



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Iga Pękała

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

WALKA ZE STEREOTYPEM ROLI KOBIEITY W KINIE WSPÓŁCZESNYM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.7>

Kiedy myślimy o stereotypowym ukazaniu roli kobiety w filmie, najpierw pojawia się nam pojęcie zaproponowane przez Laurę Mulvey — przyjemność patrzenia. W świetle słów badaczki rodzaj uprzedmiotowienia kobiety opiera się nie tylko na wymiarze fabularnym, czyli na tym, że bohaterka jest jedynie bierną figurą towarzyszącą mężczyźnie, lecz także w sferze wizualnej.

Za punkt wyjścia przyjęto sposób, w jaki film odzwierciedla, ujawnia, a nawet wykorzystuje prostą, akceptowaną społecznie interpretację różnicy płci, interpretację kształtującą wyobraźnię erotyczną, obrazy i spektakl. Kiedy sięga się po teorię i metody, które mają zakwestionować kino przeszłości, warto wiedzieć, czym było ongiś kino i jak działała wówczas jego magia. Teoria psychoanalizy posłuży nam tedy jako broń polityczna, udowodnimy bowiem, że formę filmową strukturowała nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego¹.

Filmowanie kobiety jako obiektu przyjemności dla oka widza było typowym zabiegiem na przykład Klasycznego Kina Hollywood. Reprezentatywny dla tego wątku tekst Laury Mulvey warto rozpatrywać w towarzystwie rewizji koncepcji w artykule *Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym” zainspirowane* Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946). W drugim z tekstów teoretyczka zastanawia się nad zagadnieniem kobiety-widza i przesunięciem historii bohaterki w centralne miejsce narracji. „Identyfikacja z męskim punktem widzenia wyzwala w widzu kobiecie fantazję »działania«, którą »poprawne« formy kobiecości nakazują stłumić. Fantazja »działania« znajduje swój wyraz w metafo-

¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Do utraty wzroku*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33.

rze męskości”². Akcenty zostały przesunięte, ale podział na pierwiastek kobiecy i męski — a także wynikające z tego stereotypy — są o wiele głębiej zakorzenione.

Przemianę w podejściu do roli kobiety dostrzegamy na wielu poziomach, w gatunkach i rodzajach filmu. Intensywnym modyfikacjom poddane zostały także filmy animowane, w których nie tylko kobiece postaci wzięły sprawy w swoje ręce — jednocześnie przestały zmierzać wyłącznie ku takim celom jak małżeństwo, dom i dzieci. Akcenty zostały przeniesione z wizerunku kobiety jako nieruchomego obrazu na bohaterki aktywne, pewne swojego znaczenia i miejsca w świecie i podejmujące wszelkie działania, które wcześniej były dla nich niedostępne.

Filmowe obrazy mają swoje źródło w kolejnych falach feminizmu i przekształcaniach współczesnego świata. Przesuwanie granic dostrzegamy oczywiście znacznie wcześniej niż w okresie kina współczesnego. Zmiany funkcjonujące zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej dokonały się symultanicznie w różnych przestrzeniach geograficznych. Gdy na gruncie amerykańskim intensywnie oddziaływał kodeks Haysa, poza głównym nurtem rozwijało się kino awangardowe, które nie podlegało tym mechanizmom i pokazywało pomijane wcześniej wątki. We Francji Brigitte Bardot przekraczała stereotyp „niewinnej, ułożonej żony”, podkreślając swoją zmysłowość w filmie *I Bóg... stworzył kobietę* (*Et Dieu... créa la femme*, reż. Roger Vadim, 1956, Francja-Włochy). Niewiele później krótkowłosa bohaterka *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, reż. Jean-Luc Godard, 1960, Francja) pokazywała, że kobiety mogą oczekiwać od życia zupełnie innych rzeczy, niż wcześniej się wydawało. W podobnym czasie bohaterki *Stokrotek* (*Sedmikrásky*, reż. Věra Chytilová, 1966, Czechosłowacja) postanowiły zbuntować się w nieoczywisty sposób. Jak pisze Iwona Sowińska: „Skoro świat jest zepsuty, bohaterki postanawiają się do niego dostosować przez odmowę spełniania oczekiwań wobec kobiet. To one wykorzystują mężczyzn i kolekcjonują kochanków, siejąc zniszczenie, gdziekolwiek się znajdują”³ — role kobiet zostały odwrócone.

Zmiana nastąpiła nie tylko w wymiarze fabuły i przesunięcia perspektywy na protagonistki, ale także we wzięciu kamery w kobiece ręce. Oczywiście, jak wskazuje Małgorzata Radkiewicz, kobiety były w kinie właściwie od jego początku, ale dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku pojawiła się kategoria „kino kobiet”⁴. Był to zatem okres intensywnych przemian — nie tylko w wymiarze perspektywy autorskiej, twórczości reżyserek i rozwoju języka filmowego.

A jak to wygląda w kinie współczesnym? Jakie problemy są treścią filmów? Co zostaje przekazane w warstwie wizualnej? W celu odpowiedzi na te pytania chciałybym przeanalizować wybrane fragmenty filmów wyreżyserowanych w drugiej deka-

² L. Mulvey, *Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym” zainspirowane* Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946), przeł. J. Majmurek, [w:] *Do utraty wzroku*, s. 88–89.

³ I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 427.

⁴ M. Radkiewicz, „*Władczynie spojrzenia*”: teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek, Kraków 2010, s. 9.

dzie XXI wieku. Zaproponowany zestaw jest dość szeroki — w artykule pojawiają się produkcje amerykańskie, koreańskie i japońskie, wyreżyserowane zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Chciałabym, aby ten artykuł był rodzajem szkicu, który sygnalizuje problematykę walki ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym, jednocześnie podkreślając wielowymiarowość zjawiska. Zastanawiam się w nim — między innymi — w jaki sposób forma filmowa może wyrażać bunt bohaterek. Co dzieje się między słowami? Z jakimi problemami borykają się protagonistki i w jaki sposób próbują je rozwiązywać?

Artykuł został podzielony na trzy części. W pierwszej koncentruję się na tym, w jaki sposób za pomocą formy filmowej twórcy opowiadają o bohaterkach — podkreślają ich cechy charakteru, życiowe zmiany, problemy, z jakimi się mierzą. Głównym środkiem filmowego wyrazu, którego zastosowanie analizuję w tym segmencie, jest kolor — za jego sprawą można na przykład wskazywać na przemiany w związku czy potraktować barwę na zasadzie intertekstualności. Druga część artykułu opowiada o podejmowanych przez bohaterki wyborach. Czy wyjść za mąż? Zdecydować się na dziecko? W jaki sposób połączyć karierę z macierzyństwem? Jak w kontekście zmiany etapów życia utrzymać przyjaźnie? Tutaj więcej uwagi poświęcam tematyce dzieł niż ich formie — jednak drugi z aspektów wciąż towarzyszy mi jako istotny punkt odniesienia. Ponownie zwracam się zatem w stronę warstwy kolorystycznej, ale także poetyki gatunkowej — zastanawiam się, jakie aspekty trudności, z którymi mierzą się bohaterki, mogą podkreślić elementy formalne kojarzone z thrillerem czy horrorem. W ostatniej części zajmuję się kinem młodzieżowym. Nakreśliam problemy, jakie pojawiają się w życiu młodych bohaterek, również krążąc wokół stereotypów — na przykład dotyczących tego, w jaki sposób według społeczeństwa powinni zachowywać się uczniowie, a jak uczennice. W filmie *Brainwashed: seks, kamera, władza* (*Brainwashed: Sex-Camera-Power*, reż. Nina Menkes, 2022, USA) Nina Menkes stawia tezę, że szczególnie rodzaj uprzedmiotowienia kobiet wciąż jest realizowany w wielu produkcjach i dzieje się to szczególnie za sprawą formy filmowej. W tym kontekście niewiele zmieniło się od czasów, kiedy Mulvey pisała o przyjemności patrzenia. Właśnie z tego względu w swoich rozważaniach koncentruję się w dużym stopniu na warstwie formalnej, wskazując na dzieła, w których istotna zmiana rzeczywiście nastąpiła. Poszukuję takich środków wyrazu i takich sposobów portretowania protagonistek, które ich nie uprzedmiotawiają, a zatem kreują aktywne, pełne pasji i siły postaci, za punkt wyjścia stawiające sobie walkę ze stereotypową rolą kobiety.

PRZESTRZENIE KOLORU: INTERTEKSTUALNOŚĆ, BUNT, SILNE OSOBOWOŚCI

Na początku przypomnijmy sobie kadry z filmu *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, 1968, USA). Zwróćmy uwagę na dominujące w dziele Studia Filmoznawcze 43, 2022

połączenie dwóch kolorów — żółtego i białego. Widzimy te barwy w wystroju wnętrza, ubiorach głównej bohaterki, kolorowych dodatkach. Niegdyś kolor żółty był barwą zamężnych kobiet i matek, co więcej — miał wzbudzać do nich szacunek. Stopniowo ów kolor stał się symbolem zdrady, fałszu, bezwstydu i wrogości. Żółty idealnie pasuje do tej historii — film opowiada o młodej kobiecie wyczekującej swojego pierwszego dziecka, która zostaje oszukana i zanurzona w fałszywej rzeczywistości. Z kolei biel może podkreślać niewinność bohaterki i jej początkowy brak podejrzeń. Poza żółcią i bielą w przestrzeni kadrowej *Dziecka Rosemary* pojawia się czerwień, która wiąże się tutaj ze zmysłowością, ale funkcjonuje też jako rodzaj ostrzeżenia. Pojawia się też wtedy, gdy zachodzi jakaś zmiana — czy to w otoczeniu, narracji, czy w świadomości głównej bohaterki.

Do *Dziecka Rosemary* na wiele sposobów odwołuje się *Niedosyt* (*Swallow*, reż. Carlo Mirabella-Davis, 2019, USA-Francja). Chociaż tu akcja osadzona jest współcześnie, bohaterka zdaje się tkwić w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych — a zarazem w schemacie idealnej żony i przyszłej matki. Nawiązania do *Dziecka Rosemary* dostrzegamy między innymi we fryzurze bohaterek czy w scenie wysmażania bardzo krwistego steku; ale już pierwsze ujęcia podkreślają, że w dużej mierze będzie to historia opowiedziana za pomocą kolorów. Błękit, który wcześniej zostaje ukazany także w *Dziecku Rosemary* — tam był wyrazem bezradności głównej bohaterki, pojawia się też w *Niedosycie* — w podobnym znaczeniu. Kolor czerwony może oddawać jej starania, aby być zmysłową i idealną żoną swojego męża — dość wspomnieć, że czerwoną sukienkę bohaterka wkłada w jednej z początkowych scen, gdy mąż po całym dniu pracy wraca na przygotowaną przez nią kolację. W myśl Małgorzaty Choczaj „czerwień jest kolorem odnoszącym się do emocji i namiętności, płodności i wszelkiej energii witalnej, a także ognia, krwi i wojny”⁵. Ale też za pomocą połączenia dwóch kolorów (czerwonego i niebieskiego) bohaterka filmu *Niedosyt* dosłownie oddziela się od świata zewnętrznego, zamykając się w domu niczym w klatce.

W odróżnieniu od Rosemary bohaterce *Niedosytu* udaje się wyrwać ze schematu, a w wymiarze fabularnym — uciec spod władzy męża. Musi jednak wiele poświęcić i nieodwracalnie zmienić swoje życie. Przemianę zachodzącą w życiu kobiety dostrzegamy także w kolorach — zanika podział na błękit i czerwień, a kolorystyka kadrów staje się o wiele bardziej stonowana. Odzwierciedlenie transformacji bohaterki w warstwie wizualnej łączy się z takimi filmami, jak *Zaginiona dziewczyna* (*Gone Girl*, reż. David Fincher, 2014, USA), *Moxie* (reż. Amy Poehler, 2021, USA) i *Córki* (*Daughters*, reż. Hajime Tsuda, 2020, Japonia). W pierwszym z nich główna bohaterka przygotowuje intrygę, której jednym z aspektów jest sfingowanie własnej śmierci — zmienia zatem swój wygląd. Kobieta wydaje się jednak iść o krok

⁵ M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, nr 21, s. 309.

dalej — za pomocą wyglądu balansuje rolami, w które ma aktualnie się wcielić. Kolorystyka jej włosów i ubrań zmienia się w filmie w zależności od tego, któremu z wzorców bohaterka próbuje w danym momencie się podporządkować. Z kolei w *Moxie* szkolna rewolucja mająca źródło w schematycznym podziale ról uczniów i uczennic zaczyna się od przemiany nastoletniej bohaterki. Dziewczyna zmienia swoją garderobę na taką, która ma oddawać jej bunt, poczynając od pożyczenia czarnej skórzanej kurtki swojej matki. W *Córkach* zmiany w postrzeganiu świata przez dwie przyjaciółki — z których jedna decyduje się na samotne macierzyństwo, co w Japonii jest wyjątkowe⁶ — odwzorowuje warstwa kolorystyczna. Mamy tutaj do czynienia z tonowaniem barw scenerii i strojów głównej bohaterki. Po wyrazistych kolorach sekwencji początkowych dostrzegamy znacznie więcej zieleni i błękitów. Koresponduje to z dojrzwaniem jej do roli matki — wydaje się, jakby z rosnącym spokojem bohaterki i gotowością do zmian wyciszała się także warstwa obrazu. W przestrzeni tego dzieła bunt istnieje na zupełnie innym poziomie niż w *Moxie*. Tutaj jego przejawem jest decyzja bohaterki o samotnym macierzyństwie i połączenia go z pracą zawodową — decyzja, która na ogół nie jest aprobowana przez japońskie społeczeństwo.

Kolor włosów może determinować odbiór bohaterek przez widzów. Dobrym przykładem jest krwista czerwień fryzury protagonistki z filmu *Biegnij, Lola, biegnij* (*Lola rennt*, reż. Tom Tykwer, 1998, Niemcy), która z jednej strony — podkreśla charakter kobiety, z drugiej — tworzy intensywny element kolorystyczny przykuwający naszą uwagę. W tym filmie to kobieta próbuje ocalić ukochanego, biegnąc przez ulice Berlina i podejmując aż trzy próby wpływu na rzeczywistość. Jak stwierdziła Izabela Łapińska: „intuicyjnie odczuwamy znaczenie kształtu, linii, rytmu czy też barwy. Każdy z formalnych środków wyrazu wywołuje u widza określoną reakcję emocjonalną. Mocne kolory, dynamiczne kształty decydują o tym, co myślimy i czujemy, oglądając dany obraz”⁷. Wobec czerwieni nie możemy pozostać obojętni, jej percepcja zdecydowanie nie opiera się na dystansie. Już w oddziaływaniach czerwieni, na które nie mamy wpływu, jak jej zdolność do przyspieszania pulsu czy prowokowania podniecenia — dostrzegamy wachlarz możliwości, jakie daje zastosowanie przez twórców tej barwy. Krótko mówiąc, czerwień ma szczególnie potencjał wpływu na naszą percepcję.

Stwierdzenie, że zmiana wyglądu bohaterki może dać asumpt do transformacji w innych sferach życia, jest dość oczywiste, ale nie pozostaje bez znaczenia dla naszego odbioru warstwy wizualnej. Kolor włosów bohaterki może podkreślać jej wyjątkowość, jak w *Rusałce* (*Rusalka*, reż. Anna Melikyan, 2007, Rosja), rozkładać akcenty jej przeżyć emocjonalnych, tutaj: *Babytheeth* (reż. Shannon Murphy, 2019, USA), wreszcie informować nas, na jakim etapie znajduje się związek pary bohate-

⁶ K. Bednarz, *Kwiaty w pudełku: Japonia oczami kobiet*, Wołowiec 2018, s. 138.

⁷ I. Łapińska, *Obraz — barwa filmu*, „Media — Kultura — Społeczeństwo” 2014–2015, nr 9–10, s. 73.

rów *Zakochanego bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, reż. Michel Gondry, 2004, USA). W wypadku ostatniego z filmów zmiana barwy włosów przez bohaterkę ma silne konotacje z wymiarem fabularnym.

Po rozstaniu z partnerką główny bohater dowiaduje się, że jego była dziewczyna wymazała go z pamięci. Po tej informacji sam decyduje się na podobny zabieg. W filmie obserwujemy przebieg ich relacji: w poszatowanej, retrospekcyjnej, odrobinę wideoklipowej narracji. Istotnym składnikiem strony wizualnej jest, że kobieta, grana przez Kate Winslet, wielokrotnie zmienia kolor włosów. Zieleń koresponduje z początkiem ich związku — na początku Clementine jest dla Joela tajemnicza, ale także przyczynia się do jego zmiany — jest rodzajem nowej nadziei. Latem — na szczęśliwym etapie ich relacji — jej włosy są krwście czerwone, bliskie wręcz „czerwieni strażackiej”⁸, a ich związek pełen pasji, energii i szczęścia. Soczysta czerwień współgra także z charakterem Clementine, która — podobnie jak Lola — też kojarzy nam się z silną osobowością. Oglądając stopniowy rozpad związku bohaterów, orientujemy się, że czerwień włosów Clementine przeszła w pomarańcz — wypłowiła czerwień. Podkreśla to wypalenie ich relacji. W ostatniej części — wymazywania z pamięci i rodzaju „nowego początku”: widzimy błękit, a zatem kolor melancholii, niepewności, zagubienia⁹. To wszystko oddane jest w narracyjnej warstwie filmu, ale zostało zarazem podkreślone warstwą kolorystyczną. Zzauważmy, że oprócz interesującego zastosowania kolorystyki filmy *Biegnij, Lola, biegnij* oraz *Zakochany bez pamięci* łączy także odwrócenie mechanizmu opisanego przed laty przez Laure Mulvey. W tych obrazach bohaterki nie są jedynie towarzyszkami męskiego protagonisty, przeciwnie — to one nadają tempo, są aktywne, wywierają realny wpływ na rzeczywistość.

PRZESTRZENIE WYBORU: MAŁŻEŃSTWO, KARIERA I MACIERZYŃSTWO

Bohaterka *Kim Ji-Young. Urodzonej w 1982* (*82-nyeon-saeng Kim-ji-yeong*, reż. Bo-yeong Kim, 2019, Korea Południowa) po urodzeniu dziecka przestaje być sobą. Dosłownie: zdarzają się jej pewne psychotyczne epizody, w trakcie których wciela się w rolę swojej matki i przemawia jej głosem. W *Klockach* (*Blocks*, reż. Bridget Moloney, 2020, USA) młoda matka zaczyna wymiotować kolorowymi elementami lego — na początku jest zaniepokojona, ale ostatecznie buduje sobie z nich domek —

⁸ Jak wskazuje Patti Bellantoni, kolor, który większość z nas kojarzy z czerwienią to tak zwana „czerwień strażacka”. Ten odcień sprawia, że ludzie jedzą szybciej i częściej podejmują ryzyko. Żółty może natomiast kojarzyć się z szaleństwem czy stanowić rodzaj ostrzeżenia, ale niekoniecznie — kojarzymy go również ze słońcem czy energią. Zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010.

⁹ Na ten temat zob. więcej <https://www.youtube.com/watch?v=lpFYNh2zj0o> (dostęp: 25.05.2022).

schronienie, w którym choć przez chwilę może pobyc sama. Dziewczyna z filmu *Prawdziwie spełnieni* (*Fully Realized Humans*, reż. Joshua Leonard, 2020, USA) wydaje się przygotowana na macierzyństwo — wspólnie z mężem odbyli rodzaj procesu, w którym dotarli się na nowo, ale mimo to perspektywa nieodwracalnej zmiany dotychczasowego życia nadal ją przeraża. Wątpliwości w kwestii macierzyństwa pojawiają się nawet w trakcie projekcji, podczas której byśmy tego się nie spodziewali — mam tu na myśli serial komediowy zatytułowany *Jak poznałem waszą matkę* (*How I Met Your Mother*, reż. Carter Bays, Craig Thomas, 2005–2014, USA). „Czasami żałuję, że jestem mamą” — mówi jedna z bohaterek do swojego przyjaciela. Te uczucia nie zaprzeczają jej bezwarunkowej miłości do dziecka, ale kobieta mówi to w kontekście niemożliwości powrotu do tego, co miała kiedyś i kim mogła zostać.

Jednym z postawionych problemów jest przerwa w karierze zawodowej, z którą boryka się bohaterka *Kim Ji-Young. Urodzonej w 1982*. Kobieta czuje się niespełniona, gdy jedynym jej zadaniem jest opiekowanie się dzieckiem, ponieważ wcześniejsze aktywności i poczucie działania zostały jej odebrane. W celu podkreślenia emocji towarzyszących kobiecie twórca filmu sięga do poetyki kina grozy — sceny, w których młoda matka popada w psychozę, sprzężone są z szybkim montażem i gwałtownymi cięciami, ale także z ciszą, poprzedzaną stopniowo narastającymi dźwiękami. Wydaje się, że za sprawą formy twórca celowo wywołuje w nas dyskomfort, napięcie, a nawet przerażenie, ponieważ koresponduje to z emocjami odczuwanymi przez bohaterkę.

Filmy współczesne poruszają wiele wątków, które opowiadają o aspektach macierzyństwa. Obserwujemy proces przygotowań do narodzin dziecka (*Prawdziwie spełnieni*), tęsknotę za czasami nieobciążonymi tak wielką odpowiedzialnością i spełnianiem się w więcej niż jednej sferze życia (*Kim Ji-Young. Urodzona w 1982*) czy za chociaż chwilą dla siebie (*Klocki*). Z kolei w filmie *Musimy porozmawiać o Kevinie* (*We Need to Talk about Kevin*, reż. Lynne Ramsay, 2011, Wielka Brytania-USA) emocje bohaterki też podkreśla forma filmowa. Zaburzenie chronologii umożliwia nam zapoznanie się z wydarzeniami niejako od końca, ale nie mamy pewności, co dokładnie się wydarzyło — początkowo stykamy się jedynie z pewnymi tropami-przeświadczeniami, które zostawiła dla nas reżyserka.

Film przedstawia historię ataku na uczniów jednej z amerykańskich szkół dokonanego przez nastolatka — ucznia tej szkoły. Odwrócona chronologia służy zapoznaniu nas z wieloaspektowością zjawiska — przez cały czas zastanawiamy się, kto zawinił. Te rozważania są odbiciem rozmyślań głównej bohaterki — matki chłopaka, który popełnił zbrodnię. Kobieta podejrzewa, że tak naprawdę to ona jest przyczyną tych wydarzeń, że jej syn skonstruował rzeczywistość, w której to ona będzie cierpieła najbardziej — zanim zaatakuje szkolnych kolegów, chłopak zabija ojca i młodszą siostrę. Zostawia ich na trawniku przez domem i kiedy po tragedii bohaterka wraca do domu, po jakimś czasie włączają się zraszacze i kobieta odkrywa,

co się wydarzyło, a my dowiadujemy się, dlaczego fragmenty tej sceny powracały przez cały film. Biała firanka faluje, obraz powoli zbliża się do balkonowego okna. Gdy po raz pierwszy mamy do czynienia z tą sceną, na samym początku projekcji, możemy wręcz podejrzewać, że w perspektywie gatunkowej film jest horrorem.

Główna bohaterka *Musimy porozmawiać o Kevinie* bierze winę na siebie — to dlatego nie przeprowadza się i współczystuje z nienawidzącymi jej sąsiadami, którzy oblewają jej samochód i dom czerwoną farbą. Czerwień nie pozostaje bez znaczenia z tego względu, że pojawia się konsekwentnie w trakcie całego filmu, a zarazem konotacje znaczeniowe tej barwy zmieniają się w miarę rozwoju wydarzeń. Początkowo czerwień mogła symbolizować dla bohaterki szczęście — w przebitkach dostrzegamy jej wspomnienia z *La Tomatina*¹⁰; kadry pełne soczyście czerwonych pomidorów poruszają nasze zmysły. Ten kolor może być dla niej wyrazem tęsknoty za utraconą młodością. W filmie czerwone stroje noszą zamiennie matka z synem — w podobnych ubraniach i fryzurach wyglądają jak swoje odbicia. I rzeczywiście: w pewnym momencie orientujemy się, że być może bohaterowie nie mogą się z sobą porozumieć, ponieważ są tak bardzo do siebie podobni. Ostatecznie czerwień jest odbiciem traumy — dla głównej bohaterki już zawsze będzie kojarzyć się z nocą, gdy zamordowane przez jej syna dzieci wynoszono ze szkoły na noszach, i później: z czerwienią jej oblanego domu.

Wróćmy jeszcze do poczucia winy u głównej bohaterki. Jak wspomniałam, nie próbowała zacząć nowego życia, ale starała się utrzymać kontakt z synem i nakłonić go do odpowiedzi na pytanie, dlaczego to zrobił. W kolejnych retrospekcjach dowiadujemy się więcej na temat kobiety i jej relacji z synem i otrzymujemy wskazówki odnośnie do tego, z jakiego powodu czuje się winna. Z jednej strony, poczucie winy wynika z tego, że jako matka być może mogła zapobiec tej tragedii. Istnieje prawdopodobieństwo, że przyczyny, dla których jej syn popełnił zbrodnię, tkwią w popełnionych przez nią błędach. Z drugiej strony, jak w tytule — nigdy tak naprawdę nie rozmawiali z mężem o swoim synu. Przez większość filmu mogliśmy dostrzec raczej stereotypowe ujęcie ojca, który bagatelizuje niepokojące sygnały. Ten brak rozmowy o Kevinie bohaterka zdaje się interpretować jako kolejną przyczynę tragedii. Jednak główną winę dostrzega w jej niegotowości na macierzyństwo. Najmocniejszą sceną ukazującą sprzeczne emocje młodej matki jest ta, w której niemowlę płacze i krzyczy w wózku, ona zaś przystaje z nim obok budowy; jęki chłopca mieszają się z hałasem remontu.

Niegotowość do podjęcia się roli matki i analiza możliwości wyboru pojawia się w wielu filmach, między innymi w *Niedosycie*, *Nigdy, rzadko, czasami, zawsze* (*Never, Rarely, Sometimes, Always*, reż. Eliza Hittman, 2020, USA), *Najgorszym człowieku na świecie* (*Verdens verste Menneske*, reż. Joachim Trier, 2021, Norwegia-

¹⁰ Święto obchodzone w hiszpańskiej miejscowości Buñol (w prowincji Walencja), podczas którego uczestnicy obrzucają się pomidorami.

-Francja-Szwecja-Dania) czy w *Świętej Frances* (*Saint Frances*, reż. Alex Thompson, 2019, USA). W ostatnim z wymienionych filmów jest także wątek przyznania się do własnych słabości związanych z trudami macierzyństwa. Bohaterki mają odwagę przyznać, że nie z wszystkim dobrze sobie radzą, że pojawia się paleta emocji, o której chciałyby móc powiedzieć głośno bez obawy uznania ich za złe matki. *Święta Frances* opowiada o trzydziestoczteroletniej kobiecie, która zastanawia się, co zrobić ze swoim życiem — esencją tego poszukiwania poznamy, gdy bohaterka wpisuje w wyszukiwarce: „zblizam się do skończenia trzydziestu pięciu lat i nie mam pojęcia”. Widzimy fragment procesu jej poszukiwań: kobieta znajduje pracę polegającą na opiece nad kilkuletnią dziewczynką w okresie letnich wakacji, poznaje chłopaka, z którym jednak — jak sama wskazuje — nie łączy jej nic poważnego. Próbuje wyrwać się ze schematu przyszłej żony i matki, ale tak naprawdę nie ma pojęcia, co naprawdę chciałaby robić w zamian.

Podobna w pewien sposób jest historia bohaterki filmu *Kiedys było bosko* (*I Used to Go Here*, reż. Kris Rey, 2020, USA). Na początku wiemy o niej trzy rzeczy: powoli zbliża się do czterdziestki, niedawno rozstała się z narzeczoną i — co być może najważniejsze, ale o czym dowiadujemy się na końcu — ostatnio się udało jej wydać własną książkę. W związku z premierą publikacji zostaje zaproszona na uczelnię, na której kiedyś studiowała. Jak sama wskazuje, może być to dla niej podróż, podczas której ochłonie po niedawnym rozstaniu i, przede wszystkim, zastanowi się nad tym, co chciałaby robić dalej. W miejscu, w którym mieszka, musi się mierzyć z tym, że jej przyjaciółki są na innym etapie życia niż ona; ikonicznym przykładem tych różnic jest scena robienia zdjęcia — trzy z kobiet obejmują swoje ciążowe brzuchy i przekonują główną bohaterkę, aby w zamian tego objęła napisaną przez siebie książkę.

Wątek ciąży powraca w całym filmie. Jako że najlepsza przyjaciółka kobiety niedługo spodziewa się dziecka, możemy obserwować różnice w etapach ich życia. Główna bohaterka w z a m i a n zbliżającego się macierzyństwa spędza czas z młodszymi o kilkanaście lat od niej studentami. Tańczy na imprezie, na której znalazła się przypadkiem, idzie popływać w pobliskim jeziorze, chodzi w za dużej koszulce pożyczonej od nowo poznanego chłopaka. Zatrzymajmy się jednak na sformułowaniu w z a m i a n. Zauważmy, że wymienione filmy podkreślają możliwość próbowania przez kobietę robienia rozmaitych rzeczy oprócz zostania mamą — jednak zawsze podkreślone jest, że wybór tego „innego” stylu życia skutkuje utratą czegoś. Ale czy na pewno?

Kolejnym aspektem jest decyzja odnośnie do tego, czy wyjść za mąż. Ten aspekt w analizowanych filmach najczęściej bezpośrednio wiąże się z macierzyństwem. W filmie *Mój książę Edward* (*Jin Du*, reż. Norris Wong, 2019, Hongkong) bohaterka nie wydaje się gotowa na ten krok. Jednak przekroczyła już trzydziestkę i styka się ze społecznymi oczekiwaniami. Obraz ukazuje świat, w którym kobieta ma wybór tego, co chciałaby robić w życiu, ale tylko do pewnego momentu. Później presja

społeczna na zamążpójście i macierzyństwo stanie się intensywna. Ostatnia scena, w której bohaterka zostawia partnera i sama je posiłek w restauracji, informuje nas, że to jest ten moment, w którym kobieta jest szczęśliwa, a co najmniej wolna, sama może decydować o swoim życiu.

W podobny sposób stereotypy rozgrywa bohaterka filmu *Nasze ciało* (*A-weo-ba-di*, reż. Han Ka-ram, 2018, Korea Południowa): jak bohaterki *Kiedys było bosko* i *Świętej Frances* nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w życiu. Po rozstaniu z chłopakiem nie podchodzi do egzaminów, a gdy matka odcina ją od pomocy finansowej, znajduje tymczasową pracę w biurze i — przede wszystkim — zaczyna biegać. Bieganie jest połączeniem nacisku w społeczeństwie koreańskim na wygląd z próbą głównej bohaterki odcięcia się od tego wzorca — zdaje się ona biegać wyłącznie dla siebie.

Inaczej jest w przypadku bohaterek filmu *Kropła piękna* (*Gi-gi-goe-goe Seong-hyeong-su*, reż. Kyung-hun Cho, 2020, Korea Południowa). Tutaj podporządkowanie się wzorcom tego, co jest ładne — jest podstawowym wyznacznikiem działania kobiet. W tym świecie kobieta jest odbiciem swego wyglądu, wszelkie cechy osobowości, doświadczenia — pozostają bez znaczenia. Twórca wykorzystuje poetykę horroru w celu pokazania zagrożeń wynikających z przesadnego dążenia do iluzorycznego wzorca piękna, cała historia zaś koresponduje z tym, co pisał John Berger na temat samoobserwacji kobiet¹¹. W gruncie rzeczy bohaterki nie dążą do piękna, by przypodobać się mężczyznom, lecz aby zaimponować sobie nawzajem.

Pojawiają się też historie opowiadające, co może stracić kobieta, która jest żoną i matką, ale która unika konfrontacji ze świadomością, że jej małżeństwo to farsa. Taki wątek pojawia się w filmie *Shiva Baby* (reż. Emma Seligman, 2020, USA); młodzianka Danielle przychodzi na stypę i spotyka na niej mężczyznę, z którym parę godzin wcześniej odbyła stosunek seksualny. W miarę rozwoju akcji dowiadujemy się, że mężczyzna znajduje się w związku małżeńskim i ma małe dziecko. Poznajemy również żonę bohatera — między nią a Danielle pojawia się rodzaj nieokreślonego konfliktu. Życie pierwszej z nich jest poukładane: kobieta łączy macierzyństwo z karierą zawodową, realizuje swoje pasje, na pierwszy rzut oka czuje się spełniona. Dostrzegamy jednak, że bycie żoną i matką stanowi dla niej rodzaj pewnego schematu, który ma podkreślić, jak dobrze radzi sobie w życiu. Dla niej nie ma odwrotu — nawet jeżeli jej małżeństwo jest dysfunkcyjne, woli pozostać w związku, aniżeli porzucić dotychczasową strukturę. Jej emocje korespondują z gatunkowymi nawiązaniem do thrillera i czarnej komedii, które pojawiają się w *Shiva Baby*. W niektórych scenach Danielle jest wręcz nękana, co więcej — rozdarła między potrzebą przyznania się do romansu a naciskami mężczyzny, aby zatrzymać wszystko

¹¹ W świetle jego słów kobieta z wielkim trudem może wyzwolić się spod władzy męskiego spojrzenia, nakłada bowiem na siebie brzemię samoobserwacji; sama patrzy na siebie metaforycznym, oceniającym ją wzrokiem. Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 46.

dla siebie. Jest zagubiona również pośród decyzji w kwestii swojej dalszej ścieżki życiowej — patrząc jednak na fałsz w relacji małżeńskiej, z którą ma do czynienia — zdaje się postanowić, że nie chciałaby w przyszłości znaleźć się w podobnej strukturze. Ostatecznie to Danielle odważa się porzucić schemat i spróbować ułożyć sobie życie na własnych warunkach, poza stereotypową rolą kobiety.

W wielu filmach to relacje przyjacielskie są dla bohaterek istotniejsze niż związki romantyczne, czego dobrym przykładem jest *Frances Ha* (reż. Noah Baumbach, 2012, USA). Początkowo może nam się wydawać, że będzie to historia o przyjaźni dwóch dwudziestoparolatek — Frances i Sophie. W sekwencji otwierającej obserwujemy drobne rzeczy, które kobiety robią wspólnie, jak bijatyki na niby, gotowanie, bieg przez nowojorskie ulice i palenie papierosów w otwartych oknach. Później słuchamy ich rozmów, podejmujących wszelkie tematy i pozbawionych jakiegokolwiek niezręczności czy wstydu we wzajemnej wymianie doświadczeń. Główna bohaterka wydaje się zupełnie zadowolona ze swojego życia — takim, jakie jest. Frances marzy, aby zostać tancerką albo wymyślać układy choreograficzne, ale na razie wystarcza jej uczenie dzieci podstawowych figur i spędzanie czasu z najlepszą przyjaciółką. W swojej poetyce film przywołuje francuską Nową Fala. W filmach tego nurtu bohaterowie — między innymi — spotykali się w kawiarniach, aby porozmawiać o życiu, a dążenie do celu było dla nich o wiele ważniejsze niż cel sam w sobie. Taka jest właśnie Frances: roztrzepana, zwracająca uwagę na piękno drobnych chwil, spełniająca się w małych rzeczach. Niestety, wszystko do czasu, aż jej przyjaciółka zaczyna nowy etap życia. Szybko pojawiają się negatywne emocje: poczucie zdrady i rywalizacja, z której istnienia bohaterka wcześniej nie zdawała sobie sprawy.

Noah Baumbach stworzył historię pełną ruchu. Frances tańczy i podskakuje, biegnąc przez pasy, jeździ rowerem po Sacramento, kolejne sceny toczą się w tle podróży pociągiem. Niektóre chwile wręcz prześlizgują się przed naszymi oczami, jak świąteczna wycieczka Frances do rodzinnego domu. Intensywność filmowego ruchu w filmie *Frances Ha* można połączyć z upływem czasu, który główna bohaterka chciałaby po prostu zatrzymać. Nie dlatego, że boi się starości, ale dlatego, że życie przyjaciół wokół niej się zmienia: wchodzi w nowe relacje, zawierają związki małżeńskie i decydują się na dziecko — i nie w tym rzecz, że kobieta chciałaby tego samego. Przyjaciele zmieniają swoje życia, a to oznacza, że w nim nie ma miejsca dla niej. W trakcie filmu obserwujemy proces przemiany Frances. Ale jest to transformacja, którą dziewczyna próbuje przeprowadzić na własnych zasadach, nie wpadając w schemat narzucony jej przez społeczeństwo.

Twórca filmu *Frances Ha* podejmuje wątek stereotypowego ujęcia roli kobiety także w innych dziełach. W monologu z *Historii małżeńskiej* (*Marriage Story*, reż. Noah Baumbach, 2019, USA) bohaterka grana przez Laurę Dern przyrównuje społeczne role i oczekiwania wobec matki i ojca do Boga i Matki Boskiej. Kobieta nie może pozwolić sobie na najmniejszy błąd, bo to wizja matki jest tą, która bezwzględnie się poświęca. W tej samej metaforze ojca — prawie w ogóle nie ma.

PRZESTRZENIE MŁODOŚCI: WIZJA ROLI KOBIETY A KINO MŁODZIEŻOWE

Ciekawym polem badawczym może być współczesne ukazanie roli kobiety w kinie młodzieżowym¹², czyli — w dużym uproszczeniu — poruszającym wątki poszukiwania tożsamości, przemiany i dojrzewania. W tego typu filmach nie dziwi wcielanie się przez bohaterki w wiele ról — na pewnym poziomie szukają tej najlepszej dla siebie. Warto podkreślić, że tak jak wskazuje Karolina Kostyra, kategoria *coming of age* (filmy o dorastaniu) może być ujmowana szeroko¹³. Nie jest też konieczne, aby wątki o dojrzewaniu były w obrazie najistotniejsze, aby móc przywołać go w kontekście problemów, z jakimi borykają się młode bohaterki. Tak jest na przykład w serialu *Gambit królowej* (*The Queen's Gambit*, reż. Allan Scott, Scott Frank, 2020, USA). Z jednej strony, głównym motywem opowieści są szachy — ale na tę grę patrzymy z perspektywy dojrzewającej bohaterki Beth Harmon. Z drugiej, dziewczyna wydaje się świadomie wykraczać poza stereotypowe role kobiety — warto to podkreślić, pamiętając, że historia jest osadzona w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych. Harmon zajmuje się „męską grą”, a przynajmniej musi się mierzyć z początkowym deprecjonowaniem jej jako szachistki. Gdy walczy o swoją pozycję, oczekuje, że inni przez lata będą patrzeć na nią jak na najlepszego gracza. Nie jak na najwybitniejszą szachistkę, tylko szachistę — a zatem, że jej płeć nie będzie miała znaczenia w perspektywie oceny jej jako gracza.

Istotnym aspektem w przestrzeni kina młodzieżowego są różnice w postrzeganiu kobiet i mężczyzn. W serii *Do wszystkich chłopców, których kochałam* (*To All the Boys I've Loved Before*, reż. Susan Johnson, 2018, USA) zostaje podjęty wątek sfilmowania domniemanego zbliżenia seksualnego pary bohaterów. Dziewczyna spotyka się z mocną krytyką, wypytywaniem przez nauczycieli, niewybrednymi komentarzami, które płyną w jej stronę od kolegów i koleżanek. Współuczestnictwo chłopaka pozostaje właściwie bez znaczenia, on nie musi mierzyć się z konsekwencjami wydarzeń. We wspomnianym zaś filmie *Moxie* główna bohaterka podejmuje walkę w związku ze stereotypami na temat tego, jak mogą zachowywać się uczniowie, a jak uczennice. Zaczyna się od seksistowskich żartów, jakich dopuszcza się jeden z chłopaków wobec nowej dziewczyny w klasie. Koleżanka zaleca jej niereagowanie, wtedy on znajdzie sobie nową ofiarę. Bohaterka zatrzymuje się, słysząc te słowa, i odpowiada: „Ale dlaczego miałabym tak zrobić?”.

¹² Na temat filmu młodzieżowego pisze Karolina Kostyra. Wskazuje na niejednoznaczność terminologii w tym zakresie: „Autorzy, nierzadko mając na myśli film o dojrzewaniu, piszą o »filmie młodzieżowym« lub, co gorsza »filmie dla młodzieży«. [...] Do jednej szuflady wrzuca się tym samym nie tylko *high school movie* (film o liceum), *teen movie* (film o nastolatkach) czy *sex comedy* (seks-komedie), ale również filmy muzyczne, subkulturowe, kontestacyjne i opowieści o dorastaniu”, *eadem*, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Katowice 2019, s. 9.

¹³ *Ibidem*.

W filmie porusza się brak reakcji na pewne zachowanie, co skutkować może przejściem od pojedynczych niemiłych żartów do dręczenia, a w wypadku tego konkretnego filmu nawet do gwałtu. Młode bohaterki z *Moxie* walczą, aby o pewnych rzeczach mogły mówić głośno, aby nie były traktowane niesprawiedliwie w przeciwieństwie do uczniów. W serialach młodzieżowych pojawiają się również wielopoziomowe analizy przejawów dyskryminacji. Bohaterka *Szukając Alaski* (*Looking for Alaska*, reż. Josh Schwartz, 2019, USA) porusza kwestie nierówności społecznych w dużej mierze wynikających z wyglądu i pochodzenia. Jej przyjaciel odpowiada: „Powiedziała ładna białaska”.

Jedno jest pewne: we współczesnym filmie młodzieżowym punkt ciężkości nierzadko został przeniesiony na bohaterkę — z wcześniejszej towarzyszkę protagonisty w integralną postać. Pojawiają się akcenty perspektywy feministycznej, jak w *Łatwej dziewczynie* (*Easy A*, reż. Will Gluck, 2010, USA), *Zakochanej złościcy* (*10 Things I Hate about You*, reż. Gil Junger, 1999, USA) i *Moxie*; najistotniejszym wątkiem staje się przyjaźń, tu: *Szkoła melanżu* (*Booksmart*, reż. Olivia Wilde, 2019, USA), która może istnieć jednocześnie jako przykład złych tłumaczeń tytułów na język polski. Szczególny aspekt podkreślenia problemów młodych bohaterek dają ostatnio seriale, jak *Sex Education* (reż. Laurie Nunn, 2019, Wielka Brytania), *Euforia* (*Euphoria*, reż. Sam Levinson, 2019, USA) i — na polskim gruncie — *Sexify* (reż. Piotr Domalewski, Kalina Alabrudzińska, 2021, Polska), aby wymienić tylko te trzy.

Można dostrzec, że walka ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym przebiega na wielu poziomach — z jednej strony dostrzegamy zmianę rozłożenia akcentów w kinie i głównego nurtu, i w produkcjach niezależnych, z drugiej: wskazana walka może przebiegać zarówno na zasadzie poruszania pomijanych wcześniej tematów, jak i w formie filmowej — czyli w wymiarze tego, w jaki sposób te historie są opowiadane.

FIGHTING THE STEREOTYPE OF THE ROLE OF WOMEN IN CONTEMPORARY CINEMA

Summary

The aim of the article is to review contemporary films portraying women and to consider what problems female characters face and how they are presented. A significant part of the analysis is focused on portrayals of the struggle against the stereotypes to which the protagonists are subject — and assessing how much film has changed in that regard over the years, both diegetically and extra-diegetically. The article also looks into the form of selected (color) films, the images of marriage and motherhood, as well as the search for clues in youth cinema.