

REŻYSERKI NA INDEKSIE.  
HISTORIA KINA KOBIET W EUROPIE ŚRODKOWEJ  
I WSCHODNIEJ

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA<sup>1</sup>  
(Szczecin)

**Słowa kluczowe:** kino kobiet, feminizm, badania genderowe, studia kobiece, historia filmu, Europa Środkowa i Wschodnia

**Keywords:** women's cinema, feminism, gender, women studies, history of film, Central and East Europe

**Abstrakt:** Monika Talarczyk-Gubała, REŻYSERKI NA INDEKSIE. HISTORIA KINA KOBIET W EUROPIE ŚRODKOWEJ I WSCHODNIEJ. „PORÓWNANIA” 8, 2011, Vol. VIII, s. 73–83, ISSN 1733-165X. Autorka dokonuje krytycznej rekapitulacji wskazówek metodologicznych dotyczących pisania historii kina kobiet w anglojęzycznej literaturze przedmiotu, odnosząc je do specyfiki kinematografii środkowo- i wschodnioeuropejskiej. Projekt dyskursu historii kina kobiet wpisuje w postulaty ponowoczesnej historiografii i nowej humanistyki, poszukującej tradycji grup mniejszościowych oraz krytycznie odnoszącej się do historii tradycyjnej. Problematyka kina kobiet w dyskursie historii kina powinna, zdaniem autorki, objąć także doświadczenia edukacyjne i zawodowe kobiet, związki biografii zawodowej i prywatnej oraz publiczne i wyobrażone wizerunki reżyserek.

**Abstract:** FEMALE DIRECTORS NOT WELCOME. HISTORY OF THE CINEMA IN EASTERN EUROPE. "PORÓWNANIA" 8, 2011, Vol. VIII, p. 73–83, ISSN 1733-165X. The text constitutes a critic recapitulation of the methodological indications on writing the history of women's cinema in British and American subject literature in regard to Central and Eastern cinematographies. The project of discourse of women's cinema history is compatible with postmodern historiography and new humanism searching for tradition of minorities and being critical to traditional history. Women's cinema issues in the discourse of film history should, according to the author, include also educational and professional experiences of female directors, gender connections between their career and private life and public and imaginative female filmmakers' images.

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: monika.talarczyk@gmail.com

Pojęcie kina kobiet, wprowadzone przez brytyjskie i amerykańskie badaczki w krytyce feministycznej lat siedemdziesiątych, nadal jest żywo dyskutowane, zwłaszcza w kontekście poststrukturalistycznej krytyki teorii autorskiej. Przyjęto, że kino kobiet obejmuje przedsięwzięcia reżyserek w dziedzinie kinematografii, dążące do ekspresji kobiecego doświadczania świata i przekształcenia dominującego modelu kina, a zarazem przeciwstawione tzw. kinu kobiecemu, utożsamianemu z melodramatycznym czy telenowelowym kinem popularnym, rzekomo budzącym najżywsze zainteresowanie kobiecej widowni. Poza anglojęzycznym kręgiem badawczym terminu „kino kobiet” właściwie nie odnosi się do twórczości filmowej kobiet z Europy Środkowej i Wschodniej, zwłaszcza tej, która stała się już przedmiotem historii. Biorąc pod uwagę, że feminizm jest jednym z wiodących nurtów refleksji nad współczesną kulturą, warto zmodernizować dyskurs historii filmu środkowo- i wschodnioeuropejskiego regionu i włączyć perspektywę kobiecą do debaty tożsamościowej krajów byłego bloku wschodniego.

W anglojęzycznych bazach danych o reżyserkach filmowych znajdziemy nieliczne nazwiska autorek ze środkowo- i wschodnioeuropejskiego regionu. Statystycznie reprezentatywny jest *Index Foster*<sup>2</sup> (1995) – międzynarodowy biograficzno-krytyczny słownik autorstwa przedstawicielki postfeministycznej teorii krytycznej, profesorki Gweldolyn Andrey Foster z Uniwersytetu w Nebrasce<sup>3</sup>. Hasła w *Indeksie Foster* obejmują informację biograficzną, krótką notkę krytyczną (*essey*), filmografię i wybór bibliografii, indeks tytułów, dodatek z listą uporządkowaną według narodowości reżyserek oraz listą uporządkowaną według dekad i aktywności poszczególnych reżyserek. Jak zaznaczyła we wstępie autorka słownika, dobór reżyserek zależał od dostępnych, zwykle anglojęzycznych informacji (*sic!*), objął filmy fabularne i dokumentalne, ale nie zawiera informacji o artystkach wideo, ma charakter amerykańsko- i zachodnioeurocentryczny. Dla przykładu, z polskich reżyserek Foster odnotowała jedynie Wandę Jakubowską i Agnieszkę Holland, z czeskich tylko Věřę Chytilovą, z węgierskich zaledwie Judith Elek i Mářtę Mészáros. Dużo lepiej przedstawia się udział reżyserek z Rosji, a w nim: Dinara Asanova, Lana Gogoberidze, Kira Muratova, Olga Preobrazhenskaya, Larissa Shepitko, Ester Shub, Iuliia Solnstseva, Elizaveta Svilova. Nie można liczyć na to, że międzynarodowe bazy biograficzne odnotują dokonania reżyserek z naszego regionu, nawet tak jednoznacznie skoncentrowanych na problematyce kobiecej jak Barbara Sass-Zdort czy Ester Krumbachová, jeśli autorzy z rodzimego kręgu kulturowego nie poświęcą im więcej miejsca w rewizji dyskursu historii ki-

<sup>2</sup> Formułując tytuł *Reżyserki na indeksie*, poza pierwszym skojarzeniem cenzury w kinematografiach krajów komunistycznych, miałam na myśli także *Indeks Foster* oraz doświadczenia edukacyjne reżyserek na wyższych uczelniach filmowych, które uważam za kluczowe dla problematyki kina kobiet.

<sup>3</sup> G.A. Foster, *Women Film Directors. An international bio-critical dictionary*, USA 1995. Wcześniej ukazał się przewodnik A. Kuhn, S. Radstone (eds.), *Women in Film. An International Guide*. New York 1990.

na. Co więcej, same reżyserki, pozbawione wsparcia ze strony historyczek, dezawuuują tradycję kina kobiet. Na wzór projektów tworzenia regionalnych słowników pisarek, można byłoby historię kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej rozpocząć od elementarnego opracowania sylwetek kobiet reżyserek, a w wariantcie rozszerzonym – kobiet tworzących kino (od scenarzystek, przez reżyserki, po montażystki, kostiumografki i kierowniczkę produkcji). Gweldolyn Andrey Foster odnosi za oceanem podobne wrażenie, że literaturoznawczynie ożywiły tradycję kobiet w pisarstwie o wiele bardziej, choć musiały sięgnąć dalej w głąb historii niż filmoznawczynie, które więcej uwagi poświęciły reżyserom, a ku dokonaniom kobiet nie zwracały się dalej niż do lat siedemdziesiątych<sup>4</sup>.

Narracja historyczna stwarza jednak większe wyzwanie metodologiczne niż biografistyka i leksykografia. Jak słusznie zauważyła Patrice Petro: „Historia nie jest abstrakcyjną „rzeczą”, która nadaje znaczenie faktom z przeszłości. (...) Rola kobiet w historii filmu w sposób nieunikniony podnosi pytanie o naturę historii filmu jako takiej”<sup>5</sup>. To, że feministyczna orientacja w filmoznawstwie łączona jest w głównej mierze z krytyką feministyczną i teorią filmu, a nie z historią, zdaniem Patrice Petro, wynika to z tego, że dziedziny te są nierozpoznawane jako „historia filmu” rozumiana w tradycyjny sposób<sup>6</sup>. Wychodząc od myśli Michela Foucaulta – „Historia jest dyskursem władzy”<sup>7</sup> – łatwo dostrzec w kanonie historii filmu odbicie dominującego światopoglądu. W sukurs przychodzi feministkom ponowoczesna historiografia i nowa humanistyka z projektem historii niekonwencjonalnych jako narzędzia wspierającego poszukiwanie tradycji przez grupy mniejszościowe. Ewa Domańska określa historie niekonwencjonalne jako historie insurekcyjne i interwencyjne, stanowiące rodzaj krytyki kultury i zarazem noszące w sobie pewien jej projekt<sup>8</sup>.

Zgodnie z jedną z definicji kina kobiet autorstwa Alison Butler: „Kino kobiet nie jest ani gatunkiem, ani ruchem w historii filmu, nie ma prostej linii rozwojowej, nie ma narodowych granic, ani filmowej czy estetycznej spedycyfiki, ale przekłada i negocjuje tradycję kultury oraz polityczne debaty”<sup>9</sup>. Niekonwencjonalna historia kina mogłaby zatem, moim zdaniem, przybrać formę przekładu dominującego dyskursu kina (z jego szczytowymi osiągnięciami oraz głównymi kontek-

<sup>4</sup> Ibidem, s. XIII.

<sup>5</sup> P. Petro, *Feminism and Film History*, [w:] D. Carson, L. Dittmar, J.R. Welsch (ed.), *Multiple voices in feminist film criticism*, USA 1994, s. 71. Wszystkie tłumaczenia cytatów z obcojęzycznej literatury pochodzą od autorki artykułu.

<sup>6</sup> P. Petro, *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*. Nowy Jork 2002, s. 32.

<sup>7</sup> M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976 roku*, [w:] Tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z College de France, 1976*. Przeł. Małgorzata Kowalska. Warszawa 1998, s. 74.

<sup>8</sup> E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006, s. 19.

<sup>9</sup> A. Butler, *Women's cinema: the contested screen*. Londyn 2005, s. 1.

stami) na wariant wydobywający dokonania kobiet w krytycznej relacji do dominujących nurtów<sup>10</sup>, np. zamiast marginalnej czy jednostkowej pozycji kobiety reżyserki w jej grupie pokoleniowej lub szkole filmowej, skoncentrować się nie tyle na cechach, które dzieli z czołowymi przedstawicielami nurtu, ale na tych, które czynią ją w obrębie nurtu wyjątkową. Mam tu na myśli chociażby Věřę Chytilovą. Obywatelskie nieposłuszeństwo i erotyczny komizm czeskiej szkoły filmowej w twórczości autorki *Stokrotek* przybrał formę buntu obyczajowego tzw. zepsutych dziewcząt-manekinów, sensualizmu najwyższej próby oraz humoru adresowanego do kobiecej widowni. Analogicznie do tytułu jej filmu dokumentalnego – *Chytilová vs. Forman* – można byłoby opisać fenomen czeskiej szkoły filmowej właśnie przez te dwa nazwiska.

Pojęcia, którymi operuje tradycyjna historiografia, jak zauważyła Ewa Mazierska, nie znajdują zastosowania w historii kina kobiet.

Kino tworzone przez polskie reżyserki rzadko analizuje się przez pojęcia ciągłości, sukcesji i dziedzictwa. Jakikolwiek ruch kobiecy w polskim kinie, ani jako fenomen sam w sobie, ani znaczący wkład do dominującego paradygmatu kina narodowego, nie staje się przedmiotem dyskusji. (...) Nie sugeruję, że te filmy należą do specyficznej szkoły kobiet albo kina feministycznego, jakoby przeoczonego wcześniej przez historyków. Raczej, za Michélem Foucaultem, który uważa, że nauka (a humanistyka w szczególności) nie identyfikuje żadnych „organicznych” związków, ale kreuje je, postrzegam moją pracę jako wkład w kreację dyskursu o kinie kobiet jako ciągłości, serii filmów świadomie albo nieświadomie otwierających dialog z innymi filmami i oferujących nowe odpowiedzi na te same pytania<sup>11</sup>.

Podzielam ten punkt widzenia. Alternatywny model historii kina przyjąłby wówczas formę nieciągłą, rwaną, fragmentaryczną. Powinien odrzucić prestiżowe kryterium znanych nazwisk i nagród na festiwalach filmowych, a odnotować na-

<sup>10</sup> Przykładu z pogranicza działalności popularno-naukowej i manifestów feministycznych dostarczają Guerilla Girls w jednej ze swych ilustrowanych publikacji. W „The Guerilla Girls’ Bedside Companion to the History of Western Art” (1998) zaproponowały *Her-story* w dziedzinie historii sztuki w formie komicznego komiksu, odpowiadającego między innymi na następujące pytania: jak daleko od domu musiała odjechać kobieta, by stać się artystką?, dlaczego malarze częściej portretowali prostytutki niż sufrażystki?, czy dziewczęta musiały się przebierać za mężczyzn, by odnieść sukces w XIX wieku? Analogicznie do przedmiotu badań, projekt dotyczący historii kina kobiet mógłby przybrać formę animowanego filmu o sztuce, z pytaniami typu: dlaczego córki prominentów politycznych wyjeżdżały na zagraniczne uczelnie filmowe bloku wschodniego, bojąc się przekroczyć próg szkoły w kraju?, dlaczego absolwentki szkół filmowych terminowały latami w charakterze asystentek reżysera?, czy można uprawiać reżyserię jedną ręką (drugą podtrzymując na biodrze dziecko)?

<sup>11</sup> E. Mazierska, *Representations of Women of Different Generations in Invitation (Zaproszenie, 1985)*, directed by Wanda Jakubowska and *It’s Me, Now (Teraz ja, 2004)*, directed by Anna Jadowska. „Women’s Writing On Line” 2009, nr 1, „Poland Under Feminist Eyes: Research in Literary and Feminist Studies”, s. 156–157.

wet odosobnione projekty (*Bluszcz* Hanki Włodarczyk, *Inna wyspa* Grażyny Kędziaławskiej), kariery dramatycznie przerwane przez polityków (*Hotel Palace* Ewy Kruk), projekty zatrzymane w drodze na ekran (*Nad Niemnem* Wandy Jakubowskiej, filmy kobiet na indeksie), zjawiska związane ze szkolnictwem filmowym o znamionach opresji ze względu na płeć oraz związek między zawodową pozycją kobiet a płcią kulturową.

Pod dyskusję należałoby poddać zastosowanie teorii autorskiej w refleksji nad kinem kobiet w naszym regionie. Jej nowofalowy rodowód stał się przedmiotem krytyki ze strony badaczek feministycznych. E. Ann Kaplan forsuje argument, że autorstwo (*auterism*) nie ma nic wspólnego z kinem kobiet.

Pokolenie Nowej Fali, które wydało teorię autorską, cechowała męskość, którą łatwo powiązać z pojęciami przemocy, gniewu i potrzeby błyskawicznej ekspresji. Nowofalowy apel o osobistą autoekspresję jest zupełnie inny niż późniejszy feministyczny apel o prywatne, które jest bardziej polityczne niż egocentryczne. Nieunikniona męskocentryczność polityki autorskiej została włączona do teorii Andrew Sarrisa, według której źródłem wartości był reżyser<sup>12</sup>.

Czy zatem kino autorskie widziane przez twórczość kinopisarek, w znaczeniu jakie nadała temu słowu Agnes Varda, jest dobrym pomysłem metodologicznym na pisanie historii kina kobiet? Wariant autorski z wyraźnym podpisem kinopisarki jest jedynie najbardziej rozwiniętą formą indywidualnego wkładu artystki. Zainteresowanie badaczki historii kina kobiet powinno jednak uwzględniać także formy niepełnej, pośredniej ekspresji, np. już na etapie literackiego projektu filmu, czyli scenariusza<sup>13</sup>. Ponadto, raz jeszcze warto podkreślić krytyczny wymiar kina kobiet. W odpowiedzi na retoryczne pytanie Bovenschen – „Czy istnieje estetyka kobieca?”<sup>14</sup> – znajdujemy odpowiedź u Theresy de Lauretis. Przyznaje ona, że istnieje pewna konfiguracja zagadnień i problemów formalnych konsekwentnie podejmowanych w tak zwanym kinie kobiet, ale: „Sposób, w jaki są wyrażane i rozwijane, zarówno na poziomie artystycznym, jak i krytycznym, wydaje się wskazywać bardziej na kobiecą de-estetykę (*feminine de-aesthetics*) niż kobiecą estetykę”<sup>15</sup>. To jeszcze jedna intuicja kierująca historyczki kina kobiet ku dyskursowi krytycznej historii kina.

<sup>12</sup> E.A. Kaplan, *Women, Film, Resistance: Changing Paradigms*, [w:] J. Levitin, J. Plessis, V. Raoul (eds.), *Women Filmmakers Refocusing*. Nowy Jork – Londyn 2003, s. 30.

<sup>13</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Białe tango. Scenariopisarstwo kobiet w powojennym polskim filmie*, referat wygłoszony na konferencji *Pisarstwo kobiet między dwudziestoleciami*, 19–21 października 2010 roku w Szczecinie.

<sup>14</sup> S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?* Przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Warszawa 1987.

<sup>15</sup> T. de Lauretis, *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory*, [w:] D. Carson, L. Dittmar, J. R. Welsch (eds.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. USA 1994, s. 158.

Myślę, że historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej powinna w pierwszej kolejności objąć region najbliższych sąsiadów o stycznych punktach zapalnych Wielkiej Historii i kinematografiach o podobnym stadium zaawansowania, czyli tzw. Grupę Wyszehradzką: Polskę, Czechy, Słowację i Węgry. Historia kina kobiet nie mogłaby jednak bezkrytycznie podążać sinusoidą punktów zapalnych Wielkiej Historii Europy Środkowej, ale odnosić się także do małej historii obyczajów i biografii autorek. Rytm zawodowy jest uzależniony od wydarzeń z biografii kobiety, w której pauzom w aktywności reżysera mogą odpowiadać intensywne okresy macierzyństwa lub opieki nad członkami rodziny czy przyjaciółmi. Z drugiej strony dramatycznie przedstawiają się także związki małej i Wielkiej Historii. Splot polskich miesięcy i małej prywatności znalazł poetycki wyraz w piosence *Polskie daty*, autorstwa jednej z pierwszych absolwentek łódzkiej szkoły filmowej, Agnieszki Osieckiej, a wykonanej przez Dorotę Stalińską. Polska miesięcznica w piosence Osieckiej łączy październikową odwilż z naiwnością dziewczyny, marzec z dojrzałością kobiety, sierpień z uczuciem porzucenia przez mężczyznę (*sic*), a grudzień i styczeń z okresem beznadziei. Pytanie zadane w piosence („Pan mnie pyta, czy ja czasem brałam udział?”) próbuje zlokalizować miejsce kobiety w narodowej historii. (Postać Osieckiej przywołałam nie bez powodu, o czym nieco dalej). Warto przyjrzeć się tym związkom w biografiami i filmach reżyserek z sąsiednich krajów<sup>16</sup>. Co więcej, jak słusznie podkreśliła Dobrochna Dabert, kobiety ze środkowo- i wschodnioeuropejskiego regionu łączy wspólne doświadczenie pseudoemancypacji w latach komunizmu, a wyzwolenie od tego zewnętrznego ucisku pozwoliło odkryć oblicza represji, którym podlegały od zawsze<sup>17</sup>. Korygując definicję Butler, trzeba byłoby dodać, że kino kobiet, owszem, nie ma narodowych granic (jakże wiele podobieństw znajdziemy w doborze tematów, kompozycji, poetyce), ale wspólnota doświadczenia politycznego czyni w tym względzie różnicę.

Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej powinna, moim zdaniem, poza dziedziną twórczości uwzględnić także doświadczenia edukacyjne i zawodowe kobiet w branży filmowej. We współczesnym medioznawstwie feministycznym (w którym film traktowany jest jako stare medium) analizuje się relacje kobiet i mediów, wychodząc z założenia kluczowego związku między tym, kto włada mediami a tym, który jest przed media produkowany<sup>18</sup>. Bierze się pod uwagę doświadczenia kobiet wkraczających do świata mediów, takie jak akultuacja, zasady pracy zdefiniowane z męskiego punktu widzenia, molestowanie, od-

<sup>16</sup> O śladach Polskiego Sierpnia 1980 roku w filmie *Debiutantka* pisałam w artykule: *Wszystko o Ewie. Filmowa twórczość Barbary Sass w świetle feministycznej teorii filmu*. „Slavia Occidentalis” 2009, nr 66.

<sup>17</sup> D. Dabert, *Kwestie kobiece w czesko-słowackiej refleksji filmowej po 1989 roku*. „Porównania” 2009, nr 6, s. 183.

<sup>18</sup> C.M. Byerly, K. Ross, *Women and Media. A Critical Introduction*. Oxford 2005, s. 75.

mowa awansu na stanowiska kierownicze, psychologiczny problem tzw. szklanego sufitu. Autorki opracowania *Women and Media* wskazały kilka typowych strategii, jakie podejmują kobiety, by poradzić sobie z typową kulturą pracy w mediach: 1) inkorporacja („jedna z chłopaków”) wymaga podjęcia męskiego stylu bycia i wartości oraz odnoszenia ich to tzw. obiektywności; 2) feminizm, czyli świadoma decyzja wprowadzenia do dyskursu alternatywy; 3) odwrót, czyli podjęcie pracy jako wolny strzelec zamiast toczenia walk w zespole<sup>19</sup>. Wspomniane doświadczenie pseudoemancypacji w komunizmie czyni doświadczenia edukacyjne i zawodowe reżyserek z naszego regionu szczególnie interesującymi.

Autorki środkowoeuropejskiego kina kobiet debiutowały jako absolwentki prestiżowych państwowych szkół filmowych bloku wschodniego jak FAMU (Agnieszka Holland, Věra Chytilová) w Pradze czy WGiK w Moskwie (Márta Mészáros, Dorota Kędzierzawska), asystowały wybitnym reżyserom kina narodowego (Agnieszka Holland, Barbara Sass), a po okresie nierzadko długiej asystentury, realizacji filmów krótko- i średniometrażowych oraz dokumentalnych, debiutowały samodzielnie (Márta Mészáros), częściej jednak w grupie pokoleniowej, związanej z ruchem nowofalowym (Věra Chytilová, Agnieszka Holland, Barbara Sass). Ich droga po indeks uczelni filmowej nie była prosta. Agnieszka Holland wybrała studia na praskiej FAMU wobec przewidywanych trudności z dostaniem się do szkoły filmowej w Łodzi po sensacyjnej tragicznej śmierci jej ojca, komunisty, Henryka Hollanda. Okres studiów w łódzkiej szkole filmowej w połowie lat pięćdziesiątych doskonale pamięta Barbara Sass. Wspomina je jako czas wielkiej niepewności, skoro z pięciu kobiet na roku jedynie ona jedna dotrwała do dyplomu: „Była niechęć, którą tylko czułyśmy, bo przecież w tych czasach nikt nie śmiał powiedzieć oficjalnie, że nie ma równouprawnienia”<sup>20</sup> Wiele lat później, Dorota Kędzierzawska, córka reżyserki Jadwigi Kędzierzawskiej, podjęła to wyzwanie. Jak wspomina:

Chciałam zdawać na reżyserię, ale panicznie bałam się łódzkiej Szkoły. Drżałam, ilekroć przechodziłam ulicą Targową. Po skończeniu liceum zdawałam po raz pierwszy i nawet przeszłam przez te wszystkie koszmarnie egzaminy, odpadłam dopiero w końcówce. Po dwóch latach spróbowałam znowu, z góry decydując się na studia w Moskwie. (...) Na pierwszym roku byłam nieustającym obiektem żartów. Podczas kiedy Chucyjew dobrotliwie się śmiał, że kiedy mówię dzień dobry, dygam nóżką i się kłaniam, dziekan Kluba całkiem poważnie krzyczał, że prawdziwy reżyser nie czerwieni się, mówi głośno i wyraźnie i nie zawiązuje butów, kiedy odpowiada na pytanie<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>20</sup> K. Bielas, *Barbara Sass: nie wszystko na sprzedaż* (wywiad). „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 1999, nr 16, s. 6.

<sup>21</sup> Dorota Kędzierzawska o tragedii dzieciństwa, [w:] Ł. Maciejewski, *Przygoda myśli. Rozmowy obok filmu*. Warszawa 2009, s. 61–62.

W tej samej moskiewskiej uczelni studiowała wcześniej Márta Mészáros, a wspomnieniami z rekrutacji obdarowała swoje *alter ego*, główną bohaterkę diarystycznego tryptyku, w części *Dziennik dla moich ukochanych* (1987). Juli Kovacs zdaje do WGiK w atmosferze komunistycznej emancypacji podszytej drwiną. Zostaje przyjęta, „skoro się towarzyszka fatygowała”.

Debiuty kobiet w grupie pokoleniowej nie muszą oznaczać, że otacza je atmosfera wsparcia albo że jednoznacznie identyfikują się z ideologią grupy. Dla przykładu, Barbara Sass, startująca w grupie debutantów z Zespołu Filmowego X, później filarów kina moralnego niepokoju, zrealizowała nowelę w cyklu *Obrazki z życia* i inne filmy krótko- i średniometrażowe. Okres poprzedzający trylogię z Dorotą Stalińską podsumowała następująco: „(...) prawie wszystkie filmy przed debiutem kinowym zrobiłam na konkretne zamówienie. Nie był to ani mój własny wybór, ani moje pomysły – przyjmowałam je, żeby jakoś posuwać się do przodu”<sup>22</sup>. Niemniej noszą one ślady jej poetyki. W tej samej grupie pokoleniowej zadebiutowała z sukcesem Agnieszka Holland. Wykształcona w praskiej szkole filmowej FAMU, była jedyną kobietą w Zespole Filmowym „X”, a dziś jedyną, która wraz z mężczyznami, klasykami polskiej kinematografii, stoi w szeregu podtrzymującym narodową flagę na okładce *Historii kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego<sup>23</sup>. Niewątpliwie, to zdolność wypowiedzania filmowych wizji w idiomie polskiego romantyzmu oraz międzynarodowa kariera zapewniły jej miejsce w tym męskim szeregu. W latach siedemdziesiątych w branży filmowej krążyła anegdota, że Holland była „jedynym mężczyzną w Zespole Filmowym X”. Determinacja w realizacji zawodowych planów oraz umiejętność kierowania grupą zdjęciową były komentowane/ośmieszane przez pryzmat płci. Jej samoświadomości zawodowej towarzyszyła jednak refleksja: „Przede wszystkim byłam kobietą, co od razu stawia człowieka w gorszej sytuacji”<sup>24</sup>. Wyzwanie debiutu, relacje z mężczyzną i kobietą jako przełożonymi, walka o utrzymanie lub o stypendium i próby pogodzenia życia zawodowego z prywatnym – wszystkie te doświadczenia możemy odnaleźć w filmach kobiet (*Dziennik dla moich ukochanych* Márty Mészáros, *Zdjęcia próbne* Agnieszki Holland, *Historia niemoralna* Barbary Sass), niekiedy przeniesione ze środowiska branży filmowej w inne, np. pisarskie (*Bluszcz* Hanki Włodarczyk), dziennikarskie (*Bez miłości* Barbary Sass), sportowe (*O czymś innym* Věry Chytilovej), architektoniczne (*Debiutantka* Barbary Sass, *Inna wyspa* Grażyny Kędziaławskiej). Próby włączenia doświadczenia kobiety do pełnometrażowych narracji napotykały na autocenzurę samych reżyserek. Zadziwiające jest to, że problematyka kobieca w filmie realizowanym przez kobiety nie mogła w polskim kinie liczyć na afirmację nawet ze strony samych kobiet. W rozmowie scenarzystki – Ilony Łep-

<sup>22</sup> E. Królikowska, *Dojrzałe debiuty. Spotkanie z Barbarą Sass*. „Film” 1980, nr 33, s. 19.

<sup>23</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice 2009.

<sup>24</sup> *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*. Kraków 2002, s. 10.



kowskiej – z aktorkami Barbarą Sass i Dorotą Stalińską o dialogach w kinie kobiet padły następujące słowa: Łepkowska zauważyła: „Wasza współpraca jest ciekawa z jeszcze jednego powodu – mimo że to kino tworzą dwie kobiety, nie jest ono ani trochę tym, co zwykle się nazywać „kinem kobiecym”. Stalińska skomentowała: „Określenie „kino kobiece” | ma w sobie coś pejoratywnego – tak jakby było to kino gorsze, jakieś obyczajówki, pleple o garach...”<sup>25</sup>. Cytat ten przywołuje na myśl uwagę Ewy Domańskiej, która wśród historii niekonwencjonalnych wyróżniła te naznaczone obiektem, budzące wstręt jako „niekulturalne”, z trudem włączane w dominujący porządek symboliczny<sup>26</sup>.

Przytoczone powyżej fragmenty wywiadów, wspomnienia, anegdoty, piosenka, wydają się mało istotnymi drobinami w kole Wielkiej Historii. Zresztą historyczka kina kobiet nie dysponuje bogatym materiałem interpretacyjnym w dotychczasowych syntezach historycznych czy archiwach filmowych. Jeśli jednak poddamy te drobinę tzw. gęstemu opisowi (*thick description*), to znaczy przypiszemy im wagę, jaką zyskują pozornie nieznaczące fakty kulturowe w metodzie interpretacyjnej Clifforda Geertza<sup>27</sup>, chętnie podejmowanej w nowym historyzmie, wówczas ujawnią ślady praktyk symbolicznych, kodów i konwencji zinstytucjonalizowanych w kinematografii. Dla przykładu, znane powiedzenie Andrzeja Wajdy – „Reżyser musi być i poetą, i kapralem” – jasno sugerowało, że reżyseria to zawód dla mężczyzny, skoro zarówno wojsko, jak i poezja były w Polsce domeną mężczyzn. Zarazem to właśnie klasyk narodowej kinematografii wprowadził do repertuaru mitycznych postaci polskiego filmu Kobietę z Kamera w *Człowieku z marmuru*. Jak wspomina Krystyna Janda, reżyser zalecił jej, by obserwowała przy pracy na planie Agnieszkę Holland. Podobny dżinsowy strój, jaki nosiła filmowa Agnieszka, widzimy na Holland w jednej ze scen w filmie *Zdjęcia próbne*, gdzie pojawia się w roli siebie samej. Jednak to nie „jedyne mężczyzna” w Zespole Filmowym „X” był pierwszym prototypem postaci Kobiety z kamerą. Scenariusz *Człowieka z marmuru* autorstwa Aleksandra Ścibora-Rylskiego powstał już na początku lat sześćdziesiątych (druk w warszawskiej „Kulturze” 4 sierpnia w 1963 roku). Na etapie pisania scenariusza przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego inspiracją reżysera była Agnieszka Osiecka – studiująca wówczas w łódzkiej szkole filmowej:

(...) w tym okresie jej zdanie liczyło się dla Wajdy bardziej niż opinie innych kobiet. Znali się od lat. Osiecka, jako studentka reżyserii, przeszła obowiązkową praktykę na planie *Niewinnych czarodziejów*. Delikatną Agnieszkę Osiecką, która była wymarzonym prototypem „młodej reżyserki” z początku lat sześćdziesiątych zastąpiła teraz dyna-

---

<sup>25</sup> I. Łepkowska, *Szybko nauczyłam się kina. Rozmowa z Dorotą Stalińską*. „Film” 1984, nr 15.

<sup>26</sup> E. Domańska, op. cit., s. 94.

<sup>27</sup> *Historyzm*, [w:] M.P. Markowski, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007, s. 509.

miczna, ostra, często nawet nieznośna w sposobie bycia, za to znakomicie świadoma tego, czego chce, Agnieszka Holland”<sup>28</sup>.

Agata Passent następująco wyjaśnia decyzję matki:

Uzyskała dyplom reżysera etiudą filmową *Słoń* na podstawie opowiadania Mrożka. Szybko jednak zdała sobie sprawę, że zdolności organizacyjne i umiejętności kierowania dużymi grupami ludzi nie są jej najsilniejszą stroną. Pragnęła, aby efekt jej twórczości był zależny przede wszystkim od niej samej. Dlatego porzuciła reżyserię i zajęła się pisaniem<sup>29</sup>.

Słowem, została poetką, a nie chciała być kapralem. W filmie Wajdy kobieta z kamerą funkcjonuje nie tyle jako rzeczniczka praw kobiet do zawodu reżysera, ale Wolność Wiodąca Robotnika na Barykady TVP – alegoria oddalona od kobiety z krwi i kości.

Dlaczego warto w tym miejscu przywoływać film *Człowiek z marmuru*? Otóż sądzę, że dla określenia kondycji reżyserki w rodzimej branży filmowej należy objąć refleksją także wyobrażenia na temat Kobiety z kamerą, jakie produkuje dana kultura. Brawurowa rola Jandy została wpisana w tradycyjny alegoryczny szereg kobiet ucieleśniających rewolucję, a dynamiczna młoda Polka z okresu rodzącej się Solidarności pasowała do tego wizerunku. Druga część dylogii potwierdziła wcześniejszą intuicję, że po zrzuceniu dzinsowego munduru i poślubieniu Birkućka/Tomczyka Kobieta odłoży kamerę na dobre. Należałoby sprawdzić, co odpowiada ikonicznej trwałości Wajdowskiej heroiny w planie rzeczywistym. Innymi słowy, czy dokonania realnych kobiet reżyserek, nie romantycznych alegorii, utrwały ich pozycję w polskiej kulturze filmowej. Oczywiście, syntezy historycznofilmowe odnotowały przedsięwzięcia pierwszoplanowych bohatererek planowanej rozprawy: Wandy Jakubowskiej, Agnieszki Holland, Barbary Sass, nieco mniej uwagi poświęcając Magdalenie Łazarkiewicz. Trzeci i czwarty plan historii filmu zgubił mniej spektakularne, niekiedy pojedyncze realizacje, kluczowe dla problematyki kobiecej w filmie, autorstwa reżyserek nieznanymi szerokiej widowni. Przede wszystkim dyskurs polskiej historii kina neutralizował dotychczas fakt kulturowej tożsamości płci, chyba że stawała się ona nośnikiem innych wartości emancypacyjnych, tak jak to miało miejsce w okresie socrealizmu czy w kontekście politycznym kina moralnego niepokoju, a zatem poza feministycznym priorytetem interesów, potrzeb i podmiotowości kobiet. Z pewnością w kinematografiach sąsiadek kwestie te okazałyby się nie mniej zajmujące.

Biorąc pod uwagę antropomorfizm kina, fakt podporządkowania filmu głównego nurtu człowieczej postaci, pominięcie problematyki płci prowadzi w dyskursie historycznofilmowym do jawnego uproszczenia. Feministyczna mapa Europy

<sup>28</sup> T. Lubelski, *Wajda*. Wrocław 2006, s. 120.

<sup>29</sup> [www.okularnicy.pl](http://www.okularnicy.pl)

nie powinna pozostawiać białych plam w naszym regionie nie tylko ze względu na wkład kobiet do dorobku kinematografii naszej części Europy, ale z założenia, że interesuje to tę specyficzną mniejszość, która stanowi ponad połowę jej populacji. Sądzę, że najlepsze efekty kreślenia izofemów<sup>30</sup> na filmowej mapie Europy Środkowej i Wschodniej dałaby współpraca feministycznych historyczek w ramach międzynarodowego projektu komparatystycznego.

---

<sup>30</sup> Określenie autorstwa Ewy Kraskowskiej, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*, [w:] E. Kraskowska (red.), *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. Tom II. *Feminizm*. Warszawa 2005, s. 10.