


Ewelina Wejbert-Wąsiewicz\*

 <https://orcid.org/0000-0002-6711-8228>

## REŻYSERKI WSPÓŁCZESNEGO POLSKIEGO KINA FABULARNEGO. SZKIC Z SOCJOLOGII ARTYSTEK

**Abstrakt.** Celem artykułu jest osadzenie twórczości współczesnych polskich reżyserek filmów fabularnych w kontekście charakterystycznych wspólnych (lub nie) rysów twórczości kobiet. Na podstawie analizy materiałów zastanych wyodrębniono komponenty karier kobiet filmu, by stworzyć zarys różnych postaw i rodzajów twórczości z uwzględnieniem dyskursu uzasadniającego potrzebę tworzenia kina, sytuację reżyserek w polu artystycznym, filmowym poprzez przynależność generacyjną, postawę twórczą realizowaną w działaniu, sposób udostępniania swojej twórczości (obieg), stopień nowatorstwa w działalności twórczej, stopień zaangażowania w bycie artystką, pozycję społeczną: sukcesy, nagrody, prestiż, oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym. Współczesne twórczynie charakteryzuje społeczne zaangażowanie (społecznicza, głosicielka społeczna, intelektualistka-reformatorka, kinopisarka, artystka odrębna). Artykuł jest szkicem z socjologii artystek, nieujmującym całego dorobku kobiet reżyserek w Polsce.

**Słowa kluczowe:** socjologia artystki, reżyserki, film, kino, sztuka, artystki polskie.

### 1. Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest próba opracowania charakterystyki twórczości i zarysu postaw kobiet reżyserujących filmy fabularne w Polsce, co ważne, artystek uznanych za wybitne lub odnoszących duże sukcesy. Jakie są strategie kobiet reprezentujących ten zawód, zdecydowanie postrzegany jako „męski”, a przede wszystkim zespołowy, co wynika z samej istoty kina? W artykule pragnę skupić się tylko na reżyserkach filmu fabularnego działających współcześnie w Polsce. Uważam, że mamy do czynienia ze zbiorem indywidualności,

---

\* Dr hab., prof. UŁ, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41, 90-214 Łódź, e-mail: ewelina.wejbert@uni.lodz.pl

z niezależnymi od siebie artystkami o zróżnicowanej wrażliwości artystycznej i ideowej, ale można spróbować uchwycić to, co wspólne, powtarzalne. W niniejszym opracowaniu wykorzystałam źródła zastane (monografie i opracowania naukowe, publikacje w prasie i w sieci, wywiady z reżyserkami). Koncentruję się na pełnometrażowych filmach fabularnych jako tych, które najlepiej świadczą o awansie, pozycji zawodowej. Nie uwzględniam tu polskich reżyserek realizujących filmy za granicą. Wypada wspomnieć, że współcześnie brakuje systematycznych badań prowadzonych przez zespoły socjologów dotyczących karier artystów i artystek. Podejmowane zagadnienie było już przedmiotem moich zainteresowań w porównawczym zakresie film a teatr (Wejbert-Wąsiewicz, Zimnica-Kuzioła 2019; por. też Wejbert-Wąsiewicz 2015; Wejbert-Wąsiewicz 2016)<sup>1</sup>. W kręgu socjologów sztuki temat socjologii artystki uznajemy za „białą plamę” (zob. Wejbert-Wąsiewicz 2018; Wejbert-Wąsiewicz i in. 2021: 18–19). Rewizja twórczości kobiet za kamerą (Misiak 2015), niewidzialnych współpracownic, filmowych twórczyń, partnerek znanych reżyserów pozwala inaczej spojrzeć na mechanizmy robienia lub nierobienia karier w branży filmowej (Radkiewicz, Talarczyk 2018). Krytycy filmowi, autorzy encyklopedii (Lubelski 2009; Lubelski 2014) nie wykazują szczególnego zainteresowania kobiecą reżyserią filmową w kraju<sup>2</sup>. Ważne monografie pozostają dość rozproszone (zob. Mazierska, Ostrowska 2006; Talarczyk-Gubała 2013a; Talarczyk-Gubała 2013b; Talarczyk-Gubała 2015). O najbardziej znanej polskiej reżyserce, Agnieszce Holland, powstaje pierwsza w kraju biografia autorstwa Karoliny Pasternak.

## 2. Liczby i fakty

Film jest w naszym kraju dziedziną, w której zarobki zdecydowanie odbiegają od dochodów różnych branż środowiska artystycznego, co nie znaczy, że honoraria reżyserów są wysokie<sup>3</sup>. Przeciwnie, średnia dochodu kształtuje się na poziomie 4 735 zł, a mediana – 3 500 zł (por. Ilczuk i in. 2020: 46, 96). W Polsce wedle szacunków działa 750 reżyserów filmowych (kobiet i mężczyzn) (Ilczuk i in. 2020: 29). Z badań tych wynika, że większość z nich czuje się twórcami/twórczyniami (85% badanych) lub artystami/artystkami (47% badanych),

<sup>1</sup> Niektóre fragmenty artykułu rozwijają lub powtarzają moje wcześniejsze ustalenia.

<sup>2</sup> Tadeusz Lubelski (2009) w *Historii kina polskiego* spośród reżyserek kina fabularnego najczęściej przywołuje twórczość A. Holland (21 razy), dalej B. Sass (6 razy), J. Kos-Krauze (3 razy), M. Szumowskiej (2 razy), M. Piekorz (2 razy), D. Kędzierzawskiej (1 raz).

<sup>3</sup> Jerzy Toeplitz raportując o rezultatach sympozjum *Women in Cinema* (1975) przy UNESCO, zanotował, że w trakcie obrad dominował pogląd, że większe zrównanie płac kobiet w stosunku do mężczyzn, a przy tym szersze możliwości robienia filmów przez kobiety, charakterystyczne były dla krajów socjalistycznych (Toeplitz 1980: 88).

a zdecydowana mniejszość – wykonawcami (7% badanych) (Ilczuk i in. 2020: 85). Liczba wykształconych reżyserek systematycznie się powiększa. W chwili pisania tego artykułu po raz pierwszy w 70-letniej historii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi ogłoszono, że na liście przyjętych znalazły się wyłącznie kobiety. Na 7 dostępnych miejsc na reżyserię w Szkole Filmowej w Łodzi chętnych było 161 osób – o jedno miejsce walczyły 23 osoby (Gontarek 2021). Mimo rosnącej liczby wykształconych reżyserek i pewnych pozytywnych zmian w systemie kinematograficznym aktywność filmowo-reżyserska to wciąż męska domena, a sfeminizowane zawody w branży dotyczą pracy w zakresie scenografii, charakteryzacji, kostiumów. Jak wytłumaczyć zjawisko męskiej hegemonii w systemie kinematograficznym? Po pierwsze, system instytucji sakralizujących twórców i dzieła filmowe nacechowany jest przekonaniem o „gorszej płci”. Objawia się to poprzez słabszy autorytet kobiet w zawodzie w porównaniu do mężczyzn, dodatkowo wspierany przez system obyczajowo-społeczny (m.in. normy, stereotypy) i system grantowy. Po drugie, mężczyźni mają łatwiejszy dostęp do dóbr cenionych w społeczeństwie: statusu społecznego i materialnego, władzy, prestiżu. Przykładem mogą być zmaskulinizowane eksperckie komisje przyznające fundusze i nagrody filmowe, które z jednej strony cechuje męska solidarność, a z drugiej – niemożność przyjęcia i zrozumienia perspektywy kobiet<sup>4</sup>. Po trzecie, pozycje osiągnęte przez kobiety negocjowane są w ramach takich zjawisk jak kultura patriachalna, seksizm, „szklane sufity”, nierówne płace. Choć adeptki sztuki reżyserii filmowej mają pozornie takie same szanse, w dalszych etapach kariery zawodowej ustępują mężczyznom. Świadczy o tym historia Polek w polu filmowym i mechanizmy wypierania kobiet z zawodu. Ruch Kobiety Filmu rozpoczął dyskusję nad sytuacją płci żeńskiej w kinematografii i doprowadził do pewnych działań parytetowych (por. Goeber 2021).

Przed drugą wojną światową kobiety za kamerą były swoistym fenomenem, np. przedwojenna awangardzistka, plastyczka Franciszka Themerson, realizująca eksperymentalne miniatury, czy Wanda Jakubowska, autorka zaginionego *Nad Niemnem* (1939) i *Ostatniego etapu* (1948). Po 1945 roku<sup>5</sup> zadebiutowały autorki

<sup>4</sup> O tym swoistym nierozumieniu mówiła wielokrotnie Agnieszka Holland, członkini tychże komisji (zob. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 53–54 i wskazana tam bibliografia). Dopiero w 2017 roku w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej wprowadzono zapis, że „liczba kobiet wśród liderów Komisji Ekspertów nie powinna być mniejsza niż 35% liczby wszystkich liderów” oraz że „przynajmniej jednym ekspertem w komisji powinna być kobieta”. Ustalenia te stanowią wynik walki o uznanie kobiet w polu filmowym.

<sup>5</sup> Choć zajmując się kinem fabularnym, warto wspomnieć, że w Polsce od 1947 roku kobiety prowadziły stałą działalność reżyserską przy krótkim metrażu w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie i Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Niektóre dokumentalistki wchodziły w poczet filmowego kanonu w Polsce (np. Danuta Halladin, Krystyna Gryczelowska, Irena Kamińska). Inne wybitne twórczyni wydają się mało znane, zapomniane. Ich dorobek nie funkcjonuje w obiegu, z czasem przestaje interesować nawet historyków filmu. Studia nad kobietami robiącymi filmy dokumentalne wymagają badań eksploracyjnych w archiwach, niestety prowadzone są sporadycznie i szcątkowo.

kina dla dzieci i młodzieży<sup>6</sup>. W latach 60. XX wieku w filmie fabularnym działały współscenarzystki i współreżyserki „filmów mężów”: Ewa Petelska, Helena Amiradźibi (zob. Taszycka 2018; Misiak 2015), Teresa Nasfeter, Danuta Ścibor-Rylska, a w spektaklach telewizyjnych specjalizowała się Izabela Cywińska. Okres lat 70. i 80. to czas pierwszych fabuł Agnieszki Holland, Ewy Kruk, Barbary Sass, Magdaleny Łazarkiewicz, Doroty Kędzierzawskiej. Debiuty Teresy Kotlarczyk i Natalii Korynckiej-Gruz przypadły na dekadę lat 90. Z kolei w XXI wieku na ekrany kin weszły produkcje Małgorzaty Szumowskiej, Anny Jadowskiej, Anny Kazejak-Dawid, Katarzyny Rosłaniec, Marii Sadowskiej, Kingi Dąbrowskiej i wielu innych reżyserek z młodszego pokolenia.

Trajektorie karier artystycznych kształtowane są przez różne determinanty jednostkowe, biograficzne, społeczno-kulturowe, polityczne. Natomiast statystyki w odniesieniu do funkcjonowania kobiet w zawodzie filmowym wskazują na tradycje wykluczania kobiet z pola filmowego, co nie jest zjawiskiem tak często obserwowanym w męskim świecie reżyserów. Blisko stuletnie dziedzictwo wypierania kobiet z pracy za kamerą opisał Krzysztof Tomasiak (2004). Współczesna droga zawodowa wielu polskich reżyserek naznaczona była terminowaniem, czyli pełnieniem ról pomocniczych przy reżyserii filmowej lub wykonywaniem niewidzialnej pracy przy filmie. Znany przykład stanowi kariera Barbary Sass-Zdort, która, zanim zrealizowała swój pełnometrażowy debiut kinowy w wieku 44 lat, wcześniej długo terminowała u Andrzeja Wajdy, Jerzego Hasa, Jerzego Skolimowskiego. W XXI wieku kobiety stanowią aż 74% osób współreżyserujących (II reżyser, asystentka) polskie filmy (Talarczyk-Gubała 2018). Inne przyczyny opóźniania lub wykluczania kobiet z kariery to: cenzura, praca z mężem (Ewa Petelska, Helena Amiradźibi), na którego konto przechodziła praca żony, rozbicie kina dla dzieci. Obu płci w takim samym stopniu dotyczyła tylko cenzura.

Czy kariery pierwszych i kolejnych pokoleń kobiet za kamerą miały wpływ na aktywność zawodową innych reżyserek? Tak postawione pytanie dotyczy kwestii transmisji sztuki kobiet i pamięci o nich. Stawiam tezę o słabej sile „żeńskich tradycji” w kinematografii i pamięci o reżyserkach. Od dekady zadaję studenckim grupom pytania o znane dzieła reżyserek lub ich nazwiska w kinematografii polskiej i obcej. Okazuje się, że młodzi nie znają (poza Agnieszka Holland) nazwisk reżyserek czy stworzonych przez nie filmów (Wejbert-Wąsiewicz 2016). Kobiety w Polsce od lat realizują kino autorskie na najwyższym poziomie. Niestety ich dzieła i nazwiska nie funkcjonują w potocznej świadomości. We współczesnej krajowej produkcji dokumentalnej około jedną trzecią filmów dokumentalnych reżyserują kobiety (Talarczyk-Gubała 2018). Można domniemywać, że one również nie znają twórczości skrytej w archiwach wytwórni.

---

<sup>6</sup> Wśród nich m.in. Maria Kanievska-Forbert (*Awantura o Basię*), Jadwiga Kędzierzawska pracująca przy serialach fabularnych dla dzieci i krótkim metrażu, a następnie przy filmach pełnometrażowych dla dzieci i młodzieży, Hanna Bielińska (*Szczęściarz Antoni*, *Godzina pąsowej róży*) i wiele innych.

Męska dominacja w dziedzinie reżyserii filmowej wynika ze sprzężenia zwrotnego autorytetu, pozycji i różnych kapitałów. Działalność w polu kina fikcyjnego, serialowego to intratne zajęcie w porównaniu do kina dokumentalnego. Odpowiednio ujmują to statystyki. Z raportu opracowanego przez Monikę Talarczyk-Gubałę (2018) wynika, że 14% wszystkich pełnometrażowych fabułek zostało wyreżyserowanych przez kobiety (por. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 54). W produkcjach serialowych (por. Talarczyk-Gubała 2018; Wejbert-Wąsiewicz 2015: 51–52) również dominują mężczyźni. Dzięki temu reżyserzy płci męskiej osiągają lepszą pozycję zawodową i materialno-życiową, budują wyższy kapitał społeczno-kulturowy, czego kolejnymi wskaźnikami są proporcje płci w ważnych komisjach konkursowych, eksperckich. W Konkursie Głównym na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni do niedawna ekspertki stanowiły tylko 17%, a w ciałach decyzyjnych PISF od 14% (Rada PISF) do 28% (Komisje Ekspertkie PISF), zaś w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich – 27%. Prestiżowe Paszporty Polityki, przyznawane corocznie od 1993 roku w kategorii film w dziedzinie reżyserii filmu fabularnego, otrzymały dotychczas 3 kobiety na 17 mężczyzn: Małgorzata Szumowska za film *33 sceny z życia*, Dorota Kędzierzawska za film *Nic*, Jagoda Szalc za film *Wieża. Jasny dzień*. Platynowe Lwy na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni jako pierwsza reżyserka w kraju odebrała Agnieszka Holland w 2021 roku. Nagroda przyznawana jest od 30 lat.

### 3. Wybrane komponenty analizy



Rysunek 1. Wybrane komponenty socjologii szczegółowej artystki  
Źródło: Opracowanie własne.

W dalszej części artykułu przedstawię wyniki własnych analiz, mających na celu opracowanie rodzajów reżyserek filmowych. Jeden z przedstawionych wzorów pozostał pusto bądź częściowo spełniony.

Do analizy wybranych wymiarów socjologii artystki skonstruowałam trójwarstwowy aparat pojęciowy obejmujący: sytuację artystki, pochodzenie społeczne i inne determinanty społeczno-demograficzne oraz społeczne wyobrażenia i oczekiwania w odniesieniu do roli artystycznej, zwane potocznie mitami artystycznymi, które mogą być podzielane jednostkowo i zbiorowo. W polskiej literaturze kwestii mitologizacji zawodowych, środowiskowych, artystycznych, stereotypów sporo uwagi poświęcili Marian Golka (1995; 2013), Maria Gołaszewska (1986), Andrzej Osęka (1978). Mity, czyli wyobrażenia na temat roli artystów w społeczeństwie, tworzone są zarówno przez samych artystów, jak i innych aktywnych członków pola produkcji kulturowej.

W odniesieniu do filmu na pierwszy plan wysuwa się utożsamianie reżyserii z męskim twórcą, z męskim zawodem. Pochodzenie społeczne, wykształcenie, wiek debiutu w polu artystycznym, społeczna dziedziczność zawodu to zmienne z pozoru mało istotne, jak przekonywał Marian Golka, analizując historię nowożytnych artystów sztuk plastycznych. W mojej opinii to jednak nie powód, by je marginalizować. Przekonuje o tym choćby koncepcja habitusu Pierre'a Bourdieu, której w niniejszym tekście nie podejmuję.

Sytuację żyjącej artystki w polu artystycznym rozumiem za Golką jako splot pewnych wypracowanych i względnie trwałych czynników. Postuluję umieszczenie wśród tych czynników ról społecznych pełnionych przez kobiety, naznaczone są one bowiem większą liczbą obowiązków w kulturze i społeczeństwie, zwłaszcza w odniesieniu do macierzyństwa i małżeństwa. Czynniki kształtujące sytuację artystki to m.in.:

- rodzaj uprawianej sztuki w aspekcie rentowności i zapotrzebowania społecznego;
- czynniki materialne;
- organizacja procesów twórczych;
- przynależność generacyjna;
- postawa twórcza realizowana w działaniu;
- sposób nawiązania do tradycji i historii sztuki (relacja do kanonu);
- sposób udostępniania swojej twórczości (obieg);
- stopień nowatorstwa w działalności twórczej;
- stopień zaangażowania w bycie artystką;
- pozycja społeczna: sukcesy, nagrody, prestiż, oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym (Golka 2013:10);
- role społeczne.

Stopień zaangażowania w bycie artystką jest związany z rolami społecznymi i czynnikami materialnymi. Kwestie rodzinne, realia życia to dane bardzo prywatne i można tylko ubolewać, że nie zostaną tu w pełni uwzględnione. Socjolog nie do wszystkich wskazanych elementów, czynników ma dostęp w trakcie prowadzenia analizy na podstawie materiałów zastanych. Lepsze zastosowanie miałyby w tym przypadku materiały wywołane, biograficzne, którymi jednak nie dysponuję.

W artykule postaram się zarysować wzory polskich reżyserek w kontekście sytuacji artystek w polu artystycznym, filmowym ze względu na przynależność generacyjną, postawę twórczą realizowaną w działaniu, sposób udostępniania swojej twórczości, stopień nowatorstwa w działalności twórczej, stopień zaangażowania w bycie artystką, pozycję społeczną.

Role społeczne, w tym rodzinne, tylko niekiedy są znane z wywiadów, z biografii twórczyń, pozostaną zatem na marginesie rozważań, ale ponieważ postuluję namysł nad perspektywą „socjologii artysty”, sformułowaną przed laty przez Mariana Golkę (1995), uważam za konieczne podkreślenie tego wymiaru sytuacji artystki (zob. też Toeplitz 1980: 88), nawet jeśli w *Socjologii artysty* Mariana Golki, odwołującej się do twórczości malarskiej, kategoria ról społecznych nie miała znaczącego zastosowania w analizie. Ten zarzut można postawić także niniejszemu szkicowi, lecz w tym przypadku przyczyną jest raczej niedostatek materiałów zastanych niż niedostrzeżenie tego komponentu sytuacji i kariery artystycznej. Małgorzata Szumowska, prywatnie matka dwójki dzieci, zapytała Agnieszkę Holland o wpływ doświadczenia macierzyństwa na twórczość reżyserską. Utytułowana reżyserka wyznała:

To na pewno było nie tylko kluczowe, ale i trudne doświadczenie. Przede wszystkim godzenie macierzyństwa z pracą, ale i ta niezwykła odpowiedzialność, choć bardzo pomagała mi mama. I tu nie chodzi tylko o reżyserki, ale w ogóle o kobiety filmu. Przecież doskonale wiemy, jak wygląda praca na planie, że pochłania nasze siły i czas. Koniec końców każda kobieta kina, która jest matką, żyje z pewnym poczuciem winy. Bardzo trudno jest się wyłączyć. Z drugiej strony macierzyństwo jest niezwykłym metafizycznym doświadczeniem i dla mnie na pewno równie ważne jak pobyt w więzieniu czy doświadczenia, w których mogłam skonfrontować się ze swoimi ograniczeniami, ze swoją siłą (Lankiewicz 2021).

Zmiany w systemie kinematograficznym, wskazywane przez środowiska kobiece w Polsce, już się rozpoczęły (Goerber 2021). Prezeska Stowarzyszenia Kobiet Filmowców Polskich Barbara Białowas wskazuje kolejny postulat kobiet w branży:

Teraz chcemy się skoncentrować na uregulowaniu prawnym kwestii macierzyństwa w naszej branży, bo na ten moment to jest samowolka [...]. Kobiety filmowczynie często odkładają decyzję o macierzyństwie, bo boją się, że wypadną z rynku. Każda z nas radzi sobie na własną rękę, często angażując całe rodziny na czas planu, czasem ponosząc wysokie koszty niań. A można by to łatwo rozwiązać systemowo – walczyliśmy o wpisanie opieki nad dzieckiem w budżet filmowy. I walczyliśmy ze stereotypami, że kobieta z dziećmi w branży filmowej jest mniej dyspozycyjna i mniej profesjonalna (Ksieniewicz-Mil 2021).

#### 4. Nasze reżyserki kina

Poniższa analiza dotyczy reżyserek, które osiągnęły różne wymiary sukcesu zawodowego. Według Carolyn Byerly i Karen Ross kobiety w mediach radzą sobie (Byerly, Ross 2006: 75), przejmując męskie wzorce w zespole współpracowników (maskulinizacja), wprowadzając nowe sposoby bycia z akcentem feministycznym

w zawodzie (i w ten sposób budując alternatywnie swoją karierę), lub kroczą samotnie, odwracając się od walki, od zespołu. Jak postępują polskie reżyserki? Wydaje się, że to autorki indywidualne, osobne, z własnym projektem siebie jako kogoś niepowtarzalnego, wyjątkowego, o odmiennym spojrzeniu na jednostkę i społeczeństwo, lecz rzadko wybierające strategię feministyczną lub odwrotu. Polskie reżyserki to autorki kina o zmaskulinizowanym stylu „bycia w zawodzie”, pracujące najczęściej w duecie twórczym, kinopisarki będące scenarzystkami i reżyserkami swoich filmów, przedstawicielki mniejszościowego *women's cinema*, a także *minor cinema* (wyrażającego kwestie kulturowe mniejszości) czy *counter cinema* (szukającego własnego języka do wyrażania opresji, buntu) (por. Butler 2002: 15; Johnson 1991). Reżyserki filmowe starszego i średniego pokolenia w znakomitej większości pełnią rolę matek, żon, partnerek. Na podstawie dorobku twórczego, tematyki podejmowanej przez kobiety za kamerą można stwierdzić, że wspólna i bliska jest im postawa artystki współczującej i reformatorki, krytyczki społecznej, tropicielki problemów. Wspólnym rysem twórczości filmowej reżyserek jest ewokowanie doświadczeń prywatnych, intymnych, obrazowanie współczesnej problematyki społecznej, w tym dość często portretowanie „kobiety od środka”, kierowanie kamery na marginesy rzeczywistości, z pozoru nieważne. Wydaje się, że większość z nich cechuje zaangażowanie, empatia wobec ludzi innych, odrzuconych, ubogich, samotnych, osób poniżonych, sporniewieranych przez los i warunki życia. Na podstawie przeprowadzonej analizy źródłowej oraz wskazanych komponentów (sytuacja artystki, pochodzenie, mity artystyczne) wyłoniłam następujące modele twórczości reżyserskiej. Pod każdym wzorem znajduje się szkic biograficzny o jednej wybranej reżyserce reprezentującej dany model.

#### 4.1. Model reformatorki

Model **reformatorki** – to autonomiczna i wszechstronna autorka, mistrzyni, utytułowana, biegła w rzemiośle, cechuje ją profesjonalizm i doskonały warsztat pozwalający na realizację zarówno filmów autorskich, jak i na zlecenie, scenarzystka, od początku zorientowana na zdobycie wykształcenia i wykonywanie zawodu reżysera, twórczyni z wizją samej siebie w kinematografii. Poniżej zarysowano strategię A i B.

- **A. reformatorka feministyczna:** droga twórcza: od odwrotu feministycznego i wolności artystycznej, nakierowana na kino buntu – twórczość indywidualna i oryginalna, podważanie patriarchalnej optyki, stereotypów, podważanie dominujących ideologii i schematów myślenia, uwzględnianie zmarginalizowanych głosów i punktów widzenia, czerpanie z awangardy, stosowanie nowatorskich rozwiązań formalnych i środków wyrazu.

Przypadek A pozostaje w Polsce wciąż nie do końca spełniony, choć im młodsza reżyserka, tym silniej wybrzmiewa identyfikacja z twórczością kobiet



lub z feminizmem (np. Maria Sadowska<sup>7</sup>). Możemy natomiast wskazać potencjalne interwencje feministyczne (zob. Talarczyk-Gubała 2013a). Niektóre stare filmy Agnieszki Holland (*Kobieta samotna*, *Niedzielne dzieci*, *Kopia mistrza*) czy Barbary Sass (np. *Bez miłości*, *Krzyk*, *Debiutantka*, *Historia niemoralna*) zasługują na feministyczne odczytanie<sup>8</sup>. Same reżyserki w wywiadach pozostają jednak dość powściągliwe wobec tego typu interpretacji (zob. Wróblewski 2013: 517–518). Ciekawym materiałem w tym kontekście mógłby być film *Nina* Olgi Chajdas czy *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej. Z uwagi na fakt, że w tym tekście skupiam się na rodzajach reżyserek, nie podejmuję wątku poszczególnych utworów w dorobku filmowym kobiet. Wypada zaakcentować, że generalnie wątki feministyczne pojawiają się w twórczości reżyserek rzadko, a twórczynie niechętnie lub z umiarkowaną akceptacją przystają na takie interpretacje. Z czasem ich postawa wobec feminizmu przeradza się w deklarowaną sympatię (przykład Szumowskiej, Sadowskiej<sup>9</sup>). Wydaje się, że w polu kinematograficznym podchodzi się do feministycznych interwencji z większą rezerwą niż w przypadku sztuk plastycznych. W obu systemach produkcji kulturowej silnie uwypuklony pozostaje indywidualizm twórczy, lecz jak pisze Ewa Toniał (2011: 105) w monografii *Artystki polskie*, w latach 70. ubiegłego wieku pojawiły się już silne i jawne interwencje feministyczne<sup>10</sup>. W kinematografii tego okresu nie odnajdziemy analogicznych przykładów. Nieco później utworem feministycznym (i jedynym w Polsce jak do tej pory) okrzyknięto film *Bluszc* (1982) Hanksi Włodarczyk, która nie kontynuowała kariery reżyserskiej. W latach 90. w dziedzinie plastyki zarejestrowano „skandalizujące” prace (np. Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej). Wówczas w sztuce polskiej objawiła się ogromna różnorodność i wszechstronność artystek. I właśnie wtedy, gdy sztuka kobiet w latach 90. emanowała kobiecym doświadczeniem, w tym cielesnością, dowartościowaniem sfery domowej, obrazami opresji, władzy, refleksją nad płcią biologiczną i kulturową, problematyzacją spojrzenia w kulturze (zob. Jakubowska 2011: 157), kino polskie pozostawało patriarchalne i mizoginistyczne. W Polsce w sztukach plastycznych, w kinematografii i w teatrze po 2000 roku do głosu doszły roczniki artystek urodzone w latach 70. (M. Szumowska, M. Sadowska, A. Kazejak-Dawid, A. Jadowska, M. Piekorz i inne). Reprezentują one średnie pokolenie filmowców coraz odważniej kontestujące obyczajowość, prowokujące do dyskusji, poruszające tabu. Do tych kwestii powrócę, omawiając model kinopisarki. Natomiast wydaje się, że doświadczenie sztuki kobiet dla innych kobiet wciąż pozostaje nieprzepracowane.

<sup>7</sup> Zob. wywiad z reżyserką (Sadowska 2020a).

<sup>8</sup> I z takiej pozycji są czytane (zob. Talarczyk-Gubała 2013b).

<sup>9</sup> We wskazanych przypadkach dotyczy to sytuacji, gdy kariera kobiet za kamerą nabierze już rozpędu, a nie gdy dopiero się rozpoczyna. Sadowska bała się wychodzić na barykady, od strategii maskulinizacji przeszła do strategii reformatorki (por. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 52; Juciewicz 2012).

<sup>10</sup> Wśród najgłośniejszych wskazać można działania Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL, Ewy Partum.

W kinematografii polskiej uwidacznia się silna matrylinearna twórczość Kędzierzawskich – matki i córki. Katarzyna Rosłaniec najbardziej z polskich twórców ceni Małgorzatę Szumowską, a Agnieszka Smoczyńska i Małgorzata Szumowska – Agnieszkę Holland. Pomimo deklaracji o podziwieniu i uwielbieniu dla twórczyń w polskiej kinematografii brak artystek wchodzących ze sobą w twórczy dialog, korzystających z dorobku innych kobiet za kamerą.

- **B. krytyczna intelektualistka, buntowniczką**, myślicielką odkrywającą i poszukującą prawdy, obdarzona intuicją umysłową, wydobywająca na jaw koncepcje dotychczas nieznane, aktywna komentatorka rzeczywistości, **eksploratorką** szukającą nowych dróg, a czasem **nowatorką**
  - droga twórcza: od inkorporacji po odwrót i wolność twórczą, nakierowana w twórczości na kino głównego nurtu, ale i kino buntu – burzenie stereotypów, podważanie dominujących ideologii i schematów myślenia, uwzględnianie zmarginalizowanych głosów i punktów widzenia, wchodzenie w dialog z innymi autorami kina, polemika z kanonem, czerpanie z różnych źródeł i wytworów kultury wysokiej i niskiej, twórczość o szerokim obiegu filmowym, silna pozycja zawodowa, znaczne oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym, zaangażowanie społeczne i dyskurs mitu wolności. Charakteryzuje ją szerokie spektrum zainteresowań<sup>11</sup>, w tym naukowych.

Uosobieniem wyróżnionego powyżej wzoru twórczości jest Agnieszka Holland, sądzę jednak, że swoistą nowatorką jest Agnieszka Smoczyńska (*Fuga, Córki dancingu*). Również młodsza o trzydzieści pięć lat Aleksandra Terpińska (*Inni ludzie* – premiera w 2022, krótkometrażowy film *Najpiękniejsze fajerwerki ever*) wpisuje się pośrednio w ten model. Smoczyńska po *Córkach dancingu* (opiekunką artystyczną obrazu była Agnieszka Holland) okrzyknięta została najciekawszą młodą reżyserką rodzimego kina. W przypadku Terpińskiej trudno jeszcze dokonać oceny sytuacji artystki, jej postawy twórczej czy dorobku fabularnego i związanych z nimi uzasadnień twórczych z uwagi na początek jej kariery zawodowej. Trzydziestominutowe *Najpiękniejsze fajerwerki ever* zdawały się być proroczą wizją konfliktu w państwie. Warto wspomnieć, że artystka pełniła funkcję drugiej reżyser w filmach Smarzowskiego (Terpińska 2018).

Agnieszka Holland urodziła się w 1948 roku. W wieku 23 lat ukończyła reżyserię filmową w praskim FAMU, lecz jeszcze przez dekadę przebywała na emigracji. Jest matką reżyserki Katarzyny Adamik. Pytana<sup>12</sup> przeze mnie o ważne dla niej kobiety filmu wymieniła nowofalowe artystki – Agnes Varde, Verę Chytilovą

<sup>11</sup> Reżyserki wspominają o tym w wywiadach. Agnieszka Holland znana jest z dużego czytania, erudycji filozoficznej i kulturowej. Agnieszka Smoczyńska i Aleksandra Terpińska długo zajmowały się innymi kulturowymi działalnościami, Smoczyńska studiowała historię sztuki i kulturoznawstwo, a Terpińska – psychologię, próbowała także sił jako operatorka kamery.

<sup>12</sup> Spotkanie na Zoom młodzieży licealnej z Agnieszką Holland w ramach projektu Meet (22.05.2021).

oraz Kirę Muratową. Jej proces twórczy nad dziełem rozpoczyna się od tematu i nastroju, na wstępnym etapie powstaje też drobiazgową graficzną analizą życiorysów bohaterów. W pracy stosuje różne metody, w zależności od tego, czy scenariusz przetwarza na język filmu. Nie stroni od pracy zespołowej, zaprasza do współpracy różne osoby, obficie czerpiąc z kooperacji. Holland zrealizowała około pięćdziesięciu filmów reprezentujących różne gatunki filmowe (np. dramat, horror, thriller, film biograficzny, polityczny, przygodowy, kostiumowy), cztery filmy dokumentalne i kilkanaście sztuk teatralnych przygotowanych dla Telewizji Polskiej i telewizji we Francji. Bywała też scenarzystką lub współscenarzystką filmów innych reżyserów, reżyserką seriali amerykańskich, francuskich (w tym dla Netflix, HBO). We wczesnej twórczości stawiała na obrazy stonowane, mniej dynamiczne, realizm sytuacyjny i psychologiczny, naturalny język, zaś po emigracji wykorzystywała różnorodną konwencję gatunkową kina popularnego, nie stroniąc od optyki kiczu. Jej najważniejsze filmy to: *Zdjęcia próbne*, *Aktorzy prowincjonalni*, *Gorączka*, *Gorzkie żniwa*, *Kobieta samotna*, *Niedzielne dzieci*, *Europa Europa*, *Olivier Olivier*, *Tajemniczy ogród*, *Plac Waszyngtona*, *Kopia mistrza*, *Całkowite zaćmienie*, *Trzeci cud*, *Janosik*. *Prawdziwa historia*, *Julia wraca do domu*, *W ciemności*, *Pokot*, *Szarlatan*. Jako reżyserka pracuje indywidualnie, ale zdarzało jej się podejmować współpracę z członkami rodziny, z mężem Laco Adamikiem (*Mężczyzna niepotrzebny*), z siostrą Magdaleną Łazarkiewicz (serial *Ekipa*), z córką Katarzyną Adamik (*Janosik*. *Prawdziwa historia*, *Pokot*). Agnieszka Holland to reżyserka odnosząca międzynarodowe sukcesy, trzykrotnie nominowana do Oscara (za *Gorzkie żniwa*, *Europa Europa*, *W ciemności*), wielokrotnie nagradzana na najważniejszych festiwalach filmowych w Europie, odznaczona za wybitne zasługi dla kultury narodowej oraz za osiągnięcia w twórczości artystycznej (2011). Nie gardzi kinem popularnym, podejmuje współpracę z wieloma scenarzystami i producentami. Jej filmy cieszą się wysoką oglądalnością w kraju i za granicą, są emitowane w telewizji, dostępne na nośnikach. Podejmowane przez nią tematy cechuje uniwersalność. W PRL-u portretowała codzienność, rodzinę na tle przemian społeczno-politycznych, pęd ku karierze. Raz zrealizowany temat uważa za wyczerpany, nie ma potrzeby wracać do opisywanych wątków. Wydaje się natomiast, że na ekranie z upodobaniem zajmuje się losem jednostki wobec wielkiej historii i polityki, w tym rewizją społecznej pamięci, mitologii, bohaterów, świadomością i legendą społeczną oraz pamięcią o totalitaryzmach, wojnie i zagładzie. Nieobce są jej również tematy takie jak wolność artystyczna, relacja człowieka z naturą, kwestie metafizyczne. Ważnym rysem twórczości autorki pozostaje niejednorodność formalna i operowanie różnorodną stylistyką. Holland pozostaje bacznią obserwatorką współczesnego kina światowego, znającą dzieła i potrafiącą snuć o nim refleksje natury intelektualnej. Warto przywołać jej osobiste świadectwo<sup>13</sup> filmowego odbioru. Holland już w wieku 19 lat

<sup>13</sup> Spotkanie na Zoom młodzieży licealnej z Agnieszką Holland w ramach projektu Meet (22.05.2021).

posiadała własnoręcznie zapisany zeszyt z ulubionymi tytułami 250 filmów i ich krytycznymi opisami. Odważnie zabiera głos w aktualnym dyskursie publicznym, dotyczącym kwestii społecznych, artystycznych, moralnych i politycznych. W środowisku filmowym cieszy się wielkim uznaniem i honorami, m.in. jest przewodniczącą Gildii Reżyserów Polskich (por. Mrozek 2021).

#### 4.2. Model głośnicelki społecznej

Model **głośnicelki społecznej** – jej twórczość (profesjonalna lub półprofesjonalna) ma silne zabarwienie społeczne, często jest to działalność rozproszona – reżyseria w teatrze i w kinie czy przy produkcjach serialowych, podejmowana we współpracy scenariuszowej, operatorskiej; autonomia mniejsza niż u kinopisarki. Charakterystycznym elementem jest fakt ukazywania tematów kontrowersyjnych, rzadko poruszanych, w dramatycznej bądź w komediowej formule. **Spółeczne zaangażowanie** polega na głoszeniu treści i idei humanistycznych, a nie na moralizatorstwie, walce, aktywizmie kulturowym czy politycznym, jak u reformatorki. Reżyserki za pośrednictwem filmów ujmują się za wykluczonymi, łamią stereotypy i tabu, analizują traumy, wewnętrzne procesy psychiczne jednostek i relacje międzyludzkie; są aż lub tylko  **tłumaczkami rzeczywistości**. Dzieli się swoimi obserwacjami, refleksjami, przeżyciami, ale nie „wychodzą na barykady” jak reformatorki. Reprezentantkami tego modelu wydają się Magdalena Piekorz, Kasia Adamik, Olga Chajdas, które realizują kariery artystyczne na kilku polach produkcji sztuki, niekiedy zabierając głos w ważnych sprawach społecznych w swych filmach.

Najstarsza ze wskazanych, Magdalena Piekorz, urodziła się w 1974 roku. Ukończyła reżyserię na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Od najmłodszych lat była związana z kulturą, teatrem. Chciała zostać aktorką, lecz w wieku nastoletnim zajmowała się dziennikarstwem telewizyjnym, co później doprowadziło ją do reżyserii. Jest autorką dokumentów, sztuk teatralnych i trzech filmów fabularnych: *Pręgi* oraz *Senność* i *Zbliżenia*. Za *Pręgi* otrzymała Złote Lwy na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni w 2004 roku. Scenariusz do filmu napisał Wojciech Kuczok, z którym reżyserka na stałe współpracuje. Warto dodać, że Piekorz angażuje do zdjęć filmowych znanego dokumentalistę Marcina Koszałkę. Choć w *Pręgach* tematem przewodnim było dziedzictwo przemocy w rodzinie, reżyserka stale powraca do tematu związków w swoich filmach. *Senność* emanuje atmosferą niemożności zbudowania dobrych więzi, a *Zbliżenia* mówią o toksycznej relacji matki i córki. Jej filmy nie osiągają wysokiej frekwencji kinowej, ale stosunkowo łatwo do nich dotrzeć. Dostępne są w szerokim obiegu (na płytach DVD oraz w sieci). W ostatnich latach Piekorz realizuje się reżysersko częściej w teatrze, w tym w musicalu. Wykłada na Wydziale Reżyserii w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego. Pełniła także funkcję dyrektora artystycznego Instytucji Filmowej „Silesia-Film”. Od 2018 roku jest dyrektorem artystycznym Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Przez lata była związana ze studium filmowym TOR.

### 4.3. Model kinopisarki

Model **kinopisarki** – to najczęściej scenarzystka i reżyserka równocześnie, charakteryzuje ją twórczość profesjonalna i samodzielna droga artystyczna. Czerpie z intuicji i osobistych doświadczeń oraz bogatego materiału faktograficznego. Połączenie „kina” i „pisania” odnosi się do stałego projektu artystycznego, do pełnej wolności strategii autorskiej wykorzystywania filmu jako „życiopisania”, emanacji jednostkowego doświadczenia ludzkiego, przede wszystkim kobiecego, podważania różnych tabu społeczno-kulturowych, prowadzenia sporu ze światem. Z modelem kinopisarki, „**życiopisarki**” łączy się rola **kontestatorki, prowokatorki, buntowniczk**i, **eksploratorki**, odkrywającej fakty, wewnętrzne przeżycia podmiotowe kobiet, **badaczki rzeczywistości** (por. społeczne role uczonych w: Znaniecki 1984: 443–478). Kinopisarka czasem nie wykracza poza opisanie nowych faktów, traktując je jako esencję przekazu (typ sprawozdawczo-dziennikarski). Niekiedy jej rola społeczna polega jednak na odkrywaniu problemów (typ intuicji pogłębionej).

Wzór A i B odnosi się do organizacji procesów twórczych i postawy twórczej realizowanej w działaniu. Metoda stosowania intuicji pogłębionej opiera się na wrażliwym i empatycznym wnikaniu, przetwarzaniu, wyobrażaniu, poddawaniu rzeczywistości analizie i refleksji. W takiej organizacji pracy następuje otwarcie na spontaniczność, „czucie”, los, sytuację. Z kolei zastosowanie materiałów faktograficznych, obserwacji, źródeł biograficznych i innych zastanych materiałów prowadzi do kontestacji, prowokacji innego rodzaju estetycznego. W rzeczywistej pracy artystycznej wzory A i B wzajemnie się przenikają.

- **A. Kinopisarka o intuicji pogłębionej** – cechuje ją autonomiczna, samodzielna droga twórcza, twórczość profesjonalna, wyrazista, zachowania artystyczne typu ekspresyjno-instynktownego; to **kontestatorka**, „**człowiek naturalny**”, **kobieta czucia**, **reżyserka spontaniczna** (zob. Osęka 1978: 185–187; Gołka 1995), „**idąca w szaleństwo**” (por. Durys 2016). W moim mniemaniu model ten reprezentowała mistrzyni kobiecego portretu w kinie polskim Barbara Sass (zob. Talarczyk-Gubała 2013b), a obecnie – Małgorzata Szumowska urodzona w 1973 roku, pracująca w duecie twórczym, oraz o trzy lata młodsza Maria Sadowska.

Obie żyjące autorki, prywatnie żony i matki, są **zaangażowane społecznie**, komentują rzeczywistość polską w licznych wywiadach, mają też silną inklinację rodzinną do pracy artystycznej. Sadowska to aktywistka w walce o prawa kobiet (Sadowska 2020b), a przy tym artystka wyjątkowa<sup>14</sup>, utalentowana piosenkarka, kompozytorka i reżyserka (Sadowska 2020a), autorka o wyrównanej osobowości twórczej i podstawowej (Gołaszewska 1986).

Małgorzata Szumowska wykształcenie filmowe zdobyła w PWSFTviT w Łodzi. Po obejrzeniu *Kobiety samotnej* Agnieszki Holland zapragnęła zrobić „filmy

<sup>14</sup> U Gołki (1995) wyjątkowość związana jest z osobowością twórczą oraz wielością talentów.

z pazurem” (Lankiewicz 2021). Wzrastała w rodzinie inteligentnej, gdzie ojciec Maciej Szumowski był opozycyjnym dziennikarzem, a matka Dorota Terakowska – pisarką. Początkowo, jak większość reżyserek, realizowała dokumenty filmowe. Na dużym ekranie debiutowała obrazem *Ono* (2004). Jej scenariusz zainspirował matkę do napisania książki pod tym samym tytułem. Od czasu studiów pracuje nieustannie z operatorem zdjęć Michałem Englertem. Różnorodne strategie jej działania (przyłączenie, maskarada polegająca na przywdziewaniu schematycznej kobiecości i pójścia w „szaleństwo”) opisała Elżbieta Durys (2016). Za najważniejsze realizacje duetu twórczego można uznać następujące produkcje: *Szczęśliwy człowiek*, *Ono*, *33 sceny z życia*, *Sponsoring*, *Ciało*, *W imię*, *Twarz*. Są to filmy realistyczne, niekiedy o publicystycznym wydźwięku. Reżyserka bywa krytyczna, czasem prowokacyjna, ale jej twórczość dobrze funkcjonuje w obiegu kinowym i pozakinowym (wydania filmowe, telewizja, sieć). Na formalny charakter produkcji artystki składa się kilka stałych komponentów pracy: umiejętnie podkreślana nastrojowość w kadrze; operowanie humorem, kontrastem, groteską; obecność scen i dialogów improwizowanych; realizm i psychologizm postaci; bliska relacja z aktorem; naturalny, czasem dosadny język. Tematyka filmów, realizowanych przez Szumowską, oscyluje wokół współczesnych problemów, z jakimi mierzy się jednostka, a czasem sama autorka. Reżyserka pozostaje od lat artystką poszukującą tematów tabu, nagradzaną na festiwalach filmowych w kraju i za granicą. Do tej pory wśród zagadnień, jakie wzięła na warsztat, znalazły się: problematyka ciąży i dojrzewania do macierzyństwa, śmierć, w tym trauma straty rodziców, relacje damsko-męskie, seks, nowoczesna prostytutka, emigracja, sacrum i wiara religijna, homoseksualizm wśród księży, rozłam ciała i ducha, zabiegi na ciele: anoreksja, operacje plastyczne.

- **B. Kinopisarka ze sprawozdawczo-dziennikarskim stylem pracy** – charakteryzuje ją autonomiczna, samodzielna droga twórcza, twórczość półprofesjonalna lub profesjonalna, zachowania artystyczne typu ekspresyjno-instynktownego. W twórczości czerpie z bogatego materiału faktograficznego, jest nastawiona na zdanie relacji, ukazanie problemów współczesnego życia w postnowoczesności, **często prowokuje, zajmuje stanowisko w konkretnej sprawie**. Reprezentantkami tego wzoru są w mojej opinii Katarzyna Rosłaniec, Barbara Białowas, Ewa Bukowska, Anna Kazejak-Dawid, Anna Jadowska, Kinga Dębska.

Trudno jest ująć zbiorczo twórczość i sytuację wymienionych reżyserek, każda charakteryzuje się bowiem własnym stylem i upodobaniami. Jedną z nich jest Katarzyna Rosłaniec urodzona w 1980 roku. W 2004 roku ukończyła ona studia ekonomiczne w Gdańsku, a następnie w latach 2004–2008 kształciła się w Warszawskiej Szkole Filmowej oraz w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Wyraźnym rysem osobowości twórczej reżyserki pozostaje koncentrowanie się na problematyce ludzi młodych. Katarzyna Rosłaniec jest autorką scenariuszy do swoich trzech pełnometrażowych filmów *Galerianki*,

*Baby Blues*, *Szatan kazał tańczyć*, które zostały wyróżnione w kraju i za granicą, m.in. w 2013 roku reżyserka otrzymała nagrodę Kryształowego Niedźwiedzia na Festiwalu Berlinale za film *Baby Blues*. W *Galeriankach* i *Baby Blues* przekonująco opowiedziała o życiu nastolatków, podejmując na ekranie kwestie seksualne, w tym nieletniej prostytutki, nastoletniego rodzicielstwa. W ostatniej produkcji ekranowej kreśli obraz pokolenia dwudziesto- i trzydziestolatków, uwypuklając konsumpcyjne wzory życia, dyktat mody, mediów i nowych technologii, pustkę duchową. Reżyserka nawiązuje do kiczu, stawia na ostre obrazy, dynamiczne kadrowanie, odważne rozwiązania scenariuszowe, groteskę, ironię, potęguje barwę i kolor zdjęć. Dużą wagę przywiązuje do symboliki barw oraz kostiumu. Moda jest bowiem istotnym znakiem rozpoznawczym jej filmów. Całość zamyka w nowoczesnej, teledyskowej estetyce, stosując naturalny język nasycony sporą dozą wulgaryzmów. Mimo nagród i wyróżnień przyznanych reżyserce za filmy jej osoba i dzieła budzą skrajne emocje wśród filmowców i krytyków. Dla jednych jest autorką bezkompromisową, radykalną, rewolucyjną w ukazywaniu generacji młodych, ich zagubienia, potrzeb i błędów młodości. Inni uznają ją za „niedojrzałą”. Filmy Katarzyny Rosłaniec dostępne są na różnych nośnikach, a w kinach chętnie ogląda je młoda publiczność.

#### 4.4. Artystka odrębna

**Artystka samotna, odrębna, autorka kontrkina, indywidualistka** – jest wyjątkowa i wierna sobie, cechuje ją samodzielna droga twórcza (możliwa silna inklinacja dziedzictwa), profesjonalizm (od najmłodszych lat związana z filmem); jest niezależna, bywa nie tylko reżyserką, lecz także scenarzystką, montażystką i producentką. Autonomiczna, choć może pracować w duecie artystycznym, jej twórczość przekracza osobowość podstawową. To reżyserka o spójnej wizji świata, siebie i innych, realizująca kontrkino wedle własnego projektu formalnego oraz ideacyjnego (np. u Kędzierzawskiej duchowe dzieciństwo w filmach). Jej **indywidualizm** polega na niepowtarzalności, nieporównywalności z innymi (Mazierska 2004).

Dorota Kędzierzawska, urodzona w 1957 roku, reprezentuje model artystki tworzącej kontrkino. Realizuje dzieła w konwencji realistycznych dramatów, w twórczości czerpie z obserwacji, doświadczeń ludzkich, faktów społecznych, intuicji, różnych źródeł i wytworów kultury wysokiej. Jest córką Jadwigi Kędzierzawskiej, mistrzyni kina dla dzieci, związanej z łódzkim SE-MA-FOR-em. Edukację filmową rozpoczęła jako dziecko na planie filmowym u matki. Kształciła się w moskiewskim WIG-u i łódzkiej PWSFTviT. Debiutowała filmem telewizyjnym *Koniec świata* (1988). Od początku kariery realizowała odrębne kino autorskie, poruszając uniwersalne tematy, takie jak np. perspektywa jednostek słabszych, nietolerancja i odrzucenie społeczne. Od lat 90. reżyserka pracuje w duecie z partnerem, operatorem zdjęć Arturem Reinhartem. Wraz z nim stworzyła w 2011 roku

projekt kina objazdowego „Polska Światłoczuła”. Najważniejsze realizacje filmowe reżyserki to: *Diabły, diabły, Wrony, Koniec świata, Jestem, Jutro będzie lepiej, Nic, Pora umierać, Żużel*. Kędzierzawska jest także autorką kilku spektakli teatralnych oraz dokumentu *Inny świat* o Danucie Szaflarskiej. Ukazując problemy i świat dziecka, stała się kontynuatorką dzieła matki w obrazowaniu „małych smutków” na ekranie. Jej najnowszy melodramat *Żużel* był próbą wejścia w inny temat i obieg. Dorota Kędzierzawska przywiązuje wagę do poetyki i piękna kadru, symboliki „rzeczy małych”. Dbając o formę filmową, maluje kamerą subiektywne doświadczenia inności, samotności, starości. Obrazuje powolną codzienność dzięki statyce kadru, starannemu budowaniu nastroju, operowaniu miękkim światłem i naturalnym kolorem. Charakterystycznymi elementami jej dojrzałej formy filmowej pozostają: bardzo oszczędny język, pogłębiona praca z aktorem dziecięcym, skromność w wykorzystywaniu innych środków filmowych. Kędzierzawska to odrębna kinopisarka, niezależna twórczyni kina artystycznego, a przy tym społecznie zaangażowana, autorka doceniona przez krytyków, prasę, jury i publiczność na festiwalach w Polsce i na świecie, zdobywczyni ponad stu prestiżowych nagród filmowych. Jej dzieła funkcjonują w ograniczonym obiegu społeczno-kulturowym (brak wydań na DVD i niedostępność online), ale reżyserka ma swoją wierną publiczność.

Najmłodszą reżyserką filmową, której sylwetkę twórczą warto przywołać w kontekście oryginalnego modelu artystycznego, jest Jagoda Szalc, reżyserka pełnometrażowych filmów *Wieża. Jasny dzień, Monument*, filmów krótkometrażowych i sztuk teatralnych. Mimo młodego wieku jest to artystka realizująca twórczość profesjonalną, kino-sztukę o silnej formule **metafizycznej, poetyckiej i katarktycznej**. Z tego powodu skłonna jestem wpisać jej postawę twórczą i dokonania w wyłoniony powyżej model funkcjonowania kobiety za kamerą.

#### 4.5. Artystka w służbie społecznej

**Artystka w służbie społecznej, społecznica** – cechują ją instynktowne zachowania artystyczne. Często pracuje w duecie twórczym lub na konto partnera, męża, długo zorientowana jest na zdobycie doświadczenia (pełnienie funkcji II reżysera bez wykształcenia zawodowego). To kobieta-robotnica na planie filmowym, nieoderwana od kariery protektora-partnera, a co za tym idzie, jej życiorys twórczy nie jest autonomiczny. Scenarzystka, tworząca dzieła o wysokich walorach artystycznych ukierunkowane na propagowanie dialogu, podnoszenie poziomu wiedzy i empatii. W twórczości czerpie ze starannej kwerendy źródłowej, kulturowej, historycznej, z faktów społecznych, wybiera dyskurs mitu społecznego zaangażowania.

Uosobieniem tego modelu kariery kobiety za kamerą jest Joanna Kos-Krauze, reżyserka i scenarzystka filmowa urodzona w 1972 roku. Studiowała polonistykę i hebraistykę, a pracę z filmem rozpoczęła jako druga reżyser. Od



lat 90. realizowała filmy (*Gry uliczne*, *Dług*, *Wielkie rzeczy*) z późniejszym mężem Krzysztofem Krauzem. Razem tworzyli kino społeczne, dla którego punktem wyjścia jest fakt społeczny, realna historia losu ludzkiego, dramat życiowy. Twórczy duet został doceniony na krajowych i światowych festiwalach (kilkadziesiąt nagród). Wśród jego najważniejszych realizacji znajdują się filmy: *Mój Nikifor*, *Wielkie rzeczy*, *Plac Zbawiciela*, *Papusza*, *Ptaki śpiewają w Kigali*. Tematem tych filmów są relacje społeczne, co ważne, widziane od strony słabszych w kulturze, np. wykluczonych artystów, kobiet funkcjonujących w polskich rodzinach w obliczu przemian społeczno-kulturowych czy świadki ludobójstwa. Aspekty formalne, takie jak statyczne i dynamiczne obrazy, staranna plastyka kadru, oszczędność środków filmowego oddziaływania, pogłębiona praca z aktorem, naturalny język, dbałość o psychologizm postaci, uwypuklają humanistyczny i zaangażowany przekaz filmów. Joanna Kos-Krauze od śmierci męża w 2014 roku kontynuuje pracę w zawodzie. Za działalność filmową została doceniona przez krytyków w kraju i na świecie. Umiarkowana frekwencja kinowa i dobry odbiór filmów przez widzów daje jej wysoką pozycję wśród współczesnych polskich twórczyń filmowych. Jej oddziaływanie moralne w środowisku filmowym jest znaczne, co potwierdza aktywność w związku zawodowym Gildia Reżyserów Polskich, powstałym w 2013 roku z inicjatywy Agnieszki Holland, Krzysztofa Krauzego i Wojciecha Smarzowskiego.

## 5. Podsumowanie

Rozpatrywana w artykule twórczość to działalność niejednolita tematycznie i formalnie, oryginalna, niepokorna, ale nie feministyczna. Obecnie nie działa w Polsce romantyczna twórczyni sprawy narodowej na miarę Andrzeja Wajdy, apologetka historii polskiej czy burzycielka mitów, zwolenniczka „wsadzania kija w mrowisko” czy choćby artystka od zabawy. Reformatorki, kinopisarki, głosicielki społeczne, artystki-społecznice, artystki odrębne – za tymi nazwami kryje się szeroki wachlarz strategii, a wzory te w rzeczywistości niekiedy wzajemnie się mieszają<sup>15</sup> i łączą w dyskursie społecznego zaangażowania, krzewienia mitu wolności artystycznej. Charakteryzując kobiety reżyserki, można wskazać na ich predyspozycje twórcze, inteligencję, wyobraźnię, niezależność, niechęć wobec autorytetów, upór, ambicję, wiarę w siebie, pragnienie osiągnięć, skłonność do ryzyka, ale także dystans wobec dotychczasowego dorobku kulturowego, kanonu. Jednocześnie są to autorki nastawione na dialog, eksplorację światów artystycznych, powołujące nowe stowarzyszenia filmowe (Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich, Kobiety Filmu, Gildia Reżyserów Polskich), będące motorem równościowych zmian w systemie kinematograficznym (Goeber 2021;

<sup>15</sup> Np. Sadowska – kinopisarka-reformatorka.

por. Toeplitz 1980: 91–94, 103). Komentarz Agnieszki Holland dobrze oddaje społeczną istotowość reżyserskiej działalności kobiet w kraju:

[...] Chcemy kreować miejsce do twórczej dyskusji o filmie i szeroko pojętej sztuce z różnorodnymi środowiskami. Mamy nadzieję, że jako największa w Polsce organizacja zrzeszająca reżyserów filmowych będziemy czerpać wiele kreatywnej energii z codziennych spotkań z innymi artystami [...] (za: Szewczyk 2021).

## Bibliografia

- Butler A. (2002), *Women's Cinema: The Contested Screen*, Wallflower Press, Nowy Jork.
- Byerly C.M., Ross K. (2006), *Women and Media: A Critical Introduction*, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton.
- Durys E. (2016), *Kobieta w męskim świecie. Strategie działania Małgorzaty Szumowskiej*, [w:] I. Desperak, I. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki, buntowniczkini, rewolucjonistki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 265–278.
- Goeber G. (2021), *With Eyes Wide Open: Gender Equality in the Polish Film Industry*, [w:] S. Liddy (red.), *Women in International Film Industry. Policy, practice and power*, Palgrave Macmillan, Limerick, s. 61–76, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-39070-9\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-030-39070-9_4)
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Golka M. (2013), *The Sociology of the Artist in the Postmodern Era. Pride and Uncertainty*, LIT Verlag, Wiedeń–Berlin.
- Gołaszewska M. (1986), *Kim jest artysta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Gontarek L. (2021), *Po raz pierwszy w historii łódzkiej Filmówki na reżyserię dostały się same kobiety*, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,27574152,po-raz-pierwszy-w-historii-lodzkiej-filmowki-na-rezyserie-przyjeto.html#s=BoxWyboLink> (dostęp: 15.09.2021).
- Ilczuk D., Gruszka-Dobrzyńska E., Socha Z., Hazanowicz W. (2020), *Policzone i policzeni! Artystki i artystki w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS – Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Jakubowska A. (red.) (2011), *Artystki polskie*, Wydawnictwa Szkolne PWN – Park Edukacja, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Johnson C. (1991), *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. Alicja Helman, „Film na Świecie”, nr 5(384), s. 13–21.
- Jucewicz A. (2012), „Szuma, ty jesteś facet!”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,11032540,szuma-ty-jestes-facet.html> (dostęp: 30.06.2015).
- Ksieniewicz-Mil M. (2021), *Producentki, reżyserki, aktorki – czas na równe prawa*, <https://siedemosmych.pl/producentki-rezyserki-aktorki-czas-na-rowne-prawa/> (dostęp: 2.10.2021).
- Lankiewicz E. (2021), „Nieźle, jak na kobietę”. Agnieszka Holland szczerze o różnicach płci w kinie, „Wprost”, <https://www.wprost.pl/prime-time/10504780/agnieszka-holland-o-kobietach-w-kinie-rzadzie-politykach-i-feminizmie.html> (dostęp: 5.11.2021).
- Lubelski T. (2009), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice.
- Lubelski T. (red.) (2014), *Encyklopedia kina polskiego*, Biały Kruk, Kraków.
- Mazierska E. (2004), *Dorota Kędzierzawska – diabły, wrony, kobiety: kobiece kontrkino*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, Rabid, Kraków, s. 216–217.
- Mazierska E., Ostrowska E. (2006), *Women in Polish Cinema*, Berghahn Press, Nowy Jork–Oxford.

- Misiak A. (2015), *Women & Film under Communism: A Report from the Archive*, <http://womenundercommunism.com/other-women-filmmakers/> (dostęp: 15.09.2021).
- Mrozek W. (2021), *Moja mocna pozycja, to, że Wajda liczy się z moimi opiniami, nie podobało się wielu kolegom*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,75410,27592389,agnieszka-holland-do-rezyserek-nie-lekajcie-sie.html> (dostęp: 1.11.2021).
- Oseka A. (1978), *Mitologie artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Radkiewicz M., Talarczyk M. (red.) (2018), *(Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Sadowska M. (2020a), *Początek nocy – album o miłości w zwykłej codzienności*, rozmowę przepr. W. Szymańska, <https://rytmy.pl/poczatek-nocy-album-o-milosci-w-zwyklej-codziennosci-wywiad-z-maria-sadowska/> (dostęp: 18.10.2021).
- Sadowska M. (2020b), *Rząd się ośmiesz – Maria Sadowska*, rozmowę przepr. D. Dudko, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/aborcja-w-polsce-i-wyrok-tk-maria-sadowska-rzad-sie-osmiesz/qhmwmp> (dostęp: 15.09.2021).
- Szewczyk U. (2021), *Gildia Reżyserów Polskich w Fabryce Norblina*, <https://retailjournal.pl/2021/04/19/gildia-rezyserow-polskich-z-siedziba-w-fabryce-norblina/#:~:text=Gildia%20Re%C5%BCyser%C3%B3w%20Polskich%20to%20zwi%C4%85zek%20zawodowy%2C%20zrzeszaj%C4%85cy%20ponad,in.%20Wojciecha%20Smarzowskiego%2C%20Krzysztofa%20Krauze%20i%20Agnieszki%20Holland> (dostęp: 18.10.2021).
- Talarczyk-Gubała M. (2013a), *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Talarczyk-Gubała M. (2013b), *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Talarczyk-Gubała M. (2015), *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Talarczyk-Gubała M. (2018), *Raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*, [https://krytykapolityczna.pl/file/2016/02/Raport-Monika\\_Talarczyk\\_2018.pdf](https://krytykapolityczna.pl/file/2016/02/Raport-Monika_Talarczyk_2018.pdf) (dostęp: 1.01.2020).
- Taszycka A. (2018), *Helena Amiradžibi-Stawińska – Z Gruzji do Polski*, [w:] M. Radkiewicz, M. Talarczyk (red.), *(Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 83–94.
- Terpińska A. (2018), *Aleksandra Terpińska – reżyserka filmu „Najpiękniejsze fajerwerki ever”*, <https://www.youtube.com/watch?v=3Xcq-Jg34qs> (dostęp: 8.11.2021).
- Toeplitz J. (1980), *Women in the Media*, UNESCO, Paris.
- Tomasik K. (2004), *Polskie reżyserki filmowe 1919–2002*, „Kultura i Historia”, nr 6, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179> (dostęp: 30.01.2015).
- Toniak E. (2011) *Artystki w PRL-u*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Wydawnictwa Szkolne PWN – Park Edukacja, Warszawa–Bielsko-Biała, s. 94–111.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2015), *Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i szklany sufit w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 13, s. 47–59 i wskazana tam bibliografia.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2016), *Niepokorne reżyserki kina polskiego*, [w:] I. Desperak, I. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki, buntowniczk, rewolucjonistki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 253–263 i wskazana tam bibliografia.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2018), *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” nr 66, s. 11–31, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.66.02>
- Wejbert-Wąsiewicz E., Zimnica-Kuzioła E. (2019), *Female directors of contemporary Polish theater and cinema (selected examples)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 71, s. 121–137, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.71.09>

Wejbert-Wąsiewicz E., Porczyński D., Rozalska A. (2021), *On Contemporary Issues in the Sociology of Art: Introduction*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, nr 17(3), s. 6–26, <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.01>

Wróblewski J. (2013), *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa.

Znaniecki F. (1984), *Spoleczne role uczonych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

### Źródła internetowe

<https://culture.pl/pl/tworcy> (dostęp: 31.10.2021).

<https://filmpolski.pl/fp/> (dostęp: 31.10.2021).

<https://kobietyfilmu.pl/tag/stowarzyszenie-kobiety-filmu/> (dostęp: 1.08.2021).

<https://pisf.pl/> (dostęp: 1.08.2021).

<https://www.magdalenapiekorz.com/> (dostęp: 5.11.2021).

## WOMEN DIRECTORS OF CONTEMPORARY POLISH FEATURE FILM. A SKETCH FROM THE SOCIOLOGY OF FEMALE ARTISTS

**Abstract.** The aim of the article is to set the work of Polish contemporary living female feature film directors in the context of the characteristic features of women's work, common or not. Based on the own analysis of the found materials, the components of women's film careers were extracted in order to create an outline of various attitudes and types of creativity, taking into account the discourse justifying the need to create cinematography, the situation of women artists in the artistic and film-making field through their generational affiliation, the creative attitude realised in action, the way in which they make their creativity available (circulation), the degree of innovation in creative activity, the degree of involvement in being an artist, their social position: successes, awards, prestige, moral influence in the artistic environment. Contemporary female filmmakers are characterised by their social involvement (social activist, social voiceover, intellectualist-reformist filmmaker, independent artist). This article is a sketch from the sociology of women artists, not including the whole output of women directors in Poland.

**Keywords:** sociology of artist-women, film, cinema, Polish female artists.