

INSTYTUT HISTORII PAN	
Wpłynęło: 01/03/2022	Znak: mici
Ref: 08/03/2022	Zat: papier

Warszawa, 28 lutego 2022

dyr. 9.03.22
Inyjska R

Dr hab. prof. IH PAN
Joanna Nalewajko-Kulikov
Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla
Polskiej Akademii Nauk

Recenzja pracy doktorskiej mgr Agnieszki Kajczyk

pt. *Żydowskie środowisko filmowo-artystyczne w powojennej Polsce 1945-1950*

napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Landau-Czajki

Mgr Agnieszka Kajczyk ukończyła studia magisterskie na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie otrzymała tytuł magistra kulturoznawstwa, i studia doktoranckie w Zakładzie Historii Społecznej Instytutu Historii PAN. Zawodowo jest od 2013 roku związana z Żydowskim Instytutem Historycznym im. Emanuela Ringelbluma, obecnie pełni tam funkcję kierownika Działu Edukacji.

Praca w ŻIH dała Doktorantce możliwość wszechstronnego zapoznania się z bogatymi zbiorami Instytutu dotyczącymi historii i kultury Żydów polskich, w tym także pochodzącymi z okresu powojennego. Jak stwierdza Autorka, „historia pierwszego pięciolecia po wojnie cały czas pozostaje jednym z najmniej zbadanych obszarów historii polskich Żydów” (s. 1) i choć można polemizować z tym stwierdzeniem, to jednak nie ulega wątpliwości, że różne aspekty powojennego życia Żydów polskich nie zostały ciągle wystarczająco zbadane. Należy do nich z pewnością żydowskie środowisko filmowo-artystyczne, będące przedmiotem recenzowanej tu pracy doktorskiej, które do tej pory nie doczekało się opracowania naukowego. Trudno bowiem uznać za takowe na poły wspomnieniową książkę Natana Grossa (*Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002), w dodatku pełną – co wykazuje Doktorantka niemal na każdym kroku – przeinaczeń i nieścisłości. Istnieją oczywiście nieliczne przyczynki dotyczące tej tematyki (Gabriel N. Finder, Ira Konigsberg i in.), zdecydowanie więcej uwagi poświęcono jednak filmowi żydowskiemu w Polsce przedwojennej (Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, Jim Hoberman i in.). Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że historia powojennego filmu żydowskiego ogranicza się de facto do kilku lat i kilku tytułów. Zważywszy jednak na niezwykłą wartość dokumentacyjną tych filmów, trudno dziś opowiadać o powojennej historii Żydów polskich bez odwołania się do nich, zaś pochodzące z nich kadry (np. odnalezienia Archiwum Ringelbluma, choć wiemy, że nakręcono to już post factum) stanowią istotną część ikonografii tego okresu.

Przez „filmy żydowskie” Autorka rozumie filmy „produkowane przez żydowskich twórców, choć w zespole realizatorskim jak najbardziej mogli być i najczęściej byli polscy filmowcy, podejmujące tematykę żydowską oraz przeznaczone dla żydowskiej publiczności, zarówno w kraju jak i za granicą” (s. 5), choć, jak sama zaznacza, przekracza tę definicję poświęcając osobne miejsce na omówienie „Ulicy Granicznej” (s. 8), która co prawda nie spełnia tych kryteriów, jest jednak na tyle ikoniczna dla powojennych filmów o tematyce żydowskiej, że trudno byłoby ją pominąć.

Praca oparta jest przede wszystkim na materiałach archiwalnych, zarówno piśmiennych, jak i wizualnych. Autorka wykorzystała zbiory Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma, Instytutu Pamięci Narodowej, Archiwum Akt Nowych, Archiwum

Filmoteki Narodowej, Archiwum American Jewish Joint Distribution Committee (Nowy Jork) i Archiwum Yad Vashem (Jerozolima), uzupełniając je nielicznymi istniejącymi przyczynkami i wspomnieniami (zwłaszcza tekstami Natana Grossa) oraz kwerendą w prasie żydowskiej w języku polskim i jidysz i prasie izraelskiej wychodzącej po hebrajsku. Autorka wykorzystała także istniejącą literaturę przedmiotu w języku polskim i angielskim, którą wyraźnie zna bardzo dobrze (na marginesie zaznaczam, że istnieje polskie wydanie łódzkich wspomnień Shimona Redlicha: *Na rozdrożu. Żydzi w powojennej Łodzi 1945-1950*, przeł. K. Maciejczyk, Łódź 2012).

Autorka postawiła sobie za cel – mówiąc najogólniej – odtworzenie warunków, w jakich doszło do wznowienia produkcji filmów żydowskich po wojnie, kontekstu politycznego i społecznego, w jakim było to możliwe oraz zrozumienia roli Saula Goskinda (dużo częściej w literaturze przedmiotu kojarzonego z produkcją przedwojenną). Cele te bez wątpienia zostały osiągnięte. Dysertacja pokazuje, że Autorka umie czytać źródła (nawet jeśli często czyni to w sposób nieco zbyt drobiazgowy) i konfrontować je ze sobą, umie różnicować między źródłami różnej proveniencji. Rozumie też, że analizowane przez nią filmy żydowskie występują niejako w podwójnej roli – jako źródło dokumentacyjne, ale i jako pewna kreacja, zarówno artystyczna, jak i polityczna: „Z całą pewnością filmów tych nie można traktować jako wierne źródło prawdy o życiu Żydów polskich w pierwszym pięcioleciu po wojnie. Nie oznacza to też, że zawierają one jedynie propagandowy fałsz i nic więcej. Faktem jest jednak, że niezbędna jest tu czujność w jego rozpoznaniu, a przede wszystkim nieufność i krytycyzm polegający na nieustannej korekcie spojrzenia, znajomości rozmaitych źródeł i gruntownej wiedzy pochodzącej nie z dzieła filmowego, lecz z wiedzy pozaźródłowej – realiów historycznego kontekstu. Filmy żydowskie – analogicznie jak inne produkcje tego okresu – *nie są ani absolutnie fałszywe, ani całkowicie prawdziwe* (...). Pewne jest natomiast to, że stanowią one dzisiaj niezwykle ważne i cenne dziedzictwo kulturowe i historyczne polskich Żydów” (s. 337). Doktorantka umiejętnie komentuje zarówno elementy propagandowe obecne w filmach, podkreślające wsparcie powojennych władz dla odbudowy życia żydowskiego w Polsce (s. 289), jak również późniejsze zdystansowanie się wobec nich przez jednego z ich twórców, czyli Natana Grossa (s. 336). Jej analiza i komentarze świadczą o dobrej orientacji w powojennej historii polskich Żydów i o umiejętności osadzenia badanego przez siebie tematu w nieco szerszym kontekście, np. trafna obserwacja, że „kwestia kontynuacji, czy też 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). Czasem ten kontekst jest jednak zbyt szeroki – takie wrażenie miałam np. przy omawianiu zdjęć Juliana (u Autorki konsekwentnie: Juliana) Bryana z kampanii wrześniowej (s. 70), podobnie niepotrzebny jest tak szczegółowy opis funkcjonowania spółdzielni żydowskich (s. 151-154), skoro kończy się on konkluzją, że spółdzielnia filmowa „Kinor” powstała „z zupełnie innych powodów niż pozostałe, usługowe, a przede wszystkim wytwórcze spółdzielnie żydowskie” (s. 155) i funkcjonowała też na innych prawach.

Autorka podkreśla, że w dysertacji przyjęła perspektywę historyczną, wykorzystując narzędzia historii społecznej i historii wizualnej: „Badane przeze mnie materiały poddałam analizie tekstualnej, naturalnie uwzględniając ich całościową wymowę, na tyle na ile było to konieczne uwzględniałam również strukturę filmu, skupiając się na jego częściach składowych: kadrach, ujęciach oraz sekwencjach w nich zawartych” (s. 22). Filmy zostały przez nią zanalizowane pod kątem wybranych dominujących tematów (m.in. martyrologii i kultu bojowników, produktywizacji, stosunku do władzy czy syjonizmu). Ponadto na końcu pracy zamieszczono kompletną filmografię opracowaną na podstawie informacji pochodzących z czołówek filmowych, która uwzględniła także materiały nieudźwiękowione i materiały, których autorami nie byli członkowie „Kinoru”.

Choć w tytule praca ogranicza się do lat 1945-1950, co stanowi uznane cezury w powojennej historii polskich Żydów, de facto dwa rozdziały z pięciu Autorka poświęciła okresowi przedwojnemu (ss. 24-51) i okresowi wojny (ss. 68-104), co jest dla czytelnika nieco zaskakujące. Autorka tłumaczy swoją decyzję następująco: „Film żydowski w Polsce powojennej był bowiem w zasadzie tworzony przez tych samych ludzi, którzy kręcili filmy w II Rzeczypospolitej. Żydzi przetrwali czas Zagłady, czasem w kraju, czasem na emigracji, czasem w Związku Sowieckim. Te wszystkie doświadczenia miały ogromny, jeśli nie decydujący wpływ na to, jakie było powojenne środowisko filmowców żydowskich, a więc pominięcie wcześniejszego okresu nie pozwalałoby zrozumieć fenomenu lat 1945-1950” (s. 6). Jakkolwiek wołałabym, by nie było niespójności między zakresem czasowym deklarowanym w tytule pracy a stanem faktycznym, to po lekturze nie mogę nie przyznać Autorce racji w tym, że wprowadzenie kontekstu sprzed 1945 rzeczywiście pozwala zobaczyć powojenną sytuację filmowców żydowskich w nowym świetle (dla mnie samej ta część pracy była poznawczo niezwykle interesująca). I jakkolwiek sam aspekt wpływu doświadczenia Zagłady na powojenne życie i decyzje żydowskich twórców dotyczy nie tylko filmowców, ale także literatów, dziennikarzy czy ludzi teatru, to – zważywszy na to, jak dużą rolę w tej pracy odgrywa Saul Goskind – decyzja, by pokazać również kontekst przedwojenny i jego rolę przed i po wojnie *summa summarum* wydaje mi się słuszna. Dzięki temu Autorce udało się pokazać pewien, nazwijmy to, fenomen Goskinda jako *self-made mana* w świecie filmowym, człowieka, który przed wojną zarabiał na filmach żydowskich w Polsce – i po wojnie przyjechał do Polski z tą samą intencją, a dzięki przedwojennej znajomości z Aleksandrem Fordem miał w dużym stopniu wolne ręce – i wolne środki do dyspozycji.

Praca składa się z następujących części: wprowadzenie, wstęp (nie jest jasne, dlaczego taki podział, skoro obie te części mogłyby funkcjonować w ramach jednego wstępu), rozdziałów I - V, zakończenia, wykazu skrótów, aneksu źródłowego (skany ważniejszych źródeł, w tym zachowanych scenariuszy filmowych), biogramy ważniejszych postaci, wspomnianej już wcześniej filmografii i bibliografii. Rozdział I (*Polsko-żydowska kinematografia przed wojną*) omawia działalność żydowskich pionierów polskiej i polsko-żydowskiej kinematografii oraz pokazuje sposób funkcjonowania przedwojennej branży filmowej. Rozdział II (*Okupacja. Żydowskie filmowcy na froncie*) jest najmniej spójny ze wszystkich, omawia bowiem sytuację żydowskiego środowiska filmowego w okupowanej Warszawie, czyli głównie w getcie warszawskim, losy wojenne Michała Waszyńskiego i Aleksandra Forda i ich czołówek filmowych, a na koniec – początki powojennej kinematografii, czyli przedsiębiorstwa „Film Polski” (co w pewnym sensie dobrze oddaje wojenne rozproszenie przedwojennego środowiska, ale szkoda, że nie zostało to wyraźniej wyartykułowane, ponadto znowu tytuł rozdziału nie do końca zgadza się z jego zawartością). Rozdział III (*Droga ku powojennej wytworni filmowej „Kinor”*) koncentruje się na administracyjnym i politycznym kontekście funkcjonowania spółdzielni „Kinor”, natomiast niezwykle ciekawy rozdział IV (*Kulisy realizacji*) omawia powstawanie filmów żydowskich od strony technicznej (scenariusze, cenzura itp.); tu także omówiono wspomniany wcześniej casus „Ulicy Granicznej”, zrealizowanej przez Aleksandra Forda. Ostatni, piąty rozdział (*Powojenne filmy żydowskie*) z kolei analizuje filmy żydowskie pod kątem bardziej filmoznawczym, zwracając uwagę m.in. na motywy obecne w filmach i sposób ich przedstawiania. Praca zwraca uwagę interesującym doborem materiału ilustracyjnego, który często stanowią sceny z omawianych filmów, ponadto Autorka dokonała rozpoznania niektórych osób występujących w filmach/na zdjęciach, co ma wielką wartość dokumentacyjną (np. na s. 194 zdjęcie z Goskindem jako bohaterem drugiego planu).

Nie ulega wątpliwości, że praca zyskałaby znacznie, gdyby została raz jeszcze starannie przeczytana przed złożeniem, ponieważ w chwili obecnej nie udało się uniknąć literówek, powtórzeń, nieścisłości w zapisach niektórych nazwisk (pomijam kwestię niekiedy różnego zapisu nazwisk w źródłach, ale również np. historyk Piotr Kendziorek występuje jako Kędziorek) i tytułów (funkcjonuje równolegle zapis „Mir lebengeblibene” i „Mir lebengeblibene”, w dodatku drugi człon jest niepotrzebnie zapisywany dużą literą) czy pewnych niekonsekwencji, o których będzie mowa w dalszej części niniejszej recenzji. Część przypisów (np. 178, 590, 608, 919) można byłoby znacznie skrócić bez żadnej szkody dla toku wyводу; zresztą przypisy biograficzne wyglądałyby lepiej, gdyby były przygotowane według jednego wzorca. Przy tytułach tłumaczonych pozycji czasami brakowało mi nazwisk tłumaczy (np. w przyp. 802). Warto byłoby może, omawiając konkretne filmy, używać równolegle obu tytułów (roboczego i ostatecznego)? – w tej chwili jest różnie i przyznaję, w trakcie lektury zdarzało mi się gubić. Na chwilę obecną czytelnik odnosi nieodparte wrażenie, że Autorce zabrakło dosłownie 2-3 tygodni, aby doszlifować tekst pod względem stylistycznym i konstrukcyjnym. Nie zaciemnia to klarowności samego wyводу, który jest w pełni zrozumiały (nawet jeśli zyskałby dzięki skrótom). Należy za to docenić dość konsekwentne stosowanie ujednoliconej polskiej transliteracji dla słów w języku jidysz i hebrajskim, gdyż nie jest to (niestety) powszechne. Z kolei przyjęty zapis wyróżniania cytatów za pomocą kursywy niekiedy utrudnia orientację, gdzie właściwie kończy się ów cytat (np. przyp. 291) albo, jak na s. 154, nie wiadomo, czy [sic!] w cytacie, także napisane kursywą, pochodzi od Autorki, czy od autora opracowania, z którego ów cytat zaczerpnięto. Poniżej przedstawiam listę szczegółowych uwag, komentarzy i sugestii poprawek, które mogą przydać się Autorce na wypadek, gdyby planowała druk jakichś fragmentów pracy (do czego ją zachęcam):

s. 1: przyp. 1 jest urwany, brak dalszej części opisu bibliograficznego;

s. 11-12: przy omawianiu stanu badań lepiej byłoby wymieniać nazwiska badaczy niż tytuły książek;

s. 29: nie do końca jest dla mnie jasne, dlaczego, według Autorki, „żydowskie filmy artystyczne były najłatwiejsze w realizacji, więc także najtańsze”;

s. 31: Lubomirski to chyba książę, a nie hrabia;

s. 32: opis początku rozwoju polsko-żydowskiej kinematografii do złudzenia przypomina początki prasy masowej w jidysz w Warszawie; skądinąd Henryk Finkelstein był spokrewniony z wydawcami „Hajntu”, braćmi Finkelsteinami, i według niektórych relacji chciał sfilmować „In nec fun zind”, pierwszą powieść w odcinkach drukowaną w „Hajncie”. Być może zatem podobieństwo między rozwojem kinematografii a rozwojem prasy nie jest tu przypadkowe, a Finkelstein czerpał z wcześniejszych doświadczeń swoich krewnych?

s. 41: na pewno ta komisja nazywała się konwencyjna, a nie koncesyjna?

Przyp. 151 i inne miejsca: Jecheskiel Mosze Neuman – na pewno Neuman? Bo w źródłach jidysz on zawsze występuje jako Najman/Nejman.

s. 49: Marek Anstein to chyba Marek Arnsztajn?

s. 57: zaskoczył mnie brak odniesienia (tu i w bibliografii) do artykułu Aleksandry Geller o Goskindzie (A. Geller, „*A Day in Warsaw*” – 1939. *Warszawska przestrzeń jidysz w filmie*

dokumentalnym Saula i Izaaka Goskindów, w: *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. Ewa Geller i Monika Polit, Warszawa 2008, ss. 204-225);

s. 79: tu jest informacja o rozstrzelaniu reżysera Henryk Szaro w czerwcu 1942 r., ale w przyp. 307 mowa o akcji w nocy z 17 na 18 kwietnia 1942 r.

s. 92: przyp. 369 wygląda, jakby był urwany (*Długa droga „Wielkiej drogi”* reportaż Marka Maldisa);

przyp. 370: „pakt Majski-Sikorski” – w literaturze mówimy raczej o układzie Sikorski-Majski;

przyp. 407: do poprawienia opis dokumentu archiwalnego według norm obowiązujących historyków (najpierw lokalizacja dokumentu i sygnatura, potem dopiero tytuł);

s. 112: „Otwartym pozostaje pytanie, na ile Goskind zdawał sobie sprawę ze skali zmian jakie zaszły w powojennej Polsce i jakie mogą mieć one konsekwencje. Czy pobyt w ZSRR w czasie wojny nie dał mu wyobrażenia, czym może być socjalizm w wersji radzieckiej, i że na dłuższą metę, nie ma w nim miejsca na jakąkolwiek autonomię żydowską. Te pytania prawdopodobnie na zawsze pozostaną bez odpowiedzi. Aczkolwiek co znamienne, w przypadku filmowca powracającego z ZSRR, o ile byłby Polakiem nikt nie zadawałby pytań dlaczego i po co wrócił do Polski?” – nie tylko Goskind miał jakieś złudzenia; poza tym pełna zgoda, że gdyby był Polakiem, nikt by się nad tym nie zastanawiał;

s. 113 w przyp. 452 jest cytat z Heleny Datner i Aliny Całej na temat niewielkiej wiedzy o zawartości prasy żydowskiej z lat 1945-1950. To jest jednak opinia z 1997 roku, od tamtego czasu przybyło trochę badań, które znacznie poszerzyły nasz stan wiedzy (prace Agnieszki Żółkiewskiej, Magdaleny Ruty i in.);

s. 114: pomyłka Autorki, to Idisz Buch działało do 1969;

s. 118: „W pierwszym numerze magazynu, opublikowanym we wrześniu 1928 r., jego redaktorzy wyjaśniali misję dwutygodnika” – to się powinno było znaleźć w rozdziale pierwszym;

s. 127: „Wypowiedź Forda ewidentnie zdradzała jego sceptyczny stosunek do wznowienia produkcji filmów dla żydowskiej publiczności. Pamiętając jak wielkim powodzeniem przed wojną cieszyło się kino jidysz w Polsce i jak wielu miało odbiorców uznał zapewne, że niewielka grupa Żydów pozostała w kraju była niewystarczająca, aby uzasadnić potrzebę kręcenia filmów w języku żydowskim” – zastanawiam się (ale nie znam dobrze biografii Forda), czy nie mógł on uznać możliwości kręcenia filmów dla polskiej publiczności za swoisty awans społeczny?

Przyp. 525: lepsze byłby odsyłacz do serii źródeł CKŻP wydanej przez ŻIH;

W przyp. 646 i 714 brakuje słowa „film” w tytule artykułu N. Grossa z „Jidisze Szriftn”;

s. 185: „Zdominowane przez komunistów TSKŻ miało duże trudności w rozwinięciu szerszej działalności społeczno-kulturalnej” – czy ja wiem? Chyba zależy, co Autorka rozumie pod pojęciem „szerszej działalności”;

s. 206: „Szolema Alejchem” – lepszy byłby zapis „Szolem-Alejchem” i nieodmienianie pierwszego członu;

s. 220: trochę zaskakuje mnie informacja, że Regina Dreyer-Sfard „podanie o zmianę obywatelstwa dla siebie i swoich dzieci w Radzie Państwa PRL złożyła 8 października 1968 r.”, skoro obaj jej synowie byli już pełnoletni, a w dodatku starszy mieszkał już na stałe poza Polską;

w przyp. 865 w tytule wspomnień Grossmana zabrakło słowa „legendarn” (powinno być: *In farkisheftn land fun legendarn Dzugaszwili*);

przyp. 919: byłabym ostrożna z powoływaniem się na wspomnienia Turkowa;

s. 239: „W drugiej połowie 1948 r. prezydium CKŻP, w którym zasiadali przedstawiciele wszystkich powojennych ugrupowań politycznych, zostało zdominowane przez działaczy komunistycznych z Frakcji PPR. Przejęcie przez nich władzy oznaczało całkowite upolitycznienie działalności komitetu” – ten fragment niemal dosłownie jest w przyp. 937;

s. 239: „Stosunki polsko-żydowskie pokazane były jedynie w kontekstach: odbudowy kraju i pracy, którą Polacy wykonywali ramię w ramię z Żydami” – może warto byłoby dodać, że tak samo pokazywano wówczas stosunki polsko-radzieckie;

s. 243: zastanawiam się, czy działalność Goskinda wynikała raczej z chaosu w „Filmie Polskim” i ignorancji CKŻP, czy też z patrzenia na niego przez palce w obu tych instytucjach.

s. 245: zastanawiam się, czy CKŻP w 1950 r. (gdy już było wiadomo, w jakim kierunku idą zmiany) nie uznał „Naszych dzieci” za film za bardzo żydowski, który może ściągnąć na Komitet oskarżenia o „odchylenie nacjonalistyczne”;

s. 247 w cytacie z Grossa są wewnętrzne sprzeczności (nie widzi w swoim postępowaniu nic nielegalnego, a równocześnie stara się, by nikt się nie zorientował, co się dzieje) i trochę szkoda, że Autorka tego nie skomentowała;

s. 272: „Staralam się udzielić odpowiedzi na dwa podstawowe pytania badawcze: jaką perspektywę prezentowali autorzy w swoim filmach oraz na ile były to produkcje niezależne, a zatem jak duży margines swobody mieli ich twórcy. Bez znajomości kontekstu społeczno-politycznego w jakim powstawały i oczekiwać wobec nich, trudno jest zrozumieć prawdziwą ich wymowę. Filmy realizowane przez Goskinda i jego zespół z zasady bowiem były produkcjami uwikłanymi w politykę, a jako takie – mimo iż były filmami dokumentami – nie mają statusu obiektywnego zapisu historycznego” – niemal to samo jest napisane w I akapicie na s. 274;

przyp. 1111: lepszy byłby odsyłacz do pracy Marcina Zaremby *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm*;

s. 291: można byłoby dodać, że podobnie było w ówczesnej literaturze jidysz (zob. prace M. Ruty);

s. 297: „Mimo, że powstanie państwa żydowskiego na Bliskim Wschodzie początkowo popierał Związek Radziecki, a za nim Polska Ludowa, to zmiana kursu Moskwy wobec dawnego sojusznika spowodowała, że celem ataku stali się – od połowy 1948 roku – czołowi działacze żydowscy oskarżeni o syjonizm i o tworzenie izraelskiej siatki wywiadowczej” – określenie Izraela mianem „dawnego sojusznika” trochę zgrzyta, skoro jako państwo istnieje dopiero od maja 1948;

s. 303: „manifestacją Żydów śląskich”: lepiej byłoby „Żydów z Dolnego Śląska” albo coś podobnego, określenie „Żydzi śląscy” niesie ze sobą inne konotacje;

s. 305: „Kolejna część filmu zaczynała się od kadru z mapą Polski z zaznaczonymi oddziałami TOZu. W zbliżeniu na Dolny Śląsk pokazano, że to właśnie tam znajdowało się ich najwięcej. Zaprezentowano znajdujące się wśród gęstych sosnowych lasów sanatorium w Otwocku” – nieorientowany czytelnik byłby przysięgł, że Otwock leży na Dolnym Śląsku, bo tak wynika z tekstu;

s. 327: przewodniczącym Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Izraelskiej był Jan Rostafiński, nie Ostawiński

s. 338: „Faktem jest jednak, że zdołał on [Goskind] pozyskać współpracowników i stworzyć od zera w komunistycznej Polsce, nie mogąc liczyć na żadne dotacje czy inną pomoc ze strony państwa, żydowską spółdzielnię filmową” – ale, jeśli dobrze zrozumiałam, mógł liczyć na pomoc Forda, a to było chyba kluczowe?

s. 338: w cytacie jest mowa o „zdeteterminowanej wartości”, chodzi chyba o „określoną wartość”, jeśli dobrze się domyślam, że w oryginale jest „determined value”?

s. 354: Regina Dreyer używała chyba po wojnie podwójnego nazwiska?

s. 367: na pewno Szmuel Aszendorf, a nie Izrael Aszendorf?

s. 374: w bibliografii jest pozycja: Finder Gabriel N., *Displaced Children in Russia and Eastern Europe, 1915-1953*, Series: *Russian History and Culture*, Volume: 15, Brill, 2017. W rzeczywistości chodzi o artykuł „Child Survivors in Polish Jewish Collective Memory after the Holocaust: The Case of *Undzere kinder*” G. N. Findera z tomu *Displaced Children in Russia and Eastern Europe, 1915-1953* pod red. Nicka Barona.

Powyższe uwagi i poprawki nie zmieniają ogólnej opinii o recenzowanej pracy, którą uważam za wnoszącą bardzo dużo do naszej wiedzy o historii społecznej Żydów w Polsce w pierwszych latach powojennych. Praca cechuje się wręcz pionierską pasją rekonstruowania sytuacji filmowców żydowskich po wojnie, oparta jest na bardzo skrupulatnej kwerendzie i drobiazgowo analizuje stosunkowo nieliczne źródła, z których Autorka wyciągnęła, co tylko się dało. Otrzymaliśmy dzięki temu wypełnienie istniejącej luki w polskiej historiografii dotyczącej okresu powojennego, a także luki dotyczącej historii filmu w języku jidysz. Reasumując, dysertacja mgr Agnieszki Kajczyk spełnia warunki ~~sta~~ sprawiane rozprawom doktorskim, w związku z czym wnoszę o dopuszczenie mgr Agnieszki Kajczyk do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

jm

Joanna Nalewajko-Kulikow