

Patrycja Winiarczyk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID 0000-0001-5167-7247

Obraz kobiety w filmach o PRL

The image of women in films about the Polish People's Republic

Abstract

The article presents images of women in selected feature films set in the Polish People's Republic: *Rewers* (dir. Borys Lankosz, 2009), *Wszystko co kocham* (dir. Jacek Borcuch, 2009), *Różyczka* (dir. Jan Kidawa-Błoński, 2010), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (dir. Maria Sadowska, 2017), *Bo we mnie jest seks* (dir. Katarzyna Klimkiewicz, 2021), *Marzec '68* (dir. Krzysztof Lang, 2022). The selected films (purposefully chosen) represent various genres, and female characters play diverse narrative and plot roles in them. The aim of this article is to analyze the image of female characters, taking into account the following categories: physical characteristics, personality traits and attitude towards the world, relationships with men, and social roles. Referring to the literature on female characters in cinema and the assumptions of the media and textual image of the world, I propose my own profiles of women in films about the Polish People's Republic: women as tools of repression, women as revolutionaries, and women caught up in conflicts between generations and ideologies. The article uses a triangulation of methods: content analysis and the cognitive definition method proposed by representatives of the so-called Lublin school of ethnolinguistics.

Keywords

female film characters, types of women, Polish People's Republic, textual images of the world

Abstrakt

Artykuł prezentuje obrazy kobiet w wybranych filmach fabularnych, których akcja osadzona jest w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej: *Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009), *Wszystko co kocham* (reż. Jacek Borcuch, 2009), *Różyczka* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (reż. Maria Sadowska, 2017), *Bo we mnie jest seks* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, 2021), *Marzec '68* (reż. Krzysztof Lang, 2022). Wybrane filmy (dobór celowy) reprezentują różne gatunki, a postacie kobiece pełnią w nich zróżnicowane role narracyjne i fabularne. Celem artykułu jest analiza obrazu kobiecych postaci z uwzględnieniem następujących kategorii: cechy fizyczne, cechy osobowości i postawa wobec świata, relacje z mężczyznami oraz role społeczne. Odwołując się do literatury przedmiotu o postaciach kobiecych w kinie oraz założeniach medialnego i tekstowego obrazu świata, proponuję autorskie profile kobiet w filmach o PRL: kobieta jako narzędzie w aparacie represji, kobieta rewolucjonistka, kobieta uwięziona w konflikt pokoleń i ideologii. W artykule zastosowano triangulację metod: analizy zawartości oraz metody definicji kognitywnej zaproponowanej przez przedstawicieli tzw. lubelskiej szkoły etnolingwistycznej.

Słowa kluczowe

bohaterki filmowe, typy kobiet, PRL, tekstowe obrazy świata

Wprowadzenie

Filmy stanowią szczególną formę opowieści audiowizualnej, która konstruuje wyobrażenia o otaczającej nas rzeczywistości i ma potencjał dotarcia do heterogenicznej i rozproszonej publiczności. Tworzone przez kino obrazy kreują postacie, które stają się częścią popkultury, szokują lub zachwycają. Tematy podejmowane przez produkcje filmowe rewidują dotychczasowe spojrzenie na kwestie bliskie widzom, lub wręcz przeciwnie, wydające się im dalekie. Jednym z nich są wizerunki postaci kobiecych w filmach fabularnych, które od lat stanowią przedmiot badań medioznawczych, filmoznawczych czy kulturoznawczych.

Wizerunek bohaterek kobiecych ewoluuje na przestrzeni lat, a jego zmiany związane są z przemianami ideologicznymi, kulturowymi, ekonomicznymi, a nawet ustrojowymi. Obraz kobiety w filmie jest więc zwierciadłem epoki, społecznej roli, jaką odgrywa w określonych warunkach historycznych. Każda kreacja filmowa, świadomie bądź nie, wpisuje się w kontekst swoich czasów, stając się repozytorium dominujących narracji i wartości. Zmiany w warstwie fabularnej dokonują się m. in. za sprawą ruchów feministycznych, a także odważnych kobiecych kreacji – ikon światowego i polskiego kina, do których należą m.in. Brigitte Bardot (*I Bóg stworzył kobietę*), Marilyn Monroe (*Słomiany wdowiec*), a w Polsce Kalina Jędrusik (*Ziemia obiecana*). W latach 60. i 70. XX rozwija się „kino kobiece”, w którym dominują kobiety-reżyserki. Język filmowy przechodzi kolejne zmiany (Pękala 2022, s. 124). Następuje rozwój bohaterek, od schematycznych obrazów *femme fatale*, seksbomby czy uległych matek i oddanych żon po wielowymiarowe postaci kobiet ambitnych, niezależnych i stawiających własne potrzeby na pierwszym miejscu – to jednak proces długi i pełen przełomów.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają analizy dotyczące sposobów, w jakie współczesne kino konstruuje obrazy kobiet – nie tylko przez to, co prezentuje, ale też w jaki sposób opowiada o kobiecości wpisanej w określone ramy historyczne i kulturowe. Należy pamiętać, że filmy dotyczące przeszłości konstruują świat przedstawiony przez filtr współczesnych dyskursów i wartości.

Ewa Mazierska pisze, że obraz kobiety w powojennej Polsce kreowany w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, jest zdominowany przez męską perspektywę (Mazierska, 2006). W jaki sposób jednak współczesne filmy mówią o kobietach PRL-u? Temu zagadnieniu przyglądają się m.in. Barbara Giza (Giza, 2017), Elżbieta Durys (Durys 2019, 2021) czy Magdalena Urbańska (Urbańska 2022). W rozwijanych dotychczas badaniach brakuje jednak analiz, których wynikiem byłoby wskazanie typologii obrazów kobiet we współczesnych filmach fabularnych o Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Niniejszy artykuł stanowi więc próbę wypełnienia wskazanej luki badawczej.

Kategorie analizy – podstawowe założenia

Celem artykułu jest rekonstrukcja obrazu kobiet w wybranych filmach o PRL. Analizie poddano sylwetki głównych bohaterek filmów fabularnych, których akcja osadzona jest w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Materiał badawczy stanowi sześć filmów fabularnych wyprodukowanych w latach 2009–2022: *Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009), *Wszystko co kocham* (reż. Jacek Borcuch, 2009), *Różyczka* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (reż. Maria Sadowska, 2017), *Bo we mnie jest seks* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, 2021), *Marzec '68* (reż. Krzysztof Lang, 2022). Dobór próby badawczej jest celowy. Wyżej wymienione produkcje filmowe wybrano z uwagi na to, że reprezentują różne gatunki (czarna komedia, dramat, biografia), a postacie kobiece pełnią w nich zróżnicowane role narracyjne i fabularne. W tekście charakteryzuję sześć postaci kobiecych: Sabinę Jankowską (*Rewers*), Basię (*Wszystko co kocham*), Kamilę Sakowicz ps. Różyczka (*Różyczka*), Michalinę Wisłocką (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*), Kalinę Jędrusik (*Bo we mnie jest seks*) oraz Hanię Bielską (*Marzec '68*). Cztery z nich to postaci fikcyjne, stworzone na potrzeby świata przedstawionego w filmie (Sabina Jankowska, Basia, Kamila Sakowicz, Hania Bielska). Michalina Wisłocka i Kalina Jędrusik to natomiast postacie historyczne, ikony polskiej popkultury.

Analiza tekstowych obrazów świata pozwala na identyfikację postaci i zaprezentowanie typologii przedstawień bohaterek filmowych, które profilowane są przez twórców współczesnych filmów o PRL. W artykule zastosowano triangulację metod badawczych: analizy zawartości¹ oraz założeń etno- i mediolingwistycznych z wyrosłą na ich gruncie koncepcją tekstowego obrazu świata (Skowronek 2013). Jest to szczególnie istotne z uwagi na kreowane przez twórców reprezentacje świata przedstawionego, które tworzą nowe spojrzenia na konstruowaną w filmach pamięć o przeszłości. Obraz, a właściwie obrazy² stanowią główny obszar badawczy mojego artykułu. Jest to jednocześnie pojęcie łączące przyjęte przeze mnie perspektywy badawcze: pamięćoznawstwo rekonstruujące obrazy przeszłości oraz mediolingwistykę opartą na koncepcji medialnego i tekstowego obrazu świata. Obrazy aktywowane są za pomocą środków wyrazu i mechanizmów wykorzystywanych przez twórców w filmach o PRL. Zgodnie z ustaleniami Waldemara Czachura i Steffena Papperta: obrazy świata rozumieć można:

jako zespół społecznie utrwalonej wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości, w skład której wchodzi również całość wyznawanych wartości, stanowią poniekąd

¹ Metoda ta ma zastosowanie zarówno w badaniach jakościowych, jak i ilościowych w odniesieniu m.in. do: powieści, magazynów, gazet, pojedynczych artykułów, opowiadań, fotografii czy filmu (R. W. Budd, R.K. Thorp, L. Donohewa, Content analysis of communications, 1967).

² W tekście będę posługiwała się liczbą mnogą z uwagi na ich różnorodność we wspomnianej filmografii.

ramy i modele interpretacyjne, przez które postrzegamy świat i siebie, próbujemy go wyjaśnić i zrozumieć w sensowny dla nas sposób (Czachur, Pappert 2019, s. 169).

Analiza tekstowych obrazów świata pozwala na identyfikację postaci i zaprezentowanie typologii przedstawień bohaterek filmowych, które profilowane są przez twórców współczesnych filmów o PRL.

Wiedza ta ujawnia się w filmach w różnych modusach: w warstwie słownej, narracyjnej oraz wizualnej. Wszystkie będą brane pod uwagę w rekonstrukcji obrazu kobiet w filmach o PRL. Poddany badaniu materiał źródłowy dzielę na kategorie, w których charakteryzuję cechy przypisane bohaterkom, a przy tym rekonstruuje sposoby prezentowania postaci kobiecych. Ma to na celu nie tylko uporządkowanie wywodu, ale także pokazanie wzajemnych relacji między poszczególnymi kategoriami. Ponadto, umożliwi to wskazanie typów kobiet prezentowanych w wyżej wspomnianych produkcjach. Wyróżnione kategorie opracowane są na podstawie ustaleń Jerzego Bartmińskiego i jego koncepcji językowego obrazu świata oraz definicji kognitywnej, która ma układ fasetowy. Według Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, fasety to: „wiązka cech, składająca się na eksplikację, odkrywana drogą analizy materiału, a nie narzucana z zewnątrz, a wtórnie traktowana też jako siatka porządkująca materiał i ułatwiająca porównywanie opisów” (Niebrzegowska-Bartmińska 2015, s. 32). Ze względu na multimodalny charakter podstawy materiałowej ustalenia etnolingwistyczne i mediolingwistyczne stanowią dla mnie inspirację metodologiczną, ponieważ analizy obejmują nie tylko materiał językowy. Warto natomiast podkreślić, że w badaniach etnolingwistycznych, z których wyrosły propozycje mediolingwistyczne, także brano pod uwagę dane przy i pozajęzykowe. I tak jak Jerzy Bartmiński pisał o słowniku stereotypów: „przygotowywany słownik nie byłby jednak słownikiem etnolingwistycznym, gdyby poprzestawał tylko na podaniu danych z tekstów słownych. Słownik nasz sięgnie także do sfery wierzeń i praktyk, obficie udokumentowanych w opracowaniach etnolingwistycznych” (Bartmiński 2007, s. 35), tak można powiedzieć, że niniejsza analiza oparta na multimodalnym materiale filmowym nie może poprzestawać tylko na danych słownych, musi uwzględniać znaczenia płynące z danych wizualnych. Zakładam, że każdy film przedstawia kobiecość inaczej – akcentując wybrane aspekty, pomijając inne i wpisując postać kobiecą w określony obraz świata.

Medialne i tekstowe obrazy świata

Medialny obraz świata (MOS) to jeden z wariantów językowego obrazu świata (JOS), a według Pawła Nowaka i Danuty Kępy-Figury jego szczególne przetworzenie. Rdzeń stanowi tutaj modyfikacja zawartych w nim treści, a przede wszystkim wyraźne połączenie perspektywy semantycznej i pragmatycznej (Kępa-Figura, Nowak 2006, s. 59). MOS nazywany jest także „medialnym obrazem rzeczywistości», «medialną wizją świata» czy «obrazem medialnym»” (Ptaszek 2015, s. 13). Stanowi konstrukcję rzeczywistości, a nie jej odzwierciedlenie. Jest pewną kreacją świata przedstawionego, jego interpretacją (Ogonowska 2003, s. 8). Medialny obraz świata, metaforycznie rzecz ujmując, składa się z różnorodnych elementów znakowych, do których należy: obraz, słowo, dźwięk, forma symboliczna, pojęcie, dyskurs, narracja oraz gatunek, które stanowią globalnie, pewien konstrukt rzeczywistości (Ptaszek 2015, s. 15–16). Jest więc multimodalny, zespolony z różnych systemów semiotycznych. Oznacza to, że jego zastosowanie w badaniach nie ogranicza się wyłącznie do form językowych. Medialny obraz świata jest zapośredniczony, dostępny wyłącznie za pomocą mediów. Stanowi reprezentację mentalną, która pojawia się w umyśle odbiorcy po odczytaniu treści przekazu, w którym zostały zakodowane określone znaczenia (Skowronek 2024, s. 69). Współczesna kulturowa rzeczywistość jest na tyle złożona, że trudno ją w pełni pojąć, dlatego media stały się kluczowym narzędziem wyjaśniania skomplikowanych zjawisk otaczającego świata (Skowronek 2024, s. 66). Stanowią subiektywną przestrzeń dziennikarzy oraz twórców (Nowak, Tokarski 2007, s. 9). Medialny obraz, który jest ich wytworem, tworzony jest z uwzględnieniem określonej grupy odbiorców (Ptaszek 2015, s. 17). Tradycyjne obrazy świata zostają zastąpione przez wizje, które przestają być źródłem wiedzy i epistemologicznej refleksji, a zaczynają być postrzegane wyłącznie w kategoriach fenomenologicznych (Pleszczyński 2015, s. 69).

Badając tekstowy obraz świata, skupiamy się na konkretnym tekście kultury i sposobie jego funkcjonowania w przestrzeni medialnej. Połączenie w obrębie jednej struktury kilku systemów semiotycznych jest także cechą charakterystyczną dla filmów fabularnych, w których twórcy kreują określone konstrukty rzeczywistości.

Aktualizacją medialnego obrazu świata jest tekstowy obraz świata (TOS). Ze względu na swoją wielowymiarowość, łącząc aspekty pojęciowe, językowe

i multimodalne, osłabia spójność jednolitego obrazu świata wyrażanego poprzez język (Skowronek 2024, s. 70). Kluczowym czynnikiem decydującym o wyodrębnieniu TOS jest indywidualne, kreatywne oraz twórcze ukształtowanie i/lub przekształcenie językowych obrazów świata (Skowronek 2024, s. 231). Badając tekstowy obraz świata, skupiamy się na konkretnym tekście kultury i sposobie jego funkcjonowania w przestrzeni medialnej. Połączenie w obrębie jednej struktury kilku systemów semiotycznych jest także cechą charakterystyczną dla filmów fabularnych, w których twórcy kreują określone konstrukty rzeczywistości. Przemawia to za zastosowaniem kategorii tekstowego obrazu świata do zbadania filmowych obrazów kobiet we wspomnianym materiale badawczym. Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie: Jakie obrazy i typy kobiet przedstawione są w filmach o PRL? Jak wspomniałam wyżej, przywołana metodologia, która zakłada lingwistyczne ujęcie przedmiotu badań, stanowi jedynie inspirację do rekonstrukcji fragmentu obrazu przeszłości zakodowanego w filmie. Pełna rekonstrukcja tekstowego obrazu świata (w tym przypadku obrazu kobiet w PRL) wymaga uwzględnienia także środków wizualnych. Obraz w filmie współdziała bowiem ze słowem, tworząc spójny komunikat i dopełniając znaczenia zawarte w języku.

Charakterystyka przedstawień kobiecych

Rezultatem wstępnej analizy jest wyodrębnienie następujących faset, umożliwiających usystematyzowanie przedstawień kobiecych bohaterek: cechy fizyczne, przestrzeń, cechy osobowości i postawa wobec świata, relacje z mężczyznami i innymi kobietami oraz role społeczne. Oprócz wyodrębnienia poniższych faset, wskazałam także ich wskaźniki (Tabela 1). Kategorie są wewnętrznie zróżnicowane, co pokazuje liczba wskaźników przypisanych do poszczególnych faset.

Tab. 1. Fasety oraz ich wskaźniki wykorzystane do analizy

Lp.	Fasety/kategorie	Aktywowane/przypisane wskaźniki
1.	Cechy fizyczne	ubiór i stylizacja; wygląd fizyczny
2.	Cechy osobowości i postawa wobec świata	cechy charakteru, podejmowane działania;
3.	Relacje z mężczyznami	rodzaj i charakter relacji
4.	Role społeczne	zawód, rola w rodzinie; pozycja społeczna

Źródło: opracowanie własne.

Cechy fizyczne

Grażyna Stachówna zaznacza, że ciało ludzkie od wieków jest źródłem kultury symbolicznej, a nawyki cielesne stanowią narzędzia społecznej mediacji (Stachówna 2013, s. 117-118). Wygląd zewnętrzny, zarówno kobiet i jaki mężczyzn, jest ich

najbardziej dostrzegalnym atrybutem (Przybysz 2007, s. 140). Cechy fizyczne pełnią rolę informatywną, mówią o tożsamości postaci. Faseta składa się z cech wyglądu fizycznego i elementów stylizacji, interpretowanych w kontekście epoki historycznej oraz funkcji narracyjnej postaci. Istotny jest także kontrast między bohaterką a otoczeniem, który może służyć wizualnemu wyodrębnieniu postaci, podkreśleniu jej marginalizacji, dominacji lub wyjątkowości w świecie przedstawionym.

Na podstawie analizy zawartości w wskazanych filmach wyodrębniłam następujące typy postaci: szara mysz (Sabina Jankowska), epatująca seksem (Kalina Jędrusik, Kamila Sakowicz), kolorowy ptak (Michalina Wisłocka) i dziewczyna z sąsiedztwa (Hania Bielska, Basia).

Na podstawie analizy zawartości w wskazanych filmach wyodrębniłam następujące typy postaci: szara mysz (Sabina Jankowska), epatująca seksem (Kalina Jędrusik, Kamila Sakowicz), kolorowy ptak (Michalina Wisłocka) i dziewczyna z sąsiedztwa (Hania Bielska, Basia).

Pierwszy typ ilustruje postać Sabiny Jankowskiej. Wizerunek „szarej myszy” tworzą: prosty krój sukienek, spódnice za kolano, bluzki ze stójką w grochy oraz siermiężne okulary, które nosi bohaterka. Stanowią one wizualny kamuflaż, a noszone przez nią ubrania wpisują się w ideologię socjalizmu, bo jak czytamy u Iwony Kienzler: „Dla komunistów moda była jedynie imperialistycznym wymysłem służącym warstwowi rządzącemu wyłącznie pomnażaniu majątku przy jednoczesnym ograbianiu ludu pracującego z należnych mu dóbr” (Kienzler, 2015, s. 10-11). Sabina ukrywa się w ubraniach, nie wyróżnia się, nie eksponuje swoich atutów, na co uwagę zwraca jej matka, mówiąc: – *Nie, nie ta bluzka. Ta od cioci Frani będzie lepsza. Ta odśtania szyję, a szyję masz ładną.*

Wygląd zewnętrzny bohaterki podkreśla jej stan emocjonalny, a zmiany w wyglądzie są świadectwem przemian wewnętrznych bohaterki. Na zmiany w ubiorze Sabiny zwracają uwagę jej współpracownicy: – *Co Ty, Sabinko ostatnio taka szykowna jesteś? Jakby codziennie akademia była.* Łączą je ze stanem zakochania, komentując: – *Nie to co my, dawno odkochane.*

Przywołane wypowiedzi koleżanek z biura sygnalizują, że wraz z pojawieniem się w jej życiu mężczyzny zmienia się sposób ubioru Sabiny. Kobieta z większą starannością dba o swój wygląd zewnętrzny. Stan zakochania, w jakim się znajduje, zwiększa jej poczucie wartości.

Reprezentowany przez nią typ postaci może więc odzwierciedlać losy przeciętnego obywatela Polski w okresie stalinizmu, który nie może się wyróżniać, jest stłamszony i zastraszone przez władzę.

Przeciwieństwo bohaterki *Rewersu* w wyglądzie zewnętrznym stanowią postacie Kaliny Jędrusik (Maria Dębska) i Kamili Sakowicz (Magdalena Boczarska). Kobiety epatują seksem zarówno w sposobie ubioru, ale także za pomocą intensywnego makijażu. Kalina tylko raz w czasie trwania filmu pojawia się nieumalowana. Ma to miejsce w domowym zaciszu, podczas wieczornej toalety, gdy nikogo nie ma obok. Makijaż jest więc elementem kreacji, nie tylko podczas występów scenicznych, ale także wtedy gdy wykonuje prozaiczne czynności domowe. Jej życie jest nieprzerwanym performansem³. *Różyczka* także nosi ostentacyjny makijaż, kładzie jednak głównie nacisk na oczy, które intensywnie obrysowuje za pomocą czarnej kredki. Ten rodzaj malowania się Teresa Kuczyńska określa mianem „oczy wszystkim, usta niczym” (Kuczyńska, 1977, s. 62). Oczy Kamili są instrumentem zapisu działań Warczewskiego: obserwują, śledzą, podczas gdy naturalne usta przywodzą na myśl milczenie. Bohaterka, choć w swoich raportach dla Rożka nie ocenia i trzyma się prawdy, agent jej nie słucha, hiperbolizuje zdarzenia na korzyść rządowej linii propagandowej. Obie postacie skonstrastowane są z innymi filmowymi bohaterkami. Katarzyna Klimkiewicz, reżyserka *Bo we mnie jest seks*, zarysowuje wyraźną opozycję między ekstrawaganckim wyglądem Jędrusik a innymi kobietami, które noszą zmaskulinizowane, typowe dla ówczesnych kobiet, skromne stroje – proste spódnice i bezkształtne podomki. To co dla „przeciętnych” kobiet jest marzeniem, dla Kaliny staje się obiektem drwin. Uwidacznia to scena, w której sprzątające ulicę kobiety z rozrzewnieniem patrzą na sklepową witrynę, a artystka ironizuje wówczas: *Kobieta lat 60-tych winna być modna, ale skromna. Powinna być szatowa, ale skromna. Szykowna, ale skromna. I oddana ognisku domowemu*. Jędrusik świadomie eksponuje swoją cielesność, wykorzystując jej potencjał, a jednocześnie zdając sobie sprawę z ograniczeń: – *Ja nie jestem szczupła, tylko dobrze w pasie ściśnięta. – Jestem mała i mam krótką szyję. Bez dekoltu, widzi pani, wyglądam jak pieczarka*.

W *Różyczce* Sakowicz jest natomiast przeciwieństwem kobiety z klasą – elegancjki i wykształconej Romy Źarskiej, w której rolę wciela się w filmie Grażyna Szapołowska. Ciało stanowi dla bohaterek narzędzie, dzięki któremu osiągają zamierzony cel. Kalina, funkcjonując jako „seksbomba” polskiej estrady, wzbudza podziw i fascynację mężczyzn, podczas gdy Kamila sprawnie realizuje powierzone zadanie, przyciągając uwagę Adama Warczewskiego, inwigilowanego przez służby.

³ Jak uważa Kazimierz Kutz, wizerunek Jędrusik był przemyślaną kreacją i ucieleśnieniem fascynacji jej męża Stanisława Dygata, entuzjasty amerykańskiego kina (Kutz, 2004, s. 70).

Określenie typu reprezentowanego przez Wiśłocką jako „kolorowego ptaka” ma związek z jej wizualną prezencją, a w szczególności noszonym przez nią strojem. Na co dzień ubiera wzorzyste bluzki i sukienki, a stały element jej garderoby stanowią chusty. Noszone przez nią stroje uszyte są z nietypowych materiałów, np. domowych zasłon. W jednej ze scen dostrzegając wzorzysty obrus, bohaterka pyta: *Pani jest potrzebny ten obrusik? Bo ja mam bardzo dobrą krawcową.* Pierwszą tego typu sukienkę tworzy dla niej własnoręcznie Jurek, wielka miłość bohaterki. Sugeruje to, że charakterystyczny sposób ubierania Wiśłockiej zakorzeniony jest w biograficznym doświadczeniu Michaliny. Jej pamięć o Jurku materializuje się w noszonej przez nią garderobie. Styl Wiśłockiej w znaczący sposób odbiega od ówczesnej mody. Wyróżnia ją na tle innych kobiet, przywołując na myśl hipsterskie kreacje. Sposób ubierania się bohaterki wywołuje uszczypliwe komentarze, niezrozumienie i powiększa dystans między nią a innymi postaciami reprezentującymi system komunistyczny w Polsce. Bohaterka manifestuje swoją inność, idzie pod prąd, starając się zburzyć mur tworzony przez patriarchalny aparat państwa. Jak mówi: – *Ja się w nic nie wpisuję, bo to ja jestem rewolucją seksualną i nadchodzę.*

Ciało stanowi dla bohaterek narzędzie, dzięki któremu osiągną zamierzony cel. Kalina, funkcjonując jako „seksbomba” polskiej estrady, wzbudza podziw i fascynację mężczyzn, podczas gdy Kamila sprawnie realizuje powierzone zadanie, przyciągając uwagę Adama Warczewskiego, inwigilowanego przez służby.

Bohaterki filmów *Marzec '68* i *Wszystko co kocham*, Hania i Basia stanowią typ „dziewczyn z sąsiedztwa”. Kobiety nie wyróżniają się wśród rówieśników. Za pomocą wyglądu artykułują młodzieńczą witalność i euforię zakochania. Hania podąża za aktualnymi trendami w modzie, ma rozpuszczone włosy do ramion lub upina je w kucyk, do którego dokłada kokardę lub opaskę. Najczęściej łączy sweter z krótką spódnicą w kratę i długimi brązowymi kozakami. Jej strój nawiązuje do rewolucji modowej, nowego stylu „mini” spopularyzowanego w Polsce w latach 60. Następuje wówczas zmiana w strojach kobiecych, w szczególności wśród młodych dziewczyn (Kienzler, 2017, s. 61). Natomiast Basia nie przykładła wielkiej wagi do wyglądu zewnętrznego: nie ma makijażu, ma krótko ścięte, falowane włosy. Ubiera się w luźne stroje – sztruksowe katany czy luźne koszule. Związane jest to bezpośrednio z okresem, w którym dorasta. Na początku lat 80. ma miejsce rozwój subkultur i popularyzacja muzyki alternatywnej jako formy kultury oporu. Charakteryzacja

Basi nie eksponuje więc uroku dziewczęcego, a artykułuje sprzeciw wobec ówczesnym zasadom.

Bohaterki filmów *Marzec '68* i *Wszystko co kocham*, Hania i Basia stanowią typ „dziewczyny z sąsiedztwa”. Kobiety nie wyróżniają się wśród rówieśników. Za pomocą wyglądu artykułują młodzieńczą witalność i euforię zakochania.

Cechy osobowości i postawa wobec świata

Każda z bohaterek ma cechy charakteru, które determinują podejmowane przez nich działania. Podczas analizy wskazują także sposób postrzegania i reagowania na rzeczywistość, w której znajdują się bohaterki. Na tej podstawie wskazać można pięć typów osobowości: cicha woda (Sabina), *femme fragile* (Kamila), idąca pod prąd (Kalina, Michalina), idealistka (Hania), posłuszna córka (Basia). Postacie kobiece podzielić można także ze względu na typy postaw wobec świata przedstawionego w filmie.

Sabina Jankowska reprezentuje pierwszy wymieniony typ. Brak jej pewności siebie czuje obawę przed mówieniem wprost tego co myśli, jest nieśmiała i niedecyzyjna. Z góry zakłada, że to, co ma do przekazania, nie jest istotne: *To nic ważnego Panie Dyrektorze, ale tylko Pan może zdecydować*. Gdy Bronisław pozornie ratuje ją przed rabunkiem i proponuje jej spacer, ta odpowiada: *Ale może Pan się gdzieś śpieszy*. Nie myśli o swoim bezpieczeństwie, a tylko o tym, by nie sprawić komuś problemu. Dobro bliskich stawia ponad swoje. Odnosi się do innych z życzliwością, nawet wtedy, gdy szantażowana podejmuje decyzję o otruciu Bronisława, paradoksalnie przeprosza go za sposób, w jaki to robi: *Przepraszam, że tak długo trwa. Nie mogłam nic innego znaleźć*. Choć wcześniej poddaje się manipulacjom mężczyzny i nie wykazuje w życiu codziennym inicjatywy, pod wpływem emocji wychodzi poza dotychczasowy schemat osobowości, eksponuje dotąd utajoną tożsamość.

Często strofowana jest przez matkę, która usilnie pragnie znaleźć jej kandydata na męża: – Irena: *Kto ma myśleć jak nie matka? (...) Zobaczysz, na starość zostaniesz sama; Znalazłam odpowiedniego kandydata, a ona nawet nie jest ciekawa*.

W słowach kierowanych do córki wskazuje pesymistyczne scenariusze, demonizuje alienację dziewczyny. Gdy ta nie jest zainteresowana mężczyzną proponowanym przez Irenę, matka lekceważąco używa zaimka, podkreślając swoje niezadowolenie brakiem aprobaty ze strony Sabiny.

Archetyp kobiety nazywanej *femme fragile*, a więc „delikatnej kobiety w opresji (...) zależnej od męskiej protekcji i afektacji” (tłum. Skrzypczak, 2021, s. 123) prezentuje postać Kamili Sakowicz. Wielkie uczucie, jakie żywi do Romana, funkcjonariusza SB, popycha ją do podpisania cyrografu z aparatem bezpieczeństwa. Manipulowana przez ukochanego staje się ofiarą wyznawanej przez niego ideologii antyżydowskiej⁴, wzmożonej po propagandowej kampanii władz przeciwko ludności żydowskiej (Sowa, 2011, s. 345). Kamila wychowywała się w sierocińcu: *Ja nie znam bajek, nikt mi nigdy nie opowiadał*, a zapytana przez Adama o bliźnę na ciele odpowiada: *Pamiętka z dzieciństwa (...) to taka mało ciekawa historia*. Doświadczenia życiowe i brak najbliższej rodziny sprawiają więc, że musi nauczyć się sprytu, który pozwala jej przetrwać w komunistycznej rzeczywistości. Dzięki takim cechom charakteru jak: pewność siebie, otwartość i śmiałość jest w stanie rozkochać w sobie nie tylko funkcjonariusza Rożka, ale i Warczewskiego. Przed poznaniem prawdziwej tożsamości narzeczonego ma lekki stosunek do życia – nie stroni od alkoholu czy popularnych ówczesnie rozrywek, jak zabawa w klubie. Związek z Warczewskim pokazuje jej jednak całkowicie inne oblicze życia kulturalnego. Kamila staje się ułożona, ciekawa świata i odczytana. Mimo to, pozostaje zależna od Romana. Gdy ten ujawnia powiązania Kamili z SB, mówiąc o wszystkim Warczewskiemu, bohaterka kapituluje i rezygnuje z walki o nowe lepsze życie u boku Adama. Oddaje się Rożkowi, co wyraża jej bezsilność. Staje się niewolnicą własnych uczuć.

Kalina Jędrusik i Michalina Wisłocka to kobiety idące pod prąd. Bohaterki wyróżniają się w szarej rzeczywistości komunizmu. Choć każda z nich w odmienny sposób realizuje obraną przez siebie drogę, obie wychodzą poza schematy, przeciwstawiają się typowym kobiecym rolom: żony, matki i gospodyni domowej. Kalina prowokuje zachowaniem i łamie obowiązujące normy społeczne. Uwielbia brać udział w przyjęciach towarzyskich, które kończy kłótniami z sąsiadkami. Traktuje życie jak zabawę. Jest roztargniona, często gubi klucze do mieszkania, regularnie spóźnia się na spotkania towarzyskie i do pracy, o czym otwarcie mówią jej bliscy. Z kolei Michalina Wisłocka jest ambitna i pragnie rozwijać się naukowo, co w latach 50 XX. nie jest oczywiste. Stereotypy o kobietach powieli nawet promotor jej doktoratu, który nie podziela ambicji naukowej kobiety: *Pani Michalino, nie żał pani tego czasu? Mogłaby go Pani spędzić z mężem, dziećmi*. Gdy rodzi dziecko, matka uważa, że teraz na pewno będzie musiała przerwać studia. Ona jednak za wszelką cenę chce kontynuować naukę. To i późniejsza praca zawodowa są dla Michaliny priorytetem, przez który zaniedbuje relacje z dziećmi, na co zwraca uwagę Wanda: *Idź poczytaj dzieciom, cały dzień na Ciebie czekały*. Świadczą o tym także wypowiedzi jej córki

⁴ Paradoksalna jest jednak jego nienawiść, bowiem – jak się okazuje – Roman nazywa się tak naprawdę Roman Rozen i ma pochodzenie żydowskie.

Krysi: – *Mamy i tak w ogóle nie ma w domu. I tak byś jej nie widywał, tak samo jak ja. – Mamo przecież Ty i tak zawsze byłaś sama.*

Obie bohaterki łączy to, że są bezpośrednie i dosadne. Cięty język Kaliny, stosowanie wulgaryzmów i nieprzemyślane słowa, które wypowiada pod wpływem chwili, są jej znakiem rozpoznawczym. Jej język charakteryzuje się użyciem licznych wulgaryzmów i bezpośrednich określeń: *Zostaw go stara ruro, słyszysz co mówię?!* Symboliczna jest scena, w której świętując sukces, wchodzi do sklepu i nie zwracając uwagi na kolejki, bierze z półki szampana. Skonsternowanym i wzburzonym w kolejce mówi: *Ja się w szampanie kąpię*⁵. Wiśłocka także „nie gryzie się w język”, a wskazują na to sceny, w których zwraca się do recenzenta autorskiej książki: *Trzęsicie portkami, bo Wam kobieta konkurencje robi* czy do profesora pracującego w wydawnictwie kobiecym: *No, a ciebie wszyscy mają w dupie*. Zarówno Jędrusik, jak i Wiśłocka mają wybuchowe charaktery, które doprowadzają je do starć z reprezentantami partii.

Typ idealistki uosabia się w postaciach Hani i Basi. Bielska to dusza towarzystwa, uzdolniona i pracowita początkująca aktorka pochodzenia żydowskiego. Nie waha się zawalczyć o los studentów, bierze udział w strajku na Uniwersytecie Warszawskim⁶. Aresztowana nie daje się złamać przez aparat partyjny. Jest patriotką, silnie przywiązaną do Polski. Gdy zrzeka się obywatelstwa polskiego, urzędnik mówi do niej: *Od teraz proszę się już nie uważać za polską obywatelkę*. Na co dziewczyna odpowiada: *Jestem i będę Polką, czy się panu to podoba, czy nie*. Jest bezkompromisowa i empatyczna, oddana i lojalna wobec najbliższych jej osób.

Basia przedstawiona jest głównie jako projekcja fantazji Janka. W filmie nie dowiadujemy się nawet, jakie ma nazwisko, jest po prostu Basią. Ona – córka członka Solidarności, on – syn żołnierza Wojska Ludowego. Podejmowane przez nią decyzje i poglądy na bieżącą codzienność determinuje ustrój społeczno-polityczny i związane z nim przemiany. Na sposób myślenia i podejmowane przez nią decyzje wpływa jej ojciec: *Ojciec się mnie pytał, z kim idę do kina. Jak mu powiedziałam, że Twój jest wojskowym, to powiedział, że to nie jest towarzystwo dla mnie*. Relację z Jankiem utrzymuje tylko wtedy, gdy okoliczności sprawiają, że mężczyzna aprobejuje chłopaka: *Mojemu tacie też się podobało. (...) W ogóle powiedział, że jesteś fajnym gnojkiem*.

⁵ Jest to zresztą nawiązanie do mitologicznego obrazu Jędrusik wykreowanego przez PRL jako gwiazdy w wannie pełnej piany (Jagielski, 2016, s. 2).

⁶ Wydarzenia ukazane w filmie nawiązują do zdarzeń historycznych związanych z Marcem '68 – protestem środowiska studenckiego spowodowanym cenzurą i zdjęciem z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka, czego efektem były prześladowania antyinteligencje i antysemitki.

Relacje z mężczyznami

Relacje nawiązywane przez bohaterki analizuję także pod kątem sposobu ich zawierania, wyróżniając najczęściej pojawiający się typ związku, tj. intymny. Ponadto, wskazuję relacje symetryczne⁷ i niesymetryczne⁸ między bohaterami.

Do relacji intymnych symetrycznych należą te reprezentowane przez bohaterów filmów: *Sztuka kochania* (Michalina i Jurek), *Bo we mnie jest seks* (Kalina i Stanisław), *Marzec '68* (Hania i Janek) oraz *Wszystko co kocham* (Basia i Janek). Każda z tych relacji opiera się na partnerstwie, a jej bazą jest prawdziwe uczucie łączące bohaterów – miłość romantyczna.

Do relacji intymnych symetrycznych należą te reprezentowane przez bohaterów filmów: *Sztuka kochania* (Michalina i Jurek), *Bo we mnie jest seks* (Kalina i Stanisław), *Marzec '68* (Hania i Janek) oraz *Wszystko co kocham* (Basia i Janek). Każda z tych relacji opiera się na partnerstwie, a jej bazą jest prawdziwe uczucie łączące bohaterów – miłość romantyczna. Jurek, marynarz poznany w sanatorium, w którym pracuje Michalina, staje się dla kobiety przewodnikiem po świecie doznań i rozkoszy cielesnych. On jako pierwszy mężczyzna w jej życiu zwraca uwagę na to, by seks był zadowalający dla obu stron. Krótki, acz intensywny romans kształtuje bohaterkę i staje się przyczynkiem do napisania bestsellerowej książki *Sztuka kochania*. W kontraście do tej pary kształtuje się relacja małżeństwa Kaliny Jędrusik i Stanisława Dygata. Jej *clue* nie stanowi fizyczność, ale więź emocjonalna. Wyjątkowość tej relacji polega też na tym, że para tworzy związek otwarty, a jeden z kochanków Kaliny – Lucek pomieszkuje razem z małżeństwem. Nie rywalizuje on jednak o względy Kaliny ze Stanisławem. W scenie, gdy Lucek pociesza Kalinę po tym, jak zostaje ona zawieszona w pracy, Dygat zwraca się do niej: *Jesteś ponętną kobietą i niektórzy faceci tracą dla Ciebie głowę. Spójrz na Lucka*. Przyjmując tym samym za coś normalnego romans jego żony z innym mężczyzną.

⁷ Relacje symetryczne to takie, w których osoby są sobie równe (np. pod względem statusu społecznego), oparte na partnerstwie. Żadna ze stron nie dominuje nad drugą.

⁸ Relacje niesymetryczne – jedna strona ma przewagę nad drugą, np. emocjonalną, fizyczną czy zawodową.

Następne dwie pary stanowią reprezentacje pierwszych silnych zauroczeń między dwojgiem młodych ludzi. Charakteryzują się intensywnymi emocjami. Łączy ich też to, że każda z relacji kończy się rozstaniem wymuszonym przez sytuację polityczną w kraju. Hania jako Polka pochodzenia żydowskiego z powodu nagonki antysyjonistycznej po wydarzeniach marcowych zmuszona do wyjazdu z kraju. Uczucie, które łączy Hanię i Janka, wydaje się dojrzałe i głębokie. Symbolicznym momentem w relacji bohaterki i jej chłopaka jest ten, gdy otrzymaną od ojca opaskę z gwiazdą Dawida – stanowiącą dla niego pamiątkę po bliskich – oddaje podczas pożegnania Jankowi. Podarunek świadczy o sile jej uczucia, stanowi część prawdziwej tożsamości, która zostaje wymazywana przez władze komunistyczne, jak ludzie ze zdjęć w pierwszej i ostatniej scenie filmu. W przypadku Basi wyjazd ma związek z „nagonką” na działaczy Solidarności i niepewnej sytuacji społecznej po wprowadzeniu stanu wojennego. Widoczną różnicą między Hanią i bohaterką *Wszystko co kocham* jest to, że w filmach odgrywają one odmienne role. Basia jest bohaterką drugoplanową, stanowi w głównej mierze projekcję uczuć Janka. Również tutaj można nawiązać do archetypu „dziewczyny z sąsiedztwa”. Stanowi więc fascynację dojrzewającego, młodego mężczyzny, jego szkolną miłość. Basia nie ma zresztą samodzielnych scen, pokazywana jest wyłącznie w towarzystwie chłopaka.

Jako relację intymną niesymetryczną określić można tę łączącą Sabinę i Bronisława w filmie *Rewers*. Relacja z Bronisławem, którego postać stylizowana jest na amerykańskiego aktora Humphreya Bogarta⁹, od początku wydaje się wyidealizowana. „Szara mysz” zwraca uwagę przystojnego nieznajomego, a przebieg tej relacji przywodzi na myśl romanse złotej ery Hollywood¹⁰. Czarno-biała stylistyka scen z lat 50. nawiązuje z kolei do kina noir. Zauroczenie Sabiny ukazane jest przez wykonywane przez nią teatralne gesty. Jednym z nich jest tzw. *foot popping kiss*¹¹, a więc gest uniesienia nogi podczas pocałunku z Bronisławem, który odsyła widza do popularnego motywu pochodzącego ze współczesnej komedii romantycznej. Ostatecznie relacja kończy się tragicznie. Szantażowana i zgwałcona przez Bronisława Sabina decyduje się go zabić. Podobna jest relacja, w którą wchodzi bohaterka filmu *Różyczka*. Mamy tutaj do czynienia z trójkątem miłosnym, zainicjowanym przez funkcjonariusza SB, a jednocześnie ukochanego Kamili, Romana Różka. Zwerbowana do inwigilowania Adama Warczewskiego – pisarza będącego na celowniku Służb Bezpieczeństwa – wraz z rozwojem akcji Kamila jest coraz bardziej zauroczona światem, w jakim się on obraca, a także jego osobowością. Różek i Warczewski

⁹ Humphrey Bogart, amerykański aktor (1899–1957).

¹⁰ Do takich filmy należy m.in.: *Casablanca* (reż. Michael Curtiz, 1942).

¹¹ Motyw pojawiający się najczęściej w filmach romantycznych, w których (zazwyczaj) kobieta unosi nogę podczas namiętnego pocałunku. Zjawisko opisywane przez fanowskie fora, a także wykorzystywane w krótkich formach video na platformach społecznościowych.

stanowią całkowite przeciwieństwo w tym, jak traktują Kamilę. Roman niewątpliwie żywi do kobiety ogromne uczucia, ale ich relacja jest toksyczna i burzliwa. Determinuje ją nienawiść, jaką Rożek żywi do swojego pochodzenia żydowskiego. Mężczyzna używa wobec kobiety przemocy psychicznej i fizycznej. Świadczy o tym m.in. sposób jego wypowiedzi, rozkazujący i uprzedmiotawiający: *Do domu masz mu wejść, do wyra, do pościeli*. Warczewski jest za to delikatny i romantyczny, co związane jest z reprezentowanym przez niego etosem inteligenckim. Uwidacznia się to m.in. w scenach seksu. Momenty intymne Kamili i Rożka są spontaniczne i gwałtowne. W przypadku bohaterki i Warczewskiego mamy do czynienia z romantyzacją stosunku płciowego, nawet za pomocą światłocienia wykorzystanego przy pokazaniu ich nagich ciał. Mimo to w tej relacji dominuje kobieta, to ona narzuca jej tempo i wykorzystuje do własnych celów. Podobnie jak Jędrusik, która w relacji z kochankiem podporządkowuje sobie mężczyznę. O ile dusza Kaliny należy do Stanisława, o tyle ciało do Lucka, który reprezentuje licznych kochanków w życiu artystki. W filmie *Sztuka kochania* widzowie obserwują losy kolejnego trójkąta miłosnego, zapoczątkowanego z inicjatywy Wisłockiej. Michalina włącza do małżeństwa swoją najlepszą przyjaciółkę Wandę. Ona ma zaspokajać jej męża seksualnie, a Wisłocka intelektualnie i uczuciowo. Długo wierzy w powodzenie pomysłu: *Mamo, cokolwiek by zrobił. Wiem, że i tak kocha tylko mnie*.

Rola społeczna

Charakteryzując rolę społeczną, mam na myśli: pełniony zawód, rolę w rodzinie oraz pozycję społeczną. U Anny Taszyckiej przeczytać można, że:

Role są typami działającymi w kontekście zobiektywizowanego zasobu wiedzy, a odgrywając je (także jako matka, ojciec, a nawet i dziecko) jednostka uczestniczy w obiektywnym świecie, który dzięki osobistemu zaangażowaniu staje się dla niej subiektywnie rzeczywisty. Role, jako podlegające pewnym regułom, uobecniają też porządek instytucjonalny – dzięki nim przekazywany jest zobiektywizowany instytucjonalnie zbiór wiedzy (Taszycka, 2004, s.182).

W analizowanej filmografii bohaterki występują w rolach rodzinnych jako córki (Hania, Basia), żony (Michalina, Kalina), kochanki (Michalina), a także w rolach zawodowych – kobieta aktywna zawodowo (Sabina, Kamila, Michalina i Kalina).

Kobieta jako córka. Relacje z bliskimi warunkują codzienne funkcjonowanie i przyszłość, np. relacje Sabiny z matką Ireną i babką organizują domowy mikroświat; presja na „dobre zamążpójście”, zgodna z ówczesną normą, inicjuje ciąg decyzji, których konsekwencje okazują się tragiczne. Ojciec jako głowa rodziny bezpośrednio wyznacza granice wyborów uczuciowych: np. Hania i Basia, które opuszczają kraj i swoich ukochanych.

Kobieta jako żona. Reprezentowany przez bohaterki typ charakteryzuje się odrzuceniem propagowanej przez socjalistów figury Matki Polki (Durys, 2019).

Kobiety zamiast spędzać czas na domowych obowiązkach, realizują się zawodowo, np.: Michalina, która jest nieporadna w codziennych obowiązkach. Gdy otrzymuje prezent od Jurka – uszytą przez niego sukienkę. – zwraca się do niego: *Ty szyjesz? Ja to nawet guzika nie umiem przyszyć*. Podobnie Kalina, która jest chaotyczna także w pracach domowych, np. gdy myli listę zakupów, a oskarża o to niewinne kobiety i chowa się przed nimi, żeby nie zapłacić im za zakupione produkty.

Kobieta w roli kochanki. Michalina, krzywdzona przez męża jego licznymi romanсами, sama wchodzi w taką relację z Jurkiem, którego darzy namiętym i silnym uczuciem. Dla Jurka ważniejsza okazuje się rodzina. Nie wyobraża sobie, by związek z Michaliną skrzywdził jego córkę. Wiślicka przeżywa więc przelotny romans, który wpływa na jej karierę i podejmowane przez nią decyzje.

Kobieta aktywna zawodowo – Sabina, Kamila, Michalina, Kalina są zawodowo aktywne, a kariera stanowi wentyl bezpieczeństwa, daje im poczucie niezależności w patriarchalnym systemie komunistycznym. Grana przez Agatę Buzek postać pracuje na co dzień w wydawnictwie poezji *Nowina*. Jest to niewątpliwie jej wielka pasja, bo choć ma problemy na polu prywatnym, doskonale realizuje się w swojej pracy zawodowej. Kamila Sakowicz to dochodząca trzydziestki reprezentantka klasy średniej, zatrudniona w uniwersyteckim dziekanacie. Umiejętności tam nabywane i aspiracje związane z pisanem własnych tekstów, pomagają jej w pracy na rzecz aparatu państwa. Michalina to ginekolożka prowadząca własną praktykę lekarską. Jej życiową misją staje się edukowanie Polak w sferze seksualnej. Kalina jako jedyna z analizowanych bohaterek reprezentuje świat artystyczny, jest aktorką i piosenkarką.

W analizowanej filmografii role społeczne bohaterek układają się w cztery główne figury: córki, żony, kochanki i kobiety aktywnej zawodowo. Każda z nich porządkuje oczekiwania i obowiązki bohaterek, a zarazem wyznacza granice ich sprawczości. Role się ze sobą krzyżują, a determinowane są kontekstem społeczno-politycznym.

W analizowanej filmografii role społeczne bohaterek układają się w cztery główne figury: córki, żony, kochanki i kobiety aktywnej zawodowo. Każda z nich porządkuje oczekiwania i obowiązki bohaterek, a zarazem wyznacza granice ich sprawczości. Role się ze sobą krzyżują, a determinowane są kontekstem społeczno-politycznym. Ich największą aktywność można zaobserwować na polu zawodowym,

to ona pozwala im na wyjście poza narzucone schematy systemu. Dążenia do przełamania patriarchalnej konstrukcji nierzadko wiążą się jednak z zaniedbywaniem życia osobistego (Wiśłocka, Jędrusik, Sabina). Szczególnie widoczne jest to w przypadku Michaliny, która rolę żony i matki podporządkowuje pracy. Mimo to, aktywność zawodowa daje kobietom niezależność i poczucie bezpieczeństwa. W przypadku Hani i Basi zaobserwować można skutki wychowania patriarchalnego. Dla bohaterek kluczowe jest zdanie ojca. Ich wybory determinowane są decyzjami i wyborami mężczyzn.

Profile postaci kobiecych

Przeprowadzona analiza pozwala na pewne uogólnienia, zmierzające do wskazania profili kobiet przedstawianych w wybranych filmach fabularnych, których akcja rozgrywa się w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wyżej wyszczególnione fasety/kategorie i ich wskaźniki umożliwiły szczegółowe opracowanie sposobów kreacji sześciu postaci kobiecych: Sabiny Jankowskiej (*Rewers*), Kamili Sakowicz ps. Różyczka (*Różyczka*), Kaliny Jędrusik (*Bo we mnie jest seks*) Michaliny Wiśłockiej (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej*), Hani Bielskiej (*Marzec '68*) oraz Basi (*Wszystko co kocham*).

Kobieta jako narzędzie w aparacie represji. Mimo, że bohaterki filmu *Rewers* i *Różyczki* diametralnie się od siebie różnią pod względem reprezentowanych cech charakteru i wyglądu zewnętrznego, losy obu zdeterminowane są przez romans z funkcjonariuszami SB. Kryterium to uważam za wiodące, określając reprezentowane przez nich typy postaci. Każda z nich wykorzystana zostaje do celów operacyjnych, stają się częścią systemu inwigilacji, co prowadzi ich do uwikłania w tragiczne okoliczności. Są ofiara manipulacji i własnych słabości.

Kobieta rewolucjonistka. Profil bohaterki reprezentowany przez Kalinę Jędrusik i Michalinę Wiśłocką. Kalina to symbol wolności artystycznej i osobistej w dusznej i konserwatywnej epoce PRL-u. Michalina jest wyzwolicielką umysłów i ciał Polek spod panowania patriarchatu władzy. Kobiety rewolucjonizują polską popkulturę, choć w odmiennych sferach. Metaforycznie rzecz ujmując, bohaterki rozpychają ramy szarej PRL-owskiej rzeczywistości. Łamią konwenanse, wzbudzają jednocześnie podziw i nienawiść. Buntują się przeciw przyjętym normom społecznym.

Kobieta uwikłana w konflikt pokoleń i ideologii. Zarówno Hania, jak i Basia wybierają partnerów, których ojcowie wyznają inne wartości, religię i przynależność polityczną niż one i ich rodziny. Ojciec Janka z filmu *Wszystko co kocham* to oficer Wojska Ludowego, a Basi – działacz Solidarności. Ich relacje stają się zakładnikami społeczno-politycznego podziału. Uczucia żywione przez kobiety są afirmacją młodości i pierwszego zakochania – pełne sprzeczności, intensywne, a zarazem bolesne.

Podsumowanie

Celem artykułu była rekonstrukcja obrazu kobiet w wybranych filmach o PRL. Analizie poddałam bohaterki filmów fabularnych, których akcja osadzona jest w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej: *Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009), *Wszystko co kocham* (reż. Jacek Borcuch, 2009), *Różyczka* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (reż. Maria Sadowska, 2017), *Bo we mnie jest seks* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, 2021), *Marzec '68* (reż. Krzysztof Lang, 2022). Wyodrębnione kategorie analityczne, do których należały: cechy fizyczne, cechy osobowości i postawa wobec świata, relacje z mężczyznami oraz role społeczne, pozwoliły na próbę pokazania tekstowych obrazów kobiet, zaprezentowanych przez współczesnych twórców filmowych. Choć zakorzenione w konkretnym kontekście historycznym, odzwierciedlają również uniwersalne mechanizmy konstruowania ról płciowych w kulturze.

Wyłoniono następujące profile kobiet: kobieta jako narzędzie w aparacie represji, kobieta rewolucjonistka, kobieta uwikłana w konflikt pokoleń i ideologii. Typy te nie tylko klasyfikują postaci, lecz także ukazują, w jaki sposób kino opowiada historię PRL-u z perspektywy płci. Kobiety w tych filmach nie są wyłącznie tłem dla wydarzeń politycznych – są ich cichymi bohaterkami, ofiarami, strażniczkami codzienności i pamięci. Ich obraz stanowi ważny element narracji historycznej, a zarazem zwierciadło zbiorowych wyobrażeń o kobiecej roli w przeszłości.

Zasadniczym celem artykułu była jednak nie tylko identyfikacja profili postaci, lecz przede wszystkim rekonstrukcja fragmentu przeszłości – tekstowego obrazu kobiety w PRL zawartego w analizowanych filmach. Wskazane typy stanowią pierwowzór typologii, który należy zweryfikować na większym materiale badawczym.

Bibliografia

- Bartmiński, J., (2007). *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolinguistyczne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Czachur, W., Pappert S. (2019). Wizualny populizm: analiza praktyk multimodalnych na przykładzie plakatów wyborczych z Polski i Niemiec. *Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs*, 12, 165–189. DOI: 10.7311/tid.12.2019.10
- Kępa-Figura, D., Nowak P. (2006). Językowy obraz świata a medialny obraz świata. *Zeszyty Prasoznawcze*, 1–2, 51–62.
- Kępiński, M. (2015). Chleb – symbol i sacrum w malarstwie Mariana Kępińskiego. *Zeszyty Wiejskie*, 21, 181–194.
- Kienzler, I. (2015). *Kronika PRL. Moda*. Warszawa.
- Kuc, A. (2014). Audiowizualne oblicza przesądu. O niektórych funkcjach motywu lustra w dziele filmowym. *Załącznik Kulturoznawczy*, 1, 158–178.
- Mazierska, E. (2006). Introduction. In E. Mazierska, E. Ostrowska (Eds.). *Women in Polish Cinema*. New York: Berghahn Books.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2015). O profilowaniu językowego obrazu świata. *Poradnik Językowy*, 1, s. 30–44.

- Nowak, P., Tokarski R. (2007). Medialna wizja świata a kreatywność językowa. W: P. Nowak, R. Tokarski (Red.) *Kreowanie światów w języku mediów*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Ogonowska, A. (2003). *Edukacja medialna: klucz do rozumienia społecznej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”.
- Pękala, I. (2022). Walka ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym. *Studia Filmoznawcze*, 43, 123–135. <https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.7>
- Pleszczyński, J. (2015). Światoobrazy, obrazy świata i wizje świata. W I. Hofman, D. Kępa-Figura (Red.). *Współczesne media – medialny obraz świata, t. 1: Zagadnienia teoretyczne* (61–81). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Przybysz, A. (2007). Obrazy kobiecości i męskości w podręcznikach do przedmiotu „wychowanie do życia w rodzinie” w gimnazjum – komunikat z badań. *Przegląd Pedagogiczny*, 1, 135–150.
- Ptaszek, G. (2015). Jak badać medialny obraz świata? W I. Hofman, D. Kępa-Figura (Red.). *Współczesne media – medialny obraz świata, t. 1: Zagadnienia teoretyczne* (13–25). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Skowronek, B. (2013). *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Skowronek, B. (2024). *Mediolingwistyka. Dekadę później*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Skrzypczak, P. (2021). Prerafaelicka muza – nowy archetyp kobiecości epoki wiktoriańskiej na przykładzie wybranych dzieł Bractwa Prerafaelitów. W A. Skała (red.), *Filozoficzne aspekty literatury. Między aksjologią a estetyką* (116–126). Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL.
- Sowa, A.L. (2011). *Historia polityczna Polski. 1944–1991*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stachówna, G. (2013). Kinowi Proteusze. Ciało jako narzędzie i środek artystyczny. *Kwartalnik Filmowy*, 83–84, 117–127.
- Taszycka, A. (2004). Męskie, żeńskie: role płciowe w oczach dziecka na wybranych przykładach filmowych. W M. Radkiewicz (red.), *Gender – konteksty* (181–192). Kraków: Rabid.

Filmografia

- Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009)
- Wszystko co kocham* (reż. Jacek Borcuch, 2009)
- Różyczka* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010)
- Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej* (reż. Maria Sadowska, 2017)
- Bo we mnie jest seks* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, 2021)
- Marzec '68* (reż. Krzysztof Lang, 2022)

Biogram

Patrycja Winiarczyk – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych UMCS. W swojej pracy doktorskiej bada za pomocą jakich mechanizmów oraz środków wyrazu twórcy filmowi kreują pamięć o Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej we współczesnych filmach fabularnych.