojowym segmentem zainteresowań Habilitantki jest historia kina czechosłowackiego, powiązana z dziejami polskiego kina narodowego. Choć te akcenty są dosyć płynne, to jednak widoczna jest zdecydowana podmiotowość nadwiślańskiej kultury filmowej, która dr Ciszewską zajmuje najbardziej. W zakres podejmowanych tematów wchodzi koprodukcje, nieformalne i formalne inspiracje realizacyjne, szkolnictwo branżowe, festiwalowe reprezentacje i (czasami) pogmatwane transnarodowe życiorysy. Tak naszkicowane pole tematyczne reprezentują artykuły zamieszczane w monografiach zbiorowych, teksty publikowane w czasopiśmie (również wysoko punktowanych) oraz redakcje, czyli świadectwa koncepcyjnego myślenia projektowego. Zwraca uwagę duża grupa publikacji w języku czeskim, angielskim i francuskim. Nie znalazłem (poza jednym francuskojęzycznym przypadkiem) informacji o innych niż autorskie tłumaczeniach, co stanowi walor dodatkowy – własne przygotowanie publikacji w

języku obcym jest świadectwem opanowania warsztatu w stopniu ponadnormatywnym. Dr Ciszewska nie unika też perspektywy wieloautorskiej – nie tylko wzmiankowana wcześniej książka, ale także kilka artykułów zostało napisanych wspólnie z innymi badaczami, co można tłumaczyć dwojako – jako poszukiwanie dialogu metodologicznego w ramach jednego projektu lub jako umiejętność zawierania kompromisów redakcyjnych. Jedno i drugie stanowi wartość dodaną.

Nie przejdę obojętnie obok zredagowanych przez Ewę Ciszewską monografii zbiorowych w ramach cenionej serii wydawniczej Uniwersytetu Łódzkiego i Szkoły Filmowej w Łodzi „Filmo!znawcy” (w której też ukazały się dwie ostatnie jej pozycje książkowe). Pierwsza z nich *Hrabal i inni* jest jedynym w polskim piśmiennictwie zbiorem tekstów o adaptacjach filmowych czeskiej literatury (głównie reprezentowanej przez kanon narodowy) i to samo w sobie jest interesujące. Może pełnić zarówno rolę przeglądu i podręcznika tematycznego, jak też charakterystyki środowiska rodzimych filmoznawców zajmujących się problematyką czeską. Natomiast druga *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe* (współredaktor Mikołaj Góralik) jest o wiele ważniejsza, bo, moim zdaniem, stanowi jeden z etapów na drodze do rozważań, których kontynuację znajdujemy w przedstawionej do oceny dysertacji. Autoreferat nie zawiera tych informacji, więc dodam od siebie, że obie pozycje pozostają cały czas w obiegu czytelnicznym, naznaczone życzliwą recenzencką otuliną, o czym świadczy m.in. artykuł Leszka Engelkinga zamieszczony w jednym z numerów miesięcznika „Nowe książki” w 2014 roku.

Należy podkreślić międzynarodową aktywność badawczą. Nie chodzi tylko o wspomniane publikacje w środkowoeuropejskich czasopismach naukowych, takich jak kwartalnik NFA „Iluminace”, ale przede wszystkim o partnerski udział w projektach wspólnie realizowanych z badaczami z prestiżowych uniwersytetów zagranicznych. Zwracam uwagę na jedno z przedsięwzięć, które łączy w bardzo szerokiej skali studia nad festiwalami filmowymi z namysłem nad statusem gwiazd filmowych, badaniami nad modelem kina transgranicznego i globalnego, a także (i to jest niezwykle nowatorskie) nad codziennością filmową. Chodzi o realizację grantu *Proplétání světů. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války* prowadzonego na Uniwersytecie Karola w Pradze przez Jindřišku Bláhovou, którego efektem była publikacja wieloautorskiej monografii w 2023 roku. Mogę ocenić pracę dr Ciszewskiej na tle wysiłku innych uczestników reprezentowanych nie tylko przez czeskich filmoznawców, ale też

akademików z USA i Kanady, bowiem brałem udział w ewaluacji tego projektu. Artykuł *Slovanské krásy...* z jednej strony stawia pytania związane ze modelami „star system” w warunkach socjalistycznej kultury, nie przesądzając niczego, z drugiej w przekonujący sposób rekonstruuje indywidualne przypadki, dowodząc istnienia wielu, do tej pory niedostrzeganych zmiennych. Opisany w przywoływanym tekście casus Barbary Połomskiej, traktowanej przez Ewę Ciszewską jako jedyną polską gwiazdą filmową wykreowana bez odwołania do zachodnich wzorców, dał podstawę do snucia opowieści o aktorce zdobywającej międzynarodowy (a przynajmniej transnarodowy) poklask, jak i o sposobach zarządzania wizerunkiem – czyli projektowaniu prestiżu. W pełni zgadzam się z zaprezentowaną tezą o negocjacji między politycznymi i ideologicznymi dyspozycjami, a pragmatycznymi działaniami.

Za istotny uznaję też dorobek Pani Doktor w zakresie filmowej regionalistyki. Badania topograficzne, związane z poznawaniem zaniedbanej przez naukę przestrzeni pozastołecznej, okazują się podróżą do Nowej Atlantydy, odkrywaniem światów fundujących naszą tożsamość, a także (co nie powinno badaczy i ewentualnych czytelników ich prac pozostawić obojętnymi) dekonstruowaniem nagromadzonym mitów lokalnych i poprawieniem błędnych publicystycznych rekonesansów nienaukowych (ale też i naukowych) poprzedników. Są po prostu bliskie doświadczeniu kwerendującego, piszącego i czytającego. Filmowa Łódź jest unikatowym miejscem na celuloidowej mapie Polski – czasami jej centrum, ale też czasami peryferyjną plamką. Ewę Ciszewską interesuje połączenie tych porządków – studio Se-Ma-For było z jednej strony graczem decydującym o jakości polskiego kina animowanego, z drugiej zaś inicjatywą traktowaną topograficznie – z miejscami, ludźmi, tematami podejmowanych przedsięwzięć, które definiowane były głównie (lub wyłącznie) przez filtr „łódzkości”, a więc zarówno lokalnie, regionalnie i regionalistycznie. Podobnie należy potraktować kilka tekstów poświęconych filmowym reprezentacjom Litzmannstadt, w których celuloidowa geopoetyka służy pokazaniu sieci powiązań i zależności między różnymi reprezentacjami Zagłady, a oznaczeniem miejsca i to pojmowanego w różnych kategoriach – jako terytorium Holocaustu (miejsce akcji), źródło tożsamości ofiar i świadków (osnowa narracji) wreszcie autorski punkt wyjścia do kulturowych rozważań. Tekstem łączącym paradygmat szeroko traktowanej lokalności z korpusem najbardziej reprezentatywnych artykułów poświęconych kinematografii czeskiej (czechosłowackiej) jest cenny przyczynek do pozaekranowej biografii Pavla Hajnego zatytułowany *From Prague to Łódź and back again: the Czech scriptwriter Pavel Hajný and Czechoslovak–Polish cultural transfer in*

the 1970s and 1980s, napisany wspólnie z kierownikiem Instytutu Filmu i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Masaryka w Brnie Pavlem Skopalem. Zresztą - publikacja tego artykułu nie była jedynym przejawem tej współpracy z - moim zdaniem - najbardziej wpływowym ośrodkiem myśli filmowej w Czechach.

Ostatnim z wyzwań badawczych dr Ewy Ciszewskiej jest edukacja filmowa w Polsce (również w transnarodowym ujęciu komparatystycznym). Habilitantkę interesują przede wszystkim modele pragmatyczne, co jak sądzę związane jest z dydaktycznymi dylematami, które trzeba rozstrzygać nie tylko w codziennym życiu akademickim, ale także podczas podejmowania wysiłków popularyzatorskich i środowiskowych, które, o czym wspomnę w dalszej części recenzji, stanowią ważną część wrażliwości Pani Doktor.

Praca habilitacyjna

Monografia wskazana przez Habilitantkę jest rozprawą mieszającą kilka badawczych porządków, a jednocześnie narracyjnie uporządkowaną całością. Poszczególne rozdziały można odebrać jako wyczerpujące, acz nie nadmiernie rozbudowane, segmenty istotnych problemów, których wspólnym mianownikiem jest tytułowy „filmowy internacjonalizm” w relacjach polsko-czechosłowackich. W pierwszej części (liczącej jedną trzecią rozprawy) pozornie otrzymujemy rozszerzenie obecnych (choć bez przesady) w piśmiennictwie filmoznawczym zagadnień, takich jak: realizacja *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda, polsko-czechosłowacka deklaracja filmowa czy koprodukcyjne projekty, z których najważniejszy to *Zadzwońcie do mojej żony* Jaroslava Macha, któremu Autorka poświęciła osobny szkic opublikowany wcześniej w „Kwartalniku Filmowym”. W rzeczywistości, nanizując na narracyjną nitkę zebrane jednostki bazowe, dr Ciszewska proponuje odkrycie innych, niż dotychczas uznawane za niepodważalne ustaleń, jednym słowem jej celem jest rewizja wiedzy o pierwszych latach powojennej kinematografii polskiej. Nie tylko więc uzupełnienie – bo to oczywiste, ale także odmienne od dotychczasowego „oświetlenie”, powodujące skierowanie naszej uwagi na pomijane do tej pory uwarunkowania życia filmowego po 1945 roku. Na takie spojrzenie pozwala nie tylko wyłuskanie z materiału źródłowego śladów obecności filmów z Barrandova w repertuarze kinowym lat 1945-1970, ale także odwołanie się do instytucjonalnych i personalnych sympatii i interesów, politycznych dyspozycji oraz silnego nurtu publicystyki branżowej i pozabranżowej poświęconego tym problemom. Można powiedzieć, że polska świadomość filmowa tamtego okresu kształtowała się

w bardzo poważnym stopniu pod ich wpływem. Sam zakończyłem niedawno pracę nad monografią poświęconą problemom lokalnej kinematografii i zdecydowanie potwierdzam tezę o szczególnej roli kontaktów polsko-czechosłowackich i czechosłowacko-polskich dla powojennego odradzania się kultury narodowej. Ponadto, nie wszystko jest podane wprost, czasami trzeba wyciągać wnioski spekulując, domniemując, czyli wykazać się odwagą, ale i ... odpowiedzialnością. To wszystko odnalazłem w ocenianej rozprawie.

Zwartą część stanowią dwa środkowe rozdziały poświęcone mobilności edukacyjnej i profesjonalizacji środowiska filmowego, głównie w kontekście budowania sieci instytucjonalnych (podporządkowanych decyzjom pozabranżowym) i indywidualnych (opartych na doświadczeniu edukacyjnym, kontestacyjnym lub generacyjnym) zależności. Przeprowadzone kwerendy w Łodzi i Pradze przyniosły cenne uzupełnienia do biografii Polaków studiujących na FAMU i UPRUM, jak Jerzy Passendorfer, Jerzy Kotowski czy Stanisław Niedbalski, ale również pozwoliły na pokazanie zakresu zjawiska jako pochodnej niekończącej się listy przewidywalnych i nieprzewidywalnych zmiennych. Znakomicie wybrzmiały różnice między dwiema falami polskich studentów napływających w kolejnych dekadach na wydział filmowy AMU. Dzięki takiemu nakierowaniu dr Ciszewska odczarowała praską uczelnię jako szkołę wyłącznie Agnieszki Holland, ale pokazała też inne oblicze międzykulturowego „filmowego internacjonalizmu” w polsko-czechosłowackim wydaniu. Stąd zestawienia, wykazy, liczby ujęte w narracyjny porządek ilustrujący rzeczywiste proporcje zjawiska. Muszę jednak wyrazić żal, że autorka nie poszła o krok dalej – bardzo byłbym ciekawy jej diagnozy i próby odpowiedzi na pytanie, dlaczego w tym przypadku, w przeciwieństwie do zwartej grupy twórców z republik jugosłowiańskich (Ewa Ciszewska przywołuje książkę Gorana Markovicia *Česká škola neexistuje*), nie można mówić o szkole praskiej albo o grupie praskiej (przypadek Serbów i Chorwatów określa się zarówno „praške škole” - szkołą praską, jak i „zlatne praške petorke” – złotą praską piątką). W końcu o środowiskowej więzi po epizodzie na FAMU zarówno w odniesieniu do pierwszej, jak i drugiej grupy polskich studentów-filmowców na kartach monografii znajdziemy kilka akapitów. Ewa Ciszewska pisze o spotkaniu po latach Agnieszki Holland, Andrzeja Koszyka i Andrzeja Zajączkowskiego, co utrwaliła na taśmie Krystyna Krauze. Film z 2013 roku *Powrót Agnieszki H.* (Návrat Agnieszky H.) zawiera ciekawe wypowiedzi o czymś co można nazwać praskim dojrzewaniem tej grupy. Może warto się nad tym zastanowić w przyszłości.

Jako czytelnik literatury naukowej, a zarazem filmoznawca, badający niektóre aspekty kina środkowoeuropejskiego, za najwartościowszy (nie ujmując nic pozostałym) uznaję trzeci i jednocześnie ostatni fragment monografii, na który składa się tylko jeden rozdział zatytułowany *Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach*. Jest to niemal kompletne studium poświęcone udziałowi polskich filmów w imprezie, która od lat czterdziestych pozostawała jednym z punktów odniesienia dla budowania opowieści o międzynarodowych sukcesach filmów socjalistycznych, która przeszła zwycięską transformację, od ideologicznej do artystycznej i która stała się (podobnie jak zachodnioeuropejskie festiwale kategorii A) polem, na którym rozgrywane są polityczne, środowiskowe i rynkowe strategie kształtujące zjawisko „kinematografii europejskiej”. Dlaczego uważam, że to najwartościowszy segment pracy? Z kilku powodów: po pierwsze Ewa Ciszewska na gruncie polskiego filmoznawstwa i szerzej wiedzy o kulturze nie miała poprzedników i podjęty przez nią trud wymagał wypracowania skutecznych narzędzi, nie tylko ograniczonych do kwerend źródłowych. Jest więc pod względem metodologicznym pionierski. Po drugie dlatego, że dał szerokie podglebie dla badań nad recepcją polskiego filmu za granicą w ogóle. Po trzecie wreszcie, że przyniósł całą masę zaskakujących i istotnych ustaleń, które mogą być wykorzystane przy projektach związanych z zagadnieniami szczegółowymi, jak monografie poszczególnych twórców, analiza filmowych projektów w okresie PRL czy wreszcie aktywność polskich branżystów w przestrzeni (nie tylko) transnarodowej. Po prostu, do tej pory Międzynarodowy Festiwal w Karlowych Warach w piśmiennictwie naukowym stanowił mniej lub bardziej ozdobny ornament, a nie przedmiot badań. Najczęściej obecność MFF KW opierała się na wzmiankach pisanych przez korespondentów akredytowanych przy nim w ramach pracy agencji prasowej, jaką była PAP lub czasopism branżowych z tygodnikiem „Film” na czele. Ewa Ciszewska zaproponowała spojrzenie kompletne. Od wyjaśnienia natury festiwalu (bez wątpienia pomógł w tym udział w realizacji grantu prowadzonego przez Jindřišku Bláhovą), poprzez poszukiwanie formuły interpretacyjnej (tu spotykamy takie modele, jak: przestrzeń realizacji polityki kulturalnej; punkt spotkań filmowców z obu stron żelaznej kurtyny; socjalistyczny system gwiazd) po rekonstrukcje ważnych zagadnień i zbilansowanie całości. To ostatnie zawiera jeszcze jeden aspekt dość istotny dla uznania samodzielności naukowej Autorki. Jest to umiejętność polemicznego potraktowania (ale z szacunkiem i uznaniem) poglądów innych badaczy. To prowadzi do dwóch efektów, które ilustruje „łagodne zderzenie” z paradygmatem festiwalowym autorstwa Marijke de Valck. Pierwszym jest oczywiście wykazanie kompetencji w zakresie

refleksji ogólnej, znajomości literatury przedmiotu i komplementarności jej wykorzystania. Drugim zaś postawienie własnych pytań i w konsekwencji zweryfikowanie „zsymbolizowanych oznaczeń”, które w tym przypadku traktowały festiwale jako „gabloty wystawowe dla kinematografii narodowych”. Dr Ciszewska nie poprzestaje na konstatacji, że „to było to bardziej skomplikowane”.

Ewa Ciszewska wskazuje zatem na metodologiczne podglebie, obficie przywołując literaturę zorientowaną na szukanie nowych modeli interpretacyjnych. Nie jest to tylko zestaw tytułów składających się na klasykę Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina oraz publikacji rozmaitych mniej lub bardziej modnych „studies”. Interdyscyplinarność znaczona jest odwołaniami do refleksji historiozoficznej, etnograficznej, ustaleń z zakresu historii politycznej i gospodarczej. Z każdej z przywoływanych pozycji, niezależnie od tego czy wydanej w polskich oficynach akademickich, czy wpływowych wydawnictwach zachodnich, Habilitantka wyłuskuje potrzebny kontekst, odwołanie, konstatację. To dobrze świadczy o świadomości istnienia nadmiaru bibliograficznego i umiejętności jego gospodarowania.

Co jeszcze zwraca uwagę? Na pewno szacunek dla źródeł. Wśród wykorzystanych jednostek bazowych jest bardzo dużo obcojęzycznej literatury (nie tylko) filmoznawczej, relacji korespondenckich, recenzji, ale także drobnych wzmianek prasowych, wykazów repertuarowych, fotoreportaży, a nawet fotosów lub pojedynczych fotografii pochodzących z rozmaitych depozytów. Nie sposób pominąć także świadectw archiwalnych i ekskluzywnych, a wśród tych ostatnich wywiadów badawczych (które stają się znakiem rozpoznawczym łódzkiego środowiska badaczy historii filmu). To nie tylko świadectwo rozległości i komplementarności kwerend, ale także wskazówka dla innych autorów zajmujących się kulturą środkowoeuropejską. Mam jedną uwagę, która wynika z niemożliwych do rozstrzygnięcia wątpliwości. Nie jestem przekonany, czy w zestawieniu bibliograficznym (bo we wstępie takiej uwagi nie znalazłem) Habilitantka wykazała także negatywne rezultaty swoich poszukiwań – czyli repozytoria, w których spodziewała się coś znaleźć, a które okazały się „puste”. Jako, że osobiście jestem przekonany o wadze takich informacji, uważam, że w przypadku materiałów archiwalnych i prasowych powinno się też wskazać na „metodologiczne milczenie” źródeł.

Drobnych uwag korygujących czy sugestii polemicznych odnośnie do dysertacji mam niewiele i można je zawrzeć w następującym zestawieniu.

1. W przypadku edycji „filmových žně” nie używałbym określenia – przedwojenne (s. 138). Rok 1940 to czas Protektoratu Czech i Moraw (o czym zresztą Autorka wyraźnie wspomina, jako o „okoliczności niewygodnej” – osobiście użyłbym słowa wstydlivej). Mianem przedwojennej określiłbym jedynie Republikę Czechosłowacką, a do wojennych systemów zaliczył zarówno Republikę Czecho-Słowacką (tzw. II republikę), jak i powstałe po jej zlikwidowaniu Państwo Słowackie i Protektorat.
2. Nie do końca zgodziłbym się z tezą, że istotną rangę festiwalu karlowarskiego, podkreślał fakt, towarzyszenia polskim delegacjom tajnych współpracowników (s. 179). Praktyka taka była raczej powszechna podczas wszystkich zagranicznych wizyt oficjalnych, a okoliczność, że TW byli akredytowani dziennikarze może świadczyć o tym, że bezpieczeniacka sprawozdawczość dokonywała się przy okazji ich pracy redakcyjnej (albo odwrotnie przy okazji zadań inwigilacyjnych – pisali oni korespondencje).
3. Zastanawiam się, czy nie można określenia továrna (zastosowanego w odniesieniu do Barrandova przez Petra Szczepanika w tytule swojego opracowania i wykorzystanego przez dr Ciszewską do wskazania na syndrom czechosłowackiego „rozwiniętego przemysłu filmowego” – s. 44) powiązać z zasadami czeskiego produktywizmu. Za wyraz tego zjawiska uznaje się przecież funkcjonujące od okresu międzywojennego pozdrowienia - Čest práci, poezję socjalną Svatopluka Čecha z utworem Bud' práci čest! na czele czy całą kulturę robotniczą Batowskiego Zlína. Być może taka konstatacja zastosowana jako klucz interpretacyjny mogłaby pokazać (poza innymi) odmienne fundamenty naszych powojennych kinematografii.

To są szczegóły potwierdzające wartości przedstawionej książki jako propozycji budzącej nie tylko zainteresowanie (co zrozumiałe), ale i prowokującej do postawienia przez czytelnika pytań, na które nie uzyskał jednoznacznych odpowiedzi podczas lektury. Tak żyje i rezonuje bardzo dobra monografia.

Nie można by osiągnąć takiego efektu, gdyby nie przywołane wyżej tytuły publikacji poprzedzających złożenie wniosku awansowego, jednak bibliografia to nie wszystko. Pani Doktor prowadziła samodzielnie lub we współpracy kilka projektów grantowych, organizowała konferencje naukowe, odbyła staże zagraniczne. Bardzo dobrze wygląda też współpraca ze środowiskiem i popularyzacja wiedzy. W autoreferacie jest to akapit z enumeratywnie

wymienionymi kilkudziesięcioma instytucjami, wśród których są przede wszystkim festiwale (miło było przeczytać o aktywnym udziale w bydgoskich „Animocjach”), instytuty kultury narodowej (polskie, czeskie i słowackie), muzea (z łódzkim Muzeum Kinematografii na czele) czy kina studyjne. Pod tą listą kryje się jednak coś więcej. Sam pamiętam organizowane w ramach przeglądu „Kino na granicy” w Cieszynie i Czeskim Cieszynie spotkania z Janem Hřebejkem i Petrem Jarchovskim w nadolziańskiej restauracji artystycznej „Avion” czy rozmowę audytoryjną z Hanną Margolis w Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy, prowadzone przez dr Ciszewską, które były żywo odbierane przez uczestników. Byłem też świadkiem, nawet kilka tygodni temu, kilku konferencyjnych wystąpień „na żywo”. Świadczyły one o wysokiej kulturze akademickiej i daleko posuniętej samodzielności w formułowaniu opinii i wniosków.

Na koniec trzeba podkreślić ponadprzeciętne zaangażowanie dydaktyczne. Ewa Ciszewska nie ogranicza się jedynie do prowadzenia zajęć wyznaczonych przez reguły planowania wykładów, ćwiczeń i konwersatoriów. Jej praca ze studentami obejmuje szeroką gamę wariantów od klasycznego tutoringu po włączanie wybranych osób do projektów badawczych obejmujących kwerendy i pisanie tekstów naukowych. Najistotniejsze jest to, że te działania odbywają się bardzo często w przestrzeni międzynarodowej i obejmują tak podopiecznych Habilitantki z Uniwersytetu Łódzkiego, jak i odbywających tam staże doktorantów z Republiki Czeskiej.

Podsumowanie

Rozprawa habilitacyjna dr Ewy Ciszewskiej, co pragnę raz jeszcze podkreślić, jest pierwszym tak wnikliwym opracowaniem dotyczącym kinematograficznych relacji polsko-czechosłowackich po II wojnie światowej. Oparta została na unikatowej bazie źródłowej, jest monografią samodzielną i oryginalną, a na dodatek w wielu aspektach pionierską. Stanowi rezultat konsekwentnych, wieloletnich zainteresowań Habilitantki. Wprowadza wiele istotnych, nowych ustaleń do historii filmu środkowoeuropejskiego.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że moja ocena dotychczasowego dorobku naukowego dr Ewy Ciszewskiej, jak i przedstawionej rozprawy habilitacyjnej „Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970” jest jednoznacznie pozytywna. Wnioskuje o dopuszczenie dr Ewy Ciszewskiej do dalszych etapów przewodu habilitacyjnego.

Manim Zmich