

Reżyserka jako zawód urojony, czyli o podwójnej polityczności polskiego kina młodego pokolenia tworzonego przez kobiety

SZTUKA NIE BĘDĄC LI TYLKO FORMĄ UWZNIOSŁONEGO WYRAZU DANEJ WIZJI Stwórcy czy twórczyni, jest elementem przynależnym sferze społecznej. Tym samym podlega szeregowi mechanizmów, które w tej sferze występują. Nie inaczej dzieje się w przypadku kina. Stanowi ono jedno z pól krzyżowania się relacji instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych. Punkty ich przecięcia, na pozór nieufundowane na kanwie polityki, u swego zarania mają gest o politycznych właściwościach. W tym świetle za warcie uwagi politologa i politolożki uznają współczesne polskie kino młodego pokolenia, a zwłaszcza dzieła tworzone przez kobiety. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, iż w tym przypadku stykamy się z politycznością, zarówno na poziomie artykulacji konkretnych treści w samym dziele filmowym, jak i na poziomie samych twórców i twórczyń oraz ich otoczenia instytucjonalnego. W związku z tym analizie zostaną poddane obrazy młodych reżyserek z ostatniego dziesięciolecia, ich debiuty i ewentualne filmy następne, które dotarły do szerokiej widowni, jednocześnie zawierając treści ważne dla realizacji celów niniejszego artykułu.

POLITYCZNOŚĆ A WIZJA PORZĄDKU SPOŁECZNEGO W KONTEKŚCIE KINA

Z UWAGI NA CHARAKTER PORUSZANEJ PRZEZE MNIE PROBLEMATYKI centralną kategorią nie będzie polityka w sensie rywalizacji politycznej, zredukowanej do rywalizacji partyjnej. Ta bowiem nie odpowiada potrzebom wychwycenia złożonych układów relacji, których charakter będzie miał zgoła supremacyjną specyfikę. Interesować mnie tutaj będzie polityczność jako syndrom, a więc zbieg kilku właściwości, decydujących o politycznym nacechowaniu danego zjawiska. Dzięki temu jesteśmy w stanie uchwycić więcej fenomenów życia społecznego, niżli pozwala na to kategoria polityki (Karwat, 2013, s. 240). Co więcej, pomocna jest w tym celu zwłaszcza polityczność w swoim wtórnym wydaniu, która zakresem obejmuje zjawiska niebędące politycznymi ze swej na-

tury, genetycznie nieobdarzone taką właściwością. O nacechowaniu politycznością decyduje w tym przypadku uwikłanie, co jasno już podkreśla relacyjność tak rozumianej polityczności. Relacje władcze, manifestacje poglądów, intencyjne nadanie politycznego sensu, powiązanie z interesami społecznymi, czy też spełnianie politycznej funkcji są przyczynkami do przypisania rzeczowej polityczności danemu zjawisku (Karwat, 2013, s. 240 – 241). Jak widzimy, katalog zjawisk wchodzących w interakcje ze sferą polityki może być szeroki, odpowiadając w ten sposób na wieloaspektowość problemów dotyczących współczesne społeczeństwa.

Kluczową kwestią, jak zostało to już zasygnalizowane, jest sprawa uwikłania w ustanawianie konfiguracji grup społecznych i ich interesów (co należy wiązać z wymienioną powyżej funkcją polityczną). Pojęcie konfiguracji grup społecznych będą rozumiała jako porządek społeczny, którego projekcje są wyrazem interesów danej grupy społecznej. W tym sensie więc ważką rolę będą odgrywać takie zagadnienia, jak fakt postrzegania zakresu swobody jednostki czy też roli państwa (np. jak dalece powinno ono ingerować w życie codzienne) lub sprawa charakteru regulacji (np. w obszarze praw pracowniczych). Ten cały katalog podstawowych zagadnień społecznych zasila apele polityczne, odpowiadając w ten sposób za vitalność sfery politycznej. W konsekwencji takich założeń i uwzględnieniu konieczności relatywizacji kryteriów dookreślania polityczności wobec weryfikowanych zjawisk (Karwat, 2013, s. 241), z tym fenomenem będziemy mieli do czynienia wtedy, gdy zetkniemy się z gestami świadomie lub nieświadomie przyczyniającymi się do konkretnego pozycjonowania danych grup społecznych, bądź takowe pozycjonowanie projektującymi, w otoczeniu ich sprzecznych interesów. Pośrednio także mamy do czynienia również z relacjami władczymi, które w gruncie rzeczy wydobywają zasadnicze dla politologa pytania. Jest to rudymentarą pochodną zastanego ładu, gdyż, jak zauważa Janusz Golinowski, w każdy ład z konieczności wpisany jest jakiś rodzaj wykluczenia, wobec czego rodzą się nowe alternatywy, wymagające jednakowoż właśnie spluralizowanego środowiska (Golinowski, 2012, s. 25 – 26). Idąc dalej, nieodzowne wydają się dociekania, dotyczące zdolności artykułacyjnej podmiotów, ale i samej wyartykułowanej treści. Należy bowiem pamiętać, iż zasięg władczych pierwiastków nie jest wyznaczany jedynie zdecydowanym usankcjonowaniem hierarchicznym poprzez państwowy akt. Ujawnia się także w przypadkach, gdy owa strukturalna hierarchiczność nie była zamierzona, a jest wyrazem czasem wręcz

nieuświadomionych dążeń danych grup. Wtedy też władza zyskuje szersze znaczenie niż tylko państwowe. Staje się narzędziem umacniania wpływów danej grupy społecznej. Kategoria ta jest osadzana w efekcie w otoczeniu dyskursywnym, czego konsekwencje będziemy mogli odnotować w rozpoznaniu strukturyzacji pola możliwości artykulacyjnych innych grup społecznych, z których każda będzie reprezentowała odmienną wizję.

W sytuacji rozważania wskazanej kwestii i w kontekście powyższych założeń należy w moim przekonaniu wyodrębnić dwa poziomy polityczności. Obydwa zaś będą się odnosiły do zagadnień szeroko rozumianego ładu społeczno-politycznego. Wszelkie przejawy jego stanowienia czy też same wizje wchodzą w interakcje ze sferą polityki, jako że wywracają bądź konserwują fundamenty społeczeństwa, nie będąc jednocześnie jedynym apelem politycznym w tym względzie, lecz funkcjonując w pluralistycznym otoczeniu. Pierwszy poziom w najprostszej linii odnosi się do prezentowanych treści, tak więc jest on na swój sposób bezpośredni, ale i teoretyczny, ponieważ jest niezrealizowany – stanowi jego projekcję. Ma jednocześnie charakter widoczny oraz otwarty na próby uchwycenia i deskrypcji. Jesteśmy w stanie precyzyjnie dookreślić jego cechy, zarówno pod kątem warsztatowej prezentacji, jak i poddać go ocenie. Eksploracji w tym przypadku możemy dokonywać za pomocą narzędzi dostarczonych nam zarówno przez teorię polityki, jak i filmoznawstwo. Zaliczać będziemy więc do tego poziomu te wszystkie treści, z którymi mamy do czynienia bezpośrednio w filmie, a które reprezentują pewne wizje ładu, ujawniając – mniej lub bardziej fragmentarycznie – afiliacje autorów i autorek. Niemniej jednak filmy te nie będą pełniły funkcji manifestów politycznych, lecz będą raczej odbiciem afirmacji danego światopoglądu i projekcją urzeczywistnienia ufundowanego na nim porządku społecznego. Co więcej, w tym kontekście, tego co społeczne nie należy rozumieć w oderwaniu od tego, co polityczne. Granica jest co najmniej niestabilna, a wręcz nieidentyfikowalna w ramach tak poczynionych rewizji z uwagi na niemożność niewykluczenia przez dominujący porządek (Golinowski, 2013, s. 25 – 26). Postulaty zmiany sięgają bowiem do poziomu stosunków stanowiących społeczeństwo. W związku z tym postulaty pozornie odnoszące się jedynie do aspektów codziennego życia jednostek albo grup społecznych, będą w gruncie rzeczy polityczne.

Drugi poziom odnotowuje natomiast czynniki instytucjonalne. Te z kolei są zanurzone w geście politycznym, a wręcz państwowym,

co stanie się jaśniejsze w świetle omawianego poniżej kontekstu instytucjonalnego. Tutaj zaś ład będzie kreowany przez instytucje. Jego charakter paradoksalnie nie będzie tak widoczny i oczywisty dla obserwatora, pozostaje on bowiem niejako w ukryciu, za danym dziełem filmowym. Jednocześnie jest rudymmentarnym elementem procesu tworzenia, ujmując tę praktyczną odśłonę polityczności porządku społeczno-politycznego, jako że ten już istnieje, a nie jest tylko jego projekcją. Na swój sposób ma również charakter pierwotny, gdyż to tu zapada decyzja o możliwości powstania danego filmu, przez co niejako odgrywa rolę dostępu do domeny artykulacji, przesądając o polityczności tego momentu.

Kino więc traktuję jako kolejne pole walki, w ramach której zderzają się różne znaczenia, a to, które z nich będzie powszechniejsze i uznane, jest stawką w owym sporze. Rozumiejąc bowiem władzę dyskursywnie, czyli jako stanowienie dominacji artykulacyjnej, rozpoznamy kluczowe mechanizmy, poprzez które się to uwidacznia. Jak pisze Andrzej Czajowski w podstawowym akademickim tekście traktującym o kategorii władzy, owa ma charakter niezmiernie powszechny w życiu człowieka. Jej nieodzowność powoduje występowanie na niezliczonych obszarach szeroko rozumianego życia społecznego przeróżnych aktywności podjętych na jego gruncie (Czajowski, 1996, s. 32). Tym samym będąc relacją polityczną *par excellence*, pozostaje dla nas kwestią immanentnie uwikłaną w splot takich fenomenów jak kino, a w tym przypadku polskie kino młodego pokolenia tworzonego przez kobiety, w oparciu o wskazane powyżej założenia poznawcze. W efekcie więc uzyskamy obraz pozycji grupy społecznej, jaką stanowią kobiety reżyserki. Składające się na to obydwie poziomy polityczności zostaną skonkretyzowane w kolejnych partiach tekstu. Podkreślenia wymaga również fakt, iż nie sposób w pełni odróżnić tych dwóch poziomów. Pojawią się czynniki, które będziemy mogli umieścić w obydwu kategoriach, jako że będą się determinowały wzajemnie.

Dodatkowo porządkując polityczność filmów w ogóle, i zarazem raz jeszcze podkreślając zasadność niniejszych rozważań, przywołam kategoryzację Kamila Minknera, która w zasadzie wyczerpuje istotne dla politologa niuanse kina. Autor klasyfikuje ją w czterech wariantach. Pierwszy odnosi się do reprodukcyjnej funkcji, a więc wspierającej system; drugi ma charakter transakcyjny, krytycznie nastawiony do systemu, ale i nastawiony negocjacyjnie w stosunku do obecnych w tymże systemie wartości; trzeci, symboliczny, będzie opisem zjawisk czerpiących ze świadomości politycznej; czwarty, w ramach którego

mowa jest o filmie jako o źródle wiedzy politycznej (Minkner, 2007, s. 131). Na potrzeby niniejszej analizy operuję optyką drugą, jako że – z uwagi na rozpatrywaną kwestię nadrzędną – konstytutywne będzie negocjowanie wartości i ich znaczeń w obrębie systemu.

W świetle powyższego, umieszczona w centrum zawartość filmów będzie osadzona w ramach szeroko rozumianej perspektywy krytycznej, czerpiącej ze spuścizny teorii i teorii ideologii, które swój rozkwit odnotowały w czasach kontrkultury w latach 60., inspirowane w dużej mierze dokonaniem szkoły frankfurckiej (Minkner, 2012, s. 240 – 241). Tę perspektywę będę rozumiała jako krytyczne ujęcie aprobowanych i zastanych norm, systematyzujących role społeczne, położenia grup społecznych, zasad regulujących strukturę społeczną, aspektów podległości i dyskryminacji nienormatywnych zachowań. Za relewantne uważam więc powiązanie dzieła filmowego z doniosłym społecznie tematem, który dotyka wspomnianych spraw. Ich krytyka w naturalny sposób rodzić będzie antagonizmy społeczne wobec prób podważenia obowiązującego porządku. Krytyczny będzie więc obraz wyposażony w ładunek zrywający reprodukcję systemową. Umieszczenie go dodatkowo w konstelacji instytucjonalnej, skorelowanej ze sprawą płci, daje szansę wglądu w mechanizmy rządzące położeniem kobiet w strukturze branży filmowej, występującą w jej ramach dyskryminację (ewentualnie przeciwdziałanie tejże) oraz w to, czy twórczynie te fundują swe dzieła na krytyce społecznej.

Mając na uwadze, iż poruszamy się po materii wizualnej, nad wyraz trafne wydają się tutaj ustalenia Jacquesa Rancière'a. Upatruje on politycznego gestu w akcie rekonfiguracji podziału zmysłowości. Ów podział dokonuje się poprzez polityczny akt przesuwający dane zjawisko ze sfery niewidzialności do sfery widzialności i na odwrót. Podmiotowość polityczną w przekonaniu tego autora uzyskuje się bowiem wraz z momentem uzyskania performatywności we wspólnej przestrzeni, uczestniczenia we wspólnocie – bycia widzialnym i zdolnym do działania (Rancière, 2007a, s. 24, 26; Rancière, 2007b, s. 41).

Aplikując ujęcie J. Rancière'a, należy dopatrywać się afiliacji politycznych w prezentowanych sposobach ukazywania danych zjawisk, a nawet samym fakcie zdecydowania się na ów temat. Tym samym autorzy i autorki nie pozostają neutralni politycznie. Również istotna jest możliwość ich wypowiedzania się – artykulacji ich wizji, jakby to ujęła Chantal Mouffe, w ramach agonistycznej przestrzeni. Występuje też w tym przypadku dość oczywista prawidłowość, iż artyści i artystki, mówiący otwarcie o swoich przekonaniach, radykalniejszemu konstruują

swoje wypowiedzi artystyczne, co prowadzi do łatwej identyfikacji. Twórcy filmowi, odgrywając niejako rolę elit symbolicznych, „produkuja światopoglądowe użyteczne narracje estetyczne, modelując między innymi sposób przeżywania kontaktów z działaniami artystycznymi”. Wprawdzie autor osadza to bardziej w krytyce intelektualizacji działalności artystycznej, lecz nie sposób zignorować pewnej ciągłości narracji autorskiej oraz samego dzieła. Karol Franczak dotyka w pewnym stopniu sytuacji ekstremalnych, gdy dzieło jest zupełnie niezrozumiałe bez dyskursu je okalającego, nazywając to zjawisko „uwiedzowaniem” (Franczak, 2013, s. 69 – 70). Uznając jednakowoż pełną negatywność tego zjawiska, także w jego umiarkowanej i intencjonalnej formie, doszlibyśmy do niemożności zaistnienia czy to manifestów, czy też konstruowania konsekwentnego dorobku artystycznego, z zaprojektowaną wymową światopoglądową. Zatem należy mieć świadomość pełnoprawności takiej wymowy i jej doniosłości społecznej, a także niemożności wyabstrahowania współczesnych, istotnych problemów społecznych z kategorii politycznych, stawiając na stechnicyzowaną formę ich rozwiązywania (Mouffe, 2005). Z pewną dozą ostrożności można też skłonić się ku twierdzeniu, iż w tej sytuacji dane dzieło filmowe wpasowuje się w ujęcie krytyczne, gdyż niezgoda na *status quo* w naturalny sposób wymaga radykalniejszej wypowiedzi, wyróżniającej się wobec pozostałych. Świadoma postawa polityczna w tej sytuacji nie ogranicza się tylko do aktu twórczego, lecz częstokroć jest częścią złożonej działalności w szeroko rozumianej sferze społeczno-politycznej, oddziałując w ten sposób na przestrzeń publiczną. W przypadkach, którym poświęcony jest niniejszy tekst, nie będziemy rozważać filmów, które są jawnie i bezpośrednio polityczne, a więc tych, które w swojej zawartości odnoszą się do polityki jako takiej, lecz te właśnie, które stanowią wypowiedzi na tematy czerpiące z życia społecznego. Wobec tego będzie mi raczej przyświecać rozumienie tego, co społeczne zaproponowane w Hegemonii i socjalistycznej strategii autorstwa Ernesto Laclau i Ch. Mouffe, gdzie posługują się pojęciem naddeterminacji, podążając tropem Louisa Althussera. W swoich wyjaśnieniach dookreślają, iż każdy porządek społeczny, stosunki społeczne są naddeterminowane, w konsekwencji czego to, co społeczne musi ukonstytuować się jako sfera symboliczna, gdzie dochodzi do zetknięcia się różnych znaczeń, wizji i ich konfrontacji (Laclau, Mouffe, 2007, s. 103 – 111). Właśnie tak też dzieje się w przypadku kina – wchodzi ono w pole naddeterminowania, będąc obszarem takiej konfrontacji, przesadzając w ten sposób o swojej doniosłości politycznej.

Ponadto, należy spostrzec jeszcze jeden, wręcz konstytutywny element dla metody tekstu. Zostaje tutaj mianowicie zastosowana optyka teoretyczna związana z feminizmem. Jednym z głównych jej założeń jest naukowe zgłębianie kwestii reprezentacji kobiet w szeroko rozumianym życiu publicznym, ale także skupienie się na źródłach dyskryminacji płciowej oraz wynikających z niej nierówności. Podkreślić należy również fakt, iż do szerszego i znaczenie owocniejszego badawczo pojęcia tego, co jest polityczne, przyczyniły się między innymi feministki ze swoją krytyczną perspektywą (zob. Randall, 2006, s. 109 – 130; Kołodziejczak, 2011, s. 7 – 18). Stąd też polityczność kina tworzonego przez kobiety jest znakomitą ilustracją polityczności tego, co społeczne.

KONTEKST INSTYTUCJONALNY

DO ZBIORU NIEWYKONALNYCH POSTULATÓW NALEŻY ODDELEGOWAĆ MNIEMANIE o sztuce filmowej jako pracy tylko artystycznej, niezmałoczonej przyziemnymi troskami i niedotkniętej przeróżnymi ograniczeniami wolności twórczej. Materią dla obiegu filmów nie jest tylko kanał pomiędzy wizją autora czy autorki a recepcją widzów. Immanentna jest również nadbudowa instytucjonalna, w związku z czym ważną rolę będą odgrywać podmioty kształtujące przestrzeń zależności. Jak parafrazuje Edmunda Husserla Jan Sowa, żadna kultura nie jest anonimowa, zawsze jest czyjaś, w przeciwnym razie zostaje zinstrumentalizowana i skrajnie utowarowiona, spełniając jedynie wymogi marketingowe (Sowa, 2011, s. 29). W tym sensie film jest też rodzajem praktyki społecznej jako uwikłany w powiązania w ramach tej instytucjonalnej przestrzeni – gdyż przy tym założeniu stanowić będzie odzwierciedlenie reguł panujących w danym instytucjonalnym otoczeniu – walcząc zarazem o możliwość wyartykułowania konkretnych kwestii. Oddziaływanie to można oczywiście rozpoznawać na kilka w zasadzie dość skrajnych sposobów. Po pierwsze, jako reprodukcję, czyli konformistyczne dzieła; po drugie, jako ostrą kontestację, gdy wiele dzieł krytycznych wycofuje się do obiegu niszowego; po trzecie, jako pluralizację przestrzeni artykulacyjnej, gdy w pluralistycznej formie stykamy się z różnymi wizjami, w tym krytycznymi wobec systemu. Dla potrzeb niniejszego artykułu skupiać się będę na punkcie trzecim – nie tylko z uwagi na ograniczenia objętości tekstu, ale także ze względu na inkluzywność (mam tu oczywiście na myśli równość płci), która leży w zadaniach państwa, a więc i w instytucjach publicznych, będąc zarazem

postulatem feministycznym, w ramach którego nadaje mu się silnie polityczny charakter.

W celu zarysowania tych ram instytucjonalnych należy pochylić się nad podmiotem wyznaczającym owe ramy. W przypadku polskiego współczesnego kina decydującą rolę odgrywać będzie Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF). Powołany on został na mocy Ustawy o kinematografii z 30 czerwca 2005 r. Podstawowe zadania, które ma wypełniać, obejmują kwestie wspierania twórczości, a także ochrony zasobów sztuki filmowej (*Ustawa*, 2005). Jest to ważne, gdyż ze względu na nakłady, jakich wymagają współczesne produkcje, wymogi rynkowe oraz kształt polskiej kinematografii nie sposób pominąć Instytutu Sztuki Filmowej. Ten bowiem zajmuje się głównie zapewnianiem twórcom zaplecza finansowego, będąc tak naprawdę odpowiedzialnym za kształt porządku kinematograficznego w Polsce, wchodzącego w zakres ładu kulturowego. Podkreślić zarazem należy, iż ten w warunkach krajowych opiera się głównie na wsparciu państwa.

Można jeszcze wymienić drugą istotną instytucję, jaką jest Studio „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka, działające przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Przypisuje się jej głównie zadania z zakresu wsparcia młodych filmowców (*Studio*, 2014).

Zatem uwidaczniają się tutaj dwie strony – dwie kluczowe reprezentacje. Pierwszą z nich jest podmiot realizujący zadania z zakresu polityki państwa, powołany odgórnie na mocy aktu prawnego, którego zapisy mówią o nadzorze ministra właściwego do spraw kultury i dziedzictwa narodowego. Drugi podmiot z kolei to organizacja grupy zawodowej, mająca na celu dbałość o jej interesy. Oczywiście ze względu na zakres działań i wyznaczone zadania ważniejszy będzie PISF. Nie bez znaczenia pozostaje więc możliwość wpływu danej opcji politycznej w związku z pozycją odpowiedniego ministra.

Warto pochylić się także nad aspektami reprezentacji płciowej. Strukturę PISF-u współtworzy jedenastoosobowa Rada oraz Dyrektor. W przypadku Rady liczba kobiet nigdy nie przekroczyła dwóch. Nie unieważnia tego fakt, że Dyrektorem jest kobieta. Rada bowiem jako główny i jedyny organ kolegialny wyznacza kierunki działań, w tym zwłaszcza finansowych (*Statut*, 2014). W przypadku komisji eksperckich opiniujących dane projekty starające się o dofinansowanie, proporcje również nie są zachowane. W przypadku najważniejszych, a mianowicie decydujących o dofinansowaniu produkcji filmu fabularnego w bieżącym roku 2014, na osiemnastu członków wszystkich sześciu komisji przypadły zaledwie cztery kobiety. Przewagę

kobiet odnotowujemy jedynie w przypadku komisji zajmujących się stypendiami na rozwój filmów animowanych. Niemniej jednak prestiż i waga tych projektów są zdecydowanie mniejsze od pełnometrażowych produkcji fabularnych (dane zaczerpnięte ze strony www.pisf.pl). Należy odnotować, iż w 2014 najbardziej prestiżowych kategoriach, jak dofinansowanie filmów fabularnych, w przytłaczającej większości reżyserami tych produkcji są mężczyźni. Proporcje te nieco się zmieniają na rzecz kobiet w przypadku komisji, gdzie ich skład jest bardziej zrównoważony płciowo (tyczące się produkcji animowanych i dokumentalnych). Co ciekawe, wprawdzie dość „nieśmiało” zbliżenie do równowagi płciowej obserwujemy w przypadku pozytywnie rozpatrzonych odwołań. Z pewną dozą ostrożności można wnioskować, iż projekty zgłaszane przez kobiety bywają często odrzucane, jednocześnie reprezentując poziom, pozwalający na uzyskanie dofinansowania (Polski Instytut Sztuki Filmowej, www.pisf.pl).

W przypadku instytucji realizujących zadania odnoszące się do dobra wspólnego, współkształtujących przestrzeń kultury, należy oczekiwać współkreowania demokratycznych przestrzeni. Pytanie, czy – gdy jedna grupa społeczna ma tak słabą reprezentację – jest to możliwe, pozostaje otwarte.

KOBIETY REŻYSERKI W PRAKTYCE

WCHODZĄC NA GRUNT SAMEJ PRAKTYKI FILMOWEJ, obszar, nad którym się pochylamy, nie jest szczególnie obszerny, co jest nad wyraz symptomatyczne. Otóż okazuje się, iż katalog obejmujący kobiety-reżyserki jest dość wąski. Szczególnie zaś, gdy mówimy o pewnym zasięgu, którego recepcja nie redukuje go do miana niszowego, a więc takiego, którego grono odbiorców będzie wąskie – niemalże nieznaczące. Nie oznacza to jednak, iż będą interesowały mnie produkcje, których założenie jest jawnie komercyjne i zarazem są nastawione na masową publiczność. W związku z tym wyłaniają nam się następujące nazwiska: Małgorzaty Szumowskiej, Katarzyny Rosłaniec, Marii Sadowskiej, Katarzyny Klimkiewicz, Katarzyny Adamik, Barbary Białowas, Anny Kazejak-Dawid, Magdaleny Piekorz. Analizę jednak koncentruję na filmach autorskich, a zatem na dziełach, których scenarzystą jest reżyser oraz na kinie artystycznym, które jednocześnie dotarło do szerokiej publiczności, gdyż to wtedy możemy mówić o jego społecznym znaczeniu. Drugim kryterium jest doniosłość treści.

Już na wstępie wyróżniają się trzy nazwiska, a mianowicie: M. Sadowskiej, K. Rosłaniec i M. Szumowskiej, ale na marginesie także

K. Adamik, z uwagi na charakter nieco aprobujący system jako taki, choć poruszający ważną tematykę. Ich specyfika wyłania się na przecięciu dwóch kategorii. Pierwsza z nich odnosi się do szczególnej konsekwencji podejmowanej problematyki, która pozwala na dostrzeżenie pewnej spójności ideowej na gruncie twórczości wyłaniającej się w perspektywie analizy co najmniej dwóch utworów. Tę możemy eksplikować na podstawie co najmniej dwóch dzieł, w tym jednego pełnometrażowego, mogąc wyodrębnić w ten sposób pewien katalog treści leżących w polu zainteresowań danej twórczyni. Natomiast drugą kategorią, bardziej wnikliwą i odnoszącą się już do zawartości filmów, jest przekraczanie granic społecznego tabu. Ukazanie tego, co dotąd z różnych względów okazywało się trudne do umieszczenia w dziele, bądź było odbierane z dezaprobatą. Ponadto filmy te weszły do powszechnego obiegu, a i ich recepcja miała niemały zakres, trafiły bowiem do Konkursu Głównego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, a więc największego polskiego festiwalu filmowego. Obrazy tych trzech reżyserek zostaną przeanalizowane w odniesieniu do zasygnalizowanej problematyki.

Dorobek M. Szumowskiej jawi się najbardziej wyraziście z dwóch powodów. Po pierwsze, rozciąga się on już na całą dekadę, która w kontekście niniejszego tekstu mnie interesuje; po drugie, na ów dorobek składają się aż cztery filmy, co pozwala na podjęcie wysiłku pewnej całościowej rekonstrukcji światopoglądowej tej autorki. W swoich filmach porusza ona kwestie, które częstokroć generują antagonizmy pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Konfliktogenność czy to aborcji, czy zjawiska homoseksualizmu wśród księży, czy nawet pojęcia żałoby w polskiej kulturze nie ulega bowiem wątpliwości. Z uwagi na styl, w jakim M. Szumowska odnosi się do tych tematów – bezpardonowość stawiania kwestii, nie zawsze aprobowane społecznie obchodzenie się z ową kwestią – umieszczam ją w ramach wspomnianej perspektywy krytycznej. Nie powinno także umknąć uwadze, iż dopiero jej ostatni, czwarty z kolei film został w pełni zrealizowany w Polsce. Wcześniejsze obrazy były wynikiem koprodukcji międzynarodowych. Ostatecznie jako uznana już reżyserka zrealizowała film całkowicie w rodzimym otoczeniu, co jest nad wyraz symptomatyczne. Może bowiem świadczyć o niskim stopniu otwartości polskiego środowiska na dyskusje dotyczące trudnych i drażliwych tematów.

Twórczość tej reżyserki będę traktowała tutaj zbiorczo, jako ogólną refleksję poświęconą poszczególnym problemom społecznym. I tak pierwszym takim wątkiem jest wątek kobiecy, odnoszący się

bezpośrednio do kobiety jako jednostki w społeczeństwie i specyfiki problemów, z którymi musi się ona zmierzyć, czy też sam fakt uczy-nienia kobiety główną bohaterką filmu, co wciąż nie jest powszechne w polskim kinie. Tę ostatnią rzecz M. Szumowska robi aż w trzech fil-mach. W *Ono* (2004) i w *Sponsoringu* (2011) kobiety muszą uporać się z niełatwym położeniem życiowym. W tym pierwszym obrazie jest to sprawa niechcianej ciąży bohaterki, która początkowo decyduje się na aborcję. Ta jednak nie dochodzi do skutku, ponieważ bohaterka zo-staje okradziona w autobusie z pieniędzy przeznaczonych na zabieg. W wyniku splotu wydarzeń zawiązuje jednak znajomość ze sprawcą kradzieży, z którym zaczyna ją łączyć głębsza relacja. Tym bardziej skomplikowana, iż jest on najprawdopodobniej uwikłany w handel narkotykami. Stopniowo także oswaja się z ciążą, zaczynając mówić do swego przyszłego dziecka. Trudności, które napotyka, splatają się z drugoplanową postacią prostytutki chcącej zacząć nowe życie, zry-wając z dotychczasowym zawodem. W tym obrazie mamy więc do czy-nienia z wyjściem poza utarte schematy, zarówno w temacie relacji, jak i w temacie obchodzenia się z kwestią nowego życia i przemijania. Niekonwencjonalne podejście bohaterów nie nosi znamion racjonalizacji, co jest zaprzeczeniem reżimu zdrowego rozsądku.

Podobnie jest w *33 scenach z życia* (2008). Główna bohaterka tym razem zostaje postawiona w obliczu śmierci dwojga rodziców. W centrum znajduje się tutaj przeżywanie żałoby, ale i momentu cho-roby jako pewnej drogi do śmierci, której w polskim kontekście towa-rzyszą określone schematy jej obchodzenia. Te są przełamywane. Au-torka ukazuje nam bowiem spotkanie rodzinne (dorosłych) dzieci i ich partnerów po pogrzebie, któremu towarzyszy głośna muzyka oraz pi-cie alkoholu. Także wcześniejsze spotkania rodzinne nie były wolne od alkoholu i przekleństw oraz niedopełniania schematów grzeczno-ściowych zachowań. Jawi się to jako jasna krytyka form rodzinnego obcowania, które często bywają sztuczne i wyprane z emocji. Także tych przynależnych człowiekowi przeżyć emocjonalnych, które mają charakter skrajny, ujawniający się w ekstremalnych sytuacjach. Tutaj, jak sądzę, można upatrywać źródła kontrowersji, które ten film wywo-łał.

Do problematyki kobiecej M. Szumowska powraca w *Sponsoringu* (2011), gdzie z kolei pochyla się nad kobietami, które zdecydowały się na tytułowy sponsoring właśnie. Reżyserka uwidacznia, jak ciało i ko-bieta jako jednostka zostały poddane zasadom rynkowym. Co więcej, poznajemy historie tych kobiet przez pryzmat dziennikarki będącej

ustatkowaną kobietą z mężem i dziećmi, reprezentującą klasę średnią. Ukazuje to oceniające spojrzenie, poczucie wyższości, któremu jednakoż towarzyszy pewna chęć zasmakowania innego życia.

W swoim ostatnim filmie *W imię...* (2013) autorka porusza szczególnie kontrowersyjny temat na polskim gruncie, a mianowicie homoseksualizm wśród księży. Główny bohater, ksiądz i jednocześnie homoseksualista, boryka się ze swoimi skłonnościami, które stają się powodem jego osamotnienia i niemożności zapuszczenia korzeni w jednym miejscu, gdyż jego przełożeni przenoszą go z momentem odkrycia w danym środowisku jego orientacji. Nad wyraz adekwatna jest tu wspomniana koncepcja Rancière'a, gdyż widzimy tutaj pozbawianie prawa do uczestnictwa we wspólnocie. Zupełny brak akceptacji dla tożsamości bohatera nie idzie w parze z jego zaangażowaniem w pracę, gdyż zostaje unieważniona w obliczu nietolerowanej cechy, pozycjonując daną jednostkę w grupie jawnie dyskryminowanej. Widzimy zatem, jak konsekwentnie M. Szumowska buduje krytykę poszczególnych elementów składowych normatywnego ładu społecznego, zrywając schematy, wydobywając ich hipokryzję i obnażając pewne mechanizmy.

W przypadku K. Adamik możemy pochylić się jedynie nad filmem *Boisko bezdomnych* (2008), dlatego też trudno ocenić całościowo jej krytyczne ukierunkowania. Niemniej jednak artystka skupia się na kwestii bezdomności. Główny bohater, nie mogąc sobie poradzić z załamaniem się kariery piłkarskiej, wyrzucony z domu trafia na dworzec centralny w Warszawie jako bezdomny. W swoim dziele K. Adamik zwraca uwagę przede wszystkim na różnorodne przyczyny, w wyniku których dane osoby stały się bezdomne. Wydaje się to zabiegiem egalitaryzującym. Jednakże pewne wątpliwości może budzić lekka forma filmu, bowiem ma charakter raczej lekko-baśniowej narracji, w ramach której przekroczenie wszelkich, także tych materialnych granic jest możliwe. Dlatego też, fakt błyskotliwej kariery drużyny piłkarskiej bezdomnych, może budować pewien rodzaj groteskowości ze względu na niski stopień prawdopodobieństwa. W związku ze wskazanymi czynnikami film ten traktuję marginalnie w kontekście moich rozważań.

Konsekwentną kontynuację języka i treści obserwujemy także w przypadku K. Rosłaniec. Zarówno w *Galeriankach* (2008), jak i w *Bejbi blues* (2011) porusza ona problemy młodych dziewczyn, które, podobnie jak w przypadku M. Szumowskiej, znajdują się w trudnym położeniu. Mamy tutaj do czynienia z zagubieniem się w bardzo

konkretnych sytuacjach społecznych. W swoim pierwszym obrazie autorka przedstawia nastolatki, decydujące się na świadczenie usług seksualnych starszym od nich mężczyznom w zamian za zakupy w galeriach handlowych. Obiektem westchnień tytułowych dziewczyn jest przede wszystkim markowa odzież, ale również biżuteria, kosmetyki, etc. Bohaterki, uczennice gimnazjum, uzyskują w ten sposób dostęp do towarów, na które inaczej nie mogłyby sobie pozwolić. K. Rosłaniec jasno wskazuje na przesłanki takiego zachowania. Środowisko, w którym dorastały bohaterki było pełne patologicznych relacji, będących efektem pozostawienia samym sobie ludzi w trudnej sytuacji materialnej. Bezrobocie i brak wsparcia dla wyjścia z nałogów stały się codzienną rzeczywistością takich osób i ich najbliższych. Jednocześnie społeczna presja posiadania i spełniania wymogów, zwłaszcza wobec grup koleżeńskich w szkole, popycha je do „zgody” na samouprzedmiotowanie. Towarzyszy temu skrajny brak opieki, a także edukacji seksualnej, co skutkuje dramatycznymi konsekwencjami. Bohaterki afirmują brutalność reguł rządzących sferą społeczną, do której przynależą, ponieważ nie mają innego wyboru. Film *Galerianki*, podobnie jak *Sponsoring*, okazał się przyczynkiem do ogólnopolskiej dyskusji na temat zjawiska prostytucji nastolatków, zaś sam termin „galerianki” zagościł na stałe w powszechnym słowniku.

Problematykę młodych, zagubionych osób reżyserka podejmuje także w *Bejbi blues*. Ukazuje tam ona parę kilkunastoletnich rodziców, którzy przez ciężę są zmuszeni do podjęcia się zadań dorosłych, do których nie są gotowi. Jednakowoż w tym przypadku autorka bardziej zwraca uwagę na relacje międzyludzkie, społeczne, a mniej na materialne. Główna bohaterka świadomie zachodzi w ciężę, chcąc zaspokoić w ten sposób swoją własną potrzebę posiadania dziecka. Doświadczona przez trudne relacje z matką, która jest zaaferowana swoim życiem towarzyskim, stara się zapewnić sobie i dziecku pewną ścieżkę, spełniającą kryteria powszechnie definiowanego powodzenia, będące w dużej mierze wypadkową reguł rynkowych. Przedstawiona w ten sposób krytyka niejako fantomowego charakteru współczesnych relacji ponownie jest osadzona w ramach społecznej presji otoczenia.

Z pewną premedytacją na koniec pozostawiam dzieła Marii Sadowskiej, jako że dokonała ona na polskim gruncie rzeczy szczególnej, a mianowicie w swoim debiutanckim filmie pełnometrażowym główną bohaterką uczyniła kobietę walczącą z siecią supermarketów o prawa pracownicze. *Dzień kobiet* (2013) okazał się bezprecedensową wypowiedzią na temat palącego problemu socjalnego, z którym można

spotkać się na co dzień. Otóż główna bohaterka, pracująca w supermarkecie, awansuje na stanowisko kierowniczk. Wówczas styka się z całym szeregiem instrumentów, którymi ma się posługiwać w dyscyplinowaniu swoich pracownic. To właśnie wyzysk i łamanie praw pracowniczych. Jednocześnie sama będąc w ekstremalnej sytuacji, jest bowiem samotną matką, zmuszona zostaje do wejścia w rolę wykorzystującej szefowej, ponieważ za wszelką cenę chce utrzymać potrzebną jej pracę. Gdy w wyniku całego splotu wydarzeń (problemy koleżanek z pracy: poronienie, alkoholizm oraz wplątanie samej głównej bohaterki w interesy sieci supermarketu) sama traci pracę, gromadzi wokół siebie pracownice walcząc o zadośćuczynienie za łamanie praw pracowniczych. Co więcej, walkę w sądzie wygrywa. Zatem kobieta jest wyzyskiwana, ale jest w stanie walczyć o swoje prawa i może tę walkę wygrać. M. Sadowska już wcześniej zdradzała zainteresowanie sferą społeczną w krótkometrażowym *Non stop kolor* (2009), pochyłając się nad pokoleniem współczesnych trzydziestolatków, zanurzonych w ciągłej zabawie, wyabstrahowanych z problemów społecznych. Jednakowoż to właśnie *Dzień kobiet* w swojej odważnej wymowie przynależy do nielicznej grupy filmów zaangażowanych społecznie, a samą autorkę czyni wręcz reżyserką feministyczną.

Skłaniając się ku podsumowaniu, można stwierdzić obecność pewnego wspólnego mianownika omawianych kwestii. Są nimi trudności wynikające z położenia, które jest skutkiem oddziaływania czynników zewnętrznych. Krytyka zaś pewnych zjawisk czy norm społecznych odnosi się głównie do otoczenia systemowego, z którego wynika owe położenie danej jednostki czy grupy społecznej. Te nigdy nie funkcjonują w próżni – nie mają uniwersalnych historii, są bowiem zdeterminowane przez przyjęte reguły i aprobowane zasady, zarazem w sensie kulturowym, jak i socjalnym, ponieważ to te dwie perspektywy dominują. Najczęściej ujawnia się to w stosunku do kobiet, których pozycja często z gruntu jest osłabiona w wyniku przyjętych norm kulturowych. Warto odnotować także pewną konsekwencję w języku i problematyce, dzięki której możemy w ogóle dokonywać jakichkolwiek rekonstrukcji.

PODSUMOWANIE

JAK POWIADA AGNIESZKA WIŚNIEWSKA: „KINO MA WIELU OJCÓW. Niestety, matek niewiele”, gdyż kino jako przemysł najczęściej dąży do reprodukcji panujących stosunków społecznych. Reprodukacja ta jednak bywa zrywana (Wiśniewska, 2010a, s. 221; Wiśniewska, 2010b, s. 6). Ta diagnoza stanu, przyglądając się złożonym czynnikom go kształtu-

jącym, nie wydaje się wcale nazbyt radykalna. W niniejszym tekście podjęłam próbę rekonstrukcji obrazu, jaki wyłania się, gdy rozpatrzmy polskie kino młodego pokolenia z punktu widzenia instytucji odpowiadających za jego kształt oraz twórczyń funkcjonujących w jego obrębie. Na wybranym wycinku starałam się wskazać punkty wyjścia do dalszych i głębszych analiz, próbując udowodniać zasadność takich wysiłków, i tego co może z nich wyniknąć dla badań nad szerszymi tendencjami, które mogą ujawnić istotne dla politologa i politolożki wnioski. Skupiając się jednak na korelacji kobiet, a więc grupy wyodrębnionej poprzez kryterium płci, wskazywałam na związki z kwestiami reprezentacji oraz możliwości artykułowania krytycznych treści. Jak zostało to pokazane, młode kobiety reżyserki należą do zdecydowanej mniejszości w branży filmowej. Nie mają też wsparcia w instytucjach publicznych, gdzie obserwujemy dominację mężczyzn. Jednocześnie są konsekwentnymi autorkami obrazów podejmujących ważne kwestie społeczne, które nie należą do najpopularniejszych z uwagi na ich antagonizujący charakter.

W związku z powyższym nakreślony obraz nieuchronnie prowadzi nas do postulatywnego domknięcia niniejszego tekstu. Nie ulega wątpliwości, iż w tej sytuacji konieczne jest przeprowadzenie korekty programów działań instytucji kształtujących ów stan rzeczy. Zmiany te powinny mieć na celu implementację polityki na rzecz lepszej reprezentacji pod kątem płci. Działania te w świetle powyższych ustaleń powinny być gestem politycznym, jako że decydują o położeniu jednej z grup społecznych. Paradoksalnie ten polityczny charakter może stanowić kwestię problematyczną, gdyż w obliczu usilnego odżegnywania się od politycznych aktów, podjęcie takich działań może zostać uznane za niepożądane, mącące – powierzchowny – podział na politykę i sztukę, będącą rzekomo odrębnym, niepolitycznym obszarem. Utrzymywanie tego podziału działa zaś na korzyść grup zyskujących na *status quo*, w związku z czym nie będą one zainteresowane jego naruszeniem. Czy możemy zatem mówić, iż reżyserka jest swojego rodzaju zawodem urojonym? W pewnym metaforycznym sensie tak, jako że kobieta z jednej strony jest na swój sposób nieobecna – nierzezywista, w nomenklaturze Rancièrowskiej umykającej z pola widoczności w tej branży, z drugiej zaś okazuje się, że obrazy autorstwa kobiet mają poważny potencjał krytyczny. Zatem uwidacznia się napięcie na granicy sfery widzialności i niewidzialności, których podział wspomniany już J. Rancièrę utożsamia z politycznością i doświadczeniem wspólnoty oraz podmiotowości, wskazując tym samym na aktualność

postulatów feminizmu – zarówno na poziomie naukowym, nauki zaangażowanej, jak i kwestii reprezentacji i polityczności jako praktyki politycznej. Wobec mijających 25 lat zapoczątkowania nowego systemu należy (z koniecznym wsparciem publicznym) położyć kres urojeniom na rzecz budowy demokratycznych oraz otwartych przestrzeni artykulacji i reprezentacji.

FILMOGRAFIA:

- 33 sceny z życia* (2008), reż. M. Szumowska, Polska, Niemcy.
Bejbi blues (2012), reż. K. Rosłaniec, Polska.
Boisko bezdomnych (2008), reż. K. Adamik, Polska.
Dzień kobiet (2013), reż. M. Sadowska, Polska.
Galerianki (2009), reż. K. Rosłaniec, Polska.
Non-stop kolor (2009), reż. M. Sadowska, Polska.
Ono (2004), reż. M. Szumowska, Polska, Niemcy.
Sponsoring (2011), reż. M. Szumowska, Polska, Francja, Niemcy.
W imię... (2013), reż. M. Szumowska, Polska.

BIBLIOGRAFIA

- Czajowski A. (1996), *Władza polityczna. Analiza pojęcia*, [w:] *Studia z teorii polityki*, red. A. W. Jabłoński, L. Sobkowiak, t. 1., Wrocław.
- Franczak K. (2013), „Uwiedzwienie” sztuki: problem intelektualizacji współczesnych działań artystycznych, „Kultura i społeczeństwo”, nr 1.
- Golinowski J. (2012), *Wpływ mediów masowych na praktyki depolityzacji zjawisk politycznych*, [w:] *My i oni. Rola, miejsce i znaczenie konfliktów w polityce*, red. A. Kasińska-Metryka, R. Miernik, Kielce.
- Karwat M. (2013), *Polityczność*, [w:] *Leksykon pojęć politycznych*, red. M. Karwat, J. Ziółkowski, Warszawa.
- Kołodziejczak M. (2011), *Politologia wobec feminizmu a feminizm wobec politologii*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2.
- Laclau E., Mouffe Ch. (2007), *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław.
- Minkner K. (2007), *Dyskursywna polityczność kina jako medium. Perspektywa interpretacjonistyczna*, [w:] *Demokracja medialna – źródła władzy*, red. A. Kracher, R. Riedel, Racibórz.
- Minkner K. (2012), *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa.

- Mouffe Ch. (2005), *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, Recykling Idei, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>, 26-29.06.2014.
- Rancière J. (2007a), *Estetyka jako polityka*, [w:] *Estetyka jako polityka*, J. Rancière, Warszawa.
- Rancière J. (2007b), *Od polityki do estetyki?*, [w:] *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, J. Rancière, Kraków.
- Randall V. (2006), *Feminizm*, [w:] *Teorie i metody w naukach politycznych*, red. D. Marsh, G. Stoker, Kraków.
- Sowa J. (2011), *Cała władza w ręce rad? O formach demokratycznej kontroli nad wytwarzaniem kontroli*, „Kultura i społeczeństwo”, nr 1.
- Statut Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej* (2014), Polski Instytut Sztuki Filmowej, www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/statut_pisf.pdf, 29.06.2014.
- Studio „Młodzi Film” im. A. Munka* (2014), Studio Munka, www.studiomunka.pl, 29.06.2014.
- Ustawa z dn. 30 czerwca 2005 r. o kinematografii*, Dz.U. 2005, nr 132, poz. 1111.
- Wiśniewska A. (2010a), *33 sceny z życia Małgorzaty Szumowskiej, czyli kino1:1*, [w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa.
- Wiśniewska A. (2010b), *Wstęp. Historia krytyczna, czyli co ty wiesz o polskim kinie?*, [w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa.

SUMMARY

ART AS BEING NOT ONLY EXALTED VISION OF THE ARTIST, IS A SUBJECT TO THE whole series of dependences. Among them there are institutional and non-institutional factors. It is no different in the case of cinema. Within its field representation issues of a social group and its interests may cross. There we may encounter the political of the presented content, but also of the environment in which it arises. Therefore, the reflection on Polish cinema of the younger generation created by women seems reasonable. The purpose of these considerations is therefore examining its political face, both in terms of the content itself and the conditions of its formation.

NOTA O AUTORCE

Magdalena Ozimek [ozimek.magda@gmail.com] – doktorantka II roku w Instytucie Politologii Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania naukowo-badawcze autorki skupiają się wokół zagadnienia dyskursu i ideologiczności we współczesnej teorii polityki i metodologii nauk politycznych oraz spuścizny myśli marksistowskiej w tym kontekście.