Karolina Pietrzok

Studio D: Feministyczny głos w National Film Board of Canada

TransCanadiana 8, 261-276

2016

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Karolina Pietrzok
Jagiellonian University in Kraków

STUDIO D: FEMINISTYCZNY GŁOS W NATIONAL FILM BOARD OF CANADA

Abstract

In 1974, a new unit of the National Film Board of Canada was established: Studio D. The aim of its associated authors was to make documentary films about women, by women, and for women. In twenty-two years of Studio D's existence, hundreds of films were produced, many of which provoked a national debate over the status of women in Canada and around the world. Their subject area concerned key social problems of Canadian women in the twentieth century. The popularity of Studio D's documentaries largely contributed to the political and cultural changes which could be observed in Canada since the 1970s. The purpose of this essay is to shortly present the main topics that were explored by Studio D's filmmakers, as well as to demonstrate that the films produced by Studio D offered more than a mere commentary on reality: they led to an increase of social awareness about women's situation in Canada.

Résumé

En 1974, une nouvelle unité de l'Office national du film du Canada a été créée : Studio D. L'objectif de ses auteurs associés était de faire des films documentaires sur les femmes, par les femmes et pour les femmes. En vingt-deux ans d'existence du Studio D, des centaines de films ont été produits, dont beaucoup ont provoqué un débat national sur la situation des femmes au Canada et dans le monde. Leurs thématiques concernaient des problèmes sociaux clés des femmes canadiennes du XXe siècle. La popularité des documentaires du Studio D a largement contribué aux changements politiques et culturels qui peuvent être observés au Canada depuis 1970. Le but de cet essai est de présenter brièvement les principaux thèmes qui ont été explorés par les cinéastes du Studio D, ainsi que de démontrer que les films produits par le Studio D offrent plus qu'un simple commentaire sur la réalité, mais qu'ils ont conduit à renforcer la conscience sociale à propos de la situation des femmes au Canada.

Lata 70. XX wieku, na które przypadł okres rozkwitu feminizmu drugiej fali, stanowił dla Kanady burzliwy czas. Po raz pierwszy w historii udało się połączyć kobiety o tak różnym pochodzeniu etnicznych, klasowym czy geograficznym na fundamencie wspólnego doświadczenia, zaskakująco koherentnego mimo pozornie różnych uwarunkowań. Ogrom efektów spowodowanych działalnością organizacji feministycznych – od lokalnych po ogólnokrajowe – był bezprecedensowy, podobnie jak poparcie społeczne ze strony mieszkanek państwa. Jednym z dowodów na ówczesną nośność treści związanych z doświadczeniami kobiet w Kanadzie było także utworzenie w roku 1974 w strukturach National Film Board of Canada nowej jednostki: Studio D. Twórczynie z nią związane za cel stawiały sobie produkcję filmów dokumentalnych o kobietach, przez kobiety i dla kobiet (Spring). Stanowisko kierownicze objęła Kathleen Shannon, montażystka, reżyserka i aktywistka, której niezwykłe zaangażowanie w sprawy kobiet pozwoliło na stały rozwój Studio D wbrew niesprzyjającej atmosferze wewnątrz NFB. Studio D, jako feministyczne studio produkcyjne w ramach NFB, federalnej instytucji kulturalnej, bardzo dobrze wpisuje się w historyczny kontekst. Utworzone w okresie największego nasilenia postaw feministycznych i zamknięte za sprawą nacisków konserwatywnego rządu oraz zmian w postrzeganiu kwestii kobiet spowodowanych działalnością ruchów reakcyjnych, stanowi doskonałe odzwierciedlenie procesu przemian w Kanadzie od lat 70. do 90. XX wieku. Studio D przyświecał konkretny cel: reżyserki w nim zrzeszone pragnęły ukazywać codzienne życie Kanadyjek wywodzących się z różnych środowisk, o różnym pochodzeniu i statusie społecznym. Chciały one również nie tylko definiować istniejące problemy, ale i ukazywać możliwe drogi do ich rozwiązania. Wierząc w siłę filmu jako medium posiadającego moc docierania do szerokich rzeszy odbiorców i zmieniania postaw, były kontynuatorkami idei zaszczepionych już w latach 30. przez Johna Griersona, założyciela National Film Board of Canada. Dokumenty produkowane w Studio D nie powstawały dla zysku finansowego, nie charakteryzowały się też artystycznym wysublimowaniem (co niejednokrotnie krytykowano), stanowiły jednak rzetelne i szerokie przedstawienie obrazu kobiet w Kanadzie w XX wieku na nieznaną dotąd skalę. Działalność jednostki była jedną z praktycznych odpowiedzi na teoretyczne założenia feminizmu drugiej i trzeciej fali, co pragnę przedstawić pokrótce w poniższym eseju.[1]

Zapowiedź formuły, stylu i tematyki charakterystycznych dla przyszłych produkcji Studio D pojawiła się już przed formalnym utworzeniem jednostki,

[1] Tekst stanowi kompilację fragmentów pracy magisterskiej pt. „Studio D jako odbicie sytuacji kobiet w Kanadzie w XX wieku" napisanej i obronionej przeze mnie pod opieką prof. dr hab. Anny Reczyńskiej w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2015.

w autorskiej serii dokumentów *Working Mothers.* Seria, stworzona w ramach trwającego w latach 1967-1980 programu *Challenge for Change,* powstała z inicjatywy Kathleen Shannon. Program był częścią nowo wprowadzonej w National Film Board of Canada strategii decentralizacji i miał na celu dopuszczenie do głosu środowisk dotąd w kinematografii marginalizowanych. Opierał się na założeniu, iż twórcy bez doświadczenia reżyserskiego, przy wsparciu NFB, będą w stanie w sposób szczery i autentyczny opowiedzieć historie ważne z punktu widzenia ich lokalnych społeczności (Waugh, Baker i Winton 18). W roku 1973 Shannon, jako początkująca reżyserka zaproszona do współudziału w rozwoju programu, rozpoczęła swoją wieloletnią, niestrudzoną działalność na rzecz poprawy życia kobiet w Kanadzie poprzez sztukę filmową.

Chęć pokazania trudności, z jakimi zmagały się Kanadyjki łączące pracę zawodową z obowiązkami domowymi, wynikała w dużej mierze z osobistych doświadczeń Shannon. Zatrudniona w NFB od lat 50., niezmiennie obserwowała awanse kolegów po fachu, samej obywając się bez podwyżek i zmagając się ze zjawiskiem *szklanego sufitu* (Vanstone, „Documenting D" 110). Dogłębna znajomość zagadnienia pomogła Shannon zadebiutować uniwersalnym portretem współczesnych Kanadyjek.

Seria *Working Mothers* została podzielona na 11 krótkich (od sześciu do dwunastu minut) dokumentów, z których każdy poświęcony był innej postaci. Portretowane kobiety wywodziły się z różnych środowisk, znajdowały się w różnych sytuacjach rodzinnychi zawodowych. W procesie tworzenia serii Shannon ukuła motto, które miało towarzyszyć jej w pracy już do końca i stać się także mottem Studio D: „Wiele głosów, wiele istnień, wiele opowieści" (ang.: „Many Voices, Many Lives, Many Stories") (Anderson 47). Serię otwiera szesnastominutowy film *It's Not Enough*, stanowiący swoiste wprowadzenie do tematu pracujących zarobkowo matek. Pojawiające się na ekranie kobiety opowiadają o swoich motywacjach do podjęcia pracy i problemach, z którymi się stykają. Już w tak krótkim materiale Shannon udało się pokazać szerokie spektrum postaw. Większość wypowiadających się bohaterek przyznaje, iż pracuje z ekonomicznego przymusu, a praca, którą muszą wykonywać, jest ciężka, niskopłatna i stanowi przykry obowiązek. Pojawiają się jednak i takie, które o swoich zawodach opowiadają z pasją i zaangażowaniem. Film zawiera smutne statystyki dotyczące Kanady na początku lat 70.: dochody zaledwie 25% pracujących kobiet wynosiły więcej niż 3000 CAD rocznie (Royal Commission 214), 5/6 samotnych rodziców stanowiły kobiety, a ponad połowa takich pozbawionych mężczyzny rodzin znajdowała się poniżej poziomu ubóstwa. Wypowiadające się Kanadyjki opowiadają o poczuciu winy, przywołują wspomnienia na temat doświadczanej dyskryminacji i niesprawiedliwego traktowania w miejscu pracy, a także zastanawiają się nad możliwościami poprawy sytuacji.

Wskazują szczególnie na konieczność zrównania płac, ułatwienia dostępu do żłobków i przedszkoli oraz przeciwdziałania dyskryminacyjnym praktykom. W tym krótkim filmie Shannon udało się w niezwykły sposób zawrzeć nawiązania do podstawowych bolączek trapiących pracujące kobiety, o których wielokrotnie mówiły już kanadyjskie feministki. Tym razem jednak zostały one wypowiedziane głosami zwykłych kobiet, niezwiązanych bezpośrednio z działalnością polityczną.

Kolejne materiały składające się na serię *Working Mothers* stanowią rozwinięcie i oferują szersze zobrazowanie problemów zarysowanych w treści *It's Not Enough.* Widz obserwuje zmagania kobiet walczących o równe traktowanie w życiu zawodowym (*Mothers Are People, Tiger on a Tight Leash*), problem ubóstwa i niskich zarobków w zawodach uznawanych za kobiece (*Would I Ever Like to Work*), czy zmiany tradycyjnego podziału ról w rodzinie (*They Aprreciate You More, Extensions of the Family*). Na uwagę zasługuje fakt, iż Kathleen Shannon od początku starała się włączać do swoich filmów głosy przedstawicielek ludności rdzennej oraz poszczególnych grup etnicznych. W dokumencie *Like the Trees* przybliża szczególną sytuację kanadyjskich Metysek, zaś całą serię zamyka budzący emocje film *Our Dear Sisters,* którego bohaterką Shannon uczyniła Alanis Obomsawin – wówczas stawiającą pierwsze kroki w świecie filmu, dziś najbardziej uznaną reżyserką kanadyjską rdzennego pochodzenia. Obomsawin opowiada o swoich doświadczeniach podwójnego poczucia obcości w NFB: jako kobiety w zdominowanym przez mężczyzn środowisku i jako przedstawicielki First Nations wśród białych Anglo-Kanadyjczyków. Silna osobowość, optymizm reżyserki i barwne opowieści są jednak dla widza pokrzepiające i kontrastują z poprzednimi, często przygnębiającymi, częściami *Working Mothers.* Wezwanie do szacunku, równości i wolności kończące *Our Dear Sisters* jest hołdem dla wszystkich kobiet, których historie zostały opowiedziane, ale i osobistym manifestem Kathleen Shannon, jej wezwaniem do wspólnej pracy na rzecz poprawy sytuacji w Kanadzie.

Choć wszystkie filmy z serii trwają w sumie niecałe dwie godziny, stanowią one najbardziej uniwersalne filmowe spojrzenie na sytuację kobiet w Kanadzie w latach 70. XX wieku. Problemy w nich przybliżone były powszechnie spotykane, aktualne i zostały przedstawione w sposób szczery i bezpretensjonalny. Oddanie przy tym głosu kobietom z tak różnych środowisk, o różnym pochodzeniu i w różnej sytuacji życiowej, ukazuje, że Kathleen Shannon wyprzedziła niejako swój czas, włączając do swojej pracy narrację przedstawicielek wszystkich nacji, ras i klas społecznych. Seria *Working Mothers* to jej manifest, w którym rysuje się w pełni przesłanie równości i współpracy, jakie chciała nieść swoimi filmami.

Choć początkowo seria *Working Mothers* miała zostać wyemitowana w telewizji, przedstawiciele NFB namówili Shannon na zupełnie inny rodzaj

dystrybucji, dzięki czemu materiał mógł dotrzeć do osób, którym był najbardziej potrzebny: Shannon wyruszyła w trasę po kraju, wyświetlając serię podczas spotkań lokalnych grup i organizacji kobiecych. Oglądane materiały traktowane były jako pretekst do dyskusji i dzielenia się własnymi doświadczeniami, stając się w pewnym sensie dziełem interaktywnym. Bezpośrednia obserwacja odbioru, z jakim spotykały się jej produkcje, niemal namacalny wpływ na widzów i inspiracje czerpane ze spotkań z przedstawicielkami różnych środowisk okazały się dla Shannon wysoce satysfakcjonujące, a popularność i szeroki rozgłos towarzyszący *Working Mothers* stały się głównymi argumentami przekonującymi kierownictwo NFB do słuszności utworzenia Studio D (Vanstone, *D is for Daring* 71).

Rozmowy z zarządem trwały kilka miesięcy. Mimo społecznego oraz rządowego poparcia, Shannon spotykała się ze sprzeciwami w strukturach National Film Board of Canada. Gdy po długich negocjacjach ogłoszono otwarcie Studio D, Shannon, wraz z Margaret Pettigrew i Yuki Yoshidą, zajęły kilka pomieszczeń w piwnicach budynku NFB, by oficjalnie rozpocząć działalność pierwszego feministycznego studia filmowego na świecie (Spring). Warunki, w których funkcjonowała jednostka, można bez przesady nazwać spartańskimi. Niedofinansowane, operujące na starym sprzęcie, dawało jednak pracującym w nim twórczyniom coś o wiele cenniejszego niż wysoki budżet: bezpieczeństwo zatrudnienia przy jednoczesnej wolności artystycznej (Anderson 46). Filmy powstające w Studio D podejmowały praktycznie wszystkie tematy podnoszone przez ruch feministyczny w Kanadzie w latach 70. i 80.: sytuację kobiet na rynku pracy, relacje w rodzinie, kwestię prokreacji, przemocy seksualnej i różnie rozumianych form wykluczenia. Biorąc pod uwagę, iż był to czas, gdy w wielu przypadkach o tego typu problemach dopiero zaczynano rozmawiać, fakt poświęcania im filmów dokumentalnych dodatkowo świadczy o wysokim zaangażowaniu twórczyń skupionych wokół Studio D w działalność polityczną i społeczną.

Gdy w roku 1980 Gail Singer kręciła film *Loved, Honoured and Bruised*, definicje i sposoby rozumienia problemu przemocy domowej dopiero się kształtowały. Do roku 1982 nie istniało w prawodawstwie kanadyjskim pojęcie gwałtu małżeńskiego (Gotell 78), a przeświadczenie, iż sytuacja wewnątrz rodziny jest sprawą prywatną, w którą państwo nie powinno ingerować, znacząco spowalniało prace nad poprawą sytuacji. Tymczasem dokument w reżyserii Singer przedstawiał historię Jeannie – kobiety, która uciekła wraz z dziećmi od męża po szesnastu latach pełnego przemocy małżeństwa. Bohaterka dzieli się wstrząsającą opowieścią o przemocowym związku i na własnym przykładzie ukazuje, dziś dobrze znane, mechanizmy występujące w tego typu relacji.

Dystrybucja dokumentu odbyła się według schematu sprawdzonego przy okazji serii *Working Mothers*. Gail Singer podróżowała z projekcjami po

Kanadzie, wszędzie budząc swym filmem poruszenie. Przemoc w rodzinie szybko stała się szeroko dyskutowanym tematem w Consciousness-Raising Groups w całym kraju. Film zainspirował kobiety do odważniejszego mówienia o swoich doświadczeniach, dzięki czemu uświadomiły sobie one powszechność problemu, a tym samym konieczność politycznej mobilizacji w celu walki z tym zjawiskiem. Za sprawą nacisków organizacji kobiecych już w roku 1982 większość prowincji kanadyjskich przyjęła prawo o możliwości czasowego aresztowania osoby podejrzanej o stosowanie przemocy wobec członków rodziny, nawet gdy odmawiają oni złożenia formalnej skargi. W kolejnych latach zwiększono uprawnienia policji, zezwalając na usunięcie sprawcy z domu bez nakazu prokuratorskiego, ułatwiono procedury uzyskania zakazu zbliżania się oraz uznano stalking za przestępstwo (Stetson 357). Szerokie echo, jakim odbiły się projekcje *Loved, Honoured and Bruised,* oraz nakręcony w Studio D przez Beverly Shaffer w 1987 dokument *To a Safer Place*, dotykającym problemu kazirodztwa, przyczyniły się do wzrostu świadomości na temat mechanizmów przemocy nie tylko wśród samych osób dotkniętych problemem, ale i w całym społeczeństwie. Pozwoliło to zmniejszyć stygmatyzację ofiar i ułatwić im szukanie pomocy na zewnątrz.

Tego typu wykorzystanie medium filmowego na rzecz walki z codziennymi problemami *zwykłych kobiet* stanowiło nadrzędny cel przyświecający pracy Kathleen Shannon, należy jednak pamiętać, że tematem, który jako pierwszy zjednoczył Kanadyjki w przededniu drugiej fali feminizmu, była działalność na rzecz pokoju na świecie. W 1960 roku, na fali rosnącego niezadowolenia i lęku przed efektami zimnej wojny, powstała organizacja Voice of Women/La Voix des Femmes (VOW), która w ciągu pierwszego roku działalności zrzeszyła 10 tysięcy kobiet, z czego przeważająca większość nigdy wcześniej nie angażowała się politycznie. Delegacje członkiń spotykały się z politykami, organizowały zjazdy, barwne kampanie, wydawały materiały informacyjne, pisały listy i petycje. Już w roku 1962 udało się zorganizować pierwszą międzynarodową konferencję na rzecz pokoju, na którą przybyły także przedstawicielki Związku Radzieckiego i innych krajów komunistycznych, co szybko zwróciło uwagę mediów na tę nową, rosnącą siłę (MacPherson i Good 26). Stopniowo Voice of Women zaczęła promować szersze podejście do kwestii pokoju niż tylko bezpośrednie protesty przeciw toczącym się konfliktom. W spektrum zainteresowań organizacji istotne miejsce znalazła problematyka światowych nierówności społecznych, praw człowieka, pozycji kobiet w poszczególnych krajach, rasizmu i ochrony środowiska. Był to pierwszy tak silny ruch alarmujący o niebezpieczeństwach nieograniczonej eksploatacji zasobów naturalnych, konieczności ochrony kanadyjskiej Północy i o zagrożeniach dla środowiska płynących z militarnych testów („Voice of Women"). Zaangażowanie w kwestię równości na różnych polach stopniowo przekształciło VOW

z organizacji stricte pacyfistycznej w pierwszą realną siłę polityczną związaną z feminizmem drugiej fali w Kanadzie.

Z tematyką pacyfistyczną związany jest także jeden z najbardziej znanych dokumentów powstałych w Studio D: nakręcona w 1982 krótkometrażowa produkcja *If You Love This Planet* w reżyserii Terre Nash. Jej centralną część stanowi wystąpienie dr Helen Caldicott, przewodniczącej amerykańskiej organizacji Lekarzy na Rzecz Odpowiedzialności Społecznej (Physicians for Social Responsibility), znanej z zażartej krytyki militarnego wykorzystania technologii nuklearnej. W swej przemowie przedstawia zarys aktualnej sytuacji politycznej i przewidywania co do przyszłości. Opisuje skutki stosowania broni atomowej, w barwny i dosadny sposób opowiadając o przebiegu ewentualnej wojny nuklearnej. Wystąpienie kończy rozważaniami nad tym, jak wielki wpływ na politykę mogą mieć kobiety, którym – jako matkom – najbardziej zależy na świecie bez ciągłego zagrożenia militarnego. Wzywa do wyjścia na ulice, do protestów, do głośnego wyrażania masowego sprzeciwu, gdyż walka o pokój jest wspólnym celem kobiet konserwatywnych i liberalnych. Ze względu na zawartą w treści krytykę polityki Stanów Zjednoczonych (a także wykorzystanie wizerunku młodego Ronalda Reagana), *If You Love This Planet* stało się zarzewiem konfliktu między państwami, a emisja filmu została zakazana na terenie USA (Lerner 800). Zabieg ten jednakże jedynie podgrzał atmosferę wokół tytułu, czego zwieńczeniem okazało się przyznanie Terre Nash Oscara za najlepszy film dokumentalny w roku 1983 (Evans 284). Wspomnienia Terre Nash na temat nacisków ze strony przedstawicieli USA i samego NFB na wycięcie scen z Reaganem wywołały oburzenie. W Kanadzie doszło do nasilenia postaw antyamerykańskich, zaś w samych Stanach Zjednoczonych film stał się sztandarowym tytułem pokazywanym podczas spotkań grup wolnościowych, pacyfistycznych, a także religijnych. Stał się zalążkiem nowego uderzenia obywatelskiej kampanii na rzecz rozbrojenia (Vanstone, „Documenting D" 186). W ten sposób niepozorny, dwudziestopięciominutowy dokument, nakręcony w jeden dzień, wpłynął na relacje pomiędzy Kanadą i Stanami Zjednoczonymi, ożywiając dyskusje na temat cenzury i pozycji, z jakich występują obydwa kraje. Dla Kanadyjek film miał też inny wydźwięk. Rozpowszechniał przekonanie, które ruchy feministyczne forsowały od lat: brak kobiet na wysokich szczeblach polityki ma realne przełożenie na międzynarodowe procesy historyczne.

W tym samym czasie w Studio D powstał też jeden z najgłośniejszych i najczęściej komentowanych filmów – *Not a Love Story: A Film About Pornography* z roku 1982 w reżyserii Bonnie Sherr Klein. Reżyserka towarzyszy Lindalee Tracey, striptizerce z Montrealu, w podróży po miastach Kanady i Stanów Zjednoczonych, odwiedzając z nią nocne kluby, kina, domy publiczne, rozmawiając z tancerkami erotycznymi, sutenerami, producentami

materiałów pornograficznych i ich odbiorcami. Kolejne etapy podróży stanowią kolejne stopnie prowadzące w finale do niemal religijnego odkupienia i przemiany bohaterki, która rezygnuje z pracy w przemyśle erotycznym. Owa transformacja przewodniczki po świecie pornografii stała się jednym z powodów krytyki filmu. Reżyserce zarzucano manipulację, a ukazaną przemianę uważano za wyreżyserowaną i sztucznie sprowokowaną na potrzeby filmowej kompozycji. Recenzenci zwracali też uwagę, iż *Not a Love Story,* jako produkcja stworzona na rzecz poprawy sytuacji kobiet, powinna skupiać się bardziej na zdejmowaniu społecznego piętna z kobiet funkcjonujących w świecie pornografii, niż na barwnym przedstawianiu kolejnych form tego przemysłu (Rich 66). Najczęściej pojawiającym się bowiem zarzutem wobec reżyserki było umieszczenie w dokumencie – potępiającym przecież pornografię – wielu bezspornie pornograficznych fragmentów. Ze względu na śmiałość zawartych scen, początkowo zakazano nawet projekcji filmu w kinach prowincji Ontario (Melnyk 168). Był to pewien paradoks: kontrowersje wokół tytułu przyciągnęły do sali kinowych ogromne rzesze widzów, jednak dla wielu z nich motywacją była właśnie chęć zobaczenia na dużym ekranie scen erotycznych, a nie zapoznanie się z feministycznymi argumentami przeciw ukazanemu zjawisku. Czy widzowie, spragnieni odważnych scen, w jakikolwiek sposób przejęli się wymową filmu, nie sposób oczywiście stwierdzić, *Not a Love Story* okazał się jednak najgłośniejszym, najchętniej oglądanym i najbardziej kontrowersyjnym filmem Studio D.

Sposób opowiadania o przemyśle erotycznym w *Not a Love Story* był jak najbardziej celowy i zgodny z podejściem reprezentowanym przez Studio D, czego dowodem jest odmowa, jakiej jednostka udzieliła dwom reżyserkom, Janis Cole i Holly Dale, gdy te przedstawiły własny pomysł na film o prostytucji. Autorkom poradzono, by konstrukcja filmu nawiązywała do *Not a Love Story: A Film About Pornography*, traktując prostytucję w sposób jednoznacznie negatywny, ukazując dramaty stojące za wyborem tego sposobu zarobkowania i pomyślne przemiany porzucających go kobiet (Armatage 124). Cole i Dale nie chciały na to przystać. W efekcie zdecydowały się nakręcić swój dokument jako produkcję niezależną, bez wsparcia NFB. Powstał w ten sposób tytuł *Hookers on Davie,* głośny, półtoragodzinny film pełen barwnych postaci i osobistych historii. Bohaterami są zaludniające niesławną ulice Davie w Vancouver prostytutki: kobiety, mężczyźni, transwestyci i osoby transseksualne. Nie brak tu drastycznych opisów trudnego dzieciństwa, wykorzystywania i przemocy, ale i oczyszczającego śmiechu oraz scen świadczących o bliskich przyjaźniach między ukazywanymi postaciami. Obraz jest bardzo niejednoznaczny. Wszystko odbywa się bez jakiegokolwiek komentarza odautorskiego.

Porównując sposób budowania narracji w *Hookers on Davie* i *Not a Love Story,* można zrozumieć, jak silnie nacechowane ideologicznie były produkcje Studio D. Dla reżyserek w nim zrzeszonym najważniejsza były teza i misja: pragnęły, by ich dokumenty miały realny wpływ na postawy zarówno widzów, jak i filmowych bohaterów. Chciały pokazywać przemianę – najchętniej tak spektakularną, jak miało to miejsce w przypadku Lindalee Tracey. I choć świadczy to o wyjątkowości Studio D i jego wierności założycielskim ideałom Shannon, z inspirowaniem do wspólnego działania na rzecz zmiany na pierwszym miejscu, dla Cole i Dale – a także dla wielu krytyków oraz obserwatorów – stanowiły jasny przekaz, kogo Studio D chce reprezentować, a kogo ze swej narracji wykluczyć. Mimo deklarowanej antyhierarchicznej struktury, nie było tajemnicą, że to do Kathleen Shannon należy ostatnie słowo. Nie wszystkie twórczynie związane z kanadyjską kinematografią zgadzały się z jej podejściem.

Sukcesy artystyczne i finansowe poszczególnych filmów nie przełożyły się na poprawę warunków funkcjonowania Studio D. Przeciwnie: po latach Shannon wspominała otwartą wrogość ze strony współpracowników, z jaką stykały się reżyserki (Vanstone, „Documenting D" 124). Studio D, które w latach 70. otwierano z fanfarami jako spełnienie słusznych postulatów feminizmu drugiej fali, w latach 80. traktowano już jako obcy, problematyczny twór, o zbyt silnym politycznym zacięciu i przesadnie radykalnym charakterze. Wielokrotnie próbowano po cichu doprowadzić do jego zamknięcia lub przyłączenia do innej jednostki, obcinając fundusze i utrudniając pracę – Studio D było jedyną komórką w ramach NFB, którego budżet pomiędzy rokiem 1983 a 1986 się zmniejszył (Taylor 297). Próby likwidacji nie powiodły się dzięki postawie Kathleen Shannon, prowadzącej nieustanny bój z kierownictwem o utrzymanie niezależnego charakteru oddziału. Jednakże konieczność ciągłego przeciwstawiania się zewnętrznym naciskom, krytyka ze strony niezależnych twórczyń, które z jednej strony wyłączone były spod opieki Studio D, a z drugiej marginalizowane w innych komórkach National Film Board of Canada, i narastające trudności finansowe sprawiły, iż w roku 1986, po dwunastu latach na kierowniczym stanowisku, Kathleen Shannon uznała, że nadszedł czas, by ustąpić i przekazać odpowiedzialność komuś innemu („Kathleen Shannon"). W roku 1987 kierownictwo przejęła Rina Fraticelli, jednak po serii nietrafionych decyzji kadrowych i finansowych, zmęczona zderzeniami z murem niechęci kierownictwa NFB, już w 1990 roku ustąpiła ze stanowiska (Vanstone, „Documenting D" 141). Jej miejsce zajęła związana z jednostką od początku jej istnienia czarnoskóra montażystka Ginny Stikeman. Nie tylko kontynuowała i rozszerzała ofertę szkoleniową dla kobiet zainteresowanych kinematografią, ale i wsparła powstanie kilku niezwykle znaczących filmów, w pełni odpowiadających postulatom feminizmu trzeciej fali, dotykających

tematyki wielokulturowości i wykluczenia. I choć mogło się wydawać, iż Studio D przezwyciężyło chwilowy impas, Stikeman była ostatnią kierowniczką jednostki, która została ostatecznie rozwiązana w roku 1996.

Lata 80. XX wieku stanowiły dla Kanady i całego świata zachodniego czas dużych przemian w sposobie postrzegania poszczególnych kwestii społecznych. Z jednej strony do głosu zaczęły dochodzić aktywistki feminizmu trzeciej fali, postulując otwarcie na mniejszości etniczne, rasowe i seksualne oraz wszystkie grupy w jakiś sposób wykluczone znalazło swoje przełożenie na funkcjonowanie Studio D, które musiało przejść szereg reform. Z drugiej strony zwycięstwo wyborcze Partii Konserwatywnej z Brianem Mulroneyem na czele wiązało się z odejściem od prospołecznej narracji Pierre'a Trudeau. Przyjęcie założeń neoliberalnych miało negatywny wpływ na kanadyjski sektor pozarządowy, związki zawodowe, instytucje pomocowe, organizacje ekologiczne, szeroko rozumiane grupy lewicowe, a także na ruch kobiecy (Vanstone, „Documenting D" 142). Zmiana narracji uwidoczniła się także w produkcjach Studio D.

Temat wykluczenia ekonomicznego, który zapoczątkował historię jednostki w serii *Working Mothers* Kathleen Shannon, powrócił w roku 1987 w dokumencie *No Way! Not Me!* w reżyserii Adriany Ochrymovich. Film opiera się na nagraniu wykładu Rosemary Brown, czarnoskórej badaczki i aktywistki, byłej minister rządu Kolumbii Brytyjskiej („Rosemary Brown"), na temat feminizacji biedy, który wygłosiła w Toronto dla kilkuset uczennic szkół średnich. Brown rozpoczyna swój wykład syntetycznym przedstawieniem historii przeobrażeń społecznych w Kanadzie w XX wieku, związanych z przekształceniami ekonomicznymi, zmianami na rynku pracy i rolą, jaką odgrywały na nim kobiety. Po części historycznej badaczka przechodzi do opisu współczesnej sytuacji Kanadyjek z grup najczęściej narażonych na biedę. Jak wszystkie filmy wyprodukowane w Studio D, także *No Way! Not Me!* ma silnie edukacyjny charakter, jednak łatwo zauważyć, iż lekcja przekazywana przez Ochrymovich różni się od znanych z wcześniejszych tytułów. O ile dokumenty powstające w okresie feminizmu drugiej fali spinało propagowanie wspólnotowości, *siostrzeństwa*, walki o zabezpieczenia socjalne i wezwanie do organizowania się na rzecz polepszenia sytuacji w kraju, o tyle przekaz *No Way! Not Me!* oparty jest na podejściu indywidualnym, współgrającym z retoryką charakterystyczną dla lat 80. Rosemary Brown namawia zgromadzone dziewczęta do skupienia się na edukacji, do zbierania zawodowych doświadczeń oraz ostrożnego podejmowania decyzji prokreacyjnych. Środki te mają pomóc im uzyskać finansową niezależność i przegnać widmo zagrożenia ubóstwem. Poradom trudno odmówić rozsądności, nie sposób jednak nie zauważyć zmiany obowiązującej perspektywy, wynikającej z pewnej utraty wiary w możliwość spełnienia postulatów feministycznych dotyczących polityki socjalnej.

Wzniosłe idee związane z drugą falą feminizmu, rządowe poparcie, ogromna siła polityczna i powszechność ruchu w latach 70. XX wieku napawała Kanadyjki optymizmem, który został zbyt szybko zweryfikowany. Uczennice, które wysłuchały wykładu Rosemary Brown, zaczęły być może uważniej planować swoją przyszłość. Na pewno nie wzbudził on w nich jednak takiej politycznej złości, jak miało to miejsce na przykład w przypadku wystąpienia dr Helen Caldicott w *If You Love This Planet* i nie zmobilizował ich do wspólnej pracy na rzecz poprawy losu wszystkich kobiet.

Łatwo zauważalne poczucie rezygnacji i bezsilności, jakie towarzyszyło ruchowi feministycznemu w latach 80., przeniosło się na atmosferę w Studio D po odejściu Kathleen Shannon. Przez kolejnych kilka lat powstające w nim filmy cechowała nieznana dotąd zachowawczość. Udało się ją chwilowo przełamać na początku lat 90. XX wieku. W roku 1992 Lynne Fernie i Aerlyn Weissman nakręciły jeden z najgłośniejszych filmów składających się na spuściznę Studio D: *Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives.* Film oparty jest na wywiadach z dziewięcioma homoseksualnymi kobietami, mieszkankami Toronto, Vancouver i Montrealu, różnej rasy, pochodzenia i na różnych etapach życia. Jest to mozaika opowieści o doświadczeniu ujawnienia orientacji seksualnej w latach 50. i 60. w Kanadzie i o próbach ułożenia życia w heteronormatywnym społeczeństwie. Format „gadających głów" jest tu przemieszany ze snutą równolegle fikcyjną opowieścią o miłości dwóch lesbijek, Beth i Laury, które zostają zmuszone do rozstania – Beth wraca ostatecznie do męża. Stylistyka fikcyjnych fragmentów otwarcie nawiązuje do lesbijskiej literatury popularnej z lat 50. (*lesbian pulp fiction*). Obrazu dopełniają archiwalne nagrania ukazujące bary, w których spotykały się osoby homoseksualne w latach 50. XX wieku, włącznie z dokumentacją policyjnych nalotów na tego typu miejsca. Prawdziwe opowieści, ukazane w filmie, kontrastują z pełnymi stereotypów historiami typowymi dla *lesbian pulp fiction*, których autorzy, by uniknąć oskarżeń o nieobyczajność, nadawali książkom moralizatorskie zakończenia, gdzie przebyty romans okazywał się jedynie chwilą słabości, efektem zagubienia lub uwiedzenia przez przebiegłą kochankę (Foote 179). Rzeczywistość bohaterek *Forbidden Love* wygląda oczywiście zupełnie inaczej. Choć w wywiadach często pojawiają się opisy codziennych trudności czy przejawów wrogości, jakich doświadczyły opowiadające kobiety, przeważa w nich poczucie satysfakcji z ujawnienia swojej orientacji, nie brakuje też opisów szczęśliwych związków i udanego życia rodzinnego. Ten ciekawie zbudowany kontrast pokazuje z jednej strony, jak daleką drogę przeszła Kanada i jak bardzo zmieniło się życie osób homoseksualnych w tym kraju od lat 60. XX wieku.

Podczas gdy krytycy chwalili *Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives* za formalną sprawność i nietypowe dla Studio D odejście od czysto dydaktycznej formy opowieści (Anderson 54), środowiska lesbijskie

dostrzegały w filmie coś ważniejszego: po wzroście niechęci i nieufności wobec homoseksualistów w latach 80., wynikającym z paniki związanej z odkryciem wirusa HIV, ukazanie losów lesbijek, które w swoich codziennych troskach o przyszłość i rodzinę nie różnią się niczym od heteroseksualnych współobywatelek, pomogło przełamać stereotyp osób homoseksualnych jako z założenia rozwiązłych i antyrodzinnych. To właśnie owa transformacja sposobu myślenia w latach 90. w dłuższej perspektywie spowodowała ogromne zmiany postaw wobec osób homoseksualnych, jakie obserwuje Kanada w ostatnich dekadach.

Wątkiem, na który w Studio D położono w latach 90. większy niż dotąd nacisk, była etniczność portretowanych bohaterek. W produkcjach wychodzących z jednostki kobiety o kolorze skóry innym niż biały pojawiały się od samego początku, jednak tym, co stało się przedmiotem krytyki, był brak analizy ich opowieści w perspektywie rasy. Umiejscawiano je w takich samych kontekstach, jak kobiety białe, przedstawiając ich sytuację ekonomiczną, zawodową czy rodzinną, bez konfrontowania jednostkowych historii ze zbiorowym doświadczeniem dyskryminacji ze względu na kolor skóry. Włączenie do filmów kwestii rasy jako czynnika kształtującego tożsamość było częścią reform zaproponowanych przez Rinę Fraticelli, a pełniejsza realizacja tego postulatu miała miejsce po objęciu stanowiska kierowniczego w Studio D przez Ginny Stikeman. Najbardziej kompleksowym przykładem otwarcia się na narrację prowadzoną z perspektywy kobiet czarnoskórych stanowiła seria *Women at the Well,* pomysłu Dionne Brand, powstała w latach 1989-1993. W jej skład weszły trzy filmy: *Older, Stronger, Wiser* (1989, traktujący w formie *oral history* o pracy zarobkowej czarnoskórych kobiet współcześnie i w przeszłości), *Sisters in the Struggle* (1991, przybliżający sylwetki czarnoskórych aktywistek kanadyjskich) oraz *Long Time Comin'* (1993). Brand wybrała tematy zarówno historyczne, jak i współczesne, by za ich pomocą stworzyć jak najpełniejszy obraz losów czarnoskórych kobiet w Kanadzie (Vanstone, „Documenting D" 50).

Obraz *Long Time Comin* jest prawdopodobnie najpełniejszym spełnieniem postulatów feminizmu trzeciej fali w kwestii reprezentacji grup wykluczonych. Bohaterkami filmu są dwie czarnoskóre, homoseksualne artystki, Faith Nolan i Grace Channer. Nolan, jak można przeczytać w jej biografii (Vancouver Festival), jest artystką sceniczną i piosenkarką, a przy tym zapaloną aktywistką, koncentrującą się na walce z policyjną przemocą i uprzedzeniami w systemie sądowniczym wobec widocznych mniejszości – nie tylko osób czarnoskórych, ale i np. przedstawicieli First Nations. Channer zajmuje się sztukami wizualnymi. Film stanowi zapis ich przyjaźni i twórczości dwóch kobiet, dając przy tym szersze spojrzenie na artystyczną aktywność osób czarnoskórych w Kanadzie. Nolan i Channer traktują sztukę jako sposób politycznej wypowiedzi. Widz obserwuje równolegle ich sceniczne występy i wystawy oraz archiwalne nagrania z feministycznych wydarzeń, w których biorą udział – marszu *Take Back the Night*

czy budowy centrum edukacyjnego dla kobiet i dzieci CampSis. Bohaterki akcentują konieczność wzięcia odpowiedzialności za sposób przedstawiania grup etnicznych. Mówią, iż nawet dobre chęci białych badaczek i aktywistek nie zastąpią osobistego doświadczenia. Opowiadanie swojej historii da im poczucie kontroli nad życiem i możliwość własnego definiowania rzeczywistości, a nie tylko odgrywania ról narzuconych przez dominującą kulturę.

Jak można zatem dostrzec, zmiana kierownictwa jednostki oraz modelu zarządzania i finansowania projektów otworzyły Studio D na twórczynie wywodzące się z różnych grup etnicznych i mniejszości seksualnych, poszerzyła spektrum narracji oraz pozwoliła na wprowadzenie nowej perspektywy wobec opowiadanych historii. Krytykowane wcześniej dążenia moralizatorskie i silnie zakorzenienie w ideologicznych podstawach feminizmu drugiej fali zostało zastąpione zasadą inkluzywności i deklaracją poparcia dla wszystkich postaw i świadomych wyborów. Podczas drugiej dekady działalności studia powstało wiele wartościowych produkcji, a z organizowanych programów edukacyjnych i szkoleniowych skorzystały setki kobiet zainteresowanych kinematografią (Vanstone, „Documenting D" 134). Wydawać mogło się zatem, iż kierującym jednostką Rinie Fraticelli i Ginny Stikeman udało się z powodzeniem przeprowadzić niezbędne reformy, a kryzys został zażegnany. Tymczasem, w marcu 1996 roku National Film Board of Canada ogłosiło zamknięcie Studio D, motywowane, jak można przeczytać w większości źródeł, koniecznymi cięciami budżetowymi (Gittings 92). Przyczyny tej decyzji leżały jednak głębiej i były silnie związane z atmosferą społeczno-polityczną lat 90. w Kanadzie i całym świecie zachodnim.

Jak zostało przytoczone, neoliberalna retoryka dominująca od połowy lat 80. XX wieku sprawiła, iż celem rządu stało się dążenie do obniżenia podatków i zmniejszenia obciążeń budżetowych związanych z formułą państwa opiekuńczego. Grupy kobiece nie odzyskały dawnej siły i skuteczności, a okres ich politycznej marginalizacji skutkował z jednej strony radykalizacją postaw, a z drugiej: wieloma rozłamami wewnątrz ruchu (Bashevkin 240). Redukcje budżetowe dotknęły także National Film Board of Canada. Władze instytucji potraktowały konieczność wprowadzenia oszczędności jako okazję do zamknięcia Studio D. Przyczyny finansowe były jedynie częściowo powodem tej decyzji. Stopniowa utrata zainteresowania tematami takimi jak opieka socjalna, walka z wykluczeniem i propagowanie równości miała swój oddźwięk w preferowanej problematyce powstających filmów. Finansowanie specjalnej jednostki zajmującej się kwestią kobiet i silnie nacechowanej ideologicznie, zaczęło być widziane jako traktowanie preferencyjne. Pojawienie się w mediach antyfeministycznej retoryki ostatecznie usprawiedliwiło decyzję o likwidacji Studio D w 1996 roku (Vanstone „Documenting D" 143).

Dwadzieścia dwa lata istnienia Studio D przyniosły jednak efekt nie tylko w postaci powstałych w tym okresie filmów. W dłuższej perspektywie równie ważny był fakt wykształcenia znacznej liczby reżyserek, montażystek i innych pracownic związanych z przemysłem filmowym. Wiele z nich kontynuowało pracę w innych oddziałach NFB. Gdy zabrakło miejsca, do którego niejako automatycznie odsyłano kobiety zainteresowane tworzeniem filmów, musiały one szukać nisz gdzie indziej. Jak się okazało, wyjście ze Studio D dla wielu stało się szansą na rozwinięcie kreatywności i przyniosło możliwość wykorzystania szerszej gamy środków artystycznego wyrazu. W podejściu prezentowanym przez Studio D nowatorstwo polegało zaś nie tylko na podejmowaniu marginalizowanych wcześniej tematów, ale i na próbie uczynienia filmu medium interaktywnym: widzowie oglądali na ekranie wywiady i historie bohaterek, a następnie zachęcani byli do dyskusji i dzielenia się swoimi doświadczeniami, konstruując własną odpowiedź dla nakreślonej w danym filmie tematyki. Miało to niejednokrotnie namacalne, polityczne konsekwencje. Tematy ukazywane na ekranie budowały poczucie wspólnoty doświadczeń, a tym samym legitymizowały zbiorowe dążenia do poprawy sytuacji kobiet w Kanadzie. Studio D przyczyniło się zatem nie tylko do zwiększenia powszechnej świadomości istnienia opisywanych zjawisk i problemów społecznych, ale i rozpowszechniło przekonanie, iż film może być z powodzeniem wykorzystywany jako narzędzie edukacyjne o realnym wpływie na pozafilmową rzeczywistość.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Elizabeth. “Studio D’s Imagined Community.” *Gendering the Nation: Canadian Women’s Cinema*. Ed. Kay Armatage, Kass Banning, and Brenda Longfellow. Toronto: U of Toronto P, 1999. 41-61. Print.

Armatage, Kay. “Janis Cole and Holly Dale’s Cinema of Marginality.” *North of Everything: English-Canadian Cinema Since 1980*. Ed. William Beard and Jerry White. Edmonton: U of Alberta P, 2002. 122-43. Print.

Bashevkin, Sylvia. “Losing Common Ground: Feminists, Conservatives and Public Policy in Canada during the Mulroney Years.” *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique* 29.2 (1996): 211-42. Print.

Evans, Gary. *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto: U of Toronto P, 1991. Print.

Foote, Stephanie. “Deviant Classics: Pulps and the Making of Lesbian Print Culture.” *Signs* 31.1 (2005): 169-90. Print.

Gittings, Christopher E. *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*. New York: Routledge, 2002. Print.

Gotell, Lise. "A Critical Look at State Discourse on "Violence against Women": Some Implications for Feminist Politics and Women's Citizenship." *Women and Political Representation in Canada*. Ed. Manon Tremblay and Caroline Andrew. Ottawa: U of Ottawa P, 1998. 39-84. Print.

"Kathleen Shannon." *Library and Archives Canada*. canada.gc.ca, 2 Oct. 2010. Web. 30 Aug. 2016.

Lerner, Loren R. *Canadian Film and Video*. Vol. 2. Toronto: U of Toronto P, 1997. Print.

MacPherson, Kay, and Sara Good. "Canadian Voice of Women for Peace." *Peace Magazine* Oct.-Nov. 1987: 26-27. Web. 30 Aug. 2016.

Melnyk, George. *One Hundred Years of Canadian Cinema*. Toronto: U of Toronto P, 2004. Print.

Rich, B. Ruby. "Anti-Porn. Soft Issue, Hard World." *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. Ed. Kay Armatage, Kass Banning, and Bredna Longfellow. Toronto: U of Toronto P, 1999. 62-75. Print.

"Rosemary Brown." *Library and Archives Canada*. canada.gc.ca, 2 Oct. 2010. Web. 30 Aug. 2016.

Royal Commission on the Status of Women in Canada. *Report of the Royal Commission on the Status of Women in Canada*. Ottawa: Information Canada, 1970. Print.

Spring, Cynthia. "Feminism and Nation Building: On Representations of Diversity at Studio D." *Guts. Canadian Feminist Magazine* 1. Web 30 Aug. 2016.

Stetson, Dorothy McBride. *Women's Rights in the USA: Policy Debates and Gender Roles.* 2nd ed. New York: Garland, 1997. Print.

Taylor, Anita, "The National Film Board of Canada's Studio D: Feminist Filmmakers." *Women and Media: Content/Careers/Criticism*. Ed. Cynthia M. Lont. Belmont: Wadsworth, 1995. 293-306. Print.

Vancouver Festival 2008. "Biography Faith Nolan." *Faith Nolan*. N.d. Web. 14 May 2015.

Vanstone, Gail. *D is for Daring: The Women behind Studio D*. Toronto: Sumach, 2007. Print.

---. "Documenting D: Studio D of the NFB and Its Representation of Women's Lives in Canada, 1974-1996." Diss. York U, 2003. Print.

"The Voice of Women." *Canada: A People's History*. CBC, n.d. Web. 30 Aug. 2016.

Waugh, Thomas, Michael Brendan Baker and Ezra Winton. *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada.* Montreal: McGill-Queen's UP 2010. Print.

FILMOGRAFIA

Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives. Dir. Lynn Fernie and Aerlin Weissman. Studio D, 1992. Film.

Hookers on Davie. Dir. Janis Cole and Holly Dale. Spectrum Films, 1984. Film.
If You Love This Planet. Dir. Terre Nash. Studio D, 1982. Film.
Loved, Honoured and Bruised. Dir. Gail Singer. Studio D, 1980. Film.
Not a Love Story: A Film About Pornography. Dir. Bonnie Sherr Klein. Studio D, 1982. Film.
No Way! Not Me! Dir. Adriana Ochrymovich. Studio D, 1987. Film.
To a Safer Place. Dir. Beverly Shaffer. Studio D, 1987. Film.
Women at the Well. Studio D, 1989-1993. Series.
Long Time Comin'. Dir. Dionne Brand, 1993. Film.
Older, Stronger, Wiser. Dir. Claire Prieto and Dionne Brand, 1989. Film.
Sisters in the Struggle. Dir. Dionne Brand and Ginny Stikeman, 1991. Film.
Working Mothers. Dir. Kathlenn Shannon. NFB, 1974-1975. Series.
Extensions of the Family. 1974. Film.
It's Not Enough. 1974. Film.
Like the Trees. 1974. Film.
Mothers are People. 1974. Film.
Our Dear Sisters. 1975. Film.
They Appreciate You More. 1974. Film.
Tiger on a Tight Leash. 1974. Film.
Would I Ever Like to Work. 1974. Film.

Karolina Pietrzok ukończyła studia licencjackie na kierunku kulturoznawstwo (specjalizacja amerykanistyka) oraz studia magisterskie na kierunku amerykanistyka (specjalizacja Ameryka Północna) w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W roku 2015 obroniła pracę magisterską pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Reczyńskiej pt. „Studio D jako odbicie sytuacji kobiet w Kanadzie w XX wieku", nagrodzoną w 2016 roku pierwszym miejscem w konkursie im. prof. Nancy Burke na najlepszą polską pracę magisterską o tematyce kanadyjskiej. Karolina Pietrzok jest obecnie doktorantką na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Jest założycielką i współorganizatorką Festiwalu Kultury Kanadyjskiej. Zainteresowania naukowe obejmują kulturę i historię Kanady, w szczególności historię społeczną i historię kobiet.