

Monika Modrzejewska-Świgulska

Uniwersytet Łódzki

Kapral i poeta... Biograficzne uwarunkowania dróg zawodowych reżyserek

Reżyser nie jest w teatrze konieczny.
Nie było go sto lat temu i być może nie będzie go
za następne dwadzieścia lat. To znaczy zapewne
będzie słowo „reżyser”, ale co ono będzie znaczyć?
Kim będzie człowiek wykonujący ten zawód?

Maciej Wojtyzsko¹

W niniejszym artykule odwołuję się do danych pochodzących z wywiadów swobodnych z reżyserkami przeprowadzonych samodzielnie oraz do zastanych materiałów autobiograficznych. Problematyka badań nad biografiami zawodowymi reżyserek wpisuje się w szerszy wątek rozważań dotyczących artysty, procesu twórczego, dzieła oraz kontekstu i okoliczności w których powstało. W badaniach nad biografiami zawodowymi kobiet-reżyserek podejmuję próbę zrekonstruowania ścieżek zawodowych oraz pewnych elementów dynamizujących przebieg kariery.

* * *

Wprowadzenie

Działania związane z administrowaniem i organizowaniem widowiska teatralnego są dużo wcześniejsze w historii reżyserii niż sam zawód reżysera we współczesnym rozumieniu tego słowa, czyli tego, kto nadzoruje i organizuje

¹ <http://www.kempinsky.pl/rezyser-niekonieczny> (dostęp 10.06.2015) <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki> (dostęp 20.09.2015).

spektakl teatralny według własnej wizji artystycznej. Ktoś o takich kompetencjach funkcjonuje w teatrze niespełna 100 lat. Pierwotnie zadania reżysera ograniczały się jedynie do działań o charakterze organizacyjno-administracyjnym, czyli zintegrowania wszystkich elementów widowiska tak, aby zrealizowany został zamysł artystyczny autora tekstu dramaturgicznego. Reżyser długo pełnił drugoplanową rolę, po autorze tekstów i aktorze (szczególnie w **epoce gwiazd**), nierzadko to sam dramatopisarz adaptował swój tekst na potrzeby spektaklu. Wielka Reforma Teatralna, z przełomu XIX i XX w., przyniosła wiele zmian w obyczajowości teatralnej. Rozwija się wtedy teatr inscenizacyjny, w którym reżyser-inscenizator kreuje widowisko teatralne według autorskiego zamysłu. Reżyser z czasem zyskuje coraz większą autonomię i zakres wpływu na ostateczną formę spektaklu, ingeruje nawet w materię tekstu dramaturgicznego, co długo kwestionują autorzy tych tekstów. Jeszcze Sławomir Mrożek sprzeciwiał się jakiegokolwiek polemice reżysera teatralnego z zamysłem pisarza.

Kryzys gospodarczy w drugiej połowie XX w. odciska swoje piętno na funkcjonowaniu państwowych instytucji kulturalnych w Europie i na świecie, w tym również teatrów. Twórcy teatralni poszukują nowych rozwiązań organizacyjnych i artystycznych. W konsekwencji od lat 70. XX w. rozwijają się równocześnie dwa typy teatru. Powstają barwne, bawiące tłumy „megaspektakle”, w których wykorzystuje się najnowsze techniczne osiągnięcia, gdzie forma staje się istotniejsza niż samo przesłanie widowiska. Z drugiej strony rozwija się teatr autorski, a reżyserzy eksperymentują w zakresie: metod pracy z aktorem (m.in. Grotowski, Suzuki), budowania wspólnoty dzielącej nie tylko rzeczywistość teatralną, ale i codzienną (Teatr Słońca, *Odhin* Teatr Eugenio Barby), rozwija się teatr poszukujący istoty przeżycia teatralnego (Petera Brooka), badający relacje aktor-widz czy teatr politycznie zaangażowany (Dario Fo). Powstają prywatne teatry studyjne, w których rezygnuje się wręcz z funkcji reżysera, a spektakle powstają w wyniku eksperymentów scenicznych zespołu teatralnego. Od lat 70. w teatrze pojawiają się również znaczące nazwiska kobiece, zwłaszcza w Anglii i Ameryce (m.in. Ariane Mnouchkine, Marguerite Duras, Julie Taymor, Anne Bogart). Funkcja reżysera teatralnego ewaluje od adaptatora do artysty, aż po eksperymentatora, badacza zjawisk teatralnych, a nawet mentora wspólnoty teatralnej. Wraz z mediami audiowizualnymi pojawiają się nowe możliwości związane z realizowaniem zawodu reżysera, ulega onznacznemu zróżnicowaniu w zakresie potrzebnych kompetencji profesjonalnych. Reżyser tworzy więc nie tylko spektakle teatralne, ale i filmy fabularne, dokumentalne, krótkie formy narracyjne – reklamy teledyski oraz programy telewizyjne (Hausbrandt, 1990; Brown, 1999; Sulczyński, 2011; Leyko, 2013).

Dotychczasowe badania nad kinem tworzonym przez kobiety

We wprowadzeniu przybliżyłam wątek związany z kobiecą twórczością filmową, ponieważ moje rozmówczynie to przede wszystkim reżyserki filmowe bądź łączące twórczość teatralną i filmową. Dodatkowo wykorzystałam w artykule zastane materiały (auto)biograficzne, głównie wspomnienia kobiet reżyserujących filmy fabularne. Dlatego, pisząc o reżyserkach, trudno nie wspomnieć o całym nurcie badawczym skoncentrowanym na sztuce filmowej kobiet. Kobięca twórczość filmowa analizowana jest przeważnie z perspektywy studiów kulturoznawczych/filmoznawczych, feministycznej i genderowej pod hasłem – **kino kobiet**. Pojęcie „kino kobiet” wprowadzone zostało do badań kulturoznawczych i krytyki filmoznawczej przez anglojęzyczne badaczki feministyczne w latach 70.

Obejmuje [kino kobiet – M.M.Ś] – jak chce Monika Talarczyk-Gubała (2011: 74) – przedsięwzięcia reżyserek w dziedzinie kinematografii, dążące do ekspresji kobiecego doświadczania świata i przekształcenia dominującego modelu kina, a zarazem przeciwstawione tzw. kinu kobiecemu, utożsamianemu z melodramatycznym czy telenowelowym kinem popularnym, rzekomo budzącym najżywsze zainteresowanie kobiecej widowni.

Reżyserki od początku musiały negocjować swoją pozycję w świecie filmu oraz zaznaczyć swoją indywidualność artystyczną (zob. Radkiewicz, 2005, 2010; Helman, 1992).

Chociaż kobiety obecne były w kinie od początku jego istnienia, to sama kategoria kina kobiet pojawiła się dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, co związane było z rozwojem ruchów kobiecych. Stworzone wówczas czasopisma i periodyki naukowe, a także festiwale filmowe sprawiły, że zaczęto odtwarzać historię kobiecej aktywności w domenie X muzy (Radkiewicz, 2010: 9).

Studia nad kobiecą ekspresją filmową wpisują się w szersze badania dotyczące obecności kobiet w sztuce. Badaczki sztuki o feministycznych korzeniach dążą do opracowania nowej, „rewizjonistycznej” historii sztuki, uzupełnionej nazwiskami i wytworami twórczości kobiecej, nieuwzględniane w dotychczasowym dyskursie z zakresu historii sztuki i filmu. Badania nad ekspresją filmową kobiet obejmują swym zasięgiem coraz to nowe wątki – począwszy od gromadzenia wszelkiej wiedzy o przejawach twórczości filmowej kobiet, poprzez interpretowanie kobiecych przedsięwzięć artystycznych na tle głównych osiągnięć w dziedzinie filmu oraz opisu subiektywnych doświadczeń zawodowych kobiet związanych z teatrem i filmem. W ten ostatni wątek badawczy wpisują się moje badania prezentowane w niniejszym tekście. Wielowątkowość oraz interdyscyplinarność badań nad kinem kobiet umożliwia ukazanie jego dynamiki, zróżnicowania tematycznego i stylistycznego (zob. Helman, 1992; Radkiewicz, 2005, 2010). Ciekawą propozycję

„alternatywnego modelu historii kina” przedstawia Monika Talarczyk-Gubała (2011: 78–79), która pokazywałaby to co marginalne, fragmentaryczne, wyjątkowe na tle czołowych osiągnięć w danym nurcie filmowym, szkole filmowej, czy grupie pokoleniowej, bez pomijania kina tworzonego przez kobiety.

Badania własne

W empirycznej części artykułu opisuję strategie związane z konstruowaniem kariery reżyserskiej od momentu podjęcia decyzji o zdawaniu do szkoły filmowej lub teatralnej poprzez naukę w szkole, debiut i kontynuowanie pracy w zawodzie.

W artykule wykorzystuję dane jakościowe, które pochodzą z przeprowadzonych osobiście wywiadów swobodnych z pięcioma reżyserkami, a były to: nieżyjąca Barbara Sass-Zdort, reżyserka telewizyjna, reżyserka teatralna, absolwentka reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej oraz studentka reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej, realizująca już autorskie projekty filmowe i teatralne. Wywiady swobodne rozpoczynałam ogólnym pytaniem – „Proszę opowiedzieć mi historię swojej drogi zawodowej, jak to się stało, że wykonuje Pani zawód reżysera”, dając przestrzeń rozmówczyniom do zaprezentowania własnej perspektywy oraz poruszenia istotnych dla nich treści związanych ze swoją pracą zawodową, zgodnie z założeniami pedagogicznych badań jakościowych (Kvale, 2004; Flick, 2010; Kaufman, 2010).

Następnie prosiłam rozmówczynie o doprecyzowanie i rozszerzenie zagadnień, które nie były dla mnie wystarczająco jasne, wcielając się tym samym w rolę „niekompetentnego badacza”, który nie ma profesjonalnej wiedzy związanej z produkcją filmów oraz funkcjonowaniem środowiska filmowego i teatralnego (por. Babbie, 2005). Próbowałam również nakierować wywiad na rozmowę o kwestiach szczególnie mnie interesujących, to znaczy: kluczowe wydarzenia dla biografii zawodowej, strategie dynamizujące przebieg ścieżki zawodowej, zasoby psychospołeczne pomagające pokonywać trudności, godzenie różnych sfer życia z pracą zawodową. W myśleniu o mechanizmach działania środowiska filmowego pomocne były również rozmowy prywatne ze znajomymi zawodowo z nim związanymi – aktorami, fotografami, kostiumografem.

Wywiady swobodne z reżyserkami nierzadko zamieniały się w luźne rozmowy, podczas których żartowałyśmy, wymienialiśmy się opiniami na tematy dotyczące nas na co dzień, zabieganie, zmęczenie, przemijanie, spełnienie, a pytania związane z tematyką badawczą zadawałam spontanicznie w trakcie rozmowy. Wszelkie informacje ułatwiające zidentyfikowanie rozmówczyń zostały usunięte po to, aby chronić ich anonimowość. Pozwoliłam jedynie sobie „odsłonić” tożsamość jednej z rozmówczyń, nieżyjącej już Barbary Sass-Zdort. Dodatkowo odwołuję się do danych pozyskanych na drodze obserwacji pracy na planach filmowych (filmu fabularnego oraz serialu od lat emitowanego przez Telewizję Polską). Sięgam również

po zastane materiały (auto)biograficzne – wspomnienia, wywiady, artykuły dotyczące pracy zawodowej reżyserek, ponadto biogramy artystyczne twórczyń oraz literaturę teatrologiczną i filmoznawczą. W tekstach zastanych szukałam podobnych wątków poruszanych przez rozmówczynie, traktując te materiały jako sposób na triangulowanie danych zdobytych na drodze rozmów bezpośrednich, służyły mi także do rozszerzenia mojej „mapy poznawczej” badacza wkraczającego w nowy temat, były więc jednocześnie inspiracją do dalszych eksploracji twórczości profesjonalnych artystek. Podczas wywiadów miałam wrażenia obcowania z kobietami silnymi, obdarzonymi energią życiową, nonkonformistycznymi.

„Kino to szkoła przetrwania” – biograficzne i społeczno-kulturowe uwarunkowania kariery zawodowej reżyserek

Zdaję sobie sprawę, że mój artykuł nie dostarczy zupełnie nowej wiedzy na temat profesji reżyserskiej eksplorowanej przez badaczki kina kobiet, ale może przyczynić się do lepszego zrozumienia procesów stawania się twórcą, specyfiki i uwarunkowań realizowania twórczości reżyserskiej, a szczególnie może przybliżyć perspektywę kobiet reżyserek, zwłaszcza ich biografie zawodowe. Zebrany materiał nie jest wystarczająco nasycony empirycznie, tematyka wymaga dalszych eksploracji, traktuje pozyskane dane jako „wstęp” do myślenia o biograficznych i społeczno-kulturowych uwarunkowaniach ścieżek zawodowych profesjonalnych artystek.

Motywy wyboru ścieżki zawodowej

Nie mogę powiedzieć, że reżyseria była moim marzeniem od dzieciństwa.

Jedna z rozmówczyń

Decyzja o wyborze reżyserii wynika z potrzeby poszukiwania wyzwań edukacyjnych i zawodowych. Rozmówczynie mają za sobą edukację na kierunkach uniwersyteckich bądź pierwszą pracę zarobkową, której doświadczyły jako nudnej i nierozwojowej. Jedna z rozmówczyń zaobserwowała podczas wywiadu:

Po czwartym roku polonistyki, zrobiłam sobie przerwę, zaczęłam pracować w amerykańskiej firmie jako sekretarka. Praca była nudna i beznadziejna. Stwierdziłam, że muszę zmienić swoje życie. W zasadzie nie miałam pomysłu co robić po studiach. Nie bardzo chciałam uczyć. Tak się złożyło, że wtedy wpadła mi w ręce książka o łódzkiej filmówce i stwierdziłam, że będę tam zdawała.

Studia na reżyserii nie są więc pierwszym kierunkiem studiów przyszłych reżyserek. Wyjątek stanowi Barbara Sass-Zdort, która rozpoczęła naukę w Łódzkiej Szkole Filmowej jako zaledwie 17-letnia dziewczyna. Decyzja o wyborze tej

uczelnii zbiegła się z korzystnymi uwarunkowania historycznymi, o czym piszę dalej.

W większości wybór reżyserii podyktowany był potrzebą znalezienia się w miejscu, o niezbędnej energii do pracy twórczej, w którym stymuluje się rozwój artystyczny studentów i umożliwia zdobywanie umiejętności praktycznych. W wypowiedziach reżyserek uczelnia artystyczna jawi się więc jako obietnica doświadczenia edukacji zróżnicowanej, dynamicznej, odmiennej od kształcenia uniwersyteckiego (np. historia sztuki, filologia polska, psychologia). Przyszłe reżyserki wybierają nierzadko zawód intuicyjnie, kierują się potrzebą ekspresji artystycznej, szczególnie możliwością „opowiadania ciekawych historii”, jak podkreśliła jedna z rozmówczyń. Przeważnie, na początku kariery potrzeba przebywania w atrakcyjnym miejscu (pod względem społecznym i wyzwań twórczych) przeważa nad motywacją ambicyjną czy poznawczą, które ewoluują w trakcie studiowania. W miarę upływu czasu i zaliczania kolejnych szczebli nauki, reżyserki motywuje coraz bardziej potrzeba rozwiązywania problemów artystycznych, eksperymentowania stylistycznego i warsztatowego, czyli potrzeba poszukiwania tematyki do swoich filmów, wypracowywania własnego stylu i strategii twórczych, próbowania sił z różnymi gatunkami kina (krótkim metrażem, fabułą, dokumentem). Istotnym motywem dynamizującym naukę w szkole staje się proces poznawania i wrastania w środowisko filmowo-teatralne, czemu towarzyszą potrzeby afiliacyjne, realizowane poprzez intensywne życie towarzyskie, ale i budowanie pierwszych trwałych relacji artystycznych (co dalej określam **koalicją twórczą**²).

Studia artystyczne – okres terminowania i „rytuał przejścia”

Przyjęcie na reżyserię to doświadczenie krystalizujące, bo potwierdza intuicję adeptek reżyserii co do posiadanych predyspozycji umożliwiających realizowanie projektów filmowych bądź teatralnych. Rozmówczynie zdają sobie sprawę, że reżyseria to kierunek dostępny nielicznym³. Zwłaszcza Łódzka Szkoła Filmowa opisywana jest jako elitarne miejsce o ciekawej historii, gdzie uczą największe autorytety w dziedzinie polskiej kinematografii, ponadto „wychowuje” się tam wybitne osobowości artystyczne. Studenci mogą obcować z żywą kulturą światową w dziedzinie filmu i teatru, szczególnie w czasach PRL-u. Barbara Sass-Zdort szkołę filmową opisuje jako jedyne ciekawe miejsce na mapie edukacyjnej Łodzi lat 50., zapewniające nieocenzurowany dostęp do osiągnięć kultury Zachodu, miejsce o niepowtarzalnym klimacie. To tam przyszłe reżyserki filmowe kierują

² Znaczenie współpracy w „duetach” twórczych obrazują badania prowadzone przez Verę Stainer (2000) zarówno w dziedzinach artystycznych, jak i naukowych.

³ Np. do Łódzkiej Szkoły Filmowej przyjmowanych jest zaledwie kilka osób, na setki zdających.

swoje pierwsze kroki, zdając nieraz po dwa, trzy razy, dopiero po kolejnych niepowodzeniach rekrutują się na inne uczelnie o podobnym profilu kształcenia, m.in. na Wydziale Radia i Telewizji w Katowicach. Można o tym przeczytać w wywiadach udzielonych przez Magdalенę Łazarkiewicz, siostrę Agnieszki Holland (*Wolne...*, 2012), czy Urszulę Antoniak; jedna z moich rozmówczyń również podjęła tego typu decyzję związaną z dalszym rozwojem zawodowym. Zdarza się, że lęk przed sławnym miejscem wpływa na decyzje dotyczące wyboru szkoły filmowej bądź teatralnej poza granicami kraju, Praga – Agnieszka Holland, Moskwa – Dorota Kędzierzawska, jedna z rozmówczyń.

Z opowieści respondentek wynika, że studiowanie reżyserii nie tylko polega na opanowaniu warsztatu pracy, czyli nabywaniu umiejętności potrzebnych do realizowania obrazu filmowego, telewizyjnego czy przedstawienia teatralnego. To przede wszystkim „hartowanie emocjonalne”, jak określiła studiowanie jedna z rozmówczyń, do samodzielnej pracy w świecie filmu i teatru. Studiowanie więc to dla rozmówczyń czas terminowania, czyli opanowania technicznych umiejętności niezbędnych do realizowania spektakli teatralnych oraz produkcji filmowych i telewizyjnych. Studenci kierunków reżyserskich corocznie realizują etudy filmowe czy krótkie formy teatralne jako formy zaliczenia. Podejmują tym samym pierwsze próby kierowania ekipą filmową/teatralną (innymi studentami szkoły filmowej – przyszłymi operatorem, aktorami, producentem). Z kolei, wspomniane „hartowanie emocjonalne” rozmówczynie wiążą z procesem budowania własnej siły psychicznej, bo nauka reżyserii to przede wszystkim czas próby charakteru i kształtowania odporności emocjonalnej na trudności związane z zawodem reżysera. Konstruktywne radzenie sobie z nieprzychylnymi komentarzami wykładowców, jak i ich nieprzewidywalnych decyzjami co do postępów w nauce stanowi istotną część kształcenia i przygotowania profesjonalnego. Historie o emocjonalnym przetrwaniu w szkole filmowej mogą stanowić przykład „opowieści branżowych” tworzących barwny element kultury środowiska filmowego. Z reguły mają one podkreślić zasłużoną obecność i predestynowanie do branży filmowej osób, które przetrwały edukację w szkole filmowej (por. Caldwell, 2010). Małgorzata Szumowska (2012) wyznaje:

Cała ta Filmówka była szkołą przetrwania, survival taki.

Dalej dodaje:

To [LSF – M.M.-Ś.] jest dzunglą, słabsze jednostki zostają wykluczone. Myślę, że profesorzy robili to celowo. Ludzie się wykruszali. Na początku na moim roku było sześć osób, po pierwszym roku połowa odpadła. Nie wytrzymali tego psychicznie.

W relacjach starszych reżyserek pojawia się dodatkowy wątek związany z zaistnieniem kobiet w patriarchalnym świecie filmu, utrudniany przez panujące w środowisku przekonania dotyczące predyspozycji kobiet do zawodu reżysera.

Na pewno była wielka bariera – potwierdza Barbara Sass – jak dzisiaj feministki mówią, że o coś walczą, to ja się uśmiecham. Kobiety teraz są na dyrektorskich stanowiskach, weszły szturmem do kina. A wtedy to był taki niepisany kodeks, nie wypadało o tym głośno mówić, że nie zatwierdzono mi scenariuszu z powodu, bo jestem kobietą, nie można było się na to powoływać.

Wspominają one o strategii minimalizowania swojej kobiecości, a nawet „pobrzydzania się”, np. obcinaniu i farbowaniu włosów (Barbara Sass), aby być traktowaną na równi z kolegami⁴. Barbara Sass, Agnieszka Holland (*Magia i pieniądze...*, 2012) i Marta Meszoros⁵ wspominają, że wprost odradzano im realizowanie pełnometrażowych filmów fabularnych, sugerowano inne gatunki filmowe, w których do tej pory kobiety realizowały się, czyli film dokumentalny oraz filmy dla dzieci i młodzieży.

Z lotu ptaka, biografie zawodowe reżyserek ze starszego pokolenia, m.in. Barbary Sass, mogą obrazować proces transgresji ponadindywidualnych, kobiety musiały bowiem przekraczać ustalone hierarchie i zwyczaje środowiskowe. A zatem transgresje kulturowe mają początek w transgresjach osobistych (por. Kozielecki, 1997). Tak Barbara Sas opowiadała o swoim debiucie fabularnym:

Absolutne przełamanie tabu [rozmówczyni chodzi o międzynarodowy sukces jej filmu – M.M.-Ś.], ale mi nie wypada o tym mówić [śmiech]. Później przyszła Agnieszka [chodzi o Agnieszkę Holland – M.M.-Ś.], która była bardzo przedsiębiorcza, która też zaczęła od krótkich filmów, też była gdzieś tam asystentką. Ale ona przyjechała bardziej wyzwolona, studiowała w Pradze, to zawsze otwiera umysły. A ja byłam cały czas w kotle PRL. Taki jak był wtedy, wie pani. Ale było to naprawdę przełamanie, nie chce się tym chwalić, było to przełamanie.

Choć w latach 50. zdającym dziewczynom (m.in. Barbarze Sass) sprzyjały wytyczne polityczne, dotyczyły edukacyjnego równouprawnienia kobiet i konieczności przyjmowania ich na kierunki, siła tradycji zarezerwowana była dla mężczyzn.

Nauka reżyserii polega na bezpośrednim przekazie wiedzy i umiejętności, przebiega dwutorowo – oficjalne (zajęcia) oraz nieoficjalnie poprzez oglądanie filmów, dyskusje, wspólne spędzanie czasu wolnego, realizowanie projektów filmowych i teatralnych w „koalicjach twórczych” (np. reżyser – operator, reżyser – producent filmowy, reżyser – aktor). W niektórych wypowiedziach to właśnie nieoficjalne uczenie staje się istotne, formujące przyszłe reżyserki. Bez względu na wiek narratorek szkoła filmowa jawi się jako miejsce, w którym bardziej

⁴ Zdaniem studentki V roku fotografii Łódzkiej Szkole Filmowej, bardzo często „kobiety uczą się poprzez flirt, a mężczyźni stosując merytoryczną rozmowę dotyczącą tego, co zaproponował student-mężczyzna”. Z tego właśnie powodu rozmówczyni zmieniła swój wizerunek, na „bardziej ostry”, „dodałam sobie pazura”, jak to określiła podczas rozmowy.

⁵ <http://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/rozmowa-z-marta-meszoros> (dostęp 05.05.2015).

„wykuwa” się talenty, kształtuje osobowość artystyczną niż miejscem regularnej nauki akademickiej, w której wszystko jest jednoznacznie ustrukturyzowane i eksplikowane studentom, np. warunki zaliczenia. Kolorytu dodaje intensywne życie towarzyskie, budowanie relacji przyjacielskich zarówno z kolegami, jak i wykładowcami.

Strategie podtrzymujące karierę na różnych jej etapach

Najważniejsza jest chęć zrobienia filmu.

Małgorzata Szumowska

Przemieszczanie się w hierarchii środowiska filmowego zależy od wielu czynników natury psychologicznej, społeczno-kulturowej i losowej. Z wypowiedzi narratorek pozwalają wnioskować o ich łącznym wpływie i znaczeniu dla sukcesu zawodowego.

Ścieżka kariery przyszłych reżyserek przebiega w ramach określonej dziedziny twórczości i jej społecznych uwarunkowań, czyli środowisku filmowym. Sukces reżyserek zależy od formalnej i nieformalnej socjalizacji nowicjuszek. Szczególnie istotne wydaje się przechodzenie przez kolejne etapy instytucjonalnej selekcji. Zaistnienie w polskim środowisku filmowym poprzedza bowiem uzyskanie absolutorium, jednoznaczne z możliwością starania się o państwowe fundusze na debiut filmowy, a potem udany/zauważony debiut, który jest istotnym wydarzeniem dla pomyślnego rozwoju zawodowego. W tym celu reżyserki, zwłaszcza wchodzące w obieg świata sztuki, chętnie biorą udział w konkursach, festiwalach, zdają sobie sprawę, jak ważne jest uznanie społeczne – krytyków oraz widzów. Badanie biografii zawodnych reżyserek obrazuje uwikłanie ich karier w ogólniejsze uwarunkowania społeczno-historyczne, szczególnie te o zasięgu lokalnym, ponieważ przebieg ich kariery warunkowany jest sytuacją polskiej kinematografii, np. funkcjonowaniem zespołów filmowych, zmieniającą się formułą mecenatu filmowego i teatralnego – państwowego do i po roku 1989, pojawienie się mecenatu prywatnego czy powołanie w 2005 r. Polskiego Instytutu Sztuki (por. Adamczak, 2010).

Bohaterki zasłyszanych opowieści o ścieżce zawodowej reżysera ścierają się z systemem społecznym świata filmu i teatru (panującymi w nim zasadami, procedurami działania, autorytetami, niepisanym tabu, np. kobiety nie nadają się do reżyserowania pełnometrażowych filmów fabularnych). Narracje reżyserek można więc czytać jako opowieści o systemie twórczym, który z jednej strony stymuluje działania jednostki, daje wsparcie społeczne i materialne, a z drugiej strony zindywidualizowane aspiracje oraz dążenia napotykają na opór systemu/środowiska filmowego i teatralnego. Odnajdujemy w wypowiedziach reżyserek

klasyczny konflikt pomiędzy systemem a autonomicznym podmiotem, szczególnie obrazują to wypowiedzi dotyczące sytuacji kobiet w środowisku filmowym, zasad przyznawania funduszy na realizację autorskich pomysłów czy funkcji drugiego reżysera. Reżyserki podejmują różne strategie zawodowe, aby radzić sobie z tym konfliktem, zapewniając sobie tym samym przestrzeń do ekspresji twórczej. Jedną z istotnych strategii jest proces budowania trwałych relacji z osobami znaczącymi czy praca w stałych zespołach/tandemach twórczych. Podobnie, jak w przypadku artystów plastyków w badaniach A. Wallisa (1964), osobami znaczącymi dla rozwoju profesjonalnego reżyserek są charyzmatyczni i niejednoznaczni wykładowcy (np. Wojciech Hass), którzy pełnią rolę mentora pomagającego odnaleźć się w środowisku artystycznym. Rozmówczynie podkreślają zespołowy i relacyjny charakter swojej pracy twórczej – na każdym jej etapie, od szukania pomysłów do realizacji ostatecznego produktu. Wydaje się, że taka współpraca sprzyja realizowaniu planów twórczych, jest niezbędna w sytuacjach impasu twórczego czy utraty wiary w powodzenie realizowanego przedsięwzięcia. Agnieszka Glińska wyznaje:

[...] zawsze była [reżyseria M.M.-Ś.] sposobem obcowania z ludźmi, budowania relacji. Buduję mocne relacje zawodowe. Wspólna praca, drażnienie tematów tworzą więź (*Taniec*, 2015).

Twórczynie są świadome, że ich sukces zależy od zaangażowania i pomysłów całej ekipy filmowej/teatralnej, podobnej wrażliwości artystycznej operatora, montażyistów oraz aktorów. Dlatego chętnie realizują kolejne projekty na zasadzie **koalicji twórczych** ze sprawdzonymi ekipami filmowymi czy w tandemach twórczych (reżyser – operator, reżyser – aktorzy, reżyser – producent), co przekłada się na wieloletnią współpracę artystyczną i sukces zawodowy poszczególnych osób, nie tylko reżysera (por. Wallis, 1964). Reżyserki poskreślają, że umiejętność komunikowania się i budowania relacji z ekipą filmową, zespołem teatralnym, aktorami, producentami, dyrektorami teatru czy widzami to istota ich zawodu i jednocześnie czynnik sukcesu.

„Lider i artysta” – dwa filary zawodu reżysera

Zapewne czynnikami dynamizującymi i sprzyjającymi sukcesom zawodowym są uwarunkowania osobowościowe reżyserek. Reżyserki portretują siebie jako osoby gotowe do podejmowania ryzyka, obdarzone witalizmem i energią życiową, potrafiące współpracować z innymi, a jednocześnie nonkonformistyczne, dające sobie duże przyzwolenie na twórcze eksperymentowanie, szukające rozwiązań na „tu i teraz”, zaciekawiające się światem i sobą. Tak, jedna z reżyserek zapytana o swoją siłę, opowiada o sobie:

Moja siła to nieprawdopodobny głód życia. To, że mi się wszystkiego chce, to, że jestem ciekawska, we wszystko włączę, że ta reżyseria moja to nawet nie jest sposób na życie, to jest życie.

Uwarunkowania osobowościowe ułatwiają reżyserką prawdopodobnie łączyć w życiu zawodowym funkcje **poety i kaprala**⁶. Wspomina o tej zasadzie Barbara Sass-Zdort, nie tylko w rozmowie ze mną (por. Talarczyk-Gubała, 2013). Zawód reżysera, zapewne to miał na myśli Andrzej Wajda, wymaga zdolności „kaprałskich”, czyli liderek: zarządzania zespołem teatralnym/ekipą filmową, ponoszenia odpowiedzialności za organizację planu filmowego/prób teatralnych, dbania o jakość gotowego produktu – współpraca z montażyścią, promocję gotowego produktu, kontakt z mediami, uzgadnianie warunków finansowych z producentami.

Wrażliwość artystyczna to drugi filar pracy reżysera-scenarzysty związanej ze znajomością rzemiosła artystycznego, operowania środkami poetyckimi charakterystycznych dla filmu i teatru, uważności na intrygujące historie, odwagi do „inwestowania” w tematy zakasujące, oryginalne, wymagające eksploracji i stawiania dociekliwych pytań. Wydaje się, że reżyseria dlatego może być profesją budująca wrażliwość artystek, szczególnie ich tolerancję na inność, toczące się życie dookoła, ponieważ, aby opowiadać intrygujące historie, zaciekawiają się innymi, relacjami i mechanizmami funkcjonowania grup, na tle konkretnego kontekstu społeczno-historycznego. Jedna z reżyserek mówi o „efekcie obcości”, ma na myśli umiejętność spoglądania na to, co znane z innej perspektywy po to, aby „zobaczyć coś więcej”. Nauczyła się tego na zajęciach z antropologii codzienności u Rocha Sulimy, który zachęcał do spoglądania na znany świat z różnych stron, dosłownie, np. proponował ćwiczenie, podczas którego należało przejść znaną ulicą, patrząc jedynie na budynki, niebo lub odwrotnie tylko na chodnik i ulicę. Rozmówczyni stwierdziła, że dzięki temu doświadczeniu lubi np. przejść na drugą stronę ulicy, zobaczyć wejście do swojego domu z innej perspektywy. „Efekt obcości” pomaga jej opowiadać ciekawsze, wielowątkowe historie, ale sprzyja budowaniu owocnych relacji z innym, bo ma zgodę na różnorodność. A zatem, **poeta** wie o czym i jak chce opowiadać, odpowiada za jakość estetyczną gotowego wytworu, dba o jego „wielowymiarowość”, „wycisza aktora, uruchamia go bardziej i patrzy jak to wpływa na interpretację sceny”, mówiąc głosem moich rozmówczyń. **Kapral** zaś potrafi zorganizować pracę innym, przekonać do swojego pomysłu osoby decyzyjne i doprowadzić do finalizacji pomysłu. Sukces zawodowy reżyserki prawdopodobnie

⁶ Mariusza Grzegorka, reżysera teatralnego i filmowego, w kinie interesuje poezja, czyli szukanie zaskakujących powiązań i sensów, opowiadanie historii nie wprost, używanie różnych konwencji. Reżyser mówi o dwóch wymiarach profesji reżyserskiej używając określenia „wariat i księgowy”, „Newsweek”, 20–26.07.2015.

zależy więc od płynnego przechodzenia od jednej do drugiej funkcji zawodowej, co wymaga łączenia przeciwieństw siły, pewności siebie z delikatnością. Jedna z rozmówczyń używa innych określeń, ale wspomina o dwóch opisanych powyżej aspektach pracy reżysera. Dla niej reżyser to rzemieślnik, który ma umiejętność „kreowania świata na scenie i im bardziej przekonujący ten świat, tym lepszym jest się rzemieślnikiem-reżyserem”, wspomina o znaczeniu budowania relacji z aktorami i sprawnym przewodzeniu zespołem teatralnym.

Przykładowe ścieżki zawodowe reżyserek

Na podstawie rozmów i materiałów (auto)biograficznych wyróżniłam wstępnie cztery ścieżki zawodowe reżyserek. Wymagają one doprecyzowania poprzez eksplorację dokładniejszych kategorii warunkujących ścieżki kariery oraz lepiej je różnicujących. Kariera reżyserek ma specyficzne cechy karier artystycznych, to znaczy zależy od rezonansu dorobku artystycznego (w kraju i za granicą), który budowany jest dzięki uzyskiwanym nagrodom oraz funduszom na kolejne produkcje, kontraktom teatralnym, rozpoznawalności osoby reżysera i jego dorobku, subiektywnemu poczuciu bezpieczeństwa/pozycji w środowisku oraz sukcesu twórczego, rozumianego jako swoboda w realizowaniu kolejnych projektów artystycznych.

Kariera reżyserek przebiega w różnych wariantach i różnym czasie, w zależności od uwarunkowań społeczno-kulturowych i psychicznych. Związana jest

Z planów filmowych:

Miałam możliwość obserwowania pracy reżyserskiej na planach filmowych, jakość i sposób pracy znaczenie różnił się w zależności od rodzaju produkcji – film fabularny, serial TVP. Rola reżysera na planie serialu emitowanego w cotygodniowych odcinkach polegała bardziej na realizowaniu funkcji organizacyjnej i pilnowaniu, aby zrealizowane zostały zaplanowane sceny na dany dzień zdjęciowy. Reżyseria ograniczała się do kierowania, nadzorowania, reżyser bardziej skupiał się na wykonaniu zadania niż budowaniu relacji z ekipą bądź aktorami. Jedna z rozmówczyń podkreśliła: „W serialach reżyser spychany bywa do funkcji osoby od organizacji planu, są czasami takie naciski od producenta”. Choć praca z aktorami różniła się w zależności od profesjonalnego przygotowania aktorów. W stosunku do aktorów-amatorów reżyser był bardziej dyrektywny instruujący, z kolei aktorom-profesjonalistom dawał ogólne podpowiedzi. Praca na planie filmu fabularnego stwarzała więcej możliwości do pracy z aktorem i inwencji twórczej reżysera, dyskusji z ekipą oraz aktorami, wspólnym szukaniu rozwiązań, delegowaniu obowiązków na innych czy zdaniu się na spontaniczne reakcje aktorów oraz intensywniejszą pracę z ekipą filmową, szczególnie głównym operatorem.

silnie z instytucjonalnymi mechanizmami socjalizacji „nowicjuszek” sztuki filmowej i teatralnej. Z reguły kariera reżyserki obejmuje następujące etapy: faza **przygotowująca/nieuświadomiona** – nabywanie „kapitału kulturowego” (m.in. obcowanie z kulturą wyższą w domu rodzinnym, doświadczenia edukacyjne, zainteresowania); faza **wstępna** – konstruowanie motywów, wybór szkoły teatralnej/filmowej, etap przygotowania „teczki”, koniec tej fazy związany jest z wynikiem egzaminów wstępnych; faza **„próby”** – zmiana planów/nowa szkoła, terminowanie w szkole filmowej/teatralnej, faza **wejścia w obieg dziedziny twórczej** – praca nad dyplom/reakcja środowiska, funkcja drugiego reżysera; faza **samodzielnej kariery/lub faza rezygnacji; faza kariery dojrzalej**, w którą wpisuje się rola **gatekeepera, czyli „otwierającego drzwi”** karierom młodszym osobom ze środowiska twórczego (por. Ślęzak, 2009).

Bardzo ogólną kategorię ścieżki zawodowej zróżnicowałam na cztery typy karier: **kariera rozciągnięta w czasie, kariera przyspieszona/błyskotliwa, kariera zamrożona i kariera przerwana**. Dokonując tego podziału, brałam pod uwagę dynamikę przesuwania się w hierarchii środowiska filmowego i społecznego, czas debiutu po ukończeniu szkoły, jego odbiór w środowisku filmowym oraz subiektywne postrzeganie sukcesu zawodowego przez reżyserki.

Kariera rozciągnięta w czasie to ścieżka zawodowa, która w narracjach reżyserki charakteryzowana jest przez znaczny wpływ czynników społeczno-kulturowych opóźniających debiut, m.in. sytuację polityczną kraju oraz tabu związane z funkcjonowaniem kobiet w środowisku filmowym, np. to że kobiety z reguły realizowały filmy krótkometrażowe, filmy dla dzieci i młodzieży oraz filmy dokumentalne. Co przekładało się na późne rozpoczęcie samodzielnej drogi artystycznej. Z innych źródeł dowiadujemy się o ogólnej tendencji tamtego czasu, związanej z funkcją drugiego reżysera i praktykowaniu u boku „mistrza” w zespołach filmowych, która dotyczyła kobiet oraz mężczyzn (por. Adamczak, 2010). **Kariera rozciągnięta w czasie** przebiega przez wszystkie instytucjonalne szczeble socjalizacji przewidziane dla przyszłych reżyserów–szkoła, bycie członkiem zespołu filmowego, gdzie pod okiem mistrza pełniło się funkcję drugiego reżysera

Kariera błyskotliwa/przyspieszona jest udziałem młodszych reżyserki, które szybko rozpoczynają etap samodzielnego budowania własnej kariery, pomijając etap „terminowania” pod okiem mistrza, w roli drugiego reżysera. Ta ścieżka zbiega się z nowymi zasadami funkcjonowania kinematografii, możliwościami zawodowymi, a szczególnie pojawiającymi się formami mecenatu prywatnego oraz ewoluującym mecenatem państwowym. Małgorzata Szumowska w **wywiadzie rzece** wspomina szczęśliwe zbiegi okoliczności oraz relacje z osobami znaczącymi, wspierającymi artystkę – nauczycielami/mistrzami, producentami filmowymi oraz innymi twórcami ze środowiska filmowego. W przypadku wspomnianej reżyserki pozytywny odzew środowiska po debiucie, relacja

z mentorem, torując drogę jej kolejnym pomysłom artystycznym. Strategię, o której wspomina Małgorzata Szumowska, nazwałabym **bycie w ruchu twórczym/bycie mobilnym zawodowo** – pisanie scenariuszy, szukanie inspiracji, kręcenie filmów niskobudżetowych w chwilach przestoju, szukanie funduszy na filmy pełnometrażowe, nawiązywanie kontaktów zawodowych w kraju i za granicą. W przypadku jednej rozmówczyni, reżyserki teatralnej, było to już podczas studiowania, wtedy wyreżyserowała swój pierwszy spektakl w Teatrze im J. Słowackiego w Krakowie. Etap terminowania zbiega się z etapem samodzielnego budowania dorobku zawodowego i wiąże się z wczesnym debiutem.

Kariera zamrożona charakteryzuje się niepowodzeniem w kontynuowaniu kariery pomimo udanego debiutu. Co przekłada się na konieczność realizowaniu komercyjnych zleceń w celach zarobkowych. Czynnikiem utrudniającym staje się brak umiejętności przekładania własnych wizji artystycznych na język scenariusza, a w konsekwencji konieczność współpracy ze scenarzystami. W warunkach polskich kinematografii, gdzie nadal brakuje profesjonalnych scenarzystów, może to być znacząca bariera dla dynamicznego rozwoju kariery reżyserskiej. Z wywiadów wynika, że reżyserki odnoszące w Polsce sukces łączą kompetencje reżysera i scenarzysty. Rozmówczyni, której drogą zawodową określiłam właśnie jako „zamrożoną”, stwierdziła:

Nie jestem osobowością taką, która by pisała. Wiem, że jest taka tendencja, że reżyserzy piszą scenariusze. Ja myślę, że od tego jest scenarzysta.

Karierę zamrożoną, jak sama nazwa wskazuje, można „odmrozić” i tak stało się w przypadku mojej rozmówczyni, która w pół roku po wywiadzie rozpoczęła prace nad filmem fabularnym, długometrażowym, co prawda nie według własnego scenariusza.

Kariera przerwana wiąże się z odejściem i przekwalifikowaniem, pomimo ukończenia szkoły i terminowania przy boku autorytetu (np. Jerzego Kieślowskiego), czyli zdobyciu umiejętności i kontaktów potrzebnych do budowania samodzielnej/dojrzałej kariery. Zaprzestanie wykonywania zawodu wydaje się być bardziej związane z czynnikami natury psychologicznej, takimi jak mała odporność na stres, skłonności do obniżonego nastroju, brak wiary we własne możliwości, niż okolicznościami zewnętrznymi.

Trudne sytuacje zawodowe, w tym kryzysy artystyczne, pomagają rozmówczynom przetrwać postawą typu **tu i teraz**, np. angażują się w niskobudżetowe projekty po to, aby nie przerywać pracy twórczej, w celach zarobkowych pracują przy produkcjach komercyjnych – serialach, reklamach, teledyskach, ale cały czas kontynuują aktywność twórczą – piszą scenariusze i szukają funduszy na ich realizację.

Uwagi końcowe

W literaturze artysta (np. literat, artysta-plastyk) traktowany jest jako przedstawiciel jednego z wielu zawodów (zob. Marian Golka, Andrzej Siciński, Aleksander Wallis). Z kolei Izabela Wagner (2005) oraz Izabela Ślęzak (2009), pisząc o strategiach związanych z karierą artystyczną, skrzypków-solistów i poetów, zaliczają ich do grona profesjonalistów. Podobnie w przypadku reżyserii należy bardziej mówić o profesji niż zawodzie, bo wykonywanie go nie tylko wiąże się z technicznymi umiejętnościami, ale wrażliwością artystyczną i predyspozycjami charakterologicznymi. Rozmówczynie realizują swój zamysł – twórczy/autorski scenariusz, bo sprawnie koordynują działaniami twórczymi oraz organizacyjno-administracyjnymi. Zgodnie z Beckerowską (1982) teorią sztuki wszelkie efekty pracy twórczej należy postrzegać jako efekt współpracy wielu osób, poczynając od autora pomysłu, np. reżysera, poprzez współwykonawców, osoby dostarczające środków materialnych i finansowych, zespół zajmujący się administracją, aż po odbiorców. H. Beckera interesuje sztuka jako rodzaj współpracy pomiędzy członkami świata sztuki w obrębie określonego systemu (por. Heinich, 2010).

Porównywalnie mechanizmy twórczości tłumaczy koncepcja twórczości autorstwa Mihalyiego Csikszentmihalyiego. Badacz przewrotnie nie szuka odpowiedzi na tradycyjne pytanie – kto jest twórczy, ale gdzie jest twórczość. Jego zdaniem, twórczość rodzi się w konkretnym systemie, czego świadome są reżyserki kina i teatru. Rozmówczynie podkreślały, że ich praca powstaje na styku trzech komponentów systemu twórczego, mówiąc językiem Csikszentmihalyiego: twórcy/reżysera (wytwarza on dane dzieło, generuje zmianę w systemie), dziedziny twórczości/film i teatr (część dziedzictwa kulturowego przyswajana przez artystę, wiedza, procedury, działania, pytania problemowe) i pola/środowiska filmowo-teatralnego (twórcy, krytycy, producenci, odbiorcy, urzędnicy, relacje interpersonalne, instytucje dokonujące selekcji). Badacze twórczości piszący w podejściu systemowym konsekwentnie dekonstruują mit twórcy samotnie tworzącego, zdanego jedynie na swoje pomysły, talent i doświadczenie. Nawet, wymagająca odosobnienia twórczość pisarska jest wynikiem współpracy pisarza ze środowiskiem (innymi twórcami, krytykami, odbiorcami). Dla Very John-Steiner (2000) oraz Keitha Sawyera (2009) aktywność twórcza jest nad wyraz interakcyjna, wymaga współpracy (*creative collaboration, deeply collaborative activity*). Szczególnie, zdaniem badacza, dotyczy to współczesnych form twórczości, takich jak produkcje filmowe i telewizyjne. Z kolei, Howard Gruber (1989), autor koncepcji systemowo-ewolucyjnej, stawia z kolei pytanie: co robią twórcy, gdy pracują? I tak, reżyserki szukają tematów, socjalizują się ze środowiskiem filmu, teatru, telewizji, nawiązują koalicje twórcze, piszą scenariusze, zaciekawiają się sobą i światem dookoła, dają sobie przyzwolenie na eksperymentowanie oraz myślenie według własnych standardów. Ich praca

twórcza, zgodnie z propozycją H. Grubera, to sieć krótko- i długoterminowych przedsięwzięć, ciągłe godzenie sfery profesjonalnej z osobistą tak, aby móc realizować własne cele i marzenia artystyczne.

Dalsze badania karier reżyserek mogłyby rozwinąć wątki zasygnalizowane w wypowiedziach rozmówczyń, szczególnie heurystyczne ze względu na obszar zainteresowań biograficznych badań nad twórczością profesjonalną, wydają się następujące tematy:

- Przygotowanie zawodowe (znaczenie kształcenia akademickiego z perspektywy doświadczeń zawodowych, czego uczą w szkole i co okazuje się potrzebne, aby być twórcą teatralnym, procesy „sterowania” własną karierą).
- Dynamika i sposoby budowania własnej autonomii artystycznej w relacji z mistrzem/mentorem, środowiskiem, teatralnym, krytykami, odbiorcami.
- Strategie radzenia sobie z sytuacjami trudnymi (m.in. rywalizacje, konkurencje, otwarte/ukryte konflikty, normy i oczekiwania względem twórcy).
- Definiowanie siebie jako reprezentantki danego zawodu w kontekście innych ról/obszarów życiowych, godzenie pracy twórczej z innymi obszarami życia/w jaki sposób praca nad spektaklami przeplata się z ich życiem osobistym, a szczególnie byciem matką.
- Budowanie relacji z innymi twórcami, krytykami, nauczycielami/mistrzami, współpraca twórcza, praca w **koalicjach twórczych**.
- Strategie i sposoby działania prowadzące do realizacji planów zawodowych/strategie twórcze;
- Aspekt psychologiczny (jaki rodzaj przyzwoleń w pracy dają sobie reżyserki, jak budują swoją siłę/z jakich zasobów korzystają w sytuacjach trudnych, jaką dają sobie ochronę w sytuacjach trudnych).

Bibliografia

- Adamczak M., 2010, *Przemysł audiowizualny*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 113–137.
- Babbie E., 2005, *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Becker H., 1982, *Art Worlds*, University of California Press.
- Brown J.R. (red.), 1999, *Historia teatru*, Diogenes-Świat Książki, Warszawa.
- Caldwell J.T., 2010, *Branżowe opowieści a kapitał zawodowy*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 138–162.
- Flick U., 2010, *Projektowanie badania jakościowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gruber H.E., 1989, *The evolving system approach to creative work*, [w:] H.E. Gruber, D.B. Wallace (eds), *Creative People at Work*, Oxford University Press, New Year–Oxford, s. 3–24.
- Hausbrandt A., 1990, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Helman A., 1992, *Współczesna myśl filmowa*, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Heinich N., 2010, *Socjologia sztuki*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- John-Stainer V., 2000, *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford–New Year.

- Kaufman J-C., 2010, *Wywiad rozumiejący*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kozielecki J., 1997, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa.
- Kvale S., 2004, *Interviews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Trans Humana, Białystok.
- Leyko M., 2013, *Teatr w Krainie Utopii*, Wydawnictwo: Słowo-Obraz-Terytoria, Gdańsk.
- Radkiewicz M., 2005, *Reżyserkikina. Tradycja i współczesność*, Wydawnictwo Rapid, Kraków.
- Radkiewicz M., 2010, „*Władczyni spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja ha!art, Kraków.
- Simonton D.K., 2010, *Geniusz*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Sawyer K., 2009, *Writing as a collaborative act*, [w:] S.B. Kaufman, J.C. Kaufman (eds), *The Psychology of Creative Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 166–179.
- Sulczyński W., 2011, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ślęzak I., 2009, *Stawianie się poetą. Analiza interakcjonistyczno-symboliczna*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, SERIA ...BECOMING...
- Talarczyk-Gubała M., 2011, *Reżyserki na indeksie. Historia Kina Kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania”, nr 8, s. 73–83.
- Talarczyk-Gubała M., 2013, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin.
- Wagner I., 2005, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. I, nr 1, s. 20–41.
- Wallis A., 1964, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Wywiady

- Gra cieni*, 2015, „Harpers’s Bazaar”, nr 6(25), wywiad z Urszulą Antoniak.
- Kino to szkoła przetrwania* z Małgorzatą Szumowską rozmawia Agnieszka Wiśniewska, 2012, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Magia i pieniądze*. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska, 2012, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Rerzyrzy aoutsiderzy*, „Newsweek”, 20–26.07.2015.
- Taniec*, 2015, „Zwierciadło”, nr 3(2021), wywiad z Agnieszką Glińską.
- Wolne*, rozmawia Remigiusz Grzela, 2012, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Corporal and a poet... Biographic conditioning of professional paths of female directors

Summary: The article is of propaedeutical character in the field of research into biographies and socio-cultural conditioning of performing artistic professions by women. The author refers primarily to data available from interviews with female directors and to the already available (auto) biographical materials. The problem of research into the profession of female directors is a part of much broader deliberations concerning the artist, the creative process, the work of art and the context and circumstances in which it was created. The text presents the results of research into professional paths of female directors and the author presents the elements of their career, particularly the key events, strategies and motives that provided their professional career path with more dynamics, but also the difficulties they come across in their artistic work.

Keywords: female directors, professional creators, professional biographies/professional career paths