

Elżbieta Durys

ROZDZIAŁ VII

Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze: Kino popularne a przedstawienia kobiet

1. Wprowadzenie

Filmy jako elementy kultury oraz formy wypowiedzi artystycznej wzbudzają przeciwstawne reakcje. Z jednej strony znajdują się ci, którzy relegują je poza obszar zainteresowania, twierdząc, że przynależą one do sfery rozrywki i nie powinny być przedmiotem uwagi badawczej. Są to z reguły osoby mające tradycyjne podejście do kultury. Sprowadzić je można do utożsamienia kultury z kulturą wysoką, czyli sferą wypowiedzi artystycznej mającej doprowadzić do przeżyć estetycznych u odbiorcy. Z drugiej strony znajdują się osoby wskazujące na wykorzystanie środków artystycznych w konstrukcji wypowiedzi filmowych, specyficzne użycie formy czy wykorzystywanie „uniezwyklenia”¹. Stanowić ma to argument przemawiający za koniecznością refleksji badawczej nad filmem, nawet jeśli nie jako wypowiedzią artystyczną, to chociażby tekstem kultury. W tym rozdziale skupię się przede wszystkim na filmach, które jednoznacznie wpisują się w obszar kina popularnego (wykorzystują konwencje gatunkowe i tzw. „styl zero”, nastawione są na zajmujące opowiedzenie historii oraz produkowane są z myślą o masowej publiczności). Z uwagi na swojego adresata oraz sposób konstruowania przekazu, zawarta w kinie popularnym wizja świata oraz wizerunek płci ma duży wpływ na reprodukowanie dominujących w danym społeczeństwie schematów myślowych.

2. Film jako problem badawczy

W odniesieniu do kina krytyka genderowa unika wyżej opisanej polaryzacji, zajmując się zarówno stereotypami w przedstawianiu mniejszości w kinie artystycznym, jak i popularnym oraz traktując te przedstawienia jako wyraz dominującej ideologii. Wpisuje się tym samym w nurt studiów kulturowych, gdzie kulturę rozumie się w sposób szeroki, jako proces wytwarzania znaczeń z doświadczenia społecznego (porównaj: Jenks 1999). Nie należy

¹ Słowniczek wybranych terminów umieszczony został na końcu rozdziału.

jednak zapominać, że mamy do czynienia z kulturą masową. Świadomość tego pozwoli wyjaśnić kilka kwestii, które mogą (i powinny) wzbudzić zastrzeżenia. Badania genderowe często wywołują bowiem sprzeciw. Traktowanie tekstów kultury (filmów) jako wytworów, które ujawniają problemy charakterystyczne dla danej kultury, czyli traktowanie ich jako swego rodzaju symptomów, wyjaśnić się daje poprzez wykorzystanie dwóch odniesień badawczych. Po pierwsze, dzięki tzw. zwrotowi interpretatywnemu w studiach kulturowych, po drugie, dzięki uspojnieniu podejścia ideologicznego i rytualnego przez Ricka Altmana w badaniach nad gatunkami filmowymi.

Zwrot interpretacyjny (*interpretive turn*) traktowany jest jako jedna z opcji metodologicznych w obrębie inspirowanych antropologią studiów kulturowych. Mimo że jego dyrektywy można by zastosować w filmoznawstwie przy analizie (a raczej interpretacji) filmów, to niemal nigdy się tego nie robi. Większość badaczy wytyczających drogi rozwoju badań filmoznawczych zdecydowanie odcina się od takiego podejścia, uznając je za niemożliwe do naukowego zweryfikowania. Jedynym wyjątkiem, choć również obwarowanym szeregiem zastrzeżeń, jest feminizm oraz badania queerowe. Cóż takiego zatem jest w zwrocie interpretatywnym, co czyni go niebezpiecznym dla badań nad filmem w obrębie filmoznawstwa? *Interpretive turn* dokonał się na początku lat 70. XX wieku i wciąż pozostaje niezwykle wpływowy w myśli antropologicznej. Najczęściej wiąże się go z postacią Clifforda Geertza, którego głównym przedmiotem zainteresowania było nie tyle to, co ludzie robią, ile jaki sens ma to, co robią, jakie ma to znaczenie. Poszczególne społeczeństwa różnią się od siebie pod względem wiedzy oraz postaw wobec otaczającego świata. Owa wiedza i postawy wyrażane są za pomocą specyficznych dla danej kultury form symbolicznych. Rolą antropologa jest wyjaśnianie przyczyn stojących za danym zachowaniem. Szczegółową ich analizę oraz interpretację Geertz określił jako „gęsty opis” (Bachmann-Medick 2012, 64). Przykładem często przez niego podawanym, a mającym wyjaśnić, na czym polega jego metoda, było mrugnięcie okiem. Samo przywołanie faktu – człowiek mrugnął okiem – niewiele jest w stanie wyjaśnić. Dopiero odpowiedź na pytanie, dlaczego ten człowiek mrugnął, zmienia postać rzeczy. Mógł on bowiem mrugnąć, gdyż coś mu wpadło do oka, chciał poflirtować lub dać do zrozumienia, że jego wypowiedź ma charakter ironiczny.

Kultury, z perspektywy badaczy hołdujących zwrotowi interpretatywnemu, produkują teksty. Te teksty niosą ze sobą pewne sensy i znaczenia, które należy wyinterpretować. Wysiłek interpretacyjny podejmowany jest

w celu zrozumienia i danej kultury, z której tekstami mamy do czynienia, i fenomenu, światopoglądu, momentu dziejowego czy czegokolwiek jeszcze innego, którego dany tekst jest wyrazem. Zatem poszczególne teksty lub grupy tekstów (np. filmy tego samego autora, melodramaty okresu klasycznego, kino akcji z kobiecymi bohaterkami lat 80. i 90. XX wieku czy nowe kino queerowe lat 90. XX wieku) traktujemy do pewnego stopnia jako studia przypadków. Konkluzje pracy analityczno-interpretacyjnej możemy zaś uogólnić, stwierdzając na ich podstawie, że np. Andrzej Wajda poprzez swoje filmy konstruuje swego rodzaju dyskurs na temat historii Polski² (przypadek filmów tego samego autora), melodramaty lat 50. XX wieku wskazywały kobietom na ich role społeczne, instruując w jaki sposób mają odnaleźć się ze swoimi problemami w patriarchalnej kulturze amerykańskiej, filmy akcji z kobiecymi bohaterkami zaś świadczyły o dokonujących się powoli przemianach względem sposobu postrzegania miejsca kobiety w społeczeństwie (z pasywnego na aktywne), zaś nowe kino queerowe było wyrazem zmieniającej się świadomości swojej tożsamości oraz roli przez środowiska mniejszości seksualnych.

Podkreślając właśnie taką a nie inną wymowę wymienionych wyżej gatunków i nurtów, skupiałam się głównie na ich wymowie ideologicznej. Prowadzi to do drugiego ważnego z punktu naszych rozważań kontekstu, tj. polaryzacji na podejście ideologiczne i rytualne do kina popularnego. Rozpracowane ono zostało w odniesieniu do amerykańskich gatunków filmowych przez Ricka Altmana (1992). Wydaje mi się jednak, że, pamiętając o tej genezie i zachowując niezbędną ostrożność, możemy dokonać uogólnienia i potraktować w ten sposób kino popularne *en globe*. Próbując wskazać genezę poszczególnych gatunków filmowych w kinie amerykańskim oraz wyjaśnić kształt, jaki przybrały oraz ich wymowę, badacze podzielili się na dwie grupy: z jednej strony znaleźli się zwolennicy podejścia rytualnego, z drugiej – podejścia ideologicznego. Zwolennicy podejścia rytualnego wychodzili z założenia, że filmy gatunkowe są współczesną formą rytuału. Tak jak niegdyś społeczność, przeżywając kryzys lub napotykając jakiś problem, zwracała się ku rytuałowi celem znalezienia rozwiązania (czy chodziło o odpowiedź na nurtujące ją pytanie, czy o odbudowanie

² W ten sposób twórczość Wajdy odczytała Ewelina Nurczyńska-Fidelska. Porównaj: Nurczyńska-Fidelska, Ewelina (1996) „W kręgu romantycznej tradycji. O twórczości Andrzeja Wajdy”, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka. Łódź: STO Films, Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski.

więzi społecznych nadwyreżonych przez kryzys wartości, struktur, walki wewnętrzne, czy wreszcie zmiany pokoleniowe), tak obecnie idzie do kina, by tam, przeżywając zastępczo problemy bohaterów, w zbiorowej anamnezie, powrócić do pewnych prawd najprostszych (tego, co naprawdę ważne), rozwiązując tym samym bieżący kryzys w zastępczy sposób (Altman 1992).

Mimo że każdy film gatunkowy jest trochę inny, to w gruncie rzeczy łączy je szereg cech, upodabniających je tym samym do rytuału. Są to kolejno: powtarzalność, przewidywalność, symboliczność, nostalgiczność, kumulatywność, funkcjonalność i dualizm (Altman 1987). Popularne stwierdzenie – jeśli widziałeś jeden western, to tak jakbyś widział wszystkie – streszcza cechę, jaką jest powtarzalność. Filmy gatunkowe nieustannie wykorzystują te same fabuły (w przypadku filmu gangsterskiego są to kariera i upadek gangstera, wojny gangów czy przygotowania do skoku i sam skok [Banaszkiewicz 1991]), miejsca (wielkie miasto – Chicago, Nowy Jork, Los Angeles) czy elementy ikonograficzne (szybkie samochody, pistolety i karabiny, piękne kobiety, nocne lokale). Z uwagi na ich ograniczoność i częstotliwość występowania, oglądając początek, łatwo przewidzieć jest zakończenie (przewidywalność). Za przedstawionymi postaciami oraz innymi elementami opowiadania kryją się określone wartości. Często zestawiane są one w postaci opozycji, takich jak dobry i zły bohater (policjant i przestępca), wyniszczająca cywilizacja i utracona natura (kino gangsterskie) (*dualizm*). Poszczególne elementy opowiadania czy ikonografii są tak często obdarzane określonym znaczeniem, że stają się znaczące i kulturowo nośne (kolej żelazna czy wierzchowiec w westernie) (*symboliczność*) i występują w takim zagęszczeniu, w jakim nie zdarzają się w codziennym życiu (*kumulatywność*). Pokazując wydarzenia przeszłe, twórcy stwarzają wrażenie „dawnych dobrych czasów” i budują w widzach mylne przekonanie, że życie kiedyś było prostsze, bliższe rzeczywistości, przesyczone wartościami – miało swój sens (*nostalgiczność*). Wspólne oglądanie tych samych historii wciąż i wciąż od nowa prowadzi widzów do ukonstytuowania wspólnej zbiorowej tożsamości oraz odpowiedzi na pytania jaki jest sens pewnych wydarzeń (*funkcjonalność*) (Altman 1987).

Przeciwko postrzeganiu doświadczenia kinowego jako nowej formy rytuału zdecydowanie zaprotestowali krytycy ideologiczni. Badacze ci stwierdzili, że filmy nie zostały ukształtowane przez „odwieczną mądrość ludową”, która zmierza do wskazania „tego, co jest najistotniejsze dla danej społeczności”. Filmy, szczególnie zaś kino hollywoodzkie powstałe z myślą o przyciąganiu jak największej liczby widzów i przynoszeniu profi-

tów, są wyrazem dominującej ideologii. Filmy – kosztowne produkcje, wymagające zaangażowania niezwykle wysokich nakładów – finansowane są przez instytucje posiadające odpowiedni kapitał. Grupy, które mają go do swojej dyspozycji, nie dążą do obalenia panującego porządku, ale do jego wzmocnienia i reprodukcji. W związku z tym będą inwestowały w te dzieła, które zaświadczać i potwierdzać wartość dominującego porządku. Dlatego kino gatunkowe (głównego nurtu) nie jest wyrazem potrzeb publiczności, jak twierdzą badacze rytuału, ale dominującej ideologii, która w ten sposób jest reprodukowana. Dominującą ideologią, która jest reprodukowana jest oczywiście w rozważanym przypadku patriarchat.

Propozycję swego rodzaju rozwiązania dla tego myślowego patu polegającego na niemożliwości jednoznacznego stwierdzenia, czy kino popularne jest nowoczesną formą rytuału, czy wyrazem dominującej ideologii, wysnuł Rick Altman (1992). Badacz ten stwierdził, że prawda leży pośrodku. Hollywood, poszukując nowych fabuł celem przyciągnięcia widowni do kin, oferuje różne opcje. Część z nich jest przez widzów przyjmowana (cieszą się popularnością), inne zaś są odrzucane (ponoszą kasową klęskę). Producenci korygują więc swoją wizję, dopasowując ją do tego, co, jak sądzą, mogło się w danym filmie spodobać i wypuszczają na rynek kolejne filmy. Publiczność, decydując się na obejrzenie kolejnego filmu, swoją obecnością potwierdza lub odrzuca sugestie producentów. Wpływając w ten sposób na to, co jest jej oferowane³.

³ Tak było chociażby z kinem akcji lat 80. i 90. XX wieku, które propagowało określony wzorzec męskości. Joel Silver – pracujący w Hollywood producent – odniósł niezwykle sukces filmem *48 godzin* (1982). Jak sądzono, sukces ten był wynikiem połączenia wątku kumplowskiego (dwóch odmiennych mężczyzn, którzy muszą się dotrzeć, by osiągnąć wyznaczony w narracji cel), międzyrasowego (mężczyźni reprezentują dwie odmienne grupy etniczne, co przekłada się na ich odmienność), elementów kina akcji (pogonie, pościgi, strzelaniny i bójki) oraz komedii (chodziło w dużej mierze o humor wynikający z prowadzonych dialogów oparty na wypowiedziach i ciętych, wręcz brutalnych, ripostach). Prócz kolejnych *sequeli*, eksploatujących formułę w sposób bezpośredni (*Następne 48 godzin*, 1990), Silver próbował zestawiania odmiennych bohaterów w innych fabułach (między innymi *Miliony Brewstera*, 1985; *Commando*, 1985) próbował nawet eksperymentować z płcią bohaterów (*Błysk pajaca*, 1986). Jednak kolejną falę sukcesów przyniósł mu powrót do początkowej idei (akcja, komedia, wątek dwurasowego kumpelstwa) i realizacja takich filmów (które przerodziły się w cykle), jak *Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992, 1998). Z kolei odsunięcie na dalszy plan partnera (ale zachowanie go) i włączenie elementów kina katastroficznego (ograniczenie przestrzeni lub jej zamknięcie,

Z perspektywy wymowy i granic, w jakich porusza się kino popularne należy jednak pamiętać o jednej ważnej rzeczy. O ile dzieła kultury wysokiej (oraz estetyka modernistyczna) za swe zadanie miały między innymi obalanie schematów myślowych, podważanie stereotypów, atakowanie i mierzenie się z prawdami przyjętymi, kultura popularna (masowa) owszem może zaproponować coś odmiennego niż dotychczas, ale mieścić się to musi w światopoglądzie przeciętnego widza – adresata tych tekstów. Szczegółowo tym fenomenem zajął się Noël Carroll. Definiując sztukę masową⁴, rozprawia się on z, jak dowodzi, mylnymi ideami, które dotyczą sfery moralnej dzieła i które określa jako „konsekwencjonalizm, propozycjonalizm i identyfikacjonizm”⁵. W zamian proponuje „klaryfikacjonizm”.

zagrożona społeczność, niewłaściwe działania decydentów, zagrożenie atakiem – tu terrorystów) przyniosły hit w postaci *Szklanej pułapki* (1988). Formuła okazała się na tyle przebojowa, że pojawiły się *sequele* (1990, 1995, 2007), ale też filmy ją wykorzystujące. I tak mówi się, że *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994) to „*Szklana pułapka* w autobusie”, *Liberator* (1992) to „*Szklana pułapka* na statku”, *Pasażer 57* (1992) „*Szklana pułapka* w samolocie”, *Air Force One* (1997) „*Szklana pułapka* w samolocie prezydenckim”, zaś *Nagła śmierć* (1995) to „*Szklana pułapka* podczas rozgrywek hokejowych Pittsburgh Penguins”. Porównaj: Altman, Rick (2000) *Film/Genre*. London: BFI Publishing.

⁴ Carroll pisze: „możemy zdefiniować dzieło sztuki masowej następująco: X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typy symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, właściwie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców. Ujęte w nawias wyrażenie ‘względnie niewyrobionych’ ma na uwadze fakt, że w pewnym stopniu publiczność ulega treningowi poprzez cechujące sztukę masową powtarzalność i schematyzm”. Porównaj: Carroll, Noël (2011) *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria.

⁵ Konsekwencjonalizm jest to „pogląd, zgodnie z którym dzieła sztuki masowej niosą przewidywalne konsekwencje przyczynowe dla zachowań moralnych widzów, słuchaczy i czytelników” (Carroll 2011, 288). Propozycjonalizm mówi o tym, że „dzieło sztuki może zawierać pewne twierdzenia, jawne bądź ukryte. Twierdzenia te mogą być moralne z natury. Często przybierają postać ogólnych maksym moralnych (lub niemoralnych)” (289). Wreszcie identyfikacjonizm mówi o tym, że „czytelnicy, widzowie i słuchacze przejmują emocje fikcyjnych bohaterów” (291).

Narracja szeroko rozumianego dzieła ze swej natury jest niekompletna, pozostawiając odbiorcy wiele elementów do wypełnienia. Owa niekompletność zakłada jednak, że odbiorca dysponuje wcześniej ustanowionymi schematami dotyczącymi tego, jak wygląda świat, jakie zasady w nim panują oraz na naturę człowieka. W stopniu niezwykle ograniczonym w dziełach sztuki masowej pojawiają się elementy nowe i nieznane. Podobnie jest z emocjami i przekonaniami o charakterze moralnym. Dla zrozumienia dzieła odbiorca musi być w stanie je zidentyfikować i śledzić. Według Carrolla „Nie jest tak (...) że opowiadania uczą nas czegoś nowego; one raczej aktywizują wiedzę i emocje – moralne i inne – które już mamy” (2011, 315). Obcowanie z dziełem stwarza więc sposobność „pogłębienia naszego rozumienia tego, co wiemy i odczuwamy”, „pogłębienia wiedzy i emocji moralnych, które już znajdują się w naszej dyspozycji” (2011, 310). Z uwagi na fakt, że podczas tego procesu dochodzi do pewnej transakcji między narracyjnym dziełem sztuki masowej a moralnym zrozumieniem, Carroll określa ją mianem klaryfikacjonalizmu. „Klaryfikacjonalizm nie twierdzi – w typowych wypadkach – że z dzieł sztuki czerpiemy nową wiedzę, lecz jedynie że dane dzieła sztuki są w stanie pogłębić nasze rozumienie moralne poprzez między innymi zachęcanie nas do odniesienia naszej wiedzy i emocji moralnych do konkretnych przypadków. Angażując swoje już istniejące władze moralne, możemy je wzmacniać” (316). I dalej: „Sztuka narracyjna może kształcić moralne rozumienie i emocje, wykorzystując to, co już wiemy i czujemy – aktywizując to, doskonaląc, czasami przeorientowując, czasami poszerzając – nie zaś poprzez zaznajamianie nas z interesującymi nowymi zasadami i pojęciami, a w każdym razie nie w pierwszym rzędzie” (329)⁶.

⁶ Klaryfikacjonalizm daje też Carrollowi możliwość odejścia od krytyki ideologicznej w takim kształcie, w jakim jest ona uprawiana i z którą nie do końca się zgadza. Zamiast szerokiego rozumienia ideologii, w duchu althusserowskim, jako dyskursu obejmującego wszystkie wytwory sztuki człowieka, w których podmiot jest pozycjonowany i wprzęgany w mechanizm reprodukcji struktur posiadania i władzy, Carroll opowiada się za retoryczną koncepcją ideologii. Jest ona węższa i obejmuje nie tylko twierdzenia, ale i pojęcia i kategorie. Określa ją w sposób następujący: „dane twierdzenie x ma charakter ideologiczny wtedy i tylko wtedy, gdy (1) x jest fałszywe (lub w inny sposób ułomne epistemologicznie); (2) x zakłada jakąś praktykę dominacji społecznej lub niesie ze sobą umocowane w kontekście implikacje, które jej sprzyjają. Podobnie pojęcie lub rama kategorialna y ma charakter ideologiczny wtedy i tylko wtedy, gdy (1) y nie przystaje do danego zjawiska (lub w inny

Dzięki temu wyjaśnić można pewne zaskakujące na pierwszy rzut oka fenomeny w najnowszej historii kina. Otóż koniec lat 70. i lata 80. XX wieku w popularnym (ale też niezależnym) kinie amerykańskim traktowane są jako okres dominacji konserwatyzmu. Wiąże się to nie tylko z przejściem władzy przez Ronalda Reagana (1981 rok) i jego oparciem się na think-thankach neokonserwatywnych (*neo-cons*). Również w samym społeczeństwie amerykańskim daje się zauważyć generalny odwrót od progresywności obyczajowo-społeczno-politycznego lat 60. i 70. (kontrkultura, protesty przeciw wojnie w Wietnamie i zaangażowaniu zewnętrznemu Stanów Zjednoczonych, druga fala feminizmu). Szczególnie dotknięte tym zostały kobiety. Lata 80. to czas tzw. *backlashu* (negatywnej reakcji na osiągnięcia drugiej fali) przeciw feminizmowi (Falludi 2006 [1991]). Tym bardziej więc zaskakująca wydaje się „kariera” kobiecych superbohatek w kinie akcji, które od samego swojego początku nastawione było na męskiego widza o dość konserwatywnym spojrzeniu na rzeczywistość. Mimo to Ripley z *Obcego* (1979) czy Sarah Connor z *Terminatora 2* (1991) weszły do pantheonu ówczesnych bohaterów filmowych na równi z postaciami odtwarzanymi przez Arnolda Schwarzeneggera czy Sylvestra Stallone. Jeffrey Brown przytacza anegdotę, która oddaje tę zmianę. Podczas seansu *Kryptonimu Nina* (1991), którego bohaterka zostaje wytrenowana przez agendę rządową do pełnienia roli płatnego mordercy na usługach rządu, Brown był świadkiem tego, jak mężczyźni, typowi przedstawiciele klasy robotniczej, wstawali i wydawali okrzyki zagrzewające bohaterkę do działania (Brown 1996). Opowiadali się tym samym za postacią silnej kobiety, która aktywnie wpływa na bieg zdarzeń (jest aktantem).

3. Wykorzystanie dostępnych metod badawczych

Kodowanie kobiet w przekazach audiowizualnych rozważać można na przynajmniej trzech poziomach: (1) wyglądu oraz sposobu zachowania, (2) funkcji pełnionej w opowiadaniu oraz (3) całościowej wymowy danego tekstu. Przyjrzenie się kwestiom dotyczącym wyglądu oraz sposobu zachowania zakłada nie tylko analizę makijażu, kostiumów oraz sposobu poruszania się, stylu mówienia, gestykulacji i mimiki. Również tutaj rozważa się

sposób ułomne epistemologicznie); (2) służy jako założenie jakiejś praktyki dominacji społecznej lub niesie ze sobą umocowane w kontekście implikacje, które jej sprzyjają” (2011, 366). W rozdziale poświęconym rozważaniom na temat krytyki ideologicznej wskazuje również popularne „mechanizmy często wykorzystywane w sztuce masowej do transmitowania ideologii” (tak, jak on ją rozumie) (350).

sposób filmowania aktorki (zastosowanie zbliżeń, kadrowanie jej ciała, eksponowanie różnych elementów jej seksualności – jak biodra, pośladki, piersi, usta), oświetlenie, ruchy kamery. Zbadanie funkcji pełnionej w opowiadaniu polega na tym, by stwierdzić, do jakiego stopnia postaci kobiece są podmiotami przedstawionych zdarzeń i mają możliwość wpływania na ich bieg, kształtowania ich, do jakiego zaś są biernie, a ich rola sprowadza się do reagowania na to, co przynosi im los i podporządkowywania się woli mężczyzny lub patriarchalnego porządku (alternatywa: sprawca czy ofiara). Całościowa wymowa danego tekstu zakłada zaś globalne spojrzenie na wszystkie te elementy i odpowiedź na pytania: Czy tekst reprodukuje dominującą ideologię (sposoby przedstawiania)? Czy też tekst ten dopuszcza (lub wręcz prowokuje) krytyczne lub chociażby subwersywne odczytania?

3.1. Dygresja: poziomy znaczeń w filmie

Z reguły nie podejmujemy analizy danego tekstu kultury dla samej analizy. Zazwyczaj chodzi o zrozumienie, czyli inaczej – odkrycie znaczeń. Amerykańscy neoformaliści wyróżnili cztery poziomy znaczeń w dziele filmowym: (1) znaczenia referencyjne, (2) eksplicytne, (3) implikowane i (4) symptomatyczne. Znaczenia referencyjne są znaczeniami przedmiotowymi. Polegają one na zidentyfikowaniu obiektów, postaci, miejsc i czasu przedstawionych w filmie. Do ich poprawnego odczytania widz musi mieć wiedzę jak wyglądają określone miejsca (np. Nowy Jork w filmach Woody'ego Allena), postaci (Kozacy w *Ogniem i mieczem*), obiekty (lotnisko w *Szklanej pułapce 2*) i czas (średniowieczna Europa w *Imieniu róży*). Znaczenia eksplicytne to znaczenia nieprzedmiotowe (nie mają swoich fizycznych referentów). Mówiąc najprościej, jest to przesłanie filmu. Co charakterystyczne, często wypowiedziane jest ono na zakończenie przez jedną z postaci. Znaczenia eksplicytne i referencyjne to znaczenia jawne – widz musi być w stanie je odczytać, by zrozumieć dany film (Bordwell i Thompson 2010).

Znaczenia implikowane i symptomatyczne są znaczeniami ukrytymi. Dotarcie do nich wymaga wysiłku interpretacyjnego. Są one mniej lub bardziej oczywiste, a ich odkrycie nie jest konieczne do tego, by zrozumieć i czerpać przyjemność z oglądania filmu. Wręcz przeciwnie, zdarza się, że ich odkrycie burzy przyjemność odbiorczą. Często znaczenia implikowane i symptomatyczne zbliżają się do siebie i trudno jest je odróżnić. Generalnie jednak przyjmuje się, że pracując nad znaczeniami implikowanymi, wychodzi się od tekstu i nie dokonuje się uogólnienia na inne dzieła. Przy znaczeniach symptomatycznych ma się jakąś założoną teorię i wyszukuje się w filmie argumenty ją potwierdzające (Bordwell i Thompson 2010).

W filmoznawstwie zidentyfikować można przynajmniej trzy podejścia, które w ten sposób działają: krytykę marksistowską, psychoanalizę i feminizm. Krytykę marksistowską często określa się również mianem krytyki ideologicznej, a feminizm uznaje się za jedną z jej pododmian.

Zanim przejdę do dalszego ciągu wywodu, przywołam przykład, jakim egzemplifikują swoje rozważania na temat znaczeń Bordwell i Thompson. Robią to odwołując się do hitu kinowego, jakim był swego czasu *Czarnoksiężnik z Oz* (1939) – rozgrywający się w okresie wielkiego kryzysu film o dorastającej dziewczynce, którą trąba powietrzna przenosi do krainy Oz. Żeby wrócić do domu główna bohaterka, Dorotka, dotrzeć musi do czarnoksiężnika. Po drodze spotyka postacie, które bądź pomagają jej, bądź utrudniają dotarcie do celu. Na zakończenie bohaterka wraca do domu dzięki wypowiedzianemu zaklęciu.

- „Znaczenia referencyjne. W czasach wielkiego kryzysu trąba powietrzna porywa dziewczynkę z jej rodzinnej farmy w Kansas i przenosi do mitycznej krainy Oz. Po wielu przygodach dziewczynka wraca do domu”.
- „Znaczenia eksplicytne. Dziewczynka marzy o opuszczeniu domu, co, jej zdaniem, pozwoli na ucieczkę od kłopotów. Dopiero po opuszczeniu Kansas zdaje sobie sprawę, jak bardzo kocha swoją rodzinę i przyjaciół” (owo słynne, wypowiedziane przez Dorotkę na zakończenie „Nie ma jak w domu!”).
- „Znaczenia implicytne. Nastolatka, która niedługo będzie musiała wejść w świat dorosłych, pragnie powrotu do prostego świata dzieciństwa, w końcu jednak akceptuje wymogi dorastania”.
- „Znaczenia symptomatyczne. W społeczeństwie, w którym wartość człowieka wyznaczają pieniądze – dom i rodzina stają się ostatnim azylem dla ludzkich zasad i wartości. To przekonanie jest szczególnie mocne [ważne – przypis E.D.] w czasach ekonomicznego kryzysu, jaki nawiedził Stany Zjednoczone w latach trzydziestych XX wieku” (Bordwell i Thompson 2010).

Bordwell i Thompson w delikatnej formie ujęli w tym miejscu znaczenia symptomatyczne. Wobec *Czarnoksiężnika z Oz* można być bardziej bezwzględny i powiedzieć, że zamiast wskazać rzeczywiste problemy, ich społeczną genezę oraz możliwości rozwiązania, wólarze hollywoodzcy zastosowali swoją firmową metodę. Zamiast obnażyć prawdę o biedzie, którą cierpieli Amerykanie w czasie wielkiego kryzysu (w gruncie rzeczy to bowiem stoi u źródła problemów Dorotki i jej chęci ucieczki z farmy wujostwa), film przenosi problem z poziomu społecznego na poziom jednost-

kowy (bieda w kraju i nieudolność rządzących przetransformowane zostaje na problem braku porozumienia oraz turbulencje okresu dojrzewania) i rozwiązany na poziomie jednostkowym (Dorotka zdaje sobie sprawę z tego, że dom jest ważnym miejscem i wraca do niego). Ponadto, Hollywood znów złożył odpowiedzialność na barki jednostki: nie jesteś w stanie zapanować na wszechpanującym materializmem, ale nad tym, by kochać rodzinę – tak; nie możesz zmienić świata – zmień swój sposób myślenia.

3.2. Dygresja 2: ideologiczne mechanizmy działania Hollywoodu

Ten sposób postępowania – zamiana społecznego na jednostkowe, zastępcze rozwiązywanie problemów oraz propagowanie skupienia się na sobie i przeramowywania myślenia o świecie tak, by wszystko zależało od myślenia – jest, jak dowodzi John Belton (2005), jedną z najbardziej istotnych cech amerykańskiego kina popularnego. Daje się zauważyć w bardzo wielu filmach również współcześnie. W *Milczeniu owiec* (1991) Clarice Starling, żeby złapać seryjnego mordercę i uratować jego ostatnią ofiarę, przepracować musi swoje problemy z dzieciństwa, zwłaszcza prześladowające ją wspomnienie prowadzonych na rzeź jagniąt, których nie mogła uratować. W *Mississippi w ogniu* (1986) problem zaginięcia działaczy ruchu praw obywatelskich oraz morderstwa dokonanego na nich przez członków Ku-Klux-Klanu sprowadzony zostaje do wątku docierania się dwóch agentów FBI, którzy pracować muszą nad rozwiązaniem zagadki. W *Szklanej pułapce* (1988) niechęć Johna McClane’a do nowej roli swojej żony (odnoszącej sukcesy *business woman*) i jej usamodzielnienia sprowadzona zostaje do konieczności uratowania jej i jej pracowników z rąk rabusiów podających się za terrorystów.

3.3. Znaczenia cd.

Znamy już zatem ogólny mechanizm działania kina hollywoodzkiego. Wróćmy jednak na chwilę do znaczeń symptomatycznych. Ich zrozumienie potrzebne jest do wskazania, czym jest i jak działa krytyka genderowa/feministyczna. Wspomniałam, że krytyka ideologiczna czy psychoanalityczna wychodzą od określonej prawdy i teksty wykorzystują do znalezienia argumentów tą prawdę potwierdzających. W przypadku psychoanalizy można powiedzieć, że filmy poruszają się po tzw. trajektorii edypalnej i ich głównym celem jest przeprowadzenie mężczyzny – podstawy kultury patriarchalnej – przez właściwe etapy rozwoju, tak by zrozumiał niewłaściwość swojego pierwotnego pożądania (względem matki) i skierował swoje pożądanie w stronę właściwej kobiety, z którą stworzyć będzie mógł zwią-

zek. Krytyka marksistowska dowodzi, że filmy reprodukują dominujący porządek poprzez wskazywanie, kto władny jest dzierżyć środki produkcji. Wreszcie krytyka feministyczna stwierdza, że filmy w większości reprodukują patriarchat, który zakłada podział na grupę uprzywilejowaną (mężczyzn) oraz grupę podporządkowaną (kobiety). Jeśli nawet pokazują silne i niezależne kobiety, to z reguły na zakończenie albo zostają one ukarane (nawet przez pozbawienie życia), albo sprowadzone na właściwą ścieżkę – do roli żony i matki.

4. Mity i stereotypy

Strukturujące społeczeństwo kategorie, takie jak dobro i zło, cywilizacja i natura, męskość i kobiecość, prywatne i publiczne, dzieciństwo i dorosłość, starość i młodość, mają charakter abstrakcyjny. Jeśli poproszeni zostaniemy o zamknięcie oczu i wyobrażenie sobie na przykład dzieciństwa, to obrazy, które pojawią się w naszej wyobraźni będą miały konkretny charakter. Studenci, proszeni przeze mnie na zajęciach o wykonanie tego zadania, w większości widzą przesyciony słońcem sielski krajobraz (łąka, ogród, sad, park, piaskownica), dwu-sześcioletnie dzieciaki obojga płci, bawiące się ze sobą, biegające, śmiejące się, ubrane w jakieś wygodne ubranka z puklami jasnych włosów na głowach. Idei dzieciństwa nie są w stanie zobaczyć, są w stanie jedynie przywołać pewne obrazy. Przy czym to, co widzą jest niezwykle istotne, gdyż nie jest to z reguły dzieciństwo jako takie (tak, jak wygląda ono w naszym społeczeństwie), ale pewien wypracowany w naszej kulturze ideał („dzieciństwo jak powinno ono wyglądać”). Roland Barthes, w swoim kanonicznym już dziś artykule *Mit dzisiaj* (2002), określił to mianem mitu, przesuwając zakres znaczeniowy tego pojęcia. Mit u Barthes’a to bowiem nie tyle „opowieść wyrażająca i organizująca wierzenia danej społeczności, przede wszystkim – archaicznej”⁷, co kulturowo zdeterminowany sposób myślenia o czymś, konceptualizowania czegoś.

Ci sami studenci proszeni o wyobrażenie sobie męskości lub kobiecości udzielają już bardziej zniuansowanych odpowiedzi. Część z nich zapytana o męskość odpowie, że widzi mężczyznę w średnim wieku. Mimo że będzie

⁷ Porównaj: hasło *mit*, [w:] Głowiński, Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński (red.) (2000) *Słownik terminów literackich, wyd. III poszerzone i poprawione*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 314.

miął lekko siwiejące włosy, to z jego sylwetki emanować będzie siła, odwaga i zdecydowanie. Będzie stał wyprostowany, stał na wprost i patrzył prosto w oczy. Ubranie nie będzie miało aż takiego znaczenia: czy to będzie garnitur, czy jeansy i podkoszulek – nie wydaje się to aż tak istotne. Interesujące jest to, że będzie sam. Jeśli chodzi o kobiecość, to pojawiają się z reguły dwa rywalizujące wyobrażenia. Z jednej strony jest to seksowna młoda kobieta z dłuższymi rozwianymi włosami, zalotnie spoglądająca w naszą stronę, z drugiej – otoczona dziećmi (choć również atrakcyjna i zadbana) matka w wieku 30-40 lat. Te przedstawienia są to tzw. mity dominujące – stworzone, podtrzymywane i wyraźnie preferowane przez społeczeństwo. Mogą jednak pojawić się również diametralnie odmienne obrazy. Są one zdecydowanie rzadsze, żeby nie powiedzieć marginalne (czasami ich autorami są studenci obdarzeni dużym poczuciem humoru i ironii). Ich cechą jest również to, że plasują się na antypodach mitów dominujących. Antymitem męskości będzie niski facet z okazałym piwnym brzuszkiem, łysy, z wyszczerbionymi zębami i pożółkłymi od papierosów palcami. Barthes podkreśla, że nie ma czegoś takiego jak mity uniwersalne. W społeczeństwach występują mity dominujące i antymity.

Kino popularne, zwłaszcza hollywoodzkie, w przeważającej liczbie przypadków reprodukuje dominujące mity na tej zasadzie, że główni bohaterowie je realizują, zaś negatywne postacie utożsamione są z reguły z antymitami. Nawet jeżeli pojawi się postać, która przełamuje początkowo ten schemat, to z reguły na zakończenie zostaje albo wykluczona z narracji, albo ukarana, albo „przywołana do porządku”, tak że *status quo* zostaje zachowane. Tak było chociażby z niezwykle subwersywną postacią *femme fatale*, która pojawiła się na większą skalę w nurcie określanym jako *film noir*. Choć nurt ten przynależał do kina kryminalnego, czyli powszechnie uważanego za kino męskie, kobieta ta zyskiwała zdolność wpływania na narrację i kształtowania jej biegu, przy czym kierowały nią też tak „męskie” pragnienia jak kontrola, władza i bogactwo. Na zakończenie jednak karana była śmiercią (porównaj: Jakubowski 2001).

4.1. Jak analizować kobiece postacie?

Analiza nurtu *film noir* i postaci *femme fatale* stała się jedną z podstaw rodzącej się w latach 70. XX wieku feministycznej myśli filmowej. Dwa kluczowe dla niej teksty – Claire Johnston i Laury Mulvey – odnoszą się właśnie do kina czarnego. Pokróćce streszczę tezy artykułu drugiej z autorek, gdyż to on osiągnął status „tekstu założycielskiego” filmoznaucznej myśli filmowej. Napisana w 1973 roku *Przyjemność wzrokowa a kino nar-*

racyjne (Mulvey 2010) opublikowana została po raz pierwszy w brytyjskim miesięczniku *Screen* dwa lata później. Wcześniej pisano o sposobach przedstawiania kobiet w kinie. Uznanie zdobyły książki Molly Haskell *From Reverence to Rape (Od czci do gwałtu; pierwsze wydanie 1974 rok)* oraz Marjorie Rosen *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream (Popkornowa Venus: kobiety, kino i American Dream; 1973)*. Reprezentowały one jednak podejście socjologiczno-krytyczne. Autorki skupiały się w nich na analizie i interpretacji stereotypów wykorzystywanych do przedstawiania kobiet. Podejście Mulvey ma charakter bardziej naukowy z racji tego, że autorka odwołała się i wykorzystała psychoanalizę. Z dzisiejszej perspektywy jej sposób wnioskowania oraz przykłady nie wytrzymują próby czasu, jednak jej tezy w dalszym ciągu stanowią podstawę feministycznej krytyki filmu.

Mulvey twierdzi, że kino strukturalne jest przez nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego. To stwierdzenie ma szereg konsekwencji i przekłada się na kolejne proponowane przez Brytyjkę tezy. Mężczyzna (biały przedstawiciel klasy średniej będący w średnim wieku) traktowany jest tu jako swego rodzaju norma, punkt odniesienia i centrum identyfikacji. Kobieta zaś (nie tyle stereotypowa matka, co seksowna kusicielka) traktowana jest jako „inny”, służący do tego, by mężczyzna skonstruował swoją tożsamość. Tożsamość ta opiera się oczywiście na posiadaniu *fallusa*, który w swoim symbolicznym wymiarze traktowany jest jako *Fallus* (prawo ojca) – oznaka patriarchy. Patriarchat to taki system organizacji społecznej, w której mężczyzna pełni naczelną rolę i dzierży władzę nad kobietami, dziećmi oraz własnością. Posiadanie *fallusa* implikuje więc przynależność do uprzywilejowanej klasy posiadaczy, jego brak – przynależność do klasy podporządkowanej.

Kobieta w kinie hollywoodzkim przedstawiana jest jako istota pasywna, mężczyzna – jako postać aktywna; kobieta objawia się, mężczyzna – działa; kobieta jest przedmiotem oglądu (Mulvey używa tutaj w odniesieniu do kobiety słynnego złożenia: *to-be-looked-at-ness*, które można przetłumaczyć jako „bycie-do-oglądania”), mężczyzna jest tym, który patrzy. Cechy te dają się skorelować, stąd stwierdzenie autorki, że kobiety w kinie hollywoodzkim to pasywne, będące przedmiotem oglądu istoty, które się objawiają na ekranie w celu zaspokojenia męskiej potrzeby patrzenia. Mężczyźni z kolei to aktanci, aktywność których posuwa opowieść naprzód. To oni są podmiotem spojrzenia – ich wzrok skierowany zostaje na kobiety (ten wzrok ma potrójnie męski charakter, gdyż to mężczyzna w świecie przedstawionym kieruje spojrzenie na objawiającą się kobietę, kamera

reprodukuje to spojrzenie – rejestruje je dla widza, zaś ten widz projektowany jest jako widz męski).

Spojrzenie na kobietę sprawia mężczyźnie przyjemność (stąd owa tytułowa przyjemność wzrokowa). Jednocześnie jednak – reaktywuje lęki kastracyjne. Pamiętamy bowiem, że tożsamość mężczyzny jako posiadacza *fallusa* skonstruowana zostaje według twórcy psychoanalizy Zygmunta Freuda w sytuacji, gdy konstatuje on brak penisa u dziewczynki/kobiety, a jej organy płciowe interpretuje jako ranę po pozbawieniu penisa. Dlatego widok kobiety nie tylko przekłada się na bezpośrednią przyjemność patrzenia, ale też na pamięć lęku kastracyjnego (przechodząc przez fazę edypalną chłopiec pragnął matki, z uwagi na to, że „posiadaczem” matki był i jest ojciec, chłopiec bał się, że gdy ten odkryje jego pożądanie, ukaże go przez pozbawienie penisa). Kino jednak sprzyja mężczyznom, gdyż nie tylko stawia kobiety na gorszej pozycji, prezentuje jako obiekty oglądu, ale również instruuje, w jaki sposób poradzić sobie z lękiem kastracyjnym. Otóż, według Mulvey, męskiej nieświadomości podsunięte zostają dwa rozwiązania:

- podglądactwo, polegające na „ożywianiu pierwotnego urazu (badając kobietę, odsłaniając jej tajemnicę) i znalezieniu kompensaty w dewaluacji kobiety, w jej ukaraniu, lub, przeciwnie, uratowaniu podmiotu winnego (przykładu tej drogi dostarczają sprawy, o których mówi *film noir*)” (Mulvey 2010, 41);
- skopofilia fetyszystyczna, polegająca na „zupełnym zapomnieniu o kastracji przez podstawienie przedmiotu-fetysza bądź przemianę samej przedstawionej postaci w fetysz, dzięki czemu postać ta raczej napawa otuchą, niż grozi (stąd przecenianie, kult gwiazd)” (Mulvey 2010, 42).

O wiele bardziej stymulująca dla kina narracyjnego jest pierwsza opcja, gdyż wiąże się z sadyzmem (stwierdzenie winy i „podporządkowanie osoby winnej ukaraniem lub przebaczeniem”). Konieczność ustrukturywania tego w historię o winie i karze rodzi narrację. Z kolei druga opcja – przemiana kobiety w fetysz – przeciwdziała poniekąd narracji. Powoduje, że zostaje ona zatrzymana na czas sceny, w której kobieta po prostu się objawia (brak działania). Tak się dzieje w filmach czarnych, gdy *femme fatale* zjawia się w pięknej wieczorowej sukni z ułożonymi pieczętówicie włosami, ozdobiona iskrzącą się biżuterią i poddana zostaje drobiazgowemu oglądowi przez kamerę (przykładem tego jest słynna scena występu Rity Hayworth w filmie *Gilda* – „Put the Blame on Mame” [do obejrzenia na youtube – E.D.]).

Laura Mulvey była wielokrotnie krytykowana za uproszczenia i przekłamania, których się dopuściła (zwłaszcza przywołując sceny z filmów Alfreda Hitchcocka). Sama ona napisała swoisty komentarz do tego tekstu. Zatytułowany on jest *Ponowne refleksje nad Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym, zainspirowane „Pojedynkiem w słońcu” Kinga Vidora (1946)*⁸. Wygłoszony on został na konferencji „Kino i psychoanaliza”, a następnie opublikowany w 1981 roku w *Frameworks*. Nie zmienia to faktu, że jej podstawowe stwierdzenia – narracja opiera się na sadyzmie, kino strukturalizowane jest przez patriarchalną nieświadomość, dostarczać ma szeroko rozumianej przyjemności wzrokowej, kobieta jest biernym przedmiotem oglądu, mężczyzna sprawcą zdarzeń i podmiotem spojrzenia – w dalszym ciągu są wykorzystywane w feministycznej analizie filmów, zwłaszcza gdy zwracamy uwagę na (nie)zdolność kobiety do bycia aktantem.

Jeśli analizujemy kobietę jako obraz oraz zwracamy uwagę na stereotypowe sposoby jej przedstawiania, to pomocna może być w tym miejscu nie tylko koncepcja mitów Barthes’a, ale również koncepcja maskarady. Funkcjonuje ona w feministycznej myśli filmowej w odniesieniu do różnych badaczek i badaczy. Mary Ann Doane wykorzystała ją do analizy kobiecego widza filmowego (starając się odpowiedzieć na pytanie wynikające z tezy Mulvey: Skoro projektowany widz filmowy jest mężczyzną, a kino strukturalizowane jest celem zapewnienia jego przyjemności, to co się dzieje z widzem kobiecym, skąd przyjemność kobiet chodzących do kina?). Koncepcja maskarady powróciła również przy okazji rozważań Judith Butler nad płcią w społeczeństwie. Jednak odwołam się do koncepcji Joan Riviere, która wprowadziła to pojęcie do refleksji psychoanalitycznej. Termin maskarada (*masquerade*) najogólniej zdefiniować można jako odgrywanie cech płci, do której zostało się społecznie i biologicznie przypisanym, często celem zamaskowania subwersywnego charakteru swojego postępowania. Obecnie pojęcie to odnosi się zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn. Po raz pierwszy termin ten pojawił się jednak na gruncie psychoanalizy w odniesieniu do kobiecości. Użyła go Joan Riviere, publikując w roku 1929 w *International Journal of Psychoanalysis* artykuł pod tytułem „Womanliness as a Masquerade” (*Kobiecość jako maskarada*). Riviere, praktykująca psycho-

⁸ Polskie wydanie znajduje się w przywołanym zbiorze artykułów Mulvey – *Do utraty wzroku*.

analityczka⁹, opisawszy przypadek jednej ze swoich pacjentek, doszła do wniosku, że „kobiecość jest maskaradą”. Punktem wyjścia do napisania artykułu i postawienia takiej diagnozy były przypadki kobiet, które zgłaszały się do Riviere jako pacjentki. Wszystkie one świetnie radziły sobie w domu, ich związki były spełnione, a poza tym kobiety te robiły karierę w sferach, które wówczas uważane były za męskie – chodzi tu o twórczość intelektualną, a w szczególności pisanie i przemawianie. Mimo lat pracy i doświadczeń kobiety te nieustannie przeżywały bardzo silne emocje przed każdym wystąpieniem publicznym, a tuż po nim poszukiwały potwierdzenia u mężczyzn, którzy stanowili dla nich swoistą figurę ojca. Nieustannie dopominały się informacji zwrotnej dotyczącej przebiegu wystąpienia (wręcz pochwał), jednocześnie jednak z owym mężczyzną flirtowały, eksponując swoją kobiecość i prowokując do adorowania i potwierdzenia swojej wartości w tej sferze (Weedon 1999). Riviere wyjaśniła ich zachowanie w następujący sposób: owe kobiety, poprzez swoją aktywność twórczą, wchodziły w sferę zarezerwowaną i ściśle w tym okresie związaną w kulturze z mężczyznami. W języku psychoanalizy znaczyło to tyle, że wchodziły w przestrzeń symboliczną zarezerwowaną dla posiadaczy *fallusa*. Obawiając się zemsty za naruszenie kulturowego tabu (wszak są kobietami, czyli *fallusa* nie posiadają, stąd mają zakaz wstępu na obszar zarezerwowany dla jego posiadaczy), podkreślają swoją kobiecość. Eksponowanie kobiecości ma zamaskować to, że w sferze symbolicznej chcą zajmować pozycję podmiotów, sprawców działań, a nie – jak w kulturze jest przyjęte – obiektów, przedmiotów spojrzenia, badania czy ewentualnie fetyszów, które mają osłabić lęki kastracyjne mężczyzn. Dlatego Riviere stwierdza, że maskarada stanowi oś kobiecości. Pomiędzy maskaradą a kobiecością nie ma różnicy. Jak piszą Thomas Patin i Jennifer McLerran, „kobiecość jest maskaradą. To

⁹ Podkreślam to z dwóch względów: po pierwsze Riviere bez zastrzeżeń przyjmuje założenia psychoanalizy, dlatego za oczywisty uznaje dogmat mówiący o tym, że dociekliwość intelektualna należy do prerogatyw mężczyzn oraz to, że kobiety zazdroszczą mężczyznom penisa, który daje władzę w przestrzeni publicznej i symbolicznej. Po drugie – choć koncept maskarady jest dziś bardzo popularny, często właśnie z powyżej wymienionej przyczyny, badaczki i badacze przejmując go, zachynają od negatywnego odniesienia do artykułu Riviere. Porównaj chociażby wspomnianą Judith Butler czy Stephena Heatha: Butler, Judith (2008) *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej; Heath, Stephen (1986) „Joan Riviere and the Masquerade”, [w:] *Formations of Fantasy*, red. V. Burgin, J. Donald i C. Kaplan. London: Methuen.

znaczy: żadna esencja kobiecości nie istnieje. Już raczej kobiecość jest produkowana poprzez odgrywanie kobiecości, poprzez odgrywanie cech i zachowań uznawanych za kobiece” (1997, 44).

Trzecim kontekstem czy elementem feministycznej myśli filmowej, który chciałabym przywołać, jest zidentyfikowany przez Carol Clover (1993) element narracji (i powracający motyw) jakim jest „Ostatnia dziewczyna” (*Final girl*). „Ostatnia dziewczyna” to postać, która pojawiła się w horrorze (kolejnym „męskim” gatunku) okresu poklasycznego (po 1969 roku), a szczególnie w jego odmianie zwanej *slasher*. W tym podgatunku psychopatyczny wielokrotny morderca zabija w ciągu krótkiego czasu (najczęściej jednej-dwóch nocy) szereg najczęściej młodych osób, używając do tego narzędzi takich jak nóż, piła czy siekiera, przy czym przemoc i śmierć, która jest jej konsekwencją w *slasherze* przedstawiana jest w niezwykle obrazowy sposób (używa się tu określenia *graphic violence*). Asumpt do rozwoju podgatunku dała *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (1974), jednak prawdziwa kariera tego kina przypada na lata 80. i 90. XX wieku, kiedy to kręcono całe cykle *slasher movies*. Najlepszymi przykładami są *Halloween* (1978, 1981, 1982, 1988, 1989, 1995, 1998, 2002, 2006, 2009), *Koszmar z ulicy wiązów* (1984, 1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 1994, 2003, 2010), *Piątek trzynastego* (1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1993, 2002, 2003, 2009) czy *Krzyk* (1996, 1997, 2000, 2011).

Clover zwraca uwagę na to, że w tym niezwykle popularnym i zdecydowanie męskim podgatunku (odbiorcą tych filmów w przeważającej większości jest młodzież płci męskiej) jedyną postacią, która przeżywa szaleństwo przemocy i śmierci oraz na zakończenie albo zabija, albo eliminuje psychopatycznego mordercę (do następnego odcinka) jest dziewczyna. Nie należy ona jednak do typowych hollywoodzkich postaci kobiecych. Od początku charakteryzowana jest jako odmienna, szczególnie wobec swoich równie często w *slasherze* prezentowanych nastolatków obsesyjnie skupionych na swojej urodzie, wyglądzie oraz seksie (one zresztą stają się jednymi z pierwszych ofiar mordercy). „Ostatnia dziewczyna”, jak pisze Clover, jest „inteligentna i sprytna, poważna, kompetentna w kwestiach techniczno-mechanicznych oraz wykazuje brak zainteresowania seksem” (1993). Swoje ubrania wybiera kierując się wygodą a nie seksualną atrakcyjnością. Jej imię często nie jest naznaczone płciowo i może wskazywać zarówno na mężczyznę, jak i kobietę (np. Teddy, Billie, George, Sidney). Clover uznała postać „Ostatniej dziewczyny” za istotną z kilku względów. Najważniejszym był ten, że w horrorze – typowo męskim gatunku – pojawiła się na taką skalę postać kobiety, która pokonuje mordercę-potwora. Na scenę wkra-

czają w którymś momencie mężczyźni-typowi przedstawiciele patriarchy (najczęściej policjanci lub strażnicy), ale albo ignorują problem kwitując go stwierdzeniem, że jest to jakaś histeria, albo okazują się niekompetentni i sami stają się ofiarami mordercy. To „Ostatnia dziewczyna” rozprawia się z upostaciowionym złem. O wiele istotniejszą kwestią jednak była identyfikacja. Badaczka zwróciła uwagę, że dominująca i emblematyczna grupa odbiorcza *slasherów* – dojrzewający chłopcy – nie mają problemu z identyfikowaniem się z bohaterką-kobietą. Clover uznała to za dowód na płynność genderową zjawiska identyfikacji. Oczywiście widzowie horrorów mieli tu ułatwioną sytuację. Jak wspomniałam, „Ostatnia dziewczyna” raczej dystansowała się od typowych nastolatek, zbliżając do chłopców. Co więcej, charakterystyka mordercy z kolei naznaczała go stereotypowymi cechami kobiecymi. Nie zmienia to jednak ogólnego obrazu.

Z perspektywy interesującego nas tutaj problemu – tj. sposobu przedstawiania kobiet w kinie hollywoodzkim – ważne jest jednak również to, że wiele gatunków włączało elementy horroru, wykorzystując między innymi postać „Ostatniej dziewczyny”. Tak stało się w filmach akcji lat 80. i 90. XX wieku, które dziś uznawane są za przełomowe jeśli chodzi o konwencje przedstawiania kobiet. Szczególnie mam na myśli Ripley z cyklu filmowego *Obcych* oraz Clarice Starling z *Milczenia owiec*. Wszystkie te filmy i ich bohaterki wymienia zresztą sama Clover, choć wielu badaczy nie zgadzało się z nią, protestując przeciwko określeniu *Obcego* jako *slasher movie*.

5. Sugestie dla nauczycielek/nauczycieli

Wspólna analiza filmu z grupą uczennic i uczniów może być cenną inspiracją do rozważań na temat kulturowo-społecznego skonstruowania płci. Do takiej analizy proponuję *Milczenie owiec* (1991) Jonathana Demme z kilku względów: jest to niezwykle podatny na analizę film i ciekawy z punktu widzenia problematyki genderowej. Mimo że powstał ponad dwadzieścia lat temu, wciąż wzbudza emocje i dobrze się go ogląda. Wreszcie, w filmie tym stosowane są niezwykle frapujące taktyki, które jednocześnie podkreślają znaczenie głównej bohaterki i je osłabiają. Film wszedł na ekrany na początku lat 90. XX wieku i niespodziewanie dla samych twórców stał się od razu wielkim hitem. Reżyser filmu, Jonathan Demme, mówiąc, że był zaskoczony jego sukcesem i sławą, oczywiście kokietuje publiczność. Sam fakt, że sięgnął do niezwykle wówczas popularnego podgatunku, jakim było kino z seryjnym mordercą, wykorzystał historie wielokrotnych morderców,

którymi Stany Zjednoczone wówczas się fascynowały oraz postawił na adaptację kultowej już wówczas powieści Thomasa Harrisa¹⁰ świadczyły o tym, że myślał w kategoriach kina głównego nurtu. Chociaż, patrząc z punktu widzenia definicji kina niezależnego w Stanach Zjednoczonych (wyprodukowanie poza systemem hollywoodzkim – głównymi graczami producencko-dystrybucyjnymi utożsamianymi z przemysłem filmowym), *Milczenie owiec* jest filmem niezależnym – Demme wyprodukował go samodzielnie, dopiero dystrybucję powierzając firmie Orion, która zresztą również uważana wówczas była za firmę niezależną.

Film stał się natychmiast sukcesem. Szczególnie wśród dość nietypowej publiczności – tj. młodych kobiet. Zwracały one uwagę na postać Clarice Starling, stwierdzając, że stanowić mogła ona dla nich swoisty wzór do naśladowania. Clarice bowiem była inteligentna, pracowita, zdeterminowana, jednocześnie zwykła dziewczyna z niewielkiego miasteczka w Wirginii. Mimo tego, że była sierotą, udało jej się bardzo wiele w życiu osiągnąć. Nie bez znaczenia było również to, że karierę robiła w instytucji postrzeganej jako typowo męska. Trudno jednak do końca powiedzieć, czy to postać głównej bohaterki przełożyła się na sukces filmu. Badacze do dziś nie są zgodni w swoich opiniach na ten temat. Podają trzy argumenty przeciw temu. Po pierwsze, postacią, która zelektryzowała i zafascynowała publiczność był doktor Hannibal Lecter, kanibal i seryjny morderca, uwięziony pod szczególnym nadzorem geniusz. Po drugie, lata 80. i 90. XX wieku to okres, gdy Hollywood namiętnie kapitalizowało każdy sukces, kręcąc natychmiast *sequel* danego przeboju kasowego. Na kolejny film ze Starling i Lecterem widzowie czekać musieli dziesięć lat. Przy czym, zamiast przebojowej i pewnej siebie Clarice, zobaczyli odrzuconą i płaczącą w samotności kobietę. Spełniło się jej marzenie: pracuje w FBI, w Behavioral Science Services, ale wydaje się to raczej przyczyną jej zafrasowania niż dumy i poczucia spełnienia¹¹. Wreszcie trzeci argument: po premierze filmu doszło w mediach amerykańskich do dziwnej nagonki na Jodie Foster, która wcieliła się w rolę Clarice w *Milczeniu owiec*. W Hollywood od dawna krążyły plotki o jej biseksualizmie. Na początku lat 90. XX wieku wielu dziennikarzy pró-

¹⁰ Powieść ukazała się w 1988 roku, zdjęcia do filmu kręcone były od 15 listopada 1989 roku do 1 marca 1990 roku, zatem Ted Telly niespełna rok po ukazaniu się powieści musiał przystąpić do pisania scenariusza.

¹¹ Oczywiście podając ten argument – zwlekania z kolejnym odcinkiem – należy pamiętać, że zawiñł Thomas Harris, zwlekając z kolejną powieścią.

boważo zmusić aktorkę do publicznego przyznania się do tego. Było to tym bardziej dziwne, że dotychczas media były w sprawach preferencji seksualnych raczej dyskretne.

Konspekt lekcji dla klasy maturalnej liceum ogólnokształcącego

Temat: *Wizerunki kobiet i mężczyzn w kinie popularnym*

Cele lekcji

Celem głównym lekcji jest wyposażenie uczennic i uczniów w wiedzę na temat tego, czym jest płęć kulturowa oraz w jaki sposób przedstawienia kobiet i mężczyzn konstruowane są w filmach głównego nurtu.

Pozostałe cele lekcji to:

- wyposażenie uczennic i uczniów w wiedzę dotyczącą kulturowej i historycznej zmienności płci kulturowej,
- zapoznanie uczennic i uczniów ze sposobami konstruowania przedstawień kobiet i mężczyzn w kulturze,
- wyposażenie uczennic i uczniów w umiejętności podstawowej analizy i interpretacji filmów fikcji pod względem sposobów przedstawiania kobiet i mężczyzn,
- zachęcenie uczennic i uczniów do aktywnego uczestnictwa w dyskusji,
- skłonienie uczennic i uczniów do podejmowania wysiłku dowodzenia swoich stwierdzeń, posługując się materiałem filmowym,
- wyposażenie uczennic i uczniów w podstawowe umiejętności konstruowania logicznego wywodu, dowodzącego ich spostrzeżeń,
- zaznajomienie uczennic i uczniów ze sposobami identyfikacji kulturowo zmiennych elementów w konstrukcji kobiet i mężczyzn.

Formy i metody pracy

Miniwykład konwersatoryjny, dyskusja seminaryjna i pokaz

Środki dydaktyczne: sprzęt audiowizualny do pokazywania fragmentów filmów

Czas: 3 x 45 minut

Przebieg lekcji

- Prowadząca/prowadzący zajęcia dokonuje rzeczowego wprowadzenia do tematu: omawia temat lekcji, cele i zadania do zrealizowania.
- Nauczycielka/nauczyciel prosi uczennice i uczniów o:
 - krótkie opowiadzenie, o czym jest film,
 - zidentyfikowanie głównej postaci/głównych postaci,
 - zidentyfikowanie „zdarzenia inicjującego”, czyli wydarzenia, które zmieniło sytuację i wywołało konieczność podjęcia działań przez postaci (tu: pojawienie się seryjnego mordercy „Bufflo Billa”),
 - ustalenie, czy postaci w filmie mają jeszcze jakieś dodatkowe cele (uczennice i uczniowie dojść muszą do tego, że Clarice Starling ma trzy cele: (1) zakończenie akademii FBI i dostanie się do BSS [tutaj można dodatkowo zapytać, jakie są tego powody: realizacja marzeń + pójście w ślady ojca + awans społeczny]; (2) schwytanie i unieszkodliwienie seryjnego mordercy kobiet [dyskusja dodatkowa: dlaczego ofiarami filmowych seryjnych morderców padają najczęściej kobiety? w jaki sposób przedstawia się ciała martwych ofiar (jak się je filmuje?; zabiegi autopsji, wykorzystanie zdjęć ofiar w śledztwie)?]; (3) pozbycie się nękającego ją koszmaru sennego w postaci odgłosu jagniąt prowadzonych na rzeź [dyskusja dodatkowa: co to znaczy?]),
 - ustalenie, w jaki sposób cele Clarice Starling są przedstawione w filmie? Czy Clarice udaje się je osiągnąć? Co musi zrobić, by je osiągnąć? Realizuje je sama, czy ktoś jej pomaga? (tutaj dobrze byłoby wypunktować i przedyskutować z uczennicami i uczniami fakt, że w filmie bohaterka ma trzech „ojców”-mentorów, którzy pomagają jej osiągnąć cele: Jacka Crawforda [cel 1], Hannibala Lectera [cele 2 i 3], biologicznego ojca [cel 1]; jakie znaczenie z perspektywy genderowej ma to, że są to mężczyźni?).
- Nauczycielka/nauczyciel pyta uczennice i uczniów, czy postać Clarice Starling pozwala im poczuć, że kobiety są silne, mają kontrolę nad swoim życiem i otoczeniem oraz potrafią się świetnie realizować w sferach dotychczas zarezerwowanych dla mężczyzn (policja i FBI)? Osoby, które udzieliły odpowiedzi afirmatywnej poproszone zostają o uzasadnienie swojego odczucia na bazie wskazówek filmowych (sytuacji, rozmów, sposobów przedstawiania). Osoby, które udzieliły odpowiedzi negatywnej również poproszone zostają o uzasadnienie.

- W dalszej części zajęć: w *Milczeniu owiec* zarówno na poziomie całej opowieści, jak i poszczególnych scen i sekwencji odnaleźć można wskazówki potwierdzające afirmatywną i negatywną odpowiedź na powyższą kwestię. Co więcej, sceny, które posłużyć mogą za potwierdzenie pierwszej, wykorzystane mogą również zostać dla potwierdzenia drugiej. W tym celu zanalizować można trzy wybrane sekwencje:
 - sekwencja początkowa – wprowadzenie i przedstawienie głównej bohaterki Clarice Starling;
 - sekwencja pierwszej wizyty w szpitalu-więzieniu w Baltimore (rozmowa z doktorem Chiltonem i doktorem Hannibalem Lecterem);
 - sekwencja końcowa – odnalezienia i zabicia Jammie Gumpa oraz uratowania Catherine Martin.
- Nauczycielka/nauczyciel ogląda z uczennicami i uczniami wybraną sekwencję i dokonuje jej analizy pod względem użytych środków, identyfikując te, które „wzmacniają” i „osłabiają” jej rolę i znaczenie.
 - Sekwencja początkowa (łącznie z napisami początkowymi aż do wejścia Clarice do windy)
Po obejrzeniu sekwencji:
 - Co można powiedzieć o Clarice na podstawie tego, co zostało pokazane?
 - W jaki sposób Clarice jest odbierana na podstawie sceny w lesie: wygląd, sposób poruszania się, stosunek do treningu? Czy jest charakteryzowana jak przedmiot do patrzenia (Laura Mulvey)? Skąd znany jest motyw kobiety biegnącej samotnie w lesie (horror)? Jakie jeszcze elementy audiowizualne wzmacniają podobieństwa z horrorem (ruchy kamery – kamera jakby podążała za nią niezauważona, mgły, drzewa, muzyka, kolory)? Co znaczy wprowadzenie elementów horroru w tej scenie?
 - Zwróć uwagę na drzewo z przybitymi tabliczkami (*hurt, pain, love it*)? Z czym one się kojarzą pod względem gatunkowym (melodramat)? Co daje wprowadzenie ich tutaj? Co znaczy powiązanie akademii FBI z melodramatem?
 - W jaki sposób prezentowana jest Clarice w budynku akademii: kto ją otacza? z kim się wita? Zrób stop-klatkę na ujęciu, gdy wsiadła do windy i znalazła się pośrodku grupy znacznie od niej wyższych, jednakowo ubranych mężczyzn. Zanalizuj układ postaci, sposób zajmowania przez nie przestrzeni oraz

zachowania, linię ich spojrzeń, kolorystykę ubrań. Ten fragment sceny wskazuje na to, że Clarice wyraźnie odstaje i jest nietypowa w akademii. Wróć jednak do przejścia przez pomieszczenie, w którym studenci czyszczą broń. Postaraj się policzyć ile jest pośród nich kobiet, ilu mężczyzn. Zwróć również uwagę uczennic i uczniów na postać Ardellii, czarnoskórej przyjaciółki Clarice, z którą bohaterka wita się po drodze. Co daje wprowadzenie wątku kobiecej przyjaźni do *Milczenia owiec*? Dlaczego scena przejścia przez salę czyszczenia broni „umyka” widzowi, a scena w windzie zostaje w pamięci z tego ciągu?

- Sekwencja wizyty w szpitalu w Baltimore (od ujęcia pokazującego szpital aż do wspomnień Clarice z dzieciństwa)

Po obejrzeniu sekwencji:

- Co można powiedzieć o Clarice na podstawie tego, co zostało pokazane (całości)?
- W jaki sposób Clarice prezentowana jest podczas rozmowy z doktorem Chiltonem?
- W jaki sposób prezentowana jest w czasie rozmowy z doktorem Lecterem? Lecter używa wobec Clarice przemocy słownej. Jakich argumentów używa do poniżenia kobiety?
- Z jakiego powodu Lecter decyduje się pomóc Clarice?
- Wyjaśnij uczennicom i uczniom znaczenie ujęcia, w którym Miggs rzuca w twarz Clarice spermę (ejakulacja pozapochwowa, najczęściej na pośladki lub twarz kobiety, jest jednym z paradygmatycznych motywów wizualnych charakterystycznych dla kina pornograficznego. Linda Williams [2012] twierdzi wręcz, że *money shot* [tak bowiem określane jest to ujęcie; nazwa pochodzi od tego, że właśnie za ejakulację pozapochwową po odbytym stosunku mężczy aktorzy filmów pornograficznych otrzymywali dodatkowe wynagrodzenie] zaświadcza o utowarownieniu przyjemności w *hard corze* oraz o uprzedmiotowieniu kobiet. Na poziomie najbardziej oczywistym wynika to z tego, że bohaterki porno często proszą czy wręcz błagają mężczyznę, by doszedł i ejakulował na jej pośladki, plecy bądź twarz. Faktycznie zaś ich rozkosz fizyczna zostaje przerwana na rzecz wzrokowej, której nie mają szansy zobaczyć [albo zamykają oczy, albo są odwrócone]. Czyli ejakulacja pozapochwowa obnaża fakt, że chodzi o przyjemność przyglądającego się wytryskowi mężczyzny [albo ak-

tora, albo widza]]¹². W tej scenie, poprzez obrzucenie ejakulatem, Clarice zostaje sprowadzona do roli przedmiotu seksualnego, obiektu męskiej przyjemności (to, co nie udało się Chiltonowi, udaje się Miggsowi). Paradoksalnie jednak to upokorzenie („sprowadzenie do roli ‘kobiety’”) zmienia stosunek Lectera do niej. Dlaczego?

- Z jakiego powodu, po tym wstrząsie emocjonalnym, Clarice sięga do wspomnień o ojcu? (bo w ten sposób zinterpretować można sekwencję wspomnień po wyjściu ze szpitala)?
- o Sekwencja końcowa – odnalezienia i zabicia Jammie Gumpa oraz uratowania Catherine Martin (od wejścia Clarice do domu Gumpa do sceny wręczenia dyplomów)
Przed obejrzeniem sekwencji można zapytać, co spowodowało, że Clarice wpadła na trop Gumpa (wskazówki Lectera, pomoc Ardelii, przeszłość oraz pochodzenie społeczne Clarice: wiedziała o co pytać, jak rozmawiać z ludźmi z miasteczka, jak zbudować portret psychologiczny pierwszej ofiary).
- W jaki sposób filmowana jest Clarice przed zejściem do piwnicy i po zejściu? Co daje przywołanie konwencji horroru w tej scenie (zejście „pod ziemię”, piwnica, ciemność, głośny oddech, bycie obserwowaną, celebrowanie jej nieporadności, zwolniony ruch).
- Dodatkowo: jak charakteryzowana jest Catherine Martin (co jest w niej z ofiary, a czym przełamuje ten schemat)?
- Dodatkowo: jak charakteryzowany jest Gump (zwłaszcza w scenie tańca przed kamerą)? Co powoduje zrównanie Gump=transwestyta=kobieta)?

Słownik terminów

Aktant – termin wzięty ze strukturalizmu (Algirdas Greimas) dla określenia postaci, która aktywnie wpływa na fabułę, kształtując bieg istotnych dla jej rozwoju zdarzeń.

Film noir – nazwa, znacząca tyle, co „film czarny”, ukuta została przez francuskich krytyków, którzy po II wojnie światowej „odkryli” hollywoodzkie

¹² Porównaj: Williams, Linda (2012) *Hard core: Władz, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła. Gdańsk: Słowo/Obraz Tętno.

produkcje okresu wojennego (i późniejsze). Filmy czarne przynależą do kina kryminalnego. Z reguły opowiadają historie zwykłych ludzi (mężczyzn), którzy przypadkiem (najczęściej zwiedzeni przez kobiety fatalne) zeszli z uczciwej drogi, popełniając jakieś przestępstwo. Filmy te charakteryzowały się duszną, przygniatającą atmosferą. Budowana ona była w oparciu o klaustrofobiczny styl filmowania oraz używanie dużych kontrastów czerni i bieli. Charakterystyczną postacią, obok bohatera-ofiary, była *femme fatale* – atrakcyjna, silna, seksowna kobieta, która chciała zdobyć władzę i pieniądze, posługując się swoim powabem. Rozkwit nurtu przypada na lata 1941-1956, choć później wielokrotnie do niego powracano w kolejnych dekadach.

Kino popularne – zestawiane jest na zasadzie opozycji z kinem artystycznym bądź autorskim; określane bywa również mianem kina głównego nurtu (kino mainstreamowe). Kino popularne tworzone bywa z myślą o przyciągnięciu jak największego grona odbiorców, ma ono charakter przede wszystkim rozrywkowy. Nastawione jest na zajmujące opowiadanie historii (kino artystyczne raczej ewokuje nastroje i operuje symbolami), wykorzystuje znane i sprawdzone konwencje gatunkowe.

Neoformaliści – w filmoznawstwie – grupa badaczy, która w podejściu do poszczególnych filmów, różnych nurtów czy historii kina akcentuje przede wszystkim formę. Forma bowiem, w ich rozumieniu, nie tylko wyróżnia tekst/y spośród innych, ale również jest nośnikiem znaczeń. Poza tym, w pracy krytyczno-badawczej, tylko ona jest dostępna jako taka oraz możliwa do zweryfikowania. Neoformaliści zaznaczyli się w filmoznawstwie zdecydowanym głosem w latach 80. XX wieku, również jako reakcja na dominację krytyki marksistowsko-ideologicznej wcześniejszej dekady.

Styl zero (styl zerowy) – termin wprowadzony do filmoznawstwa przez Noela Burcha dla opisanie takiego sposobu odwzorowywania rzeczywistości (stylu), który podtrzymuje iluzję przestrzenno-czasowej realności przedstawionego w filmie świata. Nadrzędną dyrektywą jest tu niewytrącanie widza z jego odczucia oglądania „prawdziwego życia”, „świata takim, jak on jest”, „rzeczywistości”. Styl zerowy historycznie związany jest z okresem klasycznym kina hollywoodzkiego (1917-1960). Jego przeciwieństwo stanowi kino artystyczne, którego autorzy odchodzą od przezroczystych form opowiadania albo posługując się formą jako jeszcze jednym sposobem przekazywania znaczeń, albo dla wytrącenia widza z jego przyzwyczajęń odbiorczych i zmuszenia do aktywnego odczytywania znaczeń.

Subwersywny (inaczej: wywrotowy, sprzeciwiający się normatywnemu, opresyjnemu) – pojęcie to w filmoznawstwie spopularyzowała Barbara

Klinger odnosząc je do kina głównego nurtu. Wedle badaczki *mainstream* nie jest czymś homogenicznym pod względem przekazu ideologicznego. W jego obrębie można natknąć się na teksty wyłamujące się i wprowadzające elementy krytyczne względem dominującej ideologii. Dzieje się to na przykład poprzez odejście od „stylu zero”, pesymizm wymowy dzieła, poruszanie określonych tematów (pokazanie małżeństwa jako instytucji opresyjnej w melodramatach lat 50. XX wieku), ironię i swoisty „nadmiar”.

Tekst – kategoria tekstu zrobiła niezwykłą karierę wraz z poststrukturalizmem. Wprowadzona została, by wyjść poza kategorię dzieła, które postrzegane jest jako gotowy wytwór aktywności podmiotu-autora. Pojęcie tekstu implikować bowiem miało z jednej strony aktywność odbiorcy, który współtworzyć miał znaczenia w procesie recepcji (czyli poniekąd odpowiadać za to, czym tekst się staje, jak wygląda jego interpretacja czy jego interpretacje, gdyż postulowano ich wielość czy wręcz nieskończoność), z drugiej zaś – nieskończoność możliwości jego odczytań, czyli swego rodzaju otwartość i dynamikę.

Uniezwyklenie (lub udziwnienie) – kategoria wykorzystywana przez chociażby formalistów rosyjskich i neoformalistów amerykańskich. Punkt wyjścia do jej wyjaśnienia stanowi postrzeganie sztuki jako formy prowadzącej do wytrącenia odbiorców z rutynowego podejścia do rzeczywistości. Artyści, posługując się rzeczywistością jako materiałem dzieła, używają różnych zabiegów formalnych (chwyty), aby utrudnić, udziwnić nasz odbiór, a tym samym podważyć nasze rutynowe podejście do rzeczywistości.

Bibliografia

- Altman, Charles F. (1987), „W stronę teorii gatunku filmowego”, przeł. A. Helman, *Kino* nr 6, s. 18-22.
- Altman, Rick (1992) „Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego”, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman. Kraków: UNIVERSITAS.
- Altman, Rick (2000) *Film/Genre*. London: BFI Publishing.
- Aumont, Jacques i Michel Marie (2011) *Analiza filmu*, przeł. Maria Zawadzka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bachmann-Medick, Doris (2012) *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Banaszkiewicz, Karina (1991) „Gangsterem być”, [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman. Warszawa/Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Barthes, Roland (2000) *Mitologie*, przeł. A. Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Belton, John (2005) *American Cinema/American Culture*. Chester: McGraw-Hill.
- Bordwell, David i Kristin Thompson (2010) *Film Art. Sztuka filmowa: Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Brown, Jeffrey A. (1996) „Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return”, *Cinema Journal* 35, No. 3, s. 52-71.
- Burzyńska, Anna i Michał Paweł Markowski (2006) *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Burzyńska, Anna i Michał Paweł Markowski (red.) (2006) *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Butler, Judith (2008) *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Carroll, Noël (2011) *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Clover, Carol J. (1993) *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
- Faludi, Susan (2006) [1991] *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Głowiński, Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (red.) (2000) *Słownik terminów literackich, wyd. III poszerzone i poprawione*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Heath, Stephen (1986) „Joan Riviere and the Masquerade”, [w:] *Formations of Fantasy*, red. V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan. London: Methuen.
- Jakubowski, Piotr (2001) „Obrazy kobiet w filmie noir”, [w:] *Gender – film – media*, red. E. H. Oleksy i E. Ostrowska. Kraków: Rabid.
- Jenks, Chris (1999) *Kultura*, przeł. W. J. Burszta. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Mulvey, Laura (2010) „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne” przeł. J. Mach, [w:] teże, *Do utraty wzroku: wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson. Kraków/Warszawa: korporacja ha!art—era nowe horyzonty.
- Nurczyńska-Fidelska, Ewelina (1996) „W kręgu romantycznej tradycji. O twórczości Andrzeja Wajdy”, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka. Łódź: STO Films, Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski.

- Nurczyńska-Fidelska, Ewelina, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski (2009) *Kino bez tajemnic*. Warszawa: Stentor.
- Patin, Thomas i Jennifer McLerran (1997) *Artwords: A Glossary of Contemporary Art Theory*. London: Greenwood Press.
- Riviere, Joan (1929) „Womanliness as a Masquerade”, *International Journal of Psychoanalysis* nr 10/1929, s. 303-313.
- Rose, Gillian (2010) *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Weedon, Chris (1999) *Feminism, Theory and the Politics of Difference*. New York: Willey-Blackwell.
- Williams, Linda (2012) *Hard core: władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.