

Patrycja Chudzicka-Dudzik<http://orcid.org/0000-0003-3430-0581>

Uniwersytet Łódzki

patrycja.chudzicka@uni.lodz.pl

DOI: 10.35765/pk.2021.4001.11

Konstrukcje kobiecości w polskim filmie. Szkie do analizy

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest prześledzenie obrazu kobiety w polskiej kinematografii na tle najważniejszych przemian polityczno-gospodarczych oraz kulturowych w kraju, począwszy od niestabilnych lat międzywojennych, poprzez okres komunizmu, aż do w pełni demokratycznego państwa o gospodarce wolnorynkowej. Autorka dowodzi, że społeczne pojmowanie kobiecości poddawane jest procesowi rekonstruowania lub modyfikowania zawsze wtedy, gdy zmieniają się realia historyczne i obyczajowe, a będące efektem owej rekonstrukcji reprezentacje kobiecości stają się definicją, według której funkcjonują pożądane i akceptowane w danej społeczności modele kobiety. Zjawisko to jest szczególnie widoczne na przykładzie kultury polskiej, której przemiany dokonywały się dotąd w cieniu politycznych transformacji, a dla której ważnym nośnikiem wartości pozostaje kino. Podjęta w artykule analiza nie tylko pokazuje, jak zmieniający się kontekst społeczno-historyczny kształtował kulturowe wizerunki kobiet i sposób rozumienia kobiecości przez polskich twórców filmowych, ale również określa najważniejsze i najbardziej typowe dla polskiej kultury konstrukcje kobiecości i kobiece wzorce osobowe.

SŁOWA KLUCZE: kobieta w kulturze wizualnej, wizerunki kobiet, film polski

ABSTRACT

Constructions of Femininity in Polish Film. A Draft Analysis

The article aims to analyse the representation of women in Polish cinematography against the background of crucial political, economic and cultural transformations in the country, starting from the unstable interwar years, through the communist period, to a fully democratic state with a free market economy. The author argues that the social perception of femininity is modified whenever historical realities and social conventions change. Those reconstructed models of womanhood provide a defining framework for women's expected

and acceptable behaviours and attitudes in a given community. This has been particularly evident in Poland, where cultural transformations have constantly been intertwined with political and economic changes, while cinema remains a vital medium to convey cultural values and raise important social issues. The study examines how the changing socio-historical context has shaped the category of womanhood in Polish (film) culture and discusses the most distinctive constructions of femininity and female role models it has developed.

KEYWORDS: woman in visual culture, women's representation, Polish film

Sztuka ukazuje świat i działającego w nim człowieka, uwikłanego w rozmaite sploty losów, konfliktów i przeżyć; jest ona zwierciadłem człowieka istniejącego w świecie, w konkretnych warunkach społecznych i historycznych (Gołaszewska, 1989, s. 42).

Problem relacji między filmem a rzeczywistością był bardzo długo jednym z głównych przedmiotów zainteresowania i debat w ramach studiów filmoznawczych. Jak konstatuje we wprowadzeniu do książki *I film stworzył kobietę* Alicja Helman, obecnie jest już faktem niezaprzeczalnym, że to film odgrywa nadrzędną rolę w stosunku do życia, dostarczając mu pomysłów, kreując trendy i wyznaczając cele¹. „Jego kreacje, choć niekiedy absolutnie fantastyczne, wkraczają w rzeczywistość na prawach imitacji, bardzo się starając, by zachować związek z oryginałem”, pisze autorka. Zauważa jednak, że gdyby przedstawienia filmowe były jedynie fikcjami, wykreowanymi wyobraźnią filmową, nie miałyby w sobie takiej siły, aby inspirować rzeczywistość (Helman, 1999, s. 11–12). Innymi słowy, widzowie chcą i muszą rozpoznawać znane im z ich własnego życia elementy, aby móc utożsamiać się z prezentowanymi na ekranie postaciami i sytuacjami. Sue Thornham potwierdza, że filmowe obrazy, choć nie mogą być uznawane za odbicie, ani nawet próbę naśladowania rzeczywistości, odzwierciedlają wyznawane przez społeczeństwo wartości. Przywołuje w tym celu Althusseriańską definicję ideologii jako zbioru przedstawień rzeczywistości, które – jakkolwiek stanowią wytwory ściśle określonej struktury społecznej – jawią się nam, pozostającym pod ich wpływem, jako „uniwersalne” i „naturalne” aspekty naszego życia:

1 Na kulturotwórczą funkcję filmu zwracał uwagę już Aleksander Jackiewicz, wybitny teoretyk i krytyk filmowy: „Jeżeli powiadam, że film jest przede wszystkim kulturą, oznacza to, że jest on zarazem sztuką, często wielką (...) i źródłem poznania. W takim rozumieniu film to potężne narzędzie w rozwoju społecznym. Często tak mówimy, ale nie potrafimy jeszcze dostatecznie z owej jego siły korzystać” (Jackiewicz, 1983, s. 474).

Wrażenie realizmu, jakiego doznajemy, oglądając film, wynika nie tyle z zdolności odzwierciedlenia przezeń rzeczywistości świata zewnętrznego, ile z faktu, że film organizuje swoje własne znaczenia zgodnie z naszym poczuciem „zdrowego rozsądku”. Filmowi bohaterowie ucieleśniają zatem wartości naszej społeczności, podczas gdy czarne charaktery reprezentują siły, które zdają się jej zagrażać. Owe „mapy znaczeń”, dzięki którym dane społeczeństwo nadaje sens otaczającemu je światu i zgodnie z którymi organizuje swoje instytucje społeczne, są tym, co stanowi o jego ideologicznej formacji (...). Są one zawsze wytworem ściśle określonych stosunków władzy, których nadrzędnym celem jest obrona status quo i aktywne promowanie wartości oraz interesów będących udziałem dominujących grup społecznych (Thornham, 1998, s. 215–216).

Każdy tekst kulturowy – wraz z prezentowanymi przez niego wizerunkami kobiet i mężczyzn – powstaje zatem w ramach jakiegoś systemu ideologicznego, który stanowi swoiste szkielet, przez które widzimy i rozumiemy otaczający nas świat. Stuart Hall podkreśla, że tak rozumiana „ideologia” nie stanowi odrębnego konceptu, ale raczej łańcuch znaczeń, którymi posługuje się dane społeczeństwo. Tym samym, nie może być ona rozumiana jako wytwór jednostki, ale efekt złożonego procesu grupowego, który zachodzi w mentalności całego społeczeństwa; ideologia jest bowiem skuteczna jedynie wtedy, gdy dotyczy dużej grupy ludzi (Hall, 1995, s. 19). Dlatego też, podejmując temat reprezentacji płci w filmie, nie sposób pominąć znaczenia ich kontekstu kulturowego, a więc czynników historycznych, socjopolitycznych czy nawet ekonomicznych, które nadają filmowym wizerunkom szczególny, typowy dla danej społeczności i czasu charakter. Jest to tym istotniejsze, że owe społeczno-kulturowe uwarunkowania funkcjonują w przypadku filmu w sposób wyjątkowy, odmienny niż w innych sztukach przedstawiających. Jak zauważa Jurij Łotman:

Zdolność tekstu filmowego do wchłaniania semiotyki stosunków życiowych oraz tradycji narodowej i społecznej sprawia, że jest on w znacznie większej mierze niż jakikolwiek spektakl teatralny nasycony powszechnymi, nieartystycznymi kodami epoki. Kinematograf ściśle związany jest z życiem spoza granic sztuki (Łotman, 1983, s. 175).

W przypadku filmowych reprezentacji kobiet opisywany mechanizm oznacza nieustanne odwoływanie się do pewnego zasobu konwencji, kulturowych stereotypów i sposobów myślenia o kobietach istniejących w mentalności i strukturach społecznych danej wspólnoty. Tak konstruowane obrazy kobiecości stają się wyznacznikiem akceptowanych i oczekiwanych przez społeczeństwo atrybutów lub zachowań, podczas gdy nieprzystające do preferowanego modelu kobiety postawy skazywane są

przez twórców filmowych na potępienie, a w najlepszym razie symboliczny niebyt. Celem artykułu jest analiza przeobrażającego się na przestrzeni dziesięcioleci wizerunku kobiety w polskim kinie, które uchodzi za szczególne źródło wiedzy o polskiej kulturze i burzliwych przemianach społeczno-politycznych, jakim ulegała przez przeszło stuletni okres rozwoju polskiej kinematografii: począwszy od niestabilnych lat międzywojennych, poprzez okres komunizmu, aż do w pełni demokratycznego państwa o gospodarce wolnorynkowej. Pozwoli to zbadać, jak zmieniający się kontekst społeczno-historyczny kształtował kulturowe wizerunki kobiet i sposób rozumienia kobiecości przez polskich twórców filmowych, a także wyodrębnić kilka najważniejszych i najbardziej typowych dla polskiej kultury konstrukcji kobiecości i kobiecych wzorów osobowych.

Obrazy kobiecości w kinie przedwojennym

Początki polskiej kinematografii sięgają roku 1900, kiedy Kazimierz Prószyński rozpoczął realizację pierwszych filmów o działalności straży pożarnej, pogotowia i policji; po nich nastąpiły eksperymenty z filmem fabularnym². W grudniu 1906 r. w Krakowie rozpoczęło działalność pierwsze stałe kino, a obraz filmowy zaczął odgrywać istotną rolę w życiu kulturalnym polskiego społeczeństwa, zwłaszcza wielkomiejskiego. Coraz częściej w centrum zainteresowania estetyków, publicystów i literatów zaczęły znajdować się też zagadnienia związane ze społecznymi konsekwencjami popularności kinematografu, problemy relacji pomiędzy filmem a innymi dziedzinami sztuki, a także rozważania o ewentualnej odrębności filmu. Dobrej passy polskiego kina nie przerwał nawet wybuch I wojny światowej. W okresie międzywojennym funkcjonujące według zasad rynkowych kino nie tylko prezentowało się całkiem dobrze na tle ówczesnej produkcji europejskiej, ale też nierzadko utożsamiane było ze sztuką (zob. Haltof, 2004, s. 13–60). Ponadto, w momencie odzyskania przez kraj niepodległości zniknęły opory polskiego społeczeństwa wobec reprezentowanej przez film kultury popularnej, która dotąd utożsamiana była z agresywną i zagrażającą świadomości narodowej kulturą rozpowszechnianą przez zaborcę (Hendrykowska, 1999, s. 28–29).

Równocześnie z rozwojem kinematografii w społeczeństwie polskim dokonywały się przemiany związane tak z faktem odzyskania państwowości, jak i ze zmieniającą się obyczajowością, „w której kobieta pracująca o ambicjach zawodowych (często z przyczyn ekonomicznych

2 Za pierwszy polski film fabularny uważa się *Powrót birbanta* z 1902 r., nakręcony przez K. Prószyńskiego przy pomocy biopleografu.

utrzymująca dom) nie była już niczym wyjątkowym” (Hendrykowska, 1999, s. 27). Okres I wojny światowej bowiem, paradoksalnie, przyczynił się do polepszenia sytuacji polskich kobiet, które zastępując walczących na frontach mężczyzn w ich codziennych obowiązkach, zdołały poszerzyć zakres swojej swobody. Jak podkreśla Regina Renz w artykule poświęconym pozycji kobiety w polskim społeczeństwie XX w., pojawienie się kobiet w zawodach, które wcześniej były dla nich niedostępne, nie tylko przysłużyło się ich emancypacji społecznej, ale również zaowocowało bardziej sprzyjającymi warunkami do udziału kobiet w życiu publicznym, co w rezultacie potwierdzone zostało przyznaniem im praw wyborczych, prawa do nauki na wszystkich poziomach edukacji oraz prawa do pracy i zrzeszania się. Nową jakość codziennemu życiu Polek nadawała również zwiększająca się samodzielność finansowa, możliwość uprawiania sportów, dbania o zdrowie i higienę oraz zmieniająca się moda: bardziej funkcjonalna i dopasowana do potrzeb codzienności (Renz, 2000, s. 412). Małgorzata Hendrykowska podsumowuje przemiany społeczne tamtego okresu następująco:

W latach dwudziestych i trzydziestych w obowiązujące dotychczas normy i konwencje dotyczące miejsca kobiety w życiu społecznym wkradło się sporo zamieszania. Kobiety organizowały własne igrzyska sportowe, nosiły krótkie włosy i coraz krótsze spódniczki, tańczyły shimmy i charlestona, publicznie paliły papierosy i siadały za kierownicą samochodów. W 1928 roku Kościół katolicki w Polsce zmienił obowiązującą od 1614 roku formułę przyrzeczenia ślubnego dla kobiet, w którym kobieta nie musiała już ślubować posłuszeństwa przyszłemu mężowi (Hendrykowska, 1999, s. 27–28).

Zachodzące w warstwie obyczajowej i mentalnej polskiego społeczeństwa zmiany miały decydujący wpływ na wykształcenie się nowych wzorów osobowych kobiety, co oczywiście znalazło swoje odzwierciedlenie również w filmie.

Warto zauważyć, iż szczególną funkcję w tej przeobrażającej się rzeczywistości spełniały przedwojenne filmy obyczajowe, o których przyjęło się mówić, że realizowane były „pod gust” mieszczański i prezentowały typową mieszczańską ideologię. Jednak – jak podkreśla Rafał Marszałek w tekście *Kapelusz i chustka* – formuła „filmu dla wszystkich”, choć wchłaniała mieszczański świat wartości, nie ograniczała się wyłącznie do niego, jednocząc „filmowe wzorce obyczaju ponad granicami klas społecznych” (Marszałek, 2008, s. 33). Za najpopularniejszy gatunek filmowy tego okresu należy uznać melodramat; podstawową treścią niemal każdego filmu polskiego była bowiem miłość, najczęściej „panienki ze dworu do ubogiego młodzieńca lub vice versa” (J. Bossak, za: Gierszewska, 2002,

s. 14). Stąd kobiecy wizerunek w kinie przedwojennym oparty był w dużej mierze na konstrukcji kobiecości łagodnej, wrażliwej i uległej. Piękne z zasady bohaterki cechowała niezwykła dobroć, opiekuńczość, uczuciowość i zdolność do największych poświęceń w imię miłości (*Iwonka*, *Czarna perła*). Z drugiej jednak strony, pokutował tu też stereotyp kobiety jako istoty mało samodzielnej, łatwowiernej i zbyt emocjonalnej. Realizująca się przez działalność filantropijną (*Uśmiech losu*) bohaterka kina przedwojennego poszukiwała w życiu prawdziwej miłości, którą, mimo wielu przeszkód, z reguły odnajdywała tuż obok. Jedynie nieliczne postaci kobiece wykraczały poza ówczesne schematy – skłócone wewnętrznie, żyjące pod presją miłości, lojalności i obowiązku, ostatecznie nie znajdowały dla siebie miejsca w otaczającej rzeczywistości (*Tajemnica przystanku tramwajowego*, *Córka generała Pankratowa*)³.

Istotną rolę w podtrzymywaniu tego wizerunku odgrywały – liczne i niezwykle pożądane przez publiczność kinową – próby przenoszenia na ekran literatury popularnej, wśród nich adaptacje powieści takich autorek jak Gabriela Zapolska (*O czym się nie mówi*), Helena Mniszkówna (*Trędotwata*, *Gehenna*) czy Irena Zarzycka (*Dzikuska*). Filmowe przedstawienia literackich pierwowzorów, choć reprezentujących szeroki wachlarz osobowości i postaw, sprowadzały się do nieustannego akcentowania kobiecej wrażliwości, delikatności i pokory, ale też eksponowania zmysłowości i uwodzicielskiego czaru bohaterek, na plan dalszy odsuwając kwestie edukacji, zawodowych aspiracji kobiet czy pełnionych przez nie funkcji publicznych. Owa stereotypowość i powtarzalność kobiecych postaci podnoszona była nierzadko przez ówczesnych publicystów i krytyków filmowych⁴, zaniepokojonych konwencjonalną tematyką i ckliwą atmosferą filmowych adaptacji literatury (por. Makuszyński, 1925; Heymanowa, 1931).

Pewne modyfikacje w powyższym obrazie przyniosły, wspomniane już, lata 30. i charakteryzujące je przeobrażenia w obyczajowości Polaków i Polek. Zmianom uległa też sytuacja społeczna: „dojrzewała nowa generacja widzów nie obciążonych tragizmem przeżyć historycznych, kraj wychodził z zapaści kryzysowej i coraz powszechniejszy stawał się wymóg

3 Co ciekawe, dramatyczne losy bohaterek wielu przedwojennych melodramatów sygnalizowane były widzowi nierzadko już w tytułach filmów. Znajdujemy zatem wśród nich historie kobiet, które dopuściły się kłamstwa (*Szłamalam*, *Kłamstwo Krystyny*), padły ofiarą męskiej zabawy (*Zabawka*) czy stały się ofiarami handlu żywym towarem (*Szlak hańby*, *Kobiety nad przepaścią*).

4 Szczególnie negatywne emocje budziła wśród piszących o kinie tzw. złota seria wytwórni „Sfinks”. Składające się na nią produkcje filmowe – przez krytyków nazywane „trędotwatymi filmami pana Hertza” (zob. Winter, 1925) – świetnie trafiały jednak w gust widzów, każdorazowo podbijając wyniki oglądalności.

lekkiej, bezproblemowej rozrywki” (Wyszyński, 1999, s. 19). Melodramatyczne opowieści o beznadziejnie zakochanych i wykorzystywanych panienkach zostały więc zastąpione komediami obyczajowymi ze szczęśliwym zakończeniem i nowym typem bohaterki. Propagowany w komedii model kobiecości stanowił pochwałę kobiety aktywnej i wykształconej (*Czy Lucyna to dziewczyna, Jadzia*), odważnie dążącej do wyznaczonego celu i świadomie wykorzystującej posiadane talenty (*Ada! To nie wypada!*) lub polityczne wpływy (*Pani minister tańczy*). Warto jednak zauważyć, że choć kobieta przeobraziła się na ekranie w równoprawną partnerkę mężczyzny, pozostawał on wciąż głównym punktem odniesienia wszelkiej jej postaw i wyborów (*Dziewczyna szuka miłości, Przez tzy do szczęścia*). Mężczyzna w filmie międzywojennym występował bowiem niezmiennie w dwóch nadrzędnych rolach: prawodawcy erotycznego obyczaju oraz strażnika rodzinnego ogniska.

Ideologiczne koncepcje kobiety w kinie okresu PRL

Niezwykle ważny element analizy kobiecych wizerunków na tle przemian społeczno-historycznych stanowi ubiór. W filmowym świecie bowiem „symbolika rzeczy z reguły poprzedza charakterystykę postaci” (Marszałek, 2008, s. 29), wykorzystując zgodność stroju i wewnętrznych treści obrazu. Ponadto, ubiór stanowi matrycę zmieniającej się obyczajowości. I tak, w dwudziestoleciu międzywojennym w użycie weszły suknie luźne i niekrępujące, eksponujące jednak kobiecą seksualność, podczas gdy okres powojenny charakteryzowało ograniczenie wpływu mody przez ujednolicenie stroju. Zjawisko to wiązało się ściśle ze wskazaniami nowej ideologii, która na przełomie lat 40. i 50. nadała „wyraźny kierunek sposobom bycia i wyborom celów życiowych” (Marszałek, 2008, s. 36). W zakresie kształtowania kobiecej obyczajowości doktryna socrealistyczna zakładała odejście od tradycyjnego wyobrażenia kobiecości w jej zewnętrznych atrybutach, takich jak strój, fryzura czy sposób zachowania na rzecz zmaskulinizowanych i aseksualnych sylwetek kobiet. Innymi słowy, parafrazując tytuł artykułu R. Marszałka, bohaterka kina powojennego na dowód kulturowego zerwania z przeszłością zmuszona została do zamiany kapełusza i futra na chustkę i kombinezon (zob. Ostrowska, 2005).

Zmiana kulturowego wizerunku kobiety w Polsce po II wojnie światowej wpisywała się w szerszy kontekst przemian społeczno-politycznych, które miały się dokonać w kraju za sprawą nowego ustroju. Jak bowiem zauważa Renata Siemieńska:

Historia dostarcza licznych przykładów, że zmianom ustrojów politycznych, ekip będących u władzy, a odwołujących się do odmiennych ideologii, towarzyszy zazwyczaj kreowanie nowych wizerunków kobiet przez kontrolowane przez państwo środki masowego przekazu. Mają one podkreślać głębokość zmian – które zdaniem ekipy, która doszła właśnie do władzy – obejmą całe społeczeństwo, będą symbolizować nowe aspiracje i zmiany społeczne stanowiące część lansowanej ideologii (Siemińska, 2001, s. 14).

W przypadku powojennej Polski emancypacja kobiet oraz pojawienie się nowego modelu obywatelki podyktowane było jednak nie tylko założeniami programowymi partii komunistycznej, ale również konkretnymi realiami społecznymi, jak dwie wielkie migracje, ze wschodu na zachód oraz ze wsi do miasta, straty w ludności, będące wynikiem zakończonej niedawno wojny czy konieczność odbudowy wyniszczonych działaniami wojennymi kraju. Niespotykana dotąd aktywność zawodowa kobiet przyczyniła się zatem do rozpowszechnienia w pierwszej dekadzie po wojnie modelu superkobiety – „w pełni uświadomionej politycznie (...), aktywne włączającej się w proces budowy lepszej rzeczywistości” (Zwierzchowski, 2000, s. 453). Ten społeczny konstrukt kobiecości znalazł swoje odzwierciedlenie również w socrealistycznej narracji filmowej (*Przygoda na Mariensztacie, Irena do domu!*).

Utożsamiany z awansem społecznym kobiet porządek socjalistyczny w niczym, jak się wkrótce okazało, nie zmienił podejścia w zakresie podziału ról społecznych. Już pierwszy kryzys gospodarczy lat 50., a także towarzysząca mu narastająca krytyka maskulinizacji wizerunków kobiecych, spowodowały ponowne odsunięcie kobiety do sfery prywatnej i pojawienie się w mediach wizerunku Matki Polki, narodowej ikony kobiecości realizującej się poprzez macierzyństwo i stojącej na straży domowego ogniska (*Ostatni etap, Zagubione uczucia, Matka Królów*)⁵. Afirmacja macierzyństwa i uznanie dla tradycyjnie pojmowanych kobiecych obowiązków domowych stały się odtąd jednymi z głównych motywów prezentowanych w polskim kinie (por. Oleksy, 2000). W następnych latach w wyniku propagowanego przez media ideału kobiety jako wiernej żony, kochającej matki i zaradnej gospodyni, z jednej strony, oraz niemożności utrzymania rodziny z jednej pensji, z drugiej, Polka została poddana konieczności sprostaną podwójnej roli wynikającej z pracy zawodowej i odpowiedzialności za rodzinę.

5 O wszechogarniającej – i nierzadko wręcz metafizycznej – obecności mitu Matki Polki w polskiej kulturze oraz genezie tego zjawiska, łączonego z kulturą szlachecką, katolicyzmem i kulturą ludową, piszą Elżbieta Ostrowska (1997; 2004) i Joanna Sz wajcowska (2006).

Warto podkreślić, że w latach późniejszych – głównie ze względu na opresyjność mitu Matki Polki – powstały (aczkolwiek nieliczne) filmy, którym udało się zburzyć ten stereotypowy obraz kobiecości, czy to poprzez dekonstrukcję, czy też całkowite jego zburzenie (*Krzyż walecznych*, *Bez miłości*, *Kobieta samotna*, *Kroll*). Głębokie zakorzenienie mitu w kulturze polskiej pozwalało jednak na jego odnawianie w zależności od potrzeb ideologicznych i uwarunkowań sytuacją społeczno-gospodarczą kraju. Szczególnie ciekawy dowód stabilności i trwałości ideału Matki Polki w polskim kinie stanowi postać Agnieszki, głównej bohaterki dwóch filmów Andrzeja Wajdy: *Człowieka z marmuru* (1976) i jego kontynuacji, *Człowieka z żelaza* (1981), która przechodzi zadziwiającą metamorfozę pomiędzy pierwszym a drugim filmem. Podczas gdy w *Człowieku z marmuru* jawi się jako energiczna, niezależna i zbuntowana wobec systemu kobieta, w *Człowieku z żelaza* niejako „dorasta” do roli żony i matki, która bez słowa sprzeciwu przyjmuje spotykające ją cierpienia i przeciwności losu, przedkładając kwestie narodowe nad własne potrzeby i pragnienia.

Wizerunki kobiet we współczesnym filmie polskim

Odwrót od tradycyjnego modelu kobiety dominującego w polskiej powojennej kulturze wizualnej nastąpił wraz z transformacją ustrojową z socjalizmu na demokrację i gospodarkę wolnorynkową, która powszechnie uważana jest za najistotniejszy czynnik kształtujący polskie kino ostatniego pięćdziesięciolecia⁶. Po 1989 r. Polacy i Polki stali się uczestnikami globalnej kultury masowej, podporządkowanej „wszechogarniającej, (...) esencjonalnie amerykańskiej koncepcji świata” (S. Hall, za: Radkiewicz, 2006, s. 43), co znalazło swoje odbicie również w kreowanych przez polskie filmy fabularne wizerunkach kobiet. Zasadniczo podporządkowane zostały one konwencjom dominującego nurtu kina,

6 Warto zaznaczyć, że polska produkcja filmowa znalazła się po 1989 r. w dość specyficznej sytuacji. Załamanie gospodarcze lat 80. oraz przemiany ustrojowe, które dokonały się w 1989 r., wymusiły znaczące przekształcenia zarówno w strukturze produkcji i finansowania, jak i w sposobach porozumiewania się z publicznością. Istotnej zmianie uległ również sposób myślenia twórców oraz zakres podejmowanych przez nich tematów. Wiodący w dotychczasowej produkcji motyw: wróg w postaci totalitarnego państwa, nagle zniknął, a problemy życia codziennego i zwykłych ludzi okazały się zupełnie różne od tych dotychczasowych (Haltof, 2004, s. 215–219). Do głosu zaczęło również dochodzić nowe pokolenie filmowców (tzw. młode wilki), odrzucające ideę, że „kino jest służbą publiczną, instrumentem walki o lepsze społeczeństwo. W ich przekonaniu kino to czysta rozrywka, której wartość powinna być mierzona wyłącznie ilością sprzedanych biletów” (Mazierska, 2002, par. 4).

głównie amerykańskiego, powielając obowiązujące w kulturze zachodniej modele kobiecości. Stąd współczesne reprezentacje Polek w filmie nie odbiegają od powszechnie uznanych stereotypów i schematycznych kalek. Nadto, w postkomunistycznym polskim kinie do głosu doszły patriarchalne i seksistowskie nastawienia, które we wcześniejszych okresach były zazwyczaj maskowane, ustępując miejsca postawom narodowo-patriotycznym (Mazierska i Ostrowska, 2006, s. 6–7). W tworzonym niemal wyłącznie przez mężczyzn⁷ polskim kinie ekranowa kobieta stanowi zatem nie tylko projekcję męskiej wyobraźni, wrażliwości i oczekiwań, ale nierzadko również męskich uprzedzeń, lęków i kompleksów. Zjawisko to wpisuje się więc w schemat opisany przez Claire Johnson w jej klasycznym dla feministycznej krytyki filmowej artykule *Kino kobiety jako kino buntu*. „W obrębie seksistowskiej ideologii – pisze autorka – oraz kina zdominowanego przez mężczyzn, przedstawia się kobietę jako to, czym ona jest dla mężczyzny” (Johnson, 1991, s. 15).

Najczęściej prezentowane we współczesnym kinie wizerunki Polek to kobiety energiczne, niezależne i bezkompromisowe, nierzadko jednak również bezwzględne i wyrachowane⁸. W grupie tej mieści się zarówno stereotyp ukazujący kobietę jako istotę głęboko erotyczną, prowokującą, często wulgarną i fałszywą (typ dziwki – *Femina*, *Psy*, *Prostytutki*, *Billboard*, *Chłopaki nie płaczą*, *Reich*, *Dzień świra*, *Edi*), jak i obraz kobiety silnej, zdobywczej, która zagraża, wykorzystuje i niszczy (typ modliszki – *Wirus*, *Ajlawju*, *Ciemna strona Wenus*). W przypadku obu tych kategorii nadrzędnym celem działań podstępnej kobiety jest oszukanie lub osaczenie mężczyzny, podporządkowanie go sobie, a w konsekwencji: wykorzystanie (*Zakołchani*), udrczenie (*Nic śmiesznego*, *Tato*), a czasami nawet zabicie (*Szamanka*). Specyficzną grupę kobiecych postaci stanowią filmowe reprezentacje kobiet sukcesu, które realizując swoje zawodowe aspiracje w ramach nowego systemu ekonomiczno-politycznego, nie tylko wkroczyły na męskie terytorium przywództwa w polityce (*Koniec gry*, *Tato*) i biznesie (*Lepiej być piękną i bogatą*, *Komedia małżeńska*, *Dzieci i ryby*), ale również „podjęły rywalizację i zaczęły być groźne” (Stachówna, 2001, s. 58). Pokazywane przez reżyserów z fascynacją i podziwem, ale też z wyraźnym lękiem i niechęcią, ekranowe liderki to najczęściej kobiety interesowne, zimne i pozbawione typowo kobiecych cech: wrażliwości,

7 Przykładowo, w latach 1990–2000 na ekrany polskich kin wprowadzono 202 polskie filmy fabularne, spośród których jedynie 17 zrealizowanych zostało przez kobiety (Stachówna, 2001, s. 55).

8 Kategorię poboczną stanowią w tym względzie filmy odwołujące się do omawianego wcześniej mitu Matki Polki. Znajdziemy wśród nich zarówno filmy, w których funkcjonuje ona jako centralna figura narracji (*Panny i wdowy*, *Skarga*, *Wszystko, co najważniejsze*, *Za co?*), jak i takie, w których pojawia się jedynie na marginesie głównego wątku, stanowiąc jednak ważny dowód znaczenia i trwałości mitu w systemie przedstawieniowym polskiego kina.

delikatności i wyrozumiałości. Jednocześnie są przebojowe, energiczne, zdobywcze, często bezlitosne w ocenach i postępowaniu.

W kontekście filmowych przedstawień polityczek i kobiet interesu na wzmiankę zasługuje fakt, że z końcem lat 90. w sposobie ich prezentowania przez polskich twórców filmowych nastąpiły pewne modyfikacje; wiązały się one jednak nie tyle z przemianą samego wizerunku ekranowej liderki, ile ze zmianą jej pozycji względem centrum narracji filmowej. Trudna sytuacja gospodarcza kraju oraz rosące, zwłaszcza wśród kobiet, bezrobocie przyczyniły się do stopniowego marginalizowania kobiet w życiu publicznym, a w konsekwencji, w ich filmowych przedstawieniach. Dlatego w produkcjach filmowych ostatniego dwudziestolecia kobiety sprawujące władzę odgrywają w przeważającej mierze role drugoplanowe, na które składa się jednak szeroki zakres stanowisk związanych z zarządzaniem ludźmi. Wśród filmowych kobiet liderów pierwszej dekady XXI w. znaleźć więc można zarówno prezeskę fundacji (*Tydzień z życia mężczyzny*), dyrektorkę firmy handlowej (*Nie ma zmiłuj*), kierowniczkę działu w agencji reklamowej, szefową firmy cateringowej (*Dlaczego nie*), redaktorkę naczelną pisma kobiecego (*Lejdis*), jak i headhunterkę w międzynarodowej korporacji (*Nigdy nie mów nigdy*). Ich charakterystyka nie odbiega jednak od wcześniej przyjętych przez twórców filmu schematów – ekranowe liderki to niezmiennie zawistne, chciwe i bezwzględne manipulatorki.

Chociaż tendencje do prezentowania współczesnej kobiety w roli elementu tła lub ikony zredukowanej do pozbawionego oryginalności, stereotypowego wizerunku pozostają wciąż obecne w polskim filmie, warto podkreślić, że najsilniej dawały one o sobie znać w pierwszej dekadzie istnienia nowego porządku politycznego. W ostatnich kilkunastu latach bowiem twórcy kina, w szczególności zaś zwiększająca się w tym gronie liczba kobiet filmowców, coraz częściej podejmują próby przełamania istniejącego schematu. Przykłady stosowania strategii reinterpretacyjnych, demystyfikacyjnych i subwersywnych zabiegów stylistycznych w celu rozmontowywania skonwencjonalizowanych konstrukcji kobiecości w polskim filmie odnaleźć można m.in. w twórczości Doroty Kędzierszawskiej (*Nic, Pora umierać*), Kingi Dębskiej (*Moje córki krowy, Zabawa, zabawa*), Małgorzaty Szumowskiej (*Ono, 33 sceny z życia, Body/Ciało, Śniegu już nigdy nie będzie*) czy Anny Jadowskiej (*Teraz ja, Dziękuję róże, Kobieta na dachu*). Wprowadzenie do kina narracyjnego perspektywy opartej na doświadczeniu, emocjach, dążeniach i potrzebach kobiet działa na korzyść pluralizmu tematycznego, stylistycznego i ideologicznego, ale też otwiera system przedstawieniowy polskiego kina na wielość i różnorodność kobiecych tożsamości. Należy więc mieć nadzieję, że w kolejnych latach polskie kino będzie w jeszcze większym stopniu niż dotychczas eksponowało obecność, zróżnicowanie

i podmiotowość kobiet, a silne i pozytywne postaci kobiece – kobiety dobre, oddane jakiejś sprawie i godne głębokiego szacunku – przestaną stanowić jedynie tło dla ekspansywnych kobiet emanujących seksem.

Wnioski

Podsumowując przegląd wizerunków kobiet w polskim filmie, warto przytoczyć obserwację Jolanty Klimczak-Ziółek, wyrażoną w jej pracy na temat przedstawień kobiecości w mediach. Autorka utrzymuje, że „kobiecość jako konstrukt kulturowy kształtowana jest w procesie społecznego negocjowania znaczeń”, które zachodzi w ramach głównego „dyskursu normalizującego i dyscyplinującego” obowiązujące w danym miejscu i czasie zachowania oraz wartości (Klimczak-Ziółek, 2006, s. 100). Społeczne pojmowanie kobiecości jest więc poddawane procesowi rekonstruowania czy modyfikowania zawsze wtedy, gdy zmieniają się realia historyczne i obyczajowe, a będące efektem owej rekonstrukcji reprezentacje kobiecości stają się definicją, według której funkcjonują pożądaną i akceptowaną w danej społeczności modele kobiety. Zjawisko to jest szczególnie widoczne na przykładzie kultury polskiej, której przemiany dokonują się w cieniu politycznych transformacji, coraz to się z nimi zlewając lub rozchodząc. I tak, o ile w kinie przedwojennym na typy prezentowanych bohaterki filmowych wpływ miały przede wszystkim zmieniająca się obyczajowość oraz zapotrzebowania społeczne, o tyle w filmie okresu PRL medialne przedstawienia kobiet służyły przede wszystkim celom propagandowym, stając się nierzadko przedmiotem oczywistej manipulacji ze strony władzy. Specyfika kobiecych wizerunków we współczesnym kinie polskim wiąże się tymczasem w znacznej mierze z kryzysem męskości, który nastąpił w polskim społeczeństwie po upadku komunizmu, czyniąc poniekąd normą w polskim filmie „jawnie mizogiczne przedstawianie kobiet” (Falkowska, 1995, s. 35).

BIBLIOGRAFIA

- Falkowska, J. (1995). A Case of Mixed Identities: The Representation of Women in Post-Socialist Polish Films. *Canadian Woman Studies*, nr 16 (1), 35–37.
- Gierszewska, B. (oprac.). (2002). *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- Gołaszewska, M. (1989). *Kultura estetyczna*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

- Hall, S. (1995). The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media. W: G. Dines i J.M. Humez (red.), *Gender, Race and Class in Media. A Text-reader*. Thousand Oaks, London: Sage Publications, 18–22.
- Haltof, M. (2004). *Kino polskie*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Helman, A. (1999). Wprowadzenie. W: G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 11–15.
- Hendrykowska, M. (1999). Swojska i dziarska Jadzia Smosarska. W: G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 27–38.
- Heymanowa, S. (1931). Wytwórnice złego powietrza. *Kino*, nr 46, 5.
- Jackiewicz, A. (1983). *Moja filmoteka*. *Kino polskie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Johnson, C. (1991). Kino kobiece jako kino buntu. *Film na Świecie*, nr 384, 13–21.
- Klimczak-Ziółek, J. (2006). Kobiecość jako konstrukt kulturowy dyskursu medialnego. W: K. Piątek i E. Jurczyńska-McCluskey (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Współczesna kobieta polska z perspektywy socjologicznej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Techniczno-Humanistycznej.
- Łotman, J. (1983). *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Makuszyński, K. (1925). Światłem na światło!... *Wiadomości Filmowe*, nr 1, 4.
- Marszałek, R. (2008). Kapelusze i chustki. W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 27–50.
- Mazierska, E. (2002). Witches, Shamans, Pandoras – Representation of Women in the Polish Postcommunist Cinema. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, nr 2 (June). Pozyskano z: <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/witches-shamans-pandoras.htm> (dostęp: 27.12.2021).
- Mazierska, E. i Ostrowska, E. (2006). Introduction. W: E. Mazierska i E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1–12.
- Oleksy, E.H. (2000). Wróbelka za złamanym skrzydłem (...) i kieliszek czystej. Konstrukcje kobiecości w polskiej powojennej kulturze wizualnej. W: E.H. Oleksy i E. Ostrowska (red.), *Gender – Film – Media*. Kraków: Rabid, 177–187.
- Ostrowska, E. (1997). Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp? *Kwartalnik Filmowy*, nr 17, 131–140.
- Ostrowska, E. (2004). Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej. W: M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty*. Kraków: Rabid, 215–227.
- Ostrowska, E. (2005). Socrealistyczne maskarady patriarchy. W: M. Jakubowska, T. Kłys i B. Stolarska (red.), *Między słowem a obrazem. Księga*

- pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Kraków: Rabid, 205–212.
- Radkiewicz, M. (2006). „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Renz, R. (2000). Kobieta w społeczeństwie polskim w XX wieku. W: K. Janik (red.), *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 410–420.
- Siemieńska, R. (2001). Stereotypy kobiet a akceptacja ich uczestnictwa w polityce. W: A. Kotlarska-Michalska (red.), *Wizerunki kobiet*. Poznań: Wydawnictwa Naukowe WSNHiD.
- Stachówna, G. (2001). Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych. W: M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*. Kraków: Rabid, 55–63.
- Zwajcowska, J. (2006). The Myth of the Polish Mother. W: E. Mazierska i E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*. New York, Oxford: Berghahn Books, 15–33.
- Thornham, S. (1998). Feminist Media and Film Theory. W: S. Jackson i J. Jones (red.), *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 213–231.
- Winter, I. (1925). Trędowate filmy pana Hertza (garść prawdy). *Express Filmowy i Teatralny*, nr 14, 3.
- Wyszyński, Z. (1999). *Powróćmy jak za dawnych lat*. Grossówna i Barszczewska – boginie filmu polskiego lat trzydziestych. W: G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 17–26.
- Zwierzchowski, P. (2000). Irena nie chce iść do domu! (Kobieta w filmie socrealistycznym). W: K. Janik (red.), *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 451–458.

Patrycja Chudzicka-Dudzik – asystent w Katedrze Amerykanistyki i Mass Mediów, współpracuje z Ośrodkiem Naukowo-Badawczym Problematyki Kobiet Uniwersytetu Łódzkiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół zagadnień związanych z kinem i mediami w kontekście płci kulturowej. Współredaktorka tomu *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*. Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Polskiego Towarzystwa Studiów Amerykanistycznych. Uczestniczka kilkudziesięciu konferencji i warsztatów naukowych w kraju i za granicą. Badaczka w międzynarodowych projektach naukowych. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą odbiorowi filmowych wizerunków kobiet przez polską publiczność kobiecą.