

# Artystyczne i filmowe obrazy współczesności Europy Wschodniej w perspektywie genderowej

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Międzynarodowa wystawa sztuki *Gender Check!*<sup>1</sup> z 2010 r. proponowała spojrzenie na współczesność Europy Wschodniej z perspektywy dokonań artystycznych, które w różnorodny sposób poruszały problematykę tożsamości płciowej. Poszczególne prace uporządkowano w historycznych działach, od socrealizmu dominującego po II wojnie światowej do okresu transformacji po 1989 r. Założeniem kuratorów i organizatorów wystawy było zgromadzenie dzieł pokazujących albo zmiany w myśleniu o męskości i kobiecości, albo trwanie pewnych raz zdefiniowanych wzorców przekładające się na sposoby ich przedstawiania. Rozciągnięta rama czasowa obejmująca półwiecze służyła wyeksponowaniu zarówno mechanizmów ideologizacji oraz instrumentalizacji sztuki, jak i działań opozycyjnych (interwencyjnych lub krytycznych) realizowanych na jej obszarze. Poszczególne części ekspozycji przez swoje zanurzenie w określonej rzeczywistości geopolitycznej, ideologicznej i kulturowej miały się złożyć na obraz współczesnej historii, a w efekcie stanowić swoisty zapis dziejów Europy zza żelaznej kurtyny, uwzględniający różnorodność doświadczeń egzystencjalnych i twórczych wynikających z odmienności państwowej, narodowej, etnicznej, przede wszystkim zaś genderowej. Klucz doboru oraz sposób zestawienia poszczególnych prac posłużyły organizatorom do wydobycia nowego paradygmatu myślenia o Europie Wschodniej. Zdaniem słoweńskiego kuratora Igora Zabela paradygmat ten po przełomie nadal zamyka się w binarnej opozycji, tyle że określonej teraz przez kategorie „dawnego Wschodu” i „dawnego Zachodu”<sup>2</sup>. Mur zniknął, ale związany z nim podział wydaje się nienaruszony, zwłaszcza że wraz z nowymi tożsamościami ukształtowały się kolejne linie demarkacyjne, które w aspekcie genderowym często pokrywają się z raz wyznaczonymi schematami myślenia.

We wczesnych latach 90. termin „gender” zaczął być najczęściej używanym pojęciem w nowo powstających studiach poświęconych tożsamości płciowej w krajach postkomunistycznych. Wielu badaczy określa tę fazę „krytycznej solidarności” widocznej w refleksji i metodologii jako wschodnioeuropejski posttotalitarny prefeminizm<sup>3</sup>. Zachodni obserwatorzy tej sytuacji zwracają natomiast uwagę na fakt, że słowo „gender”, importowane z zagranicy i to często w nieprzetłumaczonej formie, stało się przyczyną lokalnych konfliktów i kontestacji<sup>4</sup>. Przy tym spory te najczęściej dotyczyły nie kwestii językowej, lecz teoretycznej, bowiem w związku z nowym ter-

minem pojawiło się wiele pytań dotyczących ról i funkcji przypisanych każdej z płci, zmian, jakim w określonym czasie i lokalizacji przestrzennej podlegają znaczenia związane z kategoriami męskości i kobiecości, a także sposobów kształtowania się norm dotyczących płci i seksualności oraz następującego potem ujmowania ich w symboliczne struktury wpływające na życie i zachowania ludzi. Wielość poruszanych zagadnień potwierdza spostrzeżenie Joan W. Scott, że w sposobach myślenia o gender (i w kategoriach genderowych) ważne jest samo zadawanie pytań o to, jak hierarchie ideologiczne oraz płciowe są konstruowane i legitymizowane, nie zaś udzielanie odpowiedzi na te pytania. Nacisk na słowo „jak” sugeruje poznawanie procesu budowania tożsamości płciowej z jego złożonymi uwarunkowaniami i przyczynami, traktowanego jako ciągłość, a nie jednorazowy akt.

Odzwierciedleniem wschodnioeuropejskich dyskusji wokół gender jest publikacja towarzysząca wystawie *Gender Check!* Już sama ekspozycja miała stanowić inspirację dla studiów – i interpretacji – komparatystycznych, natomiast towarzyszący jej zbiór tekstów zawierał przykładowe analizy i opracowania teoretyczne, obejmujące badania socjologiczne, polityczne oraz historyczne sytuujące się na różnych obszarach: historii sztuki, filmu i mediów. Redaktorka tomu Bojana Pejić nazwała go publikacją „wschodniocentryczną”<sup>5</sup>, należącą do studiów postsocjalistycznych charakteryzujących się płynnością granic między dyscyplinami oraz poszerzeniem terytorium badawczego o studia feministyczne, gender i queer. Jak podkreśla autorka, to właśnie w refleksji feministycznej i genderowej udało się wypracować historię sztuki „Innej” Europy opartą na różnicy gender. Powstałe w tym kręgu analizy oraz interpretacje naruszały hierarchie geopolityczne, pokazując równocześnie, że w odniesieniu do tożsamości, także płciowej, nie da się dłużej stosować uniwersalizujących paradygmatów. Zestawienie różnych propozycji badawczych dowodzi, tak samo jak w przypadku wcześniejszego *Gender Check: A Reader*, że w kwestiach metody i warsztatu, w mówieniu o gender (w sztuce, ale i w kinie) nie da się wskazać jednego dominującego modelu ani spójnego dyskursu. Można za to przyjąć, że wprowadzenie perspektywy genderowej oznacza powołanie do istnienia przestrzeni, w której żadna opcja metodologiczna nie jest ani stabilna, ani jedyna. Wytwarza się tu natomiast forma dyskursywnego polilogu (*polylogue*)<sup>6</sup> polegająca na dialogiczności i powiązanych ze sobą relacjach.

Podobne motywy i kwestie zarysowały się w refleksji o kinie Europy Wschodniej i Środkowej, gdzie problematyka genderowa również wyraźnie zaistniała jako sposób na rozbicie schematu kulturowej homogeniczności<sup>7</sup> regionu i zamieszkujących go narodów. Mówienie o kinie wschodnioeuropejskim wydaje się szczególnie problematyczne w kontekście różnorodności stylistycznej, estetycznej, a także instytucjonalnej i strukturalnej kinematografii postkomunistycznych. Przed 1989 r. najczęstsze ujęcia badawcze dotyczące kreacji filmowej i artystycznej skupiały się na relacji między opresyjnym system państwowym a działaniami dysydenckich twórców realizujących opozycyjną, autorską politykę. Zdaniem Anikó Imre ujęcie to spowodowało, że w refleksji teoretycznofilmowej zaczęła dominować kategoria autora niedopuszczająca innych kwestii i zagadnień. W efekcie przemiana w myśleniu o kinie, ale także o studiach filmowych, dokonała się na innych obszarach, sięgających od semiotyki do psychoanalizy, od feminizmu do studiów kulturowych i studiów nad tożsamością, mieszczących się również w szeroko rozumianych teoriach komunikacji i odbioru.

Perspektywa genderowa (ale także feministyczna i queer) okazuje się w tym kontekście o tyle ciekawa i inspirująca, że kładąc nacisk na relację między kinową poetyką a sposobami przedstawiania gender, bierze pod uwagę wiele pomijanych wcześniej uwarunkowań społeczno-kulturowych i teoretycznych. Obejmują one zagadnienia związane z tożsamością, sposobami kształtowania jej wzorców oraz obrazów, ale także z odbiorem i odczytywaniem związanych z nimi znaczeń. Uwzględnienie różnych pozycji odbiorczych, dopuszczających negocjowanie norm osobowych, wizerunków i narracji, nie pozwala przy tym dłużej mówić o tożsamości (a raczej tożsamościach) wyłącznie w kategoriach narodowościowych. Wprowadzenie do refleksji nad kinematografiami narodowymi narzędzi związanych z gender, seksualnością, a także etnicznością i klasowością otwiera przestrzeń dla alternatywnych interpretacji wykraczających poza ustalone ramy.

W krytycznych omówieniach zamysłu oraz kompozycji wystawy *Gender Check!* oraz w refleksji o kinie postkomunistycznym można zauważyć, z genderowej perspektywy, te same wątki i tropy analityczne. Obejmują one zagadnienia dotyczące podmiotowości, seksualności oraz społecznych i kulturowych ról płciowych reinterpretowanych przez teoretyków i twórców. Ich refleksje oraz działania kreacyjne koncentrują się na płaszczyźnie estetycznej (środkach wyrazu, dominujących kodach i stylu) bądź sferze komunikacji (nawykach odbiorczych, doświadczeniu i kompetencji). Pozwala to poddać dyskusji praktyki związane z definiowaniem oraz przedstawianiem płci, ich uwarunkowania ideologiczne, a także normy kulturowe oraz otaczające je mity i stereotypy wpływające na reakcje i opinie społeczne.

W odniesieniu zarówno do sztuki, jak i kina sprawdza się poczyniona przez teoretyków obserwacja, że na konceptualizację ról płciowych składają się różne dyskursy, wpływające także na sposoby przedstawiania męskości i kobiecości, choć często nieznajdujące w nich bezpośredniego odzwierciedlenia. Wprowadzając perspektywę genderową do badań nad obrazami płci, należy ponadto pamiętać, że same w sobie zawierają one pewną dynamikę wyrażającą konflikty i napięcia, przykuwającą uwagę i zmuszającą do poddania refleksji przedstawianych kwestii. Dzięki temu mogą one stać się (lub były w określonym kontekście) siłą modelującą społeczne nastawienie i sposoby rozumienia tematów genderowych.

Jak zauważa Bojana Pejić we wprowadzeniu do *Gender Check!*, obrazy tożsamości płciowej i związanych z nią relacji raczej wytwarzają, niż odtwarzają wartości polityczne, społeczne i kulturowe. Autorka odwołuje się przy tym do teorii feministycznej, w której podkreśla się, że wizerunki kobiet i mężczyzn wykreowane w sztuce i mediach masowych nie są jedynie ilustracją kulturowo akceptowalnych ról płciowych, lecz także wpływowym narzędziem ustalającym te role, z nich bowiem są czerpane znaczenia i funkcje przypisywane każdej płci<sup>8</sup>.

Dla wielu badaczy znaczenie epoki transformacji, wyznaczonej symboliczną datą 1989 r., daje się przedstawić dopiero po wprowadzeniu wyrazistej kategorii pozwalającej dostrzec zachodzące przemiany bądź ich brak. Dla Pejić kategorią spinającą okresy komunistyczny i postkomunistyczny jest gender, bowiem uwidacznia nie tylko zmiany, ale także kontynuacje, zwłaszcza w kwestiach funkcjonowania porządku patriarchalnego, który zdaniem autorki niezależnie od ustroju warunkuje myślenie o tożsamości płciowej, związane z nią normy i nierówne prawa. Określa on ponadto męskie i kobiece tożsamości oraz sposoby ich wizualizacji i problematyzacji w sztuce. Nowością w podejściu do patriarchy jest to,

że refleksja postkomunistyczna – kulturowa, genderowa, feministyczna – poddaje go krytyce i podważa jego status, co wcześniej rzadko się zdarzało.

Interesującym wątkiem w refleksji genderowej jest krytyka zachodniego spojrzenia, które zdaniem słoweńskiej kuratorki Zdenki Badovinac<sup>9</sup> kreuje wizję Europy Wschodniej w kategoriach kobiecości, pasywności oraz inności. Pokazuje to wystawa *Šengenske ženske* (*Schengeńskie kobiety*), zorganizowana przed Badovinac w Lublaniu w 2008 r., zawierająca prace poruszające kwestię stereotypowych wizerunków i wzorów genderowych przypisywanych kobietom z Europy Wschodniej. Zaproszeni artyści skupili się na kwestii legalnej i nielegalnej pracy zarobkowej, usług seksualnych, prostytucji, ale także marzeń o wciąż prestiżowym życiu na Zachodzie, realizowanych za pośrednictwem biur matrymonialnych. Dwadzieścia lat po upadku muru, w efekcie rozszerzenia granic Unii Europejskiej, problemy te stały się jeszcze bardziej wyraziste, zwłaszcza że nie zaczęły się pojawiać związane z nimi wystarczające środki zaradcze.

Podobne zachodnie spojrzenie na kobiecość można odnaleźć w filmie *Sponsoring* (*Elles*, 2011) Małgorzaty Szumowskiej, gdzie dziewczyna z Polski po przyjeździe do Francji usamodzielnia się tylko dzięki temu, że świadczy usługi seksualne. Jej losy są zestawione z podobną narracją francuskiej studentki, dzięki czemu nabierają charakteru uniwersalnej wypowiedzi o współczesnej kobiecości. Jest ona redefiniowana przez młode kobiety zgodnie z ich własnymi, bardzo utilitarnymi i komercyjnymi kategoriami, odzwierciedlającymi subiektywne podejście do cielesności, seksualności i podmiotowości. Polski tytuł filmu oddaje sposób myślenia bohaterki emigrantki o uprawianym procederze, będącym dla niej najłatwiejszym, a zarazem najskuteczniejszym sposobem utrzymania. Odwiedzająca ją matka, reprezentująca pokolenie pozbawione w młodości szans nawet na wyjazd, a co dopiero egzystencję na Zachodzie, widzi cenę, jaką jej córka płci za samorealizację. Nie potrafi jej jednak przekonać do zmiany postępowania, gdyż sama nie może służyć ani jako wzorzec, ani jako inspiracja do budowania podmiotowości w jakikolwiek alternatywny sposób.

Film Szumowskiej mieści się w tradycji genderowego ujęcia problematyki współczesnej emigracji z Europy Wschodniej, jaką przedstawił Ken Loach w filmie *Polak potrzebny od zaraz* (*It's a Free World*, 2007). Brytyjski reżyser o lewicowych poglądach zwrócił w nim uwagę na kwestię zatrudnienia imigrantów, pokazując ich status i szanse na awans społeczny w Wielkiej Brytanii. Twórca wyeksponował przy tym indywidualne postawy i motywacje związane z wyjazdem na Zachód, ukazując najczęściej bolesną konfrontację przyjezdnych z rzeczywistością kapitalizmu. Wielowątkowa opowieść fabularna została ujęta w ramy wyznaczone przez paralelne sceny rekrutacji robotników do pracy w Wielkiej Brytanii, pojawiające się na początku i końcu właściwej akcji. Chociaż raz pokazuje się realia polskie, a raz ukraińskie, to życiowe narracje osób biorących udział w naborze są bardzo podobne, zwłaszcza w wymiarze genderowym. Głównym i niezmiennym motywem pozostaje dla wszystkich brak pracy, jednak szczegółowe uzasadnienia zmieniają się w zależności od płci. Kobiety motywują swoje podania przede wszystkim chęcią wspomżenia rodziny, zarabiania na dom i edukację dzieci. Podkreślają przy tym swoje tradycyjnie kobiece cechy (opiekuńczość, troskliwość i cierpliwość) mające zapewnić im powodzenie na rynku pracy. Dla większości mężczyzn zarobek i troska o rodzinę również są ważne, ale znajdują się i tacy, którzy nie muszą

kłopotać się utrzymywaniem najbliższych i będą mogli się skupić na budowaniu swojego życia na nowo.

Zaakcentowanie problematyki genderowej w filmach środkowo- i wschodnioeuropejskich powstających po 2000 r. potwierdzałoby obserwację Pejić, że pewne kwestie wynikające ze specyfiki regionalnej stają się szczególnie wyraźne, gdy rozpatruje się je w kategoriach tożsamości płciowych. Pokazują to filmy z Bałkanów, gdzie w realiach powojennych dochodzi do przeobrażeń tożsamości na kilku poziomach równocześnie: genderowym, narodowym, etnicznym i religijnym. Procesy te stają się szczególnie widoczne w mikroświecie, jakim jest wioska w Bośni, gdzie rozgrywa się akcja filmu *Śnieg* (*Snijeg*, 2008). Reżyserka Aida Begić konstruuje swoją opowieść wokół postaci kobiet tworzących zamkniętą, niemal pozbawioną mężczyzn społeczność zagubioną w górskim pustkowiu, które jednak nie obroniło ich przed konsekwencjami wojny. Bohaterki nadal przeżywają utratę krewnych i najbliższych osób, próbując sprostać surowym warunkom i wyzwaniom codzienności. Przychodzi im to z trudem, zwłaszcza że są pozbawione źródeł dochodu, a nawet regularnych kontaktów z rzeczywistością spoza wioski. Wypracowują więc własną politykę egzystencji, czyniąc z zajęć domowych – gotowania i robienia przetworów – źródło zarobkowania. Wprowadzenie perspektywy kobiecocentrycznej czyni z filmu bardzo zindywidualizowany, niemal intymny obraz codzienności, podporządkowany postulatowi kina kobiet, by raczej *wychodzić od poziomu podmiotowości niż zagłębiać się w sferę abstrakcji*<sup>10</sup>.

Podobną poetykę stosuje w swoich filmach Jasmila Žbanić, której produkcje są odpowiednią na stawiane przez twórczynię oraz teoretyczki kina kobiet pytania o to, *jak uczynić z kogoś „podmiot” (...)* *eksponując kobiece zagadnienia; jak powiązać specyficzny kontekst oraz wysiłki poszczególnych osób z doświadczeniami wszystkich kobiet z odmiennych narodów, kultur, obszaru geograficznego, etc.*<sup>11</sup> W 2006 r. Žbanić została laureatką MFF w Berlinie, otrzymując Złotego Niedźwiedzia za *Grbavicę*, której akcja rozgrywała się wśród mieszkanki współczesnego Sarajewa. Losy kobiet wciąż doświadczających konsekwencji wojny bałkańskiej spletają się w wielowątkową historię mieszkańców byłej Jugosławii zmuszonych do weryfikacji swojej tożsamości w kategoriach kulturowych i narodowych, ale także genderowych. W toku opowieści reżyserka ujawnia kolejne fakty z dziejów poszczególnych bohaterek będących ofiarami gwałtów, czystek etnicznych i przesiedleń.

Kontynuacją problematyki poruszonej w *Grbavicy* jest film *Jej droga* (*Na putu*, 2010) nakręcony przez Žbanić w realiach współczesnego Sarajewa. W nowoczesnym mieście życie – jak się wydaje – toczy się w rytmie typowym dla europejskich stolic traktowanych jako miejsca wymarzone do budowania kariery i nawiązywania kontaktów towarzyskich. Dopiero bliższy ogląd pozwala dostrzec niuanse bośniackiej codzienności uwarunkowanej historycznie (trauma wojny), religijnie (środowiska muzułmańskich ekstremistów), a także genderowo (przedefiniowanie męskich i kobiecych ról płciowych). Para głównych bohaterów boryka się z problemami wynikającymi z oczekiwań, jakie mają wobec swojego związku, ale także z osobistych doświadczeń, które do niego wnoszą. Mężczyzna nie potrafi odnaleźć się w realiach innych niż związane z walką, dlatego łatwiej mu przyłączyć się do grupy religijnej tworzonej przez byłych kolegów z oddziału niż zacząć normalnie funkcjonować w sferze rodzinnej i zawodowej. Dla kobiety równie ważne jak doznania w kontaktach z ukochanym są doświadczenia wynikające z przeszłości jej

samej i całej rodziny, zmuszonej do oderwania się od lokalności i do zmiany miejsca zamieszkania. Niemożność zajścia w ciążę jest niejako potwierdzeniem wykorzenienia bohaterki niezdolnej do kontynuowania tradycji rodziny i budowania jej ciągłości. Reżyserka nie zamyka swojej opowieści bez rozstrzygnięcia egzystencjalnych dylematów postaci. Pokazuje bohaterów jako podmioty będące „w drodze” – jak sygnalizuje tytuł – kierujące się ku czemuś, co może przynieść realizację celów i odnalezienie swojego „ja”.

Filmom i innym dziełom artystycznym podejmującym problematykę genderową, powstającym w Europie Wschodniej po 1989 r., towarzyszy refleksja teoretyczna, w której pojawia się termin zwielokrotnienia gender (*gender multiplication*)<sup>12</sup>. Sygnalizuje on pluralność wzorców tożsamości płciowych, sposobów ich (re)kreacji, a równocześnie możliwości ich badania. Jego zaistnienie znanionuje zmianę w podejściu do gender oznaczającą konieczność uwzględnienia wpływu więcej niż jednej, dominującej – politycznej w minionym systemie – ideologii. W poprzelomowych realiach trzeba więc wziąć pod uwagę także złożone uwarunkowania wynikające z ideologicznych, często sprzecznych przesłanek wolnego rynku, globalizacji, nacjonalizmu, liberalizmu. Realizacją takiego podejścia było wypracowanie na początku lat 90. metodologii oraz strategii twórczych wykorzystujących perspektywę feministyczną, genderową, queer. Zastosowanie ich w refleksji i praktyce artystycznej różnicowało się w poszczególnych krajach, a także środowiskach, co nie pozwala mówić o żadnym uniwersalnym doświadczeniu ani świadomości genderowej. Da się jednak wskazać wspólne wątki i tropy charakterystyczne dla odmiennych poetyk i stanowisk, określane często mianem zróżnicowanego podobieństwa<sup>13</sup>. Pozwala to na studia porównawcze i zestawienia analiz, koncepcji, filmów, prac artystycznych (jak podczas wystawy *Gender Check!*) odzwierciedlających i dokumentujących propozycje badawcze związane ze studiami nad tożsamością płciową.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

<sup>1</sup> Pełny tytuł wystawy trwającej w wiedeńskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej MUMOK od 13 listopada 2009 r. do 14 lutego 2010 r. brzmi: *Gender Check! Femininity and Masculinity in The Art of Eastern Europe*. Ekspozycja została przeniesiona do warszawskiej Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, od 19 marca do 13 czerwca 2010 r. prezentowano ją pod tytułem: *Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*.

<sup>2</sup> Do refleksji Zebela odwołuje się we wstępie do katalogu wystawy Christine Böhrer, *Gender matters!*, w: *Gender Check! Femininity and Masculinity in The Art of Eastern Europe*, red. B. Pejić, Köln 2010, s. 13.

<sup>3</sup> Zob. B. Pejić, *Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art*, w: *Gender Check!...* dz. cyt., s. 22.

<sup>4</sup> Píše o tym m.in. Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York 1999, s. XI.

<sup>5</sup> B. Pejić, *Eppur si muove! Introduction*, w: *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, red. B. Pejić, Köln 2010, s. 14.

<sup>6</sup> Tamże, s. 16.

<sup>7</sup> Na istnienie tego schematu zwraca uwagę Anikó Imre we wstępie do tomu *East European Cinemas*, red. A. Imre, New York 2005, s. XIV.

<sup>8</sup> B. Pejić, *Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks?...* dz. cyt., s. 22.

<sup>9</sup> Z. Badovinac, *Schengen Women*, w: *Gender Check: A Reader...* dz. cyt., s. 197-203.

<sup>10</sup> E. A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, tłum. M. Radkiewicz, w: *Gender – konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 317.

<sup>11</sup> T. T. Minh-Ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington 1989, s. 145.

<sup>12</sup> Por. B. Pejić, *Eppur si muove!...* dz. cyt., s. 32.

<sup>13</sup> Por. tamże.