

Krzysztof Arcimowicz, Katarzyna Citko

Męskość i kobiecość w trakcie przemiany

Jak już wspomnieliśmy, od początku swego istnienia sztuka filmowa miała ambicje odzwierciedlania rzeczywistości, a zarazem kreowania nowych wzorów i postaw. Film jest jednym z mediów najszybciej reagujących na zmiany, zwłaszcza o charakterze społecznym i kulturowym. Nie należy jednak z tego faktu wyciągać wniosku, iż sztuka filmowa jest prostą socjografią. Na kształt dzieła, oprócz kontekstu społeczno-kulturowego, w którym ono powstaje, wpływ mają także osobowość i światopogląd twórców oraz ich wrażliwość. Ważna jest również konwencja gatunkowa, ponieważ narzuca pewne wymagania co do wizerunków kobiet i mężczyzn, rysu psychologicznego postaci, a także sposobu prowadzenia narracji. Trzeba mieć również świadomość, iż analizy i interpretacje filmów stanowią jedynie pewną propozycję odczytań sensów niesionych przez nie, zatem nie należy traktować zaprezentowanych w niniejszej pracy tropów interpretacyjnych jako ostatecznej wykładni.

Żyjemy w świecie czasoprzestrzennej kompresji. Przenoszeniu nowych wzorów, norm i wartości sprzyja fenomen globalizacji oraz zjawisko „westernizacji” (lub amerykańizacji) kultury. W wielu zakątkach świata zaczynają być coraz bardziej widoczne nowe modele męskości i kobiecości „importowane” z zachodnich społeczeństw. Warto podkreślić, iż globalizacja nie doprowadziła do powstania zjednoczonej — w sensie kulturowym — Europy ani tym bardziej uporządkowanej globalnej wioski. Globalizacja sprzyja raczej tworzeniu się hybryd tożsamościowych, charakteryzujących się mieszaniną lokalnych tradycji i wpływów globalizacyjnych; w tym kontekście niektórzy autorzy posługują się terminem „glokalizacja”¹. Zjawisko glokalizacji jest być może

¹ Zob. np.: A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008.

najbardziej widoczne w krajach Europy Wschodniej, ale dostrzegamy je także w wielu innych częściach Starego Kontynentu (np. na Półwyspie Iberyjskim). Okazuje się, że nawet ponowoczesna Skandynawia nie jest — w sferze obyczajów i relacji między płciami — do końca wolna od wpływów tradycji. Co więcej, nasilająca się migracja ludzi z innych kultur (np. z krajów islamskich) do Europy powoduje, iż wewnątrz społeczeństw tworzą się złożone hybrydy tożsamościowe, będące połączeniem wpływów kultury imigrantów i zastanej w danym kraju europejskim. Proces globalizacji i zjawisko glokalizacji nie pozostają bez wpływu na formowanie tożsamości płciowej. Dziś, pojęcia męskości i kobiecości są nieostre i rozmyte, zacierają się również różnice między wzorami kobiet i mężczyzn. Tożsamość płciowa w czasach płynnej ponowoczesności jest, jak nigdy dotąd, labilna i nietrwała². Tę złożoną sytuację zdają się dostrzegać twórcy analizowanych w niniejszym tomie dzieł filmowych.

Sztandarowa postać współczesnego kina hiszpańskiego, Pedro Almodóvar, z upodobaniem obala i przekształca utrwalone wyobrażenia związane z kobiecością i męskością, ukazując, że zakorzenione od wielu pokoleń zwyczaje i normy mają charakter względny i relatywny. Obalenie i zdekonstruowanie tradycyjnych hiszpańskich wzorców, określających między innymi status i role pełnione przez kobiety i mężczyzn w społeczeństwie, odbywa się na wielu płaszczyznach. Almodóvar odrzuca zakorzenione od wieków wzorce ról płciowych, wypływające z katolickiej i patriarchalnej wizji świata. Ośmiesza w swoich dziełach zarówno stereotyp kury domowej, jak i kobiety wampa. Pomimo wciąż istniejących barier i ograniczeń, hiszpańskie kobiety wydają się być coraz bardziej wyemancypowane oraz świadome swoich praw i ten fakt reżyser pokazuje w filmach. Bohaterki dzieł Almodóvara są aktywne i głęboko przeżywają różnorodne stany emocjonalne. Nie wpisują się w tradycyjny wzorec kobiety podporządkowanej męczyźnie i zależnej od jego opieki.

² Zygmunt Bauman posługuje się w swoich książkach terminami „płynna nowoczesność” i „ponowoczesność”, ale być może lepszym określeniem oddającym charakter naszych czasów byłby termin „płynna ponowoczesność”. Zob. np.: Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna: nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995; idem, *Społeczeństwo w stanie obłężenia*, Warszawa 2006; idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

Głębokie przemiany, które dokonały się w Hiszpanii po śmierci generała Franco, objęły również przeobrażenie tradycyjnego wzorca męskości w społeczeństwie i rodzinie. Almodóvar obala mit męszczyzny jako głowy rodu, podważa także funkcjonujący od wieków w kulturze latynoskiej wzorzec *macho*. W odróżnieniu od bogatych, z sympatią i humorem kreślonych sylwetek kobiet, mężczyźni bohaterowie filmów hiszpańskiego reżysera nieczęsto bywają protagonistami, rzadko również są postaciami pozytywnymi. Relacje pomiędzy mężczyznami, w odróżnieniu od związków pomiędzy kobietami, dosyć często są naznaczone współzawodnictwem i podejrzliwością. Bohaterowie dzieł Almodóvara w wielu wypadkach nie sprawdzają się w roli rodzica.

Pedro Almodóvar w swoich dziełach przedstawia całą gamę postaci: od tradycyjnych wizerunków płci (jest ich stosunkowo mało) przez kobiety wyzwolone i słabych mężczyzn, aż po osoby o nietypowej orientacji seksualnej (biseksualiści, lesbijki i geje) oraz postacie liminalne płciowo (mamy tu na myśli transseksualistów, transgenderystów i transwestytów płci obojga), których w filmach jest relatywnie dużo. Reżyser zdaje się sugerować, iż płeć to raczej kwestia wyboru, pragnienie bycia tym, kim chce się być, bez oglądania się na determinantę biologiczną i normy społeczne, określające typowe zachowania kobiet i mężczyzn w życiu codziennym. Należy jednak dodać, iż wielu bohaterów ma poważne problemy tożsamościowe, nie odnajduje się w tradycyjnym modelu męskości, ale obawa przed zakwalifikowaniem ich jako zniewieściałych, nie pozwala na całkowite zerwanie z ograniczającym i krępującym wzorcem.

Problem tożsamości męskiej poruszany jest przez współczesnych reżyserów skandynawskich. Relacje między płciami w Skandynawii są bardziej partnerskie od tych, które spotykamy w innych państwach europejskich. Męskość nie jest — jak bywało w poprzednich wiekach — łączona jedynie z wysokim statusem, władzą i siłą. Od ojców wymaga się, żeby byli wrażliwi i dobrzy dla dzieci, żeby sprząтали i gotowali, a z drugiej strony mają być szalenie mężczyźni. Ta transformacja jest dla wielu mężczyzn bolesna i nie potrafią się odnaleźć w tak skonstruowanym społeczeństwie. Co więcej, wielu współczesnych ojców nie może odnieść się do wzorca męskości, ponieważ byli wychowywani tylko przez matki.

We współczesnym kinie skandynawskim możemy odnaleźć wizerunek *underdoga*, pozbawionego głębszych relacji z ojcem, wycho-

wywanego w liberalnym, szwedzkim systemie wartości. *Underdog* to najczęściej trzydziestoparoletni, samotny mężczyzna, zwykle bez stałej pracy, mieszkający z rodzicami lub z kolegami, niepodjmujący starań, by założyć rodzinę. Wizerunek *underdoga* pojawił się w najnowszych produkcjach filmowych, pochodzących ze Skandynawii, takich jak 101 REYKJAVIK, KUMPLE, ZAKOCHANI WIDZĄ SŁONIE. Przyglądając się rodzinom przedstawionym w tych filmach, trudno znaleźć szczęśliwe. Widzimy zgorzkniałych i zubożniałych ojców oraz rozwiąże i nadużywające alkoholu matki. Nic dziwnego, że mając takie wzory bohaterowie poszukują własnej recepty na życie, tworzą „oryginalne”, ale raczej nierokujące większego powodzenia relacje z kobietami.

Rozpowszechnienie się w Skandynawii partnerskiego modelu rodziny jest faktem. Jednak okazuje się, że — pomimo wielu zalet — partnerskie relacje niosą też niebezpieczeństwo utrudnień w tworzeniu się męskiej tożsamości płciowej. W przypadku partnerskiego modelu rodziny mężczyźni stają wobec problemu godzenia tradycyjnych męskich zachowań z wymaganiami dyktowanymi przez partnerskie relacje. Czasami może to prowadzić do powstania związku — jak to ujmuje Tomasz Adamski — w którym mężczyzna staje się ojcem „matkującym” dziecku, a kobieta „ojcującą” matką. Jednym z najważniejszych problemów poruszanych przez skandynawskich reżyserów jest utrata poczucia męskiej tożsamości. Bohaterowie filmów mają problemy z określeniem zakresu roli męża i ojca, czują się źle do pełnienia tych ról przygotowani. Warto zauważyć, iż w kinie skandynawskim bardzo często pojawia się też problem rozwodów, który stanowi odbicie rzeczywistości społecznej. Reżyserzy zdają się sugerować, iż w obliczu przemian społecznych mężczyźni powinni na nowo zdefiniować swoją tożsamość, ale niestety nie wiedzą jak mają to zrobić.

Problem tożsamości męskiej jest też poruszany przez współczesnych reżyserów polskich. Lata 90. zdominowało „kino bandyckie”, które najsławniejszego przedstawiciela zyskało w osobie Władysława Pasikowskiego. Główni bohaterowie dzieł tego reżysera to „twardzi” mężczyźni, którzy cenią sobie honor i męską przyjaźń. Twórca Psów wylansował polską wersję szowinistycznego *macho*, która jest osobliwością na skalę nie tylko europejską, ale — chyba bez większego ryzyka — można powiedzieć światową. Franc Maurer, używając rynsztokowego języka, deprecjonuje kobiety, odmawia im atrybutów człowieczeństwa. Jednak

w rzeczywistości pogarda dla kobiet jest skutkiem pogardy dla samego siebie. Protagonisci filmów Pasikowskiego to mężczyźni nieszczęśliwi, poszukujący miłości, ale niepotrafiący zerwać z karykaturalnym wzorcem męskości, który ich przytłacza.

Wraz z przemianami społecznymi zmieniły się wizerunki mężczyzn w kinie polskim. Konstrukcje męskości, które były interesujące dla widzów na początku okresu transformacji, później stały się schematyczne i nużące. Pod koniec minionej dekady „twardziel” jako bohater filmowy najwyraźniej znudził się publiczności. Na początku stulecia pojawił się nowy model męskości — mężczyzna wrażliwy i opiekuńczy. Jako przykład można wskazać film EDI, prezentujący jakże odmiennego — w porównaniu do filmów Pasikowskiego — bohatera. Co więcej, zmiany społeczne (większe partnerstwo kobiet i mężczyzn) powodują, iż twórcy polskich seriali, częściej niż miało to miejsce w latach 90., decydują się na prezentowanie wrażliwych mężczyzn, opiekunów dzieci, nawiązujących partnerską relację z kobietą. Warto zauważyć, iż w najpopularniejszych polskich telenowelach pojawiły się wątki homoseksualne, ale postacie homoseksualistów nie były — w większości wypadków — pozytywne.

Należy podkreślić, że zarówno kino polskie, jak i seriale telewizyjne wciąż nie uwolniły się od stereotypizacji płci. Trudno z tego tytułu czynić zarzut twórcom, wszak tworzą to, co się ludziom najbardziej podoba, ale im bardziej polscy twórcy filmowi będą zamykać się w gorszej patriarchatu, tym trudniej będzie im tworzyć rzeczy oryginalne i niesztampowe, prezentujące interesujące i niebanalne postacie kobiet i mężczyzn.

We współczesnej Europie mamy do czynienia z obecnością dużej liczby mieszkańców, których korzenie tkwią w kulturze islamu, zatem nie dziwi fakt, że ta problematyka wkracza w obszar zainteresowania współczesnych europejskich filmowców, którzy często także mają muzułmańskich przodków i w tej tradycji szukają inspiracji do swoich filmów. Analiza obrazów GŁOWĄ W MUR, EXILS i UŚPIONE DZIECKO przeprowadzona przez Annę Korzińską pokazuje (przy założeniu, że omawiane filmy przynajmniej w jakimś stopniu odzwierciedlają problemy tożsamościowe współczesnych wyznawczyń islamu), że nasze wyobrażenia o muzułmankach są bardzo powierzchowne, oparte raczej na mitach niż faktach. Trzy filmy poruszające problematykę islamu

przedstawiają całą mozaikę postaw oraz zachowań kobiet. Główną osią konfliktu jest zderzenie tradycji z nowoczesnością oraz wolności z rygiem podporządkowania islamskim normom. Protagonistki Sibel, Naima i Zeinab przechodzą transformację, aby po długich zmaganiach odnaleźć wreszcie równowagę, a nawet pełnię życia.

Problem transformacji tożsamości płciowej pokazał także Andriej Zwiagincew w dziele POWRÓT. W filmie tym przemiana dotyczy nastolatków stających się mężczyznami. Kobiecość i męskość w ujęciu rosyjskiego reżysera zostały zaprezentowane w wymiarze symbolicznym, choć niepozbawionym cech realizmu. Jak mówi Adam Trwoga, celem filmu POWRÓT jest ukazanie przemiany synów. Konflikt przedstawiony przez Zwiagincewa zasadza się na rozdarciu młodych bohaterów pomiędzy tym, co domowe i kobiece, a tym, co pozadomowe (wyprawa na wyspę) i męskie.

Zaprezentowane w niniejszym tomie analizy filmów skłaniają do refleksji, że jednym z najważniejszych zagadnień poruszanych przez współczesnych twórców są problemy tożsamościowe mężczyzn i kobiet, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Można powiedzieć, iż w kulturze współczesnej męskość i kobiecość znajdują się w stanie transformacji. Zderzenie tradycji z (po)nowoczesnością powoduje, że określenie tożsamości płciowej jest co prawda problematyczne, ale jednocześnie sprawia, że nowe modele męskości i kobiecości stają się bardziej demokratyczne, dają ludziom możliwość wyboru własnej drogi życiowej — i to chyba stanowi ich największą wartość.