



PIOTR WITEK*

Kinematografia PRL w perspektywie historii politycznej Kilka uwag metodologicznych

Cinematography of the People's Republic of Poland in the perspective of political history: Some methodological remarks

Streszczenie: Artykuł koncentruje się na analizie założeń metodologicznych wyartykułowanych przez Joannę Szczutkowską w książce *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX w.* oraz ich realizacji w praktyce badawczej. Analiza ma na celu wykazanie, że metodologiczne deklaracje historyczki rozmiągają się z praktyką badawczą, stanowią jedynie retoryczny zabieg mający zamarkować wysoki poziom świadomości metodologicznej autorki. Artykuł pokazuje, że wbrew składanym przez historyczkę deklaracjom o interdyscyplinarności monografii jest ona przykładem klasycznej historii zdarzeniowej i deskryptywnej.

Słowa kluczowe: kinematografia PRL, polityka zagraniczna PRL, metodologia, historia polityczna, historia zdarzeniowa, historia deskryptywna, źródło historyczne

* Instytut Historii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, ul. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, pwitek@umcs.pl, ORCID: 0000-0001-9950-1136.

Abstract: This article focuses on the analysis of methodological assumptions articulated by Joanna Szczutkowska in her book *Foreign Cinematographic Policy of the People's Republic of Poland in the 1970s* and their implementation in research practice. The analysis aims to demonstrate that the methodological and logical declarations of the historian are at odds with the research practice and are merely a rhetorical device intended to mar the author's high level of methodological awareness. The article shows that, contrary to the historian's declarations about the interdisciplinarity of the monograph, it is an example of a classical event and descriptive history.

Keywords: PRL's cinematography, PRL's foreign policy, methodology, political history, sentence history, descriptive history, historical source

Książka Joanny Szczutkowskiej pt. *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX w.* jest interesującą próbą spojrzenia na dzieje polskiej kinematografii w perspektywie historii politycznej¹. W pierwszej części artykułu przedstawię skrótowo problematykę podjętą w pracy przez autorkę. W drugiej odniosę się krytycznie do kwestii natury metodologicznej, które w mojej ocenie budzą pewne kontrowersje².

I

Monografia składa się ze wstępu, trzech rozdziałów i krótkiego zakończenia. W pierwszym rozdziale Szczutkowska na podstawie literatury przedmiotu w zarysie omawia międzynarodową sytuację polityczną po zakończeniu drugiej wojny światowej. Przedstawia w nim etapy zimnowojennego konfliktu między państwami bloku wschodniego i zachodniego. Badaczka koncentruje się na siódmej dekadzie XX w. Przypomina, że lata 70. to okres odprężenia politycznego w stosunkach między konkurującymi mocarstwami. Píše, że dzięki ówczesnej sytuacji międzynarodowej (*Détente*) możliwe stało się otwarcie Polski na Zachód. Nastąpiła zmiana w polityce ZSRR, którego

¹ J. Szczutkowska, *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX w.*, Bydgoszcz 2021.

² Na temat współczesnej metodologii historii zob. *Wprowadzenie do metodologii historii*, red. E. Domańska, J. Pomorski, Warszawa 2022.

władze zezwalały polskiemu rządowi oraz KC PZPR na większą swobodę w relacjach z zagranicą. Autorka podkreśla, że działania władz PRL w epoce odprężenia (kiedy funkcję I sekretarza PZPR sprawował Edward Gierek) cechowały się przemianami w obszarze polityki zagranicznej. Polegały one z jednej strony na utrzymaniu dobrych relacji z krajami bloku wschodniego, z drugiej na poprawie stosunków z państwami kapitalistycznymi. Wewnątrz kraju także nastąpiło pewnego rodzaju otwarcie władz na dialog ze społeczeństwem, w tym ze środowiskami twórczymi³.

Omówienie sytuacji politycznej na arenie światowej oraz w Polsce po drugiej wojnie światowej stanowi polityczno-historyczny kontekst, na tle którego autorka bada i opisuje międzynarodową aktywność peerelowskiej kinematografii w siódmej dekadzie XX w. Koncentruje się na przedstawieniu wewnętrznych i zewnętrznych uwarunkowań, które w okresie *Détente* miały wpływ na wyznaczane przez władze PRL cele oraz kierunki działań rodzimego kina na arenie międzynarodowej. Zauważa, że film odgrywał istotną rolę w polityce zagranicznej tzw. dekady gierkowskiej. Píše, iż w drugiej połowie XX w. działania polskich władz wpisywały się w ogólnoswiatowe trendy. Współpraca kulturalna między państwami stała się przedsięwzięciem o charakterze politycznym i rozwijała się dynamicznie. Rządowi zależało na ekspansji własnych treści kulturowych do innych krajów. Motywacją do działań były cele propagandowe – rozwijanie wpływów w innych częściach świata, zwalczanie niechęci i stereotypów, budowanie bazy ideologicznej i psychologicznej dla porozumień ekonomicznych i politycznych. Kultura stała się ważnym narzędziem wpływu w zimnowojennej konfrontacji używanym przez państwa zarówno bloku zachodniego, jak i wschodniego. Dalej Szczutkowska konkluduje, że międzynarodowa współpraca kulturalna stanowiła pochodną działalności politycznej poszczególnych państw. Autorka, zgłębiając podjętą przez siebie problematykę, wykazuje, że PRL utrzymywała kontakty kulturalne z kilkudziesięcioma krajami na wszystkich kontynentach. Współpraca polegała na przekładach polskiej literatury, wymianie zespołów teatralnych, eksporcie polskich filmów. Organizowano na zasadzie dwu- lub wielostronnych umów duże imprezy kulturalne w rodzaju „Dni Kultury Polskiej” poświęcone różnym dziedzinom sztuki: teatrowi,

³ J. Szczutkowska, op. cit., s. 25–33.

literaturze, muzyce, filmowi, nawiązywano współpracę między miastami opierającą się na umowach partnerskich⁴.

W kolejnym rozdziale badaczka podejmuje wątek wykorzystania kina w polityce zagranicznej PRL prowadzonej wobec krajów bloku wschodniego oraz zachodniego. Zwraca uwagę, że poczynania władz szły w kierunku spopularyzowania pozytywnego wizerunku Polski oraz wytworzenia przychylniej atmosfery dla socjalistycznych idei i wartości. Aktywność informacyjna z użyciem filmu miała na celu rozpowszechnianie wiedzy o przeszłości, tradycjach oraz współczesnych osiągnięciach Polski Ludowej. Prowadzone przez agendy państwowe działania dążyły do rozszerzenia rynków zbytu dla filmów realizowanych w Polsce oraz osiągnięcia konkretnych korzyści finansowych związanych z pozyskiwaniem dewiz. Badaczka pisze, że szczególnie aktywność władze polskie wykazywały na obszarze bloku wschodniego. Współpraca kinematograficzna polegała na kreowaniu wspólnych inicjatyw w postaci koprodukcji. W latach 70. powstało kilkanaście filmów fabularnych w ramach umów koprodukcyjnych. Inną formą kontaktów kinematografii bloku wschodniego była aktywność polegająca na świadczeniu wzajemnych usług technicznych i inscenizacyjnych oraz współpraca polskich aktorów przy filmowych produkcjach w poszczególnych krajach socjalistycznych. Jedną z ważnych form kooperacji mającą na celu popularyzację rodzimej kinematografii w państwach bloku wschodniego był udział polskich produkcji w międzynarodowych festiwalach filmowych. Obecność polskiego filmu w państwach komunistycznych dodatkowo była możliwa dzięki praktyce organizowania w poszczególnych krajach imprez w rodzaju „Dni Kultury Polskiej” mających charakter propagandowy. Szczutkowska zwraca także uwagę, że działania rządowych agend realizujących zagraniczną politykę kinematograficzną były nakierowane na utrzymanie stałego miejsca polskich filmów w repertuarze kin i telewizji krajów socjalistycznych. Badaczka wskazuje także, że istotną rolę w upowszechnianiu polskiego filmu w państwach bloku wschodniego odgrywała działalność Ośrodków Informacji i Kultury Polskiej. Autorka w swoich rozważaniach dochodzi do wniosku, że popularność polskiego kina w latach 70. w krajach demokracji ludowej miała charakter umiarkowany. Zainteresowaniem cieszyły się filmy

⁴ Ibidem, s. 33–53.

najwybitniejszych polskich reżyserów, takich jak Andrzej Wajda, oraz obrazy, które odniosły jakiś sukces na arenie światowej⁵.

W omawianym rozdziale autorka dowodzi, że sytuacja polskiej kinematografii w krajach zachodnich była zgoła odmienna. Wejście polskich filmów na rynek kapitalistyczny w Europie i USA napotykało wiele problemów natury ekonomicznej, ideologicznej, artystycznej. Pewne sukcesy na Zachodzie odnosiły pojedyncze produkcje. Na przykład w 1978 r. do szerokiej dystrybucji we Francji trafiły dwa filmy Wajdy – *Brzezina* oraz *Człowiek z marmuru*. Szczególnie trudny do zaistnienia dla polskich filmów okazał się rynek amerykański. Nieco szersza obecność polskiego filmu w USA w latach 70. była możliwa dzięki dojściu do władzy w PRL ekipy Gierka i poprawie politycznych stosunków między oboma krajami. W tym okresie cztery filmy otrzymały nominacje do Oscara w kategorii film obcojęzyczny, co także przyczyniło się do zwiększenia zainteresowania polskim kinem w USA. Dalej Szczutkowska pisze, iż agendy państwowe odpowiedzialne za prowadzenie polityki zagranicznej z wykorzystaniem kinematografii osiągały zamierzone cele poprzez zgłaszanie polskich filmów do najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych. Aby uzyskać zaplanowane efekty, starano się, by polskie filmy uczestniczyły w największych imprezach konkursowych, takich jak Cannes, Berlin Zachodni, Wenecja, San Sebastian, Nowy Jork, Londyn, Paryż, Oscary. Rodzime filmy na tych festiwalach odnosiły sukcesy. Filmy zgłaszano także na festiwale o mniejszej randze organizowane w Locarno, Edynburgu, Mannheim, San Francisco. Prezentowane tam polskie obrazy także spotykały się z dobrym przyjęciem. Peerelowska kinematografia podejmowała również działania na rzecz uczestnictwa polskich produkcji w festiwalach filmów krótkometrażowych, animowanych, dokumentalnych, edukacyjnych, amatorskich. Pokazywane na nich obrazy również cieszyły się uznaniem publiczności oraz jury. Sukcesy odnoszone na ważnych międzynarodowych imprezach filmowych pozwalały osiągać władzom cele kinematograficznej polityki zagranicznej w postaci korzyści politycznych, popularyzacji Polski i jej kultury, ekonomicznych, prestiżowych. Autorka w swojej pracy stwierdza, że podobnie jak w państwach bloku wschodniego, także w krajach zachodnich

⁵ Ibidem, s. 54–65.

organizowano imprezy typu „Dni Filmu Polskiego”. Wykorzystywano je w funkcji propagandowej i popularyzatorskiej. W celu rozpowszechniania polskich filmów na Zachodzie wchodzono we współpracę ze stacjami telewizyjnymi. Podejmowano również skuteczne działania, których efektem była realizacja filmów w koprodukcji z kinematografiami RFN, Francji, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Japonii. Badaczka zwraca także uwagę, że istotną rolę w zwiększaniu obecności polskich filmów w bloku zachodnim i wschodnim odgrywali sami artyści okreśłani mianem ambasadorów, którzy wchodzili we współpracę w zakresie promocji polskiego kina na arenie międzynarodowej. W podsumowaniu rozdziału autorka wykazuje, iż mimo starań i pewnych sukcesów władz PRL w promowaniu polskiej kinematografii na świecie i wykorzystywaniu jej w funkcji narzędzia w polityce zagranicznej działania te charakteryzowały się pewną nieudolnością wynikającą ze słabego rozeznania specyfiki poszczególnych krajów, dogmatyzmu ideologicznego, podporządkowania aktywności poszczególnych agend wytycznym partii⁶.

W trzecim, ostatnim, rozdziale historyczka skupia się na kilku wątkach. Opisuje działalność podległych Ministerstwu Spraw Zagranicznych PRL urzędów funkcjonujących poza granicami kraju. Aktywność urzędów Szczutkowska omawia na przykładzie Ambasady PRL w Belgradzie i Konsulatu Generalnego w Zagrzebiu. Wykazuje, że wprowadzenie polskich filmów na specyficzny rynek jugosłowiański napotykało wiele trudności. Pokazuje, jak urzędy próbowały omijać problemy z wejściem polskich produkcji do kin, podejmując udaną współpracę z telewizją, organizując specjalne pokazy dla różnych grup społecznych, animując uroczyste premiery filmów, inicjując uczestnictwo rodzimych filmów w festiwalach filmowych⁷. W dalszej kolejności badaczka porusza zagadnienie aktywności polskiej kinematografii w organizacjach międzynarodowych (takich jak Rada Filmu i Telewizji [CICT], Międzynarodowa Federacja Archiwów Filmowych [FIAF]), które stanowiły jedno z ważnych pól realizacji zagranicznej polityki kulturalnej PRL⁸. Przedmiotem badania czyni także działalność Redakcji Filmowo-Telewizyjnej Polskiej Agencji „Interpress”. Píše, że zadaniem RFT PAI

⁶ Ibidem, s. 66–164.

⁷ Ibidem, s. 174–188.

⁸ Ibidem, s. 189–200.

było przede wszystkim przybliżanie cudzoziemcom osiągnięć Polski poprzez rzetelne ukazywanie przeszłości i teraźniejszości za pomocą różnych form filmowych. PAI podejmowała współpracę z organizacjami międzynarodowymi (ONZ, UNESCO, FAO), zajmowała się także realizowaniem reportaży ze świata, uczestniczyła w zagranicznych festiwalach filmowych, organizowała za granicą imprezy propagandowe w rodzaju „Dni” czy „Tygodnie Polskie”, specjalne pokazy filmów dla dyplomatycznych placówek obcych państw⁹. W ostatnim rozdziale autorka opisuje również propagandową działalność filmową PRL w krajach Trzeciego Świata. Wykazuje, że poprzez podejmowanie współpracy kinematograficznej, organizację imprez filmowych, uczestnictwo w festiwalach filmowych dążono do uzyskania wpływów politycznych w państwach afrykańskich, południowo- i środkowoamerykańskich, azjatyckich oraz na Bliskim Wschodzie¹⁰. Szczutkowska zwraca także uwagę na działalność propagandową PRL wśród Polonii. Omawia wytyczne dla aktywności propagandowej skierowanej do środowisk polonijnych. Głosiły one m.in., że propaganda powinna kształtować poczucie godności z powodu polskiego pochodzenia, dumy z wkładu Polaków i Polski w obronę wolności. Działalność propagandowa wśród Polonii polegała przede wszystkim na organizowaniu różnego rodzaju imprez filmowych. Badaczka wykazuje też, że w latach 70. rozszerzono wymianę kulturalną między krajem a Polską¹¹.

II

W tej części artykułu skupię się na zagadnieniach najistotniejszych z punktu widzenia metodologa historii – a więc składanych przez badaczkę deklaracjach metodologicznych i ich realizacji w praktyce badawczej, ponieważ one wzbudzają wątpliwości.

We wstępie, obok ogólnych uwag wprowadzających do pracy, autorka definiuje przedmiot badania oraz formułuje uwagi natury metodologicz-

⁹ Ibidem, s. 201–225

¹⁰ Ibidem, s. 226–234.

¹¹ Ibidem, s. 235–244.

nej i metodycznej. Przedmiotem badań Szczutkowskiej jest miejsce i rola kinematografii w polityce zagranicznej PRL w latach 70. ubiegłego wieku. Przez zagraniczną politykę kinematograficzną rozumie ona, jak sama pisze: „działalność partii i państwa podejmowaną w środowisku międzynarodowym w związku z produkcją, dystrybucją, reklamą i rozpowszechnianiem filmu, zmierzającą do zrealizowania określonych celów”¹².

Biorąc pod uwagę przedmiot badania Szczutkowskiej, należy stwierdzić, że wątpliwości budzi zakres kwerendy źródłowej. Zawężenie jej jedynie do terytorium Polski, tzn. źródeł wytworzonych w Polsce przez polskie instytucje, jest słabością pracy. Koncentracja wyłącznie na takich źródłach ogranicza ogląd badanego przedmiotu do perspektywy polskiej. To jednostronne podejście nie bierze pod uwagę tego, jak działania propagandowe związane z zagraniczną polityką kinematograficzną polskich instytucji mogły być oceniane poza granicami kraju (w państwach bloku zachodniego i wschodniego), jak postrzegano ich efektywność, jak się do nich odnoszono, jak na nie reagowano itp. Ma to o tyle ważne znaczenie, że jak historyczka pisze we wstępie:

Zagraniczna polityka kulturalna i kinematograficzna nie mogła być realizowana bez współpracy z innymi państwami. Niestety, nie dysponujemy pełną dokumentacją, ani statystyczną, ani opisową, poświęconą współpracy i wymianie kulturalnej Polski z zagranicą, a istniejący materiał nierzadko zawiera luki i rozbieżności. Taka sytuacja wynika z faktu, że w latach 70. nie funkcjonował system kompleksowego gromadzenia informacji i dokumentacji o wymianie kulturalnej z zagranicą, którą realizowano na różnych szczeblach¹³.

Szkoda, że autorka nie pokusiła się, by przeprowadzić choćby częściową kwerendę poza granicami Polski. Wydaje się to ważne choćby z tego powodu, że polskie instytucje, jak czytamy w książce, podpisywały wiele umów o współpracy z podobnymi instytucjami zagranicznymi. Pozwala to domniemywać, że być może w krajach, gdzie PRL wykazywała się aktywnością

¹² Ibidem, s. 9.

¹³ Ibidem, s. 18.

w realizowaniu swojej polityki kulturalnej, zachowały się jakieś materiały źródłowe, których zbadanie pozwoliłoby poczynić pewne ustalenia na temat współpracy z innymi państwami w obszarze polityki kinematograficznej.

Ograniczenie kwerendy jedynie do polskich źródeł stwarza kolejny problem. Badaczka zapowiada we wstępie, że jednym z jej celów jest zbadanie „skuteczności” i „efektywności” kulturowo-ideologicznych środków zagranicznej polityki kinematograficznej realizowanej przez PRL¹⁴. W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że pojęcia „skuteczność” i „efektywność” są w dużym stopniu synonimiczne. Autorka zestawia je ze sobą za pomocą spójnika „i”, co sugeruje, że opisują one różne stany rzeczy. W związku z tym byłoby dobrze, gdyby historyczka zdefiniowała pola semantyczne obu kategorii i określiła, do czego owe pojęcia się odnoszą i jakie różne sytuacje opisują. Dalej autorka pisze:

[...] przez próbę oceny efektywności zagranicznej polityki kinematograficznej PRL w latach 70. rozumiem: porównanie celów deklarowanych ze stanem ich realizacji w tzw. dekadzie gierkowskiej na tle uwarunkowań międzynarodowych i wewnętrznych przy założeniu optymalnego doboru metod i środków oraz włączając jej względny charakter i abstrakcyjność¹⁵.

Zredukowanie efektywności działań w zakresie zagranicznej polityki kulturalnej jedynie do porównania celów deklarowanych ze stanem faktycznym skutkuje tym, że autorka rezygnuje z odpowiedzi na niezwykle ważne pytanie badawcze o wpływ owej polityki na polityczne relacje dwustronne, instytucje i społeczeństwa w państwach, w których była ona prowadzona. Jest to o tyle zaskakujące, że wśród sformułowanych problemów badawczych znajduje się pytanie o to: „W jaki sposób na stan politycznych stosunków dwustronnych wpływały kontakty kulturalne?”¹⁶. O ile na przywołane wyżej pytanie autorka w pracy próbuje formułować odpowiedzi, o tyle na pytanie o potencjalny opiniotwórczy wpływ polityki

¹⁴ Ibidem, s. 22.

¹⁵ Ibidem, s. 14.

¹⁶ Ibidem, s. 311.

kinematograficznej na społeczeństwa bloku zachodniego i wschodniego, np. postrzeganie PRL przez te społeczeństwa, nie odpowiada, ponieważ takiego pytania nie stawia. Jest to zastanawiające, gdyż wśród celów zagranicznej polityki kinematograficznej PRL Szczutkowska wymienia m.in. zwiększenie poparcia w państwach Zachodu dla systemu komunistycznego czy spopularyzowanie w nich pozytywnego wizerunku PRL¹⁷. Co więcej, autorka pisze także, że przy analizie efektywności należałoby wziąć pod uwagę czynniki, takie jak „społeczny odbiór filmu polskiego, wpływ współpracy filmowej na wzajemne poznanie i zrozumienie (dotyczy »bratnich« narodów)”¹⁸, „pozyskanie i przekonywanie zagranicznej publiczności do proponowanej przez partię i państwo rzeczywistości”¹⁹. Ocena efektywności osiągnięcia wspomnianych wyżej celów wymaga zbadania np. postaw i nastrojów zagranicznej opinii publicznej w stosunku do (a) aktywności kulturalnej Polski w państwach ościennych, (b) treści tam prezentowanych, (c) sposobów prezentowania owych treści itd. To z kolei wymaga pochylenia się nad źródłami zagranicznymi, np. materiałami opiniotwórczymi kształtującymi świadomość społeczną, publikowanymi w prasie, radiu, telewizji.

Historyczka zwraca uwagę na wiele trudności związanych z oceną efektywności zagranicznej polityki kinematograficznej PRL. Wymieniając owe trudności, powołując się przy tym na różnych badaczy, zdaje się budować sobie swoiste alibi, którego zadaniem jest usprawiedliwienie dokonywanych przez nią wyborów. Jeśli trudności w badaniu wpływu zagranicznej polityki kinematograficznej PRL na społeczeństwa bloku zachodniego i wschodniego są nieprzezwyciężalne, bo tak piszą niektórzy badacze, to z próby zbadania tego zagadnienia można w zasadzie zrezygnować. Jako przykład autorka powołuje się na opracowanie Jadwigi Koryckiej, która pisze:

Udział polskiej twórczości fabularnej w światowym obiegu dóbr kultury jest przede wszystkim odnotowywany w prasie fachowej i w statystykach.

¹⁷ Ibidem, s. 55–56.

¹⁸ Ibidem, s. 21.

¹⁹ Ibidem, s. 12.

Pełna jednak odpowiedź na pytanie, w jakiej mierze nasze filmy docierają do szerokiego audytorium i jak są przyjmowane zarówno przez widzów, jak i profesjonalnych recenzentów, nie jest prosta. Brak jest bowiem nie dających się zakwestionować kryteriów jakościowych, a dane liczbowe dostępne w kraju nie zawsze są kompletne²⁰.

Ów cytat konkluduje stwierdzeniem: „Trudno o bardziej adekwatne stwierdzenie w kontekście zarówno wniosków zaprezentowanych w niniejszej pracy, jak i wykorzystanych w niej źródeł”²¹.

Nie można nie zgodzić się ze sformułowaniem Koryckiej, że pełna odpowiedź na pytanie o to, jak polskie filmy są/były odbierane przez publiczność i krytyków, nie jest prosta. Historykom raczej nigdy nie udaje się udzielić pełnej odpowiedzi na pytania dotyczące złożonych zjawisk społecznych, choć są zapewne i tacy, którzy mniej lub bardziej naiwnie wierzą, że jest to możliwe. Inną problematyczną kwestią jest to, co znaczy kategoria „pełna odpowiedź” i kto oraz co o tej pełności decyduje. Tak samo relatywność kryteriów jakościowych nie jest przekonującym argumentem na rzecz niemożności przeprowadzenia badań. Kryteria jakościowe zazwyczaj mają charakter kontekstualny. Tym samym nie oznacza to, że udzielenie odpowiedzi na postawione wyżej pytanie nie jest możliwe. Metodologia badań jakościowych pozwala na podstawie nawet niewielkiej bazy źródłowej formułować zadowalające poznawczo odpowiedzi na pytania badawcze²². Co więcej, metodologia badań jakościowych dostarcza metod i technik wytwarzania źródeł, tzw. źródeł wywołanych, dających szansę poszerzenia bazy źródłowej. Jedną z nich jest np. typowa dla *oral history* technika wywiadu z żyjącymi świadkami historii. (Inne techniki to: ankiety, sondaże, odpowiedzi na pytania zadane w formie pisemnej itp.)²³.

²⁰ J. Korycka, *Film polski w Niemieckiej Republice Demokratycznej w latach 1975–1985*, Warszawa 1988, s. 2; cyt. za: J. Szczutkowska, op. cit., s. 24.

²¹ J. Szczutkowska, op. cit., s. 24.

²² *Metody badań jakościowych*, t. 1–2, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, tłum. zbiorowe, Warszawa 2010; *Badania jakościowe. Podejścia i teorie*, t. 1, red. D. Jemielniak, Warszawa 2012; *Badania jakościowe. Metody i narzędzia*, t. 2, red. D. Jemielniak, Warszawa 2012.

²³ P. Thompson, *The voice of the past: Oral history*, Oxford 2017; M. Kurkowska-Bu-

Na marginesie dodam, że o źródłach wywołanych pisała kilkadziesiąt lat temu Krystyna Kersten²⁴.

W innym miejscu Szczutkowska pisze: „Dodatkowo, próby oceny efektów zagranicznej polityki filmowej PRL komplikuje jeszcze sprawa kontaktów nieformalnych, które odegrały istotną rolę w rozwoju międzynarodowej współpracy kulturalnej w okresie zimnej wojny”²⁵. Oczywiście wydaje się to, że nieformalne kontakty i działania nie zostały odnotowane w oficjalnych dokumentach, co oznacza, że w badaniu takich relacji są one bezużyteczne. Nie oznacza to jednocześnie, że efektywne poznawczo badanie nieformalnej aktywności nie jest możliwe. Tu znów odwołam się do idei źródeł wywołanych. Najlepszym źródłem do badania tego rodzaju kontaktów są świadkowie historii, osoby, które takie działania podejmowały lub były ich świadkami. Co ciekawe, badaczka pisze o nieformalnych kontaktach nawiązywanych np. przez reżyserów i aktorów odgrywających rolę nieoficjalnych ambasadorów polskiego kina w krajach ościennych²⁶. Wielu z nich wciąż żyje (np. Krzysztof Zanussi, Barbara Brylska, Daniel Olbrychski, Jerzy Hoffman, Beata Tyszkiewicz). Nic nie stało na przeszkodzie, by posłużyć się metodyką historii mówionej i przeprowadzić z nimi wywiady na temat podejmowanych przez nich potencjalnych nieformalnych działań na rzecz rozwoju współpracy filmowej PRL z zagranicą. Informacje od rozmówców mogłyby naprowadzić autorkę na osoby z zagranicy i w przypadku, gdyby one żyły, byłaby ona w stanie przeprowadzić wywiady także z nimi, choćby *via* Internet. Z pewnością pozwoliłoby to do pewnego stopnia ograniczyć komplikacje, o których wspomina historyczka w przywołanym wyżej cytacie.

Nawiązując do tematu źródeł, warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Szczutkowska rozumie to pojęcie. W swojej pracy badaczka nie przywołuje

dzan, *Informator, świadek historii, narrator – kilka wątków epistemologicznych i etycznych Oral History*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, R. 1.

²⁴ K. Kersten, *Historyk twórcą źródeł*, w: eadem, *Pisma rozproszone*, wybór i przygotowanie do druku T. Szarota, D. Libionka, Toruń 2005, s. 100–121; eadem, *Kłopoty ze świadkami historii*, w: ibidem, s. 122–130; eadem, *Pamięć i uprawianie historii*, w: ibidem, s. 131–142.

²⁵ J. Szczutkowska, op. cit., s. 23.

²⁶ Ibidem, s. 156.

konkretnej definicji źródła historycznego. Niemniej jednak w przypisie 35 na s. 19 czyni aluzję do koncepcji źródła zaproponowanej przez Jana Pomorskiego i Jerzego Topolskiego. W głównym tekście zaś pisze: „analiza potwierdziła wartość źródłową prasy jako swoistego zapisu faktów i doświadczeń”²⁷. Można zatem wnosić, iż autorka za Pomorskim i Topolskim pojmuje źródło historyczne jako zapis faktów i doświadczeń. Przywołajmy koncepcje obu metodologów. W ujęciu Topolskiego:

źródłem historycznym są wszelkie źródła poznania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teorii informacyjnym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek one się znajdują wraz z tym, co owe informacje przekazuje (kanałem informacyjnym)²⁸.

W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że źródło historyczne jest tu czymś w rodzaju rezerwuaru pochodzących z przeszłości informacji źródłowych. Owe informacje źródłowe to nic innego, jak wiedza źródłowa stanowiąca zbiór wiadomości o faktach historycznych, które historyk wydobywa za pomocą wiedzy pozazródłowej, pochodzącej z badań historycznych, badań innych dyscyplin naukowych. Gdyby autorka pozostała przy koncepcji źródła w ujęciu Topolskiego, jej deklaracje można by uznać za spójne z praktyką badawczą koncentrującą się przede wszystkim na ustalaniu faktów (na ten temat więcej piszę niżej). Ale Szcutkowska zadeklarowała, że w swojej pracy nawiązuje także do koncepcji źródła autorstwa wspomnianego wyżej Pomorskiego. W ujęciu tego metodologa przekaz źródłowy „jest zapisem czyjś doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symboliczno-kulturowych w sensie Kmitowskim, wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych”²⁹. W tym przypadku źródło jest postrzegane jako konstrukt teoriopoznawczy. Źródło nie jest

²⁷ Ibidem, s. 19.

²⁸ J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1968, s. 267. Na temat współczesnych metodologicznych koncepcji źródła historycznego zob. *Wprowadzenie do metodologii historii*.

²⁹ J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 376.

już rezerwuarem gotowej źródłowej wiedzy o przeszłości, nie zawiera gotowych do wydobycia informacji o przeszłości. Jest jedynie zapisem czyjś kulturowo uwarunkowanego wyobrażenia świata przeżywanego, które poddane interpretacji służy historykowi do wytwarzania wiedzy o przeszłości. Tak więc to historyk w procesie interpretacji konstruuje źródło na podstawie swojej matrycy kulturowej. Co niezwykle ważne, źródło nie jest w ramach tej koncepcji zapisem doświadczeń rozumianych zdroworozsądkowo. Doświadczenie jest tu pojmowane jako coś, co człowiek, członek określonej wspólnoty kulturowej, radząc sobie ze światem, narzuca światu, określanemu często jako „zewnętrzny” w sposób uwarunkowany kulturowo. Treści doświadczenia są współtworzone przez zmienne historycznie matryce kulturowe. Oznacza to, że mamy do czynienia z różnymi wariantami kulturowego doświadczenia zhierarchizowanymi względem siebie w porządku kulturowej logiki. Dlatego ta sama sekwencja wydarzeń, ze względu na odmienne matryce kulturowe sterujące doświadczaniem, może w danym przekazie źródłowym zostać utrwalona jako np. spisak, mechanizm kozła ofiarnego, działanie sił nadprzyrodzonych itp.³⁰ Stąd w tym przypadku historyk pyta nie o to, czy i w jakiej skali dane źródło w prawdziwy sposób odzwierciedla jakąś zewnętrzną przeszłą rzeczywistość (fakty), ale o stopień zbieżności indywidualnego doświadczenia podmiotu ze standardem kulturowym wspólnoty, w której doświadczenie powstało³¹. Jak zatem wynika z powyższej charakterystyki, deklaracja Szczutkowskiej sugerująca, że respektuje ona w swojej pracy koncepcję źródła Pomorskiego, rozmija się z praktyką badawczą autorki, która cały intelektualny wysiłek wkłada w ustalanie faktów.

Szczutkowska deklaruje w książce, że zastosowała metodologię interdyscyplinarną „łączącą kilka podejść i metod badawczych z warsztatu historyka, politologa, badacza stosunków międzynarodowych i filmoznawcy”³². Rozwijając swoją deklarację, pisze, że zastosowała w pracy metody bezpośredniego i pośredniego ustalania faktów oraz metodę porównawczą³³.

³⁰ Ibidem, s. 377.

³¹ Ibidem, s. 376.

³² J. Szczutkowska, op. cit., s. 20.

³³ Ibidem.

Dalej historyczka stwierdza, że w pracy korzystała z ogólnometodologicznych i teoretycznych założeń nauki o stosunkach międzynarodowych charakteryzujących się m.in. kompleksowym oraz systemowym podejściem do przedmiotu analizy, które według niej umożliwiły przedstawienie złożoności „tytułowego problemu, na który składają się wzajemne oddziaływania i sprzężenia pomiędzy różnymi elementami kinematografii i polityki”³⁴.

Po lekturze pracy trudno zgodzić się z tezą, że ma ona charakter interdyscyplinarny. W tekście autorka nie informuje, jakie metody z obszaru filmoznawstwa będzie stosować. Co więcej, w monografii próżno szukać jakiegokolwiek śladu metod charakterystycznych dla filmoznawstwa. Podobnie wygląda kwestia metod z obszaru nauk o polityce i stosunków międzynarodowych. Autorka w tekście nie mówi nic o konkretnych metodach zastosowanych w pracy. W zamian za to twierdzi, że stosuje ogólnometodologiczne i teoretyczne założenia z obszaru tych dyscyplin. Czytając pracę, trudno zgodzić się z tezą, że Szczutkowska w swoich badaniach wykorzystuje metodologiczne i teoretyczne założenia nauk o polityce i stosunkach międzynarodowych. Odwołania do prac Kukułki nie odnoszą się do zagadnień natury teoretycznej czy metodologicznej. Autorka raczej powołuje się na jego ustalenia w obszarze rekonstrukcji badanych stanów rzeczy – społecznej rzeczywistości. Kilka przykładów: „Zewnętrzna polityka kulturalna służyła przede wszystkim interesom państwa – jego propagandzie, tzn., za J. Kukułką, przekazywaniu do środowiska międzynarodowego »odpowiednio ukierunkowanej części informacji«”³⁵. „Jak napisał J. Kukułka, »wspólnota ideowa krajów socjalistycznych i rozwój współpracy politycznej ułatwiały tworzenie związków kulturalnych między nimi«”³⁶. „Na współpracę międzynarodową w dziedzinie kinematografii wpływała »polityka wewnętrzna« państw, nie zawsze dla Polski »przychylna« w kontekście kryteriów zakupu filmów z zagranicy”³⁷. Samo przywoływanie ustaleń naukowych z innych dyscyplin nie jest przejawem interdyscyplinarności.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 34.

³⁶ Ibidem, s. 45.

³⁷ Ibidem, s. 97.

Na marginesie warto wspomnieć, że kompleksowe i systemowe podejście do przedmiotu badania nie jest wymysłem jedynie nauk o polityce czy stosunkach międzynarodowych. Tego rodzaju koncepcja badawcza została wypracowana na gruncie nauk historycznych kilkadziesiąt lat temu przez szkołę *Annales*. Nosi ona miano historii integralnej³⁸. Nie było zatem potrzeby odwoływać się do nauk o polityce, by uzasadnić kompleksowo-systemowe podejście do przedmiotu badania.

W przypadku pracy Szczutkowskiej deklaracje o wykorzystaniu założeń teoretycznych i metodologicznych z obszaru politologii jawią się jako retoryczny zabieg mający pokazać wysoki poziom świadomości metodologicznej badaczki i zamarkować interdyscyplinarność. Szkoda, że historyczka nie sięgnęła głębiej do teorii i metodologii nauk o polityce oraz nie zastosowała ich w swojej praktyce badawczej.

Zastrzeżenia budzi kolejna deklaracja o stosowaniu przez autorkę metody porównawczej. Historyczka odwołuje się w tym przypadku do pracy Jerzego Topolskiego *Metodologia historii*. Autorka nie precyzuje, co z czym będzie porównywać, nie mówi nic o tym, czy będzie to metoda porównawcza kontekstowa, czy np. genetyczna. Metoda porównawcza w ujęciu Topolskiego, na którą się powołuje, służy do ustalania faktów, o których nie ma bezpośrednich informacji w materiale źródłowym (jest to metoda pośredniego ustalania faktów), do uzasadniania hipotez dotyczących wyjaśnień przyczynowych oraz generalizacji i praw historycznych³⁹. Niestety w przypadku pracy Szczutkowskiej żadna z powyższych procedur nie jest stosowana w praktyce. W nieco innym ujęciu, np. Marca Blocha, metoda porównawcza w naukach historycznych polega na porównywaniu dwóch lub więcej zjawisk, które jawią się jako analogiczne, śledzeniu ich ewolucji w celu wykazania podobieństw i różnic, a także wskazaniu możliwości ich wyjaśnienia⁴⁰. Tego rodzaju podejście również w pracy nie występuje. Nie bardzo zatem wiadomo, co i w jakim celu badaczka chciała porównywać.

³⁸ Zob. J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991, s. 66–68; A. F. Grabski, *Dzieje historiografii*, Poznań 2003, s. 708–744.

³⁹ J. Topolski, op. cit., s. 325.

⁴⁰ D. Griffiths, *Metoda porównawcza a historia współczesnych nauk humanistycznych*, tłum. D. Dzikowicz, A. Ludkiewicz, „Tekstualia” 2018, nr 3 (54), s. 22.

Być może chodziło o porównanie zagranicznej polityki filmowej prowadzonej przez PRL w krajach zachodnich i państwach bloku socjalistycznego. Z takim zestawieniem mamy do czynienia w pracy. Jednak z metodologicznego punktu widzenia samo zestawienie ze sobą tych dwóch elementów nie jest jednoznaczne z użyciem metody porównawczej w metodologicznym znaczeniu tego pojęcia. Podobnie zestawianie ze sobą deklarowanych celów zagranicznej polityki kinematograficznej ze stanem faktycznym, o czym wspominałem wcześniej, z perspektywy metodologicznej także nie spełnia warunku zastosowania naukowej metody komparatystycznej. W obu przywołanych przykładach u badaczki mamy do czynienia ze zdroworozsądkowym, potocznym rozumieniem i stosowaniem „metody porównawczej”.

Nie budzi zastrzeżeń deklaracja autorki o zastosowaniu metody bezpośredniego ustalania faktów. Historyczka bardzo skrupulatnie ustalała ogromną liczbę faktów. Czytając pracę, odnosi się wrażenie, że ustalanie faktów było najważniejszym zadaniem, jakie sobie postawiła. Źródła były dla autorki swoistymi skarbnicami faktów. Można by rzec, że Szcutkowska jest bardzo mocno przywiązana do źródeł. Autorka w wielu partiach książki pasjami wymienia daty, festiwale, tytuły filmów, nazwiska. Wszystko to jest wsparte kilkunastoma tabelami, w których również znajdują się najróżniejsze zestawienia faktograficzne. Oznacza to, że w wymiarze epistemologicznym praca autorki wpisuje się w kumulatywną wizję nauki historycznej, w której ramach poznanie polega na ustalaniu faktów, postęp poznawczy zaś na dodawaniu kolejnych faktów do tych już wcześniej znanych. W wymiarze metodologicznym praca należy do paradygmatu tradycyjnej historii zdarzeniowej i deskryptywnej. Nie ma ambicji wyjaśniających opierających się na teorii. Jeśli możemy mówić o jakichś wyjaśnieniach, to tylko na poziomie opisu różnych sekwencji zdarzeń, na podstawie których czyni się pewne uogólnienia. Oczywiście zestawienia faktów zostały wykonane według konkretnych i precyzyjnych kryteriów, co pozwoliło autorce odpowiedzieć na wiele stawianych w pracy pytań badawczych. Tym samym na podstawie relatywnie dużej kolekcji faktów udało się badaczce zrekonstruować i pokazać pewien schemat zagranicznej polityki kinematograficznej PRL w latach 70. ubiegłego wieku, który jednak „domaga się” podejścia wyjaśniającego opartego na teorii. Teoria i pytania wyjaśniające są narzędziami rozumienia. Jako takie odgrywają w badaniu niezwykle ważną rolę,

szczególnie tak skomplikowanych zagadnień jak kinematograficzna polityka zagraniczna jakiegoś państwa.

Reasumując, należy stwierdzić, że sformułowane w artykule krytyczne uwagi nie deprecjonują poznawczej wartości książki. Monografia broni się jako przykład solidnej historii politycznej, zdarzeniowej i deskryptywnej, przynosi wiele ważnych i ciekawych ustaleń faktograficznych, na których podstawie udało się autorce pokazać działania władz PRL w zakresie zagranicznej polityki filmowej. Wielu zastrzeżeń do pracy można było uniknąć, gdyby autorka nie składała deklaracji metodologicznych, które rozminęły się z jej praktyką badawczą.