

Ewa vs. Agnieszka

Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach
Andrzeja Wajdy i Barbary Sass

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

*Ojcie. Pomów ze mną o twojej metodzie*¹
Agnieszka Osiecka

W filmie *Człowiek z marmuru*, w scenie powitania reżysera Burskiego na lotnisku, oprócz Agnieszki (Krystyna Janda) w tłumie dziennikarzy można zauważyć pewną fotoreporterkę. Kamera jej nie faworyzuje, jak Agnieszkę, która nawet w tłoku może liczyć na portretowe ujęcia. Wręcz przeciwnie, to ona trzyma aparat i krąży wokół Burskiego, sama nie pokazując twarzy. Jej dynamiczna sylwetka, jasna koszula i spodnie sprawiają, że przypomina swoich kolegów po fachu, dopóki spod szerokich nogawek nie ukazą się koturnowe, wysokie obcasy. Bardzo jasne, prosto ścięte włosy są niczym trop, który prowadzi przez filmową pamięć do późniejszych ról debiutującej w tym filmie Doroty Stalińskiej². Zachowując wszelkie proporcje, można powiedzieć, że dla obu aktorek, Stalińskiej i Jandy, *Człowiek z marmuru* był filmowym debiutem (obie po raz pierwszy zostały odnotowane w obsadzie, Janda „po raz pierwszy na ekranie”). Chociaż to zestawienie nieproporcjonalnych debiutów nie pojawiało się dotąd w refleksji filmoznawczej, z perspektywy czasu wydaje się, że jest ono uzasadnione, jeśli weźmiemy pod uwagę powtarzające się porównywanie kreacji obu aktorek, jakie stworzyły one w kinie moralnego niepokoju – Agnieszki (Jandy u Wajdy) i Ewy (Stalińskiej u Sass). Ewa Bracka z filmu *Bez miłości* (Dorota Stalińska) była skazana na zestawianie z rolą Jandy z wielu powodów: ze względu na zewnętrzne podobieństwo postaci (dynamiczna sylwetka, strój uniseks, blond włosy), pracę w mediach, a także ekspresyjny styl gry obu aktorek. Jak przyznała Grażyna Stachówna: *W polskim kinie Agnieszka nie miała wielu naśladowczyń – w jej typie były chyba jedynie bohaterki grane przez Dorotę Stalińską w filmie Barbary Sass*³. Ekranowa postać Agnieszki była właściwie bezprecedensowa, a i po premierze filmu nie miała wielu następczyń, jako że kobieta-reżyserka filmowa stanowi nader rzadki przypadek w skromnej puli pierwszoplanowych ról żeńskich w polskim kinie. Oczywiście, w jakimś stopniu wynika to po prostu z małej liczby reżyserek filmowych w Polsce. Niemniej zamierzam poświęcić swoją uwagę reprezentacjom reżyserek na ekranie, ograniczając odwołania do rzeczywistego planu filmowego tylko do tych przypadków, kiedy obecności Agnieszki przed kamerą (na ekranie, w roli reżyserki) odpowiada potencjalna lub rzeczywista obecność Agnieszki za kamerą (jako reżyserki). Agnieszka przed kamerą jawi się nie tylko jako mityczna postać polskiego kina, ale palimpsestowy tekst kultury, którego ukryte warstwy odsyłają dalej w coraz ciekawszą przeszłość. Za antybohaterkę w stosunku do Agnieszki uchodziła Ewa

z *Bez miłości* Barbary Sass. Ewa co prawda nie była reżyserką, ale fotoreporterką, niemniej stanowi rewers Agnieszki. Postać ta weszła do grona reprezentacji reżyserów na prawach krzywego zwierciadła, w którym przegląda się reżyserka Magda w ostatnim filmie Sass i Stalińskiej, czyli *Historii niemoralnej*.

Obecność kobiet w rolach głównych w filmach, które wyrażały ducha opozycji przed 1989 r., można tłumaczyć co najmniej dwojako. Z jednej strony traktujemy je jako środkowoeuropejskie echo drugiej fali feminizmu oraz obserwowanych i w Polsce zmian obyczajowych. Agnieszka i Ewa należą do pokolenia, które osiąga pełnoletniość u progu lat 70., kiedy propaganda sukcesu ekipy Edwarda Gierka, uchylene żelaznej kurtyny i pewne otwarcie na wpływy zachodniej kultury, czy obietnica awansu wpisana w szybkie kariery z pewnością wpłynęły na zawodowe aspiracje kobiet. Załamanie koniunktury i kryzys gospodarczy w drugiej połowie dekady zdemaskował nieskuteczność ekipy Gierka. Wulgarniej propagandzie prasy oficjalnej przeciwstawił się wydawniczy drugi obieg. Środowisko dziennikarzy, reporterów, a nawet filmowców stało się przedmiotem oglądu kina moralnego niepokoju, a konflikt postaw konformistycznych i opozycyjnych znalazł odbicie w jego etycznej problematyce. W tym czasie kobiety coraz liczniej stawały za kamerą, także w Europie Środkowej i Wschodniej, i to z sukcesem, odbierając główne nagrody na festiwalach filmowych. Musiało dojść do transferu tej realnej aktywności w przestrzeń symboliczną filmu. Z drugiej strony, jak zauważyła badaczka tego kina, Diana Iordanowa, pleć głównego bohatera w kinie naszego regionu bywała podporządkowana strategii politycznej, a nie stricte emancypacyjnej: *Jeśli historia opowiadała o mężczyźnie, mogło być to odbierane jako bezpośredni akt oskarżenia pod adresem systemu, jeśli zaś opowiadała o kobiecie, nie była odbierana jako bezpośrednia krytyka społeczna albo rewolta. Opowiadać historie kobiecego zniewolenia to przeprowadzać krytykę społeczną, unikając otwartej konfrontacji z reżimem. (...) Tak jak na Zachodzie, kobiece sprawy łączone były z prywatnym, a nie publicznym*⁴. Proporcje prywatnego i publicznego w życiu obu wybranych przeze mnie bohaterek rozkładają się zgoła odmiennie, ale o tym dalej.

Jak narodziny postaci wspomina sam Andrzej Wajda? Przypomnę, że załówek pomysłu na film *Człowiek z marmuru* pojawił się na długo przed ostateczną realizacją, już na początku lat 60. *Przodownik pracy, murarz, jest mężczyzną i on będzie bohaterem tamtych czasów, lat pięćdziesiątych. Ja tymczasem szukałem filmu współczesnego, potrzebowałem więc medium* [podkr. MTG], *przez które można by opowiedzieć całe wydarzenie dziś. Oczywiście powinien to być ktoś młody, dla kogo stalinizm tamtych lat byłby zamierzchłą przeszłością. W łódzkiej Szkole Filmowej wśród wielu wyróżniających się talentów studiowała wtedy Agnieszka Osiecka. Stąd chyba ten pomysł: niech tajemnicę murarza śledzi młoda studentka PWSF, Agnieszka*⁵. Na uwagę w tym cytacie zasługują co najmniej dwie kwestie, a mianowicie współdzielenie przez postaci Birkuta i Agnieszki roli głównego bohatera (oboje pretendują do tej roli, zupełnie jak w ich marszu korytarzem TVP, kiedy raz jedno, raz drugie wychodzi lekko na prowadzenie) oraz status Agnieszki jako *porte parole* reżysera. Interpretatorki nie są zgodne co do tego, kto właściwie jest głównym bohaterem tego filmu. Ewa Mazierska jest przekonana, że mimo tytułu podkreślającego wagę Birkuta, *Człowiek z marmuru* opowiada w większym stopniu o Agnieszce, medium reżysera filmu: *Chociaż Agnieszka nigdy nie skończyła swego filmu, w pewnym sensie to „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy jest tym filmem.*

*W miejsce starego języka socrealizmu Wajda proponuje nowy język. Stary język był statyczny i patriarchalny, nowy jest dynamiczny i kobiecy, stary dawał odpowiedzi, nowy zadaje pytania i sprawdza hipotezy, stary tworzył spektakle, nowy odkrywa prawdę*⁶. Agnieszka jako medium byłaby wówczas obecna nie tylko w postaci Olbrzymki w dzinsie, fotografowanej przez kamerę niekiedy z dołu – co było metodą powszechnie stosowaną w socrealizmie – na tle podobnie monumentalizowanych państwowych budynków i oficjalnych przestrzeni, jak budynek TVP, Pałac Kultury i Nauki, Okęcie. Jej obecność zaznaczałaby się w nerwowym rytmie filmu, a narracja pryzmatyczna odtwarzałaby pracę studentki nad własnym (tym?) filmem. Zgoła innego zdania jest Alicja Helman. Wróciwszy po latach do analizy Wajdowskiej dylogii, podkreśla pretekstowy charakter tej roli, która służy oświetleniu i podnoszeniu strąconego pomnika Birkuta: *Film jest o Birkucie, i to on ma być nosicielem głównego przekazu filmu. Postać Agnieszki, choć stale obecna na ekranie, pełni w istocie funkcję pomocniczą, ona pomaga „narodzić się” bohaterowi; a wcześniej stanowczo stwierdza: [Agnieszka – przyp. M.T.G.] nie jest Wajdą realizującym „Człowieka z marmuru”, nie jest jak Wajda, który robi ten właśnie film*⁷. Nie stawiam sobie za zadanie prześledzenie „kobiecego języka” w filmie Wajdy, choć uważam ten trop za interesujący (zwłaszcza mając w pamięci scenę, w której to damska spinka od włosów posłużyła Agnieszce jako wytrych do pomieszczenia z męskimi posągami z lat 50.). Nie zamierzam też zajmować się postacią Birkuta/Tomczyka czy Burskiego, lecz samą Agnieszką. Moim zdaniem we wspomnieniu Wajdy na uwagę zasługuje też zagubiona w toku prac nad scenariuszem Agnieszka Osiecka oraz wybór kobiecego medium, który wiąże się z zabiegami reżysera o zgodę na pracę przy filmie dla Agnieszki Holland.

Agnieszka na szpilkach

Agnieszka Osiecka należy do nielicznych w latach 60. absolwentek łódzkiej szkoły filmowej, precyzyjnie: absolwentek bez dyplomu. Mimo zdanych na piątkę egzaminów końcowych nie złożyła pracy dyplomowej. Niedługo po ukończeniu szkoły, w 1964 r., powierzono jej prowadzenie Radiowego Studia Piosenki Programu Trzeciego Polskiego Radia. Wspomnienie szkoły filmowej odeszło w cień. Praktyka na planie zdjęciowym filmu *Niewinni czarodzieje* (1960) w reżyserii Andrzeja Wajdy, epizod w biografii poetki, zgodnie z legendą zaowocowała jednak pomysłem, by uczynić ją pierwowzorem postaci reżyserki w planowanym filmie o przodownikach pracy. Tadeusz Lubelski napisał: *w tym okresie jej zdanie liczyło się dla Wajdy bardziej niż opinie innych kobiet. Znali się od lat. Osiecka, jako studentka reżyserii, przeszła obowiązkową praktykę na planie „Niewinnych czarodziejów”. Delikatną Agnieszkę Osiecką, która była wymarzoną prototypem „młodej reżyserki” z początku lat sześćdziesiątych, zastąpiła teraz dynamiczna, ostra, często nawet nieznośna w sposobie bycia, za to znakomicie świadoma tego, czego chce, Agnieszka Holland*⁸. Rzeczywiście, w powstających równocześnie *Zdjęciach próbnych* (1976) możemy zobaczyć Holland na planie w dzinsowej sukience, dość bezceremonialnie typującą kandydatów (nie nawiązuje kontaktu, wskazuje palcem) do filmu spośród grona wyłonionego w castingu, a potem, po konsultacjach z Wajdą, dyscyplinującą ich na planie. Słowem, w tym współreżyserowanym filmie zagrała przez moment samą siebie. Scenariusz *Człowieka z mar-*



Człowiek z marmuru, reż. Andrzej Wajda (1976)



Człowiek z żelaza, reż. Andrzej Wajda (1981)

mur autorstwa Aleksandra Ścibora-Rylskiego powstał wiele lat wcześniej, już na początku lat 60., a jego obszerny fragment, w kilku częściach, został wydrukowany na łamach warszawskiej „Kultury” w 1963 roku. Wajda sądził, że publikacja w prasie, na którą cenzura zezwoliła, utoruje scenariuszowi drogę na ekran. Jak wiemy, nie został jednak dopuszczony do realizacji, a Wajda powrócił do niego dopiero w połowie lat 70. Wówczas młoda, obiecująca reżyserką w jego Zespole Filmowym X była debiutująca Agnieszka Holland i w efekcie przeróbek scenariusza to ona stała się podstawą postaci Agnieszki. Gdzie zaginęła Agnieszka-reżyserka filmowa?

Sięgnijmy do pierwotnej wersji fragmentu scenariusza *Człowieka z marmuru* opublikowanego w 1963 r., mając w pamięci brawurową kreację Jandy w filmowej dylogii z końca lat 70. Agnieszka z początku lat 60. nie nosi dżinsowego spodnium w stylu uniseks i worka, który mieści cały jej majątek. W pierwszej scenie, zgodnie z tekstem pierwotnego projektu scenariusza, idzie korytarzem Muzeum, gdzie znajdzie strącony posąg Birkuta: *Miała na sobie kostiumik z ciemnego tweedu w bardzo drobną kratkę i ażurowe pończochy, też ciemne. Na nogach czarne szpilki, trochę znoszone, ale jeszcze eleganckie*⁹. W parze z tym skrajnie kobiecym strojem szedł styl bycia: powściągliwy, pełen rezerwy, skupienia. Agnieszka nie ustawia bezpardonowo członków swojej ekipy filmowej, jak w filmie, ale *rzuca im rozpaczliwe spojrzenia*. W salce projekcyjnej, na sugestię montażystki, żeby wybrała coś jeszcze tego dnia, bo trudno wynająć pomieszczenie, Agnieszka odpowiada słowami, które nigdy nie wyszłyby z ust Agnieszki-Jandy: *Postaram się. Ale czy potrafię? Pierwszy raz?* Nie rozpiera się półleżąc w fotelu, ale przysiadła na skraju krzesła. Jaka osobowość kryje się za tą zdystansowaną postawą? W scenariuszu czytamy: *Należała do pokolenia, które wolało chować dla siebie to, co myśli. Ale ze sposobu, w jaki trzymała torebkę, widać było, że jest stremowana. (...) Agnieszka z powściągliwości zrobiła cnotę, a z ostrożności normę moralną*. Czy takie usposobienie wróżyło powodzenie w zbieraniu dokumentacji do filmu na tematy trudne, do niedawna zakazane? Czy w tym spokoju była metoda? Agnieszka na szpilkach nie jest napastliwa i obcesowa w stosunku do swoich rozmówców, jak Agnieszka w dżinsie. Robi wrażenie osoby tak niewinnej, że nikt nie spodziewa się po niej rewolucyjnych zamiarów ani nie obawia się, że jego wypowiedź zostanie wykorzystana w innym celu. Spokojnie, z pozorowanym dystansem, powtarza niewygodne pytania i osiąga swoje częściowe cele, starając się zachować pozór obojętności. Jednak film daje sobie odebrać znacznie łatwiej niż Agnieszka-Janda – bez walki, bez gestu Kozakiewicza i krzyku. Stwierdza stoicko: *Nie będziemy teraz kończyć tego filmu. Może za rok, może później. Ale teraz nie*. Rzeczywiście, filmu z tą Agnieszką nie udało się zrealizować Andrzejowi Wajdzie ani za rok, ani za dwa. Już ten fragment scenariusza daje pojęcie, do jak różnych pokoleń należały filmowe Agnieszki. Pierwsza osiągnęła pełnoletniość w roku odwilży, a jej przeżyciem pokoleniowym był Październik; dla drugiej takim doświadczeniem był Grudzień 1970. Gdyby nie pierwotny scenariusz, co więcej, scenariusz częściowo opublikowany w warszawskiej prasie, a nie skryty w archiwum filмотeki, pokolenie „powściągliwych reżyserów na szpilkach” nie zaznaczyłoby swojej obecności w filmie. „Przypadek Agnieszki” – utalentowanej i inspirującej, stanowi zagubione ogniwo w ledwie zaznaczającym swoją obecność kinie kobiet w kinematografii PRL-u¹⁰.

Agnieszka na koturnach

Niemal równocześnie z przeróbkami scenariuszowymi oraz staraniami o zgodę na produkcję *Człowieka z marmuru* o swój debiut walczyła Agnieszka Holland. Po powrocie do kraju ze studiów filmowych w praskiej FAMU napotkała wiele trudności na drodze do realizacji pierwszego projektu¹¹. Ostatecznie jej debiutem telewizyjnym była adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Wieczór u Abdona* (1975). Zrealizowała także jedną z nowel w filmie *Obrazki z życia*, który

stał się poligonem doświadczalnym dla grupy tworzącej kino moralnego niepokoju, podobnie jak przygotowane wspólnie z Pawłem Kędzierskim i Jerzym Domaradzkiem wspomniane *Zdjęcia próbne*. Kobiety w ówczesnych filmach Holland borykają się z problemami typowo kobiecymi, takimi jak: bezpłodność albo niechciana ciąża (*Niedzielne dzieci*), dylemat „rodzina czy kariera”, relacje seksualne (*Coś za coś*), opieka nad dzieckiem i samotne rodzicielstwo, przemoc domowa (*Kobieta samotna*). Nawet rewolucjonistką w *Gorączce* powoduje, poza względami politycznymi i patriotycznymi, prywatne uczucie do przywódcy grupy bojowców. Choć Holland, nazywana „jedynym mężczyzną w Zespole Filmowym X”, pełniła w gronie młodych reżyserów rolę przywódczą (to ona wypowiada się przed komisją kołaudacyjną w imieniu autorów *Zdjęć próbnych*), to stenogramy kołaudacyjne odbioru jej filmów z tego okresu dowodzą, że znalazła w Wajdzie przekonującego protektora. Wajda walczył o swoją debiutantkę, m.in. groził, że porzuci pracę na planie, kiedy nie zgodzono się na jej asystenturę przy *Człowieku z marmuru*. Mimo że postać filmowa miała swój pierwowzór w kobiecie z krwi i kości, obecnej na planie w funkcji nieformalnej asystentki, Agnieszka z *Człowieka z marmuru* to postać poddana daleko idącym przeobrażeniom. Do ciekawostek wypada zaliczyć fakt, że debiutancki projekt realnej Agnieszki, Agnieszki Holland, zatytułowany *Nie potrzebuję dużego mężczyzny*, nie był bynajmniej poświęcony miłości kobiety do człowieka *bigger than life*. Jak wspomina w wywiadzie na temat długiej drogi do debiutu, inspiracją jej pierwszego pełnometrażowego projektu – historii miłosnej młodych ludzi z marginesu – była opowieść Czeszki, z którą dzieliła celę w czasie 6-tygodniowego pobytu w więzieniu w Pradze po procesie taterników¹².

W Wajdowskiej dylogii historia miłosna spleta się z wysuniętym na pierwszy plan projektem filmowym i aktywnością polityczną obojga bohaterów. Utożsamienie pasji Agnieszki-reżyserki dla jej bohatera i miłości Agnieszki-żony do jego syna zostało doskonale oddane w obsadzie Jerzego Radziwiłowicza w obu rolach męskich. Ewa Mazierska interpretuje relację między Agnieszką i Birkutem/Tomczykiem jako relację od początku kryptoseksualną: *Decyduje się robić zdjęcia w słabo oświetlonych wnętrzach piwnic muzeum, ale nie jak sugeruje jej starszy operator, przez umieszczenie kamery na statywie, lecz z ręki, by tchnąć życie w „śpiących rycerzy” polskiego socjalizmu. Aby to zrobić, siada okrakiem na posągu Birkuta, który leży na ziemi. W tej pozycji Agnieszka wygląda jakby uprawiała seks z wielkim, lecz pasywnym Birkutem. Podobnie wyglądał Thomas w „Powiększeniu” Antonioniego, kiedy fotografował modelki, ale filmowa kamera Agnieszki jest dużo większa niż aparat używany przez bohatera Antonioniego, a jest ona mniej wyczerpana tym „aktem miłości” niż Thomas¹³*. Idąc tym tropem, można dopowiedzieć, że Agnieszka, mimo że nie ukończyła filmu o Birkucie, zapewniła mu nieśmiertelność, płodząc wnuka w *Człowieku z żelaza*. Dlatego też jej rezygnacja z zawodu filmowca na rzecz bycia żoną przy Tomczyku wydaje się uzasadniona, choć stoi w sprzeczności z determinacją samotnej bohaterki pierwszej części dylogii. Zaś błogosławieństwo Lecha Wałęsy w roli ikony Solidarności w filmie *Człowiek z żelaza* przypieczętowanie męski punkt widzenia na ścieżkę kariery kobiet w środowisku opozycji demokratycznej. Słowem: „Uspokoiliam się”. Proponuję spojrzeć na Agnieszkę Wajdy przez pryzmat jej kontaktów z innymi mężczyznami, poza pomnikowym Birkutem. Jej ekipę przy filmie *Gwiazdy jednego sezonu* tworzą młody dźwiękowiec i starszy operator. Z pierwszym Agnieszka rozprawia się moc-

nym kopnięciem w piszczel, kiedy ten sugeruje, że mogłaby coś zdziałać, idąc z Burskim do łóżka: *Reżyser Burski lubi popierać młode talenty*. Rzeczywiście, Agnieszka broni się przed wyrzuceniem z samochodu Burskiego nogą z podwinętą nogawką. Trzeba jednak wielkiej wyobraźni, by uznać tę nogę w koturnowym sandale, w grubej brązowej skarpecie za pociągającą. Dźwiękowiec taksuje ją wzrokiem tylko wtedy, kiedy Agnieszka tego nie widzi, np. w aucie, gdy śpi z półotwartymi ustami po pierwszym starciu z przełożonym w telewizji. Kiedy Agnieszka ma coś do wygrania, nie unosi się w odpowiedzi na seksistowskie uwagi (takie jak alternatywa Michalaka: *Striptiz czy topless?*). Jej stosunek do starszego operatora jest pobłażliwy, Agnieszka-córeczka po prostu odbiera mu kamerę i tłumaczy, na czym polega fenomen filmu amerykańskiego. Generalnie, traktuje mężczyzn z ekipy paternalistycznie, posuwając się do uwag typu: *No, dzieci, gdzie wy mi siedzicie? Idźcie do tyłu*. Zdolna do podstępu, byleby zdobyć materiał, rezygnuje w rozmowie z byłą żoną Birkuta. W momencie, w którym ta sięga po kieliszek, Agnieszka zamyka łokciem okno, przez które widzi mikrofon dźwiękowca. Gdyby nie ten gest, jej słowa o kobiecej solidarności byłyby nieuczciwe: *Pani mnie nie rozumie. Przecież ja też jestem kobietą. Chodzi mi tylko o fakty*. Nieufna w stosunku do montażystki (M. T. Wójcik), z czasem zdobywa jej sympatię. Doświadczona kobieta początkowo pokpiwa z debiutu, z autoironią odnosi się też do własnego statusu w zawodzie (*Proszę pani, ja nie jestem od myślenia, ja jestem od klejenia*), lecz ostatecznie przynosi Agnieszce coraz ciekawsze materiały.

W punkcie zwrotnym akcji, po odebraniu sprzętu i praw do filmu, kluczowy okazuje się wyjazd Agnieszki do domu. Jak się dowiadujemy, wcześniej osierocona przez matkę, dorastała pod opieką ojca – prostego pracownika kolei, serdecznego, wyrozumiałego, skupionego na podstawowych wartościach. Ten zachęca ją do odnalezienia Birkuta i rozmowy z nim. Film jako nośnik tej sprawy jest jego zdaniem bez znaczenia, gdy liczy się opowieść o człowieku, którą można po prostu uczciwie (bez pośrednictwa instytucji) opowiadać innym. W tej pełnej spokoju i miłości scenie odnajdujemy źródło siły Agnieszki, córki swego ojca, autorki opowieści o Birkucie. Jak mówi w telewizji: *To jest młodość mojego ojca!* Postać ojca odsyła do misji i statusu Agnieszki jako reżyserki. Wiele reżyserek debiutujących na przełomie lat 60. i 70. przyznaje, że było pokoleniem córek, które w kulturze miały swych ojców, mistrzów, a nie matki, mistrzyni. Wajdowska bohaterka jest (auto?)kreacją swego ojca, podobnie jak Agnieszka Osiecka – córka pianisty, kreacja Wiktora Osieckiego, a w pewnym sensie także Agnieszka Holland, modernizująca w zespole Wajdy romantyczny idiom polskiej szkoły filmowej. Dziedzictwo to problematyzuje się, jeśli wpiszemy w nie jeszcze jedną bohaterkę tego tekstu – Barbarę Sass – wieloletnią asystentkę lub drugiego reżysera u boku Andrzeja Wajdy, Wojciecha Jerzego Hasa i innych. Figura ojca odsyła do psychoanalitycznej teorii filmu inspirowanej Lacanem, która głosi, że wszelka narracja z konieczności podlega strukturyzacji edypalnej, ukazującej męskie poszukiwanie sensu, prawdy, odpowiedzi. Narracja pryzmatyczna byłaby szczególnym przypadkiem takich poszukiwań, w których niezbędne są umiejętności i kontakty społeczne. Roland Barthes także wskazał na związki narracji i mitu Edypa: *Przyjemność tekstu to przyjemność edypalna (rozwikłać, wiedzieć, poznać początek i koniec), o ile prawdą jest, że każdy tekst i każde odsłonięcie prawdy jest ukazywaniem Ojca (nieobecnego, ukrytego, zhipostazowanego) – tłumaczyłoby to wspólnotę form narracyj-*

nych¹⁴. Luce Irigaray stwierdza, że dla kobiety wejście w przestrzeń Edypa oznacza wejście w system wartości nie będących jej wartościami, gdzie może „zaistnieć” i funkcjonować jedynie spowita w potrzeby-pragnienia-fantazje innych, mianowicie mężczyzn¹⁵. Czy te psychoanalityczne tropy znajdują jakieś potwierdzenie w recepcji postaci Agnieszki? Owszem, i to nie tylko Agnieszki, lecz także Ewy – bohaterki filmu Barbary Sass *Bez miłości*. Zwróciła na to uwagę Elżbieta H. Oleksy, pisząc, że oba filmy mogą być postrzegane jako dialog z elementami systemu patriarchalnego, który Jacques Lacan określił mianem „prawa Ojca”, dokonujący się przez zajmowanie przez kobiety symbolicznej przestrzeni kulturowo zarezerwowanej dla mężczyzn¹⁶. Zamierzam dodatkowo rozwinąć tę sugestię, analizując relację reżyserki i bohaterki w *Historii niemoralnej* Barbary Sass.

Agnieszka w szwedach albo Ewa naga

Jako pierwsza podejrzenie pod adresem Wajdowskiej bohaterki sformułowała Maria Kornatowska, pisząc: *Agnieszka (...) jest właściwie młodzieńcem w damskim przebraniu, a i to niezupełnie, bo dżinsowe spodnium eksponuje raczej chłopięcość niż dziewczęcość ruchów i sposobu bycia. Nawet parasol, z którym się nie rozstaje (pomijając freudowskie asocjacje), stanowi wybitnie męski rekwizyt*¹⁷. Z perspektywy zachodniej kultury filmowej i obyczajów Agnieszka nie jawi się jako postać seksualnie ambiwalentna. Ewa Mazierska zwróciła uwagę, że powszechna klasyfikacja Agnieszki przez polskich krytyków jako postaci „niekobiecej” jest znacząca, gdyż wskazuje na to, jak mocna polska kultura filmowa ulega wpływowi obrazu kobiecości Matki Polki¹⁸. Badaczka z młodego pokolenia, Urszula Kurnik, także podkreślała androgyniczny rys Agnieszki: *Sytuacyjna adaptacyjność osób androgynicznych polega na stosowaniu raz męskich, raz kobiecych wzorów zachowania (...) Androgyniczny umysł Agnieszki jest więc czymś nowym na firmamencie bezwolnych kobiet przebranych za mężczyzn*¹⁹. Według Bożeny Umińskiej, kobiecość Agnieszki jest silnie zalegoryzowana: *Janda gra w „Człowieku z marmuru” powinność moralną o duszy młodego wojownika, a prawdziwą kobietą jest samotna alkoholiczka, ukarana przez życie niepocziwa żona*²⁰. Dostrzegłszy w Agnieszce alegorię rewolucji, nazwałam ją Wolnością Wiodącą Robotnika na Barykadę TVP. Czy w porównaniu z taką filmową ikoną Ewa Stalińskiej/Sass miała jakiegokolwiek szanse? Ewa, stawiana w krytyczne szranki z alegorią Wolności, była skazana na klęskę. Etykietka „wodzireja w spódnicy” zdominowała recepcję filmoznawczą, sprowadzając tę bohaterkę do osoby pokroju Lutka Danielaka z filmu Feliksa Falka, najbardziej odrażającej postaci kina moralnego niepokoju. Wydaje mi się to karą za owo podobieństwo z Agnieszką, jakby samo w sobie było ono prowokacją, a nawet profanacją wzorca Agnieszki (imię pochodzenia greckiego *hagne* – czysta, nieskalana, dziewicza) przez nieczystą, amoralną Ewę. Na łamach „Filmu” Aleksander Jackiewicz napisał: *W „Bez miłości” kolejna – po „Człowieku z marmuru” – kobieta-dziennikarz. Z tym że o ile bohaterka Wajdy walczy nie o własną sprawę, Ewa w filmie Barbary Sass robi to wyłącznie dla siebie. Idzie zresztą na całego i każdy sposób jest dla niej dobry. Jest amoralna. I tak! Aż imponująca w swym amoralizmie*²¹.

Kim jest Ewa? Na pierwszy rzut oka wydaje się ucieleśnieniem kobiety niezależnej na miarę Polski lat 70. Gdyby po latach etnografowie szukali wizerunku do



Bez miłości, reż. Barbara Sass (1980)

hasła „kobieta lat 70.”, zdjęcie Ewy mogłoby być poręczne. Jej poczucie samostanowienia z pewnością było zbudowane na zdobyczach XX wieku: idei koedukacji, pigułce antykoncepcyjnej, instytucji przedszkola. Do obrazu niezależnej kobiety dodała cygaretkę, skórzane czarne spodnie, w których doskonale przeskakuje przeszkody, oraz męski sport – judo. Ewa ma za sobą zawiedzioną miłość, którą przeżyła, wzorem filmu, na rzymskich wakacjach. Z wakacji wróciła ze złamanym sercem i nieplanowaną ciążą. Jak Agnieszka, tak i Ewę charakteryzuje na początku filmu utwór muzyczny. Wajda zilustrował marsz Agnieszki przez korytarz TVP utworem pop z rozerotyzowaną kobietą wokalizą. Sass wybrała sentymentalny utwór Seweryna Krajewskiego *Roma*, który w zestawieniu z drapieżnym wizerunkiem Ewy ma wymowę ironiczną – symbolizuje miłosne złudzenia, z którymi Ewa się pożegnała. Kim Ewa nie jest? Ewa nie jest, jak Agnieszka, absolwentką szkoły filmowej, nie jest zatem nominalnie reżyserką filmową. Jeśli przywołuję ją jako reprezentację „Kobiety z kamerą”, to ze względu na liczne porównania z Agnieszka oraz pokrewieństwo zawodu fotoreportera, w którym kluczowym instrumentem jest aparat fotograficzny. Poza tym interpretuję wybór tego zawodu jako znaczący w kontekście samotności bohaterki, która to samotność stanowi podstawowy rys charakteryzujący Ewę²². Działa na własną rękę, bez ekipy filmowej, bez służbowego samochodu. Nocą na miejsce „akcji” jedzie taksówką lub wozem służby publicznej (karetką, samochodem milicyjnym), w dzień korzysta z uprzejmości kochanka. Brak dyplomu skazuje ją na niepewny przebieg rozmów kwalifikacyjnych, gdyż może powołać się tylko na 2 lata dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskich oraz staż gońca w redakcji prasowej w Rzymie. Jej kontakty z redakcją w Warszawie są podtrzymywane przez stosunki intymne z szefem drukarni, a potem kierownikiem działu. Nie ma pewności siebie, którą ma Agnieszka, choć rzucenie przełożonemu ironicznego, ochryplego: *Służę panu!* – byłoby jak najbardziej w jej stylu. Ewa nie jest też stałym członkiem redakcji. Wobec braku dyplomu nie widzi szans na to, by dostać się do redakcji i utrzymać w niej bez romansu z szefem. (Przypomnę, że droga do Burskiego też miała prowadzić tym tropem...). Ewa nie jest

matką samotnie wychowującą dziecko, gdyż oddała córkę na wychowanie własnej matce, lekarce z pogotowia ratunkowego. Być może sama także jest córką samotnej matki? Nie uchodzi jej uwagi status zawodowy jedynej kobiety w redakcji, poza sekretarką, która „urywa się” po dziecko do przedszkola i dostaje za to „babskie tematy”. Ewa ma ambicje podejmowania tematów dla mężczyzny (*To jest temat w sam raz dla mnie*). Ewa nie jest też „córką swego ojca” – ojciec nieznan. W kulturze mediów mogłaby aspirować do bycia wściekłą i dumną córką Oriany Fallaci. Zauważmy, że jej kochanek drukarz pokpiwa: *Ewa, to nie jest „Corriere della Sera”*.

Aby utrzymać się w zawodzie, Ewa potrzebuje własnego mieszkania, całodobowej opieki dla dziecka, antykoncepcji i środków dopingujących. Zwodzi swojego lekarza sportowego, aby przepisał jej kolejne medykamenty. Niedospana przez nocne wyjazdy z aparatem na miejsca wypadków i randki z mężczyznami z pracy, łyka tabletki. W portrecie Agnieszki, mimo narzucającej się dynamiki ciała, zastanawia fakt, że właściwie nie wiadomo, gdzie mieszka i z czego żyje, nie mówiąc już o tym, czy jej temperament znajduje jakiegokolwiek seksualne ujście. Te aspekty życia wydają się istotne dla kondycji kobiety pracującej, o ile oczywiście ona sama, a nie Sprawa, liczy się w opowiadanej historii. Twórcy postaci Agnieszki po namyśle skasowali jej życie intymne. Krystyna Janda uzasadnia: *Gdy w moim życiu zawodowym pojawił się Andrzej Wajda, powiedział, że nie interesuje go w postaci Agnieszki jej prywatne życie, uczucia i rozterki, tylko potrzebuje kogoś, kto działa, myśli i ocenia. Kogoś, kto będzie zdolny pełnić w tym filmie funkcję motoryczną*²³. Jak widzimy, „para” Agnieszki została wykorzystana do napędu Wielkiej Historii, a nie historii indywidualnej. Płeć i młodość reżyserki stały się fabularnym alibi dla autora filmu, by osłabić jego bezpośrednią konfrontację z systemem. Agnieszka jest osobą prywatną pozbawioną prywatnego, bo prywatne kobiet samo mogłoby okazać się polityczne. Co ważne, jest debutantką, a taka „nie zna miary”. Agnieszka śpi w wozie służbowym albo w salce projekcyjnej. Do życia wystarcza jej sucha bułka, czyjaś czarna kawa, papieros, lody na patyku. Kiedy je jabłko, nie jest to jabłko Ewy – bohaterki kina Sass – w tym sensie, że nie konotuje żadnych biblijnych sensów odnoszących się do owocu z drzewa wiedzy. Agnieszka jest abstynentką, w przeciwieństwie do byłej żony Birkuta oraz Ewy Stalińskiej/Sass. Siła Ewy jest zmedykalizowana, dług finansowy u kochanka rośnie, nieplanowana ciąża w przededniu doprowadza ją do próby samobójczej, a ulgę przynosi kolejny kieli-szek. Kobieta samotna to podstawowa figura egzystencjalna kina Sass, która wie: *co to znaczy wracać wieczorem samej do domu, po całym dniu ciężkiej harówki i zastawać pusty pokój, kiedy się tak bardzo chciałoby oprzeć głowę na czyimś ramieniu. Człowiek się wprost zastanawia, skąd bierze siły na to, żeby wstać następnego dnia rano i iść znowu do pracy i być uśmiechniętą i uroczą i wesołą i dodawać innym otuchy, kiedy samej by się chciało już raczej umrzeć niż tak daleko żyć*²⁴. Cytat z Sartre’a nie tylko doskonale ilustruje powroty Ewy do domu, ale też przywołuje kontekst egzystencjalizmu jako jeden z tropów interpretacyjnych kina Sass. Bohaterka Stalińskiej musi kiedyś spać, a potem nałożyć maskujący makijaż. Agnieszka może przesiedzieć na poręczy przed stoczną całą ośmiogodzinną zmianę Tomczyka, bez śladu zmęczenia. Nie zmienia też dzinsowego munduru, choć akcja filmu rozgrywa się w ciągu kilku? kilkunastu dni? Jedyne moment, kiedy wydaje się zahipnotyzowana czyjąś postacią, to chwila rozpoznania w tłumie pracowników stoczni syna Birkuta. I wierzymy w to uczucie dziewczyny. Tymczasem Ewa zmie-

nia się nie do poznania z dnia na dzień, ze spotkania na spotkanie, z kobiety-mężczyzny w skórce w seksowną blondynkę. Te jej metamorfozy wzbudzały nieufność krytyki i badaczy, gdyż miały ilustrować jej moralny relatywizm. Pokazując Ewę w kilku odsłonach, z różną charakteryzacją, Sass wskazuje, jak argumentowałam w innym tekście²⁵, na fałszywą stabilność kobiety z ekranu jako niewzruszonej ikony i bezkompromisowej redaktorki oraz na kobiecość jako maskaradę. Wizerunek kobiety pracującej w kinie popularnym i jej tendencja do zmiany stroju stał się przedmiotem uwagi Yvonne Tasker, która za punkt wyjścia obrała analizę strojów Melanie Griffith w komedii *Pracująca dziewczyna*, w której przebijanie się stanowiło znak przejścia od niższej do wyższej klasy społecznej²⁶. Zarzucano reżyserce, że film *Bez miłości* to rewia kobiecej mody, na co odpowiadała: *Nie jest to prawda: moja bohaterka się po prostu przebiera*²⁷. Częścią doświadczenia bycia kobietą, nawet w zgrzebnych czasach PRL-u, jest zmiana garderoby i intuicyjne pojmowanie płci jako kostiumu, który może stanowić przepustkę do innych sfer życia publicznego. Analiza portretów kobiet współczesnych w filmach Andrzeja Wajdy doprowadziła Małgorzatę Radkiewicz do następującego wniosku: *Wajda przyjmuje perspektywę typową dla kultury polskiej, która, zdaniem socjolożek, skupia się przede wszystkim wokół wartości i to absolutnych, nie zaś wokół interesów i potrzeb*²⁸. Sass natomiast ukazuje kobietę współczesną w konsekwentnej konwencji realistycznej, a nie mitograficznej, nasza bohaterka kieruje się własnym interesem i zaspokaja swoje potrzeby. Ewie Brackiej obcy jest tzw. syndrom Ewy, który Bożena Chołuj opisuje jako przekraczanie granic, zapraszanie do tego innych, bez wykorzystania nowo powstałych sytuacji dla siebie – słowem, zerwanie jabłka z drzewa wiedzy i podanie go mężczyźnie – np. wydobycie materiałów na temat Birkuta i podanie ich Tomczykowi. Taka postawa, jej zdaniem, uniemożliwia kobietom znalezienie odpowiedzi na pytanie, czego właściwie chce ich ja²⁹. Ewa, która nie reprodukowała struktur patriarchalnej kultury, ale posłużyła się nimi instrumentalnie, musiała być odbierana jako niemoralna.

One dwie, historia niemoralna

Konflikt moralny filmu *Bez miłości* nie przebiega jednak na linii Ewa kontra patriarchalny świat mediów, ale intymnie, między kobietami: Ewą i bohaterką jej reportażu, Marianną Skoczek. Motyw relacji między kobietami jest jednym z najczęściej powracających w kinie kobiet. Bohaterki, związane przyjaźnią lub nie, przeglądają się nawzajem w swoich losach, wyborach, porażkach i sukcesach. Można tę grupę filmów opatrzyć skrótem z tytułu filmu Márty Mészáros *One dwie* (1977). Dostrzegłszy wagę relacji między kobietami w kinie kobiet Europy Środkowo-wschodniej, Diana Iordanowa uporządkowała je w trzy grupy. Pierwsza obejmuje bohaterki, które samotnie przeciwstawiają się systemowi społeczno-politycznemu. Druga gromadzi historie pełne sceptycyzmu co do solidarności kobiet, pytające o zdolność do lojalności i wsparcia drugiej kobiety. Trzecia grupa, najmniejsza, ukazuje solidarność bohaterek, które kreują świat samowystarczalny. Interpretowałam już tytuł filmu Sass przez relację jej bohaterek³⁰, dziennikarki i robotnicy, obu po samobójczych próbach w wyniku nieplanowanej ciąży i kompromitacji prasowej. Przypomnę jedynie, że historia Marianny Skoczek odtwarza w sposób groteskowy, wręcz przedrzeźnia los Ewy Brackiej. Nieplanowana ciąża oraz

zawiedzione ambicje dziennikarskie w Rzymie to życiowe porażki, których Ewa się wstydzi, a wstyd ten ma charakter publiczny, bowiem i jeden, i drugi fakt „ma w papierach”, w akcie urodzenia córki i własnym CV. Marianna Skoczek zaszła w nieplanowaną ciążę w hotelu robotniczym (niemal na oczach współlokatorek), a jej twarz w zbliżeniu, w rozpaczliwym krzyku, ukazała się w prasie, w artykule Ewy Brackiej. W finale słabsza odchodzi zraniona nieolojalnością drugiej, lecz twardsza, cyniczna, ukryta pod maską grubego makijażu. Ewa, mocniejsza, zrzuca przebranie, próbuje odbudować kobiece relacje przez powrót do córki. Powracam do tej fabuły jedynie po to, by ukazać ją jako model toksycznej relacji, który potem Sass rozwinie w autotematycznym filmie *Historia niemoralna*.

Historia niemoralna stanowi rzadki w polskim filmie przykład filmu autotematycznego. Co więcej, ów autotematyzm odnosi się nie tylko do struktury samego filmu, ale i wcześniejszych filmów reżyserki, tj. aktorskiej trylogii z Dorotą Stalińską z lat 80. Nieprzychylnie przyjęty przez krytykę, doczekał się edycji DVD w Platynowej Kolekcji Filmu Polskiego w 2005 roku (bez wydania trylogii – *Bez miłości*, *Debiutantka*, *Krzyk* – film pozostaje do pewnego stopnia nieczytelny dla nowej publiczności) i dowartościowania nie tylko przez Ewę Mazierską i Elżbietę Ostrowską, autorki książki *Women in Polish Cinema*, ale także przez Marka Haltofa: *Pomimo swego znaczenia ten misterny* [podkr. M.T.G.] *film nie został w Polsce doceniony*³¹. Konwencja autotematyczna służy zwykle odsłonięciu warsztatu reżysera, manifestowaniu jego poglądu na kino, estetyzacji wyczerpania twórczego etc. Na myśl przychodzi tu film Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż*, zwłaszcza że podobnie jak *Historia niemoralna*, jest poświęcony fenomenowi Aktora. Z tą różnicą, że *Historia niemoralna* nie sprzyja budowaniu mitu, nawet nie demitologizacji. Motywacja reżyserki, wyrażona w filmie, zawiera się w słowach: „Znaleźć błąd”. Kiedy sprawy rozgrywiają się między realnymi osobami będącymi pierwowzorami filmu z kluczem, tytuł *Wszystko na sprzedaż*, jakże pasujący do filmu Sass/Stalińskiej, zakłada większe ryzyko towarzyskie i artystyczne. Oba filmy łączy fakt, że powstały w reakcji na żal wyrażony przez Aktora w stosunku do Autora, dzięki któremu stał się ikoną: *Jeszcze za mną zatęsknisz* – miał powiedzieć Zbyszek Cybulski pod adresem Andrzeja Wajdy, a Dorota Stalińska, po ośmiu latach od trylogii, miała sama poprosić Barbarę Sass o dużą rolę.

W świetle dotychczasowych rozważań fizyczna nieobecność postaci reżyserki na ekranie wydaje się nader wymowna. Reżyserka – Magda, narratorka *Historii niemoralnej* pojawia się w filmie jedynie jako Głos (Teresa Budzisz-Krzyżanowska, aktorka o mocnym, niskim głosie, konotującym godność inteligentki, kobiety dojrzałej) wydający dyspozycje montażyście. Jak Agnieszka nazywała mężczyzn w swojej ekipie „dziećmi”, nawet jeśli metrykalnie mogła być wnuczką operatora, tak Magda obdarza dojrzałego montażystę epitetem „rozkapryszony panny”. Aktorka – Ewa, bohaterka jej filmów (cytaty filmowe z *Bez miłości*, *Debiutantki*, *Krzyku*) i filmu w filmie, dzięki tym montażowym cięciom zostaje ukazana jako efekt pracy aparatu, mimo realistycznej konwencji budowania postaci w poszczególnych partiach. Film otwiera długie ujęcie Aktorki, w efektownym makijażu i futrze z lisów, stylizowanej na gwiazdę; Aktorki, której twarz wyraża przegraną. Głos reżyserki namawia ją na nowy film, kolejną szansę dla ich tandemu, a zarazem możliwość znalezienia błędu, który doprowadził gwiazdę do tej przegranej. Prolog ustawia film jako montażową retrospekcję, która ma pełnić

funkcje koncyliacyjne i terapeutyczne, z inicjatywy reżyserki na rzecz aktorki. Z offu dobiega głos Magdy: *Chciałabym zrobić film o tobie (...) ja mogę się tylko schować za kamerą*. Przywołane okoliczności powstania filmu na prośbę aktorki zostały tu odwrócone i inicjatywa wypływa ze strony filmowej reżyserki Magdy. Pierwsze sekwencje – powrotu gwiazdy do kraju i wizyty w teatrze telewizji – są wyjątkowo przykre w odbiorze, bowiem gwiazda znajduje się na niestającym rauszu, co jej naturalną dynamikę i ekspresyjność czyni pretensjonalną, nieznośną, wręcz wulgarną. Kulisy pracy w montażowni odkrywają, że ekranowy efekt kobiety drapieżnej reżyserka osiąga wbrew aktorskiej interpretacji, podkładając pod obraz fałszywy dźwięk, np. szmery chrapania sugerujące sen pijaczki. W intymnej scenie z młodym kochankiem Ewa wyjaśnia, jak rozumie niechęć reżyserki. Miałyby nią powodować zazdrość o sukces aktorki na międzynarodowych festiwalach filmowych. Na ekranie widzimy fotosy z festiwalu w San Sebastian i planszę do filmu *Krzyk* informującą o tej nagrodzie. Wobec tych jawnych „cytatów z rzeczywistości” oraz głosów krytyki, iż Sass jest wybitną reżyserką aktorek, wyjaśnienie to brzmi wiarygodnie. Sama Ewa na planach filmowych, za kulisami i na scenie wyraża jednak swą irytację tym, że ciągle oczekuje się od niej grania, jak mówi, potworów. W teatrze, w czasie awantury o *Króla Ubu*, Ewa markuje ukąszenie reżysera, ale dla Magdy to za mało i robi wstawkę z ugryzioną do krwi dłonią. Budzi to niesmak samego montażysty. Na planie filmowym Ewa wykonuje dubel za dublem, które początkowy krzyk zmieniają w histerię.

Jak pisałam, według Elżbiety H. Oleksy oba wcześniej omówione filmy, *Człowiek z marmuru* i *Bez miłości*, mogą być postrzegane jako dialog z tym elementem systemu patriarchalnego, który Jacques Lacan określił mianem „prawa Ojca”³². Powracająca także w mojej refleksji figura ojca – ojca bohaterki i Ojca w kulturze – znajduje rozwiązanie w *Historii niemoralnej*, gdzie ojciec Ewy umiera w czasie jej gwiazdorskiego tournée. Ewa, bez gwiazdorskiej maski i pierwszy raz na trzeźwo, jedzie do domu ojca i macochy, gdzie trwa dyskusja o podziale majątku. Przedmiotem sporu jest porsche, obiecane Ewie, które ta wykrada poza procedurą spadkową. Moment, w którym Ewa wykonuje w stronę rodziny gest Agnieszki (całuje pięść) obserwujemy przez szparę w drzwiach, a nie w monumentalnym ujęciu z dołu. Chciałabym podkreślić, że Ewa dziedziczy obiecany jej przez ojca samochód bezprawnie (w opinii rodziny i prawnika). Co ważne, to materialny konkret, a nie spadek duchowy. W tym sensie Ewa nie jest uwikłana w żadną misję, spadek nie jest zobowiązaniem, które każe córce dochodzić prawdy o ojcu, poszukiwać sensu, wartości, początku i końca ich historii. Ta relacja zmaterializowała się w szybkim, zachodnim aucie, które daje jej niezależność. Ewa Mazierska podkreśla mobilność³³ jako istotny rys Agnieszki i Ewy, ale zauważmy, że dopiero Ewa nie musi nikogo prosić o podwiezienie, a nawet wyrzuca z wozu swojego akompaniatora. Porsche jest rekwizytem, który jak niegdyś czarne skórzane spodnie i kurtka (motocyklistki?) westernizuje postać Ewy w dużo większym stopniu niż dzins Agnieszki. Spadek po ojcu kończy historię córki i ojca, a nawet ułatwia córce zajęcie się już tylko samą sobą. Ewa bierze teraz ostre zakręty, niekiedy pod wpływem alkoholu. Choć może się to wydawać mało istotne, to jednak w kontekście refleksji o Agnieszce dość znaczące jest to, że sama Osiecka pojawia się w filmie dwukrotnie w formie mniej lub bardziej czytelnych cytatów. *Bo ja, proszę pana, znowu jestem na zakręcie* – mówi zza kierownicy do swego pasażera Ewa, dawno

przekroczywszy limit prędkości. Aby zmanifestować swoje kontakty w środowisku, ostentacyjnie wykręca numer telefonu i mówi: *Agnieszka, potrzebuję tekst do piosenki*. Jak wiemy, i o czym w filmie przypomina akompaniator, Dorota Stalińska otrzymała Główną Nagrodę na II Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 1978 r. Tekst jednego z najlepszych utworów z jej repertuaru, *Dat polskich*, napisała właśnie Agnieszka Osiecka, a jego fragmenty zabrzmiały także w *Historii niemoralnej*. Ponadto, co jest dalekim skojarzeniem i nie musi się wiązać z intencją autorki filmu, wojaże Ewy samochodem po pijanemu przywołują na myśl podróżowanie „na kacu” do ojca (!) bohaterki opowiadania *Zabiłam ptaka w locie* Osieckiej. Głównie jednak film odwołuje się do znanych kamieni milowych życiorysu Stalińskiej: piosenki aktorskiej (1979), sukcesu *Krzyku* (1982), wypadku samochodowego (1986), samotnego macierzyństwa (1990).

Autoanaliza reżyserki Magdy może się w *Historii niemoralnej* dokonać jedynie przy pomocy Aktorki, bo jak sama mówi na początku, ona może jedynie schować się za kamerą. Ta autoanaliza jest bolesna, przykra, bezwzględna, wręcz masochistyczna. Bezsenne noce i tabletki na uspokojenie – to lejtmotyw w rozmowach reżyserki Magdy z montażystą. Jeśli ta historia jest niemoralna, to w tym sensie, że trzeba ekspresyjnej Aktorki, która odważyłaby się na odsłonięcie kulisów własnego życia i współpracy z reżyserką po to, by ta, nie pokazując się na ekranie, znalazła materiał do przedrzeźniania własnego losu. *Historia niemoralna* stanowi tym samym ukoronowanie trylogii doprowadzające motyw relacji ich dwu do punktu skrajnego. To nie aktorka znika (umiera), jak Aktor we *Wszystko na sprzedaż* Wajdy, ale sama reżyserka jest poszukiwana przez ekipę. Ewa już od pierwszych scen rysuje się jako aktorka, która w życiu zawodowym „sama się reżyseruje”, co doprowadza ją do finałowego przedsięwzięcia, a mianowicie założenia Agencji Artystycznej „Ewa”. W ostatniej scenie widzimy Ewę, która wchodzi na projekcję z dzieckiem na ręku, wbrew kierunkowi, jaki starała się nadać historii niemoralnej Magda, sugerując aborcję i całkowite osamotnienie. Publiczność tworzą kochankowie i przyjaciel Ewy, a projekcję obsługuje przyjazny jej montażysta. Ewa z przykrością śledziła na ekranie swoje ruchome odbicie w krzywym zwierciadle, wariant rozpaczliwego grymasu Marianny Skoczek w *Bez miłości*. *Historia niemoralna* jest kolejną wersją bez-miłości między kobietami. Sama Stalińska swoje poetyckie *Credo* zorganizowała wokół tego braku: *Moje credo to bezmiłość / beztęsknota, bezczekanie. / Moje credo to niewiara, / niepewność, niezaufanie*³⁴. Oczywiście, domniemanym adresatem lirycznym wiersza zgodnie z heterokonwencją jest mężczyzna. Być może tu tkwi ten nieodnaleziony w montażu *Historii niemoralnej* błąd (reżyserski)? Zgodnie z klasyfikacją Iordanowej *Historia niemoralna* stanowi dojrzały wariant opowieści sceptycznie ujmującej kwestię lojalności i przyjaźni między kobietami artystkami. Ów sceptycyzm wzmacniają ikonograficzne cytaty w postaci plakatów Solidarności w salce montażowej powracające w filmach z Ewą/Stalińską od *Debiutantki* przez *Krzyk*, po *Historię niemoralną*. Sass tak jak Agnieszka Holland również pytała w swych filmach z lat 80. o solidarność międzyludzką, niemniej poszukiwała jej nie w związkach damsko-męskich, ale siostrzanych. Zamiast projekcji-identyfikacji między bohaterkami tym razem rozegrała ją na poziomie warsztatowym, między aktorką i autorką. W kulminacyjnej scenie filmu zdesperowana Ewa telefonuje w wigilię Bożego Narodzenia do Magdy z prośbą o wizytę, tymczasem ta druga jest w jeszcze gorszym stanie.

Film Magdy spina klamra wizyty u Ewy. Otwierająca film scena z propozycją wspólnej pracy powtarza się na końcu. Potem Magda znika, możemy więc przyjąć, że w planie narracji scena w salce projekcyjnej, gdzie zaplanowano pokaz zmontowanych materiałów, należy do narracji obiektywnej, prowadzonej przez reżyserkę Barbarę Sass, a nie jej filmowe, subiektywne alter ego, Magdę, która „montuje” obraz filmowej Ewy. Ewa z dzieckiem na ręku odwraca się od najbliższej publiczności w stronę białego ekranu. Nie słychać już głosu reżyserki, ale zarazem z ekranu wewnątrz kadru znika też Ewa. Krzyk i sceniczny makijaż aktorki był zatem reżyserską maską. *Pożyczone natchnienie* (1992), tytuł tomiku poetyckiego Stalińskiej, dobrze opisuje nie tylko relację między aktorką a autorką, ale także kondycję reżyserki jako moralnie zobowiązanej i niebędącej w stanie znieść ciężaru tego życiowego długu.

Dobrane pod kątem reprezentacji reżyserek bohaterki polskiego filmu tworzą, jak widać, serię postaci powiązanych współpracą z Andrzejem Wajdą, inspirowanych Agnieszką Osiecką, fabularnie oraz symbolicznie odnoszących się do figury Ojca. Ich płęć wciela ducha inności, o którym Maria Janion pisała, iż może ukazać się zarówno w postaci alegorii Wolności, jak i odpychającej gorgony³⁵. Kobieta z kamerą oraz nowa wieczna Ewa, mityczne postaci kina moralnego niepokoju, stanowią filmowe realizacje tych obrazów kobiecości – pierwsza jako autokreacja swego męskiego twórcy, druga jako krzywe odbicie autorki. Jak słusznie stwierdziła Ewa Mazierska: *Kino tworzone przez polskie reżyserki rzadko analizuje się przez pojęcia ciągłości, sukcesji i dziedzictwa. Jakikolwiek ruch kobiecy w polskim kinie, ani jako fenomen sam w sobie, ani znaczący wkład do dominującego paradygmatu kina narodowego, nie staje się przedmiotem dyskusji. (...) Nie sugeruję, że te filmy należą do specyficznej szkoły kobiet albo kina feministycznego, jakoby przeoczonego wcześniej przez historyków. Raczej, za Michelem Foucaultem, który uważa, że nauka (a humanistyka w szczególności) nie identyfikuje żadnych „organizacyjnych” związków, ale kreuje je, postrzegam moją pracę jako wkład w kreację dyskursu o kinie kobiet jako ciągłości, serii filmów świadomie albo nieświadomie otwierających dialog z innymi filmami i oferujących nowe odpowiedzi na te same pytania*³⁶. W pełni podzielam ten punkt widzenia, a serię reprezentacji reżyserek, z ich osobowymi i imaginacyjnymi powiązaniem, traktuję jako jeden z kluczowych wątków kina kobiet w kinematografii PRL-u. Co ciekawe, podobnie jak w tradycyjnej historii polskiego filmu głównego nurtu, także w historii kina kobiet w PRL-u jedną z kluczowych postaci jest Andrzej Wajda, zarówno jako twórca Agnieszki, jak i pierwszy reżyser asystentek reżysera: Agnieszki Osieckiej, Agnieszki Holland, Barbary Sass.

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

¹ A. Osiecka, *Zabilam ptaka w locie*, Łódź 1992, s. 60.

² Wcześniej Dorota Stalińska pojawiła się w obsadzie aktorskiej filmu *Seksolatki* (1971) oraz *Najważniejszy dzień życia* (1974), ale nieodnotowana w czołówce. Podobnie nieodnotowana w czołówce pozostaje Janda jako

„dziewczyna tańcząca na weselu” w serialu *Czarne chmury*. Za wskazanie mi Doroty Stalińskiej w tłumie fotoreporterów w filmie *Człowiek z marmuru* dziękuję Dobrochnie Dabert-Bakule, autorce monografii *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów etyki i poetyki*, Poznań 2003.

- ³ G. Stachówna, *Agnieszka, reżyserka filmowa*, w: tejsze, *Władcy wyobraźni, Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 242.
- ⁴ D. Iordanowa, *Cinema of the Other Europe: the industry and artistry of East Central European Film*, UK 2003, s. 133.
- ⁵ Cytat pochodzi ze strony: <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film20.html> (dostęp 30.10.2011).
- ⁶ Cytat z drugiego rozdziału niepublikowanej dotąd książki Ewy Mazierskiej poświęconej pracy jako tematowi w filmie światowym, udostępniony za zgodą autorki, tłum. M. T.G.
- ⁷ A. Helman, *Żywoć człowieka uczciwego albo o wieloznaczności dyskursu Wajdy (Człowiek z marmuru Andrzeja Wajdy)*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 173-174.
- ⁸ T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 120.
- ⁹ A. Ścibor-Rylski, *Człowiek z marmuru*, „Kultura” 4.08.1963 r.
- ¹⁰ Więcej na temat związków Agnieszki Osieckiej z filmem zob.: M. Talarczyk-Gubała, *Niewinna czarodziejka. Filmowa Agnieszka Osiecka*, w: *Po prostu Osiecka. Materiały i studia*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s.137-146.
- ¹¹ *Sztuka reżyserii. Rozmowa Marka Hendrykowskiego z Agnieszką Holland*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998.
- ¹² Tamże, s. 244.
- ¹³ Cytat z niepublikowanej dotąd książki Ewy Mazierskiej, dz. cyt.
- ¹⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 17.
- ¹⁵ Zob. L. Irigaray, *Powrót do teorii psychoanalizy*, w: tejsze, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2012, s. 29-56. L. Irigaray, *Sex Which is Not One*, NY 1985, s. 78.
- ¹⁶ E. H. Oleksy, „Wróblek ze złamanym skrzydłem (...) i kieliszek czystej”. *Konstrukcje kobiecości w polskiej kulturze wizualnej*, w: *Gender-film-media*, red. E. H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 186.
- ¹⁷ M. Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986, s. 178.
- ¹⁸ E. Mazierska, E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, New York – Oxford 2006, s. 98.
- ¹⁹ U. Kurnik, *Agnieszka z „Człowieka z marmuru” Andrzeja Wajdy – androgin ze skazą*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009, s. 182, 187 i in.
- ²⁰ B. Umińska, *Kwiat, zero, ścierka*, „Kino” 1992, nr 4, s. 10.
- ²¹ A. Jackiewicz, *Temat: dziennikarz*, „Film” 1981, nr 32, s. 15.
- ²² Pełniejszą charakterystykę Ewy w zestawieniu z innymi bohaterkami grany przez Dorotę Stalińską przedstawiłam w tekście *Wszystko o Ewie. Filmowa twórczość Barbary Sass w świetle feministycznej teorii filmu*, „Slavia Occidentalis” 2009, nr 66, s.166-176.
- ²³ Cyt. za: D. Roszkowska, *Człowiek z drugiej strony. Kobiety w filmach Wajdy*, w: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, red. S. Walczewska, Kraków 1992, s. 42.
- ²⁴ J. P. Sartre, *Intymność i inne opowiadania*, tłum. J. Lisowski, Łódź 1992, s. 20.
- ²⁵ M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, dz. cyt.
- ²⁶ Y. Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London-New York 1998, s. 27.
- ²⁷ *Dojrzałe debiuty. Spotkanie z Barbarą Sass*, rozmawia Elżbieta Królikowska, „Film” 1980, nr 33, s.20.
- ²⁸ M. Radkiewicz, *Portrety kobiet współczesnych w filmach Andrzeja Wajdy*, w: *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 212.
- ²⁹ B. Chołuj, *Syndrom Ewy czyli zmysłowość według męskich projekcji*, w: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, zebrała S. Walczewska, wstęp A. Titkow, Kraków 1992, s. 25-27.
- ³⁰ M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, dz. cyt.
- ³¹ M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 244.
- ³² E. H. Oleksy, dz. cyt., s. 186.
- ³³ E. Mazierska, E. Ostrowska, dz. cyt., s. 175.
- ³⁴ D. Stalińska, *Credo*, w: tejsze, *Pożyczone natchnienie*, 1992. Tekst wiersza dostępny na stronie: www.dorotastalinska.pl (dostęp 6.11.2011).
- ³⁵ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- ³⁶ E. Mazierska, *What women want. Representations of Women of Different Generations in „Invitation” („Zaproszenie”, 1985), directed by Wanda Jakubowska and „It’s Me, Now” (Teraz ja, 2004), directed by Anna Jadowska*, „Women’s Writing On Line” 2009, Issue No. 1 („Poland Under Feminist Eyes: Research in Literary and Feminist Studies”), s. 156-157.