

Hanna Tkachova

 <https://orcid.org/0009-0005-9127-1352>

Uniwersytet Łódzki

anntech21.12@gmail.com

„KOBIECE SPOJRZENIE” W SERII *WOMEN’S TALES* – MIĘDZY STRATEGIĄ BRANDINGOWĄ A FEMINISTYCZNĄ AUTOREFLEKSJĄ

Streszczenie

Tekst jest poświęcony analizie serii filmów krótkometrażowych *Women’s Tales* pod kątem ich reprezentatywności dla teorii „kobiecego spojrzenia”. Punktem wyjściowym dla rozważań jest problem angażowania się firm w ruch na rzecz równości płci oraz w przemysł kulturowy wyłącznie w celach marketingowych, co prowadzi do spożytkowania przez marki dyskursu feministycznego oraz kapitału symbolicznego zaproszonych autorek, przy znikomym znaczeniu projektów dla sztuki i społeczeństwa. Dlatego pytaniem artykułu jest, w jakim stopniu inicjatywa domu mody Miu Miu, która ma na celu wsparcie kobiet w branży filmowej, wykorzystuje poetykę „female gaze” oraz umożliwia jej rozwój i rozpowszechnienie. Pierwsza część tekstu – teoretyczna – omawia pojęcie „kobiecego spojrzenia” oraz na podstawie czterech koncepcji „female gaze” określa jego cechy charakterystyczne. Druga część – analityczna – składa się z przekrojowej analizy filmów z serii *Women’s Tales*, które podzielono na cztery kategorie w zależności od dominującego wyznacznika „kobiecego spojrzenia”. Przegląd krótkich metraży pozwala powiązać je z różnymi aspektami „female gaze”, potwierdzając feministyczny i krytyczny wobec wizualnego fetyszyzmu wymiar serii. Niemniej, sam projekt Miu Miu i realizowane w jego ramach utwory ze względu na uwarunkowania instytucjonalne mają ograniczony wpływ na sztukę głównego nurtu i pozostają domeną kultury elitarnej.

Słowa kluczowe:

„kobiece spojrzenie”, feminizm, kino kobiet, poetyka filmu, „*Women’s Tales*”

W 1993 roku Paper Tiger Television – niezależny program telewizji publicznej i kolektyw artystyczny zajmujący się społecznie zaangażowaną sztuką wideo – zaprezentował krótkometrażowy film *Sisterhood™: Hyping The Female Market* (Paper Tiger SouthWest, 1993), który w humorystyczno-krytyczny sposób analizował reklamy z początku lat 90. zeszłego wieku i ujawniał mechanizmy „fioletowego kapitalizmu” – wykorzystania haseł feministycznych i odwołania



się do sprawczości kobiet w celu namówienia ich do zakupu produktów, przy jednoczesnym braku rzetelnego potraktowania praw pracowniczek przez marki. Utwór Paper Tiger Television poruszał problemy zawłaszczenia języka feminizmu przez duże przedsiębiorstwa w celu podwyższenia lojalności konsumentek oraz użycia ruchu na rzecz równości płci w celach wyłącznie marketingowych i wizerunkotwórczych, kiedy proklamowane wartości nie są realizowane wewnątrz firm. Taka praktyka, która w rzeczywistości podważa i deprecjonuje starania i osiągnięcia feminizmu oraz odwraca uwagę od wciąż istniejących problemów i niesprawiedliwości, dotyczących kobiety na całym świecie, zyskała znaczną popularność pośród producentów z różnych dziedzin oraz sprzedających swoje produkty różnym warstwom społecznym. Feminizm stał się jednym z najlepszych chwytów marketingowych, a „fioletowy kapitalizm” – jednym z wyznaczników czasów postfeminizmu.

Szczególnie gorliwie dyskurs feministyczny został wchłonięty przez branżę modową, gdzie liczne marki zbudowały swoją tożsamość i atrakcyjność dla konsumentek na podstawie haseł głoszących równość płci i siłę kobiet. Z czasem slogany okazały się nie wystarczać i aby podtrzymać swój wizerunek społecznie zaangażowanych i walczących o prawa kobiet, firmy zaczęły prowadzić działania (pozornie niepowiązane z celami kapitalistycznymi) o charakterze charytatywnym oraz czynnie wspierać osoby płci żeńskiej. Jednym z takich projektów jest seria filmów krótkometrażowych *Women's Tales* realizowana na zamówienie domu mody Miu Miu¹.

Od 2011 roku włoska marka luksusowa Miu Miu realizuje projekt, który obejmuje: coroczną produkcję dwóch filmów krótkometrażowych², ich uroczystą premierę w ramach wernisażu „Giornate degli Autori” (wł. „Dni Autorów”)³

¹ Miu Miu jest to luksusowa marka modowa, która należy do włoskiego koncernu Prada Group S.p.A. Została założona w 1993 roku przez Miuccię Pradę w celu dotarcia do nowej grupy konsumentek wyrażenia własnych upodobań stylistycznych, które nie byłyby skrupowane statusem i DNA głównej marki Prada. Miu Miu pozycjonuje się jako firma reprezentująca duch młodości i kobiecości oraz celebująca ich wielorakość i złożoność. Marka jest utożsamiana ze śmiałością, kreatywnością, grą z kodami kulturowymi i tradycjami oraz potraktowaniem mody jako zabawy, a nie snobistycznej branży. Feminizm ma istotne znaczenie dla Miuccii Prady, co znajduje odzwierciedlenie w polityce Prada Group i realizowanych przez nie projektach. Tożsamość marki Miu Miu w dużej mierze opiera się na wartościach feministycznych, co jest manifestowane w kampaniach reklamowych, przejawia się poprzez współpracę z kobietami z różnych dziedzin, wsparcie i rozwój inicjatyw zaangażowanych w ruch na rzecz praw kobiet.

² Wszystkie treści znajdują się w otwartym dostępie na oficjalnych stronach Prada Group i Miu Miu oraz na kanale YouTube marki.

³ Marka Miu Miu od 2012 roku jest partnerem kreatywnym „Giornate degli Autori” – niezależnej sekcji w ramach FFW, która składa się z przeglądu dziesięciu tytułów wybranych z całego świata oraz licznych wydarzeń poświęconych branży i kulturze filmowej. „Giornate degli Autori zostało założone w 2004 r., aby dać głos nowym talentom i wesprzeć trwające kariery uznanych filmowców, zapewniając oryginalną prezentację, która była nowością na jednym z najważniejszych festiwali filmowych na świecie.” (*A whirl through the numbers*, 2024). Wydarzenie jest

na Festiwalu Filmowym w Wenecji, „Miu Miu Women's Tales Conversations”⁴, oraz powołany w 2023 roku Komitet Miu Miu Women's Tales⁵. Inicjatywa ma na celu wsparcie kobiet w branży filmowej oraz zapewnienie im możliwości opowiadania własnych historii. Poprzez medium filmu reżyserki interpretują duch i wartości Miu Miu w swoich heterogenicznych wizjach współczesnej kobiecości (Prada Group. Perspectives / special projects. The Prada Group and Cinema, 2024). Wydarzenia towarzyszące mają za zadanie podnosić świadomość istniejących problemów, zwracać uwagę na trudności, z jakimi spotykają się kobiety w przemyśle filmowym i artystycznym, oraz zachęcać do poszukiwania rozwiązań. Jako firma Miu Miu kładzie duży nacisk na produkowane krótkie metraże, budując z ich pomocą swój kapitał symboliczny. Ta inicjatywa jest postrzegana jako kluczowa dla tożsamości marki.

Seria *Women's Tales* stanowi ciekawy przypadek do analizy, dlatego że, jak głosi włoski dom mody, ma na celu dać autorkom z całego świata możliwość stworzenia dzieł, które wyrażałyby specyfikę kobiecego spojrzenia i wrażliwości za pomocą ruchomego obrazu. Z jednej strony, mocny nacisk na wartości feministyczne w różnorodnej działalności Miu Miu, która ostatecznie ma budować jej markę, pozwala podejrzewać, że „kobiece spojrzenie”⁶ w tym przypadku jest jedynie chwytem marketingowym. Z drugiej strony, zaangażowanie twórczyń o różnorodnym dorobku i zapleczu stwarza dla nich szansę kreatywnego i swobodnego rozwijania w medium filmowym własnych, nieograniczonych przez rynek filmowy projektów.

W tym tekście chciałabym przyjrzeć się filmom z serii *Women's Tales* pod kątem reprezentatywności dla teorii „kobiecego spojrzenia”. Ze względu na ilość utworów (dotychczas ukazało się 28) proponuję ich przekrojową analizę oraz wprowadzam typologizację w zależności od dominującego wyznacznika „female gaze”. Na podstawie kilku koncepcji „kobiecego spojrzenia” staram się

kojarzone z wysokojakościowym kinem autorskim, które charakteryzuje się innowacyjnością i oryginalnością, oraz kinem artystycznym spoza głównego nurtu.

⁴ Spotkania z artystkami i twórczyniami, w ramach których kobiety o różnych zawodach i różnym zapleczu omawiają wyzwania i trudności, z którymi spotykają się w branży filmowej i medialnej, dzielą się swoimi doświadczeniami i przemyśleniami, naświetlają istniejące problemy i zachęcają do wspólnego poszukiwania rozwiązań. Rozmowy są moderowane przez Penny Martin, redaktorkę naczelną magazynu dla kobiet „The Gentlewoman” i później są dostępne na kanale YouTube Miu Miu.

⁵ W skład wchodzi reżyserka, scenarzystka i producentka Ava DuVernay, aktorka, pisarka i reżyserka Maggie Gyllenhaal, projektantka kostiumów i scenografii Catherine Martin, dyrektorka ds. projektów specjalnych oraz komunikacji Prada Verde Visconti oraz Miuccią Pradą. Celem komitetu jest nakreślenie kierunków rozwoju *Women's Tales*: poszerzenie grupy docelowej odbiorców oraz wzmocnienie ich zaangażowania; pilnowanie spójnej i wiernej podstawowym zadaniom projektu ewolucji jego misji w kontekście ciągle przekształcających się świata kina i kultury.

⁶ W tekście wymiennie będę posługiwać się angielską oraz polską nazwą terminu, oraz używać go w nawiasach, aby zaznaczyć, że mowa jest o koncepcji.

określić jego najbardziej istotne cechy, a następnie sprawdzić na ile znajdują one swój wyraz w filmach realizowanych dla Miu Miu. Tekst składa się z dwóch części: w pierwszej omawiam fenomen „kobiecego spojrzenia” i określam jego wyznaczniki, w drugiej skupiam się na serii *Women's Tales*, by przyjrzeć się na ile obecne są w nich i jaką rolę pełnią elementy charakterystyczne dla „female gaze”.

„KOBIECE SPOJRZENIE” – PROBLEM DEFINICJI

Termin „male gaze” został ukuty w 1975 roku przez Laurę Mulvey⁷ (amerykańską filmowczynię oraz teoretyczkę filmu) i zapoczątkował wciąż żywą dyskusję na temat specyficznego sposobu obrazowania świata w różnorodnych formach artystycznych. W swoim tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Mulvey (2010), opierając się na teoriach psychoanalitycznych Freuda i Lacana, postawiła tezę o uprzedmiotawiającym sposobie reprezentacji kobiet w amerykańskim kinie głównego nurtu w okresie klasycznym. Autorka argumentowała, że film odzwierciedla i utrwała (poprzez częste powtórzenia) porządek społeczny, w którym aktywność jest utożsamiana z męskością, a bierność – z kobiecością. Z tego wynika „obraz kobiety jako (pasywnego) surowego materiału dla (aktywnego) spojrzenia mężczyzny” (Mulvey, 2010, s. 45). Takie postrzeganie ról i cech charakterystycznych dla płci (*a priori* konwencjonalnych, rozumianych w odniesieniu do płci determinowanej biologicznie i rozpatrywanych w systemie binarnym) na poziomie narracji przekłada się na formę utworu. „Male gaze” wiąże się z uprzedmiotawiającymi sposobami reprezentacji bohatererek na ekranie: kobieta stanowi z wizualny dla voyeurystycznego oraz skopofilicznego⁸ spojrzenia bohatera (cisplciowego heteroseksualnego mężczyzny), któremu są podporządkowane punkty widzenia obiektywu oraz odbiorcy. Na poziomie formalnym erotyzacja kobiet w filmie uzyskiwana jest poprzez ruch kamery naśladujący POV⁹ postaci męskiej, stylizację oraz seksualizację bohatererek, zbliżenia i fragmentaryczne ujęcia ciała, które prowadzą do pozbawienia kadru głębi.

⁷ Mulvey nie była pierwszą osobą, która wypowiedziała się na ten temat. Sam termin „sposób spojrzenia” w kontekście postrzegania i kształtowania świata już był stosowany wcześniej m.in. przez Jeana Paula Sartre’a (w 1943 roku; jego filozoficzna koncepcja, która dotyczy percepcji i pojmowania rzeczywistości, jest punktem wyjściowym dla rozważań o „sposobie spojrzenia” i jego znaczeniu dla tworzenia podmiotów patrzących oraz przedmiotów oglądanych) oraz Johnna Bergera (w programie telewizyjnym *Ways of Seeing* w 1972 roku przedstawił analizę uprzedmiotawiających sposobów reprezentacji kobiet w reklamie oraz sztuce).

⁸ Skopofilia – zaburzenie seksualne, polegające na tym, że źródłem satysfakcji seksualnej jest dla danej osoby wyłącznie lub głównie oglądanie praktyk seksualnych innych ludzi (Żmigrodzki, 2024).

⁹ Punkt widzenia (ang. point of view).

Koncepcja Mulvey nie jest bez wad i w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat nierzadko była poddawana krytyce¹⁰, jednak jej rola w popularyzacji dyskusji na temat reprezentacji kobiet w sztuce i kulturze oraz ich traktowania w społeczeństwie i branży filmowej jest kluczowa. „Męskie spojrzenie” Mulvey pozostaje punktem odniesienia dla wielu teorii feministycznych w kulturoznawstwie i filmoznawstwie, m.in. na jej gruncie wyrosły liczne rozważania o „kobiecym spojrzeniu” w sztukach audiowizualnych.

Wydawałoby się, że istnienie „męskiego spojrzenia” automatycznie zakłada istnienie spojrzenia „żeńskiego” i zachęca do jego odkrycia lub wynalezienia. Jednak jak się okazało, sprawa nie jest tak łatwa i jednoznaczna. W odróżnieniu od „male gaze” pojęcie „female gaze” nie jest precyzyjnie zdefiniowane, nie ma jednego autora lub autorki oraz tekstu wzorcowego, jest opisywane na różne sposoby oraz dotyczy różnych aspektów i warstw utworu, a podstawy swe znajduje w odmiennych dyscyplinach i teoriach¹¹. „Kobiece spojrzenie” jest elementem szerszej dyskusji na temat kina i sztuki kobiet – „hybrydycznej koncepcji wyrastającej z wielu ząbających się działań i dyskursów, definiowanej w rozmaity sposób” (Butler, 2002, cyt. za Radkiewicz, 2010, s. 9), która skupia się m.in. na analizie charakterystycznych dla audiowizualnej ekspresji kobiet środków wyrazu, rozwiązań formalnych, schematów narracyjnych oraz podejmowanych zagadnień. Złożoność i różnorodność kina kobiet oraz wielowątkowość i interdyscyplinarność refleksji nad nim wprost przekłada się na wielość odmiennych interpretacji „female gaze”, którego właściwości zależą od utworu i realizowanych w nim postulatów teoretycznych oraz idei artystycznych. Brak spójnej koncepcji „kobiecego spojrzenia” powoduje, że nie możemy mówić o określonej teorii, lecz o dyskursie, w ramach którego pewne tematy wciąż są rozwijane i poddawane rewizji.

Mimo różnorodności poglądów na temat „female gaze” można zaznaczyć pewne wątki właściwe dla większości związanych z nim rozważań. Koncepcja „kobiecego spojrzenia” wyłoniła się jako zjawisko krytyczno-artystyczne – była reakcją na dominację twórców płci męskiej w przestrzeni artystycznej oraz społeczno-kulturowej, miała na celu wyodrębnić dorobek kobiet i wyzwolić ich dzieła spod hegemonii konwencji narzuconych przez patriariat. Twórczynie szukały własnego języka audiowizualnego, który zrywałby z wieloletnią tradycją ustaloną przeważnie przez filmowców-mężczyzn. Z tego wynika, że „female gaze” zazwyczaj jest definiowany w odniesieniu do terminu Mulvey i jest elementem krytyki feministycznej. Taki sposób określenia powoduje jednak,

¹⁰ Na przykład w *Theorizing the Male Gaze: Some Problem* Snowa (1989), „*Is the Gaze Male?*” *Women and Film Both Sides of the Camera* Kaplan (1990), *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* Hooks (1992), *Blinded by the “male gaze”*. *Critical genealogy of a controversial concept* Cervulle’a (2023).

¹¹ Oprócz tego warto zaznaczyć, że nierzadko można spotkać się z negacją specyficznego sposobu ekspresji artystycznej właściwego osobom płci (biologicznej lub kulturowej) żeńskiej.

że nierzadko łatwiej jest powiedzieć, czym „kobiece spojrzenie” nie jest, niż wyznaczyć jego precyzyjne charakterystyki (French, 2021, s. 61). Rozważania na temat „female gaze” często ujawniają słabe punkty koncepcji amerykańskiej filmowczyni oraz innych idei opartych na konwencjonalnych sposobach postrzegania płci społeczno-kulturowej i naświetlają wiążące się z nimi ryzyko generalizacji, dyskryminacji, wartościowania i stereotypowania. Nie wszystkim teoriom i tekstom o „kobiecym spojrzeniu” udaje się uniknąć wyżej wymienionych problemów, dlatego że budują swoją argumentację na podstawie binarnego podziału płci oraz przypisanych do niej stereotypów. Rodowód feministyczny sprawia, że niektóre sposoby postrzegania „female gaze” są ściśle spokrewnione z ideami „kobiecego pisma”, „sztuki kobiecej” oraz kina feministycznego, które nierzadko należą do dyscyplin awangardowych i dążą do wypracowania estetyki i sposobów ekspresji zupełnie odmiennych od dominujących w kinie i kulturze głównego nurtu – stworzonych przez patriariat¹². Tak ujęty termin ogranicza „kobiece spojrzenie” do technik eksperymentalnych oraz podlega krytyce dotyczącej feministycznych praktyk artystycznych. W szerokim rozumieniu pojęcia „female gaze” oraz kino feministyczne są ze sobą powiązane, jednak nie są tożsame. „Kobiece spojrzenie” obejmuje poziom narracyjny oraz poziom estetyczny, a założenia feministyczne mogą przejawiać się w różnych stopniach na obu tych poziomach.

W niniejszym artykule na potrzeby analizy adaptuję sposoby rozumienia „female gaze” wypracowane przez Iris Brey (2020), Lisę French (2021), Alyce Corbett (2023) oraz Joey Soloway (2016). Wybrane koncepcje różnią się między sobą, lecz także częściowo się pokrywają i uzupełniają: niektóre bardziej się skupiają na przesłaniu utworu lub jego aspektach produkcyjnych, a inne koncentrują się na zabiegach formalnych. Fakt, że znajdują one echa w teoriach i rozważaniach innych badaczy i badaczek, pozwala mówić o ich reprezentatywności dla „female gaze”.

Rozpatrywane koncepcje są zgodne co do tego, że „kobiece spojrzenie” nie jest lustrzanym odbiciem „męskiego spojrzenia” w ujęciu Mulvey – nie oznacza uprzedmiotowienia i seksualizacji mężczyzn przez kobiety. Jest odmiennym sposobem postrzegania i prezentacji świata zewnętrznego i wewnętrznego. Jest poetyką, która skupia się na próbie przełożenia na obraz specyficznych uczuć i doświadczeń wynikających z bycia kobietą. Historie opowiedziane z perspektywy „female gaze” zawsze są związane z doświadczeniami fizjologicznymi i zmysłowymi oraz społecznymi – z doświadczeniem życia w kobiecym ciele (cisplciowym lub transplciowym), uprzedmiotowienia, funkcjonowania w przestrzeni społecznej i kulturowej, przepisanych ról i wzorów zachowania, narzuconych ograniczeń oraz ustalonych wymagań. Do wymienianych w tekstach charakterystycznych cech „kobiecego spojrzenia” należą przywrócenie postaci

¹² Jak to argumentują niektóre koncepcje feministyczne.

kobiety podmiotowości, „odwrócenie spojrzenia” i zakomunikowanie świadomości bycia oglądaną oraz analiza doświadczenia uprzedmiotowienia przez spojrzenie: „Pierwszym aktem feministycznym jest powiedzenie: dobrze, patrz na mnie, ale ja też mogę patrzeć – zdecydować się, aby patrzeć, a nie widzieć świata i siebie oczami innych” (Varda, cyt. za French, s. 61). Kolejnymi wyznacznikami „female gaze” w kinie według teoretyczek są unikanie fragmentaryzacji ciał i konwencjonalnych form seksualizacji, prowokowanie u odbiorców świadomości erotyzacji – uprzedmiotowienie bohaterów na ekranie nie powinno stanowić dla widzów źródła przyjemności (co oznacza, że uprzedmiotowienie może być stosowane, jednak wymaga takiego sposobu poprowadzenia narracji lub użycia środków formalnych, które pozwolą poddać przesłanie obrazu krytycznej analizie). Również podkreśla się, że utwory odwołujące się do „kobiecego spojrzenia” cechuje wrażliwość na kobiece doświadczenie i próba jego reprezentacji, szczególne zainteresowanie relacjami międzyludzkimi, uczuciami i perspektywami psychologicznymi – tworzenie poczucia dostępu do świata wewnętrznego bohatera. Lisa French jako często powracający motyw w filmach stworzonych w poetyce „female gaze” wskazuje umiejscowienie historii w przestrzeniach przypisanych kobietom (m.in. dom) oraz pisze o charakterystycznych spowolnieniach akcji i przekierowaniu uwagi na codzienność. Iris Brey uważa, że płęć autora jest kluczowa w dyskusji i że utwór oznaczony „kobiecem spojrzeniem” może zostać zrealizowany wyłącznie przez kobiety¹³. Wszystkie te charakterystyki zostają wspomniane przez Małgorzatę Radkiewicz (2010) jako symptomatyczne dla szeroko pojętego kina kobiecego – „złożonej krytycznej, teoretycznej i instytucjonalnej konstrukcji” (Radkiewicz, 2010, s. 9).

Badaczki akcentują brak konkretnej definicji i wyczerpującej charakterystyki „kobiecego spojrzenia”, mimo dość długiego żywota samego terminu, oraz kwestionują możliwość istnienia jednego uniwersalnego „female gaze”. Z tego wynika brak jedności stylistycznej i właściwych wszystkim dziełom wyznaczników formalnych. Widoczne jest jednak wspólne dążenie do zakwestionowania i reformowania zastanych filmowych konwencji oraz ujawnienia kulturowych ram przypisanych płci. To powoduje, że „kobiece spojrzenie” jest sumą tematu, stylu narracji oraz języka wizualnego utworu, a nie niezależną od treści formą.

Analiza serii *Women's tales* – bardzo niejednorodnej, próbującej za pomocą jednego krótkiego metrażu oddać specyfikę wrażliwości i metod artystycznych różnych twórczyń, obrazuje złożoność i niejednoznaczność koncepcji „kobiecego spojrzenia”. Pozwala jednak również zobaczyć powtarzające się motywy i cechy wspólne, które mogą dawać grunt dla rozważań o poetyce „female gaze”.

¹³ Niektórzy badacze i badaczki nierzadko podważają tę tezę, głównie dlatego, że uznają „female gaze” za sposób opowiadania i wiążące się z nim rozwiązania formalno-stylistyczne, które – również jak w przypadku „male gaze” – nie zależą od płci kulturowej i biologicznej twórcy oraz mogą być stosowane przez różne osoby.

„KOBIECE SPOJRZENIE” W *WOMEN’S TALES*

Jak czytamy w oficjalnym komunikacie, w serii *Women’s Tales*:

Poprzez wizjonerskie opowiadanie historii każdy krótki film podkreśla tematy upodmiotowienia, siostrzeństwa i odkrywania siebie, odzwierciedlając zaangażowanie Miu Miu we wsparcie i celebrowanie kobiecych głosów w kinie. Seria stanowi platformę dla reżysek i sprzyja głębszemu zrozumieniu wieloaspektowej natury kobiecości we współczesnym społeczeństwie (YouTube Miu Miu playlist, 2024).

Na przykładzie zebranych w niej utworów prześledzić można jak same autorki rozumieją i wyrażają „female gaze”.

Na ten moment (listopad 2024) seria *Women’s Tales* składa się z 28 utworów krótkometrażowych. Długość filmów waha się od niecałych trzech minut do pół godziny. Dzieła są realizowane w różnych gatunkach i poetykach, prezentują tematyczne oraz estetyczne upodobania swoich autorek. Utwory mają opowiadać osobiste historie kobiet, które odzwierciedlałyby ducha marki. Za kostiumy służą obiekty z aktualnych kolekcji domu mody¹⁴. Miu Miu przekonuje, że zapewnia filmowczyniom swobodę twórczą, jednak, w odróżnieniu od dobrze opisanych i upublicznionych celów i zadań projektu, pełne i bardziej szczegółowe informacje dotyczące procesu produkcyjnego oraz wymagań wobec utworów pozostają danymi wewnętrznymi, do których nie mamy dostępu. Firma zleca filmy znanym i nagradzanym reżyserkom oraz artystkom, cieszącym się renomą *auteur* i nierzadko kojarzonym z tematami kobiecości, feminizmu oraz wrażliwości na relacje międzyludzkie. Powstałe utwory zachowują specyfikę osobistej ekspresji, doboru tematów i wykorzystywanych środków stylistycznych właściwych każdej z twórczyń. Dzięki temu filmy z serii logicznie wpisują się w *oeuvre* reżysek, mogą być rozpatrywane w kontekście całego ich dorobku i postrzegane jako samodzielne dzieła autorskie, a nie zlecenia komercyjne. Nazwiska twórczyń uprawomocniają status filmowy dzieł krótkometrażowych, a sama współpraca podnosi autorytet marki dzięki poszerzeniu jej kapitału symbolicznego.

Miu Miu kładzie duży nacisk na obsadzenie kobiet na stanowiskach reżyserskich, przedstawienie w krótkich metrażach szerokiego spektrum kobiecości oraz zaangażowanie się w dyskurs równości płci w branży filmowej, jednak kwestie związane z teorią „female gaze” jako specyficzną poetyką przez sam dom mody nie zostają wprost wyartykułowane. W narracji wokół projektu *Women’s Tales* często pojawiają się odwołania do „kobiecego spojrzenia”,

¹⁴ Filmy ukazują się dwa razy w roku, jeden towarzyszy kolekcji wiosna/lato (ma swoją premierę w trakcie lub niedługo po jednym ze światowych tygodni mody w lutym albo marcu oraz jest ponownie pokazywany w Wenecji), a drugi dotyczy kolekcji zimowej.

jednak nie jest ono opisywane jako określony zestaw cech formalnych lub tematycznych, a raczej jest prezentowane jako *a priori* właściwe filmom stworzonym przez kobiety i o kobietach. Co prowadzi do wniosku, że przejawy „female gaze” w tych krótkich metrażach są samodzielnymi decyzjami artystycznymi autorek, a nie odgórnym ustalonym wymogiem. Nie zmienia to faktu, że ostatecznie mogą one zostać zawłaszczone przez Miu Miu w celach promocyjnych.

Z racji tego, że firma mocno spożytkuje kapitał symboliczny *auteur* – oczekuje, że krótkie metraże będą nasycone tematami oraz rozwiązaniami stylistycznymi charakterystycznymi dla poszczególnych twórczyń, co pozwoli na łatwą identyfikację ich autorstwa przez odbiorców – *Women's Tales* jest serią heterogeniczną tak na poziomie formy, jak i na poziomie prezentowanych historii. Wszystkie filmy umieszczają w centrum uwagi kobiety, jednak czynią to na różne sposoby. Niektóre krótkie metraże opowiadają historie, niektóre dają tylko jej zarys, a inne służą nakreśleniu tematów interesujących autorki i mają zachęcić do refleksji nad podejmowanymi (lub sygnalizowanymi) zagadnieniami. Część utworów nie ma czytelnej narracji, łatwo uchwytniej dla odbiorców fabuły i jednoznacznego zakończenia – są to dzieła o strukturze epizodycznej, pozbawione ścieżki dialogowej i rezygnujące ze stylu zerowego. Filmy przeważnie koncentrują się na odmienności i złożoności kobiecego doświadczenia warunkowanego płcią biologiczną oraz kulturową. Często pojawia się motyw poszukiwania własnej tożsamości. Sporadycznie powraca kwestia samotności i skomplikowanych relacji międzyludzkich. Wiele utworów ukazuje doświadczenie kobiet w strukturach patriarchalnych, ich sposoby funkcjonowania, ograniczające stereotypy i z góry narzucane role.

Szczegółowe omówienie i analiza każdego krótkiego metrażu nie jest możliwa w ramach jednego artykułu, dlatego proponuję podział filmów na cztery kategorie w zależności od dominującego wyznacznika „female gaze”. Do pierwszej z nich zaliczam utwory tematyzujące doświadczenie bycia ogladaną i uprzedmiotowaną w kulturze i przez spojrzenie. Do drugiej – zajmujące się przywróceniem sprawczości i podmiotowości bohaterkom. Filmy trzeciego rodzaju przeważnie skupiają się na relacjach międzyludzkich. Czwartego – reprezentują świat wewnętrzny, uczucia i zmartwienia postaci; próbują przekazać widzom sposoby odczuwania i percepcji świata przez bohaterki. Ten podział jest upraszczający, dlatego że wszystkie wyznaczniki są powiązane między sobą, przeplatają się w ramach jednego utworu i często tylko ich wspólne występowanie świadczy o „kobiecym spojrzeniu”. Jednak proponuję właśnie taką kategoryzację, ponieważ pozwala przyrzeć się różnym sposobom reprezentacji tych zagadnień w ramach analizy przekrojowej.

Do pierwszej kategorii zaliczam filmy *The Powder Room* (2011), *Muta* (2011), *The Woman Dress* (2012), *De Djess* (2015) i *(The End of History Illusion* (2017).

Wszystkie filmy odwołują się do tematu uprzedmiotowienia i postrzegania kobiet jako spektaklu wizualnego. Ten problem jest ukazany na przykładzie branży modowej i kultury celebryckiej, które słyną z przekształcenia ludzi w atrakcje do oglądania i zalewają przestrzeń medialną obrazami utrwalającymi obiektywizujący sposób reprezentacji i patrzenia na człowieka. We wszystkich wymienionych filmach akt uprzedmiotowienia jest pokazany jako nienaturalny i budzący niepokój. Utwory aktywnie posługują się groteską, sięgają po specyficzne rozwiązania formalne, które zakłócają styl zerowy, mają wywoływać efekt obcości i wyprowadzić widzów z automatycznego odbioru.

Film Zoe Cassavetes prezentuje bohaterki w przestrzeni, do której wstęp mają wyłącznie kobiety. Postać grana przez Audrey Marnay jest ukazana jako samotna, zagubiona i przyglądająca się innym dziewczynom, bardziej pewnym siebie i prosto patrzącym w kamerę (co może wskazywać, że zdają sobie sprawę z bycia oglądanymi i że odwzajemnienie spojrzenia staje się sposobem na przywrócenie sobie sprawczości). Reżyserka nie unika zbliżeń i powolnych ruchów kamery śledzących ciała bohaterek. Jednak konstruuje je w ten sposób, że można mówić o ich przynależności do ewidentnie czującej się niekomfortowo postaci Marnay, która w ten sposób patrzy na siebie i inne kobiety – ciągle porównuje i obiektywizuje je i siebie. Liczne lustra mnożą sfragmentaryzowane odbicia postaci, ukazują moc destrukcyjną, kryjącą się w splaszczeniu i rozczłonkowaniu sylwetki ludzkiej (co odpowiada estetyce „male gaze”). Film kończy się spojrzeniem Marnay w kamerę – „odwróceniem spojrzenia” i komunikowaniem świadomości bycia ogladaną. W rezultacie ten utwór można odczytywać jako rozważania na temat przyzwyczajania się do obiektywizującego patrzenia na świat i podjęcie próby uwolnienia się z tej perspektywy.

Muta (hiszp. *Niema*) Lucrecii Martel w bardziej radykalny sposób odwołuje się do przemysłu *beauty*. Film dąży do wywołania u odbiorcy silnego poczucia niepokoju, ukazując nie wiadomo skąd pojawiające się na pustym statku kobiety, których twarze nigdy nie widzimy. Piękno i urok, które zazwyczaj są kojarzone z modelkami, zostają wywrócone i zastąpione strachem i niepokojem wywołanymi dziwnymi zachowaniami postaci, brakiem tożsamości, nienaturalnym sposobem poruszania się i ścieżką dźwiękową składającą się ze szmerów, nieczytelnych słów, alarmu okrętowego oraz trzymającej w napięciu muzyki. Ten film nie ma czytelnej historii oraz spójnej narracji, jednak wykorzystuje język filmowy i rozwiązania znane z thrillerów i horrorów dla rewizji tradycyjnego obrazu zindustrializowanego piękna. Postać uprzedmiotowiona staje się potworem, który ostatecznie znika, pozostawiając po sobie tylko elementy ubrania. Z jednej strony film jest refleksją nad pozbawieniem modelek tożsamości i ich użytkowym potraktowaniem – kiedy rzeczy są istotniejsze od ludzi, które je noszą. Z drugiej – podejmuje kwestie destrukcyjnego wpływu standardów piękna, które są forsowane przez branżę modową i kulturę popularną, a w ostateczności prowadzą do zaniku indywidualności, zastąpienia jej „czystą formą”.



Il. 1. *De Djess*, 14'33", reż. A. Rohrwacher, 2015, kadr 4'20"
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp:18.01.2025].



Il. 2. *De Djess*, 14'33", reż. A. Rohrwacher, 2015, kadr 4'27". Fot. jak wyżej.

The Woman Dress też korzysta z estetyki thrillerów i filmów grozy, prezentując krótką historię kobiety, która z własnej woli została zamieniona w sukienkę. Tu mamy do czynienia z dosłownym uprzedmiotowieniem: postać zostaje sprowadzona do rzeczy kulturowo przypisanej płci żeńskiej. Liczne

stroje i elementy garderoby rozwieszane na ścianach i porozrzucane po przestrzeni naprowadzają na myśl, że bohaterka jest jedną z wielu kobiet, które chętnie zamieniły się w ładne przedmioty. Film można odczytywać jako komentarz krytyczny wobec ulegania urokowi przemysłu modowego jako jedynie nastawionego na produkcję i konsumpcję dóbr materialnych, krytykę zgody na sprowadzenie siebie do obiektu oraz zastąpienie osobowości wizerunkiem – treści formą. Jednak sama dosłowność „uprzedmiotowienia” ma wydźwięk ironiczny. Na uwagę zasługuje również odwołanie się do czarownic i organizowanych przez nich obrzędów – konwencji kulturowej, ukazującej kobiety w specyficznych relacjach społecznych (tzw. siostrzeństwa), z których mężczyźni są wyłączeni. Obraz wróżek jest szczególnie interesujący, dlatego że łączy w sobie wyraźne nawiązania do nauk ścisłych (przyrządy i odczynniki chemiczne) oraz zagadkowych rytuałów (czarnoksiężniczych lub pogańskich) – dochodzi do połączenia racjonalnego z irracjonalnym, nowej wiedzy i starej, stereotypów kulturowo przypisanych mężczyznom oraz kobietom.

Uprzedmiotowienie przez spojrzenie w *De Djess* Rohrwacher jest przedstawione przez paparazzich rzucających się na sobowtórów amerykańskiej gwiazdy Divina w wykonaniu Alby Rohrwacher (fot. 2). Ich praca jest ukazana w sposób karykaturalny i upodobniona do safari. Na fotografowane osoby jest skierowany czerwony laser, kamera je obezwładnia, a one cieszą się zainteresowaniem przez krótki moment, dopóki nie pojawi się ktoś nowy (fot. 1). Krytyka uprzedmiotowienia odbywa się przez spotęgowanie go do poziomu absurdu. Film kończy się wyjściem postaci służącej ubranej w wieczorową suknię, która śmieje się z paparazzich i ich rozładowanych fotoaparatów – czynnie reaguje na próbę uprzedmiotowienia oraz cieszy się z jej niepowodzenia.

(*The [End] of History Illusion*) rozpoczyna się jako reklama idealnego schronienia, w którym kobiety są ładnymi dekoracjami i najlepszą obsługą domową. Bohaterki są przedstawione jako mechanizmy pozbawione własnej woli, a po rozpoczęciu się alarmu, kiedy mężczyźni opuszczają dom, pozostawiając je same, zaczynają zachowywać się autodestrukcyjnie. Film można odczytać jako krytykę ról przypisywanych kobietom w społeczeństwie tradycyjnym oraz „męskiego spojrzenia” konstruującego odrealnione i absurdalne obrazy idealnych kobiet – ładnych balerynek i syrenek będących sprzętami domowymi. Dla naświetlenia tych problemów znów zostały wykorzystane karykaturalność oraz wywołanie niepokoju u widzów.

Filmy z drugiej kategorii opowiadają o bohaterkach, które odzyskują swoją podmiotowość i sprawczość oraz nierzadko przełamują ustawione w społeczeństwach ograniczenia i narzucone kobietom normy poprawnego zachowania. Postaci w filmach *Shako Mako* (2019), *I and the Stupid Boy* (2021) oraz *Stane* (2023) odmawiają posłuszeństwa i podporządkowania się wymaganiom patriarchalnym, dają ujście swojej agresji, zdesperowaniu, rozczarowaniu oraz innym emocjom, które powinny ukrywać, aby być „grzecznymi dziewczynkami”.



Il. 3. (*The [End] of History Illusion*), 2017, 13'08", reż. C. Rowilson-Hall, kadr 1'39"
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp:18.01.2025].



Il. 4. (*The [End] of History Illusion*), 2017, 13'08", reż. C. Rowilson-Hall, kadr 12'02"
Fot. jak wyżej.

Bohaterki w tych utworach są zanurzone w świecie patriarchalnym lub w kręgach zawodowych zdominowanych przez mężczyzn. Wprost jest ukazana ich pozycja jako osób, które powinny ustąpić i dopasować się do sytuacji lub wymagań. Zasygnalizowana zostaje ich pozorna bezradność i słabość w warunkach, w których się znalazły. Jednak kobiety przejmują sprawy w swoje ręce i radzą sobie z nimi na własne sposoby – nie pozostają biernymi wobec problemów, z którymi się zetknęły, szukają oparcia oraz rozwiązań w sobie. Filmy te w dużej mierze odwołują się do stereotypów i utartych schematów, które wywracają, aby pokazać ich przestarzałość. Z odwróceniem ról mamy do czynienia w *El Affaire Miu Miu* (2024). Osobami prowadzącymi śledztwo, używającymi własnych, często irracjonalnych metod, są kobiety, im jest oddana moc podejmowania decyzji, uregulowania spraw i poszukiwania prawdy. Reżyserka sięga po konwencje gatunkowe w celu gry z widzem: przełamuje oczekiwania, poziom absurdu rośnie wprost proporcjonalnie do pogłębiania się tajemnicy, a śledztwo wcale nie zmierza do rozwiązania sprawy. Często utożsamiany z postaciami męskimi kryminał detektywistyczny staje się dobrym gruntem dla stworzenia odmiennych wizji kobiecości i ukazania sprawczości bohaterek.

W innych krótkich metrażach z serii: *It's Getting Late* (2012), *Le donne della Vucciria* (2013), *Les 3 Boutons* (2015), *Hello Apartment* (2018), *The Wedding Singer's Daughter* (2019), *Eye Two Times Mouth* (2023) podmiotowość jest pokazana przez samorealizację bohaterek, ich ciekawość świata, potencjał twórczy, posiadanie własnej opinii i chęci do działania. Te utwory koncentrują się na ukazaniu zwyczajów i codzienności świata, w którym funkcjonują postaci. Nawet nieoczekiwane wydarzenia, które mają ujawnić stanowczość i śmiałość w podejmowaniu decyzji oraz dążeniu bohaterek do własnych celów, rozgrywają się w okolicznościach reprezentujących układ społeczny, w którym żyją. Dziewczyna z filmu Vardy prowadzi dialog z widzem, zwracając się wprost do kamery, prowadząc rozważania na temat prawa do edukacji dla kobiet, relacji w związkach partnerskich, śmierci, utraty i miłości do życia. Mówi o własnych zainteresowaniach i chęci samodzielnego decydowania o swoim losie. Główna bohaterka *The Wedding Singer's Daughter* jeszcze jest dzieckiem, ale już musi sobie radzić ze stereotypami społecznymi. Jest córką śpiewaczki na weselu w Arabii Saudyjskiej w latach 80., słyszy pod swoim adresem od rówieśniczek, że pójdzie do piekła razem ze swoją mamą, ze względu na wykonywany przez rodzica zawód. Historia skupia się na tym, jak mała bohaterka służy pomocą i wsparciem dla swojej mamy oraz pomaga rozwiązać problem, który zagraża całemu wydarzeniu – pokazuje to siłę i zdolność do działania, która przynależy każdej osobie niezależnie od jej wieku. Sama reżyserka mówi, że dla niej młoda dziewczyna reprezentuje przyszłość, a „śluby są prawdziwym zwierciadłem społeczeństwa w Arabii Saudyjskiej” (Day, 2018).



Il. 5. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 5'39"
Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].

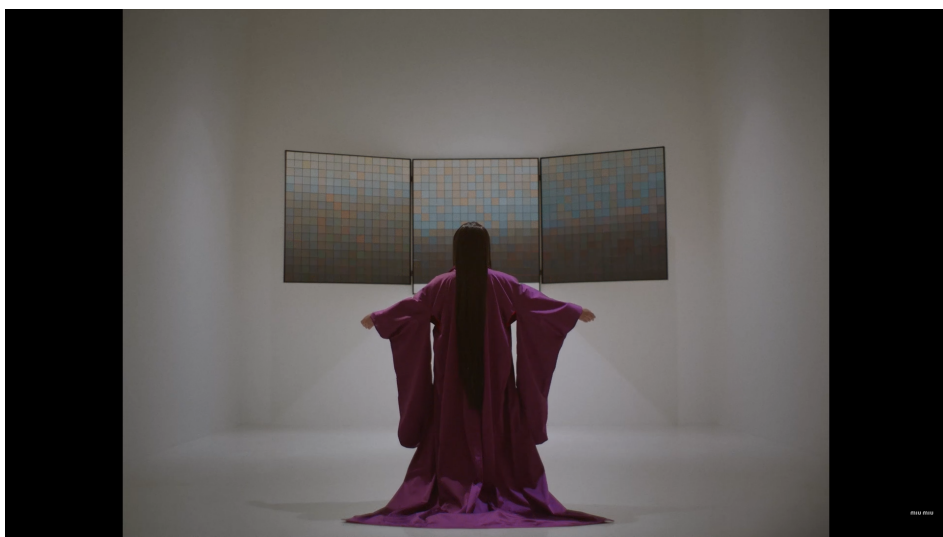


Il. 6. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 8'53"
Fot. jak wyżej.



Il. 7. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 10'57"

Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].



Il. 8. *Eye Two Times Mouth*, 2023, 23'25", reż. L. Avilés, kadr 20'50"

Fot. jak wyżej.

Historia w *Eye Two Times Mouth* opowiada o rozsądnej i pracowitej kobiecie oraz jej drodze ku transformacji. Główna bohaterka jest przedstawiona jako osoba ciężko i z oddaniem pracująca, aby osiągnąć doskonałość w swojej pasji – śpiewie operowym. Na co dzień pracuje w galerii sztuki współczesnej jako opiekunka ekspozycji. Jest niewidzialna dla innych, jednak ciągle przygląda się wystawie, pracownikom, zwiedzającym oraz miastu, którego panoramę widać z muzeum. Temat dyskretnego wpatrywania się w rzeczywistość koresponduje z zastosowanymi rozwiązaniami formalnymi: film posługuje się powolną narracją oraz długimi stabilnymi ujęciami kontemplującymi życie bohaterki. Nawet podczas próby w „*Madame Butterfly*” kobieta patrzy na siebie z zewnątrz: końcówka utworu demonstrowa subiektywną percepcję własnego wystąpienia przez postać dzięki użytym zabiegom spajania przestrzeni filmowej, w której ona jednocześnie znajduje się na scenie, ogląda siebie z balkonu teatru oraz śpiewa przed eksponatem w muzeum, gdzie wcześniej ćwiczyła w samotności – widz ma dostęp do sposobu postrzegania świata przez bohaterkę. W świetle koncepcji „female gaze” interesującymi są zawody wykonywane przez główną postać oraz wiążące się z nimi skojarzenia: bycie niewidzialną jako obsługa w muzeum oraz stawianie się obiektem spojrzenia na scenie w operze. W pierwszym przypadku osoba zajmuje pozycję obserwatora, w drugim – jest świadoma bycia ogladaną i ma możliwość by odwzajemnić spojrzenie. Podmiotowość postaci przejawia się nie tylko w jej zdecydowaniu oraz staranności w dążeniu do celu, ale i w oddaniu jej prawa do patrzenia i uczynieniu z niej autora spojrzenia (nawet w odniesieniu do samej siebie).

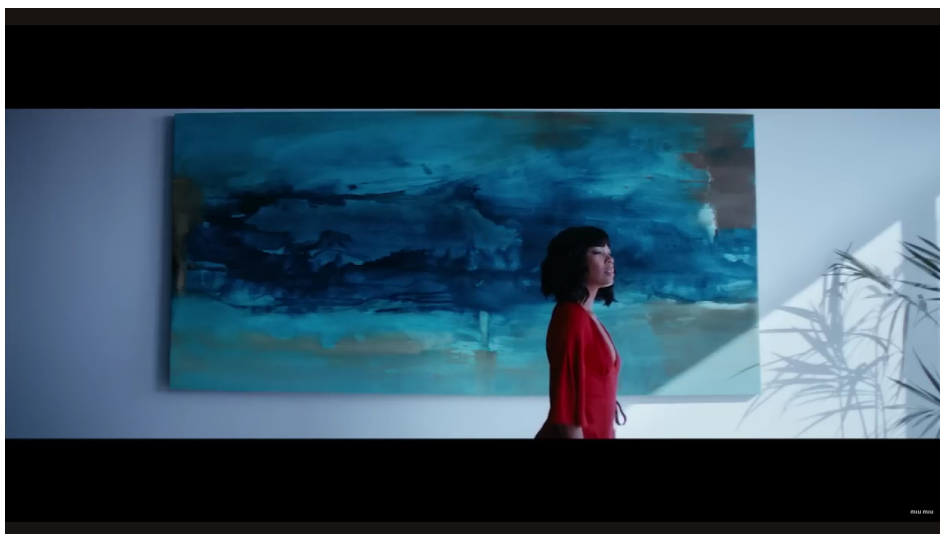
W trzeciej kategorii znalazły się utwory opowiadające o relacjach międzyludzkich. Może wydawać się, że jest to temat uniwersalny dla sztuki, jednak Lisa French (2021) wskazuje, że pochylenie się nad dynamiką i rozwojem więzi pomiędzy osobami i umieszczenie ich w centrum historii jest szczególnie symptomatyczne dla „kobiecego spojrzenia”. Wszystkie filmy z serii odnoszą się do tego zagadnienia, jednak wybrane utwory kładą szczególny nacisk na ukazanie złożoności relacji oraz ich różnorodność. *Somebody* (2014) w sposób komediowy ujawnia trudności w komunikacji z innymi ludźmi – potrzebujemy pośrednika, aby mieć śmiałość powiedzieć to, co naprawdę czujemy i myślimy. *Letter to My Mother for My Son* (2022) jest intymną refleksją nad więziami rodzinnymi i wspomnieniami. *That one day* (2016) oraz *Nightwalk* (2020) opowiada o osobach, które borykają się z samotnością i doświadczeniem bycia „innymi”, poszukują wsparcia, akceptacji oraz bezpiecznych relacji, w których mogłyby być sobą.

Dokumentalny utwór *In my room* (2020) został nakręcony w czasach lockdownu we Francji. Przedstawia odizolowaną reżyserkę zamkniętą we własnym mieszkaniu i pracującą nad filmem dla Miu Miu, który zdecydowała się oprzeć na nagraniach audio ze swoją babcią. Te rozmowy miały miejsce trzy miesiące przed śmiercią krewnej Diop. Teraz, zostawszy sama, autorka

przypomina sobie chwile z już nieobecną drogą dla niej osobą. Tematy podejmowane na nagraniach korespondują z kwestiami, z którymi z powodu pandemii musiała skonfrontować się duża część społeczeństwa: istotność relacji z innymi ludźmi, utrata bliskich, lęk przed śmiercią, samotnością i bezradnością, powrót myślami do przeszłości. Oszczędny w środkach formalno-stylistycznych *In my room* swoją siłę czerpie w refleksji wynikającej z zestawienia ścieżki audio – osobistej rozmowy babci i wnuczki – oraz obrazu: widz razem z Mati Diop (reżyserką, operatorką oraz bohaterką) przygląda się światu na zewnątrz, intymnym scenom z życia sąsiadów oraz samotnym chwilom autorki spędzonym przy pracy nad filmem.

Czwarta kategoria skupia się na badaniu oraz prezentacji świata wewnętrznego postaci. Dążenie do ukazania perspektyw psychologicznych jest mocno powiązane z innymi charakterystykami „kobiecego spojrzenia” i występuje prawie we wszystkich filmach z serii *Women's Tales*. Najczęściej ten cel osiąga się za pomocą specyficznego zastosowania środków formalnych, które służą przekazaniu stanów emocjonalnych postaci, uzewnętrznieniu ich uczuć i uczynieniu ich jak najbardziej czytelnymi dla widzów. Do czwartej kategorii wybrałam dzieła, dla których szczególne znaczenie ma ukazanie personalnej perspektywy bohaterki oraz jej przeżyć, i w których za pomocą języka filmowego zostaje podjęta próba wejścia w świat wewnętrzny drugiej osoby: *The Door* (2013), *Spark and Light* (2014), *Seed* (2016), *Carmen* (2017), *Brigitte* (2019), *Shangri-La* (2021) oraz *I Am The Beauty Of Your Beauty, I Am The Fear Of Your Fear* (2024). Część tych utworów ogranicza fabułowtórczą rolę tekstu, co powoduje, że szczególnego znaczenia nabiera warstwa wizualna, jej relacja ze ścieżką dźwiękową oraz rozwiązania formalno-stylistyczne. Nacisk zostaje położony na wytworzenie poczucia dostępu do świata wewnętrznego bohaterek. To osiąga się dzięki technikom subiektywizacji, introspekcjom, uważnemu przyglądaniu się postaci oraz zasygnalizowaniu demonstracji obrazów mentalnych, a nie obiektywnie postrzeganej rzeczywistości.

The Door jest filmem, który w czytelny sposób komunikuje stan wewnętrzny bohaterki – za pomocą odpowiednio dobranych środków formalnych opowiada o smutku, emocjonalnym wyczerpaniu oraz przezwyciężeniu tych stanów. Ścieżka dźwiękowa składa się wyłącznie z kompozycji muzycznych, których tekst streszcza historię bohaterki oraz wprost wyraża jej uczucia. Format obrazu (2,85:1) jest wykorzystany dla podkreślenia samotności postaci. Czytelności nastroju służą również kolory i światło: w scenach ukazujących wyalienowanie bohaterki, jest wykorzystywana chłodna dominanta kolorystyczna z obfitością granatowych odcieni, które korespondują z funkcjonującym w języku angielskim związkiem pomiędzy kolorem niebieskim a smutkiem. Komunikacja ze znajomymi wprowadza więcej jasnego oświetlenia oraz ciepłych barw: czerwonej i brązowej. Na końcu filmu, po podjęciu decyzji i pokonaniu trudnego stanu emocjonalnego, kobieta opuszcza już wypełnioną światłem, ale wciąż lazurową przestrzeń domu. Zastosowane rozwiązania formalne pozwalają na uzewnętrznienie uczuć bohaterki i klarowne przekazanie ich widzom.



Il. 9. *The Door*, 2013, 9'20", reż. A. DuVernay, kadr 4'13"

Fot. Kanał You Tube Miu Miu [dostęp: 18.01.2025].



Il. 9. *The Door*, 2013, 9'20", reż. A. DuVernay, kadr 0'10"

Fot. jak wyżej.

W filmach *Carmen* oraz *Brigitte* zostaje podjęta próba stworzenia portretów bohaterek (co jest zasygnalizowane już na poziomie nazwy), za pomocą przejścia ich sposobu postrzegania świata. W tym celu są wykorzystywane specyficzna kolorystyka, stopklatki, odseparowanie obrazu od ścieżki dźwiękowej, zakłócenie spójności czasoprzestrzeni oraz zdjęcia nakładane (w utworze Chloë Sevigny). Komentarz pozakadrowy służy autorefleksji kobiet nad własnym życiem, dorobkiem, doświadczeniami i uczuciami. Głos z offu czasami w sposób prosty opowiada o emocjach bohaterek, a czasami widz może wywnioskować o ich stanie wewnętrznym z relacji pomiędzy warstwą wizualną a audialną. Carmen Lynch i Brigitte Lacombe wykonują zawody, które polegają na przyglądaniu się ludziom, zauważeniu ich cech charakterystycznych, a następnie stworzeniu wyrazistych portretów. Pierwsza jest komiczką i artystką stand-upową, druga – fotografką. Dla ich prac szczególne znaczenie ma wrażliwość osobista autorek, która pozwala przetworzyć świat zewnętrzny na dzieła artystyczne, naznaczone ich osobistą ekspresją. Dlatego filmy na poziomie formalnym starają się wyrazić indywidualność bohaterek, która jest kluczowa dla ich twórczości.

PODSUMOWANIE

Heterogeniczność serii *Women's Tales* sprawia, że wyszczególnienie wspólnych dla wszystkich utworów decyzji stylistycznych lub tematycznych, które jednocześnie świadczyłyby o „kobiecyim spojrzeniu”, jest karkołomne i sprowadzałoby się do demonstracji doświadczenia bycia kobietą. W filmach Miu Miu da się jednak uchwycić powracające wątki i decyzje formalne, które mogłyby stanowić cechy charakterystyczne „female gaze”.

Na poziomie języka filmowego można wydzielić wspólne dla krótkich metraży próby unikania fragmentaryzacji ciał, posłużenie się zbliżeniami na twarz, spojrzenie do kamery, uzewnętrznienie emocji i indywidualnego sposobu percepcji przez postaci. Inne rozwiązania formalne z reguły są sfunkcjonalizowane wobec treści utworu i efektu, który chce osiągnąć – celem jest tu wyprowadzenie z odbioru automatycznego, konstrukcja przekazu krytycznego, rewizja konwencji i stereotypów, subiektywizacja, gra z oczekiwaniami widza lub zaangażowanie w świat wewnętrzny protagonistki.

Na poziomie historii nierzadko występuje temat odzyskiwania swojej podmiotowości przez kobietę lub ukazanie społecznych i kulturowych mechanizmów uprzedmiotowienia. Podmiotowość postaci jest przedstawiana jako jej cecha immanentna, która przejawia się na różne sposoby i w różnych dziedzinach życia. Często istotnym elementem utworów jest ukazanie więzi społecznych oraz codzienności bohaterki. Zauważalny jest powracający motyw zajmowania przez kobietę pozycji dyskretnego obserwatora, która nie sprowadza jej do biernego świadka, lecz ukazuje dążenie do głębszego rozumienia świata.

W przypadku całego projektu *Women's Tales* teoria „female gaze” pozostaje czymś pomiędzy wierszami: „kobiece spojrzenie” jest domniemane jako immanentne dla dorobku zaproszonych twórczyń oraz automatycznie znajdujące wyraz w krótkich metrażach Miu Miu, jednak jako koncepcja nigdy nie zastała wprost ustalona przez firmę, nie jest rozpatrywana jako wspólna poetyka, a sam dom mody nie stawia sobie za cel potraktowania tego jako zagadnienia teoretycznego, które potrzebuje zbadania i opracowania. Zastosowane rozwiązania formalne i tematy są charakterystyczne dla danych twórczyń, trudno tu więc mówić o radykalnej innowacyjności w kontekście sztuki audiowizualnej. Dlatego rozwój i poszerzenie „kobiecego spojrzenia” w kinie przez projekt Miu Miu odbywa się jako skutek uboczny marketingowego zaangażowania się domu mody w feminizm w branży filmowej. Seria *Women's Tales* jest wygodnym narzędziem dla autopromocji, dotarcia do różnorodnych grup konsumenckich i wzmocnienia statusu marki. Pozwala na precyzyjną prezentację szerokiego spektrum współczesnej kobiecości, dywersyfikację wzorów i obrazów kobiet w kulturze i przestrzeni medialnej. Jest pewnego rodzaju wsparciem dla współczesnych artystek, jednak przede wszystkim służy zwiększeniu atrakcyjności Miu Miu. Za pomocą mecenatu firma dokonuje przyjęcia intelektualnego i „awangardowego” statusu patronowanych dzieł i twórczyń oraz dyskursu feministycznego (wraz z jego wartościami i kapitałem symbolicznym, łączącym wpływowe postaci oraz praktyki artystyczne z różnych dziedzin i okresów historycznych). W przypadku Miu Miu i Prada Group zaangażowanie się w ruch na rzecz praw kobiet i równości płci nie sprowadza się do powierzchownej eksploatacji feminizmu – koncern podejmuje realne działania mające poprawić społeczne i ekonomiczne pozycje kobiet – jednak w pierwszej kolejności służy to reklamie i wzmocnieniu marki.

Trudną kwestią jest pytanie o rzeczywisty wpływ projektu *Women's Tales* na branżę filmową i kino głównego nurtu. Mimo otwartego dostępu do krótkich metraży w Internecie oraz pozornej demokratyczności medium filmowego seria z założenia jest lokowana w kręgu kultury elitarnej i jest adresowana do widza z nią się utożsamiającego. Marka dąży do wyraźnego zasygnalizowania przynależności projektu do kultury wysokiej, co przejawia się w doborze autorek zaproszonych do współpracy, premierach na festiwalach oraz stosowanych środkach formalno-stylistycznych. Nawet częste czerpanie z kultury popularnej i odwołanie się do uniwersalnych tematów i kodów jest umotywowane charakteryzującym klasę wyższą szerokim spektrum zainteresowań (Bourdieu, 2005). Oprócz tego filmy domów mody funkcjonują w specyficznej przestrzeni medialnej: są umieszczone na stronach internetowych i w mediach społecznościowych marki, gdzie po nie sięgają lojalni konsumenci i konsumentki (nie tylko wytworów materialnych, ale wszystkiego, co produkuje dom mody); lub prezentują się na festiwalach i platformach streamingowych, których odbiorcy są postrzegani jako koneserzy o wysokim kapitale kulturowym. Oczywiście, działanie

to wpisuje się w komercyjne cele, które ma przed sobą firma – poszerzenie grupy odbiorczej i wzmocnienie zaangażowania osób już zainteresowanych – jednak same utwory i wytwarzane przez nie praktyki artystyczne dotyczące „kobiecego spojrzenia” pozostają odseparowane od kina głównego nurtu.

W wyniku przekrojowej analizy serii *Women's Tales* można stwierdzić, że projekt ten, mimo swoich zadań marketingowych i komercyjnych, umożliwia nakręcenie utworów, reprezentujących „kobiece spojrzenie” w filmie. Swoboda twórcza pozwala autorkom na indywidualną interpretację „kobiecości”, dzięki czemu powstają dzieła, które nie są ograniczone wymaganiami rynku filmowego oraz oczekiwaniami widzów, ale wpływ tych utworów na kondycję branży i wygląd współczesnego kina jest ograniczony. Projekt wpisuje się w dyskurs kina kobiecego i umożliwia jego rozwój, który jednak wciąż pozostaje poza sztuką głównego nurtu. Formalna, conceptualna i tematyczna różnorodność krótkich metraży pokazuje brak jednego i uniwersalnego pojęcia „female gaze”, którego realizacja byłaby możliwa przez spełnienie kilku wymagań. Jednak powtórzenia pewnych wątków i chwytów wskazują na możliwość kontynuacji rozważań nad zagadnieniem „kobiecego spojrzenia” jako osobnej poetyki w kinie.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin – Une révolution à l'écran*. Paris: Oliver.
- Caoduro, E. (2017). 'Women's tales': postfeminist adventures into consumerville. *Comunicazioni Sociali*, 1, s. 37–42.
- Cervulle, M. (2023). Blinded by the “male gaze”. Critical genealogy of a controversial concept. *Études de communication*, 61(2), s. 189–212.
- Corbett, A. (2023). *In Search of The Female Gaze: The Evolving Possibilities of Postfeminist Aesthetics in Contemporary Film and Literature*.
- French, L. (2021). The 'Female Gaze'. W: French, L., *The Female Gaze in Documentary Film*. London: Palgrave Macmillan, s. 53–70.
- Helman, A. (2007). Koncepcje feministyczne. W: Helman A. i Ostaszewski, J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 279–293.
- Hooks, B. (1992). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. W: Hooks, B. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: MA: South End Press, s. 115–131.
- Kaplan, E. A. (1990). Is the Gaze Male? W: Kaplan, E. A., *Women and Film Both Sides of the Camera*. Routledge, s. 23–35.
- Miller, N. K. (2007). Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka. W: A. Burzyńska i M.P. Markowski, (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak, s. 487–513.
- Mulvey, L. (2001). Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History. *Lectora*, 7, s. 5–14.
- Mulvey, L. (2010). Kino, feminizm i awangarda, tłum. J. Murczyńska. W: K. Kuc, i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 60–79.

- Mulvey, L. (2010). Ponowne refleksje nad Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946), tłum. J. Majmurek. W: K. Kuc i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 79–90.
- Mulvey, L. (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, tłum. J. Mach. W: K. Kuc i L. Thompson, (red.), *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, s. 33–48.
- Radkiewicz, M. (2010). „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Radkiewicz, M. (2022) Laura Mulvey o władzy spojrzenia, kinie i sztuce kobiet. W: Radkiewicz, M. *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 125–175.
- Snow, E. (1989). Theorizing the Male Gaze: Some Problems. *Representations*, 25, s. 30–41.
- Tobin, E. Ch. (2010). *Toward a Queer Gaze: Cinematic Representations of Queer Female Sexuality in Experimental/avant-garde and Narrative Film*. Floriada: University of Florida.

Netografia

- XXI Giornate degli Autori. *Giornate degli Autori, a quick presentation*. Giornatedegliautori.com. Online: <https://www.giornatedegliautori.com/en/about-us/> [dostęp: 16.11.2024].
- Balsom, E. (2020). *In Search of the Female Gaze*, Cinema-Scope.com. Online: <https://cinemascope.com/features/in-search-of-the-female-gaze/> [dostęp: 31.10.2024].
- Bell, V. i Gunaratnam, Y. (2017). *How John Berger Changed Our Ways of Seeing Art*, Theconversation.com. Online: <https://theconversation.com/how-john-berger-changed-our-way-of-seeing-art-70831> [dostęp: 01.11.2024].
- Day, E. (2018). *Haifaa Al Mansour Brings a New Tale Set in Saudi to Venice*, En.vogue.me. Online: <https://en.vogue.me/culture/lifestyle-and-travel/haifaa-al-mansour-miu-miu-womens-tales-venice-film-festival/> [dostęp: 11.11.2024].
- Giornate degli Autori. Comunicato stampa / press release (2024). *A whirl through the numbers*. Giornatedegliautori.com. Online: <https://www.giornatedegliautori.com/en/news-2024-en/a-whirl-through-the-numbers-eng/> [dostęp: 18.11.2024].
- Loreck, J. (2016). *Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze?* Theconversation.com. Online: <https://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486> [dostęp: 31.10.2024].
- Morse, N. i Herold, L. (2021). *Beyond the gaze: seeing and being seen in contemporary queer media*, Jumpcut.org. Online: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc60.2021/MorseHerold-BeyondGaze/index.html> [dostęp: 31.10.2024].
- Papier Tiger Television. *Sisterhood™: Hyping The Female Market*, Online: <https://papertiger.org/sisterhood-hyping-the-female-market/> [dostęp: 03.11.2024].
- Prada Group Media (2017). *Miu Miu Women's Tales Conversations*. Pradagroup.com. Online: <https://www.pradagroup.com/en/news-media/press-releases-documents/2017/17-08-00-mmwt-conversations.html> [dostęp: 12.11.2024].
- Prada Group. Perspectives / special projects. The Prada Group and Cinema (2024). *Miu Miu and Cinema*. Pradagroup.com. Online: <https://www.pradagroup.com/en/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-group-cinema.html> [dostęp: 16.11.2024].
- Soloway, J. (2017). *The Female Gaze*, Artschoolportal.com. Online: <https://artschoolportal.com/2017/12/jill-soloway-on-the-female-gaze-2016/> [dostęp: 31.10.2024].
- Tefler, T. (2018). *How Do We Define the Female Gaze in 2018?*, Vulture.com. Online: <https://www.vulture.com/2018/08/how-do-we-define-the-female-gaze-in-2018.html> [dostęp: 31.10.2024].
- YouTube Miu Miu playlist (2024). *Miu Miu Women's Tales | Short-Film Series*. YouTube.com. Online: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ7gl-oZXXwVqbXzshnqHmzIIMd4jL13I> [dostęp: 16.11.2024].

YouTube TIFF Originals (2016). *Soloway Jill on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*, Online: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> [dostęp: 31.10.2024].
 Żmigrodzki, P. (2024). Skopofilia, W: *Wielki Słownik Języka Polskiego*. Online: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/105894/skopofilia> [dostęp: 14.01.2024].

Filmografia

Brigitte, 2019, reż. Lynne Ramsay. Włochy–Wielka Brytania: Somesuch, Hi! Production.
Carmen, 2017, reż. Chloë Sevigny. USA: Miu Miu, Hi! Production.
De Djess, 2015, reż. Alice Rohrwacher. Włochy: Miu Miu, Tempesta, Hi! Production.
El Affaire Miu Miu, 2024, reż. Laura Citarella. Argentyna: El Pampero Cine, Hi! Production.
Eye Two Times Mouth, 2023, reż. Lila Avilés. Meksyk: Cine Canibal, Limerencia Films, Hi! Production.
Hello Apartment, 2018, reż. Dakota Fanning. USA: a Next Wednesday, Ghost Robot, Hi! Production.
House Comes with a Bird, 2022, reż. Janicza Bravo. USA: Prettybird, Hi! Production.
I Am The Beauty Of Your Beauty, I Am The Fear Of Your Fear, 2024, reż. Chui Mui Tan. Malezja–Włochy: Da Huang Pictures, Miu Miu, Hi! Production.
I and the Stupid Boy, 2021, reż. Kaouther Ben Hania. Francja–Włochy: Tanit Films, Hi! Production.
In my room, 2020, reż. Mati Diop. Francja, Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
It's Getting Late, 2012, reż. Massy Tadjedin. Włochy–USA: Miu Miu, Hi! Production.
Le donne della Vucciria, 2013, reż. Hiam Abbass, Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
Les 3 Boutons, 2015, reż. Agnès Varda. Francja: Miu Miu, Hi! Production.
Letter to My Mother for My Son, 2022, reż. Carla Simón. Hiszpania: Elástica Films, Kino Produzioni, Hi! Production.
Muta, 2011, reż. Lucrecia Martel, Włochy–Argentyna: Miu Miu, Hi! Production.
Nightwalk, 2020, reż. Małgorzata Szumowska. Włochy–Polska: Miu Miu, Hi! Production.
Seed, 2016, reż. Naomi Kawase. Japonia: Miu Miu, Hi! Production.
Shako Mako, 2019, reż. Hailey Gates, Włochy–USA: Ways & Means, Hi! Production.
Shangri-La, 2021, reż. Isabel Sandoval. USA: Team 713 Entertainment, Hi! Production.
Sisterhood™: Hying the Female Market, 1993. USA: Paper Tiger SouthWest.
Somebody, 2014, reż. Miranda July, USA: Ways & Means, Miu Miu, Hi! Production.
Spark and Light, 2014, reż. So Yong Kim. Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
Stane, 2023, reż. Antoneta Alamat Kusijanović. Chorwacja–Włochy: Eclectica, Ellectrica, Hi! Production.
That one day, 2016, reż. Crystal Moselle. USA: Miu Miu, Somesuch, Hi! Production.
(The [End] of History Illusion), 2017, reż. Celia Rowson-Hall. USA: Hi! Production.
The Door, 2013, reż. Ava DuVernay. USA–Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
The Powder Room, 2011, reż. Zoe Cassavetes. Włochy: Miu Miu, Hi! Production.
The Wedding Singer's Daughter, 2019, reż. Haifaa Al-Mansour. USA–Włochy: Anonymous Content, Hi! Production.
The Woman Dress, 2012, reż. Giada Colagrande. Włochy–USA: BRW, Hi! Production.

“FEMALE GAZE” IN THE SERIES *WOMEN'S TALES* – BETWEEN BRANDING STRATEGY AND FEMINIST SELF-REFLECTION**Abstract**

The text is concerned with the analysis of the *Women's Tales* series of short films in terms of their representativeness for the theory of the “female gaze.” The starting point for the discussion is the problem of companies' involvement in the movement for gender equality and in the cultural industry solely for marketing purposes, which leads to brands' consumption of feminist discourse and the symbolic capital of the invited authors, with negligible significance of the projects for art and society. Therefore, the central question of the article is to what extent the initiative of the fashion house Miu Miu, which aims to support women in the film industry, uses the poetics of “female gaze” and enables its development and dissemination. The first part of the text – theoretical – discusses the concept of the “female gaze” and, based on four conceptions of “female gaze,” defines its characteristics. The second part – analytical – consists of a comprehensive analysis of films from the *Women's Tales* series, which are divided into four categories according to the dominant determinant of the “female gaze.” The inspection of the shorts enables them to be linked to various aspects of the “female gaze,” confirming the feminist dimension of the series and its critical approach to visual fetishism. Nevertheless, the Miu Miu project itself and the works produced within its framework, due to institutional conditions, have limited impact on mainstream art and remain the preserve of elite culture.

Keywords:

“Female gaze”, feminism, women's cinema, film poetics, “Women's Tales”