

Dr hab. prof. ucz. Gabriela Świtek
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski
ul. Prosta 69
00-838 Warszawa

Warszawa, 23 maja 2023,

Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Marty Emilii Dziewieckiej
Architektura modernistyczna w filmie polskim z lat 1929-1939
przygotowanej pod kierunkiem Dr hab. inż. arch. Anny Dybczyńskiej-Bułyszko,
prof. PW
Politechnika Warszawska 2023

„Obrona tematyka stanowi [...] kopalnię wątków badawczych” (s. 385) to jedno ze zdań stanowiących konkluzję przedłożonej do recenzji rozprawy doktorskiej mgr Marty Emilii Dziewieckiej zatytułowanej *Architektura modernistyczna w filmie polskim z lat 1929-1939*. Nieprzypadkowo wybieram tę konstatację jako początek recenzji, gdyż stanowi ona najkrótsze i trafne podsumowanie walorów rozprawy, wyeksponowanych przez samą Doktorantkę. W rozprawie najbardziej doceniam podjęcie tematyki, która do tej pory w polskiej literaturze przedmiotu nie zaistniała w formie tak kompleksowego omówienia architektury modernistycznej w medium filmu. W badaniach nad polską architekturą i sztukami wizualnymi dwudziestolecia międzywojennego uwzględniano oczywiście filmy dokumentalne (niekiedy też fabularne) jako istotne źródło historyczne, jednak w rozprawie otrzymujemy o wiele szerszą panoramę filmowych reprezentacji architektury. Świadczą o tym chociażby skrupulatnie opracowane aneksy (s. 404-411) – tabele wymieniające 45 tytułów polskich filmów fabularnych i 26 filmów dokumentalnych zrealizowanych w latach 1929-1939 – w których zidentyfikowano prezentowane w kadrach filmowych gmachy i wnętrza, a także podano nazwiska głównych twórców scenografii.

Ogólna struktura rozprawy jest dobrze zakomponowana. Rozprawę otwierają cztery części wprowadzające do tematyki pracy: *Wstęp. Definicja podstawowych pojęć.*

Stan badań i źródła. Opis struktury rozprawy doktorskiej. We *Wstępie* Doktorantka zarysowała historię kinematografii w II Rzeczypospolitej oraz początki polskiej scenografii filmowej, wprowadzając nazwiska głównych architektów filmowych (Stefan Norris, Jacek Rotmil) i odwołując się do tekstów źródłowych (w przypisach podana jest imponująca liczba artykułów prasowych, materiałów archiwalnych np. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk). Uwypuklono również główny cel pracy, jakim jest ukazanie „kulturotwórczej roli filmu w procesie propagowania modernizmu w architekturze i wystroju wnętrz wśród obywateli II Rzeczypospolitej” (s. 26). Cennym fragmentem jest zebranie danych statystycznych dotyczących dostępu do kin w latach trzydziestych XX wieku jak również zwrócenie uwagi na zasięg społeczny sztuki filmowej, jej popularność i przystępność; z rozprawy dowiadujemy się np. jakie były ceny biletów (s. 31). Kolejna część wprowadzająca – *Definicja podstawowych pojęć* – w moim przekonaniu mogłaby zostać nieco skrócona, choć zauważyć trzeba, że Doktorantka bardzo skrupulatnie, słowo po słowie, wyjaśnia pojęcia zawarte w tytule rozprawy. Jednak, o ile za istotne uznaję próby doprecyzowania przez Autorkę pojęć takich jak „modernizm” czy „architektura nowoczesna” (s. 41), czy też uwagi na temat utożsamiania modernizmu z funkcjonalizmem (s. 50), o tyle nie wydaje się konieczne dla celów rozprawy cytowanie definicji słowa „architektura” ze *Słownika Języka Polskiego PWN* (s. 35). Doceniam jednocześnie rzetelność, z jaką Doktorantka – tłumacząc zawarte w tytule rozprawy wyrażenie „film polski” – zaznacza istnienie dziedzictwa kinematografii w języku jidysz w II Rzeczypospolitej (s. 53–54). W części *Stan badań i źródła* ogromną ilość informacji umieszczono w przypisie nr 165. Utrudnia to lekturę całości, a jest to fragment istotny dla rozprawy, gdyż Doktorantka omawia w nim najważniejsze naukowe publikacje zagraniczne dotyczące architektury i filmu. W tekście głównym omówiono jednak obszernie polską literaturę na temat architektury i filmu, autorstwa zarówno filmoznawców jak i architektów i historyków architektury (m.in. publikacje Adama Nadolnego, Cezarego Wąsa czy Moniki Magdziak; w przypadku tej autorki niespójny jest zapis nazwiska w tekście głównym z przypisami, zob. s. 61). Cenne jest w tej części omówienie zasobów Filmoteki Narodowej, z których korzystała Doktorantka, choć niekonieczne w tym miejscu jest przypominanie podstawowych faktów z historii tej instytucji (s. 65, przypis nr 191). Dobrze oceniam jednak przegląd źródeł drukowanych, w tym czasopism poświęconych kinematografii. Część wprowadzającą kończy *Opis*

struktury rozprawy doktorskiej, w którym Autorka bardzo przejrzyście wyjaśnia m.in. układ i treść trzech głównych rozdziałów zbudowanych wokół motywów nowoczesnych miast, budynków i wnętrz, które pojawiały się w polskich filmach w dwudziestoleciu międzywojennym. Ważne jest tu jednocześnie uwypuklenie pojęć takich jak „symfonia miejska” czy „scenografia architektoniczna” (s. 77), które powracają w dalszych częściach rozprawy.

Rozdział I, *Obraz nowoczesnego miasta w polskim filmie z lat 1929–1939*, otwierają interesujące rozważania na temat gatunku symfonii miejskiej, choć i tu – podobnie jak w przypadku wspomnianych już części wprowadzających – mam wrażenie, że Autorka chciała umieścić zbyt wiele informacji (także w przypisach), czy też, że zamiarem było tu streszczenie historii polskiej architektury i urbanistyki dwudziestolecia międzywojennego. Wygląda to niekiedy tak, jakby Autorka nie panowała nad nadmiarem informacji, które zebrała w trakcie szeroko zakrojonych kwerend i lektur. Z tego nadmiaru udaje się jednak wyłuskać najciekawsze i najistotniejsze dla tematu rozprawy aspekty, np. ten dotyczący wystawy *Tani Dom Własny* (1932), z której nakręcono film (s. 102), czy też uwagi o prezentacji widoków Nowego Jorku w kronice Polskiej Agencji Telegraficznej z 1929 roku i zestawienie ich z malowanymi dekoracjami z filmu *Papa się żeni* z 1936 roku (s. 106–108) jako przykładów filmowej recepcji amerykańskich wysokościowców. W Rozdziale I znalazły się też obszernie biogramy Stefana Norrisa i Jacka Rotmila (s. 110); szkoda jednak, że tak istotne dla tematyki rozprawy informacje o najbardziej znanych architektach tworzących na potrzeby filmu w tym przypadku zostały umieszczone w dwóch monstrualnych przypisach. Ten istotny fragment rozprawy zyskałby wiele, gdyby został przeredagowany, gdyż pojawiają się w nim powtórzenia informacji (np. w biogramie Rotmila, zob. s. 110 i 112), ale jednocześnie widoczne są podjęte przez Doktorantkę próby uzupełnienia danych biograficznych. W pełni zgadzam się z konstatacją Autorki, że działalność Norrisa i Rotmila „zasługuje na osobne naukowe opracowanie” (s. 113), ale to nie wyklucza faktu, że poświęcone im w rozprawie passusy mogłyby zostać zredagowane w bardziej przejrzysty sposób. Na tym tle, o wiele bardziej spójnymi akapitami są np. te poświęcone omówieniu filmu fabularnego *Rapsodia Bałtyku* (1935) czy filmu dokumentalnego *Tętno polskiego Manchesteru* z 1930 roku (s. 129–132).

Tytuł Rozdziału II, *Od statysty do głównego bohatera. Modernistyczny budynek w polskim filmie z lat 1929–1939*, zawiera sugestię, która konsekwentnie pobrzmiewa w

dalszych częściach rozprawy, a dotyczącą różnych funkcji, jakie pełniła architektura modernistyczna w obrazie filmowym. To, co nazywam ogólnie funkcją architektury w filmie, w rozprawie Doktorantki przekształcone zostało w rozbudowaną typologię (rola, funkcja, stopień realności, s. 145). Zgodnie z zaproponowaną klasyfikacją, rolę powiązano z gatunkiem filmu (pierwszoplanowa w filmie dokumentalnym, drugoplanowa w filmie fabularnym). Funkcja odnosi się do rodzajów architektury (np. budynki użyteczności publicznej, budynki powstałe z inicjatywy prywatnej – tu Autorka przywołała sanatorium Patria w Krynicy-Zdroju, obiekty inżynieryjne). Stopień realności odnosi się zaś do dość oczywistego rozróżnienia między architekturą rzeczywistą (jako wybrany plan filmowy) a scenografią architektoniczną. Przyjmuję tę klasyfikację, aczkolwiek mam wrażenie, że w skróconej formie lepiej sprawdziłaby się jako konkluzja, po analizie wybranych przykładów. Tu jednak pozostaje mi zaakceptować przyjętą metodę badań: najpierw przedstawiono klasyfikację i do niej dostosowano przykłady (nadmienię jedynie, że tego rodzaju klasyfikacja nie powstałaby przecież bez uprzedniego zapoznania się z filmografią). Najciekawsze akapity tej części rozprawy nie dotyczą jednak uzasadniania kryteriów lecz opisów praktyk zawodowych tzw. architektów filmowych (s. 159, a zwłaszcza przypis 450). Za bardzo trafne uznaję przywołanie w tym miejscu niepublikowanego źródła ze zbiorów Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Józef Galewski, *Wspomnienia filmowe*), a także opis i analizę unikatowego źródła wizualnego – fotografii przedstawiającej budowę ogromnej makiety filmowej (s. 162; il. 16). Kolejne podrozdziały dokładnie odzwierciedlają zaproponowaną typologię. I tak na przykład, w podrozdziale *Architektura użyteczności publicznej* omówiono Dom Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej (z Teatrem Ateneum) i Dom Prasy Polskiej, które pojawiły się w filmie *Mocny człowiek* (1929), ale też – co szczególnie istotne – przeanalizowano sposoby filmowania tych budowli. W bardzo spójny sposób zaprezentowane zostały w dysertacji pojawiające się w kadrach filmowych budynki infrastruktury turystycznej, np. stacje kolei linowej na Kasprowy Wierch czy architektura modernistyczna nadmorskiej Juraty (s. 185–189). Równie oryginalnym i inspirującym fragmentem rozprawy jest opis i analiza kadrów z filmu *Dziewczyna szuka miłości* (1938), którego część nakręcono na lotnisku sportowym w Aleksandrowicach; jako zauważono, o promowaniu nowoczesności świadczą w tym filmie nie tylko kadry z architekturą lat trzydziestych, ale też tematyka awiacji (s. 193–195). Cenne identyfikacje dotyczące przedstawianej w

filmie architektury mieszkalnej zawierają passusy poświęcone filmom takim jak *Czarna perła* (1934) czy *Robert i Bertrand* (1937). Wiele nowych informacji o kulisach produkcji filmowej odnalazłam również w obszernym podrozdziale *Scenografia architektoniczna* (s. 212–233).

Rozdział III, *Nowoczesne wnętrze w polskim filmie z lat 1929–1939*, zawiera opisy i analizy ekranowych wnętrz. Autorka przywołuje wiele źródeł z epoki i opracowań dotyczących historii polskiego meblarstwa, ukazując sposoby aranżowania nowoczesnych wnętrz dla potrzeb kinematografii. Wnętrza filmowe, jak argumentuje Doktorantka, odzwierciedlają wiele polemik i debat na łamach prasy architektonicznej doby dwudziestolecia międzywojennego; w tej części rozprawy najlepiej, moim zdaniem, powiązано historię architektury z historią filmu. Hole luksusowych hoteli i willi, klatki schodowe, dancingi, wnętrza transatlantyku MS Piłsudski, nowoczesne meble (amerykanki i tapczany), magazyny i domy mody, wnętrza szpitalne, salony, pokoje dziecięce i łazienki to repertuar przestrzeni architektonicznych, które Doktorantka śledzi w produkcjach filmowych II Rzeczypospolitej. Na tym tle celnie uwypuklone zostały elementy scenografii architektonicznej w filmie *Dwie Joasie* (1935), np. luksusowe wnętrze domu mody (il. 50) czy niecodzienne rozwiązanie łazienki z wanną wpuszczoną w podłogę (il. 62).

Do aspektu luksusu Doktorantka nawiązuje w części *Wnioski badawcze*, słusznie zwracając uwagę na paradoks: „mimo, że w swoim założeniu architektura modernistyczna miała mieć egalitarny charakter, na kinowym ekranie stawała się ona synonimem luksusu” (s. 370). W tej części rozprawy Autorka powraca do kwestii nobilitacji architektury modernistycznej w medium filmowym, choć potwierdza swoje wcześniejsze robocze hipotezy, że architektura – pełniąc z natury rzeczy rolę drugoplanową w narracji filmowej – w niektórych realizacjach w szczególny sposób przyciągała uwagę widzów (s. 374). Trochę szkoda, że zakończenie rozprawy ostatecznie przyjęło charakter streszczenia (także ponownie niektórych filmów), choć obecne w rozprawie tezy inspirują do stawiania dalszych pytań, np. o relację między architektonicznym tłem filmowym a ekranową modą, o sposoby fotografowania/kadrowania architektury nowoczesnej (temat wielokrotnie podejmowany przez współczesnych badaczy) czy o społeczne oddziaływanie filmowych obrazów architektury. Nawiązując do tego ostatniego aspektu, doceniam np. uwagi na temat komedii *Będzie lepiej* (1936), w której bohaterowie przenoszą się ze lwowskiego

poddasza do warszawskiego apartamentu z nowoczesną łazienką: „Architektura modernistyczna, a konkretnie nowoczesne wnętrze, posłużyło w tym wypadku jako jeden z elementów w budowaniu komizmu sytuacyjnego. Można jednak powiedzieć, że był to gorzki humor, kryły się zanim bowiem niewesołe realia społeczne w II Rzeczypospolitej” (s. 383).

Wspomniałam już na początku recenzji o skrupulatnie opracowanych tabelach porządkujących faktografię dotyczącą omawianych w rozprawie filmów. Można też uznać, że jedną z zastosowanych metod badawczych – obok analiz studiów przypadków i źródeł archiwalnych – jest systematyzacja materiału badawczego oraz zaproponowana przez Doktorantkę w Rozdziale II typologia budynków prezentowanych w filmach.

Bibliografia rozprawy jest bardzo obszerna i odzwierciedla sposób prowadzenia przez Doktorantkę naukowej narracji, w której wiele uwagi poświęcono historii architektury modernistycznej dwudziestolecia międzywojennego. Zasugerowałabym jedynie nieco inne jej uporządkowanie (w kolejności: źródła niepublikowane, źródła publikowane, literatura przedmiotu itd.). W bibliografii słusznie uwzględniono jedną z nielicznych polskich publikacji dotyczących bezpośrednio obrazowania architektury w filmie, czyli książkę Adama Nadolnego *Architektura modernistyczna w polskim filmie lat 60. XX wieku* (Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań 2018). Do polskich publikacji i tłumaczeń warto jednak dodać książki wybitnego polskiego filmoznawcy, Zbigniewa Cieczota-Gawraka, który niejednokrotnie zajmował się obszarami wspólnymi dla filmu i innych sztuk wizualnych (zob. np. jego *Filmowe spotkania ze sztuką. Filmy o malarstwie, rzeźbie, grafice, architekturze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1974). Nie mniej istotna dla prezentowanych w rozprawie rozważań byłaby również klasyczna publikacja Lotte H. Eisner *Ekran demoniczny* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974; wydanie drugie w 2011 roku, słowo/obraz terytoria, Gdańsk), a zwłaszcza uwagi dotyczące filmów Fritza Langa, którego *Metropolis* (1925) pozostaje wciąż głównym punktem odniesienia dla większości współczesnych dociekań dotyczących powinowactw między filmem a architekturą nowoczesną.

W części bibliografii poświęconej architekturze i filmowi słusznie wymieniona została popularna, przeglądowa publikacja pod redakcją Dietricha Neumanna *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner* (Prestel 1999) czy książka Renée Tobe, *Film, Architecture and Spatial Imagination* (Routledge, London 2017), zawierająca pogłębione interpretacje przestrzeni architektury w filmie, pisane z perspektywy

nurtów fenomenologii. Warto jednak byłoby, biorąc pod uwagę zakres czasowy rozprawy, uwzględnić jedno z pierwszych i ważniejszych naukowych opracowań na temat przenikania się nowoczesnej architektury i filmu, czyli publikację *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens and Multi-Media* pod redakcją François Penza i Maureen Thomas (British Film Institute, London 1998). Uwzględnia ona (podobnie jak późniejsza książka Tobe) m.in. współpracę architekta Roberta Mallet-Stevensa ze światem filmu francuskiego lat dwudziestych XX wieku; przykładem jest słynna realizacja *L'Inhumaine* Marcela L'Herbier (1924) ze scenografiami Mallet-Stevensa, Fernanda Légera oraz Alberta Cavalcantiego, architekta i reżysera filmowego. Niezwykłym projektem filmowym był ten zrealizowany przez Man Raya na zlecenie właściciela willi Noailles w Hyères (1923–1927), zaprojektowanej przez Mallet-Stevensa. W filmie Man Raya *Les Mystères du Château de Dé* (1929) to właśnie modernistyczna willa staje się główną „bohaterką” surrealistycznej narracji filmowej. W rozprawie Doktorantki zabrakło mi odniesienia do tych bardzo dobrze znanych historykom architektury realizacji filmowych. Wyznaczają one dwa różne sposoby obrazowania architektury modernistycznej w filmie, które wyróżnia sama Autorka. Przypomnijmy, że w podrozdziale *Klasyfikacja ze względu na stopień realności* Doktorantka sugeruje podział na plan filmowy organizowany w „rzeczywistej” architekturze oraz na scenografię (s. 155). Stan badań ale i metodologię badań nad powinowactwami między architekturą a filmem (choć już raczej w okresie po II wojnie światowej) dopełniłyby też w bibliografii rozprawy takie nowsze publikacje jak np. *Architecture and Film* pod redakcją Marka Lamstera (Princeton University Press, New York 2000) czy *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* pod redakcją Marka Shiela i Tony'ego Fitzmaurice'a (Wiley-Blackwell, London 2011). Dodać też należy, że o „filmowym” charakterze promenady architektonicznej w projektach Le Corbusiera pisały wielokrotnie np. Beatriz Colomina (zob. np. uwagi na temat filmu *L'Architecture d'aujourd'hui* Pierre'a Chenala, w: *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, 1996, s. 289) czy Giuliana Bruno (np. w *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, 2007, s. 26–27).

O ile w pełni doceniam wybór tematu badań, ogólną strukturę rozprawy doktorskiej oraz ogrom przeprowadzonych kwerend archiwalnych, o tyle zalecałabym o wiele większą staranność redakcyjną. Nawet jeśli rozprawa jest niepublikowana to jednak ma charakter naukowy, co powinno wiązać się ze starannością jej opracowania i

poprawnością językową. W pracy przedstawionej do recenzji pojawia się sporo literówek, błędów składniowych czy innych niejasności. Poniżej przedstawiam wybrane przykłady dostrzeżone podczas lektury rozprawy: „dostrzeg” (s. 12), „plenary” (s. 19), „międzywojenneg” (s. 23), „jestogólnie” (s. 25), „kni” (s. 29), „Thoe van Doesburga” (s. 37), „plan Vision Le Corbusiera” (s. 60), „dokumentalmnym” (s. 62), „internecine” (s. 67), „stałowiło” (s. 68), „Archiwum” (s. 73), „Huhg” (s. 94), „senografię” (s. 111), „architektami architektami” (powtórzenie, s. 112), „Eugerusz Bodo” (s. 115), „Kolonii Profesorkiej” (s. 122), „przezabudowę” (s. 124), „Marcina Wienfelda” (s. 128), „gdyw” (s. 171), „obiewty” (s. 179), „budynkudynku” (s. 245), „sylwetkiod” (s. 249), „piętnasiu” (s. 264), „wałaśnie” (s. 269), „środowicka” (s. 269), „koloerm” (s. 276), „namomiastchodzi” (s. 283), „szynszowych” (s. 286), „Stanisławowem Marzyńskim” (s. 290), „Alfreda Loosa” (s. 291), „chakterystycznym” (s. 297), „Jerzy Sosknowski” (s. 317), „Grzbków” (s. 334), „sunki” (s. 335), „można które nierzadko” (składnia, s. 356), „baterięł” (s. 367), „miadomo” (s. 372). Na stronach 337–339 odnośniki do ilustracji nr 51–53 nie odpowiadają numeracji na końcu rozprawy (przesunięcie o jeden numer). Ta niespójność dotyczy też kolejnych odnośników i numeracji ilustracji (zob. s. 367, odnośnik nr 63, podczas gdy ilustracji jest jedynie 62).

Uwagi krytyczne, zwłaszcza te dotyczące aspektów redakcyjnych, nie zmieniają mojej ogólnie pozytywnej oceny pracy doktorskiej. Warto pomyśleć – na poczet ewentualnej przyszłej publikacji – o gruntownej redakcji rozprawy i skróceniu niektórych passusów zawierających informacje ogólnie dostępne. Zachęcałabym też Doktorantkę, w przyszłości, do zaprezentowania wyników badań w formie popularyzatorskiej, np. do zorganizowania choćby niewielkiego przeglądu filmów o architekturze i z architekturą „w tle” wraz z naukowym komentarzem, którego podstawy niewątpliwie zostały zawarte w rozprawie doktorskiej. Lektura rozprawy zachęciła mnie osobiście do obejrzenia wielu filmów analizowanych przez Doktorantkę.

Jak już podkreśliłam, w rozprawie doceniam przede wszystkim tematykę badań i próbę syntetycznego ujęcia sposobów reprezentacji architektury modernistycznej w medium filmu, co stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Doktorantka przeprowadziła ogromne kwerendy archiwalne, zgromadziła i połączyła wiedzę o historii filmu polskiego okresu dwudziestolecia międzywojennego z historią architektury modernistycznej i designu. Doktorantka dobrze orientuje się w historii nowoczesnej architektury i urbanistyki, umiejętnie korzysta ze źródeł archiwalnych,

dobrze zna dawną prasę architektoniczną (m.in. „Architektura i Budownictwo”, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”) oraz współczesne opracowania naukowe wpisujące się w dyscyplinę architektura i urbanistyka.

Podsumowując, uważam, że rozprawa mgr Marty Emilii Dziewieckiej pt. *Architektura modernistyczna w filmie polskim z lat 1929–1939* spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i jednocześnie wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.


Dr hab. prof. ucz. Gabriela Świtek