Patrycja Chudzicka-Dudzik
Uniwersytet Łódzki

Kobieta w sferze publicznej. Analiza filmowego wizerunku

Transformacja ustrojowa [...] nie może się w pełni dokonać bez emancypacji wykluczonych tożsamości i bez rzeczywistego zróżnicowania sceny politycznej. Niewątpliwie potrzebna jest nam nowoczesna polityka równouprawnienia płci i parytety jako jej narzędzie. Ale dopełnieniem transformacji ustrojowej musi być także transformacja symboliczna. Ten kulturowy wysiłek wciąż mamy przed sobą¹.

Maria Janion

Współczesna perspektywa badawcza zakłada w odniesieniu do postaw i zachowań jednostek oraz grup społecznych dominujący wpływ kontekstu kulturowego. Zawarta w nim ideologia stanowi bowiem – jak twierdzi Stuart Hall – system przekonań, wizerunków i pojęć, za pomocą których interpretujemy i nadajemy znaczenia elementom społecznej egzystencji². Normy wewnątrz tego systemu pozostają jednak często ukryte, a przez to również rzadko kwestionowane. Annette Kuhn uważa wręcz, że jesteśmy skonstruowani przez ideologię w takim stopniu, że tworzone przez nas reprezentacje rzeczywistości zostają niemal całkowicie znaturalizowane: „przyjmujemy własną koncepcję świata za pewnik”³. Wyjątkowa możliwość obserwowania procesów dokonujących się tak w sferze zachowań obywateli, jak i przyjmowanych przez nich postaw oraz wartości zaistniała w polskich warunkach dzięki powstawaniu i krystalizacji systemu demokratycznego po

¹ Maria Janion, *Solidarność – wielki zbiorowy obowiązek kobiet*, „Krytyka Polityczna” 23 czerwca 2009; dostępne przez: <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/Janion-Solidarnosc-wielki-zbiorowy-obowiazek-kobiet/menu-id-197.html> (04.08.2013).

² Stuart Hall, *The Whites of Their Eyes. Racist Ideologies and the Media*, [w:] eds. Gail Dines, Jean M. Humez, *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader*, SAGE Publications, Thousand Oaks 1995, s. 18.

³ Anette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, New York 1994, s. 4. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.

zmianie ustroju politycznego na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Jak odnotowuje Małgorzata Radkiewicz:

Przełom, jakim był w Polsce rok 1989, zapoczątkował zmiany nie tylko w polityce i ekonomii, ale przede wszystkim w codziennym życiu polskiego społeczeństwa, jego mentalności, obyczajach i sposobach postrzegania świata. Zmieniała się perspektywa patrzenia na rzeczywistość, w której pojawiły się – a raczej zostały zauważone – nie-analizowane dotąd problemy⁴.

Na szczególną uwagę zasługują tu przede wszystkim postawy i przekonania społeczne dotyczące sfery życia publicznego, w której czynnikiem różnicującym pozostaje płeć, a która tradycyjnie utożsamiana jest z obszarem działalności mężczyzny. Jak pisze Renata Siemieńska, akcentowana w poprzednim ustroju równość kobiet i mężczyzn we wszystkich sferach życia społecznego powodowała, że członkowie społeczeństwa propagandowe hasła przyjmowali często za opis rzeczywistości istniejących relacji społecznych, choć ich własne obserwacje i doświadczenia nie potwierdzały oficjalnie głoszonych zasad. Dopiero wykształcenie „demokratycznych mechanizmów rywalizacji i konkurencji tak w życiu gospodarczym, jak i politycznym uzmysłowiło przynajmniej części społeczeństwa, że panujące stosunki są dalekie od opartych na równości”⁵. Stąd jedną z podstawowych funkcji polskich mediów po 1989 roku stało się nie tylko aktywne uczestnictwo w tworzeniu społeczeństwa obywatelskiego, ale również promowanie i wzmacnianie zasad demokracji, w tym jednego z jej podstawowych pryncypiów, tj. równości.

Obecny dyskurs dotyczący równouprawnienia płci w przekazach medialnych sprowadza się zasadniczo do podkreślania niewystarczającej reprezentacji kobiet w programach informacyjnych i publicystycznych oraz analizowania ich wizerunków w serialach i reklamach telewizyjnych lub prasowych. Tymczasem, ważną rolę kulturotwórczą odgrywa film, który pokazuje obraz świata, tworzy wzorce i określa świadomość, kształtując tym samym społeczne rozumienie określonych aspektów otaczającej nas rzeczywistości⁶. O sile i trwałości oddziaływania filmu decyduje fakt, że inspirację

⁴ Małgorzata Radkiewicz, *Od redaktorki*, [w:] red. eadem, *Gender – kultura – społeczeństwo*, Rabid, Kraków 2002, s. 5.

⁵ Renata Siemieńska, *Nie mogą, nie chcą czy nie potrafią? O postawie i uczestnictwie politycznym kobiet w Polsce*, Scholar, Warszawa 2000, s. 7.

⁶ Na kulturotwórczą funkcję filmu zwracał uwagę już Aleksander Jackiewicz, wybitny teoretyk i krytyk filmowy: „Jeżeli powiadam, że film jest przede wszystkim kulturą, oznacza to, że jest on zarazem sztuką, często wielką [...] i źródłem poznania. W takim rozumieniu film to potężne narzędzie w rozwoju społecznym. Często tak mówimy, ale nie potrafimy jeszcze dostatecznie z owej jego siły korzystać”. Aleksander Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 474.

do tworzonych przez siebie obrazów czerpie on z kultury, w ramach której funkcjonuje. Jak bowiem zauważył Jurij Łotman:

Zdolność tekstu filmowego do wchłaniania semiotyki stosunków życiowych oraz tradycji narodowej i społecznej sprawia, że jest on w znacznie większej mierze niż jakikolwiek spektakl teatralny nasycony powszechnymi, nieartystycznymi kodami epoki. Kinematograf ściśle związany jest z życiem spoza granic sztuki⁷.

Znany widzowi skądinąd świat przenika zatem do dzieła filmowego, czyniąc jego przekaz bardziej wiarygodnym oraz pozwalając uwierzyć w autentyczność postaci, miejsc i zdarzeń w nim przedstawionych. Dla filmowych reprezentacji kobiet i mężczyzn proces ten oznacza nieustanne odwoływanie się do pewnego zasobu konwencji, kulturowych stereotypów i sposobów myślenia o płci obecnych w mentalności i strukturach społecznych danej wspólnoty. Tak dzieje się również w przypadku ekranowych wizerunków kobiet sprawujących władzę, które z jednej strony determinowane są kulturowymi schematami przypisanymi obu płciom, z drugiej zaś – same przyczyniają się do ich utrwalenia w społecznej świadomości, kreując jednocześnie społeczne wyobrażenia na temat relacji płci i władzy w życiu politycznym i gospodarczym. W dalszej części artykułu pragnę omówić rzeczzone zjawisko w odniesieniu do wybranych polskich filmów z okresu po 1989 roku. Analizie poddany zostanie sposób obrazowania kobiecych ról i zachowań w sferze publicznej, wynikający z resentymentów wobec kobiet, a będący udziałem znacznej części środowiska twórców współczesnego polskiego kina. Przedmiotem rozważań będzie także usytuowanie reprezentujących powyższe cechy postaci w narracji filmowej.

Podstawowy materiał badawczy stanowią będą następujące filmy: *Koniec gry* (1991, reż. Feliks Falk), *Komedia małżeńska* (1994, reż. Roman Załuski) oraz *Dzieci i ryby* (1997, reż. Jacek Bromski); nawiążę również do *Lepiej być piękną i bogatą* (1993, reż. Filip Bajon) i *Tato* (1995, reż. Maciej Ślesicki). Wszystkie produkcje reprezentują polskie kino popularne lat dziewięćdziesiątych. Ich cechą wyróżniającą, ale też ograniczającą (zwłaszcza w kwestii liczebności), jest usytuowanie w centrum narracji kobiet o sprecyzowanych aspiracjach zawodowych w sferze biznesu i polityki. Ponadto, zasadniczy temat wymienionych obrazów stanowią transgresje dokonywane przez bohaterki w zakresie kulturowo uwarunkowanych ról i zachowań przypisywanych każdej z płci. Wart podkreślenia jest fakt, że wybory dokonywane przez ekranowe kobiety akceptowane są przez inne filmowe postaci a także, jak można mniemać, przez samych twórców filmów jedynie tak długo, jak długo nie zagrażają tradycyjnemu sposobowi postrzegania kobiety w społeczeństwie.

⁷ Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 175.

Wylaniający się z filmów jednoznacznie negatywny obraz kobiet realizujących ścieżki kariery w obszarze życia publicznego zdaje się trwać w polskiej kinematografii do dnia dzisiejszego, podczas gdy niezwykle interesująca kwestia przekraczania granic wyznaczanych przez płę kulturową, w tym sposoby łączenia obowiązków rodzinnych i zawodowych, została usunięta z pola zainteresowania polskich twórców filmowych z początkiem XXI wieku.

Polska produkcja filmowa znalazła się po 1989 roku w dość specyficznej sytuacji. Załamanie gospodarcze lat osiemdziesiątych oraz przemiany ustrojowe, które dokonały się w 1989 roku, wymusiły znaczące przekształcenia zarówno w strukturze produkcji i finansowania, jak i w sposobach porozumiewania się z publicznością. Istotnej zmianie uległ również sposób myślenia twórców oraz zakres podejmowanych przez nich tematów. Wiodący w dotychczasowej produkcji motyw: wróg w postaci totalitarnego państwa nagle zniknął, a problemy życia codziennego i zwykłych ludzi okazały się zupełnie różne od tych dotychczasowych⁸. W poszukiwaniu inspiracji do swoich filmów reżyserzy i scenarzyści zaczęli więc coraz częściej sięgać do otaczającej ich rzeczywistości, zgodnie z powszechnym wówczas poglądem, że „jedyną szansą na przetrwanie i rozwój polskiego kina jest jego narodowy charakter, czerpanie z tradycji, kultury i mitów tworzących polską świadomość”⁹. Stąd jednym z wiodących tematów przenoszonych na ekran stały się, obok rozrachunków z najnowszą historią, zmagania Polaków z nowymi realiami społecznymi. Głównymi bohaterami tych filmowych narracji nie-rzadko stawały się kobiety, co wiązało się po części z ich zwiększającym się udziałem w życiu publicznym, a po części ze zjawiskiem, które Renata Siemieńska opisuje następująco:

zmianom ustrojów politycznych, ekip będących u władzy, a odwołujących się do odmiennych ideologii, towarzyszy zazwyczaj kreowanie nowych wizerunków kobiet przez kontrolowane przez państwo środki masowego przekazu. Mają one podkreślać głębokość zmian – które zdaniem ekipy, która doszła właśnie do władzy – obejmą całe społeczeństwo, będą symbolizować nowe aspiracje i zmiany społeczne stanowiące część lansowanej ideologii¹⁰.

⁸ Marek Haltof, *Kino polskie*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 215–219.

⁹ Anita Skwara, *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland*, [w:] eds. Richard Dyer, Ginette Vincendeau, *Popular European Cinema*, Routledge, London, New York 1992, s. 230. Cytuję za: Marek Haltof, *Kino polskie*, op. cit., s. 221.

¹⁰ Renata Siemieńska, *Stereotypy kobiet a akceptacja ich uczestnictwa w polityce*, [w:] red. Anna Kotlarska-Michalska, *Wizerunki kobiet*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2001, s. 14.

Warto przypomnieć, że w przeszłości podobne zjawisko miało miejsce w Polsce na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy władza socjalistyczna za pośrednictwem mediów z uporem lansowała w społeczeństwie model superkobiety, „w pełni uświadomionej politycznie [...], aktywnie włączającej się w proces budowy lepszej rzeczywistości¹¹.

Dla filmowych portretów polskich kobiet przełom polityczny roku 1989 oznaczał odejście od tradycyjnego wizerunku Matki Polki, narodowej ikony kobiecości realizującej się poprzez macierzyństwo i stojącej na straży domowego ogniska, na rzecz wizerunków kobiet silnych, niezależnych i bezkompromisowych, nierzadko jednak również bezwzględnych i wyrachowanych; przy czym, ekranowe kobiety niemal zawsze przedstawiane są jako zagrożenie dla męskiego porządku. Szczególną grupę postaci stanowią tu filmowe reprezentacje polityczek i tzw. kobiet interesu, które, realizując swoje zawodowe aspiracje w ramach nowego systemu ekonomiczno-politycznego, nie tylko wkroczyły na męskie terytorium przywództwa w polityce i biznesie, ale również „podjęły rywalizację i zaczęły być groźne”¹². Pokazywane przez reżyserów z fascynacją i podziwem, ale też z wyraźnym lękiem i niechęcią, ekranowe liderki portretowane są najczęściej jako kobiety interesowne, zimne i pozbawione typowo kobiecych cech: wrażliwości, delikatności i wyrozumiałości. Jednocześnie są przebojowe, ponętne, energiczne, zdobywcze, często bezlitosne w ocenach i postępowaniu.

Szczególną reprezentantkę aktywnych w życiu publicznym kobiet stanowi ekscentryczna członkini Parlamentarnego Koła Kobiet, która pojawia się jako epizodyczna postać w niezwykle popularnym polskim filmie *Tato* Macieja Ślesickiego. Już sam sposób jej pokazania może wzbudzać u widza negatywne odczucia: krótkie czerwone włosy, wyraziste oprawki okularów i ostry makijaż. Reżyser filmu idzie jednak o krok dalej, podsuwając odbiorcy gotową interpretację postaci. Lobbująca na rzecz większego udziału kobiet w polityce aktywistka pojawia się bowiem w telewizyjnych wiadomościach oglądanych przez Cezarego Kujawskiego (Cezary Pazura), znajomego głównego bohatera. Komentując brak kobiet na stanowiskach kierowniczych, mężczyzna krzyczy w stronę telewizora: „Nie ma was, bo jesteście za głupie!” Po czym dodaje, zwracając się do przyjaciela (Bogusław Linda): „Chciałbyś, aby taka idiotka była w rządzie?!” Wobec takiego przedstawienia – i jednoznacznie negatywnej wykładni – obrazu polskiej polityczki, nie dziwi fakt,

¹¹ Piotr Zwierzchowski, *Irena nie chce iść do domu! (Kobieta w filmie socrealistycznym)*, [w:] red. Krzysztof Jakubiak, *Partnerka, matka, opiekunka: Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, Wydawnictwa Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 2000, s. 453.

¹² Grażyna Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] red. Małgorzata Radkiewicz, *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 58.

że w powszechnej opinii kobiety politycy nie cieszą się uznaniem, ani nawet szacunkiem, a stosunkowo duża grupa Polaków nadal z dezaprobatą wyraża się o uczestnictwie kobiet w polityce.

Główna postać kobieca filmu Feliksa Falka *Koniec gry* „idiotką” z pewnością nie jest, ale nie posiada też żadnych cech, za które chciałoby się ją szanować lub podziwiać, nie mówiąc już o darzeniu sympatią. Monika Małecka (Anna Romantowska) to obdarzona silnym charakterem, aktywna kobieta w średnim wieku. Jest liderką jednej z partii politycznych startujących w wyborach do parlamentu. Widz poznaje ją, gdy w czasie zakupów w domu handlowym dopuszcza się kradzieży perfum. Zauroczony Moniką pracownik ochrony, Janusz (January Brunov), kasuje nagrany na taśmie zapis przestępstwa, ale nie przestaje interesować się kobietą, co z kolei wzbudza jej podejrzliwość. Monika jest przekonana, że mężczyzna chce ją szantażować. Kiedy okazuje się, że ona i jej ugrupowanie mają duże szanse na zwycięstwo w zbliżających się wyborach, przerażona kobieta postanawia wciągnąć go w pułapkę. Zapewniając sobie bezpieczeństwo, niszczy jednak rozwijający się związek z całkowicie oddanym jej Januszem. Wyłaniający się z filmu Falka portret polskiej liderki politycznej przedstawia się zatem następująco: jest to znerwicowana, pochłonięta życiem zawodowym kobieta, rozprawiająca o swoich problemach w gabinecie psychoanalityka, która dla kariery politycznej gotowa jest poświęcić niemal wszystko, nawet szczęście w życiu prywatnym.

O stereotypowości prezentowanego wizerunku świadczy fakt, że wpisuje się on w jeden z dwóch funkcjonujących współcześnie w społecznej świadomości schematów na temat roli kobiety. Jak podsumowują Elżbieta T. Woźniakowa i Celina Matysiak, pierwszy odnosi się do jej odpowiedzialności „za wychowanie dzieci oraz stworzenie prawdziwego domu. Drugi propaguje wzór kobiety wyzwolonej, realizującej swoje ambicje w sferze zawodowej i publicznej, bez ograniczeń wynikających z roli macierzyńsko-domowej”¹³. Przeciwnostawność obu koncepcji pozostaje jednak faktem tylko w sferze wyobrażonej. W codziennym życiu niewiele kobiet chce lub może pozwolić sobie na realizowanie wyłącznie jednego wzorca: samorealizacji w sferze publicznej lub pełnego poświęcenia się dzieciom i domowi. Najczęściej wygląda to odwrotnie – kobiety realizują wiele różnych postaw i modeli, nierzadko łącząc je ze sobą. Podjęta przez bohaterkę *Końca gry* decyzja o skupieniu się wyłącznie na karierze zawodowej – mimo że mało prawdopodobna – stawia ją jednak na straconej pozycji w oczach polskich widzów,

¹³ Elżbieta T. Woźniakowa, Celina Matysiak, *Sytuacja kobiet w Polsce*, [w:] red. Elżbieta T. Woźniakowa, *Kobiety w społeczeństwie. Trudne drogi wychodzenia z polskiego zaścianka*, Stowarzyszenie Kobiet Aktywnych i Twórczych, Wrocław 2006, s. 11.

dla których rodzina stanowi najważniejszą wartość w życiu¹⁴. Co gorsza, filmowa polityczka nie zyskuje szacunku również w kontekście zawodowym; skupiona wyłącznie na sobie, opryskliwa i niemiła wobec współpracowników z pewnością nie przyczynia się do poprawienia społecznego odbioru kobiet. Potwierdza tym samym społeczne mity i, będące ich konsekwencją, uprzedzenia względem kobiet piastujących kierownicze stanowiska. Badania wskazują, że jedynie co dziesiąty ankietowany, pytany o preferowaną płć przełożonego, chciałby widzieć w tej roli kobietę¹⁵.

Pomimo upraszczającego i stereotypowego wizerunku liderki politycznej, jaki kreuje w swoim filmie Falk, docenić należy fakt, iż zapoczątkował on w polskim kinie, trwający niemal dekadę, trend stawiający w centrum fabuły zdeterminowane i silne kobiety o jasno określonych ambicjach i celach zawodowych, doskonale radzące sobie z wyzwaniami nowej polskiej rzeczywistości. Przy czym kolejne bohaterki realizowały swoje aspiracje zawodowe już nie w polityce, a na płaszczyźnie biznesowej. Pierwszym filmem po 1989 roku, który w centrum narracji umieścił bizneswoman było *Lepiej być piękną i bogatą* Filipa Bajona. Film opowiada historię łódzkiej włóknarki (Adrianna Biedrzyńska), kierującej strajkiem w podupadającej fabryce tekstylnej, która z dnia na dzień staje się jej właścicielką. Niespodziewana zamiana ról sprawia, że z protestującej robotnicy bohaterka filmu przeistacza się w kobietę sukcesu, która wytrwale walczy o uratowanie fabryki przed bankructwem. Nieco baśniowy i abstrakcyjny wymiar opowiadanej historii, choć zainspirowanej autentycznymi wydarzeniami, przybliża ją jednak bardziej do współczesnej wersji bajki o Kopciuszku niż do polskich realiów pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych¹⁶, co w konsekwencji uniemożliwia nie tylko pełną identyfikację widza z główną bohaterką, ale również z prezentowanymi na ekranie sytuacjami i problemami.

Nieco więcej odniesień do współczesnej rzeczywistości wykazują *Dzieci i ryby* Jacka Bromskiego oraz *Komedia małżeńska* Romana Załuskiego. Mimo że bohaterki przytoczonych produkcji realizują odmienne scenariusze życiowe, można wskazać rozliczne paralele w sposobie tak prezentowania

¹⁴ Por.: *Wartości rodzinne*, Komunikat CBOS, Warszawa 2004; *Aspiracje Polaków w latach 1998 i 2008*, Komunikat CBOS, Warszawa 2008.

¹⁵ Według przeprowadzonych w latach 1993–2003 badań dotyczących preferowanej płci przełożonego, jedynie 13 proc. (1993), 10 proc. (1998) i 13 proc. (2003) pytanym zadeklarowało, że wolałoby w tej roli kobietę. Szefa mężczyznę preferowało odpowiednio 51 proc., 42 proc. i 37 proc. badanych. Zob.: Bogusława Budrowska, Danuta Duch-Krzystoszek, Anna Titkow, *Kobiety i mężczyźni w pracy*, [w:] red. Anna Titkow, *Szklany sufit. Bariery i ograniczenia karier kobiet. Monografia zjawiska*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2003, s. 290.

¹⁶ Por.: Tadeusz Sobolewski, *Bajka dla zmęczonego*, „Gazeta Wyborcza” 26 października 1993, nr 251, s. 9.

obu postaci, jak i realizowania przez nie zobowiązań rodzinno-zawodowych. Anna Sobolewska (Anna Romantowska) i Maria Kozłowska (Ewa Kasprzyk) są kobietami w średnim wieku o ustabilizowanej pozycji zawodowej (Anna to właścicielka świetnie prosperującej agencji reklamowej) i życiu rodzinnym (Maria to żona i matka trójki dzieci). Choć różni je sytuacja zawodowa, życie osobiste żadnej z nich nie należy do udanych: porzucona przez męża Anna samotnie wychowuje dorastającą córkę, podczas gdy życie Marii sprowadza się niemal wyłącznie do dogadzania wybrednemu i skupionemu na sobie mężowi oraz opieki nad nieznosnymi pociechami, zgodnie z panującym w polskiej kulturze przekonaniem, że „idealną realizacją kontraktu małżeńskiego jest sytuacja, w której kobieta bierze na siebie sprawy domowe, pozostawiając mężczyźnie funkcjonowanie w sferze publicznej”¹⁷.

Zgodnie z typowym dla kultury patriarchalnej schematem przejawiającym się w definiowaniu kobiet głównie przez pryzmat sfery prywatnej, punktem wyjścia dla obu filmowych opowieści stają się wydarzenia z życia osobistego ich bohaterek. Kiedy skoncentrowana niemal wyłącznie na pracy zawodowej Anna przypadkowo zachodzi w ciążę z dawnym kolegą, początkowo odbiera to jako życiowy dramat. Po namyśle decyduje się jednak samotnie wychować kolejne dziecko, stanowczo odrzucając jakąkolwiek możliwość związania się z jego biologicznym ojcem. Tymczasem, przytłoczona codziennymi obowiązkami Maria podejmuje decyzję o opuszczeniu rodziny i niespodziewanie wkracza na ścieżkę kariery zawodowej. W konsekwencji, udaje się jej nie tylko usamodzielnąć finansowo, ale również zrobić autentyczną karierę w sferze biznesu. Obalenie kulturowych stereotypów związanych z płcią jest jednak w przypadku obu kobiet tylko pozorne. Realizowany przez bohaterki wzorzec kobiecości bliższy jest w istocie stereotypowi Matki Polki niż modelowi nowoczesnej kobiety, realizującej się przez udaną karierę zawodową i podejmującej niezależne decyzje.

Z końcem lat dziewięćdziesiątych XX wieku w sposobie przedstawiania kobiet sprawujących władzę przez polskich twórców filmowych nastąpiły pewne modyfikacje; wiązały się one jednak nie tyle z przemianą samego wizerunku ekranowej liderki, ile ze zmianą jej pozycji względem centrum narracji filmowej. I chociaż w kręgu zainteresowań polskich filmowców pozostawały nadal ówczesne problemy społeczno-gospodarcze, w tym mechanizmy życia politycznego (*Pogoda na jutro*, 2003, reż. Jerzy Stuhr), szanse i ograniczenia krystalizującego się wciąż kapitalizmu (*Pieniądze to nie wszystko*, 2001, reż. Juliusz Machulski) czy związane z nim pokusy i konflikty wartości (*Amok*, 1998, reż. Natalia Koryncka-Gruz; *Pierwszy milion*, 2000, reż. Waldemar Dziki), trudna sytuacja gospodarcza kraju oraz rosnące, zwłaszcza wśród

¹⁷ Małgorzata Radkiewicz, *Gender w polskim kinie popularnym*, [w:] red. eadem, *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 46.

kobiet, bezrobocie przyczyniły się do stopniowego marginalizowania kobiet w życiu publicznym, a w konsekwencji, w ich filmowych przedstawieniach. Stąd w produkcjach filmowych ostatnich lat kobiety sprawujące władzę odgrywają w przeważającej mierze role drugoplanowe, reprezentując jednak szeroki wachlarz stanowisk związanych z zarządzaniem ludźmi. Wśród filmowych kobiet liderów pierwszej dekady XXI wieku znaleźć więc można zarówno prezeskę fundacji (*Tydzień z życia mężczyzny*, 1999, reż. Jerzy Stuhr), dyrektorkę firmy handlowej (*Nie ma zmiłuj*, 2000, reż. Waldemar Krzystek), kierowniczkę działu w agencji reklamowej, szefową firmy cateringowej (*Dlaczego nie*, 2007, reż. Ryszard Zatorski), redaktorkę naczelną pisma kobiecego (*Lejdis*, 2008, reż. Tomasz Konecki), jak i headhunterkę w międzynarodowej korporacji (*Nigdy nie mów nigdy*, 2009, reż. Wojciech Pacyna). Ich charakterystyka nie odbiega jednak od wcześniej przyjętych przez twórców filmu schematów – ekranowe liderki to niezmiennie zawistne, chciwe i bezwzględne manipulatorki. Warto jednak podkreślić, że filmowe bohaterki nabywają negatywnych cech dopiero wtedy, gdy obejmują stanowiska kierownicze, czego przykładem może być przeobrażenie, jakiemu ulega główna postać kobieca *Nie ma zmiłuj*. Monika Jankiewicz (Anna Piróg) to młoda, nieco naiwna jeszcze dziewczyna, która rozpoczynając pracę w dużej firmie handlowej, mimowolnie poddaje się mającemu tam miejsce „wyścigowi szczurów”. Pokonując kolejne szczeble kariery (aż do stanowiska dyrektorki), staje się wyrachowaną i niewrażliwą na problemy innych ludzi karierowiczką, która dla stanowiska poświęca wieloletnie przyjaźnie.

O społecznym wyobrażeniu dotyczącym relacji płci i władzy w Polsce w przeważającej mierze decydują konstruowane przez polskie media wizerunki kobiet i mężczyzn sprawujących władzę. Tymczasem, już pobieżna analiza filmowych przedstawień kobiet zajmujących się biznesem czy polityką dowodzi ich schematyczności i stereotypowości przy równoczesnym powielaniu negatywnych wzorców kulturowych. Zjawisku temu towarzyszy narastająca zwłaszcza w ostatniej dekadzie marginalizacja kobiecych postaci w narracji filmowej. Przyczynia się ona do bagatelizowania aspiracji zawodowych liderek, sprowadzając je nierzadko do stwierdzenia, że filmowe bohaterki „po prostu pracują gdzieś tam, jakoś tam, jak wszyscy, pod presją ekonomicznej konieczności”¹⁸. Odniesienie powyższych obserwacji do realnego świata potwierdza zasadność słów Marii Janion o tym, że demokracja i władza w Polsce są rodzaju męskiego, a kobieta jako „istota rodzinna” w społecznym przekonaniu zamiast polityką i biznesem powinna zajmować się domem¹⁹, strefę publiczną pozostawiając we władaniu mężczyzny.

¹⁸ Alicja Helman, *Siedziała w szopie i jadła wiśnie*, „Kino” 1991, nr 11, s. 27.

¹⁹ Maria Janion, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

- Aspiracje Polaków w latach 1998 i 2008*, Komunikat CBOS, Warszawa 2008.
- Budrowska Bogusława, Danuta Duch-Krzystoszek, Anna Titkow, *Kobiety i mężczyźni w pracy*, [w:] red. Anna Titkow, *Szklany sufit. Bariery i ograniczenia karier kobiet. Monografia zjawiska*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2003.
- Hall Stuart, *The Whites of Their Eyes. Racist Ideologies and the Media*, [w:] eds. Gail Dines, Jean M. Humez, *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader*, SAGE Publications, Thousand Oaks 1995.
- Haltof Marek, *Kino polskie*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Helman Alicja, *Siedziała w szopie i jadła wiśnie*, „Kino” 1991, nr 11.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Janion Maria, *Solidarność – wielki zbiorowy obowiązek kobiet*, „Krytyka Polityczna” 23 czerwca 2009; dostępne przez: <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/Janion-Solidarnosc-wielki-zbiorowy-obowiazek-kobiet/menu-id-197.html> (04.08.2013).
- Kuhn Anette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, New York 1994.
- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Radkiewicz Małgorzata, *Gender w polskim kinie popularnym*, [w:] red. eadem, *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001.
- Radkiewicz Małgorzata, *Od redaktorki*, [w:] red. eadem, *Gender – kultura – społeczeństwo*, Rabid, Kraków 2002.
- Siemieńska Renata, *Nie mogą, nie chcą czy nie potrafią? O postawie i uczestnictwie politycznym kobiet w Polsce*, Scholar, Warszawa 2000.
- Siemieńska Renata, *Stereotypy kobiet a akceptacja ich uczestnictwa w polityce*, [w:] red. Anna Kotlarska-Michalska, *Wizerunki kobiet*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2001.
- Skwara Anita, *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland*, [w:] eds. Richard Dyer, Ginette Vincendeau, *Popular European Cinema*, Routledge, London, New York 1992.
- Sobolewski Tadeusz, *Bajka dla zmęczonego*, „Gazeta Wyborcza” 26 października 1993, nr 251.
- Stachówna Grażyna, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dwudziestych*, [w:] red. Małgorzata Radkiewicz, *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001.
- Wartości rodzinne*, Komunikat CBOS, Warszawa 2004.
- Woźniakowa Elżbieta T., Celina Matysiak, *Sytuacja kobiet w Polsce*, [w:] red. Elżbieta T. Woźniakowa, *Kobiety w społeczeństwie. Trudne drogi wychodzenia z polskiego zaścianka*, Stowarzyszenie Kobiet Aktywnych i Twórczych, Wrocław 2006.
- Zwierzchowski Piotr, *Irena nie chce iść do domu! (Kobieta w filmie socrealistycznym)*, [w:] red. Krzysztof Jakubiak, *Partnerka, matka, opiekunka: Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, Wydawnictwa Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 2000.