

Odbicie teorii feministycznych w szwedzkiej myśli filmowej*

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Podejmując temat feminizmu w szwedzkiej myśli filmowej, chciałbym przytoczyć wątpliwości młodej, dwudziestodwuletniej studentki filmoznawstwa ze Sztokholmu, która pyta: *Jakie warunki są wymagane, aby jakiś film zwracał się do widza właśnie jako do kobiety? Dlaczego nie jako do człowieka? Gdzie przebiega granica między osobowością jednostki jako kobiety i jako człowieka? A dalej stwierdza: Radykalne feministki atakują mężczyzn jako zbiorowość. (...) widzą biologię i psychologię kobiety jako możliwe źródła obalenia patriarchy, ale także jako autentyczne przyczyny ucisku. Nie lubią rodzenia dzieci. Ta tendencja wydaje mi się zgola szalona. Jak one sobie bardziej konkretnie wyobrażają idealne społeczeństwo? Gdzie mają się podzielić mężczyźni?*¹ Jest to pozycja zdroworoządkowa, którą w stu procentach podzielam. Wszelako choćby częściowe porzucenie tej pozycji jest warunkiem niezbędnym przesłedzenia meandrów teorii feministycznej w szwedzkiej myśli filmowej lat 90.

Znaczna część szwedzkich przedstawicielek tendencji feministycznej w badaniach filmowych, a na pewno ich nieco starsze mentorki, wywodzi się ze środowisk lewicowych, z korzeniami w ruchu lat 60. Stąd na niektóre analizy feministyczne nakłada się spojrzenie klasowe. I tak Eva Blomberg podkreśla w szkicu pt. *Współczesna Ewa*² nierównoprawną sytuację kobiet w szwedzkim ruchu związkowym. W filmie pod takim samym tytułem z 1939 roku *podział pracy (...) jest ukazany w powiązaniu z hierarchią organizacyjną, w której wszystkie odpowiedzialne funkcje zajmują mężczyźni, nawet w sytuacji gdy większość członków związku to kobiety. Mężczyźni i przynależność do związku wchodzą w nierozzerwalną symbiozę, w ramach której kobiety tylko wyjątkowo mogą osiągnąć liczącą się pozycję*³. Analizowane filmy związkowe ukazują jednak także zmiany w społecznej stratyfikacji. W filmie *Textilare (Włókniarze, 1948)*

* Tekst referatu wygłoszonego 19 maja 2001 w Krakowie na konferencji naukowej *Problematyka gender we współczesnej humanistyce*.

*kobiety są przedstawione w sekwencjach historycznych zawsze w pobliżu kuchni, jak krzątają się przy garnkach. Obrazy współczesnej włókiarki ukazują ją zarówno w kuchni, jak i w pracy, a także w czasie działalności związkowej*⁴. *Pozycja kobiety w społeczeństwie zmieniła się. Nie była już tylko żoną bądź ofiarą, ale także zorganizowanym uczestnikiem życia społecznego. Jej miejsce było nie tylko w domu, ale także w społeczeństwie. (...) Ale jej kobiecość pozostawała nadal w związku z zajęciami domowymi, a jej podporządkowanie ujawnia się zarówno w miejscu pracy, jak i w związku zawodowym*⁵.

Różnice w sytuacji kobiet i mężczyzn odnotowuje także Tytti Soila w swej analizie warunków pracy (i wysokości zarobków) szwedzkich aktorów teatralnych i filmowych, jakkolwiek nie były one szczególnie drastyczne i na dużo wyższym poziomie, a także o lata świetlne od proletariackiego minimum egzystencji, szczególnie w przypadku gwiazd filmowych płci obojga⁶. Tytti Soila stała się na początku lat 90. pionierką feministycznych badań filmowych na gruncie szwedzkim. W pracy doktorskiej *Twarz kobiety (Kvinnors ansikte)*⁷ zajmowała się – zgodnie z podtytułem – *stereotypami i kobiecą osobowością w szwedzkich melodramatach filmowych lat 30*. Ambicją autorki było odszukiwanie śladów kobiecej podmiotowości w filmach pozostających w głównym nurcie porządku patriarchalnego, realizowanych niemal bez wyjątku przez mężczyzn. Autorka przebadła postacie i wątki 65 najpopularniejszych (według danych frekwencyjnych) filmów rozpowszechnianych w latach 1929-1939 (wybranych spośród 243 wyprodukowanych tytułów). Poszukiwania kobiecego dyskursu miały ambicje ukazania, *w jaki sposób postacie kobiece zostały przedstawione w filmach, w jakie właściwości zostały te postacie wyposażone, które z tych cech były uważane za pożądane, a które postrzegane jako obciążenie – a także jak różne kobiece właściwości i działania bywały nagradzane bądź karane*⁸. W tym celu w pierwszej części pracy Soila dokonuje niejako opisu badanego terenu, omawiając w skrócie stereotypy postaci kobiecej na szerokiej skali – od niewinnej dziewczyny, przez pannę na wydaniu, nierządnicę, elegancką damę, służącą, gospodynię, jędzę i wiele innych podtypów, spolszczenie nazw których natrafia na poważne trudności semantyczne.

Przystępując natomiast w drugiej części do szerzej zakrojonej i głębszej analizy czterech wybranych filmów, Soila podejmuje próbę udowodnienia swej hipotezy roboczej, zgodnie z którą *w tradycyjnych strukturach narracyjnych mogą znajdować się dyskursy, które przy dokładniejszej analizie, jak się okazuje, przechowują rodzaj niszy, gdzie kobieca podmiotowość może się uformować; jest to wyraz „stanowiska” przeciwstawiającego się dominującemu dyskursowi patriarchalnemu*⁹. Możliwość odnalezienia zarysu kobiecej podmiotowości¹⁰ Soila widzi w konstrukcji pojęcia dyskursu podporządkowanego bądź zagrożonego (*den ansatta diskursen*), w ramach którego wraz z podmiotowością mogą zrodzić się załazki buntu wobec dyskursu patriarchalnego.

W pierwszym z analizowanych filmów – ambitnej komedii obyczajowej *Kariera (Karriär, 1938)* Schamyla Baumana – Soila widzi konflikt natury i kultury; sfery tradycyjnie łączone z intymną uczuciowością kobiety bądź z kontekstem działalności i pracy mężczyzny. Próba buntu w dążeniu do równouprawnienia na rynku pracy i w możliwościach zrobienia tytułowej kariery kończy się tym razem porażką aktorki (Signe Hasso) i zwycięstwem inżyniera (Sture Lagerwall); film

wszakże ujmuje tę sytuację jako zwycięstwo pary, dla której ważniejsza jest miłość, kariera zaś ma znaczenie drugorzędne.

Także w kolejnym analizowanym filmie Soila odnotowuje końcową porażkę zbuntowanego dyskursu kobiecego, reprezentowanego w *Nocy Walpurgii* (*Valborgsmässafton*, 1935, reż. Gustaf Edgren) przez postać niemal negatywną, a w każdym razie kontrowersyjną – mężatki podejmującej nielegalne przerwanie ciąży i w końcu popełniającej samobójstwo. Film głosi potrzebę zapewnienia Szwecji przyrostu naturalnego, co staje się udziałem bohaterów w nowej konfiguracji osobistej, pozostających na placu boju aż do *happy endu* w ramach porządku patriarchalnego. Dwie główne postacie kobiece uosabiają tu zatem dwa dyskursy. Pierwszy, agresywny dyskurs patriarchalny, widzi swoją zasadę w tworzeniu związków rodzinnych oraz w prokreacji i w formującym zwierciadle melodramatu przekształca centralny problem społeczny w zagadnienie osobistych wartościowań i kryteriów moralnych. Ale w „szczelinach” narracji można dostrzec dyskurs zagrożony, sugerujący istnienie innej rzeczywistości i inną skalę wartościowania, różniącą się od tej prezentowanej przez strukturę narracyjną filmu. Staje się tak jednak dopiero wtedy, gdy widz świadomie łączy wiadomości rozproszone w dialogach i inscenizacji¹¹. Jeszcze wyraźniej zaznaczają się – w ocenie Soila – pęknięcia w patriarchalnym dyskursie, z czego może się zrodzić kobieca ambicja i samodzielność¹² w dwóch następnych filmach poddanych analizie.

Filmy te zostały zrealizowane przez czołowego reżysera tego okresu, Gustafa Molandera, w obu główne role kobiece zagrała Ingrid Bergman i obydwie doczekały się remake’ów w Hollywood, częściowo w związku z nową karierą szwedzkiej gwiazdy, która wybrała zresztą na swój amerykański debiut tę samą rolę w amerykańskiej wersji *Intermezza*. Analizując *Intermezzo* (1936) i *Twarz kobiety* (1938, *En kvinnas ansikte*), a także zestawiając oba te filmy z ich wersjami amerykańskimi (z lat 1939 i 1941), Tytti Soila dochodzi do wniosku, że obecny w wersjach szwedzkich kobiecy dyskurs, a nawet specjalne kobiece spojrzenie wyrażające pożądanie – odnotujmy tu poważne odstępstwo od schematu patriarchalnego mówiącego o mężczyźnie jako nosicielu spojrzenia – zostały w amerykańskich remake’ach spłaszczzone i uproszczone, sprowadzając oba filmy do właściwego im szeregu w porządku patriarchalnym.

Ustawienie szwedzkiego gwiazdora Gösty Ekmana w *Intermezzo* w roli przedmiotu kobiecego pożądanego ułatwiło być może w tym wypadku podkreślenie przez niego sfeminizowanych nieco cech osobowości bohatera, skrzypka-wirtuoza z bożej łaski. Tezę tę Soila wywodzi częściowo z poglądu amerykańskiej feministki Tani Modleski, która pisze: *Mężczyzna wyposażony w cechy „kobiece” funkcjonuje często jako postać, na którą może być projektowane kobiece pragnienie wyzwolenia się spod patriarchalnego autorytetu*¹³.

Z kolei, polemizując z tezą innej amerykańskiej feministki, Mary Ann Doane, sformułowaną w książce *Desire to desire*¹⁴, jakoby podmiotowość kobiety była niemożliwa do zrealizowania w ramach fallocentrycznego porządku patriarchalnego, Soila przedstawia przykłady obu filmów Molandera, w których postacie kobiet, zagrane przez Ingrid Bergman, sytuują się w centrum narracji i uwagi widza. Osiągnięcie tego było szczególnie najeżone trudnościami w *Twarzy kobiety*, skonfrontowanej z lekarzem (postać będąca w założeniu nosicielem nie tylko męskiego, ale także diagnostycznego spojrzenia). Mimo to męskim posta-

ciom filmów Molandera nie udało się – zdaniem Soila – *wcielić w role patriarchalne w sposób konsekwentny*, dzięki czemu *postaci kobiece zyskały większe pole do popisu*¹⁵.

Jeśli Soila z powodzeniem udowodniła istnienie liczących się terenów odzyskanych dla kobiecej podmiotowości w filmach szwedzkich z lat 30., to o ileż bardziej owocna byłaby podobna analiza i o ileż większy plon w odniesieniu do filmów późniejszych (co niekiedy starają się udowodnić jej młodsze koleżanki w tekstach omawianych poniżej), nie mówiąc już o filmie współczesnym, i to nie tylko w zakresie filmów zrealizowanych przez kobiety.

Oczywiście nie wszystkie kobiety za kamerą uznają się dziś za zwolenniczki teorii feministycznych; z kolei nie każdy film o kobietach zrealizowany przez mężczyznę musi z definicji reprezentować porządek patriarchalny. Czy czasem ów porządek nie jest mitem? Nie czas tu ni miejsce ani możliwość udowodnienia tezy tak obrazoburczej. Zatrzymam się tylko przy jednym z elementów – męskim spojrzeniu na kobietę jako przedmiot seksualny. Duże połacie tradycyjnego kina opierały się na dialogowych scenach dwojga protagonistów, w określonych przypadkach kobiety i mężczyzny, zatopionych w rozmowie filmowanej przez kamerę i montowanej naprzemiennie w układzie ujęcie-przeciwujęcie: kamera patrzy na kobietę ponad barkiem mężczyzny, następnie na mężczyznę ponad ramieniem kobiety. Konia z rzędem temu, kto udowodni, że te pierwsze ujęcia (męskie spojrzenie na kobietę jako przedmiot seksualny, za którym idzie spojrzenie widza-mężczyzny z widowni) były z reguły dłuższe czy bardziej intensywne niż drugie (damskie spojrzenie na mężczyznę jako przedmiot seksualny, za którym idzie spojrzenie widza-kobiety z widowni). Wszystko to oczywiście przy założeniu, że analizowany film – i scena – mówią o miłości heteroseksualnej. Pomijam tu już trzecie spojrzenie – obiektywu kamery – męskie lub damskie w zależności od płci operatora czy szwenkiera, jeśli oczywiście nie traktować poważnie tezy, że również język filmu, a zarazem użyty przy realizacji sprzęt techniczny są wyłącznie męskie.

Podobne zastrzeżenia w odniesieniu do „gaze theory”, który to element teorii feministycznych wysunął się ostatnio na dominujące miejsce, niejako zastępując czy przesłaniając całą teoretyczną budowlę, zgłosiła niedawno Szwedka Maaret Koskinen¹⁶ w recenzji amerykańskiej książki Marilyn Johns Blackwell – *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*¹⁷.

Dysertacja Tytti Soili stała się pierwszym na szwedzkim terenie impulsem do podjęcia kompleksowych badań filmowych o profilu feministycznym. Katedra filmoznawstwa na uniwersytecie w Sztokholmie, gdzie wykłada Soila, zainicjowała trzyletni (1994-1996) projekt *Kobiety i film w Szwecji*. W 1997 roku w uniwersyteckim wydawnictwie „Aura” został opublikowany pierwszy raport z działalności projektu, 350-stronicowa praca zbiorowa pt. *Dialogi – feministyczna teoria filmu w praktyce (Dialoger)*¹⁸ pod redakcją Tytti Soili. Sama Soila pogłębiła we wstępnym eseju – *W poszukiwaniu kobiecej podmiotowości* – zarówno krytykę teorii feministycznych wywodzących się z psychoanalizy (mówiących o niemożliwości zaistnienia tej podmiotowości), jak i podbudowała teoretycznie i uogólniła swoje konkluzje z dysertacji doktorskiej. Podobne stanowisko zajmuje Anu Koivonen, sytuując z kolei badania inspirowane feminizmem na skali między psychoanalizą a kognitywizmem. W innym eseju, na temat fińskiego

filmu w okresie II wojny światowej, Koivonen umieszcza w centrum uwagi pojęcie matki w aspekcie patriotycznym. Píše ona między innymi: *miejsce kobiet jest oznaczone jako symbolizacja przestrzeni narodowej – kraju Ojców. W dalszym ciągu omawiam rodzinę jako metaforę narodu (...) Kobiety przedstawiano jako atawistyczne i autentyczne wcielenia tradycji narodowej, jako naturalne, skierowane do wewnątrz i patrzące wstecz symbole ciągłości. Są one oznaką czasów minionych (niezmienność) i zarazem przyszłości (modernizm). Oba te wymiary gwarantuje model kobiety jako matki i obywatelki, gdzie jest ona zachowawczą nosicielką tradycji i dawczynią nowego życia (Ciało kobiety, kraj ojców)*¹⁹. Te uwagi można porównać z podobnymi obserwacjami Elżbiety Ostrowskiej i Michaela Stevensona²⁰. Niektóre autorki przyłączają się do pozycji Soili, znajdując w analizach konkretnych filmów, zarówno klasycznych (*Bulwar Zachodzącego Słońca*, reż. Billy Wilder, 1950), jak i współczesnych (*Nagi instynkt*, reż. Paul Verhoeven, 1992 i *Valmont*, reż. Miloš Forman, 1989), wzory postaci kobiet o wyraźnej indywidualności i „męskim” spojrzeniu (Charlotte Jacobson, Monica Dofs Sundin i Lisa Käll). Jacobson dostrzega w filmie *Valmont* zastrzeżone dla kobiet „dzikie strefy” (*wild zones*) – w tym momencie powstaje możliwość wyłączenia mężczyzny z dyskursu, co niekiedy zostaje potraktowane jako przedłużenie kobiecego spojrzenia i dogodne pole wypadowe do polowania na mężczyznę. Wszakże pod warunkiem, że postacie męskie dostępne polowaniu muszą być w pewnym stopniu sfeminizowane.

Monica Dofs Sundin dostrzega różnice w potraktowaniu tematu i postaci kobiecej w dwóch adaptacjach powieści szwedzkiego autora Hjalmara Söderberga *Dr Glas*. Ta sama postać we wcześniejszej (1942) ekranizacji w reżyserii Rune Carlstena (mężczyzny) ukazuje kobietę w ramach systemu patriarchalnego, natomiast w nowszej (1969) wersji w reżyserii Mai Zetterling (kobiety) jest podkreślony – środkami czysto wizualnymi – jej bunt i większy stopień podmiotowości. Także cytowana wyżej Sara Brolin dostrzega w Vittorio, głównej postaci kobiecej *Zaćmienia* (1962) Antonioniego, kobiecą podmiotowość i aktywne kobiece spojrzenie, dla którego postać Piero jest – w szeregu analizowanych scen – tylko przedmiotem seksualnym²¹.

Natomiast Käll – podobnie jak Louise Wallenberg w analizie klasyka kina underground *Paris is burning* (1992) Jennie Livingston – podjęła na tle skonfrontowanych doktryn esencjalizmu i konstruktywizmu kwestię wymienności pojęć podmiotu i przedmiotu, możliwości inscenizacji kobiecej podmiotowości w ramach niekonsekwentnie ustalonego, pełnego szczeliny porządku patriarchalnego.

W najnowszych wypowiedziach szwedzkich feministek zwraca uwagę powrót do klasyki filmu niemego: zarówno Anna Sofia Rossholm²² jak Louise Wallenberg²³ szukają śladów kobiecej podmiotowości w filmach Mauritz Stilla, zastanawiając się raczej nad uwarunkowaniami socjalnymi zmiany pozycji kobiety w społeczeństwie (takimi jak konsumeryzm, kobieta jako nabywca, nawet jeśli staje się to za pieniądze mężczyzny), niż podejmując ewentualne uwarunkowania psychologiczne, jak choćby homoseksualizm reżysera. Ten motyw, choć nadal bez nawiązania do Stillera, zostanie należycie rozwinięty w późniejszej o 2 lata dysertacji Louise Wallenberg – *Upsetting the Male*²⁴.

Natomiast inna szwedzka rozprawa feministyczna pióra Ingrid Lindell²⁵ z uniwersytetu w Göteborgu wnosi niewiele do interesującego nas tu dyskursu

teoretycznego, stanowi bowiem rezultat jedynie solidnego przebadania obecności wątków kobiecych i męskich w filmach – nie tylko szwedzkich, ale również dostępnych na szwedzkim rynku kinowo-wideo-telewizyjnym w połowie lat 90. – z punktu widzenia stereotypów postaci i dominacji porządku patriarchalnego.

Bardzo już odległy w czasie początek sporów – w różnych dziedzinach wiedzy – o cechy wrodzone i nabyte, podział ról w społeczeństwie między naturę i kulturę, studia nad matriarchatem i patriarchatem w społeczeństwie pierwotnym, bądź też badania wpływu rasy, klasy, płci czy rodzaju na rozmaite uwarunkowania ludzkiej działalności – wszystkie te nie do końca ustalone rozróżnienia zdają się często uzależnione od wymogów ideologii, nierzadko totalitarnych. I niekiedy sprowadzają się do prostego pytania: co było pierwsze – jajko czy kura? Prowadzi to niekiedy teorie feministyczne ku odwrotnej stronie medalu ideologii totalitarnych, z ich jednostronnością, fanatyzmem i brakiem tolerancji czy wręcz chęci zrozumienia argumentów strony przeciwnej.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

¹ S. Brolin, *Journal, w: Dialoger – feministisk filmteori i praktik*, Stockholm 1997, s. 181, 189.

² E. Blomberg, *Modärna Eva*, w: tamże, s. 128.

³ Tamże, s. 145.

⁴ Tamże, s. 140.

⁵ Tamże, s. 145-146.

⁶ T. Soila, *Thalias magra bröd*, w: tamże, s. 152-172.

⁷ T. Soila, *Kvinnors ansikte – stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska film-melodram*, Stockholm 1991.

⁸ Tamże, s. 22.

⁹ Tamże, s. 32.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 117.

¹² Tamże, s. 126.

¹³ T. Modleski, *Time and Desire in the Woman's Film*, „Cinema Journal”, 1984, nr 3, s. 26.

¹⁴ M. A. Doane, *Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

¹⁵ T. Soila, *Kvinnors ansikte*, dz. cyt., s. 174.

¹⁶ M. Koskinen, *Bergman i genusperspektiv*, „Tijdschrift voor skandinavistiek”, 2000, nr 1, s. 187-190.

¹⁷ M. Johns Blackwell, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, Camden House, Columbia 1997.

¹⁸ *Dialoger...* dz. cyt.

¹⁹ A. Koivonen, *Ciało kobiety. kraj Ojców*, tamże, s. 73, 76.

²⁰ E. H. Oleksy, E. Ostrowska, M. Stevenson (red.), *Gender in Film and the Media*, Frankfurt n/M. 2000 (wyd. polskie – poszerzone – Kraków 2001).

²¹ E. Blomberg, dz. cyt., s. 182.

²² A. S. Rossholm, *Ikaros fall – tre facetter av modernitet*, w: Bo Florin (red.), *Moderna motiv – Mauritz Stiller i retrospektiv*, Stockholm 2001.

²³ L. Wallenberg, *Stilleristic Women – Gender as Masque and Ambivalence in the Work of Mauritz Stiller*, „Aura” 2000, nr 4, s. 36-46.

²⁴ Por. L. Wallenberg, *Upsetting the Male*, Stockholm 2002.

²⁵ I. Lindell, *Om och om igen*, Göteborg 2000.