

Dr hab. Marcin Głzycki
Profesor, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych
Senior Lecturer, Rhode Island School of Design

UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 3.11.2021

Warszawa 16.10. 2021

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR HANNY MARGOLIS

Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce w perspektywie komparatystycznej

Od razu na wstępie wypada stwierdzić, że rozprawa mgr Hanny Margolis *Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce w perspektywie komparatystycznej* jest dziełem imponującym, zarówno jeśli chodzi o kwerendę w archiwach dotyczących krajowej produkcji filmów animowanych od czasów powojennych do dzisiaj, jak i krytyki źródeł, analiz i wniosków końcowych. Najważniejsze jest jednak to, że mamy tu do czynienia z pracą absolutnie pionierską. Nikt bowiem przed autorką nie przeprowadził tak daleko idącej krytyki ogólnie akceptowanej historii polskiej animacji z pozycji feministycznych i nie wykazał jak bardzo niewłaściwie są w niej reprezentowane kobiety. I nie chodzi tu tylko o fakt zdominowania przez mężczyzn systemu produkcji, w wyniku czego kobiety były sprowadzane do roli „czarnej siły roboczej”, ale też o pomijanie lub deprecjonowanie ich faktycznego wkładu w czołówkach filmowych i napisach końcowych (tzw. *credits*). Myślę, że rozprawa Hanny Margolis otwiera drzwi do dalszych rewizji historii polskiej kinematografii, nie tylko zresztą animowanej, i niekoniecznie z pozycji wyłącznie feministycznych, bo podobne „nowe spojrzenie” mogłoby odkurzyć wiele dzieł niesłusznie zapomnianych, a inne, uznane, zdjąć z piedestału, na przykład z powodu polemicznego dzisiaj sposobu ukazywania przedstawicieli mniejszości seksualnych, czy kobiet, nie mówiąc o stereotypach rasowych. Do tych ostatnich

należałoby zaliczyć ważną, jak się wydaje, dla autorki animację kukiełkową Włodzimierza Haupego i Haliny Bielińskiej *Cyrk* z 1954 roku, pełną nie do przyjęcia z punktu widzenia dzisiejszych standardów przedstawień innych ras niż biała.

Dysertacja Hanny Margolis zawiera wszystkie elementy, których można oczekiwać od prawidłowo skonstruowanej rozprawy doktorskiej, tj. określenie przedmiotu i zakresu pracy, stan badań, założenia metodologiczne. Te ostatnie wydają się szczególnie ciekawe, korzystają bowiem nie tylko z perspektywy *production studies*, ale przede wszystkim odwołują się do *credits*, czyli czołówek i napisów końcowych, jako źródeł z jednej strony wiedzy o podziale ról w zespołach realizacyjnych, ale też przykładów wypaczania, a często pomijania, wkładu kobiet w dzieła kolegów reżyserów. Tu jedna uwaga: najeżałoby też sprawdzić w celu wzmocnienia powyższej obserwacji, czy przypadkiem podobnie niedoceniani nie bywali też mężczyźni wykonujący w procesie produkcji podrzędniejsze funkcje.

Po wyłożeniu wstępnych założeń, Margolis przystępuje do wieloaspektowej analizy produkcji filmowej w Polsce na tle światowym w układzie chronologicznym. Autorka proponuje tutaj następującą periodyzację: lata 1944-1956, lata 1956-70, lata 1970-1989, lata 1989-2005 i wreszcie okres od 2005 r. do dzisiaj. Jest to podział wynikający z założeń metodologicznych pracy, w którym po latach pionierskich (do 1956 r.), następuje czas wykształcania się „specyfiki i odrębnego statusu polskich studiów animacji”, z którym zbiega się „(męskie) apogeum” międzynarodowych sukcesów polskiej animacji. I wreszcie okres początków „zanikania (męskich) praktyk realizacyjnych” z pozorem „rewolucji genderowej w branży animacji PRL” (s. 75). Reszta to lepiej rozpoznana współczesność. Nie odmawiam autorce prawa do takiego spojrzenia, niemniej trzeba powiedzieć, że jest ono dość arbitralne i dyskusyjne. Mnie bliższy jest podział (zapewne niemniej arbitralny i dyskusyjny) mierzony przełomowymi datami (przypadkiem odmierzają one na ogół dekady): 1947 (premiera *Za*

króla Krakusa Zenona Wasilewskiego), 1967 (powstanie krakowskiego oddziału Studia Miniatur Filmowych), 1977 (dwa pierwsze polskie pełnometrażowe filmy animowane) itd.

Moje generalne zastrzeżenie budzi często pojawiający się w tekście termin „pole”. Co prawda na ss. 18 i 33 autorka tłumaczy się z jego użycia powołując się na Pierre’a Bourdieu, który (w uproszczeniu) definiuje ów termin jako siatkę powiązanych ze sobą wielorakimi zależnościami elementów. Margolis dodaje, że: „Posiłkując się szeroko tak rozumianym pojęciem pola chcę odpowiedzieć na pytanie, jak przebiegała ewolucja tego pola [w dziedzinie animacji] i jak zmieniała się pozycja autorek animacji” (s. 18). Rzecz w tym, że uzbrojeni w tę wiedzę, niewiele zyskujemy, gdy na stronach dysertacji natykamy się co krok na odmieniane we wszystkich przypadkach „pole”. Niestety to słówko ze względu na „mądre” brzmienie stało się językową protezą używaną w źle napisanych tekstach dziennikarskich i popularnonaukowych, których autorzy zapewne nigdy nic nie przeczytali Pierre’a Bourdieu (przykłady daruję tutaj, ale mógłbym przytoczyć ich wiele). Myślę, że po przeredagowaniu zdania „To przede wszystkim efekt wieloletnich aksamitnych negocjacji, a także natychmiastowego wchłonięcia w pole polskiej animacji zagranicznych sukcesów festiwalowych Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy” (s. 54) na krótsze („To przede wszystkim efekt wieloletnich aksamitnych negocjacji, a także natychmiastowego wchłonięcia przez polską animację zagranicznych sukcesów festiwalowych Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy”) klarowność wywodu nic nie traci, a polszczyzna zyskuje.

Powyższa, jak i dalsze, uwagi o pracy mgr Margolis nie umniejszają w żaden sposób wyrażonej na wstępie wysokiej generalnej opinii o omawianej rozprawie. Te ostatnie dotyczą raczej drobiazgów i nadmiaru zawartych w niej informacji, niż luk czy niedoparzeń. Mamy tu bowiem do czynienia z pracą liczącą blisko 600 stron maszynopisu, czyli bardzo okazałych rozmiarów i z tej obfitości wynikają pewne dysproporcje. Na przykład bardzo ciekawy

podrozdział poświęcony Herminie Týrlovej (*Geneza polskiej animacji w innych krajach demokracji ludowej na przykładzie Czechosłowacji. Hermina Tyrlova – co znaczyło być „matką czeskiej animacji?”*, s. 105; uwaga: w spisie treści tytuł tego podrozdziału jest trochę inaczej sformułowany!) zajmuje blisko czterdzieści stron, co stanowi około 6% całego tekstu (tu jeszcze jedna uwaga: nazwisko tej czeskiej pionierki powinno się pisać z akcentem nad „ý”). Oczywiście Margolis słusznie włącza do swoich rozważań kontekst światowy, ale trudno nie zauważyć, że żadnej z polskich animatorek, rzeczywistych bohaterek rozprawy, nie poświęcono w niej aż tyle miejsca. Ta dysproporcja daje się zauważyć też w przypadku sióstr Brumberg, o których Margolis pisze na stronach 79-98. Te nierównomierności zaciemniają nieco narrację wywodu i spychają właściwy przedmiot dyskursu na plan dalszy, chociaż oczywiście w żaden sposób nie dyskredytują samej pracy. Chodzi bowiem nie o brak, lecz nadmiar.

I jeszcze garść znaków zapytania i zauważonych błędów merytorycznych (liczne literówki pozostawiam przyszłej redakcji i korekcie).

S. 11 – lista tandemów małżeńskich w animacji oczywiście pokazuje zjawisko, ale nie musi go wyczerpywać, ale brakuje mi na niej przynajmniej jednej niezwykle ważnej pary: Gisèle i Ernesta Ansorge'ów, szwajcarski duet, który spopularyzował technikę piaskową.

S. 82 – Lotte Reiniger nie robiła filmów własnym sumptem. W Berlinie finansował je bankier Louis Hagen i Institut für Kulturforschung. Jej późniejsze filmy robione w Anglii miały też brytyjskich producentów. Przy okazji warto przypomnieć, że niektóre filmy angielskie Reiniger były podpisywane wspólnie przez nią i męża Carla Kocha, który zresztą aż do swojej śmierci pomagał reżyserce przy wszystkich jej filmach. A więc kolejny tandem małżeński.

S. 88 – O wydanych w Ameryce radzieckich animacjach propagandowych czytamy: „Zbiory te zostały odkryte w archiwum rosyjskiej telewizji, a następnie udało się

zainteresować nimi amerykańskie studio filmowe, które dokonało ich rekonstrukcji i publikacji, która nastąpiła ostatecznie w 2007 roku”. Warto chyba poinformować czytelników, że za tą edycją stał zmarły przed czterema laty popularny aktor radziecki Oleg Widow, który wyemigrował do Stanów w 1985 r. Z tekstu można odnieść wrażenie, że jakimś anonimowym Amerykanom należy przypisać całą zasługę tego wydania.

S. 92, przypis 205. Nieprawidłowy tytuł cytowanej książki. Powinno być: “She Animates: Gendered Soviet and Russian Animation”. Ten sam błąd powtórzony w bibliografii na s. 551.

S. 94 – Cytat: „Mamy tu więc projekty przypominające estetykę innych artystów związanych z Wchutiemasem, jak Rodczenko, Kandinsky, Tatlin, czy artystów rosyjskich ze starszego pokolenia jak np. Natalia Gonczarowa czy Marc Chagall”. Cóż, Kandinsky był ponad dwadzieścia lat starszy od Chagalla, a Tatlin o dwa! Gonczarowa była starsza od Tatlina o cztery lata, więc raczej to samo pokolenie. A Rodczenko zaledwie trzy lata starszy od Chagalla. Więc raczej też to samo pokolenie.

S. 95 – O radzieckich filmach animowanych z lat dwudziestych: „...są także na wyższym niż Disney poziomie tak technicznym, jak i technologicznym w tym czasie”. To zrozumiałe, bo Disney był dopiero u progu swojej kariery. Jeśli już porównywać, to do innych amerykańskich pionierów sprzed Disneya, np. Winsora McCaya, albo nawet do Lotte Reiniger czy Émile’a Cohla, zwłaszcza, że ten ostatni pracował dużo (także w USA) z wycinanką jeszcze przed I wojną światową.

S. 96 – nie nazwałbym Urbańskiego „twórcą podwalin polskiej animacji autorskiej”. Z całym szacunkiem dla p. Kazimierza, którego też dobrze znałem, Lenica z Borowczykiem, Szczechura i Kijowicz byli wcześniej.

S. 98 – Margolis powiada: „inaczej niż w ZSRR, gdzie wszystkie filmy animowane produkowane były w jednym studiu”. W latach 20. i dalszych filmy animowane, w tym zwłaszcza bardzo interesujące propagandowe, realizowane były w ZSSR także w studiu w Kijowie (później im. Dowżenki), jak również po II wojnie w innych republikach radzieckich.

S. 102 – nie można ograniczać Evelyn Lambart do filmów dla dzieci, bo jej nazwisko figuruje w „credits” jako współautorki kilku filmów Normana McLarena (znów tandem, chociaż niemałżeński).

s. 114 – Trudno powiedzieć, że w *Buncie zabawek* Týrlovej część aktorska, „jest tylko kłamrą dla części kukiełkowej”. Część aktorska nie jest tutaj kłamrą, gdyż aktor jest obecny w całym filmie od początku do końca.

S. 115 – *Senat z wozu* powstał w 1946 r, nie 1947. W wypadku wczesnych polskich filmów ta różnica jest istotna.

S. 139 – To oczywiście jest kwestia gustu i upodobań. Zdaniem Margolis: „Filmy Lotte Reiniger urzekają niezwykle zmysłową i sprawną animacją, także sposobem opowiadania, jednak – wobec poziomu artystycznego i zawodowego udźwiękowionych filmów Herminy Týrlovej sprawiają wrażenie archeologicznego wykopaliska, które owszem można podziwiać jako dzieło sztuki, swoiste kinematograficzne Lascaux, ale jako film trudno go obejrzeć od początku do końca”. Po pierwsze, wczesne filmy Reiniger, jak zresztą większość filmów tzw. niemych, też miały ilustrację muzyczną, tyle że odtwarzaną „na żywo”, o czym dzisiaj chętnie zapominamy. Po drugie były robione w technice sylwetkowej (chińskich cieni), zupełnie innej poetyce niż filmy kukiełkowe Týrlovej. Po trzecie nie mogę się zgodzić, że dzisiaj wyglądają jak wykopaliska. *Przygody księcia Ahmeda* (lub *Achmeda*) z muzyką współcześni studenci oglądają z zapartym tchem, a później chcą pisać o filmie prace zaliczeniowe. Podobnie urzeczona była filmem publiczność festiwału Animator przed kilkoma laty.

S. 149 – Margolis stwierdza, że skracanie imion do inicjału „wprowadzili animatorzy radzieckiego Mieźrappomu”. To po prostu tradycja rosyjska, która datuje się jeszcze sprzed rewolucji i rozciąga się na różne formy sztuki i piśmiennictwa.

S. 152 – Mowa o „strategiach UFA”. Powinno być chyba UPA. Niby literówka, ale myląca. UFA było studium niemieckim. UPA amerykańskim.

S. 161 – Tu też nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że filmy Trnki „są bardzo atrakcyjne wizualnie, ale bardzo często źle opowiedziane, źle montowane, rozwlekłe”. Większość jego krótkich filmów ma znakomite scenariusze i jest perfekcyjnie opowiedzianych. *Ręka* to nie tylko inteligentna metafora polityczna, ale świetnie skonstruowana „story”. *Wesoły cyrk* jest zwięzły, i ma lepszy, bardziej „politycznie poprawny” scenariusz niż *Cyrk Bielińskiej* i Haupego (którego autorem był zresztą wieloletni dyrektor późniejszego Se-Ma-Fora). Na przykładzie *Romansu z kontrabasem* (na podstawie Czechowa) uczę studentów, jak snuć historie w animacji. Itd., itp.

S. 167 – McLaren nie był Anglikiem, tylko Szkotem.

S. 173 – „Film *Zmiana warty* jest pierwszym polskim wybitnym filmem animowanym, zrealizowanym zgodnie z ówczesną awangardą związaną formalnie z techniką pikselacji”. Nie bardzo rozumiem o co chodzi w tym zdaniu, a konkretnie co ma do *Zmiany warty* „awangarda” i technika „pikselacji”.

S. 475 i dalsze – w rozdziałach końcowych omawiających dorobek współczesnych realizatorek, zwłaszcza tych, które utrzymały się w zawodzie po ukończeniu studiów, brak mi przynajmniej Joanny Polak (rocznik 1978), absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (Wydział Komunikacji Multimedialnej), autorki kilkunastu filmów animowanych (włączając w to etiudy szkolne) i pedagogki uczącej na dwóch uczelniach, o której najnowszym filmie *Mebłościanka* na pewno jeszcze nie raz usłyszymy.

S. 555 i dalsze, bibliografia – Brakuje mi przynajmniej jednej pozycji (a także odniesienia do niej w tekście), mianowicie pionierskiej rozprawy na temat polskiej animacji autorskiej Joanny Spalińskiej-Mazur („Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany 1980-1990”, Uniwersytet Opolski, Opole 2009). Niestety ta zdolna badaczka zmarła wkrótce po opublikowaniu wymienionej książki.

S. 558 – Zapis bibliograficzny numeru „Kwartalnika Filmowego” odnoszący się do mojego „Dziennika animacji polskiej” różni się od zapisów przy innych tekstach z tego samego numeru. Nadto nie jestem autorem „Kroniki animacji polskiej (1982-1997)” w tymże numerze „Kwartalnika”.

Jak już podkreślałem, powyższe uwagi są marginalne i nie dyskredytują rozprawy mgr Hanny Margolis *Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce w perspektywie komparatystycznej*. Pracę tę, zgodnie z tym co napisałem na wstępie, uważam za niezwykle ważną, oryginalną, a nawet przełomową.

Reasumując, rozprawa doktorska mgr Hanny Margolis spełnia wszelkie wymogi stawiane tego typu dysertacjom i warta jest publikacji; zasługuje też na wyróżnienie. Wnoszę niniejszym o dopuszczenie autorki do dalszego etapu przewodu doktorskiego, czyli do obrony.


Marcin Giżycki