

Trafić Wisłocką jak kulą w płot

O filmach animowanych kobiet w strukturach polskiej kinematografii

Hanna Margolis

Poniższy tekst jest próbą ułożenia tematu związanego z pierwszą sesją naukową, jaka została zorganizowana w ramach festiwalu Animator w 2014 roku, pod tytułem *Film animowany kobiet. Problematyka i historia*, w kontekście tematu sesji tegorocznej *Animacja i polityka*, w którym zyskuje on właściwą mu (choć zaledwie jedną z możliwych) perspektywę badawczą.

Wywołanie wówczas problemu filmów animowanych kobiet, zwłaszcza w kontekście polskim, było niczym znalezienie „trupa w szafie” – jednych poruszyło, drugich zażenowało (tak, tak, są jeszcze tacy i takie). Ale nawet jeśli trup został potem szybko pogrzebany w miejscu dla trupów właściwym – to nic już nie było takie samo.

Tekst dotyczy nie tyle problemu genderowego w polskim filmie animowanym, ile spojrzenia na polski film animowany poprzez problem genderowy. Podstawowe pytanie, jakie stawiam, to: co płec autorów (także czołowych postaci branży) mówi nam o polskim filmie animowanym, instytucjach kinematograficznych i kulturze jego produkcji w Polsce, tak w czasach PRL, jak i współcześnie? I dalej: jak szeroko rozumiana polityka kształtuje specyficznie polskie konstruowanie płci kulturowej widziane poprzez pol-

ski film animowany? A wreszcie: czy odpowiedzi na te pytania będą przyczynkiem do takiej samej dumy, jaką napawają nas polskie animacje rozpatrywane w oderwaniu od jakichkolwiek realiów realizacyjnych?

Jeśli chodzi o autorski film animowany, bo to on jest czołówką polskiej animacji, to pozornie mieliśmy i mamy tak samo jak na świecie – filmy animowane produkowane były i są w studiach, gdzie początkowo mistrzami byli wyłącznie mężczyźni, a współcześnie mistrzami (mistrzyniami) są głównie kobiety. Ponadto, a może przede wszystkim (bo dzięki temu może nam się wydawać, że jesteśmy kulturalnymi światowcami), polskie filmy w swoich strategiach artystycznych nie różnią się diametralnie od tych ze świata.

To jednak tylko pozór, skonstruowany przez politykę kulturalną decydentów PRL. Produkty będące wytworem gospodarki totalitarnego państwa wywoływały bowiem (i wywołują nadal) wrażenie wytworów gospodarki wolnorynkowej. Najbardziej jaskrawym tego symptomem jest właśnie zawodowa pozycja kobiet w branży filmu animowanego w Polsce.

W wolnorynkowym świecie tym, co zmieniło diametralnie dyskurs produktów kulturowych i strategie



Dobranocka *Pieśek* w krótkę, serial, odcinek pt. *Szeryf długie ucho*, reż. Zofia Ołdak, prod. Studio Miniatur Filmowych, 1971. Już sama jakość fotosów mówi o pozycji kobiet w polskim filmie animowanym – ta kultowa dobranocka nie została jeszcze zdigitalizowana, stąd pozyskanie fotosu jest trudnym procesem technicznym.

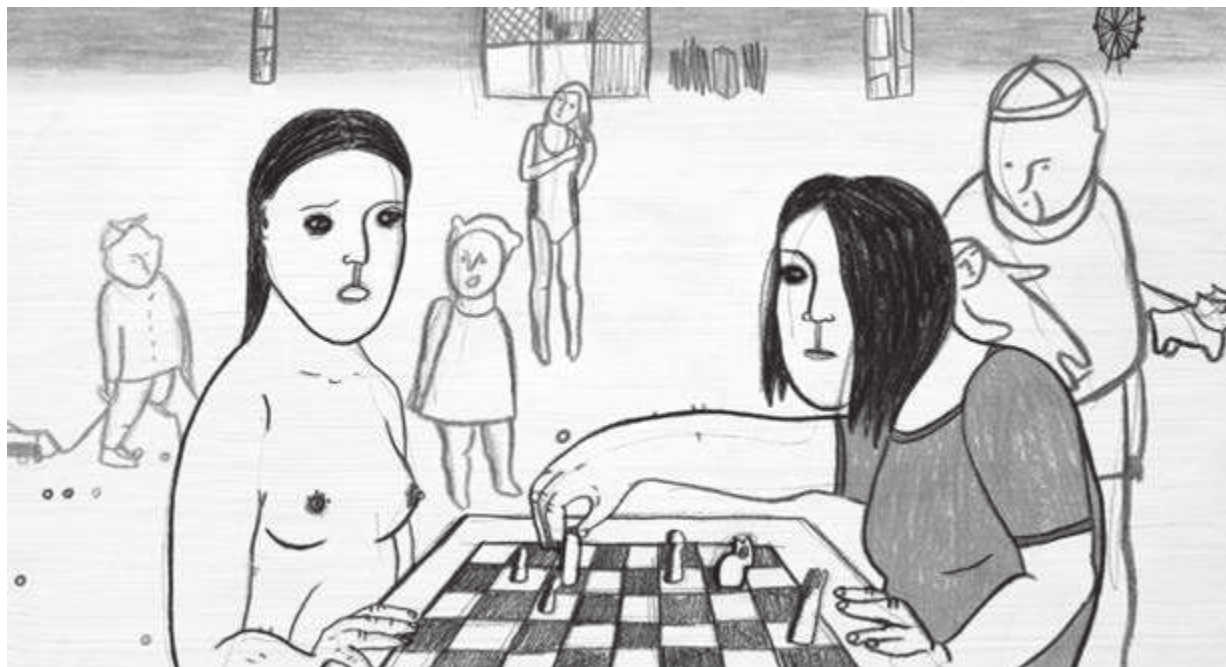
ich wytwarzania, były rewolucje kulturowe przełomu lat 60. i 70. Zmieniły one nie do poznania rynek, obieg międzynarodowy i świat filmu animowanego – począwszy od estetyki, poprzez tematykę (np. wyrugowanie „filozoficznej refleksji”), strategie produkcyjne i technologie, a skończywszy na burzliwym wejściu do tego świata kobiet na pozycje i ścieżki kariery dotychczas zarezerwowane dla mężczyzn oraz – co za tym idzie – powstawaniu filmów realizowanych z kobiecego punktu widzenia. U nas ta rewolucja ograniczała się do czysto zewnętrznych ozdobników – młodzi i (czasem) starsi przebierali się efektownie za hipisów – niestety, za rozluźnieniem obyczajów nie szła dostępność tabletki antykoncepcyjnej (czego skutki spadały na barki kobiet).

W polskiej animacji żadnej rewolucji – którą można by porównać z tą na Zachodzie – nie było. Choć był sukces, który na jej dalsze losy wpłynął: w 1966 roku w Krakowie ulokowała się filia Studia Miniatur Filmowych stworzona przez Kazimierza Urbańskiego jako przedłużenie jego Pracowni Rysunku Filmowego przy krakowskiej ASP, pierwszej katedry wyższej uczelni artystycznej uczącej filmu animowanego jako narzędzia artysty. Tam swoje kariery rozpoczęli Ryszard Czekala i Julian Antoniszak

(Antoniszak – jego jednego w legendzie polskiej kontestacji hipisowskiej można umieścić wprost, nie należy przy tym zapominać, że swoją nietypową w PRL wolność twórczą zawdzięczał w dużym stopniu pozycji ojca w hierarchii partyjnej). Choć działająca tylko cztery lata, krakowska filia SMF była zorganizowana jak awangardowa *filmmakers cooperative*, niemalże w stu procentach był to *man's world*. Jedyna kobieta, która dzięki filii przeszła do historii, to sprzątaczką Aniela Jaskólska, która użyczyła głosu jako awangardowa lektorka w wielu filmach Antonisza. Niestety, trzeba to powiedzieć: jeśli popatrzyć poprzez pryzmat genderowy na historię polskiej animacji lat 60. i 70., to ręce opadają nawet najbardziej zdystansowanym badaczom.

Dlaczego tak się dzieje, dlaczego przechodzimy do porządku nad tym, że w bardzo mocnej branży filmu animowanego, w dobrze wyposażonych studiach kobiety zabrały głos dopiero po powstaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku, czyli ponad 30 lat później niż w innych krajach? Pozostaje tylko domniemywać, ile talentów nie miało szans na zaistnienie i ujawnienie się.

I nie możemy przy tym zwać winy wyłącznie na opresywną politykę PRL (w wielu punktach była



Snepowina, reż. Marta Pajek, 2011, prod. Se-ma-for

ona o wiele bardziej światła niż polityka rządów po 1989 r.). Filmy, studia animacji i środowisko polskiego filmu animowanego, zarówno w PRL, jak i współcześnie, są wymarzonym terenem, by badać je poprzez genderowe kategorie (konstruowanie płci kulturowej, język, kontrola obrazów seksualności, w tym szczególnie drastycznie kobiecej itp.). Przy czym w każdej epoce i współcześnie są one paradoksalnym lustrem społeczeństwa, z którego się wywodzą, a ów zadziwiający konserwatyzm ludzi kultury wiązać można raczej nie z ustrojem państwa, ale konserwatywną kulturą opartą na determinującej prywatności roli Kościoła katolickiego i jego wizji życia – a szczególnie z kontroli życia kobiet i ograniczania ich praw. Moja refleksja jest taka, iż rewolucja genderowa lat 70. przeorała w Polsce umysły ścisłych elit kulturalnych, ale do szeroko rozumianych klas kreatywnych – zwłaszcza starszego pokolenia – dotarła bardzo wybiórczo (co raczej nie dotyczy np. rozwiniętych krajów zachodniej Europy czy USA, choć oczywiście wszystko może się zmienić w radykalizującym się świecie).

Sądzę, że podstawową bronią polskich klas kreatywnych w strategiach dotyczących równości płci jest właśnie ów pozór, pieczołowicie i świadomo-

mie konstruowany. Jego przykładem jest *Sztuka kochania. Historia życia Michaliny Wisłockiej*, bijąca rekordy popularności w polskich kinach. Film przywołuje, a raczej konstruuje na nowo pamięć o autorce bardzo popularnej w latach 70. *Sztuki kochania*, podręcznika „małżeńskiego życia seksualnego”. Towarzyszy mu reedycja poprawionej i uzupełnionej wersji książki, a reklamuje go na plakacie zdanie „To ja jestem rewolucją seksualną i właśnie nadchodzę”. Nie jest to oczywiście dokument, tylko dobrze zrealizowany film komercyjny, stąd sprawnie manipuluje on widzem, by ten *uwierzył*, iż mieliśmy w Polsce lat 70. rewolucję seksualną, której liderką była bohaterska seksuolożka. Tymczasem każdy/każda, kto czytał tę książkę, bardzo dobrze wie, że jej miejsce jest już dziś w lamusie i bynajmniej o żadnej rewolucji seksualnej u Wisłockiej nie ma mowy; chodziło jej bowiem w istocie o bardzo swoistą korektę wzoru funkcjonowania kobiet jako elementów konserwatywnego patriarchalnego społeczeństwa – w czasach gdy przez świat przechodziła druga fala feminizmu.

Film *Sztuka kochania* za pomocą bardzo ciekawej scenografii (najbardziej udana składowa filmu) czyni z Wisłockiej barwnego hipisopodobnego ptaka,

który jest niczym bohaterowie filmu *Hair* Miloša Formana, umiejscowieni w samym sercu kontestacji końca lat 60., czyli w Nowym Jorku. Ale to tylko (ów) pozór.

Trudności w badaniu polskiego autorskiego filmu animowanego wynikają z odmienności rozwoju polskiej animacji w stosunku do kinematografii wolnorynkowych. Po pierwsze, polska animacja zawsze była małym środowiskiem, współcześnie kontynuującym i reprodukującym z sukcesami peerelowskie strategie artystyczne oraz produkcyjne. Podstawą tych strategii jest realizacja filmów autorskich i komercyjnych dla dzieci bez ich różnicowania (przy czym w czasach PRL i współcześnie te ostatnie stanowią większość projektów i pochłaniają większość budżetu). Po drugie, podstawą istnienia i potęgi autorskiego filmu animowanego są dotacje instytucji państwowych. W PRL było to finansowanie produkcji w 100% przez państwową kinematografię, dziś większość filmów autorskich jest dotowana w około 80% przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. W czasach kryzysu polskiej kinematografii (tzn. w latach 1989–2005, kiedy to przestała działać państwowa instytucja kinematografii, a nie powstał jeszcze PISF) polska animacja znalazła się na krawędzi anihilacji. Po trzecie, realizatorzy filmów animowanych należą do środowiska filmowców, są jedną z najsilniejszych twórczych grup zawodowych w Polsce, tak w PRL, jak i obecnie. Uosabiają jego etos, dzielą przywileje i ryzyko zawodowe.

Matecznikiem polskiej animacji, w tym także jej współczesnych sukcesów, były powołane już w 1946 roku studia animacji – w Łodzi przy wytwórni Czołówka, Studio Filmów Rysunkowych, i nieco później Studio Filmów Kukielkowych w Tuszynie koło Łodzi (oba studia połączyły się jeszcze w latach 50.) oraz w siedzibie KW PPR w Katowicach (przeniesione w 1952 r. do Bielska-Białej). Studia te realizowały animację propagandową i filmy dla dzieci. Zatrudnieni w Bielsku i Łodzi pracownicy prawie bez wyjątku byli amatorami – jak większość ówczesnych filmowców. Z tą podstawową różnicą, że już w 1948 roku powołano łódzką szkołę filmową, która szybko stała się jedną z najbardziej znanych i prestiżowych w Europie, i od jej powołania trudno było zadebiutować w filmie polskim bez dyplomu reżysera. W łódzkiej filmówce nie było jednak nauczania filmu animowanego. Przez cały okres PRL najbardziej typową ścieżką kariery w polu animacji polskiej był awans zawodowy wewnątrz środowiska, najczę-

ściej od najemnego animatora, poprzez asystowanie reżyserowi, do funkcji samodzielnego reżysera i zdobywania kolejnych kategorii reżyserskich. Każdorazowy awans był również awansem finansowym.

Wszystkie studia animacji aż do 1956 roku formalnie były oddziałami łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych. Twórcy filmu animowanego, zgrupowani w studiach animacji, należeli do pola filmu polskiego, podlegali jego procedurom tak jak filmowcy żywej akcji.

Polskie studia animacji do tego czasu były niemalże stuprocentowo męskim światem, bardziej niż ówczesne polskie środowisko filmowców (gdzie ważną postacią była np. Wanda Jakubowska, będąca nie tylko reżyserką, ale także wykładowczynią filmówki – w animacji takiej postaci nie było) i studia animacji za granicą, na przykład w USA, gdzie kobiety bywały już w tym czasie animatorkami. Słynna Hanna Bielińska, współautorka *Zmiany warty* z 1958 roku, była raczej w animacji efemerydą, zrealizowała tylko ten jeden film i przeszła do żywej akcji.

Wymienione studia w 1956 roku zostały przekształcone w odrębne przedsiębiorstwa, posiadające własne dyrekcje, administracje i działy programowe. Od tego czasu mamy już udokumentowaną obecność w studiach nielicznych animatorek. Niemal wszystkie przeszły edukację artystyczną; przy czym większość była absolwentkami wyższych uczelni plastycznych. Jest to zastanawiające, bo na przykład Zofia Oraczewska, jedna z pionerek genderowego przełomu w studiach animacji czasów PRL, była absolwentką bardzo prestiżowego Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, studentką Jerzego Sołtana. Czy znaczy to, iż po studiach nie znalazła innej pracy niż mało intratna i niezwykle monotonna praca animatorki?

Od czasu zagranicznych sukcesów filmów Lenicy i Borowczyka (którzy nie zadebiutowali bynajmniej w którymś ze studiów animacji, ale w zespole Kadr, a producentem ich filmów była Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie) podobne filmy od początku lat 60. zaczęto realizować jako animację autorską w studiach animacji; pionierem było tu nowo utworzone warszawskie Studio Miniatur Filmowych (klon studia bielskiego). We współpracy z awangardowymi instytucjami i antyinstytucjami tych czasów (takimi jak np. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, które realizowało dźwięk) studia animacji stały się oficjalnie przestrzenią kina artystycznego. Ich produkty wstrzeliły się doskonale



Dobranocka *Piesek* w kratkę, kulturowy serial produkowany dla telewizji w latach 1968–1985 przez Studio Miniatur Filmowych. Reżyserowała go Zofia Ołdak, ale kluczowe miejsca *credits* zajmowali mężczyźni doświadczeni w branży: scenariusz – Andrzej Lach, zdjęcia – Jan Tkaczyk, scenografia – Adam Kilian, animacja – Leszek Komorowski. Poza reżyserką były jeszcze tylko dwie kobiety: kierowniczka produkcji Magdalena Barycz i autorka piosenek Wanda Chotomska. W napisach nie podawano jednak wykonawców projektów i scenografii – a to były najczęściej kobiety, np. tytułowej pieska w kratkę szyła Maria Skarżyńska.

w ostatnie lata królowania w kulturze prądów egzystencjalnych i „filozoficznej refleksji”, co skutkowało „deszczem nagród” dla polskiej animacji autorskiej. Ten nagły awans studiów animacji szedł w parze z awansem zawodowym funkcjonujących w ich ramach kobiet, absolwentek uczelni artystycznych, które do tej pory pracowały jako animatorki. Było ich w PRL zaledwie kilka i reżyserowały głównie filmy dla dzieci, które zamawiała przede wszystkim ówczesna telewizja. Filmy dla dzieci nie miały jednak takiego prestiżu jak filmy autorskie, ich reżyseria polegała raczej na opiece nad ekipą. Autorem scenariusza, projektów plastycznych i animacji był zazwyczaj ktoś inny – stąd honorarium było dużo niższe niż w przypadku filmów autorskich, gdzie reżyser „zgarbiał” niemal wszystko.

Niektóre reżyserki, takie jak na przykład Alina Maliszewska czy Zofia Oraczewska, były również realizatorkami kilku filmów autorskich. Jednak filmy Maliszewskiej (*Libido* z 1967 i *Plugawe słowo* z 1973 r.) pokazują problemy, z jakimi borykały się kobiety chcące zrealizować film autorski. Oba te filmy to realizacje z bardzo niskim budżetem, prawie bez animacji, z przypadkową muzyką i takimż montażem – absolutnie nie nadawały się do festiwalowej

kariery. Niemniej obejrzenie ich dzisiaj (jest to bardzo trudne, bo nie są one zdigitalizowane i dostępne jedynie na taśmie 35 mm, co z kolei wymaga sali projekcyjnej) ma wartość edukacyjną w docieraniu do wiedzy o (smutnym) genderowym aspekcie polskiego filmu animowanego.

Filmy autorskie Zofii Oraczewskiej plasują się z kolei na bardzo wysokim artystycznym i realizacyjnym poziomie (jako jedne z nielicznych autorskich filmów kobiet w czasach PRL). Na przykład *Bankiet* z 1976 roku otrzymał kilka prestiżowych zagranicznych nagród festiwalowych. Nie uczyniło to jednak z Oraczewskiej *mistrzyni*. Powodem było to, że ani ona, ani żadna inna reżyserka nie miały szans na wejście do rad artystycznych studiów, które były faktycznym organem władzy wykonawczej, bo decydowały o kierowaniu filmów do produkcji. W radach zasiadali przedstawiciele Podstawowej Organizacji Partyjnej (organu PZPR) oraz przedstawiciele Stowarzyszenia Filmowców Polskich (od 1966 r.) i wybrani reżyserzy. Kobiety nigdy się w radach artystycznych nie znalazły, nie były po prostu wybierane, ale również – co wynika z rozmów z przedstawicielami środowiska – w ogóle nie przychodziło im to do głowy, bo pewnie nie miały czasu, po pracy musiały



Bankiet, reż. Zofia Oraczewska, 1976. Ta sama jakość fotosów, która wskazuje na to, że film nie został jeszcze zdigitalizowany (jest dostępny tylko na taśmie filmowej). Studio Miniatur Filmowych, gdzie film powstał, było jedynym w PRL, zatrudniającym kobiety reżyserki. Łódzki Se-ma-for i krakowskie Studio Filmów Animowanych to męskie światy. Kobiety pracowały jako reżyserki dopiero od drugiej poł. lat 80. w poznańskim Studiu Filmów Animowanych.



Bankiet Oraczewskiej był pierwszym filmem animowanym dla dorosłych z budżetem pozwalającym na zrealizowanie filmu, który spełniał kryteria selekcyjne ówczesnych zagranicznych festiwali. W przeciwieństwie do autorskich filmów Aliny Maliszewskiej przy *Bankiecie* pracowali wybitni specjaliści, m.in. Janusz Skorża (animacja), Jacek Ostaszewski (muzyka) i Nikodem Wołk-Łaniewski (dźwięk).

się zajmować domem. Mimo okazjonalnej realizacji filmów autorskich przez kobiety pozostawały one „niewidocznymi pomocnicami”.

Studia animacji z czasów PRL upadły bądź sprywatyzowały się po 1989 roku. Dopiero powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i jego dotacje spowodowały podniesienie się polskiej animacji ze stanu niemalże anihilacji. Kryzys trwał bardzo długo (prawie 25 lat), z filmu animowanego wypadło przynajmniej jedno pokolenie. Ta przepaść czasowa spowodowała być może, że kiedy PISF powstał, na uczelniach artystycznych w pracowniach filmu animowanego było już wiele kobiet.

W 2016 roku badaczka polskiego kina kobiet Monika Talarczyk-Gubała jako współpracowniczka „Krytyki Politycznej” wykonała badania obecności kobiet w polskiej kinematografii w latach 2006–2015 (autorka niniejszego tekstu wykonała badania obecności kobiet w polskim filmie animowanym). Ze względu na dostęp do danych badania podzielone są na dwie części: lata 2006–2011 (tylko liczba filmów reżyserowanych przez kobiety) oraz lata 2011–2015 (także liczba składanych przez kobiety aplikacji o dotacje, ponieważ dopiero od 2011 r. PISF je archiwizuje). W latach 2006–2011 powstało

ogółem 205 filmów, w tym 54 filmy kobiet (26%), a w tym 52 filmy autorskie (25%). Właśnie ten okres jest przełomowy, bo wówczas kobiety jako jeszcze „podmistrzynię” zaczęły tworzyć nieniszowe (w przeciwieństwie do tych z czasów PRL) filmy autorskie. Przełomem były lata 2007 i 2008, kiedy to po raz pierwszy kobiety (nie grupą, ale trzy jednocześnie) zdobyły wszystkie główne nagrody festiwali krajowych za filmy dofinansowane przez PISF (Małgorzata Bosek za *Dokumanimo*, Wiola Sowa za *Refreny*, Edyta Turczanik za *Wszystko płynie*). Przy czym dwa pierwsze były jednymi z pierwszych w polskiej animacji narracji prowadzonych z kobiecego punktu widzenia.

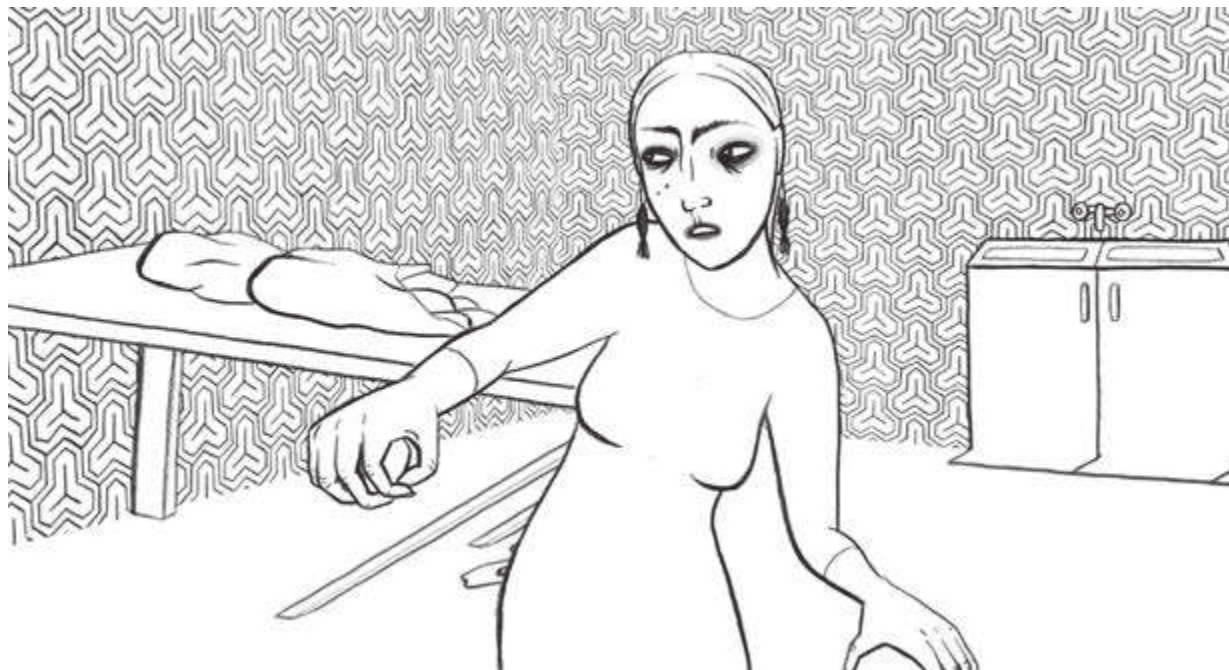
Kiedy PISF zaczął dofinansowywać produkcje szkolne (z Programu Operacyjnego „Edukacja i Promocja Kultury”), poważnym ośrodkiem produkcji studenckiej stała się pracownia filmu animowanego w krakowskiej ASP. Stamtąd wyszły, debiutując filmami studenckimi (które nie musiały przechodzić ostrej selekcji treści ekspertów PISF i szybko stały się rewelacjami), współczesne gwiazdy animacji: Marta Pajek i Ewa Borysewicz. Potem pojawiły się filmy studenckie ze Szkoły Filmowej w Łodzi, która dziś króluje na rynku polskiej animacji, nie tylko



Film na temat, którego próżno szukać w dotychczasowej historii polskiej animacji – problemy seksualnego pożycia dojrzałego małżeństwa. Urzekający swoją plastyką, animacją i dramaturgią.



Izabela Plucińska to jedna z pierwszych mistrzyń – w 2005 r. zdobyła Srebrnego Niedźwiedzia na Berlinie za *Jam Session*. Nie tylko reżyseruje, ale także współprodukuje swoje filmy.



Figury niemożliwe, reż. Marta Pajek, 2016, prod. Animoon

Marta Pajek to kolejna niekwestionowana mistrzyni, laureatka wielu ważnych festiwalowych nagród. Bohaterkami jej filmów są kobiety w granicznych i zwyczajnych momentach istnienia. Świat, który Pajek stwarza w swoich filmach, to jedno z ciekawszych zjawisk we współczesnej animacji – nie tylko w Polsce.

studenckiej. Studentami Szkoły Filmowej i katedr animacji na uczelniach plastycznych są dziś głównie kobiety. Elita tych kobiet po filmach szkolnych ma już zwykle wyrobione nazwisko i do PISF po dotacje na produkcję autorskich filmów animowanych przychodzi jako grupa mistrzyń. Tych kobiet w animacji jest coraz więcej.

W latach 2012–2015 złożono 230 projektów filmów animowanych, w tym 83 projekty kobiet (36%), a w tym 69 autorskich (30%). Dofinansowano ogółem 59 filmów – w tym 17 filmów kobiet (29%), a w tym 15 filmów autorskich kobiet (25%). Liczby te są uwarunkowane wieloma specyficznymi dla animacji problemami (np. definicja zawodowstwa i rozumienie pojęcia „reżyser” w animacji, kwestia dofinansowywania przez PISF serii dla dzieci, które pochłaniają większość jej budżetu itp.). Badania statystyczne składanych projektów są pionierskie w polskiej animacji i zapewne staną się przyczynkiem do szerokich badań, na przykład na temat strategii artystycznej twórców i strategii instytucji dotujących.

Liczby są jednak nieubłagane – i choć bywalcom festiwali animacji mogłoby się wydawać, że dziś jej twarz należy do kobiety, jest to ułuda. Środowiskiem

nadal zarządzają mężczyźni (jako wykładowcy wyższych uczelni, producenci, eksperci PISF itp.). Statystyka wskazuje, że co trzeci projekt aplikujący o dotacje PISF jest autorstwa kobiety, a zaledwie co czwarty film animowany dotowany przez PISF jest przez kobietę realizowany (czyli kobietom trudniej uzyskać dotację). To jednak filmy kobiet stanowią dziś warstwę mistrzowską polskiej animacji. Mimo to nie łudźmy się: szklany sufit dla kobiet w polskiej animacji wisi nadal bardzo nisko – na poziomie kolan.