

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (10) 2011
doi:10.4467/2084395XWI.12.023.0545

Małgorzata Radkiewicz

Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych¹

Feministyczna myśl filmowa cechuje się wielowątkowością oraz różnorodnością stanowisk, wynikającą i z osadzenia historycznego, i z metodologii. Cechą wspólną tych koncepcji jest dążenie do krytycznego odczytania oraz redefinicji pojęć dotyczących kreacji, z uwzględnieniem kulturowego, ideologicznego i technologicznego kontekstu. Próba omówienia roli i miejsca feminizmu w teorii filmu, podobnie jak odpowiedź na pytanie o istotę literackiej krytyki feministycznej, będzie raczej dążeniem do tego, by

[...] zrekonstruować różne manifestacje odpowiedzi na ten temat: różne typy dyskursów, różne uwarunkowania, które przemieszczały się w czasie i które stwarzały często odmienne perspektywy myślenia².

Zwłaszcza że feministyczna – czy zainspirowana feminizmem – refleksja nad kinem jest naturalną konsekwencją wewnętrznej dynamiki tej dyscypliny, która

[...] przestaje być teorią izolowanego, wyodrębnionego zjawiska [...], a staje się teorią zjawiska kulturowego uwikłanego w splót uwarunkowań, zależności i relacji wielorakiej natury³.

Cechą charakterystyczną studiów teoretycznofilmowych jest ich dialogiczny stosunek do własnej przeszłości, która „kształtuje i zmienia tradycję tej dyscypliny, uruchamiając jedne obszary, a przewartościowując bądź wyłączając inne”⁴. Perspektywa feministyczna w teorii i filmowych analizach oznacza łączenie wątków kobiecocentrycznych, genderowych i queerowych z ujęciem

¹ W tekście wykorzystane zostały materiały szczegółowo omówione w książce M. Radkiewicz: „*Władczynie spojrzenia*”. *O kinie i sztuce kobiet*, Kraków 2010.

² K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 12.

³ A. Helman, *Współczesna myśl filmowa* [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, *op.cit.*, s. 14.

⁴ *Ibidem*, s. 13.

interkulturowym i intermedialnym. Spojrzenie na tego rodzaju dorobek badawczy będzie więc myśleniem „w kategoriach dodawania, nawarstwiania, a także [...] dialogowania i walk, [...] wyciszania sporów i manifestacji sprzeczności”⁵.

Teoria filmu a feminizm

W refleksji teoretycznofilmowej perspektywa feministyczna obecna jest od lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy zaczęto podejmować kwestie związane z płciowym nacechowaniem kinowego spektaklu oraz modeli reprezentacji. Ze względu na zmianę metodologii oraz problemów badawczych można wyodrębnić trzy fazy rozwoju filmowej myśli feministycznej.

Pierwsza faza związana jest z rozwojem nurtu feministycznego w krajach anglosaskich, zintensyfikowanym na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Na amerykańskich oraz brytyjskich uniwersytetach pojawiły się wówczas nowe dyscypliny: studia kobiece (*women's studies*) oraz studia filmowe (*film studies*). Ich wprowadzenie w postaci odrębnych kursów pozwoliło na wypracowanie narzędzi i terminologii stanowiących podstawę feministycznej teorii filmu. Wśród podejmowanych wątków dominowały tematy związane z krytyką dyskursu kina klasycznego, jego mechanizmami i modelami – zwłaszcza kobiecej – reprezentacji. Inną ważną kwestią była filmowa twórczość kobiet, traktowana jako sposób alternatywnej, „opozycyjnej” kreacji. Analizy kobiecego autorstwa, jego poetyki i problematyki dokonywano zarówno w ujęciu historycznym, jak i w odniesieniu do prac współczesnych. Połączenie pracy naukowej z aktywizmem feministycznym pozwoliło na równoczesne dyskutowanie tradycyjnego kina i wypracowywanie jego alternatywy na obszarze kina kobiet.

Festiwalom kina kobiet o charakterze propagatorskim towarzyszyły seminaria i spotkania naukowe. Występowały na nich teoretyczki, takie jak E. Ann Kaplan, prowadząca od roku 1972 zajęcia o filmie w ramach *women's studies*, czy Laura Mulvey, która w 1973 roku wygłosiła na konferencji swój słynny referat o przyjemności wzrokowej i kinie narracyjnym, opublikowany w czasopiśmie „Screen” dwa lata później. Przedstawicielki środowiska akademickiego upowszechniały swoje koncepcje w wyspecjalizowanych periodykach, a nowo powstała „Camera Obscura” o podtytule: „Feminist, Culture and Media Studies”, stała się forum dla feministycznych dyskusji wokół kina i mediów.

Feministyczna teoria filmu lat siedemdziesiątych koncentrowała się na krytycznym odczytywaniu ideologii kina klasycznego oraz sposobach tworzenia w nim wizerunków płciowych. Równocześnie stosowano ujęcie dyskursywne oraz diegetyczne, dokonując krytycznej analizy mechanizmów kinowej repre-

⁵ K. Kłosińska, *Krytyka...*, s. 11.

zentacji i komunikacji lub interpretując pojedyncze dzieła bądź cały dorobek poszczególnych twórców. Inspiracją i źródłem terminologii, a zarazem obszarem polemik była semiotyka, marksizm, Althusserowska koncepcja ideologii oraz psychoanaliza ze swoimi odczytaniem podmiotowości i seksualności. Wypracowywanie adekwatnego języka oraz zasobu podstawowych pojęć było integralną częścią rozważań o charakterze reinterpretacyjnym i subwersywnym. Feminizm był dla teoretyczek i teoretyków narzędziem umożliwiającym takie ukazanie mechanizmów kinowej reprezentacji, by wyeksponować obecne w nich odniesienia do patriarchalnej relacji płci. Ponadto feministyczna aktywność akademicka i filmowa kobiet miała stanowić alternatywę dla męskiego modelu kinowego autorstwa oraz budowania znaczeń za pośrednictwem dominujących (również męskich) kodów. Odzwierciedleniem tego rodzaju postaw jest kanoniczny tekst Laury Mulvey poświęcony przyjemności wzrokowej w kinie narracyjnym. Stał się on inspiracją i punktem odniesienia – także krytycznego – dla badaczy kolejnych dekad, także dla samej autorki, która z perspektywy lat dokonała redefinicji zawartych w nim kategorii⁶.

Krytyczna postawa wobec klasycznych produkcji hollywoodzkich charakteryzowała również badaczki skupione na postaciach kobiet jako autorek i uczestniczek spektaklu filmowego. Szczegółowa analiza wizerunków kobiecości w amerykańskich filmach znalazła się w publikacji Molly Haskell, która portrety bohaterki zinterpretowała w kategoriach opowiadania o „czci” – w kinie niemym, oraz „gwałcie” – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych⁷. Omawiane obrazy autorka uznała za wyraz patriarchalnych mitów rezygnacji z wolności i poświęcenia kobiet. Tymczasem Claire Johnston stwierdziła, że tylko kobiece kino buntu może przełamać stereotypowe konwencje obrazowania kobiet na ekranie⁸. Lata siedemdziesiąte to okres manifestacyjnego odrzucania przez reżyserki zasad klasycznego kina, zwłaszcza dotyczących iluzyjnej narracji oraz przeźroczystości kinowego spektaklu. W ich filmach dominowała estetyka „buntu”, polegającego przede wszystkim na dekonstrukcji modelu kobiecej reprezentacji jako erotycznego obiektu, związanej z zaspokajaniem męskiej przyjemności patrzenia.

Kino w perspektywie genderowej

Wraz z ewolucją myśli feministycznej Drugiej Fali w latach osiemdziesiątych zaczęły pojawiać się głosy krytyczne wobec feministycznej teorii filmu, zwłaszcza tej zorientowanej semiotycznie i psychoanalitycznie. Zarzucano jej

⁶ L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.

⁷ M. Haskell, *Od czci do gwałtu*, przeł. N. Falkowska, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 21–27.

⁸ Zob. C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384.

przede wszystkim zbyt wąskie zawężenie perspektyw badawczych i stosowanie zbyt wąskich definicji kobiety oraz kobiecości. Nowe wątki i pojęcia w badaniach nad filmem oraz reżyserską twórczością kobiet zaczęły się pojawiać wraz z rozwojem czarnego feminizmu, studiów genderowych – zwłaszcza *gay studies* i *lesbian studies*, a także *men's studies*. Do zróżnicowania krytycznych ujęć przyczyniły się również inspiracje ze strony studiów kulturowych oraz teorii poststrukturalnych, na których oparła się między innymi Annette Kuhn⁹. W swojej analizie feministycznych aspektów kina kobiet wykorzystwała ona również francuską teorię feministyczną oraz prace Héléne Cixous, co pozwoliło jej podkreślić znaczenie i wewnętrzną złożoność kinowego odbioru. Kuhn stawia przy tym tezę, iż kobiecy charakter tekstu filmowego nie wynika z realizacji w nim jakiegoś ustalonego, sformalizowanego modelu kobiecości, lecz jest rezultatem subiektywnej lektury. Znaczenia nie są ostatecznie ustalone, lecz wciąż na nowo konstytuowane podczas czytania – na różne sposoby, w odmiennym czasie i kontekście. Ekspozuje badaczka różnicę pomiędzy indywidualnymi widzami, zaangażowanymi w proces tworzenia znaczeń, a społecznym (patriarchalnym) konstruktem publiczności, która, jej zdaniem, uczestniczy w akcie społecznej konsumpcji reprezentacji.

Podobną dyskusję z kulturową ideą Kobiety, nieprzystającą do rzeczywistego, podmiotowego bytu pojedynczych kobiet, podjęła w tym okresie również Teresa de Lauretis¹⁰. Semiotyczna analiza form kinowej ekspresji pozwoliła jej ukazać złożony system filmowych znaczeń i zinterpretować go z feministycznego punktu widzenia odbiorczyni, która „mówi nie” – jak deklaruje tytuł publikacji. Umieszczenie kina oraz ekranowych reprezentacji w kontekście społeczno-kulturowym pozwoliło teoretycznie zbadać technologie tworzenia *gender* oraz filmowych reprezentacji tożsamości płciowej. Wskazała przy tym na wiele uzależnień i instytucjonalnych powiązań, wpływających na sformułowanie obowiązujących wzorców męskości i kobiecości, przypisanych im wzorców osobowych, ról i reprezentacji.

O genderowych technologiach mówi też Steve Neale, który nawiązując do koncepcji Mulvey o „władcy spojrzenia”, dokonał analizy męskich wizerunków, interpretując je w kategoriach homoerotycznej przyjemności wzrokowej. Dokonał on analizy klasycznych filmów wojennych, gangsterskich i westernów, pokazując, że ich męscy bohaterowie są przedmiotem kontemplacji, a zarazem źródłem pożądania dla mężczyzn jako widzów. W filmach tych znajdują się bowiem sceny walki, użycia siły i przemocy, w których pokazuje się ciała mężczyzn, przekształcając ich obraz/spektakl, pobudzający seksualne fantazje patrzących. Genderowe restrykcje nakazują jednak stłumić zniwelować homoerotyczny wymiar spojrzenia mężczyzn, stąd ukrycie aspektów erotycznych pod konwencją brutalnej walki i agresji.

⁹ Zob. A. Kuhn, *Women's Genres* [w:] *The Sexual Subject: A Screen reader on Sexuality*, red. M. Merck, London, 1992, s. 306.

¹⁰ T. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984, oraz *idem, Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987.

Obok studiów nad męskosciami kluczową rolę w rozwoju teoretycznofilmowych interpretacji zarówno reprezentacji, jak i kina kobiet, odegrał czarny feminizm, a także studia postkolonialne. Nurty te szczególnie mocno zaznaczyły się w późnych latach osiemdziesiątych oraz w trzecim okresie rozwoju feministycznej myśli filmowej, trwającym od lat dziewięćdziesiątych. Przyczyniły się one do wpisania w obszar filmoznawczych badań problemów dotyczących odmienności rasowej, etnicznej i kulturowej oraz związanych z nią koncepcji tożsamości, a także form jej artystycznej ekspresji. Publikacje *bell hooks*¹¹ naruszyły homogeniczny dyskurs krytyczny, w którym dominowała problematyka białych kobiet na ekranie i za kamerą. Argumentacja czarnoskórej badaczki uwidoczniła selektywny i uniwersalizujący charakter definicji kobiecości, jakim posługiwały się feministki Drugiej Fali odnosząc się wyłącznie do białych kobiet i sposobów ich traktowania w kulturze. Ponadto w stosunku do reprezentacji *gender* oraz do kina kobiet widoczne stały się wpływy postmodernizmu oraz teorii *queer*. Spowodowało to poszerzenie warsztatu analitycznego o pojęcie tożsamości hybrydycznej i pluralistycznej, o performatywnym charakterze¹².

Krytyka feministyczna a kino kobiet

Problematyka kobiecej twórczości w kinie jest tym obszarem refleksji, na którym najwyraźniej zaistniały wątki związane z krytyką feministyczną. W badaniach historycznych kategoria „kino kobiet” pojawiła się dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, na fali ruchów kobiecych. Dostrzeżono wówczas znaczenie filmowego dorobku kobiet – i tych współczesnych, i tworzących w pierwszych dekadach istnienia X Muzy. Nastąpiły zmiany w systemach produkcji, dystrybucji, a także aktywność eksperymentalno-filmowa na uniwersytetach. Równocześnie zaczęły powstawać grupy produkcyjne, tworzące filmy feministyczne, a na uniwersyteckich studiach filmoznawczych pojawiły się wątki feministycznej teorii oraz krytyki filmowej. Z tego powodu badacze uważają, że kino kobiet jest złożoną krytyczną, teoretyczną i instytucjonalną konstrukcją, powstałą w wyniku określonych zainteresowań publiczności, twórców, dziennikarzy, kuratorów i pracowników naukowych. Założenie, że jest to „hybrydyczna koncepcja, wyrastająca z wielu ząbających się działań i dyskursów, definiowana w rozmaity sposób”¹³, pozwala na ciągłą reinterpretację samego pojęcia i poszerzanie obszarów jego stosowania.

¹¹ Zob. b. hooks, *Black Looks: Race and Representation*, London 1992.

¹² Zob. M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, 1997, oraz E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz [w:] *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.

¹³ A. Butler, *Women's Cinema. The contested screen*, London 2002, s. 2.

Różnorodność artystycznych postaw sprawia, iż trudno o jednolitą definicję kina kobiet. Jednak jak zauważa Teresa de Lauretis, istnieje pewna konfiguracja kwestii teoretycznych i estetycznych, które są w nim stale wyrażane i dyskutowane. Należy do nich problem kobiecego autorstwa oraz takich zmian w kodach kinowej reprezentacji, by w ich filmach wszystkie punkty widzenia i możliwe pozycje identyfikacji – z obrazem, bohaterem/ bohaterką, z kamerą – można było określić jako „żeńskie, kobiece albo feministyczne”¹⁴ (*female, feminine, or feminist*). Relacja między estetyką a teorią feministyczną oraz twórczością reżyserek, podkreśla de Lauretis, ma charakter dynamiczny i przybiera różną formę zależnie od kontekstu historycznego. Już sama kultura filmowa, jaka narodziła się w okresie Drugiej Fali feminizmu, łączyła dwa typy orientacji oraz praktyk podejmowanych przez artystki awangardowe i kobiety reżyserki. Pierwszy typ działań miał charakter interwencyjny i był podporządkowany idei „bezpośredniego dokumentowania dla celów aktywizmu politycznego, podnoszenia świadomości, wyrażania własnego ja, czy też poszukiwania pozytywnego wizerunku kobiety”¹⁵. Drugi typ ukierunkowany był natomiast na eksperymenty formalne oraz pracę nad samym medium, czy też raczej nad „kinowym aparatem, rozumianym jako technologia społeczna – w celu analizy, lecz także uwolnienia się od zakorzenionych w reprezentacji kodów ideologicznych”¹⁶.

Podział ten odpowiada tendencjom w feministycznej kulturze filmowej, na jakie wskazała Laura Mulvey, wyróżniając w niej dwa okresy. Początkowo reżyserki i artystki dążyły do zmiany „treści kinematograficznego reprezentowania”¹⁷, tak by rejestrowały one realistyczne wizerunki kobiet i ich życiowych doświadczeń. Z czasem feministyczną strategię łączenia „elementu uświadamiania z propagandą”¹⁸ zastąpiły eksperymenty z formą i środkami filmowej ekspresji. Uwaga autorek przeniosła się na sam język opowiadania i obrazowania, mający stanowić opozycję wobec narracyjności i iluzyjności modelu hollywoodzkiego.

Jedną z najczęściej dyskutowanych i omawianych kwestii związanych z kinem kobiet jest zagadnienie autorskiej polityki reżyserek. Z kobietą jako autorką kinową Angelą Martin wiąże się termin „kinopisanie” (*cinécriture*), za pomocą którego Agnès Varda opisywała specyfikę filmowej, także swojej, twórczości¹⁹. Francuska reżyserka uważała, iż kinopisanie jest odpowied-

¹⁴ T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987, s. 133.

¹⁵ T. de Lauretis, *Estetyka a teoria feministyczna: ponowne przemyślenie kobiecego kina*, „Panopticum” 2005, nr 4, s. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. Mulvey, *Feminizm, Film and the Avant-Garde*, „Framework” 1976, nr 10, s. 6. Cyt. za: T. de Lauretis, *Estetyka a teoria...*, s. 16.

¹⁹ Autorka artykułu zwraca uwagę, że francuski termin jest niezręcznie tłumaczony na angielski jako *filmic writing* (filmowe pisanie). Zaproponowana tu polska forma: kinopisanie, wydaje się bardziej adekwatna do idei Vardy. A. Martin, *Refocusing Authorship in Women's Film-*

nikiem stylu literackiego pisania. Obejmuje bowiem „cięcia, ruch, punkty widzenia, rytm filmowania i montowania, rozważane i wyczuwane w taki sposób, w jaki pisarz wybiera głębię i znaczenie zdań, rodzaj słów, [...] ilość rozdziałów, posuwających opowiadanie bądź zatrzymujących jego bieg”²⁰. Martin podkreśla, że definicję tę należy traktować jako punkt wyjścia do rozważań kobiecego autorstwa. Jej podmiotowy charakter zmusza bowiem do wyjścia poza dominujące teorie autora i wyekspozowania „kobiecego głosu”, który należy badać w odniesieniu do indywidualnych działań reżyserek, a nie jakiejś „uprawomocnionej definicji autorstwa”²¹. Można wówczas dostrzec „konceptualny i estetyczny”²² aspekt prac kobiet, a także określić rządzące nimi mechanizmy oraz ich subiektywne wzorce.

Miejsce i status aktorek, reżyserek i producentek na obszarze kina zmieniły się wraz z rozwojem mediów, zależnie od działania złożonych czynników społeczno-kulturowych, ekonomicznych i politycznych. Uwzględniając wszystkie te uwarunkowania, E. Ann Kaplan dokonała historycznego oglądu sytuacji kobiet w amerykańskim przemyśle filmowym, po czym wydzieliła cztery następujące po sobie fazy, ze względu na dokonującą się „zmianę paradygmatów”²³. Zakłada przy tym, że w poszczególnych przedziałach czasowych panowały odmienne warunki życia i pracy, co wymagało od twórczyń filmowych – a także badaczek i teoretyczek – przyjęcia innej „strategii oporu” oraz „interwencyjnych punktów widzenia”²⁴. Każda z opozycyjnych postaw inaczej traktowała zagadnienie kobiecej kreacji i filmowego autorstwa, wyboru przez kobiety tematów oraz adekwatnej estetyki, a także relacji twórczyń do technologii kinowych i medialnych.

Pierwsze dwie fazy w podziale Kaplan obejmują okres pionierek kina w Ameryce, od roku 1906 do 1930, kiedy zaczyna się druga faza klasycznego Hollywoodu, trwająca do 1960 roku. W pionierskim okresie kina, zauważa autorka, niewiele było postaci aktywnych zawodowo, choć liczba pracujących kobiet stale się powiększała, także w przemyśle filmowym. Wśród kadry amerykańskich wytwórni kobiece nazwiska pojawiły się już około roku 1906. Było to więc w tym samym okresie, gdy w Paryżu zaczęła realizować filmy Alice Guy Blaché, zanim przyjechała do Stanów Zjednoczonych i założyła własną wytwórnię filmową w 1910 roku. Osiągnięciem, podkreśla badaczka, była dla nich już sama możliwość stania za kamerą i uzyskanie zgody na produkcję filmów. Setki tytułów w dorobku Blaché czy Lois Weber świadczą o ich ogromnej aktywności twórczej oraz kreatywności, widocznej w kon-

making [w:] *Women Filmmakers: refocusing*, red. J. Levitin, J. Plessis, V. Raoul, New York, London 2003, s. 35.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 36.

²² *Ibidem*, s. 35.

²³ E.A. Kaplan, *Kobiety, kino...*, s. 311.

²⁴ *Ibidem*.

strukcji kobiecych postaci oraz fabułach o kobiecej codzienności, problemach i stanach emocjonalnych.

Lata sześćdziesiąte zapoczątkowały trwającą do lat dziewięćdziesiątych XX wieku fazę „oporu”, związanego – zaznacza Kaplan – ze sprzeciwem przede wszystkim białych kobiet, wobec wykluczania ich ze sfery artystycznej i intelektualnej. Równocześnie z pracami teoretycznymi powstawały fabularne, dokumentalne i eksperymentalne filmy kobiet. Ich twórczynie pragnęły dyskutować w nich własne przekonania i ukazywać wszystkie aspekty kobiecej egzystencji. Awangardowa twórczość Germaine Dulac w Europie oraz Mai Deren w Ameryce stała się inspiracją dla autorek chcących sięgać po tematy oraz środki wyrazu spoza głównego nurtu kina. Poszukiwaniom stylistycznym towarzyszył zwrot ku nowym technologiom – takim jak wideo – w których widziały szansę na stworzenie autorskich form filmowych.

Twórcze poszukiwania na obszarze kina kobiet były kontynuowane także w kolejnej dekadzie, jednak w latach 1990–2000 nastąpiła zmiana retoryki feministycznej. Zamiast idei „unifikacji” i jednorodności kobiet pojawiło się założenie, że „nie ma jednego, lecz wiele »my«”, stąd określenie tego okresu przez Kaplan mianem dekady wielokulturowych filmów kobiet²⁵. Niezależne produkcje kina kobiet przyczyniły się do pluralizmu tematycznego, stylistycznego i ideologicznego, podporządkowanego wyrażeniu kobiecej różnorodności. Celem wielokulturowej twórczości kobiet stało się wytworzenie nowych form reprezentacji, polemicznych wobec wcześniejszych stereotypów i przedstawień, proponujących nowe sposoby patrzenia, a także odczytywania przeszłości oraz „nowe potraktowanie międzyrasowego spojrzenia”²⁶.

W feministycznej, czy też raczej genderowej refleksji teoretycznofilmowej można wyróżnić dwie tendencje: interdyscyplinarną i rewizjonistyczną. Interdyscyplinarność jest związana z różnicowaniem się feminizmu jako nurtu oraz ze zmianą paradygmatów, jaką Kaplan dostrzega w odniesieniu do sytuacji kobiet w kinie²⁷. Zwraca ona uwagę na odmienną ideologicznego krajobrazu feminizmu w kolejnych dekadach oraz inne „interwencyjne punkty widzenia” i strategie oporu w kinie kobiet²⁸.

Autokrytyczna refleksja feministyczna

Badanie kina kobiet, zdaniem Maggie Humm, wymaga „genderowej retoryki”, nieustannie poszerzanej o nowe koncepcje i paradygmaty²⁹. Postmodernizm jest tu o tyle przydatnym narzędziem, iż przynosi wielodyscyplinarną

²⁵ *Ibidem*, s. 316.

²⁶ *Ibidem*, s. 317.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 311.

²⁹ M. Humm, *Feminism...*, s. 38.

optykę, która pozwala przeanalizować w filmach kobiet „rasowe, macierzyńskie, lesbijskie i językowe różnice [...] funkcjonujące po cichu na poziomie wizualnym”³⁰. Najważniejszą cechą postmodernistycznego kina jest dla Humm, „nowa znaczeniowość *gender*” (*new signification of gender*)³¹ oraz jego różnorodność umożliwiająca nowe wersje indywidualnych i grupowych historii.

Parodia, pastisz i teatralizacja formy pozwalają na krytyczne odczytanie stereotypowych konstrukcji genderowych, charakterystycznych dla dominującego modelu kina, natomiast pojmowanie postmodernistycznych tożsamości jako „mobilnych, zwielokrotnionych powierzchni”³² o czasowym i technologicznym charakterze daje reżyserkom możliwość wykreowania nowych modeli płciowej reprezentacji.

W pracach o odbiorze, kreacji i reprezentacji kobiet w kinie na przełomie XX i XXI wieku wyraźnie zaistniał wątek związany z technicznym czy medialnym aspektem tych procesów. Widać w nich ponadto, że „poszerzenie feministycznych teorii filmowych [...] na rozwijający się obszar »światowego kina«, nie tyle potwierdza ich »uniwersalne« zastosowanie, ile raczej przynosi możliwości ich dalszego dyskusowania i udoskonalania w odniesieniu do odmiennych kontekstów kulturowych”³³. Nowatorskim rozwiązaniem stosowanym przez reżyserki sprzyjają zmiany w charakterze doświadczenia filmowego oraz samej instytucji kina, do jakich doszło wraz z pojawieniem się wideo oraz dvd. Technologiczne przekształcenia stały się dla Laury Mulvey inspiracją do przemyślenia na nowo własnych teorii feministycznych z lat siedemdziesiątych oraz do podjęcia całkowicie nowych tematów³⁴. Teoretyczka oparła się na założeniu, że w latach dziewięćdziesiątych kino osiągnęło „punkt pęknięcia pomiędzy właściwą mu mechaniczną techniką, opartą na celuloidowej taśmie, [...] a swoim obecnym, złożonym związkiem z nowymi technologiami elektronicznymi i cyfrowymi”³⁵. W rezultacie dokonały się zmiany w warunkach filmowej produkcji, dystrybucji i percepcji, wymagające reorientacji refleksji na temat kinowej historii i reprezentacji. Konieczność przeformułowania wcześniejszych koncepcji wynika również z odmiennego charakteru nurtu feministycznego, zwłaszcza że w latach osiemdziesiątych, podkreśla Mulvey, załamała się tradycja „utopijnych dążeń”, opartych na idei interwencji poprzez teorię w porządek kulturowy i społeczny. Ponadto „dziedzictwo feminizmu”³⁶ wykroczyło poza ruch polityczny, wpływając na zaktywizowanie kobiet w środowiskach artystycznych i uniwersyteckich, a także

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 142.

³² *Ibidem*, s. 149.

³³ S. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, London, New York: Routledge 2006, s. 124.

³⁴ L. Mulvey, *Spojrzenie w przeszłość: nowe przemyślenia o feministycznej teorii filmu lat 70.*, przeł. M. Radkiewicz, „Panopticum” 2005, nr 4, s. 33–36.

³⁵ *Ibidem*, s. 33.

³⁶ *Ibidem*.

wzrost ich liczby w środowiskach filmowych – jako artystek, producentek, krytyczek.

Do motywu filmowego widza nawiązała Judith Mayne, podsumowująca istniejący dorobek badawczy po to, by dokonać jego krytyki, po czym zaproponować własny model kinowego widza³⁷. W swojej propozycji uwzględnia ona zróżnicowanie rasowe, płciowe i seksualne publiczności, eksponując aspekty pomijane bądź niedostrzegane we wcześniejszych koncepcjach.

Tendencje badawcze

Mimo różnorodności ujęć i sposobów interpretacji kina w perspektywie genderowej, w opracowaniach teoretycznych i analizach filmowych można wyróżnić cztery dominujące zagadnienia. Pierwsze dotyczy modelu kina narracyjnego, poddawanego analizie – opisowej bądź rekonstruującej, zależnie od ujęcia i kontekstu. Obejmuje ono aspekty kinowej reprezentacji oraz narracji, ujęte w schematy i filmowe konwencje, jak i problem kinowej ideologii, warunkującej przebieg komunikacji. Drugie zagadnienie łączy się z płciowym nacechowaniem doświadczenia filmowego, związanego z mechanizmami eskapizmu, przyjemnością wzrokową, ale także z refleksyjnym odbiorem na indywidualnych zasadach. Trzecie, bezpośrednio z nim związane, obejmuje definiowanie kobiecego i męskiego podmiotu jako autorów, widzów, ale i obiektów przedstawiania, przy czym każda z tych pozycji jest analizowana w relacji do seksualności, ról płciowych, rasy, etniczności, klasy społecznej, a także historycznych i estetycznych wymiarów kina. Czwarta tendencja jest związana z zainteresowaniem technologią *gender*, jak nazwała to de Lauretis, znajdującym odbicie w kulturze popularnej. Badacze poruszają kwestię relacji między męskimi i kobiecymi reprezentacjami a kulturowymi mitami, systemami wartości, wzorcami osobowymi. Uwzględnia się tu wielokierunkowe zależności między konwencjonalizacją form filmowych i przedstawień postaci a dominującym modelem kultury, strukturą społeczną, typami więzi interpersonalnych oraz publicznymi nastrojów i opinii.

W odniesieniu do feministycznej refleksji teoretycznofilmowej można zastosować analogiczne określenie, jak w przypadku rozważań na temat kina kobiet, podejmowanych na przełomie tysiącleci, a mianowicie pojęcie „zmiany optyki” (*refocusing*)³⁸, związane z uwzględnieniem w nich wspomnianych już powyżej, wielorakich kontekstów, między innymi postkolonializmu, postfeminizmu, feminizmu globalnego oraz teorii *queer*. Poruszanie takich zagadnień kobiecej twórczości, jak „reprezentacja i przystawalność, głos i spojrzenie, idee [przede wszystkim feministyczne] i ich realizacja”³⁹, wymaga, zdaniem

³⁷ Zob. J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, New York 1993.

³⁸ *Women Filmmakers: refocusing...*

³⁹ J. Levitin, J. Plessis, V. Raoul, *Intrduction [w:] Women Filmmaker...*, s. 10.

badaczy, innych, nowych ujęć. Pozwolą one zróżnicować i urozmaicić panoramę metodologiczną, tak by współlistniały w niej odmienne, a nawet sprzeczne trendy i stanowiska. Owa odmiennność może dotyczyć stosunku mniej lub bardziej krytycznego bądź wyłącznie analitycznego do działania reżyserek w głównym nurcie kina, do ich twórczości eksperymentalnej i awangardowej. Niejednorodne jest również nastawienie twórczyń, badaczek i badaczy do feminizmu, oscylujące między akceptowaniem, zaangażowaniem a krytyczną recepcją i odrzuceniem.

Słowa kluczowe: feminizm, teoria filmu, *gender studies*, kino kobiet

FILM THEORY AND FILM ANALYSIS FROM A FEMINIST PERSPECTIVE

SUMMARY

The article points to a feminist approach to the cinema and filmmaking which has been elaborated and evaluated ever since the early 1970s. Its aim is to present a huge variety of theoretical reflections on cinema which give voice to feminist, gender or queer methodology and interpretations. By emphasizing the question of women's expression cinema, I am trying to show how diverse and differentiated the feminist film theory can be, in terms of its issue, way of argumentation and theoretical contexts.