

A c t a  
Universitatis  
Lodziensis

**FOLIA SOCIOLOGICA**

80  
2022



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# A c t a Universitatis Lodziensis

**FOLIA SOCIOLOGICA**

80  
2022

**Sociologia artystki**

pod redakcją

**Eweliny Wejbert-Wąsiewicz**

 **WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO**

ŁÓDŹ 2022

  
Member since 2019  
JM14479

REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA „FOLIA SOCIOLOGICA”  
*Ewa Malinowska* (redaktor naczelna), *Bogusław Sulkowski* (redaktor językowy)  
*Piotr Szukalski* (redaktor statystyczny), *Marcin Kotras* (redaktor prowadzący)  
*Emilia Garncarek* (redaktor prowadząca), *Jakub Ryszard Stempień* (redaktor prowadzący)

RADA NAUKOWA  
*Zbigniew Bokszański, Dieter Eisel, Martina Endepohls-Ulpe, Christine Fontanini*  
*Jolanta Grotowska-Leder, Irena Machaj, Fiona McQueen, Krzysztof Nawrotek*  
*Claudia Quaiser-Pohl, Wojciech Świątkiewicz, Danuta Walczak-Duraj*  
*Katarzyna Wojnicka*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Sylvia Mosińska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE  
*Aleksandra Kielczykowska*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*AGENT PR*

PROJEKT OKŁADKI  
*Agencja Komunikacji Marketingowej efektoro.pl*

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów znajduje się na stronie:  
[https://czasopisma.uni.lodz.pl/sociologica/\\_recenzenci\\_](https://czasopisma.uni.lodz.pl/sociologica/_recenzenci_)

Czasopismo afiliowane przy Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego



© Copyright by Authors, Łódź 2022  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022


ISSN 0208-600X  
e-ISSN 2353-4850

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.10585.21.0.Z

Ark. wyd. 8,0; ark. druk. 7,625

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 635 55 77

**Ewelina Wejbert-Wąsiewicz\***

 <https://orcid.org/0000-0002-6711-8228>

Dosyć stukania na maszynie.  
Robię dziś pranie  
W stylu retro.  
Piorę, piorę, płuczę i wyżymam,  
jak moje babki i prababki.  
Relaks.  
Pranie jest zdrowe i pożyteczne  
jak wyprana koszula. Pisanie  
jest podejrzane.  
Jak wystukane na maszynie  
trzy znaki zapytania.

Anna Świrszczyńska (2002), *Literatka robi pranie*

## WSTĘP

W Polsce na rynku funkcjonuje sześćdziesiąt tysięcy artystek i artystów, jak policzono pierwszy raz od czasu wojny (Ilczuk i in. 2020). Zainteresowanie współczesnych historyków sztuki różnych dziedzin twórczością kobiet jest niszowe, lecz widoczne w dyskursie naukowym (np. Poprzęcka 1991; Bobrowska 2012; Jakubowska 2011; Kowalczyk 2010; Kowalczykowa 2008; Sosnowska 2003; Talarczyk-Gubała 2013a; Talarczyk-Gubała 2013b; Toniak 2008; Toniak 2010 i wiele innych). W odniesieniu do sztuk wizualnych wyodrębnić możemy społeczne badania artystek dotyczące bezpośrednio grupy docelowej kobiet i ich sytuacji (Gromada i in. 2015; Sikorska 2019) lub artystów obu płci (Ilczuk i in. 2020), w tym też badania, w których płęć nie jest czynnikiem pogłębionej refleksji naukowej (Kozłowski i in. 2014; Krajewski, Schmidt 2016).

---

\* Dr hab., Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r., 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: ewelina.wejbert@uni.lodz.pl

Autorki tomu *Socjologia artystki* reprezentują różne pola nauki i sztuki. Inspiracją do powstania numeru czasopisma były moje wieloletnie zainteresowania badawcze socjologią artysty (por. Gołaszewska 1986; Golka 1995; Golka 2013; Wejbert-Wąsiewicz 2018) oraz obserwacje w środowisku socjologicznym, a w szczególności przekonanie o niedostatkach krajowej refleksji socjologicznej nad pozycją kobiet w sztuce, ich karierami, światem twórczym, warunkami tworzenia, mechanizmami funkcjonowania w systemie i innymi znaczącymi kwestiami, które prawie nie pojawiały się na ogólnopolskich konferencjach czy zjazdach socjologicznych.

Przedmiotem wielowątkowych rozważań naukowych są trzy wybrane dziedziny twórczości: literatura, film fabularny, sztuki plastyczne. Fenomen pisarstwa kobiet próbuje uchwycić znana twórczyni literatury Sylwia Chutnik, a Emilia Zimnica-Kuzioła analizuje działalność twórczą wybranej adeptki pola literatury w Polsce. Kino i sytuację polskich reżyserek poddaje refleksji socjologicznej Ewelina Wejbert-Wąsiewicz. Historyczki sztuki Katarzyna Kulpińska i Ewa Bobrowska przypominają o meandrach historii, wyciągając z zapomnienia polskie malarki, twórczynie sztuki dekoracyjnej, graficzki, plakacistki. Z kolei Dagna Kidoń komponuje badanie recepcji potocznej wybranej pracy Katarzyny Kozyry, jednej z czołowych polskich artystek nurtu sztuki krytycznej. Wszystkie teksty upominają się o uważne socjologiczne spojrzenie na sztukę kobiet. Zgodnie z terminologią Pierre'a Bourdieu (2001), część tej produkcji artystycznej należy do pola ograniczonej produkcji kulturalnej (np. sztuka krytyczna) albo do pola kultury prawomocnej, uznawanej przez krytyków (np. twórczość Sylwii Chutnik, wybranych polskich reżyserek i artystek sztuk wizualnych), czy nieprawomocnej (np. plakacistki „niemal zapomniane” przywoływane w tekście Katarzyny Kulpińskiej). Na rynku dóbr symbolicznych sztuki te reprezentują dwie logiki ekonomiczne wyróżnione przez Bourdieu (2001: 219): logikę przemysłu artystycznego i logikę ekonomii sztuki czystej.

*Socjologię artystki* otwiera na poły autoetnograficzny artykuł pisarki Sylwii Chutnik pt. *Meduza na strychu. O teorii i praktyce procesu twórczego*, w którym autorka proponuje spojrzenie od wewnątrz i z zewnątrz na pisarstwo kobiece, w tym proces twórczy. Pisarka sięga zarówno do własnego warsztatu twórczego, jak i do ważnych tekstów teoretycznych, opracowań, rad osób piszących czy obserwacji w zakresie uprawianej działalności. Jednym z kluczowych tekstów jest manifest francuskiej pisarki, krytyczki literackiej Héléne Cixous *Śmiech Meduzy* (1975). Chutnik omawia krytycznie spojrzenie Cixous, przywołując wieloletnie doświadczenia prowadzenia zajęć z *creative writing*. W swoich rozważaniach stara się uwypuklić różnorodne wskazówki dla piszących kobiet i zderzyć je z przykładami tworzonej przez nie literatury. Naukę pisania wedle dróg ukazanych przez Sylwię Chutnik sprowadzić można do mitu powołania (talent, duchowość, wiara, emocje) lub do żmudnej, rzemieślniczej pracy nad tekstem. Pisarkę interesuje wpływ tych dwóch strategii na pisarstwo kobiece i rola pisarki w kontekście

refleksji o emancypacyjnych elementach tworzenia. Autorka przekonuje, że to kobiety są częściej niż mężczyźni zainteresowane nauką pisania i sięgają po różne metody wsparcia przy pracy nad tekstem.

Kolejny artykuł *Świat kobiet w twórczości prozatorskiej Liliany Hermetz* również dotyczy pisarstwa kobiet, ale w przeciwieństwie do konsekrowanej instytucjonalnie twórczości Sylwii Chutnik nie jest to autorka powszechnie znana (niski stopień konsekracji). Opisany przypadek zaistnienia w polu literatury pokazuje niełatwą drogę początkującej pisarki. Hermetz zadebiutowała w 2014 roku książką *Alicyjka* (ogólnopolska nagroda Conrada za rok 2015). Emilia Zimnica-Kuzioła analizuje jej trzy powieści i odwołuje się do zastanych materiałów, przeprowadzonych rozmów z pisarką i do własnego wywiadu z 2021 roku. Zestawia także recepcję profesjonalną i potoczną utworów Liliany Hermetz, która przedstawia świat mikrohistorii dnia codziennego, krzątaństwa i intymnych kobiecych przeżyć, także na tle wielkiej narracji wojny i powojnia, życiowych traum i codziennych problemów. Hermetz wzbrania się przed osadzeniem jej pisarstwa w kategoriach feminizmu, choć, jak pisze Emilia Zimnica-Kuzioła, dobrze wpisuje się ono w dyskurs na temat utrwalonych kulturowo schematów postrzegania stosunków pomiędzy płciami, a teksty pisarki można uznać za *herstorie*, uwzględniające szczególnie, a wcześniej niedocenianą rolę kobiet w społeczeństwie.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz w swoim szkicu próbuje dokonać naukowego oglądu kina polskiego z perspektywy postawy twórczej i sytuacji współczesnych reżyserek. Artykuł *Reżyserki współczesnego polskiego kina fabularnego. Szkic z socjologii artystek* odnosi się do wybranych twórczyń działających obecnie w filmie polskim. Autorka na podstawie własnej analizy materiałów zastanych wyodrębniła komponenty karier kobiet kina, by stworzyć zarys typologii twórczości. Oprócz najbardziej znanej polskiej reżyserki, Agnieszki Holland, przywołuje postaci takich kobiet jak Małgorzata Szumowska, Maria Sadowska, Magdalena Piekorz, Joanna Kos-Krauze, Katarzyna Rosłaniec, Barbara Białowąs, Ewa Bukowska, Anna Kazejak-Dawid, Anna Jadowska, Kinga Dębska, Kasia Adamik, Olga Chajdas, a z młodszego pokolenia Aleksandra Terpińska, Jagoda Szalc. Wyróżnione typy polskich reżyserek (społeczniczka, głosicielka społeczna, intelektualistka-reformatorka, kinopisarka, artystka odrębna) cechuje wielość strategii twórczych, a w dyskursie artystycznym społeczne zaangażowanie i krzewienie idei wolności artystycznej.

Kolejne trzy teksty naukowe dotyczą sztuk plastycznych. Katarzyna Kulpińska, historyczka sztuki z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kieruje swą uwagę na dziedzinę grafiki użytkowej. W tekście *Plakacistki PRL-u – artystki (niemal) zapomniane* udowadnia, że plakat w drugiej połowie XX wieku (1950–1980) uznawany był za typowo męską dziedzinę sztuki, a współczesne badania koncentrują się niemal wyłącznie na męskiej reprezentacji Polskiej Szkoły Plakatu. Z pewnością jest to związane z działalnością artystyczną kilkudziesięciu twórców o międzynarodowej renomie. Jak pisze Katarzyna Kulpińska, w przypadku małżeństw

zajmujących się (indywidualnie) tworzeniem plakatów rozpoznawalność i prestiż stawały się udziałem mężów. Tymczasem polskie artystki tworzące w czasach PRL-u uprawiały wszystkie gatunki plakatu; posługiwały się biegle tym samym warsztatem co ich koledzy i mężowie; tworzyły plakaty malarskie, graficzne, fotomontażowe, kolażowe, natomiast w mniejszym stopniu niż artyści plakaty czysto typograficzne. Katarzyna Kulpińska tworzy więc małą *herstorię* plakatu.

Dagna Kidoń, obecnie doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego, w artykule *Katarzyna Kozyra – artystka w polu sztuki. Studium przypadku (Katarzyna Kozyra. An artist in the art field. A case study)* koncentruje się na pozycji artystki w polu sztuki i jej komunikacji z odbiorcą na przykładzie rzeźby *Studium aktu* z 1991 roku. W marcu 2021 roku zrealizowała badania recepcji dzieł na wystawie *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca* w warszawskiej Galerii Zachęta. Respondentów poprosiła o obejrzenie m.in. pracy Katarzyny Kozyry. Z rozmów z odbiorcami oraz przeprowadzonych testów wyłonił się socjologiczny ogląd potocznego rozumienia dzieła. Autorka porównała odbiór uczestników wystawy z interpretacją odautorską. Konfrontacja intencji twórczych z komentarzem widzów pozwoliła zbadać pełen łańcuch komunikacji artystycznej (artysta – dzieło – odbiorca). Potoczne interpretacje nie pokrywały się wiernie z zamysłem twórczyni, lecz koncepcje te zostały docenione przez Kozyrę, artystkę poruszającą tematy uznawane za społeczne tabu (np. śmierć, choroba, kruchość ciała). Warto dodać, że badani przez Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta absolwenci i absolwentki ASP wśród trzydziściorga najbardziej cenionych współczesnych artystów/artystek tworzących w Polsce wymienili trzy kobiety: Magdalenę Abakanowicz (najwięcej wskazań), Katarzynę Kozyrę i Monikę Sosnowską (Krajewski, Schmidt 2016: 84). Absolwenci i absolwentki ASP hołdują elitarystycznemu podejściu do sposobu rozumienia pojęcia artysty: jest nim ten, kto tworzy wybitne dzieła sztuki (Krajewski, Schmidt 2016: 66–76).

W eseju naukowym pt. *Artystki polskie w Paryżu wobec odzyskanej niepodległości Polski* Ewa Bobrowska przywołuje złożoną sytuację artystek w okresie międzywojnia. Autorka, kuratorka wystaw sztuki, historyk i psycholog, jest specjalistką sztuki XIX i XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem polskich artystów za granicą, zwłaszcza we Francji, oraz sztuki polskiej w kontekście międzynarodowym. Bobrowska podnosi temat zmiany warunków kształcenia i tworzenia kobiet, zwracając uwagę na pole polityczne, co ostatecznie wpływa na funkcjonowanie artystek i artystów w polu sztuki. Odzyskanie przez Polskę niepodległości uwolniło twórców obu płci od ciężaru służby narodowi i uprawiania sztuki zaangażowanej. Polki otrzymały prawa wyborcze, swobodę zakładania grup artystycznych, lepszy dostęp do kształcenia na poziomie wyższym, a sztukę użytkową i dekoracyjną nobilitowano. W opisanej rzeczywistości „kobiet nowoczesnych” artystki odgrywały nowe funkcje w dziedzinie sztuki stosowanej w dekoracji, modzie, teatrze: twórczyni-projektantki, współpracowniczki, szefowej firmy. Malarstwo portretowe pozostawało uprzywilejowaną dziedziną



zarobkowania i zapewniało rozpoznawalność w polu sztuki. Do najślynniejszych polskich artystek, portrecistek tego okresu we Francji należały: Olga Boznańska, Mela Muter i Tamara de Lempicka. Ewa Bobrowska przywołuje sytuację dwóch pierwszych, a także Alicji Halickiej, Sary Lipskiej, Stefanii Łazarskiej.

Prezentowany tom może być przyczynkiem do refleksji nad miejscem artystki w polu sztuki, jej relacją z innymi artystami, kanonem, dziedzinami sztuki, mitami artystycznymi. Wierzę, że socjologię artystki da się napisać.


Na koniec w dziale Varia zamieszczono artykuł portugalskich badaczy pt. *Społeczny wpływ COVID-19 na pacjentów z CKD leczonych dializami w czasie pandemii w Portugalii (Social impact of COVID-19 on CKD patients on dialysis treatment during pandemic in Portugal)*. Celem ich badania była ocena wpływu społecznego COVID-19 na pacjentów z przewlekłą chorobą nerek, populację narażoną na zachorowanie, poprzez analizę problemów społecznych, które pojawiły się i nasiliły w pierwszej fazie pandemii. Opracowanie wyników posiada wymiar praktyczny dla pracowników socjalnych, którzy mogą lepiej przygotować się i reagować na najistotniejsze problemy pojawiające się w kontekście wyzwań pandemii.

## Bibliografia

- Bobrowska E. (2012), *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2(16–17), s. 11–27, <https://doi.org/10.12775/AE.2012.001>
- Bourdieu P. (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Golka M. (2013), *The Sociology of the Artist in the Postmodern Era. Pride and Uncertainty*, LIT Verlag, Wien–Berlin.
- Gołaszewska M. (1986), *Kim jest artysta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Gromada A., Budacz D., Kawalerowicz J., Walewska A. (red.) (2015), *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa, <https://duszan.com/kozyra/Marne%20szanse%20na%20awanse%20RAPORT.pdf> (dostęp: 18.11.2021).
- Ilczuk D., Gruszka-Dobrzyńska E., Socha Z., Hazanowicz W. (2020), *Policzone i policzeni! Artysty i artystki w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS – Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Jakubowska A. (red.) (2011), *Artystki polskie*, Wydawnictwo Szkolne PWN – Park Edukacja, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Kowalczyk I. (2010), *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Kowalczyk A. (2008), *Świadectwo autoportretu*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Kozłowski M., Sowa J., Szreder K. (2014), *Konkluzje badania. Prekarność, projekt, miłość do sztuki*, [w:] M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.), *Fabryka sztuki. Raport z badań*

- Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 41–45, [https://issuu.com/beczmania/docs/fabryka\\_sztuki/220](https://issuu.com/beczmania/docs/fabryka_sztuki/220) (dostęp: 8.12.2021).
- Krajewski M., Schmidt F. (2016), *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie. Raport końcowy*, <http://wizualneniewidzialne.pl/wp-content/uploads/2016/05/Wizualne-Niewidzialne-Raport-kon%CC%81cowy-v2017.pdf> (dostęp: 18.11.2021).
- Poprzęcka M. (1991), *Inne? Kobiety i historia sztuki*, [w:] A. Morawińska (red.), *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, s. 17–19.
- Sikorska K. (2019), *Zwrot edukacyjny z perspektywy artystek. Kilka wstępnych rozpoznań*, „Kultura Współczesna”, nr 2(105), s. 91–105.
- Sosnowska J. (2003), *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Świrszczyńska A. (2002), *Mówię do swego ciała*, Colonel Press, Kraków.
- Talarczyk-Gubała M. (2013a), *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Talarczyk-Gubała M. (2013b), *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Toniak E. (2008), *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Toniak E. (red.) (2010), *Kobiety i sztuka około 1960 roku: jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne*, Neriton, Warszawa.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2018), *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 66, s. 11–31 i wskazane tam publikacje własne, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.66.02>

Sylwia Chutnik\*

 <https://orcid.org/0000-0003-0108-3189>

## MEDUZA NA STRYCHU. O TEORII I PRAKTYCE PROCESU TWÓRCZEGO

**Abstrakt.** Manifest H el ene Cixous *Śmiech Meduzy* po raz pierwszy został opublikowany w 1975 roku i od razu stał się jednym z najczęściej przywoływanych tekstów dotyczących * criture féminine* – pisarstwa kobiecego. Jak można odbierać esej wsp ółcześnie i czy tw órczość literacka kobiet stała się elementem emancypacyjnym, czy raczej wpadła w pułapkę esencjalizmu? Na przykładzie tekstów teoretycznych oraz własnej tw órczości i wieloletniego doświadczenia prowadzenia zajęć z *creative writing* omawiam krytycznie spojrzenie Cixous. Sięgam do tekstów teoretycznych Marguerite Duras, Izabeli Filipiak (Morskiej), Katarzyny Bondy czy Julii Cameron, kreśląc wskaz ówki dla piszących kobiet i zderzając je z przykładami tworzonej przez nie literatury. Sięgam również do własnego warsztatu pisarskiego i zastanawiam się, czy model „wariatki na strychu” („A Madwoman in The Attic”) Sandry Gilbert i Susan Gubar obowiązują w XXI wieku.

**Słowa kluczowe:** teoria pisania, tw órczość kobiet, pisarki, feminizm, *creative writing*, kulturoznawstwo, artystki.

### 1. Wstęp

Ludzie ch cą czytać o pisaniu. Rozmawiać o nim i dopytywać. A jednak, co ciekawe, literatura nie ma w Polsce swojej szkoły zawodowej. Mają ją sztuki plastyczne, teatr, kino, fotografia czy muzyka. Większość osób piszących kończy kierunki humanistyczne, głównie polonistykę, licząc, że dzięki pracom rocznym lub wprawkom krytycznoliterackim nabierze doświadczenia i nauczy się pisać. Kursy pisania czy próby przeniesienia *creative writing* na grunt akademicki to nadal obszar niszowy<sup>1</sup>, na który część pisarzy i pisarek patrzy z podejrzliwością.

\* Dr, pisarka, wykładowczyni Uniwersytetu SWPS, e-mail: sylwia.chutnik@gmail.com

<sup>1</sup> Mimo to obszar rozwijający się. Wystarczy porównać stan zajęć i publikacji na ten temat, który został omówiony przez Jacka Dąba ę w 2000 roku (Dąbała 2000: 209–217), do aktualnej

Przyczynia się do tego m.in. oskarżenie o brak spójnej metodologii badań nad teorią pisania oraz wiara w talent, który jest dany i którego nie można się nauczyć. Dochodzi do tego zarzut o uczenie ze względów merkantylnych bez większej wiary w osiągnięcia studentów i studentek. Margaret Atwood wymienia uczenie jako jedną z form zarobkowania dla pisarza/pisarki: „Jeśli twardo upierasz się, że musisz coś jeść, a nie udaje ci się ani sprzedać kolejnej powieści, ani zdobyć pracy kelnera/kelnerki, możesz ubiegać się o grant literacki, [...] możesz zdobyć posadę nauczyciela twórczego pisania, ale do nich też ustawiają się kolejki” (Atwood 2021: 111). Jednym słowem, nie o autentyczną wiarę w sens uczenia chodzi, lecz o sprzedanie marzeń.

A przecież od stuleci studenci i studentki uczą się formowania myśli, retoryki i arystotelesowsko rozumianej poetyki, natomiast talent staje się w innych dziedzinach kultury przepustką do dalszej nauki rzemiosła. Dochodzi do tego niechęć czynnych autorów i autorek do dzielenia się swoją wiedzą opartą na *praxis* oraz nieco romantyczna wizja literata kształtowana przez popkulturę<sup>2</sup>. Jak pisze Katarzyna Bonda w podręczniku *Maszyna do pisania*: „W Polsce nadal uważa się, że pisanie to wyłącznie dar od Boga, i niewiele jest miejsc, gdzie można uczyć się opowiadać” (Bonda 2015: 12). Czy zatem można stać się pisarzem czy pisarką po skończeniu kursu? Joanna Wrycza-Bekier uważa jasno: „Jeśli zajmujesz się pisaniem, to jesteś pisarzem” (Wrycza-Bekier 2018: 8). Tu nie potrzeba specjalnych komisji, jak przy ubieganiu się o członkostwo w organizacjach literackich<sup>3</sup>. Wystarczy pisać, aby być pisarzem (w domyśle: wiedzieć, co się robi, i nie przejmować nomenklaturą). Pozostaje jedynie szlifowanie warsztatu. Natomiast Izabela Morska (dawniej: Filipiak) przyznaje, że lektura jej podręcznika kreatywnego pisania „nie robi z ciebie pisarki” (Filiipiak 1999: 11), ponieważ „twórcze pisanie bardzo rzadko oznacza drogę do kariery, a znacznie częściej i pełniej jest tym, czym naprawdę jest – sposobem twórczego i uważnego bycia w świecie” (Filiipiak 1999: 12). Nie chodzi tu więc tylko o sam proces pisania, ale uważne postrzeganie tego, co wokół, i otwieranie się na to, czego nie dostrzegaliśmy do tychczas. W podobnym tonie, skupiając się na pozytywnym nastawieniu do tego, co tkwi również w nas samych, pisze Andrzej Banach, historyk sztuki i filozof, który w swoich rozważaniach *O pisaniu* twierdzi, że „kto potrafi napisać ładny list, napisze też ciekawą książkę. Trzeba tylko zachęcić go do tego i pokazać, że

---

sytuacji badań w zakresie nauki kreatywnego pisania i dydaktyki (choć większość z zajęć nosi nazwę „kurs”, „studium”, rzadziej „kierunek” czy „katedra” – wyjątkiem jest Wydział Polonistyki UW). Wydaje się, że w Polsce metodologia zajęć oparta jest głównie na praktycznych elementach, bez rozbudowanego zaplecza teoretycznego, podczas gdy np. w Wielkiej Brytanii połowa zajęć poświęcona jest historii literatury (por. Cowan b.r.w.). Por. Matuszek-Stec 2017: 147–155.

<sup>2</sup> O wizerunku polskiego pisarza i pisarki oraz rynku, który podąża za chęcią wykreowania idealnego obrazu literata, pisze Magdalena Lachman (2019: 124–151).

<sup>3</sup> Aby zostać członkinią lub członkiem Związku Literatów Polskich, należy mieć wydane dwie książki, podobnie jest w Unii Literackiej i Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich.

to nie boli” (Banach 1971: 6). Należy jednak uważać na wywyższanie się w nauce, bowiem „pouczanie innych to zadanie zanadto proste i megalomańskie nazbyt” (Banach 1971: 7). Stawia to w ciekawym świetle aktywnych pisarzy i pisarki, chcących przekazywać wiedzę na temat konstruowania fabuły, dialogów czy innych meandrów literackich.

Czy zatem powinien nam wystarczyć obraz natchnionego poety wpatrującego się w swoją muzę, a każde pytanie o warsztat będzie nadużyciem? Skąd wobec tego miejsce na rynku wydawniczym dla książek dotyczących procesu pisania lub esejów mających za zadanie pobudzić wyobraźnię i kreatywność? I skąd pytania czytelniczek i czytelników na spotkaniach autorskich o pomysły i rzemiosło pracy?

Przekaz dotyczący nauki pisania podzieliłabym na dwa rodzaje. Pierwszy z nich podtrzymuje mit twórczości jako dar talentu, iskrę bożą lub wyraz wewnętrznej energii (duchowości, wiary, emocji). Drugi zaś skupia się na niemal rzemieślniczych aspektach pisania, zwracając uwagę na precyzyjne wytyczne, których wprowadzenie w życie zapewni sukces (a przynajmniej porządnie napisany tekst). Szczególnie interesuje mnie wpływ tych dwóch strategii na pisarstwo kobiet i rola, jaką odgrywają w kontekście refleksji o emancypacyjnych elementach tworzenia. Czemu głównie kobiet? Ponieważ to one są zwykle najbardziej zainteresowane nauką pisania<sup>4</sup> i sięgają po różne metody wsparcia przy pracy nad tekstem.

## 2. Nadal słyszalny Śmiech Meduzy

Tekst francuskiej filozofki feministycznej, a także pisarki, poetki i dramaturżki Hélène Cixous *Śmiech Meduzy* (*Le rire de la Méduse*) to właściwie manifest wolności i ekspresji twórczej kobiet. Pierwotnie został opublikowany w czasopiśmie „L’Arc” w 1975 roku, w Polsce ukazał się w roku 1993. Rozpoczynała się wtedy akademicka dyskusja o studiach *gender*, natomiast dyskurs polityczny wrzał po wprowadzeniu ustawy o planowaniu rodziny, która dopuszczała

---

<sup>4</sup> Magdalena Kostrzevska, szefowa Maszyny do Pisania, jednej z największych szkół pisania w Polsce działającej od 2012 roku, twierdzi, że około 90% osób uczestniczących w kursie to kobiety, chociaż obserwuje coraz większe zainteresowanie nauką u mężczyzn, zwłaszcza formułą on-line. Ciekawe byłoby przesłedzenie statystyk dotyczących absolwentek i absolwentów rocznych kursów *creative writing* w Instytucie Badań Literackich PAN (działających od 2007 roku) czy kierunku Sztuka Pisania na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (w ramach trzyletnich studiów licencjackich o profilu ogólniakademickim), prywatnych kursów i szkoleń lub zainteresowania warsztatami prowadzonymi w ramach dziennych i zaocznych studiów na wyższych uczelniach (takie zajęcia ma w swojej ofercie Uniwersytet Jagielloński – pierwotnie jako Studium Literacko-Artystyczne, obecnie dwuletnie podyplomowe Studia Literacko-Artystyczne, Uniwersytet SWPS, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu czy Uniwersytet Wrocławski) oraz na rozbudowanych kursach organizowanych w ramach programu Kraków Miasto Literatury UNESCO przez Krakowskie Biuro Festiwalowe.

wykonanie legalnej aborcji tylko w trzech przypadkach. Kwestie wolności kobiet podnoszono głównie w kontekście ich prawa do samostanowienia, i chociaż twórczość wpisywała się w te dążenia, wydawała się jednak dość odległa. *Śmiech Meduzy* zabrzmiał po raz kolejny, tym razem donośniej, na początku drugiego tysiąclecia, kiedy *gender studies* na uczelni wyższej stały się faktem, a studentki i studenci zajmowali się m.in. rozważaniami dotyczącymi zapomnianego dziedzictwa polskich pisarek oraz próbą wpisania współczesnych twórczyń w coraz silniejszy ruch feministyczny<sup>5</sup>. Idee Cixous zostały uznane za inspirujące, a francuski feminizm, jak choćby twórczość Luce Irigaray (1998), był wielokrotnie przywoływany i analizowany.

Jednak koncepcja *écriture féminine* – pisarstwa kobiecego – stała się po jakimś czasie dość kłopotliwa. Trudno było bowiem przywołać jej definicję bez esencjalistycznego, a zatem uogólniającego kategorię kobiety i kobiecości, spojrzenia. Stawiając na piedestał niezdefiniowaną grupę „kobiet”, wpaść można w pułapkę binarnego myślenia o płciach oraz jej atrybutach i powinnościach. Nasuwają się pytania o to, kto jest adresatką eseju Cixous – ta, która się boi stać się pisarką, czy ta, która potrzebuje wiedzy o tym, jak mogłaby nią zostać – co to jest „pisanie kobiet” lub „kobieca literatura”. Dyskusje te toczą się od lat, również w kręgach polskich badaczek i badaczy, a rozmaite koncepcje rozwijają się wraz z nowymi odsłonami tożsamościowych polityk (głównie w ramach *queer studies*). W tym sensie *Śmiech Meduzy* jest głosem nieinkluzywnego feminizmu różnicy<sup>6</sup>, co mogłoby prowadzić do konstatacji, że tekst stracił na znaczeniu politycznym, w rozumieniu rozbudzenia świadomości i potencjału emancypacyjnego. Dotyczy to również samego założenia, że sztuka i twórczość miałyby nieść w sobie aż tak mocny potencjał zmiany, gdzie jako przykład można przywołać Toril Moi, która określa propozycję Cixous wręcz jako „wymyśloną utopię” (Moi 1985). Jak zwraca uwagę Virginia Woolf:

pisząc o kobietach, trzeba bowiem zachować jak największą elastyczność; należy koniecznie zostawić sobie miejsce na to, by zając się także innymi sprawami, nie tylko ich twórczością, w tak wielkim stopniu twórczość ta jest bowiem uzależniona od warunków, które nie mają nic wspólnego ze sztuką (Woolf 2018: 285).

<sup>5</sup> Tekst ukazał się w zbiorze *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* pod redakcją Anny Nasiłowskiej (Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001), w którym na dwadzieścia tekstów był jednym z pięciu tłumaczonych z języka obcego. W tym czasie refleksja o miejscu kobiety-pisarki była już rozwinięta, m.in. dzięki badaniom Marii Janion, Ingi Iwasiów, Grażyny Borkowskiej, Ewy Kraskowskiej czy Krystyny Kłosińskiej. Na polskim rynku ukazało się kilka książek dotyczących tego tematu, można więc było mieć kontekst i „mapę” czytania eseju Cixous. To również czas pierwszych Manif, organizowanych w Warszawie przez Porozumienie kobiet 8 Marca, w tym również przez środowisko związane z akademią, co zaowocowało włączeniem myśli literaturoznawczej w polityczno-społeczny kontekst.

<sup>6</sup> O definicjach różnorodności myśli feministycznej przeczytać można w książce Rosemarie Putnam Tong (2002, w interesującym nas kontekście zwłaszcza rozdziały *Feminizm liberalny*, s. 19–62, oraz *Feminizm wielokulturowy i globalny*, s. 278–318).

Chodzi tu choćby o kwestie związane z ekonomicznym statusem, o których Woolf pisała w swoim głośnym eseju *Własny pokój* z 1928 roku: „jeśli każda z nas będzie mieć pięćset funtów rocznie oraz własny pokój”, wówczas będziemy mogły pisać (Woolf 2019: 252).

Mimo wielu głosów krytyki należy podkreślić, że nie powstał do tej pory równie mocny i skierowany do twórczyni manifest, który tak dosadnie opisywałby emocje towarzyszące pisaniu i włączał je w feministyczną świadomość, jak właśnie *Śmiech Meduzy*. Tekst-manifest ma główny cel: „aby kobieta wreszcie siebie napisała” (Cixous 1993: 147; dalsze cytaty z tego wydania). Autorka zakłada, że dotychczasowe próby wyrażenia tego, co kobieta nosi w sobie, były niewystarczające. Twórczość ma ją nie tylko wyzwolić, ale pozwolić również innym kobietom na odzyskanie własnego głosu i pokonanie „falocentryzmu, który przygląda się sobie, rozkoszuje się sobą i napawa się samozadowoleniem” (151). Tekst jest nierozzerwalny z ciałem, należy więc dogłębnie „wstąpić w tekst” (147) i stać się nim. Pisanie jest cielesne, pochodzi z rejestrów pozaracjonalnych, autorka nawołuje więc: „Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!” (148), „pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne” (152). Odzyskanie ciała jest zarazem przejęciem kontroli nad sobą i odzyskaniem sprawczości w życiu, ponieważ

przez pisanie kobieta znów zaistnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe, podszeptowało złe myśli, było ciągle przyczyną lub miejscem wstydliwych zakazów. Cenzurując ciało, cenzuruje się też oddech i mowę (152).

Pisanie jawi się jako obowiązek i niezbędny element wyodrębniający nas z patriarchy, tylko w ten sposób bowiem możemy poznać swoje potrzeby, niejako wylewając z siebie słowa, bo „kiedy piszę, to wszystko, czego nie wiemy, kim powinniśmy być, wypisuje się ze mnie, bez ograniczeń, bez przewidywań, i wszystko, czym my będziemy, nas woła do niestrudzonej, upajającej, nigdy niesytej pogoni za miłością” (166). Tekst, który z siebie wydobywamy, może być również tekstem innych kobiet, ponieważ w nim ogniskuje się historia oraz „ich dzieje osobiste” (154). Wielość kobiet to nie tylko więzy krwi, jak w przypadku relacji matka – córka, ale i relacje oraz związki romantyczne. Stąd przywołanie biseksualności (156), „pisanie kobiety” (148) lub autoerotyzmu (148). Ciało i seksualność mają związek z tytułową Meduzą i jej głową, która symbolizuje kobiece genitalia. Mitologiczne odcięcie jej głowy to tak naprawdę gest kastracji kobiety. Spojrzenie w stronę tego, co nieobecne, cenzurowane i ograbiane, ma nas wyzwolić, bo „wystarczy spojrzeć w twarz Meduzy, by ją ujrzeć: od tego się nie umiera. Ona jest piękna i śmieje się” (157). Radość jest wyzwalająca, jak w wierszu Anny Świrszczyńskiej: „Stojąc przed lustrem / pękam ze śmiechu / z samej siebie. / To bardzo poważne zajęcie / ustawia mnie w należytej pozycji / wobec lustra / i wobec drogi mlecznej” (Świrszczyńska 1980: 174). W śmiechu można znaleźć

ukojenie, bo, jak pisała Virginia Woolf, „śmiej się bardziej niż cokolwiek innego zachowuje w nas poczucie proporcji; nieustająco przypomina nam, że jesteśmy tylko ludźmi, że nikt nie jest całkowicie bohaterem albo tylko złoczyńcą” (Woolf 2018: 305).

Śmiejąca się meduza staje się tricksterką<sup>7</sup>, zmagającą się z samą sobą i ze światem, stojąc jednak nieco na uboczu. Jest skupiona na rozsadzaniu tego, co wokół niej, ale również na swoich emocjach względem kultury dominującej. Robi to jednak na własnych zasadach, przypominających hasło przypisywane rosyjskiej anarchofeministce Emmie Goldman: jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja<sup>8</sup>. Pisanie staje się walką, przekroczeniem i zdemontowaniem tego, co dotychczas stanowiło główny nurt. Celem jest nie tylko „rewolucja”, ale i zmiana samej siebie, rozumiana jako ozdrowieńczy proces odkrywania swojej prawdziwej tożsamości.

Jednak samych tożsamości może być wiele, stąd pytanie, na ile w procesie „stania się” pisarką działają aspekty biograficzne, w tym pochodzenie, kapitał społeczny czy znajomość narzędzi pozwalających wysoko funkcjonować w społecznej siatce znaczeń, także tych literackich. O ile oczywiste jest, że habitus, pochodzenie, kolor skóry czy orientacja psychoseksualna mają wpływ zarówno na postrzeganie nas, jak i na odnalezienie się w kulturowym kręgu, o tyle w kontekście idei kreatywnego pisania jako „wyzwolenia” doszukiwać by się można emancypacyjnych aspektów. Gdyby zaś nie można było ich znaleźć, to czy oznaczałoby to, że nauka pisania jest dla wybranej grupy społecznej, a jeśli tak, to jak ją zdefiniować? Pytanie to zawieszam, licząc na odpowiedź w kolejnych badaniach na ten temat.

W tekście Cixous występuje również metafora pisania i podniecenia związana z tym, że aby kobieta mogła wydobyć z siebie tekst, potrzebuje ukraść język. Autorka nazywa ją sroką złodziejką, która musi „kraść i latać” – kraść z języka sformułowania, symbole i wyrazy, a następnie poszybować z nimi w kierunku, który jest dla niej najbardziej interesujący w nadawaniu nowych znaczeń. Łączy się to ze słowami Virginii Woolf, która uważa, że „zanim kobieta zacznie pisać tak, jak naprawdę chce, staje wobec licznych trudności” (Woolf 2018: 290). Jedną z nich jest kategoria Braku, która, według badaczki Katarzyny Szopy, mogłaby zostać zastąpiona obfitością i nadmiarem (Szopa 2017: 14). U Cixous odrodzenie jest w pisaniu (*écriture féminine*), ale na przykład u innej francuskiej filozofki, Luce Irigaray, to kształtowanie własnej morfologii odbywać się będzie w akcie mówienia-jako-kobieta (*parler femme*) (Irigaray 2010). Szukanie własnego języka stanowi proces odradzania się.

<sup>7</sup> Pojęcie to rozumiem zarówno w jego klasycznym znaczeniu – oszust, przechera, łobuz – jak i w wersji emancypacyjnej, jaką zaproponowały organizatorki projektu *Dziewczyny – riot grrrls, cwaniary, tricksterki, lobuziary*, na który składała się m.in. konferencja naukowa w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2013 roku. Szczegóły na <https://tricksterki.wordpress.com> (dostęp: 13.10.2021).

<sup>8</sup> Słowa te były wielokrotnie powielane, jednak w jej dziennikach *Living My Life* (Goldman 1970) nie znajdziemy dokładnie takiego sformułowania. O tym, jak doszło do ich parafrazy, pisze działaczka feministyczna Alix Kates Shulman (1991).



Co ciekawe, „rozkosz tworzenia i mówienia” inaczej widzi kolejna francuska pisarka, Marguerite Duras. W swojej książce *Pisać*, stanowiącej zbiór refleksji o procesie tworzenia, zauważa, że „pisarz to ciekawe zjawisko. To sprzeczność, albo i nonsens. Pisać znaczy także nie mówić. Zamilknąć. Krzyczeć bezgłośnie” (Duras 2001: 24). Brak możliwości głośnej autoekspresji jest niezależny od płci, za to sam akt twórczy musi być przeprowadzony w odosobnieniu. O ile w *Śmiechu Meduzy* pisać znaczy mówić, a wręcz krzyczeć ku wyzwoleniu, o tyle u Duras oznacza to alienację: „Osoba pisząca książki musi pozostawać w stałej izolacji od innych ludzi. To najważniejszy wymiar samotności. Samotność tekstu – samotność autora” (Duras 2001: 10). Co ciekawe, wtóruje jej Stephen King, twórca gatunkowej prozy – „pisanie to samotna praca [...]. Praca ta odsuwa od społeczności, bo sprawia, że człowiek odnajduje dzikość sprzed początku życia” (King 2001: 61), zauważa i daje wskazówki, że niezależnie od miejsca, w którym się przebywa, należy wygospodarować sobie kątek do pracy, gdzie nikt nie będzie przerywał nam procesu twórczego. I chociaż „książka to nieznanne”, należy pisać „mimo wszystko, wbrew rozpacz” (Duras 2001: 24). Ten imperatyw wypisywania z siebie treści jest wspólny dla obu tekstów. I chociaż służyć ma innym celom i jest przedstawiany w różny sposób, to ma trwać wbrew światu lub własnym uczuciom. Podmiotowość zarówno tekstu, jak i samego procesu pisania przywołuje porównanie do siły i mocy, która płynie z wewnątrz pisarza czy pisarki. Bowiem, jak pisze Duras, „nie może pisać ktoś, kto nie jest silny ciałem. Trzeba być silniejszym od samego siebie, żeby przystąpić do pisania, trzeba być silniejszym od tego, co się pisze” (Duras 2001: 19). Tekst nie uniesie autora czy autorki bez wewnętrznej walki, którą muszą oni stoczyć ze sobą. Należy najpierw przekroczyć swoje słabości i zmierzyć się z tym, przed czym możemy czuć lęk, niepewność, a nawet paniczny strach.

### 3. Rady, wskazówki, samopoznanie

Temat strachu pojawia się również w licznych tekstach o wiele mniej emocjonalnych niż *Śmiech Meduzy*. Myślę tu o segmencie poradników pisania i podręczników świadomego tworzenia tekstu. Na polskim rynku jest ich coraz więcej, chociaż ze względu m.in. na wciąż nikły rozwój *creative writing* jest to raczej rozsiana po gatunkach literatura rozpięta między zeszytem ćwiczeń – uzupełnieniem wiedzy zdobytej na zajęciach, tekstem motywacyjnym a biografią pisarza.

Dwie pierwsze kategorie pasują do poradnika *Maszyna do pisania* Katarzyny Bondy, w którym to autorka, grupując zagadnienia dotyczące przygotowania do pisania powieści oraz jej konstruowania, zwraca się bezpośrednio do czytelnika i czytelniczki, sugerując, że każda osoba jest w stanie napisać książkę. Oczywiście, „talent jest konieczny, ale nie wystarczy, jeśli nie ma się mocnego przekonania o słuszności podjętej kiedyś decyzji” (Bonda 2015: 14). Wrodzone

umiejętności na niewiele się przydadzą, jeśli nie będziemy regularnie ćwiczyć, ponieważ „pisanie jest jak sport” (17) i „ciężka, także fizyczna praca” (15). Nie ma to nic wspólnego z poezją, „gdzie pocałunek muzy zapładnia twórcę do napisania wiersza, iluminacja zaś jest cenniejsza niż warsztat” (15) – w pisaniu, zwłaszcza gatunkowej prozy, którą zajmuje się Bonda, liczy się właśnie warsztat. Nie ma to wiele wspólnego z „rozkoszą tworzenia”, o której wspominała Cixous, raczej bliżej do tradycyjnego zakładu pracy.

Ciekawie brzmią w tym kontekście słowa reportera Ryszarda Kapuścińskiego, który dopomina się patrzenia na twórcę jako właśnie człowieka pracy, „wytwórcę wartości, na garniarza, na szewca, na cieślę literatury, muzyki, malarstwa” (Kapuściński 2009: 133), a nie „polityka, na działacza lub na jakiegoś dziwaka czy ekscentryka” (Kapuściński 2009: 133). Z kolei do innego zawodu przyrównuje literata Olof Lagercrantz, pisarz i krytyk: „Czy można nauczyć się pisać? Przypuszczam, że tak. Niewykluczone, że z równym przekonaniem można mówić o wrodzonej zdolności do pisania jak o wrodzonym talencie do robienia stołów” (Lagercrantz 2011: 46). Według niego „ćwiczenia i praca – podobnie jak w każdej innej dziedzinie – stanowią tu jedyną niezawodną metodę” (Lagercrantz 2011: 46), lecz kiedy już nauczymy się tego, czego w ogóle można się nauczyć, studiując pisanie: „że powtarzanie jest śmiercią stylu, że zbędne słowa ciążą jak kamienie, że superlatywy kryją w sobie ryzyko dla osoby, która zabiega o zaufanie plus tysiąc innych reguł” (Lagercrantz 2011: 46), to nadal wiemy niewiele. Ważna jest twarda nauka i zasady, ale nie gwarantują one sukcesu i satysfakcji. Jak pisze Jacek Dąbala,

teoria *creative writing* zajmuje się przede wszystkim kilkoma najważniejszymi dla powstawania dzieła problemami, stara się odpowiedzieć na pytania: jak stworzyć fabułę, postaci, dialogi i styl? W jej ramach pojawiają się także rozważania bardziej szczegółowe, dotyczące m.in. znajdowania pomysłu, tematu, miejsca akcji, budowania początku, nastroju, zakończenia, a także uwagi o redagowaniu własnej książki, adiustacji, korekcie, współpracy z agentem literackim, źródłach informacji i przekładach (Dąbala 2000: 214).

Ten obszar działań mógłby posłużyć również za szkic do metodologicznej części *creative writing*.

Próbę połączenia inspiracji i szkolenia warsztatu prezentuje scenografka i nauczycielka Julia Cameron w *Drodze artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*. Z jednej strony proponuje konsekwentne przejście ścieżki dwunastotygodniowego kursu wraz z odrabianiem „zadań”, codziennym ćwiczeniem w postaci pisania trzech stron tuż po przebudzeniu na rozgrzewkę oraz listą innych prac, z drugiej zaś przekierowuje refleksję na temat twórczości w stronę duchowości, a nawet religii. Wszystko dlatego, że „twórczość jest aktywnością duszy, a nasza wspólnota ma duchową naturę” (Cameron 2017: 223). Autorka uważa, że obowiązkiem każdej twórczej osoby jest korzystanie ze swojego talentu, a jeśli dopadnie ją kryzys twórczy, to wystarczy „zanurzyć się w akt tworzenia” i „wtedy wszechświat jest w stanie ruszyć do akcji” (Cameron 2017: 3). Usuwanie przeszkód blokujących rozwój artystyczny

to zresztą jej główna specjalizacja, stąd zainteresowanie metodami walki z prokrastynacją, wewnętrznym krytykiem czy brakiem czasu. W książce odnajdziemy konkretne wskazówki dotyczące warsztatu pracy i podejścia do procesu twórczego. Są również ćwiczenia inspiracyjne, które Izabela Morska określa jako silną i elastyczną wędkę: „zanurzasz ją w swoim wewnętrznym obszarze wód, czekasz i patrzysz – co wyciągniesz tym razem?” (Filipiak 1999: 8). Motyw drogi, procesu i poznawania wnętrza jest stale obecny w *Drodze artysty*, podobnie jak i w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* Morskiej. Współgra z tym, co pisała Cixous: „Kiedy piszę, to wszystko, czego nie wiemy, kim powinniśmy być, wypisuje się ze mnie” (Cixous 1993: 166) – pisanie jest momentem odszukania siebie i wydobycia na zewnątrz nie tylko własnych myśli, ale i tożsamości.

Łączy się to z nieustającym poszukiwaniem kobiecego głosu w literaturze, ale w taki sposób, aby stał się nie tylko słyszalny, lecz także wyrażający emocje samej autorki. W klasycznej już książce analizującej literaturę wiktoriańską z perspektywy feministycznej *A Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* krytyczki literatury Sandry Gilbert i profesorki *womens studies* Susan Gubar mowa jest o historii kobiecego poszukiwania samookreślenia, które nierozzerwalnie wiąże się z podmiotem piszącym (Gilbert, Gubar 1979: 76). Literaturoznawczyni Brigitte Gautier w tekście *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej* pisze o „samo-określanii” się jako odniesieniu jednocześnie do „kobiecej tożsamości, do kobiecego życia i do kobiecej narracji” (Gautier 2000: 152). Widać takie podejście w elementach autobiograficznych u Julii Cameron, kiedy własną ścieżkę twórczą łączy ona z odnajdywaniem siebie. To nie tylko kwestia samorozwoju w wersji popularnej psychologii, ale wpisanie losów kobiet w poszukiwania literackie, które stanowią zarazem poszukiwanie samej siebie. „Wariatka ze strychu” Gilbert i Gubar nawet jeśli przekracza normy, jak chciałaby Cixous, to z chęcią odrabia pracę domową, jeśli ta przybliżyć ją może do osiągnięcia celu. Współczesne „szukanie siebie” ma swoje ramy, kursy i przypisy, a „kreatywność” można wpisać swobodnie do swojego *curriculum vitae*.

Zupełnie inaczej swoje rady dla aspirujących pisarzy i pisarek przedstawia Stephen King. Nie skupiając się na płci potencjalnych twórców i twórczyń, dzieli się w książce *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika* sposobem podejścia do pisania jako spełnienia marzeń i zawodu zapewniającego pieniądze i prestiż. Autobiograficzna książka jest bardziej zbiorem luźnych przemyśleń wynikających z wielu lat pracy na amerykańskim rynku wydawniczym niż ambitnym dziełem mającym zmienić życie czytelnika. Wbrew wielokrotnie powtarzanemu refrenowi o braku kompetencji w uczeniu innych, King stawia konkretne tezy i stara się podsumować swoją pracę. Opiera się na dwóch założeniach. Pierwsze z nich głosi, że

dobrze pisanie polega na opanowaniu podstaw (słownictwa, gramatyki, elementów stylu), a następnie wypełnieniu trzeciej warstwy skrzynki właściwymi narzędziami. Drugie brzmi następująco: choć nie da się ze złego pisarza zrobić pisarza fachowca i równie niemożliwe jest

stworzenie z dobrego pisarza geniusza, można, jeśli włoży się w to wiele poświęcenia, ciężkiej pracy i pomocy, podźwignąć fachowca do poziomu dobrego autora (King 2001: 112).

Przywołuje książkę *The Elements of Style (Podstawy stylu)* Williama Strunka Jr. i E.B. White'a jako przykład kompendium wiedzy o pułapkach pisania i ich omijaniu. W Polsce podobną lekturą może być *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku* Stevena Pinkera (2016), która ma formę podręcznika połączonego z esejem. Znajdziemy tam przykłady zdań czy fraz i ich zamienników, dzięki temu konkretne wskazówki pomóc mogą w opanowaniu tytułowego „pięknego stylu”: uniwersalnego języka klarownego i poprawnego komunikatu. Jest to książka przeznaczona nie tylko dla pisarzy, ale i naukowców oraz naukowczyń, a także wszystkich tych, którzy chcą zadbać o warsztat pisarski.

#### 4. Praktyka pisania, czyli „wstąpić w tekst”

Na koniec kilka uwag osoby, która łączy twórczość i uczenie pisania literackiego innych. Ten fragment tekstu można nazwać autoetnograficznym, chociaż świadomie skracam opis własnych doświadczeń pisania.

Kiedy zaczynałam tworzyć, najpierw amatorsko (od 1995 roku), a później zawodowo (od momentu debiutu powieścią w 2008 roku), starałam się przede wszystkim czytać wiele prac innych autorów i autorek. W trakcie studiów kulturoznawczych, a następnie podyplomowych *gender studies* poznawałam wiele teoretycznych tekstów, w tym część z tych, które opisałam powyżej. Najważniejsze jednak były dla mnie rozmowy i wskazówki innych praktyków i praktyczek pisania: w czasach licealnych poetki Danuty Wawiłow, na studiach dr Izabeli Morskiej<sup>9</sup> czy prof. Małgorzaty Szpakowskiej oraz wielu innych badaczek. To ich uwagi i praca nad moim tekstem pozwoliły mi na świadome jego konstruowanie, a także – coraz częściej – refleksję nad tym, jak wygląda i jakim językiem jest napisany.

W swojej wieloletniej praktyce nauczycielki kreatywnego pisania staram się więc przede wszystkim służyć swoim doświadczeniem i być otwartą na wszelkie pytania, a także przykłady tekstów, na których potem pracuje cała grupa. Pracowałam z uczniami gimnazjum, licealistami, młodymi matkami, poszukującymi w swoim życiu sztuki, seniorami i osadzonymi w aresztach. Wiele lat uczę też studentów i studentki w ramach warsztatów kreatywnego pisania na warszawskim uniwersytecie SWPS oraz wykorzystuję techniki twórczego pisania przy okazji innych zajęć uniwersyteckich (np. w Instytucie Kultury Polskiej UW). Zdecydowana większość, do której kieruję swoje słowa, to kobiety, które chcą tworzyć

---

<sup>9</sup> Warto nadmienić, że Morska jest również redaktorką zbioru *Jak pracować z wyobraźnią? Księga konspektów* (2021), będącego pokłosiem trzech lat pracy ze studentami i studentkami kierunku zarządzania instytucjami artystycznymi, z którymi prowadziła zajęcia z twórczego pisania.

„po godzinach”, niezależnie od swojej pracy zawodowej czy innych aktywności. Chęć nauczenia się wyrażania swoich myśli przez literaturę jest często tęsknotą za życiem innym niż to, które stanowi doświadczenie tych osób. Stąd wiele zajęć poświęconych jest również psychologicznym aspektom twórczości.

Niezależnie od „wiary” w nauczanie kreatywnego pisania, warto mieć na uwadze publikacje dotyczące tego zagadnienia i wkład kadry akademickiej i zawodowej w rozwój tej dziedziny wiedzy, zwłaszcza w Polsce, gdzie nadal szuka się formuły dla tego typu zajęć. A skoro „pisanie to bardzo bolesna przyjemność”, jak zauważył Zbigniew Herbert (Herbert, Święcicki 2021), warto przygotować się do niej z udziałem odpowiednich osób, które mogą pełnić rolę wyrozumiałych nauczycieli, a nawet akuszerki tekstu.

## Bibliografia

- Atwood M. (2021), *O pisaniu*, przeł. A. Pokojska, Karakter, Kraków.
- Banach A. (1971), *Nauka pisania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bonda K. (2015), *Maszyna do pisania*, Wydawnictwo Muza, Warszawa.
- Cameron J. (2017), *Droga artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*, przeł. J.P. Listwan, A. Rostkowska, Wydawnictwo Szafa, Warszawa.
- Cixous H. (1993), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, s. 168–188.
- Cowan A. (b.r.w.), *The Best Books on Creative Writing*, <https://fivebooks.com/best-books/andrew-cowan-on-creative-writing/> (dostęp: 4.10.2021).
- Dąbała J. (2000), *O twórczym pisaniu*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 209–217.
- Duras M. (2001), *Pisać*, przeł. M. Pluta, Świat Literacki, Izabelin.
- Filipiak I. (1999), *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Gautier B. (2000), *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [w:] G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Gilbert S.M., Gubar S. (1979), *A Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven–Londyn.
- Goldman E. (1970), *Living My Life*, Dower Publications, Nowy Jork.
- Herbert Z., Święcicki H. (2021), *Pisanie to bardzo bolesna przyjemność. Listy 1951–1967*, Znak, Kraków.
- Irigaray L. (1998), *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Wydawnictwo eFKA, Kraków.
- Irigaray L. (2010), *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kapuściński R. (2009), *O książkach, ludziach i sztuce*, Czytelnik, Warszawa.
- King S. (2001), *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Lachman M. (2019), *Kim jest dziś pisarz w (pop)kulturze?*, „Konteksty Kultury”, t. 16, z. 1, s. 124–151.
- Lagercrantz O. (2011), *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa.
- Matuszek-Stec G. (2017), *Twórcze pisanie – specyfika studiów podyplomowych (na przykładzie najstarszej w Polsce szkoły pisarzy – Studium Literacko-Artystycznego UJ)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 60, z. 1, s. 147–155.


- Moi T. (1985), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, Londyn–Nowy Jork.
- Morska I. (red.) (2021), *Jak pracować z wyobraźnią? Księga konspektów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Pinker S. (2016), *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Sopot.
- Putnam Tong R. (2002), *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikos, B. Umińska-Keff, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Shulman A.K. (1991), *Danes with Feminists*, „Women’s Review of Books”, t. IX, nr 3, <https://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/danceswithfeminists.html> (dostęp: 13.10.2021).
- Szopa K. (2017) „Nieziszczona narodziny”. *Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2(20), s. 11–26.
- Świrszczyńska A. (1980), *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa.
- Woolf V. (2018), *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków.
- Woolf V. (2019), *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Osnova, Warszawa.
- Wrycza-Bekier J. (2018), *Magia słów. Jak pisać teksty, które porwą thumy*, Helion, Gliwice.

## JELLYFISH IN THE ATTIC. ON THE THEORY AND PRACTICE OF THE CREATIVE PROCESS

**Abstract.** Hélène Cixous’s Manifesto *The Laughter of Medusa* was first published in 1975 and immediately became one of the most frequently quoted texts on *écriture féminine* – women’s writing. How can the essay be perceived today and has the literary work of women become an emancipatory element or rather fell into a trap of an essentialism? Using the example of theoretical texts, my own work, and many years of experience in conducting creative writing classes, I critically discuss Cixous’s view. I refer to the theoretical works of Marguerite Duras, Izabela Filipiak (Morska), Katarzyna Bonda or Julia Cameron, trying to draw guidelines for women writers mentioned above and juxtapose them with the examples of their literature. I also reach for my own writing workshop and check, if the model of “a madwoman in the attic” by Sandra Gilbert and Susan Gubar is still valid in the 21st century.

**Keywords:** theory of writing, women’s creativity, writers, feminism, creative writing, cultural studies, female artists.

**Emilia Zimnica-Kuziola\***

 <https://orcid.org/0000-0003-1827-0802>

## ŚWIAT KOBIET W TWÓRCZOŚCI PROZATORSKIEJ LILIANY HERMETZ

**Abstrakt.** Artykuł, którego tematem jest świat kobiet w twórczości prozatorskiej współczesnej polskiej pisarki, mieści się w zakresie socjologicznych studiów nad artystkami. Autorka przedstawia mało jeszcze znaną szerokiemu gronu czytelników twórczynię – Lilianę Hermetz, która zadebiutowała w 2014 roku książką *Alicyjka* (ogólnopolska nagroda Conrada za rok 2015). Hermetz pokazuje intymny świat kobiecych przeżyć, odwagę i wrażliwość kobiet doświadczających traum życia i codziennych problemów. Okazuje się, że mikrospawy, „krzątactwo”, które z reguły uważane było za temat nieważny, zbyt błahy dla literatury, może stanowić interesujący motyw twórczości artystycznej. Kobiety w powieściach artystki ukazane są na tle historii, która determinuje ich losy, ale jednocześnie katalizuje ich siłę, walkę o podmiotowość i godność.

**Słowa kluczowe:** socjologia artystki, literatura kobieca, powieści Liliany Hermetz.

### 1. Wprowadzenie

Bohaterką szkicu mieszczącego się w obszarze socjologii literatury jest pisarka wciąż nieznaną szerokim kręgom odbiorców, która osiągnęła już rozgłos wśród znawców i miłośników beletrystyki, jest rozpoznawalna w literackim [mainstreamie]. Z pewnością nie pisali o niej jeszcze socjologowie sztuki, tym bardziej warto zaprezentować twórczość artystki, która w 2021 roku opublikowała swoją trzecią powieść. Interesujący jest w jej przypadku, w procesie stawania się pisarką, fakt późnego debiutu, generujący pytania o przyczyny tego stanu rzeczy. Biograficzna trajektoria artystki może stanowić punkt wyjścia do rozważań o świecie kobiet. Na jej przykładzie można wskazać czynniki sprzyjające „zadomowieniu się”

---

\* Dr hab., prof. UŁ, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41, 90-214 Łódź, e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl

w polu literackim. Istotne wydaje się też ideowe współbrzmienie jej pisarstwa z feminizującymi założeniami współczesnych artystek reprezentujących różne dziedziny twórczości.

W tekście będę odwoływała się do wypowiedzi Liliany Hermetz, zamieszczonych na kanale YouTube<sup>1</sup>, oraz do wywiadu, którego autorka *Alicyjki* udzieliła mi 23 września 2021 roku. Drugą część artykułu poświęcam twórczości prozatorskiej Hermetz, interesuje mnie szczególnie problem dekonstrukcji patriarchalnych figuracji, demitologizacja i odtabuizowanie wątków dotyczących macierzyństwa, seksualności dojrzałych kobiet, kobiecej intymności i domowej pracy („krzątani-ny”). Świat kobiet ukazany w powieściach artystki to nie jest uniwersum wielkich idei i publicznych problemów, ale rzeczywistość dnia codziennego. Kobiety – bohaterki powieści – pokazują swoją wrażliwość, solidarność, wspierają się, potrafią przetrwać najtrudniejsze chwile i walczyć o godne życie. Autorka nie dokonuje ich deifikacji, nie uruchamia „efektu aureoli”, ale traktuje je z czułością i zrozumieniem. Zawsze jest po ich stronie, choć dostrzega ich słabości i śmieszności. I na tym polega też pewien ginocentryzm omawianej prozy, wyjątkowość na tle innych tekstów literackich. To nie tylko podejmowanie „kwestii feministycznych”, ale również opowiadanie historii z perspektywy kobiet, w inny sposób.

## 2. Mniejszościowa obecność kobiet w sztuce

Liliana Hermetz jest jedną z kobiet (obok m.in. Olgi Tokarczuk, Doroty Małowskiej, Joanny Bator), które w ostatnich latach zaznaczają swoją wyrazistą obecność w rodzimym polu literackim.

Francuska socjolog Nathalie Heinich w książce *Być artystą* próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego wśród artystów kobiety stanowią zdecydowaną mniejszość. Do XVIII wieku w paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby studiowało sześć kobiet, i to tylko „martwą naturę” (zajęcia z tej dziedziny uważano za najmniej prestiżowe) (Heinich 2007: 107). Mieszczanki i arystokratki zajmowały się amatorsko sztuką, jednak nie miały szans na zdobycie popularności i ponadczasowej sławy. I choć stopniowo udział kobiet w polu sztuki się zwiększał, to nie zniknęła hierarchia „faworyzująca kariery męskie”:

Liczba kobiet zmniejsza się w miarę wstępowania w wyższe kręgi uznania. Myli się ten, kto twierdzi, że obecnie istnieje mało artystek, nawet jeżeli ich liczba w porównaniu do mężczyzn jest rzeczywiście mniejsza. Proporcjonalnie jednak jest ich tyle samo, a może nawet i więcej, co kobiet lekarzy, wykładowców na uniwersytecie z tytułem profesorskim czy notariuszy.

---

<sup>1</sup> Liliana Hermetz. „Costello. Przebudzenie”, [https://www.youtube.com/watch?v=GN0hYJtjiHE&ab\\_channel=Bukbuk](https://www.youtube.com/watch?v=GN0hYJtjiHE&ab_channel=Bukbuk) (dostęp: 21.08.2021); *Skok w BOOK #1 Liliana Hermetz*, [https://www.youtube.com/watch?v=qd7DVLxdiDU&ab\\_channel=CopernicusCenterforInterdisciplinaryStudies](https://www.youtube.com/watch?v=qd7DVLxdiDU&ab_channel=CopernicusCenterforInterdisciplinaryStudies) (dostęp: 10.09.2021); *WLot 07 – Ula Ryciak, Liliana Hermetz*, [https://www.youtube.com/watch?v=rO\\_XZbm2xXE&ab\\_channel=WydawnictwoLiterackie](https://www.youtube.com/watch?v=rO_XZbm2xXE&ab_channel=WydawnictwoLiterackie) (dostęp: 10.09.2021).



Mniejsza jest natomiast liczba kobiet, które przechodzą do potomności, co wynikałoby z nierównego traktowania płci w zakresie renomy i sukcesu zawodowego [...]. Pytanie dotyczące miejsca kobiet w sztuce wiąże się tak naprawdę ze sposobem uregulowania relacji między płciami, zgodnie z którym tradycyjnie kobiety dysponują mniejszą autonomią i autorytetem (Heinich 2007: 107).

Jak wygląda sytuacja kobiet w interesującym nas tutaj polu literatury? Już najprostszy zabieg, jakim jest przejrzanie internetowej alfabetycznej listy polskich dramaturgów, eseistów, krytyków, pisarzy i poetów, zawierającej 726 nazwisk, uprawomocnia do wniosku o liczebnej męskiej dominacji (na liście znajdują się zaledwie 92 kobiety, co stanowi 12,6%). Faktem jest „nikła obecność” kobiet w całym systemie artystycznym i ich niższa w stosunku do mężczyzn pozycja w uniwersum sztuki<sup>2</sup>. Dotychczas badacze zaniedbywali obszar badań dotyczących karier artystek, zatem istotne jest wypełnienie tej luki i zwrócenie szczególnej uwagi na specyfikę funkcjonowania przedstawicielek płci żeńskiej w polu artystycznym (Wejbert-Wąsiewicz 2018). W nurt feministyczny badań socjologicznych wpisuje się przekonanie, że w kulturze patriarchalnej kobiety stają się niewidoczne, mniej ważne, predestynowane do zaspokajania potrzeb innych. Natywistyczną koncepcję dotyczącą różnicowania potencji twórczych znajdujemy u Ericha Fromma – jego zdaniem każdy człowiek, bez względu na płeć, chce czuć się kreatorem, stwórcą, a do „radości tworzenia” prowadzi wiele dróg. Kobieta realizuje tę potrzebę w naturalny sposób, troszcząc się o własne dziecko: „miłość do dziecka nadaje jej życiu znaczenie i ważność” (właśnie w fakcie, że mężczyzna nie może zaspokoić swojej potrzeby transcendencji, dając życie dziecku, tkwi przyczyna, że dąży on do jej zaspokojenia, tworząc dzieła sztuki czy też intelektualne koncepcje) (Fromm 1992: 50–51). Trzeba pamiętać, że kobiety uważane były w ciągu dziejów za reprezentantki „gorszej płci”, niemające predyspozycji twórczych, geniuszu, mogące co najwyżej stanowić inspirację dla mężczyzn (artyści potrzebują muz!). Przyczyny milczącej obecności kobiet w świecie sztuki, ich niedoreprezentowania są złożone: z pewnością nie bez

<sup>2</sup> Obserwację socjologiczną dotyczącą statusu kobiet w sztuce potwierdzają statystyki, m.in. w dziedzinie teatru (por. Krakowska 2018). W teatralnym uniwersum dominują mężczyźni: przykładowo w 2010 roku zaledwie 14% kadry zarządzającej teatrami stanowiły kobiety (dyrektorki i kierowniczki artystyczne). Jurorami w konkursach i festiwalach teatralnych są głównie mężczyźni, oni też znacznie częściej zajmują się reżyserią i publikują dramaty sceniczne. Zdaniem Kingi Dunin „kobiety stanowią 10–20 procent podmiotów zaangażowanych w działania teatralne” (Dunin 2018: 7). W roku transformacji ustrojowej (sezon 1989/1990) w teatrach dramatycznych wystawiono 355 przedstawień, ale tylko 30 z nich wyreżyserowały kobiety, dekadę później (sezon 1999/2000) na 309 sztuk tylko 46 zrealizowały panie. W latach 2009/2010 niewiele się zmieniło, bo na 358 dramatów zaledwie 64 przygotowały reżyserki. Na podstawie statystyk dokumentujących premiery w latach 1944–2010 można śmiało wyciągnąć wniosek o męskim profilu dramaturgii teatralnej, ponieważ teksty pisane przez kobiety wystawiano niezmiernie rzadko: przykładowo w sezonie 1989/1990 na 515 premier zrealizowanych we wszystkich typach teatru kobiety napisały tylko 38 sztuk (Krakowska 2018: 14–21).

znaczenia jest obciążenie obowiązkami rodzinnymi, macierzyńskimi. Oczekiwania związane ze społeczną rolą matki i żony nie sprzyjają zaangażowaniu w uniwersum sztuki. Tak zwane życie rodzinne wymaga poświęcenia czasu, uwagi, energii sprawom przyziemnym, codziennej krzątaniu i bez wątpienia przyczynia się do rezygnacji kobiet z rozwijania karier, także artystycznych. Bogusława Budrowska stawia tezę, że „krząctwo” ma płęć, oczywiście żeńską, a „codzienne prace domowe są czymś tak powszechnym i tak oczywistym, że długość listy czynności, które w domu muszą być wykonane, mogłaby wprawić w osłupienie wiele osób” (Budrowska 2009: 287)<sup>3</sup>.

Współczesne artystki dążą do dekonstruowania mitów kultury patriarchalnej, do odrzucenia stereotypowych przekonań na temat tradycyjnie pojmowanych ról społecznych i starają się zaistnieć w zmaskulinizowanym świecie sztuki. Polskie pisarki już w latach 20. XX wieku zaczęły poruszać tematy dotąd w literaturze nieobecne, takie jak macierzyństwo, seksualność, intymny świat kobiecych przeżyć. Sylvia Walby, która w analizie problemu nierówności płci wykorzystuje teorię patriarchy, definiuje to zjawisko jako „system struktur i praktyk społecznych, za pomocą których mężczyźni dominują, uciskają i wyzyskują kobiety” (za: Giddens 2012: 138). Jednym z przejawów patriarchy są relacje seksualne, charakteryzujące się „przymusową heteroseksualnością” i podwójnymi standardami dotyczącymi oceny zachowań seksualnych kobiet i mężczyzn.

Zdaniem Eweliny Wejbert-Wąsiewicz sztukę feministyczną charakteryzują dążenia do przerwania dyskryminacji ze względu na płeć. Jej narzędziem bywa prowokacja, często o konotacjach seksualnych (Wejbert-Wąsiewicz 2018: 23–24). W Polsce w XXI wieku nie można mówić o radykalnym feministycznym nurcie literackim (brak wątków konfrontacyjnych, wyraźnie eksplikowanej niechęci do androcentrycznej kultury zdominowanej przez męską perspektywę oglądu rzeczywistości), natomiast nie brakuje w prozie współczesnej wątków „feminizujących” (Wejbert-Wąsiewicz 2018: 23–24). Niektórzy krytycy próbują wpisać pisarstwo Liliany Hermetz w ramy feministyczne, ona sama nie odwołuje się jednak do feminizmu, natomiast tworzy wyraziste literackie wizerunki kobiet, ukazując ich wrażliwość, odwagę, siłę.

### 3. Liliana Hermetz – pisarka debiutująca

Liliana Hermetz to teatrolożka (studia kulturoznawcze odbyła na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego). „Studiowała także język, literaturę i cywilizację francuską na Uniwersytecie w Strasburgu. Ukończyła także studia MBA

---

<sup>3</sup> Autorki książki *Nieodpłatna praca kobiet* (Titkow i in. 2004) konstatują, że w codzienność kobiet wpisane jest krząctwo – na podstawie badań stwierdzają, że „kobiety poświęcają na opiekę i prace domowe tygodniowo ponad 45 godzin więcej niż mężczyźni” (zob. Budrowska 2009: 289).

[Master of Business Administration] oraz studia podyplomowe w Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS i Nowego Teatru” (Hermetz 2017b).

Zanim Hermetz napisała swą pierwszą powieść, pracowała jako animatorka kultury, dziennikarka, tłumaczka, dyrektorka. Chociaż nie miała problemów z wypełnianiem schematów tych ról zawodowych, dopiero „pisanie” przyniosło jej poczucie pełnego zadowolenia. O tym, jak podjęła się ostatecznie roli pisarki, tak oto mówiła w jednym z wywiadów:

Wydawało mi się, że moje miejsce jest w kulturze. Myślałam o byciu akademiką. Pisanie wzmożło się we mnie wraz z macierzyństwem. Nie dlatego, że chciałam opisać, czym ono jest. W byciu matką jest coś bardzo prawdziwego: to ciało, fizjologia. To nie są już tylko dylematy w głowie. W tym czasie zaczęłam zadawać sobie poważne pytania o to, co dalej. Wtedy też poczułam, że od czegoś uciekam. Czuję, że coś powinnam robić, ale z jakichś powodów tego nie robię. Trafiłam do doradcy zawodowego, który opowiedział mi bajkę o niebieskim słońcu. Poszukiwanym przez całe życie, a u schyłku okazało się, że ten słoń siedzi nam na ramieniu. Ta bajeczka wpisała się jakoś w długi proces poszukiwania swojej autentyczności. Odeszłam z firmy, bo nie umiem być w coś tylko częściowo zaangażowana. Któregoś dnia zasiadłam przy biurku i zaczęłam pisać. I poczułam adekwatność, której wcześniej mi brakowało, choć całkiem niezłe sobie radziłam w poprzednich rolach i sytuacjach zawodowych. Pisanie to dla mnie poważne przedsięwzięcie, konfrontacja z samym sobą, poszukiwanie, ocieranie się o coś, co jest większe od nas samych, zdecydowanie się na niepewność (Hermetz 2017b).

W wywiadzie, którego udzieliła mi pisarka, pojawia się motyw rozczarowania i wskazanie na „różne życiowe perypetie”, które zadecydowały o opóźnionym starcie literackim:

Był to czas tzw. transformacji ustrojowej i konieczność zapewnienia sobie po prostu bytu materialnego, bo mieszkalam w innym mieście, daleko od rodziny itd. Było trochę emigracji, studiów, poszukiwania. Zabrakło mi pewnie wiary w siebie, wsparcia z zewnątrz. Nie pochodzę też ze środowiska o tradycjach inteligenckich, nie mówiąc już o literackich. Trzeba było różne rzeczy poukładać, przepracować i zrozumieć. No i odważyć się. W końcu pisanie to nie jest najłatwiejsza z dróg. Tym bardziej dla kobiety, i to niemiłodej! (wywiad z Lilianą Hermetz, 23.09.2021).

Każdy początkujący pisarz ma za sobą trudne doświadczenia związane z niechęcią wydawców do publikowania utworów nieznanymi twórców. Z jednej strony wynika to z obaw przed podejmowaniem finansowego ryzyka, z drugiej strony – z nadprodukcji debiutów („wydawnictwa nie nadążają z ich czytaniem”). Liliana Hermetz bardzo późno wydała swą pierwszą książkę, nie było jej łatwo przekonać wydawców do walorów tego dzieła. Ona sama mówi o liminalnym statusie debiutanta:

Debiutant to jest dziwny byt ontologiczny, ktoś „pomiędzy”, pomiędzy grafomanem albo nieudacznikiem a kimś, kto być może napisał coś ciekawego. Wydawcy pytają cię, kiedy już tam się dodzwonisz i pytasz o swoją propozycję wydawniczą, czy to jest kryminał. Kiedy mówisz, że nie, no to dziękują. Kiedy mówisz, że to jest pierwsza powieść, pytają: „A co pani wcześniej wydała?”. Takie pytanie „zabija” debiutanta. Albo mówią: „To jest dobre, niezłe, ale kolejka dobrych książek do wydania jest długa...”. Powinnam się załamać, ale w międzyczasie – tak jakby z przekory – napisałam drugą książkę (*Rozmowa z Lilianą Hermetz* 2014).

W rozmowie z Urszulą Kuczyńską pisarka jeszcze raz wróciła do tematu swego trudnego debiutu na rynku książki. Na jej twórczej drodze pojawiła się znacząca osoba, która dostrzegła potencjał książki i dała artystce szansę „zaistnienia” w obiegu literackim (była to Krystyna Bratkowska z małego warszawskiego wydawnictwa Nisza) (Hermetz 2015).

W twórczej biografii Hermetz nastąpił przełom – artystyczną katapultą okazała się nagroda Conrada<sup>4</sup>, dzięki której artystka zyskała instytucjonalną nobilitację, konsekrację i zachętę do dalszej pracy twórczej. Prestiż, symboliczne uznanie krytyków, pozytywne wartościowanie twórczości przez zewnętrzną instancję ma większą wartość niż gratyfikacja finansowa<sup>5</sup>. Zadałam pisarce pytanie o znaczenie nagrody Conrada dla jej twórczości, byłam ciekawa jej perspektywy i tego, jak dalece wyróżnienie to wpłynęło na jej tzw. karierę literacką. Hermetz stwierdziła:

Nagroda miała ogromne znaczenie. Dostałam ją po ponad półtora roku po opublikowaniu książki w małym wydawnictwie Nisza. To była pierwsza w Polsce nagroda dedykowana debiutantom, z bardzo profesjonalnym jury, i w dodatku przyznana na prestiżowym międzynarodowym festiwalu literackim. (Dziś sytuacja debiutantów jest zdecydowanie lepsza, jest kolejna nagroda [Gombrowicza], a debiutanci są coraz mocniej obecni w mainstreamie, nominowani także do takich nagród jak Gdyńska Nagroda Literacka [przez kilka lat z rzędu wygrywający w kategorii „proza”] czy nominowani nawet do Nike).

Co zmieniła nagroda? Wiele. Dla późnej debiutantki, osoby spoza środowiska, niepublikującej wcześniej żadnych tekstów literackich, krytycznych czy publicystycznych – to był ważny sygnał czy wręcz coś w rodzaju legitymizacji. Więc szansa i wielkie wyróżnienie. Ale też i psychologiczne wzmocnienie dla mnie, że pisanie nie tak łatwe i oczywiste, jakie zaproponowałam, ma sens. Nagroda nie spowodowała oczywiście spektakularnego sukcesu przekładającego się na sprzedaż książki czy jakąś mocną obecność w polu literackim, no ale to już raczej kwestia organizacji życia literackiego w Polsce. Może też pewnego zaskoczenia „nietypową” autorką. Zostałam też zaproszona na Europejski Festiwal Pierwszej Powieści w Kilonii (2016), a potem byłam stypendystką Literarisches Colloquium Berlin. Przypomniało mi się jeszcze, że dwa lata temu w Kilonii powstała też praca licencjacka na temat mitu matki w *Alicyjsce* (wywiad z Lilianą Hermetz, 23.09.2021).

---

<sup>4</sup> Nagroda Conrada przyznawana jest od 2015 roku podczas krakowskiego Festiwalu Conrada. Jej celem jest promowanie debiutów literackich i wsparcie dla autorów najlepszych książek. Laureat otrzymuje nagrodę pieniężną (30 tys. zł), miesięczny pobyt rezydencjalny w Krakowie i promocję swojej książki, w którą włącza się „Tygodnik Powszechny”. Warto dodać, że książki mogą zgłaszać zarówno autorzy, jak i wydawcy. O nagrodzie decyduje jury, w skład którego wchodzi krytycy literaccy, nauczyciele akademicki, managerowie kultury (nominują oni pięć książek), a decydujący głos należy do czytelników głosujących na stronie internetowej Festiwalu. Ciekawe, że wśród laureatów tej nagrody nie było do tej pory ani jednego mężczyzny!

<sup>5</sup> Na temat społecznej roli nagród w polu literackim pisali m.in. Budnik 2020; Czapliński 2007; English 2013; Jankowicz 2015.

Liliana Hermetz przyznała w jednym z wywiadów: „nie spodziewałam się, pisząc książkę, że będę musiała występować publicznie”, ale bardzo sprawnie weszła w rolę pisarki, która nie tylko tworzy, ale i aktywnie promuje swoją twórczość<sup>6</sup>.

Istotny wątek, którego nie może zabraknąć w socjologicznym szkicu na temat artystki, dotyczy sytuacji rodzinnej, która sprzyja realizacji roli zawodowej bądź, przeciwnie, utrudnia ją. Pisarka odnotowuje pewną ambiwalencję wynikającą z faktu tworzenia i jednocześnie prowadzenia życia rodzinnego:

Ja akurat założyłam rodzinę dość późno jak na przyjęte standardy i trochę świadomości plusów i minusów tzw. życia rodzinnego już miałam. Nie byłam wtedy pisarką. Dostosowanie się do tej zmiany było dla całej rodziny niemalym wyzwaniem. (Tu zresztą Nagroda Conrada też mi się przysłużyła). Z jednej strony rodzina daje mi poczucie stabilizacji, satysfakcji czy wręcz spełnienia, z drugiej „zabiera” też czas, który mogłabym przeznaczyć, powiedzmy, na pisanie. Ale typ pisarki samotniczki, której całe życie podporządkowane jest tzw. karierze literackiej ani mnie specjalnie nie pociąga, ani nie wydaje mi się to idealne i płodne dla pisania takiego, jakie sama uprawiam, a być może i pisania w ogóle. Oczywiście, ponieważ jest to praca wykonywana z domu i w domu, trzeba nieustannie walczyć o swoją przestrzeń (podczas lockdownu wręcz dosłownie!), dobrze się zorganizować, „nauczyć” rodzinę, że pisanie to też praca, żmudna i wymagająca czasu. Moja rodzina mogła to zobaczyć właśnie podczas lockdownu. (Zwykle piszę przez tę część dnia, kiedy jestem w domu sama). Wciąż zmagam się z oczekiwaniami stałej „dyspozycyjności” dla rodziny, no ale po kilku latach pisania – udaje się coraz lepiej wypracować jakiś model w miarę harmonijnego rodzinnego funkcjonowania. Poza tym moja córka jest już „duża” i teraz może chodzić/jeździć ze mną na literackie imprezy

---

<sup>6</sup> Liliana Hermetz uczestniczy w promocjach swoich powieści w wielu miastach Polski, opowiada o specyfice swojej pracy, czyta fragmenty książek. W notatkach z moich obserwacji z kilku spotkań autorskich z Lilianą Hermetz, w których uczestniczyłam on-line, zapisałam: *Autorka spokojnym głosem, powoli, rzeczowo i naturalnie odpowiada na pytania prowadzących spotkania dziennikarzy. Mówi ładną polszczyzną, posługuje się kodem rozwiniętym, stylem formalnym (zgodnie z eksplikacją tych pojęć przez B. Bernsteina). Nie peszy jej kamera, nie ujawnia tremy. Każde spotkanie rozpoczyna intensywnym spojrzeniem w stronę publiczności, jak gdyby chciała wszystkich przywitać bądź wyłowić wzrokiem znajome twarze. Ubiera się odważnie, czasem nieco ekscentrycznie. Jest zadbana, o czym świadczy starannie ułożona fryzura, manicure, widoczna biżuteria, makijaż. Jej autoprezentacja jest wzorcowa. Trudno powiedzieć, czy wynika z osobowości pisarki, czy jest wynikiem „treningu” bądź intencjonalnie zamierzonej strategii.* Na moje pytanie, czy podejmowała jakieś działania, aby zaistnieć w systemie artystycznym, Hermetz odpowiedziała: „Co do jakichś strategii marketingowych czy PR-owych, to nie podejmowałam żadnych. Nie byłam ich za bardzo świadoma i w zasadzie niewiele wiedziałam o tym, że jest i ta druga strona pisania, związana z obecnością samej autorki. (Może nie aż tak, jak to mówię spontanicznie w filmiku na YouTube, że trzeba będzie »występować przed kamerą«! Notabene, ten filmik został nagrany na krótko przed ukazaniem się *Alicyjki* i jest czymś w rodzaju ćwiczenia warsztatowego z zajęć o nowych mediach, w ramach studiów podyplomowych w SWPS, które tam ukończyłam. Jego autorką jest Magda Mosiewicz). Więc tej »roli« bycia pisarką jakoś się uczę. Ale generalnie staram się być po prostu sobą i nie tworzę jakiejś swojej persony. A jeśli chodzi o ewentualne strategie artystyczne czy literackie, to mogę tylko powiedzieć, że wpływa na nie pewne odczytanie, background literacki czy kulturoznawczy, no i doświadczenie zwane życiowym. Więc wybór tematów do moich książek, pewna świadomość czy wyczucie formy i języka są i były zamierzone i świadome” (wywiad z Lilianą Hermetz, 23.09.2021).

z wyboru, a nie z konieczności, jak kiedyś. No i nie wydaję książki co rok! Pracuję w swoim tempie i w okolicznościach, jakie są (wywiad z Lilianą Hermetz, 23.09.2021).

Liliana Hermetz – pisarka debiutująca – w momencie otrzymania nagrody stała się widoczna w środowisku literackim. Docenienie autorki i jej książki poświęconej roli matki i macierzyństwu z pewnością może być odebrane jako legitymizacja tak opisywanego świata kobiet, włączenie tego typu opowieści, herstorii, do literackiego mainstreamu.

#### 4. Liliana Hermetz – reprezentantka literatury kobiecej

W podrozdziale tym chciałabym omówić zasygnalizowane wcześniej „wątki feminizujące” w twórczości literackiej Liliany Hermetz. Warto przyjrzeć się jej książkom, zaczynając od *Alicyjki* przez *Costello. Przebudzenie do Rozrzuconych*, i poddać analizie problematykę dzieł, wybór dominujących postaci, konstrukcję świata przedstawionego.

##### 4.1. *Alicyjka* (Hermetz 2014)

Debiutancka książka Hermetz, która ukazała się w warszawskim wydawnictwie Nisza w 2014 roku, porusza temat nie zawsze bezproblemowych relacji matka – córka. Konstrukcja książki ma charakter hybrydalny, ponieważ jest to powieść z elementami formy dramatycznej<sup>7</sup>. Treścią debiutanckiej opowieści Hermetz są wspomnienia z dzieciństwa, które zostawiły trwałe ślady w psychice dorosłej już kobiety. Jaka jest matka w *Alicyjce*? Z pewnością nie przystaje do utrwalonej w Polsce figury Matki-Polki. Matka idealna poświęca się dla dziecka, kocha bezwarunkowo, wspiera je na wszystkich etapach rozwoju. Właśnie w taki sposób charakteryzował „miłość matczyną” Erich Fromm: „ze względu na altruistyczny, pozbawiony egoizmu charakter, miłość matczyną uważa się za najwyższy rodzaj miłości, za najświętszą spośród wszystkich uczuciowych więzi” (Fromm 1992: 50). W innym miejscu swej znanej książki *O sztuce miłości* stwierdza: „Matka jest ciepłem, matka jest pokarmem, matka jest pełnym błogości stanem zadowolenia i bezpieczeństwa” (Fromm 1992: 41); „Nic nie musisz zrobić, żeby być kochanym – miłość matki nie jest obwarowana żadnym warunkiem [...]. Miłość matki jest szczęściem, jest spokojem, nie trzeba jej zdobywać, nie trzeba na nią zasługiwać” (Fromm 1992: 42).

Hermetz demitologizuje rolę matki i córki – relacja opisywana w podręcznikach psychologii jako najważniejsza w życiu każdego człowieka rzadko jest

---

<sup>7</sup> Olga Tokarczuk w *Czulym narratorze* zawarła pochwałę „ekscentryczności” pisarskiej, eksperymentowania i transgresji: „Dobra książka nie musi się opowiadać za swoją gatunkową przynależnością” (Tokarczuk 2020: 268).

„idealna”, trzeba „ją zdjąć z piedestału”, zdaje się mówić autorka. Bohaterka książki, dokonująca rozrachunku z przeszłością, zapamiętała obraz matki chłodnej i niewspierającej. Nie uzyskała od niej akceptacji i uwagi, nie czuła się kochana.

Aby ukazać rezonans, jaki wywołała *Alicyjka* wśród odbiorców, warto przywołać choć kilka wypowiedzi internautów, które zamieszczono na portalu Lubi-my czytać<sup>8</sup>:

Naprawdę imponujący debiut. Świeża proza polska, która odciska na czytelniku trwałe ślad, poruszająca, przejmująca. Opis relacji matki i córki, córki i matki. Relacji trudnych, pełnych wzajemnych pretensji, niespełnionych oczekiwań, pustych dni, kiedy brakowało rozmowy, czułości, bycia razem. W pierwszej części narratorka przedstawia swoje wspomnienia z dzieciństwa. To obrazki pełne detali, które utkwiły w pamięci dziecka – matka w niebieskiej sukience, malująca usta szminką i jakaś obca... Matka z kieliszkiem alkoholu, by zamazać niepokoję. Matka, w dziwnie dobrym humorze, robiąca jajecznicę, najlepszą na świecie. Matka przytulająca córkę... nie, takiego obrazka nie ma. W drugiej części utworu forma wspomnień zostaje zastąpiona dialogiem w formie dramatu. Przywołany przez Narratorkę Duch (duch matki) niechętnie powraca, by wziąć udział w rozmowie, w której obie strony wylewają nawzajem swój żal, wspominają, rozliczają... ale też szukają porozumienia. Czy je znajdują? Liliana Hermetz debiutuje gorzkim, mocnym tekstem. Jest to jednak tekst świetnie napisany – duże znaczenie ma tu doskonały zmysł obserwacji i umiejętność słuchania języka ludzi, którzy otaczają autorkę. *Alicyjka* mówi naszym głosem. Nie brak w niej humoru, który rozładowuje napięcie, ale nie skreśla budowanego przez cały utwór nastroju. Naprawdę warto sięgnąć po tę książkę (Anna Maria).

Powieść do bólu intymna, czytając, nie mamy wątpliwości, że autorka rozprawia się ze swoim dzieciństwem. I ta szczerość, autentyczność jest największą siłą tej książki – matka i córka – obie małostkowe, męczące w ciągłym wypominaniu sobie win. Ale przecież nawet te najniższe, najbardziej egoistyczne pretensje trzeba z siebie wyrzucić, aby doznać oczyszczenia. Autorka świadomie rezygnuje z wplatania w powieść jakiejś wielkiej narracji (sprawa narodu, ogólnie pojęta sprawa kobiet, dzieci etc.) i chwala jej za to – bo paradoksalnie ten bardzo prywatny ton utworu czyni go tym bardziej uniwersalnym. Myślę, że to pozycja obowiązkowa dla każdej kobiety, starającej się poukładać sobie w głowie własne relacje z matką (lub córką) (Elii Linnera).

A co mówi o swojej powieści jej autorka? Podkreśla, że jest to nie tylko historia trudnej relacji matki i córki, lecz także refleksja przywołująca archetypy kulturowe, skrypty dotyczące relacji między mężczyznami i kobietami:

Narratorka rzuca lusterkiem o podłogę: „niech nie będzie więcej Królewien Śnieżek! Kopicuszków! Napiszemy nowe bajki!”. Ale duch nie całkiem się z tym zgadza, mówi: nie, niemożliwe, nie można napisać całkiem nowych bajek, bo kobieta zawsze w bólach będzie rodziła, bo czeka cię taki sam los. W *Alicyjce* matka nie wierzy w córkę. W zasadzie, jakby się zastanowić, to nie wiadomo dlaczego. „Tak jakoś myślałam, że pewnie ci się nie uda – mówi matka. – Myślałam, że czeka cię taki sam parszywy los, jak każdą kobietę”. [...] *Alicyjka* jest tzw. herstory: głosem kobiet, które odczarowują wiele społecznych tabu i opowiadają „niekobiecą” historię. Historię nie o fatalazkach i mężczyznach, ale historię międzyludzkiej relacji (Hermetz 2015).

<sup>8</sup> <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/217069/alicyjka> (dostęp: 21.08.2021).

Hermetz zaznacza, że nie chodziło jej o intencjonalne implementowanie w powieści feministycznych idei, ale o namysł nad pokoleniowym przekazem, zgodnie z którym kobieta jest podporządkowana mężczyźnie i tylko pozostając z nim w związku, może osiągnąć życiowe spełnienie (Hermetz 2015).

#### 4.2. *Costello. Przebudzenie* (Hermetz 2017a)

W powieści *Costello. Przebudzenie* autorka „zapożycza” postać literacką – Elizabeth Costello – która narodziła się w twórczości noblisty Johna Maxwella Coetzeeo. Costello to 66-letnia znana australijska pisarka, która wygłasza na całym świecie odczyty, m.in. na temat wyzwolenia kobiet czy niehumanitarnego traktowania zwierząt, ich przedmiotowego używania. Elizabeth jest wegetarianką. Całe swoje życie poświęciła pracy pisarskiej, nie myślała o własnych potrzebach, zaniedbywała dom. Hermetz daje tej postaci „drugie życie”. Tytułowe przebudzenie dotyczy odkrycia przez Costello-intelektualistkę własnej cielesności, otwarcia się na zaniedbywany dotąd fizyczny aspekt *ego*. Tym razem pisarka wyrusza na poszukiwanie zagubionej części siebie. Uwalnia się spod „patriarchalnej” władzy Autora (Kreatora), który ją stworzył, emancypuje się, chce być kobietą „z krwi i kości”.

Liliana Hermetz zwraca uwagę na tabu, jakim jest seksualność dojrzałych osób. Można powiedzieć, że ukazuje sprawy nieoczywiste, ukryte pod parasolem kulturowych stereotypów.

Krytycy pisali o tej książce: „drapieżna, bardzo zmysłowa próba zmierzenia się z cielesnością”; „intrygująca, niepokojąca puenta współczesnej kobiecości, nielogicznie tłumionej, całkowicie poddanej intelektowi, społecznym ramom”; „esencja prawdziwej, mocnej, dojrzałej i mądrej kobiecości, której aura fascynuje i przyciąga jak magnes”. Niektórzy recenzenci książki podkreślali odwagę, nonkonformizm autorki w przełamywaniu obiegowych opinii, tutaj dotyczących cielesności, m.in. Jarosław Czechowicz, który szczególnie ceni bezkompromisowość Hermetz:

*Costello. Przebudzenie* to rzecz o ludzkim ciele, o niemożności literatury w opisywaniu jego potrzeb, ale także niezwykle inteligentna narracja o potrzebie wyzwolenia, wyjścia poza narysowane schematy; emancypacyjna książka o tym, że możemy śmiało opisywać każdy niuans ludzkiej natury, a brakuje nam narzędzi oraz śmiałości do opisanie cielesności oraz związanych z nią potrzeb. [...] To też opowieść o tym, jak silnie kulturowo, socjologicznie, społecznie i intelektualnie osiadają w nas tematy zakazane, czyniąc się zakazanymi tylko w związku z czymś, w jakichś relacjach ze światopoglądem otoczenia. Odważna Costello nie tylko teoretyzuje. Tu nie ma już miejsca na odwrót, niepewne teorie, kilka tropów prowadzących donikąd, nieśmiałe próby werbalizacji dotychczas nienazwanego. Liliana Hermetz i jej bohaterka idą na całość. Chcą odsłonić jak najwięcej i pokazać, ile form bezradności ludzkiej kryje się w tym odsłanianiu. Obie potrafią być bezkompromisowe, ale nie są wulgarne. Potrzebują słów, by nazwać wszystko tak, jak dotychczas o tym nie mówiono. Dlatego lektura *Costello. Przebudzenie* to obcowanie z czymś specyficznie wyjątkowym, czymś drapieżnym i jednocześnie przesyconym ciepłem, głęboką empatią. Dla ciała, ale także metod opowiadania o nim (Czechowicz 2017).



Podczas gdy *Alicyjka* i *Rozrzucione* zostały bardzo dobrze przyjęte przez krytykę, druga chronologicznie powieść Hermetz wzbudzała kontrowersje. Książka wpisująca się w postmodernistyczną intertekstualność, bogata w nawiązania literackie i filozoficzne, była krytykowana – za wtórność wobec książki Coetzeeo, za stworzenie narcystycznego wizerunku bohaterki, porzucającej świat idei i misję zmiany świata na rzecz prywatności, za otwieranie już dawno otwartych drzwi (publiczny dyskurs na temat seksualności) (m.in. Jakubowiak 2017).

Tak przerobiona Costello okazuje się dojmująco płaska. Skupiona na tych wszystkich jedwabnych szlafrokach, szaroperłowych kostiumach z nabłyszczanego miękkiego lnu i kolczykach ze srebrną perłą, staje się celebrytką, która spokojnie mogłaby trafić na okładkę „Twojego Stylu” (Jakubowiak 2017).

Jakubowiak stwierdza *expressis verbis*, że powieść Hermetz pomimo nośnych treści feministycznych symplifikuje rzeczywistość i stanowi „szkodliwą opowieść o wyzwoleniu przez konsumpcję”.

Jedno warto podkreślić – także i ta książka jest afirmacją kobiecego świata, ukazanego wielowymiarowo, holistycznie, nieredukcyjnie. Liliana Hermetz zwróciła uwagę na siłę i inteligencję emocjonalną kobiet, które – jej zdaniem – odbierają świat na głębszym poziomie. Artystka deklaruje „kobietą solidarność” ze swoją bohaterką i podkreśliła, „że kobiety więcej czują, więcej rozumieją, są bardziej odważne, mocniej rezonują ze światem, współodczuwają” (Hermetz 2017b).

#### 4.3. *Rozrzucione* (Hermetz 2021)

Trzecia powieść Liliany Hermetz *Rozrzucione* poświęcona jest spokrewnionym kobietom – Marii (Irène), która po wojnie wychodzi za mąż za Francuza i zostaje na stałe w Alzacji, jej matce Katarzynie i trzem ciotkom (Anastazja, Ksenia, Anna). Młode pokolenie reprezentuje m.in. Eulalia, pracująca jako tłumaczka we francuskiej korporacji. Akcja powieści toczy się w kilku miejscach – w małej wiosce Praznik, na Kresach ówczesnej Rzeczypospolitej (Podkarpacie), w Przemyślu, we współczesnej Warszawie, w Niemczech i w powojennej Francji. Wieloznaczny tytuł książki odnosi się do rozrzuconej po świecie rodziny przygranicznej, „rozrzucenie” generuje wymieszanie języków, jakimi posługują się bohaterowie. Ambiwalentna jest ich tożsamość, bo powojenna zmiana granic utrudniła bohaterkom identyfikację narodową. Rozrzuciony świat autorka stara się scalić, opisać (obejmuje on historię XX i XXI wieku, zatem okres wojny, czasy PRL-u, transformację ustrojową 1989 roku i ostatnie dekady współczesności). Rozrzuciona jest także konstrukcja książki – polifonia głosów odpowiada „rozrzuconym” historiom kobiet. Wiedza narratora o postaciach jest ograniczona – jest to bliższe prawdzie życia niż literatury, w której przewodnikiem po świecie przedstawionym jest najczęściej wszechwiedzący narrator. W tak krótkim tekście trudno zsyntetyzować bogatą tematykę powieści. Wiele wątków buduje tkankę tego

dzieła, a najwięcej z nich odnosi się do okresu PRL-u, do czasów zimnej wojny, do podziału świata na biedny Wschód i bogaty Zachód. Okres transformacji ustrojowej przynosi komplikacje rodzinnych relacji, bo trzeba na nowo ustalać charakter i zakres rodzinnych więzi. W Polsce wiele się zmienia, wypełniają się puste dotąd sklepy, fatalne do tej pory drogi zastępują kilometry autostrad. Eulalia może być dumna – teraz to ona pokazuje zagranicznym krewnym Polskę, której już nie musi się wstydzić.

Kobietom, których młodość przypadła na lata wojny, los nie oszczędził traumatycznych przeżyć (Maria została wywieziona do pracy do Niemiec, jej ojczym i rodzeństwo zostali po wojnie przesiedleni do Borysławia, Zofia – babcia Eulalii – straciła męża, który zginął tragicznie z rąk banderowców).

Trzy rozdziały powieści poświęcone są codziennym czynnościom wykonywanym przez bohaterki książki. Ksenia żyje w biedzie, ciężko pracuje na wsi, piekli buraki, doi krowę, wykonuje setki innych czynności monottonnych, ale koniecznych do przetrwania. Można odnieść wrażenie, że rozdział *Dzień z życia Kseni* to literacko opracowany wątek dotyczący „krząctwa” kobiet, które tak ciekawie opisała Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* (1999). Krząctwo stanowi „męczliwą tkankę istnienia”, ale właśnie ono buduje naszą codzienność. Ksenia – ekscentryczna, dziwna, tajemnicza – żyje samotnie, opuszczona przez męża. Jej przeszłość także jest bolesna (podczas wojny była ofiarą eksperymentów paramedycznych).

W centrum powieści pozostaje jednak Maria (Irène), która wraz z mężem Rolandem prowadzi we Francji restaurację. Nie zapomina o swoich korzeniach, o rodzinie, która została w Polsce i na Ukrainie. Wysyła wyczekiwane przez ciotki i ich dzieci paczki, bo w powojennej Polsce na półkach sklepowych jest tylko ocet. Życie Irène nie jest łatwe – we Francji jest „obca”, nie zna dobrze języka, nie jest akceptowana przez teściową. Pomimo maksymalnego zaangażowania w pracę w biznesie męża (jej „dzień z życia” to rejestr niezliczonych działań, wykonywanych niemal mechanicznie) jest od niego uzależniona finansowo. Życie nie szczędzi jej problemów i dramatów: Roland ją zdradza, w nieznanych okolicznościach ginie jej dorosła córka Veronique. Mimo to bohaterka *Rozrzuconych* ma siłę i wolę życia. Czasem wracają jednak demony przeszłości, trudne doświadczenia dzieciństwa i wczesnej młodości (m.in. status „znajdy”, czyli nieślubnego dziecka, pozycja ofiary, próby molestowania i przemoc stosowana wobec niej przez ojczyrna). Wielokrotnie w ciągu długiego życia towarzyszyły jej negatywne emocje: strachu, upokorzenia, wstydu.

Irène, podobnie jak inne bohaterki, które Hermetz wydobywa z cienia historii, to zwykła, niewykształcona kobieta, pochodząca ze wsi. Wyjątkiem jest Eulalia (Lala), która przełamuje koło reprodukcji klasowej, kończy studia, ma dobrą, satysfakcjonującą pracę. Ale jej „dzień z życia” także odzwierciedla sytuację wielu współczesnych kobiet – jej codzienność wypełnia szalenie angażująca praca w korporacji.

Mężczyźni „zasiedlający” drugi plan świata przedstawionego powieści należą do dwu kategorii: porządni i słabi. Do pierwszej grupy zaliczyć można Szczepana, sołtysa, dbającego o innych przewodniczącego kółka rolniczego, do drugiej alkoholika Janka, niewiernego Rolanda czy Stacha.

Ostatnia książka Liliany Hermetz wzbudziła żywą reakcję zarówno profesjonalnych krytyków, jak i czytelników. O tym ostatnim świadczą liczne recenzje, „świadectwa odbioru”, opinie i wrażenia, zamieszczone m.in. na portalu internetowym *Lubimy czytać*. Powieść *Rozrzucone* oceniło kilkadziesiąt osób – średnia ocen to 7,3 na 10, zatem jest to wynik świadczący o dobrym przyjęciu najnowszej powieści Liliany Hermetz. Oto kilka wybranych komentarzy czytelników:

Autorka zbudowała bardzo prawdziwe i intymne portrety bohaterek, kobiet, które dzieły wszystko i łączy wszystko. Mistrzowsko oddała również codzienne życie bohaterek, którym, owszem, towarzyszyli w życiu i mężczyźni, ale to one są tutaj trzonem opowieści (czerwonakaja)<sup>9</sup>.

Na plan pierwszy niezmiennie wysuwają się kobiety – silne, zdeterminowane, zmuszone przez wielką historię do uodpornienia się na życiowe problemy. Mamy tu również kobiety pełne smutku, niestabilne emocjonalnie i uchodzące za dziwaczki. Mężczyźni to najczęściej źródło kłopotów i przyczyny trosk. Nie ma to jednak nic wspólnego z walką płci czy seksizmem. [...] Plusem na pewno są też klimat, język i styl – połączenie prostoty z wyrafinowaniem robi ogromne wrażenie i nieco przypomina prozę Julii Fiedorczuk, Martyny Bundy, a nawet Olgi Tokarczuk. Polecam wszystkim, którzy cenią niebanalne historie opowiedziane w intrygujący sposób (allison)<sup>10</sup>.

Internauci cenią atmosferę tej prozy, jej nostalgię i refleksyjność; zauważają autentyczność opisanych zdarzeń, potęgowaną zróżnicowaniem języka (zwroty ukraińskie, francuskie itd.). Niektórzy zwracają uwagę na „kompozycyjny aleatoryzm”, który może utrudniać lekturę. Inni przeciwnie, uważają, że brak chronologii i literackie inwersje nie są efektem przypadkowości czy pewnej nieporadności warsztatowej – to zamierzone zabiegi narracyjne wynikające z rezygnacji z przewodnika po świecie przedstawionym (zmiennosc struktury powieści wynika zatem z intencjonalnej autorskiej strategii).

„Młode twórczynie literatury polskiej, opisując intymny »świat kobiet«, czasem bazują na autobiograficznych doświadczeniach. W ten sposób nierzadko dochodzi do ujawniania prywatnych historii”, pisze Wejbert-Wąsiewicz (2018: 25). Właśnie taka sytuacja zachodzi w przypadku ostatniej powieści Hermetz, w której ukazała ona szerokie spektrum doświadczeń kobiet, ich trudnego życia, drobiazgów składających się na codzienność. W rozmowie z Justyną Sobolewską Liliana Hermetz przyznała, że niektóre postaci mają swoje pierwowzory w realnie istniejących osobach, prawdziwa jest także część wątków, zatem fikcja miesza się tutaj z literacko przetworzonym dokumentem (Sobolewska 2021).

<sup>9</sup> <https://nakanapie.pl/recenzje/jedne-i-drugie-rozrzucone> (dostęp: 21.08.2021).

<sup>10</sup> <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4967279/rozrzucone> (dostęp: 21.08.2021).

Nie można jednak powiedzieć, że jest to literatura *non-fiction sensu stricto*, pisarka syntetyzuje fakty, ale i wykracza poza nie; uniwersalizuje doświadczenia, ale egzemplifikuje je poprzez jednostkowe losy – w pewnym sensie wyjątkowe i niepowtarzalne.

Hermetz pochodzi z tych rejonów wschodniej Polski, z przygranicznego tygła, w którym mieszają się narodowości i języki. Autorka nie stwarza „od podstaw” fikcyjnego świata, jej przekaz jest wiarygodny i prawdziwy. Życie pisze najciekawsze historie, i właśnie ona te historie – osnute wokół jednej rozrzuconej po świecie rodziny – spisuje i prezentuje czytelnikom w literackiej patchworkowej formie (m.in. brak linearnej fabuły, wielość postaci)<sup>11</sup>.

## 5. Próba rekapitulacji

Liliana Hermetz, chociaż reprezentuje kobiece spojrzenie na świat kobiet, nie zachęca do analizowania swoich powieści w kategoriach feministycznych. Niemniej książki tej autorki wpisują się w dyskurs na temat utrwalonych kulturowo schematów postrzegania stosunków pomiędzy płciami. Można je uznać za herstorie, uwzględniające szczególną, a wcześniej niedocenianą rolę kobiet w społeczeństwie. Bohaterkami tej prozy są przede wszystkim kobiety, to im przygląda się autorka, to właśnie one zostają dopuszczone do głosu. „Wątki feministyczne” w jej pisarstwie dalekie są od radykalizmu odrzucającego rodzinę jako „źródło wyzysku kobiet i przemocy wobec nich”, nie ma tutaj nawoływania do rewolucyjnych zmian systemowych (por. Giddens 2012: 136–137).

W *Alicyjce* istotna wydaje się próba skonfrontowania się z mitem matki i zarazem zrozumienia jej sytuacji. Nie ma matki idealnej, jest realna kobieta, mająca swoje wady i zalety (tutaj jest to matka, która nie potrafi zaspokoić potrzeb emocjonalnych dziecka). Kobiece bohaterki ujawniają prawdę o trudnych nieraz relacjach rodzinnych, o pokoleniowej reprodukcji wzorów zachowań.

W *Costello* Hermetz wychodzi poza symplifikujące rzeczywistość literackie wizerunki kobiet, jednowymiarowe i umieszczone na drugim planie (prezentowane zazwyczaj w kontekście tradycyjnej roli społecznej).

W powieści *Rozrzucone* śledzimy losy kobiet zmagających się z tragizmem wojennej rzeczywistości i niełatwymi doświadczeniami powojennej Polski. Jest to próba przełamania męskiego punktu widzenia, męskiej narracji dotyczącej meandrów historii XX wieku. Kobiety, doświadczone przez los, nie tracą godności i determinacji. Funkcjonują w sferze prywatnej, wykonują rutynowe, nieefektywne czynności „krzątaczki”. Dotąd zwyczajne życie kobiet pozostawało poza

---

<sup>11</sup> Hermetz zdaje się podzielać przekonanie Olgi Tokarczuk o zasadności odchodzenia od całościowej wszechwiedzącej narracji na rzecz pewnej fragmentaryzacji: „Może powinniśmy zaufać fragmentowi, jako że fragmenty tworzą konstelacje zdolne opisać więcej i w bardziej złożony sposób, wielowymiarowo” (Tokarczuk 2020: 286).

zainteresowaniem „kronikarzy”, podejmujących dyskurs o przeszłości. Hermetz zmienia optykę – reflektor kieruje na niedostrzegane dotąd mikrosprawy, na przeżycia kobiet postawionych wobec niesamowicie skomplikowanych sytuacji, na trudną, zapracowaną codzienność milionów nieznanym nikomu bohaterek. Mają one wiele pozytywnych cech – są silne, odważne, mają zdolności adaptacyjne, dają sobie radę pomimo traumatycznych zdarzeń w ich życiu. Dzielą swój los z mężczyznami, ale potrafią także funkcjonować samodzielnie. W utworach polskiej pisarki mężczyźni z reguły są słabi, mają nałogi, zdradzają, opuszczają, nie potrafią dotrzymać obietnic.

Literacki dyskurs wpisuje się we współczesne tendencje do intencjonalnego naruszania tabu, dekonstruowania patriarchalnych narracji, obnażania mitów, stereotypów i prawd dotąd niepodważalnych, jednak jest w pewnym stopniu wyjątkowy. Autorka wychodzi poza schematy, prezentuje oryginalne ujęcie znanych tematów – nowa forma artystyczna idzie tu w parze z nową interpretacją rzeczywistości. Na podstawie rezonansu, jaki wywołuje twórczość Hermetz, można stwierdzić, że życie codzienne anonimowych kobiet może być atrakcyjnym tematem literackim. Wiele zależy od talentu autorki, od walorów formalnych jej powieści, ale w tym artykule celowo abstrahowałam od zagadnień *sensu stricto* warsztatowych. Analiza tego typu stanowi bowiem domenę studiów literaturoznawczych, w mniejszym stopniu socjologicznych.

## Bibliografia

- Brach-Czaina J. (1999), *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFka, Kraków.
- Budnik A. (2020), *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów*, „Zarządzanie w kulturze”, t. 21(1), s. 39–50, <https://doi.org/10.4467/20843976ZK.20.004.12038>
- Budrowska B. (2009), *Kobiet codzienność krzątacza i męskie „gdzie jem i śpię”, czyli z czym kojarzy się dom*, [w:] S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka (red.), *Spoleczeństwo i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 278–304.
- Czapliński P. (2007), *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czechowicz J. (2017), *Poza tabu*, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2017/05/costello-przebudzenie-liliana-hermetz.html> (dostęp: 22.08.2021).
- Dunin K. (2018), *Procenty władzy, prestiżu, pieniędzy*, [w:] J. Krakowska (red.), *Agora. Statystyki*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, s. 7–9.
- English J.F. (2013), *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Fromm E. (1992), *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Wydawnictwo Sagittarius, Warszawa.
- Giddens A. (2012), *Socjologia*, przeł. O. Siara, A. Szulżycka, P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Heinich N. (2007), *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, przeł. L. Mazur, Vizja Press & IT, Warszawa.


- Hermetz L. (2014), *Alicyjka*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa.
- Hermetz L. (2015), *Rozmowa z duchami*, rozmowę przepr. U. Kuczyńska, „Kultura Liberalna”, nr 354, <https://kulturaliberalna.pl/2015/10/20/liliana-hermetz-alicyjka-wywiad-nagroda-conrada/> (dostęp: 20.08.2021).
- Hermetz L. (2017a), *Costello. Przebudzenie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Hermetz L. (2017b), *Nie oddzielam literatury od życia*, rozmowę przepr. K. Woźniak, <https://lubimyczytac.pl/aktualnosci/rozmowy/8789/nie-oddzielam-literatury-od-zycia-wywiad-z-liliana-hermetz/> (dostęp: 10.09.2021).
- Hermetz L. (2021), *Rozrzucone*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jakubowiak M. (2017), *Jedz, módl się, Costello*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7285-jedz-modl-sie-costello.html> (dostęp: 20.08.2021).
- Jankowicz G. (2015), *Piękni wygrani. Wpływ nagród na strukturę pola literackiego*, [w:] G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński (red.), *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 113–155.
- Krakowska J. (2018) (red.), *Agora. Statystyki*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Rozmowa z Lilianą Hermetz, autorką powieści „Alicyjka”* (2014), [https://www.youtube.com/watch?v=073bs-jNMog&ab\\_channel=WydawnictwoNisza](https://www.youtube.com/watch?v=073bs-jNMog&ab_channel=WydawnictwoNisza) (dostęp: 10.09.2021).
- Sobołewska J. (2021), *Nowa książka: „Rozrzucone” Liliany Hermetz*, rozmowa z Lilianą Hermetz, <https://ne-np.facebook.com/MCKNowyTeatr/videos/309417050770531/> (dostęp: 22.08.2021).
- Titkow A., Duch-Krzyszczek D., Budrowska B. (2004), *Nieodpłatna praca kobiet. Mity, realia, perspektywy*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Tokarczuk O. (2020), *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2018), *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 66, s. 11–31, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.66.02>

## THE WORLD OF WOMEN IN THE PROSE WORKS OF LILIANA HERMETZ

**Abstract.** The article, which aims to analyze the world of women in the prose works of the contemporary Polish writer, falls within the scope of sociological studies of female artists. The author presents the artist, who is still little known to a wide audience – Liliana Hermetz, who debuted in 2014 with the book *Alicyjka* (the nationwide Conrad award for 2015). Hermetz shows the intimate world of women’s experiences, the courage and sensitivity of women experiencing traumas in life and everyday problems. It turns out that micro-matters, “bustle”, which was usually considered an unimportant subject, too trivial for literature, can be an interesting theme in artistic creativity. Hermetz shows women against the background of history that determines their fate, but at the same time catalyzes their strength, struggle for subjectivity and dignity.

**Keywords:** artist’s sociology, women’s literature, novels by Liliana Hermetz.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz\*

 <https://orcid.org/0000-0002-6711-8228>

## REŻYSERKI WSPÓŁCZESNEGO POLSKIEGO KINA FABULARNEGO. SZKIC Z SOCJOLOGII ARTYSTEK

**Abstrakt.** Celem artykułu jest osadzenie twórczości współczesnych polskich reżyserek filmów fabularnych w kontekście charakterystycznych wspólnych (lub nie) rysów twórczości kobiet. Na podstawie analizy materiałów zastanych wyodrębniono komponenty karier kobiet filmu, by stworzyć zarys różnych postaw i rodzajów twórczości z uwzględnieniem dyskursu uzasadniającego potrzebę tworzenia kina, sytuację reżyserek w polu artystycznym, filmowym poprzez przynależność generacyjną, postawę twórczą realizowaną w działaniu, sposób udostępniania swojej twórczości (obieg), stopień nowatorstwa w działalności twórczej, stopień zaangażowania w bycie artystką, pozycję społeczną: sukcesy, nagrody, prestiż, oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym. Współczesne twórczynie charakteryzuje społeczne zaangażowanie (społecznicza, głosicielka społeczna, intelektualistka-reformatorka, kinopisarka, artystka odrębna). Artykuł jest szkicem z socjologii artystek, nieujmującym całego dorobku kobiet reżyserek w Polsce.

**Słowa kluczowe:** socjologia artystki, reżyserki, film, kino, sztuka, artystki polskie.

### 1. Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest próba opracowania charakterystyki twórczości i zarysu postaw kobiet reżyserujących filmy fabularne w Polsce, co ważne, artystek uznanych za wybitne lub odnoszących duże sukcesy. Jakie są strategie kobiet reprezentujących ten zawód, zdecydowanie postrzegany jako „męski”, a przede wszystkim zespołowy, co wynika z samej istoty kina? W artykule pragnę skupić się tylko na reżyserkach filmu fabularnego działających współcześnie w Polsce. Uważam, że mamy do czynienia ze zbiorem indywidualności,

---

\* Dr hab., prof. UŁ, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41, 90-214 Łódź, e-mail: ewelina.wejbert@uni.lodz.pl

z niezależnymi od siebie artystkami o zróżnicowanej wrażliwości artystycznej i ideowej, ale można spróbować uchwycić to, co wspólne, powtarzalne. W niniejszym opracowaniu wykorzystałam źródła zastane (monografie i opracowania naukowe, publikacje w prasie i w sieci, wywiady z reżyserkami). Koncentruję się na pełnometrażowych filmach fabularnych jako tych, które najlepiej świadczą o awansie, pozycji zawodowej. Nie uwzględniam tu polskich reżyserek realizujących filmy za granicą. Wypada wspomnieć, że współcześnie brakuje systematycznych badań prowadzonych przez zespoły socjologów dotyczących karier artystów i artystek. Podejmowane zagadnienie było już przedmiotem moich zainteresowań w porównawczym zakresie film a teatr (Wejbert-Wąsiewicz, Zimnica-Kuzioła 2019; por. też Wejbert-Wąsiewicz 2015; Wejbert-Wąsiewicz 2016)<sup>1</sup>. W kręgu socjologów sztuki temat socjologii artystki uznajemy za „białą plamę” (zob. Wejbert-Wąsiewicz 2018; Wejbert-Wąsiewicz i in. 2021: 18–19). Rewizja twórczości kobiet za kamerą (Misiak 2015), niewidzialnych współpracownic, filmowych twórczyń, partnerek znanych reżyserów pozwala inaczej spojrzeć na mechanizmy robienia lub nierobienia karier w branży filmowej (Radkiewicz, Talarczyk 2018). Krytycy filmowi, autorzy encyklopedii (Lubelski 2009; Lubelski 2014) nie wykazują szczególnego zainteresowania kobiecą reżyserią filmową w kraju<sup>2</sup>. Ważne monografie pozostają dość rozproszone (zob. Mazierska, Ostrowska 2006; Talarczyk-Gubała 2013a; Talarczyk-Gubała 2013b; Talarczyk-Gubała 2015). O najbardziej znanej polskiej reżyserce, Agnieszce Holland, powstaje pierwsza w kraju biografia autorstwa Karoliny Pasternak.

## 2. Liczby i fakty

Film jest w naszym kraju dziedziną, w której zarobki zdecydowanie odbiegają od dochodów różnych branż środowiska artystycznego, co nie znaczy, że honoraria reżyserów są wysokie<sup>3</sup>. Przeciwnie, średnia dochodu kształtuje się na poziomie 4 735 zł, a mediana – 3 500 zł (por. Ilczuk i in. 2020: 46, 96). W Polsce wedle szacunków działa 750 reżyserów filmowych (kobiet i mężczyzn) (Ilczuk i in. 2020: 29). Z badań tych wynika, że większość z nich czuje się twórcami/twórczyniami (85% badanych) lub artystami/artystkami (47% badanych),

<sup>1</sup> Niektóre fragmenty artykułu rozwijają lub powtarzają moje wcześniejsze ustalenia.

<sup>2</sup> Tadeusz Lubelski (2009) w *Historii kina polskiego* spośród reżyserek kina fabularnego najczęściej przywołuje twórczość A. Holland (21 razy), dalej B. Sass (6 razy), J. Kos-Krauze (3 razy), M. Szumowskiej (2 razy), M. Piekorz (2 razy), D. Kędzierzawskiej (1 raz).

<sup>3</sup> Jerzy Toeplitz raportując o rezultatach sympozjum *Women in Cinema* (1975) przy UNESCO, zanotował, że w trakcie obrad dominował pogląd, że większe zrównanie płac kobiet w stosunku do mężczyzn, a przy tym szersze możliwości robienia filmów przez kobiety, charakterystyczne były dla krajów socjalistycznych (Toeplitz 1980: 88).



a zdecydowana mniejszość – wykonawcami (7% badanych) (Ilczuk i in. 2020: 85). Liczba wykształconych reżyserek systematycznie się powiększa. W chwili pisania tego artykułu po raz pierwszy w 70-letniej historii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi ogłoszono, że na liście przyjętych znalazły się wyłącznie kobiety. Na 7 dostępnych miejsc na reżyserię w Szkole Filmowej w Łodzi chętnych było 161 osób – o jedno miejsce walczyły 23 osoby (Gontarek 2021). Mimo rosnącej liczby wykształconych reżyserek i pewnych pozytywnych zmian w systemie kinematograficznym aktywność filmowo-reżyserska to wciąż męska domena, a sfeminizowane zawody w branży dotyczą pracy w zakresie scenografii, charakteryzacji, kostiumów. Jak wytłumaczyć zjawisko męskiej hegemonii w systemie kinematograficznym? Po pierwsze, system instytucji sakralizujących twórców i dzieła filmowe nacechowany jest przekonaniem o „gorszej płci”. Objawia się to poprzez słabszy autorytet kobiet w zawodzie w porównaniu do mężczyzn, dodatkowo wspierany przez system obyczajowo-społeczny (m.in. normy, stereotypy) i system grantowy. Po drugie, mężczyźni mają łatwiejszy dostęp do dóbr cenionych w społeczeństwie: statusu społecznego i materialnego, władzy, prestiżu. Przykładem mogą być zmaskulinizowane eksperckie komisje przyznające fundusze i nagrody filmowe, które z jednej strony cechuje męska solidarność, a z drugiej – niemożność przyjęcia i zrozumienia perspektywy kobiet<sup>4</sup>. Po trzecie, pozycje osiągnęte przez kobiety negocjowane są w ramach takich zjawisk jak kultura patriarchalna, seksizm, „szklane sufity”, nierówne płace. Choć adeptki sztuki reżyserii filmowej mają pozornie takie same szanse, w dalszych etapach kariery zawodowej ustępują mężczyznom. Świadczy o tym historia Polek w polu filmowym i mechanizmy wypierania kobiet z zawodu. Ruch Kobiety Filmu rozpoczął dyskusję nad sytuacją płci żeńskiej w kinematografii i doprowadził do pewnych działań parytetowych (por. Goeber 2021).

Przed drugą wojną światową kobiety za kamerą były swoistym fenomenem, np. przedwojenna awangardzistka, plastyczka Franciszka Themerson, realizująca eksperymentalne miniatury, czy Wanda Jakubowska, autorka zaginionego *Nad Niemnem* (1939) i *Ostatniego etapu* (1948). Po 1945 roku<sup>5</sup> zadebiutowały autorki

<sup>4</sup> O tym swoistym nierozumieniu mówiła wielokrotnie Agnieszka Holland, członkini tychże komisji (zob. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 53–54 i wskazana tam bibliografia). Dopiero w 2017 roku w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej wprowadzono zapis, że „liczba kobiet wśród liderów Komisji Ekspertów nie powinna być mniejsza niż 35% liczby wszystkich liderów” oraz że „przynajmniej jednym ekspertem w komisji powinna być kobieta”. Ustalenia te stanowią wynik walki o uznanie kobiet w polu filmowym.

<sup>5</sup> Choć zajmując się kinem fabularnym, warto wspomnieć, że w Polsce od 1947 roku kobiety prowadziły stałą działalność reżyserską przy krótkim metrażu w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie i Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Niektóre dokumentalistki wchodziły w poczet filmowego kanonu w Polsce (np. Danuta Halladin, Krystyna Gryczelowska, Irena Kamińska). Inne wybitne twórczyni wydają się mało znane, zapomniane. Ich dorobek nie funkcjonuje w obiegu, z czasem przestaje interesować nawet historyków filmu. Studia nad kobietami robiącymi filmy dokumentalne wymagają badań eksploracyjnych w archiwach, niestety prowadzone są sporadycznie i szcątkowo.

kina dla dzieci i młodzieży<sup>6</sup>. W latach 60. XX wieku w filmie fabularnym działały współscenarzystki i współreżyserki „filmów mężów”: Ewa Petelska, Helena Amiradźibi (zob. Taszycka 2018; Misiak 2015), Teresa Nasfeter, Danuta Ścibor-Rylska, a w spektaklach telewizyjnych specjalizowała się Izabela Cywińska. Okres lat 70. i 80. to czas pierwszych fabuł Agnieszki Holland, Ewy Kruk, Barbary Sass, Magdaleny Łazarkiewicz, Doroty Kędzierzawskiej. Debiuty Teresy Kotlarczyk i Natalii Korynckiej-Gruz przypadły na dekadę lat 90. Z kolei w XXI wieku na ekrany kin weszły produkcje Małgorzaty Szumowskiej, Anny Jadowskiej, Anny Kazejak-Dawid, Katarzyny Rosłaniec, Marii Sadowskiej, Kingi Dąbrowskiej i wielu innych reżyserek z młodszego pokolenia.

Trajektorie karier artystycznych kształtowane są przez różne determinanty jednostkowe, biograficzne, społeczno-kulturowe, polityczne. Natomiast statystyki w odniesieniu do funkcjonowania kobiet w zawodzie filmowym wskazują na tradycje wykluczania kobiet z pola filmowego, co nie jest zjawiskiem tak często obserwowanym w męskim świecie reżyserów. Blisko stuletnie dziedzictwo wypierania kobiet z pracy za kamerą opisał Krzysztof Tomasiak (2004). Współczesna droga zawodowa wielu polskich reżyserek naznaczona była terminowaniem, czyli pełnieniem ról pomocniczych przy reżyserii filmowej lub wykonywaniem niewidzialnej pracy przy filmie. Znany przykład stanowi kariera Barbary Sass-Zdort, która, zanim zrealizowała swój pełnometrażowy debiut kinowy w wieku 44 lat, wcześniej długo terminowała u Andrzeja Wajdy, Jerzego Hasa, Jerzego Skolimowskiego. W XXI wieku kobiety stanowią aż 74% osób współreżyserujących (II reżyser, asystentka) polskie filmy (Talarczyk-Gubała 2018). Inne przyczyny opóźniania lub wykluczania kobiet z kariery to: cenzura, praca z mężem (Ewa Petelska, Helena Amiradźibi), na którego konto przechodziła praca żony, rozbicie kina dla dzieci. Obu płci w takim samym stopniu dotyczyła tylko cenzura.

Czy kariery pierwszych i kolejnych pokoleń kobiet za kamerą miały wpływ na aktywność zawodową innych reżyserek? Tak postawione pytanie dotyczy kwestii transmisji sztuki kobiet i pamięci o nich. Stawiam tezę o słabej sile „żeńskich tradycji” w kinematografii i pamięci o reżyserkach. Od dekady zadaję studenckim grupom pytania o znane dzieła reżyserek lub ich nazwiska w kinematografii polskiej i obcej. Okazuje się, że młodzi nie znają (poza Agnieszka Holland) nazwisk reżyserek czy stworzonych przez nie filmów (Wejbert-Wąsiewicz 2016). Kobiety w Polsce od lat realizują kino autorskie na najwyższym poziomie. Niestety ich dzieła i nazwiska nie funkcjonują w potocznej świadomości. We współczesnej krajowej produkcji dokumentalnej około jedną trzecią filmów dokumentalnych reżyserują kobiety (Talarczyk-Gubała 2018). Można domniemywać, że one również nie znają twórczości skrytej w archiwach wytwórni.

<sup>6</sup> Wśród nich m.in. Maria Kanievska-Forbert (*Awantura o Basię*), Jadwiga Kędzierzawska pracująca przy serialach fabularnych dla dzieci i krótkim metrażu, a następnie przy filmach pełnometrażowych dla dzieci i młodzieży, Hanna Bielińska (*Szczęściarz Antoni*, *Godzina pąsowej róży*) i wiele innych.

Męska dominacja w dziedzinie reżyserii filmowej wynika ze sprzężenia zwrotnego autorytetu, pozycji i różnych kapitałów. Działalność w polu kina fikcyjnego, serialowego to intratne zajęcie w porównaniu do kina dokumentalnego. Odpowiednio ujmują to statystyki. Z raportu opracowanego przez Monikę Talarczyk-Gubałę (2018) wynika, że 14% wszystkich pełnometrażowych fabułek zostało wyreżyserowanych przez kobiety (por. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 54). W produkcjach serialowych (por. Talarczyk-Gubała 2018; Wejbert-Wąsiewicz 2015: 51–52) również dominują mężczyźni. Dzięki temu reżyserzy płci męskiej osiągają lepszą pozycję zawodową i materialno-życiową, budują wyższy kapitał społeczno-kulturowy, czego kolejnymi wskaźnikami są proporcje płci w ważnych komisjach konkursowych, eksperckich. W Konkursie Głównym na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni do niedawna ekspertki stanowiły tylko 17%, a w ciałach decyzyjnych PISF od 14% (Rada PISF) do 28% (Komisje Ekspertkie PISF), zaś w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich – 27%. Prestiżowe Paszporty Polityki, przyznawane corocznie od 1993 roku w kategorii film w dziedzinie reżyserii filmu fabularnego, otrzymały dotychczas 3 kobiety na 17 mężczyzn: Małgorzata Szumowska za film *33 sceny z życia*, Dorota Kędzierzawska za film *Nic*, Jagoda Szalc za film *Wieża. Jasny dzień*. Platynowe Lwy na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni jako pierwsza reżyserka w kraju odebrała Agnieszka Holland w 2021 roku. Nagroda przyznawana jest od 30 lat.

### 3. Wybrane komponenty analizy



Rysunek 1. Wybrane komponenty socjologii szczegółowej artystki  
Źródło: Opracowanie własne.

W dalszej części artykułu przedstawię wyniki własnych analiz, mających na celu opracowanie rodzajów reżyserek filmowych. Jeden z przedstawionych wzorów pozostał pusto bądź częściowo spełniony.

Do analizy wybranych wymiarów socjologii artystki skonstruowałam trójwarstwowy aparat pojęciowy obejmujący: sytuację artystki, pochodzenie społeczne i inne determinanty społeczno-demograficzne oraz społeczne wyobrażenia i oczekiwania w odniesieniu do roli artystycznej, zwane potocznie mitami artystycznymi, które mogą być podzielane jednostkowo i zbiorowo. W polskiej literaturze kwestii mitologizacji zawodowych, środowiskowych, artystycznych, stereotypów sporo uwagi poświęcili Marian Golka (1995; 2013), Maria Gołaszewska (1986), Andrzej Osęka (1978). Mity, czyli wyobrażenia na temat roli artystów w społeczeństwie, tworzone są zarówno przez samych artystów, jak i innych aktywnych członków pola produkcji kulturowej.

W odniesieniu do filmu na pierwszy plan wysuwa się utożsamianie reżyserii z męskim twórcą, z męskim zawodem. Pochodzenie społeczne, wykształcenie, wiek debiutu w polu artystycznym, społeczna dziedziczność zawodu to zmienne z pozoru mało istotne, jak przekonywał Marian Golka, analizując historię nowożytnych artystów sztuk plastycznych. W mojej opinii to jednak nie powód, by je marginalizować. Przekonuje o tym choćby koncepcja habitusu Pierre'a Bourdieu, której w niniejszym tekście nie podejmuję.

Sytuację żyjącej artystki w polu artystycznym rozumiem za Golką jako splot pewnych wypracowanych i względnie trwałych czynników. Postuluję umieszczenie wśród tych czynników ról społecznych pełnionych przez kobiety, naznaczone są one bowiem większą liczbą obowiązków w kulturze i społeczeństwie, zwłaszcza w odniesieniu do macierzyństwa i małżeństwa. Czynniki kształtujące sytuację artystki to m.in.:

- rodzaj uprawianej sztuki w aspekcie rentowności i zapotrzebowania społecznego;
- czynniki materialne;
- organizacja procesów twórczych;
- przynależność generacyjna;
- postawa twórcza realizowana w działaniu;
- sposób nawiązania do tradycji i historii sztuki (relacja do kanonu);
- sposób udostępniania swojej twórczości (obieg);
- stopień nowatorstwa w działalności twórczej;
- stopień zaangażowania w bycie artystką;
- pozycja społeczna: sukcesy, nagrody, prestiż, oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym (Golka 2013:10);
- role społeczne.

Stopień zaangażowania w bycie artystką jest związany z rolami społecznymi i czynnikami materialnymi. Kwestie rodzinne, realia życia to dane bardzo prywatne i można tylko ubolewać, że nie zostaną tu w pełni uwzględnione. Socjolog nie do wszystkich wskazanych elementów, czynników ma dostęp w trakcie prowadzenia analizy na podstawie materiałów zastanych. Lepsze zastosowanie miałyby w tym przypadku materiały wywołane, biograficzne, którymi jednak nie dysponuję.

W artykule postaram się zarysować wzory polskich reżyserek w kontekście sytuacji artystek w polu artystycznym, filmowym ze względu na przynależność generacyjną, postawę twórczą realizowaną w działaniu, sposób udostępniania swojej twórczości, stopień nowatorstwa w działalności twórczej, stopień zaangażowania w bycie artystką, pozycję społeczną.

Role społeczne, w tym rodzinne, tylko niekiedy są znane z wywiadów, z biografii twórczyń, pozostaną zatem na marginesie rozważań, ale ponieważ postuluję namysł nad perspektywą „socjologii artysty”, sformułowaną przed laty przez Mariana Golkę (1995), uważam za konieczne podkreślenie tego wymiaru sytuacji artystki (zob. też Toeplitz 1980: 88), nawet jeśli w *Socjologii artysty* Mariana Golki, odwołującej się do twórczości malarskiej, kategoria ról społecznych nie miała znaczącego zastosowania w analizie. Ten zarzut można postawić także niniejszemu szkicowi, lecz w tym przypadku przyczyną jest raczej niedostatek materiałów zastanych niż niedostrzeżenie tego komponentu sytuacji i kariery artystycznej. Małgorzata Szumowska, prywatnie matka dwójki dzieci, zapytała Agnieszkę Holland o wpływ doświadczenia macierzyństwa na twórczość reżyserską. Utytułowana reżyserka wyznała:

To na pewno było nie tylko kluczowe, ale i trudne doświadczenie. Przede wszystkim godzenie macierzyństwa z pracą, ale i ta niezwykła odpowiedzialność, choć bardzo pomagała mi mama. I tu nie chodzi tylko o reżyserki, ale w ogóle o kobiety filmu. Przecież doskonale wiemy, jak wygląda praca na planie, że pochłania nasze siły i czas. Koniec końców każda kobieta kina, która jest matką, żyje z pewnym poczuciem winy. Bardzo trudno jest się wyłączyć. Z drugiej strony macierzyństwo jest niezwykłym metafizycznym doświadczeniem i dla mnie na pewno równie ważne jak pobyt w więzieniu czy doświadczenia, w których mogłam skonfrontować się ze swoimi ograniczeniami, ze swoją siłą (Lankiewicz 2021).

Zmiany w systemie kinematograficznym, wskazywane przez środowiska kobiece w Polsce, już się rozpoczęły (Goerber 2021). Prezeska Stowarzyszenia Kobiet Filmowców Polskich Barbara Białowas wskazuje kolejny postulat kobiet w branży:

Teraz chcemy się skoncentrować na uregulowaniu prawnym kwestii macierzyństwa w naszej branży, bo na ten moment to jest samowolka [...]. Kobiety filmowczynie często odkładają decyzję o macierzyństwie, bo boją się, że wypadną z rynku. Każda z nas radzi sobie na własną rękę, często angażując całe rodziny na czas planu, czasem ponosząc wysokie koszty niań. A można by to łatwo rozwiązać systemowo – walczyliśmy o wpisanie opieki nad dzieckiem w budżet filmowy. I walczyliśmy ze stereotypami, że kobieta z dziećmi w branży filmowej jest mniej dyspozycyjna i mniej profesjonalna (Ksieniewicz-Mil 2021).

#### 4. Nasze reżyserki kina

Poniższa analiza dotyczy reżyserek, które osiągnęły różne wymiary sukcesu zawodowego. Według Carolyn Byerly i Karen Ross kobiety w mediach radzą sobie (Byerly, Ross 2006: 75), przejmując męskie wzorce w zespole współpracowników (maskulinizacja), wprowadzając nowe sposoby bycia z akcentem feministycznym

w zawodzie (i w ten sposób budując alternatywnie swoją karierę), lub kroczą samotnie, odwracając się od walki, od zespołu. Jak postępują polskie reżyserki? Wydaje się, że to autorki indywidualne, osobne, z własnym projektem siebie jako kogoś niepowtarzalnego, wyjątkowego, o odmiennym spojrzeniu na jednostkę i społeczeństwo, lecz rzadko wybierające strategię feministyczną lub odwrotu. Polskie reżyserki to autorki kina o zmaskulinizowanym stylu „bycia w zawodzie”, pracujące najczęściej w duecie twórczym, kinopisarki będące scenarzystkami i reżyserkami swoich filmów, przedstawicielki mniejszościowego *women's cinema*, a także *minor cinema* (wyrażającego kwestie kulturowe mniejszości) czy *counter cinema* (szukającego własnego języka do wyrażania opresji, buntu) (por. Butler 2002: 15; Johnson 1991). Reżyserki filmowe starszego i średniego pokolenia w znakomitej większości pełnią rolę matek, żon, partnerek. Na podstawie dorobku twórczego, tematyki podejmowanej przez kobiety za kamerą można stwierdzić, że wspólna i bliska jest im postawa artystki współczującej i reformatorki, krytyczki społecznej, tropicielki problemów. Wspólnym rysem twórczości filmowej reżyserek jest ewokowanie doświadczeń prywatnych, intymnych, obrazowanie współczesnej problematyki społecznej, w tym dość często portretowanie „kobiety od środka”, kierowanie kamery na marginesy rzeczywistości, z pozoru nieważne. Wydaje się, że większość z nich cechuje zaangażowanie, empatia wobec ludzi innych, odrzuconych, ubogich, samotnych, osób poniżonych, sporniewieranych przez los i warunki życia. Na podstawie przeprowadzonej analizy źródłowej oraz wskazanych komponentów (sytuacja artystki, pochodzenie, mity artystyczne) wyłoniłam następujące modele twórczości reżyserskiej. Pod każdym wzorem znajduje się szkic biograficzny o jednej wybranej reżyserce reprezentującej dany model.

#### 4.1. Model reformatorki

Model **reformatorki** – to autonomiczna i wszechstronna autorka, mistrzyni, utytułowana, biegła w rzemiośle, cechuje ją profesjonalizm i doskonały warsztat pozwalający na realizację zarówno filmów autorskich, jak i na zlecenie, scenarzystka, od początku zorientowana na zdobycie wykształcenia i wykonywanie zawodu reżysera, twórczyni z wizją samej siebie w kinematografii. Poniżej zarysowano strategię A i B.

- **A. reformatorka feministyczna:** droga twórcza: od odwrotu feministycznego i wolności artystycznej, nakierowana na kino buntu – twórczość indywidualna i oryginalna, podważanie patriarchalnej optyki, stereotypów, podważanie dominujących ideologii i schematów myślenia, uwzględnianie zmarginalizowanych głosów i punktów widzenia, czerpanie z awangardy, stosowanie nowatorskich rozwiązań formalnych i środków wyrazu.

Przypadek A pozostaje w Polsce wciąż nie do końca spełniony, choć im młodsza reżyserka, tym silniej wybrzmiewa identyfikacja z twórczością kobiet

lub z feminizmem (np. Maria Sadowska<sup>7</sup>). Możemy natomiast wskazać potencjalne interwencje feministyczne (zob. Talarczyk-Gubała 2013a). Niektóre stare filmy Agnieszki Holland (*Kobieta samotna*, *Niedzielne dzieci*, *Kopia mistrza*) czy Barbary Sass (np. *Bez miłości*, *Krzyk*, *Debiutantka*, *Historia niemoralna*) zasługują na feministyczne odczytanie<sup>8</sup>. Same reżyserki w wywiadach pozostają jednak dość powściągliwe wobec tego typu interpretacji (zob. Wróblewski 2013: 517–518). Ciekawym materiałem w tym kontekście mógłby być film *Nina* Olgi Chajdas czy *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej. Z uwagi na fakt, że w tym tekście skupiam się na rodzajach reżyserek, nie podejmuję wątku poszczególnych utworów w dorobku filmowym kobiet. Wypada zaakcentować, że generalnie wątki feministyczne pojawiają się w twórczości reżyserek rzadko, a twórczynie niechętnie lub z umiarkowaną akceptacją przystają na takie interpretacje. Z czasem ich postawa wobec feminizmu przeradza się w deklarowaną sympatię (przykład Szumowskiej, Sadowskiej<sup>9</sup>). Wydaje się, że w polu kinematograficznym podchodzi się do feministycznych interwencji z większą rezerwą niż w przypadku sztuk plastycznych. W obu systemach produkcji kulturowej silnie uwypuklony pozostaje indywidualizm twórczy, lecz jak pisze Ewa Toniał (2011: 105) w monografii *Artystki polskie*, w latach 70. ubiegłego wieku pojawiły się już silne i jawne interwencje feministyczne<sup>10</sup>. W kinematografii tego okresu nie odnajdziemy analogicznych przykładów. Nieco później utworem feministycznym (i jedynym w Polsce jak do tej pory) okrzyknięto film *Bluszc* (1982) Hanksi Włodarczyk, która nie kontynuowała kariery reżyserskiej. W latach 90. w dziedzinie plastyki zarejestrowano „skandalizujące” prace (np. Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej). Wówczas w sztuce polskiej objawiła się ogromna różnorodność i wszechstronność artystek. I właśnie wtedy, gdy sztuka kobiet w latach 90. emanowała kobiecym doświadczeniem, w tym cielesnością, dowartościowaniem sfery domowej, obrazami opresji, władzy, refleksją nad płcią biologiczną i kulturową, problematyzacją spojrzenia w kulturze (zob. Jakubowska 2011: 157), kino polskie pozostawało patriarchalne i mizoginistyczne. W Polsce w sztukach plastycznych, w kinematografii i w teatrze po 2000 roku do głosu doszły roczniki artystek urodzone w latach 70. (M. Szumowska, M. Sadowska, A. Kazejak-Dawid, A. Jadowska, M. Piekorz i inne). Reprezentują one średnie pokolenie filmowców coraz odważniej kontestujące obyczajowość, prowokujące do dyskusji, poruszające tabu. Do tych kwestii powrócę, omawiając model kinopisarki. Natomiast wydaje się, że doświadczenie sztuki kobiet dla innych kobiet wciąż pozostaje nieprzepracowane.

<sup>7</sup> Zob. wywiad z reżyserką (Sadowska 2020a).

<sup>8</sup> I z takiej pozycji są czytane (zob. Talarczyk-Gubała 2013b).

<sup>9</sup> We wskazanych przypadkach dotyczy to sytuacji, gdy kariera kobiet za kamerą nabierze już rozpędu, a nie gdy dopiero się rozpoczyna. Sadowska bała się wychodzić na barykady, od strategii maskulinizacji przeszła do strategii reformatorki (por. Wejbert-Wąsiewicz 2015: 52; Juciewicz 2012).

<sup>10</sup> Wśród najgłośniejszych wskazać można działania Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL, Ewy Partum.

W kinematografii polskiej uwidacznia się silna matrylinearna twórczość Kędzierzawskich – matki i córki. Katarzyna Rosłaniec najbardziej z polskich twórców ceni Małgorzatę Szumowską, a Agnieszka Smoczyńska i Małgorzata Szumowska – Agnieszkę Holland. Pomimo deklaracji o podziwieniu i uwielbieniu dla twórczyń w polskiej kinematografii brak artystek wchodzących ze sobą w twórczy dialog, korzystających z dorobku innych kobiet za kamerą.

- **B. krytyczna intelektualistka, buntowniczką**, myślicielką odkrywającą i poszukującą prawdy, obdarzona intuicją umysłową, wydobywająca na jaw koncepcje dotychczas nieznane, aktywna komentatorka rzeczywistości, **eksploratorką** szukającą nowych dróg, a czasem **nowatorką**
  - droga twórcza: od inkorporacji po odwrót i wolność twórczą, nakierowana w twórczości na kino głównego nurtu, ale i kino buntu – burzenie stereotypów, podważanie dominujących ideologii i schematów myślenia, uwzględnianie zmarginalizowanych głosów i punktów widzenia, wchodzenie w dialog z innymi autorami kina, polemika z kanonem, czerpanie z różnych źródeł i wytworów kultury wysokiej i niskiej, twórczość o szerokim obiegu filmowym, silna pozycja zawodowa, znaczne oddziaływanie moralne w środowisku artystycznym, zaangażowanie społeczne i dyskurs mitu wolności. Charakteryzuje ją szerokie spektrum zainteresowań<sup>11</sup>, w tym naukowych.

Uosobieniem wyróżnionego powyżej wzoru twórczości jest Agnieszka Holland, sądzę jednak, że swoistą nowatorką jest Agnieszka Smoczyńska (*Fuga, Córki dancingu*). Również młodsza o trzydzieści pięć lat Aleksandra Terpińska (*Inni ludzie* – premiera w 2022, krótkometrażowy film *Najpiękniejsze fajerwerki ever*) wpisuje się pośrednio w ten model. Smoczyńska po *Córkach dancingu* (opiekunką artystyczną obrazu była Agnieszka Holland) okrzyknięta została najciekawszą młodą reżyserką rodzimego kina. W przypadku Terpińskiej trudno jeszcze dokonać oceny sytuacji artystki, jej postawy twórczej czy dorobku fabularnego i związanych z nimi uzasadnień twórczych z uwagi na początek jej kariery zawodowej. Trzydziestominutowe *Najpiękniejsze fajerwerki ever* zdawały się być proroczą wizją konfliktu w państwie. Warto wspomnieć, że artystka pełniła funkcję drugiej reżyser w filmach Smarzowskiego (Terpińska 2018).

Agnieszka Holland urodziła się w 1948 roku. W wieku 23 lat ukończyła reżyserię filmową w praskim FAMU, lecz jeszcze przez dekadę przebywała na emigracji. Jest matką reżyserki Katarzyny Adamik. Pytana<sup>12</sup> przeze mnie o ważne dla niej kobiety filmu wymieniła nowofalowe artystki – Agnes Varde, Verę Chytilovą

<sup>11</sup> Reżyserki wspominają o tym w wywiadach. Agnieszka Holland znana jest z dużego czytania, erudycji filozoficznej i kulturowej. Agnieszka Smoczyńska i Aleksandra Terpińska długo zajmowały się innymi kulturowymi działalnościami, Smoczyńska studiowała historię sztuki i kulturoznawstwo, a Terpińska – psychologię, próbowała także sił jako operatorka kamery.

<sup>12</sup> Spotkanie na Zoom młodzieży licealnej z Agnieszką Holland w ramach projektu Meet (22.05.2021).



oraz Kirę Muratową. Jej proces twórczy nad dziełem rozpoczyna się od tematu i nastroju, na wstępnym etapie powstaje też drobiazgową graficzną analizą życiorysów bohaterów. W pracy stosuje różne metody, w zależności od tego, czy scenariusz przetwarza na język filmu. Nie stroni od pracy zespołowej, zaprasza do współpracy różne osoby, obficie czerpiąc z kooperacji. Holland zrealizowała około pięćdziesięciu filmów reprezentujących różne gatunki filmowe (np. dramat, horror, thriller, film biograficzny, polityczny, przygodowy, kostiumowy), cztery filmy dokumentalne i kilkanaście sztuk teatralnych przygotowanych dla Telewizji Polskiej i telewizji we Francji. Bywała też scenarzystką lub współscenarzystką filmów innych reżyserów, reżyserką seriali amerykańskich, francuskich (w tym dla Netflix, HBO). We wczesnej twórczości stawiała na obrazy stonowane, mniej dynamiczne, realizm sytuacyjny i psychologiczny, naturalny język, zaś po emigracji wykorzystywała różnorodną konwencję gatunkową kina popularnego, nie stroniąc od optyki kiczu. Jej najważniejsze filmy to: *Zdjęcia próbne*, *Aktorzy prowincjonalni*, *Gorączka*, *Gorzkie żniwa*, *Kobieta samotna*, *Niedzielne dzieci*, *Europa Europa*, *Olivier Olivier*, *Tajemniczy ogród*, *Plac Waszyngtona*, *Kopia mistrza*, *Całkowite zaćmienie*, *Trzeci cud*, *Janosik*. *Prawdziwa historia*, *Julia wraca do domu*, *W ciemności*, *Pokot*, *Szarlatan*. Jako reżyserka pracuje indywidualnie, ale zdarzało jej się podejmować współpracę z członkami rodziny, z mężem Laco Adamikiem (*Mężczyzna niepotrzebny*), z siostrą Magdaleną Łazarkiewicz (serial *Ekipa*), z córką Katarzyną Adamik (*Janosik*. *Prawdziwa historia*, *Pokot*). Agnieszka Holland to reżyserka odnosząca międzynarodowe sukcesy, trzykrotnie nominowana do Oscara (za *Gorzkie żniwa*, *Europa Europa*, *W ciemności*), wielokrotnie nagradzana na najważniejszych festiwalach filmowych w Europie, odznaczona za wybitne zasługi dla kultury narodowej oraz za osiągnięcia w twórczości artystycznej (2011). Nie gardzi kinem popularnym, podejmuje współpracę z wieloma scenarzystami i producentami. Jej filmy cieszą się wysoką oglądalnością w kraju i za granicą, są emitowane w telewizji, dostępne na nośnikach. Podejmowane przez nią tematy cechuje uniwersalność. W PRL-u portretowała codzienność, rodzinę na tle przemian społeczno-politycznych, pęd ku karierze. Raz zrealizowany temat uważa za wyczerpany, nie ma potrzeby wracać do opisywanych wątków. Wydaje się natomiast, że na ekranie z upodobaniem zajmuje się losem jednostki wobec wielkiej historii i polityki, w tym rewizją społecznej pamięci, mitologii, bohaterów, świadomością i legendą społeczną oraz pamięcią o totalitaryzmach, wojnie i zagładzie. Nieobce są jej również tematy takie jak wolność artystyczna, relacja człowieka z naturą, kwestie metafizyczne. Ważnym rysem twórczości autorki pozostaje niejednorodność formalna i operowanie różnorodną stylistyką. Holland pozostaje bacznią obserwatorką współczesnego kina światowego, znającą dzieła i potrafiącą snuć o nim refleksje natury intelektualnej. Warto przywołać jej osobiste świadectwo<sup>13</sup> filmowego odbioru. Holland już w wieku 19 lat

<sup>13</sup> Spotkanie na Zoom młodzieży licealnej z Agnieszką Holland w ramach projektu Meet (22.05.2021).

posiadała własnoręcznie zapisany zeszyt z ulubionymi tytułami 250 filmów i ich krytycznymi opisami. Odważnie zabiera głos w aktualnym dyskursie publicznym, dotyczącym kwestii społecznych, artystycznych, moralnych i politycznych. W środowisku filmowym cieszy się wielkim uznaniem i honorami, m.in. jest przewodniczącą Gildii Reżyserów Polskich (por. Mrozek 2021).

#### 4.2. Model głośnicelki społecznej

Model **głośnicelki społecznej** – jej twórczość (profesjonalna lub półprofesjonalna) ma silne zabarwienie społeczne, często jest to działalność rozproszona – reżyseria w teatrze i w kinie czy przy produkcjach serialowych, podejmowana we współpracy scenariuszowej, operatorskiej; autonomia mniejsza niż u kinopisarki. Charakterystycznym elementem jest fakt ukazywania tematów kontrowersyjnych, rzadko poruszanych, w dramatycznej bądź w komediowej formule. **Społeczne zaangażowanie** polega na głoszeniu treści i idei humanistycznych, a nie na moralizatorstwie, walce, aktywizmie kulturowym czy politycznym, jak u reformatorki. Reżyserki za pośrednictwem filmów ujmują się za wykluczonymi, łamią stereotypy i tabu, analizują traumy, wewnętrzne procesy psychiczne jednostek i relacje międzyludzkie; są aż lub tylko  **tłumaczkami rzeczywistości**. Dzieli się swoimi obserwacjami, refleksjami, przeżyciami, ale nie „wychodzą na barykady” jak reformatorki. Reprezentantkami tego modelu wydają się Magdalena Piekorz, Kasia Adamik, Olga Chajdas, które realizują kariery artystyczne na kilku polach produkcji sztuki, niekiedy zabierając głos w ważnych sprawach społecznych w swych filmach.

Najstarsza ze wskazanych, Magdalena Piekorz, urodziła się w 1974 roku. Ukończyła reżyserię na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Od najmłodszych lat była związana z kulturą, teatrem. Chciała zostać aktorką, lecz w wieku nastoletnim zajmowała się dziennikarstwem telewizyjnym, co później doprowadziło ją do reżyserii. Jest autorką dokumentów, sztuk teatralnych i trzech filmów fabularnych: *Pręgi* oraz *Senność* i *Zbliżenia*. *Za Pręgi* otrzymała Złote Lwy na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni w 2004 roku. Scenariusz do filmu napisał Wojciech Kuczok, z którym reżyserka na stałe współpracuje. Warto dodać, że Piekorz angażuje do zdjęć filmowych znanego dokumentalistę Marcina Koszałkę. Choć w *Pręgach* tematem przewodnim było dziedzictwo przemocy w rodzinie, reżyserka stale powraca do tematu związków w swoich filmach. *Senność* emanuje atmosferą niemożności zbudowania dobrych więzi, a *Zbliżenia* mówią o toksycznej relacji matki i córki. Jej filmy nie osiągają wysokiej frekwencji kinowej, ale stosunkowo łatwo do nich dotrzeć. Dostępne są w szerokim obiegu (na płytach DVD oraz w sieci). W ostatnich latach Piekorz realizuje się reżysersko częściej w teatrze, w tym w musicalu. Wykłada na Wydziale Reżyserii w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego. Pełniła także funkcję dyrektora artystycznego Instytucji Filmowej „Silesia-Film”. Od 2018 roku jest dyrektorem artystycznym Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Przez lata była związana ze studium filmowym TOR.

### 4.3. Model kinopisarki

Model **kinopisarki** – to najczęściej scenarzystka i reżyserka równocześnie, charakteryzuje ją twórczość profesjonalna i samodzielna droga artystyczna. Czerpie z intuicji i osobistych doświadczeń oraz bogatego materiału faktograficznego. Połączenie „kina” i „pisanie” odnosi się do stałego projektu artystycznego, do pełnej wolności strategii autorskiej wykorzystywania filmu jako „życiopisania”, emanacji jednostkowego doświadczenia ludzkiego, przede wszystkim kobiecego, podważania różnych tabu społeczno-kulturowych, prowadzenia sporu ze światem. Z modelem kinopisarki, „**życiopisarki**” łączy się rola **kontestatorki, prowokatorki, buntowniczk**i, **eksploratorki**, odkrywającej fakty, wewnętrzne przeżycia podmiotowe kobiet, **badaczki rzeczywistości** (por. społeczne role uczonych w: Znaniecki 1984: 443–478). Kinopisarka czasem nie wykracza poza opisanie nowych faktów, traktując je jako esencję przekazu (typ sprawozdawczo-dziennikarski). Niekiedy jej rola społeczna polega jednak na odkrywaniu problemów (typ intuicji pogłębionej).

Wzór A i B odnosi się do organizacji procesów twórczych i postawy twórczej realizowanej w działaniu. Metoda stosowania intuicji pogłębionej opiera się na wrażliwym i empatycznym wnikaniu, przetwarzaniu, wyobrażaniu, poddawaniu rzeczywistości analizie i refleksji. W takiej organizacji pracy następuje otwarcie na spontaniczność, „czucie”, los, sytuację. Z kolei zastosowanie materiałów faktograficznych, obserwacji, źródeł biograficznych i innych zastanych materiałów prowadzi do kontestacji, prowokacji innego rodzaju estetycznego. W rzeczywistej pracy artystycznej wzory A i B wzajemnie się przenikają.

- **A. Kinopisarka o intuicji pogłębionej** – cechuje ją autonomiczna, samodzielna droga twórcza, twórczość profesjonalna, wyrazista, zachowania artystyczne typu ekspresyjno-instynktownego; to **kontestatorka**, „**człowiek naturalny**”, **kobieta czucia**, **reżyserka spontaniczna** (zob. Osęka 1978: 185–187; Gołka 1995), „**idąca w szaleństwo**” (por. Durys 2016). W moim mniemaniu model ten reprezentowała mistrzyni kobiecego portretu w kinie polskim Barbara Sass (zob. Talarczyk-Gubała 2013b), a obecnie – Małgorzata Szumowska urodzona w 1973 roku, pracująca w duecie twórczym, oraz o trzy lata młodsza Maria Sadowska.

Obie żyjące autorki, prywatnie żony i matki, są **zaangażowane społecznie**, komentują rzeczywistość polską w licznych wywiadach, mają też silną inklinację rodzinną do pracy artystycznej. Sadowska to aktywistka w walce o prawa kobiet (Sadowska 2020b), a przy tym artystka wyjątkowa<sup>14</sup>, utalentowana piosenkarka, kompozytorka i reżyserka (Sadowska 2020a), autorka o wyrównanej osobowości twórczej i podstawowej (Gołaszewska 1986).

Małgorzata Szumowska wykształcenie filmowe zdobyła w PWSFTviT w Łodzi. Po obejrzeniu *Kobiety samotnej* Agnieszki Holland zapragnęła zrobić „filmy

<sup>14</sup> U Gołki (1995) wyjątkowość związana jest z osobowością twórczą oraz wielością talentów.

z pazurem” (Lankiewicz 2021). Wzrastała w rodzinie inteligenckiej, gdzie ojciec Maciej Szumowski był opozycyjnym dziennikarzem, a matka Dorota Terakowska – pisarką. Początkowo, jak większość reżyserek, realizowała dokumenty filmowe. Na dużym ekranie debiutowała obrazem *Ono* (2004). Jej scenariusz zainspirował matkę do napisania książki pod tym samym tytułem. Od czasu studiów pracuje nieustannie z operatorem zdjęć Michałem Englertem. Różnorodne strategie jej działania (przyłączenie, maskarada polegająca na przywdziewaniu schematycznej kobiecości i pójścia w „szaleństwo”) opisała Elżbieta Durys (2016). Za najważniejsze realizacje duetu twórczego można uznać następujące produkcje: *Szczęśliwy człowiek*, *Ono*, *33 sceny z życia*, *Sponsoring*, *Ciało*, *W imię*, *Twarz*. Są to filmy realistyczne, niekiedy o publicystycznym wydźwięku. Reżyserka bywa krytyczna, czasem prowokacyjna, ale jej twórczość dobrze funkcjonuje w obiegu kinowym i pozakinowym (wydania filmowe, telewizja, sieć). Na formalny charakter produkcji artystki składa się kilka stałych komponentów pracy: umiejętnie podkreślana nastrojowość w kadrze; operowanie humorem, kontrastem, groteską; obecność scen i dialogów improwizowanych; realizm i psychologizm postaci; bliska relacja z aktorem; naturalny, czasem dosadny język. Tematyka filmów, realizowanych przez Szumowską, oscyluje wokół współczesnych problemów, z jakimi mierzy się jednostka, a czasem sama autorka. Reżyserka pozostaje od lat artystką poszukującą tematów tabu, nagradzaną na festiwalach filmowych w kraju i za granicą. Do tej pory wśród zagadnień, jakie wzięła na warsztat, znalazły się: problematyka ciąży i dojrzewania do macierzyństwa, śmierć, w tym trauma straty rodziców, relacje damsko-męskie, seks, nowoczesna prostytutka, emigracja, sacrum i wiara religijna, homoseksualizm wśród księży, rozłam ciała i ducha, zabiegi na ciele: anoreksja, operacje plastyczne.

- **B. Kinopisarka ze sprawozdawczo-dziennikarskim stylem pracy** – charakteryzuje ją autonomiczna, samodzielna droga twórcza, twórczość półprofesjonalna lub profesjonalna, zachowania artystyczne typu ekspresyjno-instynktownego. W twórczości czerpie z bogatego materiału faktograficznego, jest nastawiona na zdanie relacji, ukazanie problemów współczesnego życia w postnowoczesności, **często prowokuje, zajmuje stanowisko w konkretnej sprawie**. Reprezentantkami tego wzoru są w mojej opinii Katarzyna Rosłaniec, Barbara Białowas, Ewa Bukowska, Anna Kazejak-Dawid, Anna Jadowska, Kinga Dębska.

Trudno jest ująć zbiorczo twórczość i sytuację wymienionych reżyserek, każda charakteryzuje się bowiem własnym stylem i upodobaniami. Jedną z nich jest Katarzyna Rosłaniec urodzona w 1980 roku. W 2004 roku ukończyła ona studia ekonomiczne w Gdańsku, a następnie w latach 2004–2008 kształciła się w Warszawskiej Szkole Filmowej oraz w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Wyraźnym rysem osobowości twórczej reżyserki pozostaje koncentrowanie się na problematyce ludzi młodych. Katarzyna Rosłaniec jest autorką scenariuszy do swoich trzech pełnometrażowych filmów *Galerianki*,

*Baby Blues*, *Szatan kazał tańczyć*, które zostały wyróżnione w kraju i za granicą, m.in. w 2013 roku reżyserka otrzymała nagrodę Kryształowego Niedźwiedzia na Festiwalu Berlinale za film *Baby Blues*. W *Galeriankach* i *Baby Blues* przekonująco opowiedziała o życiu nastolatków, podejmując na ekranie kwestie seksualne, w tym nieletniej prostytutki, nastoletniego rodzicielstwa. W ostatniej produkcji ekranowej kreśli obraz pokolenia dwudziesto- i trzydziestolatków, uwypuklając konsumpcyjne wzory życia, dyktat mody, mediów i nowych technologii, pustkę duchową. Reżyserka nawiązuje do kiczu, stawia na ostre obrazy, dynamiczne kadrowanie, odważne rozwiązania scenariuszowe, groteskę, ironię, potęguje barwę i kolor zdjęć. Dużą wagę przywiązuje do symboliki barw oraz kostiumu. Moda jest bowiem istotnym znakiem rozpoznawczym jej filmów. Całość zamyka w nowoczesnej, teledyskowej estetyce, stosując naturalny język nasycony sporą dozą wulgaryzmów. Mimo nagród i wyróżnień przyznanych reżyserce za filmy jej osoba i dzieła budzą skrajne emocje wśród filmowców i krytyków. Dla jednych jest autorką bezkompromisową, radykalną, rewolucyjną w ukazywaniu generacji młodych, ich zagubienia, potrzeb i błędów młodości. Inni uznają ją za „niedojrzałą”. Filmy Katarzyny Rosłaniec dostępne są na różnych nośnikach, a w kinach chętnie ogląda je młoda publiczność.

#### 4.4. Artystka odrębna

**Artystka samotna, odrębna, autorka kontrkina, indywidualistka** – jest wyjątkowa i wierna sobie, cechuje ją samodzielna droga twórcza (możliwa silna inklinacja dziedzictwa), profesjonalizm (od najmłodszych lat związana z filmem); jest niezależna, bywa nie tylko reżyserką, lecz także scenarzystką, montażystką i producentką. Autonomiczna, choć może pracować w duecie artystycznym, jej twórczość przekracza osobowość podstawową. To reżyserka o spójnej wizji świata, siebie i innych, realizująca kontrkino wedle własnego projektu formalnego oraz ideacyjnego (np. u Kędzierzawskiej duchowe dzieciństwo w filmach). Jej **indywidualizm** polega na niepowtarzalności, nieporównywalności z innymi (Mazierska 2004).

Dorota Kędzierzawska, urodzona w 1957 roku, reprezentuje model artystki tworzącej kontrkino. Realizuje dzieła w konwencji realistycznych dramatów, w twórczości czerpie z obserwacji, doświadczeń ludzkich, faktów społecznych, intuicji, różnych źródeł i wytworów kultury wysokiej. Jest córką Jadwigi Kędzierzawskiej, mistrzyni kina dla dzieci, związanej z łódzkim SE-MA-FOR-em. Edukację filmową rozpoczęła jako dziecko na planie filmowym u matki. Kształciła się w moskiewskim WIG-u i łódzkiej PWSFTviT. Debiutowała filmem telewizyjnym *Koniec świata* (1988). Od początku kariery realizowała odrębne kino autorskie, poruszając uniwersalne tematy, takie jak np. perspektywa jednostek słabszych, nietolerancja i odrzucenie społeczne. Od lat 90. reżyserka pracuje w duecie z partnerem, operatorem zdjęć Arturem Reinhartem. Wraz z nim stworzyła w 2011 roku

projekt kina objazdowego „Polska Światłoczuła”. Najważniejsze realizacje filmowe reżyserki to: *Diabły, diabły*, *Wrony*, *Koniec świata*, *Jestem*, *Jutro będzie lepiej*, *Nic*, *Pora umierać*, *Żużel*. Kędzierzawska jest także autorką kilku spektakli teatralnych oraz dokumentu *Inny świat* o Danucie Szaflarskiej. Ukazując problemy i świat dziecka, stała się kontynuatorką dzieła matki w obrazowaniu „małych smutków” na ekranie. Jej najnowszy melodramat *Żużel* był próbą wejścia w inny temat i obieg. Dorota Kędzierzawska przywiązuje wagę do poetyki i piękna kadru, symboliki „rzeczy małych”. Dbając o formę filmową, maluje kamerą subiektywne doświadczenia inności, samotności, starości. Obrazuje powolną codzienność dzięki statyce kadru, starannemu budowaniu nastroju, operowaniu miękkim światłem i naturalnym kolorem. Charakterystycznymi elementami jej dojrzałej formy filmowej pozostają: bardzo oszczędny język, pogłębiona praca z aktorem dziecięcym, skromność w wykorzystywaniu innych środków filmowych. Kędzierzawska to odrębna kinopisarka, niezależna twórczyni kina artystycznego, a przy tym społecznie zaangażowanego, autorka doceniona przez krytyków, prasę, jury i publiczność na festiwalach w Polsce i na świecie, zdobywczyni ponad stu prestiżowych nagród filmowych. Jej dzieła funkcjonują w ograniczonym obiegu społeczno-kulturowym (brak wydań na DVD i niedostępność online), ale reżyserka ma swoją wierną publiczność.

Najmłodszą reżyserką filmową, której sylwetkę twórczą warto przywołać w kontekście oryginalnego modelu artystycznego, jest Jagoda Szalc, reżyserka pełnometrażowych filmów *Wieża*, *Jasny dzień*, *Monument*, filmów krótkometrażowych i sztuk teatralnych. Mimo młodego wieku jest to artystka realizująca twórczość profesjonalną, kino-sztukę o silnej formule **metafizycznej, poetyckiej i katarktycznej**. Z tego powodu skłonna jestem wpisać jej postawę twórczą i dokonania w wyłoniony powyżej model funkcjonowania kobiety za kamerą.

#### 4.5. Artystka w służbie społecznej

**Artystka w służbie społecznej, społecznica** – cechują ją instynktowne zachowania artystyczne. Często pracuje w duecie twórczym lub na konto partnera, męża, długo zorientowana jest na zdobycie doświadczenia (pełnienie funkcji II reżysera bez wykształcenia zawodowego). To kobieta-robotnica na planie filmowym, nieoderwana od kariery protektora-partnera, a co za tym idzie, jej życiorys twórczy nie jest autonomiczny. Scenarzystka, tworząca dzieła o wysokich walorach artystycznych ukierunkowane na propagowanie dialogu, podnoszenie poziomu wiedzy i empatii. W twórczości czerpie ze starannej kwerendy źródłowej, kulturowej, historycznej, z faktów społecznych, wybiera dyskurs mitu społecznego zaangażowania.

Uosobieniem tego modelu kariery kobiety za kamerą jest Joanna Kos-Krauze, reżyserka i scenarzystka filmowa urodzona w 1972 roku. Studiowała polonistykę i hebraistykę, a pracę z filmem rozpoczęła jako druga reżyser. Od

lat 90. realizowała filmy (*Gry uliczne*, *Dług*, *Wielkie rzeczy*) z późniejszym mężem Krzysztofem Krauzem. Razem tworzyli kino społeczne, dla którego punktem wyjścia jest fakt społeczny, realna historia losu ludzkiego, dramat życiowy. Twórczy duet został doceniony na krajowych i światowych festiwalach (kilkadziesiąt nagród). Wśród jego najważniejszych realizacji znajdują się filmy: *Mój Nikifor*, *Wielkie rzeczy*, *Plac Zbawiciela*, *Papusza*, *Ptaki śpiewają w Kigali*. Tematem tych filmów są relacje społeczne, co ważne, widziane od strony słabszych w kulturze, np. wykluczonych artystów, kobiet funkcjonujących w polskich rodzinach w obliczu przemian społeczno-kulturowych czy świadki ludobójstwa. Aspekty formalne, takie jak statyczne i dynamiczne obrazy, staranna plastyka kadru, oszczędność środków filmowego oddziaływania, pogłębiona praca z aktorem, naturalny język, dbałość o psychologizm postaci, uwypuklają humanistyczny i zaangażowany przekaz filmów. Joanna Kos-Krauze od śmierci męża w 2014 roku kontynuuje pracę w zawodzie. Za działalność filmową została doceniona przez krytyków w kraju i na świecie. Umiarkowana frekwencja kinowa i dobry odbiór filmów przez widzów daje jej wysoką pozycję wśród współczesnych polskich twórczyń filmowych. Jej oddziaływanie moralne w środowisku filmowym jest znaczne, co potwierdza aktywność w związku zawodowym Gildia Reżyserów Polskich, powstałym w 2013 roku z inicjatywy Agnieszki Holland, Krzysztofa Krauzego i Wojciecha Smarzowskiego.

## 5. Podsumowanie

Rozpatrywana w artykule twórczość to działalność niejednolita tematycznie i formalnie, oryginalna, niepokorna, ale nie feministyczna. Obecnie nie działa w Polsce romantyczna twórczyni sprawy narodowej na miarę Andrzeja Wajdy, apologetka historii polskiej czy burzycielka mitów, zwolenniczka „wsadzania kija w mrowisko” czy choćby artystka od zabawy. Reformatorki, kinopisarki, głosicielki społeczne, artystki-społecznice, artystki odrębne – za tymi nazwami kryje się szeroki wachlarz strategii, a wzory te w rzeczywistości niekiedy wzajemnie się mieszają<sup>15</sup> i łączą w dyskursie społecznego zaangażowania, krzewienia mitu wolności artystycznej. Charakteryzując kobiety reżyserki, można wskazać na ich predyspozycje twórcze, inteligencję, wyobraźnię, niezależność, niechęć wobec autorytetów, upór, ambicję, wiarę w siebie, pragnienie osiągnięć, skłonność do ryzyka, ale także dystans wobec dotychczasowego dorobku kulturowego, kanonu. Jednocześnie są to autorki nastawione na dialog, eksplorację światów artystycznych, powołujące nowe stowarzyszenia filmowe (Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich, Kobiety Filmu, Gildia Reżyserów Polskich), będące motorem równościowych zmian w systemie kinematograficznym (Goeber 2021;

<sup>15</sup> Np. Sadowska – kinopisarka-reformatorka.

por. Toeplitz 1980: 91–94, 103). Komentarz Agnieszki Holland dobrze oddaje społeczną istotowość reżyserskiej działalności kobiet w kraju:

[...] Chcemy kreować miejsce do twórczej dyskusji o filmie i szeroko pojętej sztuce z różnorodnymi środowiskami. Mamy nadzieję, że jako największa w Polsce organizacja zrzeszająca reżyserów filmowych będziemy czerpać wiele kreatywnej energii z codziennych spotkań z innymi artystami [...] (za: Szewczyk 2021).

## Bibliografia

- Butler A. (2002), *Women's Cinema: The Contested Screen*, Wallflower Press, Nowy Jork.
- Byerly C.M., Ross K. (2006), *Women and Media: A Critical Introduction*, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton.
- Durys E. (2016), *Kobieta w męskim świecie. Strategie działania Małgorzaty Szumowskiej*, [w:] I. Desperak, I. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki, buntowniczkini, rewolucjonistki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 265–278.
- Goeber G. (2021), *With Eyes Wide Open: Gender Equality in the Polish Film Industry*, [w:] S. Liddy (red.), *Women in International Film Industry. Policy, practice and power*, Palgrave Macmillan, Limerick, s. 61–76, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-39070-9\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-030-39070-9_4)
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Golka M. (2013), *The Sociology of the Artist in the Postmodern Era. Pride and Uncertainty*, LIT Verlag, Wiedeń–Berlin.
- Gołaszewska M. (1986), *Kim jest artysta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Gontarek L. (2021), *Po raz pierwszy w historii łódzkiej Filmówki na reżyserię dostały się same kobiety*, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,27574152,po-raz-pierwszy-w-historii-lodzkiej-filmowki-na-rezyserie-przyjeto.html#s=BoxWyboLink> (dostęp: 15.09.2021).
- Ilczuk D., Gruszka-Dobrzyńska E., Socha Z., Hazanowicz W. (2020), *Policzone i policzeni! Artystki i artystki w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS – Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Jakubowska A. (red.) (2011), *Artystki polskie*, Wydawnictwa Szkolne PWN – Park Edukacja, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Johnson C. (1991), *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. Alicja Helman, „Film na Świecie”, nr 5(384), s. 13–21.
- Jucewicz A. (2012), „Szuma, ty jesteś facet!”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,11032540,szuma-ty-jestes-facet.html> (dostęp: 30.06.2015).
- Ksieniewicz-Mil M. (2021), *Producentki, reżyserki, aktorki – czas na równe prawa*, <https://siedemosmych.pl/producentki-rezyserki-aktorki-czas-na-rowne-prawa/> (dostęp: 2.10.2021).
- Lankiewicz E. (2021), „Nieźle, jak na kobietę”. Agnieszka Holland szczerze o różnicach płci w kinie, „Wprost”, <https://www.wprost.pl/prime-time/10504780/agnieszka-holland-o-kobietach-w-kinie-rzadzie-politykach-i-feminizmie.html> (dostęp: 5.11.2021).
- Lubelski T. (2009), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice.
- Lubelski T. (red.) (2014), *Encyklopedia kina polskiego*, Biały Kruk, Kraków.
- Mazierska E. (2004), *Dorota Kędzierzawska – diabył, wrony, kobiety: kobiece kontrkino*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, Rabid, Kraków, s. 216–217.
- Mazierska E., Ostrowska E. (2006), *Women in Polish Cinema*, Berghahn Press, Nowy Jork–Oxford.



- Misiak A. (2015), *Women & Film under Communism: A Report from the Archive*, <http://womenundercommunism.com/other-women-filmmakers/> (dostęp: 15.09.2021).
- Mrozek W. (2021), *Moja mocna pozycja, to, że Wajda liczy się z moimi opiniami, nie podobało się wielu kolegom*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,75410,27592389,agnieszka-holland-do-rezyserek-nie-lekajcie-sie.html> (dostęp: 1.11.2021).
- Oseka A. (1978), *Mitologie artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Radkiewicz M., Talarczyk M. (red.) (2018), *(Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Sadowska M. (2020a), *Początek nocy – album o miłości w zwykłej codzienności*, rozmowę przeprowadziła W. Szymańska, <https://rytmy.pl/poczatek-nocy-album-o-milosci-w-zwyklej-codziennosci-wywiad-z-maria-sadowska/> (dostęp: 18.10.2021).
- Sadowska M. (2020b), *Rząd się ośmiesz – Maria Sadowska*, rozmowę przeprowadził D. Dudko, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/aborcja-w-polsce-i-wyrok-tk-maria-sadowska-rzad-sie-osmiesz/qhmwmp> (dostęp: 15.09.2021).
- Szewczyk U. (2021), *Gildia Reżyserów Polskich w Fabryce Norblina*, <https://retailjournal.pl/2021/04/19/gildia-rezyserow-polskich-z-siedziba-w-fabryce-norblina/#:~:text=Gildia%20Re%C5%BCyser%C3%B3w%20Polskich%20to%20zwi%C4%85zek%20zawodowy%2C%20zrzeszaj%C4%85cy%20ponad,in.%20Wojciecha%20Smarzowskiego%2C%20Krzysztofa%20Krauze%20i%20Agnieszki%20Holland> (dostęp: 18.10.2021).
- Talarczyk-Gubała M. (2013a), *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Talarczyk-Gubała M. (2013b), *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Talarczyk-Gubała M. (2015), *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Talarczyk-Gubała M. (2018), *Raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*, [https://krytykapolityczna.pl/file/2016/02/Raport-Monika\\_Talarczyk\\_2018.pdf](https://krytykapolityczna.pl/file/2016/02/Raport-Monika_Talarczyk_2018.pdf) (dostęp: 1.01.2020).
- Taszycka A. (2018), *Helena Amiradžibi-Stawińska – Z Gruzji do Polski*, [w:] M. Radkiewicz, M. Talarczyk (red.), *(Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 83–94.
- Terpińska A. (2018), *Aleksandra Terpińska – reżyserka filmu „Najpiękniejsze fajerwerki ever”*, <https://www.youtube.com/watch?v=3Xcq-Jg34qs> (dostęp: 8.11.2021).
- Toeplitz J. (1980), *Women in the Media*, UNESCO, Paris.
- Tomasik K. (2004), *Polskie reżyserki filmowe 1919–2002*, „Kultura i Historia”, nr 6, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179> (dostęp: 30.01.2015).
- Toniak E. (2011) *Artystki w PRL-u*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Wydawnictwa Szkolne PWN – Park Edukacja, Warszawa–Bielsko-Biała, s. 94–111.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2015), *Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i szklany sufit w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 13, s. 47–59 i wskazana tam bibliografia.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2016), *Niepokorne reżyserki kina polskiego*, [w:] I. Desperak, I. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki, buntowniczkini, rewolucjonistki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 253–263 i wskazana tam bibliografia.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2018), *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” nr 66, s. 11–31, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.66.02>
- Wejbert-Wąsiewicz E., Zimnica-Kuzioła E. (2019), *Female directors of contemporary Polish theater and cinema (selected examples)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 71, s. 121–137, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.71.09>

Wejbert-Wąsiewicz E., Porczyński D., Rozalska A. (2021), *On Contemporary Issues in the Sociology of Art: Introduction*, „Przełęcz Socjologii Jakościowej”, nr 17(3), s. 6–26, <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.01>

Wróblewski J. (2013), *Reżyserzy*, Wielka Litera, Warszawa.

Znaniecki F. (1984), *Spoleczne role uczonych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

### Źródła internetowe

<https://culture.pl/pl/tworcy> (dostęp: 31.10.2021).

<https://filmpolski.pl/fp/> (dostęp: 31.10.2021).

<https://kobietyfilmu.pl/tag/stowarzyszenie-kobiety-filmu/> (dostęp: 1.08.2021).

<https://pisf.pl/> (dostęp: 1.08.2021).


<https://www.magdalenapiekorz.com/> (dostęp: 5.11.2021).

## WOMEN DIRECTORS OF CONTEMPORARY POLISH FEATURE FILM. A SKETCH FROM THE SOCIOLOGY OF FEMALE ARTISTS

**Abstract.** The aim of the article is to set the work of Polish contemporary living female feature film directors in the context of the characteristic features of women's work, common or not. Based on the own analysis of the found materials, the components of women's film careers were extracted in order to create an outline of various attitudes and types of creativity, taking into account the discourse justifying the need to create cinematography, the situation of women artists in the artistic and film-making field through their generational affiliation, the creative attitude realised in action, the way in which they make their creativity available (circulation), the degree of innovation in creative activity, the degree of involvement in being an artist, their social position: successes, awards, prestige, moral influence in the artistic environment. Contemporary female filmmakers are characterised by their social involvement (social activist, social voiceover, intellectualist-reformist filmmaker, independent artist). This article is a sketch from the sociology of women artists, not including the whole output of women directors in Poland.

**Keywords:** sociology of artist-women, film, cinema, Polish female artists.

Katarzyna Kulpińska\*

 <https://orcid.org/0000-0003-0980-0461>

## PLAKACISTKI PRL-U – ARTYSTKI (NIEMAL) ZAPOMNIANE

**Abstrakt.** Tekst poświęcono polskim artystkom uprawiającym w okresie PRL-u plakat – dziedzinę grafiki użytkowej uważaną jeszcze pod koniec XX wieku za męską domenę. Zawiera krótki zarys aktywności kobiet w tej dyscyplinie – od sytuacji pierwszych polskich artystek tworzących plakaty w ramach duetów projektowych lub spółek reklamowych w latach 30. XX wieku poprzez kształcenie artystyczne i dokonania projektantek w dziedzinie plakatu w okresie PRL-u aż do przełomu XX i XXI wieku, kiedy nastąpiła zasadnicza zmiana w statusie i postrzeganiu pracy polskich projektantek. W tekście podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego dorobek polskich plakacistek jest bardzo słabo reprezentowany w licznych opracowaniach poświęconych polskiemu plakatowi XX wieku i dlaczego w przypadku małżeńskich par artystów zajmujących się (indywidualnie) tworzeniem plakatów rozpoznawalność i prestiż stawały się zazwyczaj udziałem mężczyzny. Pominięcie roli kobiet na tym polu widoczne jest także we współczesnym dyskursie dotyczącym polskiego plakatu, szczególnie w badaniach skoncentrowanych na Polskiej Szkole Plakatu (dostrzeganie niemal wyłącznie męskiej reprezentacji tego zjawiska).

**Słowa kluczowe:** herstoria, plakat PRL-u, polskie plakacistki w PRL-u, Polska Szkoła Plakatu, kształcenie artystyczne, nieobecność plakacistek PRL-u we współczesnym dyskursie, Anna Huskowska, Maria Ihnatowicz, Liliana Baczewska, Hanna Bodnar.

### 1. „Płeć” plakatu?

Plakat, medium uwikłane w artystyczny, ale także socjologiczny kontekst, jeszcze do niedawna uważany był za typowo męską dziedzinę sztuki. Męską z powodu cech przypisywanych twórcy – projektantowi dobrych plakatów spełniających określone funkcje i przyciągających uwagę odbiorcy odważną formą

---

\* Dr hab., prof. UMK, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, ul. Sienkiewicza 30–32, 87-100 Toruń, e-mail: [catalina@umk.pl](mailto:catalina@umk.pl)

lub mocnym przekazem; męską także dlatego, że w świadomości zbiorowej nie zapisały się nazwiska wybitnych artystek-projektantek. To błędne koło zostało przerwane dopiero na przełomie XX i XXI wieku, mimo iż wśród części profesorów rodzimych pracowni dyplomujących pokutował jeszcze wówczas pogląd, że „kobieta nie robi dobrego plakatu”, wobec czego gros studentek na dyplom z projektowania graficznego „wybierało” wykonanie ilustracji książki dla dzieci, opracowanie szaty graficznej książki kucharskiej lub kalendarza. Taka decyzja, choć nie deprecjonowała wartości ich projektu, wynikała ze swego rodzaju ograniczenia. Od przełomu XX i XXI wieku można jednak zaobserwować wysyp młodych talentów – artystek kończących akademie/uczelnie artystyczne<sup>1</sup> obroną dyplomu z plakatu – i śledzić dalszą ich karierę. Obecnie, w dwóch dekadach XXI wieku, plakat autorstwa kobiet nie jest niczym niezwykłym – jest świeży, zaskakujący, bywa mocny i kontrowersyjny w przekazie, przyciąga uwagę<sup>2</sup>. Przemiany, które zaszły w funkcjonowaniu i recepcji współczesnego plakatu, sytuują go w szerszym obszarze praktyk koncepcyjno-projektowych; to medium nie jest już wyłącznie sztuką ulicy, dobrze funkcjonuje w środowisku wirtualnym, posługuje się nowym językiem, angażuje nowe media (plakat interaktywny). Współczesne projektantki tworzą na zlecenie, ale też z potrzeby wypowiedzenia się na dany temat, często w ważnej społecznie kwestii, a sporo ich prac ma charakter wypowiedzi autorskiej realizowanej jako *self-edition*, w której to formule wypowiedają się także współcześni projektanci. Nie można jednak zapomnieć o poprzedniczkach kobiet tworzących dziś plakaty.

## 2. Herstoria polskiego plakatu – podstawowe fakty

Herstoria plakatu jest niemal tak długa jak dzieje samego plakatu litograficznego, którego kolebką była pod koniec XIX wieku Francja, wówczas jednak dziedzina ta nie obfitowała w nazwiska artystek. Kobieta w procesie powstania plakatu, którego autorem był mężczyzna, odgrywała najczęściej bierną, wręcz służebną rolę – na plakatach Art Nouveau była przyciągającą męskie oko odbiorcy modelką, wdzięcznym motywem zwiększającym szansę sprzedaży towarów czy usług, a znacznie rzadziej podmiotem – bohaterką plakatu (np. słynna aktorka Sarah Bernhardt czy tancerka Loïe Fuller), który promował także jej talent

<sup>1</sup> Warto odnotować, że w funkcjonujących obecnie katedrach i pracowniach projektowania graficznego/plakatu, znaku i kompleksowego projektowania graficznego na polskich uczelniach wyższych zatrudnieni są w przeważającej większości mężczyźni (oni także kierują tymi jednostkami).

<sup>2</sup> Wśród współczesnych artystek tworzących znakomite plakaty można wymienić Monikę Starowicz, Elżbietę Chojnę, Bognę Otto-Węgrzyn, Joannę Górską (w duecie Homework), Małgorzatę Gurowską, Justynę Czerniakowską, Monikę Zawadzką, Kaję Renkas. Jest też kilka laureatek Międzynarodowego Biennale Plakatu w kategorii Złoty Debiutów im. Henryka Tomaszewskiego (Dominika Różańska 2002; Anita Wasik 2008; Zofia Klajs 2012) czy też nagród i wyróżnień honorowych (Małgorzata Medowska, Anna Szczepańska).

i spektakle, w których to ona była gwiazdą. W Europie pojedyncze artystki (Jane Atché) tworzyły plakaty na przełomie XIX i XX wieku; w Polsce dopiero w latach 30. XX wieku, i to zazwyczaj nie samodzielnie, ale wraz z mężem (w Krakowie działali w duecie Anna Seifert i Franciszek Seifert, w Warszawie: Stanisława Sandecka-Nowicka i Maciej Nowicki) lub w ramach atelier graficznego (warszawska pracownia grafiki dekoracyjno-reklamowej „Mewa” złożona z Jadwigi Salomei Hładki-Wajwód<sup>3</sup>, jej męża Antoniego Wajwóda i kolegi, Edwarda Manteuffla). Warto podkreślić, że w przypadku takiej współpracy na projektach widniała sygnatura obojga twórców, artystki były traktowane równorzędnie, jako partnerki, a plakaty powstałe w atelier „Mewa” sygnowane były znakiem graficznym – sylwetą ptaka. Studenci i studentki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (a także wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego) w zakresie grafiki użytkowej wykonywali podczas zajęć ilustracje, projekty opakowań, okładek i plakatów; niektóre z nich zostały wydane<sup>4</sup>. Wanda Telakowska i Olga Binder-Siemaszkó wykonały pojedyncze plakaty już jako absolwentki warszawskiej ASP. Ta ostatnia tworzyła plakaty także po wojnie, głównie do spektakli dla dzieci, ale w jej przypadku twórczość w dziedzinie ilustracji znacznie przyćmiła dokonania w pozostałych dziedzinach – w prestiżowym czasopiśmie „Graphis” dwukrotnie opublikowano obszernie artykuły na temat jej twórczości (Lenica 1950: 348–359; Piotrowski 1973: 282–289).

Po II wojnie światowej, chociaż tworzenie plakatu, tak jak projektowanie architektury, było uznawane jeszcze za domenę typowo męską, wymagającą inteligencji praktycznej, dyscypliny myślenia i bezkompromisowości w stosowaniu określonych form i formułowaniu przekazu, plakat uprawiało znacznie więcej kobiet. Mimo to o stereotypach dotyczących „wrodzonych predyspozycji” przypisanych płci wspominała jeszcze w 1976 roku jedna z dziennikarek kobiecego pisma „Zwierciadło”:

I u nas, i na świecie plakat jest dziedziną rozwijaną i zdominowaną przez mężczyzn. U podstawy opinii, iż jest to zajęcie „męskie”, leży być może czasem przekonanie, że konieczna w plakacie umiejętność syntetyzowania bliska jest psychice mężczyzny... Jest dziś w Polsce grupa kobiet, które w plakacie się liczą (Paszkiewicz–Sokołowska 1976: 4).

Artystki uprawiające plakat w PRL-u kształciły się przede wszystkim w dwóch Akademiach Sztuk Pięknych: warszawskiej i krakowskiej oraz w Państwowych Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych: we Wrocławiu, w Katowicach<sup>5</sup>, Łodzi, Poznaniu, Gdańsku, w tych samych pracowniach co ich koleżdy,

<sup>3</sup> Pierwszy plakat Jadwigi Salomei Hładki, wykonany na konkurs „Państwową Odznaką Sportową” w kwietniu 1933 roku, sygnowany był jej nazwiskiem panińskim.

<sup>4</sup> Pojedyncze plakaty Hanny Abramowicz (*Wilno*, 1937; *Tylko Alicja da wam największy wybór trykotaży*, druga połowa lat 30.), Julii Bargieł (*Bal ASP*, 1938), Felicji Lilpop (*Bal Szkoły Sztuk Pięknych*, 1931), Zofii Mendlowskiej (*Zwiedzajcie Bułgarię*, 1937).

<sup>5</sup> W Katowicach w 1947 roku powołano początkowo filię wrocławskiej PWSSP (Pracownia Grafiki Użytkowej), a później utworzono filię krakowskiej ASP (Wydział Grafiki Propagandowej).

z których wielu współtworzyło zjawisko określone mianem Polskiej Szkoły Plakatu. Liczne artystki broniły prac dyplomowych w pracowniach najlepszych malarzy i grafików uprawiających plakat (wśród prowadzących pracownie dyplomujące nie było w tym czasie z oczywistych względów kobiet): Henryka Tomaszewskiego<sup>6</sup>, Józefa Mroszczaka<sup>7</sup>, Juliana Pałki<sup>8</sup> czy Tadeusza Grabowskiego<sup>9</sup>. Krakowską Akademię Sztuk Pięknych ukończyły m.in. Barbara Baranowska, Bożena Rogowska, Ewa Frysztak, Rita Walter-Łomnicka, Elżbieta Wejsflog, Aleksandra Konior, Alina Kalczyńska<sup>10</sup>. Na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP w oddziale katowickim pod okiem Bogusława Góreckiego studiowały Halina Lerman, Kazimiera Moskała oraz Krystyna Filipowska. Krystyna Janiszewska uzyskała dyplom z grafiki u Witolda Janowskiego i Marka Freudenreicha w PWSSP w Gdańsku. Kilka artystek uprawiających obok innych dyscyplin także plakat ukończyło studia w zakresie tkaniny artystycznej – Danuta Levittoux-Świdarska w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i na Wydziale Tkaniny Artystycznej, a Danuta Żukowska, chociaż wykształcenie zdobyła w zakresie włókiennictwa w Łodzi, już w trakcie studiów podejmowała się realizacji w dziedzinie projektowania graficznego, w tym często plakatu. Warto wspomnieć, że wymienione artystki doceniono już na początku drogi artystycznej – dyplomy kilku z nich zostały nagrodzone.

Polskie plakacistki uprawiały wszystkie rodzaje plakatu – najczęściej filmowy i okolicznościowy, najrzadziej turystyczny i sportowy, ale były nagradzane również za plakaty o takiej tematyce. Brały udział w Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie, Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach, w ogłaszanych z dużą częstotliwością tematycznych konkursach krajowych (np. na plakat o tematyce antyalkoholowej, konkurs Polskiego Monopoli Loteryjnego, Ogólnopolski Konkurs na Plakat Reklamowy Społem, Konkurs na Plakat Kopernikański) i międzynarodowych (np. konkurs na plakat reklamujący publiczne środki transportu<sup>11</sup>, konkurs pt. *Bezpieczeństwo na drogach świata*). Otrzymywały nagrody

<sup>6</sup> Studentkami Henryka Tomaszewskiego przygotowującymi dyplom pod jego kierunkiem były m.in. Anna Huskowska-Młynarska, Maria Ihnatowicz (Mucha), Maria Syska, Danuta Cesarska, Anna Koźniewska, Jolanta Karczewska, Bożena Jankowska, Ewa Gargulińska, Ewa Maruszewska.

<sup>7</sup> Z warszawskiej pracowni Józefa Mroszczaka wyszły m.in. Hanna Bodnar-Kaczyńska, Teresa Byszewska, Ewa Korwin-Kossakowska, Danuta Bagińska-Andrejew, Maria Załęska. Józef Mroszczak był także pedagogiem katowickiej filii – prowadził tam Pracownię Grafiki Użytkowej (1947–1953).

<sup>8</sup> U Juliana Pałki dyplom uzyskała Elżbieta Procka-Socha i Maria Ekier, która dyplom z wyróżnieniem otrzymała także w pracowni Jana Szancera.

<sup>9</sup> W pracowni Tadeusza Grabowskiego dyplom obroniły: Małgorzata Komorowska-Mosińska, Martyna Bratkowska, Krystyna Jasińska, Halina Niemiec, Anna Kruczkowska-Pieczykolan i Zofia Acedańska-Sajdak.

<sup>10</sup> Uzyskała dwa dyplomy z wyróżnieniem: w Katedrze Drzeworytu Ludwika Gardowskiego i w Katedrze Grafiki Witolda Chomicza.

<sup>11</sup> W Mediolanie (1980) II nagrodę otrzymała Elżbieta Procka-Socha. Hanna Bodnar-Kaczyńska zdobyła Grand Prix im. Henri de Toulouse-Lautreca w konkursie na plakat w Paryżu (1962).

i wyróżnienia w kraju<sup>12</sup> i na arenie międzynarodowej<sup>13</sup>, prezentowały swe plakaty na wystawach indywidualnych i zbiorowych (np. *Wystawa plakatu WAG, Wystawa plakatu „Społem”*). Jedną najbardziej niedocenionych polskich plakacistek tego okresu wydaje się Hanna Bodnar, autorka ponad stu ciekawych plakatów filmowych (i tworzonych w latach 50. politycznych), głównie malarskich i fotograficzno-graficznych, ale projektowanych także z wykorzystaniem fotografii, typografii lub wyłącznie typograficznych.

### 3. Sytuacja plakacistek tworzących w PRL-u

Warto oddać głos samym artystkom – jakie miały podejście do plakatu, za który otrzymywały wynagrodzenie, a dla wielu z nich, przy sporej liczbie zleceń, był to zarobek na dobrym poziomie? Czy wybrały tę dziedzinę twórczości z zamiłowania i pasji, czy podejmowały wyzwanie plakatu, kierując się możliwością zarobku? Należy pamiętać, że wiele z nich równolegle uprawiało malarstwo (z którego raczej trudno było się utrzymać), niektóre scenografię (Zofia de Ines-Lewczuk), a w dziedzinie grafiki użytkowej – najczęściej tworzyły ilustracje książkowe, okładki, znaki graficzne<sup>14</sup>. Z wywiadów z artystkami wynika, że motywacja finansowa nie wykluczała pasji i satysfakcji, jaką dawało im tworzenie plakatów, a poziom prac, szczególnie kilkunastu artystek ze środowiska warszawskiego i katowickiego, świadczy zarówno o artyzmie, jak i profesjonalnym podejściu do zlecanego przez państwo zadania.

Bożena Jankowska, jedna z artystek najczęściej nagradzanych za plakat, także na konkursach międzynarodowych<sup>15</sup>, wspominając powody, dla których

---

<sup>12</sup> Kilka plakacistek było laureatkami Nagrody im. Tadeusza Trepkowskiego (m.in. Liliana Baczewska, Anna Kruczkowska-Pieczykolan) (*Słownik artystów* 1972).

<sup>13</sup> Dla przykładu – Hanna Bodnar-Kaczyńska zdobyła Grand Prix im. Henri de Toulouse-Lautreca w konkursie na plakat w Paryżu (1962), Maria Ilnatowicz otrzymała jedno z wyróżnień na Międzynarodowej Wystawie Plakatu Filmowego zorganizowanej przez Instytut Filmowy w Ottawie „za dzieło o najwyższych walorach artystycznych” – plakat do japońskiego filmu *Noc Mewy* (1972), zob. Krajewski 1973: 24. Wielokrotnie nagradzaną twórczynią była Ewa Chodkiewicz-Świdrowa, która w krótkim czasie zdobyła m.in. srebrny medal na VI Biennale Plakatu Polskiego (1975) oraz Grand Prix – nagrodę Urzędu Miasta Krakowa (1978). Anna Koźniewska w 1967, 1969 i 1971 roku uczestniczyła w Ogólnopolskim Biennale Plakatu w Katowicach. W 1967 roku otrzymała II nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Plakat Turystyczny. Została również wyróżniona w Ogólnopolskim Przeglądzie Plakatu Muzealnego w 1968 roku, a w 1969 roku w Ogólnopolskim Konkursie na Plakat.

<sup>14</sup> Wśród uczestniczek (i uczestników) I Ogólnopolskiej Wystawy Znaków Graficznych znaleźli się: Jolanta Barącz, Zofia Białas, Jadwiga Czermińska, Krystyna Filipowska, Barbara i Andrzej Kasten, Aleksandra Konior, Irena Kuczborska, Małgorzata i Zygmunt Kuligowscy, Emilia Nożko-Paprocka, Hanna Puławska, Hanna Stańska, Lubomira Syrokomska-Margowska, Zofia Szymkiewicz, Maria Turkowska, Ewa i Kazimierz Wadowscy, Maria Wieczorek-Heidrich.

<sup>15</sup> 1961 – I nagroda za plakat w międzynarodowym konkursie w Mediolanie; 1967 – srebrny medal za plakat w Rimini; 1967–1980 – trzykrotne wyróżnienie na Międzynarodowym Biennale

zaczęła tworzyć plakaty i zmieniała kierunek studiów, wskazała jako inspirację prace nestora polskiego plakatu:

Będąc na trzecim roku nagle – ZOBACZYŁAM PLAKAT. Pamiętam wyraźnie – był to plakat Tadeusza Trepkowskiego dla Teatru Kameralnego do sztuki *Grzech*. Przedstawiał nadgryzione jabłko – stał się dla mnie objawieniem, odkryciem. Innego świata, innego sposobu komunikowania się z odbiorcą (Paszkiewicz-Sokołowska 1976: 5).

Ewa Chodkiewicz-Świdrowa w wywiadzie mówiła o plakacie jako swej pasji (Palaczyńska 1978: 7); traktowała plakat bardziej jako wyzwanie artystyczne niż projektowe, co zresztą jest typowe dla wielu reprezentantów Polskiej Szkoły Plakatu (plakat uprawiali w znacznej mierze artyści malarze). Ewa Frysztak zauważyła, że chociaż jej pasją było malarstwo, to właśnie grafika użytkowa zapewniła jej znaczący dochód: „[...] Bardzo lubiłam [malować], ale nie starczało mi na to czasu. Żyłam w rytm grafiki użytkowej, zmieniałam mieszkania i mężów, więc musiałam zarabiać” (Górski 2020: 3). Elżbieta Magner, autorka logo „Pewexu” i innych znaków graficznych, w wywiadzie przyznała wprost:

Mieliśmy z mężem [malarzem Zygmuntem Magnerem – KK] jasny podział ról. On był artystą, ja zarabiałam. Mąż po studiach pracował w PIW-ie, potem został asystentem prof. Tchórzewskiego na ASP. Zarabiał grosze, śmiałam się, że na tytoń fajkowy. Nawet od niego tych pieniędzy nie brałam – musiał przecież mieć np. na kawę. A ja musiałam zarobić na resztę (Boćkowska 2016).

Aspekt materialny był istotny, bo utrzymanie rodziny często spadało na barki kobiet artystek, a plakat czy ilustracja były szansą na zarobek dla absolwentek akademii i szkół artystycznych. Jednak Anna Huskowska-Młynarska (dyplom w pracowni Tomaszewskiego), mimo że wykonała kilkadziesiąt bardzo dobrych plakatów, zajęła się w drugiej połowie lat 60. malarstwem i w katalogu wystawy indywidualnej z 1973 roku, na której prezentowała swoje gwasze, pisała o uciążliwych ograniczeniach grafiki użytkowej.

Na skrępowanie tematem zlecenia w plakacie (które, o czym nie można zapominać, w PRL-u miało prawie zawsze, czasem nawet w plakacie filmowym<sup>16</sup>,

Plakatu w Warszawie; 1979 – „Złota Syrena” za plakat w Mediolanie; 1979 – I nagroda w międzynarodowym konkursie na plakat w Monachium; 1979 – wyróżnienie na VIII Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach; 1980 – „Brązowa Karoca” za plakat w Berlinie Zachodnim; 1981 – „Najlepszy plakat roku” w Wiedniu; w latach 1995, 1997, 1998 – I nagroda za plakat w Monachium. Artystka ta była aktywna jeszcze w 2005 roku – prezentowała swój plakat na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Lahti. Do dziś działają także Danuta Żukowska, która obecnie, z wyboru, podejmuje w plakacie tematykę ochrony i praw zwierząt, Ewa Stanisławska-Balicka, reprezentująca środowisko łódzkie (i tradycje konstruktywistyczne w plakacie), oraz kilka innych artystek plakatu.

<sup>16</sup> W pracowniach polskich artystów i artystek powstawały plakaty do filmów produkcji krajów bloku wschodniego, ale także obrazów kręconych w Europie Zachodniej czy USA. Mimo stosunkowo dużej swobody wypowiedzi w tym gatunku plakatu, niezbyt uciążliwej cenzury i wypracowania przez polskich artystów stylu aluzyjno-metaforycznego, by prowadzić swoistą grę z widzem, mecenat państwowy był faktem. Liczne artykuły dotyczące tej tematyki wyszły spod pióra socjologa, znawcy i kolekcjonera plakatu Floriana Zielińskiego (1993; 1994; 2009).



konotacje polityczne, mimo stosunkowo liberalnej polityki kulturalnej) wskazywała także Bożena Jankowska. Na pytanie, dlaczego tak niewiele kobiet w Polsce uprawia plakat, odpowiedziała: „Kobiety nie lubią, jak sądzę, w twórczości skrępowania i z tego względu preferują ilustrację książkową” (Paszkiewicz-Sokołowska 1976: 4). Jednocześnie od razu zastrzegła, że atutem plakatu jest duża moc oddziaływania i szerokie grono odbiorców („[...]właśnie w plakacie można mówić głośniej, dalej”), podkreślając żarliwie (i być może nieco naiwnie, choć mogła to być strategia na potrzeby wywiadu) swoje zaangażowanie i postawę pacyfistyczną, ekologiczną i prozdrowotną, którą propaguje w tworzonych przez siebie plakatach:

Plakat to mój sposób kontaktu ze światem i myślenia o czymś. Jeżeli podejmuję takie tematy jak: wstrzymanie wyścigu zbrojeń, walka z niszczącym psychikę hałasem, ochrona Bałtyku, robię to dlatego, że mnie te sprawy głęboko obchodzą. Oczywiście, robię też plakaty inne – najczęściej teatralne, imprezowe. Ale najważniejsze są dla mnie tamte, gdyż czuję, że mówię nimi coś od siebie, wprost, że w nich lokuję najważniejsze emocje i przemyślenia. Mam też uczucie, że za ich pośrednictwem kontaktuję się ze swymi kolegami z innych ośrodków i wspólnie piszemy jakąś prawdę o życiu (Paszkiewicz-Sokołowska 1976: 5).

Jako profesjonalistka świetnie zdawała sobie sprawę ze specyfiki plakatu i roli twórcy plakatów:

Plakacicie nie wolno się „zestarzeć”, stracić kontaktu z aktualnym rytmem, kolorytem życia. Właśnie w plakacie czas szczególnie szybko pokonuje wciąż nowe pozycje. Selekcja jest okrutna, nieustanna i nieunikniona. Przecież na każdą sprawę patrzy się coraz to inaczej, z wciąż odmiennym zasobem wiadomości (Paszkiewicz-Sokołowska 1976: 5).

Danuta Żukowska początki swej drogi artystycznej wspominała tak:

Zobaczyłam ogłoszenie o konkursie na plakat z okazji dni Zielonej Góry, pomyślałam, że spróbuję, i tak dostałam pierwszą nagrodę. To mnie zachęciło do robienia kolejnych, więc udałam się do Krajowej Agencji Wydawniczej z tym nagrodzonym plakatem. Hilscher był wtedy grafikiem decydującym i zlecił mi stworzenie plakatu cyrkowego. Nigdy takiego nie robiłam, ale kiedy przyniosłam gotowy projekt, zostałam przyjęta. Dodatkowo brałam udział w innych konkursach, gdzie dostawałam nagrody lub wyróżnienia i się rozbestwiłam (Żukowska 2021).

Interesującą anegdotę, która wiele mówi o zawodowych relacjach małżonków-projektantów, przytoczyła Krystyna Janiszewska, współtwórczyni znaku *Grudnia 70*<sup>17</sup>:

Pewnego wieczoru Jurek przyszedł z kolegami, by wymyślić projekt na obchody Grudnia. Uznali, że jako baba nie pomogę im w tak poważnym przedsięwzięciu, więc wysłali mnie do kuchni, żebym robiła kanapki. Wypili jedną butelkę wina, potem drugą, ale dobrego pomysłu wciąż nie mieli. A ja tam w kuchni, przy kolejnym talerzu kanapek, wymyśliłam i przyniosłam gotowy projekt na tacy (Krystyna Janiszewska 2005).

<sup>17</sup> Ten niezwykle lapidarny i pełen siły przekaz znak został także wydany w formie plakatu z okazji 10. rocznicy wydarzeń na Wybrzeżu.

Rysuje się tu kolejne ciekawe zagadnienie reprezentowane licznymi przykładami, spotykanymi w wielu grupach zawodów artystycznych, mianowicie przebieg kariery małżonków, gdy oboje uprawiają różne rodzaje grafiki użytkowej, w tym przypadku plakat. Wymienić można kilkanaście par (poza tymi z okresu międzywojnia, o których już wspomniałam: Seifertowie, Nowiccy, Wajwódowie): Teresa Byszewska-Lenica i Jan Lenica, Anna (Hanna) Gosławska-Lipińska i Eryk Lipiński, Elżbieta Procka-Socha i Romuald Socha, Anna Kruczkowska-Pieczykolan i Zbigniew Pieczykolan, Zofia Acedańska-Sajdak i Jerzy Sajdak, Małgorzata Komorowska-Mosińska i Marek Mosiński, Krystyna Janiszewska i Jerzy Janiszewski, Ewa Stanisławska-Balicka i Bogusław Balicki, Krystyna Hoffman-Pągowska i Andrzej Pągowski, Elżbieta Strzałecka-Żochowska i Bogdan Żochowski (pracujący w duecie m.in. przy szacie graficznej pisma „Ty i Ja”). Warto by zbadać pozycję par artystycznych w świecie sztuki (czy artystka była postrzegana jako żona artysty) i ich wzajemne relacje na polu zawodowym. Rozpoznawalność i prestiż częściej były udziałem tylko męskiej połowy duetu, choć od tej reguły są także wyjątki, ale poza obszarem plakatu. Można przytoczyć tu sytuację zawodową Byszewskiej i Lenicy (w latach 1955–1966) lub Lipińskich. Teresa Byszewska, studentka Tomaszewskiego, a później Mroszczaka, próbująca swych sił w plakacie, który uprawiał z dużym powodzeniem również jej mąż, Jan Lenica, wykonała w latach 50. kilka bardzo dobrych plakatów filmowych (*Niepotrzebny, Film bez tytułu, Siostry, Widmo, Monsieur Ripois*), trudno było jednak rywalizować jej na tym polu z mężem<sup>18</sup>. Później zajęła się kolażami z tkanin, „szytymi” obrazami i frotażami, znajdując swoją własną drogę i zyskując uznanie w Polsce, we Francji (gdzie mieszkała po rozstaniu z Lenicą) i na świecie. Hanna Lipińska z kolei, posługująca się rozpoznawalnym do dziś pseudonimem Ha-Ga, na swoją markę zapracowała nie jako twórczyni plakatów (tworzonych głównie do spektakli dla dzieci), ale jako autorka humorystycznych rysunków w „Szpilkach”, cechujących się indywidualną kreską i dowcipem sytuacyjnym opartym często na relacjach damsko-męskich.

Wydaje się (choć wymaga to szerzej zakrojonych badań), że gdy wymienione artystki prowadziły aktywne życie zawodowe, ich twórczość nie była marginalizowana. Uczestniczyły w licznych konkursach na plakat, tworzone przez nie prace były wystawiane i nagradzane, miały nawet po kilkanaście wystaw indywidualnych, przeprowadzano z nimi wywiady, pisano o ich twórczości przy okazji konkursów, przeglądów i nagród w prasie<sup>19</sup>: lokalnej, ogólnopolskiej i kobiecej, a co ważniejsze, także w branżowej, w tym w polskich („Projekt”)

<sup>18</sup> Obok wielu innych dyscyplin, które uprawiał Lenica, jednym tylko plakatem *Wozzeck*, który artysta wykonał w 1964 roku, przeszedłby do historii plakatu; praca ta jest reprodukowana w najważniejszych zagranicznych i polskich opracowaniach historii plakatu.

<sup>19</sup> Wywiady z artystkami i teksty o ich plakatach lub choćby wzmianki o zdobytych nagrodach ukazywały się m.in. w „Projekcie”, „Polsce”, „Zwierciadle”, „Życiu Warszawy”, „Expresie Warszawy”, „Trybunie Robotniczej”, a przy okazji plakatów filmowych, których artystki PRL-u wykonały najwięcej (jeśli chodzi o uprawiane gatunki plakatu), pisano o nich w „Filmie”, „Kinie”.

i międzynarodowych czasopismach poświęconych grafice (w prestiżowym szwajcarskim periodyku „Graphis”<sup>20</sup> i niemieckim „Gebrauchsgraphik”). Nawet jeśli były to krótkie wywiady czy wzmianki przy okazji konkursów, wystaw i zdobytych nagród, to artystka i jej plakaty przestawały być anonimowe. Trudno więc zgodzić się z utrwalonym w dyskursie publicznym poglądem o pozornym upodmiotowieniu kobiet w całym okresie trwania PRL-u, we wszystkich grupach zawodowych, „braku możliwości wyboru drogi życiowej i związanej z nią samorealizacji” (Titkow 2001: 220). Uogólnienie tego rodzaju, wynikające często z traktowania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jako monolitu, prowadzi do zniekształcenia obrazu, a w świetle badań Małgorzaty Fidelis w ogóle traci rację bytu (Fidelis 2010)<sup>21</sup>. Już na początku lat 50. pojawiły się plakaty autorstwa kobiet prezentujące wysoki poziom artystyczny, a w okresie „poodwilżowym” uaktywniło się kilkadziesiąt artystek z dyplomem, które realizowały zamówienia w zakresie plakatu, znaku graficznego czy szaty graficznej różnego typu wydawnictw. Zarobki niektórych z nich były często na tyle wystarczające, że mogły one samodzielnie, dzięki swojej pracy utrzymać rodzinę. W okresie rozkwitu grafiki użytkowej – od połowy lat 50. do lat 70. – wynagrodzenie poszczególnych artystek mogło zależeć w znacznym stopniu od ich wydajności (jakkolwiek źle to brzmi na gruncie sztuki), dostępu do informacji o zleceniach, konkursach (czyli niezbędnych w każdym obszarze „znajomości”) i dobrej organizacji pracy, bo zawodowa aktywizacja kobiet nie była równoznaczna z uwolnieniem ich od „podwójnego etatu”, kontraktu płci w rodzinie i małżeństwie; dotyczyło to większości artystek, które założyły rodzinę. Oprócz realizowania się w pracy zawodowej musiały tak jak „zwykle” obywatelki uczestniczyć w wyścigu po żywność i inne podstawowe dobra konsumpcyjne (poprzez stanie w kolejkach, wykorzystywanie znajomości, współtworzenie sieci wzajemnych zobowiązań). Niezależność finansowa, którą uzyskały, rzutowała jednak na zmiany w ich świadomości, wpłynęła na swobodniejszy stosunek do tradycyjnych ról w społeczeństwie (czy bardziej partnerski model związku) i przywróciła poczucie sprawczości. Niestety, kiedy przestały tworzyć lub zmarły, pamięć o ich dorobku w dziedzinie plakatu i o nich samych, jeśli nie jest podtrzymywana przez rodzinę, w większości przypadków (choć są nieliczne wyjątki) gasła. Nie dotyczy to polskich artystów tworzących m.in. plakaty – pamięć o nich nie słabnie wraz z ich śmiercią, wręcz przeciwnie, jest żywa, a w przypadku wybitnych (Tomaszewski, Lenica, Świerzy, Cieśliewicz i wielu innych) wciąż podsycana. Ich prace są omawiane i reprodukowane

<sup>20</sup> M.in. „Graphis” 1959/60 (Anna Huskowska); „Graphis” 1964, 1968/69 (Maria Ilnatowicz); „Graphis” 1967, nr 130 (Teresa Byszewska). W pismach branżowych zamieszczano teksty krytyczne z reprodukcjami ich prac.

<sup>21</sup> Z badań, które prowadziła Małgorzata Fidelis, skoncentrowanych na grupie robotnic zatrudnionych w śląskich kopalniach i zakładach przemysłu bawełnianego w Zambrowie i Żyrardowie w represyjnym okresie stalinizmu, wyłania się obraz kobiet aktywnych, wykorzystujących strajk (żyrardowskich tkaczek w 1951 roku) jako narzędzie negocjacji warunków bytowych i warunków pracy.

w najnowszych opracowaniach przekrojowych, monografiach, katalogach wystaw czy biogramach ukazujących się na bieżąco w monumentalnym *Allgemeine Künstlerlexikon*, z których opracowałam kilkanaście poświęconych polskimi grafikom tworzącym m.in. plakaty. I tu warto wrócić do kluczowego słowa: „wybitny” i zadać po raz kolejny, wiele lat po Lindzie Noehlin, wciąż aktualne pytanie: „Dlaczego nie było wybitnych artystek?” (Noehlin 1971: 22–39).

#### 4. Obraz kobiety w plakatach tworzonych przez mężczyzn (wybrane przykłady)

Biorąc pod uwagę powyższe konteksty emancypacyjne, interesująca wydaje się druga strona medalu – w jaki sposób kobiety były postrzegane i przedstawiane na plakatach gloryfikujących ustrój (gwarantujący równouprawnienie), a tworzonych przez mężczyzn. Plakaty z lat 50. cechuje pewna ambiwalencja, którą dobrze podkreśla poniższa charakterystyka:

Propaganda konsekwentnie promowała zatem wzorzec kobiety pracującej zawodowo, zaangażowanej „na równi z mężczyzną” w proces budowy socjalizmu i rozwoju gospodarczego kraju, a przy tym wypełniającej obowiązki domowe. W prasie, kronikach filmowych, literaturze i kinie regularnie pojawiały się postacie aktywistek partyjnych, przodowniczek pracy podejmujących kolejne zobowiązania produkcyjne lub obrazy kobiet zatrudnionych w „męskich zawodach”, mających stanowić przykład socjalistycznego równouprawnienia. Ikonami epoki stały się kobiety traktorzystki i kobiece brygady murarskie (Kałwa 2015).

Na plakatach z lat 50. odnajdziemy uśmiechnięte traktorzystki (Witold Chmielewski, *Młodzieży – naprzód...*, 1951), pilotki (Adam Bowbelski, *Czekają na Ciebie maszyny srebrne*, 1954), skoncentrowane na pracy intelektualnej panie inżynier (Lucjan Jagodziński, *Kobieta w PRL ma równe z mężczyzną prawa...*<sup>22</sup>, 1952), „realizujące” postulat równouprawnienia – bohaterki, które wkroczyły w nowe obszary aktywności zawłaszczone do tej pory przez mężczyzn, a także mocarne, posągowe olbrzymki pracujące „dla pokoju i rozkwitu Ojczyzny”, jak głosił slogan w plakacie Wojciecha Fangora i Jerzego Tchórzewskiego (*Pozdrawiamy kobiety pracujące...*, 1953). Równoległe powstawały plakaty, w których mimo zobrazowania udziału kobiet w życiu publicznym przypisano im rolę ozdobników, pięknych dodatków do pełniących znaczące funkcje mężczyzn. Twórcy, ukazując kobiety w nowych rolach wpisujących się w założenia ustroju, utrwalali stereotypy płciowe<sup>23</sup> poprzez kontekst sytuacyjny, ubiór i motyw,

<sup>22</sup> Na plakacie zamieszczono fragment projektu konstytucji uchwalonej przez Sejm Ustawodawczy 22 lipca 1952 roku.

<sup>23</sup> Podczas gdy mężczyźni przenoszą lub podtrzymują stalowe elementy konstrukcji, zawsze uśmiechnięte, odziane w białe bluzki lub odświętne stroje ludowe kobiety „dźwigają” lub prezentują stojącym na trybunach sekretarzom partii plony ziemi – motywy utożsamiające kobiecą naturę z płodnością.

którymi „obarczali” bohaterki swych plakatów (Józef Karolkiewicz, *Z wspólnej pracy wyższe plony*, ok. 1950; Lucjan Jagodziński, *Centralne dożynki*, 1954; Mieczysław Teodorczyk, *II Zjazd ZMP*, 1955). Z jednej strony mamy więc bohaterki realnego socjalizmu, które pełnią takie same funkcje jak mężczyźni, z drugiej, sytuowane są one w scenach pozornego równouprawnienia, w których jednak podkreśla się ich biologizm. Na gruncie polskiego malarstwa lat 50. XX wieku Ewa Toniak przeanalizowała liczne przykłady powielania stereotypów dotyczących płci (Toniak 2008: 11–14). Sposób, w jaki np. Aleksander Kobzdej przedstawił kobiety w obrazie *Ceglarki* (1950, olej na płótnie), utrwała jeszcze inne niż w plakatach cechy przypisywane kulturowo kobietom (bierność, bezruch, zastój), podczas gdy obraz *Podaj cegłę* (1950, olej na płótnie) tego samego malarza wzmacnia stereotyp męskiej aktywności, przedsiębiorczości i siły. W okresie „poodwilżowym” na plakatach silnie wprzęgniętych w państwową propagandę kobiety były częściej przedstawiane jako ekspedientki, nauczycielki, matki (np. świętujące 26 maja), a więc w rolach sankcjonujących patriarchalny model społeczeństwa. Zupełnie innym regułom podlegały wizerunki kobiet w plakacie kulturalnym tworzonym przez mężczyzn (głównie w latach 60. i 70.), ale to już inna historia.

## 5. Wykluczone z dyskursu

We współczesnym dyskursie dotyczącym grafiki użytkowej lat PRL-u, zarówno popularnym, jak i naukowym, niemal zupełnie pomijany jest udział kobiet tworzących w tym czasie plakaty, projektujących znaki graficzne, szatę graficzną książek i czasopism itd. Nie jest to zjawisko odosobnione, jeśli weźmiemy pod uwagę skalę przemilczania narracji kobiet reprezentujących różne grupy zawodowe w Polsce Ludowej. Zastanawiające jest to, jak niewiele nazwisk artystek pojawia się w opracowaniach dotyczących polskiego plakatu, opublikowanych w latach 90. XX wieku i po 2000 roku, wobec liczby aktywnych w tej dziedzinie kobiet i zważywszy na fakt, że kształciły się one w tych samych pracowniach grafiki, plakatu lub malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych i w Państwowych Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych co ich koledzy. Jak to się stało, że pomijanie ich dorobku w zakresie plakatu (a w zakresie ilustracji dla dzieci nie) stało się zasadą, także w fundamentalnych opracowaniach na temat polskiego plakatu z lat 60.–90., a nawet tych najnowszych? Czy problem tkwi w tym, że nie otrzymywały zleceń, czy niechętnie je podejmowały, czy też tworzyły plakaty, ale na słabym poziomie artystycznym? Na żadne z tych pytań, które wydają się zasadne w kontekście powyższych uwag, nie można udzielić twierdzącej odpowiedzi, natomiast z pewnością wyraźne piętno w świadomości badaczek i badaczy sztuki czasów PRL-u odcisnęła zdominowana przez mężczyzn Polska Szkoła Plakatu, co znalazło odzwierciedlenie w licznych publikacjach, które przywołano poniżej.

Dla przykładu – w opracowaniu *Polski plakat współczesny* (Bojko 1972) znalazły się biogramy i reprodukcje prac pięciu artystek<sup>24</sup>. W publikacjach (Dydo 1996; Folga-Januszczyńska 2009) na temat plakatu filmowego, który polskie artystki uprawiały najczęściej, znajdziemy reprodukcje prac autorstwa kilkunastu z nich<sup>25</sup>. W obszernym katalogu (Dydo 1993) z tekstami wybitnych znawców polskiego plakatu opublikowano podstawowe informacje biograficzne o kilkunastu artystkach<sup>26</sup> tworzących plakaty w okresie PRL-u i zamieszczono reprodukcje dzieł zaledwie kilku z nich. W opracowaniu poświęconym mistrzom plakatu warszawskiej ASP i ich uczniom wśród plakatów tworzonych w PRL-u wymienione zostały, jako „wyjątkowo liczna grupa udanych plakatów autorstwa młodych projektantek” (Schubert 2008: 59), trzy plakaty Anny Huskowskiej, dwa Teresy Byszewskiej i po jednym Hanny Bodnar i Liliany Baczewskiej. W bardzo ważnym i potrzebnym (wydanym także w języku angielskim) opracowaniu dorobku polskich grafików w XX wieku (Mrowczyk 2015) z artystek działających w PRL-u wzmiankowane są tylko Olga Siemaszko, Wanda Telakowska i Danuta Żukowska, natomiast osobny rozdział poświęcono wyłącznie Elżbiecie Strzałeckiej. W najnowszym kompendium wiedzy o polskim plakacie (Folga-Januszczyńska 2018) prezentowane są dzieła zaledwie kilku artystek<sup>27</sup> tworzących w drugiej połowie XX wieku. W *Historii projektowania graficznego* (Kolesár, Mrowczyk 2018<sup>28</sup>) nie uwzględniono żadnej polskiej artystki tworzącej w PRL-u plakaty czy znaki graficzne, ale w tym przypadku zdecydował stopień ogólności i przekrojowy charakter opracowania. Jednym z nielicznych plakatów autorstwa kobiety, którego reprodukcję zamieszczono i poddano analizie w katalogu wystawy pod znamienym tytułem *123 polskie plakaty, które warto znać*, jest filmowy plakat Anny Huskowskiej *Śmierć rowerzysty*. Zamieszczony w komentarzu postulat „odmitologizowania polskiego plakatu z męskiej wyłączności” (Warda 2019: 52) jest cenny (bo potwierdza, że autorzy<sup>29</sup> opracowania są świadomi nieuzasadnionego pomijania dorobku kobiet tworzących plakaty), ale ma charakter wyłącznie

<sup>24</sup> Prace Marii Ihnatowicz, Jolanty Karczewskiej, Barbary Konarzewskiej, Bożeny Rogowskiej oraz Danuty Żukowskiej.

<sup>25</sup> Zamieszczono plakaty Liliany Baczewskiej, Danuty Bagińskiej-Andrejew, Anny Biernackiej, Hanny Bodnar, Teresy Byszewskiej, Ewy Chodkiewicz-Świdrowej, Anny Gałuszki, Krystyny Hoffman-Pągowskiej, Anny Huskowskiej, Marii Ihnatowicz, Natalii Jarczewskiej, Marzeny Kawalerowicz, Elżbiety Prockiej oraz Elżbiety Zakrzewskiej.

<sup>26</sup> Anna Huskowska, Hanna Bodnar, Barbara Konarzewska, Maria Ihnatowicz, Elżbieta Procka, Aleksandra Konior, Ewa Chodkiewicz-Świdrowa, Irena Chrul, Anna Gałuszka, Ewa Stanisławska-Balicka, Danuta Bagińska-Andrejew, Krystyna Hoffman-Pągowska, Hanna Lipińska.

<sup>27</sup> Barbara Levittoux-Świdowska, Teresa Byszewska-Lenica, Anna Huskowska-Młynarska, Maria Ihnatowicz, Krystyna Janiszewska.

<sup>28</sup> Wersja uzupełniona o polski kontekst, tłumaczona z oryginalnego wydania słowackiego. Wspomniane w niej zostały Katarzyna Kobro, Teresa Żarnower, Zofia Stryjeńska, a ze współczesnych projektantek Joanna Górka i Małgorzata Gurowska.

<sup>29</sup> Komentarz w formie krótkiego eseju do tego plakatu opracowała Anna Lewandowska.

deklaratywny. Dobór prac do tego wyjątkowego zespołu plakatów, „które warto znać” (dwa plakaty autorstwa kobiet na sto dwadzieścia jeden autorstwa mężczyzn), potwierdza praktykę wieloletniego wykluczania plakacistek z historii polskiego plakatu. Wyjątkiem wśród wymienionych powyżej opracowań jest publikacja *Śląska szkoła plakatu* (Grabowski 1998), w której biogramy artystek i artystów zostały zaprezentowane w taki sam sposób i wzbogacone wyborem reprodukcji kilkudziesięciu plakatów ich autorstwa<sup>30</sup>. Jako szczególną publikację w całości poświęconą polskiej projektantce działającej w okresie PRL-u trzeba wymienić książkę w koncepcji wywiadu przeprowadzonego przez Janusza Górskiego z Ewą Fryszak (Górski 2020). Wobec powyższych odosobnionych starań tym bardziej cieszy aktywność młodych badaczek, które swoje prace magisterskie poświęciły właśnie polskim artystkom PRL-u działającym w dziedzinie grafiki użytkowej<sup>31</sup>. W dalszej perspektywie należałoby poszerzyć te rozważania o całościowo pojmowane projektowanie graficzne<sup>32</sup>.

## 6. Potrzeba odzyskania pełnego obrazu plakatu PRL-u

Polski plakat PRL-u rozkwitł w specyficznych warunkach – mimo że był w owym czasie medium upaństwowionym, a może właśnie dlatego<sup>33</sup>. Plejada znakomitych artystów i artystek – plakacistów i plakacistek<sup>34</sup> tworzyła tysiące

<sup>30</sup> Należy dla porządku odnotować, że w przypadku niektórych artystek zamieszczono zdecydowanie mniej reprodukcji ich plakatów niż w przypadku artystów.

<sup>31</sup> Beata Młynarska, *Anna Huskowska. Plakacistka, grafik, malarka*, praca magisterska (napisana przez córkę Anny Huskowskiej), Uniwersytet Warszawski 2016; Magdalena Kierzek, teoretyczna część pracy dyplomowej realizowanej na ASP w Katowicach pod kierunkiem dr hab. Army Koziny, prof. ASP; Marika Małek, *Polskie plakaty z lat 1956–1989 i ich autorki*, praca magisterska napisana na UMK (2021) pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Kulpińskiej, prof. UMK. Za cenną inicjatywę przypominania dorobku artystek należy uznać zorganizowanie w 2013 roku przez Muzeum Plakatu w Wilanowie spotkania poświęconego życiu i twórczości Anny Huskowskiej (przy udziale córki artystki, projektantki wystaw i przyjaciółki artystki V. Damięckiej oraz grafika i plakacisty, kolegi Huskowskiej, J. Treutlera).

<sup>32</sup> Wiele z nich oprócz tego, że tworzyło plakaty, jest autorkami rozpoznawalnych do dziś znaków graficznych (Emilia Nożko-Paprocka, Elżbieta Magner, Barbara Baranowska, Krystyna Janiszewska, Julitta Gadomska), projektantkami opakowań, okładek książek, czasopism i płyt muzycznych, autorkami ilustracji.

<sup>33</sup> Jak skonstruował F. Zieliński, „w Polsce epoki odwilży wytworzył się osobliwy fenomen, wykraczający poza ustroje kapitalistyczny i komunistyczny. Plakat i inne działy kultury zaczęły funkcjonować w »trzecim systemie« – pozakapitalistycznym i pozakomunistycznym. Państwowy mecenat nad sztuką przejawiał się z jednej strony w zamówieniach [...], z drugiej zapewniał najdalej idącą wolność artysty, opartą na braku oczekiwań zarówno komercyjno-werbunkowych, jak i oczekiwań ze strony indoktrynacji politycznej” (Zieliński 2009: 66). Ciekawe studium na ten właśnie temat opublikował kilka lat wcześniej (Zieliński 2003).

<sup>34</sup> Termin „plakacista” wywodzi się właśnie z PRL-u; autora malarskiego plakatu trudno było nazwać projektantem (to określenie było utożsamiane raczej z architektem).

świetnych koncepcyjnie i warsztatowo plakatów kulturalnych, społecznych, okolicznościowych, a także ciekawych formalnie plakatów propagandowych. Wśród twórców pojawiło się wielu indywidualistów o wyrazistym stylu, których plakaty (głównie teatralne, filmowe, wystawowe) nosiły pewne cechy wspólne: „malarzski, ekspresyjny charakter, inspiracje zachodnią sztuką nowoczesną, odrębna typografia, humor, subiektywność” (Matul 2019); cechy te wynikające ze swobody artystycznej wypowiedzi

budziły podziw i zazdrość grafików zarówno w krajach kapitalistycznych, gdzie plakat był najczęściej na usługach reklamy, jak i w ZSRR i krajach tzw. demokracji ludowej, gdzie projektanci o podobnej wolności twórczej mogli tylko pomarzyć (Matul 2019).

Polska Szkoła Plakatu była zjawiskiem o międzynarodowej rozpoznawalności już w drugiej połowie lat 50.; prace jej reprezentantów były nagradzane na prestiżowych konkursach, wiele z nich pozostaje w światowym kanonie plakatu. Poszukiwane na rynku kolekcjonerskim, także za granicą, są cenione i wysoko wyceniane. Polska Szkoła Plakatu mimo wielu naukowych opracowań zgłębiających jej fenomen nadal fascynuje młodszych i starszych badaczy, ale nazwiska plakacistek, poza kilkoma najczęściej powtarzanymi<sup>35</sup>, w opracowaniach tych nie występują. Pojawiły się natomiast głosy dotyczące „dopuszczalności dekompozycji legendarnej struktury” (Knorowski 2009: 17) Polskiej Szkoły Plakatu. Przychylając się do tej opinii, a jednocześnie z przekonaniem podpisując się pod stwierdzeniem: „Herstorie budują różnorodność i wielość perspektyw, pokazują, że istnieje wiele możliwych interpretacji przeszłości” (Kuźma, Pietrzak 2020: 248), za bardziej palącą potrzebę uważam odzyskanie obecności plakacistek (nie tylko współtworzących Polską Szkołę Plakatu, ale szerzej, tworzących w okresie PRL-u), zbadanie przyczyn i mechanizmów ich wykluczenia z historiografii, a także refleksję dotyczącą ich podmiotowości jako artystek. Na gruncie sztuki, szczególnie sztuki użytkowej, jest w tym zakresie sporo do nadrobienia, a bez uwzględnienia perspektywy genderowej skazujemy się na obraz niepełny, jednostronny. W procesie definiowania roli kobiet aktywnych w obszarze grafiki użytkowej, przywracania należnego im miejsca, a także przełamywania stereotypów zasadne jest więc herstoryczne podejście badawcze. Wobec faktu, że wciąż możemy zadać pytania co najmniej kilku żyjącym plakacistkom, które tworzyły jeszcze w latach 70., warto wykorzystać jako narzędzia herstory mówioną i wywiad narracyjny (Borowiak, Miller 2014: 108–111).

<sup>35</sup> Wśród nazwisk kilkudziesięciu polskich twórców plakatu współtworzących Polską Szkołę Plakatu pojawiają się zazwyczaj nazwiska Marii Ichnatowicz (Muchy) i Anny Huskowskiej.



## 7. Badanie plakatu okresu PRL-u

Wielokrotnie tu podkreślana przytłaczająca dysproporcja między obecnością licznych artystów i nielicznych artystek w opracowaniach plakatu okresu PRL-u widoczna jest także w publikacjach najnowszych; może być smutnym potwierdzeniem nader często sprawdzającej się maksymy: historię piszą zwycięzcy. Nie sposób jednak badać polskiego plakatu drugiej połowy XX wieku bez uwzględnienia działających w tym czasie artystek. Nazwisk plakacistek tworzących w okresie PRL-u można wymienić kilkadziesiąt (blisko stu); tych, które wspomniano w opracowaniach dotyczących historii polskiego plakatu – kilkanaście, a nazwisk, które powtarzają się w tychże publikacjach – zaledwie kilka. Nie oznacza to, że w okresie PRL-u było tylko kilka zdolnych, wyróżniających się plakacistek. Dotychczasowe badania, prowadzone przez autorkę tekstu nad polskim plakatem tworzonym przez kobiety, utwierdzają w przekonaniu, że prace wielu artystek reprezentują wysoki poziom, a jednocześnie potwierdzają tezę, że niewiele z nich jest dziś pamiętanych jako plakacistki. Polskie twórczynie czasów PRL-u uprawiały wszystkie gatunki plakatu; posługiwały się biegle tym samym warsztatem co ich koledzy i mężowie – tworzyły plakaty malarskie, graficzne, fotomontażowe, kolażowe, natomiast w mniejszym stopniu niż artyści plakaty czysto typograficzne. Koncepcje licznych plakatów autorstwa wspomnianych artystek zaskakują niekonwencjonalnym podejściem do tematu, błyskotliwą metaforą, łączeniem różnych mediów – w tym zakresie potraktować je należy jako osiągnięcia równorzędne dziełom twórców włączanych do Polskiej Szkoły Plakatu – choć trzeba przyznać, że czasem, szczególnie w przypadku plakatów okolicznościowych i propagandowych, twórczynie powielały schematy. Poza plakatami o dużej wartości artystycznej i ciekawej koncepcji dostosowanej do funkcji komunikatu można wyodrębnić pewną grupę plakatów autorstwa kobiet, które noszą ślady wyczerpania inwencji, zmęczenia, sprawiają wrażenie, że autorki prac poszły na skrót, utartymi koleinami i zastosowały uproszczenia nie wynikające z funkcji plakatu, lecz podyktowane presją czasową; można też znaleźć prace zaskakująco słabe. Może to wskazywać na fakt, że część plakacistek pracowała od zlecenia do zlecenia; wykonywały one zadanie i podejmowały kolejne, by w krótkim czasie, tworząc określoną liczbę projektów, zarobić na utrzymanie.

W Polsce epoki odwilży, jak zauważył Florian Zieliński, odmiennie niż w okresie stalinowskim, wytworzył się osobliwy fenomen: beneficjentem plakatu nie było państwo, ale artysta. Plakat nie podtrzymywał ustroju i nie budował jego „marki”, on budował markę i pozycję artysty (Zieliński 2009: 67). Podkreślmy – markę artysty: Jana Lenicy, Henryka Tomaszewskiego, Romana Cieślewicza, Franciszka Starowieyskiego, Waldemara Świerzego i wielu innych. Czy którakolwiek z artystek wykonujących plakaty w tym samym czasie pracowała na swoje nazwisko, wyrabiała sobie markę? Gdyby tak było, zapewne przynajmniej kilka z nich byłoby dziś rozpoznawalnych w większym stopniu.

Kilkadziesiąt artystek miało pokaźny ilościowo i znaczący jakościowo udział w „produkcji plakatu” różnych gatunków (od propagandowych po reklamowe) w latach 50.–80. XX wieku, lecz dziś są niemal zupełnie zapomniane. Przyczyny tego stanu rzeczy są złożone i trudno je zamknąć w jednej zgrabnej konkluzji. Na pytanie, dlaczego artystki tworzące w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej są dziś pomijane w historii polskiego plakatu, jedną z odpowiedzi będzie supremacja „męskiej” Polskiej Szkoły Plakatu współtworzonej przez kilkudziesięciu znakomitych artystów o wyrazistym stylu i indywidualnym podejściu do tworzenia plakatów. Na zbiorową wyobraźnię oddziałał ich międzynarodowy sukces; wybitni twórcy plakatów sami i przy wtórze krytyków sztuki tworzyli własną legendę – kanon formował się *in statu nascendi*. Przez wiele lat dominowała narracja o uprzywilejowanym statusie plakatu w obszarze polskiej grafiki użytkowej, a także przekonanie, że Polska Szkoła Plakatu, tak jak Polska Szkoła Filmowa czy Polska Szkoła Ilustracji, są dobrem narodowym (i „eksportowym”), ich spójność była niepodważalna, a kwestionowanie „wielkości” w raz określonym „składzie osobowym” – niewłaściwe.

Obszar badań w przypadku kobiet uprawiających plakat w PRL-u jest ogromny, a nazwiska artystek, które zostały przywołane w niniejszym artykule, nie wyczerpują tematu – jest ich znacznie więcej. Warto więc jeszcze raz podkreślić potrzebę przewartościowania i nowych interpretacji w historii grafiki użytkowej tego okresu, dokonanych z uwzględnieniem twórczości artystek. Planowana wystawa polskich plakacistek w Muzeum Plakatu w Wilanowie, do której realizacji z różnych względów (jeszcze) nie doszło, również może być potwierdzeniem tego, że o herstorii, w tym przypadku plakatu, trzeba się upomnieć.

## Bibliografia

- Boćkowska A. (2016), *Autorka słynnego logo Pewexu: to była chałtura*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177339,20981060,autorka-slynnego-logo-pewexu-to-byla-chaltura-mielismy-z-mezem.html> (dostęp: 1.09.2021).
- Bojko S. (1972), *Polski plakat współczesny*, Agencja Autorska, Warszawa.
- Borowiak B., Miller A. (2014), *Potencjał herstorii w przewycięzaniu stereotypów*, [w:] R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga (red.), *Spoglądając na stereotyp*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, s. 101–118.
- Dydo K. (red.) (1993), *Sto lat polskiej sztuki plakatu*, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków.
- Dydo K. (red.) (1996), *Polski Plakat Filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896–1996*, Galeria Plakatu, Kraków.
- Fidelis M. (2010), *Women, communism and industrialization in postwar Poland*, Cambridge University Press, New York.
- Folga-Januszewska D. (2009), *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica.
- Folga-Januszewska D. (2018), *Oto sztuka polskiego plakatu*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica.
- Górski J. (2020), *Ballada o dziewczynie. Z Ewą Fryszak rozmawia Janusz Górski*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Grabowski T. (red.) (1998), *Śląska szkoła plakatu*, Urząd Miasta Katowice, Katowice.

- Kałwa D. (2015), *Emancypacja kobiet po polsku*, „Znak”, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/7222015dobrochna-kałwaemancypacja-kobiet-po-polsku/> (dostęp: 1.09.2021).
- Knorowski M. (2009), *Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”: *Krzyk ulicy – krzyk pokoleń. Mistrzowie i adepci polskiego plakatu*, t. XXXVII, red. K. Kulpińska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kolesár Z., Mrowczyk J. (2018), *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Krajewski R. (1973), *Maria Ihnatowicz*, „Film”, nr 6, s. 24.
- Krystyna Janiszewska (2005), „Gazeta Wyborcza”, 24 sierpnia 2005 r., <https://wyborcza.pl/7,76842,2883016.html> (dostęp: 20.09.2021).
- Kuzma I.B., Pietrzak E.B. (2020), *Herstoryczne porządki. Konflikt czy pluralizacja pamięci?*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej”, z. 2, s. 227–251, <https://doi.org/10.36874/RIESW.2020.2.11>
- Lenica J. (1950), *Olga Siemaszko*, „Graphis”, nr 32, s. 348–359, <https://magazines.iadb.org/issue/GR/1950-09-01/edition/32/page/64?query=> (dostęp: 7.02.2022).
- Mrowczyk J. (red.) (2015), *VeryGraphic. Polish Designers of the 20th Century*, przeł. R. Biały, Adam Mickiewicz Institute, Warszawa.
- Nochlin L. (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „ARTnews”, January, nr 9 (polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „OŚKa” 1999, nr 3, s. 52–56).
- Pałaczyńska B. (1978), *Małe i duże marzenia laureatki Grand Prix plakatu*, „Echo Krakowa”, nr 124, s. 7.
- Paszkwicz-Sokołowska J. (1976), *Bożena Jankowska: plakat mówi głośnie i dalej*, „Zwierciadło”, nr 26, s. 4–5.
- Piotrowski M. (1973), *Olga Siemaszko*, „Graphis”, nr 162, s. 282–289.
- Schubert Z. (2008), *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, Warszawa.
- Słownik Artystów Plastyków Okręgu Warszawskiego ZPAP: 1945–1970* (1972), Okręg Warszawski ZPAP, Warszawa.
- Titkow A. (2001), *Kobiety. Feminizm. Demokracja*, [w:] E. Hałas (red.), *Rozumienie zmian społecznych*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Toniak E. (2008), *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Warda M. (red.) (2019), *123 polskie plakaty, które warto znać*, katalog wystawy, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej, Warszawa.
- Zieliński F. (1993), *Społeczne i polityczne ramy plakatu PRL*, [w:] K. Dydo (red.), *Sto lat polskiej sztuki plakatu*, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków.
- Zieliński F. (1994), *The Rise and Fall of Governmental Patronage of Art: a sociologist's case study of the Polish poster between 1945 and 1990*, „International Sociology” t. 9, nr 1, s. 29–41, <https://doi.org/10.1177/026858094009001003>
- Zieliński F. (2003), *Czy polski plakat był medium komunizmu?*, [w:] J. Aulich, M. Sylvestrová (red.), *Znameni Doby/Signs of the Times. Culture, Politics and Society in Central and Eastern Europe 1945–2000*, Manchester Metropolitan University & Moravian Gallery, Brno 2003.
- Zieliński F. (2009), *Plakat polski po II wojnie – dwa pierwsze pokolenia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”: *Krzyk ulicy – krzyk pokoleń. Mistrzowie i adepci polskiego plakatu*, t. XXXVII, red. K. Kulpińska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Żukowska D. (2021), *Kobiety dizajnu*, rozmowę przepr. M. Kierzek, <https://www.kobietydizajnu.pl/wywiad> (dostęp: 20.09.2021).

## Źródła internetowe

Łódzka szkoła plakatu w opozycji do propagandy reklamy i kultury na plakatach z okresu PRL, <https://bcul.lib.uni.lodz.pl//dlibra/metadatasearch?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1> (dostęp: 1.08.2021).


Matul K., *Polska szkoła plakatu – od sztuki masowej do dzieła sztuki*, „Teologia Polityczna” (numer tematyczny poświęcony Polskiej Szkole Plakatu) 2019, 11 czerwca, <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu> (dostęp: 30.08.2021).

### FEMALE POSTERS DESIGNERS OF THE PEOPLE' REPUBLIC OF POLAND – ARTISTS (ALMOST) FORGOTTEN

**Abstract.** The paper is dedicated to Polish women artists involved in poster design during the People's Republic of Poland, an area of graphic design still considered a male domain at the end of the 20th century. The text provides a brief overview of women's activity in this discipline – from the situation of the first Polish female poster artists creating posters as design duos or advertising companies in the 1930s, through the artistic education and achievements of female poster designers during the communist era, to the turn of the 20th and 21st century, when a fundamental change in the status and perception of the work of Polish female designers occurred. The paper attempts to answer the question why the output of Polish female poster artists is very poorly represented in numerous studies devoted to the Polish poster of the 20th century and why in the case of married couples of artists involved (individually) in poster creation, recognition and prestige usually went to the man. Overlooking the role of women in this field is also evident in the contemporary discourse on the Polish poster art, notably in studies focused on the Polish Poster School which, almost exclusively, recognize the male representation in this phenomenon.

**Keywords:** herstory, poster of the People's Republic of Poland, Polish female poster designers in the People's Republic of Poland, Polish Poster School, art education, absence of Polish female poster designers from the People's Republic of Poland in contemporary poster discourse, Anna Huskowska, Maria Ihnatowicz, Liliana Baczewska, Hanna Bodnar.

Dagna Kidon\*

 <https://orcid.org/0000-0002-1157-7898>

## KATARZYNA KOZYRA. AN ARTIST IN THE ART FIELD. A CASE STUDY

**Abstract.** The purpose of the paper is to present the artistic accomplishments of Katarzyna Kozyra as a representative of critical art in the context of her position in the art field. The analysis was expanded to her relationship with the audience, based on a chain of artistic communication exemplified by the *Nude Study* sculpture of 1991.

In March 2021, a study on the reception of modern artworks was carried out in the Zachęta Gallery in Warsaw. The respondents were asked to view and to interpret, among others, the *Nude Study* by Katarzyna Kozyra of 1991. To confront the general understanding of the work and to verify the efficiency of artistic communication, a free-form interview with the artist was also carried out, where she presented her own interpretation of the study. The artist's responses and opinions of the audience became the research material quoted here. The analysis disclosed consistency of the message and even though the answers did not overlap closely with the artist's intention, they were fully accepted by her. The interview also offered an impetus for reflecting on the position of the artist in the art field and her relationship with the agents in the field. It turns out that the artist is clearly dominated by the political field which affects her functioning in the art field.

The results above may offer an inspiration for further research on the creative activities of other artists, who may struggle with completely different problems and create different layouts in the art field.

**Keywords:** critical art, Katarzyna Kozyra, art field, reception of art, artistic communication.

### 1. Works and controversies

Katarzyna Kozyra is one of the leading representatives of critical art in Poland. Throughout thirty years of her activities, she has created numerous video-installations, video-artworks, photographs and performances. The artist utilises

---

\* MA, Doctoral School of Social Sciences, The Audience Perception and Research Laboratory vnLab at the Lodz Film School, e-mail: [dagna.kidon@edu.uni.lodz.pl](mailto:dagna.kidon@edu.uni.lodz.pl)

and combines diverse techniques, often reaching for the art of new media. The resulting works are the outcome of in-depth observations of the current standards and the Polish reality. In her projects, the artist negates various social, cultural and political phenomena, including the concept of sexuality, disease or death in the political discourse (Rottenberg 2020). She shows old age and emaciated body that is usually deprived of a place in the limelight (Borkowski, Mazur, Branicka 2007). Her works, as well as the works of other artists who are active in the current of critical art, breach the borders of the taboo, thus sparking controversies and sometimes stirring up extreme emotions of the public. Their exhibitions are often held in an atmosphere of a scandal, they encounter opposition of right-wing politicians and publishers, there are attempts at censoring them, and sometimes even court actions are brought with respect to the offence of religious feelings or demeaning of the national symbols. Such attacks also bring popularity to the authors of the provocation. As excommunicated artists, the creators and their works become recognizable and strengthen the position of art in the social discourse.

Katarzyna Kozyra rose into fame with her graduation piece titled the *Pyramid of Animals* prepared at the Academy of Fine Arts in Warsaw. This installation quickly pigeon-holed her as a modern art scandalmonger. The piece consists of four taxidermy animals arranged atop of one another: a horse, a dog, a cat and a rooster. It was inspired by the Brothers' Grimm fable *The Musicians of Bremen*. In the fable, the animals run away from their owners who plan to kill them for different reasons. After wandering for a long time, the characters reach a hut where robbers are staying. To drive the bad people away, the animals scare them with loud noises. Thanks to a simple trick, they manage to find a place for themselves where they can live together till the end of their days. Referring to this story, Kozyra points to the violence that man engages in towards animals. To prepare the installation, the artist used the previously killed cat and dog. On the other hand, the horse and the rooster were destined to die. Even though animals are killed by people on a mass scale and the fate of the horse selected by the artist was in principle predestined, the use of the animal for the artistic project stirred controversy and doubts of ethical nature.<sup>1</sup> This resulted from the fact that the artist used bodies of animals the killing of which is not accepted in the Polish culture. They are euthanised in exceptional situations. Apart from the bodies of animals conserved by a taxidermist, an additional significant element of the installation was a video of the horse being put to sleep shown on a small monitor. The characters from the Grimm fable manage to get away from death and they eventually prevail over man. However, the mare in the video is not a creature from the fable and her fate is cruel. Or rather, it is similar to the fate of hundreds of other horses that are destined for slaughter. However, this process is covert and not

---

<sup>1</sup> The ethical side of the *Pyramid of Animals* was challenged by, among others, Dorota Łagodzka, who contested the allegation that the ban on killing animals for art was tantamount to censorship or interference in integrity of an artwork (Łagodzka 2011b).

discussed. The *Pyramid of Animals* addresses the issue of death, which is a part of the human existence, but it remains non-conscious, often marginalised or even ousted from the social discourse. According to the artist, the true image of death is falsified for the sake of manipulated and retouched reality. The brutal treatment of animals by people is often suppressed or ignored. Nobody presents the process of culling cows or chicken publicly, yet tasty meat intended for consumption is advertised everywhere. Death evokes anxiety and discomfort only after it has been stripped bare and shown to the public. Putting an animal to sleep and skinning it is a macabre and shocking view. By showing the procedure of killing an animal, the artist forces the viewers to see the entire act, which causes discomfort. Paradoxically, the final artwork is aesthetic and visually attractive, just like the view of aromatic roasted meat is appetising and beckoning. The artwork also addresses the issue of animals' fate after death and their utilitarian treatment by people: clothes, shoes and bags are made of their skin. Thus, it is not surprising that the work was, on the one hand, interpreted as an ecological manifesto, advocating protection of animal rights: "Why are we offended when a dog is killed, but the fate of thousands of pigs does not concern us? Why should an artist be guided by different rights than a butcher?" (Stańczyk 2011: 7). On the other hand, Kozyra was accused of actions that violate the borders of morality. Deciding to complete her graduation piece, she contributed to the killing of a specific animal, she participated in and even initiated the killing. The fact that others contribute to the suffering does not absolve us when we decide to commit the same deed. Hence, justifiability of artistic activities that breach the rights of animals or other people is questionable. The opponents of the piece noted that the "absolutisation of the concept of liberty (of art) should not lead to the negation of liberty (of animals)" (Łagodzka 2011a: 10).

Since that moment, the majority of Katarzyna Kozyra's initiatives have met with sharp polemic. The artist challenges the existing stereotypes and criticizes the socio-political discussions. Her subsequent works were set in the realm of cultural taboos and stereotypes embedded in daily life (Radkiewicz 2010). Bodies presented in her works are subject to rigorous control. The issues of corporeality and death have become even more important for Kozyra in effect of her own experiences. In the work *Olympia*, the artist used her own body, emaciated by chemotherapy. Her half-reclining pose alludes to the composition of Édouard Manet's painting. Also the title of the piece stresses the relationship with the Impressionist work, which in consequence channels the mode of interpretation of the contemporary piece. As opposed to the beautiful and attractive 19th century model, Kozyra shows her nudity in the context of a disease. The work undermines the traditional forms of presenting a nude body, especially a female one in artworks usually created by men. As a rule, nudes showed young and firm bodies. Saggy skin of old women could rather be an expression of their sinful life, evil nature or impending death (Eco 2007). Critical voices in the case of *Olympia* concerned the author's exhibitionism and use of own disease for causing a sensation.

The works of Katarzyna Kozyra usually meet with equivocal evaluations. On the one hand, numerous prizes and exhibitions testify to the appreciation for Kozyra's actions and position them within the realm of legitimate culture. In 1997, Kozyra received the 'Paszport Polityki' prize as the most promising artist. Two years later, she was given honorary mention when she was representing Poland at the 47th Venice Biennale. Kozyra is a laureate of numerous prizes and international scholarships, while her works are presented in museums and galleries all over the world. On the other hand, the artist's works, on account of their nature, may be included in the area of limited cultural production, while each of her projects has been accompanied by as many positive as negative opinions and expressions of opposition against her creativity. Some politicians and Catholic Church authorities accused her of demeaning religious symbols in the *Blood Ties* (Szylak n.d.). An application to the public prosecution office was submitted by Province Governor Michał Kasiński, who accused the artist of "demeaning the object of religious worship, i.e. the cross for Christians and the crescent for Muslims" (*Oprotestowane więzy* 1999: 7). A spokesman for the Polish Episcopate, the authorities of the city of Gdynia, Gdańsk and the Polish Red Cross also expressed their protest. Ethical doubts were also raised by the *Bathhouse* (1997) and the *Men's Bathhouse*, presented at the Venice Biennale in 1999. The material, recorded with a hidden camera in a public bathhouse in Budapest, showed intimate behaviour and habits of people frequenting the premises. The artist entered the zone intended for women as one of the bathers. To enter the men's bathhouse, she dressed up as a man and attached facial hair and genitals. Two paintings are displayed at the beginning and at the end of the recording: *The Turkish Bath* (1862) by Ingres and *Susanna and the Elders* (1647) by Rembrandt. The installation raised controversy, because the material was recorded without anybody's knowledge and permission (Szabłowski n.d.). In an interview carried out for the needs of the study, the artist noted that today this type of project would not have been possible. Protection of personal data and image is so strictly observed that probably her work could not have been presented in the official artistic circulation. Interestingly, Kozyra acknowledged that irrespective of the modern limitations, she would still re-do her project, but limiting its presentation to the group of most trusted persons. Hence, the artist still believes the concept to be morally correct and valuable, and it is only the restrictive legal standards that are controlling her artistic freedom. Most probably, the reactions of the conservative milieu in the recent years have sensitised her to the consequences of violating a cultural taboo. The author of the *Pyramid of Animals* is still surprised by the violent reaction of the audience to her graduation piece. Most probably, the society was not (and possibly is still not) ready for such bold creative activities at that time (Zydorowicz 2005). Yet also the artist herself was not capable of or did not wish to take the consequences of her decisions into account and failed to see that she would stir such strong opposition.



## 2. Creative process

If Kozyra is not fully aware of the potential consequences of her performances, one should try to determine what she is guiding by when proposing the selected means of expression. Along with the progressing autonomisation of the art field in the course of history, the utility of art has started to give way to its autotelic nature. When the concept of “art for art’s sake” has emerged, the form of expression and the artistic creativity started to prevail over the content and the form of a work. The artists were no longer looking for inspiration and subjects in the surrounding reality, but in their own emotions and experiences. They incorporated them into the creative act. The next step was engaging oneself, i.e. one’s body and experiences, in the process of work creation in an explicit mode. Kozyra also carries out such activities by participating in her own performances, acting in them and experiencing directly. In *Olympia*, she presents her own body subjected to chemotherapy. She loans it and uses it as artistic material. In the *In Art Dreams Come True* project, she assumes various roles and analyses the topoi of femininity. Oftentimes, the artist uses quotations and references classic works of art, thus joining the meta-discourse on art. Her works could be analysed in the context of the “sociology of subjects”, i.e. in the perspective of common threads and motives appearing in the works of art and interpreted depending on the socio-genetic factors. Such approach was used by Pierre Francastel, followed by Anna Matuchniak-Krasuska (2017), who analysed the borrowings of motives in the works of Jerzy Duda-Gracz. However, such analysis would require a separate paper. The artist, when asked about the creative process, conceded that creation was a certain task for her that she undertakes. When she becomes interested in something, she wishes to delve into the subject. Ultimately, “the creator is a person who notices the new features of the world and is the first to be able to talk about them in a convincing mode” (Golka 1996: 62). Searching is her inner necessity. Wishing to delve into an issue of interest, she analyses a specific subject and expands her horizons. Marian Golka called it “expansion of the human world” (Golka 1996: 65), which leads to the unveiling of senses or hidden meanings. The artist describes the process of expanding the relationship with the reality using the following words: “I am starting to look at a subject in a completely different way than when I did when I came up with it and also differently than when I started working on it”. The analysis of a selected subject is a form of self-development. The means of expression and the modes of showing the result of prior reflections are chosen later. In opposition to the initial stage of her career, today the artist knows that ultimately the recipients of her communications will be the audience to whom its content is addressed. Her relationship with the audience is conscious. Kozyra notes that on the one hand, her art may have negative impact on some (as confirmed by the protests and expressions of opposition against violation of moral borders in art), but she is also aware that for many recipients, projects

of this type may be positive, which is testified by the messages and comments that she receives. This is greatly ennobling for her, as “confirmation of the value of a creative process is its impact on people’s lives” (Golka 1996: 63). In line with the artist’s intention, art may perform a cognitive function in her case. In her projects, she wishes to explore issues that an average man does not have the opportunity or the time for learning about. The recipient has, according to her, an possibility to discover new senses of the surrounding reality, while her art should contain an educational value, just like literature or cinematography.

### **3. *Nude Study* – critical interpretation**

Often equivocal assessment of Kozyra’s work makes the case study of her artistic accomplishments cognitively valuable. In March 2021, the author commenced studies aimed at learning the course and the determinants of reception of modern art. The studies were carried out in the Zachęta National Gallery during the *Sculpture in Search of a Place* exhibition, where traditional (interview, survey, observation) and modern (oculography) research techniques were used. In the first place, the research participants were asked to view six designated works with the use of special oculars registering the movements of the eyes. After viewing the works of art, a free-form interview was held; the author had a list of information that was sought; in the course of the interview, the viewers’ impressions, their aesthetic preferences, opinions about the artworks and the mode of interpreting them were verified. A free-form statement of the recipient was followed by the test part of the study. Every respondent completed a survey verifying the level of cultural activity and then did a test of aesthetic disposition and artistic competence, which showed the capacity for treating the works in the autotelic category and the level of knowledge about art. Even though full results of the study are not the subject matter of this paper, one of the works selected for the analyses was the *Nude Study* by Katarzyna Kozyra of 1991. To confront the general understanding of the work and to verify the efficiency of artistic communication, a free-form interview with the artist was also carried out, where the artist’s interpretation of the work was presented. Juxtaposing the artist’s intentions with the comments of the respondents allowed for investigating the entire chain of artistic communication (artist – artwork – recipient), which is discussed in this paper. The conversation also addresses the issue of the artist’s place in the art field, her relationship with other artists, mediating institutions and organisations subsidising artistic projects. The effects of reflections above will be presented in a further part of the text.

The discussed piece was shown in a room titled *Human*. In the curator’s intention, the artworks presented there referred to the issue of corporeality and sensuality. The entire exhibition was unified by a slogan written on the gallery

wall: “Although we use the most advanced technologies, we are constantly dependent on our sensory system, emotions, the resonance instruments that are our bodies and senses”. It is worth noting that the work was placed right next to Alina Szapocznikow’s *Herbarium* of 1972, i.e. a series of deformed imprints of the human body, characteristic for the works of this artist. The curator purposefully combined these two works to attract attention to the compositions using the motif of corporeality. A commentary to the exhibition written by Szapocznikow in the 1970s may, in principle, refer to the works of both artists:

Through the imprints of the human body, I am attempting to solidify the fleeting moments of life, its paradoxes and absurdity in the transparent polystyrene [...]. Of all the manifestations of the ephemeral, the human body is the most vulnerable, the only source of all joy, all suffering and all truth (Szapocznikow 1972, according to Leśniewska 2021: 42).



**Figure 1.** *Nude Study* (1991), wire, modelling clay, cabinet: glass, wood

Source: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/kozyra-katarzyna-akty-anorektyczki-2/galeria> (accessed: 25.01.2022).

The *Nude Study* is a set of seven sculptures made of modelling clay and fastened to the bed of plywood or chipboard. The work was created during the time of her studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw and refers to the artist’s interest in corporeality, which is also manifested in her later works, along with the desire of refuting the current standards of beauty in the patriarchal society. The artist decided to create a series of small-size compositions made of modelling clay. However, this series clearly diverges from the classical presentation of nudity. In this case, the organisms are subjected to certain decomposition. The formed figures present the outlines of dismembered trunks which make up disturbing human portraits. Corporeal deformity interested Kozyra already during her student times. Encumbered with the experience of anorexia and bulimia, she focused on the control and exploitation of an organism. When, during her studies, she met a girl who also suffered from eating disorders, she decided that the new friend would be a model for her project. The outcome was the study of the anorectic nude. Metal wires sticking out from the clay shapes highlight the fragile skeleton of the figure. The presented figures are contorted, shrunk and sick, as if they were at a stage of decomposition. The absence of the head additionally adds a disturbing overtone to the presented creature. The figures seem to disappear and are slowly absorbed into the background.

#### 4. Author's interpretation

To analyse the entire process of artistic communication, both the general reception of the viewers and the author's interpretation of the work were examined. The collected testimonies allowed for checking the consistency of the sender's intentions with the mode of reception of aesthetic impulses by the recipients. As follows from the artist's account, the work was a form of a student exercise. As the students were free with respect to the form of the project, Kozyra decided to bring her friend to the class. The woman suffering from anorexia seemed to be the ideal object for practising the body structure. Protruding bones and ribs were clearly visible under the skin. However, it turned out that among students only Kozyra was interested in the model. She started to sculpt the figure with passion; meanwhile, other students did not believe her figure to be aesthetic and did not accept her as the model. According to the artist's recollections, only she created the small figures with engagement and zeal. The minute form and plastic material allowed for quick and spontaneous action. In assumption, each of the sculptures was meant to focus on a different dimension of the body: bones, veins and muscles. It turns out that the first one from the left (Fig. 1) is a synthesis of all the other ones. Previously, the sculptures were arranged in a different order, yet the sequence has no greater significance for the artist. For the purpose of the exhibition, she arranged them in a configuration that seemed interesting for her.

Initially, the work resulted from a creative urge and fascination with the human body, while the exhibition presentation was not taken into account. However, the figures were combined into a series for display purposes. Next, the entire series was put inside a glass cabinet, which the artist jokingly called the "coffin of Snow White" even though the intention was clearly pragmatic and meant to protect the sculptures from damage. On account of the material, the installation is very fragile and could easily be damaged. To make the composition more dramatic, the artist spilled some red ink on one of the figures, which was meant to suggest blood. As she noted ironically: "It looks like a bird after an accident". The artist admitted that initially she did not consider this installation to be an artwork. It was only when she saw the lively and positive reaction of her professors that she realised the value of her work. The authority of her mentors instilled the project with the status of an artwork: "I sussed that they had a value because one of my professors wanted to have them for himself. He wanted me to give them to him as a gift. So I sussed out that there was something in them. That they were great. And I did not give them to him". When asked about her ideas about the reception of the work by the gallery audience, she assumed that the figures would evoke negative emotions and aversion, which was hard for her to understand as she personally considered them fascinating. She also noted that a nude usually evokes more traditional associations – as an aesthetic projection of the female body. The recipients of art are accustomed to such silhouettes when admiring classical Greek statues or mythical figures by Bernini.

On the other hand, her presentation may shock, surprise and cause discomfort. As noted earlier, Kozyra shows the aspects that usually do not function in the realm of visibility or are in opposition to the visual form embedded in the tradition.

## 5. General reception of work

According to the interviews carried out with the members of the audience in the Zachęta Gallery, the ability to read the *Nude Study* is much deeper than the author expected, as in a predominant majority, the respondents engaged in metaphorical interpretations. The free-form interview carried out with the respondents was aimed at identifying their interpretations and the reception of the work. In result, thirty-five reception testimonies were received. Separating the elements of the process of art reception, the respondents' sensual perception was checked, aesthetic impressions, interpretation and evaluation of sculptures. For the purpose of analysing the compiled information, three aspects of work interpretation were separated: semantic, formal and emotional.

### 5.1. Semantic interpretation: understanding the content of the work

The respondents see slender figures, skeletons and shapes in Katarzyna Kozyra's work, which they identify as a woman or potentially as a child. There were also associations with foetuses, and even with a miscarriage. The respondents referred to the macabre pro-life posters placed in the urban space by activists, which are, in consequence, also functioning in the social awareness. The arrangement of the body was identified with the foetal position. There were also references to medical experiments. Given the layout of the composition, the respondents often suggested that the installation showed a certain evolutionary process and the sequence of the bodies created a series, where the form was struggling to emerge from the matter. In reference to prenatal associations, the work would purport to show birthing, yet charged with suffering and struggle.

I have associations with the evolution of humans from textbooks, the hominid, the Australopithecus. [...] these figures are also facing one way, which gives me the impression that they are heading somewhere (man, 34 years of age).

Thus, nobody interpreted the work as a series of separate figures, where each illustrates anatomical positions of the same person. The mode of presentation suggested interpretations that became consistent in the group of respondents.

Another aspect that became visible in the respondents' interpretations is the issue of corporeality, which is strongly resounding in the work. Rickety structures highlight the fragility and the suppleness of the figure. However, these are always tormented bodies, stressing the fragile and uncertain condition of man.

I am interpreting it as a decomposition of man, maybe as leaving, dying and as fragility of the human life (man, 32 years of age).

In line with the artist's suspicions, turpist shapes rather brought to mind decomposition than a classical sketch showing the beauty of the human body. The respondents attracted attention to the fact that the work was quite a contradiction of the typical understanding of a nude. One of the respondents, using a play on words, said that he would rather call it a death study. The respondents also associated the work with the process of dying, return to the soil, destruction and disappearance of the body, with bones and viscera protruding from it, delimited by the structures of wires. The layout of the bodies also resembled archaeological excavations of ancient tombs, and there were three references to the victims of the catastrophe in the ancient Pompeii. Furthermore, the work evoked thoughts about war, genocide or even the Holocaust. The impressions were intensified by a fragment of the work coloured in red, which – combined with the outlines of the figures – made the respondents think about blood.

I see incomplete figures, more massacred than attaining a certain entirety. This is somehow convulsive and hurting, because the blood appears here, if this is blood, but I assume that the red is an archetype, there is no doubt about it (woman, 44 years of age).

## 5.2. Formal interpretation of the work

Some respondents noted certain accidental and impressive traits in the form, which they assessed as the advantage of the artwork. Their remarks are confirmed in the account of the artist, who described her activities as dynamic. The speed of work was dictated by the heated modelling clay, which was hardening in the process. However, for some respondents (four persons) sketchiness was a drawback. The outlines of the figure were deemed incomplete and not intended for display in a gallery. It was assessed that it was only a creative trial and not a fully-fledged artwork.

I have an impression that this is an exercise, I would not consider it an artwork, an independent piece of work (man, 41 years of age).

[...] I would not consider it a complete work, but a study for a photograph or something like this. Or some sort of an exercise, not as a final artwork, but an act of learning the human body. Actually, I am not sure if it should be exhibited in a gallery (man, 25 years of age).

In their interpretations, the respondents often drew attention to the form of the work, which harmonises with the subject matter. The ultimate body deformation is perceptible, whose shapes are arranged in almost abstract compositions. In contrast to the artist's fears, the respondents stressed the beauty of the form, which is aesthetic in its execution.

This is aesthetic torment, which means that the sculptures are aesthetic, but they are tragic in their expression of being (woman, 44 years of age).

The artist's skills and careful execution were also appreciated. The texture, considered non-uniform and intriguing, seemed interesting. The material from which the work was made has divided the respondents into the advocates and the opponents of modelling clay. Some had positive associations with children's creativity – this argument was listed by persons who had children. On the other hand, the negative evaluation indicates the modelling clay as an unattractive mass used for infantile play.

### 5.3. Emotional interpretation

Kozyra's work evoked quite consistent emotions in all the respondents, irrespective of the evaluation of aesthetic qualities of the work. The enumerated features included: poignant, moving, unpleasant, shocking, intriguing, ambiguous or nostalgic. Three persons claimed that the work in general was inspiring and offered "food for thought", while three other persons admitted that they would like to have it at home.

I could have one of the figures by Kozyra, because for me, this is art in its pure form (woman, 44 years of age).

There were also sporadic critical voices. Five persons indicated the work as least interesting, not revealing and not provoking any thoughts. Two persons admitted their general bias against the artist and her works which, according to them, rely on shocking and force the respondents to experience strong emotions.

This is a type of artwork that is meant to influence me, but it does not. I am not in favour of this type of emotional blackmail. I appreciate the form, but I have a long-lasting problem with the art of this artist who likes to dazzle and to shock in a hysterical way. It distances me right away, because I dislike this type of energy (woman, 36 years of age).

## 6. Reception in the context of the exhibition

Six persons drew attention to the correspondence between the work of Katarzyna Kozyra and the casts of Alina Szapocznikow, placed above it. Not only a similar form, but also the texture and the subject matter that are in an interaction were noted. A common thread was also the oncological experience of both artists. Almost all of the six respondents had higher education and scored highest results in the aesthetic disposition test. Thus, the ability to note the correlation between the works confirmed the respondents' sensitivity. It is interesting to note that only two of the aforementioned respondents also scored high results in the test checking the level of art knowledge, which would indicate that mindfulness is an ability that

does not require familiarity with the history of art. A close correlation between the two works was also mentioned by the curator of the exhibition.

It seemed to me that the trace of a person, the imprint of a person, everything that is related to it, may be expressed not only by evoking a certain figure or the trace of the figure, but also via a fragment, a photograph, through naturalism or verism. There is verism in Szapocznikow's work, while here [in Kozyra's work], I would see a reference, which I always associate with certain fragmentariness, yet based on a trace.

## 7. Artist with respect to the field of reception

By providing the artist with opinions about her work, the author of the study became a mediator in the artistic communication. Artists usually do not have the opportunity of confronting the testimonies of reception compiled in this manner. In this case, Kozyra had the chance of learning about the reception of her work. The artist listened to the comments with great interest and enthusiasm, while critical opinions were accepted in a neutral way. She agreed with the remarks and the observations of the respondents. She even seemed to be content with the quoted answers. The recipients' impressions turned out to be accurate and close to the author's intention. The artist was positively surprised by the information that the respondents could see the aesthetic dimension of the modelling clay figures. As mentioned earlier, the artist – through her actions – wishes to share her ideas about the world with the audience, while the cognitive function is the vital role of art for her. On the other hand, among other tasks of art which, according to her, may be important for the audience, she listed the aesthetic and the hedonistic function, which overlapped with the respondents' declarations. She was amused by the proposal of calling the sculpture the *Death Nude*. Kozyra acknowledged that when giving a title to an artwork, it should be remembered that it is a part of the work and should not narrow the mode of its understanding. It should be extensive enough to allow the viewers for their free interpretation. Thus, she appreciated the quoted association, but concluded that such title would limit her artistic communication.

Artists can have diverse attitudes to the recipients of their work. However, due to the fact that they are the last link in the chain of artistic communication, they usually create with a thought about them. When asked about it, Katarzyna Kozyra acknowledged that when looking for subjects interesting to her, she is guided by the choice of concepts that seem interesting to her. However, at the moment of preparing the form of expression, she does think about the audience – the recipients of the work. Thus, she accounts for the mode of presentation and its form to make the communication effective. Beauty makes the work more interesting and engaging for her. Thus, it is understandable that the artist takes care of the aesthetic aspects of execution. According to her, an installation should



look aesthetic because beautiful items which have, in line with Wallis' distinction, soft aesthetic values, are pleasant in reception. "I always try to make it visually attractive, because the effect is better. Even if the content is hard to swallow, but when something is visually attractive, then you, so to speak, enter via the back door". Mere conceptual processing of an issue is not sufficient for her. The need to share it is so strong that the stage of showing it to others is a form of completion of a creative act. However, it must be admitted that a work does not always have the impact that the artist intended it to have. The respondent, specifying it, imposes own interpretations and assumptions. Nevertheless, in the process of creation the artist creates an *ideal* recipient in his/her imagination (Golka 2008: 175), who would interpret his/her work in a mode closest to the intended one. Kozyra, when asked who could be the addressee of her works and who comes to the exhibitions, in the first place listed her friends and acquaintances, i.e. the closest group in the field of reception. Then, she also enumerated people who are interested in her works and follow her artistic accomplishments. As the last group, she mentioned people for whom her works are provocative and who are "waiting for sensation". Who, according to Kozyra, considers her works controversial? First of all, these may be religious people, but she primarily meant people whose religiousness is rather manifested in the reproduction of ritual religious practice than in conscious delving into the idea of Christianity. For bigots, her works may be iconoclastic. Such reactions may be evoked by her performances/processions, i.e. *Madonna from Pelago* and *Madonna from Regensburg*. The performances consisted of a group of participants carrying a sedan chair with a figure of Virgin Mary with Kozyra's face, lead by a Maestro dressed up as a cardinal with a rat's mask. Another group that may condemn her actions are the conservatives "who wish to instil some virtues".<sup>2</sup> The last group listed by the artist were the traditionalists convinced about the justness of their opinions who are, according to her, opposing any activities escaping a conservative mode of thinking. Kozyra also noted that the reception of her works abroad is different; it is more free and does not raise so many controversies. These recipients recognize the artistic convention and do not interpret her actions as insulting or shocking.

Reluctance to art, especially modern art, may be caused by a lack of understanding of its assumptions and intentions of the artist. Ortega y Gasset noted that the assumptions of the modern art are not addressed to all recipients. Its complexity and character may make it difficult to internalise and thus render it less attractive (Ortega y Gasset 1980: 279). However, Kozyra assumes that her works are "as easy as pie"; they have a clear message and do not require familiarity with the history of art. Reception of artworks should, according to

---

<sup>2</sup> Here, the artist referred to the words of Paweł Skrzydłowski, Ph.D., advisor to the minister of education, Przemysław Czarnek, who declared that one of the goals of the Polish schools is to reinforce the female virtues. His statement raised multiple comments and criticism among representatives of leftist milieus and opponents of the present government.

Kozyra, take place on an emotional level and the condition of full experience is tolerance and an open mind. In such case, even lack of acceptance does not preclude certain reflection. On the other hand, bias and negative attitude narrow down, as she claims, the viewers' cognitive potential. Her remark seems to be justified. Among the respondents, there were answers acknowledging that the dislike of the artist influenced their negative reception of the work.

I do not like her due to many reasons and maybe that is why I immediately went "Oh, this" [with disappointment, author's note]. [...] first of all, I saw it and after I have read it, obviously something clicked...

## **8. Artist with respect to the art field – conflict within the field**

In line with the theory of Pierre Bourdieu, a field is a social space where constant competition among field agents takes place, who have economic, social, cultural or symbolic capital at their disposal. The stake in such conflicts are certain goods and interests. The art field where the artist is positioned is a system of relationships of tension and cooperation with other creators, critics, curators, buyers, gallery owners, collectors, patrons and the audience. The field is an "internally structured system of positions" occupied by individual agents (Matuchniak-Krasuska 2010: 41). Many artists compete for specific goods (audience, funds, scholarship, exhibitions) the amount of which is limited. This tends to be a cause of conflicts, even though as noted by the artist, some milieus (for example in Kraków and Gdańsk) are able to get integrated and to act jointly. Even though nowadays it happens in smaller circles, Kozyra forecasts that artists will slowly become united on a larger scale. Their cooperation will rely on mutual support, sharing of equipment, space for work or exhibitions, as well as presenting their works in narrow circles. Social capital in the form of a network of artist friends will turn out to be very important for the entities in the art field. This tendency will result from numerous limitations which the artists are facing these days. In spite of the fact that Kozyra is a well-known and established artist in the milieu of artists and critics, she is also struggling with limitations that hinder her activities. The very first problem listed by her is the financing of art. Institutions subsidising artists are at a privileged position. When deciding to finance their operation, i.e. having economic capital at their disposal, they inflict symbolic violence against the dominated artists. And yet economic capital is indispensable for the performance of artistic projects. Wages of assistants (operators, editors and graphic artists) have to be settled. This is their professional work and the artist says: "We are trying to pay one another, as far as possible [...]. I would not dare suggest doing it 'for free', because how long can you go on working for free?". The situation is additionally aggravated by the dependence of the art field on the political field (Matuchniak-Mystkowska 2018). The state still

continues to be one of the greater patrons of culture in Poland. The opinions of the present-day decision-makers are greatly distanced from the ones presented in the works of Kozyra. Her art may be controversial or even vulgar for the conservative milieu: “My foundation filed ten or even more applications and got nothing. Simply nothing”. Yet the problems are not Kozyra’s controversial activities. The foundation also submits projects on behalf of other artists. However, the sole name of the artist excludes an opportunity for a subsidy: “Because here we have ‘Katarzyna Kozyra’ and this is all that matters”. Apart from it, in her opinion, the possibilities of culture funding have been greatly reduced in the last years. However, taking quite privileged and well-established position of the artist into account, the source of income could also be sale and lending of her existing works. Yet for Kozyra, financing of new projects is more important than purchases of her previous works. According to her, creation of new ideas is much more interesting and developing; in the first place, they are developed conceptually, and then she is searching for ways to cover the costs of their performance. Foreign subsidies, artistic residences and private patronage offer hope in such situations. The artist lists two examples: Atlas Sztuki and Piotr Voelkel.<sup>3</sup>

Unfortunately, not only coverage of execution costs is problematic for the artist. Another obstacle is the absence of exhibition venues ready to present critical art (Bychawska-Siniarska, Głowacka 2014: 61–69). Dependant on public subsidies, museums and galleries are unwilling to show it: “In my opinion, you can no longer show exactly what you want in the galleries. And definitely not in the institutions”. Besides, Kozyra notices the insufficient number of exhibition institutions, “there are not too many possibilities of showing your stuff in Poland. But there are countless artists”.

An additional limitation that is clearly perceptible in her career is discrimination on account of sex. This is a manifestation of symbolic violence, which she has come across since her studies. It becomes a major problem during cooperation with executors of her works, who dictate how a given item or exhibit should be executed. She says ironically and with irritation: “In general, men know better”. Circulation of art and income from art is also less advantageous for women, because when a gallery decides to exhibit the works of men, then also the prices for their works are higher than for the works of female artists. Unequal treatment on account of sex is also experienced by gallery owners. During important transactions, it turns out that they are not adequate business partners: “Female gallery owners simply have to ask their husbands or male friends to participate in large deals, because collectors would not buy anything from women for a large sum and they prefer to talk to men”. As it turns out, this phenomenon has also been functioning among the older generation collectors, who more willingly buy an artwork from a man than from a female assistant.

---

<sup>3</sup> A Polish entrepreneur, patron of cultural and educational projects, founder of foundation Vox-Artis Promocja Polskiej Sztuki Współczesnej i Designu.

In spite of all these obstacles, to retain her position in the field and to acquire funds necessary for operation, the artist decided to become independent and has set up her own foundation. Creativity supported by subsidies and scholarships has turned out to be the basis for functioning in the art field (Możdżyński 2015). At the same time, it imposes the mode of organisation of agents in the field. Acquiring legal personality, the artist received the opportunity to apply for funds to carry out her own and other artists' projects: "You have to try [...]. You have to organise yourself on your own – own foundations, own associations [...] in this way, you can go on and do useful things". Already during the studies, Kozyra started thinking of "how to stay afloat" and struggling with the lack of support from the masculine milieu, she decided to do everything on "her own account". At the present moment, the artist is making use of her experience and position in the field to support young artists. Her foundation is extremely active, while professional obligations related to it are greatly engaging. Due to this, she has limited time for her own artistic activities and development of ideas. She notices: "There is always some disruption". Kozyra, striving for consistency in the artistic field, is struggling with numerous difficulties which are limiting her actions: financial, political and organisational. An interesting research area would definitely be an analysis of activities of other Polish artists, which may be struggling with completely different problems. The collected material would offer a fuller picture of the situation of women in the field of contemporary art.

## Bibliography

- Borkowski G., Mazur A., Branicka M. (eds.) (2007), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Bychawska-Siniarska D., Głowačka D. (2014), *Wolność artystyczna. Praktyczny przewodnik*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa.
- Eco U. (2007), *Historia brzydoty*, transl. J. Czaplńska et al., Rebis, Poznań.
- Golka M. (2008), *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa.
- Leśniewska A. (2021), *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Łagodzka D. (2011a), *Nietykalność Piramidy zwierząt, czyli jak ograniczamy dyskurs o sztuce*, "Arteon", no. 1(129), p. 10.
- Łagodzka D. (2011b), *To (nie) jest wystawa! Katarzyna Kozyra w Zachęcie*, "Artluk", no. 1(19), pp. 90–92.
- Matuchniak-Krasuska A. (2010), *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska A. (2017), *Tematy i wątki artystyczne. Studia z pogranicza historii i socjologii sztuki*, [w:] A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska (eds.), *Przyszłość kultury: od diagnozy do prognozy*, Wydawnictwo Prymat, Białystok, pp. 99–120.
- Matuchniak-Mystkowska A. (2018), *Pole kultury w Polsce. Szkic socjologiczny*, "Kultura Współczesna", no. 100, pp. 37–50.
- Możdżyński P. (2015), *Rekonfiguracje i dezorientacja: pole sztuk plastycznych w Polsce. 1989–2015*, "Sztuka i Dokumentacja", no. 13, pp. 11–28.

- Oprotestowane więzy krwi* (1999), "Gazeta Wyborcza", May 18, p. 7.
- Ortega y Gasset J. (1980), *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, transl. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Radkiewicz M. (2010), *Władczynie spojrzenia: teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Rottenberg A. (2020), *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa.
- Stańczyk X. (2011), *Katarzyna Kozyra w Zachęcie*, "Arteon", no. 1(129), pp. 7–9.
- Szabłowski S. (n.d.), *Łaźnia męska Katarzyny Kozyry*, <https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/-quot-laznia-meska-quot-katarzyny-kozyry-stach-szablowski> (accessed: 22.09.2021).
- Szylak A. (n.d.), *Have Billboards Changed the Meaning of Public Space in Poland?*, <http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/01/anetaszylak.html> (accessed: 22.09.2021).
- Zydorowicz J. (2005), *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa.

## Internet sources

- <http://katarzynakozyra.pl/> (accessed: 22.09.2021).
- <https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kozyra> (accessed: 22.09.2021).

## KATARZYNA KOZYRA – ARTYSTKA W POLU SZTUKI STUDIUM PRZYPADKU

**Abstrakt.** Celem artykułu jest zaprezentowanie działalności artystycznej Katarzyny Kozyry w kontekście jej pozycji w polu sztuki, a także przeanalizowanie jej relacji z widzem w oparciu o łańcuch komunikacji artystycznej na przykładzie rzeźby *Studium aktu* z 1991 roku.

Katarzyna Kozyra to jedna z czołowych polskich artystek nurtu sztuki krytycznej. Porusza tematy uznawane za społeczne tabu, otwarcie mówi o śmierci, chorobie, kruchości ciała czy stereotypach kobiecego ciała funkcjonujących w sferze publicznej. Dlatego jej działania bywają postrzegane jako kontrowersyjne. Zgodnie z terminologią Pierre’a Bourdieu Kozyra tworzy sztukę krytyczną, przez co należy do pola ograniczonej produkcji kulturalnej. Jak sama przyznaje, niektóre instytucje sakralizacji kulturalnej jej nie uznają, a niektóre, jak krytycy sztuki i galerie, traktują ją jako uznanego twórcę i umiejscawiają ją w polu kultury prawomocnej. Do jej świata społecznego należą również sponsorzy, właściciele galerii, inni znajomi artyści oraz oczywiście odbiorcy. To ci ostatni stanowią niezbędny element w komunikacji artystycznym, potwierdzający społeczną wartość dzieła.

Aby sprawdzić sposób rozumienia i interpretacji sztuki współczesnej, w marcu 2021 roku zrealizowano badania recepcji dzieł na wystawie *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca* w warszawskiej Galerii Zachęta. Respondentów poproszono o obejrzenie m.in. pracy Katarzyny Kozyry *Studium aktu* z 1991 roku. W wyniku rozmów z odbiorcami oraz przeprowadzonych testów powstał obraz potoczego rozumienia dzieła.

Aby skonfrontować odbiór uczestników oraz sprawdzić skuteczność komunikatu artystycznego, przeprowadzono również wywiad swobodny z artystką, która przedstawiła interpretację odautorską *studium*. Wypowiedzi artystki nagrane podczas wywiadu stały się materiałem badawczym cytowanym w niniejszym artykule. Konfrontacja intencji autorki z komentarzem widzów pozwoliła zbadać pełen łańcuch komunikacji artystycznej (artysta – dzieło – odbiorca). Analiza wykazała spójność komunikatu oraz możliwość odczytywania intencji emocjonalnych artystki. Chociaż interpretacje nie


pokrywały się wiernie z jej zamysłem, to liczne koncepcje i interpretacje dodatkowo wzbogaciły sens pracy i zostały w pełni zaakceptowane przez autorkę.

Rozmowa stała się również przyczynkiem do refleksji nad miejscem artystki w polu sztuki, jej relacjami z innymi twórcami, instytucjami mediatyzującymi i organizacjami dotującymi projekty. Okazało się, że artystka, choć w pewnych kręgach ceniona i rozpoznawalna, wyraźnie zdominowana jest przez pole polityczne, co ostatecznie wpływa na jej funkcjonowanie w polu sztuki.

Powyższe wyniki mogą być inspiracją do przeprowadzenia dalszych badań na temat działalności twórczej innych artystek, które być może mierzą się z zupełnie innymi problemami i tworzą odmienne układy w obrębie pola sztuki.

**Słowa kluczowe:** sztuka krytyczna, Katarzyna Kozyra, pole sztuki, Pierre Bourdieu, percepcja sztuki, komunikacja artystyczna.

**Artykuł został przygotowany na podstawie projektu badawczego finansowanego w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” w latach 2019–2022, nr projektu 023/RID /2018/19, kwota finansowania 11 865 100 zł.**

**Ewa Bobrowska\*** <https://orcid.org/0000-0002-2909-4800>

## L'INDEPENDANCE POLITIQUE ET CREATRICE LES ARTISTES POLONAISES A PARIS S'AFFIRMENT

**Résumé.** Le recouvrement de l'indépendance de la Pologne en 1918 a fondamentalement changé la situation de la colonie artistique polonaise à Paris, y compris celle des femmes artistes. Un certain nombre de motifs d'émigration artistique ont perdu leur raison d'être, comme l'affirmation de l'identité nationale polonaise, la nécessité d'une libre expression des sentiments patriotiques ou la propagande pour la restauration d'un État indépendant. Le problème de l'enseignement artistique supérieur pour les femmes, qui était pressant pendant la période des Partitions, a également trouvé progressivement une solution dans l'État renaissant. Le nombre de femmes artistes polonaises à Paris a visiblement diminué dans l'immédiat après-guerre. Celles qui y sont restées, comme Olga Boznańska, Mela Muter, Alicja Halicka ou Stefania Łazarska, se sont concentrées sur le développement de leur carrière d'artistes professionnelles. Notre article propose une analyse de la professionnalisation des femmes artistes polonaises, soit dans le domaine de la peinture de portraits traditionnellement reconnue comme spécialité féminine, soit dans les arts décoratifs. La situation dramatique des artistes pendant la guerre, causée, entre autres, par l'effondrement du marché de l'art, a entraîné un développement rapide de ce domaine, dans lequel les femmes ont atteint la maîtrise, comme en témoigne l'Exposition des arts décoratifs de Paris de 1925.

**Mots clés:** femmes artistes polonaises, artistes polonais à Paris, art polonais de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, art polonais à Paris, art polonais à l'étranger, professionnalisation des femmes artistes, arts décoratifs, arts appliqués, peinture de portrait, Olga Boznańska, Mela Muter, Alicja Halicka, Stefania Łazarska.

Depuis les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, « Paris est le sol traditionnel des initiatives polonaises. Toutes les traditions de notre art s'y joignent » écrivait Antoni Potocki [*Paryż – jest klasycznym gruntem polskich poczynań. Wszystkie tradycje sztuki naszej z nim się zrosły*] (Potocki 1904 : 393). Les Polonais y viennent pour se former, suivre des nouvelles tendances et développer leurs

\* Chercheuse indépendante et Terra Foundation for American Art, Paris, e-mail: ewabj@live.fr

carrières d'artistes, profiter des ressources exceptionnelles qu'offre la capitale française en termes des richesses artistiques, comme les collections privées et celles de musées, des expositions, le marché de l'art animé. Ils s'y installent également pour goûter à la liberté politique, nourrir leurs aspirations patriotiques et indépendantistes et entreprendre des actions dans ce sens. Était-ce vrai encore entre-les-deux-guerres ?

La proclamation de l'indépendance de la Pologne libère ses artistes de l'obligation de lutter pour elle. Les sujets dits « patriotiques » peuvent désormais être délaissés sans qu'il soit reproché à l'artiste de ne pas se montrer suffisamment « engagé ».

La condition des femmes artistes polonaises au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où elles commencent à se professionnaliser, est complexe. Même si officiellement elles ont la possibilité de participer à la vie artistique, elles ne constituent par ex. que 15% des exposants, dans les expositions de la Société des Amis des Beaux-Arts de Cracovie (Bobrowska 2019 : 58). La première association des femmes artistes, *Le Cercle des artistes polonaises* (Koło Artystek Polskich) voit le jour en 1899 et tente d'apporter un peu d'équilibre à la scène artistique dominée par les hommes<sup>1</sup>. L'association organise, la même année, la première exposition des femmes qui malheureusement ne rencontre qu'un écho médiatique faible et plutôt négatif. Contrairement à ce qu'on pouvait s'attendre, d'autres expositions non-mixtes s'ensuivent d'une façon très ponctuelle : en 1901, une exposition des esquisses et des arts appliqués à Cracovie ; en 1907, une « Exposition des peintures de femmes », à Zachęta à Varsovie avec une cinquantaine de participantes ; en 1909, l'« Exposition collective du Cercle des artistes polonaises » (Wystawa Zbiorowa Koła Artystek Polskich) organisée par la Société des Amis des Beaux-Arts de Cracovie ; en 1917, la « Première exposition des artistes polonaises » organisée par l'Union des femmes artistes à Lwów (Lviv) (Bobrowska 2019 : 56–69).

L'État de Pologne ressuscité fait évoluer la condition des femmes du point politique et sociétal : dès l'indépendance du pays, les Polonaises obtiennent le droit de vote par le décret du 28 novembre 1918. Aussi, elles sont libres de fonder des groupes artistiques, comme Kolor (La Couleur), Fresk (La Fresque), ou Ars Feminae qui organisent des expositions non-mixtes. L'Union des Artistes Polonaises de Lwów (Lviv), créée en 1917, en fut la championne, avec plus de dix expositions non-mixtes montées dans la période d'entre-les-deux-guerres, à Lwów (Lviv) même ou dans d'autres villes.

Dans la dernière période des partages de la Pologne, le problème le plus brûlant pour les jeunes talents féminins est la formation artistique<sup>2</sup>, et plus

<sup>1</sup> Sa fondation constitue vraisemblablement une réponse à la création de la Société des Artistes Polonais « Sztuka » inaugurée à Cracovie en 1897, presque exclusivement masculine. L'une des très rares exceptions fut Olga Boznańska, admise en 1898.

<sup>2</sup> La formation artistique au niveau supérieur sera également un problème pour les artistes hommes.



exactement son manque, notamment au niveau supérieur, au moins jusqu'en 1904, date de la création de l'École des beaux-arts à Varsovie qui sera dès le départ ouverte aux élèves des deux sexes. Jusqu'à cette date, les jeunes femmes n'avaient comme opportunité que les cours dispensés au Baraneum (les Cours supérieurs pour femmes Adrian Baranowski) à Cracovie ou des écoles artistiques privées, souvent éphémères, dont le niveau d'enseignement fut variable et non garanti. Les voyages à l'étranger devaient pallier ce manque et furent, effectivement, très à la mode. Contrairement aux artistes hommes qui choisissent d'abord Munich comme lieu d'apprentissage attirés par l'Académie royale des beaux-arts, les femmes, auxquelles cet établissement est fermé, préfèrent Paris, notamment pour son réseau des académies libres qui dispensent un enseignement de bon niveau, souvent par des professeurs de la prestigieuse École des beaux-arts, et s'adaptent à des besoins des étrangers et étrangères. Les Polonaises s'y rendent depuis les années 1880 (Bobrowska 2012 : 11), en nombre important : dans les années 1890–1918, elles sont environ 160 ce qui constitue un quart de tous les artistes polonais venus en France à cette époque.

L'indépendance de la Pologne modifie profondément la donne. Les opportunités d'enseignement au niveau supérieur s'accroissent au pays : l'Académie des beaux-arts de Cracovie s'ouvre officiellement aux femmes en 1919, et les accueille dès 1920<sup>3</sup> (Bobrowska 2021). L'École des beaux-arts de Varsovie, fermée en 1920, puis rouvre ses portes en 1923, toujours pour les élèves des deux sexes. Enfin, l'Université Stefan Batory à Wilno (Vilnius) ressuscitée en 1919 sera dotée d'un département des beaux-arts ouvert aussi bien aux hommes qu'aux femmes. En 1920/21, ce département accueille 34 étudiants (réguliers et auditeurs libres), dont 14 femmes (41%) (*Spis wykładów i skład uniwersytetu w roku akademickim 1920–21* 1921 : np [42]). Un an plus tard le nombre d'étudiants augmente et atteint 81 personnes dont 43% des femmes (*Spis wykładów i skład uniwersytetu w roku akademickim 1921–22* 1922 : np [60]). Ainsi, les jeunes Polonaises n'ont plus besoin de quitter leur pays pour se former.

La proclamation de l'indépendance crée un grand bouleversement au sein la colonie polonaise à Paris. Certains artistes y reviennent après un exil ou le service militaire. D'autres rejoignent la Pologne renaissante et essaient d'y retrouver leur place. Voici comment le résume l'un des rédacteurs de *Polonia*, un journal publié à Paris :

Notre colonie artistique aussi bien celle permanente que celle temporaire commence à s'éveiller à la vie, au travail après de longues années de guerre, d'existence au jour le jour, de l'aumône forcée pour des « bénéfiques » de toutes sortes, sans un sous dans la poche, après des années de tourments de toutes sortes... Celui-ci enleva l'uniforme militaire, celui-là renonça à la politique par laquelle il importuna en vain lui-même et les autres... La Pologne existe... Il est

---

<sup>3</sup> Les étudiantes constituent 17% des effectifs de l'académie la première année.

temps alors de ne plus lambiner, se mettre au pinceau, à la palette, au clavecin, au burin ou tout simplement à la bouteille d'encre (Bobrowska-Jakubowska 2004 : 133 d'après Ze swiata 1920).

Les associations et les organisations des émigrés polonais n'ont plus la même raison d'être, comme aux temps des partages. Les efforts pour maintenir l'identité nationale ne sont plus nécessaires, puisque l'État indépendant s'en charge. Cependant, la patrie ressuscitée impose une autre obligation – celle de la promotion de l'art polonais à l'étranger, notamment sur la scène parisienne considérée alors comme la capitale mondiale de la création. Elle se fera, entre autres, à travers des expositions organisées soit par les autorités polonaises elles-mêmes, soit sous leur patronage. Ainsi, en 1919, il y a eu l'Exposition franco-polonaise d'Art et de Souvenir au Musée des Arts Décoratifs, en 1920, l'exposition Quelques artistes polonais à la Galerie Barbazanges organisée par l'association France-Pologne, en 1921, l'Exposition d'Art polonais au Salon de la Société Nationale des beaux-arts ou en 1922 celle de la « Jeune Pologne » à la Galerie du Musée Crillon. D'autres ont suivi jusqu'en 1939.

Les associations des artistes polonais à Paris ne sont plus de la première nécessité. En témoignent les vaines tentatives de ressusciter la Société des artistes polonais à Paris entreprises dans les 1918–1921. Il faut attendre 1922 pour qu'un nouvel essai de former une association des artistes polonais en France, entrepris à l'initiative de Maryla Szczytt-Lednicka, Jadwiga Bohdanowicz, Jan Rubczak, Józef Hecht, Marian Paszkiewicz et Waław Zawadowski (Bobrowska-Jakubowska 2004 : 135 d'après Syndykat 1922), réussisse. La nouvelle structure se veut en premier lieu un syndicat, dont le but serait le soutien aux artistes dans leur vie quotidienne et professionnelle. L'association rassemble une trentaine d'artistes. Ce groupe, comme les autres plus tôt, ne survivra aux va-et-vient constants de ses membres.

Si à la veille de la Première Guerre mondiale la colonie artistique polonaise compte environ 80 femmes (Bobrowska 2012 : 11), les chiffres pour le début des années 1920 sont plus modestes, avec seulement un peu plus d'une dizaine de Polonaises prenant part aux Salons parisiens. En majorité, ce sont celles qui y sont déjà installées depuis l'avant-guerre, comme Boznańska, Muter ou Halicka ou celles qui y sont arrivées pendant les hostilités, comme Tamara de Łempicka. Il faudra attendre que la situation se stabilise en Pologne pour voir de nouvelles générations, comme les membres du groupe de Kapistes, Hanna Rudzka-Cybisowa et Dorota Seydenmann, voyager dans la capitale française en 1924.

Jouant plusieurs rôles, dont celles de mère, d'épouse, d'amante, ou de militante, les créatrices polonaises émigrées aspirent avant tout à leur professionnalisation. Elles savent gérer leurs carrières. La guerre et l'effondrement du marché de l'art qu'elle avait entraîné, ont bouleversé le monde artistique. Si le portrait reste encore un champ d'action où les femmes excellent, les arts appliqués et décoratifs, vers

lesquels les artistes se sont tournés par nécessité pendant la période des hostilités acquièrent leurs lettres de noblesse.

Trois célèbres portraitistes représentant trois générations sont alors : Olga Boznańska, née en 1865, Mela Muter, née en 1876 et Tamara de Lempicka, née en 1898. Nous nous arrêterons sur la carrière des deux premières.

L'ascension de la carrière de Boznańska est brutalement interrompue par la guerre qui constitue une épreuve particulièrement dure pour cette artiste sensible et profondément pacifiste. Une fois la guerre terminée, elle continue son chemin de portraitiste de renom, notamment auprès des Américains, et récolte les fruits de son travail acharné depuis le début de sa carrière. Elle reçoit des nombreux prix et distinctions, même si sa peinture qui n'est pas immédiatement accessible et demande à être méditée, supporte mal la concurrence des mouvements d'avant-garde comme fauvisme ou cubisme dominant la scène artistique des années folles. En automne 1920, l'artiste revient pour quelques mois à sa ville natale de Cracovie. Voulait-elle tester la possibilité du retour définitif en Pologne ? Plusieurs de ses amis lui conseillent, sans succès, cette solution. Mais, elle entretient des relations avec la nouvelle Pologne et sa vie artistique, est un membre actif de Comité d'organisation de l'Institut Polonais des Beaux-Arts en 1924 et la même année est décorée de la Croix d'Officier de l'ordre Polonia Restituta. En 1929, ses tableaux sont exposés à la Powszechna Wystawa Krajowa (exposition nationale générale) à Poznań. En 1938, à la Biennale de Venise a lieu son exposition individuelle. L'artiste est décorée de la croix de commandeur de Polonia Restituta. Même si la peintre vit dans des conditions matérielles très difficiles, l'État polonais reconnaît au moins ses mérites en art et l'apprécie comme l'ambassadrice de l'art polonais à l'étranger.

Cadette de 11 ans de Boznańska, Mela Muter (Maria Melania Mutermilch) se rend à Paris en 1901 avec son mari et son fils d'un an. Issue d'une famille juive aisée, elle voyage beaucoup, expose abondamment, se forge une place au sein de la colonie polonaise puis entame une carrière internationale. La rencontre avec un jeune militant français de gauche, Raymond Lefebvre la propulse dans des cercles pacifistes et socialistes français, dont Paul Vaillant-Couturier, et d'hommes de lettres, comme Henri Barbusse, Anatole France ou le Prix Nobel de la littérature, Romain Rolland. Malgré une série de douloureuses épreuves – la perte de son compagnon en 1920 puis les décès de son père et de son fils en 1923 –, les années 1920 constituent pour Muter une période d'expansion artistique. Après un voyage en Pologne en automne 1922 à l'occasion de la mort de son père, elle revient à Varsovie en 1923, où elle a une grande rétrospective à la Société de l'Encouragement des beaux-arts Zachęta. A Paris, elle entretient des relations avec de nombreuses célébrités artistiques, comme Antoine Bourdelle, Albert Gleizes et sa femme Juliette Roche, François Pompon, Chana Orloff ou Diego Rivera, avec des musiciens comme Edgar Varèse ou Arthur Honegger, ainsi qu'avec des diplomates et des aristocrates internationaux qu'elle immortalise dans sa

peinture. Très appréciée pour ses puissants portraits, mais aussi pour ses paysages et ses natures mortes, son succès financier lui permet de commander une villa au célèbre architecte, Auguste Perret. Bien que fidèle à son style immédiatement reconnaissable, « violent, impassible dans sa violence, aigu, tendu jusqu'au cri, à la Van Gogh » (Goth 1913), elle n'hésite pas à explorer de nouveaux champs artistiques, par exemple le cubisme, comme en témoigne son *Nu cubiste* peint vers 1919–1923. Extrêmement populaire dans le milieu international des femmes artistes comme un exemple de la réussite, elle a de nombreuses élèves et connaissances qu'elle introduit dans le monde de l'art, notamment une certaine Mlle Scoffield, Américaine, avec laquelle elle séjourne à Collioure, ou l'Allemande Anta Rupflin. Bien que parfaitement intégrée à la communauté internationale de Paris, elle sera toujours une membre active de la communauté polonaise.

C'est aussi bien dans le champ de l'art « pure » et des arts décoratifs que se situe l'activité d'Alice (Alicja) Halicka. Issue d'une famille juive convertie au catholicisme, la jeune artiste se rend à Paris en 1912 pour continuer ses études. Le mariage avec son compatriote, le peintre cubiste Louis Marcoussis (Ludwik Markus), l'introduit dans la « bande de peintres cubistes », tels Juan Gris, Pablo Picasso et Georges Braque, mais aussi auprès des poètes et écrivains d'avant-garde comme Guillaume Apollinaire, Max Jacob... Elle expérimente également le cubisme, notamment pendant la guerre, en absence de son mari enrôlé à la Légion étrangère. Cependant, Marcoussis, qui considère « qu'un seul cubiste suffisait dans une famille » (Warnod 1974 : 1), n'apprécie guère ses essais cubistes... Épouse obéissante, elle accepte et change la direction de ses recherches (Birnbbaum 2011 : 129–138). Le couple effectue un voyage en Pologne en 1919, puis en 1921, sans pour autant prendre une décision du retour au pays natal. Les conditions matérielles après la guerre, la naissance de sa fille, ainsi que la volonté de privilégier la carrière artistique de son mari cubiste, obligent Halicka à gagner de l'argent dans le domaine des arts appliqués. Elle réalise les dessins de textiles et de papiers peints pour des maisons aussi réputées que Bianchini-Ferrier, Ducas ou Rodier. Elle se consacre également à l'illustration des livres. Vers 1923, Halicka entame des essais avec les collages réalisés à partir de différents matériaux, comme le papier, les textiles, les boutons, la passementerie, ou la dentelle qu'elle colle sur papier, puis monte sur toile. Les œuvres achevées sont encadrées sous verre. La princesse Murat les baptisera *Romances capitonnées* (Murat 1925 : 3). Il faut rechercher leurs origines à la fois dans la collection d'images d'Épinal que possédait son mari mais également dans son immersion dans l'univers du textile et de la mode (Millers 2017). Halicka puise l'inspiration pour ces scènes figuratives dans le cirque, la musique et les œuvres d'art de grands maîtres, comme Goya, Delacroix, Monet, Seurat (Millers 2017). Elles racontent toutes une histoire et les personnages qui les animent peuvent être considérés comme des « poupées en bas-relief ». Halicka les expose d'abord à Paris dans les années 1920, puis à New York dans les années 1930, où elle travaille à la décoration des salons de beauté

d'Helena Rubinstein, et à la scénographie et aux costumes de théâtre, notamment des ballets. Quelques *Romances capitonnées* ont été collectionnées par Helena Rubinstein et Katherine Dreier (Gross 2006 : 320).

Stefania Łazarska, installée à Paris depuis 1912, fonde en 1915 l'Atelier artistique polonais pour s'assurer ainsi qu'à ses amis une source de revenus. Elle rassemble une trentaine d'artistes pour fabriquer des poupées en tissu selon une technologie qu'elle a soigneusement élaborée. Ces poupées – exposées abondamment en France, et promues aux États-Unis par le célèbre pianiste Ignacy Paderewski et sa femme<sup>4</sup> rencontrent un grand succès. Elles s'inspirent du folklore et des contes polonais ainsi que de chefs d'œuvres de la peinture, dont l'*Infante* de Velázquez. Après la guerre, Łazarska, soutenue par son époux, ouvre également une galerie rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris. Elle y propose de l'art décoratif : des poupées, figurines, boîtes, œufs de Pâques, coussins, abat-jours parfois en forme de poupées, sacs, fleurs confectionnées à partir de coquillages, bibelots, porte-chapeaux, marionnettes, masques et costumes, fétiches pour auto et d'autres beaux objets (Bobrowska-Jakubowska 2004 : 147–150). Ses poupées puisent à présent dans le folklore des provinces françaises, et même celui des colonies, en montrant leur influence sur le costume féminin français (Myśliński 2017 : 65–70). L'artiste se lance aussi dans la décoration d'intérieur. En 1927, elle réalise quatre panneaux de grand format en batik sur bois pour la salle du petit théâtre Le Guignol du paquebot Île-de-France ; navire décoré par les plus grands noms de l'art décoratif de l'époque : Émile Jacques Ruhlmann, Robert Mallet Stevens ou René Lalique. Destinés à un jeune public, ces panneaux – *L'Arche de Noé*, *Le Chaperon rouge*, *La Lampe d'Aladin* et *Le Château en Espagne* – illustrent des contes et des histoires populaires d'une façon simplifiée et stylisée, et sont peints avec des couleurs vives et joyeuses (Myśliński 2017 : 65–70). Une filiale de l'atelier de Łazarska, dirigée par la peintre Wanda Michalska-Popławska, fut ouverte à Varsovie après la guerre. En 1932, a lieu une exposition rétrospective des poupées de Stefania Łazarska au Musée de l'Industrie à Cracovie qui résume toute la richesse de sa production dans le domaine de l'art décoratif.

Certaines des anciennes collaboratrices de Łazarska, les peintres Nina Alexandrowicz, Zofia Piramowicz, Reno (Irena Hassenberg), Fryda et Tamara Frankowska, lancent leur propre activité dans le domaine de l'art décoratif. La sculptrice, peintre, scénographe et styliste Sara Lipska travaille entre autres avec les Ballets russes, depuis son arrivée à Paris en 1912, ensuite avec la maison de couture Myrbor de Marie Cuttoli. Elle ouvre sa propre boutique de mode d'abord rue Belloni, puis avenue des Champs Élysées. Ses vêtements se distinguent par la préciosité des tissus et la richesse des broderies qui semblent constituer sa marque de fabrique. Sara Lipska est aussi une amie proche d'Antoine – Antoni

<sup>4</sup> Helena Paderewska leur consacre une brochure intitulée *Madame Paderewski's Dolls* publiée à New York en 1915.

Cierplikowski, coiffeur qui a révolutionné l'image de la femme en inventant entre autre la coupe à la garçonne –, elle dessine le décor intérieur de ses appartements parisiens, notamment sa « maison de verre » rue Saint Didier, puis l'appartement avenue Paul Doumer, ainsi que ses extravagants costumes pour les bals masqués (Ziemińska 2012 : 82). Elle dessine aussi les couvertures de son magazine consacré à la mode *Antoine Document* publié dans les années 1930. Sara Lipska a également collaboré, tout comme Alice Halicka, avec la reine de cosmétiques Helena Rubinstein.

La peintre, graveuse et illustratrice Sonia Lewitska (Lewicka) s'identifie parfois polonaise comme sa mère et parfois ukrainienne comme son père. Arrivée à Paris en 1905, elle peint des scènes figuratives pleines de poésie, ainsi que des paysages et des portraits riches en couleurs qui font penser au folklore ukrainien. Son excellente maîtrise de la gravure sur bois, dont « l'abondance des ornements et la densité des compositions trouvaient leurs racines dans le baroque ukrainien » (Susak 2012 : 79), en fait une illustratrice et décoratrice de livres hors du commun.

Les conséquences de la guerre comme la diminution de la population masculine et la nécessité de s'assurer les moyens de subsistance, non seulement à elles-mêmes, mais souvent aussi à leurs familles, ainsi que l'avancement de la lutte du mouvement en faveur de l'émancipation des femmes offrent aux artistes polonaises à Paris des opportunités de professionnalisation inespérées. Le portrait reste, comme avant, le domaine privilégié qui leur permet de gagner leur vie et accéder à la notoriété. L'art décoratif, considéré traditionnellement comme un domaine féminin par excellence, cesse d'être considéré comme une activité domestique et acquièrent les lettres de noblesse. Si la nouvelle réalité leur demande de jouer de nouveaux rôles, comme celui de la « femme moderne » dans son apparence, ses mœurs, ses relations familiales y compris sa maternité, l'activité dans le domaine des arts appliqués à la décoration, à la mode, au théâtre leur offre de nouvelles fonctions : celles de créatrice – conceptrice, de collaboratrice et souvent de cheffe d'entreprise.

L'indépendance de la Pologne a également une grande influence sur leur situation : elle les libère de la charge de servir la nation et de pratiquer un art engagé, même si les actions de la promotion de l'État ressuscité passent par la promotion de l'art et la diplomatie culturelle. Cependant, c'est souvent l'État lui-même qui endosse ce rôle, soit en organisant, soit en assurant le patronage des expositions et d'autres actions culturelles. Les artistes polonais qui durant les partages de la Pologne furent obligés de lutter tous seuls pour leur reconnaissance peuvent bénéficier du lobbying en leur faveur et compter sur un support diplomatique qui a si cruellement manqué pendant la période de partages. Dans l'entre-deux-guerres, l'émigration n'est pas considérée comme une trahison de la patrie, comme ce sera le cas pendant la période communiste, mais plutôt comme une position privilégiée pour faire de la diplomatie culturelle, comme en témoignent des expositions polonaises à Paris rassemblant aussi bien des artistes du pays que

ceux de l'émigration. Enfin, en octroyant le droit de vote aux femmes dès le début de son existence, l'État de Pologne reconnaît leur place dans la société ce qui leur donne confiance et énergie dans leurs propres entreprises et carrières.

## Bibliographie



- Birnbaum P.J. (2011), *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, Ashgate, Farnham–Burlington.
- Bobrowska E. (2012), *Emancypantki ? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, « Archiwum Emigracji », n° 1–2, p. 11, <https://doi.org/10.12775/AE.2012.001>
- Bobrowska E. (2019), *Les Polonaises s'organisent: les premières expositions de femmes artistes polonaises au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, « Artl@s Bulletin », vol. 8, n° 1, pp. 56–69.
- Bobrowska E. (2021), *Munich ou Paris ? Les artistes polonaises cherchent à s'instruire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, à paraître.
- Bobrowska-Jakubowska E. (2004), *Artyści polscy we Francji w latach 1980–1928. Wspólnoty i indywidualności*, Wydawnictwo DiG, Varsovie.
- Goth M. (1913), *Au Salon de la Nationale. Le portrait*, « Les Hommes du jour », n° 278, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65525145/f13.item> (accès: 5.11.2021).
- Gross J.R. (dir.) (2006), *The Société Anonyme: modernism for America*, cat. exp. (Los Angeles, Hammer Museum, 23 avril–20 août 2006; Washington, D.C., The Phillips Collection, 14 octobre 2006–21 janvier 2007; Dallas, The Dallas Museum of Art, 10 juin–16 septembre 2007; Nashville, The Frist Center for Visual Arts, 26 octobre 2007–3 février 2008, et à Yale University Art Gallery en 2010), Yale University Press, New Haven.
- Millers A. (2017), *Romances capitonnées: Alice Halicka (1894–1975), l'étoffe d'un peintre*, mémoire d'étude sous la direction de M. Gherghescu et D. Schulmann, Paris.
- Murat Princesse L. (1925), *Mme Halicka*, « Comoedia », n° 4739, p. 3.
- Myśliński M. (2017), *Salonik Zabaw Dziecięcych na transatlantyku Île-de-France. Zapomniany projekt Stefanii Łazarzkiej z 1927 roku*, [dans:] *Polskie art déco: materiały szóstej sesji naukowej « Polskie art déco. Wnętrza mieszkalne » pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 8–9 czerwca 2015 roku*, Muzeum Mazowieckie, Płock, pp. 65–70.
- Potocki A. (1904), *Kolonia paryska*, « Sztuka » (Paris), novembre–décembre 1904, p. 393.
- Spis wykładów i skład uniwersytetu w roku akademickim 1920–21*, 3 (1921), Universitas Vilnensis Batoreana, Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie, istnienia wszechnicy rok 256, Wilno, np [p. 42].
- Spis wykładów i skład uniwersytetu w roku akademickim 1921/22*, 4 (1922), Universitas Vilnensis Batoreana, Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie, istnienia wszechnicy rok 257, Wilno, np [p. 60]
- Susak V. (2012), *Les Artistes ukrainiens à Paris 1900–1939*, Rodovid, Kiev.
- Syndykat Artystów* (1922), « Polonia », n° 3 bis, 18 janvier.
- Warnod J. (1974), *Alice Halicka et ses souvenirs*, « Terre d'Europe », n° 48, mai 1974, p. 1.
- Ze świata artystycznego* (1920), « Polonia », n° 16, 8 mai, p. 8.
- Ziemińska E. (2012), *Sara Lipska – artystka wszechstronna. Wjątkowa uczennica Dunikowskiego*, « Archiwum Emigracji », n° 1–2, p. 82, <https://doi.org/10.12775/AE.2012.007>

## ARTYSTKI POLSKIE W PARYŻU WOBEC ODZYSKANEJ NIEPODLEGŁOŚCI POLSKI

**Abstrakt.** Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 roku zmienia zasadniczo sytuację polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, w tym również twórczyń. Szereg przyczyn artystycznej emigracji straciło rację bytu, jak choćby afirmacja polskiej tożsamości narodowej, potrzeba swobodnego wyrażania uczuć patriotycznych, propaganda na rzecz odzyskania niezależnego bytu państwowego. Także palący w okresie rozbiorowym problem wyższego wykształcenia artystycznego dla kobiet znajdował stopniowo rozwiązanie w odrodzonym państwie. Liczba artystek polskich w Paryżu wyraźnie zmalała w okresie bezpośrednio powojennym. Te, które pozostały, jak Olga Boznańska, Mela Muter, Alicja Halicka czy Stefania Łazarska, koncentrowały się na rozwoju swojej kariery jako profesjonalnych artystek. W naszym artykule proponujemy analizę profesjonalizacji artystycznej Polek, bądź to w tradycyjnie uznanej jako specjalność kobiet domenie malarstwa portretowego, bądź to w sztukach dekoracyjnych. Dramatyczna sytuacja twórców w czasie wojny, spowodowana m.in. załamaniem się rynku sztuki, doprowadziła bowiem do gwałtownego rozwoju tej dziedziny, w której mistrzostwo osiągnęły właśnie kobiety, jak wykazała Wystawa Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku.

**Słowa kluczowe:** artystki polskie, artystki polskie w Paryżu, polska sztuka I połowy XX wieku, polska sztuka w Paryżu, polska sztuka za granicą, profesjonalizacja artystek, sztuki dekoracyjne, sztuka stosowana, malarstwo portretowe, Olga Boznańska, Mela Muter, Alicja Halicka, Stefania Łazarska.



**Marta Freitas Olim\*** <https://orcid.org/0000-0001-5151-9425>**Sónia Guadalupe\*\*** <https://orcid.org/0000-0003-4898-3942>**Mónica Carvalho\*\*\*** <https://orcid.org/0000-0003-1875-8592>**Paula Fragoso\*\*\*\*** <https://orcid.org/0000-0002-8004-4905>**Susana Ribeiro\*\*\*\*\*** <https://orcid.org/0000-0003-1406-6070>**Susana Torres\*\*\*\*\*** <https://orcid.org/0000-0001-8842-4454>**Dora Isabel Dias\*\*\*\*\*** <https://orcid.org/0000-0003-4835-0045>**Fernando Macário\*\*\*\*\***


---

\* Social Worker. Director of the Social Work Department of Diaverum Portugal. Graduated and Master in Social Work, e-mail: [marta.olim@diaverum.com](mailto:marta.olim@diaverum.com)

\*\* Social Worker. Assistant Professor of Social Work in Miguel Torga Institute of Higher Education, Coimbra, Portugal. PhD in Social Work, PhD in Mental Health. Researcher in CEISUC – Centre for Health Studies and Research of the University of Coimbra, e-mail: [soniaguadalupe@gmail.com](mailto:soniaguadalupe@gmail.com)

\*\*\* Social Worker at Diaverum Portugal. Graduated in Social Work. Master in Social Work: Welfare and Social Management, e-mail: [monica.carvalho@diaverum.com](mailto:monica.carvalho@diaverum.com)

\*\*\*\* Social Worker at Diaverum Portugal. Graduated in Social Work, e-mail: [Paula.Fragoso@diaverum.com](mailto:Paula.Fragoso@diaverum.com)

\*\*\*\*\* Social Worker at Diaverum Portugal. Graduated in Social Work and Sociology, e-mail: [Susana.Ribeiro@diaverum.com](mailto:Susana.Ribeiro@diaverum.com)

\*\*\*\*\* Social Worker at Diaverum Portugal. Graduated in Social Work, e-mail: [Social.Aveiro@diaverum.com](mailto:Social.Aveiro@diaverum.com)

\*\*\*\*\* Social Worker at Diaverum Portugal. Graduated in Social Work, e-mail: [Dora.Dias@diaverum.com](mailto:Dora.Dias@diaverum.com)

\*\*\*\*\* Physician. Graduated in Medicine. Specialist in Nephrology. Medical Management of Diaverum Iberia, Chief Medical Officer of Diaverum, e-mail: [Fernando.macario@diaverum.com](mailto:Fernando.macario@diaverum.com)

## SOCIAL IMPACT OF COVID-19 ON CKD PATIENTS ON DIALYSIS TREATMENT DURING PANDEMIC IN PORTUGAL

**Abstract.** This study aimed to assess the social impact of COVID-19 on chronic kidney disease patients, a vulnerable population, by analysing the social problems that emerged and aggravated during the pandemic's first phase. 117 CKD patients on treatment, referred to Social Work, participated in this study. New referrals were 37.6%, and 62.4% were aggravated situations, presenting mostly economic deprivation or lack of income, unemployment, and social isolation. The social intervention complexity was higher among those with aggravated social problems. The results allow social workers to plan interventions focused on the most relevant emerging issues in a pandemic challenging context.

**Keywords:** COVID-19 pandemic, CKD, haemodialysis, social needs, social work.

### 1. Introduction

The COVID-19 pandemic is considered to be the greatest global health crisis of our time, constituting a critical conjuncture with repercussions on the physical, psychological, social, environmental and economic dimensions of human life (Cruz et al. 2020).

The economic and financial repercussions that also derive from this pandemic context are yet to be assessed, namely a rise in the worldwide unemployment rate and an increase in global poverty (Sumner et al. 2020). The impact and duration of the economic crisis on individuals and families resulting from a pandemic are difficult to predict, which creates uncertainty in various areas of life in society (Bhattacharya 2020; Martin et al. 2020). However, the history of pandemics reveals that they disproportionately affect the poor and disadvantaged, indeed, “pandemics rarely affect all people in a uniform way” (Ahmed et al. 2020: 240).

The constraints of the pandemic and lockdown and other safety measures will impact more deeply on previously vulnerable populations, namely the chronically ill, particularly individuals with chronic kidney disease (Novick et al. 2020; Saqib et al. 2020), who are the focus of this article, even though patients with or at risk of kidney disease are disproportionately affected by the consequences of the COVID-19 pandemic (Bruchfeld 2021). This is a population more at risk of contracting COVID-19, as a result of being immunosuppressed and their advanced age (Collado et al. 2020), and also due to the circumstances of the disease and treatment itself (e.g., difficulties in keeping physical distance during treatment, the use of public transport to travel to treatments).

Patients with CKD already live a challenging daily context that is reflected in multiple needs of the disease to which a vulnerable social situation is added

(Olim et al. 2018a; Olim et al. 2018b). The unpredictable and uncertain nature of the pandemic can potentiate situations of vulnerability and social risk.

The psycho-social distress associated with preventive and confinement measures is also relevant (Bhattacharya 2020). The circumstances experienced in pandemic daily life can lead to loss of autonomy and increased distress, namely sadness and anxiety, in chronic patients with dialysis, which tend to worsen with the impact of the pandemic (Lee et al. 2020; Sousa et al. 2021). Although distress may constitute an adaptive response in contexts marked by unpredictable changing conditions (Dubey et al. 2020), we should emphasize the fear of being infected due to high-risk condition of CKD patients, specifically in the dialysis unit (Sousa et al. 2021), which tends to punctuate patients' lives, affecting their daily life and modifying human relations and leading to social isolation (Saladino et al. 2020).

In order to understand in greater depth the social problems and needs felt by chronic renal failure patients during the first phase of the COVID-19 pandemic, the study aims to identify the social problems that emerged and aggravated during this period, as well as to analyse the interaction with the support needs diagnosed by Social Work, the response to the problematic situations of this population and the level of complexity associated with social intervention.

## **2. Material and methods**

### **2.1. Method and procedures**

The study is descriptive and presents a transversal cohort. A non-probabilistic sample of 117 people with chronic kidney disease living in Portugal undergoing haemodialysis treatment during the first phase of the COVID-19 pandemic participated in the study. Data were collected from March 1, 2020 to September 30, 2020 by social workers working in dialysis clinics in Portugal (26 clinics from the North, Centre to Lisbon and Tagus Valley geographic areas) as strategic informants. The period refers to the first wave of the COVID-19 pandemic in Portugal. The sample included patients meeting the following criteria: 1) patients who were being monitored by Social Work and whose social situation aggravated during the period under analysis; 2) patients representing new situations flagged by themselves or by the social assessment of Social Work; 3) patients referred to Social Work by the interdisciplinary team. Patients with requests for transportation support were excluded. The sample of 117 participants was part of a universe of 2627 patients monitored in the 26 clinics in the same period, representing 4.5% of the total number of patients.

All patients, upon entering the clinics, signed an informed consent to be treated and assisted by an interdisciplinary team, in which they agreed to the use

of data for research purposes. Data collection was carried out by social workers by means of semi-structured interviews, conducted in person and by telephone, for individual and family assessment, which were later systematized in an anonymous database. Social workers are guided by an international code of ethics that requires respect for confidentiality and privacy, and patient safety was also respected when conducting interviews and deontological and ethical guidelines for practice during COVID-19 Pandemic were considered (IFS W 2020).

## 2.2. Participants

117 patients on haemodialysis treatment participated in the study. The sample includes 53 women (45.3%) and 64 men (54.7%), with an average age of 60 years. Most of the patients have completed primary school (51.3%), which corresponds to 4 years of education, followed by those who have completed elementary and secondary school (10.3% and 12.8%, respectively). 12.0% have no school education and only 6.8% have completed higher education. Most participants are part of nuclear families with children (40.2%) (Table 1).

**Table 1.** Socio-demographic and socio-familiar characteristics of participants

	<i>N</i>	%
	117	100
<b>Sex</b>		
Female	53	45.3
Male	64	54.7
<b>Age</b> ( $M = 60,18$ ; $SD = 16,62$ ; $Min = 22$ ; $Max = 90$ )		
< 40 years old	17	14.5
40–64 years old	50	42.7
65–74 years old	22	18.8
>= 75 years old	28	23.9
<b>Qualifications</b>		
No Schooling	14	12.0
Primary School (1st–4th grade)	60	51.3
Elementary School 2nd Cycle (5th–6th grade)	12	10.3
Elementary School 3rd Cycle (7th–9th grade)	15	12.8
Secondary School/Professional Course (10th/12th grade)	8	6.8
Higher Education (Bachelor's, Degree and Doctorate)	8	6.8
<b>Nuclear Family</b>		
Nuclear Family with children	47	40.2
Nuclear Family without children	2	1.7

Single-Person Family (lives alone)	22	18.8
Extended Family	20	17.1
Single-Parent Family	12	10.3
Reconstituted Family	3	2.6
Cohabiting Family and Other Types	6	5.1
Living in an Institution	5	4.3

Source: Authors own elaboration.

### 2.3. Instruments

The data were systematized from Social Work's processes, and were obtained through semi-structured interviews of social diagnosis and follow-up conducted by social workers. The socio-demographic and family variables were obtained from the social processes, as well as the social problems, the social needs identified, and the type of response in the social intervention process.

The ICAPIS\_DRC complexity index calculated from the Matrix of Complexity Associated with the Process of Social Intervention with Chronic Renal Patients (MCAPIS\_DRC) was also used (Olim et al. 2019). The Matrix is a hetero-administered instrument that allows assessing the complexity associated with the process of social intervention in the area of Nephrology, comprising fifteen indicators grouped into two dimensions: 1) Determinants of intervention complexity related to health (with seven indicators); 2) Determinants of intervention complexity related to the psychosocial situation (with eight indicators). Each indicator is classified into levels of complexity using a three-point *Likert* scale: low, medium, and high. The ICAPIS\_DRC ranks the MCAPIS\_DRC total score through the following cut-off points and complexity levels: 1) Low  $\leq 31.22$ ; 2) Medium = 31.23-38.56; 3) High  $\geq 38.56$  (Olim et al. 2019).

### 2.4. Statistical analysis

The statistical analysis used the software *IBM-SPSS Statistics* version 25.0. Descriptive and inferential statistics were used in data analysis. In the univariate description of the variables, we used measures of central tendency and dispersion. The chi-square test was used to verify the association between variables, complemented with Cramer's V and Phi tests to assess the intensity of the association. The Kolmogorov-Smirnov test was used to assess the normality of the distribution of variables, and the assumptions of the t-test were verified to assess differences between the means of the subsamples.

### 3. Results

From March to September 2020, 117 patients with situations that presented associated social problems were reported to Social Work, where 37.6% ( $n = 44$ ) of the cases corresponded to situations referred to Social Work for the first time. Most of the situations (62.4%;  $n = 73$ ) were patients previously followed by Social Work whose social situations aggravated due to the emergence of additional problems or the worsening of the diagnosed problems (Table 2).

**Table 2.** Social situation of patients assessed by Social Work during COVID-19 pandemic

	<i>N</i>	%
	117	100
<b>Social situation of patients</b>		
New situation: New social problems identified	44	37.6
Aggravated situation: Situation in follow-up with new diagnosed problems or worsening of problems	73	62.4

Source: Authors own elaboration.

When we analysed the type of social problems that emerged in this challenging context, we realized that most of them are related to economic need and/or lack of income ( $n = 47$ ; 40.2%), followed by unemployment ( $n = 17$ ; 14.5%), and by family and social isolation ( $n = 14$ ; 12.0%). The identified needs were mostly for material, instrumental support ( $n = 61$ ; 52.1%), implying social benefits, followed by support needs from the secondary network ( $n = 29$ ; 24.8%). We verified that most of the needs were addressed ( $n = 59$ ; 50.4%), even though 38.5% ( $n = 45$ ) were still waiting for a definitive answer (Table 3).

**Table 3.** Social problems and support needs

	<i>N</i>	%
	117	100
<b>Diagnosed social problems</b>		
Economic Deprivation/Lack of Income	47	40.2
Unemployment	17	14.5
Homelessness	6	5.1
Family and Social Isolation	14	12.0
Family Violence	8	6.8
Family Overburdening	9	7.7
Difficulty or inability to provide care	10	8.5

Anxious and Depressive Manifestations	4	3.4
Addictive Habits	1	.9
Legalization of Documents	1	.9
<b>Support Needs</b>		
Advocacy and Psychosocial Intervention	19	16.2
Secondary Network Support	29	24.8
Material and/or Instrumental Support	61	52.1
Occupation	8	6.8
<b>Subsequent Evaluation of the Response and the Situation</b>		
Adequate Response	59	50.4
Patient Non-adherence	1	.9
Family Non-Adherence	1	.9
Inadequate Response	1	.9
No Response	6	5.1
Awaiting response	45	38.5
Discharge	2	1.7
Death	2	1.7

Source: Authors own elaboration.

Concerning the association between social problems according to new or previously monitored situations, we found that the most relevant issue in both sub-samples was economic deprivation/lack of income, representing 38.6% of the problems in new situations and 41.1% in aggravated situations. Unemployment is also a relevant issue in both sub-samples (13.6% and 15.1%). However, family and social isolation emerges as the second most represented issue in the sub-sample of patients with a new social situation. The distribution of support needs according to sub-samples is similar, with the need for material and instrumental support being the most common in both groups of patients. The distribution of the categories of diagnosed problems and social needs according to the sub-samples did not show a statistically significant association ( $p > 0.05$ ) (Table 4).

**Table 4.** Contingency between problems and social needs according to a social situation

	New social situation		Aggravated social situation		<i>Statistical Tests</i>
	<i>N</i> = 44	%	<i>N</i> = 73	%	
<b>Diagnosed social problems</b>					
Economic Deprivation/Lack of Income	17	38.6	30	41.1	
Unemployment	6	13.6	11	15.1	
Homelessness	1	2,3	5	6.8	
Family and Social Isolation	7	15.9	7	9.6	Chi-square 7.696
Family Violence	3	6.8	5	6.8	<i>p</i> = .565
Family Overburdening	2	4.5	7	9.6	Cramer's V .256
Difficulty or inability to provide care	4	9.1	6	8.2	<i>p</i> = .565
Anxious and Depressive Manifestations	3	6.8	1	1.4	
Addictive Habits	0	.0	1	1.4	
Legalization of Documents	1	2.3	0	0.0	
<b>Support Needs</b>					
Advocacy and Psychosocial Intervention	6	13.6	13	17.8	Chi-square .374
Secondary Network Support	11	25.0	18	24.7	<i>p</i> = .946
Material and/or Instrumental Support	24	54.5	37	50.7	Cramer's V .057
Occupation	3	6.8	5	6.8	<i>p</i> = .946

Source: Authors own elaboration.

We can observe that in situations of economic deprivation, unemployment and homelessness, needs for material and instrumental support are mostly identified. For the problem of family and social isolation, the social workers identify needs for psychosocial intervention, support from the secondary network with the possibility of responding to this type of problem and material and instrumental support. The need for support from the secondary network was especially relevant in situations of difficulty or inability to provide care, as well as family overburdening. There is very strong evidence of the contingency between variables ( $p < 0.001$ ) (Table 5).

When the level of complexity associated to the process of social intervention with the participants was evaluated, the majority presented medium complexity ( $n = 60$ ; 51.3%), followed by low complexity ( $n = 36$ ; 30.8%) and high complexity ( $n = 21$ ; 17.9%). Among new and unprecedented situations in relation to social problems, low complexity levels were more frequently found when compared to aggravated situations (45.5% vs. 21.9%). On the other hand, situations of high complexity were more frequent among cases with aggravated problems relative to new cases (27.4% vs. 2.3%). Moderate levels of complexity appeared as the most frequent in both groups with similar percentages (52.3%



and 50.7%). There is a very strong evidence of significant association between ICAPIS\_DRC levels and the situation ( $p < 0.001$ ) (Table 6.). The group with the highest average level of complexity is the aggravated social situations group, with very strong evidence of significant differences between the means in the subsamples ( $M = 35.86$  vs.  $M = 32.36$ ;  $p < 0.001$ ) (Table 6).

**Table 5.** Contingency between social problems and support needs

	Support Needs				<i>Statistical Tests</i>
	Advocacy and Psychosocial Intervention	Secondary Network Support	Material and/or Instrumental Support	Occupation	
Diagnosed social problems	n %	n %	n %	n %	
Economic Deprivation/ Lack of Income	2 1.7%	9 7.7%	34 29.1%	2 1.7%	
Unemployment	1 .9%	3 2.6%	8 6.8%	5 4.3%	
Homelessness	0 .0%	0 .0%	5 4.3%	1 .9%	
Family and Social Isolation	4 3.4	4 3.4	6 5.1%	0 .0%	Chi- square 67.203 $p = .000$
Family Violence	4 3.4%	2 1.7%	2 1.7%	0 .0%	
Family Overburdening	3 2.6%	4 3.4%	2 1.7%	0 .0%	Phi .758 $p = .000$
Difficulty or inability to provide care	2 1.7%	7 6.0%	1 .9%	0 .0%	
Anxious and Depressive Manifestations	1 .9%	0 .0%	3 2.6%	0 .0%	
Addictive Habits	1 .9%	0 .0%	0 .0%	0 .0%	
Legalization of Documents	1 .9%	0 .0%	0 .0%	0 .0%	

Notes: % for the total.

Source: Authors own elaboration.

**Table 6.** MCAPIIS\_DRC and ICAPIS\_DRC according to patients' social situation

	Total			New social situation			Aggravated social situation			Statistical Tests			
	M	SD	%	M	SD	Max	M	SD	Max				
MCAPIIS_DRC	34.54	4.98	24.55	49.67	32.36	3.51	24.55	39.55	35.86	5.29	24.78	49.67	$t = -3,895$ $df = 115$ $p = .000$
Descriptive Results	N = 117			n = 44			n = 77			%			
ICAPIS_DRC Complexity Index													
Low	36		30.8	20	45.5	16	21.9	14.611					$p = .001$
Medium	60		51.3	23	52.3	37	50.7	Cramer's V					.353
High	21		17.9	1	2.3	20	27.4	$p = .001$					

Notes: ICAPIS\_DRC has the following cut-off points: 1) Low  $\leq 31.22$ ; 2) Medium = 31.23 to 38.56; 3) High  $\geq 38.56$   
Source: Authors own elaboration.

## 4. Discussion

The results show that during the first 6 months of COVID-19 pandemic 117 situations of patients with associated social problems strictly related to the pandemic were reported, of which 62.4% aggravating social situations were already monitored by Social Work. The aggravation of the social situation is more significant when compared to new situations (37.6%), which corroborates the fact that the pandemic has contributed to worsening social and economic difficulties and adding unpredictability in social and family contexts (Magalhães et al. 2020). As mentioned by Redondo-Sama et al. (2020: 1), “social work during the COVID-19 crisis has faced one of the most challenging times to cover urgent social needs in an uncertain scenario”.

Economic deprivation was the most frequent social issue. It should be noted that many patients have no access to state social protection measures due to the suspension of medical appointments, which is a key condition to continue applying for social support measures. The pandemic has restricted some social rights and guarantees (Martins 2020), namely those specific to these patients, which are essential to compensate for their vulnerable medical and social situation.

Unemployment was the second most frequent issue among participants, which stems from precarious work situations or having work activities that suffered strong constraints during the lockdown. Possibly some temporary work situations, with more fragile employment relationships were terminated, leaving these people in a state of greater social and economic vulnerability (Mamede et al. 2020).

Social and family isolation was strongly associated with detachment and confinement. The security measures that implied detachment and self-isolation have negatively affected the relationship among people (Lee et al. 2020; Saladino et al. 2020), namely through separation from loved ones, such as extended family and other members of their support networks. Forced isolation, felt particularly by the risk groups as a feeling of loss of freedom, added to the uncertainty about the progression of the Pandemic lead to feelings of helplessness (Li, Wang 2020). Many chronic kidney disease patients undergoing treatment were forced to stop attending day care centres, which closed due to the pandemic context. As day care centres are an important response and reference network for many, this situation brought multiple negative impacts on the patients' daily lives.

The need for material/instrumental support, focused on financial support, is associated with situations of economic deprivation and unemployment (Olim et al. 2018b), followed by the need for secondary network support, which is mainly met through home support for patients who no longer have day-care centre support. The needs for advocacy and psychosocial intervention were focused on the family, mainly in situations of unemployment, economic deprivation and social isolation. The family in these situations emerges as an important support

resource, which is often the only close support network available (Guadalupe 2012), and this can lead to overloading in a long-term pandemic situation. It should be noted that in a previous study with the same population the two types of social needs were also the most highlighted (Olim et al. 2018a), which seems to occur regardless of the context marked by the Pandemic.

Most situations had an adequate response in the social intervention process (50.4%) although we still have a significant percentage (38.5%) that was awaiting a response, regarding situations of requests for official social protection due to unemployment and economic deprivation. These processes are highly constrained and delayed, thus aggravating the vulnerability of the situations. For example, economic need and unemployment were more frequent among those who were already monitored by Social Work, which aggravated the previous situation.

We found that for most of the social problems (economic deprivation, unemployment and homelessness), the associated needs were for material or instrumental support to ensure the subsistence of the deprived patients.

Social and family isolation was more frequently identified in new referrals to Social Work, a problem that emerged as a consequence of the lockdown that forced many patients to stop having such frequent contact with family, friends and the community (Relvas et al. 2020). A study in Portugal with haemodialysis patients during the COVID-19 outbreak identified several negative psychosocial impacts, as well as impacts on disease and treatment-related health behaviours (Sousa et al. 2021). Among the psychosocial negative impacts that patients revealed, the study pointed out impacts on family relationships with a significant decrease in social contacts with family members with their regular interpersonal interactions (Sousa et al. 2021), reaffirming the relevance of this problem to be addressed with innovative interventions. Furthering knowledge about the effect of COVID-19 on individuals with adverse social determinants, as well as developing innovative approaches are required to ensure effective social monitoring and social protection (Abrams, Szefler 2020).

The results indicate that the situations referred to Social Work with social problems exclusively associated to COVID-19, present, for the most part, a medium complexity in social intervention. In new situations with no evidence of previous social problems, the complexity is mostly low or medium. The situations classified as high complexity are more frequent among patients whose situations deteriorated during the period under analysis, which reveals the special vulnerability of social situations when added to new risk factors. In this regard, Redondo-Sama et al. (2020: 12) underlined the crucial “role of social work to overcome difficulties of vulnerable groups in the context of the COVID-19”.

## 5. Conclusion

The results show a negative impact of the pandemic on the social situations of chronic renal patients. From a universe of 2627 patients, 117 (4.5%) presented new or aggravated social problems, most of them related to situations of economic deprivation and/or lack of income, unemployment and social isolation. In this critical period, needs for material and instrumental support were identified, as well as needs for support from the secondary network, with most of these needs having been met favourably in the intervention process. We found that the new referrals had moderate or low levels of complexity, while the social situations aggravated by COVID-19 had a higher level of complexity in social intervention, with a very strong evidence of association between the variables ( $p < 0.001$ ).

The size of the sample and the scarcity of publications exploring the impact of the pandemic on this population give this study a particular relevance, both in terms of knowledge and social intervention.

This study is the first step towards a deeper analytical study of these characteristics, allowing the formulation of a set of hypotheses, as well as the correlational exploration with other relevant variables in the treatment and follow-up processes of these patients, namely the study of associations between clinical, social and psychosocial variables, which may represent an important contribution to the systematization of priorities in social intervention with CKD patients.

Our study has some limitations. The sample is non-probabilistic and the data result from social processes, and we did not collect data regarding specific variables related to the experience of the Pandemic and its consequences, which would only be possible through a survey. Future research is needed to verify our findings using pandemic specific questionnaires to evaluate in detail its psychosocial implications. It is fundamental that future studies on at-risk populations focus on psychosocial dimensions, so that we can have evidence to consider new intervention programs and reinforce social protection responses for the especially socially vulnerable population.

“The ways and means by which people are coping with the pandemic would be based on the quality and resilience of their social and psychological framework”, therefore “social policy with respect to COVID-19 also needs to encompass the most vulnerable sections of the population” (Bhattacharya 2020: 9), such as CKD patients who deal with material deprivation and lower income due to job loss, as it is the case among the participants in this study.

## Bibliography

- Abrams E.M., Szeffler S.J. (2020), *COVID-19 and the impact of social determinants of health*, “Lancet”, vol. 8(7), pp. 659–661, [https://doi.org/10.1016/S2213-2600\(20\)30234-4](https://doi.org/10.1016/S2213-2600(20)30234-4)
- Ahmed F., Ahmed N., Pissarides C., Stiglitz J. (2020), *Why inequality could spread COVID-19*, “Lancet Public Health”, vol. 5(5), E240, [https://doi.org/10.1016/S2468-2667\(20\)30085-2](https://doi.org/10.1016/S2468-2667(20)30085-2)
- Bhattacharya S. (2020), *The Social Impact of the COVID-19 Pandemic*, “ORF Issue Brief”, no. 406, Observer Research Foundation, <https://www.orfonline.org/research/the-social-impact-of-the-covid19-pandemic/> (accessed: 6.12.2020).
- Bruchfeld A. (2021), *The COVID-19 pandemic: consequences for nephrology*, “Nature Reviews Nephrology”, vol. 17, pp. 81–82, <https://doi.org/10.1038/s41581-020-00381-4>
- Collado S., Arenas M.D., Barbosa F., Cao H., Montero M.M., Villar-García J., Barrios C., Rodríguez E., Sans L., Sierra A., Pérez-Sáez M.J., Redondo-Pachón D., Coca A., Maiques J.M., Güerri-Fernández R., Horcajada J.P., Crespo M., Pascual J. (2020), *COVID-19 in Grade 4–5 Chronic Kidney Disease Patients*, “Kidney and Blood Pressure Research”, vol. 45, pp. 768–774, <https://doi.org/10.1159/000511082>
- Cruz N., Souza E., Sampaio C., Santos A., Chaves S., Hora R., Souza R., Santos J.E. (2020), *Apoio psicossocial em tempos de COVID-19: experiências de novas estratégias de gestão e ajuda mútua no sul da Bahia, Brasil*, “APS em Revista”, vol. 2(2), pp. 97–105, <https://doi.org/10.14295/aps.v2i2.94>
- Dubey S., Biswas P., Ghosh R., Chatterjee S., Dubey M.J., Chatterjee S., Lahiri D., Lavie C.J. (2020), *Psychosocial impact of COVID-19*, “Diabetes & Metabolic Syndrome: Clinical Research & Reviews”, vol. 14(5), pp. 779–788, <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.05.035>.
- Guadalupe S. (2012), *A intervenção do serviço social na saúde com famílias e em redes de suporte social*, [in:] M.I. Carvalho (ed.), *Serviço Social na Saúde*, Pactor, Lidel, Lisboa, pp. 183–217.
- International Federation of Social Workers (IFSW) (2020), *Practising during pandemic conditions: ethical guidance for social workers*, The International Federation of Social Workers, Rheinfelden, <https://www.ifsw.org/wp-content/uploads/2020/11/2020-11-10-Ethical-Guidance-COVID-19-FINAL.pdf> (accessed: 6.12.2020).
- Lee J., Steel J., Roumelioti M.-E., Erickson S., Myaskovsky L., Yabes J.G., Rollman B.L., Weisbord S., Unruh M., Jhamb M. (2020), *Psychosocial Impact of COVID-19 Pandemic on Patients with End-Stage Kidney Disease on Hemodialysis*, “Kidney 360”, vol. 1(12), pp. 1–20, <https://doi.org/10.34067/KID.0004662020>
- Li L.Z., Wang S. (2020), *Prevalence and predictors of general psychiatric disorders and loneliness during COVID-19 in the United Kingdom*, “Psychiatry Research”, no. 291, pp. 0165–1781, <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2020.113267>
- Magalhães P., Gouveia R., Costa L.R., Silva P. (eds.) (2020), *O Impacto Social da Pandemia*, “Iscte”, pp. 2–4, <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/42911/1/RelatorioInqueritoICSISCTE.pdf> (accessed: 21.01.2021).
- Mamede R.P., Pereira M., Simões A. (2020), *Portugal: Uma análise rápida do impacto da COVID-19 na economia e no mercado de trabalho*, International Labour Organization, [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---europe/---ro-geneva/---ilo-lisbon/documents/publication/wcms\\_754606.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---europe/---ro-geneva/---ilo-lisbon/documents/publication/wcms_754606.pdf) (accessed: 21.01.2021).
- Martin A., Markhvida M., Hallegatte S., Walsh B. (2020), *Socio-Economic Impacts of COVID-19 on Household Consumption and Poverty*, “Economics of Disasters and Climate Change”, no. 4, pp. 453–479, <https://doi.org/10.1007/s41885-020-00070-3>
- Martins A.M.G. (2020), *O Impacto da COVID 19 nos Direitos Humanos: A resposta da Convenção Europeia dos Direitos Humanos*, “e-Pública: Revista Eletrónica de Direito Público”, vol. 7(1),

- pp. 153–169, [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2183-184X202000100007&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-184X202000100007&lng=pt&tlng=pt) (accessed: 21.01.2021).
- Novick T.K., Rizzolo K., Cervantes L. (2020), *COVID-19 and Kidney Disease Disparities in the United States*, “National Kidney Foundation”, vol. 27(5), pp. 427–433, <https://doi.org/10.1053/j.ackd.2020.06.005>
- Olim M.F., Guadalupe S., Zeferino S., Marques M., Neves P. (2018a), *Needs and social resources of hemodialysis patients with chronic kidney disease*, “Serviço Social & Saúde”, vol. 17(1), pp. 31–64, <https://doi.org/10.20396/sss.v17i1.8655202>
- Olim M.F., Guadalupe S., Mota F., Fragoso P., Ribeiro S. (2018b), *Sociographic Profile of Hemodialysis Patients in Portugal*, “Journal of Nephrology Social Work”, vol. 42(1), pp. 9–20, [https://www.kidney.org/sites/default/files/v42a\\_a1.pdf](https://www.kidney.org/sites/default/files/v42a_a1.pdf)
- Olim M.F., Guadalupe S., Daniel F., Pimenta J., Carrasco L., Silva A.G. (2019), *The Matrix of Complexity Associated with the Process of Social Intervention with Chronic Kidney Disease Patients*, [in:] C. Albuquerque (ed.), *Emerging Trends and Innovations in Privacy and Health Information Management*, IGI Global, Hershey, <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-8470-4>
- Redondo-Sama G., Matulic V., Munté-Pascual A., Vicente I. (2020), *Social Work during the COVID-19 Crisis: Responding to Urgent Social Needs*, “Sustainability”, vol. 12(20), pp. 85–95, <https://doi.org/10.3390/su12208595>
- Relvas A.P., Portugal A., Major S., Sotero L. (2020), *Resultados Preliminares sobre Impacto Psicossocial da COVID-19 em Portugal*, Centro de Estudos Sociais, [https://www.ces.uc.pt/ficheiros2/files/RELATORIO\\_Resultados%20Preliminares%20sobre%20Impacto%20Psicossocial%20da%20COVID-19%20em%20Portugal.pdf](https://www.ces.uc.pt/ficheiros2/files/RELATORIO_Resultados%20Preliminares%20sobre%20Impacto%20Psicossocial%20da%20COVID-19%20em%20Portugal.pdf) (accessed: 21.01.2021).
- Saladino V., Algeri D., Auriemma V. (2020), *The Psychological and Social Impact of Covid-19: New Perspectives of Well-Being*, “Frontiers in Psychology”, no. 11, pp. 577–684, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.577684>
- Saqib M., Siddiqui S., Qasim M., Jamil M.A., Rafique I., Awan U.A., Ahmad H., Afzal M.S. (2020), *Effect of COVID-19 lockdown on patients with chronic diseases*, “Diabetes & metabolic syndrome”, vol. 14(6), pp. 1621–1623, <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.08.028>
- Sousa H., Ribeiro O., Costa E., Frontini R., Paúl C., Amado L., Miranda V., Ribeiro F., Figueiredo D. (2021), *Being on hemodialysis during the COVID-19 outbreak: A mixed methods’ study exploring the impacts on dialysis adequacy, analytical data, and patients’ experiences*, “Seminars in Dialysis”, vol. 34(1), pp. 66–76, <https://doi.org/10.1111/sdi.12914>
- Sumner A., Hoy C., Ortiz-Juarez E. (2020), *Estimates of the impact of COVID-19 on global poverty*, “United Nations University World Institute for Development Economics Research Publication (UNU-WINDER) Working Paper”, vol. 4(43), pp. 1–14, <https://www.wider.unu.edu/sites/default/files/Publications/Working> (accessed: 21.01.2021).
- World Health Organization (WHO) (2020), *Statement – Physical and mental health key to resilience during COVID-19 pandemic*, <https://www.euro.who.int/en/media-centre/sections/statements/2020/statement-physical-and-mental-health-key-to-resilience-during-covid-19-pandemic> (accessed: 6.12.2020).

## Declaration of interest

The authors report no funding. The authors report no declarations of interest. Seven authors work in the organization where data was collected, although their interest is focused on the research, not representing conflict of interest.

### SPOŁECZNY WPŁYW PANDEMII COVID-19 NA PACJENTÓW CKD LECZONYCH DIALIZAMI W PORTUGALII

**Abstrakt.** Celem prezentowanego badania była ocena społecznego wpływu pandemii COVID-19 na pacjentów z przewlekłą chorobą nerek, populację szczególnie narażoną na liczne powikłania w przypadku zarażenia się wirusem SARS-CoV-2. Autorzy skupili się na analizie problemów społecznych, które pojawiły się i nasiliły w pierwszej fazie pandemii. W badaniu wzięło udział 117 pacjentów leczonych w CKD, skierowanych do otrzymania pomocy socjalnej. Zaobserwowano wzrost liczby osób kierowanych do otrzymania pomocy. Nowych zgłoszeń było 37,6%, a 62,4% z nich związane było z pogorszeniem społeczno-ekonomicznej sytuacji pacjenta – głównie deprawacją ekonomiczną lub brakiem dochodów, bezrobociem i izolacją społeczną. Złożoność interwencji socjalnej była wyższa wśród osób z nasilonymi problemami społecznymi. Wyniki otrzymanych badań mają nie tylko walor naukowy, lecz także praktyczny – pozwalają pracownikom socjalnym na planowanie pomocy skoncentrowanej na najistotniejszych problemach pojawiających się w kontekście wyzwań pandemicznych.

**Słowa kluczowe:** pandemia COVID-19, CKD, hemodializa, potrzeby socjalne, praca socjalna.



## SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

<b>Ewelina Wejbert-Wąsiewicz</b> , Wstęp .....	5
<b>Sylwia Chutnik</b> , Meduza na strychu. O teorii i praktyce procesu twórczego .....	11
– Jellyfish in the attic. On the theory and practice of the creative process .....	22
<b>Emilia Zimnica-Kuziōła</b> , Świat kobiet w twórczości prozatorskiej Liliany Hermetz .....	23
– The world of women in the prose works of Liliana Hermetz .....	38
<b>Ewelina Wejbert-Wąsiewicz</b> , Reżyserki współczesnego polskiego kina fabularnego. Szkic z socjologii artystek.....	39
– Women directors of contemporary Polish feature film. A sketch from the sociology of female artists .....	58
<b>Katarzyna Kulpińska</b> , Plakacistki PRL-u – artystki (niemal) zapomniane .....	59
– Female posters designers of the People' Republic of Poland – artists (almost) forgotten .....	76
<b>Dagna Kidoń</b> , Katarzyna Kozyra. An artist in the art field. A case study .....	77
– Katarzyna Kozyra – artystka w polu sztuki. Studium przypadku .....	93

### ESEJ NAUKOWY

<b>Ewa Bobrowska</b> , L'indépendance politique et créatrice les artistes Polonaises à Paris s' affirment.....	95
– Artystki polskie w Paryżu wobec odzyskanej niepodległości Polski.....	104

### VARIA

<b>Marta Freitas Olim, Sónia Guadalupe, Mónica Carvalho, Paula Fragoso, Susana Ribeiro, Susana Torres, Dora Isabel Dias, Fernando Macário</b> , Social impact of COVID-19 on CKD patients on dialysis treatment during pandemic in Portugal .....	105
– Społeczny wpływ pandemii COVID-19 na pacjentów CKD leczonych dializami w Portugalii ....	120

