

Kobieta - obraz. *Po sezonie* Janusza Majewskiego jako kino wzrokowej przyjemności

ANNA KRAKOWIAK

Absolwentka filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Interesuje się kinem polskim, w szczególności twórczością dokumentalną i awangardową. Jest autorką pracy dyplomowej pt. *Trylogia „Witajcie w...” Henryka Dederki. Przyczynek do monografii.*

Słowa kluczowe

Po sezonie, Janusz Majewski, Laura Mulvey, Alicja Helman, Leon Niemczyk, Małgorzata Socha, Magdalena Cielecka, Ewa Wiśniewska, feminizm, skopofilia

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2023.1..01

Streszczenie

Po sezonie (2006) to fabularny film o relacjach damsko-męskich w reżyserii Janusza Majewskiego. W tym kameralnym komedio-dramacie kobiety jawią się jako atrakcyjne obrazy męskiej żądz, a skopofilia odgrywa niezwykle istotną rolę. Artykuł stanowi próbę odczytania filmu z perspektywy feministycznej. W analizie tekstualnej dzieła Majewskiego autorka posługuje się koncepcją Laury Mulvey. Celem jest wykazanie, że w kinie polskim również odnaleźć można patriarchalne spojrzenie utrwalające określony wizerunek płci żeńskiej. W konkluzji autorka postuluje, by ową problematykę eksplorować, bowiem nie tylko *Po sezonie* przejawia aktywną rolę męskiego spojrzenia.

Summary

After the Season (2006) is a feature film about male-female relations directed by Janusz Majewski. In this intimate comedy-drama, women appear as attractive images of male lust, and scopophilia plays an extremely important role. The article attempts to read the film from a

feminist perspective. In the textual analysis of Majewski's work, the author uses Laura Mulvey's concept. The aim is to show that in Polish cinema one can also find a patriarchal outlook perpetuating a certain image of the female gender. In conclusion, the author postulates that this issue should be explored, as not only *After the Season* manifests the active role of the male gaze.

Kobieta - obraz. *Po sezonie* Janusza Majewskiego jako kino wzrokowej przyjemności

ANNA KRAKOWIAK

Kiedy się pochylała, ujrzał jej piersi pełne, ściśnięte stanikiem, z ciasną szparą między dwiema półkulami, w którą nurkowała bozia na srebrnym tańcuszku. Kiedyś kręcili go takie niby przypadkowe prowokacje, teraz patrzył na jej ciało jak na pustą kartkę papieru, na której nie chciało mu się napisać nawet jednego zdania¹

J. Majewski

Kino głównego nurtu jawnie adaptuje na ekran obowiązujące wzorce społeczno-kulturowe. Zgodnie z myślą feministyczną, jednym z dominujących wytworów patriarchy jest narzucone określone postrzeganie kobiet. Jawią się one jako obrazy męskiej żądzy, których podziwianie rodzi satysfakcję. Film zdaje się chętnie propagować ów wizerunek. *Magia stylu hollywoodzkiego i wszystkich kinematografii, które pozostawały pod jego wpływem, wyrosła (i rozkwitła) w głównej mierze za sprawą umiejętnej manipulacji przyjemnością wzrokową. Niemający konkurentów film głównego nurtu kodował to, co erotyczne, językiem dominującego układu patriarchalnego²* –

¹ J. Majewski, *Po sezonie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 15.

² L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Ha!art, Kraków 2010, s. 35.

konstatawała Laura Mulvey w swoim prekursorskim tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*. Również Polska, po przełomie 1989 roku, prezentuje się jako państwo przesiąknięte kulturą zachodnią, zatem ta tendencja może dotyczyć także rodzimej kinematografii. Poczynając od hegemoni płci męskiej w samym środowisku filmowym. Jak wynika z raportu z 2023 roku – sporządzonego w oparciu o badania Box Office Lab – w latach 2017-2022 obecność reżyserek w polskiej kinematografii oszacowano na 20%. Zaś autorki zdjęć stanowią zaledwie 6%³. Są to zatem obszary niezmiennie zmaskulinizowane. Taki stan rzeczy może tłumaczyć przyjmowaną również w polskich filmach – z reguły – fallocentryczną perspektywę⁴.

Cel, metodologia i założenia teoretyczne

Niniejszy artykuł stanowi próbę odczytania filmu *Po sezonie* (2006) w reżyserii Janusza

³ Wyniki na pewno są lepsze niż w raporcie dr Talarczyk-Gubały, który wskazywał, że w latach 2006-2017 tylko 14 procent filmów fabularnych wyreżyserowały kobiety. Trzeba tu wspomnieć, że nasz raport uwzględnia także wyniki badań dotyczące filmów dokumentalnych i animowanych (już raport dr Talarczyk-Gubały wskazywał, że w tych gatunkach jest więcej kobiet-reżyserek), czyli wszystkie te, które trafiły do oficjalnej dystrybucji kinowej, Box Office Lab, *Równe szanse w kinematografii w Polsce*, https://pisf.pl/wpcontent/uploads/2023/02/rowneszansse_raport_PL-EN_9-12-1.pdf?fbclid=IwAR3t6OrLzEKkxyE4yaHBgAmKoeUUOcu-MbCk2Lu-myvJKnr_zXTtEdtwrc [dostęp: 07.02.2023]

⁴ Zgodnie z raportem wyimek specjalizacji filmowych, w których dominują kobiety stanowią 92% w charakteryzacji (82%). Tamże. Przy pomocy których płęć żeńska sprowadzona zostaje – jak określiła to niegdyś Alicja Helman – do wyznaczników swej seksualnej osobowości. A. Helman, *Szuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych*, Łódź 1995, <https://edukacjafilmowa.pl/kobiety-jako-obrazy/> [dostęp: 15.02.2023].

Majewskiego z perspektywy feministycznej⁵. Celem jest scharakteryzowanie wizerunku kobiet jaki reżyser upowszechnił w swoim dziele. Zamiarem jest także zbadanie czy istnieją na rodzimym gruncie przesłanki pozwalające na interpretację polskiej produkcji według koncepcji Laury Mulvey. *Trzeba zaatakować satysfakcję i utwierdzenie ego* – postulowała – *stanowiące dotychczas szczytowy punkt historii kina. Trzeba to zrobić nie gwoli tworzenia nowej przyjemności, która nie może istnieć jako abstrakcja, i nie w imię intelektualnej nieprzyjemności, ale po to, by otworzyć drogę do totalnej negacji rozkoszy i bogactwa narracyjnego filmu fabularnego*⁶. Zagadnienie wydaje się na tyle istotne, że warto je zgłębić w myśl poszerzenia możliwości nowych interpretacji⁷. Podsumowanie zawiera badanie recepcji prasowej, by ukazać stanowisko recenzentek wobec sposobu przedstawienia płci żeńskiej w *Po sezonie*. Tytuł ten mimo licznych opracowań twórczości reżysera, wciąż pozostaje na marginesie. Jak spuentował Łukasz Maciejewski: *Mniej znany film Janusza*

*Majewskiego, rzadko powtarzany, prawie nieobecny w telewizji. Tym bardziej wart przypomnienia*⁸.

Warto przywołać główne tezy jakie wysnuła Laura Mulvey. Jedną z przyjemności jakie oferuje X muza jest skopofilia. Kobieta funkcjonuje w filmie jako obraz, zaś mężczyzna jako władca spojrzenia. *W świecie rządzone przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną*⁹ – pisała Mulvey. Płeć żeńska jest więc jedynie projekcją fantazji płci męskiej. Trafnie skonstruowała to Alicja Helman pisząc: *Filmy realizowane z tego rodzaju inspiracji, częściej nieświadomej niż uświadomionej, będą nam oferować obrazy kobiet takich, jakimi pragnąłby je widzieć mężczyzna*¹⁰. Mulvey zaznacza, że kobiety poddawane są fetysyzacji i seksualizacji. Istnieją jako „inny” płci męskiej i są jej podporządkowane. W myśl feministycznej teorii kina, spojrzenie widza zbiega się ze spojrzeniem ekranowego mężczyzny. *Pokazana kobieta – zauważa Mulvey – funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza siedzącego na sali kinowej, przy czym napięcie płynie po linii spojrzeń biegnących w obu kierunkach*¹¹. Widz niezależnie od płci winien identyfikować się

⁵ O innych równie istotnych znaczeniach (jak starość, młodość, miłość czy śmierć), które bez wątplenia pojawiają się w filmie Majewskiego wypowiadał się sam reżyser, współtwórcy czy autorzy recenzji. Np. wywiad Jacka Szczerby z Januszem Majewskim, *Gdyby młodość wiedziała, gdyby starość mogła*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 76 lub G. Merchelska, *Miłość po sezonie*, „Gazeta Olsztyńska” 2006, nr 146. W mojej analizie świadomie je pomijam, koncentrując się przede wszystkim na interesującym mnie obrazie kobiety.

⁶ L. Mulvey, dz. cyt., s. 35.

⁷ Publikacje w podobnej perspektywie pojawiały się na gruncie polskim, np. A. Helman, *Szuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych*, Łódź 1995, A. Eichhorst, *Ciało i płeć w kinie Věry Chytilovej*, „Tekstura” tom 1, 2015, czy książka Sebastiana Jagielskiego pt. *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021. Aczkolwiek teksty nie dotyczyły kina polskiego lub filmów współczesnych.

⁸ Ł. Maciejewski, <https://www.facebook.com/lukuniu/posts/pfbid035KC1vMX5FK3uehBN3NsoPiZS5xTp1EQ1s5vQ5NRdCNXLUeKYmKa45aZQH1Lv496LI> [dostęp: 15.02.2023].

⁹ Tamże, s. 39.

¹⁰ A. Helman, dz. cyt.

¹¹ L. Mulvey, dz. cyt., s. 39.

(nie)świadomie z podyktowanym przez patriarchat percybowaniem.

Przed sezonem

Po filmie *Złoto dezertków* (1998) na Janusza Majewskiego spadła fala krytyki. O ile – według wspomnień twórcy – widowia pozytywnie odebrała dzieło, o tyle krytyka przyjęła je mniej entuzjastycznie. Zniechęciło to Majewskiego do profesji reżysera filmowego¹². *Postanowiłem się wycofać z zawodu, niektórzy mówili, że obraziłem się na film, ale to nie była prawda. Nie mogłem obrazić się na całe swoje życie*¹³ – wspominał. Niemniej artysta obserwował rozwijający się przemysł kinematograficzny. *Zobaczyłem – wspomina – że taki obrażony ton w recenzjach, który tak wziętem do siebie, to norma, zasada, a może moda, w każdym razie co chwila go gdzieś słyszę, zobaczyłem, że widowia radykalnie się zmieniła i ma inne oczekiwania (...)*¹⁴. Z uwagi na nieprzyjemne doświadczenia ze *Złotem dezertków* reżyser postanowił poświęcić się w owym czasie spektaklom telewizyjnym. Zrealizował *I dzięki Bogu!* (2002) oraz *Się komiczną* (2003). *Wyreżyserowałem też – pisze Majewski – w warszawskim teatrze Kwadrat dwa przedstawienia: Złodzieja Erica Chappela (2002) i Szczególną propozycję Pierre'a Sauvill'e'a (2004) (...)*¹⁵. Po sukcesach w sferze teatralnej zdecydował się na powrót do filmu fabularnego. Po siedmiu latach

nakręcił *Po sezonie*, które – jak wówczas twierdził – winno być jego ostatnim dziełem filmowym¹⁶.

Janusz Majewski powrócił do kinematografii na własnych zasadach. Zrealizował autorski film kameralny, pozostając w stylistyce teatralnej. W *Po sezonie* panuje zasada trzech jedności: miejsca, czasu i akcji. Majewski odpowiedzialny był za scenariusz, dialogi, reżyserię oraz scenografię. Produkcja finansowana była głównie we własnym zakresie. Autor otrzymał jedynie dotację z Ministerstwa Kultury, która pozwoliła na pokrycie kosztów zdjęć, transportu oraz ewentualnych usług zewnętrznych¹⁷. *Po sezonie* nakręcił w swoim prywatnym domu na Mazurach, z siedmioosobową obsadą, z pomocą najbliższych osób. Z Zofią Nasierowską (żoną) która była odpowiedzialna za dekorację wnętrza oraz z Anną Kwapińską (córką), autorką kostiumów. Reżyser tłumaczy: (...) *dałem do przeczytania scenariusz trójce wiodących aktorów, dla których (czy jak to się potocznie mówi: pod których) napisałem główne role, dałem też tekst moim bliskim i wieloletnim współpracownikom, operatorowi i kierownikowi produkcji i uzyskałem od nich wszystkich deklarację pracy na kredyt*¹⁸. Twórca zawarł z ekipą filmową umowy, które zakładały prawdopodobną – choć niepewną – wypłatę honorarium w przyszłości. *Okres zdjęciowy – jak wskazuje reżyser – musiał się zamknąć w piętnastu dniach, co oznaczało mordercze tempo i pracę czternaście godzin na dobę, a było możliwe tylko przy tak świetnych i*

¹²J. Majewski, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie, Warszawa 2006.

¹³Tamże, s. 385.

¹⁴Tamże.

¹⁵Tamże, s. 389.

¹⁶Tamże.

¹⁷Tamże.

¹⁸Tamże.

doświadczonych aktorach, profesjonalnej ekipie i precyzyjnym przygotowaniu produkcji¹⁹. W wywiadzie z Izą Głowacką, Majewski wyznał: *Drugi raz tak bym nie chciał realizować filmu*²⁰.

Po sezonie

Akcja filmu rozgrywa się w mazurskim pensjonacie po sezonie. Krzyżują się tam losy trzech kobiet w różnym wieku oraz Leona – mężczyzny po osiemdziesiątce. Właścicielka Rita (Ewa Wiśniewska) i pracująca u niej młoda Dasia (Małgorzata Socha) zajmują się przybytkiem. Natomiast Leon i trzydziestoletnia Emilia (Magdalena Cielecka) – lub Imelia, od wysyłania dużej ilości e-maili – przybywają do pensjonatu. Oboje szukają ucieczki od przygnębiającej na różne sposoby rzeczywistości. Rodzi się między nimi głębsza więź. Autoironia zaostrza apetyt na życie, co doprowadza do romansu. Łączy ich również myśl o schyłku życia. Emilia obawia się raka piersi, natomiast Leon nieuchronnej starości i przemijania. Nade wszystko Majewski tworzy jednak kino przyjemności – przede wszystkim wzrokowej – w akompaniamentie komediowych dialogów. Co sam podkreśla: *Gdybym chciał coś ogłosić światu, zostałbym kaznodzieją albo politykiem. A ja chciałem robić filmy dla przyjemności mojej i widza*²¹. Cała fabuła koncentruje się na różnego rodzaju relacjach damsko-męskich. Każda z kobiet na swój sposób adoruje Leona, który *nomen omen* ze swej natury jest

podrywaczem, doświadczonym w sferze związkowej. Reżyser zawarł w filmie wiele wątków biograficznych z życia Leona Niemczyka, na co może wskazywać choćby imię głównego bohatera. Pomysł na film zrodził się ze spotkania panów w Nowogardzie i towarzyszącej temu rozmowy na temat życiorysu aktora. *I z tych opowieści zrodził się scenariusz filmu »Po sezonie«*²² – wspomina Niemczyk. Scenariusz został przez reżysera wzbogacony i wydrukowany w formie książki. *Na pomysł, aby wydać go drukiem, wpadł Jacek Santorski i to mnie zmobilizowało, aby dodać scenariuszowi charakteru beletrystycznego. Rozszerzyłem go więc o opisy tego, czego na ekranie nie widać – o myśli, refleksje i wspomnienia Leona*²³. Zawartość publikacji stanowi zatem uzupełnienie filmu i w kontekście postrzegania kobiet jest o tyle istotne, że rozbudowuje subiektywizację głównego bohatera obecne już na ekranie.

Laura Mulvey powołuje się w swoim tekście na teorię psychoanalizy Freuda, która – upraszczając – zakłada, że mężczyzna postrzega kobietę jako nie-mężczyznę²⁴. Alicja Helman wyjaśnia: *Ta inność, widziana w kategoriach fizjologii, deprecjonuje kobietę jako istotę pozbawioną penisa, a więc atrybutu przewagi i władzy*²⁵, czego skutkiem jest lęk przed kastracją, mający charakter bardziej metaforyczny. Kobieta funkcjonuje jako płęć gorsza bowiem pozbawiona jest fallusa. Może jawić się także jako groźna, przyczyniając się do kastracji mężczyzny. Taki też jawi się obraz kobiet

¹⁹ Tamże, s. 390.

²⁰ I. Głowacka, *Wywiad z Januszem Majewskim. Kino czystej przyjemności*, „Metropol – Warszawa” 2006, nr 63, s. 20.

²¹ Tamże.

²² J. Majewski, *Po sezonie*, dz. cyt., s. 100.

²³ MD, *Po sezonie*, „Dziennik Polski” 2006, nr 76.

²⁴ L. Mulvey, dz. cyt., s. 41–42.

²⁵ A. Helman, dz. cyt.

u Janusza Majewskiego. Sam reżyser w jednym z wywiadów przyznał się do takiego postrzegania płci przeciwnej: *Moim zdaniem my, mężczyźni, jesteśmy tylko śmiesznymi kukiełkami poruszonymi przez kobiety. Natura dała im nad nami przewagę, a one, korzystając z niej, tworzą sieć, w którą my się wplątujemy*²⁶. W *Po sezonie* Janusz Majewski zaczyna od przedstawienia kobiety jako „innej” w sposób dosłowny, choćby w warstwie dialogowej. W scenie, gdy Emilia i Leon siedzą przy rozpalonym kominku, mężczyzna mówi: *Kiedy człowiek jest młody, nie zna kobiet, nie umie z nimi rozmawiać. Nie docenia ich. Nie potrafi zafascynować się ich innością*²⁷. W kontekście „kastracji” należy zwrócić uwagę na relację Leona i Emilii. Kobieta początkowo nie wzbudza romantycznego zainteresowania mężczyzny. Nie jest dla niego atrakcyjna. Jak wskazuje opis w książce – była wręcz aseksualna. *Leon, który przywykł segregować i oceniać kobiety pod kątem ich atrakcyjności seksualnej, co niekoniecznie pokrywało się z ich urodą, a prawie nigdy z osobowością, tu z miejsca zawyrokował, że ma do czynienia z jakimś aseksualnym tworzynem, i to być może niebezpiecznym*²⁸. Brak seksualnego pociągu do Emilii, Leon utożsamiał z jej homoseksualizmem lub feminizmem. *Miała wyraz nieprzystępnej, wręcz odpychającej, odgradzającej się od otoczenia i wyniosłej. Ale także jakby cierpiącej. Może z powodu choroby, skoro zażywała leki? A może tylko*

*programową niechęcią odnosiła się do nowych znajomości? Albo co gorsza, nie cierpiała mężczyźni? Może lesbijka? Nie, to jasne: feministka!*²⁹. Jej kobiecość nie jest też specjalnie eksponowana na ekranie. Jednak najistotniejsze – zdaje się – przejęcie przez Emilii roli Leona. Jest on kreowany na donżuana. Opowiada rezydentkom o swoich licznych miłosnych przygodach. Kobiety traktuje i postrzega przedmiotowo. Emilia wytrąca Leona z jego przekonania o przewadze i wyższości pokazując, że być może przez swój wiek przestał być osobą dominującą. Znamienna jest scena, w której bohaterowie tańczą tango. Leon wówczas proponuje kobiecie, by poszli do jego pokoju. Emilia odmawia, jednocześnie zapraszając go do siebie. „Kastracja” dokonuje się w pełni, gdy to ona wyjeżdża, porzucając Leona. Podczas ich romansu szukała u niego wsparcia z powodu podejrzenia raka piersi. Gdy ich relacja znajduje rozwiązanie, znika również widmo choroby. Leon przestaje być jej potrzebny i kobieta go porzuca. Jak pisze Mulvey: *Zgodnie z zasadami panującej ideologii i ukrytych za nią struktur psychicznych postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego*³⁰.

W *Po sezonie* wyraźnie dostrzegalne jest także fragmentaryczne ukazanie ciała kobiety. Zbliżenia i detale na cechy kobiecości stanowią fetyszycację owej płci i jej uprzedmiotowienie³¹. Jak podkreśla Alicja Helman: *Wyeksponowanie oczu (kuszące spojrzenie wampa), bujnych włosów,*

²⁶ Brak autora, „Po sezonie”: *Film prowokujący i trochę nieprawdopodobny*,

<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/po-sezonie-film-prowokujacy-i-troche-nieprawdopodobny/150x90p> [dostęp: 14.02.2023].

²⁷ Cytat z filmu *Po sezonie* (reż. J. Majewski, 2006).

²⁸ J. Majewski, *Po sezonie*, dz. cyt., s. 21.

²⁹ Tamże.

³⁰ L. Mulvey, dz. cyt., s. 40.

³¹ Tamże, s. 41–42.

podkreślenie bioder i piersi, odstąpienie nóg czyni z nich przedmioty seksualne, „wystawione”, by można je było podziwiać jak w witrynie sklepu³². Dotyczy to głównie najmłodszej rezydentki pensjonatu. Już pierwszego dnia pobytu mężczyzny w pensjonacie, o poranku Dasia przynosi mu śniadanie. Dziewczyna wchodzi na krzesło, by sięgnąć po rozkładany stolik. Z pozycji Leona jej nogi, odstąpięte aż do zgrabnych pośladków, wyglądały imponująco. Jeżeli miała na sobie majtki to bardzo skąpe³³. Wzrok zaspanego mężczyzny – widza – kieruje się od nóg Dasi, ku górze, co kamera ukazuje pionowym ruchem wzdłuż osi. W tej samej sekwencji następuje również subiektywizacja na biust schylającej się Dasi. Sugestywny opis owej sceny znajduje się w książce: *Kiedy się pochyliła, ujrzął jej piersi pełne, ściśnięte stanikiem, z ciasną szparą między dwiema półkulami, w którą nurkowała bozia na srebrnym łańcuszku*³⁴. Kolejny tego typu zabieg ma miejsce, gdy Leon otwiera butelkę szampana podczas uroczystej kolacji z trzema kobietami, a wystrzelony korek ląduje w biuście Dasi, na którym zatrzymuje się kamera. Nieco inaczej zobrazowano zainteresowanie cielesnością dziewczyny podczas obiadu Leona i Emilii. Mężczyzna prosi ją o przyniesienie białego wina. *Dasia ruszyła, Leon zmierzył obwód jej bioder wzrokiem, w którym zatliła się iskierka zainteresowania dziewczęcą figurą, a może tylko nawyk starego znawcy*³⁵. Tym razem gest mężczyzny zasugerowany jest poprzez

sportretowanie i montażowe zestawienie jego spojrzenia na Dasię oraz kpiącego wzroku Emilii w jego kierunku. Natomiast całe nagie ciało młodej dziewczyny zostaje bezpardonowo pokazane Leonowi – widzowi – w scenie kąpeli. Początkowo tylko zza zaporowanej szyby. Jednak, gdy ujawnia się obecność mężczyzny, Dasia w popłochu ucieka z wanny. Wówczas kamera pokazuje jej ciało bez żadnego zapośredniczenia. Objawia się w tej scenie także voyeurystyczny wymiar dzieła. Bowiem mężczyzna podgląda Dasię przez okno. Podglądactwo i kąpiel pełnią w ogóle istotną rolę w *Po sezonie*. Mycie się stanowi z kolei główny wątek seksualizacji Emilii. Leon kilkakrotnie podsłuchuje kobietę biorącą prysznic za ścianą. Ta z kolei ukazana jest w skąpej bieliźnie, co Leonowi nie zostaje zademonstrowane wprost lub zachodzi w jego wyobraźni. *Przyłożył do niej ucho i pilnie łowił każdy dźwięk dobiegający z łazienki. Wyobrażał sobie, że jego sąsiadka Imelia – cóż to za dziwaczne imię? – krząta się tam w bieliźnie i za chwilę zacznie się rozbierać*³⁶. Coś co w filmie nie wybrzmiewa, a co tłumaczy książka to psychologiczne motywacje Leona i korzenie tych zachowań. Mężczyzna będąc jeszcze dzieckiem podsłuchiwał i podglądał swoją kuzynkę biorącą kąpiel³⁷. Voyeurystyczny nawyk pozostał z nim – jak wynika z powyższego – do późnej starości. Podglądanie Emilii towarzyszy widzom od wprowadzenia bohaterki na ekran. Leon obserwuje kobietę najpierw z okna, później podczas spaceru przez lornetkę. *Popatrzył przez lornetkę i rozpoznał młodą*

³² A. Helman, dz. cyt.

³³ J. Majewski, *Po sezonie*, dz. cyt., s. 15.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 26.

³⁶ Tamże, s. 22.

³⁷ Tamże, s. 22-23.

właścicielkę toyoty, którą rano obserwował przez okno. Zboczył z drogi i starając się, aby go nie zobaczyła, dotarł do kępy krzaków blisko plaży. Stąd widział ją już bardzo dobrze, a przez lornetkę nawet szczegóły jej twarzy³⁸. W filmie obserwacja kobiety pokazana jest wielokrotnie z perspektywy pierwszej osoby, z nałożoną na obraz ramką wizerza lornetki. Warto zaznaczyć, że fascynacja ciałem Dasi znika dopiero, gdy mężczyzna zaczyna budować głębszą relację z Emilią. Niemniej obie kobiety zostają uprzedmiotowione, choć odbywa się to na różnych płaszczyznach.

Konkluzja

W ramach podsumowania należy zwrócić uwagę na prasowy odbiór filmu. Zwłaszcza przez żeńską część widowni. Recenzencka perspektywa kobiet stanowi 26% ze zgromadzonych 50 tekstów krytycznych. Jak się okazuje, recenzje były niejednoznaczne. Przyjmowano różne strategie deprecjacji lub aprecjacji *Po sezonie*³⁹ co oznacza, że nie każdy odczuwał wspomnianą przyjemność wzrokową, mimo obecności roznegliżowanych kobiet-obrazów. Barbara Hollender nie odniosła się do wizerunku płci żeńskiej w obrazie Janusza

Majewskiego, pisała natomiast niepocholebnie o Leonie Niemczyku i samym reżyserze. *Po dwóch dniach znajomości i jednym spacerze (!) jurny osiemdziesięcioletek wciąga młodą kobietę do łóżka. Zamiast magii i tęsknoty mamy obleśną dosłowność, na dodatek okraszoną ekshibicjonistycznymi wynurzeniami aktora Leona Niemczyka, któremu już widać zabrakło łamów brukowców do opowieści o sześciu żonach i teraz – na życzenie reżysera – te same historie z własnego intymnego życia upublicznia na ekranie, użyczając ich głównemu bohaterowi⁴⁰. W kwestii irracjonalnego – z perspektywy recenzentek – romansu Leona i Emilii wypowiadała się także Katarzyna Długosz: *Trochę tylko trudno uwierzyć we wzajemną fascynację Emilii i Leona – tutaj zabrakło jakiejś iskry⁴¹. Podobnie pisała Renata Sas: *Trudno uwierzyć w dosadność przypadkowego związku, na jaką zdecydował się reżyser⁴². Z kolei Maria Malatyńska w swoim tekście nazwała romans prowokacyjnym wydarzeniem miłosnym: *Wydarzenie, i do tego miłosne, jest prowokacyjne, ale i ironiczne, bo przynajmniej dla jednej strony prowokacja jest niespodziewanym uśmiechem losu⁴³. Bardziej pozytywnie do całokształtu produkcji odnosiła się w swojej krótkiej recenzji – opublikowanej obok przeprowadzonego z reżyserem wywiadu – Katarzyna Pachelska stwierdzając: *Niespiesznie opowiadany, nie epatujący golizną, skłania do*****

³⁸ Tamże, s. 20.

³⁹ Męska część krytyki filmowej również była spolaryzowana. R. Wilkosz, *Czar Leona*, „Super Express” 2006, nr 77, pisał: *Lecz wydarzenia, których uczestnikiem jest tak ciekawie pomyślany bohater, są zbyt łatwe do przewidzenia, a postaci otaczających kobiet tylko początkowo intrygują, by za moment popaść w banał. P. T. Felis, *Po sezonie*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 77, wspominał z kolei o nieprzychylnym przyjęciu filmu Majewskiego na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni: *Na festiwalu w Gdyni pomysł scen erotycznych między Magdaleną Cielecką a Leonem Niemczykiem wydał się niektórym perwersyjny. Innego zdania był np. P. Kletowski, *Po sezonie*, „Arte” 2006, nr 4: (...) to naprawdę świetnie zrobiony i zagrany film, emanujący niepowtarzalną atmosferą jak z prozy Iwaszkiewicza.**

⁴⁰ B. Hollender, *Złoty starego playboya*, „Rzeczpospolita” 2006, nr 77.

⁴¹ K. Długosz, *Po sezonie. Bezbarwny film*, „Przegląd” 2006, nr 13.

⁴² R. Sas, *Trzy na jednego*, „Express Ilustrowany” 2006, nr 79.

⁴³ M. Malatyńska, *Po sezonie*, „Gazeta Krakowska” 2006, nr 84.

zadumy⁴⁴. Zaś kwestię nagości nieco inaczej ujęła Anna Janiak: *Na swój sposób troszczy się o to również głupiutka kelnerka (Małgorzata Socha) – pokazuje dekolt i wypina pupę, prężąc się przy tym jak kotka⁴⁵*. W podobnym tonie pisała Renata Sas: *W pensjonacie jest jeszcze młodziutka pokojówka (Małgorzata Socha), którą bawi zainteresowanie starszego jegomościa i bezinteresownie kusi go swoimi wdziękami⁴⁶*. Jak wynika z zacytowanych recenzji, żeńska publiczność w większości zaakceptowała narzuconą patriarchalną perspektywę. Percepcja głównego bohatera została zespolona ze spojrzeniem widza. Jak podkreślała Laura Mulvey: *Kobieta gra w ramach opowiadania, wzrok widza i wzrok mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku, nie burząc prawdopodobieństwa narracji⁴⁷*. Potwierdzają to zwłaszcza opinie na temat wizerunku Dasi. Dziewczyna nawet w oczach innych, oglądających ją na ekranie kobiet, nie stanowi autonomicznej jednostki, która choćby z racji młodego wieku może pozwolić sobie na noszenie krótkich spódniczek. Postrzegana jest jako kusicielka. Definiowana jest wyłącznie w kontekście istnienia mężczyzny. Owa sytuacja nie jest odosobnionym przypadkiem, bowiem taką tendencję aprobowania kobiety jako obrazu zauważyła także Alicja Helman pisząc o wizerunku Marleny Dietrich: *Ostatecznie jednak na ekranie triumfuje wielka miłość i bezgraniczne poświęcenie, a na widowni leją się łzy. Kobiety zdają*

się chętnie akceptować wizerunki, które podsuwa im kino, wierzą, iż fetyszystyczne obrazy są nimi samymi, a one tymi obrazami. Są przecież takie piękne...⁴⁸. W *Po sezonie* patriarchalna perspektywa również triumfuje.

Jak wynika z powyższego wywodu *Po sezonie* spełnia większość założeń teoretycznych jakie Laura Mulvey wysnuła wobec patriarchalnego kina hollywoodzkiego. Kobiety jawią się u Janusza Majewskiego jako obrazy, poddane fetysyzacji i seksualizacji. Istnieją wyłącznie jako „inny” płci męskiej i są jej podporządkowane. Stanowią uosobienie lęku mężczyzn przed kobietą dominacją i metaforyczną „kastacją”. Na ich uprzedmiotowieniu jednoczy się wzrok widza i ekranowego mężczyzny. Istotną rolę odgrywa tu także wszechobecna przyjemność z podglądania kobiecego ciała. Film Janusza Majewskiego nie został w pełni odczytany w chwili premiery, gdyż uwagę skupiono głównie na aspektach miłosnych i wiekowych. Współczesna reinterpretacja dzieła ujawnia tkwiącą w filmie wielość znaczeń. Refleksja jest taka, by problematykę feministyczną eksplorować, bowiem nie tylko *Po sezonie* przejawia aktywną rolę męskiego spojrzenia.

⁴⁴ K. Pachelska, *Kameralny film o miłości niemożliwej*, „Dziennik Zachodni” 2006, nr 82.

⁴⁵ A. Janiak, *Na pociechę starszym panom*, „Fakt” 2006, nr 76.

⁴⁶ R. Sas, dz. cyt.

⁴⁷ L. Mulvey, dz. cyt., s. 39.

⁴⁸ A. Helman, dz. cyt.