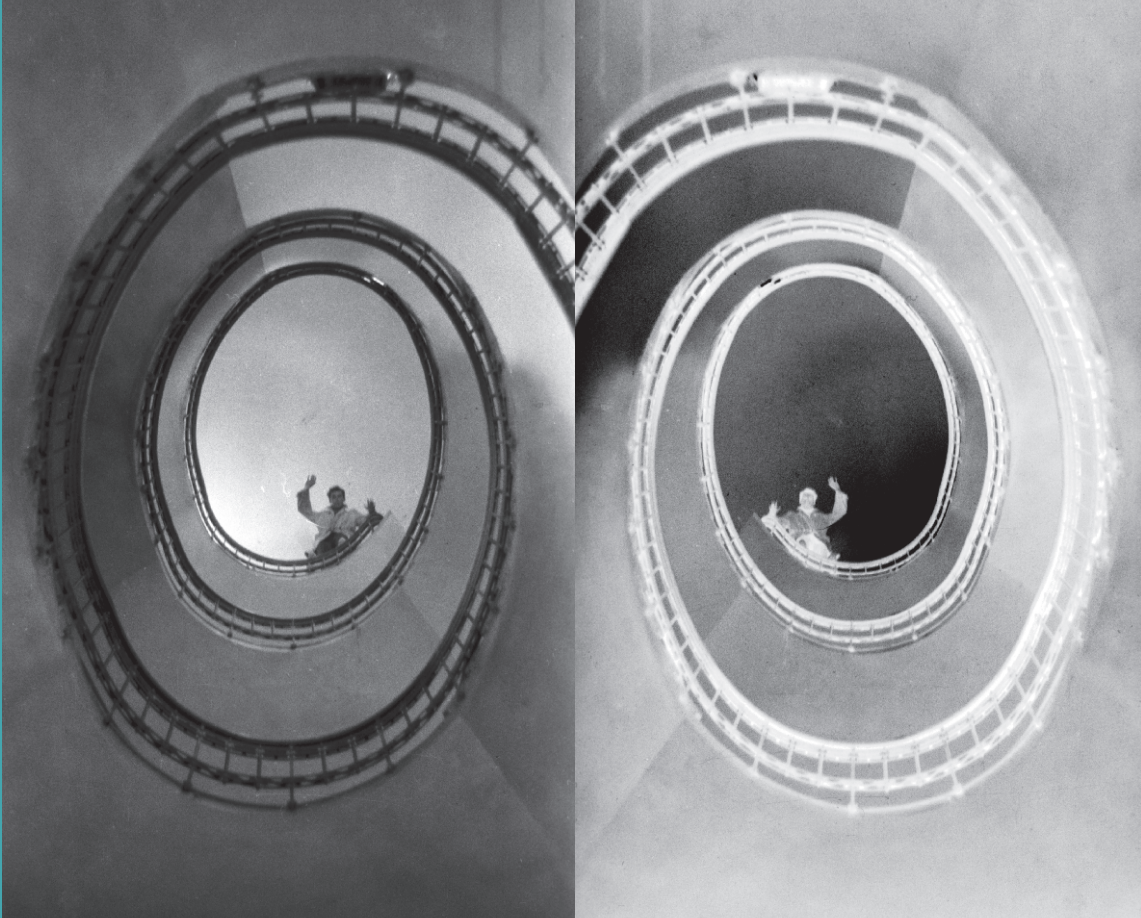




Elżbieta Ostrowska, dr hab., adiunkt w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 2005–2021 wykładała film na Uniwersytecie Alberta w Edmonton (Kanada). Ostatnio opublikowała *ReFocus: The Films of Agnieszka Holland* (Edinburgh University Press 2024) oraz *ReFocus: The Films of Paweł Pawlikowski* (współautorstwo z Joanną Rydzewską, Edinburgh University Press 2025). Redaktorka i współautorka wielu tomów zbiorowych wydanych w Polsce i za granicą. Jej artykuły ukazały się w „Studies in European Cinema”, „Studies in Eastern European Cinema”, „Slavic Review”, „Holocaust and Genocide Studies” oraz „Kwartalniku Filmowym”.



Elżbieta Ostrowska

WYOBRAŻONE TOŻSAMOŚCI

Dyskursy wspólnotowe w kinie polskim

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

universitas

Kopia dla
Kopia dla

WYOBRAŻONE
TOŻSAMOŚCI



Komitet redakcyjny:

Krzysztof Loska (przewodniczący),
Małgorzata Radkiewicz, Sebastian Jagielski

33

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty Kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Elżbieta Ostrowska

**WYOBRAŻONE
TOŻSAMOŚCI**

Dyskursy wspólnotowe
w kinie polskim

Universitas

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Elżbieta Ostrowska
© Copyright for the Polish translation by Elżbieta Tabakowska and
Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS,
Kraków 2025
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025
© Copyright for this edition by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac
Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2025

Teksty po przekładzie przejrzała, wprowadzając konieczne zmiany,
Elżbieta Ostrowska

ISBN 978-83-242-4029-6
e-ISBN 978-83-242-6917-4
TAiWPN UNIVERSITAS

ISBN 978-83-8331-908-7
WUŁ

Redakcja naukowa
dr hab. Sebastian Jagielski, prof. UJ

Recenzenci
prof. dr hab. Marcin Adamczak
Izabela Kalinowska-Blackwood, Associate Professor

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
„Pokolenie” w reż. Andrzeja Wajdy, fot. Ryszard Golc
© WFDiF i Ryszard Golc

Elżbieta Ostrowska (ORCID: 0000-0002-4800-011X) –
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny Instytut Kultury Współczesnej,
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173



Druk
Drukarnia Elpil, ul. Artyleryjska 11, 08-110 Siedlce

Spis treści

Wstęp	9
I. Naród i płeć	
1. Filmowe obrazy Matki Polki w powojennym kinie polskim	19
2. Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej	35
3. Niebezpieczne związki. Dyskurs miłosny, erotyczny i narodowy w filmach Andrzeja Wajdy	51
4. Obcość podwojona: obrazy kobiet żydowskich w polskim kinie powojennym	71
5. Polka – dumny przedmiot pożądania	85
II. (Nie)narodowe ciała	
6. „Czego Polska chce ode mnie?” Męska histeria w trylogii wojennej Andrzeja Wajdy	105
7. Śmierci nieprzedstawione: obrazy doświadczenia wojennego kobiet w polskim kinie	131
8. Przemoc i opór. Ciało w filmie Wojciecha Smarzowskiego <i>Róża</i>	157
9. Kobiety, które jedzą za dużo: kobieca cielesność i konsumpcja w polskim filmie	179
10. „Wykwintne zwłoki” według Stanisława Lema i Andrzeja Wajdy	199

III. Postkolonialne mity i fantazje

11. Pożądając Innego: ambiwalencja polskiej tożsamości w powieściach Henryka Sienkiewicza i filmowych adaptacjach Jerzego Hoffmana 221
12. (Nie)dyskretny urok Rzymian. *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza 251
13. Postkolonialne fantazje. Wyobrażenia Bałkanów: kino popularne Władysława Pasikowskiego 273

IV. Kino (nie)popularne

14. Krystyna Janda: antynomie gwiazdy 297
15. „Potęga miłości” – polskie postkomunistyczne kino popularne 327
16. *Katyń* Andrzeja Wajdy – melodramatyczny afekt i historia 343
17. Emocjonalne inwestycje: współczesna polska komedia romantyczna i neoliberalizm 353

V. Narodowe marginesy?

18. Śniąc, dryfując, umierając: inercja narracyjna w *Lalce* Wojciecha Hasa 369
19. „To się wypierze”. W *ciemności* Agnieszki Holland – pojednawczy film o Holokauście 391
20. Znikające kobiety. Łódzkie włókniarki w polskim filmie dokumentalnym 417
21. „Kobiety bez klasy”. O wymazywaniu różnicy klasowej w kinie polskim na przykładzie *Paragrafu zero* Włodzimierza Borowika 445

Bibliografia	459
Spis źródeł	491
Spis ilustracji	495
Indeks tytułów filmów	497
Indeks nazwisk	503

*Pamięci mojego męża
Andrzeja Chmury*

Wstęp

W 2000 roku na zorganizowanej przez Uniwersytet Wrocławski konferencji *Kultura polska u progu XXI wieku* wygłosiłam referat *Feminizm w polskich badaniach filmoznawczych – stan obecny i perspektywy*¹. Rozpoczęłam od prowokacyjnego zacytowania fragmentu wstępu do monograficznego numeru „Film na Świecie” z 1991 roku, poświęconego kinu kobiet, w którym znalazły się tłumaczenia kanonicznych tekstów filmoznawczego feminizmu. W rzeczonym fragmencie redakcja periodyku deklarowała, że przedkłada ów numer „nie bez pewnej tremy”, bo choć sceptycyzm wobec feminizmu nie wynika z „obyczajowego czy umysłowego konserwatyzmu”, to jednak „ludzie wcale nie dzielą się na kobiety i mężczyźn, lecz na – powiedzmy – mądrych i głupich, biednych i bogatych, dobrych i złych i tak dalej”². Ów redakcyjny komentarz nazwałam „egzorcyzmami”, jakim feminizm dość często był wówczas poddawany w polskim piśmiennictwie filmoznawczym. Byłam wówczas głęboko przekonana, że ów „sceptycyzm” był w rzeczywistości świadectwem systemowych struktur patriarchalnych w polskim filmoznawstwie. Dostrzegałam jednak także – ale tego już nie wyraziłam w tak manifestacyjny sposób – konieczność wypracowania wernakularnego feminizmu filmoznawczego. Konieczność tę w pełni uświadomiłam sobie w trakcie odbywanych w Wielkiej Brytanii stażów naukowych, w 1995 roku w University of Reading, a wiosną 1997 roku w University

1 *Feminizm w polskich badaniach filmoznawczych – stan obecny i perspektywy*, w: *Wiedza o kulturze polskiej u progu XXI wieku*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wydawnictwo Silesia, Wrocław 2000, s. 312–320.

2 „Film na świecie” 1991, nr 384, s. 3.

of Sussex. Poza dostępem do fantastycznych bibliotek (była to epoka przedcyfrowa) miałam możliwość spotkań i dyskusji z tamtejszymi naukowczyniami i naukowcami, między innymi z Alison Butler (University of Reading) oraz z Barbarą Einhorn (University of Sussex), feministyczną historyczką byłego NRD, która po jednej z naszych rozmów na temat doświadczenia kobiecego w krajach Europy Wschodniej, zachęciła mnie do napisania artykułu dla zachodniego czasopisma feministycznego. Choć „nie bez pewnej tremy” – podobnie jak redakcja feministycznego numeru „Filmu na Świecie” – zdecydowałam się na podjęcie tej próby. Jej efektem był artykuł *Filmic Representations of the „Polish Mother” in Post-Second World War Polish Cinema* opublikowany w 1998 roku w „The European Journal of Women’s Studies”, którego polski przekład otwiera niniejszy zbiór.

W tym samym mniej więcej czasie zaczęłam poszukiwać w polskiej akademii przestrzeni dla prowadzenia filmoznawczych badań feministycznych i znalazłam ją w Ośrodku Naukowo-Badawczym Problematyki Kobiet Uniwersytetu Łódzkiego. Założyła go w 1992 roku, jako pierwszy akademicki ośrodek feministyczny w Polsce, prof. Elżbieta H. Oleksy, z którą wspólnie (wraz z dr Martą Kowalską) podjęłyśmy decyzję o zorganizowaniu międzynarodowej konferencji podejmującej problematykę genderową w teatrze, filmie i mediach. Konferencję zorganizowały Ośrodek Naukowo-Badawczy Problematyki Kobiet oraz Instytut Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego we współpracy z Film and Drama Department Uniwersytetu w Reading. Pracowałam przy organizacji tej konferencji zatytułowanej *Gender-Theatre-Cinema* jako sekretarz naukowy i było to doświadczenie, które dzisiaj nazwałabym formacyjnym. Podobnie była nim redakcja dwóch tomów pokonferencyjnych, pierwszy – zredagowany wspólnie z Elżbietą Oleksy i Michaeliem Stevensonem *Gender in Film and the Media. East-West Dialogues*³ – został opublikowany przez wydawnictwo akademickie Peter Lang, drugi zaś, zredagowany wspólnie z Elżbietą Oleksy *Gender-Film-Media*⁴, został wydany, wraz z tomem teatrologicznym, w krakowskim niezależnym wydawnictwie Rabid. Obydwa zapoczątkowały „białą”

3 *Gender in Film and the Media. East-West Dialogues*, red. E. Oleksy, E. Ostrowska, M. Stevenson, P. Lang, Frankfurt am Main 2000.

4 *Gender in kinie europejskim i mediach*, red. E. Oleksy, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.

serię genderową, którą później kontynuowała i rozwijała z prawdziwie imponującymi efektami prof. Małgorzata Radkiewicz.

Wspominam te początki nie tylko z powodów sentymentalnych (choć i te nie są bez znaczenia), ale także dlatego, że z perspektywy czasu dostrzegam, jak duże znaczenie miały dla mnie kontakty z badaczkami z Zachodu i to nie dlatego, że dzięki nim uzyskałam „dostęp” do feminizmu, ale dlatego, że uświadomiłam sobie, że warto go zastosować do polskiej rzeczywistości kulturowej, lokując go w szerszej perspektywie badań genderowych. Powracając po latach do tych „genderowych juweniliów”, dostrzegam sądy nie do końca uzasadnione, argumenty nie do końca przekonujące, stwierdzenia nazbyt arbitralne, ale są tam intuicje badawcze i refleksje, które w moim przekonaniu trafnie diagnozują rodzimy dyskurs genderowy, zwłaszcza w powiązaniu i zależności z dyskursem narodowym. Można też spojrzeć na nie jako swojego rodzaju świadectwo obecności refleksji genderowej w polskim filmoznawstwie – archiwum badawcze. I chyba ten ostatni powód przesądził, że doszłam do wniosku, iż warto wydać w jednym tomie moje teksty „rozproszone”, z których większość została opublikowana w zagranicznych tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. Decydując się na tę publikację, musiałam rozstrzygnąć, czy uszeregować je w porządku chronologicznym – co pozwoliłoby dostrzec, jak ewoluowały moje zainteresowania badawcze i jak się zmieniała metodologia prowadzonych przeze mnie badań – czy połączyć je w bloki tematyczno-problemowe, co z kolei umożliwiłoby dostrzeżenie merytorycznych „wiązań” pomiędzy owymi „rozproszonymi” tekstami. Ostatecznie zdecydowałam się na drugi wariant, bo pozwala on wybrzmieć kwestii, wokół której koncentrują się moje badania, a mianowicie kino polskie jako kino narodowe.

W prowadzonych przez wiele lat badaniach nad kinem polskim, jak to pokazują teksty zamieszczone w niniejszym tomie, stopniowo włączałam dominującą w nich początkowo perspektywę genderową w krąg szerszej refleksji naukowej na temat filmowych dyskursów tożsamościowych. Niezależnie od podejmowanych poszukiwań metodologicznych i teoretycznych, przedmiotem swoich rozważań czyniłam filmy, które w szczególnie wyrazisty sposób podejmują kwestię tożsamości narodowej w powiązaniu ze skomplikowaną siecią dyskursów powstających wokół klasy społecznej, rasy, etniczności, płci kulturowej oraz seksualności. Inspiracje metodologiczne czerpałam z założeń analizy ideologicznej, psychoanalizy, postkolonializmu, teorii afektu oraz badań nad produkcją filmową, natomiast w analizach filmu wykorzystywałam metody wypracowane na gruncie neoformalizmu. Wszystkie spośród

zgrupowanych w tym tomie tekstów wyrastają z przeświadczenia, że pojęcia zarówno kina narodowego, jak i tożsamości narodowej nie są kategoriami opisowymi, lecz retorycznymi i jako takie wzmacniają lub podważają hegemoniczne dyskursy ideologiczne kina narodowego. Ów przekaz ideologiczny aktualizuje się nie tylko na płaszczyźnie fabularnej, ale także na poziomie rozwiązań filmowych organizujących obrazowo-dźwiękową warstwę utworu.

Kategoria kina narodowego, jak powszechnie wiadomo, odnosi się do systemu produkcji i dystrybucji filmowej, modeli odbioru, recepcji krytycznej oraz kulturowych kodów regulujących systemy przedstawieniowe. A zatem ten model kina tworzy obszar wielorakich i złożonych negocjacji projektów tożsamościowych, które są realizowane zarówno na poziomie tekstu filmowego, jak i dyskursów pozatekstowych. Przyjmując takie rozumienie kina narodowego, próbowałam opisać, jak kino polskie uczestniczy w tworzeniu narodowej „wyobrażonej wspólnoty” (w znaczeniu zaproponowanym przez Benedicta Andersona⁵), która wyłania się jako hierarchiczna struktura z wyraźnie zaznaczonym centrum i obszarami peryferyjnymi. W swoich badaniach uwzględniałam zarówno jeden, jak i drugi obszar, z uwagą śledząc, jak filmowe teksty je kontestują i re-definiują.

W części pierwszej, zatytułowanej *Naród i pleć* znajdują się eseje, które podejmują kwestię wielorakich relacji pomiędzy tożsamością narodową a tożsamością genderową. Stanowią one próbę przezwyciężenia ograniczeń feminizmu „drugiej fali”, który różnicę płciową uznawał za kluczową w procesie formowania kobiecej tożsamości i struktur społecznych. Tożsamość kobiety-Polki, jak wykazuję w zamieszczonych w tej części esejach, jest kształtowana w równej mierze przez struktury patriarchalne, jak i narodowościowe, a w dalszej kolejności także czynniki etniczne, rasowe, religijne i tym podobne. Ikoniczne, utrwalone w kulturze, także w kinie polskim, hegemoniczne wzory kobiecości i męskości, często zyskują wyrazistość w opozycji do Obcego i Obcej. A zatem, „genderowe centrum” w polskiej kulturze może się wyłonić tylko dzięki istnieniu obszarów peryferyjnych.

Część druga, zatytułowana *(Nie)narodowe ciała*, zawiera eseje, które rozwijają szereg wątków obecnych w tekstach zamieszczonych w części poprzedniej, ale analizują je w odmiennej perspektywie badawczej,

5 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.

skoncentrowanej na problemach cielesności i afektu. W tekstach tych zajmuję się dwiema zasadniczymi kwestiami, a mianowicie, jak ciała męskie i kobiece stawiają opór bądź też wspierają hegemoniczne dyskursy narodowe i genderowe. O ile wcześniej starałam się dowieść, że naród ma „płeć”, o tyle w tych tekstach zastanawiam się, na ile ciało ma „narodowość”. Ów „narodowy” aspekt ciała ujawnia się najpełniej, gdy są one cierpiące lub umierające, o czym świadczy odmiennosc wypracowanych w kinie polskim wzorów ikonograficznych i schematów narracyjnych służących przedstawianiu śmierci mężczyzny-Polaka i kobiety-Polki.

W części trzeciej, *Postkolonialne mity i fantazje*, znajdują się trzy eseje, które wyrastają z inspiracji studiami postkolonialnymi. Odwołując się do klasycznych intuicji badawczych autorstwa Marii Janion i systemowej analizy Ewy Thompson, omawiam polskie teksty kultury, które ujawniają dwuznaczną pozycję Polski w imperialnym projekcie kolonialnym. Choć politycznie „nieskażona” kolonialną przeszłością, polskość jest uwikłana w ustanawianą w jej ramach sieć zależności. Dwa eseje rozważają te kwestie na przykładzie adaptacji filmowych powieści Henryka Sienkiewicza, które wskazują na istnienie wernakularnego orientalizmu, będącego, jak twierdzę, kompensacyjną fantazją służącą wzmocnieniu narodowej tożsamości. W trzecim eseju zastanawiam się, jak kolonialne fantazje negocjują pozycję Polski w geopolitycznej rzeczywistości postkomunistycznej Europy.

Część czwarta, *Kino (nie)popularne*, dotyczy rozmaitych zjawisk z obszaru kultury popularnej w kontekście kultury narodowej. Otwierając tę część esej o Krystynie Jandzie analizuje jej publiczny wizerunek w kontekście narodowego dyskursu genderowego, pokazując, jak zręcznie aktorka balansuje pomiędzy konserwatywnym i progresywnym modelem kobiecości. Tekst ten wprowadza również wątek „zarządzania” gwiazdorsko-celebryckim statusem, co można uznać za przejaw przenikania do polskiej rzeczywistości ekonomiczno-społecznej i kulturowej zasad neoliberalizmu. Zasady te poddaję bliższej analizie w eseju poświęconym polskiej komedii romantycznej, pokazując, jak globalny system ekonomiczny reguluje zarówno rodzimy przemysł filmowy, jak i system przedstawieniowy kina polskiego. W dwóch pozostałych esejach pokazuję, w jaki sposób struktury kina popularnego, zwłaszcza melodramatu, są wykorzystywane do przepracowywania narodowych traum z przeszłości.

Ostatnia część, *Narodowe marginesy?*, zawiera teksty, które z rozmaitych powodów można określić jako „nie-narodowe” w tym sensie,

że nie mieszczą się lub pozostają na uboczu hegemonicznych struktur kina polskiego. Dwa pierwsze teksty dotyczą filmów, które wykraczają poza kanon „kina narodowego” rozumianego jako „wyobrażona wspólnota”. Omawiane filmy Agnieszki Holland i Wojciecha Hasa prezentują bohaterów, którzy z rozmaitych powodów do owej wspólnoty nie należą. I właśnie dlatego filmy te są ważne, bo zawarty w nich dystans wobec „narodowych narracji” pozwala te ostatnie ujrzyć jeszcze wyraźniej i zrozumieć ich znaczenie. Dwa pozostałe eseje poświęcone są kinu dokumentalnemu, które samo w sobie jest marginesem fabularnego kina fikcji. W odróżnieniu od podejścia dominującego w polskim piśmiennictwie filmoznawczym, które z jednej strony skupia się wokół kwestii, na ile rodzime kino dokumentalne wspierało bądź kwestionowało system polityczny, a z drugiej wpisuje je w tradycyjny model kina autorskiego, podjęłam próbę usytuowania ich w odmiennych kontekstach. Analizując rozwijane w tych filmach dyskursy genderowe oraz ich struktury formalne, otwieram pole do dyskusji wykraczającej poza lokalne uwarunkowania społeczno-polityczne.

Prezentując zawartość tomu, jestem winna Czytelniczkom i Czytelnikom wyjaśnienie dotyczące opracowań kina polskiego, na jakie pozwolę się w zebranych tekstach. Są one najczęściej anglojęzyczne, ale nie dlatego, że uznaję je za szczególnie ważne i istotne, ale dlatego, że głównie do tych zagraniczny Czytelnik, adresat tekstów opublikowanych w języku angielskim, miał dostęp. Ponadto wiele spośród omawianych przeze mnie kwestii i problemów zostało opracowanych we wnikliwy sposób w tekstach polskich Auterek i Autorów, ale większość z nich ukazała się później niż moje artykuły i rozdziały, a zatem zrezygnowałam z dodawania ich w przypisach, żeby zachować charakter tej publikacji jako „archiwum badawczego”. Oryginalne wersje artykułów i rozdziałów zostały w wielu przypadkach skrócone, aby uniknąć powtórzeń oraz zamieszczania informacji użytecznych dla zagranicznych Czytelniczek i Czytelników, ale oczywistych w polskim kontekście.

Jak każda książka, ta również powstała dzięki życzliwości i pomocy wielu osób. Składam podziękowanie wszystkim, którzy się do tego przyczynili. Szczególne podziękowanie składam Profesorowi Sebastianowi Jagielskiemu, redaktorowi serii „Horyzonty kina”, który był pomysłodawcą tomu i wnikliwym redaktorem polskich wersji wszystkich esejów. Słowa wdzięczności kieruję także pod adresem Profesora Krzysztofa Loski oraz Profesor Małgorzaty Radkiewicz, członków Komitetu redakcyjnego „Horyzontów kina”, za życzliwe poparcie tej propozycji wydawniczej. Dziękuję także Profesor Helenie Goscilo za wieloletnie inspiracje

badawcze oraz pomoc w wydaniu tomu. Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, Dziekan Wydziału Filologicznego i Rektor Uniwersytetu Łódzkiego udzielili wsparcia finansowego, które umożliwiło wydanie tomu. Słowa wdzięczności kieruję także pod adresem recenzentów naukowych tej publikacji, Profesorowi Marcynowi Adamczakowi i Profesor Izabeli Kalinowskiej za krytyczną lekturę tekstów składających się na ten tom i ich życzliwą ocenę. Pan Jan Sadkiewicz z wydawnictwa Universitas oraz Pani Urszula Dzieciatkowska z Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego przyczynili się do sprawnego przygotowania i przeprowadzenia procesu wydawniczego – ich pomoc i życzliwość sprawiły, że praca nad tomem była wolna od administracyjnych trosk, za co jestem wdzięczna. Pani Agnieszce Sabak dziękuję za wnikliwą i kompetentną redakcję tekstów. Dziękuję wszystkim moim koleżankom i kolegom za inspirujące dyskusje, wspólnie realizowane przedsięwzięcia badawcze oraz kłopotliwe pytania, dzięki którym zyskiwałam dystans do własnych koncepcji i interpretacyjnych odczytań. Wreszcie, na koniec, dziękuję moim bliskim, rodzinie i przyjaciołom za cierpliwość i słowa otuchy w chwilach, kiedy ich potrzebowałam, zwłaszcza mojemu mężowi, Andrzejowi Chmurze, którego pamięci poświęcam ten tom.

Siedlec, 20 sierpnia 2025 roku

I. Naród i płeć

Filmowe obrazy Matki Polki w powojennym kinie polskim

[pierwodruk: *Filmic Representations of the „Polish Mother” in Post-Second World War Polish Cinema*, „The European Journal of Women’s Studies” 1998, nr 5, s. 419–435].

Kulturowe wizerunki matki odgrywają zasadniczą rolę w życiu wszystkich społeczeństw historycznych. Reprezentacje te obejmują szerokie spektrum – od obrazów matek zdegradowanych i zniewolonych po najbardziej wysublimowane i wzniosłe (zdarza się, że te sprzeczne warianty się ze sobą splatają). Dyskurs macierzyńskości ustanawia przestrzeń, którą można wypełnić takimi znaczeniami, jakie w zależności od potrzeb danego społeczeństwa należy przypisywać zarówno społecznej roli, jak i subiektywnej charakterystyce prawdziwych matek i sposobów ich przedstawiania, będąc jednocześnie potencjalnym obszarem kontestacji. Debatę na temat znaczenia macierzyństwa trzeba naturalnie włączyć w ramy ogólniejszej dyskusji o sposobach przedstawiania kobiet. W zbiorze esejów zatytułowanym *Alice Doesn’t* Teresa de Lauretis opisuje ten proces:

Przez pojęcie „kobieta” rozumiem pewien fikcyjny konstrukt, destylat różniących się, a jednocześnie spójnych dyskursów dominujących w kulturach Zachodu (krytycznych i naukowych, literackich czy prawniczych), który pełni funkcję zarówno znikającego punktu, jak i szczególnej kondycji ich egzystencji (...) *kobieta*, to-co-jest-różne-od-mężczyzny (natura i Matka, ośrodek seksualności i męskiego pożądania, znak i przedmiot wymiany społecznej mężczyzny), jest zatem terminem, który desygnuje

znikający punkt istniejącej w naszej kulturze fikcji o sobie samej oraz kondycji dyskursów, w których te fikcje są reprezentowane¹.

Moim zadaniem w niniejszym eseju będzie umieszczenie znaczeń pewnej podstruktury, czyli mitu Matki Polki, w ramach szerszej debaty o reprezentacjach kobiet jako matek. Podstruktury tej trzeba szukać wśród znanych europejskich konstrukcji macierzyństwa, choć znajduje się ona na krańcach jej obszaru, w pewnej odległości od podstawowych znaczeń wypełniających dominujące dyskursy. Zamierzam zanalizować pojęcie Matki Polki w relacji do dyskursu, który Ann E. Kaplan nazywa „«dominującym» (*master*) dyskursem o macierzyństwie”². Aby zrealizować ten cel, trzeba uwzględnić historyczne, polityczne i religijne konteksty, które mają dla tej struktury decydujące znaczenie.

Obrazy Matki Polki wykazują pewną stabilność od czasu, gdy je po raz pierwszy tworzono w reakcji na kolejne okupacje Polski w okresie minionych dwustu lat. Oczywiście, w każdym okresie wykorzystywano obrazy Matki Polki w sobie właściwy sposób, ale wszystkie one podlegały zasadniczej i niezmiennej zasadzie oporu, który był wpisany w ten wizerunek. Tej kwestii poświęcę dalsze rozważania, zwracając szczególną uwagę na rejestr przemian, jakie zachodziły w reprezentacjach filmowych w okresie od zakończenia drugiej wojny światowej do przełomu politycznego w 1989 roku. W tym okresie nastąpiło wyraźne przepracowanie podstawowych cech struktur znaczeniowych związanych z obrazem Matki Polki. Proces ten dotyczył zwiększenia dystansu, jaki dzielił to pojęcie od dominujących koncepcji macierzyństwa znanych z przedstawień zachodnioeuropejskich. Wcześniej (przed drugą wojną światową) dyskurs narodowy w Polsce był identyfikowany – w jego aspekcie kulturowym – z Europą Zachodnią, a szczególnie z Francją. Głównymi czynnikami decydującymi o przepracowaniu figury Matki Polki po drugiej wojnie światowej było, po pierwsze, drastyczne oderwanie Polski od Zachodu, i po drugie, potrzeba wykorzystania obrazu matki jako elementu obrony Polski przeciwko kolejnej „okupacji”, tym razem przez

1 T. de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan, London–Basingstoke 1984, s. 5. Cytaty niepublikowane w jęz. polskim w przekładzie Elżbiety Tabakowskiej.

2 Kaplan rozważa rolę „«dominującego» dyskursu o macierzyństwie” w bardzo szczególnym sposobie ustanawiania podmiotowości białej kobiety z klasy średniej (*Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London 1992, s. 8).

Związek Sowiecki, mimo że przybyła w przebraniu międzynarodowego braterstwa i komunizmu. Choć w sferze znaczeń wciąż jeszcze istniało wiele cech wspólnych z zachodnim dyskursem macierzyństwa, wzmocniła się warstwa dodatkowych defensywnych znaczeń, w tym czasie szczególnie potrzebnych. Ten proces, który ostatecznie doprowadził do swego rodzaju skostnienia owego kulturowego mitu, nałożył na prawdziwe polskie matki szereg wyjątkowych ograniczeń.

Wyjaśnienie, w jaki sposób do tego doszło, wymaga ponownego przyjrzenia się sytuacji kobiet w Polsce w XIX wieku, kiedy nastąpił rozwój podstawowych struktur współczesnego polskiego dyskursu macierzyńskości oraz towarzyszących mu mitów³. Polskie kobiety zajmowały w tym czasie inną pozycję społeczną niż kobiety w Europie Zachodniej. Szybki rozwój kapitalizmu w krajach zachodnich pociągał za sobą coraz wyraźniejszy podział na sfery prywatną i publiczną, co wiązało się z analogiczną różnicą w metodach produkcji. W efekcie zmianie uległ model rodziny oraz definicje ról męskich i kobiecych w strukturze społecznej. W Polsce sytuacja była zasadniczo odmienna z dwóch powodów. Po pierwsze, rozwój kapitalizmu następował wolniej, co opóźniało proces rozdzielania życia prywatnego i publicznego. Po drugie, sytuacja polityczna, rozbiory Polski przez Prusy, Austrię i Rosję po roku 1792, zacierały i rozmywały granicę między tymi dwoma obszarami. Sfera publiczna, która w normalnych warunkach dostarcza głównej instytucjonalnej przestrzeni służącej zachowaniu narodowej tożsamości, była niemal całkowicie zajęta przez zaborców lub przynajmniej przez nich kontrolowana. Wobec tego, jeśli narodowe dziedzictwo miało zostać zachowane, można to było zrobić wyłącznie w przestrzeni prywatnej. W takich okolicznościach rola narzucana kobietom stawała się stopniowo głównym elementem ideologii służącej utrzymaniu polskości. Opisywano ją w następujący sposób:

I tak kobieta, dość nieoczekiwanie jak na normę XIX-wiecznej Europy, znajduje się w samym sercu spraw publicznych i pracy zawodowej, awansując (szczególnie po powstaniu listopadowym) na niemal najważniejszego obrońcę duchowych granic Rzeczypospolitej. Ona to bowiem

3 Terminu „mit” używam w znaczeniu, jakie mu nadaje Roland Barthes w *Mitologiach* (1972). Proponuję zatem przyjęcie twierdzenia, że nowe struktury rozwijane w życiu kulturalnym Polski w XIX wieku doprowadziły do powstania zarówno nowych narracji, jak i przepracowania już istniejących.

razem z podstawowymi prawdami wiary uczy dzieci miłości ojczyzny, zanim jeszcze zetkną się z obcą szkołą i oddane zostaną jej bezdusznym rygorom. Ona to, przypiąwszy mu szarfę do piersi, wysyła syna, męża lub ukochanego na bój o wolność, z utęsknieniem czekając jego powrotu, opatrując rany (...) lub oplakując (...) bohaterski zgon na polu chwały, wygnanie na Sybir lub tułaczkę na obczyźnie⁴.

W nawiązaniu do tych okoliczności Adam Mickiewicz napisał wiersz *Do Matki Polki* (1830), wplatając tę strukturę w system przedstawieniowy. Wątek ten rozwinął w *Dziadach* (1832), gdzie można znaleźć najbardziej zapewne znany polski wizerunek cierpiącej matki, będący metaforą nieszczęśliwej, zniewolonej Polski. Pani Rollison pojawia się bez zaproszenia na balu, który się odbywa w pałacu zarekwirowanym przez rosyjskich urzędników aparatu państwowego. Przychodzi błagać o uwolnienie swojego uwięzionego nastoletniego syna. W scenie tej uderzający jest kontrast między kobietą w żałobie a przepychem i arogancją ciemnieńców. Z czasem postać Pani Rollison stała się emblematyczną figurą Matki Polki, powielaną w licznych późniejszych reprezentacjach – aż po niemal dosłowne powtórzenie sceny z *Dziadów* w dramacie Leona Kruczkowskiego *Niemcy* z 1949 roku.

Z jednej strony, ten nowy wizerunek kobiety stał się uosobieniem szczególnej formy patriotyzmu, z drugiej zaś – ze względu na rodzaj cierpienia, jakiego doświadcza Pani Rollison – stał się personifikacją ojczyzny, która utraciła swoich synów w powstaniach⁵. Ojczyzna, obdarzona teraz kobiecym ciepłem, staje się trwałym emocjonalnym doświadczeniem. Matka jest postrzegana raczej jako kobieta wołająca o pomoc – rzucając wyzwanie tym, którzy byliby skłonni odrzucać polską tożsamość i egzystencję – niż jako postać osadzona w tradycyjnych strukturach władzy, regulujących sferę domową. Nic więc dziwnego, że w tym okresie polskie kobiety, przekonane o istotnym znaczeniu swojej roli w życiu publicznym narodu, któremu odmówiono prawa do istnienia, miały

4 J. Prokop, *Kobieta Polka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 415.

5 Dwa obrazy pod tym samym tytułem *Polonia*, namalowane przez Jana Matejkę i Artura Grottgera, są znanymi przykładami personifikacji Polski jako cierpiącej kobiety. Można je interpretować jako malarskie wyobrażenia zbiorowego mitu Matki Polki. Pojawiają się one w wielu tekstach kultury (jak na przykład we wspomnianych utworach literackich Mickiewicza czy obrazach: *Polonia 82* Leszka Sobockiego, *Polonia 2000* Grzegorza Stachańczyka).

bardzo wysoko rozwinięte poczucie godności. Stanowiło to dominującą cechę literackich postaci kobiecych, w których życiu – co istotne – nie było miejsca na potknięcia i błędy. Kobieta była zatem zawsze postacią z gruntu pozytywną, w przeciwieństwie do mężczyzny, który często podążał w niewłaściwym kierunku. *Pan Tadeusz* (1834) Adama Mickiewicza i *Potop* (1886) Henryka Sienkiewicza to dzieła, które wywarły głęboki wpływ na ukształtowanie zbiorowego wyobrażenia idealnego patriotyzmu. Zastosowane są w nich rozwiązania narracyjne, które ustanawiają możliwość przemiany jako główną zasadę konstrukcyjną postaci męskich. Postać kobieca, pozbawiona tego wewnętrznego dynamizmu, jest nieodmiennie czysta i niepokalana, jak matka Jezusa. To porównanie prowadzi nas w kierunku kolejnego elementu składającego się na kulturową ikonę kobiecości – do komponentu religijnego powiązanego ze znaczeniem katolicyzmu w procesie kształtowania polskiej świadomości zbiorowej. Był to czynnik szczególnie istotny w procesie tworzenia mitu Matki Polki i jako taki wymaga nieco szerszego komentarza.

Mit Matki Polki, wcielenie idealnej kobiecości, jest głęboko zakorzeniony w dyskursie macierzyńskim rozwijanym w religiach chrześcijańskich⁶. Julia Kristeva pisze: „Chrześcijaństwo jest bez wątpienia najczystszy symboliczny konstruktem, w którym kobiecość (...) skupia się na Macierzyństwie”⁷. Mówi o tym w odniesieniu do kultu Najświętszej Marii Panny w katolicyzmie, który ukształtował religijne wyobrażenia wciąż żywe w obrazach macierzyństwa. Wpływ obrazowania Maryjnego jest bardzo wyraźny w ludowym katolicyzmie, zwłaszcza w Polsce. Na postać Maryi Dziewicy można patrzeć zarówno z perspektywy indywidualnej, jak i społecznej. Jak twierdzi Sandra Zimdars-Swartz:

W wymiarze osobowym Maryja jest postrzegana jako troskliwa matka-żywicielka, która ratuje swoje dzieci od zła i gniewu Boga. Na płaszczyźnie społecznej – co jest widoczne zwłaszcza w jej objawieniach – jest przywódczynią potężnej armii wiernych, gotowych podjąć walkę ze złem⁸.

6 Najtrafniejszą chyba analizę tego dyskursu można znaleźć w książce Mariny Warner *Alone of All Her Sex: the Myth and Cult of Virgin Mary*, Weidenfeld & Nicolson, London 1976.

7 J. Kristeva, *Stabat Mater*, tłum. L.S. Roudiez, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Blackwell, Oxford 1986, s. 161.

8 S. Zimdars-Swartz, *Encountering Mary: From La Salette to Medjugorje*, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 19.

A zatem obraz ten ma przypuszczalnie wpływ nie tylko na osobiste doświadczenie kobiety, ale także na życie polityczne i społeczne.

W szczególnie trudnych warunkach historycznych, kiedy zagrożone jest samo istnienie narodu, może dochodzić do połączenia najważniejszych formacji ideologicznych w celu wzmocnienia ich defensywnej funkcji. W Polsce ideologie związane głównie z życiem religijnym i rodzinnym, a także ze szczątkową działalnością polityczną, stworzyły podwaliny nowego skonsolidowanego poczucia tożsamości narodowej. W konsekwencji doprowadziło to do powstania „religii obywatelskiej”, którą Ewa Morawska definiuje jako „zbiór religijno-politycznych symboli i rytuałów odnoszących się do historii i losów narodu”⁹. Polityczny etos i prawomocność tej religii nie zostały nadane przez godne zaufania państwo czy kościół, lecz zostają przejęte przez naród, który musi wziąć odpowiedzialność za własną obronę. Morawska twierdzi: „W Polsce pojawienie się w XIX wieku nowej religii obywatelskiej i jej uparte trwanie do lat 80. XX wieku stało się odpowiedzią narodu na fundamentalny kryzys wynikający z utraty suwerenności politycznej”¹⁰.

Ważnym aspektem polskiego katolicyzmu jest jego ludowy charakter, co oznacza, że jest on oparty na „poszukiwaniu 1) prostszej, 2) bardziej bezpośredniej i 3) bardziej korzystnej relacji z boskością”¹¹. „Mater Dolorosa” jest uważana za arcyważny wizerunek Maryi Dziewicy w religii ludowej, ponieważ pozwala on wiernym zobaczyć ofiarę Jezusa na Golgocie przez pryzmat ludzkich uczuć, w sposób zrozumiały i osobisty¹². Ten obraz, wpisany w praktyki religii obywatelskiej, funkcjonował w kontekście szczególnej sytuacji politycznej, spełniając dodatkowo zadanie nośnika patriotycznych przekazów. Jak zauważa Morawska: „Po zaborach (Maria Dziewica) stała się cierpiącą *Mater Dolorosa*, utożsamianą z ukrzyżowaną Polską”¹³.

Jednym z najważniejszych aspektów tego religijno-politycznego symbolu, którym była figura *Mater Dolorosa*, jest jej wykorzystanie dla przedstawienia historycznego doświadczenia jednostki. Polskie matki pozytywnie reagowały na ten wizerunek i identyfikowały się z obrazem

9 E. Morawska, *Civil Religion vs State Power in Poland*, „Society” 1984, nr 21 (4), s. 29.

10 Tamże.

11 L. Maldonado, *Popular Religion: Dimensions, Levels and Types*, „Concilium: Popular Religion” 1986, nr 86 (6), s. 6.

12 Por. też M. Warner, *M. Alone of All Her Sex*, dz. cyt., s. 206–224.

13 E. Morawska, *Civil Religion vs State Power in Poland*, dz. cyt., s. 32.

pogrążonej w cierpieniu Matki Chrystusa, ponieważ odzwierciedlała ona ich własne doświadczenie utraty bliskich w czasie wieloletniego politycznego ucisku. Obraz przeżywających żalobę matek jest dominującym komponentem przedstawień kobiecości w kinie polskim.

Ta idealizacja czyni z kobiety postać doskonałą, ale całkowicie jednowymiarową. Jest ona „zwolniona” z uczestnictwa w dramatycznych konfliktach i moralnych dylematach narodu, będących domeną szczątkowej działalności mężczyzn. Jednak to do niej należy – bez względu na to, czy tego chce, czy nie – decydujący głos w sferze domowej. W obu przypadkach jest pozbawiona prawa własnego wyboru. Ogólnie rzecz biorąc, mit Matki Polki, z jej doskonałością i nieomylnością, dawał kobiecie wysoką pozycję w polskich dyskursach kulturowych, jednocześnie nieuchronnie tłumiąc jej podmiotowość. Polskie kobiety zostały uwiecznione w tym sztywnym symbolicznym obrazie, co niewątpliwie wywierało wpływ na ich realne życie.

Filmowe obrazy mitu Matki Polki

Siła ideologicznego oddziaływania sprawiła, że obrazy mitu Matki Polki stały się centralnym elementem w strukturach kultury popularnej dostępnej polskiej publiczności. Polskie kino powojenne było ważnym obszarem zmitologizowanych przedstawień kobiet, chociaż były one poddawane istotnym modyfikacjom. Po drugiej wojnie światowej ten religijno-polityczny system przedstawieniowy został zaadaptowany dla potrzeb nowej ideologii komunistycznej. Możliwość manipulowania ideologicznym wymiarem mitu Matki Polki wypływa z samej natury obrazu, który jako symbol religii obywatelskiej mógł funkcjonować niezależnie od konkretnego państwa czy instytucji kościelnej. Chociaż w ideologii komunistycznej eksponowano patriotyczny aspekt owego mitu, jego niewyartykułowany wprost aspekt religijny był – świadomie lub nieświadomie – przekazywany w procesie denotacji i jako taki mógł kształtować reakcję widza na postać kobiecą. To zawłaszczanie elementów wywiedzionych z patriotycznych tradycji i wprowadzanie ich do komunistycznej ideologii było strategią bardzo skuteczną w tworzeniu złudzenia ciągłości narodowej egzystencji, co miało przekonać społeczeństwo o słuszności nowej sytuacji politycznej.

Jeden z pierwszych powojennych filmów, *Ostatni etap*, nakręcony przez Wandę Jakubowską w 1948 roku, przedstawia rzeczywistość kobiet w obozie koncentracyjnym, które pomimo nieludzkich warunków

wykazują zadziwiającą siłę charakteru, godność i upór. Jest rzeczą symptomatyczną, że ten pierwszy przynoszący poważną refleksję na temat doświadczeń drugiej wojny światowej film wybiera na główną bohaterkę kobietę, czyniąc z niej symbol cierpienia i bohaterstwa całego narodu. W dramatycznej scenie niemiecki esesman, lekarz, odbiera Polce nowo narodzone dziecko. Rozpacz na jej twarzy, pokazana w zbliżeniu, obrazuje rozgrywającą się tragedię Polski. Warto zauważyć, że w tej scenie tradycyjne przedstawienie polskiej kobiecości zostaje powiązane z ideą międzynarodowej solidarności kobiet pomagających sobie w obozie. Włączono ją po części dlatego, że była użyteczna dla komunistycznej propagandy głoszącej ideę internacjonalizmu kosztem interesu narodowego.

Podobne przesłanie można odnaleźć w krótkim filmie Tadeusza Makarczyńskiego *Noc* (1961). Motywem przewodnim tej poetyckiej impresji jest powtarzający się obraz starej kobiety w żałobie, czekającej na powrót dzieci, które zaginęły w wojennej zawierusze. Znaczenie ideologiczne tworzy Eisensteinowski „montaż intelektualny”, który ustanawia kontrast pomiędzy obrazami fajerwerków na tle nieba, triumfalnie ogłaszających koniec wojny, i portretami matek, których pełne bólu twarze, podobne do teatralnych masek, wyrażają odwieczną tragedię. Obrazy te zostają zestawione z wielojęzycznym komentarzem (po polsku, rosyjsku, niemiecku, francusku i angielsku) – ogłoszeniami matek poszukujących swoich dzieci zaginionych podczas wojny. Połączenie ścieżki dźwiękowej z powracającymi obrazami cierpiących kobiet tworzy oczywisty propagandowy przekaz pacyfistyczny. Postać cierpiącej matki nie wyraża bowiem jednostkowego, subiektywnego doświadczenia matki, która straciła dziecko, ale raczej „obiektywne” zbiorowe doświadczenie historyczne. Film Makarczyńskiego szczególnie wyraziście pokazuje, że obraz Matki Polki funkcjonuje jako mit-znak (w rozumieniu Barthesa), którego *signifié* jest stały, natomiast *signifiant* zależy od szczególnego dyskursu historycznego, w którym znak zostaje umieszczony.

Można by oczekiwać, że kobiece postacie realizujące mit Matki Polki trudno będzie wskazać wśród filmów tworzonych według reguł socrealizmu, ponieważ ten tradycyjny mit został zastąpiony nowym modelem kobiecości, który miał obudzić świadomość kobiety, przekonując ją, że ma prawo do indywidualnego rozwoju i możliwości samorealizacji zapewnianych przez nowy porządek polityczny. Bardziej szczegółowa analiza tych filmów pokazuje, że jednak nie zrywają one całkowicie z tradycją, jak można by sądzić na podstawie warstwy „powierzchniowej” tekstu. Zasadniczo tę ciągłość można dostrzec na poziomie konstrukcji postaci męskich i kobiecych.

Pozycję bohaterów w fikcyjnych światach socrealizmu tworzy się w oparciu o zasadę binarnej opozycji między „dobrem” i „złem”. „Zła” należy szukać w postaci mężczyzny, będącego często cynicznym indywidualistą, który nie jest posłuszny zasadom nowej ideologii – do momentu, kiedy bieg wydarzeń powoduje u niego wewnętrzną przemianę. Męska postać jest zestawiona z pozytywną bohaterką reprezentującą – zgodnie z tradycyjnym obrazem – monolityczny zestaw cnót. Wzorowana na figurze Matki Polki postać kobieca jest wolna od wszelkich słabości lub wahań. Wrodzona instynktowna mądrość i bystrość pozwalają jej wykryć szpiega kryjącego się pośród „budowniczych komunizmu”. Krótkowzroczni i arogancy mężczyźni nie posiadają tych umiejętności, o czym przekonuje na przykład film Marii Kaniewskiej *Niedaleko Warszawy* (1954). Socrealistyczna bohaterka najwyraźniej znów odgrywa rolę analogiczną do roli tradycyjnej Matki Polki, czyli jest obrończynią „obleganej twierdzy”, którą nie jest już polskie narodowe dziedzictwo i tożsamość, lecz idea komunizmu. Trudno powiedzieć, czy ta strategia była celową polityką; wydaje się jednak, że w polskich filmach realizowanych w pierwszej połowie lat 50. XX wieku jej „naturalność” nie jest kwestionowana. Podobieństwo schematów mitu Matki Polki i socrealistycznej bohaterki pomagało ukryć różnice na poziomie ideologii. Można przyjąć, że podczas oglądania i interpretacji filmu socrealistycznego widz będzie skłonny przypisać pozytywną wartość temu, czego broni kobieta. Mówiąc inaczej, jeśli postać kobieca (przedstawiana najczęściej za pomocą struktur mitu Matki Polki) tradycyjnie wyrażała wartości łączone z patriotyzmem, jest rzeczą możliwą, że przekaz ten zachował się w nowej praktyce dyskursywnej, która, mimo że negowała centralny element oryginalnego mitu, miała jednocześnie na celu przekonanie społeczeństwa, że możliwa jest prawdziwie niepodległa Polska.

Obraz Matki Polki funkcjonuje także jako „pusty” znak w znanym propagandowym dokumencie Jana Zelnika *Kobiety naszych dni* (1951). Film składa się z odrębnych obrazów przedstawiających kobiety w różnych sytuacjach. Kohezę buduje wyłącznie propagandowy komentarz. W jednej z montażowych sekwencji widać matki, które zostawiają dzieci w przedszkolu. Treść czytanego komentarza arbitralnie ustala przesłanie tych obrazów, które mają funkcjonować jako metafora zmiany „na lepsze” (czego dobrym przykładem ma być system opieki nad dziećmi)¹⁴.

14 Feministyczne badania z drugiej i trzeciej dekady XXI wieku, zwłaszcza książki Małgorzaty Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, WAB,

Warto w tym miejscu wspomnieć, że komunistyczny rząd wykorzystywał mit Matki Polki w celach propagandowych. Wystarczy przypomnieć, że aż do końca lat 80. XX wieku istniała polityczna tradycja nadawania odznaczeń państwowych matkom żołnierzy lub górników. Macierzyństwo było postrzegane jako wkład w budowanie dobrobytu nowej komunistycznej Polski. Komunistyczna Matka Polka nie była wystarczająco dobra, jeśli po prostu rodziła dzieci, oczekiwano bowiem, że kobieta będzie dawać życie „przyszłym przedstawicielom klasy robotniczej”. Władze komunistyczne wykorzystywały mit Matki Polki także w sposób bardziej pragmatyczny. Na początku lat 80. generał Jaruzelski, który wprowadził w kraju stan wojenny, założył Fundusz Narodowy mający doprowadzić do powstania szpitala im. Matki Polski. Nie trzeba dodawać, że reagując entuzjastycznie na tę inicjatywę, społeczeństwo polskie na powrót znalazło się we władzy narodowego mitu.

Figura matki stała się także poręcznym narzędziem dla reżyserów filmowych, którzy po październikowej odwilży w 1956 roku podjęli rewizję propagandowego dyskursu socrealistycznego kina, aby ujawnić, jak zafałszowało ono rzeczywistość. Jednym z przykładów jest film Jerzego Zarzyckiego *Zagubione uczucia* (1957). Jego bohaterka, Stańczakowa, jest postacią typową dla realizmu socrealistycznego. Pracuje w hucie i aby podnieść swoje kwalifikacje zawodowe, uczęszcza do wieczorowego technikum. Film ujawnia, co się kryje pod socrealistycznymi propagandowymi obrazami, tak dobrze znanymi polskiej publiczności. Mąż opuścił Stańczakową, aby kontynuować karierę polityczną, pozostawiając jej opiekę nad czwórką dzieci. Praca i nauka w wieczorowej szkole okazują się tak czasochłonne, że wszystkie obowiązki domowe musi przejąć jej czternastoletni syn, który nie jest w stanie tego ciężaru udźwignąć; ucieka więc z domu i dołącza do młodzieżowego gangu. Życie Stańczakowej przekonuje, że wszystkie możliwości i składane kobietom przez komunistyczny rząd obietnice były czystą iluzją. Bohaterka nie może osiągnąć niezależności ekonomicznej, ponieważ jej praca jest bardzo nisko płatna, nie może też uzyskać spełnienia w macierzyństwie,

Warszawa 2015 oraz Agnieszki Mrozik, *Architektki PRL-u. Komunistki, literatura i emancypacja kobiet w powojennej Polsce*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022, rzucają nowe światło na kwestie emancypacji kobiet w epoce PRL-u. W tym kontekście konieczna jest rewizja dotychczasowych badań nad kinem socrealistycznym, zwłaszcza realizowanej przez nie polityki genderowej. Przedstawione w tym artykule rozważania na temat postaci kobiecych w filmach socrealistycznych i „czarnej serii” z pewnością pomagają się takiego powtórnego odczytania [E.O. – czerwiec 2025].

bo praca i nauka pochłaniają cały jej czas. Jako samotna matka doświadcza także frustracji w sferze seksualnej, a normy społeczne nie pozwalają jej szukać rozwiązania tego problemu. Dominującymi elementami filmu Zarzyckiego są rozczarowanie, frustracja i nieustanne poczucie winy. Postać matki pojawia się na ekranie w filcowych butach i waciaku, nadających jej męski wygląd, z którym kontrastuje twarz – spokojna, pełna godności i cierpienia (Fot. 1.1.). Mimo że mit Matki Polki został



Fot. 1.1. *Zagubione uczucia* (Jerzy Zarzycki, 1957)

do pewnego stopnia zdegradowany, to jednak – nawet w tej hybrydowej formie – zachował wielką moc. Cierpienie bohaterki nie budzi jednak podziwu, ale raczej współczucie. Obraz udręczonej matki z filmu *Zagubione uczucia* skutecznie obalał komunistyczny mit socjalistycznego szczęścia – co zapewne spowodowało, że został wkrótce po premierze zdjęty z ekranu.

Późniejsze filmy tworzone przez reżyserów związanych z polityczną opozycją odwoływały się do mitu Matki Polki w sposób o wiele bardziej bezpośredni. Patrząc na polskie kino z historycznego dystansu, można wyraźnie dostrzec, że postać ta stała się symbolem walki z uciskiem politycznym komunistycznego reżimu, w którym często widziano kontynuację dziewiętnastowiecznych rozbiorów. Szczególnie interesujące świadectwo stałości i trwałości tego mitu widać w dwóch filmach Andrzeja Wajdy, *Człowieku z marmuru* (1977) i jego kontynuacji, *Człowieku z żelaza* (1981). Główna postać kobieca, Agnieszka, przechodzi w tych dwóch filmach symptomatyczną metamorfozę. Jako bohaterka *Człowieka z marmuru* jest osobą zdecydowanie dążącą do wytyczonego przez siebie celu, jakim jest nakręcenie filmu o jednym z zapomnianych przodowników pracy z lat 50. XX wieku, Mateuszu Birkucie. Jej energia graniczy niemal z agresywnością (co widać najwyraźniej w pierwszych

scenach, gdy jej ciało zostaje zakomponowane wzdłuż przekątnej kadru); jest niezależna i pewna siebie. Te cechy pozwalają jej skutecznie kierować męską ekipą filmową. Bez wątpienia reżyser pokazuje ją jako kobietę wyzwoloną. Należy jednak dodać, że ten obraz wyzwolenia jest nadmiernie uproszczony i stereotypowy, ponieważ w gruncie rzeczy jest ono pokazane jako maskulinizacja postaci kobiecej. Ta wątpliwa możliwość „wyzwolenia” otwierająca się przed Agnieszką w *Człowieku z marmuru* zostaje skutecznie utracona w *Człowieku z żelaza*. Akcja tego filmu toczy się w Stoczni Gdańskiej w 1981 roku, czyli w okresie Solidarności. Nowy obraz Agnieszki, która w międzyczasie wyszła za mąż za syna Birkuta, świadczy o głębokiej przemianie postaci – Agnieszka stała się wcieleniem mitu Matki Polki.

W *Człowieku z żelaza* związek Agnieszki z Maćkiem (...) opiera się na porozumieniu ideologicznym. Jest to związek bratnich dusz, z którego zapewne mocą niezłomnych przekonań rodzi się dziecko. Między kobietą i mężczyzną nie przeskakuje żadna iskra erotycznej fascynacji. Agnieszka jest żoną Maćka w sensie społecznym, bratem w sensie emocjonalno-psychologicznym¹⁵.

Dziecko występuje w roli swego rodzaju rekwizytu lub atrybutu cierpiącej Matki Polki. Widzowie po raz kolejny oglądają dobrze znany obraz matki z dzieckiem na ręku, będącej świadkiem upokorzenia swojego męża przez ciemieńców, tym razem agentów służb specjalnych.

Należy podkreślić, że w obu filmach Agnieszka zasługuje na nasz podziw. Jednak w roli Matki Polki jest pełna godności, podczas gdy w *Człowieku z marmuru*, walcząc o prawo do ukończenia swojego politycznie buntowniczego filmu, jest często postacią groteskową. Można przyjąć, że to sytuacja politycznego ucisku wymaga od kobiet wchodzenia w tradycyjną rolę wpisaną w mit Matki Polki, podczas gdy w „normalnych” okolicznościach ten mit nie musi wpływać na ich postawy życiowe. Różnicę między „dwoma Agnieszkami” można opisać także w kategoriach ich „dojrzałości”. Jest to wyraźnie pokazane za pomocą elementów mise-en-scène, na przykład uderzającego kontrastu stroju obu Agnieszek. W *Człowieku z marmuru* bohaterka jest zmaskulinizowana: nosi dżinsy-dzwony, sportową męską koszulę i „faliczny” złożony parasol, którym beztrudno wywija – wszystkie te elementy mówią o jej pragnieniu wyzwolenia się

15 M. Kornatowska, *Eros i film*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1986, s. 179.

z ograniczeń tradycyjnego modelu polskiej kobiecości. Mimo to decyzji nie pozwalają jej zakończyć „wyzwalającego” projektu, jakim jest film. W *Człowieku z żelaza* Agnieszka staje się zaprzeczeniem tych uprzednich pragnień – jest „zwykłą” kobietą. Jako „zwykła” żona i matka nosi proste, „zwykłe” ubrania. W scenie pożegnania z mężem na dworcu jawi się jako wcielenie prostoty i niewinności: czarne żałobne ubranie i szal zakrywający włosy są znakiem jej „powrotu” do tradycyjnej polskiej kobiecości. Implikowany przekaz tej metamorfozy jest całkowicie oczywisty: tylko kobieta niedojrzała może podążać za swoimi indywidualistycznymi celami, natomiast dojrzała rezygnuje ze swoich planów i ostatecznie zaczyna powielać rytuał mitu Matki Polki, raz jeszcze wypełniając w ten sposób przypisaną jej misję walki narodowej.

Dojrzałość rozumiana zarówno jako odpowiedzialność, jak i pogodzenie się z cierpieniem, będącym nieodłącznym elementem życia, jest dominującą cechą głównej bohaterki filmu Janusza Zaorskiego *Matka Królów* (1982, prem. 1987). Reżyser opowiada tragiczną i wstrząsającą sagę rodziny Królów w pełnym paradoksów i absurdów okresie wojny i epoki stalinowskiej. Główna bohaterka, Łucja Król, żyje w skrajnie trudnych warunkach. Jej mąż, jedyny żywiciel rodziny, ginie w wypadku samochodowym. Zostawia ją z trójką synów i czwartym dzieckiem w drodze. Łucja, która nie ma żadnego zawodu, musi utrzymać swoją rodzinę. Praca sprzątaczką, poród, trudności czasu wojny i skrajna bieda – wszystko to przyjmuje z dobrze znaną cierpliwością i „wrodzonym” poczuciem godności. Łucja nie myśli o sobie, jedynym obiektem jej troski jest rodzina. Podobnie jak w *Dziadach* Mickiewicza, w *Matce Królów* także oglądamy scenę, w której matka prosi o uwolnienie syna z więzienia. Uduje się do siedziby komunistycznych władz partyjnych, aby błagać o wolność dla syna aresztowanego za działalność polityczną na rzecz narodu polskiego.

Przez całe życie bohaterka odgrywa tylko jedną rolę: Matki Polki, gotowej do poświęceń, pełnej miłości i wewnętrznej czystości (Fot. 1.2.). *Matka Królów* stoi na straży tego, co jest najważniejsze dla zachowania tożsamości narodowej i przetrwania jej rodziny. W czasach ideologicznego zamętu wydaje się jedyną osobą umiejącą żyć według podstawowych zasad moralnych. Inaczej jest w przypadku jej syna, który angażując się w działalność polityczną, łamie kodeks moralny. A zatem, mężczyźni jak dawniej popełniają błędy, podczas gdy kobiety są czyste i niewinne. Ich moralna wyższość ujawnia się jako wynik akceptacji cierpienia. Ostatnie słowa Łucji, jakie padają z ekranu, są szczególnie symptomatyczne dla jej postawy. Kiedy znajomy mówi Łucji, że miała



Fot. 1.2. *Matka Królów* (Janusz Zaorski, 1982, prem. 1987)

trudne życie, kobieta odpowiada: „Inni mieli ciężiej”. To zdanie idealnie wpisuje się w powszechnie rozumiane pojęcie „dojrzałości”, która oznacza umiejętność wzniesienia się ponad własne nieszczęścia oraz zobaczenia w nich zbiorowego losu polskich kobiet. Przyjęcie tej perspektywy nieuchronnie wyłącza jednostkę z historii, ukazując ją jako wysublimowany, lecz zniewalający mit.

To ostatnie stwierdzenie nie może przysłonić przeświadczenia, że to rzeczywiste zaangażowanie polskich kobiet w historię przyczyniło się do powstania romantycznego mitu Matki Polki. Fakt, iż romantyzm nadal funkcjonuje w polskich tekstach kultury jako „metajęzyk wspólnoty narodowej”, tłumaczy stabilność i stałość tego podstawowego mitu w świadomości zbiorowej. Romantyczny sposób rozumienia historii, wypracowany w długotrwałym oporze wobec ucisku, determinuje pozycję jednostki, sprawiając jednocześnie, że jej działania są postrzegane jako udział w odwiecznym, z góry ustalonym porządku. Nie trzeba dodawać, że konsekwencją takiego rozumienia relacji między jednostką i historią może być drastyczne ograniczenie sfery indywidualnych wyborów.

Ten krótki przegląd zakończę filmem Agnieszki Holland *Kobieta samotna* (1981, prem. 1987), który można uznać za próbę rewizji mitu Matki Polki poprzez odrzucenie martyrologicznej perspektywy, dominującej w tekstach kultury wykorzystujących tę strukturę. Film Holland przedstawia samotną matkę, która w niczym nie przypomina heroicznej Matki Polki. Bohaterka walczy z biedą, otoczona nieprzyjawnymi albo w najlepszym przypadku obojętnymi wobec niej osobami. Jest skazana na odgrywanie społecznej roli „Innej”, która doświadcza alienacji w relacjach z krewnymi, sąsiadami i współpracownikami, co zostaje podkreślone wizualnie – jej dom znajduje się z dala od miasta, po

przysłowiowej „drugiej stronie torów”, w dzielnicy ubogiej i zaniedbanej. Pewnego dnia na jej drodze pojawia się niepełnosprawny, brzydki i wynędzniały mężczyzna, który od niedawna mieszka w mieście. „Inność” zbliża te postaci do siebie. W miarę, jak ich relacja się rozwija, staje się coraz bardziej widoczne, jak dalece są wyalienowani ze świata. Są oderwani zarówno od narodowej przeszłości, jak i od współczesnego życia rodaków. Doświadczają tradycji jako pustego rytuału, który jest odprawiany przez ugrupowania polityczne po to, aby uprawomocnić swoją władzę. Alienacja bohaterów prowadzi do zaniku świadomości narodowej. Mężczyzna marzy o emigracji „na Zachód”, gdzie szanuje się ludzi, natomiast kobieta nie widzi żadnych szans na odmianę swojej beznadziejnej sytuacji. Jeśli wziąć pod uwagę, że akcja filmu toczy się w czasach Solidarności, kiedy uważano, że cały naród optymistycznie patrzy w przyszłość, głębokie przekonanie bohaterów, że nic dobrego nie przytrafi im się „tutaj”, jest oznaką oderwania od społeczeństwa. Jedną z kwestii wypowiedzianych przez bohaterkę doskonale określa jej świadomość własnej pozycji w społeczeństwie. Zadaje sobie pytanie: „Kim jestem?” i natychmiast odpowiada na nie: „Nikim”. Mężczyzna jest przekonany, że jest „nikim” tylko tu, w Polsce. Gdzieś za granicą (naturalnie na Zachodzie) mógłby, jak sądzi, odzyskać swoją godność, stać się „kimś” i móc kontrolować swoje życie. Jego wiara budzi nadzieję kobiety i dlatego postanawia zdefraudować pieniądze, oddać syna do sierocińca i uciec z kochankiem za granicę. Nie udaje im się jednak zrealizować swoich planów, a na dodatek tracą pieniądze. Sytuacja kobiety jest teraz całkowicie beznadziejna. Jedyńm wyjściem jest śmierć.

Samotna matka z filmu *Holland* nie przypomina ani Łucji Król z *Matki Królów*, ani żadnej z kobiecych postaci z innych filmów z tego okresu, takich jak na przykład *W zawieszeniu* Waldemara Krzystka (1986), *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego (1982, prem. 1989), *Skarga* Jerzego Wójcika (1991) czy *Wigilia '81* Leszka Wosiewicza (1982, prem. 1988). Ta różnica wynika z zastąpienia przez *Holland* kodu reprezentacji opartego na romantycznej mitologii kodem realistycznym. W efekcie mit Matki Polki zostaje radykalnie odrzucony. *Holland* nie akceptuje tradycyjnego przedstawienia macierzyństwa i wobec tego nie ukazuje bohaterki jako odcieleśnionego pomnika, zmuszonego zarówno przez „naturę”, jak i normy społeczne i kulturowe do znoszenia cierpienia z godnością. Jej „kobieta samotna” jest z krwi i kości. *Holland* miała odwagę zdemistyfikować ikonę i ściągnąć ją z piedestału. Bohaterka jej filmu ma nawet potrzeby seksualne, co oczywiście było nie do pomyślenia w dominujących przedstawieniach Matki Polki. Najważniejsze – nie

chce ona zaakceptować swojego nieszczęsnego życia. Instynktownie raczej niż świadomie odmawia szukania masochistycznej przyjemności w pełnym poświęceniu samotnym życiu. Społeczeństwo reaguje nietolerancją i chęcią jej upokorzenia dlatego, że ośmiela się mieć własne marzenia i indywidualne potrzeby. Jej śmierć z ręki kochanka można interpretować jako symboliczną karę, na którą zasłużyła, bo pogwałciła kulturowe i moralne normy uważane za obowiązujące. Holland ujawnia w ten sposób destrukcyjne aspekty mitu. Dla kobiet, które nie są posłuszne ich wskazaniom, pozostaje tylko niechęć i pogarda.

Mit Matki Polki oferował polskiej kobiecie szczególną rolę w życiu narodu, przyznając jej wysoką pozycję moralną. Związane z tym procesy idealizacyjne poskutkowały pozbawieniem jej podmiotowości i prawa do decydowania o własnym życiu. Innym efektem tej idealizacji było umocnienie tradycyjnych patriarchalnych struktur, które skrywały się za zestawem zobowiązań kobiety wobec ojczyzny. W polskiej ideologii to nie mężczyzna żąda poświęcenia od kobiety, ale czyni to ojczyzna, która pozbawiona przez 123 lata instytucji męskiej władzy funkcjonowała jako instytucja kobieca. Dlatego też przez tak długi czas zacierano ten represyjny aspekt mitu.

Wyidealizowane obrazy kobiecości i powiązane z nimi praktyki przedstawieniowe ustanowiły z biegiem czasu główny mechanizm obronny „idei Polski”. Mimo że był postrzegany jako wartościowy i potrzebny, drastycznie ograniczał model polskiej kobiecości. Niewątpliwie wiele polskich kobiet akceptowało go, ponieważ dostrzegały konieczność wypełniania narodowego obowiązku w sytuacji, w której zagrożona była narodowa tożsamość. W wielu momentach tego procesu pojawiało się być może mnóstwo obaw, ale nieustannie odsuwano je dla dobra wspólnej sprawy. Problem wciąż jednak pozostaje. Trwałość tych konstrukcji kobiecości, wzmacniana przez sposoby, w jakie mówiono i nadal się mówi o ich doskonałości, sprawia, że przetrwały w Polsce do lat 90. XX wieku. Ma ona jednak nowe potrzeby, nowe problemy i być może te obrazy – kiedyś uważane za tak niezbędne – nie są już użyteczne. Mit-znak okazuje się znowu pusty. Potencjalne znaczenia będą – i już są – na nowo kontestowane. Dzisiejsze zachodnie modele kobiecości w znacznej mierze je kolonizują, umożliwiając wejście w ogólniejszy modus europejski, włączając alternatywy proponowane przez feminizm. A to może wreszcie sprawić, że milcząca i szlachetna Matka Polka nie będzie już dłużej zajmowała pozycji ofiary.

Tłumaczenie: Elżbieta Tabakowska

Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej

[pierwodruk: *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, w: *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004, s. 215–227].

Sławomira Walczewska w książce *Damy, rycerze, feministki* rozpoczyna swe rozważania na temat Matki Polki następującym zdaniem: „Matka Polka to formuła udziału kobiet w polskiej wspólnocie narodowej”¹. Zaraz potem pisze ona, że Matka Polka to mit, o antyemancypacyjnym zresztą charakterze, a później jeszcze, że to wzór osobowy². Zwracam uwagę na tę rozmaitość określeń (a odnaleźć je można w wielu tekstach podejmujących to zagadnienie), za których pomocą definiowana jest Matka Polka, bynajmniej nie po to, by zarzucać autorce niekonsekwencję terminologiczną, lecz dlatego, żeby zwrócić uwagę na trudność odnalezienia dla tej figury odpowiedniej kategorii. Rozległość pola semantycznego, które jest ona w stanie pomieścić, jak i różnorodność konwencji jej przedstawiania w kulturze wskazuje bowiem, iż Matka Polka funkcjonuje w niej jako swego rodzaju „pusty” znak, w którym poziom *signifiant* jest stabilny, a *signifié* zmienne w zależności od dyskursu, w jaki jest on wpisany. O tym, że Matka Polka to szczególnego rodzaju struktura znakowa w rodzimej kulturze, świadczy chociażby sposób, w jaki jest ona opisywana:

1 S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 53.

2 Tamże.

Figura Matki-Polki była konstrukcją wzoru złożonego, wchłaniającego tradycje kultury dworku szlacheckiego, religii chrześcijańskiej i kultury ludowej. Matka-Polka nosi biżuterię rodową czarną na znak żałoby, stoi u krzyża brzozowego, przy zbiorowej mogile powstańczej, śpiewa pieśni patriotyczne wśród portretów przodków i bohaterów narodowych, boje pod krzyżem jak Maria bądź jak prosta chłopka. Zawsze to matka synów oddanych matce-matek Ojczyźnie³.

W przytoczonej charakterystyce figury Matki Polki zwraca uwagę fakt, iż jej autorka, Barbara Jedynek, nie dokonuje specyfikacji cech, jakie są dla niej konstytutywne, lecz raczej gromadzi „znaki”, które ją oznaczają i poprzez które jest ona powszechnie rozpoznawana: „biżuteria na znak [podkr. – E.O.] żałoby”, krzyż brzozowy, mogiła powstańcza, pieśni patriotyczne, portrety przodków etc.⁴ Mamy więc wyraźnie do czynienia z procesem podwójnej semiozy charakterystycznej dla Barthesowskiego mitu; wszystkie wymienione elementy są *signifiants* figury Matki Polki, a ona sama staje się znakiem takich wartości jak patriotyzm, żałoba, cierpienie. Figura ta przynależy zatem do porządku zbiorowej mitologii, w której swe źródło mają określone wyobrażenia społeczne⁵, regulujące w ten bądź inny sposób postawy i zachowania

3 B. Jedynek, *Dom i kobieta w czasach niewoli*, w: *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Jedynek, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1990, s. 86.

4 Podobnie opisuje kobietę Polkę Jan Prokop: „(...) kobieta polska (...) przypiąwszy mu szarfę do piersi, wysłała syna, męża lub ukochanego w bój o wolność, z utęsknieniem czekając jego powrotu, opatrując rany (w tym celu przygotowuje szarpie) lub oplakując (upodobanym jej strojem będzie strój żałobny) bohaterski zgon na polu chwały, wygnanie na Sybir lub tułaczkę na obczyźnie” (J. Prokop, hasło: Kobieta Polka, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 414).

5 Pojęcia „wyobrażenie społeczne” używam w znaczeniu zaproponowanym przez Bronisława Baczkę w książce *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*. Píše on, że wyobrażenia społeczne: „(...) stanowią specyficzne punkty odniesienia w rozległym systemie symbolicznym, wytwarzanym przez każdą zbiorowość, poprzez który «postrzega ona siebie samą, dzieli się i ustanawia swoje cele» (Mauss). Tak więc dzięki wyobrażeniom społecznym zbiorowość określa swoją tożsamość, wytwarzając przedstawienie siebie samej, wyznacza podział ról i pozycji społecznych, wyraża i narzuca pewne wspólne wierzenia, w szczególności ustalając wzorce, takie jak: «przywódca», «wierny podwładny», «obywatel», «dzielny żołnierz» itp. W ten sposób powstaje to uogólniające wyobrażenie społeczeństwa jako «porządku», w którym każdy element ma swoje miejsce, swoją tożsamość i swoją rację bytu” (B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1994, s. 39–40).

członków danej zbiorowości, wspierając tym samym dominującą ideologię narodową.

Opis Jedynek odsłania również w dość łatwo zauważalny sposób aspekt idealizacyjny mitu Matki Polki, na co zwraca także uwagę Magda Monczka-Ciechomska⁶. I choć idealizacja figury matki zdaje się cechować większość kultur, w przypadku polskiej przyjmuje postać znacznie wykraczającą poza najbardziej typowe wyobrażenie „matki-aniola”⁷. Zauważa to między innymi Bronisław Świderski, który pisze, że „Postać Matki zdaje się tylko w polskim romantyzmie osiągać status «grecki» i wysoki (...)”⁸. Niektórzy badacze sugerują, że intensywna idealizacja figury matki zachodzi w kulturach, w których dominuje ideologia narodowa. Nacjonalizm, zarówno wedle George’a Mosse’a⁹, jak i Benedicta Andersona¹⁰, faworyzuje znacząco związki pomiędzy mężczyznami, określane przez tych badaczy jako związki homospołeczne (*homosocial*). Pojęcie to zadomowiło się we współczesnym słowniku studiów kulturowych za sprawą Eve Kosofsky Sedgwick, która definiuje je jako termin stosowany w dyskursie historycznym i naukach społecznych:

(...) w odniesieniu do więzi społecznych między osobami tej samej płci. Neologizm ten utworzony jest oczywiście przez analogię do słowa „homoseksualny” i – równie oczywiście – dla odróżnienia od tego, co „homoseksualne”. Faktycznie określenie to stosuje się do „męskich więzi”, które może – tak jak w naszym społeczeństwie – cechować głęboka homofobia, lęk i nienawiść wobec homoseksualności¹¹.

6 Pisze ona: „Światopogląd katolicki w połączeniu z patriarchalną formacją społeczno-obyczajową stworzył kobiecie mit Matki Polki. Posiada on dwa aspekty: idealizujący i tragiczny” (M. Monczka-Ciechomska, *Mit kobiety w polskiej kulturze*, w: *Głos mają kobiety...*, zebrała S. Walczewska, wstęp A. Titkow, Wydawnictwo eFka, Kraków 1992, s. 96).

7 A.E. Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London 1992.

8 B. Świderski, *Gdańsk i Ateny. O demokracji bezpośredniej w Polsce*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 97.

9 G.L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Fertig, New York 1985.

10 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.

11 E. Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9 i 10, s. 176–177.

Dominację właśnie tego typu związków dostrzega George Mosse w nacjonalizmie:

Dynamika nowoczesnego nacjonalizmu opiera się na ideale męskości. (...) Jako żywy organizm, wypełniony energią, nacjonalizm pobudzał do kultuwowania przyjaźni męskich, *Männerbund*, przedstawiających swą naturą zagrożenie dla przyzwoitości, w obronie której właściwie powstał nacjonalizm¹².

W podobnym duchu wypowiada się Anderson, gdy pisze, że naród często jest przedstawiany jako żarliwe braterstwo¹³. Przywołując ten ostatni pogląd, autorzy antologii *Nationalisms and Sexualities* twierdzą, że nacjonalizm zdecydowanie preferuje męskie więzi społeczno-ludzkie, które często są przedstawiane jako żarliwe braterstwo, narzucając jednocześnie konieczność ich wyraźnego odróżnienia od relacji męskich nacechowanych seksualnie, które są zazwyczaj izolowane i represjonowane w obrębie wszelkich dyskursów publicznych¹⁴.

Autorzy przywołanej antologii zauważają jednocześnie, że w kulturach, w których dominują związki homospołeczne, kobiety są:

(...) uświęcane jako Matka, figura idealnej kobiecości, fantazmatyczna kobiecość, która zabezpiecza związki męsko-męskie i męską historię. Ta idealizacja macierzyństwa dokonywana poprzez męskie braterstwo prowadzi do wykluczenia wszelkich niereprodukcyjnych dyskursów seksualności z dyskursu narodowego. (...) przedstawianie pewnych seksualnych tożsamości i praktyk jest uznawane za niestosowne i dlatego są w mniejszym stopniu reprezentowane w nacjonalizmie¹⁵.

12 G.L. Mosse, *Nationalism and Sexuality*, dz. cyt. Cytaty niepublikowane w jęz. polskim w przekładzie Elżbiety Tabakowskiej.

13 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, dz. cyt., s. 194–197.

14 A. Parker, M. Russo, D. Sommer i in., *Introduction*, w: *Nationalisms & Sexualities*, red. A. Parker, M. Russo, D. Sommer i in., Routledge, London–New York 1992, s. 6. Koncepcje Andersona i autorów cytowanej antologii wykorzystuje Ewa Płonowska-Ziarek w swym studium *Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, tłum. J. Margański, red. E. Płonowska-Ziarek, Universitas, Kraków 2001, s. 243–278.

15 A. Parker i in., *Introduction*, dz. cyt., s. 6.

Powstaje pytanie, na ile opisana prawidłowość realizuje się w obrębie kultury polskiej. W moim przekonaniu, w stopniu co najmniej niebagatelnym. Zaczniemy od kwestii istnienia w społeczeństwie polskim relacji homospołecznych. Można założyć, iż początek tychże tkwił już w Polsce szlacheckiej, która aż nadto często była określana mianem wspólnoty panów braci. Ta zwyczajowa formuła zwracania się mężczyzn do siebie ujawnia istnienie lub wprojektowywanie określonego typu więzi w łączące ich relacje, więzi o rodzaju szczególnym, dla której najodpowiedniejszą formą okazywała się metafora rodzinnego pokrewieństwa. Idealizacyjne wyobrażenie kobiecości w uniwersum świadomościowym braci szlachty zarezerwowane było dla figury Matki Boskiej. Ich przeświadczenie o protektoracie Świętej Panienci jest faktem na tyle znany, że nie ma potrzeby poświęcać całej sprawie więcej miejsca. Warto jednak przypomnieć, że początek kultu maryjnego w Polsce wiąże się z zewnętrznym zagrożeniem Rzeczypospolitej, zwłaszcza ze strony Tatarów i Turków, co mobilizowało szlachtę do działań, także symbolicznych, scalających poczucie więzi narodowej. Istotnym elementem tej budowanej wówczas wspólnoty była figura Matki Boskiej, idealizacyjne wyobrażenie kobiecości. Na płaszczyźnie działań realnych pospolite ruszenie było oficjalną formułą realizacji braterskiej więzi mężczyzn.

W Polsce porobiorowej, w sytuacji znaczącej intensyfikacji zagrożenia narodowej tożsamości w porównaniu z okresami poprzednimi, następuje już prawdziwa eksplozja form organizacji męskich, opartych właśnie na zasadzie męskiego braterstwa. Poza powszechnie znanymi filaretami i filomatami, warto także przypomnieć założony z inicjatywy Zygmunta Balickiego na przełomie 1886 i 1887 roku Związek Młodzieży Polskiej ZET, który wraz z Ligą Polską – jak pisze Bohdan Cywiński – stanowił „jądro działalności patriotycznej w sferach inteligencji warszawskiej w latach 1887–1894”¹⁶. Jednak nie działalność tego ugrupowania jest ważna, lecz przyjęta przez jego członków nomenklatura określająca strukturę organizacyjną, w której członkowie dzielili się na: „kolegów», bardziej wtajemniczonych od nich «towarzyszy» i najpełniej zorientowanych «braci»”¹⁷. Symptomatyczne, że dla nazwania więzi łączącej tych spośród członków stowarzyszenia, którzy byli najsilniej

16 B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 1971, s. 342.

17 Tamże. Warto przywołać za Cywińskim fakt, iż w 1891 roku starszym warszawskiej grupy braci ZET został Roman Dmowski, przyszły przywódca polskiego nacjonalizmu.

zaangażowani w walkę o niepodległość Polski, najbardziej poręczna okazała się metafora męskiego pokrewieństwa.

W kontekście problemu romantycznej rewolucji młodości pisze o więziach braterskich także Maria Janion:

W procesie samouświadamiania się młodości jako wyodrębnionego stanu i skupienia egzystencji (...) poważną rolę odegrało rozpadanie się tradycyjnej rodziny i kształtowanie się nowych więzi – przyjaźni, koleżeństwa, braterstwa (...). Wychodząc spod kontroli i kurateli rodziny (...) romantycy mogli kultywować pokrewieństwa z wyboru, a nie z przymusu. Ten fakt w zasadniczy sposób określał ich biografie. Miłość, przyjaźń, „związek bratni”, pokrewieństwo dusz, magnetyzm serc, wreszcie „komuna”, wszystko to łamało ustalone podziały społeczno-towarzyskie i służyło utwierdzeniu charyzmatu młodości. „Wyjście z domu”, „opuszczenie rodziny”, „pożegnanie ukochanej” – to podstawowe sytuacje symboliczne w polskim romantyzmie. Rodziną miała stać się nowa wspólnota, najczęściej sprzysiężenie młodzieńców, połączone więzami bezinteresownego, spontanicznego braterstwa, czułością i miłością bez przymusów, mające na celu prawdziwe „wyjarzmienie Polski” i reorganizację społeczeństwa¹⁸.

Stowarzyszenia spiskowe oparte na zasadzie braterstwa poza tym, że realizowały nowy model patriotyzmu, mogły także spełniać wśród swoich członków funkcję kompensacyjną. Poczynając od XIX wieku, można bowiem zaobserwować w kulturze polskiej znaczące osłabienie struktur patriarchalnych, co wiąże się bezpośrednio z utratą państwowości w XVIII wieku. W konsekwencji przestrzeń publiczna – tradycyjny obszar artykulacji męskiej władzy – została zaanektowana bądź też była kontrolowana przez zaborców, którzy, wprowadzając w różnym zakresie ograniczenia w polityce, rekrutacji Polaków na wyższe stanowiska administracyjne, spowodowali, iż mężczyźni utracili część społecznego prestiżu płynącego z działalności w sferze publicznej. Mężczyzna znalazł się więc w sytuacji niezbyt sprzyjającej kultywowaniu tradycyjnego wzorca męskości¹⁹. Dostęp do władzy warunkowany był koniecznością

18 M. Janion, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975, s. 44.

19 O kryzysie męskości w Polsce XIX-wiecznej wspomina Grażyna Borkowska w książce *Cudzoziemki* (G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o prozie kobiecej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, s. 65–67).

współpracy z wrogiem, co było równoznaczne ze sprzeniewierzeniem się sprawie narodowej. Z kolei wierność jej nakazywała walkę z wrogiem, z góry skazaną na przegraną, lub życie na wygnaniu. Nielegalne struktury tajnych organizacji mogły być zatem dla młodych mężczyzn substytutem nieosiągalnej władzy w sferze publicznej; dla każdego, kto nie godził się na współpracę z zaborcą. Wynikająca z historycznych uwarunkowań trudność realizacji tradycyjnego wzorca męskości na poziomie jednostkowego doświadczenia życiowego prowadziła w Polsce do – jak twierdzi Peggy Watson – frustrującego efektu osłabienia tradycyjnie definiowanej męskiej tożsamości²⁰. Nadwerżona warunkami zewnętrznej opresji politycznej męskość mogła się odradzać i wzmacniać siłą męskich więzi spajających tajne stowarzyszenia spiskowców, dla których pierwiastek kobiecy, jeśli pojawiał się w innej niż jego bezpieczna macierzyńska formuła, mógł być tylko zagrożeniem. Była nim także miłość. Jak pisze William Jankowiak, istnieją:

(...) kultury, które nie są zorganizowane wokół więzi diadycznych/dwójkowych, lecz są oparte na alternatywnych formach solidarności, takich jak dziedziczenie, rozszerzona rodzina, domy męskie lub żywotne w XX wieku zaangażowanie w sprawy narodowe. W tych społeczeństwach utrzymuje się, że więzy miłości heteroseksualnej są potencjalnym rywalem innych, ważniejszych relacji, opartych na zasadach lojalności. (...) [a] miłość romantyczna jest postrzegana jako bardziej niebezpieczna niż seks przedmałżeński²¹.

Braterskie relacje pomiędzy mężczyznami bywały często idealizowane i przeciwstawiane jałowości relacji miłosnych z kobietami w polskiej literaturze. Czyni tak między innymi Gustaw Ehrenberg w utworze *Znowu do romantyka* (Franciszka Żyglińskiego):

Nikłą jest miłość dziewczęcia;
Lecz ludzkość kochać serdecznie,

20 P. Watson, *Eastern Europe's Silent Revolution: Gender*, „Sociology. The Journal of the British Sociological Association” 1993, nr 3, s. 485.

21 W. Jankowiak, *Talking Love or Talking Sex: Culture's Dilemma*, w: *Culture, Biology, and Sexuality*, red. D.N. Suggs, A.W. Miracle, The University of Georgia Press, Athens–London 1997, s. 54.

Rzucić się w braci objęcia,
Ach taka miłość trwa wiecznie²².

Porzucenie „miłości dziewczęcia” na rzecz miłości „ludzkości” to przecież także scenariusz Mickiewiczowskich *Dziadów*. Znamienne, że w III części, gdy porzucenie to już się dokonało, pojawia się tam postać wyidealizowanej i tragicznej matki, Pani Rollison. Jest ona właściwie jedyną znaczącą postacią kobiecą w realistycznym planie dramatu. Można powiedzieć, że Konrad – który się narodził z Gustawa – nie ma już romantycznej kochanki, lecz ma jedynie matkę, która cierpi cierpieniem swego syna i nie ułęknie się żadnej władzy ziemskiej, by prosić dla niego o łaskę. Bo przecież, mimo że Pani Rollison to postać realistyczna, ma ona wymiar metaforyczny i może być odczytywana jako matka każdego z tych chłopców, „dzieci jeszcze”, którzy zamknięci w celach więziennych, połączeni więzami braterstwa we wspólnej sprawie, trwają w buncie przeciwko zastanemu porządkowi. Nad sprawą owej „dziecięcości” bohaterów Mickiewiczowskiego dramatu warto się tutaj zatrzymać nieco dłużej. Jest ona bowiem sygnalizowana w tekście kilkakrotnie. W *Widzeniu Ewy* czytamy: „ale to są dziatki / Jednej ojczyzny naszej, Polski, jednej matki”. I dalej: „Zły car kazał ich wszystkich do ciemnicy wsadzić; / I jak Herod chce całe pokolenie zgładzić”²³. Motyw Heroda pojawia się także w *Widzeniu Księdza Piotra* następującym po *Widzeniu Ewy*: „Tyran wstał – Herod! – Panie, cała Polska młoda / Wydana w ręce Heroda”²⁴. Pojawia się zatem porównanie do biblijnej „rzezi niewiniątek”, które – warto podkreślić – były chłopcami. Jawią się więc ci młodzi więźniowie jako dzieci-chłopcy, którzy jako „dziatki jednej ojczyzny” są sobie braćmi. I jak bracia się kochają: „Wy wiecie, że was kocham, ale można kochać, / Nie płakać. Otóż, bracia, osuszcie łzy wasze”²⁵. Życie swe są gotowi za siebie poświęcić: „Taki jak ja, Tomaszu, dałby się powiesić, / Żebyś ty jedną chwilę żył na świecie dłużej: / Taki

22 Za: M. Janion, *Zło i fantazmaty*, Universitas, Kraków 2001, s. 213. Apostrofa „Bracia” jest tak często stosowanym chwytem w poezji romantycznej, że zbędne wydaje się ich szczegółowe wyliczanie; dla przykładu można wymienić *Dajcie mi tylko jedną ziemi miłą...* Juliusza Słowackiego, *Śpiew Rajnolda Suchodolskiego*, *Na dzień pospolitego ruszenia* Stefana Garczyńskiego, *Pożegnanie* Karola Balińskiego.

23 A. Mickiewicz, *Dziady*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 179.

24 Tamże. To samo odwołanie biblijne pojawia się w wierszu Józefa Bohdana Zaleskiego *Ku młodziankom polskim*, napisanym w 1863 roku.

25 Tamże, s. 137.

jak ja – ojczyźnie tylko śmiercią służy; / Umarłbym dziesięć razy, byle cię raz wskresić”²⁶. Nawet czas nocy wigilijnej nie jest czasem wspomniania domu rodzinnego, lecz przywoływaniem tych spośród nich, których kibitki powiozły na Sybir. Też „chłopców młodych”, jak oni sami, „dzieci jeszcze”. Jak w przejmującej relacji Sobolewskiego: „Biedne chłopcy! – najmłodszy, dziesięć lat, nieboże, / Skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może; / I pokazywał nogę skrwawioną i nagą”²⁷.

Mickiewiczowskie *Dziady*, tekst dla kultury polskiej kanoniczny, wprowadzają do niej archetyp bohatera zbiorowego – młodych chłopców zjednoczonych więzami braterskimi w walce o wspólną sprawę zbiorową – i indywidualnego – Konrada – który z kochanka kobiety przemienia się w kochanka ojczyzny i jest gotów w imię tej miłości walczyć z samym Bogiem. Gotów, w sile swej twórczej potęgi i bolesnym zespoleniu z narodem, wypowiedzieć posłuszeństwo wszystkim i wszystkiemu, pozostawia jednak nienaruszalną część Maryi: „Dawno nie wiem, gdzie moja podziła się wiara, / Nie mieszam się do wszystkich świętych z litanii. / Lecz nie dozwolę bluźnić imienia Maryi”²⁸. Ojczyzna zatem, która w Wielkiej Improwizacji jawi się jako kobieta²⁹, i Maryja są jedynymi pierwiastkami kobiecości, które znajdują miejsce w Konradowskim uniwersum. I właśnie one wydają się stanowić podstawę fantazmatu kobiecości w polskiej kulturze, który aktualizowany jest w figurze Matki Polki. Łączy ona w sobie idealne wyobrażenie kobiecości w postaci Maryi, sfeminizowane wyobrażenie ojczyzny, historyczne doświadczenie kobiet-Polek, jak i zespół zbiorowych oczekiwań pod ich adresem. Raz pojawia się w kulturze polskiej jako mit osobowy, kiedy indziej zaś jako stereotyp, który nierzadko stawał się obiektem bezwzględnej kpiny. Ta polaryzacja kulturowych przedstawień Matki Polki zaświadcza w moim przekonaniu o jej fantazmatycznym charakterze. Jak pisze bowiem w swych rozważaniach o fantazmacie Maria Janion: „Fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy

26 Tamże.

27 Tamże, s. 139.

28 Tamże, s. 145.

29 Dorota Siwicka w swym eseju *Ojczyzna intymna* dowodzi, że zastosowana przez Mickiewicza w *Wielkiej Improwizacji* metaforyka rodzajowa jest znacznie bardziej skomplikowana. Do problemu tego powracam w dalszej części artykułu (zob. D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 7–8, s. 70).

społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm”³⁰. Ta oscylacja figury Matki Polki pomiędzy mitem a stereotypem nie pozwala jej jednoznacznie ułożyć ani w rzeczywistości realnej, ani tej wyobrażonej. Wydaje się łączyć je obie, do żadnej z nich nie przynależąc do końca. I właśnie ten rodzaj ambiwalencji Maria Janion uznaje, w ślad za Freudem i innymi badaczami, za najistotniejszy wyróżnik fantazmatu³¹.

Fantazmat Matki Polki, mimo że przyjmuje w kulturze najczęściej postać narodowego mitu i stereotypu, ujawnia w swej głębokiej strukturze przede wszystkim zakorzeniony w zbiorowej wyobraźni ideał kobiecości realizującej się poprzez macierzyństwo. Być może słuszność ma Julia Kristeva, gdy twierdzi, że idealizowane w naszym kręgu kulturowym

macierzyństwo to fantazja, pielęgnowanie przez dorosłych, kobiety czy mężczyzn utraconego obszaru; co więcej, wiąże się to mniej z idealizowaną archaiczną matką niż z idealizacją relacji, która nas z nią wiąże, a której nie można zlokalizować – idealizacją pierwotnego narcyzmu³².

Mimo że najistotniejszym kontekstem dla rozważania obecności tego fantazmatu w kulturze polskiej jest dyskurs narodowy, warto, jak sądzę, wziąć pod uwagę to, iż w swej wielowarstwowej strukturze i znaczeniowej ambiwalencji zawiera on aspekty odkrywające pokłady nieświadomych pragnień i fantazji dotyczących kobiecości jako takiej. Ujawniają się one nie tylko w skali jednostkowego doświadczenia psychicznego, lecz przyjmują także formę fantazji zbiorowych, które właśnie dochodzą do głosu jako powszechne w danej kulturze fantazmaty. W kulturze polskiej, w której, jak już była o tym mowa, można dostrzec dominację męskich więzi opartych na zasadach idealizowanego braterstwa, kobiecość przyjmuje postać fantazmatu matki, która nie tylko nie zagraża braterskim więzom, lecz nawet je w pewnym sensie legitymizuje – wszak bracia muszą mieć matkę. Jest nią fantazmatyczna Matka Polka – idealna matka, która w kontekście zbiorowym staje się także matką-ojczyzną.

³⁰ M. Janion, *Zło i fantazmaty*, dz. cyt., s. 180.

³¹ Tamże, s. 167.

³² J. Kristeva, *Stabat Mater*, tłum. L.S. Roudiez, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Blackwell Ltd, Oxford 1986, s. 161.

Wyobrażenie ojczyzny jako matki wyrasta także z określonego rozumienia narodu, charakterystycznego dla narodowościowych ideologii XIX wieku. W koncepcji tej – jak dowodzi Benedict Anderson – naród istnieje nie na mocy jakiejkolwiek umowy społecznej, lecz wspiera się na rodzaju więzi naturalnych opartych na regułach pokrewieństwa³³. Działanie na rzecz wspólnoty narodowej nastawione jest zatem nie tylko na ochronę wspólnych interesów, lecz jest w pewnym sensie „naturalną” manifestacją uczucia będącego pochodną „więzów krwi”. Jeśli ojczyzna jest matką, to wszyscy członkowie są jej dziećmi, a zatem w naturalny sposób żywią wobec niej uczucie miłości oraz darzą się nią wzajemnie.

Metafora ojczyzny jako matki pojawiła się w kulturze polskiej dość wcześnie – używał jej na przykład w swych kazaniach ksiądz Skarga dla pobudzenia w rodakach patriotycznego ducha – lecz dopiero w epoce romantycznej nabrała szczególnej wyrazistości i swoistości, którą trafnie ujęła Dorota Siwicka w metaforze „ojczyzny intymnej”³⁴, co miało zresztą swe konkretne przyczyny historyczno-polityczno-społeczne powiązane z utratą przez Polskę niepodległości pod koniec XVIII wieku. Sprawą o znaczeniu podstawowym była kwestia opóźnienia bądź też zakłócenia w dziewiętnastowiecznej Polsce procesu oddzielania sfery prywatnej od publicznej, który nastąpił w tym czasie w Europie Zachodniej, co – jak twierdzi Bronisław Świdorski – „(...) umożliwiło zbudowanie wspólnego państwa demokratycznego”³⁵. Ten stan rzeczy w ówczesnej Polsce był, po pierwsze, spowodowany spowolnionym tempem rozwoju kapitalizmu, który powoduje rozdzielenie tych dwóch sfer, po drugie zaś, istniejąca przestrzeń publiczna – o czym już była wcześniej mowa – została zawłaszczona przez zaborców lub też, w najlepszym przypadku, znajdowała się pod ich kontrolą. Rzecz jasna, zawłaszczenie tej przestrzeni zablokowało możliwość wykształcenia społeczeństwa obywatelskiego, a tym samym kształtowania polityczno-społecznej praxis. Jak zauważa w swej książce *Gdańsk i Ateny* cytowany już wcześniej Świdorski, w pozbawionym słownika społeczeństwa obywatelskiego „dialekcie kulturalnym” polskiej inteligencji nastąpiła destrukcja terminologii rodzinnej. Stosowano ją kompensacyjnie na opisanie wspólnoty narodowej, która w istniejących warunkach politycznych nie mogła być zdefiniowana za pomocą nowoczesnego języka socjologiczno-politycznego.

33 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, dz. cyt.

34 D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, dz. cyt.

35 B. Świdorski, *Gdańsk i Ateny*, dz. cyt., s. 21.

Wtedy to właśnie zaczęto mówić o Polakach jako „jednej wielkiej, walczącej rodzinie”³⁶. Świderski pisze:

Romantyczne zniesienie linii granicznej między terytorium państwa i obszarem domowym wzmocniło, być może, konspiracyjną propagandę poprzez zmianę onomastyki polskiej rodziny i przeniesienie pojęć rodzinnych na obszar polityki. Rewolucyjna, często poetycka, propaganda powstania 1830–1831 obfitowała w przykłady, które dążyły do opisania patriotycznego obowiązku wobec Ojczyzny jako rozwinięcia ról społecznych wewnątrz rodziny. (...) Matka zaś utrwaliła się chyba najlepiej jako synonim Ojczyzny³⁷.

Dorota Siwicka wykazuje, iż w poetyckich obrazach polskiego romantyzmu owo osobowe, najczęściej kobiece, wyobrażenie ojczyzny przybiera znacznie bardziej złożoną postać, w której pojawia się „miotliwość płci i ról”. Skrupulatna analiza metaforyki Wielkiej Improwizacji ujawnia, że ojczyzna występuje w niej jako ojciec, a „Matką jest tu (...) zasadniczo Konrad, to on «czuje bóle swego płodu», to on jest kobietą. Ojczyzna staje się matką tylko wtedy, gdy przeprowadzimy owo karkołomne rozumowanie: skoro ojczyzna jest Konradem, a Konrad jest matką, ergo, ojczyzna jest matką”³⁸. Podobną wymienność rodzajowej metaforyki dostrzega Siwicka w wierszu *O Szymonie Konarskim*, co prowadzi autorkę do wniosku, że:

(...) miłość do ojczyzny łamie więc tradycyjną dychotomię płci. (...) Można bowiem być Polakiem-mężczyzną i czuć jak kobieta, cierpieć i kochać jak ona, jak ona być w ciąży. (...) Romantyk staje się kobietą, ponieważ miłość każe mu uwewnętrznić ojczyznę. Polska, która przestała istnieć na zewnątrz, przenosi się do wnętrza Polaków. (...) Bo romantyczni Polacy stają się kobietami, nie tylko przyjmując w siebie ojczyznę, ale i pragnąc ją urodzić. Dojrzewa ona w romantycznych łonach, jej idea jest pielęgnowana i doskonalona tak, aby na świat przyszła jak najpiękniejsza, jak wymarzone, prawdziwie cudowne dziecko³⁹.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 92.

³⁸ D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, dz. cyt., s. 70.

³⁹ Tamże, s. 71.

Dla zaobserwowanej przez Siwicką „migotliwości płci i ról” w poezji romantycznej można odnaleźć paralelne zjawiska w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Najogólniej, szczególny splot czynników natury historycznej i politycznej w Polsce porozbiorowej przyniósł w konsekwencji swego rodzaju zamazanie lub też osłabienie definiowanej patriarchalnie różnicy pomiędzy płciowymi rolami społecznymi. To „zamieszanie” w kwestii płci w polskim społeczeństwie musiało przyjąć postać dość ostentacyjną, skoro bywało odnotowywane przez cudzoziemców. Na przykład Fryderyk II Hohenzollern miał powiedzieć, że w Polsce kobiety faktycznie są mężczyznami⁴⁰. Sprawa cała nie uszła też uwadze samych rodaków. Gdy na początku XX wieku redakcja „Miesięcznika Kurjera Polskiego” ogłosiła otwarty konkurs na temat największej wady narodowej Polaków, w którego jury zasiedli między innymi Bolesław Prus i Eliza Orzeszkowa, laureat pierwszej nagrody, doktor Stanisław Trzebiński z Wołoczysk z guberni wołyńskiej, za największą wadę Polaków uznał niestałość i brak wytrwałości, które, jak łatwo się domyślić, uznał za cechy typowo kobiece. I on wyraził opinię, że w Polsce kobiety są mężczyznami, a mężczyźni mają słaby, kobiecy charakter⁴¹. Pomijając kwestię stereotypowego przypisywania pewnych cech – dodajmy negatywnie ocenianych – kobietom, opinia ta wydaje się o tyle symptomatyczna, iż ujawnia zakorzenione w zbiorowej świadomości potoczne przeświadczenie o pewnego rodzaju zakłóceniu w sferze tradycyjnie postrzeganych ról płciowych. Tadeusz Boy-Żeleński był gotów wręcz twierdzić, że w Polsce popowstaniowej zaistniał ustrój zbliżony do matriarchatu⁴².

Ten stan „pomieszania” w relacjach płci w społeczeństwie polskim zachował się w dużym stopniu do czasów współczesnych, co odnotowuje Alina Kozińska-Bałdyga: „Zarówno ze względu na sytuację partnerstwa w walce o prawa obywatelskie, jak i ze względu na wspólne orientowanie się na «kobięcy» sposób bycia w społeczeństwie nie doszło do wyartykułowania konfliktu pomiędzy kobietami i mężczyznami”⁴³. Zniewolenie zewnętrzne, jakiemu podlegali wszyscy członkowie wspólnoty narodowej, skutecznie unieważniało lub co najmniej spychało na

40 Za: E. Lewandowski, *Charakter narodowy Polaków i innych*, „Aneks”, Londyn, „Polityka”, Warszawa 1995, s. 132.

41 Za: tamże.

42 Za: G. Borkowska, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 66.

43 A. Kozińska-Bałdyga, *Kobiety, feminizm, demokracja*, „Więź” 1998, nr 1, s. 48. Por. także G. Borkowska, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 72.

margines wszelkie kwestie nierówności pozycji społecznej kobiet względem mężczyzn.

Wspomnienia jednej z działaczek Solidarności potwierdzają istnienie w potocznej świadomości owego „zawieszenia konfliktu płci” w polskim społeczeństwie powojennym:

Jeśli wiemy, że życie w tym kraju, to dlatego, że żyjemy w strasznym systemie; należy za to obwiniać reżim; to nie prawo jest złe, bo mamy równe prawa z mężczyznami. Jednakże życie w Polsce nie jest trudne tylko dla kobiet. Tak samo trudne jest dla mężczyzn. To nie jest moja wyobraźnia. Jestem matką trojga dzieci. I ja, i mój mąż byliśmy nauczycielami, z najniższymi dochodami w najniższym przedziale dochodów w kraju. Z trójką dzieci, którymi trzeba się opiekować, i kolejkami, w których trzeba stać godzinami, walka płci nie wchodzi w rachubę. Nie kłóciliśmy się o to, kto ma zmywać naczynia i kto ma stać w kolejkach. Wybór był prosty: komu było bliżej, powiedzmy, do przedszkola, ten odbierał dzieci i stał w kolejce, kto pierwszy wracał do domu, obierał ziemniaki i gotował obiad. Musieliśmy się uzupełniać. Jak większość polskich małżeństw. Poza tym, że być może historia polska dała kobietom poczucie misji. Nasza sytuacja nie dotyczy tylko okresu powojennego, ale sięga wstecz do czasów powstań, kiedy Polska była zniewolona i kiedy kobiety odgrywały ważną i główną rolę w tym kraju⁴⁴.

Szczególna pozycja kobiety w polskim społeczeństwie, o czym mowa w zacytowanym fragmencie, wynikała po części z tego, iż zewnętrzna opresja – inaczej niż w przypadku mężczyzn – w niczym w gruncie rzeczy nie zagrażała ich tradycyjnie definiowanej kobiecości. Wręcz odwrotnie, sytuacja ta bowiem przynosiła w pewnym sensie dowartościowanie domeny życia prywatnego, do której kobiety są zwyczajowo przypisywane. Ze względu na spełnianą rolę w zadaniu podtrzymywania narodowej tożsamości oraz konieczność przejęcia odpowiedzialności za kierowanie domem i gospodarstwem, gdy zostawały wdowami lub ich mężowie byli zsyłani na Syberię albo też byli uwięzieni, kobiety zajmowały siłą rzeczy relatywnie wyższą pozycję społeczną. Do pewnego stopnia kobiety i mężczyźni podlegali w nowożytnej Polsce tej samej opresji ze strony sił nakierowanych na osłabienie, a w ostatecznym założeniu zniszczenie

44 D. Nowakowska, *Women in Solidarity*, w: *Polish Women's Forum. A Women's Anthology in Polish and English*, Grupa Publikacyjna Forum, Londyn 1988, s. 51.

wspólnoty narodowej Polaków. Podsumowując, można zatem uznać, że dyskurs narodowy spełniał przez lata w społeczeństwie polskim funkcję kluczowej „narracji publicznej”⁴⁵, w relacji do której konstruowana była genderowa tożsamość jego członków, tak mężczyzn, jak i kobiet. Ta zbiorowa narracja społeczna zrodziła w obrębie kultury polskiej fantazmatyczny scenariusz zogniskowany wokół macierzyńskiego wyobrażenia kobiecości. Scenariusz ten przewiduje nieodmiennie dla kobiety rolę Matki Polki, dla mężczyzny zaś – o czym pisał w swych *Dziennikach* Gombrowicz – rolę „cnotliwego syna Polski”⁴⁶.

45 Margaret R. Somers i Gloria D. Gibson definiują „publiczne narracje” (*public narratives*) jako „te narracje, które związane są z ponadindywidualnymi kulturowymi i instytucjonalnymi formacjami (...) mogą się one różnić zasięgiem od tych, które są narracjami pojedynczej rodziny aż po te, które wiążą się z miejscem pracy (...) Kościołem, rządem i narodem” (M.R. Somers, G. Gibson, *Reclaiming the Epistemological „Other” Narrative and the Social Constitution of Identity*, w: *Social Theory and the Politics of Identity*, red. C. Calhoun, Wiley-Blackwell, Cambridge, Oxford 1994, s. 62).

46 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, w: tegoż, *Dzieła*, t. VII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 357.

Niebezpieczne związki. Dyskurs miłosny, erotyczny i narodowy w filmach Andrzeja Wajdy

[pierwodruk: *Niebezpieczne związki. Dyskurs miłosny, erotyczny i narodowy w filmach Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 193–210].

PANNA MŁODA

A kaz tyz ta Polska, a kaz ta?

Pon wiedzą?

POETA

Po całym świecie

Możesz szukać Polski, panno młoda,

I nigdzie jej nie najdziecie.

PANNA MŁODA

To może i szukać szkoda.

POETA

A jest jedna mała klatka –

o, niech tak Jagusia przymknie

rękę pod pierś.

PANNA MŁODA

To zakładka

gorseta, zeszyta troche przyciaśnie.

POETA

--- A tam puka?

PANNA MŁODA

I cóz za tako nauka?

Serce – ! – ?

POETA

A to Polska właśnie.

(Wesele, akt III, sc. 16, w. 566–577)

Ten powszechnie znany dialog z dramatu Stanisława Wyspiańskiego – w filmowej adaptacji Andrzeja Wajdy z 1972 roku prowadzą go Ewa Ziętek i Andrzej Łapicki – zawiera metaforę ojczyzny tak głęboko zakorzenioną w zbiorowej świadomości Polaków, że w powszechnym odbiorze zatracą ona niemal swój figuratywny charakter i staje się prawie przezroczystym obrazem Ojczyzny, którą w ślad za Dorotą Siwicką można by nazwać, „ojczyzną intymną”¹. Wielu artystów wykorzystywało ją przed Wyspiańskim, wielu też później. Rzadko jednak pojawia się w tych czy to literackich, czy malarskich obrazach tak wyraźny komponent cielesności i to skojarzonej z trywialną niemal częścią garderoby kobiecej, tą „zakładką u gorseta zeszytą trochę przyciasnie”. U Wyspiańskiego poetycka, zmetaforyzowana wizja ojczyzny zaprezentowana przez postać Poety nieoczekiwanie splata się z dosłownością i konkretnością widzenia świata Panny Młodej, a duchowa metafora polskości nabiera nieoczekiwanie zmysłowej wręcz konkretności.

Metafora ojczyzny w dramacie Wyspiańskiego, choć do dziś urzeka pięknem poetyckiej frazy, nie jest, jak już o tym wspominałam, chwytem oryginalnym, jest bowiem jednym z wielu, szeroko rozpowszechnionych w kulturze polskiej od czasów porozbiorowych, obrazów sfeminizowanej Polski². Wszystkie one, mówiąc najogólniej, sublimują sferę kobiecej cielesności w alegoryczne lub metaforyczne przedstawienie ojczyzny. A zatem w każdym z tych obrazów możemy obserwować transformację bytu jednostkowego – wszak wszystkie te kobiety mają jakiegoś koloru oczy, włosy – w byt idealny, zbiorowe wyobrażenie ojczyzny. W pewnym więc sensie wszystkie te wizerunki balansują na granicy oddzielającej sferę prywatną od publicznej. Ta swego rodzaju oscylacja pomiędzy prywatnym a publicznym, a właściwie swobodne

1 Por. D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 7–8, s. 83–75.

2 Trwałość tego motywu tematycznego w sztuce polskiej prezentowała wystawa *Polonia* zorganizowana w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie w 2000 roku. Por. także M. Janion, *Logo „Polonia”*. Rozmowa z Małgorzatą Baranowską, w: tejsze, *Do Europy tak, ale tylko z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

