

Krzysztof Arcimowicz

Od *macho* do opiekuna dziecka — wizerunki mężczyzn w kinie polskim po 1989 roku

Wprowadzenie

Maria Janion uważa, iż w Polsce przez dwa stulecia przeważał dość jednolity symboliczno-romantyczny styl kultury, który wraz z przemianami ustrojowymi, gospodarczymi i politycznymi w latach 90. XX wieku załamał się i został wyparty przez zamerykanizowaną kulturę masową. System wartości, który można było uznać w jego zasadniczych elementach (patriotyzm, katolicyzm, rodzina, romantyzm) za trwałe, zaczął wraz z transformacją ustrojową ulegać dynamicznym przeobrażeniom¹. Przez dziesięciolecia w Polsce mieliśmy również do czynienia z dominacją „wielkiej opowieści” socjalizmu. Przełom 1989 roku spowodował upadek metanarracji socjalistycznej, a także daleko idące przemiany społeczne². Częścią tego procesu jest przededefiniowanie ról społecznych oraz statusu mężczyzn i kobiet. W literaturze, określając całokształt zmian, których jesteśmy świadkami (a niekiedy tych, które muszą nastąpić) w relacjach między płciami, używa się pojęcia „nowy kontrakt płci”³.

W ostatnich kilkunastu latach polska kinematografia bardzo się zmieniła. Jeszcze pod koniec lat 80. była w całości finansowana przez państwo; filmy powstawały w państwowych firmach producenckich, czyli zespołach filmowych, ale już w 2001 roku 70% polskich filmów fabularnych było tworzonych przez prywatne firmy producenckie⁴. Po roku 1989 zmienił

¹ M. Janion, *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś?*, Warszawa

² Por.: Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja: migotanie znaczeń*, Kraków 1998.

³ M. Fuszara, *Nowy kontrakt płci?*, [w:] *Kobiety w Polsce na przełomie wieków. Nowy kontrakt płci?*, M. Fuszara (red.), Warszawa 2002.

⁴ M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie*, [w:] Culture.pl, grudzień 2001 (portal internetowy Instytutu Adama Mickiewicza), [w:] http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_kinematografia_w_polsce.

się nie tylko sposób finansowania filmów, ich promocji i dystrybucji, ale także tematy poruszane przez twórców. Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak w książce *KINO NAJNOWSZE* wymieniają cztery główne nurty obecne w kinie polskim dekady lat 90. Pierwszy nurt stanowiły filmy odnoszące się do poprzedniej epoki i siłą rzeczy odwołujące się do wzorców romantycznych, które były podstawą kinematografii polskiej przed rokiem 1989 (*PIERŚCIONEK Z ORŁEM W KORONIE* Andrzeja Wajdy, *ZAWRÓCONY*, *PŁUKOWNIK KWIATKOWSKI*, *ŚMIERĆ JAK KROMKA CHLEBA* Kazimierza Kutza, *CWAŁ* Krzysztofa Zanussiego, *CYNGA* Leszka Wosiewicza czy *POZNAŃ 1956* Filipa Bajona); drugi, tak zwane kino „bandyckie” (*KROLL*, *PSY I PSY II* Władysława Pasikowskiego, *MIASTO PRYWATNE* Jacka Skalskiego, *BALANGA* Łukasza Wylężałka, *MŁODE WILKI* Jarosława Żamojdy, *SARA* Macieja Ślesickiego); trzeci — kino artystyczne ze szczególnym uwzględnieniem kina „prowincjonalnego” (*WRZECIONO CZASU*, *SŁONECZNY ZEGAR* Andrzeja Kondratiuka, *CUDOWNE MIEJSCE I JAŃCIO WODNIK* Jana Jakuba Kolskiego); czwarty — dzieła próbujące zmierzyć się z codziennością kraju przechodzącego trudny okres transformacji ustrojowej (*BIAŁY* Krzysztofa Kiesłowskiego, *PANNA NIKT* Andrzeja Wajdy, *PORA NA CZAROWNICE* Piotra Łazarkiewicza, *TATO* Macieja Ślesickiego czy *HISTORIE MIŁOSNE* Jerzego Stuhra)⁵. Jak sądzę, po 1999 roku można mówić także o piątym nurcie w kinie polskim⁶, który stanowią ekranizacje klasyki literatury polskiej (*OGNIEM I MIECZEM* Jerzego Hoffmana, *PAN TADEUSZ I ZEMSTA* Andrzeja Wajdy, *PRZEDWIOŚNIE* Filipa Bajona, *QUO VADIS* Jerzego Kawalerowicza) oraz szóstym, reprezentowanym przez filmy romantyczne, charakteryzujące się lekką fabułą, kończące się obowiązkowym happy endem (*NIGDY W ŻYCIU!*, *TYLKO MNIE KOCHAJ*, *DLACZEGO NIE!* Ryszarda Zatorskiego, *JA WAM POKAZĘ!* Denisa Delica)⁷.

Między 1990 a 2000 rokiem wprowadzono na kinowe ekrany 202 polskie filmy fabularne, zaledwie 17 spośród nich zrealizowały kobie-

⁵ Por.: M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 167-197.

⁶ Analiza Przyłipiaka i Szyłaka kończy się na latach 90. XX wieku.

⁷ Należałoby również wskazać na nurt kina niezależnego, jednak filmoznawcy i krytycy filmowi różnie definiują to pojęcie. Kino niezależne bywa łączone z niesztampową tematyką i oryginalnością scenariuszy, brakiem chęci podporządkowania się twórców istniejącym trendom oraz wielkim inwestorom i producentom. Niektórzy utożsamiają kino niezależne z kinem offowym, co nie wydaje się do końca trafne, bowiem kino offowe to także filmy nieprofesjonalne z widocznymi brakami warsztatowymi (np. montażowymi).

ty⁸. W pierwszej dekadzie obecnego stulecia sytuacja nie uległa zmianie, bowiem do 2008 roku do dystrybucji w kinach trafiło ponad 100 utworów — w większości zrealizowanych przez mężczyzn. Grażyna Stachówna twierdzi, że władcami masowej wyobraźni kinowej w Polsce są mężczyźni. To oni produkują, piszą scenariusze i reżyserują filmy. „Nic więc dziwnego, że ich widzenie świata pojawia się na ekranie. W polskim kinie obowiązuje męski system wartości i skala ocen, męskie zainteresowania decydują o wyborze tematów i problematyki, męska wrażliwość przesądza o stylu filmowego obrazowania, wreszcie to męskie marzenia i tęsknoty, wzorce i stereotypy, niepokoje, lęki i frustracje prezentowane są na ekranie w sposób mniej lub bardziej jawny”⁹.

Wybór filmów analizowanych w niniejszym tekście nie był przypadkowy. Zdecydowana większość omawianych przeze mnie dzieł to produkcje komercyjne, ale właśnie takie filmy cieszą się w Polsce największą popularnością. Moim celem było wskazanie obrazów, których główni bohaterowie realizują odmienne wzory męskości. Staralem się przedstawić filmy ważne, obrazujące przemiany zachodzące w naszym kraju. Wypowałem dzieła, które zostały docenione przez krytyków i (lub) zyskały uznanie widzów. W wybranych przeze mnie filmach analizę postaci mężczyzn przeprowadzę opierając się na literaturze poświęconej problematyce tożsamości męskiej. Odwołam się głównie do poglądów Edwarda Thompsona juniora i Josepha Plecka, Elizabeth Badinter, Sandry Bem, Wojciecha Eichelbergera oraz Johna Fiske.

Konstrukcje męskości w kinie polskim w latach 90. XX wieku

Małgorzata Radkiewicz mówi: „Lata 90. to w Polsce czas nieustannych transformacji. Zmieniała się sytuacja polskiej kinematografii, status twórców, styl i tematyka ich dokonań. Debiutujący reżyserzy, wolni od ideologicznych cenzuralnych ograniczeń, mogli swobodnie wybierać strategie artystyczne. Pojawia się pytanie, czy podobne przeobraże-

⁸ G. Stachówna, *Suczka, Cycafon, Faustyna i inne kobiety w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych*. [w:] *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (red.), Kraków 2001, s. 55.

⁹ Ibidem, s. 55.

nia nastąpiły w konwencjach budowania postaci i ich reprezentacji na ekranie¹⁰.

Autorka w książce *MŁODE WILKI POLSKIEGO KINA. KATEGORIA GENDER A DEBIUTY LAT 90.* twierdzi, że wizerunki płci zaproponowane przez debiutujących reżyserów mają postać kolażu z elementami tradycji i aktualnej rzeczywistości, ale pojawiające się postacie w większości wypadków nie wykraczają poza stereotypy genderowe¹¹.

Lata 90. przyniosły kilka filmów, które na długo zapadły w pamięci widzów. Początek minionej dekady okazał się wielkim sukcesem Władysława Pasikowskiego, którego trzy pierwsze dzieła (*KROLL*, *PSY* i *PSY II: OSTATNIA KREW*) wywołały niebываły wręcz rezonans. W 1996 roku na ekrany polskich kin weszły *MŁODE WILKI* Jarosława Żamojdy. Obraz spotkał się z dużym zainteresowaniem, ponieważ bohaterowie filmu ucieleśniali w dużym stopniu tęsknoty i marzenia wielu młodych Polaków. Końcówkę lat 90. zdominował Juliusz Machulski dzięki zrealizowaniu dwóch komedii sensacyjnych o przygodach warszawskiego taksówkarza Jurka Kitera (*KILER* i *KILERÓW 2-ÓCH*). W niniejszym artykule chciałbym skupić się na analizie wizerunków mężczyzn, które pojawiły się w dziełach wymienionych powyżej reżyserów¹². Można powiedzieć, że miniona dekada stała pod znakiem filmów gangsterskich. Ten świeży nurt, przez pewien czas wyznaczający to, co nowe w kinie polskim, traktowany jako rzeczywista oznaka naszych czasów, został ochrzczony przez krytykę mianem „kina bandyckiego”¹³. Najwybitniejszego przedstawiciela zyskał w osobie Pasikowskiego. Jego filmy zostały znakomicie przyjęte przez publiczność w czasie, gdy na polskie filmy nikt nie chodził, ukształtowały na kilka lat model kina popularnego¹⁴. W 1993 roku *PSY* uzyskały miano najlepszego filmu rozpowszechnianego w kinach. Bogusław Linda, głównie dzięki roli zagranej w *PSACH*, został uznany za najlepszego aktora polskiego i stał się idolem młodzie-

¹⁰ M. Radkiewicz, „*Młode Wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 197.

¹² W artykule wykorzystałem moje badania dotyczące wzorów męskości we współczesnej kulturze polskiej opublikowane w książce *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*, Gdańsk 2003.

¹³ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, op. cit.

¹⁴ *Ibidem*, s. 179.

ży. Prawie pół miliona Polaków obejrzało na dużym ekranie historię o byłych funkcjonariuszach Urzędu Bezpieczeństwa. Jeżeli dodamy do tego, że miliony widzów oglądało filmy Pasikowskiego w telewizji oraz na kasetach wideo i płytach DVD, sukces tego twórcy wydaje się niepodważalny. Linda w roku 2000 tak mówił o PSACH: „Dla mnie pierwsze «Psy» to jeden z ważniejszych filmów lat 90. (...) To świetny film wybiegający daleko poza rzemiosło filmów gangsterskich, wprowadzający do polskiej kinematografii nową estetykę, nowy typ bohatera”¹⁵.

W niniejszym podrozdziale poddam analizie postać głównego bohatera dwóch części Psów, Franca Maurera, którego można określić mianem polskiej wersji *macho*. Filmy przedstawiają polską rzeczywistość na początku lat 90., w okresie zamętu spowodowanego zmianami ustrojowymi. Maurer, były funkcjonariusz Urzędu Bezpieczeństwa, zostaje uwikłany w rozgrywkę między mafią a policją. Zdaniem Michaela Stevensona PSY są połączeniem elementów filmu *noir* z konwencjami filmu policyjnego i gangsterskiego¹⁶. Jeden z istotnych wątków omawianych filmów Pasikowskiego stanowi relacja mężczyzna — kobieta. Dominuje w nich płęć męska, kobiety są przez mężczyzn deprecjonowane: porównywane do zwierząt, traktowane jak istoty służące jedynie zaspokajaniu męskich potrzeb seksualnych. Mimo że kobiety pojawiają się sporadycznie, to jednak przeważnie one są źródłem nieszczęść bohaterów i silnie wpływają na ich zachowania. Pasikowski na początku lat 90. odkrył zapotrzebowanie — szczególnie młodych Polaków — na agresywnego, brutalnego, poniżającego kobiety bohatera i skrzętnie to wykorzystał. Swoimi dziełami burzył konwenanse i stereotypy obecne dotychczas w kinie polskim. Mężczyźni w jego filmach posługują się często językiem ryszotkowym, wiele jest scen przemocy i okrucieństwa. Należy podkreślić, że główny bohater Psów jest w dużym stopniu powieleniem wzorca „silnego”, nieugiętego mężczyzny, obecnego w amerykańskim kinie akcji¹⁷. Badinter twierdzi, że Ameryka za po-

¹⁵ B. Linda, *Daję sobie rok*. Rozmowa Beaty Matkowskiej-Święż z Bogusławem Lindą, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 292, dod. „Gazeta Telewizyjna”, s. 4.

¹⁶ M. Stevenson, „Nie chce mi się z tobą gadać”: konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, [w:] *Gender – Film – Media*, E. H. Oleksy, E. Ostrowska (red.), Kraków 2001, s. 158.

¹⁷ Mam tu na myśli przede wszystkim postacie policjantów, kreowane przez Mela Gibsona w *Zabójczej Broni*, Bruce’a Willisa w *Szklanej Pułapce* czy Clinta Eastwooda w *Brudnym Harrym*.

średnictwem filmu narzuciła światu obraz mężczyzny silnego fizycznie i psychicznie, niewzruszonego, pewnego siebie, podejmującego ryzyko niezależnie od okoliczności¹⁸.

W pierwszej części Psów poznajemy Franca Maurera jako samotnego mężczyznę. Główny bohater źle mówi o swojej byłej żonie. Na pytanie, dlaczego go opuściła, odpowiada: „Odeszła, bo to zła kobieta była”¹⁹. Innym razem powtarza to samo, ale w sposób wulgarny. Policjant poznaje młodą, atrakcyjną dziewczynę, którą zaczyna darzyć pewnym uczuciem. Jednak Francowi przede wszystkim chodzi o to, by sprowadzić Angelę do roli uległej kochanki. W jednej ze scen dziewczyna zwierza się, że ma 17 lat. Maurer słysząc to, ironicznie stwierdza: „To ty stara dupa jesteś”²⁰. Zdaniem Eichelbergera *macho* widzi swoją rolę w tym, aby uzmysłwić kobiecie jej małość i pokazać, gdzie jest jej miejsce²¹. Angela niespodziewanie zaczyna zdradzać Maurera z jego najlepszym przyjacielem, Olem. W finałowej scenie Angela przychodzi na widzenie do zakładu karnego. Dziewczyna chce porozmawiać, ale Maurer zachowuje się jak „prawdziwy mężczyzna”, zwracając się do niej słowami: „Nie chce mi się z tobą gadać”²². Pasikowski stwierdził w jednym z wywiadów²³, że młodzi ludzie tak licznie odwiedzali kina, w których wyświetlano *Psy*, nie dlatego, że chcieli oglądać bójki lub słuchać ordynarnych wyzwisk, ale dlatego, że główny bohater, idol młodzieży, mówił do dziewczyny w ten właśnie sposób. Ta scena, jak się wydaje, ma pokazać, kto tak naprawdę rządzi światem. Kobiety są dobre do łóżka, a jeżeli są niewierne, to nie warto z nimi rozmawiać.

Stevenson zwraca uwagę, że w *PSACH* mamy wyraźnie oddzielone od siebie sfery prywatną i publiczną. Na potwierdzenie swojej tezy autor podaje przykład rodziny gangstera Grossa (Janusz Gajos). W domu widzimy go wraz z młodą elegancką żoną oraz trzema uroczymi córkami. Zdaniem Stevensona — biorąc pod uwagę brutalną bezwzględność Grossa — nasuwa się skojarzenie z radykalnym podziałem ról

¹⁸ E. Badinter, *XY: tożsamość mężczyzny*, Warszawa 1993, s. 121.

¹⁹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Psy*, scen. i reż. W. Pasikowski, 1992.

²⁰ Ibidem.

²¹ W. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, Warszawa 1998, s. 45.

²² Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Psy*, scen. i reż. W. Pasikowski, 1992.

²³ W. Pasikowski, *Jestem wkurzony*. Rozmowa Macieja Pawlickiego z Władysławem Pasikowskim, „Film” 1994, nr 4, s. 66-67.

plciowych, wypracowanym w ramach ideologii faszystowskiej: dom to dziedzina kobieca (Kinder, Küche, Kirche), zaś działalność w sferze publicznej to domena mężczyzn i jest ona zdecydowanie nieodpowiednia dla kobiet²⁴.

Interesujący trop interpretacyjny proponuje Stevenson, opisując relacje między mężczyznami. Autor, analizując grupę policjantów podczas akcji w hotelu, posługuje się metaforą rodziny. „Kluczowa sekwencja charakteryzująca tę grupę rozgrywa się w środkowej części filmu, kiedy to Gross niszczy jej członków praktycznie w pojedynkę. Wtedy to właśnie przypominają oni wyraźnie męską «rodzinę» złożoną z «ojca» (Franz, któremu nie udaje się jej obronić), Dziadka, «synów» (Nowy, Student, Młody) i różnych mniej lub bardziej podstarzałych «wójków»²⁵.

Psy II powielają znany z poprzednich filmów schemat trójkąta, który stanowią dwaj mężczyźni i niewierna kobieta. Nadia zdradza Maurera z jego najlepszym przyjacielem, Wolfem. Pasikowski tym samym podtrzymuje swoją tezę, że kobietom obce są takie cechy jak wierność czy lojalność, dlatego nie powinny się dziwić, iż są przez „prawdziwych mężczyzn”, takich jak Franc Maurer, traktowane przedmiotowo. W Psach II wizerunek głównego bohatera i jego relacji z kobietami także nie ulega zmianie. Podczas spotkania z Maurerem w restauracji Wolf (przyjaciel Franca) przedstawia mu Nadię. W czasie rozmowy wyjaśnia, kim jest Serbka: „Ty wiesz, kto to jest Nadia? Zdobyc wojenna. Kupiłem ją za skrzynkę «Johny Walkera». Mogę ci sprzedać po tej samej cenie. To jest mój jasyr»²⁶. Według Eichelbergera, typ *macho* charakteryzuje wulgaryzacja związków z kobietami również w warstwie językowej. *Macho* chce wierzyć, że kobiecie w życiu chodzi tylko o to, by zostać zaspokojoną seksualnie. Odmawia on spotkaniu kobiety z mężczyzną ludzkiego wymiaru. Tak właśnie czyni Maurer, który wypowiada się o kobietach jak o zwierzętach: „Jak ciężko myśleć, że kobieta to zwierzę, takie samo jak córka psa»²⁷.

²⁴ M. Stevenson, „*Nie chce mi się z tobą gadać*”..., op. cit., s. 162.

²⁵ Ibidem, s. 163.

²⁶ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Psy II: Ostatnia krew*, scen. i reż. W. Pasikowski

1994.

²⁷ Ibidem.

W filmach Pasikowskiego jedynymi wartościami, jakie zostają ocalone, okazują się honor i przyjaźń męska, które wzmacniają męskość zagrożoną przez miłość kobiety. W razie konfliktu tych dwóch uczuć prawie zawsze zwycięża męska solidarność. *Macho* potrzebuje przyjaźni z mężczyzną, gdyż pełni ona funkcję kompensacyjną, rekompensując brak głębokiej więzi emocjonalnej z kobietą²⁸. Dorothy Hammond i Alta Jablow mówią, iż w micie męskiej przyjaźni zawarty jest wymóg, by mężczyźni trzymali się z dala od świata kobiet, zachowując lojalność w stosunku do siebie. Przyjaźń męską cementuje współdziałanie mężczyzn w trakcie wykonywania ryzykownych przedsięwzięć²⁹. Dlatego w imię przyjaźni ciężko ranny Maurer odwozi postrzelonego Wolfa do weterynarza (mimo że Wolf stał po przeciwnej stronie konfliktu i był kochankiem Nadii), a policjant (Nowy) wypuszcza Franca z ambasady, choć jako pracownik organów ścigania ma obowiązek go aresztować. John Fiske uważa, że „męskie więzy pozwalają na interpersonalną zależność, która jednak nie koncentruje się na związku, ale na wspólnym celu, chroniąc w ten sposób męskość zamiast jej zagrażać”³⁰.

Nowsze filmy Pasikowskiego potwierdzają wzór mężczyzny zaprezentowany w trzech pierwszych utworach. Główni bohaterowie są mężczyznami, którzy często stosują przemoc, posługują się wulgarnym językiem i nie uważają kobiet za nic więcej, jak tylko za istoty służące zaspokajaniu ich potrzeb seksualnych. Nawiązując do przemysłu autora TELEVISION CULTURE można powiedzieć, iż filmy męskie — a do takich z pewnością zaliczyć należy obrazy Pasikowskiego — pełnią funkcje „określników męskości”, wypełnione są symbolami fallicznymi, takimi jak strzelby, karabiny i pistolety, symbolizującymi męską siłę³¹. W *SŁODKO-GORZKIM* (1996), *DEMONACH WOJNY WEDŁUG GOI* (1998) i *OPERACJI SAMUM* (1999) reżyser wprowadza postacie „silnych mężczyzn”, dla kontrastu umieszczając obok nich „mężczyzn słabych” (tak jak to uczynił w *KROLLU* i *PSACH*), którzy w zetknięciu z brutalną rze-

²⁸ Por. W. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, op. cit.

²⁹ D. Hammond, A. Jablow, *Gilgamesh and the Sundance Kid: the myth of male friendship*, [in:] *The making of masculinities: the new men's studies*, H. Brod (ed.), New York – London 1992, p. 241-258.

³⁰ J. Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe*, [w:] R. C. Allen, *Telewizja w badaniach współczesnych*, Kielce 1998, s. 271.

³¹ Ibidem, s. 270.

czywistością nie mają żadnych szans. Ponownie podkreśla wartość męskiej przyjaźni i honoru.

Film *MŁODE WILKI* wydaje się ważny w kontekście analizy wzorów męskości w kinie polskim po 1989 roku co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, przedstawia ważne problemy społeczne Polski w latach 90. Po drugie, Żamojda sportretował młodych mężczyzn, zachłyśniętych konsumpcyjnym stylem życia, dla których najważniejsze jest osiągnięcie sukcesu finansowego. Reżyser tak mówił o swoim debiucie filmowym: „Mój film jest przeznaczony przede wszystkim dla młodzieżowej widowni. Bohaterami są młodzi chłopcy z maturalnej klasy, którzy uważają, że cały świat należy do nich”³². Należy się zgodzić z krytykami, którzy sugerowali, że obraz jest pozbawiony psychologicznych niuansów i dosyć naiwny. Z drugiej strony, trzeba jednak docenić, iż film, opowiadając sensacyjną historię, sygnalizuje istotne problemy związane z transformacją społeczną oraz pojawienie się nowych wzorów męskości w naszym kraju. Warto zauważyć, że w 1995 roku Żamojda otrzymał nagrodę za debiut reżyserski na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Głównymi bohaterami filmu są dziewiętnastolatki: Cichy (Jarosław Jakimowicz-Kriegel) Biedrona (Paweł Deląg), Cobra (Tomasz Preniasz-Strus) oraz Robert vel Prymus (Piotr Szwed). Robert w przeciwieństwie do swoich kolegów, którzy na pierwszym miejscu stawiają pieniądze, nie ma jasno sprecyzowanego celu w życiu. Oni są przemytnikami, mają drogie samochody, pokazują się w towarzystwie pięknych dziewczyn. On jest najlepszym uczniem w szkole, który w nagrodę za świetne wyniki w nauce otrzymuje komputer, lecz nie stać go na takową, by zawieźć otrzymany sprzęt do domu. Robert stoi przed dylematem: czy podobnie jak jego rówieśnicy zająć się przemytem i mieć dużo pieniędzy, czy też pozostać uczciwym, ale biednym.

Maturzyści z filmu *MŁODE WILKI* są wyznawcami kultu pieniądza, który w latach 90. szybko rozprzestrzenił się wśród młodego pokolenia Polaków. Młodzi mężczyźni prowadzą działalność niezgodną z prawem, polegającą na przemyśle alkoholu, papierosów i handlu kradzionymi samochodami. Tytułowe „młode wilki” raczej nie dopuszczają do siebie myśli, że uczestniczą w działalności przestępczej. Wyznają

³² Cyt. za: [Filmpolski.pl; http://filmpolski.pl/fp/index.php/126437](http://filmpolski.pl/fp/index.php/126437).

oni zasadę, że cel uświęca środki. Tłumaczą swoje postępowanie tym, że czasy są takie, iż osiągnięcie sukcesu legalną drogą jest prawie niemożliwe, więc należy się chwytać wszelkich sposobów, które prowadzą do celu. Cichy podczas rozmowy z matką, która pyta go o jego plany na przyszłość i czy zamierza podjąć studia, odpowiada: „Dzisiaj są inne czasy, trzeba żyć szybko i mocno, póki się jest młodym”³³.

Edward Thompson junior i Joseph Pleck, w pracy poświęconej strukturze norm roli męskiej, opisują charakterystyczne cechy tradycyjnego modelu męskości. Wymieniają oni trzy typy norm: status, twardość i antykobiecość³⁴. Jak sadzę, to właśnie główni bohaterowie filmu *Żamojdy* realizują w swoim życiu ten wzór męskości. Jednak dla młodych mężczyzn urzeczywistnianie tego wzoru jest bardzo niewygodne i stresujące. Stają się oni więźniami męskości obsesyjnej i przymusowej, która nigdy nie daje im wytchnienia. Przemozna chęć osiągnięcia sukcesu finansowego i wymóg polegania wyłącznie na sobie prowadzą maturzystów do tragedii. Jedynym ocalałym okazuje się Robert, który ucieka z zasadzki. On w przeciwieństwie do swoich kolegów ma jeszcze szansę, by dokonać wyboru właściwej drogi życiowej. W tym kontekście ważna jest relacja Roberta z Cleo (Michelle Cleo Godsay). Dziewczyna próbuje uświadomić młodemu mężczyźnie, że jako przemytnik jest nikim. Zarzuca Robertowi „łatwość z jaką przystosował się, kosztem własnych planów i ambicji do dominującego modelu męskości”³⁵. Końcowa scena filmu zdaje się sugerować, że Robert zerwie z działalnością przestępczą.

Odmienny wzorzec męskości, od dominującego w kinie polskim w latach 90., przedstawia w swoich dziełach jeden z najbardziej uznanych polskich reżyserów, Juliusz Machulski. Główni bohaterowie jego obrazów powstałych w minionej dekadzie to wrażliwi i ciepli mężczyźni, którzy zachowują sympatyczny u dorosłego mężczyzny rys chłopięcości³⁶. Kompozytor muzyki w *VIP-ie* (Wojciech Malajkat), nauczyciel

³³ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Młode Wilki*, scen. J. Żamojda, J. Dąbała, reż. J. Żamojda, 1995.

³⁴ E. Thompson jr., J. Pleck, *The structure of male role norms*, [in:] *Changing men: new directions in research on men and masculinity*, M. S. Kimmel (ed.), Newbury Park 1987.

³⁵ M. Radkiewicz, „*Młode Wilki*” polskiego kina..., op. cit., s. 77.

³⁶ Por.: B. Janicka, *Siara, Kiler i inni*, „Film” 1997, nr 12, s. 68.

angielskiego (Paweł Kukiz) z GIRL GUIDE i warszawski taksówkarz (Cezary Pazura) w KILERZE I KILERACH 2-ÓCH są zwykłymi ludźmi, których dość monotonne życie ulega przemianie, gdy zostają wplątani w afery kryminalne. W niniejszym tekście skupię się na analizie dwóch komedii opowiadających o perypetiach warszawskiego taksówkarza, Jurka Kilera. Obrazy te przedstawiają zmieniającą się polską rzeczywistość i mimo że są komediami, nie proponują tylko beztrudnej zabawy. Machulski zręcznie pokazuje pewne charakterystyczne elementy nowej rzeczywistości, nieznane wcześniej problemy, nowe wzory zachowań mężczyzn. Widzowie uznali świat przedstawiony przez reżysera za znajomy i trafny — pierwszą część przygód Kilera obejrzało w kinach około dwóch milionów Polek i Polaków. Obraz ten otrzymał nagrodę publiczności na XXII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, a Cezary Pazura został uznany przez czytelników „Filmu” za najlepszego aktora polskiego 1998 roku i uhonorowany Złotą Kaczką.

Jak sądzę, postać Jurka Kilera ma zauważalny androgyniczny rys. Sandra Lipsitz Bem mówi, że pojęcie androgynii odnosi się do połączenia zachowań i cech osobowości, które tradycyjnie uważa się za męskie lub kobiece. Jednostką androgyniczną jest ktoś, kto jest zarówno niezależny jak i opiekuńczy, zarówno agresywny jak i łagodny, zarówno stanowczy jak i uległy, zarówno męski jak i kobiecy, zależnie od stosowności tych różnych zachowań w danej sytuacji³⁷. Badinter dodaje, iż tożsamość androgyniczna przypomina grę dwóch uzupełniających się elementów i pozwala na przyływy i odpływy w ekspozycji cech kobiecych i męskich. Autorka książki XY. TOŻSAMOŚĆ MĘŻCZYZNY podkreśla, że nie należy mieszać pojęć androgynizmu i kobiecości. Mężczyzna o osobowości androgynicznej nie jest pozbawiony męskości³⁸. Główny bohater filmów Machulskiego to przykład mężczyzny wrażliwego i opiekuńczego. Nie ogranicza swego zachowania jedynie do stereotypu męskości, nie unika zachowań uważanych za typowe dla przeciwnej płci. Jurek Kiler zupełnie nie stosuje się do jednego z najważniejszych imperatywów tradycyjnego modelu męskości, nakazującego nigdy nie okazywać emocji. Przeciwnie, jest on człowiekiem ekspresyjnym i często uzewnętrznia emocje.

³⁷ S. Lipsitz Bem, *Androgynia psychiczna a tożsamość płciowa*, [w:] *Psychologia i życie*, P. G. Zimbardo, F. L. Ruch (red.), Warszawa 1988.

³⁸ E. Badinter, XY: *Tożsamość mężczyzny*, op. cit., s. 144-148.

Warszawski taksówkarz wpada w tarapaty, kiedy zostaje niesłusznie uznany za płatnego zabójcę, po tym jak w jego samochodzie policjanci odnajdują karabin snajperski. W wielu sytuacjach Jurek jest zupełnym zaprzeczeniem wyrachowanego, niewzruszonego zabójcy. Jurek, w przeciwieństwie do mężczyzn z filmów Pasikowskiego, mówi dobrze o kobietach, nie używa wulgarnego języka, pomaga kobietom, wykazując wrażliwość na ich problemy, ale jednocześnie potrafi być stanowczy i bronić swoich racji. W jednej ze scen obserwujemy sprzeczkę między Kilerem a jednym z bossów świata przestępczego, Siarą (Janusz Rewiński). Gangster, oglądając program telewizyjny prowadzony przez Ewę Szańską, zaczyna poniżać dziennikarkę: „O, tej francy nie lubię. To telewizyjny kurwizson jeden”³⁹. Kiler, nie zważając na to, iż może narazić się gangsterowi, stanowczo oświadcza, że jego zdaniem dziennikarka jest miłą kobietą i nie należy jej obrażać. Istotne dla moich rozważań są relacje między Jerzym Kilerem i Ewą (Małgorzata Kożuchowska). Od początku znajomości Jurek usiłuje przekonać dziewczynę, że nie jest żadnym płatnym mordercą. Główny bohater ma dość udawania kogoś, kim nie jest i kim nie chciałby być. Chce raz na zawsze zrzucić maskę *macho*, która mu bardzo przeszkadza i komplikuje życie, gdyż nie może podobać wymaganiom tego wzoru mężczyzny. Nakazy zawarte w tradycyjnym modelu męskości, uznające konieczność skrywania uczuć i wszelkich oznak słabości, wyraźnie mu nie odpowiadają. Jurek pragnie, żeby Ewa zainteresowała się nim nie z powodu rozgłosu, który towarzyszy płatnemu zabójcy, lecz dlatego, iż jest wrażliwym mężczyzną, który ją kocha i oczekuje odwzajemnienia uczucia.

Jurek w *KILERACH 2-ÓCH* przeistacza się ze zwykłego obywatela w powszechnie znanego i szanowanego biznesmena. Prowadzi styl życia charakteryzujący ludzi z wyższych sfer: ubiera się elegancko, pojawia się na imprezach charytatywnych, pokazuje się w towarzystwie polityków⁴⁰. Ta metamorfoza jest jeszcze jednym dowodem na to, że postać Jurka łączy w sobie cechy osobowości typowe dla ludzi andro-

³⁹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kiler*, scen. P. Weresniak, reż. J. Machulski, 1997.

⁴⁰ W *Kilerach 2-óch* Machulski wyraźnie nawiązuje do filmu *Forrest Gump*. Jurek, podobnie jak Forrest, poznaje prezydenta Clintona, Jana Pawła II i wiele innych sławnych osobistości.

gynicznych. W zależności od sytuacji Kiler potrafi bowiem okazać swą łagodność bądź stanowczość. W jednej ze scen widzimy, jak instruuje pracowników lotniska, zwracając uwagę, by dzwoniли do niego tylko w naprawdę istotnych sprawach. Wydaje im również polecenie, aby bez stwarzania jakichkolwiek przeszkód wydawali przesyłki jego narzeczonej. Co warte podkreślenia, przedsięwzięcia finansowe realizuje razem ze swoją narzeczoną. Stanowią oni przykład związku partnerskiego, w którym oboje mają prawo do urzeczywistniania swoich aspiracji. To, że Jurek stał się osobą sławną, w niczym nie zmieniło jego uczuć do Ewy. Zwracając się do narzeczonej, używa zdrobnienia „Ewuniu”. Przedstawiając dziewczynę, posługuje się zwrotem: „Moja narzeczona Ewa”⁴¹. Ma do niej całkowite zaufanie, dlatego dziewczyna jedzie w jego imieniu na lotnisko po odbiór złota przekazanego na „Fundację Jurka Kilera”.

Postać Jurka jest przykładem mężczyzny, który poprzez ujawnienie targających nim konfliktów odsłania swe człowieczeństwo. Główny bohater ma kompleksy związane z własną męskością. Dostrzega, iż maska *macho*, którą w wyniku zaistniałych okoliczności musiał założyć, sprawia, że ma powodzenie u kobiet i że z respektem jest traktowany przez mężczyzn. Jednak zdaje sobie sprawę z tego, iż udawanie przed samym sobą i przed otoczeniem kogoś, kim w rzeczywistości nie jest, stanowi dla niego zbyt duże obciążenie. Dochodzi do wniosku, że nie potrafi dłużej oszukiwać samego siebie, gdyż nie jest w stanie odrzucić części swego człowieczeństwa i pozbyć się ważnego dla niego elementu kobiecości.

Wzór męskości realizowany przez Jurka Kilera jest pewnym wyjątkiem, bowiem w latach 90. w filmach polskich dominowało kino gangsterskie, które powielało postać mężczyzny „twardego”, rywalizującego o władzę, pieniądze i kobiety, stosującego przemoc fizyczną w celu podporządkowania innych. „Filmom bandyckim” zarzucano, że gloryfikują świat wulgarny, pełen mentalnego brudu, zamazanych wartości, męskiego szowinizmu oraz kultu pieniądza i wartości materialnych. Kino tworzone przez Pasikowskiego i innych reżyserów mieszczących się w tym nurcie nazywano również „kinem nihilistycznym”, przy czym

⁴¹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kilerów 2-óch*, scen. J. Machulski, R. Zatorski, reż. J. Machulski, 1999.

można zgodzić się z twierdzeniem, iż były to po prostu filmy komercyjne, w których nihilizm moralny był w kalkulowanym elemencie całości zaprogramowanej z myślą o sukcesie finansowym.

Trzeba w tym miejscu powiedzieć, że polscy twórcy dosyć rzadko pochyłali się nad problemem ojcostwa. W najsztywniejszych produkcjach minionej dekady (KROLL, PSY, PSY 2, MŁODE WILKI, KILER I KILERÓW 2-ÓCH) ten problem nie pojawił się w ogóle lub stanowił wątek poboczny. Na tym tle wyróżnia się film Macieja Ślesickiego TATO (1995). Reżyser przedstawił walkę ojca o prawo do opieki nad kilkuletnią córką. Jednak był to tylko pretekst do ukazania szerszego problemu „wojny płci”. Większość kobiet występujących w tym filmie to postacie zdecydowanie negatywne, które starają się, jak tylko mogą, uprzykrzyć życie głównemu bohaterowi (mam tu na myśli niezrównoważoną psychicznie żonę, wiedźmowatą teściową, stronnictwą sędzię i strażniczkę miejską). Trudno powiedzieć, że Michał (Bogusław Linda) jest dobrym ojcem. Kiedy córka żali się, że jeden z chłopców dokucza jej w szkole, ojciec instruuje, by następnym razem, kiedy będzie ją zaczepiał, kopnęła go z całej siły w krocze — co też córka czyni, powodując obrażenia u chłopca. Główny bohater zaprasza do domu kochankę, która zostaje na noc. Na pytanie dziecka, dlaczego obca kobieta spędziła z nim noc, odpowiada, że dorosły mężczyzna musi co jakiś czas spać z dorosłą kobietą⁴².

Warto również zauważyć, że w minionej dekadzie tematem tabu w kinie polskim był problem homoseksualizmu. Pewne wyjątki stanowią tu filmy Mariusza Grzegorzka, ROZMOWA Z CZŁOWIEKIEM Z SZAFY (1993) oraz film Mariusza Trelińskiego EGOIŚCI (2000)⁴³. Jednym z głównych bohaterów EGOISTÓW jest homoseksualista, który osiągnął sukces finansowy, ale jest skazany na niespełnienie w życiu osobistym. Filip (Jan Frycz) rozstał się — jak mówi — ze sto pierwszym kochankiem i nie radzi sobie z samotnością, nie ma już siły duchowej, by jeszcze raz podjąć próbę budowania z kimś trwałego związku. Samobójstwo głównego bohatera jest tyleż widowiskowe, co przerażające — jego śmierć w płomieniach obserwują znajomi, którzy przyszli na przyjęcie. W płonąjącym domu, półnagi, okryty gorsetem, trzymający

⁴² Por.: M. Radkiewicz, „Młode Wilki” polskiego kina..., op. cit., s. 153.

⁴³ O ile zgodzimy się, że film zrealizowany w 2000 r. kończy dekadę lat 90.

w rękę szmacianą lalkę mężczyzna, wygląda tragicznie i groteskowo zarazem. W utworze Grzegorzka głównym bohaterem jest dwudziestolatek, który siedzi w szafie w pokoju na poddaszu i wspomina swoje dzieciństwo. Karol (Rafał Olbrychski) był wychowywany przez zaborczą matkę — jego ojciec zmarł, zanim chłopiec się urodził. Matka Karola nie posyła go do szkoły, nie pozwala mu się usamodzielnąć. Jest on postacią tragiczną, nie radzi sobie w życiu i szuka schronienia w szafie⁴⁴.

Według Małgorzaty Radkiewicz zamknięcie dekady rozpoczętej przez Pasikowskiego stanowi — wspomniany — film *EGOIŚCI*. Autorka pisze: „Kiedy jeden z tytułowych egoistów pozwolił sobie na chwilę słabości, okazało się, że łatwiej mu ronić łzy z żalu nad własnym ciałem, udręczonym przez narkotykowy głód, niż wzruszyć się nad narodzinami dziecka. Tymczasem przyjaciel, czuwający zamiast niego przy inkubatorze, zdaje się dochodzić do podobnego wniosku co analitycy kultury, którzy zauważają, iż minął okres, gdy mężczyźni musieli przekształcać swoje uczucia w zachowania pozbawione sentymentów. Teraz muszą nauczyć się je okazywać, bowiem bez tego, podkreślają obserwatorzy, nie da się osiągnąć pełni rozwoju osobowości ani spokoju wewnętrznego. Wprawdzie Trelński pozostawiając otwarte zakończenie, zaznaczył szansę dla reinterpretacji męskości, na próżno jednak doszukiwać się w jego filmie zapowiedzi syndromatycznych zmian w proponowanych przez polskie kino męskich wizerunkach”⁴⁵.

Jak sądzę, diagnoza filmoznawczyni była nieco zbyt pesymistyczna, o czym świadczą filmy powstałe w naszym kraju w pierwszej dekadzie obecnego wieku.

Wizerunki mężczyzn w kinie polskim na początku XXI stulecia

Można zaryzykować tezę, że po modzie na produkcje gangsterskie, w których główni bohaterowie byli „twardymi” mężczyznami, przyszedł czas — zarówno w kinie artystycznym, jak i komercyjnym —

⁴⁴ Zob.: M. Radkiewicz, „*Młode Wilki*” polskiego kina..., op. cit., s. 173-178.

⁴⁵ M. Radkiewicz, „*Młode Wilki*” i „*Egoiści*”. *Wizerunki mężczyzn w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Gender – Kultura – Społeczeństwo*, M. Radkiewicz (red.), Kraków 2002, s. 97.

na wrażliwego męskiego bohatera. W krótkim odstępie czasu powstały w Polsce trzy dzieła: EDI (2002), ŻUREK (2003)⁴⁶, ZMRUŻ OCZY (2003) — w filmach tych pojawiły się postacie opiekuńczych mężczyzn. W następnych latach zaczęły w Polsce dominować komedie romantyczne, których głównym tematem jest miłość: NIGDY W ŻYCIU! (2004), JA WAM POKAZĘ! (2006), TYLKO MNIE KOCHAJ (2006), DLACZEGO NIE! (2006), ROZMOWY NOCĄ (2007)⁴⁷. Główni bohaterowie tych utworów to mężczyźni dobrze sytuowani, którzy nawiązują partnerskie relacje z kobietami.

Jedną z najgłośniejszych produkcji na początku obecnej dekady w naszym kraju był film Piotra Trzaskalskiego EDI. Obraz ten został doceniony nie tylko przez krytyków (zdobył wiele nagród na festiwalach krajowych i zagranicznych), ale zyskał także uznanie widzów (obejrzało go w kinach ponad 420 tysięcy osób). Tytułowy bohater — Edi (Henryk Gołębiowski), mieszka wraz ze swoim przyjacielem Jureczkiem (Jacek Braciak). Mężczyźni utrzymują się ze zbierania złomu i rzeczy znalezionych na śmietniku. Edi zostaje oskarżony przez młodą kobietę o gwałt. Dziewczyna rodzi dziecko, które zostaje oddane Ediemu na wychowanie. Mężczyzna, mimo iż wie, że nie jest biologicznym ojcem chłopczyka, szybko się do niego przywiązuje. Główny bohater wyjeżdża na wieś, gdzie znajduje warunki, by w spokoju wychowywać dziecko. W filmie jest wiele scen, co warto podkreślić, doskonale zrealizowanych przez autora zdjęć Krzysztofa Ptaka, ukazujących Ediego podczas fizycznej opieki nad dzieckiem. Widzimy jak Edi karmi niemowlę butelką z mlekiem, kiedy zmienia pieluchy i czule przytula dziecko. Jednak najbardziej ujmujące są kadry, gdy leżący na pomoście Edi delikatnie trzyma dłoń niemowlęcia i szepce: „Zostaniemy tu trochę, wiesz? To lepsze miejsce od miasta. Tutaj wszystkiego ciębie nauczę: będziemy chodzić na ryby, pomagać przy zwierzętach

⁴⁶ *Żurek* został zrealizowany jako film telewizyjny, ale był również wyświetlany w kinach.

⁴⁷ Niektórzy autorzy sytuują w nurcie komedii romantycznych również *Testosteron* (2007) i *Lejdis* (2008). Są to niewątpliwie komedie, ale – moim zdaniem – nie są to typowe komedie romantyczne. Dziś gatunki filmowe mieszają się ze sobą, często powstają utwory hybrydowe łączące różne konwencje gatunkowe – wśród nich umieściłbym filmy *Testosteron* i *Lejdis*, które zespajają elementy komedii romantycznej i tragikomedii.

i żyć powoli, żeby nam już nic nie umknęło, żeby niczego nie przegapić (...)”⁴⁸. Niestety, ta idylla zostaje przerwana przez przyjazd matki i ojca dziecka, którzy domagają się zwrotu syna. Edi nie mówiąc ani słowa idzie do domu, bierze na ręce chłopczyka i oddaje matce. Długo wpatruje się w odjeżdżający samochód, w którym znajduje się dziecko. Twarz głównego bohatera wyraża wielkie cierpienie. Bardzo znamienne jest zachowanie Ediego w stosunku do dziesięcioletniego chłopca. Edi sprzedaje ulubione książki, by kupić ubogiemu chłopcu zabawkę i sprawić mu wielką radość.

Trzaskalskiemu zarzucano, że opowiedział w swoim filmie historię nieprawdziwą, która nie mogła się zdarzyć, że zupełnie pominął problem adopcji dziecka, że tacy mężczyźni jak Edi — ciepłi, empatyczni, opiekuńczy i wspaniałomyślni — nie istnieją. Nawet jeśli krytycy filmu mają trochę racji, nie umniejsza to wartości dzieła. Film Trzaskalskiego jest z pewnością godny uwagi, bardziej wartościowy niż wiele filmów, w których pojawiają się zupełnie odrealnione postacie „supermenów” i „twardych” mężczyzn.

Postać wrażliwego i opiekuńczego mężczyzny występuje również w obrazie *ŻUREK*, zrealizowanym przez Ryszarda Brylskiego na motywach opowiadania Olgi Tokarczuk. Akcja filmu rozgrywa się w przygranicznym miasteczku. Bohaterkami opowieści są Halina (Katarzyna Figura) i jej piętnastoletnia córka Iwonka (Natalia Rybicka). Kiedy dziewczyna nieco opóźniona w rozwoju rodzi synka, matka Iwonki postanawia odnaleźć ojca dziecka. Nie jest to jednak proste, ponieważ córka nie chce powiedzieć, kto jest ojcem. Kobiety trafiają do domu Matuszka (Zbigniew Zamachowski) — mężczyzny, który pomagał Iwonce. Dziewczyna wskazuje na jednego ze znajomych Matuszka jako na ojca dziecka, lecz mężczyzna twierdzi, że nie był w żadnej relacji z Iwonką. Kobiety chcą opuścić mieszkanie, ale Matuszek zatrzymuje je i mówi: „Zaraz, zaraz, chwila. Ja jestem ojcem tego małego”⁴⁹. Bierze dziecko na ręce, co w sensie symbolicznym można odczytać jako przyznanie się do ojcostwa. Żona mężczyzny jest zaskoczona zachowaniem męża, ale on stanowczo oświadcza, że to jego dziecko. Matuszek przyznaje się do oj-

⁴⁸ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Edi*, scen. W. Lepianka, P. Trzaskalski, reż. P. Trzaskalski, 2002.

⁴⁹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Żurek*, scen. i reż. R. Brylski, 2003.

costwa, choć wie, że ojcem biologicznym jest ktoś inny.

W *ŻURKU* odnajdujemy zatem podobną historię jak tę przedstawioną w filmie Trzaskalskiego. Matuszek posiada podobne do Ediego cechy: jest opiekuńczy, wrażliwy, gotowy do poświęceń. Jedna z pierwszych scen filmu ukazuje Matuszka, który widząc kobietę z dzieckiem na rękach, biegnącą w kierunku odjeżdżającego autobusu PKS, naraża swoje zdrowie i zatrzymuje autobus. Mężczyzna bezinteresownie naprawia wózek dziecięcy i przekazuje go Iwonce. W kilku scenach widzimy jak Matuszek trzyma niemowlę na rękach i uśmiecha się do chłopczyka. Z postaci Matuszka emanuje ciepło i dobroduszość. Ediego i Matuszka łączy niezdolność zapłodnienia kobiety, niemożność zostania ojcem biologicznym: tego pierwszego okaleczyli bracia dziewczyny, która posądziła go o gwałt, natomiast Matuszek jest bezpłodny. Trzeba dodać, że zarówno w *EDIM*, jak i w *ŻURKU* w roli opiekunów dziecka pojawiają się mężczyźni nieatrakcyjni fizycznie, żyjący w ubóstwie. Edi i Matuszek często są nieogoleni, chodzą w podniszczonych ubraniach, mieszkają w starych, rozpadających się domach. Jednak kino polskie nie dało nam długo czekać na dobrze sytuowanego i przystojnego opiekuna dziecka.

Komedia romantyczna *TYLKO MNIE KOCHAJ* osiągnęła ogromny sukces frekwencyjny — na dużym ekranie obejrzało ją 1,8 miliona widzów. Głównym bohaterem filmu jest młody architekt (Maciej Zakościelny), który kieruje dobrze prosperującą firmą specjalizującą się w projektowaniu wnętrz; posiada piękny apartament w Warszawie i luksusowe auto. Pozostaje w luźnym związku z Agatą (Agnieszka Dygant), która jest współwłaścicielką pracowni architektonicznej. Michał prowadzi poukładane, ale — w gruncie rzeczy — dość nudne życie. Monotonia życia zostaje przerwana z chwilą, kiedy do domu Michała puka siedmioletnie dziecko. Dziewczynka oświadcza, że jest jego córką i że on powinien się nią zaopiekować. Michał wydaje się być bardzo zaskoczony zaistniałą sytuacją, nie wierzy dziewczynce i próbuje znaleźć jej rodziców, co jednak okazuje się trudne. Stopniowo nawiązuje się więź emocjonalna między rezolutną Michaliną a jej opiekunem. Architekt nie może wziąć urlopu (finalizuje ważne zlecenie), dlatego musi zabrać dziecko do swojej pracy, czym wzbudza sporą sensację. Cały swój wolny czas spędza z Michaliną: wspólnie gotują, chodzą na zakupy i do parku. Pewnej nocy dziewczynka widząc, że mężczyzna nie może

spać przychodzi do niego i nawiązuje rozmowę. Michał mówi, że jest bardzo szczęśliwy z obecności dziewczynki w jego domu i że będzie mu bardzo smutno, jeśli odejdzie, po czym dodaje: „Zawsze będziesz moją córką i zrobię dla ciebie wszystko”⁵⁰.

Zupełnie odmienny wzór (raczej należałoby powiedzieć antywzór) opiekuna i wychowawcy przedstawia Magdalena Piekorz w głośnym filmie PRĘGI (2004)⁵¹, którego scenariusz oparto na książce Wojciecha Kuczoka GNÓJ. Wychowanie bazujące na stosowaniu zakazów i kar, w którym dziecko nie jest traktowane podmiotowo, lecz instrumentalnie, nie zawsze przynosi pożądany skutek. Zgubienie pozytywnego przekazu emocjonalnego zubaża relacje między ojcem i dzieckiem, powodując frustrację dziecka, które potrzebuje ojcowskiej miłości i szacunku. Ponadto nagminne stosowanie kar cielesnych przez ojca często negatywnie odbija się na rozwoju psychicznym dziecka. Powyższe problemy zostały poruszone przez twórczynię PRĘGÓW. Film przedstawia relacje między dwunastoletnim Wojtkiem (Wacek Adamczyk) a jego ojcem (Jan Frycz). Po śmierci matki ojciec sam wychowuje chłopca, chce, aby syn stał się prawdziwym mężczyzną. Jego metody wychowawcze bazują na stosowaniu kar — Wojtek jest bity pejcem. Co bardzo znamienne, główny bohater jest przekonany, iż realizowany przez niego model wychowania jest najlepszy, ale chłopak zamiast widzieć w ojcu autorytet, panicznie się go boi. Jako dorosły mężczyzna Wojtek (Michał Żebrowski) ma problemy z nawiązaniem głębszych więzi emocjonalnych z innymi ludźmi. Jest samotnikiem, utrzymuje się z pisania artykułów, a jego hobby stanowi chodzenie po jaskiniach. Postępuje według bardzo surowych zasad, co często prowadzi do konfliktów. Skrywa swoją wrażliwość i cierpienie pod maską bezkompromisowego, „twardego” mężczyzny.

W komediach romantycznych, które odniosły wielki sukces w ostatnich latach, nie ma tak wyrazistej postaci opiekuna dziecka, jak w TYLKO MNIE KOCHAJ, ale są w nich przedstawieni wrażliwi mężczyźni, pragnący budować partnerską relację z kobietą (jest to jeden z charakterystycznych elementów konwencji gatunkowej). W obrazie NIGDY

⁵⁰ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Tylko mnie kochaj*, scen. i reż. R. Zatorski, 2006.

⁵¹ Film otrzymał szereg nagród, m.in. Grand Prix na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2004 roku.

w ŻYCIU — który zapoczątkował modę na filmy romantyczne — pojawia się postać przystojnego socjologa, współpracującego z redakcją popularnego pisma⁵². Adam (Artur Żmijewski) nawiązuje znajomość z atrakcyjną dziennikarką. Judyta (Danuta Stenka) jest kobietą po przejściach, która zarzeka się, że nie zaangażuje się w związek z mężczyzną. Jednak urok Adama, jego delikatność i wyczucie sytuacji sprawiają, że znajomość zaczyna się coraz bardziej zacieśniać. Mężczyzna nie traktuje tu kobiety jak kolejnej „zdobyczy”, którą trzeba zdominować, lecz pragnie nawiązać głęboką więź emocjonalną z partnerką. Podobny wizerunek mężczyzny przedstawiono w JA WAM POKAŻĘ! — produkcji będącej adaptacją kolejnej książki Grocholi. W filmie redaktor radiowy (Paweł Dełag) jest zakochany — z wzajemnością — w Judycie. Mężczyzna tworzy partnerską relację z Judytą, szanuje jej aspiracje i stara się ją wspierać w trudnych chwilach. Ich związek zostaje wystawiony na trudną próbę, ale wszystko kończy się dobrze.

Warto zauważyć, iż komedie mieszczące się w nurcie romantycznym są surowo oceniane nie tylko przez krytyków filmowych — którzy zarzucają im naiwność fabuły, niedojrzałość bohaterów, kiczowatość — ale również przez feministki. Kazimiera Szczuka w artykule LOGO NA LEJDI pisze: „Komedia romantyczna to rodzaj skrajnie skomercjalizowanej fantazji erotycznej, opracowanej na użytek rynku i naszpikowanej różnymi logo. Kobięce pożądanie zostaje tu przechwycone, poddane obróbce i przetworzone w rodzaj syntetyku. Im więcej takich filmów, im silniej utrwała się model mieszczańskiej plastikowej lejdi, tym mniejsza nadzieja na to, że kultura polska przemówi jeszcze jakimiś zróżnicowanymi indywidualnymi głosami”⁵³.

Zarzuty stawiane przez krytyków komediom romantycznym są słuszne, ale tylko częściowo. Zgadzam się z sugestią, że wizerunki płci pokazywane w komediach romantycznych mogłyby być — odwołując się do przemysłów Szczuki — mniej „plastikowe”. Z drugiej strony, nie można zapominać o tym, że filmy są osadzone w konwencji gatunkowej, która narzuca pewne wymagania co do wizerunków kobiet i mężczyzn, rysu psychologicznego postaci, a także sposobu prowadzenia narracji.

⁵² Warto dodać, że scenariusz tego filmu powstał na podstawie powieści Katarzyny Grocholi.

⁵³ K. Szczuka, *Logo na lejdi*, „Polityka” 2008, nr 8, s. 64.

Należy zaznaczyć, że w kinie polskim po 2000 roku pojawiło się szeregi produkcji sensacyjnych, jednak nie odniosły one wielkiego sukcesu. W filmach tych powielano tradycyjny wzorzec męskości. W niniejszym artykule moim głównym celem było zaprezentowanie różnych modeli męskości i sposobów konstruowania tożsamości męskiej, dlatego też produkcje zaliczane do kina sensacyjnego, powstałe w obecnej dekadzie, nie były przeze mnie analizowane.

Refleksje końcowe

W nurcie „kina bandyckiego”, które zdominowało minioną dekadę, mamy do czynienia z wyraźną dewaluacją i stłumieniem cech kobiecych w patriarchalnie skonstruowanej męskości⁵⁴. Filmy polskie przed rokiem 1989 były zbudowane na etosie inteligenta, zaś w latach 90. inteligencki etos i punkt widzenia został zamieniony przez drobno-mieszczkański etos bogacenia się. Kino dostrzegło kult pieniądza i wartości materialnych, który rozprzestrzenił się w Polsce kapitalistycznej⁵⁵. Jednak trzeba podkreślić, że mężczyźni w analizowanych przeze mnie filmach, ale i w wielu innych również (np. BIAŁY, BALANGA, MIASTO PRYWATNE, VIP, GIRL GUIDE, SARA, NOCNE GRAFFITI, AMOK, DŁUG), dochodzą do dużych pieniędzy dzięki przypadkowi, prowadząc działalność przestępczą bądź dzięki nieuczciwym machinacjom. Wprawdzie kino komercyjne przełomu ustrojowego przestrzega przed oddziaływaniem zachodnich wzorców konsumpcji od zachodniego etosu pracy, pokazując, iż takie postępowanie prowadzi do dramatycznego końca, to jednak obok kombinatorów, cwaniaków, przemysłowców czy wreszcie typów spod ciemnej gwiazdy nie pojawił się bohater, który byłby przeciętnie uczciwy i który zamożność swą osiągałby dzięki ciężkiej pracy. Filmy powstałe w minionej dekadzie sugerują, iż klasa średnia rekrutuje się z ludzi pozbawionych moralności, którzy nie zawahają się przed popełnieniem niemal żadnej podłości, byleby tylko osiągnąć sukces ekonomiczny. Po roku 2000 w kinie polskim coraz częściej możemy obserwować mężczyzn dobrze sytuowanych, którzy sukces za-

⁵⁴ Por.: J. Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe*, op. cit.

⁵⁵ Por.: M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, op. cit.

wdzięczają swojej ciężkiej pracy, a nie prowadzeniu działalności prze-
stępczej.

„Twardy” i agresywny bohater obrazów Pasikowskiego oraz filmów zrealizowanych przez innych twórców, których dzieła mieszczą się w nurcie „kina bandyckiego”, stopniowo coraz mniej podobał się widzom. Kolejne filmy reżysera Psów cieszyły się dużo mniejszym uznaniem publiczności. W obecnej dekadzie pojawił się zupełnie nowy wzorzec męskości — mężczyzna opiekuńczy. Zachodni autorzy zwracają uwagę, że pojmowanie męskości jako opierającej się na pracy zarobkowej (*work based gender*) podlega obecnie ewolucji w kierunku męskości opartej na trosce o innych (*caring masculinity*)⁵⁶.

Należy jednak zauważyć, że często w polskich filmach opiekunami dzieci zostają — na skutek splotu okoliczności — mężczyźni niebędący biologicznymi ojcami. Nadal w kinie polskim odczuwalny jest deficyt ojca, który jest odpowiedzialny i wrażliwy, który chce opiekować się swoim dzieckiem i nawiązać z nim głęboką więź emocjonalną.

Wielki sukces filmów romantycznych zbiegł się z triumfem polskich seriali telewizyjnych. Jak sądzę, nie jest to jedynie kwestia przypadku. Publiczność — którą stanowią głównie kobiety — coraz chętniej wybiera filmy wolne od przemocy i okrucieństwa, które prezentują męską przystojność i jednocześnie wrażliwego, nawiązującego partnerską relację z piękną i zarazem inteligentną kobietą. Najwyraźniej widzowie potrzebują obcowania z tym wyretuszowanym, bajkowym — i często kiczowatym — światem, który dobrze koresponduje z ich tęsknotami i pragnieniami.

⁵⁶ Zob.: A. Kwiatkowska, A. Nowakowska, *Mężczyzna polski. Psychospołeczne czynniki warunkujące pełnienie ról zawodowych i rodzinnych*, Białystok 2006.