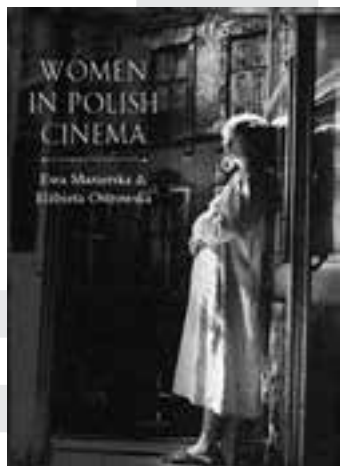


# Matka Polka i superkobieta

## O strategiach kobiecości w polskim kinie



Jednym z głównych celów książki, jaki deklarują autorki *Women in Polish Cinema*, jest przewyższenie powszechnego przekonania o „właściwej” hierarchii pojęć, w której sprawy „ważne” (tj. naród, państwo, wolność etc.) dominują nad „niepoważnymi” kwestiami kobiet. W konsekwencji swoje zadanie definiują jako uzupełnianie luki w niedoreprezentowaniu roli i wizerunku kobiet w dyskursie teoretycznym na temat kina polskiego. W centrum uwagi – co ważne – znajdują się kobiety „po obu stronach kamery”. Realizując ten projekt autorki wskazują na absurdalny, choć historycznie zrozumiały stosunek do feminizmu, obnażają „egzorcyzmy” odprowadzane w polskim filmoznawstwie nad samym

pojęciem „feminizm”, a jednocześnie jego zapóźnienie teoretyczne w stosunku do najnowszych osiągnięć w tym zakresie w ramach filmoznawstwa światowego. Właśnie ta perspektywa „zewnętrzna” jest dla autorek bardzo istotna i wyznacza właściwe pole metodologiczne zaprezentowanych analiz polskiej kinematografii.

Swoje analizy autorki zdomowiają w szerokim kontekście kultury i historii Polski, ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki polskiego nacjonalizmu i patriotyzmu. Nie dziwi więc, że I część książki zawiera drobiazgową analizę dominującego mitu kobiecości – figury Matki Polki – jej uwarunkowań historycznych (ten szkic jako jedyny pochodzi spod pióra Joanny Szwejcowskiej). Jak dowodzi autorka korzenie tego paradygmatu myślowego sięgają jeszcze okresu zaborów, kiedy sfera publiczna była całkowicie zawłaszczona przez zaborców, a jedyną ostoją polskości pozostawał dom rodzinny. W rezultacie sam proces wychowania urastał do rangi patriotycznego obowiązku.

Kolejny czynnik kształtujący kulturowe postrzeganie roli kobiet związany jest z kontekstem martyrologicznym, przede wszystkim z powstaniem narodowymi, wzmacniającym niekorzystne dla kobiet przekonanie o wyższości i nadrzędności „sprawy” wobec prywatnych potrzeb i dążeń. Ta nadrzędność w prostej linii przekładała się na konieczność poświęcania siebie, mężów, synów. Stałym tłem tej analizy jest dominujący dyskurs narodowościowy, korzystający z zaplecza ideologii romantycznej, orientacji na wartości narodowe i jego specyficznej, mistycznej odmiany – mesjanizmu. Zaraz obok niego

odnotowany zostaje znaczący wpływ kultu maryjnego i jego kinowej, a często jeszcze przed-kinowej reprezentacji, nie rzadko symbolizującej samą Polskę – cierpiącą, samotną, żalobną. Drugi biegun tej figury stanowi popularna, zazwyczaj pomijana tradycja rycerska, w której fantazmatyczne wyobrażenie Polki identyfikowane było z rewolucją i niezłomnością.

Część II jest szczegółowym rejestrem wizerunków kobiet w polskim kinie narracyjnym (poza kilkoma wyjątkami dokumentalnymi), reżyserowanym przez mężczyzn. Do jakiej refleksji prowadzi? Reprezentacje kobiecych wizerunków podporządkowane są ideologiom, modyfikowanym jedynie ze względu na zmienny kontekst historyczny (co oznacza zazwyczaj zmianę tylko i wyłącznie kostiumowego sztafażu). Do tego momentu opisywane wizerunki postaci kobiecych zawsze powiązane są z powinnościami polityczno-narodowo-wyzwoleńczymi i wynikającymi z nich tradycyjnymi obowiązkami wobec rodziny. Taki zabieg pozwalał utrzymywać relatywnie wysoki status społeczny kobiet, „osierocając” jednak katalog specyficznie kobiecych potrzeb.

Złożoność i wielowymiarowość mitu Matki Polki opisuje Elżbieta Ostrowska na przykładzie: *Huraganu* (1928) i *Skargi* (1991) oraz łączącej obydwa te filmy postaci-ikony – Łucji Król z *Matki Królów* (1982). Kolejne analizowane kobiece wcielenie to mit „superkobiety” (zarówno w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym) w kinie socrealistycznym. W tym wariacie ideologizacji podlegała sama sytuacja ekonomiczna, w jakiej polskie kobiety znalazły się po II wojnie światowej. Zwłaszcza w obrazach z wczesnych lat 50., rzekoma „emancypacja kobiet poprzez pracę” w rzeczywistości nie była konsekwencją świadomego wyboru, ale egzystencjalną koniecznością. Faktyczna realizacja tego społecznego wyzwolenia przez pracę była jedynie iluzoryczna: bohaterki do pokonania przeszkód zawsze potrzebowały pomocy mężczyzn, zwykle uwięzionej heteroseksualnym wątkiem romansowym. Niezwykle ciekawym wyjątkiem z tego rozdziału są wypatrzone w polskich filmach strategie reprezentacji kobiecej seksualności rozpięte pomiędzy „dobrą” i „złą” kobiecością, z koniecznymi miejscami „pustymi” – starszymi kobietami o seksualności niedookreślonej.

W późniejszych filmach rozliczających socrealistyczne ukąszenie wizerunki kobiet ocierały się o mizoginię. W szkole polskiej od połowy lat pięćdziesiątych do początku lat sześćdziesiątych, dominuje kontrast między cichym heroizmem kobiet powiązanych z przyziemną, codzienną krzątaniną a otwartą brawurą mężczyzn, zanurzonych w świecie wyższych idei. Wśród bohaterek opozycyjnych na czoło wysuwa się wyjątkowa pod wieloma względami Agnieszka z *Człowieka z marmuru*, kobieta o silnym charakterze, panująca nad mężczyznami, niezłomna zwyciężczyni, która jednak w *Człowieku z żelaza* przekształca się w Matkę Polkę.

Przedmiotem zainteresowania Ewy Mazierskiej jest kino polskie okresu transformacji. Dla zrozumienia zmiany mentalno-społecznej autorka zarysowuje ekonomiczny i kulturowy kontekst Polski tego okresu. Mechanizm odwrotu, od skompromitowanych i wykoślawionych w czasach komunizmu idei emancypacyjnych, autorka śledzi na przykładzie wizualnych indeksów powrotu – przynajmniej w wymiarze ideologicznym – do konserwatywnych poglądów na temat roli kobiet, wyrażających tęsknotę za tradycyjną sferą życia rodzinnego. Żaden z tych elementów nie został przemilczany przez kinematografię.

W redefinicji galerii filmowych wizerunków kobiet na pewno nie pomogło polskie kino gatunków. W schematach policyjno-gangsterskich kobiety były nieobecne lub de-

monizowane jako obiekty seksualne, dziwki i wiedźmy. Drugi silny nurt w rzeczywistości posttransformacyjnej stanowiły ekranizacje „dziedzictwa narodowego”, w których funkcja kobiet sprowadzała się do uzupełniania męskiej tożsamości. Filmowe wizerunki kobiet poszerza jeszcze kategoria Innego, wcielająca poza kobiecością społecznie stygmatyzowaną figurę Żydówki (*Ziemi obiecanej* i *Daleko od okna*).

Ostatnia, III część książki obejmuje analizę twórczości czterech najważniejszych polskich reżyserek: Wandy Jakubowskiej, Barbary Sass, Agnieszki Holland i Doroty Kędzierzawskiej. Analiza ich twórczości zorganizowana jest wokół konkretnych filmowych przedstawień patriarchalnego modelu społeczeństwa i ideału kobiecości, jaki za sobą pociąga.

Zdecydowanym atutem książki na gruncie poza-polskim jest osadzenie jej problematyki w kontekście specyfiki polskiej historii i mentalności. Dla polskiego czytelnika zabieg ten, nawet jeżeli miejscami oczywisty, nie jest przez to mniej potrzebny czy mniej trafny. Niepokoić może jedynie polekturowe wrażenie, że autorki pisząc krytycznie o podporządkowywaniu wizerunków kobiet w kinie polskim różnym ideologiom, a jednocześnie zauważając, że brak w nim inspirowanego teoriami feministycznymi nurtu twórczości filmowej, wydają się pomijać fakt, że feminizm też jest swego rodzaju ideologią. To prawda, że nadal brakuje w Polsce twórczości podporządkowującej wizerunki kobiet ideałom feministycznym (choć pojedyncze przykłady można by już wskazać), jednak o tym, że feminizm stanowi jedną (a nie jedyną) z propozycji recepcji reprezentacji kwestii kobiet, nie powinno się zapominać. Książce brak być może jednoznacznie scalającego zakończenia, podsumowującego w szerszej perspektywie wyniki opisanych w niej zjawisk. Jednak z całą pewnością jest to książka, której brakowało nie tylko w światowej (przez wzgląd na miejsce publikacji), ale i w polskiej refleksji filmoznawczej.

*Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, „Women in Polish Cinema”,  
Berghahn Books Ltd., 2006, s. 244.*

Monika Bokiniec