

Justyna Beinek

Agnieszka, Angela, Anielica... : nie

Postscriptum Polonistyczne nr 1(1), 69-79

2008

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.

JUSTYNA BEINEK
Bloomington

Agnieszka, Angela, Anielica... Nie/obecność kobiet w filmie polskim: 1976–2006 (wstępne rozpoznania)¹

1.

Jeśli zgodzić się z mocną tezą Agnieszki Graff, że społeczno-polityczna rzeczywistość współczesnej Polski jest „światem bez kobiet” (Graff 2001), to wolno zapytać, na ile współczesny film polski jest „filmem bez kobiet”, na ile specyficzny brak kobiet w polskim życiu publicznym kładzie się cieniem na ekranowej reprezentacji postaci kobiecych i samej kobiecości? A jeśli istotnie film polski jest „filmem bez kobiet”, to czy oznacza to, że Polki są „kobietami bez filmu” i że pozbawione są tym samym ważnego aspektu swojej publicznej tożsamości? Być może na rysujące się tu zagadnienie – na problematyczną obecność kobiet w polskim kinie i na rzucającą się w oczy nieobecność znaczących postaci kobiecych w filmie polskim ostatnich trzech dekad – warto spojrzeć od strony gender, a więc z takiej perspektywy, która pozwala dojrzeć uobecnianie się lub zacieranie tego, co specyficznie kobiece w ikonosferze modelującej zarówno dyskurs publiczny, jak i język sztuki filmowej.

2.

W centrum poniższych uwag sytuują się trzy produkcje filmowe: *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976), dylogia Władysława Pasikowskiego: *Psy*

¹ Składam serdeczne podziękowania Jessie Labov i Pawłowi Próchniakowi za uwagi krytyczne i okazaną pomoc.

(1992) i *Pyj 2: Ostatnia Krew* (1994), oraz *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego (2006). Są to filmy dobrze osadzone w świadomości społecznej, cieszące się w swoim czasie sporą popularnością, a ponieważ zrealizowane zostały w znacząco różnych momentach społeczno-politycznej i ekonomicznej historii Polski, ich zestawienie pozwala dobrze wyznaczyć ramy i oś przeobrażeń dokonujących się w obrębie kształtowania materii filmowej i stojącej za nimi świadomości. Filmy te interesują nas jednak nie tylko jako ilustracja transformacji ustrojowej i związanych z nią przemian w sposobie manifestowania kobiecości w życiu społecznym. Wydają się nam ważne, ponieważ wywieść z nich można trzy podstawowe modele obecności kobiety i/lub przejawiania się kobiecości we współczesnym filmie polskim. Będzie to, po pierwsze, kobieta zmitologizowana, kobieta-legenda, kobieta mocna i „nadobecna” – jak Agnieszka w *Człowieku z marmuru*. Na przeciwnym biegunie sytuuje się kobieta-towar, zmarginalizowana i uprzedmiotowiona „panienka z plakatu”, amerykańska *pin-up girl* – jak Angela z filmu *Pyj*². Trzeci model to obszar mediacji między „niemym obrazem” (Mulvey 1999, 834) tego, co kobiece, i nieobecnością kobiety odesłanej w przestrzeń idei, między zmitologizowaną obecnością kobiety w świecie mężczyzn i nieobecnością w nim kobiety sprowadzonej do kobiecych ról i kobiecego ciała.

3.

Krytyka feministyczna mówi o dwóch poziomach analizy obecności i nieobecności kobiet w filmowej rzeczywistości. Pierwszy z nich wiąże się z pytaniem o to, czy film przedstawia „kobietę jako kobietę”, czy respektuje i unaocznia to, co jawi się jako specyficznie kobiece. E. Ann Kaplan filmową reprezentację „kobiety jako kobiety” postrzega w opozycji do reprezentacji kobiety jako przedmiotu męskiego spojrzenia – voyeurystycznego i fetyszyzującego (*gaze*), spojrzenia, które pozostaje ukrytą podstawą kina opartego na mechanizmach nieświadomego patriarchy (Kaplan 2000, 119–120). Elizabeth Cowie z kolei przypomina, że rzeczywistość filmowa nie tylko oddaje mniej lub bardziej wiernie życie realnych kobiet, nie tylko „powiela, odbija lub zniekształca” ich kobiecość, ale jest też przestrzenią, w której kategorie takie, jak „kobieta” i „kobiecość” są kształtowane lub na nowo definiowane. Film bowiem – pisze Cowie – nie tylko odzwierciedla rzeczy-

² Terminem *pin-up girl* w filmoznawstwie angielskiego obszaru językowego określa się rysunek lub zdjęcie roznegliżowanej dziewczyny.

wistość, nie tylko poddaje się obowiązującemu obrazowi świata, ale też w stopniu dużo większym niż inne sztuki sam tworzy znaczenia i nadaje kształt wyobrażeniom o realnym świecie (Cowie 2000, 48–49). Oznacza to, że pojawiające się w filmowym świecie obrazy rzeczywistości, konstrukty wyobrażeń, reprezentacje ról genderowych – „są rodzajem mediacji osadzonej przez formy artystyczne w dominującej ideologii” (Kaplan 2000, 119)³. Wymienione wyżej filmy trzech polskich reżyserów są czytelną egzemplifikacją obu tych zjawisk. Zestawienie ich pozwala obserwować, jak dyskurs dominujący przenika na ekran i w jaki sposób jest jednocześnie przez film generowany.

4.

Ewa Mazierska – w szkicu otwierającym tom *Women in Polish Cinema* (Mazierska 2006d, 6–7)⁴ – stawia tezę, że sposób przedstawiania kobiet w powojennej historii filmu polskiego zdominowany jest przez dyskurs patriarchalny⁵. Nie inaczej rzecz ma się i po upadku komunizmu. Język filmu nie tylko nie stroni od stereotypów kobiecości, ale wiele z nich – zwłaszcza obraz kobiety jako „wiedźmy” i „dziwki” – czyni wręcz dystynktywnym elementem swojej poetyki. Na tym tle zjawiskiem wyjątkowym jest Agnieszka-

³ Od późnych lat 80. feministyczna krytyka filmowa stała się częścią *cultural studies*, w których skład wchodzi m.in. *gender studies*, *queer theory*, badania nad narodowością, etnicznością, rasą i seksualnością. Klasyczne prace teoretyczek feministycznego filmoznawstwa (Mary Ann Doane, Jane Gaines, Annette Kuhn, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis i in.) można znaleźć m.in. w przywoływanym zbiorze *Feminism and Film* oraz w tomie *Issues in Feminist Film Criticism*. Do współczesnych teoretyczek, które głównie skupiają się na filmie i zagadnieniach genderowych, a więc częściowo kontynuują tradycje feministycznego filmoznawstwa lat 70. i 80., należą Yvonne Tasker, Linda Williams czy Barbara Klinger.

⁴ Ten tom esejów jest jedyną większą pracą na temat kobiet w filmie polskim, a zebrane tam prace dotyczą m.in. mitu matki Polki w filmie, kobiet w „szkole polskiej”, reprezentacji kobiecej „inności”, sylwetek polskich reżyserek.

⁵ Spośród nielicznych filmów, które w czasach realnego socjalizmu ukazywały jednak jakiś aspekt świata kobiecego, wymienić wypada przynajmniej *Matkę Joannę od Aniołów* (1961) i *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza (1963), *Pasażerkę* Andrzeja Munka (1963), *Bez miłości* Barbary Sas (1980), *Kobietę samotną* Agnieszki Holland (1980/1987), *Przeglądanie* Ryszarda Bugajskiego (1982), *Przez dotyk* Magdaleny Łazarkiewicz (1986), *Bez końca* (1985) i niektóre z ogniw *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego (1988). Z wyjątkiem *Dekalogu* nie są to filmy powszechnie znane, nie są też cytowane czy żywo dyskutowane przez nowe pokolenia filmowców. W powszechnej świadomości przetrwały raczej takie obrazy, jak *Miś*, *Rejs* czy *Seksmisja*, a więc produkcje, w których kobiety obecne są jedynie na poziomie stereotypów kobiecości.

ka – wyemancypowana bohaterka filmu *Człowiek z marmuru*, silna, nowoczesna kobieta, której aktywna obecność jest wyjątkowo dobrze widoczna na tle nieobecności tytułowego bohatera. Ta studentka reżyserii – młoda i odważna, realizująca film na zakazany i politycznie niewygodny temat, robiąca karierę w tradycyjnie „męskim” zawodzie – kilka lat później, w drugiej części filmowego cyklu, w *Człowieku z żelaza* (1981), zrezygnuje ze swoich zawodowych aspiracji i wróci pod władanie stereotypu, przedzierzgnie się w „uosobienie mitu matki Polki” (Ostrowska 2006, 45). Jednak zanim to nastąpi, zobaczymy Agnieszkę, która okaże się z naszego punktu widzenia najważniejszą kobietą kreacją polskiego kina powojennego. Bohaterka filmu *Wajdy* z roku 1976 stanie się – jak ujmuje to Elżbieta Ostrowska – ikoną budzącego się feminizmu i symbolem odrzucenia tradycyjnego modelu kobiecości, będzie figurą kobiety odzyskującej głos i miejsce, zyskującej na oczach widzów nową samoświadomość i nową tożsamość (Ostrowska 2006, 37–40). O kreowanej przez siebie postaci Krystyna Janda powie: „Nikt nie wiedział, jaka ma być ta dziewczyna” (Ostrowska 2006, 37). I nic dziwnego. Agnieszka dopiero rodziła się jako nowa postać, jako nowy typ kobiecej obecności – zarówno na ekranie, jak i w życiu; a tym samym formułowała nowy model zachowań dla młodych Polek – jak podkreśla Ewa Mazierska – w skali niespotykanej dla kina po roku 1945 (Mazierska 2006a, 92). Izabela Kalinowska-Blackwood dopowiada, że postaci takie, jak Agnieszka, jak walcząca o niezależność Ewa z filmu Barbary Sass *Bez miłości* (1980), czy niezłomna Tonia z *Przestłuchania* Ryszarda Bugajskiego (1982), kształtowały w czasach „Solidarności” poczucie tożsamości wszystkich widzów – zarówno mężczyzn, jak i kobiet (Kalinowska Blackwood 2004). Tendencja ta rysuje się i później. Jej przejawy widać w takich filmach, jak *Diabły, diabły* (1991) i *Wrony* (1992) Doroty Kędzierzawskiej, *Kruj świata* Marii Zmarz-Koczanowicz (1993), czy w *Pajęczarkach* (1993) i *Pokuszeniu* (1995) Sass. To zestawienie tytułów jest ilustracją siły oddziaływania głównej postaci kobiecej *Człowieka z marmuru*, ale pokazuje też, że Agnieszka zapoczątkowała taki rodzaj obecności ekranowej bohaterki, który podjęły jedynie niszowe produkcje następnej dekady.

5.

Janina Falkowska dowodzi, że po roku 1989 w polskim kinie stało się normą „jawnie mizoginiczne przedstawianie kobiet”, a interesujące, niezależne postacie kobiece, które pojawiały się niekiedy w filmach z lat 70. i 80.,

zostały zastąpione przez stereotypowe kreacje instrumentalizujące ekspresję kobiecej podmiotowości i sprowadzające kobietę do roli atrakcyjnego gadżetu (Falkowska 1995, 35). Zdaniem E. Mazierskiej mizoginia dotycząca nie tylko kobiet, ale też samych „modeli kobiecości, które w okresie wcześniejszym były akceptowane, a nawet idealizowane”, to wręcz cecha dystynktywna polskiego kina postkomunistycznego (Mazierska 2006b, 115–117). Jak stwierdza Mariola Jankun-Dopartowa, mówiąc o kinie lat 90., każdy człowiek sprowadzony jest do roli „rekwizytu”, a kobieta do roli „gadżetu popychającego akcję”, najczęściej w kierunku „seksu, przemocy, gwałtu” (Jankun-Dopartowa 1998, 26). W analizie wyvodu Jankun-Dopartowej autorstwa Tadeusza Miczki, czytamy o dwóch sposobach przedstawienia postaci kobiecych w kinie po roku 1989: kobieta jest „pretekstem do dyskursu politycznego” (jako przykład służyć może *Femina* Piotra Szulkina, 1990) lub też psychotyczną, obsesyjną postacią, której działania obracają się głównie w sferze seksu (przywoływanym przykładem jest tu *Szamanka* Andrzeja Żuławskiego, 1996). Miczka dopełnia katalog postaci kobiecych kina lat 90. Jankun-Dopartowej o kilka typów: kobietę zaangażowaną politycznie (*Człowiek* z... Konrada Szolajskiego, 1993), kobietę – „ofiara katolickiej społeczności” (*Urowadzenie Agaty* Radosława Piwowskiego, 1993 czy *Pestka* Krystyny Jandy, 1995), prostytutkę (w filmie „bandyckim”) oraz „strażniczkę domowego ogniska” (*Tato* Macieja Ślesickiego, 1995 i *Szczęśliwego Nowego Jorku* Jerzego Zaorskiego, 1997). Wyjątkowe w tym kontekście, jak pisze Miczka, są złożone, nieschematyczne bohaterki kina Krzysztofa Kiesłowskiego (Miczka 2003, 41).

6.

Można by rzec, że w latach 90. pomimo aktywności kobiet reżyserek – w tym wybitnych, jak Agnieszka Holland, Magdalena Łazarkiewicz, Barbara Sass, Dorota Kędzierzawska, Małgorzata Szumowska – kobiety zasadniczo „znikają” z ekranu⁶. Dzieje się tak, ponieważ filmy, w których postaci kobiece odgrywają znaczące role, nie dorównują popularnością nowym filmom akcji podbijającym

⁶ Tadeusz Miczka opisuje kilkadziesiąt filmów, zrealizowanych przez kobiety w latach 90., jako odrębną „formację twórczą”, a mianowicie „kino kobiece”. Przypomina on jednak, że żaden z tych filmów za wyjątkiem filmu *Prymas* Teresy Kotlarczyk (2000) „nie odniósł sukcesu odbiorczego, ani nie stał się wydarzeniem artystycznym” (Miczka 2003, 38–40). Zob. również Stachówna, red. 1998.

rynek polski po upadku komunizmu. W tych gangsterskich filmach „z amerykańskim akcentem” – jak określił je Marek Haltof (2004, 293) – na pierwszym planie sytuują się mężczyźni. To oni – dobrze widać to zwłaszcza w dylogii Pasikowskiego – tworzą i zawłaszczają filmową rzeczywistość. W męskim świecie kobiety, oczywiście, pojawiają się i odgrywają swoją rolę, ale w istocie są nieobecne. E. Mazierska określa tę nieobecność jako syndrom „mizoginii bez kobiet” i upatruje przyczynę takiego stanu rzeczy w uproszczonej konstrukcji świata przedstawionego (Mazierska 2006c). Kwestia wydaje się jednak bardziej skomplikowana. W takich filmach jak *Psy* i *Psy 2* „nieobecność” kobiet przejawia się w ich pozornie marginalnej „obecności” i na poziomie struktury dzieła jest kluczowa dla zjawiska, które można nazwać etyczno-erotyczną ekonomią gatunku, jakim jest gangsterski film akcji. Mechanizmy tej właśnie ekonomii polscy twórcy filmów gangsterskich z lat 90. wykorzystują do budowania obrazu rzeczywistości postkomunistycznej. Filmowcy ci – okreśłani mianem „Młodych Wilków”⁷ – wbrew prognozom krytyków (zob. Skwara 1992) odnieśli ogromny sukces kasowy, a tym samym z powodzeniem wprowadzili do polskiego kina nowy gatunek filmowy, który na polskim gruncie wypróbowywał gdzie indziej sprawdzony i atrakcyjny język filmowej kreacji⁸. Jak zauważył Michael Stevenson, ważną cechą tego gatunku jest rozdział między dwoma porządkami; jeden z nich to sfera publiczna i oficjalna, na drugi składa się to, co nieoficjalne, prywatne, intymne. Rozdział ten przekłada się na mocną dysjunkcję między światem męskim i kobiecym, pociąga też za sobą wyraźną separację i marginalizację kobiet (Stevenson 2000). Bohaterki filmu gangsterskiego są schematyczne, nieme, uprzedmiotowione. Zarazem jednak ich obecność jest konstrukcyjnie nieodzowna dla rozwoju akcji, umożliwia i uzasadnia przenikanie się różnych systemów wartości, otwiera przestrzeń nie tylko dla męskich artykulacji obrazu świata i poczucia rzeczywistości, ale również dla negocjacji samej istoty tego, co jawi się jako męskie⁹.

⁷ Nazwa grupy zapożyczona została z tytułu filmu Jarosława Żamojdy *Młode wilki* z roku 1996.

⁸ Najbardziej znanym reżyserem grupy jest Władysław Pasikowski, który zrealizował filmy takie, jak *Kroll* (1991), *Psy* (1992) i *Psy 2: Ostatnia krew* (1994) oraz *Demony wojny według Goi* (1998). Producentem filmu *Psy* był Juliusz Machulski, który po sukcesie filmów gangsterskich wprowadził do kina polskiego również popularny gatunek komedii gangsterskiej: *Kiler* (1997), *Kiler-ów 2-óch* (1999), *Superprodukcja* (2002). Bogusław Linda zagrał w wielu spośród tych filmów i stał się ikoną nowego gatunku. Inspiracją dla „Młodych Wilków” były filmy reżyserów takich, jak Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, jak również Quentin Tarantino, Luc Besson, bracia Coen i John Woo, oraz klasyczny film *noir*.

⁹ W tym kontekście warto dodać, że bohater gangsterskiego filmu akcji musiał – by tak rzec – sam uporać się z nową tożsamością filmowego protagonisty, jako że zasadniczo nie

7.

W obu częściach *Psów* kobieta funkcjonuje jako trofeum protagonisty. Można ją zdobyć, można też kupić. Przechodzi z rąk do rąk niczym towar lub zabawka. Nie oznacza to wszakże, że kobiety są „pozbawionymi głosu figurami na tle pejzażu całkowicie zdominowanego przez mężczyzn” (Haltof 2004, 303). W rzeczywistości gangsterskiego filmu to właśnie one ożywiają etyczno-erotyczną ekonomię kreowanego świata, są niezmiennie przyczyną kłopotów, komplikują perypetie, w decydującym momencie przechylają szalę, stanowią wstydlive alibi i ostatecznie jawią się jako wątpliwa nagroda zwycięzcy lub zwodnicze trofeum, o które rozbija się porządek zimnej, męskiej kalkulacji. Mówiąc inaczej i wprost, obecność kobiet w takich filmach jak *Psy* jest tylko na pozór marginalna, w istocie sytuuje się w samym centrum konstrukcji. Bez tej milczącej nie/obecności świat, w którym Franz Maurer wypowiada swoje: „Nie chce mi się z tobą gadać”, rozpadłby się jak domek z kart.

8.

Kobiety w filmie gangsterskim robią to, czego wymaga konwencja: zdradzają, szantażują, oddają się w milczeniu. Jednym słowem, próbują przeżyć, nie oglądając się na cenę. W jakimś sensie strategia ta oddaje proces dostosowywania się polskiego kina do wymagań wolnego rynku. Mówiąc obrazowo, zarówno *Psy*, jak i pokazane w nich dziewczyny gangsterów, walczą o prawo do życia w nowych warunkach społecznych i ekonomicznych. Krytycy zwracają uwagę na powracające w gangsterskich filmach akcji

miał antenatów w kinie PRL-u. Owszem, można wskazać pojedyncze kreacje typu „macho” w filmach historycznych (Kmicic z *Potopu* Jerzego Hoffmana, 1974 czy tytułowy bohater *Janosika* Jerzego Passendorfera, 1974), wojennych (Hans Kloss ze *Stawki większej niż życie* Andrzeja Konica, 1967) czy kryminalnych (porucznik Borewicz z serialu *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera, 1976–87), ale wykreowany przez Bogusława Lindę bohater (ikoną gatunku stał się jego Franz Maurer z *Psów*) jest typem tak nowym i wyraziście zarysowanym, że zestawiano go – nie bez racji – z Maćkiem Chelmieckim, bohaterem *Popiołu i diamentu*, grany przez Zbyszka Cybulskiego, gwiazdora lat 50. o sławie równej popularności Lindy cztery dekady później (zob. Haltof 2004, 301; Szulkin 1993, 13). Kwestią obrazu bohatera filmowego kina lat 90. zajmował się Mirosław Przyłipiak, który skonstatował, iż obraz mężczyzny jest równie zły lub nawet gorszy od obrazu kobiet, a przyczyna tego stanu rzeczy leży w braku tożsamości. Stąd filmowa postać męska to człowiek słaby, „hipochondryk, frustrat i historyk”, „krętać, kłamca i mitoman” lub „superman na glinianych nogach” (jak bohater *Psów*) (Przyłipiak 2002, 17).

mizoginiczne przedstawienia seksownie ubranych kobiet, które sprzedają swoje ciało i duszę, aby wspiąć się na szczyt drabiny społecznej (Falkowska 1995, 35).

Podobne opinie formułowane są w odniesieniu do samych twórców:

Młode Wilki odrzucają ideę mówiącą, że kino jest instrumentem walki o lepsze społeczeństwo. W ich przekonaniu kino to czysta rozrywka, a wartość filmów powinno się mierzyć jedynie ilością sprzedanych biletów (Mazierska 2006d).

Ta analogia daje do myślenia.

9.

W filmach powstających po roku 2000 kobieta nadal jest – jak w latach 80. – „mieszkańcem marginesów normalności” (Czapliński 2007, 172–173), wciąż wydaje się pozbawiona języka, w którym możliwa byłaby ekspresja podmiotowej kobiecości. Tego stanu rzeczy nie przełamują filmy tak ważne, jak *Część, Tereska* Roberta Glińskiego (2001), *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego (2002) czy *Plac Zbawiciela* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego (2006) i na początku XXI wieku kobiecie doświadczenie ciągle czeka na swój filmowy obraz.

10.

Pierwszy zarys nowego obrazu kobiety w polskim kinie wolno być może dostrzec w *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego (2006). Ta komedia obyczajowa z elementami realizmu magicznego – pokazująca kobiety, na które pada cień i Agnieszki, i Angeli – buduje model filmu bardzo odległy zarówno od kina moralnego niepokoju, jak i od kina gangsterskiego okresu pokomunistycznego. Proponowany przez Kolskiego nowy typ filmowej obecności kobiet jest układem wielobiegunowym. W filmie Kolskiego mamy do czynienia z czterema kluczowymi figurami kobiecości. Podstawowe napięcie rozciąga się między skrajnie usytuowanymi biegunami. Pierwszy z nich to bezcielesna Anielica – duch kobiety zamieszkującej od stuleci męski klasztor kamedułów. Drugi to kobieta z krwi i kości – świadoma swojego ciała i swojej sek-

sualności fryzjerka Magda. Obok wyraźnie różniących je cech są i mocne podobieństwa. Anielica jest nieszczęśliwą kochanką, która przed laty umarła z miłości. Magda – uzależniona od związków z mężczyznami, infantylnie zakochana w filmowym idolu, którego nota bene gra Bogusław Linda – umiera wewnętrznie uwikłana w toksyczny związek. W taki nawias ujęte zostają dwie inne bohaterki filmu – Natasza, zajmująca się w klasztorze renowacją obrazów, i jej pięcioletnia córka Gienia, której głosem prowadzona jest narracja i która narzuca męskim bohaterom filmu swój infantylny i odrealniający rzeczywistość sposób patrzenia. Natasza jest kobietą samodzielną i spełnioną. Jest szczęśliwą matką, która potrafiła wyzwolić się spod presji społecznych stereotypów. Ale jest też – podobnie jak Anielica – nieszczęśliwą kochanką, która w dniu ślubu porzucona została przez narzeczonego (melodramatyczny schemat zostaje odwrócony na sposób farsowy i narzeczony „ucieka do klasztoru” – wybiera życie zakonne). I właśnie to rozwiązanie fabularne pozwala uczynić z niej postać przypominającą Agnieszkę Wajdy – silną, odważną, idącą pod prąd społecznych oczekiwań, a przy tym świadomą swoich pragnień i wolną w wyborach. To spojrzenie wstecz, w stronę kobiecych kreacji sprzed roku 2000, obejmuje też Magdę, która wykreowana zostaje na jednowymiarową *pin-up girl* – wyzywającą, ostentacyjnie eksponującą swoją kobiecość, ale zarazem całkowicie podporządkowaną męskiemu wyobrażeniom. Seksowna fryzjerka – podobnie jak Angela z *Psów* – jawi się jako przedmiot taksującego spojrzenia (*gaze*), jest pozbawionym znaczenia gadżetem, którego wartość odsłania się dopiero pod dotknięciem męskiego wzroku i właśnie to spojrzenie mężczyzny nadaje sens eksponowanej przez *pin-up girl* kobiecości, czyniąc z niej kluczowy element filmowego widowiska (Mulvey 1999, 837).

11.

Na tle sygnalizowanych tu analogii dobrze widać odmienność kreacji Anielicy. Kobieta-widmo wykracza poza oczywiste paralele. Istnieje na dwa sposoby – jako konterfekt na wieku własnej trumny i jako upiór. Została uchwycona w malarskim przedstawieniu, w geście artysty i zarazem pojawia się z siłą budzącego dreszcz widma. Anielica to jednocześnie reprezentacja kobiecości i jej projekcja. W jakimś sensie jest niczym Matka Boska z olejnego obrazu, który restauruje Natasza w klasztornej kościele. Takie współbrzmienie motywów zdaje się pokazywać, że zarówno filmowy męski klasztor kamedułów, jak i zdominowana przez mężczyzn polska kinemato-

grafia, są bardziej zainteresowane ikoną kobiety, jej widmowym i „niemym obrazem”, niż kobietą z krwi i kości, „kobietą jako kobietą”. Nic więc dziwnego, że w obronie prawdziwego wizerunku Maryi z klasztornego malowidła, staje właśnie kobieta – Natasza, która nie tylko odsłania, ale i odnawia kobiecą twarz z obrazu.

12.

Ciąglej oscylacji między obecnością i nieobecnością kobiet w polskim filmie towarzyszy stale oddziaływanie dwóch kluczowych figur kobiecości. Pierwsza z nich to kobieta wkraczająca – jak Agnieszka w *Człowieku z marmuru* – w sferę publiczną i dokonująca tym samym transgresji ról genderowych. Druga, niczym Angela z *Psów*, odsłania i przypieczętowała swoim istnieniem – jak powiada Stevenson – „niepewność w sferze gender” (Stevenson 2000, 147). Te dwa modele wciąż obrysowują przestrzeń zbiorowej wyobraźni zakorzenionej w filmowych przedstawieniach. Ale jest i trzecia perspektywa – otwierająca możliwość pojawienia się na ekranie „kobiety jako kobiety”, kobiety wyzwolonej spod władzy „figur ikonicznych” (zob. Szporer 1991, 12–16), wolnej od binarnych wyborów, które były udziałem Agnieszki, i dalekiej od oczywistości, na którą skazana była Angela. Jednak ta możliwość dopiero się rysuje, a polski film wciąż pozostaje „filmem bez kobiet”.

Literatura

- Cowie E., 2000, *Woman as Sign (1978)*, w: Kaplan E.A., red., *Feminism and Film*, Oxford-Nowy Jork.
- Czapliński P., 2007, *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków.
- Erens P., red., 1990, *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington.
- Falkowska J., 1995, *A case of mixed identities: the representation of women in post-socialist Polish films*, „Canadian Woman Studies”, nr 16 (1).
- Graff A., 2001, *Świat bez kobiet: płęć w polskim życiu publicznym*, Warszawa.
- Haltorf M., 2004, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk.
- Jankun-Dopartowa M., 1998, *Kobieta jako McGuffin*, „Kino”, nr 9; artykuł cyt. przez T. Miczkę w artykule *Epitafia, emfazy, enigmaty, evenementy i epizody. Polski film fabularny po 1989 roku*, „Postscriptum” 2003, nr 1–2 (45–46).
- Kalinowska Blackwood I., 2004, *Alternative Constructions of Femininity in Post-World War II Polish Cinema*, referat na konferencji „American Association for the Advancement of Slavic Studies” (Boston, grudzień 2004).

- Kaplan A.E., 2000, *Is the Gaze Male? (1983)*, w: E.A. Kaplan, red., *Feminism and Film*, Oxford-New York.
- Mazierska E., 2006a, *Agnieszka and Other Solidarity Heroines of Polish Cinema*, w: Mazierska E., Ostrowska E., red., *Women in Polish Cinema*, Nowy Jork-Oxford.
- Mazierska E., 2006b, *Witches, Bitches and Other Victims of the Crisis of Masculinity: Women in Polish Postcommunist Cinema*, w: Mazierska E., Ostrowska E., red., *Women in Polish Cinema*, Nowy Jork-Oxford.
- Mazierska E., 2006c, *Witches, Shamans, Pandoras: Representations of Women in the Polish Postcommunist Cinema*, "Scope: An Online Journal of Film Studies" (June 2002), 11 maja 2006 [http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/witches-shamans-pandoras.htm].
- Mazierska E., 2006d, *Wstęp*, w: Mazierska E., Ostrowska E., red., *Women in Polish Cinema*, Nowy Jork-Oxford.
- Miczka T., 2003, *Epitafia, emfazy, enigmaty, evenementy i epizody. Polski film fabularny po 1989 roku*, „Postscriptum”, nr 1–2 (45–46).
- Mulvey L., 1999, *Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)*, w: Braudy L., Cohen M., red., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nowy Jork-Oxford.
- Ostrowska E., 2006, *Krzyszyna Janda: The Contradictions of Polish Stardom*, w: *Poles Apart: Women in Modern Polish Culture*, „Slavica”, Bloomington.
- Przylipek M., 2002, *Polski mężczyzna na ekranie. Kompleks Piszczycyka*, „Kino”, nr 12; artykuł cytowany także w szkicu T. Miczki *Epitafia, emfazy, enigmaty, evenementy i epizody. Polski film fabularny po 1989 roku*, „Postscriptum” 2003, nr 1–2 (45–46).
- Skwara A., 1992, *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland*, w: Dyer R., Vincendeau G., red., *Popular European Cinema*, Londyn-New York.
- Stachówna G., red., 1998, *Kobieta z kamerą*, Kraków.
- Stevenson M., 2000, *'I Don't Feel Like Talking to You Anymore': Gender Uncertainties in Polish Film since 1989: An Analysis of "Psy" (W. Pasikowski, 1992)*, w: Oleksy E., Ostrowska E., Stevenson M., red., *Gender in Film and the Media: East-West Dialogues*, Frankfurt.
- Szporer M., 1991, *Woman of Marble. An Interview with Kryszyna Janda*, „Cineaste”, nr 18 (3), s. 12–16; szkic cytowany przez J. Falkowską w artykule *A case of mixed identities: the representation of women in post-socialist Polish films*, „Canadian Woman Studies”, nr 16 (1).
- Szulkin P., 1993, *Psy wieszane non stop*, „Kino”, nr 5.

Justyna Beinek wykłada na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich w Indiana University – Bloomington (USA). Jej zainteresowania naukowe obejmują polską i rosyjską literaturę okresu romantyzmu, literaturę porównawczą, kultury postkomunistyczne Rosji i Europy Wschodniej oraz film. Opublikowała artykuły na temat m.in. polskiej tożsamości narodowej i struktury sztambuchów romantycznych. Jej książka pt. *Sztambuch romantyczny: pamięć, naród, autor* jest w druku.