

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4506>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Michał Matuszewski

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0002-0459-7559>

O wodzie, niesporczakach i szparkach. Aleksandra Jaskólska i „hydrofeminizm” polskich filmów oświatowych

Keywords:

educational film;
history of science;
Aleksandra Jaskólska;
hydrofeminism;
posthumanism;
experimental cinema

Abstract

On Water, Tardigrades, and Stomata: Aleksandra Jaskólska and the “Hydrofeminism” of Polish Educational Films

The article analyses the work of Aleksandra Jaskólska – a director of biological and educational films produced at the Educational Film Studio in Łódź – through the lens of contemporary environmental humanities and hydrofeminist theory. The author demonstrates how such films as *O wodzie, roślinie i szparkach* (*On Water, Plants, and Stomata*, 1956), *Tardigrada* (*Niesporczaki*, 1968), or *Trzy razy Ewa* (*Three Times Eve*, 1963) intertwine biological themes, the aesthetics of microscopic imagery, and educational form with reflections on the body, gender, and interspecies relations. The text draws on the contexts of the history of science, educational cinema, and cultural criticism, with a particular emphasis on the role of women in film and scientific production systems of the Polish People's Republic. Special attention is given to water as a cinematic and epistemological medium, as well as to animation as a tool for conceptualising life. The author proposes a new perspective on educational films as forms of speculative visual thinking, where science and art are interwoven with the politics of representation.

Słowa kluczowe:

film oświatowy;
historia nauki;
Aleksandra Jaskólska;
hydrofeminizm;
posthumanizm;
kino eksperymentalne

Abstrakt

Artykuł jest analizą twórczości Aleksandry Jaskólskiej – reżyserki filmów biologicznych i oświatowych powstających w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi – z perspektywy współczesnych nurtów humanistyki środowiskowej i teorii hydrofeminizmu. Autor pokazuje, jak filmy Jaskólskiej, takie jak *O wodzie, roślinie i szparkach* (1956), *Niesporczaki* (1968) czy *Trzy razy Ewa* (1963), splatają tematykę biologiczną, estetykę obrazu mikroskopowego i dydaktyczną formę z refleksją nad ciałem, płcią i relacjami międzygatunkowymi. W tekście zostają przywołane konteksty historii nauki, historii filmu edukacyjnego oraz krytyki kulturowej, z akcentem na rolę kobiet w systemie produkcji filmowej i naukowej PRL. Szczególną uwagę poświęcono wodzie jako medium filmowemu i epistemologicznemu oraz animacji jako narzędziu konceptualizacji życia. Autor proponuje nowe spojrzenie na filmy oświatowe jako formy spekulatywnego myślenia wizualnego, w których nauka i sztuka splatają się z polityką reprezentacji.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.06.10; recenzowano: 2025.07.07; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W jednym z edukacyjnych filmów biologicznych zrealizowanych przez Aleksandrę Jaskólską, wyprodukowanym w 1956 r. przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi *O wodzie, roślinie i szparkach*, słyszymy – wypowiedane z manierą i dykcją charakterystycznymi jeszcze dla przedwojennej polszczyzny – słowa: *Przy takiej okazji rzadziej zastanawiamy się, że woda to coś więcej niż samo piękno. Z niej pochodzi wszelkie życie na Ziemi i bez niej nie ma istnienia. Na dnje jezior i stawów rozwija się życie roślinne nie mniej bogate niż na lądzie*. Ponad pięćdziesiąt lat później istotna część badaczek i badaczy w ramach nurtu tak zwanej błękitnej humanistyki¹ i teorii hydrofeminizmu² zwraca się ku wodzie, przypominając, że to właśnie ona stanowi podstawę naszych ciał, a życie podwodne, chociaż *nie mniej bogate niż na lądzie*, pozostaje znacznie mniej poznane i często umyka uwadze naszych „suchych”, lądowych podmiotów i ram myślenia.

Oczywiście, nie należy szukać źródeł współczesnej błękitnej humanistyki – dziedziny badawczej zrodzonej na styku zachodniej humanistyki środowiskowej i oceanografii – w filmach oświatowych wczesnej PRL. Można jednak z pewnością dostrzec między nimi pewne przepływy wątków i problemów. Woda nie tylko była tematem filmów przyrodniczych dotyczących związanych z nią organizmów, lecz także odgrywała rolę pewnej figury ontologicznej i epistemologicznej na styku biologii i filozofii – jako warunek konieczny do zaistnienia życia (a więc i ruchu, a co za tym idzie – kina). Ten nurt myśli płynie w obrębie medium filmowego w zasadzie od jego początków i nie omija także Polski, ujawniając się w twórczości Aleksandry Jaskólskiej. Współczesne teorie posthumanistyczne i hydrofeministyczne, oprócz tego, że dostarczają optyki do interpretacji archiwalnych filmów biologicznych, umożliwiają głębsze zrozumienie relacyjnej natury przedstawionego w nich świata – zarówno biologicznego, jak i filmowego. Hydrofeminizm – jako projekt epistemologiczny i etyczny – pozwala dostrzec przepływy między pozornie odległymi tematami i zagadnieniami: cielesności, płci, bytów pozaludzkich, a także filmowymi technikami wytwarzania wiedzy. Kino staje się tu rejestratorem rzeczywistości oraz jej współtwórcą – partnerem w sieci międzygatunkowych i materialnych relacji.

Aleksandra Jaskólska (1923-1976), jedna z nielicznych kobiet zatrudnionych na stałe w Wytwórni Filmów Oświatowych na stanowisku reżyserskim, w latach 60. i 70. należała do najbardziej znaczących – choć obecnie zapomnianych – postaci polskiego i europejskiego filmu naukowego oraz biologicznego. Przedstawicielka pierwszego pokolenia absolwentów Szkoły Filmowej w Łodzi (którą ukończyła w 1953 r.), swoją karierę rozpoczynała od schematycznych socrealistycznych filmów edukacyjnych, mających uczyć zaufania do państwowej służby zdrowia i nowoczesnej medycyny. Wkrótce jednak okazała się jedną z nielicznych *osobowości twórczych*³, które związały swoje kariery z filmem oświatowym. Będąc wychowanką pioniera polskiego filmu biologicznego Karola Marczaka, w WFO realizowała początkowo filmy biologiczne, by w późniejszych latach zająć się bardziej różnorodną tematyką, w tym epidemiologii i prewencji chorób wenerycznych, genetycznych mechanizmów dziedziczenia, życia owadów czy wykopalisk archeologicznych.

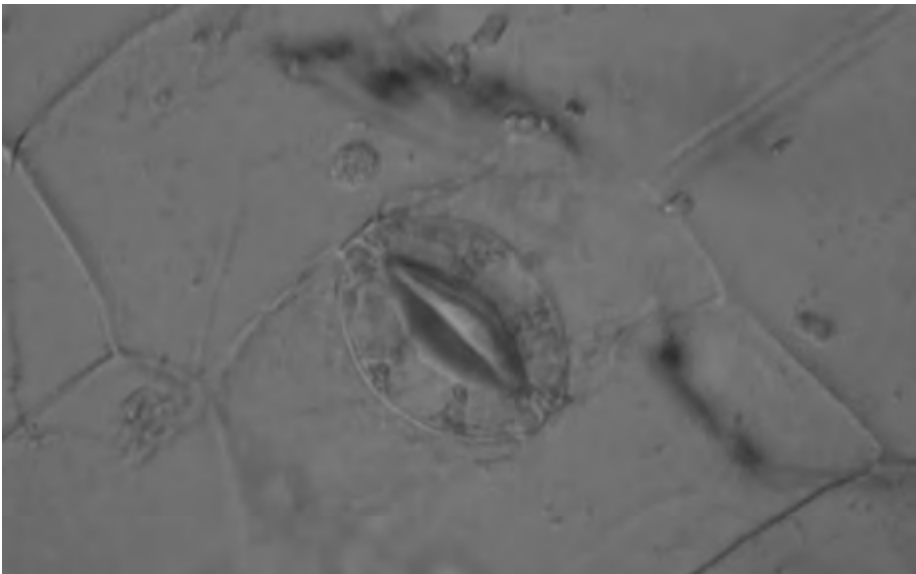
Co istotne, w twórczości Jaskólskiej jest wyraźnie obecny charakterystyczny dla wczesnego filmu mikroskopowego autotematyzm, rozumiany nie tylko

jako zwracanie uwagi na proces filmowania w samej treści, lecz także jako ujawnianie całego aparatury – czyli ideologicznych uwarunkowań tego procesu. Filmy Jaskólskiej cechuje świadomość głębokich powiązań między logiką nauk przyrodniczych, technologią, statusem filmu jako medium oraz rolą aktorów pozaludzkich. Szczególną rolę odgrywa w nich woda – element niezbędny zarówno dla życia, jak i dla jego obserwacji pod klasycznym mikroskopem.

Celem tego artykułu jest przypomnienie postaci Aleksandry Jaskólskiej i podjęcie próby odnalezienia tendencji hydrofeministycznych w historii polskiego filmu oświatowego. Ten celowy anachronizm metodologiczny pozwoli z jednej strony wydobyć znaczenia i relacje, które wcześniej pozostawały poza horyzontem odbioru, a dziś mogą wnieść nowe wątki do historii polskiego filmu oświatowego, z drugiej zaś przyrzeć się unaocznianym przez twórczość Jaskólskiej przepływowi między filmem, techniką, nauką, wodą oraz ciałami ludzkimi i pozaludzkimi. W tej opowieści o życiu, śmierci, wodzie i kinie mikroskopowym będą mi towarzyszyć rośliny wodne, owady oraz niesporczaki – wyjątkowo odporne mikroskopijne organizmy, które w ostatnich latach stały się niemal celebrytami mikroświata⁴, a w 1968 r. były bohaterami głośnego (w kręgach kina naukowego) filmu w reżyserii Jaskólskiej.

Tradycja wodna w filmie przyrodniczym

Aby lepiej nakreślić szeroki kontekst filmów Jaskólskiej, pokuszę się o wyróżnienie w historii kina przyrodniczego dwóch wyraźnie odmiennych (choć płynnie przenikających się) tradycji. Różnice między nimi nie sprowadzają się jedynie do stylistyki czy tematyki, ale sięgają głębiej – do założeń epistemologicznych i wyobrażeń o funkcji filmu naukowego. Korzeni pierwszej z nich, którą nazywam tradycją „suchą”, można szukać z jednej strony w ornitologii i wczesnej etologii, z drugiej zaś w kulturowej historii myślistwa oraz idei „polowania z kamerą”. Jej rozwój jest powiązany między innymi z takimi postaciami jak Niko Tinbergen czy Konrad Lorenz. Późniejsi laureaci Nagrody Nobla, którzy położyli podwaliny pod nowoczesne badania zachowań zwierząt, zajmowali się w swojej praktyce także tworzeniem filmów naukowych. Logika polowania oraz naukowej obserwacji przyrodniczej (a także tradycyjnie rozumianej męskości) są zresztą również splecione ze sobą, o czym pisał między innymi Gregg Mitman, przypominając słowa samego Tinbergena, który przypisywał swojej *głęboko zakorzoną miłość do naturalnego piękna w dużej mierze wrodzonej, typowo męskiej miłości do polowań*⁵. W Polsce najbardziej typowym przedstawicielem tej szkoły był Włodzimierz Puchalski – jeden z pionierów polskiego kina przyrodniczego, autor koncepcji fotografii zwierząt jako „bezkrwawych łowów”, który także był zapalonym myśliwym. Filmy z tej tradycji opierały się na założeniu obserwacji zwierząt w ich naturalnym środowisku, z dystansu, w możliwie najmniej ingerujący sposób. Jednocześnie tradycyjne filmy przyrodnicze, oparte na logice przyrodniczej ciekawostki i voyeuryzmu oraz na perspektywie wszechwiedzącego narratora, wykorzystują środki filmowe właściwe kinu fabularnemu (muzykę, zbliżenia, szybki montaż, konstrukcje postaci, udramatyzowa-



O wodzie, roślinie i szparkach, reż. Aleksandra Jaskólska (1956)

ne historie). W efekcie służą specyficznemu ramowaniu tego, co uważamy za dziką naturę. Jak zauważa Anat Pick, *filmy przyrodnicze są nie tylko nośnikami wiedzy i sympatii dla świata przyrody, lecz także symbolami technicznej sprawności potrzebnej do wyprodukowania natury*⁶.

Z kolei źródła drugiego nurtu – który proponuje określić dla odmiany jako „mokry” – sięgają filmów mikroskopowych z początku XX w., tworzonych w laboratoriach i pracowniach naukowych w ścisłej współpracy z biologami. Relacja ta w pełni wybrzmiała w twórczości Jeana Painlevé’ego, którego filmy łączyły naukową precyzję z eksperymentalną wrażliwością formalną. W tej tradycji kamera pokazuje życie, a jednocześnie w nim uczestniczy – bada je, rekonfiguruje, czasem wręcz konstruuje. Medium filmowe nie dąży do osiągnięcia statusu przezroczystego narzędzia, ale jest jednym z elementów aparatu poznawczego. To kino przyrodnicze, które dzieje się nie na łąkach, bagnach i w lasach, lecz pod mikroskopem, w laboratorium. Jest w nie wpisana świadomość tego, że film rejestruje życie, współtworzy jego widzialność i – jako element procesu poznawczego – uczestniczy w wytwarzaniu wiedzy.

Co więcej, w tej „mokrej” linii rozwija się również refleksja nad związkiem filmu z samym pojęciem życia – zarówno jako faktu biologicznego, jak i jako problemu filozoficznego. Powiększenie, spowolnienie, zatrzymanie ruchu, eksperymenty z czasem i światłem – wszystkie te gesty nie służą wyłącznie lepszej rejestracji rzeczywistości, ale stają się też narzędziami zadawania pytań: co to znaczy „żyć”, „być martwym” albo „znajdować się pomiędzy”? W tym sensie kino mikroskopowe – czy szerzej: film biologiczny – można rozumieć jako przestrzeń, w której technika i materia życia zlewają się poznawczo i estetycznie.

Jaskólska – z jej wyczuciem mikroskali, precyzyjnym montażem, a zarazem subtelną narracją – sytuowałaby się właśnie w tej drugiej tradycji. Choć pracowała w ramach instytucji oświatowej, jej filmy nie odtwarzają jedynie dydaktycznego modelu przedstawiania świata, lecz eksperymentują z relacją między tym, co widzialne, a tym, co poznawalne. To tradycja filmu, który nie boi się płynności i wilgoci – ani dosłownych, ani metaforycznych.

Duża świadomość związków między wartościami artystycznymi (czy wprost – filmem eksperymentalnym i awangardowym) a walorami naukowymi, która charakteryzuje filmy Jaskólskiej, nie jest zaskoczeniem. Jako twórczyni była bowiem bardzo dobrze zorientowana zarówno w historii, jak i ówczesnej infrastrukturze filmu naukowego. Oprócz prowadzenia wykładów z dziedziny filmu naukowego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi aktywnie działała w Polskim Stowarzyszeniu Filmu Naukowego oraz w AICS (*Association internationale du cinéma scientifique*) – Międzynarodowym Stowarzyszeniu Filmu Naukowego, gdzie pełniła między innymi funkcję przewodniczącej sekcji filmu popularnonaukowego⁷. Ogromną wiedzę Jaskólskiej widać chociażby w opracowanej przez nią publikacji *Krótki zarys historii filmu naukowego*⁸. Ta wydana w serii *Kurs Filmowy dla Pracowników Naukowych Uczelni Technicznych Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego* broszura, poza wskazaniem najważniejszych ówczesnych polskich dokonań w zakresie filmu naukowego (głównie biologicznego), zawiera opis historii tego rodzaju filmów. Wyraźnie jest w niej odczuwalna świadomość organicznych związków między rozwojem samego medium filmowego i technik filmowych

a rozwojem nauki – temat ten został podjęty także przez współczesne badaczki, na czele z Hannah Landecker⁹. Jaskólska przypomina o naukowych (i związanych ze zwierzętami) podstawach działań Jules’a Marey’a i Eadwearda Muybridge’a, które są uznawane za kluczowe w rozwoju filmu. Píše też o dokonaniach Percy’ego Smitha i Jeana Comandona – pionierów filmu mikroskopowego – a przede wszystkim o postaci wspominanego już Jeana Painlevé’ego¹⁰, jednego z najważniejszych twórców w historii filmu biologicznego i przyrodniczego. Filmy Painlevé’ego – powstające od lat 20. do lat 80. XX w. – stanowiły ukoronowanie pewnej tradycji filmu naukowego, która jest nierozzerwalnie związana z logiką filmowej awangardy; jego prace od początku uznawano jednocześnie za cenne naukowo i awangardowe, a on sam był zaangażowany w ruch surrealistyczny¹¹. Przede wszystkim jednak bogaty dorobek Painlevé’ego – a co za tym idzie cały zapoczątkowany przez niego nurt – jest związany z wodą. Wodny charakter nadają tym filmom nie tylko dobór tematów i bohaterów (takich jak ośmiornice, koniki morskie czy inne podwodne zwierzęta) oraz rozwój technik filmowania pod wodą, ale przede wszystkim kontynuowanie tradycji „ramowania” przyrody na zasadzie laboratoryjnej rekonstrukcji; wiele filmów Painlevé’ego powstawało w specjalnie zaaranżowanych akwariach.

Perspektywa hydrofeministyczna pozwala dostrzec pewien wspólny nurt w filmach Jaskólskiej z różnych okresów i podejmujących rozmaite tematy, szczególnie że oscylowały one wokół motywów biologii, materialności czy płci i cielesności. Jak pisze Astrida Neimanis: *Ciekle ciało nie jest czymś swoiście kobiecym, ale wodne ucieleśnienie pozostaje problemem dla feminizmu; myślenie jako ciekłe ucieleśnienie niesie ze sobą możliwość zanurzenia w życiodajnej kąpeli nowych feministycznych pojęć i praktyk*¹². Myślenie hydrofeministyczne, z jego naciskiem na wzajemne przepływy między ciałem, środowiskiem i wiedzą, okazuje się użyteczne także jako rama analityczna dla późniejszych filmów Jaskólskiej. Filmy te, choć odchodzą od wody jako bezpośredniego tematu, wciąż krążą wokół „życia” – tego, czym jest, jak je zobaczyć, opisać, przetworzyć.

W rozumieniu Astridy Neimanis hydrofeminizm oraz myślenie w kategoriach płynności i przepływów zarówno stwarza szansę na wyobrażenie sobie alternatywy wobec porządku patriarchalnego, jak i daje możliwość przekroczenia granicy gatunku jako podstawowego kryterium relacyjności. Płynność, przeciek, zamiana miejsc – wszystko to staje się w hydrofeminizmie nie tylko metaforą, lecz także materialnym faktem wspólnoty. Ciało – kobiece, ludzkie, nie-ludzkie – istnieje zawsze w wodnym splećniu z innymi: z zarodkiem, z bakterią, z oceanem, z ruchem płynów ustrojowych. To myślenie zanurzone w relacyjności nie wyklucza, lecz łączy – proponuje wizję podmiotowości rozlanej, współzależnej, nieautonomicznej, a przez to otwartej na inne byty. Hydrofeminizm wskazuje, że relacje nie muszą opierać się na dominacji ani wyłączności, gdyż mogą wyrastać z opieki, uwagi i współobecności – także międzygatunkowej. *Niewiele rzeczy jest bardziej globalnych i zarazem bardziej nam bliskich niż nasze ciała z wody. Nowe feminizmy muszą więc zatem [sic] stać się ponadgatunkowe i ponadcielesne. Woda nie tylko nas łączy, rodzi i karmi, podtrzymuje przy życiu – woda mąci również te same kategorie, które ugruntowują dziedziny społecznego, politycznego, filozoficznego i środowiskowego myślenia, a także teorie i praktyki feministyczne*¹³.

Wodne ciała anabiotyczne

W tym nurcie międzygatunkowych przepływów warto przyjrzeć się najbardziej znanemu filmowi Jaskólskiej, czyli *Niesporczakom* z 1968 r. Niesporczaki, nazywane czasem także „niedźwiedziami wodnymi” albo „prosiaczkami z mchu” (ang. *water bears*, *moss piglets*), stanowią specyficzny rodzaj *ciał wodnych*, które mogą się prawie całkowicie wysuszyć, osiągając stan anabiozy (inny termin to kryptobioza) – czyli niemal całkowitego zatrzymania funkcji życiowych na długi czas, aż do ponownego kontaktu z wodą. Często (choć niesłusznie) są opisywane jako nieśmiertelne; w rzeczywistości ich przeżycie opiera się na unikatowej zdolności do przetrwania odwodnienia, skrajnych temperatur, promieniowania, a nawet próżni kosmicznej. W warunkach braku dostępu do wody niesporczaki zwijają się, niemal całkowicie wysychają i przechodzą w stan tymczasowego *z a w i e s z e n i a* *ż y c i a*, opisywanego przez niektórych biologów jako odwracalna forma śmierci.

W połączeniu z ich fotogenicznym wyglądem sprawiło to, że stały się figurami przyszłości (zarówno tej katastroficznej, jak i tej napędzanej przez memy, popkulturę i imaginariusz postapokaliptyczny) oraz ikonocentrycznymi stworzeniami dyskursu Antropocenu. Jak zauważyła Siobhan Leddy: *W miarę jak ludzie coraz wyraźniej dostrzegają swoją kruchą pozycję na Ziemi, rośnie zainteresowanie niesporczakami. Ich odporność jest uwydatniana przez podatność na zagładę tak wielu innych gatunków w Antropocenie*¹⁴.

Fascynacja tymi zwierzętami ujawnia wiele – często sprzecznych – warstw wyobraźni w dobie Antropocenu. Niesporczaki są zestawiane z gatunkami zagrożonymi wyginięciem jako niemal przeciwieństwo ludzkiej i nie-ludzkiej kruchości. Przetrwały już co najmniej pięć masowych wymierań i istnieje prawdopodobieństwo, że wiele gatunków niesporczaków przetrwa także nadchodzącą katastrofę klimatyczną. W ramach tej narracji zwierzęta te funkcjonują jako biologiczny nośnik życia – oraz symbol możliwości zachowania go na Ziemi¹⁵.

Kolejna warstwa wyobraźniowa wiąże się z fantazjami na temat kolonizacji kosmosu, snutymi od lat 60. przez obie strony zimnej wojny. Film Aleksandry Jaskólskiej wpisuje się w ten nurt – znajdziemy w nim charakterystyczne dla tamtej dekady zainteresowanie podróżami międzyplanetarnymi oraz ideą życia w kosmosie. Już sam sposób prowadzenia narracji i konstrukcji wizualnej sugeruje taką interpretację: film rozpoczyna się od ujęć wody i mchów, środowiska życia niesporczaków, by następnie „wznieść się” do obrazów nieba i chmur – czyli również form wodnych, ale przekształconych w przestrzeń kosmicznej metafory. To subtelny, a zarazem wyrazisty gest reżyserski, w którym mikroświat płynnie przechodzi w makrowyobraźnię. Co więcej, dziś wiemy, że próbki zawierające znajdujące się w stanie kryptobiozy niesporczaki zostały przewiezione na Księżyc w ramach misji izraelskiej sondy kosmicznej – co sprawia, że to, co w filmie funkcjonowało jako sugestia, dzisiaj zyskuje wymiar niemal dokumentalny¹⁶.

Jak pokazuje Sophie Roosth¹⁷, niesporczaki – wraz z innymi organizmami zdolnymi do kryptobiozy – odegrały zaskakującą rolę w powojennej historii badań nad życiem poza Ziemią. Wraz z początkiem ery kosmicznej i powołaniem przez nowo powstałe NASA specjalnego komitetu biologicznego zaczęto intensywnie poszukiwać form życia na innych planetach. W tym kontekście zdolność

niesporczaków do całkowitego zatrzymania funkcji życiowych i przetrwania w ekstremalnych warunkach nie została odczytana jako wyraz ich przystosowania do różnorodnych ziemskich niszy ekologicznych, lecz jako możliwy ślad po ich „obcym” pochodzeniu. W efekcie niesporczaki zaczęły funkcjonować w wyobraźni astrobiologicznej jednocześnie jako potencjalni praprzodkowie wszelkiego życia na Ziemi i jako przybysze z innych światów – organizmy zawieszone pomiędzy tym, co lokalne i kosmiczne, ziemskie i pozaziemskie.

Niesporczaki Jaskólskiej były w swoim czasie prawdziwym sukcesem – film zdobył uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą, otrzymując kilka prestiżowych nagród¹⁸. Jak podkreślano w ówczesnych recenzjach, jego wartość wynikała przede wszystkim z oryginalnego doboru tematu oraz atrakcyjnej formy przekazu, która w czytelny i sugestywny sposób łączyła naukę z obrazem. Ale *Niesporczaki* to nie tylko wybitny przykład filmu edukacyjnego, lecz także dzieło metarefleksyjne – opowieść o możliwościach kina jako medium wpisanego w kategorie życia i śmierci, a zarazem o potencjalnej wartości filmu w perspektywie pozaludzkiej. Tytułowe zwierzęta jawią się w nim jako organizmy wyjątkowo „filmowe”, zwłaszcza w świetle teorii kina z lat 50. i 60. XX w., podkreślających zdolność medium filmowego do swoistego ożywiania martwych obiektów.

Wreszcie – poza fantazmatami kulturowymi i politycznymi – samo pojęcie kryptobiozy czy anabiozy prowokuje pytania o naturę życia i śmierci. Już w połowie XX w. zjawisko to fascynowało biologów, ale także twórców filmów mikroskopowych, dla których ruch obrazu był sposobem wizualizacji tego, co zawieszone pomiędzy nie-życiem a jeszcze-nie-życiem. *Niesporczaki* – niemal przezroczyste, oscylujące między stanami życia i nie-życia – stają się wręcz idealnymi „kinowymi” zwierzętami, inspirując do myślenia o samym filmie jako medium anabiotycznym czy też kryptobiotycznym, które zdaje się funkcjonować na granicy ruchu i zawieszenia, czasu i jego zatrzymania.

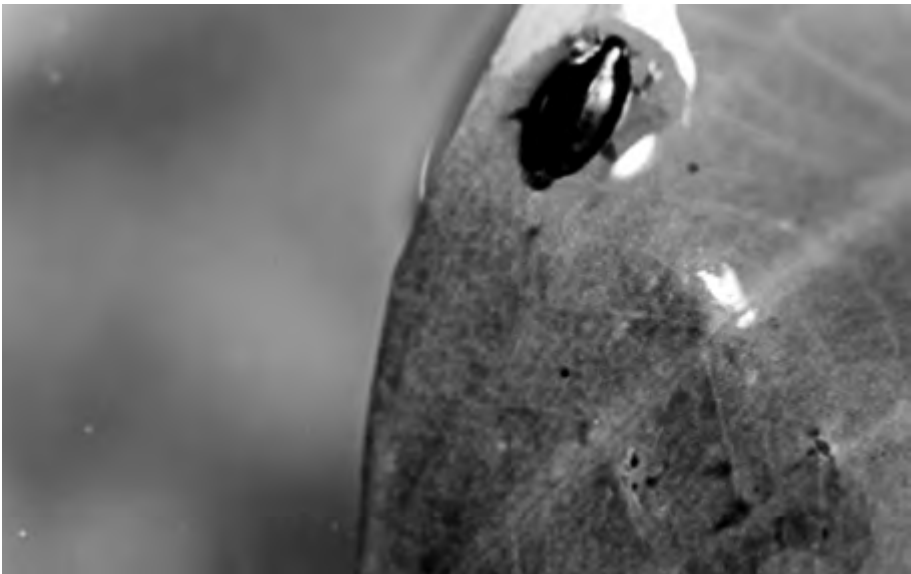
Jak przypomina Hannah Landecker, klasyczni teoretycy kina – tacy jak André Bazin czy Siegfried Kracauer – dostrzegali silny związek między technikami filmowymi a rozwojem nauk przyrodniczych¹⁹. U podstaw ich myślenia o filmie leżało przekonanie, że kino jest medium szczególnie predystynowanym do poznawania życia – zarówno w sensie biologicznym, jak i filozoficznym. Dla twórców filmów mikroskopowych z początków XX w. kamera była nie tylko narzędziem dokumentacji, lecz także instrumentem badania właściwości życia jako takiego – a zarazem medium eksperymentów z czasem i ruchem. Te wczesne filmy stanowiły jednocześnie eksperymenty biologiczne i filmowe. I choć w latach 60. to powiązanie zostało w refleksji teoretycznej częściowo zapomniane, przetrwało w praktyce filmów naukowych – również w Polsce.

Aleksandra Jaskólska jest w tym sensie spadkobierczynią tradycji zapoczątkowanej przez Jeana Comandona i Jeana Painlevé’ego, a w Polsce kontynuowanej przez Karola Marczaka. Jej twórczość pozostaje w duchu klasycznych założeń Kracauera i Bazina, choć niekoniecznie jawnie je przywołuje. To właśnie w tym kontekście film *Niesporczaki* staje się tyleż dokumentem biologicznym, ile propozycją filozoficzną.

W filmach biologicznych z WFO z okresu PRL bez wątpienia czuć ducha czasów i ówczesnych – zachodnich – prądów w myśleniu o filmie, ale odbijają



Trzy razy Ewa, reż. Aleksandra Jaskólska (1963)



Skrzydłaci nurkowie, reż. Aleksandra Jaskólska (1960)

się w nich także echa lokalnych dyskusji. Jedna z nich – choć toczyła się raczej na marginesie refleksji nad kinem – dotyczyła zjawiska anabiozy oraz samego pojęcia życia. W filozofującym artykule z 1974 r. autorstwa słynnego protozoologa, późniejszego prezesa Polskiej Akademii Nauk, Leszka Kuźnickiego *Czy i jak definiować życie*²⁰ wybrzmiewa uderzająco współczesna intuicja: że życie nie jest stanem stałym, lecz funkcją warunków materialnych, a jego granice są bardziej płynne, niż chcielibyśmy przyznać.

Kuźnicki analizuje przypadek organizmów zdolnych do anabiozy – nasion, zarodników czy właśnie niesporczaków – które w stanie odwodnienia nie przejawiają żadnych oznak życia, a mimo to, po przywróceniu im dostępu do wody, odzyskują zdolność wzrostu i reprodukcji. Píše: *Anabioza jest przypadkiem przejścia organizmu od stanu życia do nieżycia, z pominięciem procesu umierania*²¹. I dalej: *Suche nasienie nie żyje, ale nasienie napęczniałe, zdolne do kiełkowania, jest żywym organizmem*²². Decydującym czynnikiem jest właśnie zawartość wody: *Nie jest paradoksem, że sumarycznie nasienie żywe od nieżywego różni się tylko zawartością wody*²³. Tej wodnej logiki przywracania życia trudno nie zestawić z ontologią filmu jako medium zawieszonego między życiem a śmiercią. Gdy czytamy u Kuźnickiego: *będzie jednak poważnym błędem utożsamienie „nieżywego” z „martwym”*²⁴, możemy pokusić się o przywołanie słynnej myśli Bazina o kinie jako narzędziu *wyrwania ciała z rzeki przemijania i załadowania na okręt życia*²⁵.

Film i fotografia, niczym organizmy anabiotyczne – ani całkiem martwe, ani do końca żywe – przechowują potencjalność życia. W tym sensie biologiczna kategoria anabiozy, rozumiana jako pozbawiony umierania rewers śmierci, wydaje się pokrewna refleksjom klasycznej teorii kina nad statusem ruchomego obrazu. Zarówno film, jak i organizm anabiotyczny trwają w ontologicznym stanie zawieszenia między życiem a śmiercią, a możliwość przechodzenia z jednego stanu do drugiego jest wpisana w samą ich strukturę.

Mikroskopowe kino biologiczne (a więc i *Niesporczaki* Jaskólskiej) to zatem nie tylko dokumentacja ruchu, ale też medytacja nad statusem życia jako takiego. Kino, tak jak niesporczaki, potrzebuje nawodnienia. Rozwijanie taśmy filmowej, suszenie, moczenie w chemikaliach – to techniczne analogie do etapów cyklu życia. W przypadku półprzezroczystych niesporczaków mamy do czynienia z zawieszeniem życia oraz ich statusu jako postaci filmowych – są zarazem materialne, jak i niemal widmowe²⁶.

Ramowanie ciał wodnych

Niesporczaki przyniosły Jaskólskiej rozgłos (mimo że do realizacji filmu przystąpiła bardzo niechętnie²⁷) i stanowiły zwieńczenie okresu świetności polskich filmów biologicznych (wzbudziły też niespełnione nadzieje na jego renesans²⁸). Jednakże „mokra” tradycja filmu biologicznego, oparta na rekonstrukcji naturalnych procesów przyrodniczych, jest w Polsce obecna w zasadzie od początku istnienia Wytwórni Filmów Oświatowych, szczególnie od powstania Pracowni Filmu Biologicznego w latach 50. Pracownia była jednocześnie dużym laboratorium, gdzie w akwariach i terrariach próbowano stworzyć warunki do życia zwierząt (np. ryb, owadów, mikroorganizmów), oraz studium filmowym, w którym poza sprzętem

do filmowania stosowano także scenografię, na przykład malowane tła maskujące trudność uzyskania głębi przy filmowaniu w akwarium²⁹.

To w Pracowni Filmu Biologicznego powstała duża część filmów Jaskólskiej – tych poświęconych przyrodzie, łącznie ze wspomnianym już czarno-białym *O wodzie, roślinie i szparkach*³⁰. Film, choć edukacyjny w formie i narracji, zaskakuje swoją złożonością wizualną i niemal kontemplacyjnym rytmem, który wydobywa na pierwszy plan materialność i wrażliwość środowiska wodnego. Jego bohaterki – rośliny widziane przez obiektyw kamery mikroskopowej lub makroskopowej – zostają ukazane jako obiekty badań, a także jako uczestniczki relacji. Szczególnie wyraźna jest rola wody: środowiska życia, ale też medium wizualnego – filtrującego światło, modyfikującego ruch, kształtującego teksturę obrazu.

Materiał rozwija się w sposób charakterystyczny dla tej epoki: otwiera go sekwencja zdjęć przyrodniczych – spokojne ujęcia wody, roślinności i mchów, które płynnie przechodzą w zdjęcia przestrzeni laboratoryjnej. Ten zabieg montażowy – przejście od „dzikiej” przyrody do uporządkowanego laboratorium – z jednej strony lokalizuje badania w określonym miejscu, z drugiej zaś symbolicznie obrazuje napięcie między naturą a jej epistemiczną i technologiczną instrumentalizacją. Co istotne, podmiotem tego eksperymentu poznawczego nie jest mężczyzna naukowiec (w filmach Marczaaka często widzimy znanych z nazwiska profesorów w podobnych pozach: operujących przy mikroskopie albo przygotowujących preparaty), lecz (anonimowa) kobieta badaczka – ubrana w biały fartuch, skupiona, ostrożnie manewrująca preparatami mikroskopowymi. Największą wartością są jednak zdjęcia makro i mikroskopowe. Estetyka tych obrazów, wynikająca z technik charakterystycznych dla filmów naukowych WFO – precyzyjnego oświetlenia, powolnych ujęć i głębokiego zbliżenia – wydobywa subtelne relacje między organizmem, otoczeniem i medium filmowym.

Kontynuacją zarówno tematu, jak i estetyki był film *Światło w życiu rośliny* (1957). Sama Jaskólska po latach wspomina oba filmy tak: *Istotnie, na początku swojej pracy w Wytwórni Filmów Oświatowych realizowałam głównie filmy biologiczne i medyczne. Wtedy właśnie ten dział rozbudował się i można było próbować pewnych nowych sposobów podejścia do tematu. Z tego okresu wspomnę „Światło w życiu rośliny” oraz „O wodzie, roślinie i szparkach” – jako filmy jeszcze bardzo „starej daty” robione według pewnych utartych schematów, i dwa następne: „Molanna z piaskowego domku” oraz „Skrzydłaci nurkowie” – realizowane już z myślą o nowym, przystępniejszym dla widza podejściu do tych wąskich tematów*³¹.

W cytacie tym możemy wyczytać wiele na temat historii polskiego filmu biologicznego. Reżyserka nawiązuje tu do tak zwanych „złotych lat”, w których polskie filmy święciły triumfy w międzynarodowym obiegu filmu naukowego³², a Wytwórnia miała zasoby osobowe i sprzętowe, żeby realizować filmy pionierskie w skali światowej (zmieniło się to w latach 60.³³).

Wyraźne jest tu jednak także myślenie o filmie naukowym – wyznaczone (na polskim gruncie) przez Karola Marczaaka – zakładające prymat wizualnej i dramaturgicznej atrakcyjności nad zgodnością z ówczesnym paradygmatem nauk przyrodniczych. Nie oznacza to bynajmniej, że filmy z WFO były naukowo nierzetelne – raczej na ich przykładzie widać, jak odbywało się swoiste „konstruowanie natury” oraz jak wyglądało nierozzerwalne spleć między metodami nauk przyrodniczych a technologią (i ontologią) filmu jako medium.

Choć sama Jaskólska określa *Światło w życiu rośliny* oraz *O wodzie, roślinie i szparkach* mianem filmów „starej daty”, trudno nie dostrzec w nich formalnego wyrafinowania i wyczucia kompozycji wizualnej, które wkrótce stało się znakiem rozpoznawczym jej stylu. Ich precyzyjne czarno-białe zdjęcia ilustrują procesy biologiczne, kształtując przy tym doświadczenie przyrody, w którym woda staje się zarówno środowiskiem życia, jak i medium. Woda filtruje światło, organizuje ruch, nadaje rytm obrazowi – a kamera, w ścisłej współpracy z optyką mikroskopu, modeluje relacje między tym, co organiczne, a tym, co technicznie możliwe do zobaczenia. To właśnie w tych „staroświeckich” filmach jest widoczny załączek tego, co w późniejszych pracach Jaskólskiej i współpracujących z nią operatorów wybrzmi w pełni w *Molannie z piaskowego domku* (1959) oraz *Skrzydlatych nurkach* (1960) – filmach, które zachowując dydaktyczny charakter, przesuwają akcent ku estetyce, relacjom i materialności międzygatunkowego świata. Ich „nowoczesność” widać nie tylko w jeszcze bardziej swobodnym i literackim komentarzu audio oraz samej strukturze filmu, lecz także w jeszcze bardziej estetycznych zdjęciach, w których chodziło tyleż o biologiczną i dydaktyczną adekwatność, ile o wizualny zachwyt.

Molanna z piaskowego domku to, jak podaje katalog WFO, film oświatowy o larwie chruszka, jednego z najpospolitszych owadów, które żyją nad każdym jeziorem³⁴. Opowiada o zjawisku budowania przez chruszka (*Molanna angustata*) schronienia z resztek skorupki mięczaków, kryształów piasku i fragmentów roślin³⁵. Podobnie jak w innych filmach Jaskólskiej i Józefa Arkusza, zwracają uwagę niezwykle estetyczne, a przy tym doskonale technicznie zdjęcia makroskopowe.

Relacja między tytułowym owadem a użytym przez niego materiałem do budowy „domku” ukazuje złożoną współzależność organizmów, środowisk i materii nieożywionej oraz płynność relacji między nimi. Kamera – poprzez makroskopowe zbliżenia i precyzyjne kadrowanie – dokumentuje ten proces oraz sama uczestniczy w konstruowaniu wodnych relacji międzygatunkowych, w których technika, materia i spojrzenie spletają się w tymczasową, wspólną kompozycję.

Wodne relacje międzygatunkowe są ukazywane także w filmie *Skrzydlati nurkowie*, opowiadającym o owadach, które przystosowały się do życia w wodzie. W bardzo estetycznych, kolorowych zdjęciach mikroskopowych widać rozwój stylu, który znajdzie swoje ukoronowanie parę lat później w *Niesporczakach* (mimo że tam autorem zdjęć będzie Andrzej Walter): perfekcyjnie dobrane kadry, gra spokojnymi kolorami, rytmiczny – dynamiczny, a zarazem spokojny – montaż. Bardzo wyraźna w tym filmie jest – charakterystyczna dla filmów biologicznych z WFO – dbałość o estetyczną perfekcję i świadomość wizualnej atrakcyjności makroskopowych i mikroskopowych zdjęć przyrody. Artystyczna oraz teoretyczna, „metafilmowa” wartość filmu wybijają się spod warstwy eleganckiego, ale bardzo dydaktycznego i antropomorfizującego komentarza lektora – to także jest typowe nie tyle dla prac Jaskólskiej, ile większości filmów naukowych z WFO, szczególnie z lat 50. i 60. XX w.³⁶ Fascynacja wodnymi relacjami jest wyraźna na poziomie samego doboru tematu oraz jego realizacji. Zdjęcia, początkowo utrzymane w konwencji filmu przyrodniczego – szerokie plany drzew i łąki – stopniowo koncentrują się coraz bardziej na makroświecie owadów. Uwaga kamery kieruje się ku wodzie, która – chociaż jest znakomitą środowiskiem dla organizmów, które

przystosowały się do życia w niej – stanowi zagrożenie dla większości lądowych owadów. „Pan chrabąszcz” ledwo co uszedł z życiem, kontaktu z wodą nie przeżyła pszczoła, ale wiele innych owadów – bohaterów tego filmu – świetnie sobie radzi zarówno w powietrzu, jak i pod wodą. Przejście między „suchym” a „mokrym”, chociaż płynne i łatwe do przeoczenia, odbywa się tu na poziomie metod filmowania, a co za tym idzie różnych sposobów ramowania przyrody przez medium filmowe. Początkowe „przyrodnicze” ujęcia łąki i naturalnego stawu ustępują miejsca precyzyjnym makrozdjęciom wykonanym w akwarium.

Woda – obecna w tych filmach jako temat, środowisko, materiał i metafora – okazuje się również kluczowym aktorem: kształtuje sposób obrazowania i wpływa na percepcję widza. W tej wodnej przestrzeni relacji także kamera – poprzez mikroskopię, przezroczystość akwarium czy spowolnione tempo ujęć – staje się jednym z elementów środowiska, uczestnikiem wydarzeń, które sama pomaga wytwarzać.

Wodne ciała kobiet

Wracając do przytoczonej wyżej wypowiedzi Jaskólskiej, należy zaznaczyć, że ona sama identyfikowała się raczej z szeroko rozumianym pojęciem filmu oświatowego i mimo bardzo dużej wiedzy na temat filmu naukowego zajmowała się także innymi obszarami tematycznymi. Choć więc niektóre z jej filmów pozostawały w polu naukowo-medycznym, inne – jak filmy o sztuce oraz „obyczajowe” – zupełnie od niego odchodziły.

Jaskólska kontynuowała zainteresowanie kwestiami biologicznymi w nieco inny sposób w filmie *Szyfr życia* z 1966 r. (zrealizowanym wspólnie z Jerzym Kotowskim i Andrzejem Walterem jako autorem zdjęć), rozpoczynając tym samym serię poświęconą genetyce (wraz z późniejszymi pracami, takimi jak: *Wirusy* /1970/, *Białko* /1972/, *Tajemnice kodu życia* /1972/ czy *Zmienność dziedziczenia* /1972/). Formalnie filmy te różnią się od opisanych wcześniej, ponieważ wykorzystują głównie animację. Zdjęcia mikroskopowe są w nich zastąpione przez animowane modele, kulki, klocki i zabawne rysunki. Ta zmiana estetyki wiązała się z technicznymi ograniczeniami sprzętowymi i brakiem zasobów umożliwiających przedstawianie biologicznie rozumianych *tajemnic życia* na inne sposoby niż za pomocą tradycyjnego mikroskopu – a jednocześnie pozwalała zagłębiać się na poziom mikroorganizmu czy komórki. W tym kontekście warto zauważyć, że animacja – choć pozornie przeciwstawna filmowi biologicznemu – nie tyle zrywa z „realistyczną” ontologią obrazu, ile kontynuuje jego funkcję poznawczą w innej formie. Zauważają to współcześni teoretycy filmu animowanego, zwracając uwagę na głębokie powiązania między animacją a filmem biologicznym, zwłaszcza mikroskopowym, który bardzo często wykorzystywał technikę *time lapse*, czyli *de facto* animację poklatkową³⁷. Zarówno animacja, jak i film mikroskopowy służą temu samemu: ukazaniu procesów biologicznych, które w innej skali czasu lub przestrzeni pozostają niewidzialne. Analizując wczesne filmy naukowe, Oliver Gaycken zwraca uwagę, że ich „animacyjny charakter” nie kłóci się z naukowością – przeciwnie, to właśnie dzięki manipulacjom czasem i rytmem obrazu staje się możliwe uchwycenie zjawisk nieuchwytnych w czasie rzeczy-

wistym. Tę myśl rozwija Hannah Landecker, pokazując, że techniki filmowe – mikroskopowe i animacyjne – były kluczowe w kształtowaniu nowoczesnej biologii. Jak zauważa, *film nie tylko umożliwiał obserwację życia, ale także uczestniczył w jego konceptualizacji*³⁸ – medium stawało się narzędziem produkcji wiedzy, a nie jedynie jej rejestracji.

Jaskólska podejmowała tematy związane z materialnością i cielesnością także w filmach oświatowych formalnie zbliżonych raczej do dokumentów (choć wykorzystujących materiały mikroskopowe), poświęconych tematowi medycyny, w szczególności chorobom wenerycznym. Zrealizowała między innymi takie filmy jak *Kiła nabyta* (1964), *Czy nie jest groźne?* (1966), *Rzęsistek pochwowy* (1970) czy *Rzęsistkowica – choroba społeczna* (1972). Filmy te, po części dydaktyczne, po części propagandowe – takie, które dziś byśmy nazwali kampanią społeczną na rzecz zdrowia – nie stronią od poruszania odważnej obyczajowo tematyki (jak np. ryzykowne kontakty seksualne) oraz pokazywania zdjęć ciał objętych chorobami wenerycznymi. Warto wspomnieć, że lata 60. to okres, w którym w WFO rozwija się i święci międzynarodowe sukcesy film medyczny, a szczególnie filmy poświęcone pracy serca, tworzone przez wspomnianego Józefa Arkusza – dawnego operatora filmów Jaskólskiej – oraz kardiologa Wincentego Wcisło. Podział zagadnień wydaje się znamieny i zgodny z tradycyjnym podziałem ról genderowych: tematy kojarzące się jednoznacznie pozytywnie pozostają w gestii badaczy i filmowców – mężczyzn, natomiast tematy uznawane za mniej poważne, wstydliwe, a do tego połączone z cielesnością w jej seksualnym i abiektałnym wymiarze, znajdują się po stronie „kobiecej” i są realizowane przez jedną z nielicznych reżyserek pracujących w Wytwórni³⁹.

Od kwestii przyrody, biologii i medycyny Jaskólska odchodzi (dzięki myśleniu hydrofeministycznemu możemy zobaczyć, że pozornie i niedaleko) w dziesięciominutowym filmie poświęconym praktykom społecznym i standardom kobiecej urody pod tytułem *Trzy razy Ewa* z 1963 r. Już jednak animowana sekwencja wstępna – odwołująca się do biblijnego stworzenia Ewy – w nieoczekiwany sposób przywołuje wątki z poprzednich filmów biologicznych, wprost wpisując je w tematykę kobiecą. Widzimy nagą kobietę stojącą nad źródłem wody, w którym odbija się jej sylwetka – uproszczona, zarysowana linearnie, ale wyraźnie nacechowana płciowo jako kobieta. Roślinność w tle oraz liść zasłaniający genitalia wpisują tę figurę w tradycyjną ikonografię Ewy jako ucieleśnienia n a t u r a l n e j kobiecości: z jednej strony harmonijnej i niewinnej, z drugiej od razu poddanej regulacji spojrzenia i cenzury. Pozostała część filmu to już utrzymany w szybkiej, jazzowej dynamice dokument o – mówiąc współczesnym językiem – performowaniu kobiecości poprzez fryzurę, kosmetyki i modę.

Ujawnia się tu nieco ambiwalentny charakter praktyk płci z tamtego okresu – z jednej strony mamy do czynienia ze stereotypowym i konserwatywnym konstytuowaniem ról, z drugiej w kontekście PRL-owskiego projektu modernizacji zyskują one wymiar emancypacyjny albo wpisujący się w pewne strategie oporu. Jak pokazują badaczki takie jak Małgorzata Fidelis, kobiecość w PRL była kształtowana w napięciu między równościowym projektem ideologicznym a społecznymi oczekiwaniami dotyczącymi cielesności, estetyki i stylu życia⁴⁰. *Trzy razy Ewa* doskonale wpisuje się w ówczesny przekaz kultury urody, która – jak zauwa-

za Fidelis – wbrew obiegowym opiniom była istotną częścią życia codziennego, a do jej wzorców należał nie tylko ideał socjalistycznej kobiety, lecz także bieżące trendy z zachodu⁴¹. W filmie Jaskólskiej zaświadcza o tym zdjęcie Brigitte Bardot w zakładzie fryzjerskim. W komunistyczny projekt „nowego człowieka” i „nowej kobiety” z pewnością wpisuje się za to podkreślenie konieczności dbania o higienę ciała⁴². Mimo natłoku tematów związanych z praktykami urody – fryzury, kosmetyki, moda – lektor nieco ironicznym tonem podkreśla rolę zwykłego mydła, które nie może być zastąpione przez żadne perfumy i kosmetyki. Co ciekawe – i w kontekście poprzednich filmów Jaskólskiej, i w kontekście ambiwalentnych socjalistycznych praktyk emancypacji przez pracę – powraca w tym filmie postać naukowczynie. W jednej z sekwencji widzimy kobietę w fartuchu laboratoryjnym z próbówką w dłoni, by w kolejnych zobaczyć jej *makeover* – nową fryzurę i modne oprawki okularów – opatrzone komentarzem: *gdyby Einstein był kobietą, to by wyglądał jak kobieta, nie jak Einstein*.

Pewna ambiwalencja dotycząca konstruowania płci jest widoczna także w myśleniu hydrofeministycznym i w pracach Astridy Neimanis. Z jednej strony programowo i świadomie – w duchu feministycznego nowego materializmu – odchodzi ona od esencjalistycznego traktowania kategorii kobiecości jako biologicznie powiązanej z naturą i dającej życie (w odróżnieniu od „męskości” po stronie kultury) – wszystkie i wszyscy jesteśmy przecież *wodnymi ciałami*. Z drugiej strony jej refleksja wychodzi od analiz wcześniejszych badaczek (m.in. Hélène Cixous i Luce Irigaray), które wskazywały na powiązania kobiecej biologii, szczególnie w zakresie reprodukcji, z wodą (rodzenie, karmienie, kobiecość jako łono). Wszak – jak Neimanis przypomina za Rosi Braidotti – rdzeniem „materializmu” jest morfem „mater”⁴³.

Jaskólska wraz z autorką zdjęć Niną Berestowską przyglądają się z bliska praktykom performowania płci, a jednocześnie – ze względu na oświatowy charakter filmu – aktywnie je współtworzą. *Trzy razy Ewa* staje się więc filmem nie tyle o urodzie, ile o procesie „stawania się kobietą” – codziennym, powtarzalnym, często zrytualizowanym. To proces zarazem społeczny i zmysłowy, techniczny i cielesny. W tej perspektywie film Jaskólskiej można czytać jako audiowizualną odpowiedź na pytanie o to, jak tworzy się kobiecość w epoce realnego socjalizmu – nie poprzez ideologiczne manifesty, lecz przez powtarzalność gestów, spojrzeń, dotyków i luster. Motyw odbicia pojawia się tu bowiem wielokrotnie: od animowanej sekwencji otwierającej film, po scenę, w której jedna z bohaterek – kolejna wersja Ewy (grana przez anonimową Barbarę Brylską) – poprawia apaszkę przed lustrem.

Podsumowanie – kruchość płynnych ciał

Opisane powyżej filmy Aleksandry Jaskólskiej – zarówno te biologiczne, mikroskopowe, jak i o charakterze edukacji zdrowotnej czy społeczno-kulturowej – łączy wspólny wątek: obecność i znaczenie wody jako medium życia, obrazu i wiedzy. Woda – jako aktant, filtr i warunek istnienia – spaja opowieści o organizmach, technologiach i ciałach. To właśnie w tej wodnej obecności ujawnia się



Niesporczaki, reż. Aleksandra Jaskólska (1968)



Niesporczaki, reż. Aleksandra Jaskólska (1968)

głębsza refleksja o materialności i wrażliwości, która pozwala myśleć o filmie jednocześnie jako o narzędziu obserwacji i uczestniku relacji – zmysłowych, cielesnych, międzygatunkowych.

W tym sensie hydrofeministyczna rama interpretacyjna pozwala spojrzeć na twórczość Jaskólskiej jako na projekt zarazem poznawczy i etyczny – skierowany ku temu, co kruche, porowate, zanurzone we wspólnym obiegu życia. Warto bowiem pamiętać, że mimo spektakularnych zdolności niesporczaki nie są nieśmiertelne. Wręcz przeciwnie – w stanie aktywnym są bardzo wrażliwe i mogą umrzeć już przy temperaturze 35°C. Oznacza to, że im również zagrażają zmiany klimatyczne. Jak przypominają badaczki zainspirowane feministycznym nowym materializmem, wrażliwość (ang. *vulnerability*) jest czymś, co łączy nas ze zwierzętami. Niesporczaki, wbrew narracjom popkulturowym, nie są niezniszczalne – i może właśnie w tym, a nie w ich odporności, zawiera się ich prawdziwa wartość jako figur współczesności.

Analiza filmów naukowych zrealizowanych w Wytwórni Filmów Oświatowych w okresie powojennym – zwłaszcza tych autorstwa Aleksandry Jaskólskiej – odśladania złożoną sieć powiązań między techniką, nauką, filmową estetyką i cielesnością. Wspólnym mianownikiem wielu z tych produkcji jest woda: jako temat, medium, środowisko życia i warunek możliwości filmowego obrazowania. Woda umożliwia istnienie – biologiczne, ale też wizualne – i sama staje się epistemologiczną soczewką: kształtuje sposoby widzenia, splata ruch i materię, organizuje rytm ujęć. To właśnie obecność wody w tych filmach umożliwia kontakt z tym, co kruche, cielesne i nie w pełni uchwytnie.

W wielu spośród analizowanych filmów – od rejestracji przyrodniczych po animowane opowieści o kodzie genetycznym – ciało (zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie) jest ukazywane jako struktura tymczasowa, zależna, podatna na zranienie. Organizmy uwiecznione w kropli wody, niesporczaki zawieszane między życiem a nieżyciem, nasiona czekające na wilgoć, by stać się „żywymi” – wszystkie te obrazy budują rejestr afektywny wykraczający poza dydaktykę. Jak pisał Leszek Kuźnicki, żywe i nieżywe dzieli nie zawsze śmierć, lecz czasowa nieobecność wody. W tej perspektywie życie okazuje się nie tyle stałą właściwością, ile dynamicznym, podatnym na zmiany stanem, zależnym od środowiska, relacji, przepływów.

Z tej kruchości nie wynika słabość, lecz możliwość solidarności. To, co łączy nas z innymi gatunkami – nasza wodna struktura, porowatość, zmienność – pozwala myśleć ciało nie jako zamkniętą jednostkę, ale jako miejsce styku, przecieku, kontaktu. Właśnie ta cielesna, hydro-logiczna wspólnota staje się – w świetle refleksji hydrofeministycznych – fundamentem alternatywnego myślenia o etyce, wiedzy i obrazie.

Film, szczególnie ten mikroskopowy i animowany, okazuje się w tym kontekście narzędziem poznania i uczestnikiem relacji – medium zmysłowego współodczuwania. Technika nie służy tu uprzedmiotowieniu świata, przeciwnie – ujawnia wpisane w niego współistnienie, wrażliwość, potencjał. Animacja i zdjęcia mikroskopowe, poprzez swój rytm, strukturę i skalę, pozwalają zarówno „zobaczyć” życie, jak i je rytmicznie poczuć – w jego nieciągłości, niepewności, możliwości transformacji. To właśnie w tej płynnej estetyce zawiera się najpełniejszy potencjał polskiego filmu naukowego – jako hybrydy nauki, techniki, sztuki i doświadczenia zmysłowego.

- ¹ Po polsku ukazało się kilka opracowań tego tematu, wśród nich numer tematyczny „Przeglądu Kulturoznawczego”. Por. E. Jarosz, *Błękitna humanistyka: kultura, sztuka i wspólnota*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2 (48) *Błękitna humanistyka*, s. VII-XIV. Na temat związków *blue humanities* oraz filmu zob. A. Marzec, *Niebieska humanistyka. Materialno-dyskursywne doświadczenie oceanu w kinie współczesnym*, „MOCAK Forum” 2019, nr 15, s. 60-67.
- ² A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, red. A. Barcz, tłum. S. Królak, Pamoja Press, Warszawa 2024.
- ³ By zacytować tytuł książki, w której znajduje się jedno z nielicznych opracowań poświęconych Jaskółskiej. Por. E. Nurczyńska-Fidelska, Aleksandra Jaskółska (szkic monograficzny), w: *Osobowość twórcza – film oświatowy*, red. M. Łukowski, Instytut Historii i Teorii Filmu i Telewizji PWSFTviT, Muzeum Kineematografii, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1982.
- ⁴ L. Topstad, *The Celebrities of the Microcosmos Aren't Always Easy to Find: Detecting Tardigrades in Environmental DNA*, „iBOL Barcode Bulletin” 2019, t. 9, nr 1.
- ⁵ G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle 2009, s. 59.
- ⁶ A. Pick, *Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen, w: Screening Nature: Cinema Beyond the Human*, red. A. Pick, G. Narraway, Berghahn Books, New York – Oxford 2013, s. 34.
- ⁷ M. Łukowski, *Polski film przyrodniczy: 1945-1986 (zarys dziejów)*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 1987, s. 141.
- ⁸ A. Jaskółska, *Krótki zarys historii filmu naukowego*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź 1966.
- ⁹ Por. H. Landecker, *Cellular Features: Microcinematography and Film Theory*, „Critical Inquiry” 2005, t. 31, nr 4, s. 903-937.
- ¹⁰ Co ciekawe, na 22 stronach publikacji Jaskółska bardzo niewiele wspomina o kontekście filmu naukowego w Związku Radzieckim. Zaznacza najważniejsze nazwiska i zjawiska, ale wyraźnie koncentruje się na zachodniej historii nauki i filmu oraz jego infrastruktury w postaci AICS. Jest to jeden z wielu dowodów (obok działań w strukturach stowarzyszeń i obecności na festiwalach filmów naukowych) na to, że polscy twórcy filmu naukowego byli częścią zachodniego raczej niż radzieckiego obiegu.
- ¹¹ Więcej na temat twórczości Painlevé'ego por. *Science Is Fiction: The Films of Jean Painlevé*, red. A. M. Bellows, M. McDougall, B. Berg, MIT Press, Cambridge 2001; B. M. Smail, *Encountering Animals: Re-viewing the Cinema of Jean Painlevé*, „Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture” 2017, nr 42, s. 82-99.
- ¹² A. Neimanis, *Hydrofeminizm, czyli stawianie się ciałem wodnym*, „Dwutygodnik”, 20.03.2020, nr 277, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawianie-sie-cialem-wodnym.html> (dostęp: 14.08.2025).
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ S. Leddy, *Cannibals Lovers Both Neither: An Experiment in Mimetic Communication with Tardigrades*, „Pulse: The Journal of Science and Culture” 2020, nr 7, s. 4.
- ¹⁵ Co ciekawe, dopiero niedawno biolodzy odkryli mechanizmy, które umożliwiają niesporczakom niezwykłą odporność. Natychmiast uruchomiło to badania nad możliwością zastosowania ich genów w komórkach innych organizmów – w tym ludzkich. Zdolności niesporczaków stały się więc nie tylko symbolem przetrwania, ale również materiałem do modyfikacji genetycznej i inżynierii biologicznej. Por. C. Zimmer, *What Makes Tiny „Water Bears” So Tough? They Quickly Fix Broken DNA*, „The New York Times”, 12.04.2024, <https://www.nytimes.com/2024/04/12/science/tardigrades-moss-piglets.html> (dostęp: 14.08.2025).
- ¹⁶ D. Oberhaus, *A Crashed Israeli Lunar Lander Spilled Tardigrades on the Moon*, „Wired”, 5.08.2019, <https://www.wired.com/story/a-crashed-israeli-lunar-lander-spilled-tardigrades-on-the-moon> (dostęp: 14.08.2025).
- ¹⁷ S. Roosth, *Life, Not Itself: Inanimacy and the Limits of Biology*, „Grey Room” 2014, t. 57, s. 71.
- ¹⁸ M.in. dyplom honorowy na kongresie AICS w Rzymie (1968), Brązowy Byk na XIII Międzynarodowym Festiwalu Filmów Naukowo-Dydaktycznych w Padwie, Brązowy Lajkonik na VI Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1969) czy nagroda specjalna na Festiwalu Filmów Dydaktycznych w Łodzi.
- ¹⁹ Por. H. Landecker, dz. cyt.
- ²⁰ L. Kuźnicki, *Czy i jak definiować życie*, „Filozofia i Nauka” 2019, t. 7, nr 2, s. 19-27.
- ²¹ Tamże, s. 20.
- ²² Tamże, s. 21.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże, s. 21.

- ²⁵ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9.
- ²⁶ Temat materialności i widmowości filmowych zwierząt jest jednym z kluczowych zagadnień tej części krytycznych studiów nad zwierzętami, która zajmuje się kulturą wizualną. Piszę więcej na temat w: M. Matuszewski, *(Nie)żywe obrazy. Widmowość i cielesność filmowych zwierząt*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 71-86.
- ²⁷ W tym miejscu należy wspomnieć o Marii Tymowskiej, redaktorce tego oraz większości innych filmów biologicznych wyprodukowanych w WFO, która była pomysłodawczynią projektu o niesporczakach i namówiła Jaskólską na jego realizację. Według systemu organizacyjnego Wytwórni (który przypominał nieco redakcję czasopisma), to właśnie „redaktorzy” filmów odpowiadali zarówno za proponowanie tematów, jak i nadzór nad ich realizacją. Postać Tymowskiej i jej praca zasługują na osobne, szczegółowe zbadanie. Na temat roli redaktorów w WFO oraz nieco więcej na temat Marii Tymowskiej zob. K. Jajko, E. Sowiński, M. Dondzik, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 2018, s. 89.
- ²⁸ M. Łukowski, dz. cyt., s. 45.
- ²⁹ K. Jajko, M. Pabiś-Orzeszyna, *Niesporczaki, lasery i przemiany w stali. Atrakcje polskiego kina oświatowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 106.
- ³⁰ Mimo wspólnej bazy sprzętowej i zasobów od 1955 r. w WFO istniały co najmniej trzy zespoły realizujące filmy biologiczne. Początkowo grupa młodych absolwentów filmówki (Jaskólska, Stanisław Kokesz, Bolesław Bączyński oraz Józef Arkusz) dostała się na staż do Karola Marczaka, który, chociaż był jeszcze przed swoimi największymi sukcesami, miał już niezachwianą pozycję mistrza, zbudowaną jeszcze przed wojną oraz zaraz po niej. Cała czwórka została skierowana do ekipy powstającego filmu Marczaka – jednego z najgłośniejszych filmów biologicznych tamtego okresu, *Rozwój zarodka ptaka* (1956). Jak raportuje Maciej Łukowski – redaktor naczelny WFO w latach 80. oraz autor opracowań na temat historii Wytwórni – Marczak był osobą trudną we współpracy, robił *psikusy*, stawiał zadania nie do spełnienia, był *wymagający i bezkompromisowy* (por. M. Łukowski, dz. cyt., s. 35). Łukowski należy bez wątpienia do apologetów Marczaka (poświęcił mu także film i osobną książkę), zatem zaznaczenie faktu *nieharmonijnej współpracy* w dość skrótowym opracowaniu historycznym oraz opis tych praktyk pozwala sądzić, że współczesnym językiem moglibyśmy mówić o zachowaniach mających znamiona mobbingu. Sytuacja ta była źródłem konfliktów. W efekcie utworzono dwa dodatkowe zespoły – duety: Aleksandra Jaskólska i Józef Arkusz oraz Stanisław Kokesz i Bolesław Bączyński. Pary te pracowały wspólnie przez wiele lat – szczególnie Jaskólska i Arkusz.
- ³¹ Tamże, s. 61.
- ³² Kwestia nagród na festiwalach stanowi ważną część dyskursu WFO o sobie samej – widać to zarówno w pracach Łukowskiego z lat 80., jak i we współczesnych materiałach komunikacyjnych Wytwórni. Temat ten zasługuje na osobne zbadanie, ale można zauważyć w tym autodyskursie z jednej strony poczucie marginalizacji w ramach systemu produkcji filmowej, z drugiej dumę z sukcesów – często przewyższających sukcesy filmów fabularnych czy dokumentalnych – mierzonych liczbą nagród na festiwalach. Istotnie, filmy z WFO były licznie nagradzane na festiwalach filmów oświatowych, naukowych, krótkich czy eksperymentalnych (por. tamże, s. 159).
- ³³ Na całym świecie znacząco zmieniały się wówczas metody i techniki badań naukowych w biologii, tymczasem WFO nadal dysponowała tym samym sprzętem, na którym powstawały pionierskie filmy z lat 50. – co w praktyce oznaczało coraz większą archaizację. Zwracali na to uwagę sami twórcy, m.in. Karol Marczak. Por. W. Otto, *Obserwacje życia i peregrynacje historii*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego: 1945-2014*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 212.
- ³⁴ Za: <https://www.wfo.com.pl/archiwum-filmowe> (dostęp: 14.08.2025).
- ³⁵ A. Jaskólska, dz. cyt., s. 56.
- ³⁶ Temat edukacyjności, zarówno na poziomie języka dydaktyki, jak i dokładnego nakreślenia cech, definicji i różnic między filmem edukacyjnym a naukowym (oraz zmian tych praktyk w czasie), zasługuje na osobne zbadanie. W tym tekście interesuje mnie raczej ukazanie artystycznej oraz epistemologicznej wartości omawianych filmów, która często ujawnia się niejako „w poprzek” ich celów oświatowych.
- ³⁷ Por. O. Gaycken, *Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*, Oxford University

Press, Oxford – New York 2015; H. Landecker, *Creeping, Drinking, Dying: The Cinematic Portal and the Microscopic World of the Twentieth-Century Cell*, „Science in Context” 2011, t. 24, nr 3, s. 381-416. Tom Gunning z kolei sugeruje, że warto odwrócić klasyczne rozumienie kina jako narzędzia „uchwycenia ruchu” i zamiast tego dostrzec jego związek z animacją – rozumianą jako technika transformacji i metamorfozy. Ponadto o animacji w ogóle można myśleć jako pewnym nadgatunkiem filmu, którego tradycyjne kino oparte na fotografii jest tylko jednym z podgatunków. Por. T. Gunning, *The Transforming Image: The Roots of Animation in Metamorphosis and Motion*, w: *Pervasive Animation*, red. S. Buchan, Routledge, New York – London 2013, s. 52-57.

³⁸ H. Landecker, *Cellular Features...* dz. cyt., s. 937.

³⁹ Inna reżyserka, która była znaczącą postacią w WFO – Wanda Rollny – także realizowała, chociaż niewyłącznie, filmy na tematy tradycyjnie „kobiece”: związane ze zdrowiem,

macierzyństwem i szeroko rozumianą opieką i troską. Warto wymienić takie tytuły jak *Fitohormony* (1972), *W mojej rodzinie* (1977), *U progu macierzyństwa* (1984), *Rozwój zarodka człowieka* (1989). Oczywiście mówienie o dosłownym podziale na „kobiece” i „męskie” filmy w WFO nie byłoby precyzyjne i adekwatne; na przykład najbardziej znany film Rollny, *Bioelektryczność* (1968), wymykałby się takiej klasyfikacji. Nie zmienia to faktu, że można zauważyć pewne tendencje wskazujące na odzwierciedlenie tradycyjnych ról płciowych w doborach tematów.

⁴⁰ Por. M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Pięknie i zaradnie. Rytuały ciała, moda i uroda*, w: *Kobiety w Polsce, 1945-1989. Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm*, red. M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, P. Perkowski, K. Stańczak-Wiślicz, Universitas, Warszawa 2020, s. 409. W tym kontekście cała antologia, z której pochodzi ten tekst, jest godna uwagi.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 412.

⁴³ A. Neimanis, *Ciała wodne...* dz. cyt., s. 122.

Michał Matuszewski

Badacz, kurator filmowy, programer festiwalu i eseista filmowy. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą polskim filmom przyrodniczym. Kieruje Pracownią Eseju Filmowego w *vnLab* w Szkole Filmowej w Łodzi. Wcześniej przez wiele lat związany z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski jako kurator kina. Stypendysta Culture and Animals Foundation, pracuje nad projektem wizualno-badawczym poświęconym spojrzeniu zwierząt w filmie. Jego ostatni projekt esejistyczny *Re-membering Topsy* był prezentowany w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Researcher, film curator, festival programmer, and film essayist. PhD candidate at the University of Warsaw, where he is working on a dissertation on the history and cultural contexts of Polish nature films. He currently heads the Essay Film Studio at *vnLab*, based at the Lodz Film School. For many years, he was a film curator at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw. A grantee of the Culture and Animals Foundation, he is developing a research-based visual project on the animal gaze in cine-

ma. His recent essay film *Re-membering Topsy* was presented at the National Museum in Warsaw.

m.matuszewski@uw.edu.pl

Bibliografia

- Bazin, A.** (1963). Ontologia obrazu fotograficznego. W: A. Bazin, *Film i rzeczywistość* (ss. 9–17). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kuźnicki, L.** (2019). Czy i jak definiować życie. *Filozofia i Nauka*, 7 (2), ss. 19–28.
- Landecker, H.** (2005). Cellular Features: Microcinematography and Film Theory. *Critical Inquiry*, 31 (4), ss. 903–937.
- Leddy, S.** (2020). Cannibals Lovers Both Neither: An Experiment in Mimetic Communication with Tardigrades. *Pulse: The Journal of Science and Culture*, (7), ss. 1–19.
- Lukowski, M.** (1987). *Polski film przyrodniczy: 1945–1986 (zarys dziejów)*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera.
- Mitman, G.** (2009). *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press.
- Neimanis, A.** (2020, 20 marca). Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym. *Dwutygodnik*, (277). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html>
- Pick, A.** (2013). Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen. W: A. Pick, G. Narraway (red.), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (ss. 21–36). New York – Oxford: Berghahn Books.