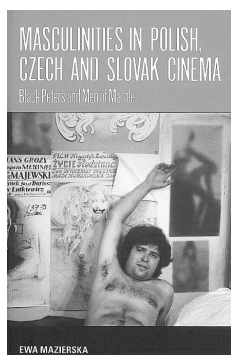


„Pokonani mężczyźni”

O męskości w kinie Europy Środkowo-Wschodniej

DAGMARA RODE



Punktem wyjścia dociekań Ewy Mazierskiej w książce *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble* jest przekonanie o potrzebie wypełnienia luki w refleksji nad kinem wschodnioeuropejskim w perspektywie studiów nad męskością. Ów brak, jak pisze we wprowadzeniu autorka, wynika tyleż z początkowej nierównowagi w *gender studies* wyrastających z teorii feministycznych, ile ze znikomego zainteresowania dla

szerzej nieznanymi kinematografii. Zachodnie studia nad męskością analizują najczęściej konstrukty brytyjskie i amerykańskie. Znalezienie literatury przedmiotu na obszarze polskiej, czeskiej i słowackiej refleksji filmoznawczej nie jest więc prostym zadaniem.

W tym sensie książka Mazierskiej jest potrzebna także z polskiej perspektywy. Badaczka zakłada, że: *Istnieją różne męskości, zależne od różnych kulturowych i historycznych okoliczności, w których mężczyźni są wychowywani, od różnych etapów w życiu mężczyzn, nawet od różnych ról, jakie mężczyźni odgrywają w danym momencie swego życia. Są one też naznaczone indywidualnymi cechami charakterystycznymi danego mężczyzny. Z drugiej strony (...) wspólna narodowość czy życie w tym samym politycznym i ekonomicznym systemie są przyczyną pewnych podobieństw między mężczyznami i ideologiami męskości, które ich otaczają* (s. 2). To założenie wyznacza sposób analizy – bohaterowie są opisywani w kontekście różnorodnych aspektów historii narodowej, warunków politycznych, ideologii czy sytuacji ekonomicznej, które mają wpływ na formowanie się tożsamości płci. Pojęcie owo nie tylko wskazuje na proces konstruowania męskości i kobiecości, ale także pozwala czytelnikom anglojęzycznym zorientować się w meandrach lokalnych uwarunkowań decydujących o kształcie reprezentacji męskości w kinematografiach krajów wybranych przez autorkę. Wybranych, podkreślmy, z uwagi na sąsiedztwo i doświadczenie realnego socjalizmu, ale także ze względu na możliwość wykazania odmiennych doświadczeń historycznych czy różnic kulturowych, które determinują konstrukcje męskości.

W pierwszym rozdziale Mazierska, adresując pracę przede wszystkim do odbiorców zachodnich, zdaje sprawę z wybranych elementów historii, kultury i kinematografii Polski i Czechosłowacji. (Zapewne gdyby książka była kierowana głównie na rynek polski, w tym miejscu znalazłoby się przybliżenie zagadnień związanych z refleksją nad męskością jako konstruktem kulturowym; perspektywa ta, choć w polskim piśmiennictwie obecna, zdaje się nie do końca przyswojona). Jakkolwiek może się to wydać zadaniem karkołomnym, autorka zdołała streścić

najważniejsze epizody i wskazać najistotniejsze komponenty narodowych tożsamości na skromnych kilkudziesięciu stronach. Interesujące tropy, podkreślające rolę uwarunkowań lokalnych w konstruowaniu męskości, będą się pojawiać również w kolejnych częściach pracy, poświęconych przedstawieniom czterech wyrazistych figur: mężczyzny na wojnie, ojca, mężczyzny zakochanego oraz mężczyzny nieheteroseksualnego.

W tym miejscu chciałabym zasygnalizować wątpliwość związaną z nieprzedstawieniem kryterium wyboru akurat tych figur. Oczywiście decyzja o takim „składzie osobowym” książki pozwala zarysować panoramę męskich bohaterów oraz kulturowych uwikłań, które modelują wyobrażenie o męskości. Wybór ten wcale jednak nie tłumaczy się sam przez się, choć wydaje się, że ujawnia niesprecyzowane założenia dotyczące omawianej problematyki sytuujące rozważania o płci w określonym (aczkolwiek nienazwanym) kontekście. Równie ciekawe mogłyby się okazać analizy takich postaci, jak choćby przestępca czy mężczyzna pracujący, których kształt mógłby wiele powiedzieć o sposobach, na jakie męskość bywa(ła) konstruowana.

By naszkicować metodę autorki, przywołam pokrótce analizy owych figur. Konstruowany przez agresję, siłę, odwagę i wytrzymałość żołnierz to *hegemoniczna forma męskości* (s. 31), składowa patriarchy, szczególnie wyraźna w ideologiach nacjonalistycznych. W kinie głównego nurtu, zgodnie z dominującą ideologią, często spotykamy się z *idea, że bycie żołnierzem, odważnie broniącym swojego kraju, jest obowiązkiem i przywilejem mężczyzny* (s. 32). Podejście do tego obowiązku bywa różne. Czechosłowackie filmy wojenne, inspirowane Hańkiem, *kwestionują jej [wojny] moralność i rozsądek, z reguły wprowadzając elementy komediowe* (s. 36), zaś dyskurs nacjonalistyczny schodzi na dalszy plan. Kultura polska jest zapewniona romantycznymi szaleńcami-patriotami, którzy z uwagi na brak zdrowego rozsądku albo też rozsądku politycznego skazują się na zagładę. Ów patriotyczny obłęd jest silnie naznaczony genderowo i zarezerwowany dla mężczyzn, kobiety redukując do matek przyszłych żołnierzy.

Reprezentacje *szaleńców, męczenników i cwaniaków* nie są niezmiennie; podobnie jak w przypadku pozostałych figur Mazierska pokazuje kolejne wcielenia zależne od splotu uwarunkowań. Polskie filmy z lat 40. i 50., silnie – tak jak i produkcje czechosłowackie – naznaczone estetyką socrealistyczną, koncentrują się na wojnie między Polakami a Niemcami. Filmy czechosłowackie są próbą *przedstawienia drugiej wojny światowej jako wojny klasowej*, stąd obrazy zdrady, jakiej miała dokonać czeska burżuazja. Z kolei polska szkoła filmowa zdaje się powtarzać, w zgodzie z duchem romantycznym, że należy walczyć nawet w obliczu klęski, a miłość do ojczyzny jest uczuciem nadrzędnym. Nowofalowe filmy czechosłowackie koncentrują się na cywilach, tych, którzy starają się uniknąć zaangażowania, a jeśli są zmuszeni, angażują się niechętnie. Co ciekawe, pojawiają się w tych filmach postaci kobiet, które udział w podziemnym ruchu oporu przypląciły powojenną stygmatyzacją lub zostały sprowadzone do roli obiektów seksualnych. Wojna, produkująca „przypadkowych bohaterów” staje się absurdem. Jeszcze inaczej reprezentacje figury mężczyzny na wojnie wyglądają po przełomie 1989 r.: Andrzej Wajda przesuwając akcenty z postaci szaleńców-patriotów na bohaterów bardziej racjonalnych i bardziej niż ich poprzednicy ceniących szczęście osobiste. Jan Jakub Kolski stawia znaki zapytania nad utrwalonym obrazem polskiej walki wy-

zwolęnczej i pomocy Żydom. W Czechach tematem wojny zajęli się młodszy filmowcy, interesując się nią jako legendą i traktując ją jako metaforę *komunistycznej przeszłości lub kondycji współczesnej* (s. 72).

Kolejny rozdział jest poświęcony figurze ojca. Jak przypomina Mazierska, rodzinę można traktować jako *klucz do zrozumienia danego społeczeństwa* (s. 83). Wskazuje rolę Kościoła katolickiego w Polsce silnie wspierającego patriarchalny model społeczeństwa (ojciec pełni najważniejszą rolę w rodzinie i poza domem, inaczej niż w Czechach, gdzie dominująca rola w domu przypisana jest żonie/matce), kontekst historyczny (np. to, że po drugiej wojnie światowej znaczenia nabrała rola państwa w wychowywaniu dzieci pozbawionych ojca), przypomina też o zmianach w relacjach rodzinnych wywołanych sytuacją ekonomiczną.

W filmach socrealistycznych, ukazujących dojrzewanie ideologiczne, ojcowskie figury starszych mężczyzn, politycznie zaangażowanych „ojców zastępczych”, doświadczonych przewodników młodych, zostają zestawione z nieco nieudolnymi rodzicami biologicznymi. Daje to wrażenie, że *im więcej ojcostwa przesunięte zostaje z rodziny do stosownych instytucji, jak partia, szkoła lub państwo, tym lepiej dla wszystkich* (s. 93). W filmach postsocrealistycznych obraz „ojców zastępczych” nabiera zupełnie innego wymiaru, coraz częściej też filmy te koncentrują się na „ojcach prawdziwych”; niektóre z nich pokazują rozpad relacji rodzinnych pod wpływem wydarzeń z okresu stalinizmu, inne sygnalizują trwałość tych więzi. Figura „ojca zastępczego” powróci w kinie moralnego niepokoju, w którym postaci tego typu ani nie będą charyzmatyczne, ani nie będą wzbudzały sympatii – niektórzy z tych bohaterów będą forsować rozwiązania utopijne, inni wykorzystają „synów” do własnych celów, jeszcze inni ich zdradzą. Kino czechosłowackiej nowej fali jest wypełnione obrazami konfliktu pokoleń, głównie w relacji ojciec-syn; w kinie polskim lat 60. częstym tłem dla konfliktu jest romans.

Wizerunki ojców zmieniły się znacząco po upadku komunizmu. Ważnym czynnikiem jest tu konserwatywny (i co istotne w kontekście ostatniego rozdziału – homofobiczny) *backlash*. Transformacja ustrojowa przyniosła nowe warunki ekonomiczne, które sprawiły, że trudno jest *wypełniać tradycyjnie męskie role żywiciela rodziny, ojca i męża* (s. 121). Interesującym tropem wydaje się uwypuklenie częstego w polskich filmach motywu odmowy przyjęcia odpowiedzialności za dziecko i coraz większej ceny, jaką za związek musi płacić kobieta (popularność tego motywu być może dałaby się powiązać z uchwaleniem restrykcyjnej ustawy tzw. antyaborcyjnej). Ciekawe też wydaje się wskazanie na stosunkowo liczne filmy poświęcone mężczyznom, którzy stają się ojcami zastępczymi bądź samotnie wychowują dzieci (filmów o samotnych matkach powstało w tym okresie znacznie mniej).

Tematem kolejnego rozdziału jest miłość. W polskich filmach wiele jest obrazów „nie-miłości”, podczas gdy w czeskich uczucie to jest często sprowadzane do erotycznego *pupendo*, niegrzecznego, służącego męskiej przyjemności i niebudującego więzi między partnerami. Na taki kształt filmowych miłości miały wpływ: polityka, tradycja literacka i artystyczna, czy wreszcie – w przypadku Polski – dominacja katolicyzmu. Na wątki miłosne w wielu filmach cieniem kładzie się wojna, która sprawiła, że bohaterowie stają się w jakimś sensie niezdolni do uczucia. Realizacje z czasów socrealizmu powodzenie i ocenę relacji miłosnych uzależniają od pochodzenia klasowego kochanków; późniejsze filmy będą krytykowały stalinizm

za zbyt daleką ingerencję w intymność. Lata 60. to „romantyczna gorączka”; filmy o miłości przedstawiają ją bądź w kategoriach hysterii czy ekscesu, bądź jako rodzaj gry towarzyskiej. Kolejne dwie dekady będą wypełnione wyrazistymi przedstawieniami erotycznymi (w kinie czechosłowackim wątki te odzwierciedlały koncentrację na konsumpcji i hedonizmie, natomiast kino polskie przez obrazowanie seksu wypowiadało się na temat patologii politycznych i społecznych). Transformacja ustrojowa przynosi kolejną odsłonę romantycznej gorączki, co zdaje się podyktowane w sporej części wymogami komercyjnymi. Miłość może być pokazywana jako naiwna bądź sprofesjonalizowana konsumpcja albo jako siła fatalna; często pojawia się także motyw poszukiwania idealnej drugiej połówki.

Najskromniejszy objętościowo, ale być może najbardziej dyskusyjny rozdział został poświęcony „innym seksualnościom”. Krytyka filmowa długo ignorowała wątki homoseksualne lub traktowała je jako metafory czegoś innego. W tej sytuacji pojawiają się projekty prze-pisania historii filmu z homoseksualnego/queerowego punktu widzenia, zbudowania takiej historycznej narracji, w jakiej głos zostanie oddany tym, którzy dotąd byli wykluczeni z tworzenia opowieści (jako że przywilej ten był zarezerwowany dla pozycji patriarchalnych i heteronormatywnych) i których doświadczenia, jako niewypowiedziane i niejako niewypowiedzialne, było nieobecne w dyskusji publicznej. Tak rzecz się ma w przypadku historii kobiet, *herstory*, lokowanej w opozycji do *history*, budowanej z męskiego punktu widzenia i uprzywilejowującej to, co kulturowo jest związane z męskością. Projekty te według Mazierskiej zdają się obarczone pewnym ryzykiem. O ile swiste uprzywilejowanie dotychczas tabuizowanego odczytania nie wydaje się w żadnym mierze problematyczne, o tyle już możliwość rzutowania współczesnego rozumienia kategorii homoseksualności w przeszłość i potwierdzania tym samym istnienia czegoś takiego jak tożsamość homoseksualna (kategoria, która pojawiła się w określonym kulturowym kontekście, a której zasadność została podważona przez ruch *queer*), wymaga szczególnej ostrożności. Na marginesie trzeba dodać, że Mazierska zdaje się traktować określenia „homoseksualny” i „queer” jako poniekąd synonimiczne, co zaciera znaczące różnice i rewolucyjny potencjał propozycji teorii *queer*.

Filmowe egzemplifikacje znaleźć jest niezwykle trudno. W przypadku kina czechosłowackiego jest to zajęcie wręcz detektywistyczne – poza *Powrotem syna marnotrawnego* Evalda Schorma, który wiąże homoseksualność z chorobą psychiczną i zniewieścieniem, autorka sięga po *Czarnego Piotrusia* Miloša Formana (szukając homoseksualnego pożądania w stosunku Lady do Cendy) i kilka filmów zaledwie sugerujących homoseksualność jednego z bohaterów. W kinie polskim przykładów daje się znaleźć więcej – korzystają one ze stereotypów dotyczących zniewieścienia, predylekcji do tańca i zawodów artystycznych, arystokratycznego pochodzenia oraz skłonności do uwodzenia młodych chłopców. Innym obszarem, który według Mazierskiej należy wiązać z dyskursem homoseksualności, są przedstawienia bliższych przyjaźni między mężczyznami. Dziwić – i to niezwykle! – może decyzja włączenia w kolejny fragment filmów o patologicznych zachowaniach seksualnych. Rozdział kończy przegląd współczesnych postaci homoseksualnych, których przedstawienia rozciągają się między wiarą w „nawrócenie na heteroseksualność” a zrozumieniem i akceptacją.

Dobór filmów do analizy może oczywiście budzić pytania i zastrzeżenia. Brak

mi chociażby szerszego omówienia istotnych dla kształtowania męskich wizerunków filmów Władysława Pasikowskiego, zwłaszcza *Psów*, ale też, w kontekście mężczyzn na wojnie, *Demonów wojny wg Goi*, przywołania niezwykle popularnych ostatnio polskich komedii romantycznych (które, jak np. *Tylko mnie kochaj*, mogłyby nieco rozszerzyć rozważania o rodzicielstwie polskich bohaterów i bohaterek filmowych) czy sięgnięcia po produkcje niszowe (poświęcone choćby tematowi homoseksualności, jak *Homo Father* Piotra Matwiejczyka). Takie wątpliwości mieszczą się jednak w perspektywie zaproponowanej przez Mazierską, która podkreśla osobisty charakter zestawu omawianych dzieł, zaznaczając, że choć poruszała się w obrębie fabularnego kina głównego nurtu, nie kierowała się wartością artystyczną czy też miejscem w kanonie, lecz możliwością zaprezentowania interesującej ją problematyki. Pomijała filmy zrealizowane przez kobiety i te powstałe za granicą – co czyni z przedmiotu jej analiz rodzaj portretu mężczyzn wykonanego przez nich samych.

Książka Ewy Mazierskiej proponuje konsekwentną lekturę wybranych aspektów filmów polskich, czeskich i słowackich, trafnie wskazując przemiany, jakim pod wpływem transformacji politycznych, ekonomicznych i społecznych podlegały reprezentacje męskości. Kierowana do anglojęzycznych czytelników, którzy odnajdą w niej wiele interesujących tropów dotyczących być może bliżej im nieznanych filmów czy kontekstów, będzie także pożyteczna dla odbiorców polskich, którzy mogą z niej zaczerpnąć przede wszystkim inspirację do dalszych poszukiwań. Z wieloma twierdzeniami autorki można – i trzeba – dyskutować, jak choćby z nieznajdującym oparcia w statystykach zdaniem: *bezrobocie dotknęło mężczyzn nie mniej niż kobiety* (s. 121), czy szukaniem dowodów na seksualną frustrację bohaterki w fackie uprawiania przez nią ogórków (s. 96). Jeśli jednak potraktujemy pracę jako inspirację właśnie, takie dyskusje mogą stać się owocnym punktem wyjścia do kolejnych eksploracji.

DAGMARA RODE

Ewa Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble*, Berghahn Books, New York – Oxford 2008.