

Dr hab. Iwona Kurz, prof. ucz.
Instytut Kultury Polskiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski

INSTYTUT HISTORII PAN	
Wpłynęło: 01.04.22	Znak: mail
Ref: 06.04.22	Za: papier

Warszawa, 1 kwietnia 2022

dyr 6.04.22
pycho
R

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki KAJCZYK
*Żydowskie środowisko filmowo-artystyczne
w powojennej Polsce 1945-1950*
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Landau-Czajki (IH PAN)**

Rozprawa doktorska mgr Agnieszki KAJCZYK dotyczy krótkiego okresu tuż po wojnie – od 1945 do 1950 roku – w którym grupa twórców i organizatorów produkcji filmowej podjęła próbę przywrócenia w Polsce kinematografii żydowskiej. Badany okres jest wyjątkowo trudnym przedmiotem refleksji. Mamy tu do czynienia ze znikomością źródeł, po części wynikającą ze słabości nowo powstających instytucji, a także ze złożonym, bo niestabilizowanym układem odniesienia obejmującym możliwości, motywacje, lęki i nadzieje oraz praktyki i instytucje w okresie przejściowym pomiędzy wojną a stalinizmem.

Odpowiedź na pytanie, jak to się stało, że w powojennej Polsce podjęto działania na rzecz produkcji filmów żydowskich, z jednej strony może wydawać się oczywista – z drugiej w oczywisty sposób absurdalna. W kraju, w którym wymordowano 90% społeczności żydowskiej, silne były głosy o zobowiązaniu wobec narodu żydowskiego i potrzebie zachowania śladów jego przeszłego istnienia oraz afirmacji życia tych, którzy przeżyli. Jednocześnie żydowska twórczość filmowa straciła potencjalnego adresata, a po wojnie następował jej dalszy odpływ w wyniku całego kompleksu przyczyn: niechęci do socjalizmu, efektu „cmentarza”, a przede wszystkim antysemityzmu.

Autorka wyznaczyła sobie zatem trudny teren badawczy, a wykonana przez nią praca na źródłach ma charakter pionierski – samo ich rozpoznanie i uporządkowanie niesie istotną wartość poznawczą. Tekst prowadzi też do kilku wniosków szerszej natury, przede wszystkim związanych z dominującą dotąd, bo jedyną, opowieścią o żydowskiej produkcji filmowej tego okresu (i przedwojennej), jaką zaproponował Natan Gross w książce *Film żydowski w Polsce*. Opierała się ona nie tyle na źródłach, ile na pamięci autora – bywa, że zawodnej – oraz jego przekonaniach o celach tego przedsięwzięcia i jego własnej w nim roli.

Tytuł rozprawy zasadniczo oddaje jej przedmiot, choć jest też nieco nieprecyzyjny, wskazując jako przedmiot badania „żydowskie środowisko filmowo-artystyczne”, gdyby uznać, że „środowisko” jest pewnym bytem społecznym, a nie jedynie opisowym wskazaniem grupy, która się czymś zajmuje. Autorka mniej skupia się na relacjach, bardziej na zagadnieniach organizacji produkcji i dystrybucji oraz na samych filmach. Głównym osobowym „bohaterem” rozprawy jest Saul Goskind, przedwojenny producent filmów jidysz, który powrócił do Polski w 1946 roku ze Wschodu, a zbiorowym – spółdzielnia „Kinor”, powołana do produkcji filmów żydowskich i balansująca w dynamicznej rzeczywistości powojennej pomiędzy „Filmem Polskim”, Centralnym Komitetem Żydów w Polsce a żydowskimi organizacjami międzynarodowymi.

Układ pracy jest logiczny. Po wprowadzeniu następują dwa rozdziały historyczne wobec właściwego przedmiotu rozprawy, obejmujące przedwojnie i okres wojenny, a następnie trzy dotyczące okresu 1945–1950. Wydaje się jednak, że rozprawa (zwłaszcza gdyby myśleć o jej publikacji) zyskałaby na zwartości, gdyby nieco inaczej rozłożyć akcenty w poszczególnych częściach. Pierwsza część (przedwojnie i wojna) zyskałaby, gdyby została mocniej sproblematyzowana pod kątem kwestii istotnych – ciągłości i zerwań – dla funkcjonowania kinematografii powojennej. Sama warstwa informacyjno-dekryptacyjna mogłaby za to zostać zredukowana, tym bardziej, że autorka rozprawy dokonuje tu rekonstrukcji istniejących opracowań, a niektóre podejmowane przez nią kwestie są jednak poboczne wobec głównego tematu. Z kolei w części dotyczącej już filmów żydowskich wyprodukowanych po wojnie warto byłoby wcześniej niż na samym końcu krótko przynajmniej przedstawić omawiane dzieła: ile ich było i o czym, ewentualnie przygotować aneks na ten temat. Sprawiłoby to, że uwagi dotyczące dystrybucji, a nawet niektórych kwestii organizacyjnych, byłyby bardziej czytelne. Przerepracowanie tego porządku pozwoliłoby lepiej zrozumieć procesy towarzyszące powstawaniu filmów i uniknąć wielu powtórzeń.

Pracę zamyka aneks zawierający materiały i opracowania źródłowe. Bibliografia wskazuje na źródła polsko-, żydowsko- i hebrajskojęzyczne oraz na niewielką liczbę opracowań w języku angielskim. Mgr Agnieszka Kajczyk dobrze rozpoznała literaturę przedmiotu, zwłaszcza z dyscypliny historia, wiodącej dla rozprawy. Konteksty kulturoznawcze mają charakter podstawowy, przede wszystkim dotyczą badania źródeł

wizualnych. Dowodzenie, że film może być źródłem historycznym, wydaje się dziś jednak wyważaniem otwartych drzwi – ważniejsze raczej, jakimi metodami ten materiał, skonstruowany jak każdy inny materiał historyczny, należy badać. Takiego narzędziowego zastosowania środków z dziedziny analizy materiału filmowego w rozprawie nieco brakuje, niezależnie od zastrzeżeń jej autorki, że wykonuje pracę stricte historyczną metodologicznie.

W całości rozprawy mgr Agnieszka Kajczyk stawia trafne pytania badawcze, wykazuje się znajomością kontekstów i uwikłań epoki. Jeśli czegoś w tekście niekiedy brakuje, to zmysłu syntezy, umiejętności całościowego przedstawienia analizowanych teksów lub zagadnień, a także zebranie wniosków rozproszonych w różnych miejscach analizy. Najlepszym tego przykładem to, że tak ważna dla rozprawy książka Grossa nigdzie właściwie nie jest przedstawiona syntetycznie; dopiero pod koniec dowiadujemy się, że jedną z jej słabych stron jest pomijanie propagandowego wymiaru dokumentalnej twórczości żydowskiej.

Uwagi do poszczególnych rozdziałów

Jak już napisałam, sądzę, że **rozdziały II i III** warto byłoby skrócić, być może także połączyć, za to mocniej w nich wydobyć kwestie istotne dla sytuacji powojennej. Autorka proponuje dość obszerną rekonstrukcję faktograficzną sytuacji kinematografii w międzywojniu i w czasie drugiej wojny, opierając się na istniejących opracowaniach, niekiedy przy tym idzie w anegdotę. To oczywiście zrozumiały zabieg, trzeba jednak pamiętać, że o ile na temat międzywojnia mamy rosnącą liczbę prac, pisanych z różnych perspektyw, o tyle okres wojenny ciągle opisują leciwe już opracowania Stanisława Ozimka i Stanisława Janickiego, oba nie wolne od danin na rzecz epoki, w której powstały. W przyjętym rozwiązaniu redakcyjnym, z nagromadzeniem szczegółów, połączeniem spraw ważnych i pobocznych, istotne dla rozprawy zależności nikną. Być może czytelniejsze byłoby opowiedzenie tej historii przez trzy biografie: Michała Waszyńskiego, Aleksandra Forda i Saula Goskinda. Zwłaszcza dwie pierwsze to biografie równoległe, co autorka dostrzega, ale czego nie problematyzuje dostatecznie i nie wykorzystuje. Za ich pomocą można przecież przedstawić i instytucję kinematograficzną, i dwa zagadnienia o podstawowym znaczeniu dla powojnia – tożsamości etnicznej i narodowej oraz rozumienia sztuki filmowej.

Odtwórczy, siłą rzeczy, charakter tych części (podkreślam, że nie jest to zarzut) owocuje też pewnymi uproszczeniami. Owszem, w literaturze przedmiotu przyjęło się określenia „Startu” jako grupy awangardowej (np. przyp. 63), ale nawet twórczość Forda, jedyne wszechstronnie aktywnego filmowca związanego z tym środowiskiem trudno uznać za awangardową. Tylko Franciszka i Stefan Themersonowie rzeczywiście próbowali eksperymentowania z formą filmową. Jednak hasło „Walczymy o film użyteczny” (ewentualnie film artystyczny) jest istotne i warte rozwinięcia jako decydujące o charakterze kinematografii, o jakiej „Startowcy” marzyli przed wojną i którą niektórzy z nich współtworzyli po wojnie.

Świadomość odbiorców ma ogromne znaczenie dla kina – zarówno jako zakładany punkt odniesienia, jak i sfera, na którą filmowcy chcieliby mieć wpływ. W tym sensie każda kinematografia nastawiona jest na publiczność, tyle że niekoniecznie w ten sam sposób. O warunkach i produkcji filmowej przed wojną decydowali „kiniarze”, dyktując tematy, o których sądzili, że zainteresują one publiczność, nie da się jednak uznać, że jednym odbiorcą kina powojennego była „władza” (s. 250). Owszem, rolę regulatora przejęło upartyjnione państwo, ale przez cały okres PRL będzie poszukiwało form pozwalających na nawiązanie dialogu z publicznością przy jednoczesnym osiągnięciu celów propagandowych. W tym kontekście autorka nie do końca spójnie wyprowadziła konkluzje z literatury przedmiotu, zwłaszcza książki Edwarda Zajička. To drobna korekta, ale zarazem istotna dla strategii produkcyjnych. Istotne jest też jednak samo zagadnienie stosunku do sztuki filmowej – pytanie o cele, jakie stawiali sobie filmowcy, zwłaszcza Goskind i Gross, kiedy zdecydowali się powrócić za kamerę w Polsce. To pytanie nie wybrzmiewa w rozprawie.

Kłopotliwa jest także kwestia tożsamości etnicznej. Przyjęta przez autorkę rozprawy definicja „filmu żydowskiego” jest funkcjonalna i w swojej prostocie, wskazującej na język dzieła przede wszystkim, skuteczna. Środowiska zaangażowane w produkcję filmową w kilku miejscach mgr Agnieszka Kajczyk nazywa „akulturowanymi Żydami” (s. 26, 44, 116). Do sprawy odnosi się pobieżnie i raczej opisowo; można odnieść wrażenie, że traktuje to jako kwestię oczywistą. W odniesieniu do środowisk twórczych czy nawet tożsamości poszczególnych osób, być może nie budzi to wątpliwości. Co jednak ma właściwie znaczyć określanie branży filmowej jako „polsko-żydowskiej, a właściwie żydowsko-polskiej” (jak rozumiem, w wyniku przewagi

liczebnej osób pochodzenia żydowskiego; s. 36)? W jakim sensie to etniczne przypisanie charakteryzuje produkcję filmową w państwie polskim? Czy powojenne przedsiębiorstwo również było polsko-żydowskie?

W całości ten fascynujący temat – poczucia przynależności i tożsamości przedwojennych twórców – nie jest, rzecz jasna tematem pracy, ale ma przecież znaczenie dla ich postaw powojennych, kiedy ich wybory tożsamościowe i poczucie identyfikacji z narodem żydowskim mogły ulec zmianie pod wpływem wydarzeń i doświadczeń wojennych. Jednocześnie istotna jest właśnie kwestia publiczności, jej identyfikacji i potrzeb – a te publiczności były różne, zarówno przed wojną, jak i po niej. Była publiczność w Polsce – polskojęzyczna i żydowskojęzyczna (obie w różnym stopniu zainteresowane też produkcją w języku drugim) – oraz publiczność za granicą. Do tej ostatniej w dużej mierze adresowane były filmy „złotej ery”, odpowiadając na nostalgiczną potrzebę kontaktu z krajem młodości lub krajem przodków (podobnie jak materiały dokumentalne i fotograficzne z podróży Amerykanów żydowskiego pochodzenia do Europy). Czego nie dostrzega autorka rozprawy (lub z czego raczej nie wyciąga konsekwencji), to wpływ, jaki zakładana publiczność, ma na ich charakter.

W **rozdziale III** autorka przybliża okoliczności działalności producenckiej Saula Goskinda i spółdzielni „Kinor”, dokonując przekonującej rekonstrukcji faktograficznej w trzech etapach: od pracy Goskinda jako producenta w „Filmie Polskim” w zespole PKF (1946), przez utworzenie sekcji foto-filmowej przy Wydziale Kultury i Propagandy CKŻP (1946–1947), po działanie żydowskiej Wytwórni Filmowej „Kinor”. Spółdzielni Pracy (1948–styczeń 1950). Tłem jest centralizacja i upaństwowienie wszystkich części przemysłu filmowego, łącznie z dystrybucją, co było nb. niezgodne z obowiązującym prawem (kina nie zatrudniały ponad 50 osób). Nie tyle chodziło, jak pisze autorka w „Zakończeniu”, by szybciej postawić go „na nogi” (s. 335), ile żeby utworzyć instytucję gotową do realizacji celów państwowych, z wykorzystaniem alibi artystycznych (motywacje władz i artystów spotykały się w różnym stopniu). Sądzę, że to byłoby dobre miejsce do krótkiego przedstawienia zrealizowanych wówczas filmów – jak pisałam, ułatwiłoby to orientację w całości pracy.

Mgr Agnieszka Kajczyk prowadzi swoje śledztwo w sprawie pozyskiwania środków na produkcję, finansowania filmów „z powietrza” i prawdopodobnego

oszukiwania kolejnych kontrahentów – śledztwo, z jednej strony owocne, jeśli chodzi o pozyskane informacje i nowe tropy, z drugiej jednak nieco chaotyczne. Wywód bowiem jest w niektórych miejscach nieprecyzyjny lub nieprzekonujący, czy to ze względu na argumentację (lub jej brak), czy kontekst źródłowy (lub jego brak) i łatwo się w tym pogubić (co być może spotkało również mnie). Autorka na przykład zakłada, że skoro spółdzielnia zatrudniała 13 pracowników i 12 członków, to znaczy, że z 13 pracowników 12 było jej członkami tj. pracownikami, którzy wykupili jej udziały (s. 166). Na jakiej podstawie? I zastosowanie spójnika „i” (a nie np. „w tym”), i różne regulacje prawne sugerują, że członkowie i pracownicy to mogą być odrębne podmioty. Wymagałoby to choćby sprawdzenia prawa o spółdzielczości.

Niejasne bywają też kwestie finansowe. Na pewno przydałby się niewielki przypis o sile nabywczej złotówki i kursie dolara, który pomógłby nieco urealnić abstrakcyjne liczby. Ale też można pogubić się w niektórych kwestiach, zwłaszcza najciekawszej (i poniekąd „największej”) aferze, czyli długu w „Filmie Polskim”, a potem pożyczki Jointu – pozwoliła ona spłacić dług czy nie też nie spłacono go, a pożyczkę wykorzystano na inne produkcje? Dlaczego film o działalności Jointu w Polsce miał być przykrywką dla innych działań filmowych? Nie kwestionuję tego, że okres powojenny wymagał tzw. kombinowania (por. np. przywoływana przez autorkę *Wielka trwoga* Marcina Zaremby), tym bardziej w produkcji filmowej. Świetnie byłoby się o tym, o stosowanych metodach i praktyce produkcyjnej, dowiedzieć więcej. Ale w tym przypadku koszt wyniósł 489 719 zł, a wcześniej mowa o tym, że Joint miał zapłacić 1250 zł za metr gotowego negatywu, co przy zakładanych 400 metrach daje przecież 500 tysięcy, nie licząc nawet kosztów osobowych. Produkcja opierała się na dwóch zaliczkach po 200 tys. Wynikałoby z tego, że kalkulacja była właściwa, a w każdym razie nieprzeszacowana; „oszczędności” musiały kryć się gdzie indziej.

Rozdział IV dotyczy kulisów produkcji filmów żydowskich: zespołu twórców, scenopisarstwa, powstania i recepcji *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda, oraz praktyki produkcyjnej i dystrybucji.

Wątpliwości budzi passus dotyczący Reginy Dreyer. Autorka pisze, że przypadła jej „niewdzięczna rola wygłoszenia jednego z referatów” (s. 220) na zjeździe w Wiśle w listopadzie 1949 roku (na którym proklamowano socrealizm w kinie) – jakby Dreyer

miała po prostu pecha. Jednocześnie chwilę potem powołuje się na opinię przełożonych badaczki, którzy doceniali jej pracę. Nie jest to jedyne miejsce, w którym mam wrażenie pewnego braku wyczucia, być może jedynie językowego, autorki rozprawy. Regina Dreyer była rzeczywiście cenioną badaczką, ale tego rodzaju nawet nie neutralny, ale afirmatywny opis jej działalności w okresie silnej presji władzy wydaje mi się jednak nadużyciem. Mniej tu chodzi o jakieś rozliczenia personalne, raczej o świadomość, że to, co wtedy mówiła i pisała zgodne było z wymogami władzy – to właśnie był jej oficjalny głos.

Teoretyczne rozważania na temat socrealistycznego scenopisarstwa zapowiadają już jednak kolejny okres – choć na poziomie praktycznym podejście „mrozące” stosowano oczywiście wcześniej. Rzeczywiście scenariuszy fabularnych było wówczas niewiele, bo też szanse na ich realizację – z powodów ekonomicznych, a przede wszystkim politycznych – niewielkie. Jest to zresztą reguła w krajach komunistycznych; np. w ZSRR zrealizowano w 1951 roku ledwie dziewięć filmów (tzw. *małokartinie*). Cenzura instytucjonalna w Polsce działała na dwóch etapach dzieła: przyjmowania scenariusza i przyjmowania gotowego dzieła, wtedy mogły następować ingerencje. Nie jest jednak dla mnie jasne, dlaczego autorka rozprawy określa problem scenariuszy jako napięcie między literatami a filmowcami – i jedni, i drudzy bywali politykami, i jedni, i drudzy podlegali decyzjom politycznym, łatwiej jednak było realizować swoje cele artystyczne w pisarstwie, czy nawet myśleć o filmie krótkometrażowym niż planować produkcję za kilka milionów złotych.

W tym kontekście słuszne jest oczywiście przywołanie „polskich” filmów, w których pojawiają się motywy dotyczące losu Żydów podczas okupacji – ale też pojawiają się one właściwie we wszystkich z nich, nie da się zatem powiedzieć, że „pojawiały się niezwykle rzadko” (przyp. 1024, s. 262), nawet jeśli samych filmów po prostu nie było wiele. Wczesna polska produkcja filmowa, poza *Skarbem*, dotyczyła wojny, również na wyraźne głosy publiczności (zebrane na przykład w ankiecie czasopisma „Film”). Jednocześnie filmy te wchodziły na ekrany z kłopotami lub nie wchodziły wcale, nie tylko, ale również z powodu sposobu, w jaki dotyczyły żydowskiego losu. Włączenie analizy *Ulicy Granicznej* do rozprawy wydaje się zatem celowe, ale zarazem – niewykorzystane, choćby przez brak wskazania na różnicę w polityce „Filmu Polskiego” i CKŻP/„Kinoru”. Dziwi też fraza, że „w niektórych kręgach uchodził on [film

Ulica Graniczna] za obraz stricte żydowski” (s. 228, przyp. 898) – pejoratywne określenie „w niektórych kręgach” dotyczy tu jednej opinii zapisanej w dzienniku Marii Dąbrowskiej. Z jednej strony daje wyraz rozgoryczeniu części opinii publicznej, niezadowolonej, że bohaterski czyn powstania w getcie ma swoją reprezentację, podczas gdy takiego uznania nie ma dla powstania warszawskiego. Określenie „żydowski” w tym kontekście ma jednak charakter w istocie antysemitki – wyraźnie kontrastując ze sposobem, w jakim używa tego określenia autorka rozprawy. To znów, drobny przykład, ale symptomatyczny na konieczność nieco większego wyczucia językowego w rozprawie, jeśli nie na przemyślenie pewnych zagadnień.

Warto z drugiej strony zauważyć, że wykorzystanie materiału z pogrzebu ofiar pogromu kieleckiego trudno opisać jako „tylko raz” (s. 240), skoro stał się on częścią wydania PKF, miał zatem najszerzy możliwy wówczas obieg w Polsce.

W **rozdziale V** autorka przedstawia wszystkie powojenne filmy żydowskie. Wbrew jej deklaracjom nie jest to jednak ujęcie problemowe, a raczej deskryptywne i jako takie nieco niewystarczające – to najbardziej kłopotliwa część pracy, choć być może rzutuje na tę ocenę moje własne przygotowanie. Analiza tekstowa oznacza tu przedstawienie treści, bez uwzględnienia języka filmu (konieczne w każdym rodzaju analizy, a nie tylko filmo- czy kulturoznawczym), a czasem także informacji ważnych dla czytelników i/lub widzów. Nie wiemy na przykład z opisu, czy tożsamość pojawiających się w nich osób jest jasna, bo są one przedstawiane, podpisywane, czy też pozostawione to zostaje wiedzy i domyślności odbiorców. Czy są pokazywane jako konkretne osoby, czy raczej jako przedstawiciele środowisk, typy? Drobiazg, jeden z wielu, który wskazuje na możliwe niewyzyskanie materiału analizowanego w rozprawie.

W rozdziale tym pojawiają się dwa szersze problemy. Pierwszy dotyczy „prawdy filmowej” – mam wrażenie, że podejście do tej kwestii autorka nie do końca przemyślała, ale może znów to bardziej kwestia redakcyjna, braku wyprowadzenia precyzyjnego stanowiska z przywoływanych opracowań. Ich wybór jest stosunkowo szeroki (Zonn, Przyłipiak, Hendrykowski), ale zarazem wydaje się przypadkowy; brakuje w nim istotnych prac, także tłumaczonych na polski, Marca Ferro, Billa Nicholasa czy Haydena White’a. Nie chodzi o licytację na nazwiska, ale taki dobór dotyczących historiofotii (White) pojęć, by były one poręczne w analizie. Tymczasem autorka w

jednym miejscu łączy ogólne uwagi o filmie jako konstrukcie (Helman), komentarz Griersona, że „film jest twórczą interpretacją rzeczywistości”, lub odwołania do Witka (s. 272) na temat „wszystkich grzechów głównych” kinematografii powojennej, bez wyjaśnienia, o jakie „grzechy” chodzi. Wprowadza to pewien chaos, a zamiast rzeczowych opinii zbyt daleko idące uogólnienia – np. że analizowane filmy „mimo iż były filmami dokumentami – nie mają statusu obiektywnego zapisu historycznego” (s. 271). Można zapytać, jakie źródła mają?

Zadaniem badacza filmu w perspektywie historycznej jest odpowiedź na pytanie, co film mówi i pokazuje z uwzględnieniem możliwych intencji, kontekstu, a czasem także tego, co materiał filmowy po prostu pokazuje (jak utrwalenie wyglądown), nie tyle przy tym chodzi o rozdzielenie prawdy od fałszu (propagandy) (s. 239), ale odczytanie całości wypowiedzi jako celowego konstruktu, który może też zawierać – z racji dokumentującego działania kamery filmowej – zapisy rzeczywistych osób, miejsc czy działań. Źródła zawsze są „uprzedzone” lub stronnicze, niekompletne lub fragmentaryczne, i wymagają lektury łącznej z innymi źródłami. W przypadku wypowiedzi o charakterze reprezentacji – jak filmy różnych rodzajów i gatunków – istotne są także konwencje przedstawiania oraz intencje, które mogą być opisowe, ale mogą też być terapeutyczne, perswazyjne czy interwencyjne. Zdroworozsądkowemu rozpoznaniu, że w filmie jest trochę prawdy, a trochę nie, trudno zaprzeczyć, nie udało się jednak w pracy wytworzyć skutecznego narzędzia spójnej interpretacji.

Powtarzająca się w kontekście filmów opinia, że były one zgodne z „ówczesną ideologią”, nie wyczerpuje kwestii, a jednocześnie prowadzi do drugiego problemu widocznego w rozprawie – szerszego kontekstu twórczości filmowej bezpośrednio po wojnie. Pytanie bowiem (między innymi): której „ówczesnej ideologii”?

Nie jest dla mnie jasne, na jakiej podstawie autorka uznaje programowy artykuł Natana Grossa *Dwa lata filmu żydowskiego w Polsce* za stanowisko oficjalne – nie jest też jasne, czyje stanowisko oficjalne, jakiej organizacji (s. 224). Które też organizacje i jakie postawy politycznej miały największy wpływ na filmowców – czy coś wiadomo o zapatrywaniach Grossa czy Goskinda, czy też byli oni jedynie wykonawcami zleceń? Te zlecenia miały swoich autorów czy nadawców – w tym Joint czy Poselstwo Izraela – co po części przynajmniej tłumaczy, dlaczego nie planowano dystrybucji tych filmów w Polsce: robione były pod kątem potrzeb zagranicznych widzów.

W całości pracy autorka dowodzi świadomości niuansów i rozmaitych czynników różnicujących (np. „ciągłość kultury jidysz po wojnie (w tym znajomość języka jidysz, lub chęć posługiwania się nim) była o wiele bardziej skomplikowana i zniuansowana, niż obraz wyłaniający się z powojennych filmów żydowskich”; s. 329), ale zbyt rzadko składa te rozproszone spostrzeżenia w całość i zwrotnie odnosi do interpretacji materiału. Można się na przykład zastanawiać, czy komentarz z kroniki PKF dotyczący pogromu kieleckiego (przyp. 1120) rzeczywiście wskazuje wprost na odpowiedzialność „Londynu”. W ówczesnym języku oficjalnym blisko było utożsamienia rządu polskiego w Londynie z faszyzmem, ale też w komentarzu mowa o „zhańbieniu Polski”, a na instrumentalne wykorzystanie antysemityzmu władze były wyczulone, również dlatego, że zbyt duża część społeczeństwa była antysemicka, jak oceniał rząd.

We wszystkich trzech rozdziałach dotyczących powojnia wyraźny jest brak szerszego lub po prostu bardziej precyzyjnego czy wyrazistego, syntetycznie ujętego odniesienia do doświadczenia i organizacji życia żydowskiego w powojennej Polsce.

Polityka władz wobec społeczności żydowskiej była wypadkową dwóch czynników – ogólnej polityki wobec różnych grup i mniejszości, zmierzającej do centralizacji zadekretowanej niejako w 1948 roku, oraz polityki wobec Żydów uwikłanej w wiedzę o antysemityzmie w Polsce. Jednocześnie same środowiska żydowskie w Polsce pozostawały w stałym kontakcie z międzynarodowymi organizacjami żydowskimi i szerzej diasporą. Innym czynnikiem była wewnętrzna dyskusja w CKŻP, dotycząca tego, jak prowadzić politykę w Polsce – na ile skupiać się na zbrodniach nazistowskich (istotne zadanie sekcji wydawniczej na przykład), na ile podkreślać je jako mord na narodzie żydowskim, a na ile wpisywać w uniwersalny dyskurs o wojennej eksterminacji, na ile skupiać się na bohaterstwie żołnierzy – i jak widzieć doświadczenie i „pasywność” ofiar; jak odnosić się do polskiego antysemityzmu; jak wreszcie balansować pomiędzy dokumentacją i upamiętnieniem przeszłości a odbudową życia w Polsce. Wszystko te spory mogły się jednak toczyć jedynie do 1948–1949 roku, kiedy kierunek polityki ogólnopolskiej ustalinizował się. (Miejscami autorka rozprawy zapomina, że nie dotyczyło to tylko społeczności żydowskiej.) Na tym tle może warto byłoby zastanowić się – choćby hipotetycznie – nad tym, dlaczego „ani w

roku 1946, ani w późniejszych latach nie powstał żaden film dokumentalny w języku polskim poświęcony życiu żydowskiemu w Polsce Ludowej”.

Mówiąc jeszcze inaczej, w całości pracy brakuje czytelnej siatki odniesień pojęciowych i całościowo, a nie punktowo, przedstawionego tła – być może to jedynie kwestia redakcyjna, ale wymagająca dodatkowej pracy. Praca interpretacyjna dotycząca filmu *Nasze dzieci* jest dobrą zapowiedzią takiej możliwej wszechstronnej interpretacji, choć zakwalifikowanie jej jako fabuły również wydaje się dyskusyjne.

Uwagi językowe

Praca jest napisana sprawnie, ale nadto potocznie, z licznymi powtarzającymi się błędami i określeniami nadużywanyymi we współczesnej polszczyźnie. Tekst przed ewentualnym drukiem w części lub w całości wymaga gruntownej redakcji. Jak zresztą pisałam, być może nawet część uwag merytorycznych ma w istocie charakter redakcyjny – chodzi o lepszą rekonstrukcję i uspoźnienie przedstawienia tła.

W rozprawie pojawiają się wyrażenia i pojęcia błędne lub nadużywane: „na polu” (zamiast np. w obszarze lub dziedzinie); składnia ze słowem „fakt” („fakt, że”) w zdaniach, które dotyczą zjawisk i przekonań, a nie faktów; „powyższe wypowiedzi”; „w ramach”; „obraz” zamiast „film” (ewentualnie „obraz filmowy”); „wydaje się być”; „ilość” zamiast „liczba”; „w temacie” (trwały wkład prezydenta Lecha Wałęsy w polszczyznę) czy pisownia „Yad Vashem”, zamiast spolszczonego „Jad Waszem”. Przykładowe błędy gramatyczne lub inne językowe dostrzeżone przez mnie w pierwszej części pracy: „przygotowując rozprawę, nierzadko towarzyszyło mi poczucie, że” (s. 21); „fenomenowi tego zjawiska można doszukiwać się” (s. 25); rząd „na uchodźctwie” (s. 82).

Szwankuje też interpunkcja, stosowana dość swobodnie, a nawet niechlujnie (również w przypisach). Autorka przykładowo stawia przecinek w spójniku zespolonym „mimo że”, błędnie stosuje cudzysłowy, również po „tzw.”, do daje efekt tautologii; w tytułach książek często pisze dużą literą wszystkie wyrazy (*Historia filmu polskiego*), na różne sposoby zapisuje nazwę wytwórni czy jednostki „Czołówka” i niewłaściwie zapisuje liczebniki (np. lata 30-te); w pracy występują też liczne literówki (jedna nawet w tytule rozdziału IV).

W rozprawie, co po części tłumaczy bogactwo zawartych w niej informacji, częste są powtórzenia, niekiedy sprawiające wrażenie braku kontroli nad materiałem,

bo te same lub zbliżone informacje pojawiają się w różnych miejscach bez odniesienia do siebie (jak np. notki o Reginie Dreyer – przyp. 436, przyp. 726, a potem znów s. 196 czy nagle w przyp. 1210 [!] podanie tytułów filmów żydowskich zrealizowanych w omawianych okresie – i szeroko przecież komentowanych w pracy). Z drugiej strony niektóre pojęcia i nazwiska Autorka traktuje jako oczywiste, nie tłumacząc ich, lub nie rozwijając skrótów. Nie jestem zwolenniczką niekończących się wprowadzeń i wyjaśnień, ale pół zdania lub krótki przypis, czasem właśnie przeniesienie krótkiego przypisu do tekstu, rozwiązują często sprawę, będąc pomocą – zwłaszcza dla ewentualnych czytających spoza tego obszaru badań.

Większość zdjęć jest nieczytelna, co może nie ma dużego znaczenia poznawczego – fotografie użyte w pracy pełnią zasadniczo funkcję czysto ilustracyjną – ale odbiera nieco przyjemności z lektury.

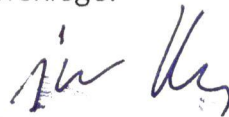
Drobiazgi rzeczowe: autor *Wielkiej trwogi* to Marcin Zaremba, a nie Zaręba (przyp. 13, s. 12); Renata Bogdańska nie była jeszcze żoną Andersa w 1941 (s. 85); Anatol Stern – który, co warto podkreślić, powrócił z Palestyny – pisał po wojnie nie tylko utwory wspomnieniowe, ale też poezję, zajmował się też krytyką i przez moment pracował w Zespole Filmowym „Iluzjon”.

Najważniejsza kwestia związana ze stanem badań: książka Petera Bächlina, *Ekonomiczna historia kina* nie jest jedyną materialistyczną analizą przemysłu filmowego, vide na przykład prace Janet Steiger, obszerna i wszechstronna monografia *Gabinetu doktora Caligari*ego Michaela Budda, nie wspominając o całym nurcie bogato się rozwijających w ostatnich latach *production studies*.

Konkluzja

Rozprawa doktorska mgr Agnieszki Kajczyk jest wynikiem rozległego badania źródłowego oraz postawienia inspirujących pytań badawczych na temat produkcji filmów żydowskich w tuż powojennej Polsce. Na pewno może zostać wykorzystana jako materiał źródłowy, ale warto też pomyśleć o jej publikacji – pod warunkiem jej solidnego redakcyjnego przepracowania. Autorka wykazuje się wyczuleniem na kwestie kulturowe i dobrymi intuicjami badawczymi, ale w pracy – poza badaniem archiwalnym – brakuje wyrazistej siatki teoretycznej. Nie zawsze również wnioski z pozyskanej wiedzy są przekonujące, a opinie konsekwentne.

Mimo tych wątpliwości, w dużej części związanych też z sugestiami dotyczącymi ewentualnej publikacji, stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Agnieszki KAJCZYK spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim, przede wszystkim dowodzi umiejętności samodzielnego prowadzenia badań naukowych. Wnioskuje o dopuszczenie autorki do dalszych kroków postępowania doktorskiego.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'ju Ks', located to the right of the main text block.