

Łódź, 30 listopada 2020

dr hab. Konrad Klejsa, prof. UŁ
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
Uniwersytet Łódzki

RECENZJA

w związku z postępowaniem o nadanie dr. ANDRZEJOWI DĘBSKIEMU
stopnia doktora habilitowanego w dyscyplinie nauk o kulturze i religii

Niniejsza recenzja składa się z dwóch części, poprzedzających konkluzję. Zaczynam od ogólnej oceny osiągnięć naukowych dr. Dębskiego, w części drugiej omawiam zaś wskazaną jako główne osiągnięcie badawcze monografię *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919-1945*.

1. Ogólna ocena dorobku naukowego.

Stopień doktora otrzymał p. Andrzej Dębski w 2008 roku na Uniwersytecie Śląskim na podstawie rozprawy o historii kina we Wrocławiu do 1918 roku, która później doczekała się publikacji. Jego dorobek po doktoracie obejmuje autorstwo 40 artykułów oraz 10 haseł w „Słowniku współczesnej kultury krajów języka niemieckiego” (w których zademonstrował umiejętność syntezy złożonych zagadnień z obszaru kultury medialnej), a także 5 współredakcji tomów zbiorowych.

Tematykę większości prac badawczych dr. Dębskiego łatwo opisać w parametrach czasoprzestrzennych – Autor koncentruje swoją uwagę na dziejach kina (zwłaszcza na okresie przed 1939 rokiem) i na terytorium Dolnego Śląska (szczególnie Wrocławia). Bez wyjątku są to opracowania bardzo wnikliwe i cenne poznawczo; dzięki nim dr. Dębskiego uznałbym za jednego z najlepszych w Polsce specjalistów od regionalnej historii kina, rozpoznawalnego także w wymiarze międzynarodowym. Są bowiem w jego dorobku prace obcojęzyczne – cztery w języku niemieckim i pięć po angielsku, a spośród tych ostatnich dwie ukazały się w publikatorach uznawanych za prestiżowe (czasopismo „Early Popular Visual Culture” oraz wydawnictwo John Libbey), co na tle polskiej humanistyki uznać należy za fakt warty wyróżnienia.

Drugim obszarem akademickich dociekań dr. Dębskiego są polsko-niemieckie relacje filmowe. Wydaje się, że ta sfera nie do końca odpowiada akademickiemu temperamentowi Autora: artykuły o reprezentacjach i stereotypach (wizerunkach Niemców w polskich filmach, Polaków w filmach niemieckich) zdają mi się słabszą częścią dorobku – co jednak wynika także z wysokiego poziomu całego naukowego CV.

Dr Andrzej Dębski był kierownikiem dwóch grantów badawczych finansowanych ze źródeł zewnętrznych. Efektem projektu „Historia kina na Dolnym Śląsku” (Narodowe Centrum Nauki) jest między innymi przedłożona do recenzji w niniejszym postępowaniu książka. Natomiast projekt „Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur” (Deutsch-Polnische Wissenschaftliche Stiftung), realizowany wspólnie z Universität Trier, przyniosła m.in. tom „Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Film Begegnungen”, którego dr. Dębski był współredaktorem.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że poczynione przez dr. Dębskiego ustalenia znacznie poszerzają stan badań historycznofilmowych. Jego prace są nienagane pod względem warsztatowym i wnikliwe, gdy idzie o poczynione ustalenia faktograficzne.

2. Ocena głównego osiągnięcia badawczego.

Prace badawcze Andrzeja Dębskiego należą do filmoznawstwa wersji *hard* – argumentującego nie tylko za pomocą wyrazów, ale też za pomocą liczb. „Ciężar” ostatekniej książki tego autora jest zresztą jak najbardziej wymierny – została ona podzielona na dwa tomy (zatytułowane „Kina” i „W kinach”), opatrzone potężną liczbą odnośników (łącznie niemal 2200 przypisów). *De facto* mogliśmy mieć do czynienia z osobnymi monografiami – gdyby nie fakt, że bibliografię i indeksy zamieszczono w części II. Oba tomy są do pewnego stopnia kontynuacją poprzedniej autorskiej książki Dębskiego, która dotyczyła kin wrocławskich do 1918 roku. W porównaniu z tamtą pozycją widać wyraźnie, jak wielkie postępy w pracy badawczej poczynił Autor – zarówno pod względem rozpoznania stanu piśmiennictwa (niemiecko- i anglojęzycznego) oraz wyrafinowania zastosowanych metod, zwłaszcza w odniesieniu do badań widowisk historycznej (o czym będzie jeszcze mowa).

Podstawowym narzędziem badawczym dla Dębskiego były kwerendy archiwalne i biblioteczne. Dębski odwiedził – z pożytkiem dla pracy – aż 14 archiwów (nie przypominam sobie polskiej książki z zakresu historii kina, której autor mógłby wskazać większą ich liczbę) i korzystał z 26 tytułów prasowych (gazety codzienne, ale też prasa branżowa z epoki). Zebranie tak obszernego materiału badawczego zapewne nie tylko było czasochłonne, ale też nastroczyło wielu rozterek związanych z jego analizą oraz sposobem prezentacji wyników. Stawiam reichsmarki przeciw orzechom, że na jakimś etapie pracy Autor miał na komputerze plik z

podrozdziałami ponumerowanymi na modłę niemiecką (w którym podrozdział 1.1 dzieli się na 1.1.1 i 1.1.2 itd.). Układ taki przyjął się w Polsce w naukach społecznych, ale z jakichś powodów budzi popłoch w humanistyce – tymczasem dla ogarnięcia materiału tak potężnego, jak u Dębskiego, byłby on użyteczny. Rezygnacja zeń sprawia, że rozdziały i podrozdziały nie są tu zhierarchizowane, choć niektóre z nich to ledwie jedno- lub dwuakapitowe „rozbiegi”. Są też obszerniejsze „interludia”, które prezentują historyczny czy teoretyczny kontekst (świetny jest na przykład podrozdział „Przełom dźwiękowy w Niemczech”, będący wprowadzeniem do omówienia analogicznej zmiany w stolicy Dolnego Śląska), lub podejmują tematy oddalone od głównej linii wyводу. Do tych ostatnich należy rozdział „Wrocławskie kluby filmowe”, którego częścią jest... kilkustronicowy artykuł Siegfrieda Kracauera „Dzisiejszy film i jego publiczność” (w przekładzie Tomasza Gabisia). Dziwna to decyzja, zazwyczaj bowiem materiały źródłowe zamieszcza się w aneksie, tu mamy tłumaczenie *in extenso*, zintegrowane z tekstem głównym i nieoznaczone w spisie treści.

Niedostatki precyzyjnej hierarchii kompozycyjnej oraz wahania dotyczące konstrukcji całej pracy wyczuwalne są szczególnie w jej zakończeniu. Najpierw mamy bowiem – skądinąd bardzo ciekawe – „Refleksje końcowe”, potem zaś następują listy najpopularniejszych filmów we Wrocławiu oraz w Niemczech (łącznie 26 stron i 34 tabel – szkoda, że w tym jednym miejscu książki brak polskich tytułów). Tego typu zestawienia zamieszczane są najczęściej w aneksach. Tu jest inaczej – po wykazach mamy bowiem jeszcze kolejnych siedem stron tekstu, zatytułowanych „Epilog” (który w zajmujący sposób opowiada o powojennych losach wrocławskich właścicieli kin). A jakby tego było mało, potem następuje jeszcze – „Zakończenie” (niekoniecznie satysfakcjonujące, bo liczące ledwie pięć akapitów).

Przystępując do oceny merytorycznej samej pracy, rozpocznę od jej tytułu. Czytamy w niej mianowicie o „nowoczesności” – choć w książce słowo to pojawia się zaskakująco rzadko. Autor używa – chyba synonimicznie (w rozdziale dot. badań nad kinem III Rzeszy) – zbliżonego pojęcia „modernizacja”, odnosząc je do nowych technik produkcji oraz nowego sposobu zarządzania systemem rozrywkowym (gwiazdy, *merchandising*, przemysł muzyczny skorelowany z kinem). Tymczasem nowoczesność może być rozumiana na dziesiątki sposobów. Ten obrany przez Dębskiego najbliższy jest chyba rozumieniu Miriam Bratu Hansen, akcentującej rolę kultury popularnej w szczególności *variete* i kina popularnego oraz napięć pomiędzy sferą publiczną i prywatną. Dębski nie odnotowuje jej w bibliografii, idąc raczej tropem Stephena Lowry’ego oraz Leonardo Quaresimy (zwłaszcza tych, które opublikowali w 1994 roku w ważnym dla badań nad kinem III Rzeszy piśmie „montage/AV”). Choć obaj akcentują konieczność badania filmów gatunkowych, spoza „kanonu” narodowosocjalistycznego, Lowry i Quaresima nie mówią jednym głosem. W „niewinnych” opowiastkach gatunkowych Lowry dostrzega przebiegłość goebbelsowskiej propagandy,

podczas gdy Quaresima skłonny jest uznać, że kino III Rzeszy stanowiło „niszę prywatności” w świecie zdominowanym przez narodowosocjalistyczną ideologię. Jakkolwiek atrakcyjna byłaby ta ostatnia hipoteza, w książce Dębskiego nie ma zbyt wiele potwierdzających ją argumentów – czy może inaczej: argumenty są, ale niewyaccentowane w odniesieniu do „nowoczesności” i rozproszone po kilku rozdziałach trochę giną pod naporem danych faktograficznych.

Część I poświęcona jest kinu – we właściwym i ścisłym rozumieniu tego słowa, tj. budynkom służącym projekcjom filmowym. W załącznikach do tego tomu czytelnik odnajdzie archiwalne zdjęcia frontonów i wnętrz teatrów świetlnych, a także „rozkładówkę” z planem miasta oraz kolorowe skany planów architektonicznych widowni – rzecz, przypuszczam, cenna dla historyków architektury (mogą też cieszyć oko laika). W tekście głównym Dębski poświęca najwięcej miejsca prasowym relacjom o otwarciach kin – jakie filmy wyświetlano i jaki był przebieg seansów. Przykładowo: „W sobotę 23 sierpnia 1919 roku otwarto kino Fledermaus-Lichstspiele przy Oklauer Stadtgraben 21 (ul. Podwale), urządzone w miejscu dawnej kawiarni Cafe Imperial. Zaprojektowane przez Alfreda Köhlera mieściło ponad 250 miejsc i posiadało orkiestrę pod kierownictwem Arnolda Ruprechta”. I dalej, według tego samego wzoru, przez niemal 200 stron, rok po roku: co, gdzie, kto, ile – z mnóstwem reprodukowanych anonsów z prasy lokalnej. Tom pierwszy to w przeważającej mierze zbiór danych, które będą stanowić niewątpliwie ucztę dla wrocławianistów (ja z zainteresowaniem przeczytałem na przykład o tym, że na otwarcie wielu kin ich właściciele zamawiali u lokalnych literatów rymowane wiersze). Jak wiadomo, pasję zbieracza faktów trudno poskromić – historyka często paraliżuje lęk, iż jeśli nie zamieści w swej pracy jakiejś informacji, to zostanie ona po wsze czasy zapomniana. Być może z tego powodu Dębski nie umie się oprzeć podawaniu ciekawostek takich jak ta o losie aparatury z kina zlikwidowanego w 1929 roku: „koronę widowni sprzedano do Ząbkowic Śląskich, urządzenia grzewcze trafiły na wrocławskie Osobowice” (s. 154 A) – choć z informacji tej nie wynika chyba nic szczególnie istotnego.

Podczas lektury I tomu kilkakrotnie zastanawiałem się, czy aby forma katalogu czy kalendarium nie byłaby właściwszą formą prezentacji tej części badań. Część wątpliwości rozwiewają podrozdziały, które stanowią ramę kompozycyjną rozważań dotyczących trzech okresów. Wprawdzie wprowadzenia – określane nagłówkiem „Kronika” – są w mej ocenie zbyt krótkie, by stanowić udane zagajenie problemu, ale już podrozdziały zatytułowane „Właściciele”, które zwracają uwagę na biznesowo-organizacyjny wymiar działalności, zawierają zazwyczaj próbę syntezy. O tym, że w okresie III Rzeszy właściciele kin musieli być członkami tzw. Izby Filmowej, przypominano już wcześniej w wielu opracowaniach; oryginalnym wkładem Dębskiego w historię kin III Rzeszy jest ustalenie, że we Wrocławiu właściciele kin wstępowali do NSDAP jeszcze PRZED ustanowieniem Izby (s. 289A).

Faktografia typowa dla prac z zakresu historii (sztuki) jest w części I uzupełniana podrozdziałami zatytułowanymi „Statystyka”. Bazując na porównaniach danych z pięciu źródeł (dwa opracowania organizacji branżowych, dwa biuletyny urzędu statystycznego oraz książki adresowe), autor rekonstruuje nie tylko liczbę kin (co jest stosunkowo proste) i miejsc (co już trudniejsze), ale także przychody brutto. Dzięki tym danym *Jungbuchhalter* Dębski (nie ironizuję, Autor ma bowiem także wykształcenie ekonomiczne) może ustalić na przykład, że „o ile w pierwszym kwartale 1927 roku wszystkie wrocławskie kina odnotowały przychód o 94 tys. marek wyższy niż rok wcześniej, to 248 tys. marek trafiło do nowo otwartych kin, w tym aż 224 tys. marek do Deli i Kristall-Palast. Deli otwarto jednak dopiero 20 stycznia – gdyby czynne było przez pełny kwartał, jego wynik (przy zachowaniu proporcji) wyniósłby 150 tys. marek” (s. 193A). Te wyliczenia nie są jednak „sztuką dla sztuki” – pozwalają bowiem postawić hipotezę o hierarchii kin w mieście. W odniesieniu do 1927 roku Autor może więc stwierdzić, że „jeśli średnia z jednego miejsca wyniosła 89 marek, to zdecydowanie przekraczały ją kina na osi Schweidnitzer Strasse [dziś – ul. Świdnicka – dop. KK]” (s. 195A). Oto, jakie korzyści płyną dla historyka kina ze statystyk ekonomicznych – dzięki nim można zrekonstruować trajektorię przechadzek kinomanów sprzed stu lat!

Dane z podrozdziałów „statystycznych” budują pomost do II części pracy, której główną część stanowią – filmy. Mowa o okresie weimarskim oraz III Rzeszy, stąd trudno się dziwić, że tę część rozważań rozpoczyna świetnie pomyślany rozdział zbierający głosy krytyczne wobec słynnej pracy „Od Caligariego do Hitlera” (powinien stać się on obowiązkową częścią tych kursów z kina niemego, na których zaleca się lekturę tej książki autora zaliczanego do „szkoły frankfurckiej”). Ponieważ zarzuty wobec – formułowane zrazu przez Paula Monaco i Barry’ego Salta (w Polsce przekład tej ostatniej pracy ukazał się w „Kwartalniku Filmowym” w 2015 roku), a następnie znanych filmoznawców niemieckich: Thomasa Elsaessera, Antona Kaesa, Thomasa Koebnera i Klausu Kreimeiera – są istotne dla metody zastosowanej przez Dębskiego, przypomnijmy dwa najważniejsze. Po pierwsze, Kracauer traktuje fabuły jako premonicje czy samospełniające się przepowiednie, a twórcom filmowym nadaje zdolności bez mała wróżbiarskie. Jeśli jednak mamy czytać filmy socjologicznie, jako zwierciadło społecznych napięć, tj. skoro mają być one faktycznie swego rodzaju „barometrem” nastrojów społecznych, wówczas ów „pomiar” może dotyczyć okoliczności „tu-i-teraz”, a jedynym dlań pewnikiem są okoliczności minione. W odniesieniu do filmów Republiki Weimarskiej oznacza to, że są one raczej przepracowaniem traumy I wojny światowej, nie zaś „psychoanalizą nazizmu”.

Po drugie, zbiór filmów, które Kracauer uznaje za ważne, jest zbyt arbitralny – dobiera akurat takie filmy, które „pasują” do jego argumentacji, a pomija inne, które mogłyby ją podważyć. Jak już wcześniej zauważył Paul Monaco, spośród 3 tys. filmów fabularnych zrealizowanych w Republice Weimarskiej autor „od Caligariego...” uwzględnił zaledwie 230.

Dębski dodaje, że po zestawieniu wyboru Kracauera z wykazami „top 10” Josepha Garncarza okaże się, że z 51 najpopularniejszych filmów niemieckich, Kracauer dostrzegł zaledwie 34, w tym pięć w przypisach, a większości pozostałych poświęcił jedno lub dwa zdania” (s. 12B). Tymczasem aby dowodzenie na podstawie korpusu było uzasadnione, musi być on zbudowany nie według własnego „widzimi się”, ale według dobrze sprecyzowanych kryteriów zewnętrznych (takich jak na przykład uzyskane nagrody czy wyniki *box-office*), w przeciwnym razie mamy do czynienia z błędem logicznym *idem per idem*.

Dębski za kryterium tego, co istotne dla opisu i analizy kultury filmowej, uznaje popularność (oglądalność) filmów. Badacz historii kina rzadko ma jednak do dyspozycji wyniki *box-office* w dzisiejszym rozumieniu tego słowa – musi szukać danych na przykład w prasie branżowej. W odniesieniu do schyłku Republiki Weimarskiej za podstawowe źródło wiedzy o oglądalności uznaje się rankingi pisma „Film Kurier”, opracowane na podstawie ankiet nadsyłanych przez właścicieli kin. Już wcześniej sięgał do nich Joseph Garncarz („Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990”), w pracy, która zanegowała rozpowszechnione wcześniej przekonanie, że Hollywood dominowało w Europie Zachodniej od I wojny światowej, (rozpowszechnione za sprawą książki Kristin Thompson „Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934”). Badacz ten wykazał, że – biorąc pod uwagę statystyki dotyczące kraju pochodzenia filmów – w Republice Weimarskiej produkcje rodzime stanowiły zazwyczaj ok. 3/4 listy najbardziej popularnych produkcji (amerykańskie oraz pochodzące z innych krajów europejskich – po *circa* 25 procent), co jest o tyle interesujące, że podaż filmów na rynku kształtowała się wówczas inaczej, tj. do upowszechnienia kina dźwiękowego udział zarówno filmów niemieckich, jak i amerykańskich oscylował wokół 40 procent (s. 31B).

To jednak dane odnoszące się do oglądalności na terenie całych Niemiec. Prawdziwa frajda dla badacza regionalnej historii kina polega na tym, by sprawdzić, czy w danym mieście lub regionie wzory dystrybucyjne i preferencje widowni były podobne do tych ogólnokrajowych. Próby takie były już podejmowane (między innymi przez Garncarza – w odniesieniu do kultury filmowej Górnego Śląska oraz wybranych miast Europy lat 30., w tym Krakowa, czy w finalizowanym przezeń projekcie o widowni filmowej w Berlinie w okresie III Rzeszy). Zazwyczaj prace tego rodzaju wiążą się z koniecznością zebrania danych o programie kin (jakie filmy grano, jak często i gdzie), co jest pracą czasochłonną i żmudną, bez względu na to, czy opieramy się na anonsach i reklamach poszczególnych kin (do końca lat 30.), czy na stosowanych do dziś repertuarach gazetowych. Dlatego badacze zajmujący się tak pojmowaną historią kina ograniczają się do kilkunastomiesięcznej „próbki” (u Dębskiego osobne rozdziały dotyczą sezonów 1926/1927, 1929/1930 oraz 1930/1931, a także roku 1938).

Informacja o tym, że film A grano dłużej w kinie X, a film B krócej w kinie Y wcale nie oznacza jednak, że film A był bardziej popularny (w znaczeniu: miał większą oglądalność) – mogło być bowiem tak, że X było małym „teatrzykiem świetlnym” utrzymującym się z usług innego rodzaju, a Y dużym kinem premierowym. Aby rozstrzygnąć takie dylematy, w sukurs przychodzi metoda wymyślona przed dwiema dekadami przez Johna Sedgwicka, następnie kilkakrotnie modyfikowana (m.in. przez Garncarza), i z powodzeniem stosowana przez wielu uznanych badawczy (Dębski jest pierwszym polskim autorem, który opublikował materiał bazujący na tej metodzie). Tak zwany indeks POPSTAT – pozwalający w przybliżeniu oszacować popularność filmów tam, gdy nie mamy danych box-office’owych – przyjmuje, że ostatecznie to sami widzowie decydują o oglądalności poszczególnych filmów. Słowem, jest to metoda „rynkowa” i „demokratyczna” (co oznacza też nieuchronne „uśrednienie” widownię), a także, wbrew pozorom, antytechnokratyczna (u jej podstaw tkwi bowiem przekonanie o świadomych wyborach dokonywanych przez widzów – i nieufność wobec „sterowania” widownią). Pojawia się w tym kontekście dylemat – istotny również dla książki Dębskiego, w części dotyczącej III Rzeszy – czy metodę POPSTAT można zastosować do systemów nierynkowych, i nie-demokratycznych. Zarówno Sedgwick, Garncarz jak i Dębski na tak postawione pytanie odpowiadają twierdząco, ja zaś – mimo początkowych wahań – przyjmuję ich stanowisko.

Indeks POPSTAT wynika z mnożenia czasu eksploatacji filmów (tygodni, dni czy liczby seansów), usytuowania w programie (program jedno- lub dwuszlagierowy) oraz tzw. potencjału kina. Ta ostatnia waga sprawia w praktyce sporo problemów (parametr ten uzyskuje się poprzez przemnożenie liczby miejsc przez cenę biletu, podzielony przez średni potencjał ze wszystkich kin) oraz wzbudza nieco wątpliwości (sugeruje, że zachodzi proporcjonalna korelacja między wielkością widowni a frekwencją, co jednak nie zawsze jest regułą – o czym świadczą niektóre uwagi Dębskiego, ale też moje własne doświadczenia z kinami zbudowanymi w okresie PRL, nie zawsze przecież racjonalnie planowanymi). Dębski pokazuje, że waga kina szacowana według metody Sedgwicka jest w dużym stopniu zbieżna (choć nie identyczna) z wagami obliczanymi na podstawie danych faktycznych (niestety, by zapoznać się ze szczegółami obliczeń, trzeba sięgnąć do tomu I, tam bowiem znalazły się stosowne tabele).

Ogólnie, mam wrażenie, że Dębski zbyt mało miejsca poświęcił samej metodzie POPSTAT; potraktował ją może nazbyt „wyznawczo”, podczas gdy można było poświęcić trzy-cztery strony na roztrząsanie teoretyczne, w tym też namysł nad potencjalnymi słabościami metody. Tymczasem Autor przeszedł od razu *ad rem*, wyliczając indeksy POPSTAT w odniesieniu do filmów, które grano w kinach premierowych przez co najmniej 1,5 tygodnia. W sezonie 1926/27 filmów takich było 69; pierwszą „trzydziestkę” publikuje Autor w aneksie do książki, a dodatkowo wyróżnia 11 filmów, które były grane w jakimkolwiek kinie przez co najmniej trzy

tygodnie. Zastanawiam się, czy nie jest to wszystko przesadnym komplikowaniem sprawy. Rozumiem, że decyzja o „punkcie odcięcia” musiała być arbitralna, ale ciekaw jestem, jakie alternatywy rozważał Autor – tj. jak liczy byłby korpus, gdyby przyjął okres jednego tygodnia lub dwóch. W rozdziale o przełomie dźwiękowym Dębski sam zresztą wskazuje słabości przyjętej przez siebie metody (s. 129B).

Rozdziały poświęcone poszczególnym sezonom budowane są według podobnego wzoru, tj. pod nagłówkiem „Przepis na sukces” Dębski przygląda się najpopularniejszym filmom (porównując je z ogólnoniemieckim rankingiem „Film Kuriera”), a w podrozdziałach zatytułowanych „Osobliwości recepcji” poświęca więcej miejsca tym wypadkom, w których „coś się nie zgadza” – na przykład, film był długo na ekranach premierowych, ale nie ma wysokiego indeksu POPSTAT (co oznacza najpewniej, że jego obieg w kinach drugorzędnych był ograniczony). Przeporządkowanie tytułów do jednego z tych działów nie zawsze było dla mnie jasne – „Pancernik Potiomkin” ulokowany został w dziale „Osobliwości recepcji”, choć Dębski pisze zarazem, że jego „lokata” na liście wrocławskiej jest zbliżona do ogólnoniemieckiej (s. 72B). Najważniejszy wniosek płynący z tych porównań brzmi: we Wrocławiu popularnością większą od ogólnoniemieckiej średniej cieszyły się filmy historyczne o epoce fryderycjańskiej (s. 66 B) Ranking ogólnoniemiecki nie uwzględnia na przykład „Rozkazu króla” (1926, reż. Curt Blachnitzky), który we Wrocławiu był na miejscu 12. Przy okazji warto by może wyjaśnić, co jest przyczyną tego, że film, który – jak wynika z tabel – był największym przebojem 1938 roku w całej Rzeszy („Pour le Mérite” Karla Rittera) nie jest w ogóle odnotowany ani na liście przebojów berlińskich, ani na liście POPSTAT dla Wrocławia. Otóż Gerd Albrecht, z którego pracy pochodzi ranking ogólnoniemiecki, najpewniej za kryterium przyjął rok premiery filmu – co w wypadku filmu Rittera jest mylące, bowiem film wszedł na ekrany pod koniec grudnia 1938 roku, a więc chodzi de facto o oglądalność w 1939 roku (choć jest w tabeli za rok wcześniejszy).

Wartość ustaleń Dębskiego wiąże się nie tylko z wyliczeniami POPSTAT, ale także z wychwyceniem informacji o „filmach-kometach”, które pojawiły się w repertuarach na krótki czas lub zniemacka. Dowiadujemy się na przykład, że w grudniu 1938 w kinie Roxy pokazywano „Dziewczęta w mundurkach” (1931, reż. Leontine Sagan) – film traktujący o miłości lesbijskiej, którego dystrybucja została zakazana trzy lata wcześniej. Ciekawostką dla zbieraczy poloników będzie także informacja o pokazach „Czarnej perły”, chwalonej na łamach „Schlesische Tageszeitung” (W przypisie – s. 312B – nazbyt stanowczo pisze Dębski: „Fakt, że w recenzji pominięto osobę Michała Waszyńskiego wskazuje, że autor nie miał wiedzy o reżyserze filmu”. Skąd ta pewność? Mogło być odwrotnie – nawet jeśli recenzent wiedział, że Michał Waszyński to nazwisko, którym posługiwał się Mosze Waks).

Pisząc o propagandowym wymiarze filmów, Dębski dość szczegółowo omawia, i to w dwóch miejscach tekstu (w tekście głównym na stronie 324A, oraz w przypisie na stronie 319A), obowiązujący od połowy lat 20., a w III Rzeszy bardzo rozbudowany, system predykatów – wyróżnień przyznawanych przez specjalną komisję, zachęcających kina do grania produkcji „wartościowych” i „szczególnie wartościowych” (nawiasem mówiąc, system ten, oczywiście z istotnymi modyfikacjami, funkcjonuje w RFN do dziś). W okresie III Rzeszy zachęty były związane ze stawką podatkową, odwrotnie proporcjonalną do liczby filmów „z predykatami” w repertuarze (przykładowo, wynosiła 10,7 – jeśli filmy z predykatami wypełniały mniej niż 1/5 czasu ekranowego, i 7,4 procenta w wypadku proporcji 3/5). Uwagi te Dębski przekłada na własny materiał analityczny tylko w części, w odniesieniu do jednego z kin (jego właściciel w sezonie 1936/37 zapłacił 9,5 procentowy podatek od rozpowszechniania, a w sezonie 1942/43 niewiele ponad 6 %, co oznacza przyrost w repertuarze filmów „wartościowych” – s 322-4 A). Można jednak żałować, że w książce nie ma korelacji predykatów do danych repertuarowych, na przykład za wybrany rok z okresu wojny – a przecież w tabeli filmów wystarczyłoby dodać kolumnę z odpowiednią informacją. Byłoby to ciekawe o tyle, że wszystkie z czterech produkcji najwyżej ocenionych przez system propagandy do 1944 roku (tzw. Filmy Narodu) – „Wujaszek Krüger”, „Powrót do ojczyzny”, „Zwolnienie”, „Wielki król” oraz „Kolberg” – znalazły się w dorocznym „dziesiątkach” filmów najbardziej popularnych w III Rzeszy. Czy podobnie było we Wrocławiu?

O okresie II wojny światowej Dębski w ogóle pisze mało (w tomie I uwagi o kinach podczas całej wojny zmieściły się na ośmiu stronach – taką samą objętość ma materiał dotyczący samego tylko roku 1932). A szkoda, bo są to ustalenia ciekawe. O tym, że kina przynosiły miały w okresie wojny rekordowe przychody, wiadomo nie od dziś. Dębski podkreśla, że w latach 1943-44 działo się tak pomimo obniżenia jakości usług – redukcji wydatków kin na ogrzewanie czy rezygnacji z wydawania drukowanych programów filmowych (s. 328A). Także gdy idzie o repertuar, rozdział „wojenny” ma inny charakter niż pozostałe – nie ma wyliczeń POPSTAT ani porównań między widownią ogólnoniemiecką a wrocławską. Podkreśla Autor, że filmem popularnym we Wrocławiu był „Żyd Süß” (Dębski natrafił na prasową relację uhonorowania 100-tysięcznego widza we wrocławskim Ufa-Palast), ale dość niespodziewanie napomyka, że film ten pokazywano również w Krakowie. Decyzja o tym, by od czasu do czasu „podrzucić” jakąś informację o kinach w Polsce (wcześniej pisze Autor o recepcji „Olimpiady” w prasie warszawskiej), nie jest dla mnie zrozumiała – choć domyślam się, że wynika z zainteresowań Dębskiego polsko-niemieckimi relacjami filmowymi. W recenzowanych tomach uwagi o polskich kinach (w Rydgoszczy, Łodzi i Krakowie – s. 270-276B), sprawiają jednak wrażenie roboczych notatek z ciekawostkami, które dopiero z czasem mogłyby przeistoczyć się w odrębny i ciekawy artykuł. W postaci zademonstrowanej w książce nie są usystematyzowane ani pogłębione i pozostają bez wyraźnego związku z główną linią wyводу. Ba, sprawiają wręcz

wrażenie swoistego „alibi” dla ówczesnych mieszkańców Breslau, wprowadzonego trochę na zasadzie: „nie tylko w III Rzeszy, ale też w polskich miastach filmy Goebbelsowskiej propagandy mogły znaleźć swych widzów”. To oczywiście niewykluczone – ale taka teza wymagałaby jednak poszerzonych i starannie udokumentowanych badań.

Muszę też wspomnieć o pewnym zaskoczeniu, którego doświadczyć można już na początku lektury pracy Dębskiego. Zanim jeszcze Czytelnik dotrze do części o kinach, czeka go rozdział „ogólnie o Wrocławiu”. Owszem, autor przypomina nam, że w wyborach do Reichstagu w 1933 w okręgu wyborczym Breslau na NSDAP oddano ponad 50 procent głosów (przy blisko 44 procentach w skali kraju). Dla dalszej części rozdziału Autor wybrał jednak specyficzny punkt ciężkości, mianowicie opinie Polaków o stolicy Dolnego Śląska. W efekcie, Czytelnik zmuszony jest zapoznawać się z uwagami o polityce programowej krakowskiego „Czasu”, a następnie przedzierać przez całostronicowe refleksje (zamieszczone, niestety, w tekście głównym – choć to passus o znaczeniu ewidentnie marginalnym) o wojennej biografii jednego z jego korespondentów. Jest jeszcze jedna konsekwencja tej decyzji Autora: otóż o „zażydzeniu” międzywojennego Wrocławia przeczytamy w opinii cytowanego przez Dębskiego polskiego korespondenta – o tym zaś, co o mniejszościach pisała niemiecka prasa lokalna nie sposób będzie się ze wstępu dowiedzieć. Uważam, że taki sposób zaprezentowania „miejsca akcji” – choć niewątpliwie oryginalny – nie jest zbyt fortunny, choćby z tego powodu, że kieruje uwagę ku sprawom zgoła niezwiązanym z tematyką monografii.

Formułuję tych kilka uwag krytycznych w poczuciu, że książka Dębskiego jest pracą, z którą warto dyskutować. Uczyniwszy to, podkreślam na zakończenie, iż stanowi ona ważne osiągnięcie naukowe – stanowiące efekt żmudnych prac kwerendalnych, pod wieloma względami pionierskie w analizach, niewątpliwie wyróżniające się na tle rodzimych prac filmoznawczych.

KONKLUZJA

Zarówno cały dorobek akademicki dr. Andrzeja Dębskiego, jak i przedłożone przezeń osiągnięcie badawcze oceniam bardzo wysoko. Dlatego z pełnym przekonaniem popieram wnioski o przyznanie mu stopnia doktora habilitowanego nauk humanistycznych we wskazanej dyscyplinie.

Krzysztof Klej