

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Andrzej Dębski

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:

2008 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (16.12.2008), tytuł rozprawy: *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918* (rozprawa przygotowana w Centrum im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, promotor: prof. Marek Zybur, recenzenci: prof. Andrzej Gwóźdź, prof. Teresa Kulak)

2003 – magister kulturoznawstwa, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego

2000 – Diplom-Kaufmann, Internationales Hochschulinstitut Zittau (Niemcy)

1998 – magister ekonomii, Wydział Zarządzania i Informatyki Akademii Ekonomicznej im. Oskara Langego we Wrocławiu

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych:

2019 – obecnie: pracownik naukowo-dydaktyczny, Uniwersytet Wrocławski, Centrum im. Willy’ego Brandta

2010–2019: kierownik projektów naukowych (2014–2019: „Historia kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku”; 2010–2015: „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur”), Uniwersytet Wrocławski, Centrum im. Willy’ego Brandta

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 Ustawy:

Monografia naukowa *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945*, Część I: *Kina* (416 str.), Część II: *W kinach* (496 str.), Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2019 (recenzja wydawnicza: dr hab. Stefan Bednarek).

Gdy w 2004 roku rozpoczynałem studia doktoranckie w Centrum im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, wydawało mi się, że przygotowywana praca doktorska dotyczyć będzie historii kina we Wrocławiu w latach 1896–1945. Zagłębienie się w materię przedmiotu szybko zweryfikowało tamte zamiary – okazało się, że materiału było zbyt dużo, a okres wczesnego kina na tyle zyskał na znaczeniu w światowych badaniach filmoznawczych, że postanowiłem zamknąć projekt doktorski na okresie wilhelmińskim,

tak więc będąca jego pokłosiem książka dotyczy lat 1896–1918 (A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, Wrocław 2009, 452 str.). Moja najnowsza publikacja jest kontynuacją pracy, którą zapoczątkowałem w 2004 roku i dotyczy dziejów kina we Wrocławiu w okresie 1919–1945. Badania na ten temat prowadziłem w ramach projektu „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur”, realizowanego w latach 2010–2015 we współpracy Centrum im. Willy’ego Brandta oraz Instytutu Nauk o Mediach Uniwersytetu w Trewirze, a finansowanego przez Polsko-Niemiecką Fundację na rzecz Nauki. Kolejne cztery lata zabrało mi przygotowanie publikacji do druku.

Książka dzieli się na dwie części: *Kina* i *W kinach*. W pierwszej opisałem rozwój kin wrocławskich w latach 1919–1945, w drugiej – ich ofertę programową oraz preferencje filmowe wrocławskiej publiczności. Dzięki temu nie tylko przybliżyłem lokalną kulturę filmową, ale i te aspekty kina w Republice Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, które rzadko są dostrzegane w badaniach filmoznawczych. Tytułowe: „nowoczesność”, „rozrywka” i „propaganda” kierują uwagę na pola zagadnień istotnych dla kina w tym okresie.

Pierwsza część traktuje o kinach i ich właścicielach. Starałem się dotrzeć do informacji dotyczących otwarć, modernizacji i zamknięć, a także do planów architektonicznych wszystkich kin wrocławskich funkcjonujących w latach 1919–1945. Inaczej jednak niż w swojej poprzedniej książce dotyczącej okresu wilhelmińskiego, w której stworzyłem małe monografie poszczególnych obiektów wymienionych w spisie treści, teraz przyjąłem klucz „kroniki”, a więc uporządkowania faktów w porządku diachronicznym w podziale na następujące po sobie lata. Taki układ wydał mi się właściwszy dla uwidocznienia dynamiki zachodzących procesów, natomiast na końcu pierwszej części załączam tabelę syntetyzującą najważniejsze dane, także budowlane – lata podane w rubryce „Architekci” odnoszą się do otwarcia i modernizacji danego kina, więc każdy czytelnik, który będzie zainteresowany szczegółami dotyczącymi określonego obiektu, bez problemu skojarzy je ze spisem treści i znajdzie interesujące go informacje.

Pierwsza część dzieli się na trzy rozdziały (1919–1925, 1926–1932, 1933–1945), a ten podział wynika z potrzeby systematyzacji materiału na podstawie dynamiki budowlanej oraz przemian politycznych. Części „kronikarskie” rozdziałów przechodzą w części statystyczne, pozwalające uporządkować zebrane dane i odnieść je do innych dużych miast niemieckich. Podrozdziały statystyczne są skonstruowane tak, żeby można było porównywać dane wcześniejsze z późniejszymi, na przykład co do liczby miejsc w kinach czy liczby widzów w okresie weimarskim i Trzeciej Rzeszy. Podrozdziały te przechodzą w części dotyczące właścicieli kin, a najwięcej miejsca zajmuje ostatnia z nich, w której opisałem przebieg „aryzacji”, czyli przejęcia własności żydowskiej przez nieżydowskich Niemców.

Część pierwszą książki wieńczą *Refleksje końcowe*, o ogólniejszym charakterze, które dotyczą „nowoczesności” kin (w aspekcie modernizacyjnym oraz odnoszącym się do spędzania wolnego czasu), a także ich ekonomiki, szczególnie interesującej w okresie Trzeciej Rzeszy, gdy sfera rynkowa przenikała się z państwowo-polityczną.

Już w pierwszej części publikacji, pisząc o otwarciach nowych kin, starałem się zwracać uwagę nie tylko na to, jak o nich pisała prasa, lecz także na to, jakie filmy wyświetlano i jaki był przebieg seansów. Ofercie programowej kin i preferencjom filmowym widzów poświęcona jest część druga, w której spojrzałem na ćwierćwiecze kina we Wrocławiu przez pryzmat czterech wycinków czasowych, ważnych ze względów historyczno-filmowych i politycznych. W pierwszej perspektywie szczególnie istotny był przełom dźwiękowy, a więc opisałem, jak przebiegał on w Niemczech i we Wrocławiu. Naturalnie interesowało mnie też, jak wyglądały seanse przed przełomem i po nim. W drugiej perspektywie ważna była cezura oddzielająca okres weimarski od Trzeciej Rzeszy, a także cezura związana z wybuchem wojny. Mając na względzie powyższe perspektywy, wyodrębniłem podrozdziały dotyczące sezonów 1926/1927 (okres filmu niemego), 1929/1930 i 1930/1931 (przełom dźwiękowy), roku 1938 (okres filmu dźwiękowego i jednocześnie ustabilizowanego systemu władzy hitlerowskiej) oraz wojny. Interesowało mnie zwłaszcza to, na jakie filmy wrocławianie najchętniej chodzili do kin, w związku z czym – pomijając okres wojny, na który spoglądam w dłuższym przedziale czasu – sporządziłem listy najpopularniejszych filmów, a wykorzystałem do tego metodę POPSTAT, rozwiniętą przez Johna Sedgwicka i Josepha Garncarza. Stworzenie rankingów wrocławskich umożliwiło mi porównanie ich z ogólnoniemieckimi, które załączam na końcu drugiej części książki nawet dla okresów, których nie analizowałem w perspektywie Wrocławia, a czynię to z uwagi na czytelnika polskiego, który miał dotąd ograniczone możliwości dowiedzenia się, jakie filmy najchętniej oglądano w Republice Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. W dodatkowym podrozdziale piszę o klubach filmowych wrocławskiej Volksbühne, która próbowała wzbudzić zainteresowanie innymi filmami niż te, jakie faworyzowała masowa publiczność.

Powyższe podrozdziały umieściłem w strukturze dwóch nadrzędnych rozdziałów, które dotyczą programów kin w okresie weimarskim i Trzeciej Rzeszy. Podział taki umożliwił mi zarówno zarysowanie problematyki związanej z ofertą kin i popularnością filmów, jak i zaprezentowanie badań światowych nad kinem weimarskim i kinem Trzeciej Rzeszy, które nie są w Polsce szerzej znane. Istotne są one choćby ze względu na podważenie tezy Siegfrieda Kracauera o drodze prowadzącej „od Caligariego do Hitlera”, a także z uwagi na rozważania o rozrywkowym sprofilowaniu kina Trzeciej Rzeszy.

Również drugą część książki wieńczą *Refleksje końcowe*, a dotyczą one m.in. tego, czy widzów przyciągały konkretne filmy, czy raczej kina same w sobie, a także ciągłości „zasady przyjemnościowej” w jakże odmiennych uwarunkowaniach politycznych.

Oprócz tradycyjnych *Wstępu* i *Zakończenia*, które otwierają oraz zamykają publikację, zdecydowałem się zamieścić w niej krótki *Prolog* i *Epilog*. W pierwszym podaję podstawowe dane dotyczące Wrocławia i publikuję relacje odwiedzających go Polaków. W drugim zwracam uwagę na działalność kin we Wrocławiu do końca 1945 roku oraz piszę o powojennych losach niektórych ich wcześniejszych właścicieli.

Koncept pierwszej części publikacji jest w dużej mierze moim autorskim pomysłem, do którego przyczyniły się moje własne doświadczenia wyniesione z publikacji o filmowym

Wrocławiu w epoce wilhelmińskiej. Druga część jest w znacznej mierze zainspirowana pracami Garncarza, które zachęciły mnie do zapoznania się z metodą POPSTAT oraz wykorzystania jej w badaniach nad preferencjami filmowymi wrocławian.

Ale niejako za programowy dla niniejszej książki uznaję artykuł Garncarza z 1997 roku pod tytułem *Dlaczego historycy filmu nie znają już wielu topowych gwiazd weimarskich?* Na przykładzie Claire Rommer pokazał, że chociaż należała ona do najpopularniejszych aktorek w Niemczech w latach 1923–1926 (dowodzą tego ankiety wypełniane przez widzów), to jej biogram nie pojawił się w najważniejszych leksykonach powojennych, a przyczyną było przypuszczalnie to, że nie występowała ani w filmach wyniesionych później do rangi „arcydzieł”, ani w takich, których twórcami byli „wielcy” reżyserzy – krótko mówiąc: znalazła się poza „kanonem”, który powstawał w paradygmacie „sztuki filmowej”. Garncarz postulował, żeby zaniechać wartościowania w tym paradygmacie oraz opowiadał się za empiryczno-porównawczym rozumieniem „popularności”: „Jeden film jest popularniejszy niż inny, jeśli oglądało go więcej widzów. Jedna gwiazda jest popularniejsza niż inna, jeśli ma więcej fanów. [...] Dopiero, kiedy historiograf za kryterium wyboru filmów i gwiazd uzna nie własne preferencje, lecz ówczesnej publiczności, poznamy popularną weimarską kulturę filmową”.

Wychodząc z tego założenia, ustaliłem, jakie filmy najchętniej oglądali wrocławianie, a także starałem się dociec, co mogło im się w nich podobać i ewentualnie dlaczego. Optyka ta towarzyszyła mi przy przeglądaniu anonsów prasowych, recenzji i pism branżowych.

Celem, jaki przed sobą postawiłem, było wypełnienie „białej plamy” w badaniach nad kinem we Wrocławiu w okresie weimarskim i Trzeciej Rzeszy. Ale moją ambicją było również opublikowanie książki, która miałaby znaczenie dla badań ponadregionalnych, dotyczących kultury filmowej i codzienności w Niemczech w tym okresie. Chciałbym też, żeby metoda POPSTAT została upowszechniona w badaniach nad kinem w Polsce.

Podsumowanie części I

W wielu relacjach dotyczących wrocławskich kin pojawia się określenie „nowoczesne”. Nowoczesne były wygodne siedzenia, technika oświetleniowa, reklama, ogrzewanie i klimatyzacja, aparatura kinotechniczna, forma architektoniczna, funkcjonalność oraz wygląd kin, a w końcu one same, uchodzące za synonim „nowoczesności” *par excellence*. Nie dotyczyło to tylko najlepszych kin wrocławskich (przyrównywanych do berlińskich), ale i kin na przedmieściach, które swą obecnością podnosiły status okolicy, w której się znajdowały: Theater des Nordens był więc „nowoczesnym miejscem kinowym, jakiego nie powstydzono by się także w centrum miasta”, a Kosmos-Palast „nowoczesnym [...] przedsięwzięciem”, które „nawet w środku miasta nie straciłoby siły przyciągania”. Jeśli w 1927 roku prasa podawała, że wieczorny Wrocław „nie przypomina raczej miasta światła”, to na tym tle wyróżniały się kina: otwarcie Kristall-Palast obwieszczają „w wyzywającej ilości elektryczne snopy światła”, których „nie można przeoczyć”, a wraz z Primus-Palast „część uliczna – na Hubenstrasse – otrzymała godne, tzn. wielkomięskie oświetlenie”. W tym kontekście na uwagę zasługuje fakt, iż

dla oświetlenia Capitolu wymagana była moc odpowiadająca zapotrzebowaniu na prąd miasta liczącego 15–20 tys. ludzi.

W okresie Trzeciej Rzeszy otwarto we Wrocławiu niewiele nowych kin. Pomijając Ufa-Schauspielhaus z 1944 roku, którego uruchomienie było potrzebą chwili, najbardziej okazałym obiektem był Roxy-Palast, w którym nie brakowało niczego, „czego można wymagać od nowoczesnej sali kinowej”, wliczając 12 miejsc dla osób niedosłyszących. Ale wiele obiektów modernizowano: wymieniano aparaturę kinotechniczną i fotele, ulepszano akustykę, ogrzewanie i klimatyzację, dbano o reklamę, oświetlenie i ogólny wystrój. Jeśli w odniesieniu do Roxy pisano, że „jest w swojej spokojnej rzeczowości wyrazem woli stylowej naszych czasów”, to oznacza, że funkcjonalizm wciąż miał duże znaczenie, a przecież chodziło o obiekt, który powstał z przekształcenia dawnej łożnicy masońskiej, zaprojektowanej przez Adolfa Radinga w 1925 roku. Być może jedynym elementem w tym kinie typowo narodowosocjalistycznym było więc popiersie Hitlera na przedniej stronie kiosku kasowego.

Ale „nowoczesność” związana była nie tylko z obiektami kinowymi i ich technologią, lecz również ze spędzaniem wolnego czasu. Dlatego otwarciu kina Gewerkschaftshaus-Lichtspiele towarzyszyła konstatacja: „Chodzimy przecież wszyscy do kina. Ten rodzaj rozrywki stał się dla nowoczesnego człowieka taką samą potrzebą jak radio”. Tłumaczy to w pewnym stopniu wysoką frekwencję w kinach w okresie weimarskim i w Trzeciej Rzeszy. Rekordy biła ona podczas wojny – w 1943 roku w kinach wrocławskich było dwukrotnie więcej widzów niż w roku 1938.

„Złotą erą” dla rozwoju kin we Wrocławiu była druga połowa lat dwudziestych. Właśnie wtedy powstały Gloria-Palast, Deli i Capitol, a liczba miejsc kinowych znacznie się zwiększyła. Gdyby jednak uznać, że kino było paradygmatyczne dla nowoczesności i potraktować wskaźnik liczby miejsc na tysiąc mieszkańców jako „miarę modernizacji” miast niemieckich (przy pełnej świadomości takiego uproszczenia), to należałoby stwierdzić, że wśród dużych miast Wrocław pozostawał wyraźnie w tyle. Statystyki pokazują, że w 1935 roku w Niemczech znajdowało się 35 kin na ponad 1500 miejsc (żadne we Wrocławiu). Kin liczących 1000–1500 miejsc istniało w Niemczech 130, a Wrocław (3) plasował się w tej klasyfikacji za Berlinem (27), Hamburgiem (9), Lipskiem, Hanowerem (6), Kolonią, Dreznem, Chemnitz i Magdeburgiem (4). W samej prowincji dolnośląskiej kin tego typu było pięć – znajdowały się one, oprócz Wrocławia, także w Legnicy i Görlitz. W takim ujęciu dolnośląska stolica była stolicą kina, ale tylko na miarę regionu.

W przedwojennych opracowaniach na temat niemieckiej architektury kinowej najwięcej uwagi, jeśli chodzi o kina wrocławskie, poświęcano Capitolowi (projekt Friedricha Lippa) oraz Deli (Hansa Poelziga), a powojenne prace są echem wcześniejszych opracowań. Współczesne leksykony architektury Wrocławia, jeśli chodzi o okres przedwojenny, także tym dwóm kinom poświęcają najwięcej uwagi i nie uwzględniają one choćby faktu, że Lipp zaprojektował także wrocławski Astoria-Palast. Pozostałe kina znalazły się poza dyskursem architektonicznym.

Lipp i Poelzig, pomijając ich inne osiągnięcia, uznawani byli już w latach dwudziestych za autorytety w dziedzinie budownictwa kinowego. Ale fakt, iż spośród wrocławskich kin tylko Capitol i Deli obecne są w dyskursie o architekturze kinowej, może być związany i z tym, że były to w zasadzie jedyne kina w mieście (pomijając późniejsze Roxy z 1938 roku) o wyraźnie zarysowanych fasadach od strony ulicy. Nie bez powodu „Film-Kurier” pisał, że z Capitołem „Wrocław otrzyma po raz pierwszy nowoczesny teatr frontowy”. Lipp, projektując Capitol, musiał uwzględnić ówczesną zabudowę: dwa parterowe lokale sklepowe stojącego wcześniej budynku frontowego przebudował na wejście do kina, budynek ten podwyższył w środkowej części o jedno piętro i wyłożył płytkami do głównego gzymsu. Fakt, że sale kinowe znajdowały się na podwórkach położonych w głębi działek, stanowiąc często adaptacje wcześniejszych sal służących rozrywce, stanowiło problem dla ich odpowiedniej prezencji. Lipp już w przypadku Astoria-Palast musiał z „teatru w podwórzu” uczynić „kino z frontem ulicznym”.

Przed rozszerzeniem granic Wrocławia w 1928 roku był on zdecydowanie najgęściej zaludniony wśród dużych miast niemieckich. Miał więc gęstą zabudowę, która nie pozwalała na przykład na stawianie kin wolnostojących, na które nie było miejsca. Po rozszerzeniu obszar miasta powiększył się 3,5-krotnie, jednak przyrost mieszkańców z tym związany był niewielki. Życie wciąż skupiało się głównie w „starym” Wrocławiu, co widać też po kinach – na obszarach włączonych w 1928 znajdowało się kilka małych obiektów. Więc właściwościami miasta związanymi z jego gęstą zabudową (w „starej” części) można tłumaczyć to, że pod względem infrastruktury kinowej (liczba dużych kin i miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców) odstawało od wiodących miast Rzeszy. To również możliwa przyczyna tego, że w architektonicznym dyskursie zauważano tylko Deli i Capitol.

Ale jeśli kina uznawano za nowoczesne, to – pomijając reklamy świetlne – właśnie ze względu na to, co oferowały one w środku. Do tego przynależały zarówno filmy, jak i wystrój i komfort obiektów. O Capitołu pisano więc, że „publiczność jest już zdobyta i zjednana, jeszcze zanim doszło do przedstawień”. A po otwarciu kina Gloria-Palast, że „Wrocław otrzymał lokalną atrakcję godną zobaczenia, na którą można wskazywać przybyszom z zewnątrz z uzasadnioną dumą”. Konstatowano wtedy, że przynajmniej „w jednym obszarze dystans zniknął – ba, w tym obszarze minus zamienił się w plus. Chodzi mianowicie o kina”. Nawet, jeżeli tej opinii brak obiektywności, to istotne jest, jak wrocławianie odbierali kina i ich modernizacje. A byli oni przekonani, że „każdy, kto zmniejsza dystans, wspiera nasze miasto, podnosi jego znaczenie, podnosi jego reputację. Czyni tak [...] każdy przedsiębiorca, który kształtuje swoje pomieszczenia i budynki [...] w sposób przynoszący chlubę swojej ulicy, swojej dzielnicy”.

To właśnie przedsiębiorcy kinowi zatrudniali architektów, którym zlecali projektowanie kin. Carola Zeh w publikacji na temat teatrów filmowych w Saksonii zauważa, że rzadko zwracano się do projektantów o ponadregionalnej renomie, a wśród lokalnych budowniczych wykształcili się też specjaliści kinowi, których wpływ pozostawał często ograniczony do regionu. Tym bardziej należy więc podkreślić fakt, iż wrocławskie kina

projektowali artyści tacy, jak Poelzig i Lipp, zaangażowani przez wrocławskie firmy po tym, jak zasłynęli z podobnych budowli kinowych w Berlinie. Ale warto też pamiętać o lokalnych twórcach, jak Alvin Wedemann, Otto Schenderlein czy Alfred Goetsch, którzy mieli udział w budowie kin wrocławskich.

Wśród właścicieli kin wrocławskich najbardziej znaczące były trzy grupy: berlińska Ufa oraz założone przez wrocławian spółki Kosmos-Theater-Betriebe i Schauburg. Do połowy lat dwudziestych prym wiodły dwa kina Ufy przy Tauentzienplatz, z których jedno zaprzestało działalności na początku 1929 roku w związku z budową domu handlowego Wertheim. W 1926 roku, wraz z budową Kristall-Palast, rozpoczęła się ofensywa Kosmos-Theater-Betriebe, którą założyli żydowscy bracia Hirschberg. Po tym, jak rok później otworzyli Gloria-Palast, a w kolejnym roku przejęli Deli, stali się oni najważniejszymi graczami na wrocławskim rynku kinowym. Decyzję Schauburga o zaangażowaniu Lippa należy widzieć również w kontekście rywalizacji z Kosmos-Theater-Betriebe. Nie bez przyczyny więc w 1928 roku pisano, że „jeśli stolica Śląska dysponuje dzisiaj kinami dużymi i luksusowymi, to fakt ten w pierwszej kolejności jest zasługą braci Hirschberg, którzy nadali tempo naszemu budownictwu kinowemu”. Marginalizacja Ufy pod koniec lat dwudziestych pokazuje, jak silną konkurencją były dla niej firmy Kosmos-Theater-Betriebe i Schauburg. Dojście do władzy narodowych socjalistów umożliwiło jej ponowne zdominowanie rynku wrocławskiego, ponieważ Hirschbergom (a także Lessheimom) odebrano kina w wyniku „aryzacji”.

Trudno przecenić znaczenie żydowskich przedsiębiorców dla wrocławskiego kina. Jeśli w 1923 roku Hirschbergowie otworzyli przy Beh-Lichtspiele „pierwszy śląski teatr na wolnym powietrzu”, to szybko znaleźli naśladowców. W kolejnym roku otwarto kino ogrodowe przy Promenaden-Theater, a w 1931 roku przy Festspielhausie, więc „Film-Kurier” uznał Wrocław za „miasto kin ogrodowych”. Ale mówiąc o znaczeniu żydowskich przedsiębiorców dla kina we Wrocławiu, należy mieć na uwadze nie tylko Hirschbergów. Dwa kina Ufy, które cieszyły się największą popularnością do połowy lat dwudziestych – Tauentzien-Theater i Ufa-Theater – były pierwotnie inwestycjami spółek żydowskich: Tauentzien-Theater GmbH i Silesia-Theater GmbH. A Henriette Lessheim była przypuszczalnie ostatnią osobą pochodzenia żydowskiego powiązaną z kinem w Trzeciej Rzeszy (została zagazowana w Treblince w 1942 roku).

W okresie weimarskim działalność kinowa opierała się na rentowności. Kina przynosiły zyski, jeśli przyciągały widzów – zarówno wystrojem i komfortem, jak i programem. Ale nie powinno się tracić z oczu, że w okresie Trzeciej Rzeszy kina w zdecydowanej większości należały do osób prywatnych oraz niewielkich spółek, których podstawą działalności była rentowność. Upaństwowienie przemysłu filmowego w małym stopniu objęło kina. We Wrocławiu upaństwowione firmy miały wprawdzie pierwszorzędne znaczenie, ale (zgodnie z tezami Josepha Garncarza) ich działalność była zorientowana na widza i w znacznym stopniu opierała się na mechanizmach popytu i podaży.

Przenikanie się tego, co państwowo-polityczne i rynkowe, stanowi jeden z ciekawszych wątków działalności kin w okresie Trzeciej Rzeszy. W 1942 roku na produkcję filmową

przeznaczono o 129% więcej środków niż w roku 1939, przy czym przychody kina Tauentzien-Theater w sezonie 1941/1942 były wyższe niż w sezonie 1938/1939 o tyle samo procent. Produkcję filmów w dużej mierze finansowali więc widzowie, którzy otrzymywali w zamian droższe inwestycyjnie, a co za tym idzie – lepsze warsztatowo filmy. A latem 1944 roku dyrekcja Ufy zakupiła saunę dla swoich pracowników, co skłania do wniosku, że kina funkcjonowały w „alternatywnej” rzeczywistości – chyba tylko wtedy zrozumiałej, jeśli odejdzie się od myślenia o Trzeciej Rzeszy w kategoriach „budowli publicznych i przemysłu ciężkiego”, a spojrzy na nią przez pryzmat „polityki zwiększania indywidualnej konsumpcji i kultury czasu wolnego”, dzięki którym mogła istnieć – zauważa Leonardo Quaresima – również „sfera prywatna”, odseparowana od „rytuałów i obowiązków względem »wspólnoty narodowej«”.

Podsumowanie części II

We wprowadzeniu do książki o wyborach podejmowanych przez brytyjskich widzów filmowych w latach trzydziestych XX wieku John Sedgwick przywołał opinię Roberta Allena: „łatwo jest przeoczyć fakt, że na przykład w Ameryce lat dwudziestych wielu widzów nie było szczególnie zainteresowanych tym, jaki film grano”. Sedgwick ripostował, że dane zawarte w „Variety” nie pozostawiają wątpliwości co do tego, iż „różne filmy przyciągały różną liczbę widzów w tym samym kinie”, a – jak wynika z jego publikacji – „to, co było prawdą dla USA, było też prawdą dla Wielkiej Brytanii”. Zaproponowana przez niego metoda POPSTAT, służąca badaniu historycznych preferencji publiczności kinowej, zainspirowała Josepha Garncarza, a jego publikacje były z kolei inspiracją dla moich badań. Pozwoliły mi one na hierarchizację filmów wyświetlanych w kinach ze względu na ich popularność, ale kwestia tego, czy widzów przyciągały raczej konkretne filmy czy może kina same w sobie, jest bardziej złożona.

Już roczne statystyki frekwencji w kinach wrocławskich dowodzą, że spadek liczby widzów po 1929 roku, a potem ich wzrost od 1934 roku, były mocno skorelowane z kryzysem gospodarczym, a następnie ze zwiększeniem siły nabywczej ludności po objęciu władzy przez Hitlera. Równie przekonujące są dane miesięczne, które pokazują, że frekwencja uzależniona była od pór roku. Jesienią i zimą frekwencja była znacząco wyższa niż wiosną i latem, chociaż nawet w obrębie pór roku można mówić o miesiącach sprzyjających jej mniej lub bardziej. Wojna skutkowała zachwianiem tych tradycyjnych relacji (II i III kwartał 1940 roku były lepsze niż I kwartał tego roku i IV kwartał 1939 roku), ale to tym bardziej przekonuje, że frekwencja w kinach zależała od innych czynników niż same tylko filmy fabularne. Na pewno po wybuchu wojny duże znaczenie miał głód informacji (a raczej ich wizualizacji w kronikach filmowych), ale napływ ludności do kin w trakcie wojny wynikał też z jej odpływu z innych miejsc służących rozrywce, co było związane m.in. z zakazem tańca.

Ogólnie należałoby skonstatować, że chodzenie do kina było masową rozrywką zależną od przyzwyczajzeń widzów związanych ze spędzaniem wolnego czasu, ich siły nabywczej czy pory roku, ale kiedy już zdecydowali się oni na wyjście do kina, to wybierali filmy, po których spodziewali się szeroko rozumianej przyjemności. Metoda

POPSTAT pozwala wyodrębnić te tytuły, które widzowie oglądali najchętniej, zależnie od ich preferencji. Jej niewątpliwą zaletą jest to, że uwzględnia ofertę większości kin rozlokowanych na całym obszarze miasta.

Rankingi wrocławskie w sporej mierze pokrywają się z rankingami „Film-Kuriera” (dla okresu weimarskiego) i berlińskim rankingiem Garncarza (1938). Oznacza to dużą zgodność preferencji widzów we Wrocławiu oraz na poziomie ogólnoniemieckim. Preferowali oni głównie filmy rodzime z występującymi w nich aktorami. Ulubione gwiazdy kina przyjeżdżające do Wrocławia mogły liczyć na entuzjastyczne przyjęcie, zarówno w okresie weimarskim (Henny Porten, Harry Liedtke czy też Harry Piel), jak i w Trzeciej Rzeszy (Hans Albers).

Gwiazdy zagraniczne rzadko odwiedzały Wrocław, ale warto wspomnieć, że byli wśród nich duńscy komicy Carl Schenstrøm i Harald Madsen, odtwórcy ról Pata i Patachona. We Wrocławiu anonsowano też przyjazdy Chaplina (w latach 1923–1925), ale chodziło tutaj o „niemieckiego” i „węgierskiego” Chaplina, którym była ta sama osoba – Adolf Gräber, który był pochodzenia węgierskiego i mieszkał w Gernrode w Harzu. Imitował on Chaplina podczas swoich występów w różnych miejscowościach Niemiec, dopóki nie zwróciła na niego uwagi United Artists, firma producencka Chaplina, która wniosła oskarżenie przeciwko Gräberowi.

Prasa wrocławska zwracała uwagę w 1927 roku, że – oprócz niemieckich gwiazd – przychylność rodzimej widowni wzbudzić mogli tylko „specjaliści”, a więc komicy, do których zaliczali się Schenstrøm i Madsen oraz Chaplin. Względna popularność tego ostatniego we Wrocławiu jest pewnym wyznacznikiem osobliwości tego miasta jako metropolii, gdyż – jak wykazał Garncarz – fascynowali się nim zwłaszcza inteligenci (o inklinacjach lewicowych) i robotnicy z dużych miast, natomiast przez szeroką widownię był on nieszczerze lubiany. W tym ostatnim względzie wymowna jest opinia Hansa Lichta (redaktora branżowego pisma „Schlesische Filmnachrichten”) na temat *Gorączki złota*, którą uznał on tylko za „chaplinadę”. A dla narodowych socjalistów już w połowie lat dwudziestych Chaplin był „wzorcowym Żydem”.

W interpelacji parlamentarnej z grudnia 1930 roku piętnowali oni m.in. takie filmy, jak *Na Zachodzie bez zmian* i *Pancernik Potiomkin*. Pierwszy film grano we Wrocławiu na zamkniętych projekcjach związków zawodowych. Z drugiego zrezygnowały Ufa oraz Schauburg, ze względu – tłumaczył w 1926 roku Georg Gebel, dyrektor Schauburga – na „bolszewicki cel propagandowy” i to, że właściciele kin skazani byli „na życzliwość wszystkich partii, również partii centrowych i prawicowych”. Filmy te miały jednak we Wrocławiu swoją publiczność (przede wszystkim o inklinacjach lewicowych).

O tym, że wrocławianie o sympatiach lewicowych odwiedzali kina w Trzeciej Rzeszy, przekonują seanse *Dziewcząt w mundurkach* w Roxy (nie wszyscy przecież opuścili Niemcy lub zostali wywiezieni do obozów). Trudno ocenić, czy spośród nich wywodzili się widzowie filmów amerykańskich. We wrocławskich kinach premierowych filmy te nie cieszyły się aż takim wzięciem jak w Berlinie, ale zwolennicy Hollywoodu we

Wrocławiu, przynajmniej do wojny, mieli swoją enklawę w Tauentzien-Theater, a kina drugiego obiegu także nie stroniły od filmów zagranicznych, choć dominowały w nich produkcje niemieckie.

Gebel konstatował w 1926 roku, że kino „służy obiektywnemu przekazywaniu wiedzy, podnoszeniu na duchu oraz przyjemności”, będąc „miejszem wypoczynku wszystkich warstw społecznych”. Hirschbergowie też byli zdania, że „film niemy z towarzyszeniem orkiestry dostarcza tysiącom ludzi odpoczynku i odprężenia”. W ostatni dzień 1929 roku złożyli swoim widzom takie oto życzenia: „Żeby Każdy, będąc sam sobie reżyserem, tak mógł kształtować bieg wydarzeń: mało dramatycznych momentów, całkiem sporo pogodnych epizodów, a na koniec Happy end!”. Życzenia te przekonują, że życie wrocławian blisko związane było z filmem, a zarazem wskazują na nadrzędną zasadę „przyjemnościową”, jaką kierowały się kina, oferując swym widzom filmy z pogodnymi epizodami, zakończone często happy endem.

Tej funkcji „przyjemnościowej” kina nie zatraciły w Trzeciej Rzeszy, więc anonsując *Hiszpańskiego motyla* w 1939 roku właściciele Alhambry przekonywali, że była to „operetka filmowa, po której wraca się do codzienności odurzonym pięknem, szczęśliwym i pogodnym”. Odwołanie do operetki, która dla Thomasa Elsaessera stanowi „niezbywalny intertekst” dla zrozumienia kina weimarskiego w ogólności, wskazuje na ciągłość „zasady przyjemnościowej” w kinach niemieckich po przejściu władzy przez narodowych socjalistów. I zarówno do okresu weimarskiego, jak i do Trzeciej Rzeszy można odnieść konstatację z 1931 roku, że „producenci dobrze poznali mentalność mas, które w filmie nie chcą widzieć nędzy szarej codzienności, lecz urzeczywistnienie życzeniowych fantazji”. Jeśli Goebbels był „ministrem iluzji” (Eric Rentschler), to można dopowiedzieć, że na iluzji opierało się również kino weimarskie. W opozycji do niego pozycjonował się Siegfried Kracauer, chcący filmów ukazujących „rzeczywistość społeczną”, a także sekcja filmowa wrocławskiej Volksbühne, którą utworzono w 1931 roku (w 1933 roku rozwiązali ją narodowi socjaliści).

Ciągłość „zasady przyjemnościowej” to istotny wyznacznik kina w Trzeciej Rzeszy, co dobrze oddaje konstatacja Stephena Lowry’ego, iż było ono „odnoszącym sukcesy rodzajem rozrywki masowej, która najwidoczniej dawała publiczności to, czego ona chciała”. Pewna „własna dynamika”, oczywiście w dopuszczalnych ramach, była warunkiem jego frekwencyjnych sukcesów. Mając na względzie komplementarność seansów, można powiedzieć, iż to właśnie od frekwencji zależało, do jak szerokiej widowni mógł dotrzeć polityczny przekaz programów towarzyszących, w szczególności kronik, które można uznać za ówczesny odpowiednik dzisiejszych wiadomości telewizyjnych. Władzy zależało na masowym odwiedzaniu kin, o czym świadczyć może organizowanie corocznego Narodowego Dnia Filmu (Filmvolkstag). W 1939 roku specjalna broszura, przygotowana na tę właśnie okoliczność, na tylnej okładce zawierała rysunek Hansa Meyer-Mengedego zatytułowany *Wróg filmu nr 1*, ukazujący pomnik starca z brodą sięgającą stóp i opatrzony podpisem: „Tutaj stoi ludzki egzemplarz, który nigdy nie był w kinie”.

Chęć przyciągnięcia widzów i komplementarność seansów tłumaczą, dlaczego jedynie 14% niemieckich filmów fabularnych z okresu Trzeciej Rzeszy posiadało charakter polityczno-propagandowy. Władzy nie zależało – jak podkreśla Lowry – na tym, żeby „nawracać publiczność na narodowy socjalizm”, ale na afirmacji „już istniejących, pozornie niepolitycznych wartości i postaw”, ważnych dla stabilności systemu. Duże znaczenie przypisywano postawom patriotycznym, a rankingi popularności filmów we Wrocławiu w 1938 roku przekonują, że tematyka związana z ojczyzną była widzom rzeczywiście bliska. Film w Trzeciej Rzeszy stał się więc nie tyle „faszystowski”, co „na wskroś niemiecki” (Klaus Kreimeier).

Czerpał on jednak wzorce z Hollywoodu, a ponadto był na wskroś „pogodny”. Właśnie „pogodne” produkcje chcieli oglądać widzowie, przyzwyczajeni przecież do „pogodnych epizodów” i happy endów w czasach weimarskich, a z drugiej strony – chciał ich również Goebbels, który „dobry humor” uznał nawet za „artykuł wojenny”. Filmy tego rodzaju uznawane są zazwyczaj za eskapistyczne, jednak można powątpiewać, czy takie ich traktowanie oddaje istotę rzeczy. Jeśli filmy te odrywały widzów od rzeczywistości, to tylko na czas seansu i po to, żeby wrócili oni do niej w lepszym nastroju.

Zasadne są wobec tego opinie (nawet mając na uwadze komplementarność seansów, to atrakcyjnych przede wszystkim z uwagi na film główny), że film w Trzeciej Rzeszy „próbował stwarzać iluzję sfery politycznie wolnej” (Peter Zimmermann, Kay Hoffmann) oraz że „czas wolny i formy czasu wolnego stanowiły podstawową część społecznego programu modernizacyjnego reżimu” (Leonardo Quaresima). Jeszcze długo po wojnie wielu Niemców wspominało lata trzydzieste jako „szczęśliwy czas” (Peter Zimmermann), a okres wojny jako „złote lata filmu niemieckiego” (Rainer Rother). To niewątpliwie świadczy o efektywności systemu, jednak nie jest wcale takie oczywiste, czy ten sukces wynikał z tego, że kinematografia za Goebbelsa aż tak bardzo się zmieniła, czy może wręcz przeciwnie – z tego, że nie zmieniła się tak wiele.

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

Efektom mojej dotychczasowej działalności naukowej są dwie książki monograficzne: omówiona wyżej *Nowoczesność, rozrywka, propaganda...* (2019) oraz *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 2009, 452 str.), będąca pokłosiem mojego doktoratu.

Dorobek naukowy uzupełniają współredagowane monografie: *KINtop. Antologia wczesnego kina* (z Martinem Loiperdingerem, Atut: Wrocław 2016, cz. I-II, 904 str.), *Sylwester Chęciński* (z Rafałem Bubnickim, Gajt: Wrocław 2015, 568 str.), *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen* (z Brigitte Braun i Andrzejem Gwoździem, WVT: Trier 2015, 392 str.), *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe* (z Andrzejem Gwoździem, Atut: Wrocław 2013, 525 str.), *Stanisław Lenartowicz – twórca osobny* (z Rafałem Bubnickim, Gajt: Wrocław 2011, 248 str.),

Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska (wspólnie z Markiem Zybura, Gajt: Wrocław 2008, 384 str.). Wkrótce pod moją redakcją ukaze się książka *Na obrzeżach wielkiego miasta. Z dziejów kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku* (Wydawnictwo Nauka i Innowacje: Poznań 2020).

Mój dorobek obejmuje ponadto 50 artykułów, w tym 40 po uzyskaniu tytułu doktora (po 2008 roku), a także hasła w leksykonach. Moje publikacje ukazały się w języku polskim, angielskim i niemieckim.

Kierowałem dwoma projektami naukowymi, na które pozyskałem granty i które realizowałem w Centrum im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego: „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur” (2010–2015) i „Historia kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku” (2014–2019). Pierwszy projekt realizowany był we współpracy z Instytutem Nauk o Mediach Uniwersytetu w Trewirze i finansowany ze środków Polsko-Niemieckiej Fundacji na rzecz Nauki. Jego efektem jest pięć książek: oprócz wcześniej wspomnianych (*Nowoczesność, rozrywka, propaganda...* oraz pod moją współredakcją: *KINtop...*, *Unterwegs zum Nachbarn...*, *W drodze do sąsiada...*) także Magdaleny Abraham-Diefenbach *Palace i Koszary. Kina w podzielonych miastach nad Odrą i Nysą Łużycką 1945–1989* (Atut: Wrocław 2015). Drugi projekt był finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki, a jego zwieńczeniem będzie książka *Na obrzeżach wielkiego miasta...* (w redakcji). W ramach obu projektów powstały liczne artykuły, a integralnym elementem drugiego było również utworzenie internetowej Historycznej Bazy Kin na Dolnym Śląsku (www.historiakina-dolnyślask.eu).

Byłem stypendystą Deutsche Nationalstiftung w ramach programu im. Fritza Sterna (2006), Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego (2008–2009) i DAAD (Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej) – dzięki stypendium DAAD (grudzień 2013 – styczeń 2014) prowadziłem kwerendy w Berlinie związane z przygotowaniem książki *Nowoczesność, rozrywka, propaganda...*

Byłem pomysłodawcą oraz koordynatorem dwóch międzynarodowych konferencji naukowych, które odbyły się w Centrum im. Willy'ego Brandta UW: „111 lat kina we Wrocławiu” (2007) i „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur” (2011). Brałem też udział jako prelegent (wystąpienia z referatem) w międzynarodowych konferencjach naukowych we Frankfurcie nad Menem („Importing Asta Nielsen. Cinema-Going and the Making of the Star System in the Early 1910s”, 2011), Łodzi („Historia kina Europy Środkowej w perspektywie interkulturowej”, 2013), Katowicach („Meliesada”, 2015), a ponadto w Zjazdach Filmoznawców i Medioznawców (Kamień Śląski 2013, Kraków 2016, Łódź 2019), w Zjeździe Niemcoznawców (Wrocław 2010), a także w krajowych konferencjach z cyklu „Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku” (Katowice 2004, 2006). Podczas dwóch ostatnich Zjazdów Niemcoznawców byłem współorganizatorem forów medialno-filmowych („Kogo kręca Niemcy?” – 2013, „Niemcy otwarte? Kino otwarte?” – 2017). W czerwcu 2020 roku będę uczestniczył w sympozjum w Amsterdamie „Movie Theatres in Wartime. Comparative Research on Film Distribution and Exhibition During World War II”.

Jestem członkiem Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (2015–) oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego (2005–), a także członkiem Rady Naukowej serii „Niemcy – Media – Kultura” (2011–), w której – pod patronatem Centrum im. Willy’ego Brandta UWr – ukazało się 14 książek (ostatnio *Nowoczesność, rozrywka, propaganda...*). Obecnie tłumaczę książkę Josepha Garncarza *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896–1939* (Stroemfeld Verlag: Frankfurt am Main 2015), przewidzianą do druku w serii „Niemcy – Media – Kultura” w 2021 roku.

W latach 2014–2019 wykonałem jedną ekspertyzę w projekcie Narodowego Centrum Nauki oraz byłem recenzentem jednego z numerów „Kwartalnika Filmowego”.

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

W ramach kierowanego przeze mnie projektu „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur” ufundowano dwa stypendia doktoranckie i przyjęto dwie osoby piszące doktoraty pod opieką prof. Andrzeja Gwoźdźcia i prof. Martina Loiperdingera. Jeden doktorat został sfinalizowany: praca Magdaleny Abraham-Diefenbach została obroniona na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (2015), a powstała na jej bazie książka wydana w serii „Niemcy – Media – Kultura” (*Palace i koszary...*, 2015).

W roku akademickim 2019/2020 prowadzę zajęcia dydaktyczne w Centrum Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego: Deutsch-polnische Filmbegegnungen, Filmkultur in Wrocław und Niederschlesien (dla studentów programu Erasmus), Konstruowanie tożsamości w Europie, Przemiany społeczne w Europie. W latach 2007–2015 prowadziłem zajęcia dydaktyczne w Instytucie Kulturoznawstwa UWr: Wiedza o filmie, Kultura filmowa Dolnego Śląska, Życie kulturalne Dolnego Śląska, Polsko-niemieckie spotkania filmowe, Lenartowicz i Chęciński – wrocławscy mistrzowie kina. Od 2012 roku jestem wykładowcą Akademii Polskiego Filmu oraz Akademii Kina Światowego w Kinie Nowe Horyzonty we Wrocławiu. W instytucjach kulturalnych Wrocławia dawałem wykłady na temat dziejów kina w tym mieście: w Ośrodku Postaw Twórczych (2009), Wytwórni Filmów Fabularnych (2009), Muzeum Współczesnym (2013), Mieszkanu Gepperta (2015), Młodzieżowym Domu Kultury (2016).

W ramach konferencji „111 lat kina we Wrocławiu” (2007) zorganizowałem przegląd filmów związanych z Wrocławiem (przed- i powojennych), a w późniejszym okresie byłem pomysłodawcą i organizatorem następujących przeglądów oraz cykli filmowych: „Polska oczyma niemieckich reżyserów” (Dolnośląskie Centrum Filmowe – DCF, 2011/2012), „Spotkania PL-DE” (DCF, 2012), „Kino nieme: sagi, mity, legendy” (DCF, 2012/2013), „Kino nieme a kobiety mają głos” (DCF, 2013), „1939–1989–2009: Historia do (prze)myślenia” (Centrum im. W. Brandta UWr, 2019). Byłem współorganizatorem przeglądów przedwojennych filmów związanych z Wrocławiem w ramach „Kadrów Wrocławia” (Multikino Pasaż Grunwaldzki, 2008–2009), przeglądu filmów w ramach konferencji o Festung Breslau (Centrum im. W. Brandta UWr, 2011) oraz wrocławskich edycji przeglądów kina niemieckiego z cyklu „Obrazy historii” (DCF, 2011–2014).

Dwie współredagowane przeze mnie publikacje książkowe zostały wzbogacone płytami DVD: do książki *Sylwester Chęciński...* (2015) załączono filmy *Lato* (1953), *Człowiek nie umiera* (1955) i *Agnieszkę 46* (1964) Sylwestra Chęcińskiego; do książki *W drodze do sąsiada...* (2013) załączono filmy Stanisława Lenartowicza (*Opętanie*, 1972) oraz Egona Günthera (*Klucze*, 1972).

W latach 2014–2017 byłem ekspertem w regionalnym funduszu filmowym (Dolnośląski Konkurs Filmowy), na potrzeby którego oceniłem 12 projektów filmowych.

W 2013 roku zasiadałem w jury XIV Festiwalu Kina Amatorskiego i Niezależnego KAN.

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

W 2004 roku ukończyłem roczny kurs przewodnicki po Wrocławiu (organizowany przez wrocławski oddział PTTK). Podczas kursu zdałem sobie sprawę, że historia kina w tym mieście (zwłaszcza przedwojenna, ale w dużym stopniu też powojenna) była niezbadana. Postanowiłem więc zgłębić początki kina we Wrocławiu i tak zaczęła się moja przygoda z nauką, która przerodziła się w zainteresowania związane z całościowymi dziejami kina we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku (od początku do dziś), relacjami polsko-niemieckimi w kinie, wczesnym kinem, a ostatnio (efektem *Nowoczesność, rozrywka, propaganda...*) również z historią kina w Republice Weimarskiej oraz w Trzeciej Rzeszy. Tematów tych dotyczy większość moich publikacji.

W 2011 roku uczestniczyłem w dwutygodniowym seminarium dla pośredników kultury „Kino zaangażowane”, zorganizowanym przez Instytut Goethego w Monachium. Idea kursu, zgodnie z którą kino może łączyć przedstawicieli różnych kultur i narodów, jest do dzisiaj bliska mojemu rozumieniu działalności naukowej i pozanaukowej, ponieważ uważam się zarówno za badacza dziejów kina, jak i za pośrednika kulturowego: głównie w relacjach polsko-niemieckich, co ma niemały związek z miejscem mojego urodzenia i zamieszkania (Wrocław). Działalność w tym duchu będę chciał rozwijać w przyszłości.



.....
(podpis wnioskodawcy)