

Pogrążony w kryzysie

Portret mężczyzny w polskim kinie postkomunistycznym

EWA MAZIERSKA

Stare umiera, a nowe nie może się narodzić.

Antonio Gramsci

W polskiej krytyce filmowej panuje przekonanie, że rodzime kino nie było nigdy tak zdominowane przez mężczyzn i tak skierowane na męską publiczność jak po upadku komunizmu¹. Ponad 90 procent filmów zrealizowanych w Polsce w latach 1990-2002 wyreżyserowali mężczyźni, nie słychać też na razie o polskich kobietach-producentkach. Co ważniejsze, w Polsce po 1989 roku przeważają filmy należące do „męskich” gatunków: kryminalno-policyjne i adaptacje utworów literackich, których akcja jest osadzona w typowo męskim środowisku. Nic dziwnego, że gwiazdy polskiego kina to prawie wyłącznie męskie gwiazdy. Jeśli scenariusze powstają specjalnie z myślą o konkretnym wykonawcy, to prawie zawsze jest to wykonawca płci męskiej, a budżet filmu jest dostosowany do jego potrzeb finansowych.

Ta wielostopniowa męska dominacja nowego polskiego kina: na poziomie produkcji, reprezentacji i adresowania publiczności, jest zwykle przyjmowana jako świadectwo siły patriarchalnej ideologii w polskim społeczeństwie, a także zdrowia męskiego ego. Będę się starała wykazać, że portret mężczyzny w postkomunistycznym kinie nie wskazuje na zdrowie, ale odwrotnie – na kryzys męskości. By tego dokonać, skoncentruję się na kilku motywach filmów zrealizowanych po roku 1989, takich jak nostalgia za „złotym wiekiem męskości”, strach i agresja męskich bohaterów wobec kobiet oraz zanikanie patriarchy we współczesnych rodzinach. Dla jasności wyводу skoncentruję się na filmach zrealizowanych przez mężczyzn – wiele filmów reżyserowanych przez kobiety potwierdza powyższą diagnozę, ale w sumie zawarty w nich obraz mężczyzny zasługuje na osobne studium. Zanim jednak przejdę do analizy filmów, przedstawię pojęcie kryzysu męskości, z którego będę dalej korzystać. Kobiet nie można wyłączyć z tego kontekstu, gdyż płęć operuje dialektycznie: pozycja jednej mierzona jest w odniesieniu do drugiej.

Pojęcie kryzysu męskości

Przekonanie, że męskość znajduje się współcześnie w stanie kryzysu, jest tyleż powszechne, ile mętne. Niektórzy komentatorzy twierdzą wręcz, że termin

ten jest używany tak beztrzesko, że stał się metodologicznie bezużyteczny². Uważam, że jest to opinia skrajna, niemniej by uściślić znaczenie „kryzysu męskości”, należy kryzys ów odnieść do konkretnego kontekstu społeczno-historycznego. Na przykład męska agresja i homofobia w jednym środowisku może uchodzić za objaw męskiej siły i zdrowia, podczas gdy w innym za znak słabości i kryzysu. Po drugie, realnie istniejący czy historyczni mężczyźni (podobnie jak kobiety) są rozmaici – nawet w męskiej społeczności pogrążonej w kryzysie znajdziemy mężczyzn, którzy nie odczuwają problemów z samymi sobą i odwrotnie, w zdrowym męskim środowisku możemy spotkać takiego, który nie pasuje do ogólnego obrazu zdrowia.

Nie tracąc z oczu tych zastrzeżeń i ograniczeń, stawiam tezę, że w każdym społeczeństwie, jak i reprezentacji tegoż społeczeństwa można zaobserwować dominujące tendencje w postawach i zachowaniach mężczyzn, które podlegają ocenie względem pewnych wzorców zdrowia i kryzysu. Mój pogląd na to, co składa się na ów kryzys, jest zgodny z pozycją zajętą przez Rogera Horrocksa w jego książce *Masculinity in Crisis (Męskość w kryzysie)*³. Dla Horrocksa papierkiem lakmusowym mierzącym kryzys męskości jest zdrowie psychiczne i szczęście mężczyzn. Jeśli większa grupa mężczyzn czuje się nieszczęśliwa, wycofuje się z życia społecznego, nie daje sobie rady z codziennymi problemami, unika odpowiedzialności, a ponadto okazuje agresję sobie nawzajem i płci odmiennej, to możemy ją uznać za cierpiącą na kryzys męskości. Horrocks twierdzi, że męskość patriarchalna, męskość w stylu *macho* ogranicza i okalecza mężczyzn⁴. Aby pokonać ten godny ubolewania stan, mężczyźni – jego zdaniem – powinni porzucić patriarchalno-mizoginiczny stosunek do kobiet, a także zrewidować auto-percepcję. Choć Horrocks koncentruje się na mężczyznach z Zachodu, jego diagnozę w znacznym stopniu można zastosować do panów z innych części świata, w tym współczesnej Polski.

Autorzy badający różne kryzysy: ekonomiczne, polityczne, kulturalne, zwracają uwagę na to, że kryzys, jakkolwiek bolesny dla jednostki, która go przeżywa, może mieć pozytywny wymiar, dając szansę na zmianę, wytworzenie nowych sposobów zachowania, które na dłuższą metę mogą się okazać bardziej korzystne dla osób cierpiących i całego społeczeństwa⁵.

Złota przeszłość, ponura teraźniejszość

Wspomniałam na początku, że dwa gatunki zdominowały polską produkcję filmową po 1989 roku: filmy gangstersko-policyjne, odnoszące największe sukcesy na początku lat dziewięćdziesiątych i kino „dziedzictwa narodowego” – na przełomie lat dziewięćdziesiątych i nowego stulecia. Choć te dwa gatunki pod wieloma względami różnią się od siebie, jedną ważną cechą mają wspólną: oba są przeniknięte nostalgią za jakimś „złotym wiekiem męskości”.

Fred Davis w książce na temat socjologicznego wymiaru nostalgii twierdzi, że zdolność odczuwania nostalgii do minionych wydarzeń mniej zależy od tego, jak oddalone w czasie są te wydarzenia, a bardziej od tego, jak kontrastują one, czy raczej – jak chcemy, by kontrastowały – z wydarzeniami, postawami i nastrojami właściwymi dla nas z czasów współczesnych⁶. Davis twierdzi również, że nostalgiczne przywoływanie minionych wydarzeń nasila się w kontekście społe-

cznych niepokojów, powszechnego niezadowolenia i niepewności co do przyszłości⁷. Analogicznie, postawiłabym tezę, że „wysyp” nostalgicznych filmów w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych można uznać za reakcję na niezadowolenie i niepokoje odczuwane przez Polaków po upadku komunizmu i wprowadzeniu ekonomii rynkowej.

Kultura odwołująca się do nostalgicznych uczuć jest często krytykowana za promowanie głęboko konserwatywnej wizji przeszłości i tym samym za wygodne narzędzie konserwatywnej polityki w czasach teraźniejszych⁸. Tak również często dzieje się w przypadku dyskutowanych tu filmów, choć trzeba podkreślić, że autorzy niektórych z nich przyjmują tezę, że tęsknota za przeszłością nie rozwiąże obecnych problemów i trzeba poszukać nowych sposobów radzenia sobie z nimi.

W filmach gangsterskich, takich jak *Kroll* (1991), *Psy* (1992) czy *Operacja Samum* (1999), reżyserowanych przez Władysława Pasikowskiego, *Miasto prywatne* (1994) Jacka Skalskiego i kilku mniej wyraźnych produkcjach gatunkowych, takich jak *Gnoje* (1995) Jerzego Zalewskiego i *Weiser* (2000) Wojciecha Marczewskiego, nostalgię otwarcie wyznają główni bohaterowie roztkliwiający się nad swą złotą przeszłością. Jest ona również sugerowana środkami narracyjnymi, zwłaszcza obfitym korzystaniem z flashbacków. Szczególnie opłakiwanym elementem przeszłości jest społeczny i moralny porządek, a w konsekwencji, przewidywalność przyszłości. Teraźniejszość to z kolei czas politycznego, społecznego i moralnego chaosu, w którym każdy musi odnaleźć dla siebie nowe miejsce i nowe wartości. W takim czasie wiele można zyskać, jak również stracić, co u większości ludzi powoduje niepokój. *Psy* Pasikowskiego bodajże najlepiej oddają ten stan rzeczy, dzięki umieszczeniu ich akcji w środowisku, na które wprowadzenie nowego ustroju wywarło szczególny wpływ – oficerów SB. W filmie sytuacja ta dotyczy głównego bohatera – Franza Mauera, który w trakcie weryfikacji musi dowiedzieć, że nadaje się do przeniesienia do policji cywilnej. Choć nie ma wątpliwości, że Mauer współpracował z dawnym reżimem, godność, granicząca z arogancją, a także niezależność i profesjonalizm, ujawniane podczas weryfikacyjnego przesłuchania (i wszystko to przekazane przez najbardziej charyzmatycznego aktora pokolenia ówczesnych czterdziestolatków – Bogusława Linde), sprawiają, że widownia od początku sympatyzuje z nim.

Wraz z weryfikacją, wymazywaniem czy korygowaniem indywidualnej przeszłości obserwujemy wymazywanie zbiorowej przeszłości SB. Esbecy sami palą swe dokumenty, by uniemożliwić nowym władzom zbieranie dowodów przeciwko nim. Choć palone akta dotyczą działalności, która okryła ich hańbą, tajni policjanci patrzą na nie z czułością, a widzowie dzielą ich nostalgiczne spojrzenie. By to ułatwić, Pasikowski odwołuje się do silnej na początku lat dziewięćdziesiątych w znacznej części polskiego społeczeństwa niechęci do Kościoła katolickiego, sugerując, że ofiarami SB byli głównie tłuści, zachłanni i rozwiązli księża.

Mauer zostaje przyjęty do cywilnej policji i zaczyna walczyć z narkotykowymi przestępcami. W praktyce oznacza to jednak walkę z dawnymi kolegami. W rezultacie tego konfliktu grupa dawnych towarzyszy ulega dezintegracji, a sam Franz ląduje w więzieniu. Ostatecznie jego los wskazuje na to, że nowe

czasy nie przyniosły mu niczego dobrego, przeciwnie – zniszczyły go. Choć mężczyźni pracujący w SB tworzą szczególną kategorię zawodową, ich sytuację, polegającą na utracie statusu społecznego i zagrożeniu bezrobociem, można uznać za typową dla wielu innych grup polskich mężczyzn. Jak twierdzi Michael Stevenson, równocześnie ze zwróceniem uwagi na społeczny upadek tych, którzy służyli dawnemu systemowi, Pasikowski wskazuje na koniec innego etosu – „Solidarności”. Etos ten zostaje wyśmiany w legendarnej już dziś scenie, w której pijani byli esbecy śpiewają solidarnościowy hymn, *Janek Wiśniewski padł*, nasycając go sarkastycznym humorem⁹. Obrazoburczy charakter tej sceny złagodzony jest przez to, że ci, którzy wyśmiewają walczących z komunistycznym reżimem, sami są zhańbieni swą przeszłością. Niemniej recepcja tej sceny przez publiczność w czasach kinowej premiery filmu, a szczególnie śmiech młodych mężczyzn świadczył o tym, że Pasikowski zbił kapitał na ich rozczarowaniu „Solidarnością”.

Gnoje przedstawiają grupę pięciu młodych mężczyzn, którzy dosłownie i metaforycznie stali po drugiej stronie barykady niż ci ukazani w *Psach*. Ta piątka za socjalizmu spotykała się, by razem demonstrować przeciwko totalitarnemu państwu, jak również prowadzić dyskusje, pić alkohol i wymieniać się kochankami. Zalewski sugeruje, że opozycja wobec komunistycznego reżimu i brak atrakcyjnych perspektyw stanowiły wówczas główne spoiwo grupy, a wzajemna przyjaźń i solidarność były jej największą siłą. W czasie teraźniejszym trzydziestoletni już mężczyźni dalej pozostają przyjaciółmi, ale ich związek jest teraz bardziej kwestią nawyku niż wspólnego światopoglądu, poglądów politycznych czy podobnej sytuacji życiowej. Pragnąc odzyskać, co zostało zniszczone przez czas (a szczególnie przez politykę minionych lat), dawni towarzysze organizują wyprawę w góry, by odwiedzić dawnego kolegę. Wyjazd charakteryzuje ten sam duch przygody, co ich dawne wspólne wyczyny, ale jest to śmiałość, za którą nie stoi żaden szlachetny motyw. Wręcz przeciwnie, ich zuchwalstwo okazuje się bardzo niebezpieczne dla nich samych, jak i dla tych, z którymi się spotykają po drodze.

Sceny w czasie teraźniejszym, przedstawiające utarczki przyjaciół z cywilną policją są zmontowane z obrazami ich minionych walk z ZOMO. Taki montaż podkreśla absurdalność i bufonadę ich obecnych wyczynów i w szerszej perspektywie – utratę autentyzmu ich obecnej egzystencji. Paradoksalnie, wyprawa w góry nie zbliża bohaterów filmu, ale wprowadza między nich dystans i rozbija grupę. Ponadto nie udaje im się odnaleźć dawnego przyjaciela. Wniosek z ich historii sprowadza się do tezy, że utraconego czasu nie można odzyskać – teraźniejszość wymaga nowych postaw i działań. Z drugiej strony, równocześnie z ukazywaniem irracjonalizmu protagonistów, reżyser *Gnoi* w znacznym stopniu identyfikuje się z ich sentymentalnym stosunkiem do własnej, „supermęskiej” przeszłości. Wskazują na to, między innymi, nasycone nostalgią za komunizmem piosenki umieszczone w filmie.

Tytuły filmów Pasikowskiego i Zalewskiego doskonale oddają status młodych mężczyzn w postkomunistycznej Polsce jako głośniejszej, agresywnej, lubiącej się popisywać i najprawdopodobniej mizoginicznej bandy. Warto w tym miejscu wspomnieć, że „gnojami” nazywa piątkę przyjaciół młoda kobieta w kawiarni, gdzie bohaterowie wcześniej dali popis pijaństwa i chamstwa.

Koniec wspólnego życia to również centralny wątek *Weisera*. Główny bohater, Paweł Heller, powraca do Polski po 11 latach mieszkania w Hamburgu. Z pozoru

jest człowiekiem sukcesu – ma dobrze płatny zawód inżyniera dźwięku, pracuje dla wielkiej firmy nagraniowej i ma atrakcyjną i zakochaną w nim przyjaciółkę. W głębi duszy jednak czuje się samotny. W mieście, do którego powraca, nie ma znajomych i wszystkie jego kontakty wynikają z zawodowych powiązań. Jego życiowa partnerka jest Niemką, co jeszcze wzmacnia poczucie obcości w rodzinnym kraju. Samotność i alienację Pawła doskonale ukazuje niemal puste mieszkanie, do którego zresztą w najmniejszym stopniu nie czuje się on przywiązany. Inny powód rozczarowania życiem to brak autentyczności: wszystko, czego Paweł doświadcza w czasie teraźniejszym, wydaje mu się fałszywe. Nawet jego praca, choć z jednej strony wskazuje na pragnienie odzyskania minionego piękna, z drugiej – dowodzi nierealności takiego projektu. W rzeczywistości bowiem Paweł nie wskrzesza dawnych dźwięków, ale na ich miejsce wstawia nowe, wytworzone przez komputer. Marczewski pokazuje też, że jego protagonisty nie zadowolają komputerowe simulakra, o czym najlepiej świadczy to, że sam rzadko angażuje się w pracę, zwykle pozostawiając ją swojemu asystentowi.

Aby pokonać wypełniającą go pustkę duchową, Paweł metaforycznie powraca do lat sześćdziesiątych, kiedy był uczniem podstawówki i wolny czas wypełniał zabawami z kolegami z miejscowej szkoły. Przeszłość była nie tylko pełna przygód, ale i magiczna, a to dzięki niezwykłym właściwościom telekinety ujawnianej przez jednego z rówieśników Pawła, tytułowego Dawida Weisera. Pewnego dnia Dawid zaginął w tajemniczych okolicznościach i od tamtej pory nikt o nim nie słyszał. W czasie teraźniejszym Paweł próbuje skontaktować się z dawnymi przyjaciółmi, aby ustalić, co się stało z Weiserem, ale nie odnosi sukcesu. Nie udaje mu się również odnaleźć czy odzyskać sensu życia. Nostalgiczna podróż tylko podkreśla godną pożałowania teraźniejszość.

Inaczej niż w *Gnojach*, społeczność, której dezintegrację opłakuje bohater, nie składa się wyłącznie z mężczyzn. Jest w niej dziewczyna o imieniu Elka. Odwrotnie niż dawni męscy przyjaciele Pawła, którzy w czasie teraźniejszym cierpią na takie lub inne kłopoty ze swym życiem i tożsamością, Elka sprawia wrażenie zadowolonej z tego, co przyniósł jej los. W pewnym sensie jest też ona jedyną osobą z dawnej paczki, której udało się ocalić, a nawet zreprodukować samą siebie z przeszłości. Ma bowiem córkę, która wygląda dokładnie tak, jak ona sama, gdy bawiła się z chłopakami pod wiaduktem kolejowym. Tadeusz Lubelski opisuje teraźniejszość w filmie Marczewskiego jako czas, do którego *dorośli zgubili klucz*¹⁰. Zgadza się z tą diagnozą, pod warunkiem że ograniczymy ją do teraźniejszości przeżywanej przez męskich bohaterów.

Godna uwagi jest funkcja realizmu magicznego w filmach Marczewskiego i – w mniejszym stopniu – Zalewskiego. Jak twierdzą badacze tego zjawiska w literaturze, jest on często stosowany jako narzędzie godzenia przeciwnych, ale istniejących w tym samym czasie i miejscu kultur. To, że rozwinął się on szczególnie w Ameryce Łacińskiej (choć korzystali z niego również Europejczycy i Amerykańscy pisarze, tacy jak Günther Grass i Władimir Nabokov), często wyjaśnia się *sprzecznosciami między kulturą technologii i zabobonu*¹¹. Polską kulturę po 1989 także można określić jako kulturę sprzeczności, wynikających między innymi ze zderzenia zachodnich, świeckich wpływów i odrodzenia tradycyjnego konserwatywnego katolicyzmu. Dla bohaterów literackich należących do tego paradygmatu magia jest często jedynym środkiem umożliwiającym do-



Dzień świra, reż. Marek Kotowski (2002)



Weiser, reż. Wojciech Marczewski (2000)



Miasto prywatne, reż. Jacek Skalski (1994)

strzeżenie porządku w świecie i przetrwania w nieprzyjaznych okolicznościach; jest sekretą bronią tych, którzy czują się opuszczeni i wyalienowani. Taka diagnoza, w mej opinii, pasuje też do sytuacji polskiego mężczyzny, który w postkomunistycznej rzeczywistości poczuł się zmarginalizowany, nawet zbędny.

Nostalgia za męską hegemonią przenika również cykl adaptacji literackich, takich jak *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana, *Pan Tadeusz* (1999) Andrzeja Wajdy, *W pustyni i w puszczy* (2001) Gavina Hooda, *Przedwiośnie* (2001) Filipa Bajona czy *Quo Vadis* (2001) Jerzego Kawalerowicza. Akcja większości z nich rozgrywa się w czasie konfliktów militarnych, kiedy to panuje szczególne zapotrzebowanie na tradycyjne męskie przymioty, takie jak odwaga, honor i patriotyzm. Polscy mężczyźni w tych filmach triumfują wówczas nad przedstawicielami innych narodowości, którzy przeważnie są przedstawiani jako barbarzyńcy, tchórze i pijacy.

Na „złoty wiek męskości” wskazują nie tylko militarne i moralne sukcesy polskich mężczyzn, ale także ich życiowa i kulturowa samowystarczalność oraz bogactwo męskiej kultury. W rzeczywistości konstruowanej w *Ogniem i mieczem* i *Panu Tadeuszu* bogactwo narodu służy głównie finansowaniu akcji militarnych. Widzimy w tych filmach setki doskonale wyposażonych i udekorowanych koni i mnóstwo różnego typu broni – regułą jest to, że żołnierz nosi z sobą przynajmniej dwie sztuki broni. Zbroje i mundury wojskowe są odtwarzane z najwyższą starannością i robią wrażenie bogatszych i bardziej ozdobnych niż suknie noszone przez kobiety w tych filmach. Sceny bitew są kręcone w długich ujęciach, co pozwala reżyserom ukazać mnóstwo ludzi biorących udział w walce. W *Ogniem i mieczem* wojskowe, męskie przyjemności podkreślane są również użyciem zwolnionego ruchu w najbardziej dramatycznych momentach konfliktu, na przykład wtedy, gdy wrogowie Polski zostają pozbawieni głów. Zwolniony ruch pozwala również widzowi docenić piękno ruchów koni przywodzących na myśl malarstwa Kossaków. Nic dziwnego, że Bożena Janicka twierdzi, że głównym bohaterem filmu Hoffmana jest wojna¹². Z wielką dbałością rekonstruowana jest również przestrzeń, w której pędzą życie mężczyźni, taka jak zajazdy, koszary, czy komnaty królewskie, w których odbywają się narady wojenne. Wymienianie się opowieściami na temat osiągnięć militarnych przodków, przekazywanie broni i pamiątek z bitew kolejnym pokoleniom stanowi ważny element męskiej edukacji patriotycznej. Na tym tle kobiece tradycje prezentują się mało spektakularnie, wręcz ubogo. A jednak sam fakt, że te męskie sukcesy miały miejsce w odległej od widza przeszłości, kieruje uwagę na to, że teraźniejszość jest dużo mniej różowa. Rodzi się podejrzenie, że dzisiaj nie ma już w Polsce takich bohaterskich i wiernych tradycji mężczyzn, a jeśli gdzieś są, to nie mają okazji uczynić użytku ze swych przymiotów. Ich męskość stała się zbędna, ich tradycje utraciły uprzywilejowane miejsce w polskiej kulturze. W sumie filmy „męskiego dziedzictwa” nie oferują męskiej widowni niczego poza nostalgią, sugerując, że z teraźniejszością musi sobie ona radzić w nowy sposób.

Mizoginizm bez kobiet, patriarchalizm bez patriarchów

Mizoginizm jest jedną z najczęściej zauważanych cech postkomunistycznego kina, szczególnie przez krytyków płci żeńskiej. Mariola Jankun-Dopartowa, Grażyna Stachówna i Kazimiera Szczuka-Lipszyc zwracają uwagę na nienawiść

i pogardę wobec kobiet wyrażaną przez męskich protagonistów większości filmów zrealizowanych po 1989 roku, zwłaszcza tych, które podporządkowują się regułom określonego gatunku¹³. Zgadzam się z tą opinią, ale za równie symptomatyczne uważam to, że niechęć mężczyźni jest w filmach ostatnich kilkunastu lat kierowana zwykle do kobiet, które albo są nieobecne, albo są obecne połowicznie (bo nie mają głosu lub funkcjonują wyłącznie jako re-prezentacje: fotografie czy obraz w telewizji), bądź do tych, które są w jakiś sposób upośledzone czy osłabione – tak jakby polscy reżyserzy obawiali się, że wyrównując szanse mężczyźni i kobiet, podejmą zbyt duże ryzyko, że ci pierwsi zostaną pokonani.

W pierwszej grupie kobiet – kobiet nieobecnych bądź obecnych połowicznie – dominują żony, które po rozwodzie zabrały dzieci od ojców, jak żona Franza w *Psach* czy Cezarego w *Tacie* (1995) w reżyserii Macieja Ślesickiego. Reżyserzy powyższych filmów nie trudzą się wyjaśnieniem, dlaczego te kobiety opuściły swych mężów, bądź ograniczają się do tautologii w rodzaju *bo to zła kobieta była*. Te „złe kobiety” nie mają szansy zaprezentować swego punktu widzenia, gdyż nie są prawdziwymi postaciami, dostarczają tylko tematu rozmowom innych ludzi. Męska niechęć jest też skierowana do kobiet abstrakcyjnych czy kobiety „jako takiej”, jak również pewnych typów kobiecości wcześniej akceptowanych, a nawet nobilitowanych w narodowej kulturze. W *Gnojach*, *Tacie*, *Psach* czy *Krollu* (1991) Pasikowskiego znajdziemy opinie, że wszystkie kobiety konspirują, by zniszczyć mężczyźni, czy że wszystkie są sukami. Bohaterowie tych i wielu innych filmów nie wahają się również drwić z matki Polki czy kobiet, które działały w „Solidarności”.

Drugą grupę kobiet nienawidzonych przez bohaterów postkomunistycznych filmów stanowią kobiety zmarginalizowane przez takie czynniki, jak choroba, a szczególnie szaleństwo, ubóstwo, młody wiek, a w konsekwencji moralna i społeczna niedojrzałość, przynależność do obcej narodowości czy grupy etnicznej, a także utrzymywanie się z prostytutki. Szczególne wrażenie robi ogromna liczba „czarownic” czy wiedźm¹⁴ i „suk”, czyli prostytutek albo kobiet rozwiązłych czy zachowujących się w seksualnie prowokujący sposób¹⁵. Ten pierwszy typ znajdziemy, między innymi, w *Szamance* (1996) Andrzej Żuławskiego, *Tacie*, *Ogniem i mieczem* i *Rozmowie z człowiekiem z szafy* (1993) Mariusza Grzegorzka, ten drugi nieomal w co drugim filmie powstałym po 1989 roku.

Mężczyźni nienawidzą „wiedźm” i „suk” za ich niezależność i władzę seksualną, jaką mają one nad nimi lub innymi mężczyznami. Ten negatywny stosunek opiera się na milcząco przyjmowanym założeniu, że kobieta powinna być pasywna, posłuszna mężczyźnie i praktycznie niewidoczna w tłumie, aż do czasu gdy ten zechce ją dostrzec. Taki stosunek do kobiet można zinterpretować jako świadectwo braku pewności siebie u mężczyzn obawiających się, że traktowanie kobiet jak partnerek, szczególnie w sferze erotyzmu, ujawni ich problemy seksualne i podważy pozycję społeczną.

Gdzie nie ma nienawiści do kobiet, tam przeważnie też nie ma dla nich zainteresowania¹⁶. Mężczyźni z filmów nakręconych po 1989 roku preferują męskie środowisko i jest ono (jak już była o tym mowa w poprzedniej części tego artykułu) przedstawiane jako kulturowo wyższe czy szlachetniejsze niż społeczność kobiet. Wielu z nich zachowuje się tak, jakby głębszy kontakt z ko-

bietami miał ich zdegradować czy ośmieszyć. Uznałabym to za dodatkowy powód, dla którego prostytutka kwitnie w polskim kinie postkomunistycznym – pozwala ona heteroseksualnym mężczyznom zaspokoić ich potrzeby seksualne bez okazywania prawdziwej wdzięczności tym, bez których byłoby to niemożliwe. Albo – ujmując to nieco inaczej – dzięki prostytutkom mężczyźni ci osiągają dwa cele za jednym zamachem: spełnienie erotyczne i moralne prawo do pogardzania kobietami. Powszechna pośród polskich mężczyzn antypatia do kobiet bądź brak zainteresowania dla nich skłania jednego z bohaterów komedii Witolda Adamka *Wtorek* (2001), granego przez znanego pisarza, Jerzego Pilcha, do powiedzenia, że jeżeli mężczyzna w jego ojczyźnie okaże kobiecie zainteresowanie, to jest on traktowany niemal jak superman. Postać kreowana przez Pilcha – podstarzały i zbankrutowany producent krasnali ogrodowych o przeciętnej urodzie – stanowi doskonałe potwierdzenie tej teorii. Jego przyjazny stosunek do kobiet, sama chęć słuchania ich wystarczają, by otaczała go liczna gromada wielbicieli.

W większości filmów zrealizowanych po upadku komunizmu mizoginizm jest nie tylko przedstawiany, ale także akceptowany czy wręcz promowany przez reżyserów. Zwykle środkiem do tego jest wybór atrakcyjnego mężczyzny niechętnego kobietom na obiekt identyfikacji widza oraz ukaranie jego przeciwniczki w toku akcji. W roli takiego mężczyzny z zasady obsadzany jest charyzmatyczny albo przynajmniej popularny i lubiany aktor, taki jak Bogusław Linda, Cezary Pazura czy Marek Kondrat. Znacznie rzadziej autorzy filmów krytycznie badają mizoginizm, zwracając uwagę na jego korzenie i konsekwencje dla obu płci. Interesującym wyjątkiem od reguły przyjmowania mizoginizmu za rzecz oczywistą są filmy Marka Koterskiego, a zwłaszcza *Ajlawju* (1999) i *Dzień świra* (2002). Rozwiedziony, starzejący się inteligent z tych filmów o nazwisku Adam Miauczyński nienawidzi swej byłej żony, której zresztą nigdy nie kochał, swej matki, która nie pozwoliła mu osiągnąć dojrzałości emocjonalnej i czuje głęboką awersję do kobiet spotykanych w miejscach publicznych: na ulicy, w sklepach, we własnym bloku. Uważa on, że kobiety w większości są wścibskie, hałaśliwe, natrętne i nieatrakcyjne. Ma im też za złe ich wysokie oczekiwania wobec mężczyzn. Reżyser podziela antypatię swego bohatera do niektórych z tych kobiet, zarazem pokazując, że inne są jedynie produktem spaczzonego spojrzenia mężczyzny. Adam z góry zakłada, że kobiety są jego wrogami i interpretuje ich zachowanie w sposób, który utwierdza go w jego uprzedzeniach. W *Ajlawju* ten brak zaufania dotyczy nawet kobiety, w której bohater jest zakochany. Zamiast cieszyć się każdą chwilą, którą może dzielić ze swą ukochaną Małgorzatą (a jest takich chwil niewiele, bo Adam mieszka w Łodzi, a Małgorzata we Wrocławiu), Adam zawsze znajduje powody, by się z nią kłócić i dopiero po powrocie do rodzinnego miasta zaczyna żałować swego postępowania. W konsekwencji jego romans to seria nadziei i frustracji, którym – jak sugeruje Koterski – nigdy nie będzie końca.

W *Ajlawju* Koterski sugeruje również, że za trudność bohatera w osiągnięciu szczęścia w miłości częściową odpowiedzialność ponosi przepaść między jego obrazem samego siebie a ideałem męskości. Na ideał ten zaś znaczny wpływ mają media promujące mężczyzn silnych, masyśnych, w typie macho, oraz klimat kulturalny panujący w postkomunistycznej Polsce, zgodnie z którym by-

cie intelektualistą jest niemęskie. Poczucie własnej nieadekwatności jest źródłem patologicznej zazdrości Adama – stale bowiem wyobraża on sobie, że Małgorzata zdradza go z bardziej męskimi mężczyznami niż on.

W *Dniu świra* protagonista (który jest tu dużo starszy niż jego poprzednik w *Ajlawju*) przeciwstawia rzeczywiste kobiety swemu ideałowi kobiecości – tej, którą spotkał, gdy był młody, lub która być może istnieje tylko w jego wyobraźni. W codziennym życiu Adam woli pozostawić swój ideał w sferze marzeń. W pewnym momencie mówi wręcz: *W moim życiu nie ma miejsca na kobiety*. Symbolem jego tęsknoty za idealną miłością i zarazem jego niezdolności sprostania wyzwaniu życia w związku z kobietą jest jego wieczorny rytuał masturbacji. Bohater Koterskiego ma również świadomość tego, że nie nadaje się na prawdziwego ojca, na patriarchę. Skutkiem rozwodu jest to, że zostaje on zredukowany do roli „ojca przychodzącego z wizytą”, którego Anthony Clare opisuje jako *figurę mętną, nie na swoim miejscu; ojca, który walczy już tylko o to, by nie stać się byłym ojcem, który nie jest już głową domu, ale gościem przychodzącym i odchodzącym*¹⁷. Od czasu do czasu próbuje on nauczyć czegoś swego syna, przekazać mu jakąś prawdę życiową, ale niskie mniemanie o sobie samym sprawia, że szybko rezygnuje z takich wysiłków.

Kryzys patriarchy dotyczy nie tylko ojców, którzy już mają dzieci, ale także przyszłych rodziców. Problem ten przedstawiają dwa filmy młodych reżyserów: *Patrzę na ciebie, Marysiu* (1999) Łukasza Barczyka i *Portret podwójny* (2001) Mariusza Fronta. Tytułowa Marysia z filmu Barczyka jest studentką geologii, jej chłopak o imieniu Michał pracuje w szpitalu jako początkujący psychiatra. Mimo iż są parą już od siedmiu lat, Marysia i Michał mieszkają z sobą dopiero od lat dwóch i przyznają, że wciąż korzystają z pomocy finansowej rodziców. Nie ma wątpliwości, że Michałowi taka zależność przeszkadza, obniżając pewność siebie i budząc lęk przed przyszłością. Woli on unikać zobowiązań, a szczególnie odpowiedzialności za własną rodzinę. Zapytany przez znajomą dziennikarkę radiową, czy chciałby mieć dzieci, odpowiada, że *tak, ale jeszcze nie teraz* i przyznaje, że mimo 29 lat wciąż czuje się niedojrzały. Nic dziwnego, że nie jest zadowolony z wiadomości, że Marysia zaszła w ciążę. Ta jednak nie zgadza się na usunięcie ciąży, co prowadzi do serii katastrofalnych dla młodej pary wydarzeń, na którą składają się Michała trudności w pracy, pośpiesznie zorganizowany ślub, podczas którego pan młody przeżywa załamanie nerwowe i decyduje się porzucić swą profesję oraz – najprawdopodobniej – ostateczne rozstanie Marysi i Michała.

Portret podwójny to również portret dwojga młodych i wrażliwych ludzi, Mariusza i Elżbiety, absolwentów szkoły filmowej, odpowiednio reżyserii i wydziału aktorskiego. Ponieważ ich szanse zarabiania na życie realizacją filmów są bardzo małe, jak pokazują bezowocne spotkania z potencjalnymi producentami i upokarzające castingi, młodzi zatrudniają się w supermarkecie. Niewielkie dochody, brak własnego mieszkania, niepewność przyszłości, a w przypadku Mariusza także fiasko wcześniejszego związku z kobietą, zniechęcają ich do rozpoczęcia tradycyjnego życia rodzinnego. Podobnie jak Michał z *Patrzę na ciebie, Marysiu* Mariusz przyznaje, że nie czuje się dojrzały, a niedojrzałość oznacza w tym przypadku przede wszystkim odmowę przyjęcia odpowiedzialności za drugą osobę, szczególnie dziecko. W tej grupie moglibyśmy również umie-

ścić Pawła z *Weisera*, gdyż on również nie chce mieć dzieci, choć nie z powodów finansowych, ale pustki, którą czuje w duszy, co uniemożliwia mu bliskie stosunki z innymi ludźmi.

Uderzyć może przepaść między oficjalnym stosunkiem do rodziny i rodzicielstwa w postkomunistycznej Polsce, podkreślającym absolutną wartość dziecka (i jeszcze bardziej – ludzkiego płodu, czego świadectwem restrykcyjne prawo aborcyjne) a dyskursem omówionych wyżej filmów¹⁸, w których rodzina jest umieszczona w socjoekonomicznym kontekście. Front i Barczyk pokazują, że trudny start życiowy młodych ludzi i nikła pomoc państwa dla rodzin zmusza Polaków do odsuwania decyzji o posiadaniu dzieci na daleką przyszłość albo wręcz – że znaczna część dzisiejszej generacji dwudziesto- i trzydziestolatków z dzieci rezygnuje. Warto też podkreślić, że w analizowanych tu filmach kobiety pragną mieć dzieci, podczas gdy mężczyźni odmawiają zostania ojcami, przeważnie, choć nie wyłącznie, z powodów finansowych. Taka postawa męskich bohaterów wskazuje na upadek patriarchy. Kryzys tej instytucji, jak twierdzi Barbara Ehrenreich, jest powszechny także w zachodnich społeczeństwach, a zwłaszcza amerykańskim¹⁹. Można jednak dostrzec istotną różnicę między sytuacją opisaną przez Ehrenreich a tą, którą można odnaleźć w polskich filmach. Otóż dla zachodnich kobiet niezgoda mężczyzny na przyjęcie odpowiedzialności za dziecko nie odgrywa większej roli w ich decyzji o posiadaniu potomstwa. U Barczyka i Fronta zaś ma ona kluczowe znaczenie. Młode polskie kobiety – przedstawiane w filmach – są zbyt słabe pod względem ekonomicznym i emocjonalnym, by świadomie decydować się na samotne rodzicielstwo.

Jak pokonać kryzys?

Na początku tego artykułu sugerowałam, że kryzys męskości może stać się początkiem tworzenia nowego modelu męskości, który będzie bardziej odpowiadał potrzebom współczesnych mężczyzn i społeczeństwa jako całości. W tej części pragnę rozważyć kwestię, czy jakieś rozwiązania pojawiły się w polskich filmach z badanego przeze mnie okresu.

Jedyny znany mi film, który zamiast nostalgicznie roztkliwiać się nad utraconym blaskiem polskich *machos* osłabionych przez upadek komunizmu, proponuje nowy typ mężczyzny, to *Dzieci i ryby* (1996) Jacka Bromskiego. Rzecz znamienna, jest to film, który – być może nieświadomie – w fabule i konstrukcji bohaterów odwołuje się do klasycznego filmu radzieckiego *Moskwa nie wierzy łzom* (*Moskwa slezam nie wierit*, 1980) Władimira Menshova. Bohater filmu Bromskiego o imieniu Antoni uchodzi za człowieka, któremu życie niezbyt się udało. Świadectwem braku sukcesów jest kiepsko płatna praca nauczyciela matematyki w prowincjonalnym mieście, w szkole, którą sam ukończył, brak rodziny, mimo iż doszedł już do czterdziestki i słabo rozwinięta muskulatura, zdradzająca inteligenta na państwowej posadzie, tak pogardzanego przez postkomunistyczną konsumpcyjną kulturę popularną. Mimo to Antoni zdobywa sympatię widzów, a w końcu również kobiety, którą kocha, ujawniając takie zalety, jak uczciwość, odporność na pokusy materialne i co najważniejsze – gotowość i chęć zostania ojcem. Ta ostatnia cnota ujawnia się, gdy jego dawna miłość, Anna, bogata rozwódka i matka nastoletniej córki, przypadkowo zachodzi z nim

w ciążę. Anna pragnie sama wychowywać swe dziecko, ale Antoni przekonuje ją, by zaakceptowała go jako partnera i ojca ich nieoczekiwanego potomstwa, wyraża nawet chęć zostania głównym opiekunem dziecka. Jego pozytywny stosunek do ojcostwa, przejawiający się zresztą nie tylko radością, że noc z Anną zakończyła się prokreacyjnym sukcesem, ale i przyjaźnią z jej córką, Bromski kontrastuje z zachowaniem innych mężczyzn w tym filmie, a zwłaszcza byłego męża Anny, który przed laty zostawił ją dla innej kobiety i wyemigrował do Ameryki.

W innych postkomunistycznych filmach „nowy mężczyzna”, jeśli w ogóle występuje, to kryje się w cieniu, zepchnięty na obrzeże fabuły i życia społecznego. Jego sukcesy w pokonywaniu ograniczeń patriarchalnej ideologii i mizoginizmu są przyćmione porażkami w innych dziedzinach. Przykładem jest wspomniany wcześniej bohater *Wtorku*, grany przez Jerzego Pilcha, którego miłość do poezji i delikatne manieri przyciągają dziesiątki kobiet. Zarazem, jako zbankrutowany biznesmen, który przekroczył już „smugę cienia”, nie wierzy on w przyszły sukces zawodowy i materialny i wybiera marginalne życie u boku kobiety, w której się zakochał.

Inny przykład stanowi Szymon z *Ciszy* (2001) Michała Rosy, introwertyczny młody człowiek, który pragnie odplacić za grzechy popełnione w dzieciństwie i szuka w życiu sensu wykraczającego poza powodzenie materialne. Jak wcześniej omówieni bohaterowie, ten młody i wrażliwy człowiek jest ukazany jako postać z marginesu społeczeństwa. Wykonywany przez Szymona zawód maszynisty kolejowego symbolizuje jego samotność i pragnienie ucieczki, a sekretne zainteresowanie dla dziewczyny ocalonej z wypadku samochodowego, który przed laty wywołał, przydaje mu aury człowieka balansującego na granicy zdrowia psychicznego.

W tej części artykułu pragnę też wspomnieć męskich bohaterów dwóch filmów reżyserowanych przez Jerzego Stuhra, *Spis cudzołóżnic* (1994) i *Historie miłosne* (1997). Nietypowość tych opowieści ujawnia się już w samym fakcie, że w ich centrum znajduje się problem męskiego życia miłosnego (a nie tylko seksualnego, jak ma to miejsce w większości filmów powstałych po 1989 roku) z całym jego psychologicznym skomplikowaniem. W *Spisie cudzołóżnic* wykładowca uniwersytecki w średnim wieku, przy okazji oprowadzania po Krakowie gościa ze Szwecji, odwiedza kobiety swego życia, nostalgicznie roztkliwiając się nad utraconymi szansami na wielką miłość. Choć, podobnie jak bohater filmów Koterskiego, w życiu osiągnął niewiele, jego naturalne ciepło i czułość wobec kobiet, podobnie jak uczciwość w ocenie własnego życia, czynią z niego pozytywnego bohatera w typie „nowego mężczyzny”.

Historie miłosne zawierają kilka przypadków mężczyzn w wieku podobnym do bohatera poprzedniego filmu Stuhra, którzy zostali postawieni przed decyzją: czy podążać za głosem serca, ryzykując utratę pracy, majątku, statusu społecznego oraz spokojnej i dobrze zorganizowanej egzystencji, czy odrzucić miłość i wszystko to zachować. Ponieważ wszystkie role tych bohaterów są kreowane przez Jerzego Stuhra, skłonni jesteśmy przyjąć, że w istocie przedstawiają one kilka scenariuszy życia jednego i tego samego mężczyzny. Sam fakt, że takich scenariuszy jest wiele, sugeruje, że autor filmu akceptuje prawo mężczyzny do wyboru własnej drogi życiowej, zamiast podążania wąską ścieżką wyznaczoną

przed tradycję czy aktualnie obowiązującą ideologię²⁰. Konkluzja każdej historii jest odmienna: niektórzy mężczyźni wzdragają się przed ryzykiem i po bolesnym wahaniu pozostawiają wszystko tak, jak było, inni decydują się na życiową rewolucję. Stuhr jednak wyraźnie daje do zrozumienia, że życie bez miłości jest niewiele lepsze niż śmierć. Najbardziej wzruszająca z zaprezentowanych historii jest opowieść o księdzu, który decyduje się porzucić swą profesję, gdy odkrywa, że ma małą córkę wychowywaną w sierocińcu. Film kończy dyskusja między księdzem a biskupem, podczas której kościelny dostojnik usiłuje przekonać księdza, by niczego w swym życiu nie zmieniał, gdyż obowiązki wobec Boga, Kościoła katolickiego i jego parafian są ważniejsze niż dobro bękarta. Ksiądz jednak odrzuca ten argument, twierdząc, że wybiera *to, co najbardziej bezbronne i co najbardziej potrzebuje jego miłości*. Ta prosta historia i wypowiedziane przez bohatera na końcu słowa jawią mi się jako istotna propozycja dla polskich mężczyzn poszukujących w życiu nowych celów.

W innych przypadkach, kiedy reżyser wydaje się dostrzegać potrzebę odejścia od wąskiej definicji mężczyzny jako bojownika z mieczem czy pistoletem w dłoni, rezultatem jest postać-hybryda – skrzyżowanie między nowym, troskliwym mężczyzną a starym mizoginikiem. Wiele przykładów takich mężczyzn jest w *Tacie* – mężczyźni, którzy kochają i pragną zajmować się swoimi dziećmi, a zarazem nienawidzą kobiet, zwłaszcza tych, które im te dzieci urodziły.

„Nowy mężczyzna”, tak jak go przedstawiają polskie filmy postkomunistyczne, jest nie tylko traktowany z lekceważeniem przez swych kolegów, ale często także przez kobiety, uważające „miękkie” cechy u płci przeciwnej za świadectwo jej słabości. Taki stosunek może świadczyć o tym, że ideologia patriarchalna,



Dzień świra, reż. Marek Koterski (2002)

a nawet mizoginizm są zinternalizowane przez znaczną część polskich kobiet. Jeśli tak, to obawiam się, że obecny kryzys wyjątkowo trudno będzie pokonać.

Konkludując – uważam, że wstępna praca polegająca na ujawnieniu kryzysu męskości i zidentyfikowaniu jego przyczyn została przez polskie kino wykonana. Dużo mniej zrobiono do tej pory, by przedstawić przeciwwagę dawnego modelu męskości. Parafrazując Gramsciego, którego słowa użyłam jako motto tego artykułu, powiedziałabym, że „stary mężczyzna umiera, ale nowy wciąż nie chce się narodzić”.

EWA MAZIERSKA

- ¹ Por. M. Jankun-Dopartowa, *Kobieta jako Me Guffin*, „Kino” 1998, nr 9, s. 26-29; G. Stachówna, *Suczka, Cyclofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*, w: M. Radkiewicz (red.) *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001; M. Sadowska, *Kino bez kobiet*, „Film” 2002, nr 7, s. 86-88.
- ² J. Beynon, *Masculinities and Culture*, Open University Press, Buckingham 2001, s. 75-97.
- ³ R. Horrocks, *Masculinity in Crisis*, Basingstoke, Houndmills 1994.
- ⁴ Tamże, s. 25.
- ⁵ Por. A. Gramsci, *Selection from the Prison Notebooks*, (ed. and trans.) Q. Hoare & G. Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London 1971; S. Hall, *The Meaning of New Times*, w: S. Hall & M. Jacques (eds), *New Times*, Lawrence and Wishart, London 1990.
- ⁶ F. Davis, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, New York 1979, s. 11-12.
- ⁷ Tamże, s. 34.
- ⁸ R. Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Methuen, London 1987, s. 47.
- ⁹ M. Stevenson, *I Don't Feel Like Talking to You Anymore: Gender Uncertainties in Polish Film Since 1989. An Analysis of „Psy”*, w: E. Oleksy, E. Ostrowska, M. Stevenson (red.), *Gender in International Film*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, s. 143.
- ¹⁰ T. Lubelski, *Weiser*, „Kino” 2001, nr 1, s. 37-38.
- ¹¹ Por. I. Ousby, *Magic Realism*, w: *Microsoft Encarta Encyclopaedia*, Microsoft Corporation, 1993-1995; S. Slemmon, *Magic Realism as Postcolonial Discourse*, w: L. Parkinson Zamora & W. B. Faris (red.) *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham and London 1995.
- ¹² B. Janicka, *Na Dzikich Polach w XVII wieku*, „Kino” 1999, nr 3, s. 22.
- ¹³ Por. M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., G. Stachówna, dz. cyt., K. Szczuka-Lipszyc, *Więzień męskości*, „Kino” 1994, nr 10, s. 12.
- ¹⁴ Por. E. Mazierska, *Witches, Shamans, Pandoras – Representation of Women in the Polish Post-communist Cinema*, „Scope” 2002, t. 3, nr 2.
- ¹⁵ Por. G. Stachówna, dz. cyt.
- ¹⁶ Por. M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., G. Stachówna, dz. cyt., M. Sadowska, dz. cyt.
- ¹⁷ A. Clare, *On Men: Masculinity in Crisis*, Chatto and Windus, London 2000, s. 150-151.
- ¹⁸ Do tego kontekstu pasowałby też film *Nic* (1998) Doroty Kędzierzawskiej, ale jako że jest to film reżyserowany przez kobietę, wyłączam go z moich rozważań.
- ¹⁹ Por. B. Ehrenreich, *The Decline of Patriarchy*, w: M. Berger et al (red.), *Constructing Masculinity*, Routledge, London 1995.
- ²⁰ Por. M. Chyb, *Niepotrzebne skreślić*, „Film” 1997, nr 8, s. 44-45.