

Recenzja rozprawy doktorskiej pt. *Filmy kinowe i telewizyjne
polskich „zespołów partyjnych” w latach 1975-1991*
autorstwa mgr. Jarosława Grzechowiaka

Recenzję rozprawy mgr. Jarosława Grzechowiaka zacznę od liczb i zestawień: 670 stron narracji głównej (łącznie ponad 700 stron maszynopisu), blisko 2 mln znaków (ok. 50 arkuszy wydawniczych), 2143 przypisy; dalej – 162 tytuły filmowe w filmografii, przy czym część to seriale telewizyjne, można więc założyć ok. 200 standardowych filmów (co pomnożone ostrożnie przez półtorej godziny daje trzysta godzin oglądania, w wielu wypadkach pewnie więcej niż jednokrotnego); ponadto imponująca ilość przebadanych archiwaliów, zarówno etapu opracowania literackiego (każdy kto porównywał gotowy film z wcześniejszymi etapami wie, jakie jest to czasochłonne), jak również tych dotyczących produkcji i akceptacji obrazów. Pewnie z tysiąc przeczytanych recenzji filmowych. Do tego obszerna literatura przedmiotu. Oto skala wysiłku, jaki wykonał Doktorant w procesie przygotowania rozprawy. Zobaczmy ów wysiłek nie tylko w perspektywie ilościowej (spędzonego nad badaniami i tekstem czasu), ale także jakościowej. Oto dwadzieścia kilka tytułów: *Czerwone ciernie*, *W te dni przedwiosenne*, *Mgła*, *Wszyscy i nikt*, *Azyl*, *Mniejszy szuka dużego*, *Bezkresne łąki*, *Wielki podryw*, *Hasło*, *Wolna sobota*, *Koty to dranie*, *Śnić we śnie*, *Zanim nadejdzie dzień*, *Zagrożenia*, *Wesela nie będzie*, *Nic nie stoi na przeszkodzie*, *Zakręt*, *Zapowiedź ciszy*, *A jeśli będzie jesień...*, *Józia*, *Tirolinka*, *Zapach ziemi*, *Kto ty jesteś*, *Pobojowisko* – itd., itp. Myślę że nawet znawcy polskiego kina słuchając tego – niepełnego – wyliczenia zadają sobie pytanie: "czy to polskie filmy?". Doktorant poza poświęconym czasem musiał więc także narażać na szwank – "heroicznie" - swój gust. Bowiem zdecydowana większość filmów wyprodukowanych przez zespoły "Profil" i "Iluzjon" (z aneksem w postaci filmów "Krakowa") to artystyczne niewypały, często żenująco słabe. I jeśli Doktorant - szukając przyczyn małego zainteresowania badaczy dorobkiem tych zespołów - wspomina o środowiskowym ostracyzmie po upadku komunizmu (co bez wątpienia też jest prawdą), to mógłby dodatkowo założyć, że historyków kina odstręczała również mizéria potencjalnie analizowanych i interpretowanych obrazów. Dla artystycznie, filozoficznie, kulturoznawczo nastawionych analityków rodzimego kina użycie wspomnianych paradygmatów wobec tych filmów byłoby nedorzeczne – jak łowienie ryb

w kałuży. Na szczęście od jakiegoś czasu postulat Aliny Madej, który Autor przywołuje (ucieczka od paradygmatu artystyczno-centrycznego) jest w historiografii polskiego kina realizowany, w związku z tym rozprawa mgr. Grzechowiaka nie jest czymś ekscentrycznym, ale bardzo ważnym osiągnięciem naukowym, uzupełniającym wciąż skromną listę "najgorszych PRL-owskich filmów", które doczekały się opisu. Przywołam też te filmy, które cieszyły się pewną estymą (choć nie zawsze artystyczną) wśród krytyków i widzów: *Akcja pod Arsenalem*, *Bilet powrotny*, *Kochaj albo rzuć*, *Bez miłości*, *Dom* (serial), *Tańczący jastrząb*, *Róg Brzeskiej i Capri*, *Nad Niemnem* (za popularność); Doktorant pewnie dodałby jeszcze serial *Ballada o Januszku* (piszący te słowa nie jest jego fanem). Czyli 8-9 tytułów na 162! Ale i tak żaden z nich nie znalazł się zarówno na liście najlepszych filmów polskich w ankiecie "Kwartalnika Filmowego" w 1996 roku, jak również w rankingu *12 filmów na 120-lecie* (wbrew nazwie na liście jest ich 65). Dziś już trudno uwierzyć w to, że grube miliony przeznaczano na wsparcie dzieł i twórców w większości bez talentu, realizujących film za filmem, od których to dzieł odwróciła się generalnie (z nielicznymi wyjątkami) publiczność – a wszystko dlatego, że ci filmowcy i ich szefowie realizowali model postawy "mierny, ale wierny". Trwała więc przez dekadę gra pozorów, a o filmowych "wyrobach czekoladopodobnych" (mdły smak tych "produktów" piszący te słowa wciąż czuje na języku) rozmawiało się jak o czekoladzie.

Nie oznacza to jednak, że Doktorant stronił od oceny artystycznej (najczęściej zapośredniczonej w ówczesnej recepcji, czasem uzupełnionej o własne zdanie). Ale wtedy jak mantra powtarza się pod piórem (klawiaturą) Autora pewien schemat oceny kolaudantów i krytyków filmowych: najpierw, podczas kolaudacji, kurtuazyjne przeszacowanie wartości artystycznej filmów dokonywane głównie z powodów środowiskowych i/lub politycznej rangi tematu przez oceniających związanych z partią; następnie analogiczna ocena prasy partyjnej lub – jak w przypadku "Ekranu" – związanej z "Profilem" (choć i tutaj, czym bliżej końca PRL-u, tym więcej uwag krytycznych, nawet pod piórem dyspozycyjnego Skwary), a potem krytyczna ocena watorów artystycznych recenzentów "nie afiliowanych" przy partii.

Powtórzę: Doktorant wykonał "za nas" pracę, której mało kto się podjął (może poza Piotrem Zwierzchowskim). I to jest największy walor rozprawy. Jarosław Grzechowiak jest bowiem w swojej dysertacji świetnym filmografem. Pieczołowicie odnosi się do każdego filmu opisując pokrótce jego treść, następnie – o ile źródła pozwolą – zdając relację z oceny zarówno scenariuszy, jak i gotowego filmu przez instancje decyzyjne, wskazuje na ewentualne ingerencje w dzieło, w końcu zaś informuje o krytyczno-filmowej recepcji obrazu (dodając czasem informację nt. reakcji widzów oraz własną, zwykle lakoniczną, ocenę artystyczną). Oczywiście, część z tych 162 pozycji została już tu i ówdzie opisana (ostatnio m.in. w publikacji Zwierzchowskiego *Filmowe*

reprezentacje PZPR), ale *gros* tych obrazów nie zasłużyło dotychczas choćby na wzmiankę. W ten sposób Doktorant realizuje prymarny cel badań historycznych – przywrócić do istnienia. Sięgać się więc będzie do publikacji Grzechowiaka (zakładam, że w przyszłości ukaże się książkowa wersja dysertacji) choćby po to, by odnaleźć niszowy tytuł i zapoznać się z kulisami jego realizacji i recepcji (piszący te słowa już skorzystał z rozprawy przy szukaniu informacji nt. *Magicznych ogni* Janusza Kidawy).

Rzeczona informacja przydatna są przede wszystkim dla historyków skupionych na polityczno-ideologicznych aspektach kina PRL (bo ta perspektywa – było nie było "partyjnych", jak same się nazywały, zespołów – jest najbardziej adekwatna do ich analizy). Choć oczywiście ze względu na różnorodność gatunkową realizowanych w "Profilu" i "Iluzjonie" filmów także ci badacze, których interesuje PRL-owskie kino popularne czy też kino dla młodego widza znajdą w dysertacji wiele interesujących informacji.

By opisać kontekst zarówno produkcji i recepcji filmów, jak również realizujących je zespołów Doktorant musiał – co zrozumiałe – udać się do archiwów. I nie mam wątpliwości że wydeptał do nich głębokie ścieżki i spędził w nich setki (tysiące?) godzin. Zakres kwerendy archiwalnej jest imponujący, bo uwzględnia zarówno podmioty i/lub zbiory oczywiste (Archiwum Akt Nowych – zespoły NZK/Komitetu Kinematografii, Wydziału Kultury PZPR, państwowej cenzury; Archiwum Filmoteki Narodowej Instytutu Audiowizualnego; archiwum produkcyjne w Milanówku), jak i mniej oczywiste w dotychczasowych badaniach nad historią rodzimego kina (Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA, Archiwum Instytutu Teatralnego, zbiory IPN). Doktorant jest w sposobie podejścia do źródeł niezwykle dociekliwy, uparcie szuka choćby drobnych informacji dotyczących kulis powstawania filmów. Przy czym sam przyznaje się do tego, że źródła z gatunku "oral history" mogłyby być liczniejsze (dodajmy jednak że są one uzupełnione o wywiady i opublikowane wspomnienia niektórych filmowców).

Kulisy realizacji i recepcji filmów Grzechowiak poprzedza informacją o kontekście instytucjonalnym. Na początku rozprawy opisuje postulaty PZPR wobec kina (szczególnie ważne w odniesieniu do "zespołów partyjnych") oraz historię zespołów filmowych w latach 1975 – 1989. To bardzo instruktywny, a jednocześnie syntetyczny opis najważniejszych wydarzeń polityczno-organizacyjnych związanych z aktywnością tych kolektywów twórczych, który może funkcjonować jako autonomiczna część dysertacji dla innych badaczy kultury produkcji w PRL lub w celach edukacyjnych. Poszczególne rozdziały o zespołach poprzedza biogramami ich szefów, a w jednym przypadku - dotyczącym "Profilu" - informacją o jego członkach i programie. To ostatnie wydaje mi się niekonsekwentne, podobny opis należałoby chyba także przygotować w odniesieniu do "Iluzjonu" i "Krakowa". Także w wyborze biogramów widzę pewną niekonsekwencję – obok

szefów opisywanych zespołów Doktorant poświęcił osobny podrozdział Waškowskiemu, a w narracji pozostawił biogramy Jerzego Grzymkowskiego oraz – skromniejsze – Jana Dobraczyńskiego czy Michała Jagiełły. Oczywiście rozumiem argument wynikający z rangi niektórych osób dla kina partyjnego (ale czy Dobraczyńskiego i Jagiełły?), niemniej kryterium wyboru opisywanych osób jest nieprecyzyjne (w odniesieniu do Waškowskiego – szefa POP przy zespołach filmowych - jest to tym bardziej nieuzasadnione, że sam Autor zastrzega, iż analiza działalności organizacji partyjnej kinematografii to temat na inną rozprawę).

Doktorant pozostawił w dysertacji taką metodologiczną deklarację: "Podejmując temat zespołów partyjnych, nie miałem świadomości zarówno problemów i utrudnień, które będą na mnie czekały i z którymi będę musiał się zmierzyć, jak i obszerności źródeł, z których wiele okazało się niezwykle interesujących (...) Być może, biorąc pod uwagę rozmiary niniejszej rozprawy, można byłoby ją uznać za wyczerpującą temat – nie jestem przekonany, czy tak jest w istocie. Traktuję tę dysertację jako swego rodzaju uporządkowanie i pogłębioną kontekstualizację wiedzy, opartej na źródłach, z których niewielu filmoznawców dotychczas korzystało, dotyczącej tematów, które nie znajdowały się w polu zainteresowań historyków polskiego kina". O jakich trudnościach pisze Doktorant, można się domyślać – skromność źródeł z zakresu *oral history*. Gdy pisze z kolei o obszerności źródeł – to, jak sądzę, odnosi się to do wielości materiału poświęconego poszczególnym filmom (chwilami miałem wrażenie że ich ilość przygniatała Autora; ów nadmiar owocował także w niektórych miejscach dysproporcją w opisie filmów z dużym zapleczem archiwalnym i tych ze skromnym). A gdy dzieli się wątpliwością, że nie wyczerpał tematu – wydaje się, że ma na myśli przede wszystkim bardziej dogłębny opis instytucjonalnego funkcjonowania "partyjnych zespołów filmowych". Można sobie bowiem wyobrazić większą ilość informacji nt. dynamiki funkcjonowania poszczególnych zespołów, w tym relacji pomiędzy jego szefostwem a pracownikami, funkcjonowania w relacji do innych podmiotów kinematografii (w tym wytwórni) itp. Część tych informacji można pewnie było znaleźć w sprawozdaniach ekonomicznych, ale do opisu codziennego funkcjonowania zespołu przydałyby się zapewne także źródła oralne - a te, jak już wspominałem, były skromne. Można więc powiedzieć, że sam materiał źródłowy sugerował koncentrację przede wszystkim na efektach pracy partyjnych zespołów, a mniej – ich organizacyjnej specyfice. Stąd też tytuł rozprawy: *Filmy kinowe i telewizyjne polskich „zespołów partyjnych” w latach 1975-1991* - i w rzeczy samej to właśnie opis filmów, a nie funkcjonowania zespołów dominuje w narracji. A w związku z tym również owa kontekstualizacja, o której wspomina Grzechowiak, nie jest tak "pogłębiona", jak chciałby tego Doktorant (dla przykładu opisowi sytuacji "Iluzjonu" po 1982 roku Autor poświęca zaledwie półtora strony; s. 392).

Mgr Grzechowiak zdecydował się opisać oddzielnie wszystkie filmy, niektórym poświęcając

wiele stron, innym zaś ledwie stronę (można się domyślać jakimi kryteriami Doktorant się kierował – polityczną rangą filmu/serialu, pewnie także dostępnością źródeł – ale warto by tę dysproporcję skomentować *expressis verbis*). Porządkuje je zazwyczaj chronologicznie i tematycznie. Piszę "zazwyczaj", bowiem czasem – o czym Autor informuje – nie zawsze trzyma się chronologii.

Doktorant deklaruje także: "Oprócz analizy programowej <<Iluzjonu>>, <<Profilu>> i <<Krakowa>> oraz interpretacji filmów wyprodukowanych w tych zespołach, rozprawa przyniesie również badanie warstwy ideologicznej i propagandowej zawartej w produkcjach wspomnianych grup twórczych oraz przywoła okoliczności produkcyjne, w jakich realizowane były te filmy." Cytat ten prowokuje do kolejnej metodologicznej uwagi. Przyjmując tematyczno-gatunkowy podział dla opisu dorobku "partyjnych zespołów" (z czym piszący te słowa się zgadza) można zadać sobie pytanie: czy nie pojawia się w takiej sytuacji niebezpieczeństwo postponowania czynnika autorskiego? Grupowanie filmów przy pomocy klucza tematyczno-problemowego zmniejsza w opisie udział indywidualnego "charakteru pisma". Ale w przypadku "zespołów partyjnych" to niebezpieczeństwo wydaje się zminimalizowane ze względu na (niską) rangę artystyczną większości afiliowanych twórców (lub słabość filmów tych reżyserów, którzy dobre dni mieli za sobą). Generalny brak arcydzieł – o czym wspominałem – uzasadnia ostatecznie kwantyfikowanie filmów w oparciu o tematy i ich analizowanie przede wszystkim przez pryzmat treści społeczno-politycznej, w tym wspomnianej przez Autora ideologicznej i propagandowej. Co oczywiście nie oznacza, że w opisie nie mogą pojawić się "wycieczki" w stronę estetycznej specyfiki danego twórcy (co zresztą Autor czyni).

W tym miejscu, wbrew recenzyjnej praktyce, chcę oznajmić, że – niezależnie od poczynionych powyżej uwag – ogrom filmograficznej treści zaproponowanej przez Doktoranta konsekwentnie "wydestylowanej" ze źródeł archiwalnych i poprawnie uporządkowanej są dla mnie wystarczającymi argumentami za przyjęciem rozprawy. Niemniej, poniżej chciałbym podzielić się uwagami (czasem polemicznymi), mając nadzieję, że przynajmniej część z nich może się przydać Autorowi w przygotowaniu książki.

**

Doktorant, jak wspominałem, przynajmniej w odniesieniu do filmów kinowych kieruje się porządkiem tematycznym oraz opisem kulis powstania i recepcji. Efektem jest bardzo wartościowy przekaz faktograficzny (filmograficzny). Ma to jednak także pewne skutki uboczne – przede wszystkim w postaci enumeratywności wywodu. Po kilkuset stronach lektury piszący te słowa odczuwał sprzeczne emocje: opis poszczególnych filmów zaciekał, ale brak wyraźnego związku

przyczynowo-skutkowego między nimi powodował znużenie. Tak to już jest, że nie tylko widz filmowy, ale także czytelnik zapamiętuje najważniejsze tezy ujęte w wyraźny związek przyczynowo-skutkowy, w tym przypadku spójny wywód/dowód, trudniej zaś przedziera się przez epizodyczną narrację.

Generalnie, w trakcie lektury dysertacji piszący te słowa zadawał sobie dwa pytania: czy konstrukcja rozprawy jest w pełni funkcjonalna? I czy kryterium filmograficznej kompletności (dotrzeć do wszystkich dostępnych źródeł oraz opisać w schemacie: scenariusz – kontrola – produkcja – kolaudacja - recepcja) każdego filmu wyprodukowanego przez opisywane zespoły nie stłumiło podejścia bardziej syntetycznego i/lub uniwersalizującego, szerzej/głębiej odwołującego się kontekstu politycznego i społecznego? Być może po prostu na to ostatnie nie starczyło już zarówno czasu, jak i miejsca (wobec obszerności rozprawy)? Aby opędzić się od tych dręczących myśli piszący te słowa odczuwał przymus stworzenia odmiennej (choć nie radykalnie) konstrukcji. Pozwolę więc sobie na zabieg, którego w recenzjach raczej się nie stosuje (choć nie słyszałem też o zakazie) – zaprezentuję swoją propozycję układu treści (wraz z przyporządkowaniem filmów do odpowiednich części). To oczywiście konstrukcja przygotowana *ad hoc*, nie przywiązuję do niej aż tak dużej wagi - chodziło mi natomiast nie tylko o korektę wątpliwych czasem (o czym wspomnę) podziałów treści, ale także "otwarcie" rozprawy na partie uogólniające, syntetyczne i poszerzające kontekst społeczno-politycznych. Swoją propozycję umieszczam poniżej (a nie np. na końcu czy jako załącznik), bowiem w późniejszych uwagach będę się do tej sugerowanej kompozycji pracy odwoływał.

Wstęp

A w nim to, co ujął Doktorant (przedmiot i cel rozprawy, metodologia i stan badań, struktura pracy, użyte pojęcia, źródła archiwalne, napotkane problemy i nota bibliograficzna.

Część pierwsza: Zespoły Filmowe w latach 1975-1980

1. Kinematografia polska w połowie lat 70. w ówczesnej ocenie władz partyjno-państwowych
2. Zespoły filmowe w latach 1975-1980

Część druga: "Zespoły partyjne" w latach 1975 – 1980

1. Zespół Filmowy "Iluzjon"

1.1. Historia i założenia ideowo-estetyczne

(tu także informacja o stosunku zespołu do kina popularnego/gatunkowego)

1.2. Kadra. Zarys biografii Czesława Petelskiego

1.3. Kwestia debiutów

1.4. Współpraca z telewizją

1.3. Dorobek

1.3.1. Filmy historyczne (tu także opis historiograficznych aksjomatów zespołu; preferencje tematyczne i gatunkowe)

1.3.1.1. **Film paradygmatyczny (dla epoki Gierka): *Kazimierz Wielki*** – pogrubiam tytuły, którym Autor poświęcił najwięcej uwagi i które wydają się paradygmatyczne dla ideowego profilu zespołów

1.3.1.2. **Internacjonalistycznie:** *Czerwone ciernie, Znaków szczególnych brak, Krach operacji terror*

1.3.1.3. **II wojna światowa i utrwalanie władzy ludowej:** *W te dni przedwiosenne, Moja wojna, moja miłość, Akcja pod Arsenalem, Mgła, Wszyscy i nikt, Gwiazdy poranne, Azyl, Sto koni do stu brzegów, ...droga daleka przed nami..., Urodziny młodego warszawiaka, Miłość ci wszystko wybaczy, Trzecia granica (serial), Dom (serial)* - kolejność filmów mogłaby wynikać z chronologii akcji

1.3.2. Tematyka współczesna

1.3.2.1 **W orbicie i poza orbitą moralnego niepokoju:** *Bez miłości / Milioner, Bilet powrotny / Znaki szczególne, Na własną prośbę*

1.3.2.2. **Socjalistyczne obyczaje:** *Kochaj albo rzuć / Zerwane cumy, Krab i Joanna, Okolice spokojnego morza / Roman i Magda, Bezkrzesne łąki, Wielki podryw, Ukryty w słońcu, Słodkie oczy, Bo oszalałem dla niej / Królowa pszczół, Mniejszy szuka dużego, Śnić we śnie / Hasło, Koty to dranie, Wolna sobota // Filip z konopii*

1.3.2.3. **Przestępstwa "Iluzjonu":** *Wściekły, Skradziona kolekcja, Życie na gorąco // Zapach psiej sierści*

1.4. Ważniejsze niezrealizowane produkcje (taki podrozdział pojawia się w partii poświęconej "Profilowi", powinien być więc stosowany konsekwentnie)

1.5. Ocena dorobku "Iluzjonu" w latach 1975 – 1980 (w tym NZK, ale też Autora)

2. Zespół Filmowy „Profil”

2.1. Geneza i założenia ideowo-estetyczne (tu też o narodowym komunizmie oraz o historiograficznych aksjomatach zespołu; preferencje tematyczne i gatunkowe)

2.2. Kadra. Zarys biografii Bohdana Poręby

2.3. Kwestia debiutów

2.4. Współpraca z telewizją

2.5. Dorobek

2.5.1. Tematyka historyczna

2.5.1.1. **Dawniej:** *Rycerz, Znak orla (serial), Placówka, Latarnik // Klejnot wolnego sumienia*

2.5.1.2. **II Rzeczpospolita:** *...cóżes Ty za pani..., Polonia Restituta, Zamach stanu, Romans Teresy Hennert, Józia // Czerwone węże*

2.5.1.3. **II wojna światowa:** *Sekrety Enigmy, Tajemnica Enigmy (serial), Umarli rzucają cień, Dzień Wisły, Zagrożenie, Tirolinka // Wierne bliźny*

2.5.2. Tematyka współczesna

2.5.2.1. **„Kino partyjnego niepokoju”:** *Gdzie woda czysta a trawa zielona, Wysokie loty, Hotel klasy Lux, Antyki,*

2.5.2.2. **"Kino awansu społecznego": zyski i straty:** *Tańczący jastrząb, Wesela nie będzie, Płomienie, Rodzina, Pejzaż horyzontalny, Róg Brzeskiej i Capri, Zapowiedź ciszy*

2.5.2.3. **Oblicza obyczaju:** *Olśnienie, Nic nie stoi na przeszkodzie, Zakręt / Smak wody, A jeśli będzie jesień..., Rekolekcje, Zapach ziemi / Wolne chwile*

2.5.2.4. **O dzieciach i młodzieży:** *Zanim nadejdzie dzień, Pogrzeb świerszcza, Akwarele*

- 2.6. Produkcje niezrealizowane
- 2.7. Ocena działalności zespołu

4. Zespół Filmowy „Kraków”.

- 4.1. Geneza i założenia ideowo-estetyczne
- 4.2. Kadra. Zarys biografii Ryszarda Filipskiego
- 4.3. (Skromny) dorobek: *Kto ty jesteś* (serial), *Karabiny*, *Zamach stanu* (+ serial)

Część trzecia: "zespoły partyjne" w okresie karnawału „Solidarności” i po 13 grudnia

- 1. Likwidacja zespołów „partyjnych”
- 2. Praktyczna kontynuacja działalności
- 3. Solidarnościowe korzyści i nawiązania: *Boldyn*, *Czwartki ubogich*, *Szarża*, czyli przypomnienie kanonu
- 4. PZPR wobec środowiska filmowego w pierwszych miesiącach stanu wojennego. Reaktywacja "Iluzjonu i "Profilu"
- 5. Bojkot zespołów "partyjnych"

Część czwarta: Zespoły partyjne w dekadzie stanu wojennego

1. Zespół Filmowy "Iluzjon"

[tu m.in. sytuacji organizacyjno-ekonomicznej zespołu, np. możliwości korzystania z większych budżetów]

- 1.1. Korekty ideowe po 13 grudnia (tu m.in. o możliwości czerpania z materiałów reglamentowanych, jak np. w *Kamiennych tablicach*; o skłonności do popularyzacji gatunków i erotyzacji filmów)
- 2.2. Zmiany kadrowe i debiutanci
- 2.3. Skromna współpraca z telewizją
- 2.4. Dorobek

2.4.1. W optyce stanu wojennego: *Ultimatum*, *Wakacje w Amsterdamie*, *Smażalnia stary*

2.4.2. Filmy historyczne – zgrane melodie: *Zamach stanu*, *Szkoda twoich łez / Kim jest ten człowiek*, *Pięć kobiet na tle morza*, *Sławna jak Sarajewo/ znów utrwalają władzę ludową: Pastorale heroica*, *Pobojowisko*, *Chrześniak / pozorowane rozliczenia ze stalinizmem: Sonata marymoncka*, *Kamienne tablice*

2.4.3. Popularnie: przestępstwa "Iluzjonu" i rozbieranki: *Magiczne ognie*, *Komedianci z wczorajszej ulicy*, *Na calość*, *Koniec sezonu na lody*

2.4.4. Skromnie o obyczajach: *Sprawa się rypla*, *Pantarej*, *Ballada o Januszku*

2.5. Ocena działalności zespołu i kulisy likwidacji

3. Zespół Filmowy „Profil”

[tu m.in. sytuacji organizacyjno-ekonomicznej zespołu, np. możliwości korzystania z większych budżetów]

- 3.1. Zmiany ideowe po 13 grudnia, czyli partyjnym wolno więcej (tu m.in. dotykane tematów tabu np. Katynia, Wołynia czy relacji polsko-radzieckich widzianych odmiennie

niż wcześniej oraz postawienie na popularny repertuar, w tym popularyzacji przekazu historycznego)

3.2. Zmiany kadrowe i debiutanci

3.3. Współpraca z telewizją

(tu m.in. o zastanawiającej życzliwości władz telewizji kierującej kolejne gnioty do produkcji, pomimo złych recenzji wewnętrznych)

3.4. Dorobek

3.4.1. Z partyjnej perspektywy o Solidarności: *Godność, Czas nadziei, Epizod Berlin-West*

3.4.2. Filmy historyczne – kontynuacja optyki: *Dom świętego Kazimierza / Republika nadziei, Republika Ostrowska / Polonia Restituta (serial), Złoty pociąg, Gdańsk 39 (serial) / Katastrofa w Gibraltarze / Romans z intruzem, Kukulkan w ciemnym lesie, Haracz szarego dnia, Okruchy wojny, W cieniu nienawiści, Przeprowa/Trudna wiosna, Dłużnicy śmierci, Na krawędzi nocy, Ballada o spokojnym człowieku / Kryptonim Turyści*

3.4.3. Historia – popularnie i retro: *Desperacja, Nad Niemnem, Między ustami a brzegiem pucharu, Gorzka miłość*

3.4.4. Obyczaje i ich upadek: *Trzy kroki od miłości, Diabelski szczęście, Kolega Pana Boga, Warszawskie gołębie, Romeo i Julia z Saskiej Kępy / Penelopy / Alabama, Czas dojrzewania / Mewy, Menedżer, Powrót Wabiszczura, Szlachetna krew*

3.4.5. O dzieciach i dla dzieci: *Dzień kolibra, Co dzień bliżej nieba, Podróż nad morze / Złota Mahmudia, Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór, Pan Samochodzik i praskie tajemnice, Jastrzębia mądrość, Czarne stopy, Dzikun*

3.5. Ocena działalności "Profilu"

Część piąta: W nowej rzeczywistości. Studio Filmowe „Profil” po 1989 roku

1. Problemy kadrowe i ekonomiczne

2. Cień PRL-u (tu o złej sławie zespołu i jego członków)

3. Dorobek – łabędzi śpiew: *Tajemnica puszczy, Latający maszyny kontra Pan Samochodzik, Szwedzi w Warszawie, Siwa legenda,*

4. Ostatnie próby: Projekty *Requiem i Zmartwychwstanie*

Zakończenie (tu ewentualnie także o konkurowaniu zespołów "partyjnych")

Podziękowania

Filmografia

Bibliografia

Komentując tę propozycję zacznę od drabiazgu: wydaje mi się że dodawanie cytatów z archiwaliów - jakkolwiek ciekawych i trafnych – do tytułów podrozdziałów zmniejsza komunikatywność spisu treści. Zaproponowane korekty w strukturze rozprawy wskazują jednocześnie na moje wątpliwości dotyczące wyjściowej konstrukcji dysertacji, są również – jak wspominałem - propozycją dodania partii poszerzających kontekst. I tak: nie rozumiem, dlaczego kluczowe dla funkcjonowania zespołów partyjnych wydarzenia spowodowane przez Sierpień 80 (likwidacja zespołów partyjnych, zabiegi o ich przywrócenie, wzmocnienie antagonizmów w

środowisku filmowym, próby zaradzenia sytuacji przez władze partyjne) zostały opisane w rozdziale poświęconym (skromnemu) dorobkowi zespołu "Kraków". Myślę że te partie mogłyby spokojnie funkcjonować jako oddzielny rozdział (co też sugeruję). Nie wydaje mi się także, aby trzeba było dzielić opis dorobku zespołu na kadencje. Ponadto zaproponowany przez doktoranta podział tematyczno-gatunkowy nie jest prowadzony konsekwentnie. Odnosi się on bowiem do filmów kinowych, tymczasem oddzielnie opisywana jest produkcja telewizyjna, już bez podziału na tematy czy gatunki. Wydaje mi się to błędem – fakt realizacji dla telewizji nie neguje podziału tematycznego. A sama procedura produkcji telewizyjnej nie jest – jak sądzę - wystarczającą *differenita specifica*, by dokonywać takiego podziału. Byłby on uzasadniony, gdyby telewizja oczekiwała od zespołów innych tematów i gatunków, innej specyfiki ideowej w ich opracowaniu, gdyby miała realny wpływ na ideową odmiennność – a nie wydaje się, aby coś takiego miało miejsce. Podobne wątpliwości mam w związku z wyodrębnieniem w oddzielnym podrozdziale debiutów. Stąd w zaproponowanej przeze mnie strukturze ów podział znika.

Doktorant deklaruje także: "Wychodząc od tego syntetycznego opisu środowiska twórców <<partyjnych>>, do których kierownicy badanych przeze mnie zespołów filmowych należeli, chciałbym przeanalizować dorobek wszystkich wymienionych wyżej grup twórczych w celu uzyskania odpowiedzi na następujące pytania badawcze: Jaka była polityka programowa i tematyczna tych zespołów? W jakim stopniu w polityce programowej <<partyjnych zespołów>> dominowały elementy polityki kulturalnej i historycznej? Czy filmy <<Iluzjonu>>, <<Profilu>> i <<Krakowa>> miały problemy z cenzurą, jeśli tak, to z jakimi zarzutami spotykali się twórcy tych filmów? W jaki sposób sytuacja polityczna (zwłaszcza okres karnawału „Solidarności”) wpływała na funkcjonowanie tych zespołów? Jaką opinię miały w środowisku filmowym <<partyjne zespoły>>? W jaki sposób filmy <<partyjnych zespołów>> oceniali recenzenci filmowi? Jak na działalność i kondycję finansową <<Iluzjonu>> i <<Profilu>> wpłynęły ostatnie lata systemu komunistycznego oraz (w przypadku <<Profilu>>) zmiany polityczne i gospodarcze 1989 roku? I w końcu – jak można definiować ową <<partyjność>> zawartą w tytule pracy w odniesieniu do samych fabuł?". Otóż wydaje mi się, że Autorowi udało się szczegółowo odpowiedzieć na pytania od trzeciego do siódmego. Niedosyt odczuwam w odniesieniu do dwóch pierwszych pytań i ostatniego.

Moim zdaniem warto pogłębić odpowiedzi na te pytania. I tak: więcej miejsca przeznaczyć na ideowo-estetyczne założenia danego zespołu – konkretne filmy oceniane byłyby więc także z perspektywy realizacji danej strategii/misji. Tym bardziej, iż – pomimo generalnych ideologicznych podobieństw między zespołami - były też wyraźne różnice. Warto więc jak sądzę napisać o historiograficznych aksjomatach w filmach historycznych poszczególnych zespołów ("Profil" i

Filipski byli bardziej narodowo-komunistyczni niż "Iluzjon", poza tym ksenofobiczni; z kolei "Iluzjon" był bardziej internacjonalistyczny i proradziecki; Poręba i Filipski byli też bardziej nastawieni na sanację partyjnej moralności). Także w sferze gatunkowej widać – przynajmniej do pewnego momentu – różnice: "Profil" (w okresie 1975 – 1980) preferował dramaty, w tym dramaty historyczne w formule "podręcznikowej", "Iluzjon" otwarty był także na kino gatunkowe. Po 13 grudnia pojawiła się wyraźna tendencja do "erotyzacji" treści filmów, warto więc – w partii otwierającej odpowiedni podrozdział – wspomnieć i o tym.

Jeśli chodzi o dorobek zespołów w okresie Solidarności, to prace koncepcyjne w większości przypadków rozpoczęto wcześniej; w związku z tym w rozdziale dotyczącym karnawału "Solidarności" proponowałbym opisać tylko te (nieliczne) filmy, które skorzystały na liberalizacji cenzury lub próbowały komentować bieżące wydarzenia polityczno-społeczne (jak *Bołdyn*, *Czwartki ubogich* czy *Szarża, czyli przypomnienie kanonu*). Generalnie, w moim mniemaniu każdy z podrozdziałów nt. dorobku danego zespołu (np. filmów historycznych) można by uzupełnić o partie – wywiedzione choćby z istniejącej literatury przedmiotu – nt. polityki historycznej danego okresu PRL (jak oceniano II RP, jak II wojnę światową i okres utrwalania władzy ludowej itp.). Podobnie w przypadku filmów obyczajowych: może warto byłoby wskazać dominujące cechy socjalistycznego obyczaju obecne w tych filmach (np. model rodziny, model relacji osobistych, stosunek do katolicyzmu itp.)? By być sprawiedliwym - te wątki pojawiają się w rozprawie, ale są rozproszone. Tymczasem takie syntetyczne otwarcia (a może podsumowania) zmniejszyłyby wrażenie enumeratywności wywodu. I jednocześnie poszerzyły/pogłębiły opis społeczno-politycznego kontekstu. Autor deklaruje ponadto we wstępie: "Kontekstem analiz będzie dynamika zmian w polityce kulturalnej PZPR w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., dokonująca się także pod wpływem wydarzeń historycznych (karnawał <<Solidarności>> i stan wojenny)". Moim zdaniem opis owej polityki kulturalnej PZPR również gdzieś się w dysertacji rozmył.

Proponowałbym także wyodrębnić te filmy z okresu po 13 grudnia, który były oficjalnym komentarzem do "Solidarności" (oczywiście nie tylko *Godność* czy *Czas nadziei*, ale także *Ultimatum*, *Wakacje w Amsterdamie* czy *Smażalnia story*). Ponadto mocniej powinna, moim zdaniem, wybrzmieć (jako oddzielna partia/podrozdział) kwestia zgody władz - mocno kontrolowanej wprawdzie, ale jednak – na dotykaniu tematów tabu typu Katyń, Czerwiec 1956, Węgry 1956 itp. Sugerowałbym także konsekwencję, jeśli chodzi o partie poświęcone filmom niezrealizowanym – albo odnieść to do wszystkich zespołów, albo żadnego.

Mam kilka wątpliwości dotyczących sposobu oceny wartości artystycznej opisywanych filmów. Autor sięga do ówczesnej recepcji (recenzje NZK i TVP, kolaudacje; teksty krytycznofilmowe) i identyfikuje wartość filmów z perspektywy czasu zatrzymanego (w takim

rozumieniu recepcja jest również faktem historycznym). Czasem jednak pozwala sobie także na wypowiedzanie własnych opinii. Rzecz oczywiście nie w tym, że sam ocenia – do tego ma prawo – ale że robi to, po pierwsze, niekonsekwentnie (czyli nie zawsze). Po drugie – zdarza się, że te estetyczne oceny (czasem takie, które stoją w sprzeczności z opiniami z epoki) nie są dość pogłębione, a tym samym uzasadnione. By podać przykłady: "A jednak nie można uwolnić się od myśli, że gdyby Wionczek dostał inny scenariusz [niż *Godności*], mniej jednostronny i nasączony publicystyką, mógłby powstać naprawdę interesujący dramat człowieka, który za wszelką cenę broni swoich przekonań i stosunku do rzeczywistości, nawet za cenę ostracyzmu i wyrzucenia ze swojego środowiska" – nie wiem na jakiej podstawie Autor tak pozytywnie wartościuje warsztat Wionczka. Albo taki passus: "Warto jednak spojrzeć na *Romana i Magdę* z dzisiejszego punktu widzenia i postawić tezę, że film Chęcińskiego (wraz z – omówionym w podrozdziale <<Debiuty>> – filmem Barbary Sass *Bez miłości* [1980]) jest jednym z najbardziej uniwersalnych filmów polskich". Można spytać: dlaczego? I z jakich powodów – jak pisze Autor – "warto (...) spojrzeć", co uzasadnia tę intencję? Albo taki passus o *Warszawskich gołębiach*: "Jednak nawet mimo tych wad obyczajową historię z nowego warszawskiego osiedla należy uznać za jedną z lepszych telewizyjnych produkcji Zespołu <<Profil>> z lat 80" – dlaczego?

Piszący te słowa odnosił czasem wrażenie, że Doktorant przeszacowywał wartość danego filmu (np. gdy pisał o "znakomitym przyjęciu" *Biletu powrotnego*), bo robiła to część krytyków. Wydaje mi się, że działała tu także zasada: "na bezrybiu i rak ryba" – jak coś wykraczało ponad przeciętność, spotykało się z życzliwością Autora; gdyby jednak dany film porównać z najwybitniejszymi z tamtej epoki, jego stosunek byłby pewnie chłodniejszy.

W kwestii oceny filmów i "przeskakiwania" pomiędzy "wtedy a teraz" należy wskazać, że czasem Autor przywołuje także współczesne interpretacje opisywanych filmów (teksty Lewickiego, Fiuk itp.), przy czym robi to wybiórczo. A skoro powołuje się także na najnowsze opracowania, to może warto – choćby w przypisie – zaznaczać literaturę przedmiotu nt. danego dzieła (bo jakaś część tych na ogół mało opisywanych filmów znalazła swojego filmoznawcę). Czasem bowiem diagnozy Autora nt. danego obrazu zbieżne są generalnie z tym, co już napisano (przykładem może być analiza *Bez miłości* – warto odwołać się do opracowań Moniki Talarczyk; w przypadku *Płomieni* – do książki Jagielskiego; do książki Justyny Czai w opisie filmów o AK i powstaniu warszawskim; częściej też proponowałbym odwoływać się do książki Zwierzchowskiego *Filmowe reprezentacje PZPR*, bowiem obaj autorzy przemierzają czasem te same szlaki). Gdy z kolei Autor pisze o braku zainteresowania historyków niefikcyjnym "kinem partyjnym", przypomina mi się ponownie książka Zwierzchowskiego.

Z kolei w kwestii ówczesnej recepcji krytycznofilmowej miałem wątpliwości co do

reprezentatywności przywoływanego materiału i wypowiedzianych w nich sądów. Po pierwsze Autor nie podaje, jakim kieruje się kluczem w wyborze recenzji (w tych przypadkach, w których – z uwagi na ich dużą liczbę - musi dokonać wyboru). Dlaczego te, a nie inne publikatory, te, a nie inne nazwiska recenzentów (jedynym uzasadnionym jest "zaprzyjaźniony" z partyjnymi zespołami Janusz Skwara)? Nie odpowiada na pytanie, czy wybrane recenzje są (a jeśli tak, to w jakim stopniu i jakich zakresach) reprezentatywne dla ogółu piśmiennictwa nt. danego filmu. Powtórzę: recepcja krytyczno-filmowa (jak przekonywała o tym m.in. Janet Steiger) to także fakt historyczny i dobór źródeł wymaga uzasadnienia. Inny problem pojawia się, gdy Autor odnajduje zaledwie kilka recenzji z epoki (a czasem nawet tylko jedną) – bowiem czym bliżej końca PRL, tym rzadziej pisało się o produkcjach analizowanych zespołów. Jak w takim przypadku wygląda reprezentatywność tych tekstów? Kolejny problem to skład osobowy recenzentów – w większości przypadków nie są to nazwiska wybitnych krytyków filmowych, co do których gustów moglibyśmy mieć większe zaufanie.

Zdarzają się też w ocenach filmu autorskie sprzeczności. I nie chodzi oczywiście o – dość powszechną - sytuację różnicy zdań pomiędzy kolaudantami (wiadomo, przeszacowywali filmy ze względu na ideologię) a krytykami, ale o brak uzgodnienia w narracji autorskiej (pod tym kątem prosiłbym Doktorant o uważne przeczytanie stron 154 – 157, aż do zdania "Więszym niepowodzeniem zakończyła się realizacja ostatniego filmu Janusza Nasfetera – *Śnić we śnie...*"; z wcześniejszego wywodu nie wynika jednoznacznie, że telewizyjne filmy "Iluzjonu" były niepowodzeniami; wręcz przeciwnie). Takich miejsc w dysertacji jest kilka (np. na stronach 313-314 czy w odniesieniu do filmu *Yokohama* z przywołaną oceną Alicji Iskierko).

Pozostając w sferze zagadnień metodologicznych chciałbym się zapytać Autora, czy czasem zbyt niewolniczo nie podążał "za źródłem". Znam ten stan, gdy w archiwach odnajdzie się jakiś nieznan dokument i chce się "opowiedzieć o tym świecie". Ale może to zaburzyć proporcje w narracji – kilkakrotnie miałem takie wrażenie, np. na okoliczność niezrealizowanych projektów *Requiem* i *Zmartwychwstanie*, ale też w krótszych partiach (czy jest konieczne poświęcanie tyle uwagi recenzentom *Klejnotu wolnego sumienia* lub temu, co miał do powiedzenia Florian Siwicki w "Nowych Drogach", przypis 1277?)

Chciałbym też podyskutować z kilkoma szczegółowymi stwierdzeniami/kwestiami poruszonymi przez Doktoranta w dysertacji:

1. O ile dwie zaproponowane przez Autora kategorie: "kino partyjnego niepokoju" (ta zwłaszcza!) i "kino awansu społecznego" wydają mi się trafne, o tyle "kidawizm" niekoniecznie. Nie mam wrażenia, że – jak sugeruje Autor – jest to kategoria oczywista w swej treści; poza tym Doktorant stosuje ją właściwie tylko w odniesieniu do filmów Janusza Kidawy; jej użycie miałoby sens,

gdyby odnosiło się do tendencji obecnej także w twórczości innych reżyserów.

2. Grzechowiak pisze o ostracyzmie, który po latach spotkał aktorów grających w filmach zespołów "partyjnych" – poza kilkoma wyjątkami; proponowałbym to jeszcze raz sprawdzić, bowiem według mojego rozeznania większość wspomnianych aktorów przeszła "suchą stopą" transformację ustrojową; Autor wyraża też zdziwienie, że w jednej z produkcji zagrał Witold Pyrkosz; tymczasem był on etatowym odtwórcą w filmach ideologicznie prawomyślnych.

3. Proponowałbym przemyśleć także częste użycie kategorii "nurt"; w filmoznawstwie jest ona bardzo proteuszowa; piszący te słowa – ale nie tylko on – odnosi ją do szerszego zjawiska historyczno-filmowego, które (poprzez pokazaną ilość filmów) odbija swój czas (jak np. ekspresjonizm niemiecki, amerykańskie kino noir czy polska szkoła filmowa).

4. Autor informuje zawsze o filmach, które zwróciły swój koszt; przypomina mi się tu jednak uwaga Edwarda Zajička, który wspominał, że ów przychód filmu należałoby pomnożyć 2,5 raza, bowiem dopiero zdecydowana nadwyżka równoważyłaby koszty promocji, dystrybucji i eksploatacji filmu w kinach.

5. Gdy Autor pisze, że Polonusi pokazywani byli głównie w komediach, to przypomina mi się także pokaźna ilość dramatów (*Kariera, Ucieczka Baltazara, Powrót, Szyfry. Pogoń za Adamem, Przypadek, Dyrygent* czy "groteskowo-poważne" *Kalosze szczęścia*).

Poza tym chciałbym odnieść się jeszcze do drobnych spraw: 6. w doktoracie brak jakiejś partii tekstu na stronie 68; 7. Doktorant wspomina o Waškowskim jako sekretarzu POP w latach 80.; warto myśleć napisać, kto był nim w latach 70. (a propos Waškowskiego: jedną z jego "ról" jest – co symptomatyczne - "rola" głosu oskarżyciela w scenie stalinowskiej); 8. Tadeusz Łomicki poza *Akcją pod Arsenalem* wystąpił także w innym "partyjnym" filmie swego brata: *Nagrodach i odznaczeniach*; 9. *Pociąg* został zrealizowany w 1959; 10. Ewa Petelska przed związkiem małżeńskim z Czesławem miała na nazwisko "Głowacka" (tak jest w dokumentach szkoły w Łodzi); 11. wspomniałbym - wyliczając filmy, które doprowadziły do przejścia zespołu "Iluzjon" - także o *Czarnych skrzydłach*; 12. warto wytłumaczyć, czy - a jeśli tak to co - *Gwiazdy poranne* mają wspólnego z thrillerem (nawet jeśli politycznym – określenie Ryszarda Koniczka); 13. o jaki odcinek serialu z Polonusem chodzi na okoliczność 07 zgłoś się?; 14. dlaczego Królikiewicz był twórcą "kontrowersyjnym"?; 15. czy w serialu *Znaki szczególne* pada nazwa "Port Północny" czy też miejsce akcji jest czymś na kształt Portu Północnego? 16. *Na własną prośbę* nie jest filmem tak bardzo nieznanym – został opisano dokładnie w książce Zwierzchowskiego (razem z kwestią zmian w zakończeniu); 17. czy po zmianach *Hotel klasy Lux* jest rzeczywiście filmem tylko o ludziach, a nie ludziach władzy (znów Zwierzchowski)?; 18. opis drugiego filmu Kijańskiego pojawia się w rozdziale o debiutach; 19. Autor na stronie 305 wspomina o pozytywnych niemieckich recenzjach

Józi – ale nie podaje przykładów; 20. Zofia, bohaterka filmu *W cieniu nienawiści* nie jest bohaterką tytułową; chyba że chodzi o literacki pierwowzór, ale i w tym przypadku była to Ewa; 21. czy w cytacie na s. 516 rzeczywiście dwukrotnie pojawia się nazwisko Wałęsy?; 22. czy można mówić w odniesieniu do "Profilu" (s. 596) o "zakończonym sukcesem finansowym kadencji 1984 – 1987", w sytuacji, w której jednak większość filmów przyniosła straty?; 23. piszący te słowa w tytule artykułu o Milanówku (*Ziemia obiecana dla historyków*) stawiał - warunkujący wymowę - znak zapytania; 24 czy rodzina w którą wżeniał się bohater *Tańczącego jastrzębia* jest inteligencka, czy raczej arystokratyczna?; 25. czy sam fakt obecności manichejskiego konfliktu (jak we wszystkich przekazach propagandowych) wystarcza (s. 509), by jeden z filmów "partyjnych" nazwać socrealistycznym?; 26. zwiastuny filmowe były dość powszechną praktyką w PRL, a w narracji Autora opisującej *Alabamę* (s. 552) brzmi to trochę jak wyjątek; 27. "Ekran" był wydawany przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (s.26)? Poza tym pytam, bo nie pamiętam i nie jestem pewien (powinienem sprawdzić, ale zdaję się na Doktoranta): czy w *Magicznych ogniach* Biel zabija zgwałconą dziewczynę? Czy *Człowiek z żelaza* był w konkursie festiwalu w Gdańsku? I jeszcze jedno: w partii relacjonującej stan dotychczasowych badań Autor kurtuazyjnie ocenia dotychczasowe książki nt. zespołów filmowych. Wskazując na brak archiwaliów jako bazy źródłowej pisze: "Nie zmniejsza to w żaden sposób walorów tych publikacji (przede wszystkim poznawczych, zwłaszcza dla czytelników interesujących się historią kina polskiego hobbystycznie), niemniej z punktu widzenia coraz częściej występującego <<zwrotu ku archiwom>> może prowadzić do odczucia niedosytu". Otoż, moim zdaniem, "zmniejsza (...) walory", bowiem pozostawia "odczucie niedosytu". (Na marginesie: na s. 231 Doktorant wspomina o piosence, która miała być wykorzystana w filmie *Hotel klasy Lux*. Pewnie to zbyt oczywiste skojarzenie i pewnie Autor to sprawdzał, ale przypomniała mi się *Ballada o marynarzach z Titanica* Andrzeja Górszczyka, bardzo popularna pod koniec lat 70., a wykorzystana w filmie *Gry i zabawy*, który jednak nie trafił do kin; pisze o tym Zwierzchowski).

Oczywiście, dzieląc się uwagami i propozycjami mam świadomość, że rozprawa w pierwotnym jej kształcie jest bardzo obszerna. Ale, po pierwsze, gruba książka to też książka (przykładem jest choćby niedawno wydana przez "łódzkie zagłębie filmoznawcze" publikacja – jej pierwszy tom! - o rozpowszechnianiu filmów w Polsce Ludowej, której Doktorant jest współautorem); po drugie – jeśli się dobrze przejrzy dysertację przed publikacją i dokona uważnej redakcji, to być może pewne partie z niej znikną, dając przestrzeń do ewentualnych uzupełnień. Uważna redakcja jest potrzebna także dla wyeliminowania pokażnej ilości różnego rodzaju pomyłek językowych.

To wybieganie w moich uwagach w przyszłość, w stronę publikacji dysertacji (koniecznej!)

jest jednocześnie podchodzeniem do konkluzji. Bowiem niezależnie od uwag krytycznych i polemicznych rozprawa mgr. Jarosława Grzechowiaka – jak to już pisałem w pierwszej części recenzji - spełnia, moim zdaniem, merytoryczne i formalne wymogi stawiane rozprawom doktorskim, wnioskuję zatem o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Krzysztof Komela