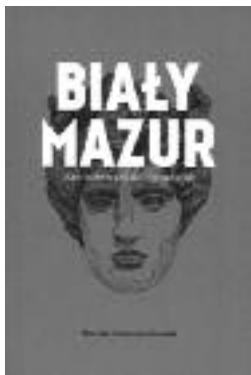


Ginokrytyka filmowa – mocne wejście



TADEUSZ LUBELSKI



Zacznę od drugiego członu tytułu, bo rzadko się zdarza tak wyrazista manifestacja własnej postawy w dziedzinie pisania o filmie, jaka udała się w ubiegłym roku Monice Talarczyk-Gubale: niemal równoczesne wydanie dwu ważnych książek, wyróżniających się obszernością i klasą pisarską. Jej opublikowana sześć lat wcześniej rozprawa doktorska o komedii filmowej okresu PRL-u była rzetelna ¹, ale nie zwiastowała tak mocnego talentu. Przede wszystkim zaś nie zapowiadała tak konsekwentnej specjalizacji metodologicznej. Termin „ginokrytyka”, do którego autorka świadomie się przypisuje, mówi wprawdzie sam za siebie, jednak na wszelki wypadek przypomnę o jego rodowodzie akademickim. Ginokrytyka rozwinęła się wraz z „drugą falą” feminizmu. Sam termin zaproponowała na przełomie lat 70. i 80. amerykańska badaczka Elaine Showalter. Oznacza on –

wynotowuję z uniwersyteckiego podręcznika – taką odmianę krytyki feministycznej, która rezygnuje z rewizjonizmu (czyli z nastawienia na poszukiwanie i krytykę różnych form represji wobec kobiet) *na rzecz afirmatywnego badania specyficznych właściwości kobiecego pisarstwa, analizowania kobiecej tradycji literackiej i doświadczeń kobiecych* ².

Definicja pasuje jak ulał do celu obranego przez badaczkę z Myśliborza, ale nastawionego na polskie kino. *Kino kobiet w polskiej kinematografii* to podtytuł pierwszej z tych książek, *Biały mazur* (tytuł z podwójnym adresem: do filmu Wandy Jakubowskiej i wystawy Andy Rottenberg), a zarazem określenie horyzontu badawczego i długofalowego projektu, który autorka wyznaczyła sobie na najbliższe lata. Nie przypadkiem to ta właśnie z dwu książek zyskała od razu mocniejszy odzew: została niedawno nominowana do Nagrody „Kina” im. Bolesława Michałka i zainspirowała przegląd polskich filmów kobiecych na tegorocznym Festiwalu „Kino na Granicy”. To ona bowiem, będąc pokłosiem cyklu wykładów ogłoszonych w 2012 r. w poznańskiej Galerii „Arsenał”, nie tylko ma z założenia bardziej popularny charakter, ale też lepiej zdaje sprawę z rozległości intencji autorki, która zamierza – ni mniej, ni więcej – tylko tak *przepisać, skorygować, uzupełnić* historię polskiego kina, by odzyskać dla niej *emancypacyjny potencjał minionej epoki* (BM, s. 39) ³. „Miniona epoka” (pokrywająca się mniej więcej

z drugą połową „pierwszej fali” i całą „drugą falą” feminizmu) obejmuje dwa paradygmaty kina kobiet wyznaczone przez Elizabeth Ann Kaplan, główną inspiratorkę Moniki Talarczyk-Gubały⁴. Pierwszy to faza filmu klasycznego i zamknięcia kobiet w latach 1930-1960; drugi to *faza oporu białych kobiet drugiej połowy wieku, z lat 1960-1990* (BM, s. 39). Zakres czasowy książki pokrywa się mniej więcej z obszarem tych dwóch paradygmatów: od progu lat 30., czyli początków filmowej aktywności Wandy Jakubowskiej, do początku lat 90., z kilkoma tylko przekroczeniami tej końcowej granicy; ostatnim analizowanym tu filmem jest *Szamanka* (1996) Andrzeja Żuławskiego (ze względu na postać bohaterki, a zwłaszcza osobę scenarzystki). Stąd zwracająca uwagę nieobecność kina Małgorzaty Szumowskiej jako autorki należącej już do kolejnego okresu, o nieznanym na razie granicach. Stąd też ograniczenie się do wczesnej polskiej twórczości Agnieszki Holland.

Druga książka, także opatrzona aluzyjnym, odsyłającym do klasyki filmowej tytułem *Wszystko o Ewie*, jest czymś w rodzaju sprawdzenia metody na jednym wybranym przykładzie – twórczości Barbary Sass. I w tym wypadku autorka zastosowała ograniczenie czasowe: skoro analizowała twórczość Sass konsekwentnie w *świecie krytyki feministycznej* (WoE, s. 17), ale i w kontekście kina kobiet drugiej połowy XX w., pominęła jej późniejszy film *W imieniu diabła* (2011), a także inscenizacje teatralne, które w obecnym stuleciu dominowały w dorobku reżyserki. Talarczyk-Gubała uwzględniła za to jej dwa niezrealizowane „scenariusze amerykańskie” wydane w latach 90., a także literackie portrety przyjaciółek publikowane przez nią wówczas na łamach prasy. Ta druga praca jest zarazem rozprawą habilitacyjną, więc metodologiczne *Wprowadzenie* jest siłą rzeczy przeznaczone dla specjalistów. Autorka posiadała jednak szczęśliwie umiejętność atrakcyjnego pisania we własnym imieniu, toteż obie książki, mimo założonej różnicy adresu, mają równie osobisty charakter; pierwsza jest dedykowana pamięci babci, druga – córce. Niektóre fragmenty powtarzają się, co zresztą nie przeszkadza w lekturze. Sam najpierw przeczytałem tom *Biały mazur*, więc w toku lektury *Wszystko o Ewie* znałem już niektóre fragmenty, nie tylko te dotyczące kina Sass, ale i na przykład analizę postaci Agnieszki z *Człowieka z marmuru*. Omawiam obie książki razem, jako dwie uzupełniające się części jednego projektu.

Przypuszczam, że z dwu wprowadzeń do książek to habilitacyjne, bardziej uczone (choć oba są równie obszerne i zaopatrzone w podobną mnogość przypisów), Monika Talarczyk-Gubała napisała wcześniej. Zdanie sprawy z całego bogactwa zapożyczeń u poprzedniczek zapewniło jej swobodę przy pisaniu *Białego mazura*. Owszem, praca nadal była poddana dyscyplinie: *Szukałam między wierszami, wyciągałam ankiety personalne, przeczesałam rodzinne albumy i wirtualne archiwa fotosów z planu* (BM, s. 48). Jednak cały ten tom czyta się jak serię radosnych odkryć dokonywanych przez autorkę, która uwierzyła w swój temat. Charakterystyczna pod tym względem jest konfrontacja dwóch cytatów. Książka zaczyna się tak: *Pomysł na zbiór esejów o kinie kobiet w polskiej kinematografii zrodził się ze wstydu. Ilekroć – rzadko przecież – reżyserka stawiała się bohaterką pobocznego wątku wykładu czy syntezy historycznofilmowej, czułam zażenowanie. Najpierw jako słuchaczka, potem wykładowczyni. (...) Te nieudane próby, skandale i porażki, dwuznaczne triumfy, niewybredne epitetki* (BM, s. 13). A kilkadziesiąt stron dalej, na wstępie eseju o Wandzie Jakubowskiej: *Ideologiczne schematy jej*

kina zostały w filmoznawstwie przełomu wieków doszczętnie zdemaskowane. (...) Rzecz zaczyna wyglądać inaczej, kiedy zmieni się kryteria historycznej rewizji i uczyni pleć reżysera kategorią kluczową. Przyjrzeć się bez lęku i wstydu tradycji kina kobiet w Polsce – tak sformułowałabym punkt wyjścia (BM, s. 67).

W którymś momencie pracy autorka uzyskała zatem poczucie, że ginokrytyczne narzędzia analizy pozwalają jej zauważyć i odkryć więcej niż dotąd dostrzegano. Stąd pozbycie się wspomnianego wyżej zażenowania. Skoro wcześniejsza, ideologiczna rewizja okazuje się schematem – powiada autorka – niech wstydzi się raczej ten, kto powtarza banały o komunistycznym zaciętrzewieniu Jakubowskiej, a ja, przyjmując moją kobiecą perspektywę, nie muszę się wstydzić, bo dzięki niej zaczynam mieć coś nowego do powiedzenia czytelnikowi.

I czytelnik, trzeba przyznać, docenia to. W toku lektury *Białego mazura* odczuwałem rosnącą przyjemność podążania za wciąż nowymi odkryciami interpretacyjnymi autorki. Dotyczy to zwłaszcza zasadniczej części książki, zatytułowanej – w ślad za propozycją terminologiczną Agnès Vardy – *Kinopisarki*. Każdy z ośmiu pomieszczonych tam esejów monograficznych zawiera takie odkrycia. Przede wszystkim pierwszy, najważniejszy, poświęcony Wandzie Jakubowskiej, z dowcipnym podtytułem *Jak być generałem i poetą*. Idąc mianowicie za hipotezą interpretacyjną zawartą w anglojęzycznym szkicu Ewy Mazierskiej, Talarczyk-Gubała dowodzi przekonująco, po pierwsze, jak konsekwentnie autorski charakter ma kino Jakubowskiej, po drugie, jak inaczej się je ogląda z perspektywy kobiecego doświadczenia reżyserki. Sprawdziłem to, obejrzawszy, po raz pierwszy od wielu lat, *Spotkanie w mroku* (1960) – opowieść o pianistce powracającej współcześnie, podczas niemieckiego tournée, do wspomnień wojennych. Żałuję teraz, przyznając, że nie zrobiłem tego kilka lat temu podczas pracy nad *Historią kina polskiego*, doszczętnie wtedy zniechęcony nową lekturą obu części *Żołnierza zwycięstwa z Pożegnaniem z diabłem* na dokładkę. Tymczasem Jakubowska nie była wcale, jak nam się od lat wydawało, autorką jednego filmu; warto zatem wracać nie tylko do *Ostatniego etapu*, ale i do jej późniejszych utworów.

Do nowego spojrzenia zachęca również przytoczenie nieznanych faktów z biografii Ewy Petelskiej, wcześniej zwykle stereotypowo postrzeganej jako stojącej w cieniu męża. Jej żydowskie korzenie, akowska przeszłość, jej potwierdzona – wbrew czołówce – obecność na planie *Bazy ludzi umarłych*, wreszcie ciekawa analiza telewizyjnego filmu szpiegowskiego *Cześć kapitanie* (1967), wyreżyserowanego jak zwykle przez oboje małżonków, ale według scenariusza samej Ewy – wszystko to rzeczywiście skłania do wyodrębnienia jakiejś kobiecej części niesłusznie dziś zapomnianej twórczości tandemu. Prowokacyjne (wobec tradycyjnego odcinania się reżyserki od feminizmu) przyjęcie kobiecej perspektywy przynosi także nowe i warte uwagi spojrzenie na twórczość Agnieszki Holland. Wystarczy kilka prostych, a w pełni uprawnionych zabiegów, takich jak potraktowanie z dobrą wolą wyznania reżyserki o „poniekąd autobiograficznym” charakterze jej nowelki ze *Zdjęć próbnych*, jak włączenie do analizy jej dwóch scenariuszy – niezrealizowanego debiutu *Nie potrzebuję dużego mężczyzny* i zrealizowanego przez jej ówczesnego męża Laco Adama filmu *Mężczyzna niepotrzebny!*, a także roli w *Przestłuchaniu* Ryszarda Bugajskiego, a twórczość Holland ukazuje się naraz w nowym świetle. (Czemu jednak w jej filmografii na s. 239 zabrakło *Gorączki* – trudno dociec). Podobnie jak w nowym świetle ukazuje się twórczość zmarłej w 2005 r. Ewy Kruk dzięki przed-

stawieniu nieznaną u nas drugiej, francuskiej części jej dorobku. Natomiast filmy Hanka Włodarczyk i Magdaleny Łazarkiewicz inaczej się ogląda, kiedy uruchamia się koncept interpretacyjny „ich dwu”, przydatny dla kina kobiet co najmniej od czasu *O czymś innym* (1963) autorstwa zmarłej niedawno Věry Chytilovej.

Trudno było zapewne autorce z równą dociekliwością badać twórczość wszystkich omawianych w tomie reżyserek. Toteż eseje pomieszczone w dwu krótszych częściach – jednej o „kinie kobiet dla dzieci i młodzieży” (poza szkicem o Marii Kaniewskiej, z ciekawym motywem konfrontacji z Jakubowską) i drugiej o „pisarkach dla filmu” – zawierają mniej podobnych odkryć. Zresztą sama Monika Talarczyk-Gubała przyznała w *Zakończeniu*, że nie próbowała nawet objąć całości problematyki, pomijając twórczość polskich dokumentalistek, z takimi mistrzyniami, jak Irena Kamińska, Krystyna Gryczelowska czy Maria Zmarz-Koczanowicz. Czy w takim razie nie właściwiej byłoby sformułować podtytuł: „Fabularne kino kobiet w polskiej kinematografii”?

Za to całość problemu można było objąć przy tak wyraźnym określeniu tematu, jakie wyznaczył podtytuł drugiej książki: *Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*. Tyle, że w porównaniu z błyskotliwością i polotem *Białego mazura* ta druga książka jest już po prostu – tylko i aż – biegłym wykonaniem zadania badawczego, co oczywiście też trzeba cenić, zwłaszcza że w ujęciu Moniki Talarczyk-Gubały zadanie przybrało kształt podwójnie oryginalny.

Po pierwsze, uznawszy, że kino to zostało już wystarczająco przedstawione jako wyraz „warstwy dominującej” (w nawiązaniu do opozycji Elaine Showalter, por. WoE, s. 48), czyli w kontekście kina moralnego niepokoju, autorka skupiła się na jego ujęciu wywrotowym jako wyrazie doświadczenia „warstwy stłumionej”. W zgodzie z takim ujęciem biografia artystyczna reżyserki została przedstawiona jako walka z „celuloidowym sufitem” uchodzącym za specyficzny system ograniczeń w branży (WoE, s. 80). Dlatego cała pierwsza część książki stanowi opowieść o długiej drodze Barbary Sass do samodzielności zawodowej, od przyjęcia na studia reżyserskie w 1953 r. i uzyskania absolutorium w roku 1958, przez etap asystentur oraz krótkich i średnich metraży, do pełnometrażowego debiutu w roku 1980. Z kolei druga, centralna część książki jest poświęcona analizie najważniejszego członu twórczości reżyserki – jej czterech filmów z Dorotą Stalińską w roli głównej, najpierw trylogii *Bez miłości* (1980), *Debiutantka* (1981), *Krzyk* (1982), następnie *Historii niemoralnej* (1990) rozpatrywanej jako autotematyczne echo trzech pierwszych. W tej części równie ważna jak głos autorki jest ewoluująca postać bohaterki, dlatego drugim równorzędnym tematem rozdziału jest ewolucja wizerunku aktorskiego Doroty Stalińskiej. Wszechstronna analiza przekonała mnie do tezy autorki, że podstawową figurą egzystencjalną kina Sass jest „kobieta samotna” (WoE, s. 156). Dodam dla porządku, że całość uzupełnia część trzecia, obejmująca (znacznie mniej szczegółowe) analizy dokonanych przez reżyserkę adaptacji i filmów z lat 90., a także rozmowę z nią.

Po drugie zaś, kino Barbary Sass zostało w tej książce przedstawione w rozległej sieci relacji z różnymi tekstami kultury podejmującymi problematykę kobiecą – z innymi filmami, opracowaniami książkowymi, prasą, publicznymi wizerunkami artystek. Nieraz te kontekstowe komentarze autorki – dotyczące na przykład działalności krytycznej Marii Kornatowskiej (s. 137) albo wizerunku aktorskiego Elżbiety Czyżewskiej (s. 194) – są równie ciekawe, jak jej spostrzeżenia

analityczne. Szkoda, że Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego okazało się o wiele mniej starannym wydawcą od poznańskiej Galerii „Arsenał”. Czytelnik *Wszystko o Ewie* potyka się o mnóstwo drobnych błędów, na przykład: *Nina Petekiewicz* (s. 58) zamiast *Petrykiewicz*, *lód na patyku* (s. 156) zamiast „lody”, *Małgorzata Kathowiak* (s. 168) zamiast *Karbowiak*, *Danuta Kycz-Rydzka* (s. 250) zamiast *Knysz-Rudzka* itd., itp.

Liczę więc na to, że jakieś staranniejsze wydawnictwo przygotowuje do druku kolejną książkę Moniki Talarczyk-Gubały. Plan dalszych badań, który autorka zarysowuje w zakończeniu *Białego mazura*, zapowiada się pasjonująco. Na pierwszy ogień powinna pójść monografia Wandy Jakubowskiej, do której napisania nikt nie jest predysponowany lepiej od niej.

TADEUSZ LUBELSKI

Monika Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2013.

Monika Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.

¹ M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, TRIO, Warszawa 2007.

² A. Burzyńska, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 401-403. Najbardziej znany artykuł Elaine Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach* ukazał się w przekładzie Izabeli Kalinowskiej-Blackwood w „Tekstach Drugich” 1993, nr 4-5-6.

³ Cytaty z *Białego mazura* oznaczam BM, zaś z książki monograficznej o filmach Barbary Sass, zatytułowanej *Wszystko o Ewie* – WoE.

⁴ Monika Talarczyk-Gubała wspomina, że książka E. Ann Kaplan *Women and Film: Both Sides of the Camera* (Routledge 1990) to była *jedyna anglojęzyczna publikacja feministyczna, jaką złożono niegdyś w darach w wydziałowej bibliotece jej studiów polonistycznych*, czyli na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (WoE, s. 14-15).