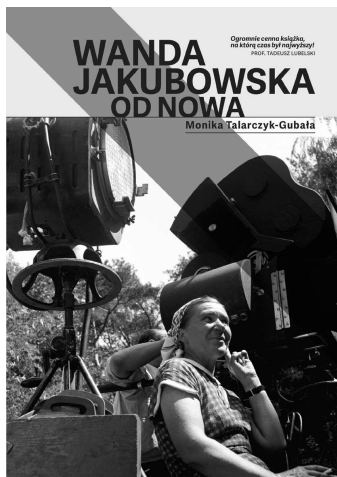


## KSIĄŻKI O FILMIE

# Kobieta, komunistka, filmowiec



PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Monika Talarczyk-Gubała bohaterką swojej nowej książki *Wanda Jakubowska. Od nowa* uczyniła reżyserkę jednocześnie znaną i nieznaną, stale przypominaną i prawie całkowicie zapomnianą, której filmy są nieustannie oglądane i zarazem pokrywają się kurzem, ponieważ nikt do nich nie sięga. Zaproponowała przy tym własną propozycję lektury jej biografii i twórczości. Zwłaszcza w odniesieniu do lat 1944-1989, ale nie tylko, kino polskie jest ukazywane albo w kontekście polityczno-ideologicznym, albo estetycznym. Te dwie dominujące tendencje bez wątpienia zaważyły na sposobie (nie)obecności Wandy Jakubowskiej w historii naszej kinematografii. Talarczyk-Gubała przełamuje obydwie, konsekwentnie podążając drogą, którą sama wyznaczyła w dwóch ważnych książkach: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*<sup>1</sup> oraz *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*<sup>2</sup>. Stanowiły one istotny przełom w pisaniu o kinie polskim. Także w pracy o Jakubowskiej autorka traktuje kino kobiet jako jeden ze sposobów przełamania tych dominujących tendencji.

Nie mamy do czynienia z typową biografią. Talarczyk-Gubała pomija wiele fragmentów życia Jakubowskiej, koncentrując się na tych, które uważa za szczególnie ważne. Zresztą nierzadko zakłóca chronologię, by zwrócić uwagę na jakiś problem. W przyjętej przez nią formule można to w pełni akceptować<sup>3</sup>. Sięgnięcie do biografii Jakubowskiej jest ważne nie tylko ze względu na kwestie czysto faktograficzne. Odtworzenie najwcześniejszych lat życia, środowiska, w którym się wychowywała, pozwala lepiej zrozumieć jej wybory. Dzięki temu książka Talarczyk-Gubały staje się nie tylko opowieścią o reżyserce, ale ciekawym portretem epoki. O Jakubowskiej pisze się głównie przez pryzmat twórczości w pierwszych dziesięciu powojennych latach, biorąc pod uwagę *Ostatni etap* i *Żołnierza zwycięstwa*<sup>4</sup>, tymczasem autorka zasadnie poświęca sporo miejsca jej przedwojennym losom, jak również realizowanym przez nią wówczas filmom. Bardzo dobrą decyzją było pokazanie Jakubowskiej jako przedstawicielki pokolenia urodzo-

*nego pod zaborami, które jako pierwsze poszło na uniwersytety w niepodległej Polsce* (s. 12).

Zgadzam się z autorką, że jedną z najważniejszych przyczyn wyparcia z pamięci Wandy Jakubowskiej i jej twórczości były okoliczności polityczne. Zarówno jej postać, jak i filmy, bardzo mocno kojarzyły się z kinem PRL-u. Należałoby jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, w równej mierze decydującą o małej liczbie publikacji na ten temat. W pisaniu o polskim kinie wybór bohaterów był związany z przypisywaną ich twórczości wartością artystyczną. Filmy Jakubowskiej w tej hierarchii plasowały się stosunkowo nisko.

To estetyczne kryterium z pewnością nie powinno być decydujące, nie można jednak ignorować samych filmów. Jakubowska była postacią fascynującą, niesłychanie ważną dla polskiego kina, ale nie była zbyt dobrą reżyserką. Muszę jednak przyznać, że choć książka nie zmieniła mojej ogólnej oceny tej twórczości, to spowodowała, że jawi mi się ona jako o wiele bogatsza w możliwości interpretacyjne, niż sądziłem do tej pory.

Monika Talarczyk-Gubała odczytuje bowiem na nowo nie tylko życie i całość twórczości Wandy Jakubowskiej, ale także pojedyncze filmy. Na pierwszy plan wysuwa się rzecz jasna *Ostatni etap*, zinterpretowany oryginalnie i przekonująco, ale dużą przyjemność poznawczą i czytelniczną sprawiają też fragmenty poświęcone zaginionemu przedwojnemu *Nad Niemnem*, jak również *Spotkaniom w mroku* i *Białemu mazurowi*. Autorka nieco więcej miejsca poświęca także dwóm pozostałym filmom obozowym, czyli *Końcowi naszego świata* i *Zaproszeniu* oraz *Opowieści atlantyckiej* i *Królowi Maciusiowi I*. Pozostałe filmy są zaledwie wspomniane bądź skwitowane kilkoma, może kilkunastoma zdaniami. Mimo wszystko Talarczyk-Gubała ma świadomość, że nie jest to wybitne kino. Nie ma zamiaru przekonywać, że wszystkie filmy są interesujące, choć stara się przywrócić blask niektórym z nich. Z całą pewnością natomiast udało jej się udowodnić, że twórczość Jakubowskiej ma wyraźnie konsekwentny, autorski charakter.

Autorka *Historii współczesnej* robiła swoje filmy, nie patrząc na to, że zmienia się zarówno samo kino, jak i widownia, która oczekuje czegoś innego. Te filmy były słuszne moralnie, poprawne politycznie, widać w nich pasję, szlachetny cel, ale jakże często rozmięły się z widzem. Wiele jej filmów jest po prostu nudnych. Można jednak spojrzeć na nie jako na całość również ze względu na te niepowodzenia. Dlaczego tak było? Szkoda, że Talarczyk-Gubała nie zamieściła w książce fragmentu z *Białego mazura*, w którym udzielała bardzo interesującej i trafnej odpowiedzi: *Jakubowska nie myślała o upodobaniach widza, o potrzebie utrzymania z nim kontaktu. Po „startowsku” chciała mu te upodobania narzucić, znajdowała w społecznym oddziaływaniu sztuki filmowej uzasadnienie pójścia pod prąd społecznym tendencjom, nawet jeśli zupełnie rozmięła się z oczekiwaniami widowni. Najbardziej przekonująca okazywała się jednak dopiero wtedy, kiedy opowiadała własną historię („Zaproszenie”), a nie swojej kinematografii („Żołnierz zwycięstwa”). Jej filmy z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przypominają stare fotografie, których jedyny kontakt z rzeczywistością to kolor. Pochodzą z atelier fotograficznego, którego właściciel dawno przestał prenumerować nowe roczniki kwartalników fotograficznych i zamknął się w ścianach swojego archiwum. Fotografie te są niczym udźwiękowione pocztówki – kolejny przebrzmiały pomysł polowy XX wieku*<sup>5</sup>.

Nie ma wątpliwości, że najważniejszym filmem Wandy Jakubowskiej pozostał *Ostatni etap*. Tak samo widzi go Talarczyk-Gubała, choć rozkłada akcenty inaczej niż robiono to dotąd. Rezygnacja z politycznego i ideologicznego odczytania *Ostatniego etapu* jest zrozumiała, ponieważ na ten temat sporo już napisano, aczkolwiek choćby skrótowe przytoczenie części argumentów byłoby, jak sądzę, zasadne. Niemniej przekonuje mnie autorka, kiedy pisze: *Uznaje się ten film za podporządkowany zewnętrznym celom do tego stopnia, że w moim odczuciu znika z pola widzenia intencja samej Jakubowskiej, mimo że autorzy powołują się na wywiady z reżyserką. Zakładając, że cele te były tożsame, pozbawia się ją autonomii i pomija fakt, że film powstał w wyniku jej determinacji, a nie zamówienia państwowego producenta. Co więcej, redukuje się przesłanie tego filmu do tego, które mieściło się w głównym nurcie politycznym po wojnie, a przez to zubaża historię kina kobiet w Polsce. [...] Polityka autorska kina kobiet i ponownie postawiona hipoteza autobiograficzna wzbogaciłyby, jak sądzę, nasz ogląd filmów obozowych Jakubowskiej* (s. 156-157).

Życie i filmy Wandy Jakubowskiej, jej wypowiedzi, zwłaszcza te po roku 1989, dowodzą czegoś, o czym badacze kultury PRL-u nierzadko zapominają. Realizacja politycznego zamówienia nie wyklucza odwołań do własnych poglądów i przekonań. Przykładem może być twórczość Ewy i Czesława Petelskich. Nie wątpię zatem, że przy wyborze tematów swoich filmów Jakubowska kierowała się własną potrzebą i przekonaniem, ale też jej dzieła zazwyczaj wpisywały się w pewne dominujące tendencje, zjawiska, motywy, interpretacje, inspirowane przynajmniej częściowo czynnikami pozafilmowymi. Nie chodzi mi tylko o czas socrealizmu, to jest zbyt oczywiste. Czymś jeszcze osobnym był *Król Maciuś I*, który zapoczątkował serię udanych filmów dla dzieci zrealizowanych na przełomie lat 50. i 60.

Przyjrzyjmy się jednak dwóm przykładom z lat 60. Pisząc o pamięci w obozowych filmach Jakubowskiej, Talarczyk-Gubała przywołuje m.in. Gillesa'a Deleuze'a. W kontekście jego koncepcji autorka pisze na przykład o *przejściach między czasem minionym a czasem teraźniejszym* (s. 205) w *Spotkaniach w mroku*. Niezbyt mnie to przekonuje, choć w pełni doceniam jej inwencję i kreatywność; chodzi mi jednak przede wszystkim o to, by nie tracić z pola widzenia ówczesnych strategii interpretacyjnych. Trzeba pamiętać, że pamięć wojny w latach 60. miała jeszcze inne znaczenie i właśnie *Spotkania w mroku* oraz *Koniec naszego świata* doskonale się w nie wpisywały<sup>6</sup>. Motyw łączenia przeszłości i teraźniejszości w filmach o II wojnie światowej miał służyć legitymizacji współczesności, aktualności pamięci o wojnie i ocenie dzisiejszych Niemców. Widać to w wielu ówczesnych filmach i ich recepcji. Warto też zapytać, jaka była relacja między możliwością prezentacji pamięci jednostkowej w sytuacji, kiedy miała dominować pamięć zbiorowa. W odniesieniu do życia i twórczości Jakubowskiej, ale też innych twórców, wydaje mi się to nader interesujące.

Także w innych przypadkach widać zgodność filmów Jakubowskiej z innymi reżyserami. W *Gorącej linii* (1965) opowiadała o problemie funkcjonowania, także w kontekście nieprawidłowości, zakładu pracy, podjętym również w *Wilczym bicie* (1964) Antoniego Bohdziewicza, *Katastrofie* Sylwestra Chęcińskiego, *Niedzieli sprawiedliwości* Jerzego Passendorfera czy *Miejscu dla jednego* (wszystkie 1965) Witolda Lesiewicza. Nie może dziwić, że wszystkie powstały w tym samym czasie. Zaledwie dwa lata wcześniej Władysław Gomułka podczas XIII Plenum

KC PZPR narzekał, że powstało *zbyt mało dzieł literackich, filmowych czy teatralnych, które by z pełnym zaangażowaniem i pasją ukazywały obraz naszego kraju, walkę o jego rozwój gospodarczy, ofiarny trud klasy robotniczej, inteligencji, polskiej wsi, kobiet i młodzieży*<sup>7</sup>, dopominał się, aby nie pomijać *w sztuce problematyki pracy ludzkiej [...] jej prawdziwego piękna i prawdziwego bohaterstwa*<sup>8</sup>.

Nie chodzi mi o to, by czynić z tego Jakubowskiej zarzut. Takie były realia ówczesnej kinematografii, zresztą, jak już wspominałem i co znakomicie pokazuje Talarczyk-Gubała, autentyczność zaangażowania i wierność ideałom reżyserki nie ulega wątpliwości. Rzecz w tym, że mimo wszystko, niezależnie od świeżości i oryginalności, konsekwentnie realizowanej perspektywy spojrzenia, specyfiki eseju, nie powinno się wyabstrahowywać filmów z kontekstu ich powstania. Co więcej, szczególnie ciekawa wydaje mi się właśnie ta szczególna relacja między osobistym podejściem Jakubowskiej do kina i świata a oficjalnymi wymaganiami w danym momencie. Jak być socjalistką w kraju realnego socjalizmu? Jeśli ten dylemat połączyć z perspektywą kina kobiet, z pytaniem o to, jak być reżyserką w świecie mężczyzn, rezultaty mogą być jeszcze ciekawsze. Talarczyk-Gubała słusznie przecież zwraca uwagę na coś, co nie tyle zostało zapomniane, ile nigdy nie było odpowiednio zaakcentowane – na zawarty w filmach głos kobiet.

Sama Jakubowska jeszcze po latach, w zupełnie innej rzeczywistości politycznej i społecznej, podkreślała, jakby prowokacyjnie, że pozostała komunistką. Jak jednak rozumiała to słowo, obarczone dziś tak jednoznacznie negatywnymi skojarzeniami? W pełni zgadzam się z Talarczyk-Gubałą, kiedy widzi Jakubowską jako *najpierw socjalistkę, (er)pepeesówkę i sympatyczkę KPP, choć sama określała się jako „niepoprawny komuch”* (s. 246-247), wcześniej zwracając uwagę na *wciąż nieczytelne rozróżnienie pomiędzy komunizmem i (realnym) socjalizmem* (s. 246). Należy też jednak pamiętać, że inaczej postrzega się komunizm z perspektywy krajów, w których był on przede wszystkim swoistą alternatywą intelektualną, inaczej w tych, w których był on codziennym, jakże często bolesnym doświadczeniem. Dlatego też przywołanie w tym kontekście doświadczeń i poglądów Doris Lessing budzi mój opór jako historyka, choć rozumiem je czytając esej.

*Wanda Jakubowska. Od nowa* stanowi bowiem esej najwyższej próby. Podejmuje rzadko poruszany temat (bo jakkolwiek paradoksalnie to brzmi w odniesieniu do reżyserki *Ostatniego etapu*, tak właśnie jest), proponuje jego oryginalne, autorskie ujęcie, zwłaszcza w perspektywie badań nad polskim kinem – jako przykład kina kobiet ze wszystkimi konsekwencjami tego określenia, jest znakomicie, wręcz błyskotliwie napisany. Stosunek autorki do bohaterki jest bardzo osobisty, ciepły, czuje się empatię, chęć zrozumienia. Przy tym książka ta bez wątpienia w istotny sposób dopełnia wiedzę o polskim kinie, zarówno w odniesieniu do głównej bohaterki, jak i kwestii pozornie drobnych, ale nader zajmujących, na przykład zwrócenie uwagi na liczbę kobiet zaangażowanych (choć nie wiemy, w jakim stopniu) w działalność START-u. Zawiera mnóstwo nader interesujących spostrzeżeń, uwag i rozważań, na przykład o matce-Polce w filmach Jakubowskiej, roli kobiet w *Białym mazurze* czy *Królu Maciusiu I* w kontekście przypisanego kobietom kina dla dzieci i młodzieży. Jedna z najciekawszych części książki jest poświęcona zaginionej ekranizacji *Nad Niemnem*.

Esaj rządzi się swoimi prawami, nie musi respektować reguł narracji akademickiej. Talarczyk-Gubała rzetelnie informuje o tym czytelnika: *Narracja histo-*

ryczna snuta „*sine ira et studio*” jest obca mojemu temperamentowi i, jak sędzę, nie służy „uruchomieniu” czytelnika” (s. 20). Co więcej, ponieważ historia pisana jest zawsze przez kogoś, poglądy, świadomość i system wartości autora odgrywają w niej pierwszoplanową rolę. I tu Talarczyk-Gubała niczego nie ukrywa. Swoją perspektywę przedstawia jasno i jednoznacznie. Pisząc o kinie kobiet, rozszerza pole zainteresowań historii polskiego kina. To zaangażowanie jest odczuwalne, ale nie przeszkadza jej jako badaczce. Jeśli jednak potraktować tę książkę jako pracę historycznofilmową, do czego uprawniają wypowiedzi autorki, pojawiają się liczne wątpliwości. Skoro sama przywołuje kwestię narracji historycznej, to wywołuje tym samym problem źródeł oraz uwzględniania ówczesnych kontekstów i strategii odbioru. Nawet najbardziej rewolucyjne interpretacje nie powinny z nich rezygnować.

Jeżeli chodzi o źródła, warto było sięgnąć w większym stopniu – choć rzecz jasna nie tylko z tego powodu – do recenzji jej filmów, jak również do wywiadów, których udzielała. Można w nich znaleźć sporo interesujących tropów, które pozornie nie pasują do wyobrażeń o reżyserce. Oto na przykład w 1968 roku mówiła: *Chciałabym zrobić film ukazujący rzeczywistość obozową od strony, od której nikt jej dotąd nie ośmielił się pokazać: od strony groteskowej. To zupełnie możliwe! W tym irracjonalnym świecie były elementy wręcz humorystyczne. Czy jednak do takiego filmu dojrzelibyśmy, widzowie i ja sama? Nie wiem*<sup>9</sup>. Akurat z filmami obozowymi Jakubowskiej humor się nie kojarzy. A jednak!

Sięgnięcie do prywatnego archiwum Wandy Jakubowskiej przynosi wiele cennych dokumentów, przede wszystkim jej korespondencję, która do tej pory w ogóle nie była wykorzystywana. Różnorodne źródła pozwalają na analizę kolejnych aspektów twórczości. Dobre rezultaty dało porównanie wcześniejszych wersji scenariusza *Ostatniego etapu* (robocze tytuły: *Oświęcim*, *List z Oświęcimia*, *Odcinek Birkenau melduje*). Szkoda, że autorka nie powtórzyła tego zabiegu przy innych filmach, by ukazać w ten sposób nieustanny proces negocjowania znaczeń, który dotyczył nawet kogoś o jej pozycji. Jakże ciekawa byłaby odpowiedź na pytanie, jakich projektów nie udało jej się zrealizować. Co zaważyło na ich niepowodzeniu? Były przecież takie, czego przykładem może być opisana przez Tadeusza Lubelskiego nieudana próba przeniesienia na ekran *Sprawy Szymka Bielasa*<sup>10</sup>.

Warto byłoby także bardziej zagłębić się w stenogramy kolaudacji, jak również narad i zebrań filmowców, podczas których sporo mówiono o zespołach filmowych, zarówno jako o idei, jak i o ich bieżącym funkcjonowaniu. Jakubowska często zabierała głos, a w jej wypowiedziach można wyczuć pewien dysonans między partyjnym rytuałem (była członkiem egzekutywy POP przy Zespołach) a troską o kino i zespoły, zwłaszcza że nie sposób nie pomyśleć w czasie lektury właśnie o jej przedwojennych doświadczeniach i ideach. Dobrym przykładem mogą być postulaty Jakubowskiej z 1963 roku wygłoszone na naradzie w Jabłonie, dotyczące powołania działaczy partyjnych w skład Komisji Ocen Scenariuszy. Można je oceniać dwójako: jako próbę jeszcze większego podporządkowania kinematografii władzy lub próbę usprawnienia procesu decyzyjnego.

Talarczyk-Gubała pisze także, co oczywiste, o działalności Jakubowskiej jako kierowniczkii Zespołu Autorów Filmowych oraz Zespołu Filmowego Start. Pokazuje w ten sposób jej istotną obecność w polskiej kinematografii, ale także swoistą ciągłość działalności, nawiązanie do przedwojennych doświadczeń. Zwraca przy



tym uwagę na współpracę z kobietami, co stanowi bardzo cenny przyczynek do rozważań nad usytuowaniem jej samej, ale także innych reżyserek, w kulturze produkcji w polskiej kinematografii. W latach 1955-1968, kiedy Jakubowska kierowała Startem, ona oraz Maria Kaniewska i Anna Sokołowska nakręciły czternaście z trzydziestu dwóch produkcji zespołu, a jak przypomina autorka – były wówczas *jedynymi fabularzystkami samodzielnie (bo Ewa Petelska podpisywała je razem z mężem – PZ) realizującymi filmy* (s. 105).

Skoro jednak mowa o miejscu Jakubowskiej w kulturze produkcji PRL-u, warto było przypomnieć historię filmu Konrada Nałęckiego *Dwoje z wielkiej rzeki*. W marcu 1956 roku został skierowany do produkcji przez kierowniczkę artystyczną Startu, która skorzystała z upoważnienia nadanego przez Leonarda Borkowicza zaraz po utworzeniu zespołów filmowych. *Dwoje z wielkiej rzeki* budziło wiele wątpliwości, w czasie kolaudacji film został odrzucony przez wszystkich jej uczestników. Ostatecznie jednak zainwestowano dodatkowe środki na przeróbki i w 1958 roku, po dwóch latach, film wszedł na ekrany. Znacznie przekroczył budżet, natomiast frekwencja była relatywnie niezbyt wysoka. Jak podkreśla Edward Zajiček, tak przecież bywało niejednokrotnie, ale cała sytuacja była *dobrym pretekstem do wycofania się z pochopnie poczynionych koncesji*<sup>11</sup>. Problemy miał Zespół Start, groziło mu nawet rozwiązanie, ale ostatecznie udało się go uratować. Przetrwiała też Wanda Jakubowska. Historia ta dowodzi, jak serio i konsekwentnie reżyserka podchodziła do powierzonych jej obowiązków, ale też mówi sporo o kinie PRL-u.

W książce znajdziemy wiele błyskotliwych skojarzeń, które od razu otwierają nowe możliwości, prowokują do dyskusji, wreszcie budzą podziw dla autorki. Przykładów można podać sporo. Oto jedno ze zbliżeń w *Zaproszeniu* przywodzi jej na myśl malarstwo Andrzeja Wróblewskiego, a ujęcie Marty pod szubienicą w *Ostatnim etapie – Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera. Ale już przywołanie *Przemięło z wiatrem* w kontekście *Nad Niemnem* (s. 145) jest według mnie tyleż atrakcyjne, ile jednak nieuprawnione. Na pewno też nie należy kwestii o solidarności w *Białym mazurze* (s. 271) w żaden sposób utożsamiać z późniejszym o kilkanaście miesięcy ruchem związkowym.

Czy można poglądy Aleksandry Kołłontaj porównywać z amerykańskim feminizmem, nie zwracając uwagi na całość kontekstu? Mam co do tego poważne wątpliwości. Talarczyk-Gubała przywołuje dosłownie zdanie z poświęconego bolszewickiej działaczce hasła ze *Słownika teorii feminizmu* Maggie Humm<sup>12</sup>, nie zwracając uwagi, że jest ono tyleż uproszczone, ile zideologizowane oraz ignorujące rzeczywistość historyczną. Jeśli bowiem czytamy, że Kołłontaj *wzywała do ochrony macierzyństwa i wspierania pracujących matek przez państwo* (s. 28) czy o dzieciach, które *stawały się przedmiotem nowych praw* (s. 28), to trzeba pamiętać, że Kołłontaj ujmowała relacje kobiet i mężczyzn w kontekście nowego społeczeństwa komunistycznego jako związek dwojga towarzyszy, którym rodzina nie jest potrzebna, ponieważ obowiązki wychowawcze przejmie na siebie państwo, a rodzina odciąża od bardziej pożytecznej pracy na rzecz tego państwa.

Przyglądam się bliżej tej niezwykle drobnej w gruncie rzeczy kwestii, by wskazać, że Talarczyk-Gubała ulega niekiedy feministycznym interpretacjom, na drugi plan spychając wiarygodność źródłową i kontekst. W innym miejscu czytamy o *Ostatnim etapie: Płeć reżyserki i kobieca bohaterka zbiorowa masowo ogląda-*

nego filmu o międzynarodowym rozgłosie sprawiły, że obraz kobiety na ekranie stał się w prasie socrealizmu jednym z wątków filmowej publicystyki lat 50., na długo zanim pojawił się ponownie z inspiracji drugiej fali feminizmu w latach 70. (s. 172-173). Mamy tu do czynienia z wyraźną nadinterpretacją. O filmowych wizerunkach kobiet, zarówno w fabule, jak i dokumencie, pisano rzeczywiście bardzo dużo, ale nie wynikało to z wpływu filmu Jakubowskiej, tylko z założeń samego socrealizmu, który problem pracy i równouprawnienia kobiet uczynił jednym z najważniejszych tematów, nie tylko filmowych.

Problemem nie jest rzecz jasna przyjęcie perspektywy feministycznej. Talarczyk-Gubała posługuje się nią konsekwentnie, skutecznie i z rozważą. Istotny jest kontekst historyczny, ze wszystkimi niuansami. Nadinterpretacją jest na przykład odczytanie wystąpienia Jakubowskiej na Kongresie Zjednoczeniowym PPR i PPS w grudniu 1948 roku jako przejawu osobistych odczuć. W tym doskonale zorganizowanym spektaklu nie było miejsca na indywidualne emocje. W przemówieniu reżyserki nie ma niczego oryginalnego, wszystkie zawarte tam tezy i postulaty można było znaleźć w dziesiątkach ówczesnych tekstów publicystycznych i politycznych. A pojęcie „internacjonalizmu” (s. 250) było częścią socrealistycznej nowomowy, nie miało nic wspólnego z międzynarodowymi kontaktami Jakubowskiej czy światową karierą *Ostatniego etapu*.

W ciekawy sposób, jako wizualny esej, został pomyślany rozdział 10. Dzięki przemyślanemu uporządkowaniu fotosów stanowi on doskonale dopełnienie książki. Niepotrzebnie jedynie Talarczyk-Gubała w króciutkim wprowadzeniu wspomina o socrealistycznym typaży, które to pojęcie trudno w jakikolwiek sposób odnieść do tego akurat zestawu i filmów, i zdjęć. Wynika z tego ponadto, że autorka błędnie postrzega socrealizm, który jest nieodłącznie związany z kulturą polską okresu stalinowskiego, jako zjawisko właściwe dla całego okresu PRL-u.

Mam świadomość, że pisząc tę recenzję, myślałem trochę o innej książce, tej, która jeszcze nie powstała, a którą chciałbym przeczytać. Wiem też, że ktokolwiek ją napisze, nie będzie mógł zignorować *Wandy Jakubowskiej. Od nowa*. Czytałem ją z przyjemnością i satysfakcją, a pewne poczucie niedosytu, z którego wynikały wszystkie uwagi, sugestie, polemiki, bierze się z tego, że jest to książka pasjonująca i inspirująca, która budzi apetyt na jeszcze więcej przypomnianych filmów, zdarzeń, odkrywczych interpretacji, przełamujących nazbyt może niekiedy spetryfikowaną historię polskiego kina. Monika Talarczyk-Gubała zrobiła kolejny krok w kierunku zapełnienia ciągle zbyt licznych w niej białych plam. Znalazła w tej historii swoją niszę i perfekcyjnie ją zagospodarowała.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Monika Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

<sup>1</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013.

<sup>2</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013.

<sup>3</sup> Książka jest w ogóle dobrze, ciekawie skomponowana, choć od razu muszę zastrzec, że dwa jej elementy wyróżniają się spośród innych. Decyzję o umieszczeniu w książce słynnego tekstu Hanno Loewy'ego *Matka*

wszystkich filmów o Holokauście? Trylogia oświęcimska Wandy Jakubowskiej oraz wywiadu z reżyserką, który w 1987 roku przeprowadziła Barbara Hollender, uważam za błędną. Nie ulega wątpliwości, że *Matka wszystkich filmów...* to artykuł o fundamentalnym znaczeniu dla odczytania *Ostatniego etapu*, jednak nie powinien się znaleźć w książce autorskiej, podobnie jak wspomniany wywiad.

<sup>4</sup> Przy okazji, Władysław Broniewski nie napisał słynnego poematu o generale Karolu Świerczewskim dla *Żołnierza zwycięstwa* (s. 99), ale na konkurs ogłoszony w 1948 roku przez Dom Wojska Polskiego.

<sup>5</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur...* dz. cyt., s. 102.

<sup>6</sup> Pisałem o tym w książce *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

<sup>7</sup> W. Gomułka, *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii*, wygłoszony 4 lipca 1963 r., w: tegoż, *O naszej partii*, Warszawa 1968, s. 538.

<sup>8</sup> Tamże, s. 546.

<sup>9</sup> *Ten temat pozostanie...* „Magazyn Filmowy” rozmawia z Wandą Jakubowską, rozmawiał Oskar Sobański, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 13, s. 2.

<sup>10</sup> T. Lubelski, *Życie codzienne proletariuszy we wczesnym PRL-u*, w: tegoż, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 80-84.

<sup>11</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009, s. 174.

<sup>12</sup> M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, tłum. Bożena Umińska, Jarosław Mikos, Warszawa 1993, s. 110.