

# Polskie kameronki



MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

Przedmiotem książki Małgorzaty Radkiewicz *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939* jest kobiece doświadczenie filmowe okresu międzywojnia w kontekście modernizmu i nowoczesności. Badaczka od lat konsekwentnie uzupełnia półkę z rodzimą literaturą filmoznawczą o pozycje poświęcone sztuce i kinu kobiet, teorii i praktyce filmowego feminizmu oraz płci kulturowej, zaszczepiając idee i wyznaczając kierunki badań, które pozwalają nam nadrobić zaległości i dotrzymać kroku studiom kobiecym i genderowym w filmoznawstwie anglojęzycznym. Przypomnę jej prace autorskie: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006), *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010), *Oblicza kina queer* (2014), a także tomy zbiorowe pod jej redakcją: *Gender w humanistyce* (2001), *Gender – kultura – społeczeństwo* (2002), *Gender w kulturze popularnej* (2003), *Gender – konteksty* (2004) oraz *Reżyserki kina. Tradycja i współczesność* (2005). W swych najnowszych projektach badaczka zwraca się w większym stopniu ku archiwom i poszerza kategorię widzialności oraz aktywności kobiet o fotografię (projekt badawczy *Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896-1945*), nie porzucając właściwego swego ścieżce naukowej namysłu nad metodologią badań kulturowej tożsamości płci. Jak zaznacza we wprowadzeniu do najnowszej książki, interesuje ją w większym stopniu analiza przemian tożsamości płciowej niż ograniczenie obszaru refleksji do tematów *stricte* feministycznych, związanych z równością płci, działalnością sufrażystek i emancypacją, czyli wiodących zagadnień z okresu zdobywania przez kobiety praw wyborczych (s. 16). Niemniej kobiece archiwalia dwudziestolecia międzywojennego dają pole do pogłębionych studiów kobiecych, które wpisane w kontekst modernizacji, ukazują całe spektrum negocjacji z wieloma wyznacznikami kulturowymi, społecznymi, ekonomicznymi i technologicznymi.

*Modernistki...* są odpowiedzią na postulat odzyskania archiwów dla kobiecej historii kina, wyrażony między innymi w tytule zbiorowego tomu *Reclaiming the Archives: Feminism and Film History* (2010) oraz reinterpretacji modernizmu przez uwzględnienie udziału kobiet w kulturze filmowej okresu przełomu dźwiękowego i tzw. urynkowanej nowoczesności – *vide* tom *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections* (2007). Kanoniczny wysoki modernizm rodzaju męskiego został uzupełniony o swe niższe rejestry, operujące w kulturze popularnej. Mimo że dorobek polskich krytyczek filmowych okresu międzywojnia

został po części uwzględniony w opracowaniu historii polskiej myśli filmowej w pracach Jadwigi Bocheńskiej (*Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939; Polska myśl filmowa do roku 1939*), Jerzego Toeplitza (*Historia filmu polskiego*, t. 1-4) i Barbary Gierszewskiej (*Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie?* oraz *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje*), a feminizacja tego zawodu w II RP zwróciła już uwagę nawet zachodnich badaczek (Sheila Skaff, *The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland 1896-1939* /2008/), to dotychczas nie został wyeksponowany i zinterpretowany jako osobne zjawisko. Radkiewicz podjęła się podwójnego zadania: sięgnąwszy głęboko do archiwów, uzupełniła ów wybór publicystycznego i krytycznofilmowego pisarstwa kobiet okresu międzywojnia o – jak się okazało – niesłusznie przeoczone teksty i wypracowała dla nich autorską metodę badawczą. Jej kwerenda objęła tygodniki: „As”, „Kino”, „Kurier Literacko-Naukowy”, „Kultura”, „Pion”, „Prosto z Mostu”, „Reporter Filmowy”, „Światowid”, „Wiadomości Literackie”, a także dwutygodniki: „Kino dla Wszystkich”, „Kino Teatr” i miesięcznik „Skamander”, wychodzące odpowiednio od 1918 do 1939 roku. Natomiast jej metoda badań, inspirowana pracą Lucy Fisher<sup>1</sup>, wyłoniła się z umiejętnego skrzyżowania różnych perspektyw: analiz stylu autorskiego, reprezentacji filmowych, badań publiczności, kultury produkcji, historii prasy (s. 15-18). Dopiero w wyniku przyjęcia perspektywy tak wyczulonej na rozmaite niuanse możliwe jest ujęcie kobiecego doświadczenia filmowego, które nie ogranicza się do zawodowej aktywności publicystek i krytyczek, filmowczyń, ale włącza do badań także bywalczyń kin, amatorki w przemyśle filmowym, jego gwiazdy i kinofilki. Małgorzacie Radkiewicz udało się odzyskać polskie dwudziestolecie międzywojenne dla kobiet kina, mimo że na palcach jednej ręki można policzyć reżyserki i scenarzystki, a na palcach drugiej – krytyczki filmowe tego okresu. Przypomnę: Stefania Zahorska, Leonia Jabłonkówna, Stefania Heymanowa, Wanda Kalinowska, Zofia Dromlewiczowa. Jak to zatem możliwe, że *Modernistki...* pękają w szwach od głosów kobiet?

Tytułowe modernistki to kobiety nowoczesne lub aspirujące do nowoczesności, intelektualistki i miłośniczki kina, które wchodziły w rozmaite relacje z filmem, od wysoce profesjonalnych przedsięwzięć, jak naukowa i krytycznofilmowa aktywność Stefanii Zahorskiej (która chcąc nie chcąc wyrasta na główną bohaterkę książki, a jej portret zdobi dodatek z sylwetkami modernistek), po amatorskie, lecz nie mniej zajmujące, jak kinofilia kobiet „ze schodów kuchennych”. Pomiędzy nimi ikona epoki, Jadwiga Smosarska, która swe kursy aktorskie opłacała z własnego wynagrodzenia za pracę w Banku Polskim. Radkiewicz pochyła się nad prasą filmową, społeczno-kulturalną i kobiecą okresu międzywojnia w poszukiwaniu zarówno tych, które składały teksty do druku, jak i tych, dziś dla nas niewidocznych, które z zaciekawieniem chłonęły filmy, miasto, ogłoszenia o pracę, modę, wieści ze świata, nowinki kosmetyczne. Krytyczki, dziennikarki, rywalki lub przyjaciółki, ukryte w stopkach pomocnicze-redaktorki, korespondentki zagraniczne, kiniarki wydające swoje tytuły, aktorki, statystki, wreszcie czytelniczki. Autorka książki odkurzyła w tym celu kilkanaście tytułów przedwojennej prasy: krakowskiej, warszawskiej, poznańskiej i lwowskiej oraz sprawdziła pod kątem refleksji nad wkładem kobiet w kulturę filmową międzywojnia współczesną polską i anglojęzyczną literaturę przedmiotu. Inspiracje metodologiczne płynące z opracowań wczesnego kina brytyjskiego, amerykańskiego i australijskiego pozwoliły jej odkryć polskie

dwudziestolecie jako czas inkluzji kobiet do kultury filmowej, a także włączyć Polki do obszaru badań zajmujących obecnie historyczki kina na świecie, bowiem i tam ilość miejsca poświęconego kobietom w historii kina między wojnami pozostaje odwrotnie proporcjonalna do ich wkładu w kształtowanie awangardy filmowej, gustów publiczności i konsumowanie kultury. Zadanie to w pełni się powiodło. Co więcej, czytając *Modernistki...* zarówno w partiach opracowania naukowego, jak i obszernych cytatów ze źródeł, odnosi się wrażenie, że była to epoka pod tym względem wyjątkowa, a zdobyte w 1918 r. prawo głosu Polki wykorzystały z powodzeniem także w innych dziedzinach. Ponadto kino okazało się kluczowym miejscem ich kontaktów społecznych i kształtowania tożsamości. Chodząc do kina, negocjowały między fantazją o byciu piękniejszą, bardziej sprawczą i mobilną a realiami, w których przyszło im funkcjonować, między obrazami „nowej kobiety”, jakich dostarczała im kultura popularna, a możliwościami, które dawała rzeczywistość społeczno-polityczna lat 20. i 30.

Przy okazji badań nad historią kobiecej krytyki filmowej w Polsce warto sobie uświadomić, jakie były okoliczności wejścia do zawodu bohaterek inspirujących nas analiz anglojęzycznych. Otóż jednym z motywów zatrudniania autorek do recenzowania filmów była u amerykańskich wydawców potrzeba złagodzenia nastawliwego tonu, jaki zwykle przyjmowali recenzenci. *Myślę, że kobiety mają większą intuicję i lepiej rozumieją filmy* – uzasadniał swoje stanowisko Joseph Medill Patterson, założyciel „The Daily News”, zatrudniający tzw. *ladies*: Kate Cameron, Wandę Hale, Dorothy Masters<sup>2</sup>. Początkowo kobietom powierzano tradycyjnie „kobiece” tematy, jak moda w filmie, by stopniowo umożliwiać im ocenę całego filmu. Takie były początki Cecilii Ager (1902-1981), recenzentki „Variety” i „New York Timesa”, która wychowała kolejne pokolenia kobiet piszących dla prasy, między innymi swą córkę Shanę Alexander, pierwszą reporterkę „Life”, oraz Pauline Kael, o której mówiło się, że swój zimny ton przejęła jako własny od Ager<sup>3</sup>. Ciekawe, że autorki nie pracowały początkowo na swoje nazwisko, ale przyjęły ten sam pseudonim, utworzony od okrzyku *Camera on!*, czyli Kate Cameron. To jedna z kameronek, Loretta King, wprowadziła gwiazdkowy system oceny filmów, którym do dziś posługuje się prasa filmowa<sup>4</sup>. Opracowania takie jak *The Complete History of American Film Criticism* autorstwa Jerry’ego Roberta, z kobiecym lejtmotywwem, oraz aktywność założonego w 2004 r. stowarzyszenia Women Film Critics Circle w połączeniu z wystąpieniami Meryl Streep na rzecz kobiecych głosów w krytyce filmowej<sup>5</sup> – wszystko to pozwala uświadomić sobie wkład autorek do wiedzy o współczesnym filmie i ich rolę w kształtowaniu opinii publicznej na temat problematyki kobiecej na ekranie. Świadomość kobiecej tradycji w pisarstwie krytycznofilmowym może wpłynąć korzystnie na kształtowanie gustu, światopoglądu i ostrza krytyki kolejnych pokoleń autorek. Także z uwagi na takie cele publikacja Małgorzaty Radkiewicz ma fundamentalne znaczenie.

*Modernistki...* składają się z trzech obszernych rozdziałów, z których pierwszy – „*Kobiece ścieżki*” w historii kina – stanowi przegląd wątków badawczych z omówieniem tematu w opracowaniach filmoznawczych i prasoznawczych; drugi – *Kobiety o nowoczesności, kinie i kulturze popularnej* – prezentuje zainteresowania i opinie kobiet, w tym poświęcone formie filmowej, kinu zagranicznemu i polskiemu, kinowej publiczności i edukacji filmowej; trzeci – w myśl

E. Ann Kaplan: *Kobiety „po obu stronach kamery” i przed kinowym ekranem* – dotyczy problematyki kobiecej na ekranie i życia artystycznego kobiet na łamach prasy, a także nielicznych prób reżyserskich. Włączając do książki obszerne cytaty i opatrując je naukowym komentarzem, Radkiewicz wypracowała formę na pograniczu monografii i antologii, nie tylko zajmującą i wygodną w lekturze, ale też uzasadnioną faktem, że źródła nie zostały jeszcze zdigitalizowane i dostęp do nich nie jest tak łatwy, jak w przypadku prasy powojennej. Na atrakcyjność książki pracują także wybrane przez autorkę fotografie, wprowadzające w krąg tematów, ale również ikonografii epoki. Trzeba jednak podkreślić, że bohaterami tej książki są głos i tekst, tak jak w symbolicznej dla omawianej problematyki historii łączącej rozwój kinematografii amerykańskiej jako technologii z walką o prawa kobiet. Radkiewicz przypomina (za Amy Shore), że w Studio Edisona w 1913 r. nakręcono film *Votes for Women*. Realizacja tego nagrania przykuła powszechną uwagę, gdyż była częścią Edisonowskich eksperymentów z kinetofonem pozwalającym na udźwiękowanie filmu. Chociaż próba techniczna się nie powiodła, prasa odnotowała zarówno eksperyment, jak i emancypacyjne treści, które miał upowszechnić.

Z cytatów, komentarzy i sieci relacji można wyprowadzić femilinearną nić powiązań między pokoleniami miłośniczek kina. To Danucie Karcz zawdzięczamy pierwszą monografię pisarstwa Stefania Zahorskiej<sup>6</sup>, Mai Elżbiecie Cybulskiej – redakcję zbioru jej listów *Potwierdzone istnienie*<sup>7</sup>, a Annie Nasiłowskiej – opracowanie wyboru jej pism<sup>8</sup>. Natomiast z korespondencji Zahorskiej wyłania się pełniejszy obraz jej przyjaciółki, Leonii Jabłonkówny (łodziarki, absolwentki polonistyki i historii sztuki w Łodzi oraz reżyserii na PWST w Warszawie), w tym wymykającego się definicjom uczucia między „Ste” a „Jelonką”. Wspomnienia odmalowujące przedwojenne życie artystyczne miłośników kina, filmowców i krytyków zebrała Stefania Beylin, członkini START-u<sup>9</sup>, publikująca też na łamach powojennego „Filmu”. W kontaktach między krytyczkami nie brakowało także tonu polemicznego – na przykład Stefania Zahorska odpowiadała na listowną polemikę Stefani Heymanowej na łamach „Wiadomości Literackich”. Co ciekawe, krytyczki i publicystki, profesjonalizujące się dopiero w pisarstwie filmowym, nie próbowały budować swojego autorytetu na odwoływaniu się do rzekomych obiektywnych kryteriów oceny filmów, ale ujawniały swój gust filmowy (Zahorskiej upodobanie do „reneclairów”) i niechęć wobec kina „kanapy i ułana” (Heymanowa). Dowcipne, ironicznie, pewne ostrości swojego spojrzenia nie tylko edukowały widzów, ale też ośmiały się apelować do filmowców i kiniarzy, jak domagająca się bardziej ambitnych propozycji Wanda Kalinowska w tekstach *Hallo, panowie reżyserzy!* i *Hallo, pp. właściciele kin!*

Najbardziej zajmujące są te fragmenty książki, w których – w efekcie nałożenia perspektyw badawczych – krzyżują się także drogi modernistek. Autorce udało się w gąszczu informacji prasowych i innych archiwalnych dokumentów znaleźć dowody kontaktów towarzyskich między pisarkami, krytyczkami i kobietami kina, na przykład między Stefanią Zahorską, Franciszką Themerson i Marią Kuncewiczową, a nawet wzmianki o propozycjach współpracy reżyserskiej składanych przez samego Aleksandra Forda Stefani Perzanowskiej oraz Idzie Kamińskiej. Spośród licznych recenzji Radkiewicz wysunęła na przód te, w których autorki rozważają kwestie kobiece w adaptacjach powieści Zofii Nał-

kowskiej i Gabrieli Zapolskiej, specyfikę aktorstwa Poli Negri i Mieczysławy Ćwiklińskiej, fenomen gwiazdorstwa Marleny Dietrich, Greta Garbo czy Joan Crawford, a zarazem ciężki los wiecznych statystek. Oceniają styl i Leni Riefenstahl, i Leontine Sagan. Autorka książki, ośmielona horyzontami intelektualnymi swoich bohaterek i ich orientacją w świecie, a niekiedy wprost zawodowymi sukcesami za oceanem (amerykańska *Sprawa Moniki* na podstawie scenariusza Marii Morozowicz-Szczepkowskiej), kreśli analogie między sytuacją kobiet w Polsce i w Stanach Zjednoczonych – kobiet, które i tu, i tam stawały się twórczyniami i konsumentkami kultury popularnej. Ich wypowiedzi, postulaty, krytyki były wpisywane – niekiedy wbrew ich intencjom – w szerszy kontekst, jak sąsiedztwo reklamy środka ujednolajającego biust przy wywiadzie na wyłączność „Kina” Leonii Charapowej z Bebe (*sic!*) Davis. Niemniej to prasa pozostaje do dziś źródłem informacji o nieoficjalnym obiegu kobiecej tradycji (odczyty Wandy Melcer o Virginii Woolf), a pozycja krytyczek „Wiadomości Literackich” znajduje uzasadnienie w programie ideowym pisma, które wydawało przecież dodatek „Życie Świadome”. *Last but not least*, to z ich tekstów prasowych możemy wnioskować o walorach zaginionych filmów Themersonów, krótkich metrażach START-u i tak cenionych przez Zahorską filmach Forda.

Środowisko startowców (Wanda Jakubowska) i sympatyków stowarzyszenia (Stefania Zahorska) jawi się na stronach *Modernistek...* jako nad wyraz postępowe. Warto podkreślić, że to właśnie dzięki Zahorskiej i jej wystąpieniu na II Polskim Zjeździe Filozoficznym w 1927 r. w Warszawie problematyka filmowa po raz pierwszy zaistniała na forum uniwersyteckim, a ze środowiska lwowskich „Sygnałów” wywodziła się filmoznawczyni i teoretyczka muzyki filmowej Zofia Lissa – autorka najdojrzalszej, obok *Dziesiątej muzy* Karola Irzykowskiego, pracy teoretycznej *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej* (1937). Niemniej należy tę kwerendę uzupełnić o pamflet na kobiety recenzentki, który wyszedł spod pióra najaktywniejszego pisarstwo startowca – Jerzego Toeplitza. Na łamach „Pionu” w 1934 r. opublikował tekst zatytułowany *Przykra atmosfera*, w którym diagnozował upadek kobiecego pisarstwa, sprawdzając je do stereotypu kariery przez... fotel redaktora naczelnego: (...) *czasy, kiedy pełna zapалу Maria J. Wielopolska redagowała dodatek filmowy w „Słowie Prawdy” i tygodnik „Kino-Teatr”, a w „Gazecie Warszawskiej” była recenzentką Lucyna Ciechanowiecka, są dziś niedoścignionym ideałem. (...) W pismach niezależnych, względnie pseudoniezależnych, recenzje pisują przeważnie panie, które dział filmowy objęły z tych czy innych zakulisowych względów redakcyjnych. Są pośród tego legionu pań, zajmujących się krytyką filmową, osoby o dużym talencie dziennikarskim, o niewątpliwej kulturze i oglądzie literacko-artystycznej, mało jest jednak osób fachowych, mających niewątpliwie kwalifikacje do objęcia odpowiedzialnego stanowiska krytyka filmowego*<sup>10</sup>. W tym ujęciu kobieca krytyka filmowa nie byłaby jedynie głosem wykształconych modernistek, ale także częścią „jazgotu niewieściego”, o który toczono spór w dwudziestolecium międzywojennym w Polsce<sup>11</sup>.

Kapitałnym walorem pisarstwa feministycznego pozostaje wciąż satysfakcja odzyskiwania doświadczeń co najmniej połowy ludzkości. Zaplecze teoretyczne nie prowadzi tu do jałowych spekulacji na oswojonym materiale, przeciwnie – pozwala wybrzmieć wygłoszonej części kobiecej przeszłości, zdobyć w niej oparcie

dla naszych planów na przyszłość. Otwierając najnowszą książkę Małgorzaty Radkiewicz, otwieramy kobiece archiwum dwudziestolecia międzywojennego, a zarazem te książki, które dopiero powstaną z jej inspiracji.

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

Małgorzata Radkiewicz, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

<sup>1</sup> L. Fisher, *Shot / Countershot. Film Tradition and Women's Cinema*, Macmillan Education Ltd., Londyn 1989, s. 6.

<sup>2</sup> J. Roberts, *The Complete History of Film Criticism*, Santa Monica Press, Solana Beach 2010, s. 81.

<sup>3</sup> Tamże, s. 86-87.

<sup>4</sup> Tamże, s. 82.

<sup>5</sup> K. Rich, *Meryl Streep Calls Out „Infuriating” Lack of Female Film Critics*, „Vanity Fair”, 7 października 2015, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/10/meryl-streep-female-film-critics> (dostęp: 25.07.2016).

<sup>6</sup> D. Karcz, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 1-2.

<sup>7</sup> M. E. Cybulska, *Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1988.

<sup>8</sup> S. Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, oprac. A. Nasiłowska, IBL PAN, Warszawa 2010.

<sup>9</sup> S. Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962.

<sup>10</sup> J. Toeplitz, *Przykra atmosfera*, „Pion”, 12 maja 1934, nr 19. Cyt. za: *Publicystyka START-u. Wybór artykułów*, red. A. Helman, Centralne Archiwum Filmowe, Warszawa 1960, s. 74.

<sup>11</sup> Zob. J. Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2010.