

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

Filmy kobiet : zmiany, zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku

Sztuka i Dokumentacja nr 13, 47-59

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWELINA WEJBERT -WĄSIEWICZ

FILMY KOBIET. ZMIANY, ZWROTY I „SZKLANY SUFIT” W KINEMATOGRAFII POLSKIEJ PRZED I PO 1989 ROKU

1. KINO KOBIECE I FEMINISTYCZNE – WPROWADZENIE

Kino kobiece - to twórczość filmowa dla której podstawę identyfikacji stanowi przyjęcie perspektywy kobiecej zapośredniczonej w strukturę semantyczną danego utworu. Tak rozumiane kino kobiet charakteryzuje się akcentowaniem kobiecego punktu widzenia, miejsca zajmowanego przez płć żeńską, ich wzajemnych relacji i związków z innymi. W centrum zainteresowania reżyserek¹ zazwyczaj pozostają bohaterki, których doświadczenie, psychika i seksualność stają się głównym tematem i osią akcji. W kinie kobiet narracja, obraz czy muzyka podkreślają specyfikę kobiecego świata, a kostiumy i rekwizyty współtworzą kobiecą tożsamość, na równi ze statusem społecznym, kulturowym i obyczajowym obowiązującym w danym momencie dziejowym². Chodzi tu także o zerwanie z „męskim spojrzeniem”³. Czy tak rozumiane „kino kobiece” wymaga realizacji kobiecą ręką? Choć wyjątki się zdarzają, kobiety chętniej niż mężczyźni tworzą w ten sposób opowieści filmowe. Wynika to zapewne z ich osobistych doświadczeń (szczególnie, jako „gorszej płci”) i obserwacji rzeczywistości.

W polu sztuk plastycznych równe prawa dla kobiet w Polsce pojawiły się w ubiegłym wieku⁴. Kobiety, które chciały podążać tą drogą, oprócz barier systemowych, miały do pokonania uprzedzenia natury społeczno-kulturowej. Kobiety w zawodzie reżyserskim pojawiły się we wczesnym okresie funkcjonowania kinematografii na świecie (np. Alice Guy z Francji, Esfir Szub ze Związku Radzieckiego, Maya Deren i Lois Weber z USA, Leontine Sagan i Leni Riefenstahl z Niemiec, Nina Niovilla i Franciszka Themerson z Polski). Twórczość reżyserek kina niemego, choć była bardzo bogata, współcześnie pozostaje nieznaną lub uległa zapomnieniu⁵. Prawdopodobnie dlatego, że działały na obrzeżach filmowej awangardy. Ich filmy, najczęściej autorskie, powstawały z dala od systemu kinematografii (wielkich wytwórni filmowych). Gdy w latach trzydziestych ubiegłego wieku film uznano za dziedzinę sztuki, nastąpił znaczący spadek kobiet uprawiających zawód reżyserski. Znakomita część działających reżyserek porzuciła swój fach. Społeczeństwo nie aprobowało wizerunku kobiety na tak widocznym i znaczącym stanowisku (jako wyjątek od normy podaje się karierę niemieckiej reżyserk Leni Riefensthal). Kilkadziesiąt lat później Agnieszka Holland w wywiadzie na temat swojej drogi do reżyserii otwarcie powiedziała, że chciała mieć władzę, a żaden zawód jej tego nie oferował⁶. Można przypuszczać, że wcale nierzadkim zjawiskiem było działanie w branży w ukryciu. W latach pięćdziesiątych Ida Lupino, reżyserka pracująca w głównym nurcie kina hollywoodzkiego musiała podpisywać swe obrazy męskim pseudonimem. Przełomowe okazały się lata siedemdziesiąte,

osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, w których to dekadach notuje się większy udział kobiet tworzących filmy niezależnie, jak i w wytwórniach filmowych. Natomiast, mimo pojawiających się w różnych krajach indywidualności reżyserskich, nie można mówić o fenomenie kina kobiet. Termin „kino kobiece” stał się popularny dopiero w latach osiemdziesiątych. Reżyserska niezależność kobiet po raz pierwszy dała o sobie znać w czasach francuskiej Nowej Fali, której prekursorką była Agnès Varda - autorka portretów samotnych kobiet, kobieta-reżyser po raz pierwszy w historii Festiwalu w Cannes (w 2015) nagrodzona honorową Złotą Palmą.

Kino kobiet obejmuje twórczość awangardową, eksperymentalną, dokumentalną, niezależne kino feministyczne, filmy komercyjne i wiele innych. Mimo różnogatunkowych realizacji można dostrzec pewne wspólne elementy twórczości filmowej kobiet. „Kino kobiece” może być kinem buntu, które odwraca tradycyjne role: to kobieta patrzy, a mężczyzna staje się obiektem. Filmy kobiet akcentują kategorię tożsamości płciowej, a tym samym znoszą tradycyjne podziały na męskość i kobiecość. Trzeba też wyraźnie zaznaczyć, że kino kobiet nie musi oznaczać: feministyczne. Polskie reżyserki w wywiadach podkreślają, że nie lubią określenia i analizowania ich twórczości z perspektywy pojęć takich jak kino kobiece, kino feministyczne. Kino kobiece w Polsce to raczej kino kobiet - pojedynczych indywidualności reżyserskich.

2. TOŻSAMOŚĆ REŻYSEREK KINA POLSKIEGO

2.1 Reżyserki w systemie komunistycznym

Kobiece kino nie jest zjawiskiem artystycznym, brak jest w nim wspólnych ideowych, pokoleniowych, stylistycznych elementów. Trudno jest znaleźć formalne wspólne cechy dokumentów kobiet. Przedstawiane tematy i wątki są bardzo zróżnicowane. Podobnie jest w fabule. Jednocześnie kobiety za kamerą tworzą od lat odrębne, niezależne kino. Ich filmy nie funkcjonują jednak w kanonie kulturowym, zdecydowanie patriarchalnym. Powodem tej sytuacji może być fakt działania na obrzeżach awangardy lub we współpracy z mężczyzną. Przykładem pierwszej sytuacji może być twórczość Franciszki Themerson.

Krzysztof Tomasik śledząc losy polskich reżyserek filmowych z lat 1919-2002, dobitnie udowodnił trzy strategie wykluczania twórczyń z kinematografii polskiej. Autor twierdzi, że na studia filmowe przyjmowano studentów obu płci, ale w reżyserii przytłaczającą większość stanowili mężczyźni. Jeśli kobieta skończyła szkołę filmową i została w zawodzie, zazwyczaj wtłaczano ją w schematy, które i tak wykluczały z głównego nurtu życia filmowego. Pierwsze wykluczenie polegało na współpracy z mężem, na którego konto przechodziła praca żony, a najbardziej znaną przedstawicielką tego „nurtu” była Ewa Petelska. Inne reżyserki, których dotyczy ten schemat to m. in.: Helena Amiradzibi, Teresa Nafeter, Danuta Ścibor- Rylska, Małgorzata Kopernik-Krzystek. Drugi schemat wypierania kobiet z systemu nosi nazwę „obraz dla najmłodszych”. Kino dla dzieci i młodzieży miało wysoki poziom w PRL-u, ale też nigdy nie było w kraju cenione⁷. Z sukcesami w tej dziedzinie wedle słownika biograficznego pracowało 13 reżyserek filmów fabularnych (np. Maria Kaniewska, Teresa Nafeter, Anna Sokołowska, Jadwiga Kędzierzawska, Krystyna Krupska-Wysocka, Halina Bielińska i wiele innych). „Twórca filmów dla dzieci jest skazany na getto gatunku drugiej kategorii”- mówił Stanisław Jędryka⁸. Trzecia strategia wykluczania, wedle Tomasika, to sprawowanie przez reżyserki funkcji pomocniczych (współpraca reżyserska, II reżyser). Nie można też zapomnieć o cenzurze dzieł filmowych w latach PRL-u, która blokując debiut uniemożliwiała rozwój kariery (przypadek Ewy Kruk⁹).

Reżyserki pełniąc role pomocniczych swych mężów lub partnerów za kamerą, wpisywały się w męski model kina, zarówno z uwagi na tematy realizowanych obrazów, jak i styl. To kobiety ukryte i niewidoczne w sztuce filmu¹⁰. Wyjątkową jednostką, „matką polskiej kinematografii” była Wanda Jakubowska, autorka *Ostatniego etapu* (1948), która pracowała samodzielnie. We wspomnieniach portretowana jest jako „męska reżyserka” w obyciu, stylu ubierania i pracy zawodowej. Czyż nie na niej mogła się wzorować, choć trochę, Agnieszka Holland, która przyczyniła się do światowego rozgłosu¹¹ swej nauczycielki? Holland jest najbardziej rozpoznawalną za granicą polską reżyserką. Ma w swoim dorobku około 50 filmów reprezentujących różne gatunki filmowe (np. dramat, horror, thriller, film

biograficzny, polityczny, przygodowy, kostiumowy). Na początku kariery w jej dramatach widoczna była postawa „współodczuwania”. Miało to miejsce zwłaszcza w obrazach *Kobieta samotna* (1981), *Aktorzy prowincjonalni* (1979). Twórczość reżyserki bywa odczytywana z perspektywy feministycznej. Takiego odczytania powieści Henry’ego Jamesa można dopatrzeć się w *Placu Waszyngtona* (1997), czy w kreacji biografii Beethovena *Kopia Mistrza* (2006). Warto nadmienić, że Holland do zawodu została przyjęta za rekomendacją Andrzeja Wajdy. Początkowo tworzyła filmy w zespole mistrza (Zespół X) oraz z mężem Laco Adamikiem. Za granicą swoją karierę budowała samodzielnie, świadomie. Nie chciała zostać „kopią mistrza”. Nie mogła studiować w Polsce z powodów politycznych, ale uparcie dążyła do realizacji w zawodzie, więc ukończyła studia na praskim FAMU.

Inny typ drogi do zawodu przeszła córka Holland, Katarzyna Adamik. Uczyła się zawodu od matki, początkowo, jako tworząca scenorysy, II reżyserka, asystentka.

Równoległe z Agnieszką Holland debiutowała Barbara Sass. We wspomnieniach twierdziła, że zarówno jej, jak i innym koleżankom proponowano zmianę kierunku studiów (przejście na wydział aktorski). Szkoła była wówczas patriarchalną instytucją, rządzącą się własnymi, ale także patriarchalnymi prawami. „Męskocentryczność” przejawiała się w doborze kadry i organizacji zespołów filmowych. W przypadku Holland i Sass możemy mówić o zmianie pokoleniowej. Polegała ona wówczas nie tylko na tym, że reżyserki przedstawiły realistycznie polską rodzinę i kobietę w latach siedemdziesiątych. W ich obrazach pojawiło się wiele ważnych ról kobiecych i, co ważne, zazwyczaj głównych (szczególnie u Sass). W utworach Sass *Bez miłości*, *Debiutantka* (1981) i *Krzyk* (1982) kobieca bohaterka jest antywzorem (kreacja Doroty Stalińskiej). Silne kobiety w kinie Sass pojawiają się we wszystkich filmach, szczególnie warte przywołania są tu role Anny Dymnej w filmie *Tylko strach* (1993), czy Magdaleny Cieleckiej w *Pokuszeniu* (1995). Natomiast ostatni utwór reżyserki, *W imieniu diabła* (2011), również przedstawiający wielkie osobowości żeńskie, nie trafił na ekrany kin¹².

Wydział Radia i Telewizji UŚ w Katowicach ukończyła młodsza siostra Agnieszki Holland, Magdalena Łazarkiewicz, żona reżysera Piotra Łazarkiewicza. Twórczość Magdaleny Łazarkiewicz, oryginalna, niezależna, nie miała w kraju pozytywnego odbioru, uznania krytyki filmowej (podobnie jak siostry). Jej dyplom, telewizyjny film *Przez dotyk* (1985), wchodzący w skład cyklu *Kronika wypadków*, był psychologicznym portretem dwóch różnych, chorych kobiet spotykających się w szpitalu na oddziale ginekologicznym. Obraz można uznać za zwrot w kinie polskim. Reżyserka w sposób niezwykle naturalistyczny przedstawiła historię Anny i Teresy. Temat erotyki, miłości autorka pokazywała na ekranie łamiąc ówczesne standardy. Kontynuowała eksplorację problemu obłudy w sferze intymnej m.in. w obrazach takich jak: *Białe małżeństwo* (1993) na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza *Na koniec świata* (1999) z Justyną Steczkowską w roli głównej. Jej *Ostatni dzwonek*, portret pokolenia z 1989 roku, z uwagi na wydarzenia historyczne (obalenie ustroju komunistycznego) nie odniósł sukcesu frekwencyjnego.

Jak pisze Krzysztof Tomasik, najbardziej spektakularna kariera kobiety w polskim kinie – Agnieszki Holland - rozpoczęła się tak szybko (debiut w wieku 30 lat), bo reżyserka nie studiowała w Polsce, ale i tak zanim zrealizowała fabułę wykazała się pracą przy dwóch filmach nowelowych i trzech telewizyjnych¹³. Bardziej typowa jest jednak kariera Barbary Sass. Debiut w wieku 44 lat poprzedziło wieloletnie asystowanie jako II reżyser. Dopiero wtedy udało się jej zrealizować filmy telewizyjne i nowelę *Obrazki z życia* (1975). Najczęściej zaś występuje sytuacja działania w polu filmu, ale bez osiągnięć w twórczości kinowej. Przykładem może być przypadek Ludmiły Niedbalskiej. W wieku od 25 do 41 lat zajmowała się współpracą reżyserską. Po tym okresie awansowała na II reżysera. Około 50 roku życia wyreżyserowała trzy filmy telewizyjne, w tym *Dzień czwarty* (1984) o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim, ale filmu kinowego nie zrealizowała nigdy. Inną odmianą tego typu kariery jest brak debiutu kinowego i praca przy serialach.

Nie dzieląc kina na męskie i żeńskie, można stwierdzić, że obrazy o kobietach pojawiały się w kinie polskim w okresie komunizmu. Wśród znaczących filmów sprzed 1989 roku (w tym adaptacji literatury) z pierwszoplanowymi rolami dla aktorek wypada wymienić m. in. obrazy: *Ostatni etap*, *Matkę Joannę od Aniołów*, *Jak być kochaną*, *Lalkę*, *Noce i Dnie*, *Człowieka z marmuru*, *Człowieka z żelaza*, *Panny z Wilka*, *Kobietę samotną*, *Kobietę z prowincji*, *Bez miłości*, *Konopielkę*, *Matkę Królów*, *Przesłuchanie*, *Nadzór*, *Rok spokojnego słońca*, *Krótki film o miłości* i wiele innych. Pojawienie się ważnych ról kobiecych w kinie polskim jest związane wyraźnie z uprawianiem zawodu reżyserskiego przez płęć żeńską. Przegląd postaci kobiet ukazywanych w filmach polskich reżyserek pozwala stwierdzić, że są to portrety współczesnych bohaterek reprezentujących różne klasy, warstwy, zawody, wiek i sytuację życiową.

2.2 Reżyserki w okresie transformacji i posttransformacji

Po 1989 roku zniesiono cenzurę, ale załamał się dotychczasowy system finansowania kinematografii. W tym okresie powstało wiele nieudanych produkcji. Za kultowe filmy tego czasu uznaje się *Psy*, *Dzień Świra* – filmy bez głównych ról kobiecych (a obraz kobiet prezentowany przez role drugoplanowe uznawany jest za mizoginistyczny). Produkcja filmowa kobiet z lat dziewięćdziesiątych była natomiast udana, o czym świadczy liczba nagród na Festiwalach Filmów Fabularnych w Gdyni (10 nagród dla reżyserek). W latach 1990-2001 pierwszoplanowe kreacje aktorskie zaprezentowano w filmach: *Nic*, *Bellissima*, *Pestka*, *Tylko strach*, *Pokuszenie*, a w dziesięć lat później w obrazach takich jak: *Żurek*, *Plac Zbawiciela*, *Lejdis*, *Nigdy w życiu*, *Ono*, *33 sceny z życia*. Wśród interesujących obrazów polskich reżyserek ukazujących ważne i główne role żeńskie w ostatnich latach warto wymienić filmy: *W imieniu diabła*, *Pora umierać*, *Papusza*, *Sponsoring*, *Dzień Kobiet*, *Wieża*, *Big love*, *Warsaw by night*.

Reżyserki polskie, którym udało się zaistnieć w kinematografii w okresie transformacji, mogą być zorientowane na karierę polską oraz zagraniczną, czy też karierę związaną z miejscem zamieszkania. Co istotne, nie tworzą jednorodnego środowiska twórczego. Nie jest to jednak fakt o doniosłym znaczeniu z punktu widzenia analizowanego zagadnienia. W świecie kinematografii sytuacja taka jest normą, można mówić raczej o swoistych kręgach zawodowych, nieformalnej instytucji społecznej.

Niezależną, wierną od lat swojej drodze artystycznej reżyserką pozostaje Dorota Kędzierzawska, autorka dramatu *Nic* (1998), a także komedii o starości pt. *Pora umierać* (2007) z Danutą Szaflarską w roli głównej. Starość to temat, który był również przedmiotem debiutu Kędzierzawskiej, komediodramatu telewizyjnego pt. *Koniec świata* (1988). Reżyserka znana jest przede wszystkim z obrazów, w których przedstawia dzieci w mistrzowski sposób (*Diabły, diabły* (1991), *Wrony* (1994), *Jestem* (2005), *Jutro będzie lepiej* (2013)). Jej kino jest konglomeratem realizmu i poetyki baśni. Co istotne, obrazy adresowane są do dorosłych, ale także dzieci i młodzieży. O wybitności reżyserki świadczyć może choćby fakt, że w piętnastogodzinnym dokumencie filmowym *The Story of Film - Odyseja filmowa* (2011) poświęconym X Muzie, spośród filmów polskich reżyserów, autor Mark Cousins zamieścił jedynie fragmenty dokonań Wajdy, Polańskiego, Kiesłowskiego i Kędzierzawskiej¹⁴.

Wydaje się, że współcześnie największym zainteresowaniem w Europie cieszy się reżyserka młodszego pokolenia, Małgorzata Szumowska. Dobrze przyjęty przez krytykę był jej *Szczęśliwy człowiek* (2000) oraz *Ono* (2004). Sukcesem artystycznym i komercyjnym okazały się autobiograficzne *33 sceny z życia* (2008). Docenione w Europie zostały jej kolejne obrazy *W imię* (2014) oraz *Body / Ciało* (2015). Reżyserkę interesują tematy społeczne, współczesne, uniwersalne i zazwyczaj trudne. Zarówno Dorota Kędzierzawska jak i Małgorzata Szumowska pochodzą z rodzin o korzeniach filmowych. Dla Szumowskiej nauczycielem w tej dziedzinie był ojciec, a dla Kędzierzawskiej matka. Ten fakt nie pozostaje bez znaczenia z uwagi na stereotypowy wizerunek zawodu reżysera-mężczyzny. W wywiadach obie autorki podkreślają, że fascynacja zrodziła się z obserwacji pracy rodzica.

Wypada nadmienić, że kształcenie rzemieślnicze pierwszych artystek-plastyczek odbywało się zawsze w warsztatach rodzinnych, w ramach pierwotnego układu kultury. Układ instytucjonalny przez długi okres był dla artystek niedostępny. Kobiety, które osiągnęły jakąś pozycję były zawsze córkami artystów, a następnie żonami artystów. W kinie podobnie, jak w malarstwie, artystki nie istniały bez męskiego opiekuna¹⁵. Dość częstym rysem w karierach kobiet za kamerą jest współpraca zawodowa z partnerem życiowym. Dotyczy to wszystkich wspomnianych powyżej reżyserek. Wśród reżyserek ostatnich lat, których dorobek zasługuje na uwagę, znajduje się m. in. Joanna Kos-Krauze, która wraz z mężem Krzysztofem Krauze zrealizowała obraz *Mój Nikifor* (2004), głośny dramat rodzinny *Plac Zbawiciela* (2006) i biografię filmową *Papusza* (2013).

Należy też wspomnieć o Urszuli Antoniak, wybitnej polskiej reżyserce, która swą karierę i edukację filmową rozpoczęła w Holandii. Jej kino można porównać do filmów Kiesłowskiego, ale role główne w tym kinie, przeciwnie niż u mistrza kina moralnego niepokoju, są przeznaczone dla kobiet. Uniwersalne historie filmowe, wywołują moralny niepokój, szczególnie bulwersują (*Nic osobistego*, *Code Blue*, *Strefa nagości*). Dotychczas jej twórczość filmowa oscylowała wokół ważnych i uniwersalnych tematów (t.j. śmierć, samotność, miłość, zło i dobro, inność, seks).

Przeglądowy charakter niniejszego tekstu nie skłania do wieloaspektowej analizy dzieł i karier wszystkich polskich reżyserek. W ostatnich latach reżyserki, które zaznaczyły swoją obecność w kinematografii to m. in. Anna Kazejak-Dawid, dotychczas znana z obrazów *Skrzydlate świni*

(2010) i *Obietnica* (2014); Magdalena Piekorz reżyserka *Pręgów* (2004), *Senności* (2008), *Zbliżeń* (2014); Katarzyna Rosłaniec autorka kontrowersyjnych *Galerianek* (2009) i *Baby blues* (2013); Anna Jadowska reżyserka *Generała* (2009) oraz *Z miłości* (2011); Maria Sadowska, autorka *Dnia Kobiet* (2012). Tematy filmów reżyserek polskich składają się na zbiór wyliczająco-opisujący, bogaty i złożony, ale zakorzeniony w polskiej rzeczywistości, i co ważne, rozumiany przez międzynarodową widownię. Ogromna część polskich twórczyń filmowych z zaangażowaniem poszukuje prawdy o skomplikowanej polskiej współczesności, ukazując problemy ludzi wykluczonych, słabszych, kobiet, rodzin, nastolatków, a także biografie niepokornych, w tym historycznych postaci, czy wielkie tematy sztuki (takie jak: samotność, miłość, wiara, choroba, śmierć, pasja, kryzys kulturowy). Ich filmy dotyczą spraw ważnych społecznie i aktualnych w dyskursie publicznym (np. współczesny konsumpcjonizm, wyzysk korporacyjny, potrzeba wiary i sacrum, bieda, anoreksja, prostytutka i sponsoring, pornografia i inne). Jednocześnie warto zauważyć, że kwestie praw kobiet nie są naczelnym tematem naszego kina. Prawdopodobnie dlatego również w polskich filmach fabularnych i serialach (w mniejszości tworzonych przez kobiety) rozważania o problematycznej ciąży dotyczą zazwyczaj sfery wartości absolutnych, a wartości odczuwane kobiet nie są istotne.

Polskie reżyserki najmłodszego pokolenia, w porównaniu ze starszymi koleżankami, mają łatwiejszą możliwość rozpoczęcia działalności w branży. Zmiana w systemie zaszała dzięki PISF, który od 2006 roku organizuje konkursy dla młodych (programy „30 minut” i „Pierwszy dokument”). Analizując wyniki konkursów można zauważyć, że w ciągu 10 lat dofinansowanie do krótkometrażowych fabuł otrzymało 21 reżyserek najmłodszego pokolenia¹⁶. Wśród nich są m. in. Barbara Białowas i Maria Sadowska, które zrealizowały swoje filmy kinowe (*Big love*, *Dzień Kobiet*) po 7 latach od obrazów finansowanych w ramach stypendium dla młodych. Są to twórczynie wyjątkowe na polskim rynku filmowym, gdyż swoją rolę postrzegają jako pozytywny atrybut. Nie wstydzą się nazywać „reżyserkami”, zamiast „reżyserami”. Film Sadowskiej mianowano „feministycznym westernem”. Z kolei reżyserka *Big love* stoczyła słowną batalię z krytykiem filmowym udostępnioną w sieci¹⁷. W niedługim czasie po tym wydarzeniu (wrzesień 2014) zainicjowała ruch kobiet, który powołał do istnienia Stowarzyszenie Kobiet Filmowców, które jest bojkotowane przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich¹⁸. Zarzutem najważniejszym, wysuwany przez społeczność branży filmowej, jest tzw. ghettoizacja twórczyń filmowych. Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich ma na celu promowanie twórczości reżyserek poprzez wprowadzenie do głównego obiegu ich dzieł, ale także podejmowanie historycznej refleksji nad dziedzictwem filmowym płci żeńskiej. Bezpośrednim zadaniem organizacji jest lobbing w PISF na rzecz poprawy szans kobiet tworzących filmy w Polsce. Od PISF oczekują danych (m.in. o proporcjach płci w składach komisji, które oceniają projekty filmowe)¹⁹, ustawy regulującej zasadę równych szans płci na rynku kinematograficznym. W publicznych wypowiedziach podkreślają, że talent nie wystarczy do osiągnięcia sukcesu w tym zawodzie. Jako modelowy przykład stwarzania równości szans uznają przepisy w Szwecji, nakazujące zatrudnianie przy realizacji filmu połowę kobiet i połowę mężczyzn. Zrzeszone młode kobiety angażują się w edukację młodych, zakładają fundacje i stowarzyszenia oferujące warsztaty filmowe, wspierają kino kobiet, organizują warsztaty pisania scenariuszy, panele dyskusyjne²⁰, konferencje, prowadzą blogi. Ich celem jest integracja środowiska, a także społeczno-kulturowa edukacja. Wydaje się, że działania zainicjowane przez zrzeszone twórczynie przynoszą pierwsze efekty np. w TVP Kultura. Oprócz debat na ten temat stacja telewizyjna w okresie letnim w 2015 roku realizowała blok filmowy pt. *Kino kobiet*, przybliżając w ten sposób obrazy polskie i zagraniczne realizowane przez reżyserki na świecie.

W Polsce reżyserki starszego (Sass, Holland, Łazarkiewicz, Kędzierzawska) i młodszego pokolenia (Szumowska, Adamik, Rosłaniec, Jadowska, Sadowska, Białowas, Kolberger i wiele innych) realizują kino niezależne, autorskie. Wszystkie reżyserki są także scenarzystkami, a niejednokrotnie montażystkami i producentkami. Wykonują, zatem wiele ról zawodowych związanych z filmem. Ich obrazy są dobrze odbierane przez publiczność i krytykę, o czym świadczą liczne nagrody filmowe (nie ma filmów nieudanych). Debiutują później niż ich koledzy, a w chwili debiutu mają większy dorobek, jakby musiały bardziej udowodniać, że się nadają (z reguły posiadają już nagrody za filmy dokumentalne czy krótkometrażowe). Istotne, że nie ma wśród reżyserek debiutantek przed 30 rokiem życia. W porównaniu do okresu PRL-u, częściej występującym typem kariery kobiety w branży filmowej jest praca przy serialach, bez debiutu kinowego. Jednakże branża polskich seriali, jak wskazują poniższe dane, zdecydowanie pozostaje męska.

Urszula Urbaniak i Hanna Bielska pracują dość regularnie w telewizji TVN, jednakże ich dorobek w porównaniu z kolegami jest skromny. *Barwy szczęścia* reżyseruje pięć kobiet i siedmiu mężczyzn, ale trzy czwarte odcinków zrealizowali mężczyźni. Serial *Na wspólnej* liczy obecnie ponad dwa tysiące odcinków; ich realizacją zajęły się 2 kobiety (razem 300 odcinków) i 17 mężczyzn (1800 odcinków). Spośród 12 osób pełniących funkcję II reżysera, zatrudnione są tylko 2 kobiety. Serial w telewizji Polsat *Samo życie* realizowany jest przez 4 reżyserki i 25 reżyserów. Statystyki dla telewizji publicznej wypadają jeszcze gorzej. W produkcji *Na dobre i na złe* biorą udział dwie reżyserki (Agnieszka Smoczyńska i Kinga Dębska), a ich łączny dorobek zawodowy w tym serialu kształtuje się na poziomie 5%. *Klan* liczy blisko 3000 odcinków, które były realizowane przez 17 reżyserów płci męskiej. Nie zatrudniono także żadnej reżyserki przy serialu *Czas honoru* (pojawiają się sporadycznie, jako asystentki, drugie reżyserki). Wyjątkowym, na tym tle, przedsięwzięciem są dwa seriale: *Boża podszewka* (1997-2005) o wileńskiej rodzinie Jurewiczów z XX wieku, w reżyserii Izabeli Cywińskiej²¹ oraz *Ekipa*, pierwszy polski serial z gatunku *political – fiction*, a zarazem wspólna realizacja Holland, Łazarkiewicz i Adamik. Zdaniem reżyserki Katarzyny Klimkiewicz, seriale polskie to „świat facetów (dotyczy to także autorstwa scenariuszy), gdyż tam są duże pieniądze”²². Męska dominacja ma także miejsce w polu polskiej krytyki filmowej. Odpowiedzią na ten problem jest projekt Krytyki Politycznej - portal ekspertki.org, który ma na celu promowanie głosu kobiet, wykształconych ekspertek w różnych dziedzinach, także w sztuce filmowej.

2.3 Stare i nowe strategie adaptacyjne a „celuloidowy sufit”

Najważniejszą strategią adaptacyjną w branży filmowej jest ostrożność polskich reżyserek, czy niechęć do deklaracji sympatyzujących z feminizmem. Ta tendencja zauważalna jest w kinie środkowo i wschodnioeuropejskim²³. Feminizm w naszym kraju nie cieszy się popularnością, uznaniem społecznym. Dotyczy to okresu minionego, jak i współczesnego. Większość reżyserek podkreśla w wywiadach, że są przeciwne analizie ich dzieł z perspektywy kobiecej, feministycznej. Wydaje się, że jest to strategia obronna podejmowana świadomie, bądź nieświadomie przez autorki kina. U podstaw tej strategii leży obawa przed zawężaniem pola interpretacyjnego ich twórczości, ale przede wszystkim realny strach przed odrzuceniem w polu artystycznym. Jak wspominają, Katarzyna Klimkiewicz i Maria Sadowska, kiedyś bały się „wychodzenia na barykady”, ale „jak jesteś w tej branży dłużej, to widać, jakie są tego konsekwencje”²⁴. Reżyserki twierdzą, że z ich doświadczeń wynika, że oczekuje się bycia męskim na planie. Maskulinizacja, bądź ukrywanie swojej płci to strategie przyjmowane przez reżyserki (takie jak: Holland, Sass, Kędzierzawska, Szumowska, Sadowska). Niektóre z nich mówią o tym oficjalnie po kilkunastu (np. Holland²⁵, Szumowska, Sadowska²⁶) lub kilkudziesięciu latach (Sass²⁷) istnienia w zawodzie. Jest to rodzaj adaptacji do patriarchalnego środowiska, który wydaje się naturalnym porządkiem w kulturze. Chęć „bycia mężczyzną” lub „bycia jak mężczyzna” (freudowska żeńska zazdrość o penisa) przez Ericha Fromma interpretowane jest, jako pragnienie bycia niezależną, nie ograniczaną w swym działaniu²⁸.

W tym miejscu wspomnieć należy o kanonie filmu polskiego, kształtowanego przez tradycję, przeszłość, historię, ekspertów. Eliminacja kobiet z historii filmu polskiego jest faktem. Czy można znaleźć twórczynię, która była lub jest „mistrzynią” dla następnych pokoleń kobiet filmowców? Jest to jeden z elementów „ukrytego programu” instytucji filmowych. Świadoma dyskryminacja wprost ze względu na płeć być może nie istnieje, ale „złote myśli”, dowcipy, komentarze składają się na wspomniany „ukryty program” nauczania w szkołach filmowych i na różnych kursach tego typu. W ten sposób dyskryminacja kobiet staje się transparentna. Kilka dekad temu Barbarze Sass oświadczone, że nie musi mieć etatu, bo jej mąż pracuje²⁹. Inna reżyserka otrzymała radę od „mistrza”, że jest za ładna na reżyserkę. Małgorzata Szumowska miała szczęście na egzaminach u Hasa, bo pochodziła z Krakowa i miała ładne nogi³⁰. „Uwiodła nas Pani swoim pomysłem” - usłyszała Katarzyna Klimkiewicz od komisji PISF³¹. Maria Sadowska otrzymała od dystrybutora swego filmu zakaz używania słowa „feminizm”, czy opowiadania, że film jest o kobietach³². Ponadto pytania w wywiadach z kobietami filmowcami dotyczą często życia prywatnego lub godzenia obowiązków żony i matki. To tylko niektóre z wielu przykładów jawnej i nieświadomej nierówności płci. Nie byłoby to warte takiej uwagi, gdyby nie fakt, że taka przezroczysta dyskryminacja pojawia się już na starcie edukacji filmowej³³. O tej normie świadczyć może fakt, że w USA powstał blog „Shit People Say to Women Directors”³⁴, na którym reżyserki anonimowo opisują swoje doświadczenia.

W karierach reżyserek polskich widać „starą” strategię działania w branży filmowej, jaką jest twórczy duet męsko-żeński, najczęściej zawodowo-partnerski lub małżeński. Zdarza się, że jest on tylko początkową drogą do podjęcia kariery reżyserskiej (początek twórczości), albo jest strategią kontynuowaną przez lata, a czasem przez całe życie (małżeński duet Barbary Sass-Zdort i Wiesława Zdort). W ramach tych relacji wyróżnić możemy duety reżysersko-operatorskie (Barbara Sass i Wiesław Sass, Małgorzata Szumowska i Michał Englert, Dorota Kędzierzawska i Artur Reinhart), reżyserskie (małżeństwo Joanna i Krzysztof Krauze oraz Magdalena i Piotr Łazarkiewicz, Agnieszka Holland wraz z mężem - Laco Adamikiem, siostrą i córką), a także tercet scenariuszowo-reżysersko-operatorski (Piekorz Magdalena, Wojciech Kuczok, Marcin Koszałka).

Dotychczasowy brak konsolidacji środowiska twórczyń w branży filmowej sprawia, iż kobiety reprezentujące różne zawody filmowe nie pomagają kobietom (np. nie istnieją duety żeńskie: reżyserskie, operatorsko-reżyserskie, scenariuszowo-reżyserskie, reżysersko-producencyjne itp.); brak jest integracji kobiet pracujących w różnych pionach produkcyjnych i dystrybucyjnych branży filmowej; brak wymiany doświadczeń pomiędzy reżyserkami). Podobna sytuacja miała miejsce w przeszłości³⁵. Częściowo jest to związane ze specyfiką pracy, indywidualnej wizji artystycznej, jednakże przede wszystkim z układów w polu kinematografii, znajomości w branży, także tych z okresu studiów filmowych³⁶.

Trudniejszym zadaniem dla reżyserek od zaistnienia na rynku kina jest utrzymanie w zawodzie. Niezwykle ważną jest zapewne strategia działania w branży, kontakty, znajomości, umiejętność godzenia pracy zarobkowej (np. działalność w branży reklamowej) i artystycznej. Na kwestię nierównych szans kobiet nakładają się bariery systemowe, o czym świadczy specyficzny zastój w karierach reżyserów. Przykładem może być czworo świetnie rokujących twórców cyklu *Pokolenie 2000*, laureatów wielu festiwalowych nagród. Dwóm reżyserom udało się zadebiutować długometrażową fabułą po 7-8 latach od debiutu, a pozostała dwójka³⁷ do dzisiaj nie zrealizowała filmu kinowego. Wszyscy pracowali w zawodzie, najczęściej reżyserując polskie seriale telewizyjne. Kobieta z powodu norm biologicznych i kulturowych jest bardziej obciążona niż jej partner. Warto zauważyć, że wiele zdolnych reżyserek znika po debiucie z pola produkcji filmowej. Podobnego losu doświadczały wybitne artystki sztuk plastycznych wchodzące do „męskiego systemu sztuki” na przełomie XIX i XX wieku. Badania ich życiorysów wskazują, że małżeństwo, macierzyństwo były dla większości twórczych kobiet końcem kariery³⁸.

Nie można zapominać, że kino, choć bywa sztuką, jest też rozrywką, a przede wszystkim jest przemysłem zatrudniającym rzesze osób. Obliczając udział filmowców kobiet w produkcji filmowej łatwo zauważyć, że stanowiły mniejszość w okresie PRL-u, transformacji i posttransformacji. Znane i opisane w socjologii zjawisko „szklanego sufitu” zastąpić można „celuloidowym”³⁹. Nie tylko polski, ale i hollywoodzki system nastawiony jest tak, by kobiety sobie nie poradziły. Kobiety zrealizowały tylko 1,9% filmów uznawanych za najbardziej dochodowe. Seksizm i dyskryminacja ze względu na wiek dotyczą szczególnie aktorek, o czym świadczą „normy zwyczajowe (np. znikoma liczba złożonych i pierwszoplanowych ról kobiecych, obowiązek założenia szpilek przez kobiety przybywające na ceremonie filmowe, brak propozycji ról dla aktorek w wieku średnim i starszych). Powszechną praktyką jest niższa, w porównaniu do mężczyzn, pensja dla kobiet zatrudnianych w branży filmowej. Kobiety negocjują stawki niższe niż mężczyźni, zgadzają się na gorsze warunki pracy. Oprócz wielu barier mentalnych można wyróżnić systemowe. Do tego typu przeszkód należy zaliczyć blokowanie dostępu reżyserkom do wysokobudżetowych produkcji, patriarchalną strukturę gremiów filmowych i doradczych⁴⁰, dystrybucyjnych i produkcyjnych. Dla większości producentów powierzenie realizacji dzieła reżyserce oznacza w praktyce kobiecą widownię, podczas gdy reżyser „gwarantuje” widownię pełną, złożoną z przedstawicieli obu płci. Agnieszka Holland w jednym z wywiadów dzieląc się uwagami na temat prac komisji w PISF powiedziała o nieświadomionej podejrzliwości w stosunku do kobiet po stronie mężczyzn, jak i kobiet⁴¹:

W komisji liderów w PISF, decydujących o tym, który projekt dostanie dofinansowanie, siedzę z bardzo fajnymi kolegami, otwartymi i feministycznie nastawionymi. A mimo to widzę, że ograniczeń płciowych w ich decyzjach nie ma tylko przy debiutach. Tu reżyserki i reżyserzy mają takie same szanse. Ale już reżyserkę z dorobkiem traktuje się z większą podejrzliwością niż reżysera w podobnej sytuacji. Koledzy nie robią tego z premedytacją, z męskiej solidarności.

To jest podświadome. Albo, kiedy temat filmu jest bardzo kobiecy – od razu widzę nieufność, bo oni tego nie rozumieją.

Podobnego zdania była Barbara Sass twierdząc, że „kobieta, która robi filmy zawsze jest podejrzana”⁴².

Obecnie w krajowym biznesie filmowym działa połowa wykształconych reżyserok. Druga połowa nie realizuje się w wyuczonym zawodzie, znika z pola. Jednocześnie liczba studentek i studentów jest prawie równa. Nie widać też dysproporcji płciowych wśród debiutów filmowych, ale faktem pozostaje znikanie „doświadczonych” kobiet z pola filmowego.

Przy realizacji fabuł przed 1989 pracowało ok. 5% kobiet, obecnie jest to 15 %⁴³. Kobiety pracują najczęściej przy filmach dokumentalnych lub animacji (produkcje niskobudżetowe w porównaniu do fabularnych). Spośród 13 filmów prezentowanych na ubiegłorocznym konkursie głównym festiwalu w Gdyni, 2 obrazy wyreżyserowały kobiety: Anna Kazejak (*Obietnica*) i Magdalena Piekorz (*Zbliżenia*). Z kolei w latach 2012-2014 ze środków PISF dofinansowano 84 filmy, z tego 10 zrealizowały kobiety, a 4 obrazy powstały w duetach damsko-męskich. Jednakże spośród 39 filmów polskich w 2012 roku, tylko 5 dzieł reżyserok pokazano w kinach; w 2013 roku na 22 obrazy, tylko 3 trafiły do dystrybucji, w 2014 spośród 39 filmów zaledwie 6 reżyserok miało premiery kinowe. Dlaczego tak się dzieje? Powody są zapewne złożone. Warto nadmienić, że w Polsce żadna kobieta nie jest szefową firmy dystrybucyjnej. Można mówić nie tylko o „celuloidowym suficie”, ale także o zamkniętym kole biznesowym. Producentki i producentki przy realizacjach, ale także przy opiniowaniu wniosków, biorą pod uwagę dotychczasową widownię. Reżyserka, która zrealizowała film, ale nie miała dystrybucji w kinach ma nikłe szanse na dofinansowanie. Z punktu widzenia systemowych blokad karier kobiet jest to największy i „stary” problem⁴⁴.

3. Świat kobiet w polskim kinie popularnym

Z badań Uniwersytetu w San Diego wynika, że jedynie w 12 na 100 najbardziej kasowych hollywoodzkich produkcji ubiegłego roku główną postacią była kobieta. Co więcej, ze wszystkich postaci, które w filmie wypowiadają jakąkolwiek kwestię, tylko 3 na 10 było kobietami⁴⁵. Kobieta w kinie jest do oglądania przede wszystkim. W Europie, strój wyzywający na planie filmowym nosi blisko 30 % aktorek, w stosunku do 7% mężczyzn. Trzy razy częściej na ekranie pokazywane są nagie kobiety niż mężczyźni. Szacuje się, że w kinie europejskim postaci 30% kobiet coś mówią, z tego zaledwie połowa mówi o swoich potrzebach⁴⁶. Takich analiz nie przeprowadzono odnośnie kina polskiego. Prawdopodobnie wpisuje się ono w powyższy schemat.

Feliks Falk odpowiadając na pytanie o brak żeńskich ról pierwszoplanowych, stwierdził w wywiadzie: „Nie idą do wojska, nie zachowują się tak jak rekruci w *Samowolce*. Nie są wodzirejami, ambitnymi nauczycielkami WF-u, ani komornikami”⁴⁷. Z kolei, Agnieszka Holland wyjaśniała, że jej bohaterami są mężczyźni, bo nigdy nie miała przyjaciółki, znała tylko męski świat, dzięki wykonywaniu swojego zawodu⁴⁸.

Analiza polskich filmów popularnych wykazuje, że role dla aktorek rzadko wychodzą poza schemat matki, żony i kochanki, córki, prostytutki lub „złej kobiety”⁴⁹. Okazuje się, że kobiety są najczęściej piękne i bezwzględne, albo ładne i głupie, niewierne, albo ostatecznie tylko brzydkie⁵⁰. Role kobiece w filmach reżyserów są częściej drugoplanowymi niż pierwszoplanowymi postaciami. Żony i matki w filmach polskich to kobiety w średnim wieku, które wspierały swoich mężów, głównie realizowały się w życiu rodzinnym, były wyrozumiałe, podporządkowane, łagodne i macierzyńskie np. *Zawrócony* (1994) Kazimierza Kutza, *Tydzień z życia mężczyzny* (1999) Jerzego Stuhra. Były to bohaterki filmowe, rozpoznawane zwykle, jako tzw. madonny, czyli kobiety czyste, dobre, oddane jakiejś sprawie, gotowe do poświęceń dla rodziny, dzieci, ojczyzny, godne głębokiego szacunku. W nowoczesnej odsłonie są one bardziej uprzedmiotowione. Rolą żon jest dobrze wyglądać, rodzić dzieci (*Moja krew i Chrzest* Marcina Wróblewskiego). Warto podkreślić, że figura Matki-Polki nie cieszy się zainteresowaniem reżyserów. Dużo chętniej sięgają po niego twórcy seriali telewizyjnych. Matka-Polka jest mało pociągająca fizycznie, co uniemożliwia jej „karierę” w polskim kinie. Z kolei intelektualistka, jako żeński wizerunek jest atrakcyjna, ale stanowi zagrożenie dla mężczyzn (*Polowanie na muchy* Andrzeja Wajdy).

Gdy upadł system komunistyczny w polskiej kinematografii nastał czas filmów gangsterskich. Mężczyznom - bohaterom towarzyszyły kobiety w dekoracyjnych rolach (najczęściej modelki, piosenkarki). Jednocześnie wizerunek bohaterki z tamtego okresu sprowadzić można do obrazu kobiety złej i niewiernej. Takie są bohaterki filmów Pasikowskiego (np. *Troll, Psy*), Koterskiego (np. *Życie wewnętrzne, Dzień świra, Ajlawju*), czy filmów: *Pora na czarownice* (1994), *Prostytutki* (1998), *Billboard* (1998), *Chłopaki nie płaczą* (2000), *Zakochani* (2000), *Reich* (2000). Erotyzm pełni rolę ornamentu i widowiskowej atrakcji. Podobny zespół przeświadczeń męskich na temat kobiety widać, zdaniem Alicji Helman⁵¹, w obrazach Kieślowskiego (np. *Amator, Dekalog*). Najczęściej występuje stereotyp ukazujący kobietę, jako istotę erotyczną, prowokującą, często wulgarną, amoralną, skłoną do zdrady. Ważną postacią w tym aspekcie jest „blondynka”, czy kobieta luksusowa: zawsze młoda, piękna i elegancka, zwykle w polskim filmie jest żoną lub kochanką gangstera albo biznesmena np. *Vip* (1991), *Kiler* (1997), *Amok* (1999). Kolejny wizerunek żeński na ekranie to nimfетка, nastolatka, uwodząca mężczyzn. Jest połączeniem infantylności i niewinności z zepsuciem, np. bohaterka *Kolejności uczuć* (1993), *Panna Nikt* (1996), czy tytułowa *Sara* (1997). Inne bohaterki to tzw. „kobiety – modliszki”, silne, agresywne, zagrażające i niszczące mężczyzn (*Baby są jakieś inne*), które za cel naczelny obrały osaczenie, podporządkowanie, wykorzystanie, a niekiedy zbrodnie. Najczęściej są kochankami – *Szamanka* (1996), *Ajlawju* (1999), ale bywają też żonami – *Ciemna strona Wenus* (1997), *Tato* (1995), matkami – *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (1994). Kolejną grupę ról żeńskich stanowią kreacje kobiet chłodnych, wyrachowanych, energicznych, przebojowych, ale pozbawionych swej kobiecości (przejawiającej się w emocjonalności, czułości, opiekuńczości, empatii). W kinie reprezentowały one stereotyp *business woman* m.in. w filmach takich jak: *Koniec gry* (1992), *Lepiej być piękną i bogatą* (1993), *Komedia małżeńska* (1994), *Dzieci i ryby* (1997), *Nie ma zmiłuj* (2000). Z kolei *femme fatale*, to kobieta wykorzystująca słabość mężczyzn do realizacji własnych celów (np. *Różyczka*). A „babochłop” stanowi kontrast dla wszystkich wspomnianych typów. W filmach polskich widoczne są także główne role żeńskie pozbawione erotyzmu. Mowa tu o postaciach asekualnych, o rolach ofiar. Takie były bohaterki *Pogrzebu kartofla* (1990), *Kuchni polskiej* (1991), *Pożegnania z Marią* (1993), *Łagodnej* (1996) *Wrót Europy* (1999), *Daleko od okna* (2000), ale także *Kobiety samotnej* (1981), *Papuszy* (2013), *Placu Zbawiciela* (2006). Widzowie niechętnie identyfikują się z ekranowymi ofiarami, nie lubią cierpieć wraz z nimi i wychodzić z kina z poczuciem poniesionej klęski. Los kobiet-ofiar, budzi współczucie, ale nie powoduje sympatii, widz chce bowiem oglądać bohaterów zwycięskich, którzy zapewniają mu satysfakcję odbiorczą i dobre samopoczucie po seansie.

Charakterystyczne, że kino tworzone przez kobiety wykorzystuje ten ostatni typ bohaterki. Jest to szczególnie ważne, gdyż scenariusze filmowe są zawsze autorskimi pomysłami polskich reżyserek. Polscy reżyserzy filmów fabularnych ukazują kobiety urodziwe, z fascynacją i podziwem, ale i z lękiem, niechęcią. Przez wiele lat w polskim kinie widoczny był deficyt pozytywnych, współczesnych, głównych postaci kobiecych⁵². Na przestrzeni ostatnich lat można dostrzec zmiany w tej materii (np. *Rewers, Róża, Nieulotne, Dziewczyna z szafy*). Szczególnie młode reżyserki polskie, coraz odważniej, ukazują silne i pozytywne postaci kobiet w filmie. Reżyserkom starszego i młodszego pokolenia zawdzięczamy w głównej mierze nowy typ postaci filmowej, **kobiety – człowieka**, kobiety **równej** mężczyźnie (np. *Pajęczarki, Moje pieczone kurczaki, Dzień kobiet, Pora umierać, Warsaw by night*).

Współcześnie Polacy chętnie oglądają polskie filmy. Deklaruje tak przeszło trzy czwarte Polaków. Podobnie, jak w przypadku badań dotyczących czytelności w Polsce⁵³, większość odbiorców filmów polskich stanowią kobiety. Od wielu lat konsekwentnie w czołówce oglądalności plasują się komedie romantyczne i popularne seriale⁵⁴. Wedle opinii widzów, cenimy postaci kobiet, które pełnią role stereotypowo przypisane kobietom – rodzinne, ciepłe matki i żony. Podziwiane przez widzów są także kobiety nowoczesne, mimo trudności dobrze radzące sobie w życiu. Z kolei postaci kobiet tragicznych, przegranych – ofiar nie budzą sympatii widzów⁵⁵. Warto podkreślić, że w filmach polskich reżyserek bohaterka była na ogół jednostką tragiczną. Pozostało to cechą charakterystyczną kina tworzonego przez kobiety w Polsce (choć widoczne są już pewne zmiany). Charakterystycznym rysem jest mała liczba komedii wyreżyserowanych przez kobiety (*Pajęczarki, Pora umierać*). Choć główne role w dramatach społecznych grają kobiety, bohaterki nie triumfują. A jeśli już odniosą sukces zawodowy, to wielkim kosztem życia osobistego.

4. BYĆ REŻYSERKĄ - PODSUMOWANIE

Kobiety w Polsce pracowały za kamerą już w okresie kina niemego, ale ich twórczość pozostaje nieznana w szerokim obiegu. W latach powojennych w PRL-u mocną pozycję na stanowisku reżysera zajmowała Wanda Jakubowska. Wiadomo też o działalności reżyserek-pomocnic mężów. Ich życie zawodowe wpisuje się w cudzy życiorys, nie pozwala się zautonomizować i oderwać od biografii męża, protektora, innego artysty. Dokonania, wkład tych reżyserek w rozwój polskiego kina został zawłaszczony przez ich partnerów usytuowanych w centrum.

Obecność kobiet za kamerą dała o sobie silniej znać w latach osiemdziesiątych XX wieku, co dało asumpt do pojawienia się w kinie nowych typów bohaterek. Faktem jest, że zespoły filmowe składały się prawie wyłącznie z mężczyzn. Wyjątkiem była Wanda Jakubowska, która pełniła funkcję kierownik artystycznej w zespole „Start” (1955-1968). Agnieszka Holland i Barbara Sass związane były z „Zespołem X”, kierowanym przez Wajdę. Czekał na „poczekalni”, jak nazywała Sass zespół filmowy, dużo się nauczyła.

W Polsce wielkie, żeńskie indywidualności reżyserskie pojawiały się, co dziesięć lat. W latach dziewięćdziesiątych na tle „stylizacji gangsterskiej” debiutowała Dorota Kędzierzawska. Dekadę później w systemie polskiej kinematografii pojawiła się Małgorzata Szumowska i inne młode reżyserkę. Wspomniane tu postaci figurują w encyklopediach filmu na świecie dzięki uznaniu ich pracy artystycznej (nagrody filmowe). W naszym kraju nadal nie ma kina deklaratywnie feministycznego i nie należy się go spodziewać. Podobna sytuacja ma miejsce w literaturze współczesnej, mimo, że w tej dziedzinie idee feministyczne zaistniały najwcześniej. Dla sztuki feministycznej charakterystyczne jest zaangażowanie w sprawy kobiet, a wraz z tym dążenie do przemiany w systemie dyskryminacji. Feminizm wpisuje się w obszar sztuki atakującej, prowokującej, podkreślającej znaczenie seksualności, jako siły, dzięki której kobiety mogą przeciwstawić się patriarchalnemu światu. Badania socjologiczne pokazują, że w Polsce feminizm nie jest powszechnie aprobowany nawet wśród kobiet, które doświadczają nierówności płci⁵⁶. Powszechną postawą jest natomiast dystans lub negacja pozytywnej roli feministki, a przede wszystkim brak wiedzy na temat feminizmu znajdujący wyraz w stereotypowych przekonaniach. Cechą kina kobiet w Polsce w porównaniu do obrazów zagranicznych reżyserek jest, wedle mnie, fakt, że w tych obrazach nie ma buntu, ideologicznej perswazji. Historie filmowe opowiedane przez polskie reżyserkę są nie tylko realnymi, ale często prawdziwymi. Najczęściej dotyczą Polek, ich rodzin i problemów albo osób słabszych, skrzywdzonych, gorszych (chorych, biednych, słabych, starych, bezdomnych etc.). Trudno zaprzeczyć, że dzięki twórczości reżyserek polskich, kobieta stała się w kinie uniwersalną postacią filmową.

Dwa obszary wydają się być dobrze reprezentowane przez płęć żeńską: kino niezależne oraz dokument filmowy. W roku 2013 kobiety wyreżyserowały połowę filmów konkursowych pokazywanych na najbardziej prestiżowym festiwalu kina niezależnego w Sundance⁵⁷. W Polsce większość reżyserek tworzy autorskie kino, a tegoroczne polskie nagrody dla dokumentów w większości przypadły kobietom⁵⁸.

Rozważając problemy, jakie spotykają współczesne adeptki reżyserii trzeba stwierdzić, że pewne kwestie zmieniły się na korzyść kobiet, inne pozostały swoistymi przeszkodami w karierze kobiet. Ważną sprawą jest np. problem z pozyskaniem funduszy na pełnometrażowy debiut, który to dotyczy obu płci. Wydaje się, że dyskryminacja w kształceniu do zawodu ze względu na płęć jest coraz mniejsza, o czym świadczy liczba absolwentek uczelni artystycznych o specjalizacji reżyserskiej. Niezmiennym pozostają społeczne obciążenia i wzory obowiązków kobiet. Mimo wsparcia partnera to kobieta w aspekcie fizycznym, psychicznym i społecznym ponosi trud rodzicielstwa. Analiza biografii reżyserek wykazuje, że w określonym wieku w wielu przypadkach ciąży, rodzenie dzieci i opieka nad nimi powoduje, że następuje wycofanie, zawieszenie kariery. Natalia Koryncka-Gruz tak odpowiadała 10 lat temu na pytanie czy trudno być kobietą-reżyserem:

„Nigdy nie miałam z tym problemów. Nie byłam ani dyskryminowana, ani wyśmiewana. Owszem, reżyserami zostają przede wszystkim mężczyźni- po prostu, dlatego, że jest to piekielnie ciężka praca, wymagająca ogromnych wyrzeczeń. Jeśli kobieta chce mieć dziecko nie powinna wykonywać tego zawodu – ja mam dziecko i wiem, że próba pogodzenia pracy i macierzyństwa jest prawdziwą gehenną. Wiele kobiet nie chce podejmować takiego wysiłku - i mają rację”⁵⁹.

W naszym kraju reżyserki od lat realizują kino autorskie na najwyższym poziomie. Jednocześnie instrumenty hierarchii wewnętrznej i zewnętrznej nadal doskonale funkcjonują przyczyniając się do faworyzacji męskich karier. Zasadniczą strategią funkcjonowania kobiet w tym zawodzie jest upór w dążeniu do samorealizacji własną drogą zawodową lub przy wsparciu męskiego partnera (duety filmowe), a przy tym maskulinizacja, negatywny lub zdystansowany stosunek do własnej płci. Tak jak w przypadku męskich karier wyróżnić można dwie drogi edukacyjne do zawodu. Pierwszy typ stanowią reżyserki, dla których ten zawód był jedynym wymarzoną, i które podejmowały czasem wielokrotnie próby, aby dostać się na upragniony kierunek studiów. W wywiadach autorskich, biografiiach, mówią o specyficznym powołaniu i nieugiętości wobec planów. Drugi typ to reżyserki, dla których praca z filmem była kolejnym etapem kariery, kolejnym zawodem. Tutaj często znajdziemy reżyserki, które po latach uwierzyły, że reżyseria może być ich działalnością twórczą (np. Kinga Dębska, Marta Dzido, Joanna Kos-Krauze, Urszula Antoniak, Anna Jadowska, Anna Kazejak-Dawid i wiele innych). Dorota Kędzierszawska po latach opowiadała, że nikt nie wierzył, że uda jej się zostać reżyserem, pomimo tego, iż jej matka była reżyserką. Agnieszka Holland stwierdziła w pewnym wywiadzie, że wszędzie czuła się obca: „jako żydówka w Polsce, Polka we Francji, Europejka w Hollywood, nie mówiąc już o uprawianiu męskiego zawodu, jakim jest reżyseria”⁶⁰. Te i wiele podobnych wypowiedzi świadczą, że reżyseria filmowa w Polsce jest postrzegana jako męski zawód. Najlepiej świadczy o tym, niezmiennie od kilkudziesięciu lat, strategie adaptacyjne twórczyni filmowych.

Przypisy

¹ Słowo „reżyserka” jest przeze mnie konsekwentnie używane w niniejszym tekście w odniesieniu do żeńskiej formy zawodu reżysera filmowego. W potocznym języku oznacza pomieszczenie, miejsce dla pracy reżyserskiej. Zasady języka polskiego pozwalają na tworzenie zawodów przez dodanie żeńskich końcówek do form podstawowych. Pomijając spory ideologiczne oraz protesty kobiet zajmujących się reżyserią filmową, zgodnie z tezą E. Sapira i B. Whorfa, że język wpływa na sposoby myślenia, postuluję, aby ujmować rzeczywistość, taką, jaka ona jest.

² *Słownik filmu*, red. Rafał Syska (Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005), 59.

³ Zob. Małgorzata Radkiewicz, „Kino kobiet w perspektywie teoretycznej,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 302.; Małgorzata Radkiewicz, *Władczyni spojrzenia* (Warszawa: Ha! art, 2010).

⁴ Polskie malarki i rzeźbiarki mogły studiować w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych od 1906 roku, natomiast do studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dopuszczone zostały od 1920 roku.

⁵ Elżbieta Ostrowska, „Kobiety głos w kinie niemym,” w *Reżyserki kina - tradycja i współczesność*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2005), 163-178.

⁶ Wywiad z filmu dokumentalnego *Powroty Agnieszki H.* (reż. Jacek Petrycki, Krzysztof Krauze, 2013)

⁷ Zob. Jerzy Armata, Anna Wróblewska, *Polski film dla dzieci i młodzieży* (Warszawa: Fundacja Kino, 2014).

⁸ *Ibidem*, 52.

⁹ Jej film *Palace Hotel* (1977) na podstawie powieści *Dworzec w Monachium* Stanisława Dygata pokazano w 1983 r. Reżyserka wyemigrowała do Francji po ocenzurowaniu jej dzieła. Zespół Filmowy Pryzmat, w którym powstał film rozwiązano po negatywnej ocenie na kolaudacji. Pisarza oskarżono o antypolskość. Nagonki o charakterze politycznym przyczyniły się pogorszenia stanu zdrowia, a w efekcie śmierci.

¹⁰ Por. Ewa Toniał, „Artystki w PRL-u,” w *Artystki polskie*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011), 96.

¹¹ Chodzi o międzynarodowy obieg i sukces filmu *Ostatni etap*.

¹² W wywiadzie na spotkaniu z publicznością w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 13.06.2013. Barbara Sass wspominała w o dużych problemach, krytycznej interpretacji Kościota, blokowaniu dystrybucji filmu.

¹³ Obraz *Niedzielne dzieci* z 1976 zdobył nagrody na festiwalach w San Remo i Mediolanie.

¹⁴ W profesjonalnym obiegu najbardziej znane polskie reżyserki, których twórczość jest doceniana za granicą to: Wanda Jakubowska, Agnieszka Holland, Barbara Sass i Dorota Kędzierzawska. Zob. Ewa Maziarska, Elżbieta Ostrowska, *Women in polish cinema* (New York: Berghahn Books, 2006).

¹⁵ Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003).

¹⁶ Są to: Agnieszka Smoczyńska, Julia Kolberger, Aleksandra Gowin (w duecie z Ireneuszem Grzybem), Ewa Bukowska, Edyta Sewruk, Maria Zbąska, Aleksandra Terpińska, Eliza Subotowicz, Joanna Wilczewska, Grażyna Trela, Monika Jordan-Młodzianowska, Ewa Banaszkiwicz, Katarzyna Jungowska, Katarzyna Klimkiewicz, Dominika Łapka, Anna Maliszewska, Dorota Lamparska, Dominika Montean, Olga Kałagate, Barbara Białowąs, Maria Sadowska.

¹⁷ Święcicka Olga, „Lincz na Barbarze Białowąs,” dostęp: 08.06.2015, <http://natemat.pl/4847,lincz-na-barbarze-bialowas-mlada-rezyserka-w-ogniu-krytyki>.

¹⁸ Zob.: dostęp: 30.06.2015, <http://www.stokf.pl/>.

¹⁹ PISF odmówił udostępnienia statystyk tłumacząc opracowanie takich zestawień dużą czasochłonnością.

²⁰ Stowarzyszenie Kobiety Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²¹ Saga telewizyjna *Boża podszewka* była adaptacją wspomnieniowej powieści Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz. Izabela Cywińska od lat tworzy teatralne przedstawienia, ale wśród jej osiągnięć artystycznych znajduje się także produkcje filmowe *Cud purymowy* (2000) i *Kochankowie z Marony* (2005).

²² Stowarzyszenie Kobiety Filmowców Polskich, „Panel

reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²³ Por. Monika Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku* (Szczecin: Wyd. Usz, 2013), 38-42.

²⁴ Stowarzyszenie Kobiety Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²⁵ Zob. Janusz Wróblewski, *Reżyserzy* (Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013), 517-518.

²⁶ Agnieszka Jucewicz, „Szuma, ty jesteś facet!,” dostęp: 30.06.2015, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11032540,Szuma__ty_jestes_facet_.html.; Stowarzyszenie Kobiety Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²⁷ Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*., 65.

²⁸ Erich Fromm, *Miłość, płęć i matriarchat* (Poznań: Rebis, 1999), 114.

²⁹ Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*., 79.

³⁰ Anna Luboń, *M jak Małgoska*, dostęp: 01.08.2015, <http://www.elle.pl/kultura/artykul/m-jak-malgoska>.

³¹ Stowarzyszenie Kobiety Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

³² *Ibidem*.

³³ Prowadząc obserwację uczestniczącą w 2014 roku w trakcie warsztatów filmowych oferujących kurs historii kina, ale przede wszystkim przygotowujących młodych do egzaminów na reżyserię byłam świadkiem wielu seksistowskich wypowiedzi reżysera prowadzącego kurs. Oto zanotowane przykłady: „kobiety zdają na reżyserię, żeby znaleźć męża”; „te filmy kobiet to są o dupie Maryni”; „Czy Pani ma męża? O jaka szkoda!”; „ten scenariusz, niestety jest zbyt kobiecy”.

³⁴ SPSTWD, blog, <http://shitpeoplesaytowomendirectors.tumblr.com/>

³⁵ „Ani w szkole ani później nie istniała żadna wspólnota kobiet, każda z nas pracowała na swój rachunek mówiła w wywiadzie Sass.” Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, 295.

³⁶ Analizując produkcje filmowe łatwo zauważyć, że w branży istnieją swoiste partnerskie kręgi zawodowe z miast Warszawa-Łódź, Katowice- Kraków.

³⁷ Debiutująca *Moimi pieczonymi kurczakami* Iwona Siekierzyńska (lat 35) już w 1996 roku odbierała nagrodę za etiudę szkolną *Pańcia* na Festiwalu Filmów Studenckich w Monachium. Obecnie Siekierzyńska kończy prace nad filmem biograficznym *Kobro*.

³⁸ Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku,” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): w druku.

³⁹ Martha Lauzen, „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011,” dostęp: 30.08.2015, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

⁴⁰ Wśród Rady Członków PISF-u (13 osób) znajdują się dwie kobiety (producentka Wydra Anna i reżyserka Szumowska Małgorzata). Komisje selekcyjne w Gdyni składają się w większości z mężczyzn, z powodu małej liczby kobiet w radzie programowej.

⁴¹ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerna, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁴² Spotkanie z Moniką Talarczyk-Gubałą i Barbarą Sass-Zdort w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 13.06.2013.

⁴³ Obliczono na podstawie danych za 2014 rok. W 2014 roku kobiety wyreżyserowały siedem (wliczając w tę liczbę duet damsko-męski) z 46 powstałych filmów fabularnych.

⁴⁴ Zob. Ann Kaplan, „Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 323.

⁴⁵ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerna, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁴⁶ Martha Lauzen, „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes

Employment of Women on the Top 250 Films of 2011.” dostęp: 30.08.2015, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celuloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

⁴⁷ Janusz Wróblewski, *Reżyserzy* (Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013), 502-532.

⁴⁸ Ibidem, 514.

⁴⁹ Por. Bożena Janicka, „Ścinki. Baba z wozu,” *Kino*, nr 11 (2002): 73.; Mirosław Przyłipiak, „Kompleks Piszczyka. Polski mężczyzna na ekranie,” *Kino*, nr 12 (2002): 17-20.; Grażyna Stachówna, „Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim,” *Kino*, nr 7-8 (2001): 38-43.

⁵⁰ Za: Katarzyna Wajda, „Wallenrod z kompleksami,” *Witryna czasopism*, nr 36 (2002), <http://witryna.czasopism.pl/>.

⁵¹ Alicja Helman, „Bohaterowie dekalogu,” *Kino*, nr 3 (1997): 46-47.

⁵² Zob. Małgorzata Radkiewicz, „Portrety kobiet współczesnych w filmach Andrzeja Wajdy,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 212-214.

⁵³ Roman Chymkowski, Izabela Koryś, Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2012 roku*, dostęp: 30.01.2015, <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf>.

⁵⁴ Anna Wróblewska (Romanowska), Rafał Jankowski, *Widzowie*, dostęp: 01.05.2015, <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie>.

⁵⁵ Zob. Beata Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – Prezentacje i odbiór* (Warszawa: Wyd. Żak, 2013), 253-377.

⁵⁶ Monika Frąckowiak-Sochańska, *Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samo ograniczającej się świadomości feministycznej kobiet*, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 39 (2011): 154.

⁵⁷ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerny, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁵⁸ <http://www.krakowfilmfestival.pl/pl/news/568>.

⁵⁹ Krzysztof Tomasiak, „Polskie reżyserki filmowe 1919-2002,” *Kultura i Historia*, nr 6 (2004), <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179>.

⁶⁰ Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, 514.

Bibliografia

Armata, Jerzy i Anna Wróblewska. *Polski film dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Fundacja Kino, 2014.

Chymkowski, Roman, Izabela Koryś i Olga Dawidowicz-Chymkowska. *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2012 roku*. Dostęp: 30.01.2015. <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf>.

Felis, Paweł. „Szumowska po zdobyciu nagrody na Berlinale: Nadchodzi czas kobiet filmowców.” Dostęp: 20.07.2015, http://wyborcza.pl/1,75475,17411137,Szumowska_po_zdobyciu_nagrody_na_Berlinale__Nadchodzi.html#ixzz3loHaCE2d. Frąckowiak-Sochańska, Monika. „Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samo ograniczającej się świadomości feministycznej kobiet.” *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 39 (2011): 149-170.

Fromm, Erich. *Miłość, płeć i matriarchat*. Poznań: Rebis, 1999. *Gender - Film - Media*. Red. Oleksy Elżbieta, Ostrowska Elżbieta. Kraków: Rabid, 2001.

Gender. Konteksty. Red. Małgorzata Radkiewicz. Kraków: Rabid, 2004.

Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Red. Elżbieta Durys i Elżbieta Ostrowska. Kraków: Rabid, 2005.

Helman, Alicja. „Bohaterowie dekalogu.” *Kino*, nr 3 (1997): 46-47. Helman, Alicja. „Feministki o kinie.” *Film na świecie*, nr 05 (1991): 5-13.

Janicka, Bożena. „Ścinki. Baba z wozu.” *Kino*, nr 11 (2002): 73. Jucewicz, Agnieszka. „Szuma, ty jesteś facet!” Dostęp: 30.08.2015. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11032540,Szuma__ty_jestes_facet_.html. Kędzierzawska, Dorota. „Nikt nie wierzył, że będę reżyserem.” Dostęp: 30.01.2015. <http://www.polskieradio.pl/9/735/Artykul/1162946,Dorota-Kedzierzawska-nikt-nie-wierzy-l-ze->

zostane-rezyserem-%5Bwideo%5D.

Kosecka, Barbara. „Polskie kino kobiece.” Dostęp: 30.01.2014. <http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece>.

Krakowski Festiwal Filmowy. „Znamy zwycięzców 55 Krakowskiego Festiwalu Filmowego!” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.krakowfilmfestival.pl/pl/news/568>.

Kyzioł, Aneta i Urszula Szwarzenberg-Czerny. „Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

Laufen, Martha. „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011.” Dostęp: 30.08.2015. http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celuloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

Legierska, Anna. „Reżyserki.” Dostęp: 01.02.2015. <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki>.

Luboń, Anna. „M jak Małgośka.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.elle.pl/kultura/artykul/m-jak-malgoska>.

Łaciak, Beata. *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – Prezentacje i odbiór*. Warszawa: Wyd. Żak, 2013. Maziarska, Ewa i Elżbieta Ostrowska. *Women in polish cinema*. New York: Berghahn Books, 2006.

Przyłipiak, Mirosław. „Kompleks Piszczyka. Polski mężczyzna na ekranie.” *Kino*, nr 12 (2002): 17-20.

Radkiewicz, Małgorzata. *Reżyserki kina- tradycja i współczesność*. Kraków: Rabid, 2005.

Radkiewicz, Małgorzata. „Młode wilki” *polskiego kina. Kategoria tender a debiuty lat 90*. Kraków: Wyd. UJ, 2006.

Radkiewicz, Małgorzata. *Władczyni spojrzenia*. Warszawa: Ha! art, 2010.

Sosnowska, Joanna. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.

Stachówna, Grażyna. „Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim.” *Kino*, nr 7-8 (2001): 38-43.

Stachówna, Grażyna. *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wyd. UJ, 1999.

Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich. „Panel reżyserka.” Dostęp: 30.08.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich. Dostęp: 30.08.2015. <http://www.stokf.pl/>.

Syska, Rafał, red. *Słownik filmu*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.

Święcicka, Olga. „Lincz na Barbarze Białowas.” Dostęp: 30.01.2015. <http://natemat.pl/4847,lincz-na-barbarze-bialowas-mlada-rezyserka-w-ogniu-krytyki>.

Talarczyk-Gubała, Monika. „Podejrzana. Barbara Sass.” Dostęp: 04.04.2014. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150404/talarczyk-gubala-podejrzana-barbara-sass-1936-2015>.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*. Szczecin: Wyd. Usz, 2013.

Tomasiak, Krzysztof. „Polskie reżyserki filmowe 1919-2002.” *Kultura i Historia*, nr 6 (2004). Dostęp: 30.01.2015. <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179>.

Toniak, Ewa, red. *Artystki polskie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011.

Wajda, Katarzyna. „Wallenrod z kompleksami.” *Witryna czasopism*, nr 36 (2002). Dostęp: 30.01.2015. <http://witryna.czasopism.pl/>.

Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku.” *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): w druku.

Wróblewska (Romanowska), Anna i Rafał Jankowski. „Widzowie.” Dostęp: 01.05.2015. <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie>.

Wróblewski, Janusz. *Reżyserzy*. Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013.