

Mariola MARCZAK

WOLNOŚĆ WSPÓŁCZESNEJ KOBIETY
Wizerunki bohaterek filmów konkursu głównego
Festiwalu Filmowego Cannes 2022
Ujęcie międzykulturowe

Filmowe opowieści, ukazujące fikcyjnych bohaterów w szerokich i różnorodnych kontekstach ich osobistej historii, kulturowego tła, społecznego i politycznego osadzenia w rzeczywistości, tak dobrze egzemplifikują sposoby przeżywania wolności jako podstawowego doświadczenia człowieka. Międzyludzki charakter wolności oznacza, że uwidoczni się ona przede wszystkim w relacjach społecznych, gdyż dzięki obecności innych uświadamiamy sobie zarówno samo istnienie wolności (lub jej brak) oraz to, czym ona jest.

Kultura jest ewidentnie polityczna. Wpływa bezpośrednio na nasze życie. Zostałem tylko przez nią ukształtowany: zamiłowanie do humanistyki, wrażliwość społeczna, umiejętność przeżywania sztuki...

Pierre Lescure, prezydent festiwalu w Cannes 2014-2022¹

Canneński festiwal filmowy należy do najbardziej znaczących wydarzeń kultury audiowizualnej na świecie i ma ogromny zasięg medialny, pozwalający mu konkurować pod tym względem z najważniejszymi nawet wydarzeniami sportowymi. Prezentowane podczas niego dzieła nie tylko odzwierciedlają faktyczny stan kultury światowej, ale też kreują jej obraz. Dzięki dalszym projekcjom oraz dostępności filmów na różnego rodzaju nośnikach reprezentacji i wizje zarysowanej w nich rzeczywistości powielane są w setkach tysięcy i – promowane na całym świecie – docierają niemal wszędzie, przyczyniając się do zmian nawet trwale ugruntowanych jej wizerunków. Kształtując w ten sposób obrazy rzeczywistości, festiwal w Cannes, dzięki intensywnej i ekstensywnej obecności prezentowanych tu przekazów audiowizualnych oraz za sprawą komunikatów medialnych tworzonych na ich temat, wpływa po części na samą rzeczywistość.

Zjawisko komunikacyjno-medialno-kulturowo-społeczne, jakim jest festiwal, dotyczy także konkretnego zagadnienia: sposobu postrzegania kobiet w społeczeństwach i kulturach, tego, jak ów sposób czy też sposoby znajdują

¹ P. L e s c u r e, *Je crois plus que jamais au cinema* (Z Pierre'em Lescure'em rozmawia J.C. Rapiengeas), „La Croix L'Hebdo” 2022, nr 132, s. 15. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.M.

odzwierciedlenie w ekranowych reprezentacjach, a także, jak owe obrazy, rozprzestrzeniając się, zaczynają stanowić formę medialno-kulturowego nacisku, inspirującego realne zmiany w różnych społeczeństwach i kulturach świata. Dzięki mechanizmom tym oraz ich zasięgom oddziaływania obrazy kobiet pojawiające się podczas canneńskich projekcji festiwalowych uznać można za reprezentatywną próbkę światowej produkcji filmowej, a tym samym za wiarygodny materiał, który warto poddać analizie. Znaczącym elementem medialnej zawartości owego canneńskiego przekazu traktowanego jako pewna całość jest temat wolności, który pojawił się w filmach z wielu stron świata, w szczególności odnośnie do sytuacji kobiet w różnych kulturach.

Analizując obrazy zaprezentowane w głównej sekcji konkursowej siedemdziesiątego piątego Festiwalu Filmowego Cannes 2022, możemy mówić o niemal idealnej równowadze płci, jeśli chodzi o głównych bohaterów. Na dwadzieścia jeden filmów konkursu głównego w siedmiu głównymi bohaterkami były kobiety. Dzieła te to: *Żona Czajkowskiego*², *Les Amandiers*³, *Święty pajak*⁴, *Leila i jej bracia*⁵, *Showing Up*⁶, *Gwiazdy w południe*⁷, *Matka i syn*⁸ (w tym ostatnim mężczyzna jest narratorem, ale opowiada o kobiecie); w dziewięciu (*Osiem gór*⁹, *Armageddon*¹⁰, *Chłopiec z niebios*¹¹, *Prześwietlenie*¹², *Podejrzana*¹³, *Nostalgia*¹⁴, *Pacifiction*¹⁵, *Broker*¹⁶, *Blisko*¹⁷) postaciami wiodącymi byli mężczyźni. W po-

² *Żona Czajkowskiego (Zhena Chaikovskogo)*, Rosja–Francja–Szwajcaria, 2022, reż. K. Serebrennikov.

³ *Forever Young (Les Amandiers)*, Francja, 2022, reż. V. Bruni Tedeschi.

⁴ *Święty pajak (Holy Spider)*, Dania–Niemcy–Szwecja–Francja, 2022, reż. A. Abbasi.

⁵ *Baradaran-e Leila (Leila's Brothers)*, Iran, 2022, reż. S. Roustaei. W wypadku tego i kolejnych filmów podaję również tytuły angielskie, pod którymi były one prezentowane podczas siedemdziesiątej piątej edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes.

⁶ *Showing Up*, USA, 2022, reż. K. Reichardt.

⁷ *Stars at Noon*, USA–Francja–Panama, 2022, reż. C. Denis.

⁸ *Un petit frère (Mother and Son)*, Francja, 2022, reż. L. Serraille.

⁹ *Osiem gór (Le otto montagne, The Eight Mountains)*, Włochy – Belgia – Francja – Wielka Brytania, 2022, reż. F. van Goyen, C. Vandermeersch.

¹⁰ *Armageddon Time*, USA–Brazylia, 2022, reż. J. Gray.

¹¹ *Chłopiec z niebios (Boy from Heaven)*, Szwecja–Francja–Finlandia–Dania, 2022, reż. T. Saleh.

¹² *Prześwietlenie (R.M.N.)*, Rumunia–Francja–Belgia, 2022, reż. C. Mungiu.

¹³ *Podejrzana (Heojil kyolshim, Decision to Leave)*, Korea Południowa, 2022, reż. Ch.W. Park.

¹⁴ *Nostalgia*, Włochy–Francja, 2022, reż. M. Martone.

¹⁵ *Pacifiction*, Francja–Hiszpania–Niemcy–Portugalia, 2022, reż. A. Serra.

¹⁶ *Broker*, Korea Południowa 2022, reż. H. Kore-eda Film ten, pod tym właśnie tytułem (podanym przez producentów), został nagrodzony na festiwalu w Cannes przez jury ekumeniczne, którego członkinią była autorka niniejszego artykułu. Na amerykańskim portalu IMDb prezentowany jest pod tytułem: *Baby Broker*.

¹⁷ *Blisko (Close)*, Belgia–Holandia–Francja, 2022, reż. L. Dhont.

zostałych (*Brat i siostra*¹⁸, *W trójkącie*¹⁹, *Tori i Lokita*²⁰, *Zbrodnie przyszłości*²¹) występowały pary w zasadzie równorzędnych protagonistów²² (pomijam *Io*²³, gdzie głównym bohaterem jest osioł). Można oczywiście dokonywać drobnych przesunięć, uznając, że w filmach *Broker* czy *Podejrzana*, a być może także w *Prześwietleniu*, znaczenie postaci kobiecych i męskich jest równorzędne, ocena takiej doniosłości pozostaje bowiem do pewnego stopnia subiektywna, jeśli nie kierujemy się ściśle wyznacznikami formalnymi, związanymi na przykład z funkcją narratora czy z horyzontem poznawczym postaci. Gdybyśmy się jednak nimi kierowali, proporcje okażą się jeszcze korzystniejsze dla kobiet. Uznając możliwość drobnych przesunięć, można stwierdzić, że mimo różnych strategii narracyjnych stosowanych w wyżej wymienionych utworach, postacie kobiet i mężczyzn okazują się w nich tak samo funkcjonalnie istotne dla filmowej opowieści oraz ogniskowania uwagi widza. Jeśli uznać canneński festiwal za reprezentatywny dla współczesnej kultury audiowizualnej, można powiedzieć, że odzwierciedla on egalitaryzm płci, komplementarny wobec praw człowieka, które stanowią kulturowy (w tym prawny) standard cywilizacji Zachodu oraz jego rudymetarną wartość.

Co symptomatyczne, w konkursie tego prestiżowego i zarazem najstarszego europejskiego festiwalu pojawiają się filmy spoza naszego kontynentu, w tym utwory z krajów, gdzie prawa kobiet są mocno ograniczane. Samą obecność na festiwalu tego rodzaju obrazów, zwłaszcza jeżeli ich twórczyniami są kobiety i (lub) fabuła tych dzieł osnuta jest wokół historii ukazujących sytuację niezgodną z wolnościowymi standardami Zachodu (dotyczy to głównie państw islamskich), uznać można za oznakę wsparcia dla dążeń emancypacyjnych kobiet w tych krajach.

Znaczący jest fakt, że temat wolności pojawia się we wszystkich utworach, w których główne bohaterki to kobiety. Filmy te ukazują, w jaki sposób

¹⁸ *Frère et soeur*, Francja, 2022, reż. A. Desplechin.

¹⁹ *W trójkącie (Triangle of Sadness)*, Szwecja – Niemcy – Francja – Wielka Brytania, 2022, reż. R. Östlund.

²⁰ *Tori et Lokita*, Belgia–Francja, 2022, reż. J.P. Dardenne, L. Dardenne.

²¹ *Zbrodnie przyszłości (Crimes of the Future)*, Kanada–Grecja, reż. D. Cronenberg.

²² Używam tego terminu zgodnie z polską tradycją humanistyczną jako stylistycznego zamiennika słowa „bohater” (literacki, filmowy, bohater dramatu). Warto przypomnieć, że terminologia poetyki filmu w Polsce wypracowywana została na bazie poetyki literatury i tylko w niewielkim stopniu zmodyfikowano ją pod wpływem nazewnictwa anglosaskiego. Mam świadomość, że w amerykańskich teoriach scenariuszowych (zob. np. R.U. R u s s i n, W.M. D o w n s, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020; por. zwł. tamże, s. 57-81) używa się terminu „protagonista” na oznaczenie głównej postaci w filmie, przeciwstawionej antagoniście, a ich zestawienie buduje konflikt dramaturgiczny. Przedmiotem mojej analizy nie są jednak scenariusze filmowe ani mechanizmy generowania filmowych konfliktów, pozostają zatem przy terminologii zgodnej z rodzimą tradycją filmoznawstwa jako specjalności naukowej.

²³ *Io (Eo)*, Polska–Włochy, 2022, reż. J. Skolimowski.

i w jakim zakresie wolność kobiet jest ograniczana, jak zabiegają one o jej poszerzenie, jak ją rozumieją oraz jakiego zaangażowania i wysiłku wymaga jej zdobywanie lub utrzymanie.

Nie zamierzam wykorzystywać teoretycznie sprecyzowanej kategorii wolności do zbadania sposobu jej przejawiania się w kulturowych artefaktach, jakimi są filmy. Podejście takie wymagałoby znacznej selekcji materiału i nie odpowiadałoby celom niniejszego tekstu. Stawiam sobie bowiem zadanie odwrotne: potraktowanie filmów, które zostały wyselekcjonowane do głównego konkursu festiwalu w Cannes w roku 2022 jako materiału empirycznego, zarazem odzwierciedlającego i utrwalającego zjawiska obecne w społeczeństwie danego czasu i kręgu kulturowego. „Wolność” to kategoria aksjologiczna, którą stosuję jako probierz pozwalający „zmierzyć” stopień autonomii i podmiotowości kobiet w różnych kontekstach społecznych i kulturowych współczesnego świata. Relacja, w jakiej pozostają do wolności postaci fikcyjne, ukształtowane jednak na wzór autentycznych osób oraz umieszczone w środowiskach fikcyjnych, lecz odzwierciedlających realne stosunki społeczne i uwarunkowania kulturowe w różnych krajach, pozwala określić stopień i charakter uzależnienia jednostek od tych uwarunkowań, a także ich możliwości zachowania osobowej autonomii. Wolność traktuję więc jako kategorię operacyjną, służącą klasyfikacji oraz charakterystyce różnych postaw w relacjach międzyludzkich.

Ujmowanie artefaktów kulturowych, w tym utworów audiowizualnych, jako materiału pozwalającego na analityczny wgląd w funkcjonowanie jednostek i społeczeństw w celu ukazania pewnych struktur i zjawisk o charakterze zarówno stałym, jak i kulturowo zmiennym, stanowi procedurę badawczą dobrze znaną w filmoznawstwie. Nie sposób przywołać całej literatury przedmiotu na ten temat, wspomnę jedynie, że protoplastą badań antropologicznych nad filmem jest Aleksander Jackiewicz²⁴. Obecnie przykładem socjologicznie lub antropologicznie nachylonych badań filmoznawczych, traktujących dzieła

²⁴ Zob. np. A. J a c k i e w i c z, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1975. Szerzej na ten temat zob. *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991. Reprezentatywne dla tego rodzaju badań są teksty publikowane w czasopiśmie „Konteksty” (wcześniej ukazującym się jako „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”). Szerzej na temat przekazów audiowizualnych jako źródeł o charakterze socjologicznym zob. M. M a r c z a k, *Audiowizualne adaptacje Króla Edypa Sofoklesa – próba analizy socjologicznej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Scripta Humana” 6(2016), s. 103-127; t a ż, *Od inteligencji do klasy średniej. „Dzieje” etosu inteligenckiego w filmie polskim po roku 1989*, „Ethos” 29(2016) nr 2(114), s. 187-217. Najczęściej interesował mnie utrwalony w filmach i serialach zapis religijności współczesnych Polaków. Podobnie do materiału filmowego podchodzi Adele Reinhartz, która odczytuje filmowe reprezentacje Biblii między innymi jako sposoby odzwierciedlania bieżących problemów społecznych i politycznych (por. A. R e i n h a r t z, *Bible and Cinema: An Introduction*, Routledge, New York 2013, s. 152-172).

filmowe jako źródło wiedzy o człowieku funkcjonującym w społeczeństwie i kulturze realnego, pozaekranowego świata, są między innymi prace Ewy Mazierskiej²⁵. Skłaniając się ku perspektywie socjologicznej, inspirowałam się przede wszystkim dokonaniem Charlesa Taylora, zaabsorbowanymi i przetworzonymi przez szeroko rozumianą humanistykę współczesną. Kluczowe jest dla mnie wprowadzone przez tego badacza pojęcie imaginariów społecznych. Imaginarium odzwierciedla sposób, w jaki zwyczajni ludzie wyobrażają sobie swoje otoczenie społeczne, co wyrażają często nie za pomocą kategorii teoretycznych, lecz posługując się obrazami, opowieściami czy legendami: „Imaginarium społeczne to coś szerszego i głębszego niż schematy intelektualne, do których sięgają ludzie, myśląc o rzeczywistości społecznej [...]. Chodzi [...] raczej o sposoby, w jaki ludzie wyobrażają sobie swoją społeczną egzystencję, jak przystosowują się do innych, jak toczą się sprawy między nimi i bliźnimi; to także oczekiwania, które zwykle się spełniają, oraz głębsze normatywne koncepcje i obrazy leżące u ich podstaw”²⁶. Przyjmuję, że opowieści filmowe, należące przecież do popularnej kultury audiowizualnej, są manifestacją współczesnych imaginariów społecznych, a zatem odzwierciedlają dość powszechne, podzielane przez wielu wyobrażenia – również wyobrażenia dotyczące kobiet funkcjonujących w różnych społeczeństwach i kulturach współczesności.

Ponieważ głównym celem przedstawianych tutaj badań jest opis społecznej sytuacji współczesnych kobiet jako jednostek ludzkich funkcjonujących w różnorodnych społeczeństwach i systemach politycznych, skonstruowanych na różnych zasadach oraz zbudowanych na odmiennych wartościach i wyrosłych w różnych tradycjach religijno-kulturowych, główną płaszczyzną odniesienia dla interpretacji wolności stanie się jej ujęcie przez psychologię społeczną Ericha Fromma²⁷. Psychologia społeczna pokazuje bowiem, w jaki sposób mniejsze lub większe grupy społeczne, do których należy i w których funkcjonuje jednostka, kształtują jej zachowania, wpływając również na jej postawy wobec wolności. Nie będę jednak analizować opisywanych przez Fromma mechanizmów ucieczki od wolności, lecz skupię się na aspektach

²⁵ Zob. E. Ma z i e r s k a, *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2011; t a ż, *The Exclusive Pleasures of Being a Second Generation Intelligent: Representation of Social Class in the Films of Andrzej Wajda*, „Canadian Slavonic Papers” 44(2002) nr 3-4, s. 233-249; G. B o u c h a r d, *Social Myths: A New Approach*, „Philosophy Study” 6(2016) nr 6, s. 356-366; t e n ż e, *Social Myths and Collective Imaginaries*, University of Toronto Press, Toronto 2017.

²⁶ Ch. T a y l o r, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Znak, Kraków 2010, s. 37.

²⁷ Zob. E. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Czytelnik, Warszawa 1993.

związanych z pojęciami „wolności od”²⁸ oraz „wolności do”²⁹. Pierwsze z tych pojęć oznacza uwalnianie się jednostek od pierwotnych uzależnień biologiczno-społecznych i przewyciężanie ich świadomym wysiłkiem, zmierzającym do uzyskania osobowej autonomii i dojrzenia do samodzielnego podejmowania decyzji oraz kształtowania własnego życia w sposób w pełni odpowiedzialny. Drugie odnosi się do dążenia do samorealizacji, czyli kształtowania własnego życia w taki sposób, by urzeczywistniła się w nim pełnia potencjałów osobowościowych danej jednostki. Kategoria „wolności do” obejmuje ocenę całokształtu organizacji danej grupy społecznej czy całego systemu społeczno-politycznego, aby bowiem jednostka mogła w pełni zrealizować swój potencjał twórczy (w szerokim rozumieniu tego słowa), system ów musi takiemu rozwojowi sprzyjać: nie tylko nie być opresyjny, ale też zapewniać człowiekowi swobodny rozwój we wszystkich możliwych aspektach.

Korzystam ponadto z instrumentarium filozofii, aby dokładniej scharakteryzować, czym w istocie jest wolność w relacji do konkretnego człowieka i jego egzystencji, zobrazowanej na ekranie filmowym. Przyjmuję zatem za Tadeuszem Gadaczem³⁰, że wolność to zarówno pojęcie, jak i doświadczenie³¹, i że ma ona charakter względny, zależny od płaszczyzny odniesienia, jaką mówiąc o wolności przyjmujemy, a także wiąże się z pojęciami niezależności i autonomii. „Wolność – wyjaśnia Gadacz – jest pojęciem i doświadczeniem relacyjnym. Nie jesteśmy niepodlegli w stosunku do czasu [...] Nasze doświadczenie wolności rodzi się już w obszarze jakiejś kultury i języka. Nie jesteśmy niepodlegli w stosunku do rodziny, jej tradycji, religii, jej uwarunkowań. [...] Będąc wolni, możemy jednak kształtować naszą sytuację”³². Dlatego filmowe opowieści, ukazujące ukształtowanych zgodnie z zasadą mimesis fikcyjnych bohaterów w szerokich i różnorodnych kontekstach ich osobistej historii, kulturowego tła, społecznego i politycznego osadzenia w rzeczywistości, tak dobrze egzemplifikują sposoby przeżywania wolności jako podstawowego doświadczenia człowieka. Międzyludzki charakter wolności oznacza, że uwidoczniła się ona przede wszystkim w relacjach społecznych, gdyż dzięki obecności innych uświadamiamy sobie zarówno samo istnienie wolności (lub jej brak) oraz to, czym ona jest. Z drugiej zaś strony międzyludzki charakter wolności

²⁸ Por. tamże, s. 46-49.

²⁹ Por. tamże, s. 110-113.

³⁰ Por. T. G a d a c z, *Filozofia wolności*, „Miscellanea Posttotalitarna Wratislaviensia” 2020, nr 8, s. 21n.

³¹ Intuicja tego rodzaju pojawiała się także w myśli filozofów wcześniejszych wieków (por. L. K o ł a k o w s k i, *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, PWN, Warszawa 1958, s. 623; A. S c h o p e n h a u e r, *O wolności ludzkiej woli*, tłum. A. Stögbauer, Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 45).

³² G a d a c z, dz. cyt., s. 21n.

stanowi rodzaj wymagania i szansy, ponieważ wiąże się ona z wezwaniem do poszanowania wolności drugiego człowieka.

Nasza egzystencja osadzona jest w konkretnym czasie, miejscu, a także w określonym punkcie rozwojowym naszej wspólnoty rodzinnej czy narodowej. Zatem i nasza wolność pod pewnymi względami zostaje określona przez to, co nas ukształtowało i co nas buduje. Zespół elementów związanych z kształtowaniem tożsamości jednostki Gadacz nazywa „zakorzeniem”³³. Zwraca jednak uwagę, że nie ma ono charakteru ograniczającego, lecz stanowi niezbędny warunek istnienia wolności³⁴. Czynniki, które wpłynęły na kształt naszej osobowości, na to, kim jesteśmy, a więc i na to, jak rozumiemy naszą wolność i na ile jesteśmy niezależni w naszych decyzjach, a na ile podlegamy ograniczeniom, związane są w znacznej mierze z kulturą³⁵. Aspekt ten znakomicie poddaje się analizie w materiale filmowym, dlatego że ośrodkiem zdecydowanej większości filmowych opowieści jest postać obrazująca jednostkę ludzką i to na niej widz, wskutek zastosowanych przez twórców filmu zabiegów narracyjnych, skupia na ogół swoją uwagę.

Skoro nasz sposób rozumienia i realizowania wolności zależy w dużej mierze od kultury, należy – w celu uzyskania obrazu syntetycznego, aspirującego do stworzenia pewnej całości – uwzględnić w analizie czynniki kulturowe i posłużyć się przykładami postaw i zachowań ludzi funkcjonujących w różnych kulturach współczesnego świata.

Z kolei pojęciowy aspekt wolności znajduje – moim zdaniem – najlepszą reprezentację w jej fenomenologicznym ujęciu przez Romana Ingardena, który wyjaśnia kwestie związane z jej komponentem świadomościowym. Wywód Ingardena prowadzi od wniosku, że autonomiczność wolności polega na podmiotowym charakterze ludzkich myśli, aktów woli oraz działań: „Sprawcą moich czynów jestem ja sam. Ten aspekt wolności Roman Ingarden nazwał fenomenem wolności. Czyn wolny jest czynem własnym. A czyn własny pojawia się tam, gdzie istnieje samodzielność, zarówno w myśleniu, jak i w działaniu”³⁶. Charakterystyka ta jest w istocie tożsama z pojęciem osoby świadomej, odpowiedzialnej moralnie³⁷, ale też z trójstopniowym ujęciem wolności przez Schopenhauera³⁸, choć filozof ten charakteryzuje wolność w aspekcie negatywnym.

³³ Tamże, s. 22.

³⁴ Por. tamże.

³⁵ Por. tamże, s. 21.

³⁶ Tamże, s. 24. Por. R. I n g a r d e n, *Wykłady z etyki*, oprac. A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1989, s. 234.

³⁷ Pojęcie osoby moralnie świadomej, łączące prawny i moralny sens bycia niezależnym, autonomicznym, wolnym i odpowiedzialnym podmiotem, obecne jest w filozofii od drugiego wieku naszej ery (por. M. M a u s s, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 518).

³⁸ Zob. S c h o p e n h a u e r, dz. cyt.

Jego etyka, oparta na założeniu wolności ludzkiej woli i odrzuceniu wszelkich przyjmowanych a priori nakazów moralnych (Kantowskiego imperatywu), wydaje się współgrać z potocznymi przeświadczeniami, odzwierciedlanymi przez współczesne imaginaria społeczne, reprezentowane przez znaczącą część popkultury audiowizualnej. Do standardów współczesnych wyobrażeń człowieka Zachodu o samym sobie należy przekonanie o pełnej wolności wewnętrznej i swobodzie podejmowania decyzji, które bywają ograniczane jedynie przez pewne bariery zewnętrzne i ewentualne uwarunkowania biologiczne (na przykład genetyczne) bądź przez dysfunkcje psychiczne czy społeczne (na przykład ekonomiczne lub rodzinne), mogące modyfikować decyzje człowieka wolnego. Schopenhauer opisuje właśnie takie napotykanne przez człowieka bariery, w tym przeszkody o charakterze materialnym (fizycznym), intelektualnym oraz moralnym. Filozof charakteryzuje odpowiadające im typy wolności: fizyczną, intelektualną i moralną³⁹. Wolność fizyczna związana jest z brakiem materialnych przeszkód, krepujących czynności lub działania. Do tej kategorii zalicza Schopenhauer wolność polityczną⁴⁰. Wolność intelektualna⁴¹ polega na tym, że intelekt jako władza poznawcza człowieka przedstawia w sposób niezafałszowany przesłanki podejmowania decyzji płynące z rzeczywistości⁴². Intelekt, jak twierdzi Schopenhauer, jest narzędziem wpływania na wolę, swoistym medium, pośrednikiem. Aby człowiek był wolny w podejmowaniu decyzji, medium to musi być wiarygodne, przezroczyste, zdolne przedstawiać obraz rzeczywistości niezaciemniony i niezafałszowany (na przykład alkoholem, obłudą czy upozowaniem rzeczywistości – mistyfikacją⁴³). Wolność moralna związana jest z wolnością woli, a precyzyjniej – z wolnością woli niczym niezdeteminowanej (*liberum arbitrium indifferentiae*⁴⁴), czyli takiej, która nie jest krepowana żadną koniecznością, nie istnieją więc żadne przesłanki („podstawy”, jak określa to filozof) powodujące konieczne następstwa. Wolność moralna jest składnikiem samowiedzy człowieka, związanej z jego zdolnościami poznawczymi⁴⁵. Oznacza to, że w zetknięciu ze światem zewnętrznym człowiek może zrobić, co chce⁴⁶.

Wolność zatem odnosić będą do ukazywanych na filmowym ekranie postaci, postrzeganych jako reprezentacje jednostek ludzkich funkcjonujących w realiach analogicznych do rzeczywistości pozaekranowej. Analiza odnosić

³⁹ Por. tamże, s. 9.

⁴⁰ Por. tamże, s.10.

⁴¹ Por. tamże, s. 82-85.

⁴² Por. tamże, s. 82.

⁴³ Por. tamże, s. 83.

⁴⁴ Por. tamże, s. 13.

⁴⁵ Por. tamże, s.14-17.

⁴⁶ Por. tamże, s. 21-24, 40n.

się będzie do sfery praktycznego działania, związanego z losami kobiet i mężczyzn prezentowanymi w filmowych narracjach, a zwłaszcza z sytuacjami dokonywania wyborów. Będę badać ich decyzje, postawy i działania pod względem samodzielności, jak również stopnia niezależności uwarunkowań, którym podlegają. Pod uwagę wezmę obecność lub brak przeszkód na drodze do wolności. Interesować mnie będzie, na ile życie kobiet w ekranowej reprezentacji rzeczywistości podlega ograniczaniu w zakresie możliwości swobodnego działania (wolności osobistej, fizycznej), na ile krępowane jest ono w sferze myślenia i rozwijania świadomości (wolności intelektualnej), jak również podejmowania przez nie rozmaitych wyborów, dotyczących różnych aspektów ich egzystencji (wolności moralnej).

WOLNOŚĆ KOBIECI

W KULTURACH BLISKIEGO WSCHODU, AFRYKI I DALEKIEGO WSCHODU

Pośród filmów, które zaprezentowano w konkursie głównym siedemdziesiątego piątego Festiwalu Filmowego w Cannes, pod względem komunikacyjnej siły artystycznego przekazu wybijają się obrazy przedstawiające sytuacje kobiet z Bliskiego Wschodu. Walka oraz podejmowanie wyzwań są zawsze atrakcyjniejsze niż opowieści osadzone w stabilnej rzeczywistości, toteż ekranowe przedstawienia kobiet Zachodu oraz tego, w jaki sposób realizują one swoją wolność, wydają się mało wyraziste w zestawieniu z historiami kobiet, które muszą dużo ryzykować i poświęcać, walcząc o elementarne wartości związane z prawami człowieka, takie jak wolność osobista i prawo do decydowania o sobie, które są udziałem kobiet na Zachodzie, stanowiąc naturalny komponent życia prywatnego i publicznego.

Film *Święty pająk* opowiada o islamiście, który zabijając prostytutki, przekonany jest, że wypełnia w ten sposób religijną misję „oczyszczania świata” z grzechu. W filmie występują trzy typy kobiet. Do pierwszego możemy zaliczyć te, które zostały wyłączone poza margines społeczeństwa z powodu sytuacji bytowej i społecznej (braku rodziny, opuszczenia przez rodzinę, nędzę) i zmuszone są się prostytuować, przez co narażają się na ryzyko przemocy ze strony klientów. Drugi typ reprezentują żona zabójcy oraz jej matka – kobiety cieszące się pewną dozą wolności osobistej, względną swobodą poruszania się oraz podejmowania prostych życiowych decyzji, dotyczących zaopatrzenia, organizacji życia domowego czy spędzania wolnego czasu. Ich wola, wyrażana w formie prośby czy postulatu, traktowana jest jako forma nacisku, z którą mężczyźni się liczą. Mężowie raczej starają się spełniać oczekiwania kobiet, aczkolwiek one same znają swoje miejsce w rodzinie, nie przedstawiając oczekiwań ani pragnień, które wykraczałyby poza akceptowane normy.

Wolność tych kobiet zdeterminowana jest przez ich kulturowe zakorzenienie⁴⁷ w islamie, pokazanym w filmie *Holy Spider* jako system kulturowy, który znacznie ogranicza wolność kobiet zewnętrznie (fizycznie) oraz intelektualnie (na ogół nie wykraczają one poza uwarunkowane kulturowo schematy myślenia), a także moralnie, gdyż nie mogą działać zgodnie z własną wolą, są podporządkowane mężczyznom, a ponadto (z wyjątkiem jednej dziennikarki) akceptują wynikające z tej kultury restrykcje.

Trzeci typ kobiety islamu w filmie *Święty pająk* reprezentuje właśnie postać dziennikarki, która przyjeżdża ze stolicy, aby opisać historię nieuchwytnego zabójcy prostytutek. Okazuje się, że prowadząc dziennikarskie śledztwo, w istocie naraża własną osobową integralność, a nawet życie, za sprawą udziału w prowokacji, czym jednak przyczynia się do zdemaskowania i schwytania zabójcy na gorącym uczynku. Dziennikarka Rahimi (w tej roli Zar Amir-Ebrahimi) usilnie stara się poszerzyć sferę swojej wolności osobistej w ramach systemu kultury islamskiej, w której funkcjonuje, co staje się widoczne w czasie jej podróży autobusem, kiedy musi zakładać chustę, i jest nieufnie obserwowana przez innych pasażerów (jako kobieta podróżująca bez mężczyzny lub kobiet-przywoitek), a także strofowana (gdy jej włosy nie są dokładnie osłonięte hidżabem). Następnie spotyka się z oporem, gdy jako samotna kobieta chce wynająć pokój w hotelu. Później, kiedy prowadzi śledztwo dziennikarskie i stara się zbierać informacje, napotyka opór miejscowej policji, otrzymuje groźby, a nawet jest ofiarą próby napaści seksualnej ze strony komendanta. Wsparcia udziela jej jedynie lokalny dziennikarz, który stara się chronić ją przed niebezpieczeństwem przemocy fizycznej. Udaje jej się jednak w końcu osiągnąć cel, a jednocześnie zmanifestować własną niezależność, poszerzając nieco – tak przynajmniej odbierają to otaczający ją mężczyźni – sferę wolności, jaka dostępna jest w praktyce codziennego życia kobietom islamu. Problemem jest zatem zarówno niedostatek wolności osobistej, do której poszerzania Rahimi przyczynia się swoją postawą, jak i ograniczenia wolności intelektualnej, wynikające z zakorzenienia w tradycji kultury islamskiej. Te ostatnie zaś dotyczą w niemal równym stopniu mężczyzn, jak i kobiet i dużo trudniej jest się od nich wyzwolić, o czym świadczy postawa zabójcy i jego syna, przekonanych do końca o szlachetności misji „świętego pająka”.

W filmie pokazano różnicę między stolicą, w której dziennikarka funkcjonuje na co dzień i gdzie jej aspiracje do osiągnięcia osobowej podmiotowości i autonomii znajdują pewną akceptację, a prowincją, gdzie otoczenie podziela sposób traktowania kobiet, który ogranicza ich swobodę w podejmowaniu aktywności społecznych, zawodowych czy medialnych. Znaczący jest fakt, że aktorka kreująca rolę dziennikarki Rahimi otrzymała na festiwalu nagrodę

⁴⁷ Por. G a d a c z, dz. cyt., s. 22.

za najlepszą główną rolę żeńską, a w swojej wypowiedzi podczas ceremonii w sposób emocjonalny odniosła się do działań podejmowanych przez kobiety islamskie w realnym życiu w celu poszerzenia sfer wolności. Nagroda ta oznacza nie tylko uznanie dla jej kunsztu aktorskiego, ale jest również wyrazem aprobaty dla wartości i aspiracji, które ta postać kobieca sobą reprezentuje, a są to dążenia do uzyskania pełnej autonomii, wyzwolenia się od fizycznych ograniczeń, ale i przewyciężenia barier świadomościowych, których pokonanie oznaczać będzie uzyskanie wolności intelektualnej, będącej niezbędnym krokiem w stronę wolności etycznej.

Ciekawy obraz poszerzania przestrzeni wolności współczesnej kobiety wewnątrz systemu społeczno-politycznego opartego na kulturze islamu przynosi film *Leila i jej bracia*. Bohaterką jest młoda, energiczna kobieta z charakterem, tytułowa Leila (gra ją Taraneh Alidoosti), pracująca w galerii handlowej. Leila nie tylko ma znaczący udział w utrzymaniu wieloosobowej rodziny, ale także usilnie zabiega o to, żeby skłonić do działania swoich czterech braci-nieudaczników, pozbawionych wszelkiej woli zmiany, odwagi czy kreatywności. Z powodu ich indolencji, analogicznej do stylu życia ojca, spędzającego całe dnie w podartym fotelu, cała rodzina żyje w niedostatku. Poczucie wartości daje im jedynie tradycyjna kultura islamu, dzięki której należy się im szacunek, ponieważ są mężczyznami, nic poza tym sobą nie reprezentując. Kobiety, takie jak Leila, znacznie przewyższające ich przymiotami osobowymi, takimi, jak inteligencja, odpowiedzialność, pracowitość czy kreatywność, muszą się im podporządkować i nie mogą samodzielnie podjąć żadnej inicjatywy. Reprezentatywnym przykładem takiej sytuacji jest problem związany z realizacją pomysłu Leili, pragnącej zaciągnąć kredyt na zorganizowanie butik, który mógłby stać się ekonomicznym kołem zamachowym dla całej rodziny. Kredyt jednak może wziąć tylko mężczyzna, kobieta musi więc przekonać do tego ojca, gdyż należące do niego złote monety, zgromadzone w tajemnicy przed rodziną, mogłyby stanowić wkład własny. Nestor rodu woli jednak przeznaczyć je na prezent weselny dla córki kuzyna, aby zapewnić sobie jednorazową godność starosty weselnego. Kobieta domaga się od ojca, aby w konfrontacji dwóch wartości: dobra rodziny i własnej próżności, dokonał odpowiedzialnego wyboru. Kiedy jednak ojciec ignoruje jej argumenty, Leila w finale śmiałej tyrady uderza go w twarz. Okazuje się, że mimo iż przekroczyła tym gestem wszelkie dopuszczalne normy, to jej realna rola w rodzinie sprawia, że nie spotyka jej żadna sankcja. Scena ta, jej finał i konsekwencje, obrazują walkę o wyzwolenie się ze społeczno-kulturowych ograniczeń (uzyskanie „wolności od”), prowadzoną przez choćby tylko jedną kobietę, która być może reprezentuje pewną grupę kobiet islamskich, stanowiących kulturową awangardę. Mamy tu jednocześnie do czynienia z przewyciężaniem barier (fizycznej oraz intelektualnej), co finalnie powinno przynieść Leili swobodę podmiotowego

działania. Nadal zajmuje ona jednak zbyt słabą pozycję, ojciec stawia na swoim i cała rodzina musi to zaakceptować. Bohaterka podejmuje jeszcze jedną próbę działania zgodnie z własną wolą, ignorując tym razem transkulturowy nakaz moralny, ponieważ wykrada pieniądze z prezentu ślubnego, aby zapłacić zadatek na kupno lokalu. W ten sposób doprowadza do upokorzenia ojca wobec gości weselnych, co okazuje się wstrząsem dla wszystkich bohaterów, także dla niej samej. Wbrew własnemu rozeznaniu Leila wycofuje się z transakcji, czym ostatecznie grzebie szansę rodziny na zmianę jej sytuacji i wyrwanie się z błędnego koła indolencji, apatii i niedostatku, mimo że mężczyźni przyznają jej później rację. W narracji filmowej słuszość przyznana została kobiecie, gdyż los rodziny diametralnie zmieniłby się na lepsze, gdyby wszyscy postąpili zgodnie z jej zamiarami. Dobro rodziny, które stanowi w islamie wielką wartość, wpływa na pozytywną ostatecznie ocenę czynów Leili, które zgodnie z islamskimi wzorami kultury⁴⁸ powinny zostać napiętnowane. W ten sposób uczyniony zostaje istotny krok w stronę przemiany świadomościowej, wyzwolenia się ze schematów myślowych, z ograniczeń kulturowego zakorzenienia, które nie pozwala kobiecie mówić intelektualnie ani moralnie nad mężczyzną.

Bracia z własnej woli nie korzystają z wolności, dają się nieść biegowi zdarzeń, wola Leili jest natomiast skrepowana przez normy prawne i kulturowe. Leila, dysponując wolnością fizyczną oraz – jak się wydaje – intelektualną, nie może aktualizować wolności moralnej, przekuwając ją w działania, które zmieniłyby rzeczywistość wokół niej. Przy tym „wolność do” realizacji pełni jej osobowego potencjału również okazuje się dla niej niedostępna, mimo że podejmowała próby jej aktualizacji kosztem kompromisów moralnych. Leila nie poddaje się, działa do końca i mogłaby pozostać z aktem własności upragnionego butiku, ulega jednak temu, co zanegowałby Schopenhauer – wewnętrznemu poczuciu powinności wobec ojca, któremu, pomimo jego wszelkich ułomności, należy się niczym przecież niezасłużony szacunek.

Lokita, tytułowa bohaterka, filmu *Tori et Lokita*, również pochodzi z innego niż Europa Zachodnia i Ameryka kręgu kulturowego. Przybyła ona z Afryki wraz z ogromną rzeszą imigrantów. Lokita jest ledwie dorosłą nastolatką, opiekującą się ośmioletnim, a może dziesięcioletnim chłopcem, który, tak jak ona, samotnie wylądował we Włoszech. Zdani na własne siły, zaczęli udawać rodzeństwo, aby mieć lepszą pozycję w zetknięciu z władzami imigracyjnymi. Poznajemy ich, gdy starają się o prawo pobytu w Belgii. Lokita nie uzyskuje prawa do pracy, ma dług wobec przemytnika ludzi, a ponadto podlega pre-

⁴⁸ Zob. R. B e n e d i c t, *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 68-84.

sji matki, wciąż oczekującej od niej pieniędzy na utrzymanie gromadki jej młodszego rodzeństwa, które pozostało w Afryce. Z tego powodu teoretycznie wolna, młoda kobieta decyduje się na niewolniczą pracę w zamknięciu na nielegalnej plantacji konopii.

Prezentowane przez braci Dardenne ujęcie wolności bliskie jest markowskiemu założeniu, że byt określa świadomość: nie ma wolności, jeśli nie ma środków na przetrwanie. Dziewczyna musi pracować, a jedyna dostępna jej praca wiąże się z wyrzeczeniem się fizycznej wolności. Film pokazuje przyjaźń, a nawet bliską więź między przybranym rodzeństwem z wyboru. Obraz sytuacji imigrantów jest w tym filmie dość jednostronny, pozbawiony szerszego kontekstu, lecz z jednostkowej, osobowej perspektywy dobrze odzwierciedla sytuację ograniczenia wolności przez źle działający system, sprzyjający nadużyciom także w wysoko rozwiniętej cywilizacji Zachodu. Nie chodzi tu bowiem o niezyczliwość czy opór wobec napływu licznej rzeszy przybyszów, ale o źle działający system wsparcia ich adaptacji. W machinie tej najślabsi: dzieci i młode kobiety, są szczególnie zagrożeni albo wchłonięciem przez środowisko przestępcze, albo unicestwieniem. Film kończy się wyraźną tezą dydaktyczną, wypowiedianą przez „brata” dziewczyny podczas ceremonii pogrzebowej: gdyby Lokita miała dokumenty, mogłaby pracować jako pomoc domowa i nie zostałaby zabita przez wytwórcę narkotyków. Mimo że narracja filmowa wydaje się jednostronna, ukazuje ona jednak znaczący fragment obrazu ograniczeń wolności współczesnych kobiet, wśród których znajdują się podobne do Lokity młode dziewczęta, zdane na siebie w obcym środowisku i obcym kulturowo świecie, gdzie padają ofiarą przestępców, traktujących je jak łatwy łup zwiększający ich zyski. Dzieje Lokity są reprezentatywnym przykładem zagrożenia wolności fizycznej w cywilizowanym świecie współczesnego Zachodu, którego aparat biurokratyczny nie zapewnia słabej jednostce elementarnej ochrony.

Perspektywę kobiety, która jest imigrantką, przedstawia także film *Matka i syn*. Narracja prowadzona jest w nim z punktu widzenia syna, który opowiada o swojej matce jako człowiek dorosły, ale to retrospektywne spojrzenie ujawnia się dopiero w finale. Rose, która przybyła z dwoma synami do Paryża z Wybrzeża Kości Słoniowej w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, stara się wejść w nową społeczność przez pracę i kolejne związki z mężczyznami. Młoda imigrantka przejmuje wartości i styl życia kobiet Zachodu, bliskie jej ze względu na jej cechy charakterologiczne: niezależność i autonomiczność w podejmowaniu decyzji, a jednocześnie starania (często kończące się porażką) o życie pełnią i samorealizację. Dopiero jednak jej syn, który jest narratorem, dzięki wykształceniu uzyskuje zadowalający ich status człowieka z klasy średniej. Poprzez historię jednej rodziny pokazano tu udaną próbę zasymilowania się imigrantki ze społeczeństwem zachodnim oraz ponoszone

przez nią koszty, polegające na ograniczaniu własnej podmiotowości i możliwości samorozwoju.

W dwóch filmach, których akcja rozgrywa się w Korei Południowej: *Broker*, zrealizowanym przez japońskiego reżysera Hirokazu Kore-edę, oraz *Podejrzana* autorstwa Koreańczyka Chan-wook Parka, zaprezentowano obrazy kobiet w kulturze typu zachodniego, nabudowanej jednak na kulturowej podstawie tradycji Dalekiego Wschodu. Głęboko zinternalizowane role społeczne przypisywane kobietom i mężczyznom zostały już zmieszane z wartościami Zachodu. W tym kontekście temat wolności kobiety koreańskiej przedstawiany jest poprzez grę niuansów i podtekstów. Jawna swoboda zachowań miesza się z ukrytymi zewnętrznymi oraz wewnętrznymi ograniczeniami, które bywają determinowane kulturowo.

Punkt wyjścia filmowej historii w obrazie *Broker* stanowi moment, gdy młoda kobieta zaraz po urodzeniu dziecka żonatego mężczyzny zostawia je przed „oknem życia”, skazując tym samym niemowlę na śmierć. Śledzi ją jednak policjantka, która umieszcza dziecko wewnątrz okna, dzięki czemu ratuje mu życie. Okazuje się jednak, że dyżurujący po drugiej stronie okna mężczyźni, kradną pozostawiane tam dzieci i za pieniądze oddają je do nielegalnej adopcji. Policjantka Soo-jin (w tej roli Bae Doona), która uratowała niemowlę, okazuje się żoną ojca dziecka, a jego zdesperowana matka, So-young (grana przez Ji-eun Lee), kochanką, która zamordowała mężczyznę, kiedy ten ją porzucił. Kwestie moralne są w tej opowieści bardzo zawikłane i czynią dyskurs na temat wolności kobiety współczesnej bardziej złożonym i wieloznacznym. Ukazują go w kontekście uwarunkowań tradycji, osobistej przeszłości poszczególnych bohaterów, ich wzajemnych relacji oraz społecznych i moralnych ograniczeń. Odślaniane są także powody łamania norm moralnych. Pozostawiona „z kłopotem” dziewczyna jest zupełnie osamotniona, nie znajduje wsparcia we własnej rodzinie, bo jej nie ma, gdyż została oddana na wychowanie do domu publicznego, prawdopodobnie przez matkę w podobnej sytuacji. Można zatem stwierdzić, że sytuacja braku perspektyw na godne życie dziedziczona jest także w społeczeństwie wysoko rozwiniętym, choć jej źródła tkwią w tradycji Dalekiego Wschodu, w którego kulturze panował zwyczaj oddawania dziewczynek „pod opiekę” starszych kobiet nadzorujących przybytki rozkoszy⁴⁹. Jako widzowie oglądający film z perspektywy norm moralnych obowiązujących w społeczeństwach Zachodu, potępiamy zabójstwo i porzucenie dziecka, niemniej jednak kibicujemy bohaterce, powodowani spontaniczną reakcją współczucia dla słabych i skrzywdzonych,

⁴⁹ W Japonii kamuro (lub kaburo) to pracujące dla kurtyzan dziewczynki, które mogły zajmować ich miejsce (por. J. E. d e B e c k e r, *The Nightless City of the Geisha or the History of the Yoshiwara Yukwaku*, Routledge, London – New York 2002, s. 52-55).

a ponadto dlatego, że zachowanie dziewczyny świadczy o refleksji, jaka się w niej zrodziła. Bohaterka wraca po niemowlę, dociera do złodziei i przyłącza się do poszukiwania odpowiednich osób, które mogłyby adoptować dziecko. Paradoks polega na tym, że nieetyczne zachowania „brokerów” handlujących noworodkami oraz matki dziecka stanowią afirmację rodziny jako najlepszego środowiska wychowania dzieci. Złodzieje są sympatyczni i troszczą się o niemowlę, a wraz z jego matką tworzą coś w rodzaju przypadkowo i tymczasowo stworzonej rodziny, w której dziecko doznaje miłości i troski. Złodzieje nie oddają go ludziom, których demaskują jako innych handlarzy dziećmi, chcących jedynie więcej zarobić, nie biorąc pod uwagę dobra niemowlęcia. Sami zresztą również wychowali się w sierocińcu, pragną więc dla maleństwa prawdziwej rodziny, dlatego szukają odpowiedzialnego małżeństwa, które pragnie mieć dziecko po to, by je kochać.

Przedstawiona w filmie sytuacja ukazuje kilka aspektów uwarunkowań związanych z wolnością współczesnej kobiety w kulturze Dalekiego Wschodu. Po pierwsze, pewne ograniczające autonomię kobiet wzory kultury⁵⁰ są podtrzymywane (należą do nich istnienie z jednej strony domów publicznych jako zaplecza erotyczno-relaksacyjnego dla elity społecznej, a z drugiej – sierocińców dla dziewcząt oraz akceptacja prostytucji bardzo młodych osób), choć nieco zmieniła się ich forma. Nawet te, które zanikają lub są oficjalnie piętnowane, pozostają zakotwiczone w świadomości zbiorowej oraz w losach ludzi, rzutując na życie jednostek oraz na sposób funkcjonowania współczesnego społeczeństwa. Do tego rodzaju utrwalonych uwarunkowań należy patriarchalny typ organizacji społecznej, mimo pozorów wprowadzenia zasady równości płci na wzór społeczeństw zachodnich. Przejawem tego jest los So-young, w tym fakt, że jej niska pozycja społeczna jest dziedziczona i trudno ją przełamać ze względu na brak instytucjonalnego wsparcia oraz brak dostępu kobiety do edukacji. Nierówność widoczna jest także w postawie policjantki Soo-ji, która musiała godzić się z faktem, że jej mąż uciekał od niej do młodej kochanki. Można domniemywać, że elementem tradycyjnie przypisywanej kobietom roli było cierpliwe znoszenie równoległych związków ich mężów z innymi kobietami oraz konsekwencji tych związków. Przejawem natomiast kulturowej emancypacji, z którą wiąże się budowanie własnej autonomii przez kobietę jako osobę niezależną, podejmującą decyzje zgodnie z własną wolą (a więc wysiłek zmierzający do uzyskania „wolności od”, a zarazem wolności intelektualnej i moralnej), jest fakt, że policjantka nie denuncjuje dziewczyny i pozwala, aby nie poniosła ona odpowiedzialności za zabójstwo. Tym samym bohaterka dokonuje moralnej oceny sytuacji i uznaje, że skrzywdzenie dwóch kobiet: zdradzającej i zdradzanej, obu w jakiś sposób porzuconych, zostało

⁵⁰ Por. B e n e d i c t, dz. cyt., s. 68-84.

zrównoważone przez śmierć krzywdziciela, tego, który postawił własny egoizm, wygodę i prestiż ponad dobrem dwóch kobiet i dziecka.

Film ma formę komediodramatu, akceptacja owej ekonomii moralnej w logice filmowej opowieści została więc ujęta w cudzysłów konwencji gatunkowej. Niemniej jednak nieukaranie czynu bezwzględnie nagannego (zabójstwa) możemy, według logiki filmowej narracji, odczytać jako rodzaj symbolicznego wyrównania krzywd, których w porządku prawnym nie można by dokonać, gdyż zabójstwo spotkałoby się z nieuchronną sankcją w postaci wyroku skazującego. Gest zdradzonej żony, która w finale staje się legalną matką adopcyjną, ofiarującą dziecku miłość i pozycję społeczną, przerywa łańcuch pokoleń dzieci porzuconych i skazanych na społeczną degradację, marność egzystencji, cierpiących wskutek zaburzenia systemu norm moralnych, widocznego w życiorysach porywaczy niemowlęcia i jego matki.

W systemie tym obce kulturowo zjawisko, wywodzące się z religii odmiennej od tych, które dominują w kulturze Dalekiego Wschodu: „okno życia”, owoc personalizmu chrześcijańskiego i szacunku dla ludzkiego życia, stało się narzędziem umożliwiającym przełamanie zewnętrznych, społecznych oraz kulturowych i mentalnych ograniczeń wolności kobiety w jej kulturze macierzystej. „Okno życia” to rozwiązanie, które pozwala kobiecie zacząć życie niejako od nowa, bez obciążenia moralnego czy psychicznego, które by ją paraliżowało. Bohaterka zyskuje możliwość wyboru, co wyrывa ją z sytuacji bezalternatywnego przymusu. Podobnie, tradycyjny model rodziny, w którym para rodziców, choćby przybranych, opiekuje się dzieckiem, troszczy się o nie i tworzy wokół niego atmosferę radości i miłości, wyraźnie dominuje nad zinstytucjonalizowanymi formami opieki pojawiającymi się w tym filmie: domem publicznym jako „ochronką” oraz domem dziecka. Chrześcijańska jest proweniencja jeszcze jednego przejawu wolności jako wewnętrznego doświadczenia manifestującego się w aktach woli i działaniach. Oto jeden z porywaczy, niegdyś porzucone dziecko, przebacza So-young pozostawienie dziecka przed oknem życia, ponieważ nie może już przebaczyć porzucenia siebie własnej matce. W ten sposób bohaterowie niejako wzajemnie się obdarowują i uwalniają od traumy: jedno od traumy bycia porzuconym, drugie – od traumy porzucenia i poczucia winy.

Najbardziej złożony i zawikłany jest przekaz zawarty w filmowej narracji filmu Chan-wook Parka, reżysera znanego z niezwykle okrutnych horrorów, w których penetrował on mroki ludzkiej natury. *Podejrzana* na poziomie prosto rekonstruowanej fabuły nie wydaje się opowiadać o wolności. Pod względem gatunkowym jest to połączenie filmu kryminalnego i melodramatu z elementami stylistycznymi thrillerów. Oboje główni protagoniści, wdowa po tragicznie zmarłym w górach wspinaczku i youtuberze oraz prowadzący w tej sprawie śledztwo policjant cierpiący na bezsenność są ludźmi, którzy w społeczeństwie

Korei Południowej korzystają z pełni wolności. Nie krępują ich żadne ograniczenia. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej relacjom, w jakich funkcjonują, oraz okolicznościom dokonywanych przez nich wyborów, to okazuje się, że każdy z tych elementów generuje fragment dyskursu⁵¹ na temat wolności, eksponuje bowiem określony aspekt korzystania z wolności w realiach współczesnego świata. W efekcie otrzymujemy opowieść nader wysublimowaną i przykuwającą uwagę, a zarazem wieloaspektowy, wyrafinowany intelektualnie przekaz dotyczący zarówno wolności osoby, jak i złożoności bliskich, intymnych relacji między ludźmi.

Początkowo narracja filmowa skupia się na oficerze policji, obciążonym psychicznie oglądaniem przemocy, z którą stykał się w swojej pracy (w filmie pokazana zostaje ściana jego prywatnego mieszkania, pokryta policyjnymi fotografiami ofiar brutalnych przestępstw). Z tego powodu mężczyzna cierpi na bezsenność. Sprawa wspinacza, który spadł ze ściany skalnej, prowadzi detektywa do żony zmarłego, Song Seo-rae (granej przez Tang Wei), pielęgniarki opiekującej się starszymi osobami. Policjant Jang Hae-joon (w tej roli Park Hae-il), śledząc młodą wdowę, stopniowo ulega fascynacji tą kobietą. Początkowo, by zmylić jej czujność, zaczyna zapraszać ją na przygotowywane przez siebie posiłki, z czasem orientuje się, że to ona w tajemniczy sposób wpływa na niego, czego przejawem jest fakt, że gdy zbliża się do niej, odzyskuje spokój i bez trudu zasypia. Romans staje się naturalną konsekwencją tej relacji. Właściwy przełom w opowieści następuje jednak wtedy, gdy policjant oddaje kobiecie odkryty dowód dokonanego przez nią zabójstwa, łamiąc w ten sposób normy prawne i zawodowe, a także tradycyjny nakaz honorowego zachowania i lojalności wobec przełożonych, szczególnie silny w kulturach Dalekiego Wschodu. Wymierza więc sobie karę, porzucając kobietę, przy której spokojnie zasypiał. Gdy spotykają się po kilku latach, ona jest żoną innego mężczyzny, który wkrótce zostaje zamordowany. Wszystkie okoliczności wskazują na Song Seo-rae, a policjant, nie chcąc powtórzyć błędu, oficjalnie ją oskarża – ale i tym razem się myli, wierząc pozorom, bo tym razem kobieta jest niewinna. Szansą dla miłości jest popełniane w osobliwy sposób samobójstwo – Song Seo-rae mogłaby zostać uratowana, gdyby kochany przez nią mężczyzna jej zaufał i na czas przyszedł z pomocą.

⁵¹ Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977. Nawiązuję tu swobodnie do pojęcia dyskursu w ujęciu Michela Foucaulta, mając na uwadze nieciągły charakter dyskursu oraz traktując pewne segmenty audiowizualnych ciągów narracyjnych jako swoiste „wypowiedzi” w filmowej komunikacji audiowizualnej, z których można wyabstrahować pewien wielomodalny przekaz na temat wolności. Oczywiście nie skupiam się ani na analizie praktyk dyskursywnych, ani na analizie samego dyskursu, co wymagałoby odrębnej metodologii i było powiązane z innymi celami badawczymi.

Najpierw mężczyzna porzuca kobietę w imię zasad, które wcześniej dla niej złamał, następnie kobieta porzuca mężczyznę, uciekając w śmierć – czyni to w imię miłości, która powinna opierać się na zasadzie zaufania silniejszego niż to, co widzą oczy, i co dyktuje rozum. Miłość zostaje wystawiona na podwójną próbę. Mężczyzna i kobieta stają wobec wyborów, które ujawniają tragizm wolności nieskrępowanej zewnętrznymi ograniczeniami. Wprawdzie kobiecie może grozić odpowiedzialność karna za zbrodnię, a mężczyźnie za nieujawnienie dowodu zbrodni, to jednak nie zasady prawne wpływają decydująco na dokonywane przez bohaterów wybory ani na zachowania będące ich konsekwencją. Dla mężczyzny liczy się poczucie własnej godności, opartej na uczciwości: honorowe zachowania są elementem męskiej tożsamości Koreańczyka. Z tej wartości mężczyzna rezygnuje z powodu miłości. Dla policjanta jest to także zgoda na permanentne cierpienie związane z bezsennością. Z perspektywy zachodniego racjonalizmu – i zgodnie z logiką melodramatu⁵² – usunięcie dowodu zbrodni popełnionej przez ukochaną powinno usuwać przeszkodę stojącą na drodze do połączenia się kochanków. Poczucie winy z powodu sprzeniewierzenia się powinności jest jednak tak silne, że krępuje wolność, nie pozwalając cieszyć się szczęściem, a ponadto każe akceptować wewnętrzny przymus przyjęcia fizycznego cierpienia (bezsenności). Miłość, której esencją jest dbałość o dobro kochanej osoby, okazuje się wewnętrznym ograniczeniem wolności intelektualnej i etycznej, każąc detektywowi postąpić „wbrew sobie” i dla ratowania ukochanej kobiety ukryć dowód zbrodni. Jednocześnie detektyw nie jest w stanie zignorować silnego wewnętrznego poczucia powinności, które krępuje jego wolną wolę, która powinna być niczym nieskrępowana, być – jak pisał Schopenhauer – „liberum arbitrium indifferentiae”⁵³. Ten rodzaj etycznego przymusu, skutkuje w jego wypadku wielowymiarowym cierpieniem. W praktyce efekt jest częściowo podobny do Schopenhauerowskiego działania ascetycznego, polegającego na przyjęciu cierpienia w następstwie odrzucenia własnej woli jako egoistycznego popędu. Pobudką takiego działania powinno być jednak uczucie litości dla drugiego człowieka (miłość bliźniego). W przypadku zaś bohatera *Podejrzanej* motywacja nie wypływa z całkowicie wolnej decyzji, a efektu działania nie stanowi cierpienie przynoszące jakieś dobro drugiej osobie⁵⁴. Pobudką jest natomiast silny imperatyw moralny, skłaniający do działania, które czyni zadość normie, unieszczęśliwiając ludzi w ich jednostkowym losie i prowadząc do tragedii. Ponadto decyzje bohatera stają się jednocześnie barierą uniemożliwiającą osią-

⁵² Por. G. S t a c h ó w n a, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 43n.

⁵³ S c h o p e n h a u e r, dz. cyt., s. 13.

⁵⁴ Por. A. S t ö g b a u e r, *Postłowie*, w: Schopenhauer, dz. cyt., s. 102n.

gnięcie szczęścia w miłości, czyli – według logiki filmowej narracji – życiowej pełni, a więc nie pozwalają na samorealizację bohatera w głębokiej osobowej relacji z kobietą, będącą jego równoprawną partnerką pod względem intelektualnym i emocjonalnym (odbierają mu „wolność do”).

Wybory kobiety są bardziej zagadkowe, na pozór nieracjonalne i niezrozumiałe. Nie rozumiemy, dlaczego zabiła pierwszego męża. Wydaje się, jakby kobieta po prostu dawała sobie prawo do decydowania o subiektywnym poczuciu szczęścia, łamiąc najbardziej podstawową zasadę moralną obowiązującą we wszystkich cywilizowanych społeczeństwach – zakaz zabijania. Być może dokonała zabójstwa, znajdując się na pierwotnym etapie rozwoju osobowego, nie uzyskawszy jeszcze wolności od instynktów, determinujących jej zachowania. Na początku kierowała się wyłącznie miłością własną, może właśnie instynktami, gdyż była w tym spontaniczna i egoistyczna. Robiła to, co sprawiało jej przyjemność, choć czasem jej działania jednocześnie uszczęśliwiały innych (policjanta czy pozostających pod jej opieką staruszków). Dopiero gdy jej udziałem stała się miłość do mężczyzny, zmanifestowała swoje prawo do wspólnego przeżywania relacji w jej maksymalnym nasyceniu, czyli do samorealizacji w miłości („wolność do”). Kobieta wyraźnie walczy o wolność pozwalającą jej wybrać miłość, ale chce tylko takiej miłości, która sprostą każdej próbie. W jej maksymalizmie jest być może egoizm, a może wysiłek zmierzający do samorealizacji w miłości (aktualizacji „wolności do”). Trudno stwierdzić, czy decyzja o samobójstwie stanowi wyraz nieograniczonej wolności, swoistego anarchizmu moralnego, który kobieta zdaje się reprezentować, czy jednak podporządkowania się wartości duchowej, jaką jest miłość. Jej zachowanie ma złożoną motywację; być może wymierza sobie karę za zabicie pierwszego męża, licząc jednak, że wina zostanie jej odpuszczona, a kara darowana. Narracja *Podejrzanej* rozwija się jednak w zgodzie z konwencją nieszczęśliwego zakończenia melodramatu, w którym śmierć jednego z kochanków „potwierdza obowiązujące normy kulturowe”⁵⁵.

Jeżeli wyabstrahujemy z tej złożonej opowieści wątki znaczeniowe związane z wolnością, to okaże się, że w filmie z jednej strony zobrazowane zostały zagrożenia wolności subiektywizmem, dostosowywaniem zasad moralnych do egoistycznych potrzeb – zarówno przez mężczyznę (który próbuje uwieść kobietę, żeby obciążyla ona samą siebie w śledztwie, a także pragnie pozbyć się bezsenności), jak i przez kobietę (która zabija męża, prawdopodobnie dlatego, że go nie kocha). Z drugiej strony uwypuklono ograniczenia wolności przez obwarowane sankcją moralną zasady, które krepują swobodne dokonywanie wyborów. Zasady bywają co prawda łamane w imię autonomii jednostki (mężczyzna usuwa dowód zbrodni, kobieta zabija), ale według logiki filmowej

⁵⁵ Por. S t a c h ó w n a, dz. cyt., s. 45.

opowieści nie wskazują one drogi do szczęścia ani gdy się ich przestrzega, ani gdy się je łamie. Potwierdza się tym samym chrześcijańskie wskazanie etyczne św. Pawła: „Wszystko wolno, ale nie wszystko przynosi korzyść. Wszystko wolno, ale nie wszystko buduje” (1 Kor 10,23). „Wolność do”, rozumiana jako możliwość rozwinięcia pełni osobowego potencjału człowieka (w życiu osobistym takie spełnienie stanowi najczęściej miłość doświadczana w bogatym emocjonalnie związku, opartym na wzajemnym zaufaniu i odpowiedzialności), również musi mieć swoje ograniczenia, wyznaczone przez ocenę, na ile dany czyn albo skutek wyboru „buduje” człowieka. Dający się wyabstrahować z *Podjeźrzanej* fragment dyskursu na temat wolności, będący jednocześnie elementem społecznego imaginarium, pozwala wysnuć wniosek, że dla wolności postrzeganej jako doświadczenie kluczowe znaczenie ma jej pozytywny aspekt, fakt, że jest ona drogą do najpełniejszej samorealizacji. Jej ograniczenia występują w relacjach międzyludzkich i wprawdzie modelują zachowania jednostek, ale nie muszą wpływać w sposób znaczący na osiągnięcie pełni „wolności do”, a tylko ona pozwala na subiektywne poczucie szczęścia, jak również na obiektywną aksjologiczną waloryzację ich egzystencji (związek równorzędnych autonomicznych partnerów umożliwiający życie pełnią).

WOLNOŚĆ KOBIET W KULTURZE ZACHODU

Perspektywa kultury zachodniej reprezentowana jest przez cztery filmy europejskie (*Les Amandiers*, *Gwiazdy w południe*, *W trójkącie*, *Brat i siostra*) oraz jeden amerykański (*Showing Up*). Dwa z nich (*Les Amandiers* Valerii Bruni Tedeschi i *Brat i siostra* Arnauda Desplechina) są słabsze artystycznie z powodu braku spójności w prowadzeniu narracji, przez co nie przykuwają uwagi widza i są nieprzekonujące. Pomimo stosowania środków wyrazistej ekspresji aktorskiej, postaci pozostają widzowi emocjonalnie obojętne, a ich zachowania są nieumotywowane intelektualnie i niezrozumiałe. Obraz *Gwiazdy w południe* Claire Denis jest z kolei bardzo spójny i zwarty, lecz oferuje widzowi przekaz schematyczny pod względem formy, jak i treści. Najciekawszy w kontekście odniesień do tematu wolności współczesnej kobiety jest nagrodzony Złotą Palmą film *W trójkącie* Rubena Östlunda, dlatego poświęcę mu więcej uwagi. Jednakże pozostałe utwory uznać trzeba za reprezentatywne i nawet ich słabości można odczytać jako pewien rodzaj informacji wzbogacającej obraz sytuacji współczesnych kobiet.

Les Amandiers (tytuł jest nieprzetłumaczalny, oznacza członków grupy teatralnej o tej nazwie) oraz *Showing Up* są filmami, które ukazują działalność artystyczną jako przestrzeń wolności w pełni dostępną kobietom. W filmie francuskim fabuła oparta została na dziejach słynnego zespołu aktorskiego,

prowadzonego przez Pierre'a Romansa oraz Patrice'a Chéreau w teatrze Amandiers w Nanterre. Z chaotycznej narracji dowiadujemy się jedynie, że teatr jest rzeczywiście miejscem, w którym dominuje swoboda twórcza, artyści są niczym nieskrępowani, realizują swoje marzenia o życiu sztuką, a jednocześnie łączą je z życiem prywatnym – bez żadnych ograniczeń formalnych, obyczajowych czy etycznych⁵⁶.

Główną bohaterką *Showing Up* jest z kolei rzeźbiarka, która mieszka i pracuje w amerykańskiej enklawie artystów przypominającej niemiecki Bauhaus w miniaturze. Mała społeczność artystów, zamieszkująca jedno osiedle, prowadzi własną działalność artystyczną i edukacyjną w różnych dziedzinach sztuki. Pełnia swobód dostępna w społeczeństwie zachodnim ukazana została poprzez nudę filmowej opowieści – nic bowiem nie zakłóca spokojnego życia artystów. Jedyną manifestowaną formę buntu wobec norm społecznych stanowi brak dbałości o wygląd zewnętrzny, co uważane jest za sprzeciw wobec cywilizacji młodości, narzucającej globalne niemal wymogi estetyczne.

Podobny typ przekazu, dotyczący konsekwencji nieograniczonej wolności, panliberalizmu we wszystkich możliwych sferach społeczeństwa zachodniego, został zaprezentowany w drugim filmie francuskim, *Brat i siostra*. Jego fabuła również skomponowana została na jednej osi, a perypetię stanowi zwrot narracyjny, wprowadzony na zasadzie deus ex machina. Opowieść dotyczy relacji rozwijających się między siostrą a bratem przez wiele lat: od miłości i przyjaźni, po wieloletnią nienawiść po stronie kobiety, która po latach znika tak samo nieoczekiwanie, jak się pojawiła. Historia ta, o niewielkim prawdopodobieństwie psychologicznym, przedstawiona została w sposób niewiarygodny (mimo popisowych, choć nadekspresyjnych kreacji wykonawców głównych ról: Marion Cotillard jako Alice oraz Melvila Poupauda w roli Louisa). Wolność osobista w relacjach międzyludzkich i w formach ekspresji jest tu anarchią, nieliczącą się z nikim i niczym.

W filmie *Gwiazdy w południe* zaprezentowano sytuację pośrednią: kobieta z Zachodu, amerykańska dziennikarka Trish Johnson, znajduje się w Nikaragui, kraju opresyjnym, w sytuacji podobnej do tej, która była udziałem afrykańskich kobiet w Europie. Jej zewnętrzna wolność jest zagrożona i aby przetrwać, Trish dobrowolnie poddaje się quasi-prostytcji: by uzyskać ochronę w systemie politycznej dyktatury, wchodzi w relacje seksualne z mężczyznami mającymi jakiś rodzaj władzy. Fabuła filmu pokazuje, że wątpliwe etycznie samoograniczanie wolności osobistej może pojawić się w opresyjnej rzeczywistości bez względu na wzorce zachowań – wzorce, które zbudowały osobową tożsamość

⁵⁶ Zwracam uwagę na ten fakt, ponieważ znane są surowe wymagania odnośnie do życia prywatnego, jakie stawiane były w słynnych polskich zespołach: Reducie Juliusza Osterwy oraz Laboratorium Jerzego Grotowskiego.

kobiety w jej kulturze macierzystej. Zagrożenie wolności ma tu jednak charakter uniwersalny, nie dotyczy tylko kobiet. To właśnie równorzędny bohater męski, Daniel (grany przez Roberta Pattinsona), bogaty przedsiębiorca, zostanie wolności w wymiarze fizycznym pozbawiony. W omawianym filmie występuje jeszcze jedna zmienna, która wzbogaca dyskurs na temat wolności. Pod wpływem niespodziewanie nawiązanej silnej relacji oboje gotowi są zaryzykować utratę własnej wolności fizycznej, aby ratować osobę, którą kochają, i tę gotowość woli realizują w praktyce, ponosząc dobrowolnie ofiary, gdyż dobro osoby kochanej okazuje się wartością najwyższą w ich osobistej hierarchii. Dla tych dwojga bohaterów zewnętrzne ograniczenia wolności nie stanowią przeszkody w aktualizacji wolności etycznej i wolności do „życia pełnią” w miłości pomimo ofiar, które w zachodniokulturowym imaginariu społecznym nadal okazują się probierzem wartości. Typowa dla melodramatu hierarchia wartości została tu wpisana w konwencję thrilleru politycznego, osadzonego we współczesnych realiach, co tylko potwierdza trwałość tradycyjnych wartości ufundowanych na etyce chrześcijańskiej jako uwewnętrznionych na tyle, że nawet gdy nie są uświadamiane, wciąż aktualizowane są w społeczeństwach typu zachodniego.

Wreszcie film *W trójkącie* ukazuje wyraziste typy kobiet, reprezentujące cztery postawy wobec wolności, determinowane przez odmienne usytuowanie bohaterek w hierarchii społecznej, będącej konsekwencją sytuacji ekonomicznej. W tym wypadku schematyczność ujęcia jest zaletą, ponieważ oznacza wyrazistość przekazu, a ponadto została ona podyktowana przyjętą przez reżysera konwencją groteskowej tragifarsy czy też czarnej komedii (jak anonsowano ten film w materiałach promocyjnych festiwalu).

Jednym z wiodących tematów tego utworu ekranowego jest realizacja wolności do samorealizacji przez ludzi o wysokim statusie materialnym. Ilustracja Frommowskiej „wolności do” w praktyce życia społecznego oznacza w ich wypadku maksymalizację własnych talentów i możliwość osiągania celów w dziedzinach, w których ich potencjały osobowościowe mogą najlepiej się rozwijać. Główny męski bohater, Carl (w tej roli Harris Dickinson), jako model zarabia atrakcyjną aparycją i zadbanym ciałem. Jego partnerka, Yaya (grana przez Charlbi Dean) jako internetowa influencerka potrafi wykorzystać modeling do osiągania większych zysków i wyższego prestiżu. Bogaty Rosjanin, Dimitry (kreacja Zlatco Burica) i jego żona dorobili się na handlu naturalnym nawozem, wykazując się umiejętnością wykorzystania najgorszej nawet sytuacji gospodarczej i dostosowania się do każdego układu stosunków politycznych w celu osiągnięcia niebotycznych zysków. Szefowa obsługi statku, Paula (grana przez Vicki Berlin) czuje się osobą spełnioną, kierując licznym personelem, funkcjonującym na luksusowym statku niczym pałacowa służba, w układzie niemal niewolniczym. Celem obsługi są również korzy-

ści materialne, gdyż za całkowite, sięgające granic utraty wolności osobistej, podporządkowanie się wymaganiom pracodawców odbiorą przecież wysokie wynagrodzenie. Najniżej w hierarchii znajduje się ekipa sprzątająca, która wykonuje najgorsze i najcięższe prace, z usuwaniem efektów choroby morskiej „obrzydliwie bogatych” włącznie. Widać wyraźnie, że społeczeństwo zachodnie zostało tu ukazane za pomocą obrazu przerysowanego i wykrzywionego, zgodnego jednak z faktami społecznymi – jest to społeczeństwo oparte na zasadach ekonomii, w którym pieniądze i wartości materialne górują nad wszystkimi innymi wartościami. Podporządkowuje się im także wartości intelektualne, gdyż jako widzowie odnosimy wrażenie, że w obliczu dużych pieniędzy uczestnicy wymiany ekonomicznej tracą zdolność do jasnej oceny rzeczywistości. Filmowa opowieść poddaje pod rozważenie problem podporządkowania wartości etycznych wartościom ekonomicznym, w tle pojawiają się pytania o stopień podporządkowania oraz okoliczności, w jakich do tego dochodzi. Czy wolność w aspekcie moralnym jest jeszcze w stanie zmobilizować wolę zewnętrznie wolnych osób do tego, by zmienić tę hierarchię wartości? W omawianym filmie postaciami dominującymi okazują się kobiety, mimo że formalnie wysoką pozycję wciąż zajmują mężczyźni (kapitanem jest mężczyzna, a Rosjanka jest ukazywana po prostu jako żona swojego męża), ale okazują się oni bierni. Weszli na szczyt życiowej drabiny i obecnie konsumują swoje zdobycze (kapitan zamknięty w swojej kajucie robi to, co lubi, czyli pije, prymitywny, ale samoświadomy Rosjanin czyni podobnie, tyle że publicznie, wśród ludzi, wzięty model opala się na statku i korzysta z rejsowych atrakcji). Tylko kobiety działają: influencerka „pracuje”, nieustannie robiąc sobie kolejne selfie i publikując je w sieci. Bogata Rosjanka stara się skłonić pracowników obsługi do realizacji idei równości, zmuszając ich, by skorzystali z basenu dla gości. Szefowa obsługi natomiast jest wciąż aktywna, starając się zaspokajać wszelkie zachcianki pasażerów i musi wykazywać się kreatywnością, aby sprostać zaskakującym nieraz sytuacjom.

Gdy statek tonie w następstwie pirackiego ataku, sytuacja zmienia się diametralnie. Okazuje się, że żadna z osób, które zajmowały wysoką pozycję społeczną, nie potrafi realizować swojej wolności w obcych warunkach. Symptomatyczna jest bezradność szefowej obsługi, Pauli, która bez centrum decyzyjnego oraz bez swoich pracowników nie jest zdolna do realnie skutecznego działania. Dopiero gdy pojawia się ocalała w krytej szalupie ratunkowej (z niewielkim zapasem żywności i wody pitnej) kobieta z ekipy sprzątającej, Abigail (w tej roli Dolly de Leon), ta mała społeczność może funkcjonować. Imigrantka z Azji, która jako jedyna potrafi rozpalić ogień i zdobyć pożywienie, wykazuje się także inteligencją w sensie umiejętności przystosowania się do nowej sytuacji i szybko przejmuje kontrolę nad wszystkimi, gdyż tylko ona może zapewnić im przetrwanie. Okoliczności sprawiają, że wszyscy

dobrowolnie godzą się na zmianę układu społecznego i ograniczenie swojej wolności fizycznej oraz intelektualnej w imię zaspokojenia podstawowych potrzeb. Kobieta wprowadza nakaz pracy dla wszystkich, dokonuje podziału obowiązków i dystrybucji pożywienia. Jako przywódczyni szybko nakłania również przystojnego modela do tego, aby służył zaspokajaniu jej potrzeb erotycznych i uczuciowych w zamian za dodatkowe porcje jedzenia i wygodne miejsce do spania w szalupie.

W ostatnim z epizodów, na który film został podzielony, krystalizuje się opozycyjna postawa dwóch kobiet, które łączy jeden mężczyzna, będący w tym układzie rodzajem efektownego trofeum dla zwyciężczyni – nie tyle w rywalizacji o mężczyznę i jego względy czy miłość, ile o pozycję w systemie społecznym. Ta, która w danej konfiguracji zajmuje pozycję dominującą, wydaje się decydować, czyim kochankiem będzie atrakcyjny mężczyzna. Następuje więc odwrócenie ról w stosunku do układu reprodukowanego w klasycznych konwencjach gatunkowych filmu fabularnego, takich jak film gangsterski, gdzie to kobieta stanowiła trofeum, a konwencje gatunkowe utrwały tradycyjny system wartości⁵⁷. Próba utworzenia hybrydy łączącej patriariat z matriarchatem oraz zdobyciami współczesnej cywilizacji w postaci idei równości społecznej (która w praktyce okazuje się utopią) kończy się porażką. Wyraźnie widoczne stają się natomiast silne tendencje do prostej zamiany owych systemów lub do manipulacyjnego traktowania poszczególnych jednostek, a indywidualizm z właściwą mu rywalizacją egoizmów dominuje nad solidaryzmem społecznym i personalistycznym docenieniem każdej osoby.

Ukazuje to zwłaszcza epizod drugi, w którym influencerka bezrefleksyjnie oczekuje, aby zapraszający ją na randkę mężczyzna zapłacił rachunek w restauracji, mimo że to ona więcej zarabia i mówi wciąż o równości. Mężczyzna buntuje się przeciw takiemu automatycznemu oczekiwaniu, obnaża jej hipokryzję i manipulacyjne nawyki oraz traktowanie go jak przedmiotu. Równość w codziennym życiu pary młodych, nowoczesnych, dostatnio żyjących ludzi w tej filmowej opowieści oznacza więc jednostronne zagarnięcie przez kobietę wszelkich praw i równoczesne zachowanie przywilejów, które były kiedyś dla kobiet symboliczną rekompensatą za ograniczenia swobody osobistej, dostępu do pracy zawodowej czy ról społecznych.

Finał ukazuje emancypację mężczyzny jako autonomicznego podmiotu, zdolnego do podejmowania niezależnych decyzji. Motorem owej emancypacji okazuje się miłość, która sprawia, że bohater przełamuje ograniczenia swojej wolności osobistej spowodowane przez manipulację Abigail, która nakłoniła go, by zgodził się na publiczne ogłoszenie zerwania jego związku z dotychczas-

⁵⁷ Por. A. Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 74-77, 91, 99-103, 208-210, 212-214.

sową partnerką Yaya. Carl „wybija się” na osobową niepodległość i podejmuje działanie wymagające odwagi cywilnej, w czym aktualizuje się jego wola. Biegnie przez wyspę, aby powstrzymać Abigail przed przekazaniem Yai informacji o zerwaniu. W montażu synchronicznym zestawia się sytuację długiego, wyczerpującego biegu przez wykroty z sytuacją, w której obie kobiety odkrywają, że na wyspie, która wydawała się bezлюдna, znajduje się luksusowy hotel. Staje się jasne, że kobiety powrócą do poprzednich ról: wyłoniona przez ekstremalną sytuację survivalowa liderka będzie musiała znowu pracować jako sprzątaczką, a influencerka powróci do luksusu i wysokich zarobków. Ratunek dla tej drugiej jest katastrofą dla pierwszej. Jej osobiste zalety oraz umiejętności w wysoko rozwiniętym społeczeństwie są beużyteczne, a zatem nisko wynagradzane ekonomicznie. Co więcej, ta inteligentna kobieta rozumie, że atrakcyjny mężczyzna jest z nią nie dla jej walorów erotycznych, lecz z powodu jej aktualnej pozycji w grupie. Kobieta podnosi z ziemi wielki kamień i zamierza uderzyć młodą rywalkę. Influencerka orientuje się, że obecny obrót sprawy okazuje się dla jej antagonistki katastrofą nie mniejszą niż dla niej było rozbicie statku. Proponuje pomoc w uzyskaniu wyższego statusu u swojego boku, a tym samym wykazuje się empatią i dobrocią. W świadomości Abigail toczy się wewnętrzna walka: jeśli uderzy, wykaże swoją zależność od instynktów biologicznych oraz potwierdzi determinizm społeczny w walce o byt. Dla nas, widzów jasne będzie, że nie dysponuje jeszcze „wolnością od”, nie może więc aspirować do realizacji „wolności do”, czyli aktualizowania pełni swojego potencjału osobowego. Wybór kobiety ograniczany jest przez jej zmysł moralny, jak również przez stopień rozwoju osobowego, zakończenie pozostaje zatem otwarte.

Logika filmowej narracji pokazuje mężczyznę jako tego, którego wolność jest ograniczana, którego wolnością się manipuluje. Przypisano mu zatem rolę obiektu niemal pozbawionego autonomii – „niemal”, gdyż Carl dysponuje pełnią wolności fizycznej i podejmuje niekiedy wysiłki, by ograniczenia te niwelować, zarazem jednak godzi się na taką sytuację i czerpie z niej przyjemność. W strukturze filmowej narracji odgrywa więc rolę analogiczną do tej, jakie w klasycznym kinie hollywoodzkim przeznaczano kobietom⁵⁸. Jednakże słowo „niemal” odnosi się także do struktury narracyjnej, gdyż bohater nie jest pozbawiony własnego punktu widzenia, odpowiadającego mu „spojrzenia” kamery na wewnątrzfilmową rzeczywistość. Wolność kobiet ograniczana jest natomiast tylko przez dobrowolnie przyjętą autoredukcję – można ją opisać

⁵⁸ Zjawisko to opisywała krytyka feministyczna (zob. L. M u l v e y, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107).

jako odwrócenie opisywanej przez Maxa Schelera hierarchii wartości⁵⁹, odwrócenie zgodne z priorytetami społeczeństwa zachodniego, ufundowanego na rywalizacji ekonomicznej (wartości duchowe znalazły się poniżej wartości utylitarnych, witalnych i hedonistycznych). Kobiety (Paula, bogata Rosjanka, influencerka, Abigail) dobrowolnie podporządkowują się władzy pieniądza, ale też manipulują innymi dla zdobycia lepszej pozycji i uzyskania dominacji własnej woli nad wolą innych. Niejednokrotnie pod pozorami dobra innych ograniczają ich wolność, podejmując za nich decyzje lub skłaniając ich do postępowania zgodnie ze swoją wolą i potrzebami.

*

Syntetyzując obraz wyłaniający się z analiz filmów zaprezentowanych w głównym konkursie siedemdziesiątego piątego Festiwalu Filmowego w Cannes w roku 2022, stwierdzić można, że kino dobrze pełni funkcję barometru wskazującego na tendencje społeczne występujące w różnych krajach i w różnych kulturach. Jedną z nich jest wzrost roli kobiet, w tym ich aktywności, także jako reżyserek filmowych – nawet w krajach islamskich. Ponadto dzięki kinu dostępne są obrazy pochodzące z różnych kultur, i to w coraz większej liczbie oraz z coraz bardziej różnorodnym przekazem. Wyraźnie zaznacza się tendencja emancypacyjna w krajach islamskich, choć jest ona jeszcze niezbyt silna. Opowieści osadzone w tej kulturze ukazują ogromne różnice w kwestii praw i wolności kobiet w stosunku do ich sytuacji na Zachodzie, ale pozwalają uświadomić widzom z innych obszarów, w czym konkretnie przejawiają się te ograniczenia wolności, jaki rodzaj wolności dostępny jest na co dzień, co stanowi największe jej zagrożenie oraz jakiego rodzaju wysiłek (i jakim kosztem) może i musi być podejmowany, aby przestrzenie wolności poszerzać i utrwalać. Pomocna w tego rodzaju działaniach okazuje się obecność kobiet z krajów islamskich na festiwalach filmowych, a dzięki niej cyrkulacja ich dzieł w światowym obiegu (wszystkie analizowane tu filmy o kobietach islamskich otrzymały nagrody, mają szansę na międzynarodową dystrybucję i zostały odnotowane w recenzjach krytyków).

W obrazie wolności kobiet ukazywanym w zachodnich dziełach filmowych wyróżniają się dwa typy przekazu. Z jednej strony kobiety w filmowych

⁵⁹ Por. M. S c h e l e r, *Materialne apriori w etyce*, „Znak” 19(1967) nr 12 (162), s. 1533; t e n ż e, *Problemy religii*, tłum. A. Węgrzecki, Znak, Kraków 1995, s. 291; t e n ż e, *Teoria światopoglądów, socjologia i kształtowanie światopoglądu*, tłum. S. Czerniak, w: t e n ż e, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 403; J. G a l a r o w i c z, *Fenomenologiczna etyka wartości (Max Scheler – Nicolai Hartmann – Dietrich von Hildebrand)*, Wydawnictwo Naukowe papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1997, s. 93.

światach przedstawionych cieszą się pełną wolnością i nie napotykają żadnych istotnych ograniczeń, w związku z czym traktują wolność jak powietrze, którego się nie zauważa; dostrzeganą przestrzenią wolności staje się sztuka. Z drugiej strony pojawia się, jako symptom, przekaz mówiący o odwróceniu ról, o tym, że kobiety, zyskawszy wolność, stały się ekspansywne, a swoją inteligencję wykorzystują, by manipulować mężczyznami oraz innymi kobietami, a także po to, by zajmować najlepszą możliwą w danej sytuacji pozycję społeczną, czego motorem są korzyści o charakterze materialnym, które kobiety potrafią osiągać na różne sposoby. Tylko w filmach opowiadających o imigrantkach pojawił się motyw traktowania związków z mężczyznami jako sposobu polepszenia sytuacji materialnej. Podobnie tylko w odniesieniu do imigrantek ukazano zagrożenie wolności fizycznej. Dotyczyło ono Afrykanki Lokity w Belgii oraz pracującej w Nikaragui Amerykanki, przy czym między motywacjami tych kobiet zachodzi istotna różnica: Afrykanka przybywa do innego kraju pod wpływem przymusu ekonomicznego, Amerykanka zaś prawdopodobnie w poszukiwaniu ekscytacji. W kraju macierzystym zaś, w kulturze islamskiej, wolność i życie kobiet łatwo mogą zostać zagrożone (w filmie *Święty pajak* zarówno prostytutki, jak i wykonująca swoją pracę dziennikarka znajdują się w niebezpieczeństwie).

Filmy wyrosłe z kultury Dalekiego Wschodu podejmują temat wolności kobiet z perspektywy moralnej, ukazanej wyraziście w kontekście bliskich relacji międzyludzkich: miłości, połączonej z poczuciem odpowiedzialności, z dbałością o dobro drugiego człowieka, zarówno dziecka, jak i mężczyzny-partnera. Miłość bywa parametrem, który komplikuje sytuację wyboru, ale także staje się siłą sprawczą, rodzajem akceleratora rozwoju osobowego, pozwalając kobiecie osiągnąć wolność w wymiarze moralnym. Ciekawe, że dzieła najbliższe perspektywie etycznej posługują się częściowo konwencjami melodramatu, gatunku bardzo konserwatywnego, w którym miłość⁶⁰, a wraz z nią drugi człowiek, jest wartością najwyższą (jak w filmach *Broker*, *Podejrzana* czy *Gwiazdy w południe*), i tylko dla dobra tego drugiego, bohaterki (i bohaterowie), dążąc w sposób maksymalistyczny do miłości idealnej, są w stanie poświęcić własną wolność lub, korzystając z wolności wyboru i prawa do radykalnych decyzji – własne życie (jak w *Podejrzanej*). Pełna wolność, jako wartość pozytywna, buduje człowieka (mówiąc językiem św. Pawła) lub pozwala na realizację całego potencjału ludzkiej osobowości (mówiąc językiem Fromma), na życie pełnią w miłości, co pozostaje w horyzoncie dążenia najbardziej złożonych bohaterów i bohaterek analizowanych utworów.

⁶⁰ Por. Stachówna, dz. cyt., s. 41n.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- de Becker, J. E. *The Nightless City of the Geisha or the History of the Yoshiwara Yukwaku*. London and New York: Routledge, 2002.
- Benedict, Ruth. "Wzory kultury." Translated by Jerzy Prokopiuk. In *Antropologia kultury: Zagadnienia i wybór tekstów*. Edited by Andrzej Mencwel, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- Benedyktowicz, Zbigniew, Danuta Palczewska, and Teresa Rutkowska, eds. *Sztuka na wysokości oczu: Film i antropologia*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1991.
- Broda, Marian, ed. *Filozofia i wolność*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Bouchard, Gérard. "Social Myths: A New Approach." *Philosophy Study* 6, no. 6 (2016): 356–66.
- . *Social Myths and Collective Imaginaries*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Fromm, Erich. *Ucieczka od wolności*. Translated by Olga Ziemilska and Andrzej Ziemilski. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Foucault, Michel. *Archeologia wiedzy*. Translated by Andrzej Siemek. Warszawa: PIW, 1977.
- Gadacz, Tadeusz. "Filozofia wolności." *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensis*, no 8 (2020): 21–31.
- . *Historia filozofii XX wieku: Nurty*. Vol 1. *Filozofia życia, pragmatyzm, filozofia ducha*. Kraków: Znak, 2009.
- Galarowicz, Jan. *Fenomenologiczna etyka wartości (Max Scheler – Nicolai Hartmann – Dietrich von Hildebrand)*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, 1997.
- Helman, Alicja. *Film gangsterski*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990.
- Ingarden, Roman. *Wykłady z etyki*. Edited by Adam Węgrzecki. Warszawa: PWN, 1989.
- Jackiewicz, Aleksander. *Antropologia filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Lescure, Pierre. "Je crois plus que jamais au cinema." An interview by Jean-Claude Raspigneas. *La Croix L'Hebdo*, no. 132(2022): 12–19.
- Marczak, Mariola. "Audiowizualne adaptacje *Króla Edypa* Sofoklesa: Próba analizy socjologicznej." *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego: Scripta Humana* 6 (2016): 103–27.
- . "Od inteligencji do klasy średniej. 'Dzieje' etosu inteligenckiego w filmie polskim po roku 1989." *Ethos* 29, no. 2 (114) (2016): 187–217.
- Mauss, Marcel. *Socjologia i antropologia*. Translated by Marcin Król, Krzysztof Pomian, and Jerzy Szacki. Warszawa: PWN, 1973.
- Mazierska, Ewa. *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

- . “The Exclusive Pleasures of Being a Second Generation *Intelligent*: Representation of Social Class in the Films of Andrzej Wajda.” *Canadian Slavonic Papers* 44, nos. 3–4 (2002): 233–49.
- Mulvey, Laura. “Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne.” Translated by Jolanta Mach. In *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Edited by Alicja Helman. Kraków: Universitas, 1992.
- Reinhartz, Adele. *Bible and Cinema: An Introduction*. New York: Routledge, 2013.
- Russin, Robin U., and William M. Downs. *Jak napisać scenariusz filmowy*. Translated by Ewa Spirydowicz. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2020.
- Scheler, Max. “Materialne apriori w etyce.” Translated by A. W. *Znak* 19, no. 12 (162) (1967): 1512–43.
- . “Teoria światopoglądów, socjologia i kształtowania światopoglądu.” In Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Translated by Stanisław Czerniak and Adam Węgrzecki. Warszawa: PWN, 1987.
- . *Problemy religii*. Translated by Adam Węgrzecki. Kraków: Znak, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. “Charakter empiryczny i intelligibilny: Wolność i odpowiedzialność ludzka.” Translated by Jan Garewicz. In Jan Garewicz. *Schopenhauer*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1988.
- Schopenhauer, Arthur. *O wolności ludzkiej woli*. Translated by Adam Stögbauer. Kraków: Zielona Sowa, 2006.
- Stachówna, Grażyna. *Niedole miłowania: Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid, 2001.
- Taylor, Charles. *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Translated by Adam Puchejda and Karolina Szymaniak. Kraków: Znak, 2010.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Mariola MARCZAK – Wolność współczesnej kobiety. Wizerunki ekranowych bohaterów konkursu głównego Festiwalu Filmowego Cannes 2022. Ujęcie międzykulturowe
DOI 10.12887/36-2023-1-141-12

Posługując się kategorią wolności, rozumianej jako doświadczenie wewnętrzne i aktualizującej się w woli i działaniu, autorka analizuje przedstawienia kobiet w filmach, które zostały zaprezentowane w konkursie głównym Festiwalu Filmowego Cannes 2022. Stanowią one jej zdaniem reprezentatywną próbkę światowej twórczości audiowizualnej. Wstępna analiza ilościowa ukazuje, że obecność kobiet jako bohaterów filmów jest niemal taka sama, jak obecność mężczyzn, a wolność stanowi temat występujący niemal we wszystkich filmach, których bohaterkami są kobiety. Do analizy charakteru ograniczeń wolności kobiet zastosowano wprowadzone przez Arthura Schopenhauera rozróżnienie wolności fizycznej, intelektualnej oraz moralnej. Pozwala ono na charakterystykę przeszkód, które wolność ograniczają. Przeszkody o charakterze fizycznym w społeczeństwach Zachodu mogą ograniczać wolność

kobietom-imigrantkom. Kobiety z kręgu kultury islamu doznają ograniczeń wolności o charakterze fizycznym, intelektualnym i moralnym. Kępowana bywa ich wolność osobista, ich podmiotowość zaś i wola działania oraz kreatywność ograniczane są poprzez system polityczno-prawny i czynniki kulturowe. Filmowe opowieści pokazują jednak, że kobiety żyjące w kulturze islamu podejmują wysiłki, aby poszerzać przestrzeń swojej wolności. Filmy pochodzące z Dalekiego Wschodu prezentują konglomerat kultury rodzimej oraz zachodniej i przynoszą refleksję nad wolnością w wymiarze moralnym na bazie historii odnoszących się do bliskich uczuciowych relacji międzyludzkich. Tam dyskurs jest bardziej wyrafinowany. W filmie *W trójkacie*, nagrodzonym Złotą Palma, będącym syntetycznym choć groteskowo przerysowanym obrazem społeczeństwa zachodniego, ukazana została tendencja do zamiany ról pełnionych przez kobiety i mężczyzn w tradycyjnej kulturze patriarchalnej: kobiety stają się manipulatkami, ograniczającymi męską wolność, mężczyźni zaś muszą zabiegać o własną podmiotowość i autonomię w podejmowaniu decyzji.

Słowa kluczowe: wolność, autonomiczność, kobieta, ekranowe przedstawienie, międzykulturowość, Festiwal Filmowy Cannes 2022

Kontakt: Katedra Badań Mediów, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Humanistyczny. Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, ul. K. Obi-tza 1, 10-725 Olsztyn

E-mail: mariola.marczak@uwm.edu.pl

Tel. 89 5236347

<http://wh.uwm.edu.pl/instytut-dziennikarstwa-komunikacji-spolecznej/pracownicy/dr-hab-mariola-marczak-prof-uwm>

Mariola MARCZAK, Freedom of the Contemporary Woman: Portraits of the Female Characters in the Films Included in the Official Selection of the Cannes Film Festival 2022; An Intercultural Perspective

DOI 10.12887/36-2023-1-141-12

The author applies the category of freedom understood as an inner experience actualized in the human will and action to the analysis of the portrayal of women in the films included in the Official Selection of the Cannes Film Festival 2022; the films are considered a representative sample of the world's audiovisual production. An initial quantitative analysis shows that the presence of female characters is almost the same as that of male characters, while freedom is a theme addressed in nearly all the films with a female lead. To analyze the nature of limitations on women's freedom, the author uses Arthur Schopenhauer's classification of the types freedom into physical, intellectual, and moral and describes the obstacles faced by the female characters in their pursuit of freedom. In Western societies, obstacles of a physical nature are faced by immigrant women. Women from the Islamic cultural circle experience limitations of a physical, intellectual, and moral nature. Their personal

freedom is often restricted, whereas their identity and the will to act as well as creativity are limited by political and legal systems and cultural factors. The analyzed films, however, show that women who live in the Islamic culture make efforts to broaden the scope of their freedom. By engaging the viewer in a more sophisticated discourse and telling stories of close, emotional interpersonal relations, the films from the Far East present a blend of Eastern and Western cultures and encourage reflection on freedom in the moral sense. In Palme d'Or winning *Triangle of Sadness*, a synthetic yet grotesquely exaggerated portrayal of Western society, emerges a tendency for switching the roles played by men and women in the traditional patriarchal culture, i.e., women become manipulators reducing the freedom of men, whereas men have to strive for recognition and autonomy in decision making.

Translated by *Barbara Marczak*

Keywords: freedom, autonomy, woman, screen representation, interculturalism, Cannes Film Festival 2022

Contact: Media Research Department, Institute of Journalism and Social Communication, Faculty of Humanities, University of Warmia and Mazury, ul. K. Obi-tza 1, 10-725 Olsztyn, Poland

E-mail: mariola.marczak@uwm.edu.pl

Phone: +48 89 5236347

<http://wh.uwm.edu.pl/instytut-dziennikarstwa-komunikacji-spolecznej/pracownicy/dr-hab-mariola-marczak-prof-uwm>