

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

Katedra Socjologii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

NIEPOKORNE REŻYSERKI KINA POLSKIEGO

Abstract. The title defiance is considered in this paper, from the perspective of the road to the director of education and profession, as well as the functioning of polish cinema system (including the general characteristics of filmmaking perceived by creations of screen themes and characters). One of the goals of this draft is to prove that, despite many different kinds of realization can be certain common aspects of filmmaking women.

Key words: director-woman, polish cinema, women, film.

Abstrakt. Tytułowa niepokorność rozpatrywana jest w niniejszym szkicu z perspektywy drogi do edukacji i zawodu reżyserki, a także sposobu funkcjonowania w systemie kinematografii polskiej (w tym ogólnych cech twórczości filmowej postrzeganych między innymi przez kreacje ekranowych tematów i postaci). Jednym z celów autorki szkicu jest udowodnienie, że mimo wielu różnogatunkowych realizacji można dostrzec pewne wspólne elementy twórczości filmowej kobiet.

Słowa kluczowe: reżyserka, kino polskie, kobiety, film.

Polskie reżyserki w wywiadach podkreślają, że nie lubią określania i analizowania ich twórczości z perspektywy pojęć takich jak kino kobiece, kino feministyczne. Kino kobiet obejmuje twórczość awangardową, eksperymentalną, dokumentalną, niezależne kino feministyczne, filmy komercyjne i wiele innych. Sądzę, że mimo wielu różnogatunkowych realizacji, można dostrzec pewne wspólne elementy twórczości filmowej kobiet.

Reżyserki polskie, którym udało się zaistnieć w kinematografii, nie tworzą jednorodnego środowiska twórczego. Nie jest to jednak fakt o doniosłym znaczeniu z punktu widzenia analizowanego zagadnienia. W świecie kinematografii sytuacja taka jest normą, można mówić raczej o swoistych kręgach zawodowych, nieformalnej instytucji społecznej.

Rozważając problemy, jakie spotykają współczesne adepty reżyserii, trzeba stwierdzić, że pewne kwestie zmieniły się na korzyść kobiet, inne pozostały swoistymi przeszkodami w karierze kobiet. Ważną sprawą jest pozyskanie funduszy na pełnometrażowy debiut, który to problem dotyczy obu płci. Wydaje się, że dyskryminacja w kształceniu do zawodu ze względu na płeć jest coraz mniejsza, o czym świadczy liczba absolwentek uczelni artystycznych o specjalizacji reżyserskiej. Niezmienne pozostają społeczne obciążenia i wzory obowiązków kobiet. Współcześnie, mimo wsparcia partnera, to kobieta w aspekcie fizycznym, psychicznym i społecznym ponosi trud rodzicielstwa. Nawet pobieżna analiza biografii reżyseerek wykazuje, że w określonym wieku w wielu przypadkach ciąża, rodzenie dzieci i opieka nad nimi powoduje, że następuje wycofanie, zawieszenie ich kariery.

Tematy filmowe reżyseerek kina polskiego

Kino kobiece w Polsce to raczej kino kobiet – pojedynczych indywidualności reżyserskich. Warto nadmienić, że oprócz drogi dokumentalnej i fabularnej, reżyserki wybierają także teatr¹. Znakomita większość reżyseerek, które działają na rynku kinematograficznym, próbowała swych sił także w teatrze (np. Barbara Sass-Zdort, Magdalena Łazarkiewicz, Dorota Kędzierzawska, Magdalena Piekorz). Niektóre od lat wierne są scenie teatralnej (np. Izabella Cywińska).

Kobiece kino nie jest zjawiskiem artystycznym, brak jest w nim wspólnych ideowych, pokoleniowych, stylistycznych elementów. Jednocześnie kobiety za kamerą tworzą od lat odrębne, niezależne kino. Feminizm w naszym kraju nie cieszy się popularnością, uznaniem społecznym. Dotyczy to zarówno okresu minionego, jak i współczesnego. Plastyczka Franciszka Themerson działała przed wojną na obrzeżach awangardy, tworząc oryginalne miniatury. Wanda Jakubowska, autorka *Ostatniego etapu* (1948), wspominana jest jako „męska reżyserka”. Inna znana kobieta za kamerą, Ewa Petelska, pisała scenariusze i reżyserowała wraz z mężem. Podobną drogę realizacji filmów przebyła Helena Amiradżibi. To tylko niektóre z postaci kobiet stojących za kamerą. Nie wspominam tu dokumentalistek polskich, gdyż ich losy zasługują na odrębny szkic. Wymienione reżyserki wpisywały się w męski, model kina, zarówno z uwagi na treść, formę, tematy, jakie podejmowały, jak i styl. Zwrot nastąpił w latach siedemdziesiątych. Agnieszka Holland i Barbara Sass, przedstawiły wówczas realistycznie polską rodzinę i kobietę. Ogólnie trzeba stanowczo podkreślić, że to właśnie w filmach Sass i Holland pojawiło się wiele ważnych ról kobiecych, i co ważne, zazwyczaj głównych (szczególnie u Sass). Dramat Holland *Kobieta samotna* (1981), *Aktorzy prowincjonalni* (1979), to filmy pełne empatii

¹ O reżyserkach teatru pisze np. A. Legierska, *Reżyserki*, <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki>.

dla kobiet. Z kolei w trylogii Barbary Sass *Bez miłości*, *Debiutantka* (1981) i *Krzyk* (1982) Dorota Stalińska stworzyła przekonujący obraz współczesnej kobiety równej mężczyźnie, atrakcyjnej, niebezpiecznej. Jej postać była antywzorem Matki Polki, ale film ten odebrano jako mizoginiczny. Silna kobieta budziła niechęć w polskiej kulturze. Do obrazów ważnych, poza wspomnianą wcześniej „trylogią”, trzeba zaliczyć film Barbary Sass-Zdort *Tylko strach* (1993), w którym Anna Dymna zagrała alkoholicką, dziennikarkę walczącą z nałogiem. Z kolei w *Pokuszeniu* (1995) – rolę główną powierzyła Magdalenie Cieleckiej, która wcieliła się w postać zakonnicy przebywającej na internowaniu prymasa Wyszyńskiego. Natomiast jej film *W imieniu diabła* (2011) nie trafił na ekrany kin, a reżyserka, choć bezpośrednio nie posługiwała się pojęciem cenzury, wspominała w wywiadach o dużych problemach, krytycznej interpretacji Kościoła, blokowaniu dystrybucji².

Najbardziej rozpoznawalną polską reżyserką jest Agnieszka Holland, która ma w swoim dorobku około 50 filmów reprezentujących różne gatunki filmowe (np. dramat, horror, thriller, film biograficzny, polityczny, przygodowy, kostiumowy). Jej ważnym dziełem, z perspektywy kina portretującego kobiety, jest wspomniany wcześniej przejmujący film *Kobieta samotna* (1981). A feministyczne odczytanie powieści Henry’ego Jamesa widać w *Placu Waszyngtona* (1997) czy w kreacji biografii Beethovena *Kopia Mistrza* (2006). Holland nie mogła studiować w Polsce z powodów politycznych. Ukończyła studia na praskim FAM-ie. Do zawodu została przyjęta za rekomendacją Andrzeja Wajdy. Początkowo tworzyła filmy w zespole mistrza (Zespół X) oraz wraz z mężem Laco Adamikiem. Uparcie dążyła do realizacji w zawodzie mimo utrudnień systemowych i politycznych. Swoją karierę budowała za granicą, świadomie. Nie chciała zostać „kopią mistrza”. W jej przypadku możemy mówić o rodzinie filmowców. W centrum zainteresowań jej siostry Magdaleny Łazarkiewicz znajdują się tematy związane ze skomplikowanymi relacjami ludzkimi, erotyką, miłością. Dyplom Łazarkiewicz *Przez dotyk* (1985), wchodzący w skład cyklu *Kronika wypadków*, był psychologicznym portretem dwóch różnych chorych kobiet spotykających się w szpitalu na oddziale ginekologicznym. Ukazywał terapeutyczną relację Teresy – ofiary gwałtu i Anny – szczęśliwej żony, matki. Ten telewizyjny film, być może zbyt naturalistyczny, jak na ówczesne standardy, długo czekał na premierę. Szczęścia nie miała reżyserka także w 1989 roku, gdy ukończyła *Ostatni dzwonek*, będący portretem młodego pokolenia. Z uwagi na wydarzenia historyczne (obalenie ustroju komunistycznego) nie odniósł sukcesu frekwencyjnego. Erotyzm i dojrzewanie dziewcząt w młodopolskiej epoce, na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza, zobrazowała Łazarkiewicz w *Białym małżeństwie* (1993). A film obyczajowy *Na koniec świata* (1999), z Justyną Steczkowską w roli głównej, przedstawiał historię namiętności mężatki z rosyjskim malarzem. Łazarkiewicz w swoim dorobku

² Wypowiedzi reżyserki na spotkaniu w Muzeum Kinematografii w dniu 13.06.2013.

ma także wiele przedstawień teatralnych i telewizyjnych. Podobnie jak Agnieszka Holland pracuje przy serialach. Z kolei córka Holland Katarzyna Adamik uczyła się zawodu reżyserskiego od matki (początkowo, jako tworząca scenariuszy, druga reżyser, asystentka). Za bardzo udany debiut uznaje się jej film *Boisko bezdomnych* a także serial *Ekipa* (pierwszy polski serial z gatunku *political-fiction*), wspólne dzieło matki, córki i siostry.

Warto wspomnieć w tym miejscu o innym niezmiernie oryginalnym serialu w reżyserii Izabelli Cywińskiej *Boża podszewka* (1997–2005). Jest to ciesząca się uznaniem widzów telewizyjna saga wileńskiego rodu Jurewiczów w XX wieku.

Reżyserką, która stworzyła filmy poetyckie w obrazie a realistyczne w treści jest Dorota Kędzierzawska. Autorka, znana przede wszystkim z *Diabłów*, *diabłów* (1991), *Wron* (1994), *Jestem* (2005), *Jutro będzie lepiej* (2013), przedstawia dzieci w mistrzowski sposób. Kontrowersyjnym w karierze Kędzierzawskiej filmem jest inspirowany autentycznymi wydarzeniami dramat *Nic* (1998), historia zabójstwa nowo narodzonego dziecka przez zdesperowaną młodą matkę. Autorka zrealizowała także oryginalną komedię o starości pt. *Pora umierać* z Danutą Szaflarską w roli głównej. Temat starości, wydawałoby się, że nieatrakcyjny dla kina, był także przedmiotem jej debiutu w telewizji, komediodramatu *Koniec świata* (1988).

Reżyserką młodszego pokolenia, która cieszy się obecnie największym międzynarodowym zainteresowaniem, jest Małgorzata Szumowska. Jej *Szczęśliwy człowiek* (2000) był ostrą krytyką męskiego egoizmu i próżniactwa. W *Ono* (2004) Szumowska ukazała relację młodej matki z nienarodzonym jeszcze dzieckiem. *33 sceny z życia* (2008) to z kolei film, który dotyka problemu, który w naszej kulturze nadal pozostaje tematem tabu – śmierci, ale jednocześnie zawiera wątki autobiograficzne dotyczące sztuki, miłości, rodziny. Kwestie dotyczące sfery *sacrum* poruszała reżyserka w ostatnich dwóch filmach. Jej *W imię* (2014) to współczesny portret kapłana, ale też uniwersalne studium samotności, a *Body/Ciało* (2015) nawiązuje do przenikania sfery *sacrum* i *profanum*, kultu ciała, obsesji ciała w kulturze współczesnej, potrzeby duchowości i wiary w sens życia.

Wśród reżyserek ostatnich lat, których dorobek zasługuje na uwagę, znajduje się także Joanna Kos-Kraze, która wraz z mężem Krzysztofem Krauze zrealizowała obraz *Mój Nikifor* (2004), a także głośny dramat rodzinny *Plac Zbawiciela* (2006) i biografię filmową *Papusza* (2013).

Inne młode reżyserki, które warto wymienić, to Anna Kazejak-Dawid, znana z obrazów *Skrzydlate świni* i *Obietnica*; Magdalena Piekorz, reżyserka *Pręgow* (2004), *Senności* (2008), *Zbliżeń* (2014); Katarzyna Rosłaniec, autorka „szokujących” *Galerianek* i *Baby blues*; Anna Jadowska, reżyserka *Generała* oraz *Z miłości*. Ważnym pełnometrażowym debiutem fabularnym był *Dzień Kobiet* (2012) Marii Sadowskiej dotyczący wyzysku korporacyjnego w popularnej sieci dyskontów spożywczych.

Wypada też wspomnieć o Urszuli Antoniak, wybitnej polskiej reżyserce, która swą karierę i edukację filmową rozpoczęła w Holandii. Jej kino można porównać do filmów Kieślowskiego, ale role główne w tym kinie, przeciwnie niż u mistrza Kina Moralnego Niepokoju, są przeznaczone dla kobiet. Jej uniwersalne historie filmowe, wywołują etyczno-moralny dysonans, szczególnie bulwersują, choć z różnych powodów (*Nic osobistego*, *Code Blue*, *Strefa nagości*). Dotychczas reżyserka najczęściej oscylowała wokół kilku tematów: samotności ludzkiej, miłości, eutanazji, gwałtu, obojętności na zło, śmierci.

Przegląd postaci kobiet ukazywanych w filmach polskich reżyserek pozwala stwierdzić, że są to portrety bohaterek reprezentujących różne klasy, warstwy, zawody, przedział wieku. Jak już wspomniano wcześniej, reżyserki polskie w wywiadach prasowych zazwyczaj stanowczo „odcinają się” od feminizmu, co może świadczyć o strachu przed stereotypizacją ich twórczości. Ogromna część polskich twórczyni filmowych z zaangażowaniem poszukuje prawdy o skomplikowanej polskiej współczesności. Powyżej zarysowane tematy składają się na zbiór wyliczająco-opisujący, bogaty i złożony, ale zakorzeniony w polskiej rzeczywistości i – co ważne – rozumiany przez międzynarodową widownię. Pojawienie się ważnych ról kobiecych w kinie polskim jest związane wyraźnie z uprawianiem zawodu reżyserskiego przez płęć żeńską. Do znaczących filmów (w tym adaptacji literatury) przed 1989 rokiem o kobietach, czy też zrealizowanych przez kobiety, trzeba zaliczyć: *Ostatni etap*³, *Matkę Joannę od Aniołów*⁴, *Jak być kochaną*⁵, *Lalkę*, *Noce i Dnie*, *Człowieka z marmuru*, *Człowieka z żelaza*, *Panny z Wilka*, *Kobietę samotną*, *Kobietę z prowincji*⁶, *Bez miłości*, *Konopielkę*⁷, *Matkę Królów*⁸, *Przesłuchanie*⁹, *Nadzór*¹⁰, *Rok spokojnego*

³ *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej, pierwszy film o doświadczeniu Oświęcimia. Bohaterem zbiorowym tego filmu są więźniarki różnej narodowości.

⁴ *Matka Joanna od Aniołów* (1961) w reż. Jerzego Kawalerowicza, historia miłości przeoryszki Joanny i księdza Suryna, która przemieniła się w szaleństwo.

⁵ *Jak być kochaną* (1963) Wojciecha Jerzego Hasa to interesujący portret kobiety, która w czasie wojny, z miłości do mężczyzny zdecydowała się na występy w niemieckim teatrze, co z kolei miało wpływ na jej życie po wojnie.

⁶ *Kobieta z prowincji* (1985) Andrzeja Barańskiego, według powieści Waldemara Siemińskiego, to film o przemijaniu i pogodzeniu się z losem, opowiadający historię życia kobiety z małego miasteczka.

⁷ *Konopielka* (1982) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego, według powieści Edwarda Redlińskiego, to film o wiejskiej społeczności, wśród której pojawia się miejska nauczycielka.

⁸ *Matka Królów* (1982, premiera 1987) Janusza Zaorskiego, na podstawie powieści Kazimierz Brandysa, opowiada o losach rodziny Królów – Łucji Król i jej synów. Akcja filmu rozpoczyna się w latach trzydziestych XX wieku i trwa do czasów stalinowskich.

⁹ *Przesłuchanie* (1982, premiera 1989) Ryszarda Bugajskiego, to historia piosenkarki Antoniny Dziwiś, która w latach pięćdziesiątych trafia do więzienia.

¹⁰ *Nadzór* (1985) Wiesława Saniewskiego to dramat psychologiczny o kobietach – więźniarkach, o ich walce z administracją więzienną, ale i o ludzkiej godności.

*słońca*¹¹, *Krótki film o miłości*¹² i wiele innych. Filmy kobiet stanowiły mniejszość. Podobna sytuacja miała miejsce w okresie transformacji i posttransformacji. Po 1989 roku zniesiono cenzurę, ale też załamał się dotychczasowy system finansowania kinematografii. W tym okresie powstało wiele nieudanych produkcji. Za kultowe filmy tego czasu uznaje się *Psy*, *Dzień Świra* – filmy bez głównych ról kobiecych (a obraz kobiet prezentowany przez role drugoplanowe jest mizoginistyczny). Natomiast produkcja filmowa kobiet z lat dziewięćdziesiątych była udana, o czym świadczy liczba nagród na Festiwalach Filmów Fabularnych w Gdyni (10 nagród dla reżyserek).

Do znaczących obrazów o kobietach w latach 1990–2001 można zaliczyć filmy: *Nic*, *Bellissima*¹³, *Pestka*, *Tylko strach*, *Pokuszenie*, a w okresie od 2002 roku: *Żurek*¹⁴, *Plac Zbawiciela*¹⁵, *Lejdis*¹⁶, *Nigdy w życiu*¹⁷, *Ono*, *33 sceny z życia*. W porównaniu do poprzedniej dekady można stwierdzić, że na ekranach pojawiło się więcej filmów z żeńskimi rolami głównymi. Wśród ważnych filmów polskich reżyserek (w latach 2006–2015) warto wymienić obrazy: *W imieniu diabła*¹⁸, *Pora umierać*¹⁹, *Papusza*²⁰, *Sponsoring*²¹, *Dzień Kobiet*²², *Wieża*²³, *Big love*²⁴, *Warsaw by night*²⁵.

¹¹ *Rok spokojnego słońca* (1985) Krzysztofa Zanussiego – film o cierpieniu, poświęceniu, miłości i złu. To historia niespełnionej miłości ludzi samotnych, Polki i Amerykanina.

¹² *Krótki film o miłości* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego to szósta część dziesięcioodcinkowego cyklu opartego na Dekalogu, opowiada historię miłości dziesięcioletniego chłopca do trzydziestokilkuletniej kobiety; film traktował także o samotności.

¹³ *Bellissima* (2001) Artura Urbaniego to historia matki, niespełnionej gwiazdy zafascynowanej postacią Violetty Villas, i córki, uczennicy szkoły baletowej.

¹⁴ *Żurek* (2003) Ryszarda Brylskiego to kameralna, intymna opowieść o wdowie i jej ciężarnej nieletniej córce, rozgrywająca się w przededniu Świąt Bożego Narodzenia (na kanwie opowiadania O. Tokarczuk).

¹⁵ *Plac Zbawiciela* (2006) w reżyserii Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze to opowieść o toksycznej relacji rodzinnej, o narastaniu wzajemnych pretensji i nienawiści – aż do tragedii.

¹⁶ *Lejdis* (2008) Tomasza Koneckiego, to komedia o perypetiach czterech przyjaciółek żyjących w dużym mieście.

¹⁷ *Nigdy w życiu* (2004) reż. R. Zatorski; komedia romantyczna o perypetiach współczesnej, wykształconej żony i matki.

¹⁸ *W imieniu diabła* (2011) ostatni film B. Sass poruszający problem zniewolenia jednostki w instytucji totalnej, jaką jest żeński zakon.

¹⁹ *Pora umierać* (2007) reż. D. Kędzierska; komediodramat o niepokornej staruszce i jej rodzinie.

²⁰ *Papusza* (2013) reż. Joanna i Krzysztof Krauze; biografia filmowa romskiej poetki.

²¹ *Sponsoring* (2011) reż. M. Szumowskiej; obraz współczesnej prostytucji młodych kobiet.

²² *Dzień Kobiet* (2014) debiut Marii Sadowskiej; historia wyzysku kobiet w popularnej sieci dyskontów spożywczych i ich walce.

²³ *Wieża* (2006) debiut A. Trzosa; opowieść o współczesnych singlach niezdolnych do poważnych związków.

²⁴ *Big love* (2012) reż. B. Białowąs; „antyromantyczna” historia miłości nastolatki z zaborczym mężczyzną.

²⁵ *Warsaw by night* (2014) reż. N. Koryncka-Gruz; portret czterech kobiet, mieszkanek stolicy.

Kwestia debiutów

Film polski od początku związany był (i nadal taki pozostaje) zarówno z narodowym kanonem literatury, jak i z rzeczywistością polską. W minionych, dawnych okresach za kamerą stawały nieliczne Polki (wspomniane Nina Novolli, Franciszka Themerson, Wanda Jakubowska, Ewa Petelska). Dlaczego tak się działo?

Krzysztof Tomasik, śledząc losy polskich reżyserek filmowych z lat 1919–2002, wyróżnił trzy strategie wykluczania twórczyń. Autor twierdzi, że na studia filmowe przyjmowano studentów obu płci, ale w reżyserii przytłaczającą większość stanowili mężczyźni. Jeśli kobieta skończyła szkołę filmową i została w zawodzie, zazwyczaj wtłaczano ją w schematy, które i tak wykluczały z głównego nurtu życia filmowego. Pierwsze wykluczenie polegało na współpracy z mężem, na którego konto przechodziła praca żony, a najbardziej znaną przedstawicielką tego „nurtu” była Ewa Petelska. Inne reżyserki to: Helena Amiradżibi, Teresa Nasfeter, Danuta Ścibor-Rylska, Małgorzata Kopernik-Krzystek. Drugi schemat, w który wtłaczano kobiety nosi nazwę „obraz dla najmłodszych”. Kino dla dzieci nigdy nie było w Polsce cenione i zastanawiająca jest duża liczba reżyserek reprezentujących ten gatunek np. Maria Kaniewska, Anna Sokołowska, Jadwiga Kędzierzawska, Krystyna Krupska-Wysocka, Halina Bielińska i wiele innych. Trzecia strategia wykluczania wedle Tomasika to sprawowanie przez reżyserki funkcji pomocniczych (współpraca reżyserska, II reżyser), a także cenzura dzieł filmowych w latach PRL-u (np. debiut filmowy Ewy Kruk).

Można przypuszczać, że oprócz licznych barier na drodze do edukacji w zawodzie czy realizacji filmowej, wpływ na słabą obecność kobiet za kamerą, mają czynniki innej natury. Dorota Kędzierzawska po latach opowiadała, że nikt nie wierzył, że uda jej się zostać reżyserem, pomimo że jej matka była reżyserką. Natalia Koryncka-Gruz tak odpowiadała 10 lat temu na pytanie, czy trudno być kobietą reżyserem:

Nigdy nie miałam z tym problemów. Nie byłam ani dyskryminowana, ani wyśmiewana. Owszem, reżyserami zostają przede wszystkim mężczyźni – po prostu, dlatego, że jest to piekielnie ciężka praca, wymagająca ogromnych wyrzeczeń. Jeśli kobieta chce mieć dziecko nie powinna wykonywać tego zawodu – ja mam dziecko i wiem, że próba pogodzenia pracy i macierzyństwa jest prawdziwą gehenną. Wiele kobiet nie chce podejmować takiego wysiłku – i mają rację²⁶.

Autorki, którym udało się zaistnieć w kinematografii polskiej, podzielić można na reżyserki zorientowane na karierę polską oraz zagraniczną (Holland), czy też karierę związaną z miejscem zamieszkania (Holland, Antoniuk). Przy czym

²⁶ K. Tomasik, *Polskie reżyserki filmowe 1919–2002*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6.

dominująca jest sytuacja twórczych duetów męsko-damskich, najczęściej zawodowo-partnerskich lub małżeńskich, które były tylko początkową drogą do podjęcia kariery reżyserskiej (początek twórczości) lub są strategią kontynuowaną przez lata, a czasem całe życie (małżeński duet Barbary Sass-Zdort i Wiesława Zdorta). W ramach tych relacji wyróżnić możemy duety reżysersko-operatorskie (Barbara Sass i Wiesław Zdort, Małgorzata Szumowska i Michał Englert, Dorota Kędzierzawska i Artur Reinhart), reżyserskie (małżeństwo Joanna i Krzysztof Krauze oraz Magdalena i Piotr Łazarkiewicz, Agnieszka Holland wraz z mężem – Laco Adamikiem, siostrą i córką), a także tercet scenariuszowo-reżysersko-operatorski (Magdalena Piekorz i Wojciech Kuczek oraz Marcin Koszałka).

W Polsce reżyserki starszego (Sass, Holland, Łazarkiewicz, Kędzierzawska) i młodszego pokolenia (Szumowska, Adamik, Rosłaniec, Jadowska, Sadowska, Białowas, Kolberger i wiele innych) realizują kino niezależne, autorskie. Wszystkie reżyserki są także scenarzystkami, a niejednokrotnie montażystkami i producentkami – wykonują, zatem wiele ról zawodowych związanych z filmem. Ich filmy są dobrze odbierane przez publiczność i krytykę, o czym świadczą liczne nagrody filmowe (nie ma filmów nieudanych). Debiutują później niż ich koledzy, a w chwili debiutu mają większy dorobek, jakby musiały bardziej udowodniać, że się nadają. Z reguły posiadają już nagrody za filmy dokumentalne czy krótkometrażowe. Istotne, że nie ma wśród reżyserek debiutantek przed trzydziestką. Jak pisze Krzysztof Tomasik, najbardziej spektakularna kariera kobiety w polskim kinie – Agnieszki Holland rozpoczęła się tak szybko (debiut – 30 lat), bo reżyserka nie studiowała w Polsce, ale i tak zanim zrobiła fabułę wykazała się pracą przy dwóch filmach nowelowych i trzech telewizyjnych²⁷. Bardziej typowa jest jednak kariera Barbary Sass. Debiut w wieku 44 lat poprzedziło wieloletnie asystowanie jako II reżyser. Dopiero wtedy udało jej się zrealizować filmy telewizyjne i nowelę *Obrazki z życia* (1975). Najczęściej zaś występuje sytuacja działania w polu filmu, ale bez osiągnięć w twórczości kinowej. Przykładem może być przypadek Ludmiły Niedbalskiej. W wieku 25 do 41 lat zajmowała się współpracą reżyserską. Po tym okresie awansowała na II reżysera. Około pięćdziesiątego roku życia wyreżyserowała trzy filmy telewizyjne, w tym *Dzień czwarty* (1984) o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim, ale filmu kinowego nie zrealizowała nigdy. Inną odmianą tego typu kariery jest brak debiutu kinowego i praca przy serialach.

W przeszłości talent nie był wystarczającym kryterium, aby debiutować reżysersko. Natomiast od 2006 roku polski system kinematograficzny przewiduje stypendia i konkursy scenariuszowe, a młodzi realizują półgodzinne etiudy w programach „30 minut” i „Pierwszy dokument”²⁸. Mają także po tych realizacjach możliwość składania scenariuszy do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Pozytywna zmiana

²⁷ *Obraz Niedzielne dzieci* z 1976 zdobył nagrody na festiwalach w San Remo i Mediolanie.

jest efektem polityki PISF-u. W ciągu 10 lat dofinansowanie do krótkometrażowych fabuł otrzymało 21 reżyserek najmłodszego pokolenia. Są to: Agnieszka Smoczyńska, Julia Kolberger, Aleksandra Gowin (w duecie z Ireneuszem Grzybem), Ewa Bukowska, Edyta Sewruk, Maria Zbąska, Aleksandra Terpińska, Eliza Subotowicz, Joanna Wilczewska, Grażyna Trela, Monika Jordan-Młodzianowska, Ewa Banaszkiewicz, Katarzyna Jungowska, Katarzyna Klimkiewicz, Dominika Łapka, Anna Maliszewska, Dorota Lamparska, Dominika Montean, Olga Kałagate, Barbara Białowąs, Maria Sadowska. Dwie ostatnie spośród wymienionych reżyserek, zrealizowały niedawno swoje filmy kinowe (*Big love*, *Dzień Kobiet*), po 7 latach od obrazów finansowanych w ramach stypendium dla młodych. Warto zauważyć, że w przeszłości wiele zdolnych reżyserek i reżyserów „zmarnowało” swoje talenty. Przykładem może być czworo świetnie rokujących twórców cyklu *Pokolenie 2000*, laureatów wielu festiwalowych nagród. Po świetnych, pierwszych recenzjach zniknęli z pola kinematografii. Maciejowi Pieprzycy (*Inferno*, 2001) udało się zadebiutować długometrażową fabułą *Drzazgi* dopiero w 2008 roku (kolejny obraz *Chce się żyć* w 2014), premiera *Erratum* Marka Lechkiego (znanego z *Moje miasto*, 2002) miała miejsce w 2010 roku. Iwona Siekierzyńska (*Moje pieczone kurczaki*, 2002)²⁸ i Artur Urbański (*Belissima*, 2001) do dzisiaj nie zrealizowali filmu kinowego. Po wielkim sukcesie, jakim były ich filmy zrobione w ramach *Pokolenia 2000*, nie znajdziemy ich nazwisk jako twórców kinowych realizacji. Wszyscy pracowali w zawodzie, najczęściej reżyserując polskie seriale telewizyjne.

Podsumowanie

Indywidualność jest związana z własnym projektem siebie, jako kogoś niepowtarzalnego, wyjątkowego. Polskie reżyserki od lat realizują kino autorskie na najwyższym poziomie. Niestety, można mieć obawy, że ich dzieła ani nazwiska, w porównaniu z reżyserami płci przeciwnej, nie funkcjonują w potocznej świadomości²⁹. Zasadniczą strategią funkcjonowania polskich reżyserek w zawodzie jest upór w dążeniu do samorealizacji własną drogą zawodową. Tytułowa niepokorność dotyczy nie tylko kwestii edukacji do zawodu (w wielu przypadkach był to systemowy tor przeszkód), ale także realizacji filmu (fabuła, styl, współpraca). Podobnie jak w przypadku męskich karier, wyróżnić można dwie drogi edukacyjne do zawodu. Pierwszy typ stanowią reżyserki, dla których ten zawód był jedynym wymarzoną, i które czasem

²⁸ Debiutująca *Moimi pieczonymi kurczakami* Iwona Siekierzyńska (lat 35) już w 1996 roku odbierała nagrodę za etiudę szkolną *Pańcia* na Festiwalu Filmów Studenckich w Monachium. Obecnie Siekierzyńska kończy prace nad filmem biograficznym o Katarzynie Kobro.

²⁹ Z moich badań ankietowych realizowanych w latach 2011–2015 wśród 543 studentów socjologii i dziennikarstwa UŁ wynika, że młodzi nie znają (poza A. Holland) nazwisk reżyserek.

wielokrotnie podejmowały próby, aby dostać się na upragniony kierunek studiów. Dla nich ważna była misja; w wywiadach mówią o specyficznym powołaniu i nieugiętości wobec planów. Drugi typ to kobiety, dla których praca z filmem była kolejnym etapem kariery, kolejnym zawodem. Tutaj często znajdziemy reżyserki, które po latach uwierzyły, że reżyseria może być ich działalnością twórczą.

Problemy, jakie ukazywał film polski od swych narodzin, miał charakter uniwersalny: humanizm, zaduma nad losem człowieka we współczesnym świecie. Role kobiece na pierwszym planie nie były i nie są domeną polskiego kina. Szczególnie typ kobiety samodzielnej nie cieszył się popularnością. Oglądając polskie filmy tworzone przez płęć męską, można odnieść wrażenie, że polscy twórcy filmowi długo nie dostrzegali kobiet, a aktorki rzadko miały do zagrania coś więcej niż „tło” czy ozdobę głównego bohatera. Przez wiele lat w polskim kinie brakowało pierwszoplanowych postaci kobiecych. Na przestrzeni ostatnich lat można zauważyć, że w filmach reżyserów płci męskiej pojawiły się ważne role kobiece (*Matka Teresa od kotów*, *Róża*, *Różyczka*, *Rewers*, *Nieulotne*, *Dziewczyna z szafy*).

W filmach polskich, najczęściej, bohaterka była postacią przegraną. Pozostało to cechą charakterystyczną kina tworzonego przez kobiety w Polsce (choć widoczne są już pewne zmiany). Charakterystycznym rysem jest mała liczba komedii wyreżyserowanych przez kobiety (*Pajęczarki*, *Pora umierać*). A w ich dramatach społecznych kobiety są ofiarami, a jeśli już odniosą sukces zawodowy, to wielkim kosztem życia osobistego. Historie filmowe opowiadane przez reżyserki są nie tylko realne, ale często prawdziwe. Filmowy świat to świat widziany oczami Polek, ich rodzin i problemów, albo osób słabszych, skrzywdzonych, gorszych (chorych, biednych, słabych, starych, bezdomnych). Dzięki twórczości reżyserek kobieta stawiała się w kinie uniwersalną postacią filmową, która ze swoimi dylematami i cierpieniami niosła treści powszechnie rozumiane i odczuwane. Warto dodać, że w Polsce kino kobiet tworzy nowy typ postaci filmowej kobiety – człowieka, kobiety równej mężczyźnie.

W chwili pisania tego tekstu zmarła jedna z wielkich polskich mistrzyń kina kobiet, Barbara Sass-Zdort. Ze zniecierpliwieniem czekałam na artykuły podsumowujące jej bogaty dorobek. Nic takiego jednak nie nastąpiło. W sieci sporadycznie pojawiły się skąpe biogramy i opinie krytyków ilustrowane zdjęciami. Osobiście trudno mi wyobrazić sobie taką sytuację, gdyby zmarł inny mistrz kina w Polsce. Monika Talarczyk-Gubała napisała po jej śmierci:

Nie wiem, czy w pełni zdajemy sobie sprawę z miejsca, jakie zajmowała w polskim kinie Barbara Sass. Mimo ciepłych słów, z jakimi na szczęście spotkała się w ostatnim czasie, oraz właściwych pożegnaniu wyrazów uznania, nadal świadomość wagi jej filmów pozostaje niska³⁰.

³⁰ M. Talarczyk-Gubała, *Podjejrzana. Barbara Sass*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/>

Bibliografia

- Helman A., *Feministki o kinie*, „Film na Świecie” 1991, nr 05, s. 5–13.
- Kosecka B., *Polskie kino kobiece*, <http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece> [dostęp: 30.01.2014].
- Legierska A., *Reżyserki*, <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki> [dostęp: 01.02.2015].
- Stachówna G., *I film stworzył kobietę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Talarczyk-Gubała M., *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.
- Talarczyk-Gubała M., *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.
- Talarczyk-Gubała M., *Podjejrzana. Barbara Sass*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150404/talarczyk-gubala-podejrzana-barbara-sass-1936-2015> [dostęp: 04.04.2014].
- Tomasik K., *Polskie reżyserki filmowe 1919–2002*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179> [dostęp: 30.01.2015].
- Kędzierszawska D., *Nikt nie wierzył, że będę reżyserem*, <http://www.polskieradio.pl/9/735/Artykul/1162946,Dorota-Kedzierzawska-nikt-nie-wierzyl-ze-zostane-rezyserem-%5Bwideo%5D> [dostęp: 30.01.2015].

Biogram

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz – adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki UŁ; zainteresowania naukowe i badawcze: socjologia filmu, sztuka kobiet, kino polskie, tabu społeczno-kulturowe.