

Autoreferat

1. **Imię i nazwisko:** Ewa Ciszewska

2. **Posiadane dyplomy i stopnie naukowe**

2010 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego (22.10.2010), tytuł rozprawy: „Bohaterowie kina czeskiego. Od *Czarnego Piotrusia* (1963) Miloša Formana do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2005) Petra Zelenki” (promotor: prof. dr hab. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, recenzenci: dr Jadwiga Hučková, prof. Tomasz Kłys)

2006 – magister kulturoznawstwa, spec. filmoznawstwo, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego

3. **Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych**

2011 – obecnie: adiunkt, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego

2010 – 2011: asystent, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego

4. **Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.).**

tytuł osiągnięcia naukowego: *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*

autor, tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa, recenzent wydawniczy

Ewa Ciszewska, *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945–1970*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2025 (260 stron), recenzje wydawnicze: prof. Ewa Mazierska, dr hab. Joanna Szczytkowska

Przedmiotem mojego zainteresowania jest transfer kulturowy pomiędzy dwoma krajami socjalistycznymi w okresie 1945–1970. W tym czasie kontakty filmowe pomiędzy Polską a Czechosłowacją przyjmowały postać wspólnej realizacji filmów, uczestnictwa w wydarzeniach branżowych i stowarzyszeniach, mobilności edukacyjnej i wreszcie wspólnego udziału w festiwalach filmowych. Aktywności te składają się na – rekonstruowany *ex post* – tzw. socjalistyczny internacjonalizm filmowy, a więc zespół praktyk i zachowań będących wyrazem i efektem uczestnictwa w socjalistycznej kulturze filmowej, wspólnej dla krajów będących w strefie wpływów radzieckiej *soft power*. Socjalistyczny internacjonalizm filmowy, analizowany przeze mnie w dwustronnej relacji polsko-czechosłowackiej, był wyrazem realizacji polityk kulturalnych obu państw-sąsiadów nakierowanych na uczestnictwo w świecie wartości i protokołów postępowania związanych z socjalizmem. Jednocześnie, narzędzia i wyrazy współpracy kulturalnej w dziedzinie filmu często nie tylko nie były tożsame z zestawem praktyk proponowanych w wytycznych do realizacji umów o współpracy, ale wykraczały poza projektowane wyobrażenie, jak taka współpraca miałaby

wyglądać i jakie mogłyby być jej efekty. Tym samym w wymiarze praktycznym projekt socjalistycznego internacjonalizmu filmowego rozwijał się, może nie tyle poza oficjalnymi protokołami postępowania, co równoległe do nich. Za realizację tego projektu formalnie odpowiadali aktorzy instytucjonalni; w praktyce jednak nie do przecenienia okazywała się rola aktorów indywidualnych, motywowanych własnymi ambicjami, interesami czy, po prostu, planami zawodowymi i osobistymi.

Dla określenia charakteru współistnienia polskiego i czechosłowackiego przemysłu filmowego stosuję termin „socjalistyczny internacjonalizm filmowy”. Staram się dzięki niemu uchwycić, z jednej strony, płynące „z góry” wytyczne i sposoby współpracy kinematografii w warunkach gospodarek socjalistycznych, z drugiej podkreślam wernakularne, osobne narzędzia oraz praktyki budowania bliskości i czerpania wzajemnych inspiracji. Staram się udowodnić, że powtarzalna „forma podawcza” (festiwal, konferencja, mobilność edukacyjna), przekazująca ideologiczne lub geopolityczne przesłanie, nie oznaczała, że wydarzenie bezproblemowo transmitowało zaprojektowane treści. Analiza praktyki stosunków filmowych Polski z Czechosłowacją pokazuje, że, mimo wielu pozytywnych rezultatów, współpraca nie zawsze odbywała się modelowo i bezkonfliktowo. Wskazuję także, że za sukcesem danego wydarzenia stały sieci interesów, reprezentowanych zarówno przez aktorów indywidualnych, jak i instytucjonalnych.

Dowodzę, że radziecki internacjonalizm filmowy wyrażał się w lokalnych artykulacjach. Powyższe rozważania są argumentem na rzecz tezy, że kultura filmowa bloku wschodniego tworzyła system połączony, w ramach którego w narodowych przemysłach filmowych dochodziło do zdarzeń paralelnych. Owa paralelność w dużej mierze wynikała ze zestandaryzowanych, charakterystycznych dla krajów socjalistycznych, form organizacji życia kulturalnego oraz zestandaryzowanych form współpracy kulturalnej. W mojej pracy przeanalizowałam takie formy kooperacji jak: realizacja wspólnych filmów, udział w sieciach zawodowych, mobilność edukacyjna oraz festiwal filmowy.

Najbardziej oczywista, ale i prestiżowa, forma współpracy pomiędzy dwoma krajami, a więc koprodukcja filmowa, była przedsięwzięciem najbardziej kłopotliwym. Realizacja polsko-czechosłowackiego filmu *Zadzwońcie do mojej żony* ukazuje szereg trudności związanych z osiągnięciem takiego rezultatu, który byłby do przyjęcia dla obu stron. Lawirowanie pomiędzy oczekiwaniami strony polskiej i czechosłowackiej dało ostatecznie dzieło w karykaturalny sposób portretujące projektowaną bliskość krajów socjalistycznych. Sugerowany romans Polski (Barbara Połomska) i Czechosłowacji (Josef Bek) pozwalał pozostawić w sferze domysłów, co by mogło się zdarzyć, gdyby bohaterowie mieli szansę uwolnić się spod kurateli pilnie strzegących ich opiekunów. *Zadzwońcie do mojej żony* postrzegać można jako metatekst, którego artystyczna formuła, ale także perypetie związane z realizacją, odbijają pułapki sterowanej współpracy kulturalnej krajów socjalistycznych.

Mobilność edukacyjna przeanalizowana została w mojej pracy na przykładzie obecności Polaków w Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze. Wyjazdy Polaków na studia do Pragi były standardowym wyrazem realizacji polityki współpracy polsko-czechosłowackiej w dziedzinie kinematografii. Analiza obecności takich postaci jak Jerzy Passendorfer, Krystyna Dobrowolska, Jerzy Kotowski i Agnieszka Holland na FAMU pokazuje, że zdobyta tam wiedza i umiejętności nie miały na celu tworzenia internacjonalistycznego kina socjalistycznego czy osadzenia Polaków w czechosłowackim przemyśle filmowym. Zamiast tego służyły budowaniu zasobów w polskiej kinematografii, w tym kapitału relacyjnego i symbolicznego, które wzmacniały wybrane aspekty tego pola.

Standardową formą współpracy krajów socjalistycznych był udział w wydarzeniach zawodowych, takich jak szkolenia, zjazdy, konferencje i działalność w stowarzyszeniach. Analizowany przypadek uczestnictwa Polski i Czechosłowacji w Konferencji Pracowników Filmowych wskazuje na ograniczony zakres sprawczości krajów socjalistycznych w

kontynuowaniu i inicjowaniu międzynarodowych wydarzeń filmowych. Wycofanie się Związku Radzieckiego z udziału w pierwszej edycji Konferencji Pracowników Filmowych w Mariańskich Łązniach 1947 roku, której organizatorem była Czechosłowacja, ujawnia brak aprobaty dla uczestnictwa krajów socjalistycznych w sieci zawodowej zrzeszającej również tzw. kraje kapitalistyczne. Polska i Czechosłowacja nie kontynuowały prac w ramach tej konferencji; w kolejnych latach dominowały konferencje, zjazdy i zebrania organizowane w relacji dwustronnej (polsko-czechosłowackiej) lub takie, w których funkcję dominującą pełnił Związek Radziecki.

Kolejnym z przeanalizowanych w pracy sposobów nawiązywania i utrzymywania kontaktów pomiędzy Polską a Czechosłowacją było członkostwo w Stowarzyszeniu Międzynarodowego Filmu Naukowego (AICS). Dynamika udziału obu państw w tej sieci wskazuje na kluczową rolę zaangażowania aktorów indywidualnych w rozwijaniu współpracy międzynarodowej. Gdyby nie ambicje i determinacja Jana Jacoby'ego, jego zaangażowanie w ten proces, współpraca polsko-czechosłowacka w tej materii nie doszłaby do skutku.

Podjęty przeze mnie problem badawczy, dotyczący obecności polskiego kina w Karlowych Warach, wpisuje się w dobrze rozwinięty na Zachodzie nurt badań nad polityczną i ekonomiczną rolą festiwalu filmowych. Uzupełnienie anglojęzycznych festival studies – koncentrujących się głównie na współczesnych festiwalach Europy Zachodniej, Ameryki i Azji – o historyczny casus festiwalu z Europy Środkowo-Wschodniej pozwoliło na umocowanie hipotezy o nie tylko politycznym, ale także pragmatycznym uwarunkowaniu międzynarodowych wydarzeń filmowych w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1946–1970. Udało się dzięki temu ukazać dynamikę festiwalu, zależną od zmieniającej się polityki międzynarodowej, jak również przemian w europejskiej kulturze filmowej. Analiza polskiej obecności na MFF w Karlowych Warach pokazuje skomplikowane oblicze festiwalu filmowego w kraju należącym do bloku wschodniego, ponieważ jego kształt zależał zarówno od uwarunkowań organizacyjnych kinematografii krajów socjalistycznych, jak i wewnętrznych przemian festiwalu filmowego jako instytucji.

Zadałam pytanie o sposoby i dynamikę obecności Polski na festiwalu w Karlowych Warach. Interesowało mnie, jakie filmy były tam wysyłane, które z nich otrzymały nagrody i jak uzasadniano te decyzje. Festiwal w Karlowych Warach był nie tylko miejscem prezentacji filmów; odbywały się tam także wystawy i konkursy plakatu filmowego z udziałem Polaków. Temu zagadnieniu także poświęciłam miejsce. Kontynuując rozważania o obecności Polski na tymże wydarzeniu filmowym, przyjrzałam się składom rodzimych delegacji, aby wskazać dominujące grupy zawodowe i jak rozkładał się w nich udział uczestników pod względem płci. Wreszcie, scharakteryzowałam wizerunek medialny polskich aktorów i aktorek goszczących na festiwalu.

Poczynione spostrzeżenia i analizy pozwoliły sformułować tezę o znaczeniu udziału Polski na festiwalu w Karlowych Warach w postrzeganiu polskiego filmu w Czechosłowacji oraz o metodach promocji rodzimego kina za granicą. W szerszym aspekcie wykorzystuję to *case study* do umocowania hipotezy o skomplikowanej dynamice festiwalu filmowych w krajach bloku wschodniego. Wydarzenia, takie jak MFF w Karlowych Warach, musiały określać własną tożsamość w odniesieniu do trzech głównych czynników: aktualnej sytuacji politycznej na świecie, przeobrażeń formuły festiwalu filmowych oraz swojego miejsca wobec aktualnej polityki kulturalnej.

Pogłębione badania dotyczące jednego festiwalu zza żelaznej kurtyny i jego relacji z wybraną kinematografią kraju socjalistycznego (w tym przypadku polskim kinem) pozwoliły mi zweryfikować tezę Marijke de Valck o festiwalach w okresie 1932/1946–1970 jako „gablotach wystawowych” dla kinematografii narodowych. Okazuje się, że relacja ta była bardziej skomplikowana, a obecność i wizerunek danej kinematografii krajowej zależał od kilku współoddziałujących czynników, a nie był wyłącznie sumą tego, co decydenci danej

kinematografii uważali za najbardziej godne pokazania oraz wartość ideowych filmu będących kryterium oceny na MFF w Karlowych Warach.

Socjalistyczne festiwale filmowe mogły jedynie w ograniczonym stopniu podnosić prestiż, korzystając z systemu gwiazd do budowania i wzmacniania marki. Nie oznacza to jednak, że zabieg kreacji gwiazd i budowania atmosfery *glamour* nie był obecny w Moskwie, Taszkencie czy Karlowych Warach. Uwarunkowania polityczne i organizacyjne przywołanych imprez sprawiały, że wizerunek medialny aktorek i aktorów musiał godzić dwa przeciwstawne interesy: portretowania ich jako przedstawicieli klasy zawodowej pracowników przemysłu filmowego i gwiazd filmowych otoczonych aurą wzniosłości i niedostępności.

Udział polskich filmowców w MFF KW był elementem strategii mającej na celu wzmocnienie więzi polskiego kina z międzynarodowym środowiskiem filmowym i zwiększenie widoczności polskich twórców na ponadlokalnym rynku filmowym. Zatem udział polskich filmowców w czeskiej imprezie budował konkurencyjność rodzimego filmu jako całości. Reprezentacja polskiej kinematografii na czechosłowackim festiwalu była wypadkową trzech wzajemnie wpływających na siebie sił: rozstrzygnięć organów kinematografii; oddolnych nacisków i inicjatyw środowiska filmowego; a także działań promocyjnych oraz wizerunkowych podejmowanych na miejscu zarówno przez samych uczestników delegacji, jak i media obsługujące festiwal. Przyjrzenie się dynamice tej relacji pozwoliło nie tylko pełniej zrozumieć uwarunkowania obecności polskiego kina na zagranicznych festiwalach filmowych, ale także zarysować inny od imprez zachodnich charakter czechosłowackiej imprezy. Specyfika Karlowych Warów polegała bowiem na fundamentalnej funkcji promocyjnej, jaką pełnił tenże festiwal dla państw socjalistycznych. Dla krajów takich jak Bułgaria, NRD, Polska, Rumunia, a także kinematografii krajów Globalnego Południa, to właśnie Karlowe Wary stanowiły główną arenę prezentacji filmów w Europie i przepustkę do ich międzynarodowego obiegu. Jednocześnie MFF KW przez cały okres swojego istnienia musiał nieustannie na nowo określać swoją rolę i miejsce na festiwalowej mapie świata, umiejętnie godząc oczekiwania fundatorów (reprezentacja czechosłowackiej kinematografii za granicą oraz promocja światowego socjalizmu) z budowaniem prestiżu imprezy względem innych europejskich wydarzeń filmowych. Działania i strategie związane z obecnością polskiej kinematografii w Karlowych Warach, analizowane na przestrzeni lat 1946–1970, w pełni oddają zmieniające się w czasie rolę, wizerunek i strukturę organizacyjną festiwalu.

Zaprojektowane narzędzia współpracy filmowej pomiędzy Polską a Czechosłowacją – jak mobilność edukacyjna czy festiwale filmowe – były rozwijane i eksploatowane w tych zakresach, które dawały konkretne profity stronom uczestniczącym w procesie transferu kulturowego. I tak możliwość korzystania z edukacji w Pradze w postaci realizacji filmów w Barrandovie i kształcenia się kadr profesjonalistów na FAMU została skwapliwie wykorzystana, a jej skutkiem była szybka modernizacja polskiej powojennej kinematografii. Z kolei Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlowych Warach przysłużył się widoczności polskich aktorek filmowych, budowaniu ich gwiazdorskiego wizerunku oraz pozyskiwaniu przez nie interesujących propozycji filmowych.

Przedstawione w pracy aspekty kooperacji filmowej w okresie socjalizmu pozwalają na umocowanie mojej tezy o pragmatycznym, a nie wyłącznie ideologicznym, wymiarze stosunków polsko-czechosłowackich w dziedzinie kinematografii. Rozdźwięk między wzorcowymi a prawdziwymi możliwościami przebiegu współpracy nie okazał się wyjątkiem, lecz cechą charakterystyczną stosunków kulturalnych w obrębie bloku wschodniego. Ponadto analiza narzędzi i praktyki współpracy filmowej polsko-czechosłowackiej, zaprzęgniętej w służbę socjalizmu, uwypukla praktyczny charakter socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie zimnej wojny.

Doceniając istotność badań nad krajami socjalistycznymi, prowadzonych w formie szczegółowych opisów narodowych kultur filmowych, podkreślam, że to właśnie podejście komparatystyczne umożliwia uchwycenie specyficznych dynamik lokalnego życia kulturalnego. Analiza zaangażowania Polski i Czechosłowacji w projekt socjalistycznego internacjonalizmu filmowego wymagała „decentralizacji” zimnowojennego dyskursu oraz przełamania powszechnego wyobrażenia o dwubiegunowym podziale sił na świecie w okresie zimnej wojny. Oznaczała odejście od traktowania bloku wschodniego jako monolitu i uwzględnienie niezależności państw satelickich w prowadzeniu polityki zagranicznej oraz polityki kulturalnej. Przez pryzmat współczesnej wrażliwości, ale jednocześnie z poszanowaniem litery dokumentów, na nowo odczytałam treści ukryte w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego, aby odnaleźć w nim zapomniane wartości, a także zinterpretować jego rolę dla rozwoju narodowych kultur filmowych.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych.

Efektom mojej dotychczasowej działalności naukowej są dwie książki monograficzne (w tym: omówiona już rozprawa oraz książka współautorska). Dorobek książkowy uzupełnia pięć współredagowanych monografii: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe* (wraz z M. Góralikiem, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2018), *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (z K. Klejsą, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2015), *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki* (wraz z K. Klejsą, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury* (wraz z E. Nurczyńską-Fidelską, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo PWSFTviT, 2013) oraz *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, z M. Saryusz-Wolską, Kraków: Rabid, 2013, przed stopniem doktora).

Współredagowałam dwa numery specjalne czasopism naukowych w języku angielskim: *Animation Studios: People, Spaces, Labor* (z P. Skopalem, „Illuminace – The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics” vol. 36, no. 3, 2024) i *Film Literacy in Poland: The Practices and the Prospects of Film Education* (z J. Mostowską, „Panoptikum” nr 18, 2017).

W poczet mojego dorobku po uzyskaniu stopnia doktora wchodzi 14 artykułów naukowych, w tym połowa z nich w języku angielskim. Część z zawartych w nich hipotez była prezentowana podczas konferencji naukowych. Po doktoracie wzięłam udział (wystąpienia z referatem) w ponad 30 konferencjach naukowych, w tym w 24 zagranicznych lub krajowych o zasięgu międzynarodowym (z udziałem gości zagranicznych).

Jestem współautorką otwartych danych badawczych – E. Ciszewska, S. Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz [dataset]*, 2024, <http://hdl.handle.net/11089/52081> oraz bazy filmowej – P. Skopal, E. Ciszewska, T. Bochinová, A. Czajkowska, A. Hofelmajer-Roś, M. Gonciarz, M. Kos, K. Kunkelová, O. Nadarzycka, M. Pabiś-Orzeszyna, D. Piekarski, T. Porubčanská, J. Pospíšil, M. Rawska, S. Szul, K. Šrámková, M. Večeřa, P. Veinhauer, *Animation in Czechoslovakia and Poland, 1945–1990 [dataset]*, Faculty of Arts, Masaryk University; Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 2024, <https://animation.phil.muni.cz>

Moje zainteresowania badawcze w okresie po uzyskaniu stopnia doktora koncentrowały się wokół czterech kręgów tematycznych:

1. Polsko-czechosłowackie (czeskie) relacje filmowe po 1960 roku

Transfer pomiędzy Czechosłowacją, a później Czechami i Słowacją w odniesieniu do filmu zajmował mnie na wielu płaszczyznach, czego wyrazem są rozważania dotyczące adaptacji czeskiej literatury (2013: *Folklor w służbie komunizmu. „Žart” Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša*) czy działań związanych z edukacją filmową (2018: *Drogi równoległe. Edukacja filmowa w Polsce, w Czechach i na Słowacji*). Przywołane tematy znalazły swoje opracowanie w przygotowanych przeze mnie tomach zbiorowych (odpowiednio w: *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, redakcja z E. Nurczyńską-Fidelską oraz w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, redakcja z M. Góralikiem). Praca redakcyjna i równoległe prowadzone badania własne pozwoliły mi na orientację w zakresie przepływów pomiędzy kinematografiami Polski i Czechosłowacji, poznanie ram instytucjonalnych oraz przybliżenie wybranych przykładów ilustrujących tę współpracę. Niejako przy okazji, zgłębiając różne wymiary kultury czechosłowackiej/czeskiej, opublikowałam cztery teksty w tomach zbiorowych: (1) o niezrealizowanych filmach czeskiej nowej fali (2013: *Czeska nowa fala – filmy, których nie ma*), (2) o współczesnych czeskich filmach dotyczących lat 50. XX wieku i rodzącej się wówczas kultury młodzieżowej (2012: *Stalin i big-beat. Medialne rekonstrukcje lat 50. XX wieku we współczesnym kinie czeskim*), (3) tekst o, w większości niezrealizowanych, scenariuszach filmowych autorstwa Václava Havla (2014: *Havel na Barrandov. O filmowej (nie)karierze Václava Havla w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*) oraz (4) szkic o czeskim geniuszu, wynalazcy okrągłego znaczka pocztowego, Járze Cimrmanie (2020: *Superman czeskiej kultury – Jára Cimrman*). Przełomowym dla mojego myślenia o współpracy polsko-czechosłowackiej okazał się wyrosły ze wspólnego wystąpienia konferencyjnego tekst napisany wspólnie z Pavlem Skopalem: *From Prague to Łódź and back again: the Czech scriptwriter Pavel Hajný and Czechoslovak–Polish cultural transfer in the 1970s and 1980s* (2009). Artykuł o pracy czeskiego scenarzysty i dramaturga w Polsce (Pavel Hajný jest autorem scenariuszy dla Janusza Majewskiego i Stanisława Różewicza) jest dla mnie ważny podwójnie – dzięki niemu podjęłam namysł nad kategorią transferu kulturalnego w okresie zimnej wojny, co znalazło rozwinięcie w książce; praca nad tekstem była także inicjacją dla trwającej do dziś współpracy naukowej z prof. Pavlem Skopalem z Uniwersytetu Masaryka w Brnie – autorytetem w dziedzinie studiów nad zimnowojenną kulturą filmową bloku wschodniego. Wreszcie, na zaproszenie redaktorów z Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze, napisałam tekst o współczesnych koprodukcjach polsko-czeskich (*Filmová koprodukce jako mezikulturní dialog. Specifika polsko-českých koprodukcí realizovaných v letech 2005–2019, zapowiedź na 2025 rok*). Nadmienię, że żadna z przywołanych w tym punkcie prac nie została użyta (przedrukowana) w książce *Sojusznicy z rozsządku....*

2. Edukacja filmowa i audiowizualna

Zagadnienia edukacji filmowej od lat definiowały profil ośrodka łódzkiego, głównie dzięki pracom prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. Czując silny związek z tą tradycją, podjęłam rozważania dotyczące perspektyw badawczych nad edukacją filmową (2016: *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*; angielska wersja: 2017: *Film Education in Poland – Historical Outline and Current State of Research*). Efektem tego namysłu stały się także dwa opracowania: książka współredagowana z K. Klejsą (2016: *Od edukacji filmowej*

do edukacji audiowizualnej: teorie i praktyki) oraz anglojęzyczny numer czasopisma „Panopikum” przygotowany z J. Mostowską (2017: *Film Literacy in Poland: The Practices and the Prospects of Film Education*). Moje prace naukowe z zakresu edukacji audiowizualnej zostały nagrodzone w 2019 roku Nagrodą indywidualną Rektora UŁ II stopnia.

3. Filmowa regionalistyka

Zagadnienia relacji Łodzi z filmem interesowały mnie w trzech aspektach: reprezentacji ekranowych miasta (w tym wizerunków getta Litzmannstadt); wykorzystania filmowych walorów regionu w turystyce oraz historii przemysłu filmowego. Fabularne wizerunki miasta omówiłam w tekście *Łódź filmowa* (2012), dokumentalne – w monograficznym opracowaniu *W służbie pamięci – o filmach dokumentalnych Andrzeja Barta* (2011, wraz z A. Michalakiem). Osobne miejsce poświęciłam filmowym reprezentacjom getta Litzmannstadt – *Kinematografia niepamięci. Polskie filmy dokumentalne o Litzmannstadt Getto* (2016, wersja francuska w roku 2022) oraz *Podróż do ziemi przekłętej. Żydzi zachodnioeuropejscy jako bohaterowie dokumentów poświęconych łódzkiemu gettu* (2016, także w wersji angielskiej w tym samym roku). Szersze rozważania o turystyce filmowej w PRL-u (2017, *Tourism and film in the Polish People's Republic in the 1950s*) stopniowo precyzowałam, odnosząc się do przykładu Łodzi (2016, *Postfilmowa Łódź i spojrzenie turysty. Sposoby wykorzystywania filmowych walorów miasta w przedsięwzięciach biznesowych i niekomercyjnych*; 2016, *Łódź as a Central European Post-Cinematic City, and the Tourist Gaze*). Współczesne praktyki turystyki filmowej w odniesieniu do twórczości animowanej przeanalizowałam w tekście *Who Benefits from the Past? The Process of Cultural Heritage Management in the Field of Animation in Poland (The Case of the Se-Ma-For Film Studio in Łódź)* (2019) – został on wyróżniony w 2020 roku “Honorable Mention” w konkursie “Outstanding Essay Award” organizowanym przez Society for Cinema and Media Studies w kategorii Central/East/South Cinemas. Na koniec wspomnę o współredagowanej z K. Klejsą książce *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (2015) – tu po raz pierwszy otworzyłam się na nowe zagadnienie, tj. polski film animowany, który w ostatnich latach stał się moją nową pasją naukową.

4. Polski film animowany

Przygotowując z K. Klejsą opracowanie dotyczące współczesnej filmowej Łodzi – wytwórni filmowych, szkolnictwa, kin – i szukając do niej autorów, natknęliśmy się na wyzwanie – nikt nie chciał napisać o Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”. Uznając, że pięcioletnie studia magisterskie i czteroletnia praca nad doktoratem wyposażyły mnie w podstawowe narzędzia, podjęłam się opracowania tematu, który nie był mi ani bliski, ani nie wydawał się szczególnie pociągający. W efekcie *Głową w dół. Studio Filmowe Semafor w latach 1990–1999* (2015, także w języku angielskim w tym samym roku) rozpoczęło moją trwającą do dziś przygodę z polskim filmem animowanym, analizowanym przeze mnie w perspektywie badań nad produkcją filmową. Intensyfikacja działań naukowych związanych z animacją nastąpiła w 2021 roku wraz z początkiem realizacji projektu „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa” (02.2021–02.2025), Narodowe Centrum Nauki i Czeska Agencja Grantowa, z P. Skopalem. Interesuje mnie społeczna historia animacji, łączę więc podejścia zaczerpnięte z socjologii, studiów nad produkcją, tradycyjnej historiografii filmu oraz prozopografii (zob. 2023: *Materialne warunki wytwarzania*

konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945–1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi; 2023: *Początki drogi twórczej Jerzego Kotowskiego: szkic do biografii*, z D. Piekarskim). Wraz z Pavlem Skopalem przygotowałam monograficzny numer czasopisma „Illuminace – The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics” zatytułowany *Animation Studios: People, Spaces, Labor* (2024) a także bazę filmów animowanych zrealizowanych w Łodzi i w Gottwaldovie (2024, P. Skopal, E. Ciszewska, et al.). Namysł nad historią Se-Ma-Fora wieńczy monografia współautorska *Spoleczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi* (2025, z: A. Hofelmajer-Roś, M. Pabisem-Orzeszyną i S. Szulem). W druku znajdują się dwa artykuły komparatystyczne w języku angielskim – porównujące funkcjonowanie Se-Ma-Fora i Studia Filmowego Gottwaldov. Jestem inicjatorką przygotowania otwartych danych badawczych dotyczących animacji, co stanowi istotny wkład w rozwój transparentnych praktyk naukowych w humanistyce. Pod moim kierownictwem przeprowadzono ponad trzydzieści sześć pogłębionych wywiadów, według szczegółowo opracowanego scenariusza, z osobami niegdyś pracującymi w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Przetranskrybowane rozmowy umieszczone zostały w Repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego (<https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/handle/11089/52081>). Udostępniony w ten sposób zbiór stanowi wartościowy zasób otwartych danych badawczych, który może stać się podstawą dla przyszłych badań nad historią polskiej animacji oraz studiami nad kulturą produkcji filmowej w państwach socjalistycznych. Opis metodologii, procesu zbierania materiałów, długości trwania poszczególnych rozmów, a także potencjału naukowego zgromadzonych danych został szczegółowo przedstawiony w artykule opublikowanym w czasopiśmie „Journal of Open Humanities Data” (2024, z S. Szulem).

6. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Komunikowanie się z zagranicznym środowiskiem naukowym jest dla mnie ważne – w mojej pracy cenię sobie spotkania z innymi badaczami, możliwość dyskusji i konfrontacji stanowisk. Szczególnie bliskie kontakty utrzymuję z czeskimi uczelniami – Uniwersytetem Karola w Pradze, Uniwersytetem Masaryka w Brnie, Uniwersytetem Palackiego w Ołomuńcu oraz FAMU w Pradze – oraz instytucjami naukowymi (Narodowe Archiwum w Pradze). Świadectwem tej więzi są zarówno moje wykłady w Czechach (najczęściej w ramach programu Erasmus: 2013 i 2016 w Ołomuńcu; 2015 i 2025 w Pradze), wystąpienia popularnonaukowe (Instytut Polski w Pradze; kino Ponrepo w Pradze), wizyty studyjne i kwerendy, realizowane zadania badawcze (o tym poniżej), ale także wizyty czeskich naukowców na Uniwersytecie Łódzkim, zarówno w ramach Erasmusa (M. Štoll z Pragi w 2016 roku), staży profesorskich (P. Skopal z Brna w 2020) i podoktorskich (M. Hain z Ołomuńca w 2022), jak też realizowanych wspólnie projektów badawczych. Od trzech lat na Uniwersytecie Łódzkim pod moją opieką odbywają staże doktorskie studenci z czeskich uczelni.

Przestrzeń do rozwoju naukowego znajduję w sieci badawczej European Network for Cinema and Media Studies (NECS), której jestem członkiem od 2013 roku, oraz w Society for Animation Studies (członek od 2020 roku) – prezentuję wystąpienia na konferencjach tych towarzystw [NECS – referaty w Pradze (2011), Mediolanie (2014), Łodzi (2015), Poczdamie

(2016), Palermo (2021), Bukareszcie (2022); SAS – referat w Sydney (2024) i przyjęty panel na konferencję w Londynie (lipiec 2025)] oraz na warsztatach i spotkaniach *online*.

Od 2021 roku intensywnie współpracuję z Uniwersytetem Masaryka w Brnie i prof. Pavlem Skopalem w ramach projektu „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa” (02.2021–02.2025), finansowanie: Narodowe Centrum Nauki i Czeska Agencja Grantowa. Regularnie się komunikujemy, realizujemy spotkania i warsztaty, występujemy na konferencjach naukowych i przygotowujemy wspólne publikacje.

7. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Dydaktyka i kształcenie kadry naukowej są ważnym elementem mojej ścieżki zawodowej. Punktem przełomowym w budowaniu kompetencji dydaktycznych był udział w realizowanym na Uniwersytecie Łódzkim projekcie Ministerstwa Edukacji i Nauki „Mistrzowie Dydaktyki”, w ramach którego w marcu 2020 roku odbyłam wizytę studyjną na Uniwersytecie w Gandawie. Uczestniczyłam w szkoleniach *online* przygotowanych przez specjalistów z tej uczelni. Następnie, w latach 2020–2021, realizowałam zajęcia tutoringowe z trzema studentami z Wydziału Filologicznego by w 2021 oficjalnie zakończyć kurs tutorski. Wiedza i doświadczenie wyniesione z tego kursu pozwoliły mi na rozszerzanie i testowanie nowych metody prowadzenia zajęć dydaktycznych oraz ich nowatorskie przygotowanie w kolejnych latach. Nadmienię także, że od dwóch lat opiekuję się uczniami w programie „Zdolny uczeń – świetny student”, a z moich konsultacji mentorskich korzystają doktoranci z Czech realizujący na UŁ doktorskie staże badawcze.

Jako wykładowczyni staram się łączyć pracę dydaktyczną i badawczą, szczególnie przez wdrażanie studentów i doktorantów w praktykę pracy naukowej. Odbywa się to w ramach prowadzonych przeze mnie kursów, a głównym celem jest rozbudowanie aparatu badawczego, doskonalenie warsztatu pracy pisarskiej oraz szlifowanie technik autoprezentacji studentów. Ważnym elementem tego procesu jest praktyka pozyskiwania i krytycznej lektury źródeł. Studenci piszą teksty naukowe, realizują kwerendy archiwalne i biblioteczne, przeprowadzają wywiady badawcze, prowadzą warsztaty dla młodzieży i dorosłych, wygłaszają prelekcje, organizują wydarzenia filmowe, a przede wszystkim rozwijają swoje potencjały, szukając dla siebie miejsca w akademii lub w środowisku animatorów i organizatorów kultury filmowej. Na kolejnym etapie działania te przenoszone są poza ramy kursów – zarówno do kół naukowych, jak i w obręb Grupy Badawczej Polska Animacja, w której studenci mogą rozwijać swoje zainteresowania naukowe i zdobywać kompetencje, bez presji zaliczeń i wymagań formalnych, za to w egalitarnym środowisku nastawionym na twórczą pracę badawczą.

W toku realizacji projektu „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa” zainicjowałam powstanie wspomnianej już Grupy Badawczej Polska Animacja (GBPA), afiliowanej przy Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Grupa skupia osoby prowadzące badania naukowe w zakresie polskiej animacji filmowej. Działalność GBPA obejmuje zarówno zadania naukowe, jak i popularyzacyjne związane z animacją filmową. Organizowane przez

GBPA międzynarodowe warsztaty naukowe (w Czechach i w Polsce), krajowe konferencje naukowe (*Animowane nieAnonimowe. Konferencja O!polskiej Animacji*) oraz międzynarodowe wydarzenia popularyzujące naukę (dwie edycje wydarzenia *Animacja na Akademii* w ramach festiwalu StopTrik w Łodzi, w 2023 i 2024 roku) przyczyniły się do rozwoju kadry naukowej i tym samym wzrostu kompetencji młodych naukowców. Aktywności GBPA opisane są na stronie <https://www.ikw.uni.lodz.pl/strefa-pracownika/badania/grupa-badawcza-polska-animacja> w języku polskim i angielskim, a bieżąca działalność komunikowana jest poprzez kanał Grupa Badawcza Polska Animacja na Facebooku (<https://www.facebook.com/GBPA.PARG>). Mimo zakończenia formalnego finansowania projektu zespół kontynuuje prace w obszarze badań nad animacją, opierając się na uzyskanych wynikach i współpracując z instytucjami takimi jak Muzeum Kinematografii w Łodzi, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi oraz Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Wypracowana przez GBPA wiedza używana jest do konstruowania i konsultowania wystaw organizowanych w Muzeum Kinematografii w Łodzi (wystawa stała „Pałac Pełen Bajek” otwarta w marcu 2024 roku oraz przygotowywana na maj 2025 roku wystawa czasowa „Muminki: drzwi są zawsze otwarte”). GBPA aktywnie angażuje się również w przygotowywanie kolejnych wniosków grantowych, aby zapewnić ciągłość badań i wdrażać wypracowane rozwiązania.

Podsumowując, moją ambicją jest integrowanie pracy dydaktycznej w ramach prowadzonych kursów z wprowadzeniem do pracy badawczej wybranych studentów. Odbywa się to poprzez rozmaite formy, od indywidualnego tutoringu, przez uczestnictwo w realizowanych przeze mnie grantach naukowych i działaniach Grupy Badawczej Polska Animacja. W 2025 roku zostałam uhonorowana nagrodą indywidualną Rektora UŁ II stopnia za działalność dydaktyczną.

Współpracowałam z następującymi instytucjami kultury w zakresie edukacji filmowej i popularyzacji wiedzy o filmie: Fabryka Sztuki w Łodzi; kino Charlie; kino Bodo; kino Kinematograf; kino Polonez (Skierniewice); Muzeum Kinematografii w Łodzi; Szkoła Filmowa w Łodzi; Teatr Nowy w Łodzi; Dom Literatury w Łodzi; Czeskie Centrum w Warszawie; Instytut Słowacki w Warszawie; Instytut Polski w Pradze; Niemiecki Instytut Historyczny; Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi; Centralny Gabinet Edukacji Filmowej w Łodzi.

Współpraca z festiwalami filmowymi: Kino na Granicy; Letní filmová škola Uherské Hradiště (Czechy); Międzynarodowy Festiwal Filmów Młodego Widza Ale Kino; Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja; Festiwal Filmów Dokumentalnych Jeden svet (Bratysława); Festiwal Filmów Etnograficznych Etnofilm Čadca (Słowacja); Forum Kina Europejskiego ORLEN Cinergia; Animocje. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych w Bydgoszczy; Animator. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych w Poznaniu; Etiuda & Anima. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Krakowie.

8. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1–6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.



.....
(podpis wnioskodawcy)