

Kobieta samotna – o sferach doświadczania alienacji w filmie Agnieszki Holland

Zrealizowany w 1981 roku przez Agnieszkę Holland film telewizyjny zatytułowany *Kobieta samotna* nie został przez cenzurę dopuszczony do dystrybucji, gdyż zbyt radykalnie ukazywał realia społeczne przełomu lat 70. i 80., a kontekst społeczny w owym czasie (tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego) ściśle wiązał się z sytuacją polityczną. Film miał swoją premierę dopiero w 1987 roku¹. Uwarunkowania te łączą się z dwojakim odczytywaniem *Kobiety samotnej*: w odniesieniu do polityczno-społecznej rzeczywistości PRL-u wspomnianej epoki, jako jej zapisu demaskującego szarość, brzydotę, beznadzieję egzystencji w komunistycznym systemie oraz w odniesieniu do twórczości Agnieszki Holland (w której jest on rozpatrywany jako kontynuacja spojrzenia na prowincję i na tzw. nieprzedstawioną rzeczywistość w kinie moralnego niepokoju, ale też jako film przełomowy, gdyż to ostatni obraz filmowy nakręcony w Polsce przed emigracją reżyserki i etapem realizowania przez nią produkcji zagranicą aż do roku 1989)².

¹ Film nagrodzono w 1988 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni – Nagroda Specjalna Jury oraz nagrody za główną rolę kobiecą i męską. Premiera wersji integralnej (z fragmentami usuniętymi przez cenzurę) w TV Polonia w 1999 roku.

² Agnieszka Holland – polska reżyserka i scenarzystka filmowa. W latach 1972-1981 była członkiem Zespołu Filmowego „X”. Zajmowała się także reżyserią teatralną i tłumaczeniami z języka czeskiego. Od roku 1981 mieszka i pracuje także w Europie Zachodniej i USA. Członek Polskiej Akademii Filmowej (jej prezydent w latach 2008-2012). Członek Europejskiej Akademii Filmowej (od 2014 roku przewodnicząca jej zarządu). Monografie poświęcone twórczości Agnieszki Holland: S. Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wrocław 2001; M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000; B. Koenig, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, New York 1988; K. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, Warszawa 2009 (książka zawiera bogatą bibliografię dotyczącą twórczości reżyserki); E. Ostrowska, *Agnieszka Holland*, New York, 2006; *Twarze Agnieszki Holland. Polska, Europa, Świat: Faces of Agnieszka Holland. Poland, Europe, the World*, red. K. Zamysłowska, M. Kuźmicki, Łódź 2013; S. Zawisliński, M. Parowski, J. Uszyński, *Reżyseria: Agnieszka Holland*, Warszawa 1995. Recenzje i artykuły na temat filmu *Kobieta samotna*:

Główny, tytułowy problem i bohaterka filmu nikną jednak, gdy rozpatruje się *Kobietę samotną* w obu wspomnianych perspektywach. To nie naturalizm, turpizm i polityka jest istotą tej filmowej opowieści, ale wyrażające się poprzez nią pragnienie zbliżenia się do prawdy o egzystencjalnej samotności ludzkiej istoty. Próba rozważenia jej źródeł i rozmiaru prowadzi do tezy, że stosunek reżyserki do ukazywanej na ekranie rzeczywistości i do postaci nacechowany jest etycznie, a ponadto daje ona w przywoływanym filmowym obrazie świadectwo poszukiwania kontrpunktu doświadczenia metafizycznego dla tragicznego człowieczego losu. Wszelkie formy ludzkiej wspólnoty w świecie przedstawionym *Kobiety samotnej* rozpadają się, czemu towarzyszą również procesy zubożenia jednych na artykułowane przez drugich dopominanie się o wartości. Holland, poprzez kreacje bohaterów spychanych na margines społecznego życia – Ireny i Jacka, daje dowód głębokiego namysłu nad człowieczeństwem tych postaci, z jego słabościami, wadami, marzeniami i pragnieniem godnego, pełnego sensu życia. *Kobieta samotna* obrazuje jednak przede wszystkim porażki ponoszone przez główną bohaterkę w jej usilnym poszukiwaniu więzi z drugim człowiekiem. Trafnie zauważała więc Mariola Jankun-Dopartowa, że: „Film o biednej listonoszce znacznie wykracza poza ramy kina dokumentującego nędzę krajów komunistycznych i brak perspektyw dla uczciwego człowieka”³.

Fabuła *Kobiety samotnej* wymyka się z ograniczeń wynikających z konwencji reportażu o społeczno-ekonomicznych warunkach życia przedstawicieli klasy robotniczej, jak i z sentymentalno romansowo-sensacyjnej opowieści o parze niešťęśliwych kochanków. Grana przez Marię Chwalibóg Irena to niemłoda samotna matka, która żyje w bardzo trudnych materialnie warunkach; ciężko pracuje jako listonoszka w jednej z dzielnic Wrocławia, usiłując utrzymać kilkuletniego synka Bogusia i siebie. Mieszka ona pod miastem w niewielkim, zapuszczonym pomieszczeniu, które przypomina domek dróżnika. Irena otrzymała to lokum i swój rejon doręczycielski dzięki zapisaniu się do PZPR. Nie może ona jednak w swym skromnym mieszkaniu czuć się bezpiecznie, bo sąsiad alkoholik zastrasza ją, uprzykrza życie, usiłując przejąć zamieszkiwane przez nią pomieszczenie.

K. Demidowicz, *Prowincjonalni i samotni*, „Film” nr 4/1999, s. 126-127; Ł. Maciejewski, *Agnieszka Holland*, „Machina” nr 31/2008, s. 124; E. Ostrowska, *Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17/1997, s. 131-140; B. Sęczkowska, *Obraz kobiety w polskim filmie fabularnym lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Powiększenie” nr 1-2/1991, s. 107-114; O. Sobański, *Krzyk nad przepaścią*, „Film” nr 42/1987, s. 8; J. Wróblewski, *Kamienny świat*, „Kino” nr 6/1989, s. 7-9. Zob. też D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych zagadnień z poetyki i etyki*, Poznań 2004; Cz. Dondziło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985; M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990; T. Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

³ M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., s. 159.

Irena boryka się z wieloma przeciwnościami losu, nie ma wsparcia od rodziny, ani w pracy (szef i koleżanki chcą odebrać jej rejon doręczycielski). Samotna matka nie znajduje też sprawiedliwości w PRL-owskich instytucjach władzy. Jako kobietę z nieślubnym dzieckiem dotyka ją również ostracyzm ze strony krewnych. Momentem, który wydaje się przełomowym w jej ponurej egzystencji jest przypadkowe spotkanie młodszego od niej Jacka – kalekiego rencisty, granego przez Bogusława Lindę. Wydaje się, że pomiędzy parą społecznych odrzutków może zawiązać się uczucie. Ich związek zakończy się jednak dramatycznie. Irena defrauduje pieniądze, chcąc spełnić pragnienie Jacka wyjazdu na Zachód. Pozostawiając dziecko w domu dziecka wyrusza ona z nim w kierunku granicy zakupionym dzięki przywłaszczonym środkom starym autem, a po wypadku samochodowym jakiemu ulegają przyznaje się ukochanemu do kradzieży. Poproszony przez Irenę o ulżenie i uwolnienie jej od trosk epileptyk Jacek reaguje desperackim niezrozumiałym gestem i dusi śpiącą kochankę. Po kulminacyjnej scenie zabójstwa następują dwa zakończenia. W pierwszym z nich Jacek z walizką markującą bombę wkracza do amerykańskiej ambasady, żądając azylu i zostaje jako szalenciec ujęty przez milicję. Drugim zwieńczeniem fabuły (swoistym *post scriptum*) jest sekwencja rozgrywająca się na dziedzińcu domu dziecka. Przedstawiono w niej przy użyciu animacji postać lecącej Ireny-aniola, która rzuca synkowi list, a z offu dobiega głos Bogusia, który relacjonuje to zdarzenie i odczytuje list mamy: „Kochany synku, bądź grzeczny. Ja już niedługo wrócę po Ciebie i będziemy zawsze razem w naszym domku”⁴. Film kończy ujęcie wpatrzonego w kamerę chłopca, który stoi za siatką ogrodzenia.

Animowany epilog jest kluczem, który pozwala na rozszerzenie pola interpretacji *Kobiety samotnej*. Należy podkreślić, że film zrealizowany został techniką niemal paradokumentalną, w sposób prosty, ascetyczny. Skupiony na codziennym wymiarze rzeczywistości, oddaje on sierniężność, surowość życia na PRL-owskiej prowincji. Jednak w ten *voyerystyczny* obraz wkrada się uzasadniony w pewien sposób fabularnie, ale zarazem całkowicie irracjonalny element – fantazji dziecięcej (który będzie następnie powracał w kinie Agnieszki Holland⁵). Objawia się on pierwszy raz w sekwencji, w której obdarzony bujną wyobraźnią synek Ireny bawi się w żołnierza – oswobodziciela, zabijającego dręczących jego mamę wrogów – sąsiadów. Upodlająca egzystencja bohaterów filmu, która zbliża się niemal do szaleństwa (Irena i Jacek jadą w stronę granicy nie mając ani paszportów, ani wiz)⁶, zostaje więc przez zabieg kontrapunktu

⁴ Zapis wg ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵ Np. *Tajemniczy ogród*; *Olivier, Olivier*; *Trzeci cud*. Obecność tego czynnika podkreśla też Katarzyna Mąka-Malatyńska. Zob. K. Mąka-Malatyńska, dz. cyt., s. 128 i 138.

⁶ Zob. *Ludzie na huśtawce. Migracje między peryferiami Polski i Zachodu*, red. E. Jaźwińska, M. Okólski, Warszawa 2001; D. Stola, *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949-1989*, Warszawa 2010.

czynnika irracjonalnego przeniesiona w inną, odmienną formułę opowieści – w inny porządek narracji. Ta strategia pozwala w finale na wyzwolenie swoistego elementu pocieszenia i zasygnalizowanie przesłania dotyczącego ocalenia człowieczeństwa w wymiarze metafizycznym⁷.

Element dziecięcej fantazji, powracający jako motywacja animowanego epilogu, pozwala w pewnym sensie rozbroić przygnębiającą, warunkowaną społecznym determinizmem czarną wizję świata, w którym przyszło żyć tytułowej bohaterce. Daje on efekt złagodzenia wrażenia, że u podłoża opowieści o losach Ireny leży przekonanie (teza?) o złej naturze ludzkiej (które może budzić skojarzenia z motywacją filmowych bohaterów Michaela Haneke). Bohaterka osadzona jest w środowisku, w którym brak jakichkolwiek przejawów serdeczności, życzliwości, odruchów wsparcia dla drugiego człowieka. Nasuwa się wniosek, że wobec stosunków międzyludzkich zarysowanych tak, iż dominuje w nich interesowność, egoizm, wszyscy wydają się wrogami czy konkurentami, samotność głównej bohaterki jest zupełnie naturalną postawą. Niemal każdy z kontaktów Ireny z innymi zobrazowany jest w sposób wydobywający pierwiastek zła; nie demonicznego, ale takiego, które przejawia się w opresji wobec słabszego⁸. Kobięca samotność filmowej listonoszki rysuje się więc w tym kontekście jako jeszcze bardziej drastyczna, gdyż nie stanowi formy osobistej niezgody na reguły obowiązujące w świecie przedstawionym – swoistej świadomej dezercji z rzeczywistości i wpisanych w nią układów, ale jest wynikiem zaszczucia, przemocy i pogardy innych wobec tytułowej bohaterki, istoty słabszej i bezradnej⁹.

Życie Ireny, nad którym wisi fatum, ukazano jako pasmo nieszczęść, aż po jego dramatyczny finał. Katarzyna Mąka-Malatyńska zwraca uwagę, że akt zabójstwa upodabnia film do klasycznej tragedii¹⁰. Śmierć Ireny zobrazowana została jako apogeum dotykających tę bohaterkę brutalnych procesów swoistego odpodmiotowienia, odzierania z własnego ja (od ideologicznej indoktrynacji,

⁷ Katarzyna Mąka-Malatyńska pisze o sposobach wprowadzania w twórczości Agnieszki Holland „metafizycznego światła” w rozdziale swej monografii zatytułowanym *Od poetyki do metafizyki* (Tejże, dz. cyt., s. 128).

⁸ Zob. M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., s. 162.

⁹ Należy podkreślić, że w środowisku polskich reżyserów filmowych zdominowanym przez mężczyzn w latach 70. i 80. ważną indywidualnością kobiecą oprócz Agnieszki Holland była również Barbara Sass. Jednak ich twórczości nie można sprowadzić do szukania wspólnych punktów odniesienia pod względem ideowym jak i stylistycznym. Barbara Sass, której w roku 2000 na Fefe Film Festiwal w Skierniewicach przyznano tytuł „Wielki Fefe” za tworzenie tzw. kina kobiecego, w latach 80. nakręciła swoistą trylogię – *Bez miłości* (1980), *Debiutantka* (1981), *Krzyk* (1982). Główną bohaterką każdego z tych filmów była współczesna młoda kobieta grana przez Dorotę Stalińską. W odróżnieniu od protagonistki z filmu *Kobieta samotna* Agnieszki Holland bohaterki Barbary Sass to silne, energiczne, niekiedy cyniczne, wchodzące w otwartą konfrontację ze światem kobiety, które radykalnie dążą do spełnienia.

¹⁰ Zob. K. Mąka-Malatyńska, dz. cyt., s. 89.

przez materialną i społeczną degradację jej egzystencji, po przejawy fizycznej i psychicznej przemocy w rodzinie i relacjach intymnych). Tytułowa kobieta samotna umiera z twarzą zasłoniętą poduszką; w akcie agresji skierowanym przeciwko bezbronnemu ciału Irenej odbierany jest wraz z życiem w symboliczny sposób także ślad jej podmiotowego istnienia – ludzkie oblicze. Metafora twarzy i związana z nią kwestia wykraczania poza siebie i spotkania z Drugim, które żąda wzajemności, odpowiedzialności jest kluczowa dla poglądów filozoficznych (filozofii dialogu) Emmanuela Lévinasa; w jego refleksji spotkanie twarzą w twarz otwiera wymiar etyczny, który wyprowadzony zostaje z wezwania Innego: „Nie zabijaj”¹¹. Kontekst refleksji Lévinasa uzmysławia, iż dramatyczny finał relacji Irenej i Jacka odśłania także zaznaczający się w świecie przedstawionym dramatyczny brak uznania dla „Ja” Irenej, dla jej Twarzy i wezwania do rozmowy, do odpowiedzi w rozumieniu autora *Całości i nieskończoności*.

Zobrazowana w *Kobiece samotnej* alienacja głównej bohaterki wiąże się ściśle z diagnozą braku aksjologicznego, metafizycznego rdzenia, która dotyczy jednak, co należy podkreślić, w takim samym stopniu rzeczywistości przedstawionej, co i samej protagonistki filmu¹². Totalitarny aksjologiczny chaos, procesy zamazywania hierarchii wartości w świecie przedstawionym stanowią tło dla indywidualnego portretu samotnej matki. Duchowa pustka, wyjąłowanie egzystencji Irenej konfrontowane jest z nikłym, niejasnym pragnieniem wartości i ładu rodzącym się w niej. Ostatecznie jednak owo łaknienie lokowane jest przez główną bohaterkę i skoncentrowane w sferze materialnej, wywołującej w niej tylko frustrację i nie dającej spełnienia. Dlatego też anarchiczny gest wobec rzeczywistości i jej reguł – kradzież i ucieczka z ukochanym w nieznaną nie zaowocuje jakąś formą utopijnej sprawiedliwości (dobro w życiu Irenej nie zwycięża)¹³. Tylko śmierć może przynieść uwolnienie się bohaterki z siideł prześladowającego ją zła i niesprawiedliwości, a tym samym odśłonić metafizyczny i aksjologiczny horyzont, choćby w formule dziecięcej fantazji o harmonii w ponaddoczesnym wymiarze.

* * *

Agnieszka Holland prezentuje egzystencję Irenej i stara się ukazać jej tytułowy stan w różnych aspektach. Rozpatruje kondycję samotnej kobiety w odniesieniu

¹¹ E. Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 9. Zob. też tegoż, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002; tegoż, *Etyka i nieskończoność. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991.

¹² Mariola Jankun-Dopartowa zwraca uwagę w tym kontekście na typową zarówno dla totalitaryzmu jak i kultury masowej oscylację wokół „wydartego centrum aksjologicznego i metafizycznego”. (Tejże, dz. cyt., s. 162).

¹³ Można to interpretować w odniesieniu także do plebejskiego etosu szukania sprawiedliwości i ładu, podszytego zarówno religijną wiarą jak i komunistycznymi mitami. Zob. tamże, s. 167.

do kilku typów relacji – relacji społecznych, rodzinnych, intymnych, do więzi z dzieckiem, a także w nawiązaniu do zarysowanej subtelnie postawy protagonistki wobec transcendencji (do sfery religijnej). Wyrazisty kontekst społeczno-polityczny filmu uzmysławia widzowi, że to system komunistyczny generuje upośledzenie pozycji samotnej matki, reprezentantki środowiska robotniczego¹⁴. Jest w tym ujęciu jeszcze ślad estymy z jaką kino moralnego niepokoju traktowało prostego człowieka, ale zarazem reżyserka nie buduje hagiograficznej wizji głównej bohaterki¹⁵. Zaznacza się natomiast bardzo wyraźnie w kreacji Ireny element niewiedzy, śladu ideologicznej indoktrynacji, słabej orientacji czy wręcz braku osobistego zainteresowania istotą toczącego się wokół sporu o Wolność, który ona wydaje się rozumieć jako spór o prawo do samochodu (np. małego Fiata) i mieszkanie w spółdzielni; co zapewne było reprezentatywne dla dużej części ówczesnego społeczeństwa¹⁶. Ireną, jako obywatelką szukającą sprawiedliwości w partii, kieruje wyobrażenie, że jest wykluczona z sieci społecznych

¹⁴ Pragnę podkreślić, że liczne są publikacje historyków zawierające dane dotyczące warunków bytowych rodzin robotniczych i mechanizmów korupcyjnych w PRL w l. 70 i 80. Zob. D. Jarosz, *Peierelowskie drogi do mieszkania w latach siedemdziesiątych XX wieku (zarys problemu)*, [w:] *Życie codzienne w PRL*, red. G. Miernik, S. Piątkowski, Radom-Starachowice 2006, s. 169-198; M. Jastrząb, *Polityka kształtowania cen dóbr konsumpcyjnych w Polsce Ludowej – wybrane zagadnienia*, [w:] *PRL. Trwanie i zmiana*, red. D. Stola, M. Zaremba, Warszawa 2003, s. 234-247; K. Madej, *Siermiężna i dolarowa – korupcja w PRL w latach 1956-1980*, [w:] *PRL. Trwanie i zmiana*, dz. cyt., s. 259-279; M. Mazurek, *Spółeczeństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945-1989*, Gdańsk 2010; *Socjalizm w życiu powszednim: dyktatura a społeczeństwo NRD i PRL*, red. S. Kott, M. Kula, T. Lindenber, Warszawa 2006. Natomiast problematyka związana z pozycją społeczną i zawodową kobiet oraz z fasadowością ruchu feministycznego w PRL-u podejmowana jest przez badaczy w kontekście przede wszystkim dwóch epok – stalinowskiej i stanu wojennego. Zob. M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2015; D. Jarosz, *Kobiety a praca zawodowa w Polsce w latach 1944-1956 (główne problemy w świetle nowych badań źródłowych)*, [w:] *Kobieta i praca*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 2000; s. 217-244; D. Jarosz, *Idee, programy i realia: funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej 1945-1957*, [w:] *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, t. II, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2009, s. 307-330; D. Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948-1956*, Warszawa 2000 (Roz. III, *Kwestia kobieca w Polsce stalinowskiej*); N. Jarska, *Obchody dnia kobiet w Polsce Ludowej 1945-1989*, „*Dzieje Najnowsze*” nr 4/2010, s. 15-28; N. Jarska, *Stalinizm i kobiety*, „*Mówią Wieki*” nr 3/2013, s. 15-19; E. Kondratowicz, *Być jak narodowy sztandar. Kobiety i Solidarność*, Warszawa 2013; E. Kondratowicz, *Szminka na sztandarze*, Warszawa 2001; M. Maciejewska, *Aborcja w PRL-u. Ustawa o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży z 1956 r. w kontekście feministycznym*, [w:] *PRL bez uprzedzeń*, red. J. Majmurek, P. Szumlewicz, Warszawa 2010, s. 167-184; M. Trawińska, *Współczesne polskie feministki o możliwościach upamiętnienia kobiet w okresie PRL-u*, [w:] *PRL bez uprzedzeń*, dz. cyt., s. 185-196.

¹⁵ Zob. M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., s. 156.

¹⁶ Zob. M. Brodala, A. Lisiecka, T. Ruzikowski, *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*, Warszawa 2001; A. Leszczyński, *Anatomia protestu. Strajki robotnicze w Olsztynie, Sosnowcu i Żyrardowie, sierpień – listopad 1980*, Warszawa 2006; M. Mazur, *O człowieku tendencyjnym. Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944-1956*, Lublin 2009.

układów, interesów¹⁷. Dlatego tytułowa bohaterka, utyskująca na swój ciężki los, niezdolna do wyjścia poza schemat myślenia w kategoriach materialnych, wymija obojętnie ludzi z transparentem, na którym widnieje napis Wolność. Reżyserka prowokacyjnie konfrontuje w tej scenie szarą, biedną egzystencję samotnej matki zmagającej się z różnymi osobistymi „demonami” (np. wspomnieniami upokorzeń i fizycznej przemocy w rodzinie) z hasłem Wolność i zmusza do zastanowienia, czy istnieje jakaś przestrzeń, w której bohaterka może czuć się wolna i jakie jest jej rozumienie tej kategorii. Holland wyostrza zarazem wrażenie osaczenia i bezradności tytułowej postaci przez elementy świata przedstawionego, które służą budowaniu generalnej metafory zniewolenia, więziennej egzystencji w komunistycznym systemie (obraz więźniów kładących tory kolejowe; scena przeszukania mieszkania opozycjonisty przez SB, którego Irena jest mimowolnym i dość obojętnym świadkiem)¹⁸.

Sferą, która zdecydowanie determinuje jednak konstrukcję tytułowej bohaterki jest rodzina – a dokładnie „piekło rodzinne”¹⁹. Irena, bita jako dziewczynka przez ojca sadystę, jako młoda kobieta w ciąży przez ojca swego dziecka, wydaje się człowiekiem o spacyfikowanym „ja”, ujawniającym syndrom ofiary. Zaznacza się to wyraźnie w scenie, w której jest ona nachodzona w swym skromnym lokum przez dawnego partnera wypuszczonego z więzienia i w związku z obawą brutalnego potraktowania przez niego przyjmuje postawę skulenia (chowania się), a następnie ucieka. Holland bez psychologizowania stara się uzmysłowić widzowi, iż każda ze sfer, w których bohaterka funkcjonuje nosi piętno przemocy. Jest ona wpisana w jej egzystencję. Zaznacza się w sferze otaczającej ją politycznej rzeczywistości PRL-u (obraz więźniów kładących tory; sceny przeszukania mieszkania przez SB i wyrzucenia Ireny z budynku komitetu partii) i społecznej (wątek prześladowającego Irenę sąsiada oraz ataku w szkole innych rodziców i nauczycielki, oskarżających syna Ireny o domniemane przewiny). Formę materialnej opresji przybiera zaś w ramach sfery związanej z Kościołem i religią (zaznaczona w scenie rozgrywającej się w mieszkaniu zmarłej ciotki kwestia uiszczania opłaty za jej pogrzeb). Relacje rodzinne bohaterki naznaczone są zarówno przemocą fizyczną (wątek ojca – oprawcy i niedosłzłego męża alkoholika) jak i psychiczną (zarówno ostracyzm krewnych wobec niezamężnej matki z dzieckiem, jak i bezduszny, lekceważący stosunek do Ireny umierającej egotycznej

¹⁷ Zob. *PZPR jako machina władzy*, red. D. Stola, K. Persak, Warszawa 2012.

¹⁸ Scena ta ma swe źródło w biograficznym doświadczeniu reżyserki (która była świadkiem pacyfikacji czeskiej wiosny w 1968 roku) i służy podkreśleniu samotności opozycjonistów w społeczeństwie. Zob. M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., s. 163.

¹⁹ K. Mąka-Malatyńska, dz. cyt., s. 88. Autorka w rozdziale *Tematy rodzinne* rozpatruje życie rodzinne ukazywane w filmach Agnieszki Holland w kontekstach zarówno społecznych jak i egzystencjalnych, metafizycznych, duchowych.

ciotki, która może, ale nie wspiera ubogiej krewnej samotnie wychowującej syna). Główna bohaterka, będąca więc ofiarą przemocy, sama stosuje też kary cielesne wobec syna, zgodnie z wyobrażeniem, że tylko tak może go wychować. Sfera jej relacji intymnej z Jackiem zostaje również naznaczona agresją. Młody, natarczywy, egotyczny kochanek usiłuje używać Ireny dla zaspokojenia erotycznych potrzeb i narzuca swój sposób postrzegania ich relacji, spędzania czasu i rozumienia życiowych priorytetów. Przeświadczenie, że partnerka nie wykazuje dostatecznego zrozumienia dla jego pragnienia wyjazdu zagranicę wyzwala w nim złość, prowokuje do użycia siły i spoliczkowania jej. Najbardziej dramatycznym i oczywistym aktem przemocy w tym związku jest zaś dokonane przez Jacka zabójstwo Ireny.

Powyższy kontekst związany z procesami spacyfikowania „ja” tytułowej bohaterki w wyniku opresji doświadczanej na różnych poziomach i w rozmaitych sferach egzystencji sprawia, że bardzo znamienna jest także postawa, którą przyjmuje ona w ramach relacji intymnych. Początkowo Irena traktuje Jacka z rezerwą, niepewna siebie, walorów swej urody, swej kobiecości i zaskoczona tym, że mężczyzna może się nią interesować. Jednak wraz z doświadczaniem jego niesłabnącej uwagi rodzi się w niej gotowość aby oddać ukochanemu wszystko i jedynym celem staje się dla niej nie stracić jego zainteresowania oraz domniemanego uczucia. Relacja dwojga odmieńców, których początkowo łączy odrzucenie przez system i innych ludzi, przeradza się więc w karykaturalnie zarysowany związek. Ich bliskość okazuje się złudna. Źródłem postawy zaangażowania Ireny w związek z Jackiem jest pragnienie uwolnienia się od samotnej egzystencji, doświadczenia bycia opuszczoną – swoisty głód dopełnienia. Może on mieć swe uzasadnienie w uwarunkowaniach związanych ze sferą relacji społecznych i rodzinnych, a przede wszystkim z ukształtowanym pod ich wpływem pojęciem kobiecości.

Bohaterka, w wyniku traumatycznych doświadczeń rodzinnych (przede wszystkim kontaktu z sadystycznym ojcem), jak również częściowo pod wpływem ideologii, ma uwewnętrznione przekonanie, że samodzielnie nie może nic stworzyć, nic wartościowego osiągnąć²⁰. Ma ona wkorzenione poczucie niekompletności. Opowiadając Jackowi o kamuflowaniu przed synem prawdziwego oblicza dziadka i o trudach wychowania Bogusia, który musi mieć jakiś wzór, słyszy, że dziecko ma przecież ją jako wzór; na co odpowiada ujawniając brak poczucia własnej wartości: „To nie jest dla chłopca żaden wzór. Nie byłam na wojnie. Nie mam samochodu. Widzi, że haruję za grosze i nikt mnie nie szanuje, to on też nie. Nie

²⁰ June Hannam pisze w swej książce o związku między przemocą w rodzinie i gwałtami, a strukturami społecznymi i wynikającymi z nich oczekiwaniemi dotyczącymi ról męskich i żeńskich. Zob. J. Hannam, *Feminizm*, tłum. A. Graff, Poznań 2007, s. 167.

ma na to rady”²¹. Scena ta pozwala zrozumieć, jakim pojęciem kobiecości operuje bohaterka i jak je odnosi do siebie samej. Jest to więc przekonanie, że kobiecość usytuowana jest niżej, jako mniej wartościowa, że podlega męskiej supremacji²². Ideologicznie wdrukowany mit heroiczny oraz materialne przejawy życiowego powodzenia (np. samochód) są zaś atrybutem wyłącznie męskości. Element ten powraca też we wspomnianym kontekście w wypowiedzi Jacka, który uważa siebie samego za niepełnego – bo jest kaleką i jak podkreśla „nawet nie ma samochodu”²³. Przekonanie o męskiej dominacji sprawia, że pod wpływem uczucia do Jacka nie obudzi się w Irenie jej własna wola i potrzeba artykułowania własnych pragnień, budowania relacji partnerskiej pozwalającej na respektowanie „ja” obu stron, ale jedynie chęć swoistego wkupienia się, czy też zasłużenia na miłość przez próbę zaspokojenia rojeń Jacka o wyjeździe na Zachód, a tym samym zrealizowania również uwewnętrznzonego konwencjonalnego modelu ich dopełnionego wspólnego życia.

Postać tytułowej bohaterki została wykreowana tak, że może ona wydawać się sobą, a więc osobą istniejącą w pełni, w kontekście relacji z dzieckiem, ale zarazem i ten rys został przedstawiony w filmie jako niestały. Matka Bogusia jedynie okresowo bierze odpowiedzialność za niego, gdyż wczesne dzieciństwo syn Ireny spędził w domu dziecka, a decyzja o ucieczce z Jackiem stanowi zaś całkowite zakwestionowanie emocjonalnej i uczuciowej więzi z synem. Nie ma miejsca na autentyczność i otwarte bycie sobą, bycie w pełni człowieczeństwa w żadnej ze sfer świata przedstawionego – społecznej, rodzinnej, intymnej, religijnej. Postawa wewnętrznego skulenia się bohaterki, ulegania lękowi i pokornego przyjmowania kolejnych ciosów zadawanych przez los (poza jedną sceną w filmie obrony Bogusia i jego godności podczas szkolnego zebrania; ów przejaw walki o dobre imię istoty słabszej stanowi nawiązanie do archetypicznego wzorca matki chroniącej dziecko) jest swoistym *constans* jej bytowania. Natomiast stosunki społeczne, podobnie jak i relacje rodzinne zostały ukazane tak, że ich istotą jest ciągła walka, rywalizacja, w ścisłym nawiązaniu do elementów związanych ze sferą materialną. Irena usytuowana jest w tym kontekście na przegranej pozycji, w wyniku różnych przyczyn, zarówno życiowych pomyłek jak i niesprawiedliwego losu. Sławomir Bobowski zauważa: „Człowiek w filmach Holland prawie zawsze znajduje się we władzy sił, na które nie ma wpływu

²¹ Zapis wg ścieżki dźwiękowej filmu.

²² Powracający w kinie Agnieszki Holland wątek małżeństwa i podległości kobiety wobec mężczyzny akcentuje Katarzyna Mąka-Malatyńska. Zob. tejsze, dz. cyt., s. 89; 98. Mary Brennan pisze zaś, że kobieta samotna staje się „symbolem zniewolenia wszędzie” i akcentuje pozycję matki-listonoszki, jako podtrzymującej linię – strumień życia, ale zarazem i wyniszczanej przezeń (M. Brennan, cyt. za: S. Zawisliński, M. Parowski, J. Uszyński, dz. cyt., s. 84).

²³ Zapis wg ścieżki dźwiękowej filmu.

i których także sobie nie uświadamia (...) Bohaterowie np. *Niedzielnych dzieci* są zbyt przeciętni, by potrafili przeciwstawić się atawizmom środowiska”²⁴.

Ukazanie bohaterki *Kobiety samotnej* w relacji wobec transcendencji odśladania natomiast fakt, że reprezentuje ona podobnie jak inne postaci w tym filmie typ religijności ludowej, silnie zrytualizowanej. Irena żyje w rzeczywistości wypreparowanej z metafizyki, w której pozostają jedynie obrzędy i znaki (krzyżyk na ścianie; medalik na szyi syna; obrazek – pamiątka z jego Pierwszej Komunii), jednakże one nie odsyłają do pogłębionych teologicznych treści. Brak w świecie bohaterki motywowanego religijnie miłosierdzia, współczucia, jak i przejawów życia duchowego. Wyznanie uczynione przez Irenę Jackowi, że w swojej bezradności, w beznadziejności egzystencji może się tylko modlić i się modli, nie zostaje poparte w fabule żadną sceną. Wątek ten sugeruje, że postawa modlitewnej kontemplacji mogłaby dawać poczucie wydobycia się poza świat trosk doczesnych, ale zarazem myślenie i działanie głównej bohaterki zdecydowanie nie wykracza poza materialny horyzont.

Agnieszka Holland w wielu późniejszych filmach będzie odwoływała się do symboliki judeochrześcijańskiej²⁵. Kontekst ten pozwala więc na rozpatrzenie sekwencji, w której główna bohaterka spostrzegłszy, że sąsiad złośliwie zlikwidował pompę – krzyczy: „Nie ma pompy, nie ma wody”²⁶, a następnie z pustym wiadrem bezradnie wałęsa się po ogrodzie, jako metaforyczne przedstawienie egzystencji pozbawionej duchowego życia, metafizycznego korzenia. Irena jest wyznawcą religii ufundowanej na uproszczonym przekazie teologicznym (swój *Biblii Pauperum*), który wpaja również synowi opowiadając, że zły uczynek nie pozostaje bez kary i dlatego wcześniej czy później dotknie ona jej sąsiada. Paradoksalnie to działanie tytułowej bohaterki, które nosi pozór wyrazu miłości do drugiego człowieka, a w istocie stanowi tylko próbę kupienia uczucia, czułości, przywiązania kosztem traumy słabszej istoty – dziecka, doprowadza do dramatycznych zdarzeń, wpisujących się w głoszoną przez nią samą ludową interpretację teologii kary (do wypadku samochodowego i jej śmierci w wyniku dokonanego przez Jacka zabójstwa).

Jedyna więc relacja bohaterki z innymi ukazana w fabule jako nosząca pewne nikłe ślady autentyzmu i podmiotowego zaangażowania to stosunek do własnego dziecka – wrażliwego chłopca, który w wyniku niestabilności egzystencji rodzinnej, trudnych warunków materialnych jest nerwowy i nadpobudliwy. Jednak zarysowana w scenie tulenienia przez Irenę Bogusia do snu autentyczna więź matki i dziecka zostaje przez nią zerwana ze względu mrzonkę, iluzję wspólnej

²⁴ S. Bobowski, dz. cyt., s. 48.

²⁵ Zob. K. Mąka-Malatyńska, dz. cyt., s. 132-133.

²⁶ Zapis wg ścieżki dźwiękowej filmu.

ucieczki z Jackiem na Zachód. Bohaterka, która wielokrotnie skarży się, że jest osamotniona, opuszczona, „że nikt za nią nie stoi”²⁷, w momencie próby uczuć do mężczyzny i do syna, nie daje wsparcia i opieki własnemu dziecku. Powodowana tęsknotą innego życia, pragnieniem ostatecznego odrzucenia egzystencji w samotności wybiera iluzoryczną ucieczkę i złudę miłości. Irena porzuca więc syna, istotę jeszcze słabszą niż ona sama, a zarazem tę, dla której była dotąd jedynym wsparciem i wobec której potrafiła wyzwoić choć cząstkę własnej podmiotowości, wyartykułować pragnienie wartości (obrazuje to jedyna w filmie scena buntu bohaterki – niezgody na zarzuty stawiane dziecku w szkole). Perspektywa owej autentycznej relacji, której bohaterka doświadczyła w życiu (przywoływana już scena tulenia syna do snu) narzuca się w odczytaniu motywów, które uzasadniałyby zaskakujące w kontekście realistycznej konwencji całego filmu wprowadzenie finałowej sekwencji z elementem animacji.

Ukształtowany przez Holland obraz świata przekonuje, że tylko dziecko ma szansę na niewinność i na wykroczenie poza daną rzeczywistość; to wyobraźnia pozwala chłopcu być i doświadczać przekraczając traumę opuszczenia przez matkę. Scena z użyciem animacji, w której z niebios nadlatuje Irena-anioł i zostawia synkowi list jest wyrazem tęsknoty metafizycznej dziecka. Holland zamyka ją obrazem, który nie tylko stanowi powrót do realistycznej konwencji filmu, ale też zarazem wyraźne odwołanie do metafory przewijającej się w nim – więzienia egzystencji. Samotny chłopiec wpatrzony w kamerę stoi za siatką ogrodzenia. Podmiot opowieści zostaje przeniesiony z matki na syna; zarysowuje się w tym ujęciu interpretacyjnym wizja łańcucha ludzkich istnień, naznaczonych tragizmem, fatalizmem, trudnymi życiowymi doświadczeniami. Usytuowanie chłopca nie musi jednak oznaczać determinizmu jego losu, a ostatni obraz w filmie rozpatrywany w ramach całej sekwencji może otwierać się na nadzieję dla nowego pokolenia²⁸. Śladem takiego przesłania jest zastosowany przez reżyserkę zabieg kontrapunktu doświadczenia metafizycznego wobec dramatyzmu egzystencji i śmierci tytułowej bohaterki.

Summary

A Lonely Women – on the experience of alienation in the Agnieszka Holland's film

The article presents analysis of different contests of the mentioned in title problem of *A Lonely Women* heroin. The author indicates deconstructing by Holland the genres co-

²⁷ Zapis wg ścieżki dźwiękowej filmu.

²⁸ Mariola Jankun-Dopartowa przekonuje, że zakończenie nie odbiera jednoznacznie nadziei, ale jest pożegnaniem z rozmaitymi złudzeniami. Zob. teŹe, dz. cyt., s. 170.

ventions, as well as the impact of this process on widening of interpretation possibilities determined by the social-political context by using the irrational factor in the movie's narration. The film pictures the failures of heroin's attempts to built the connection with another human being, is interpreted through the contrast with the experience of heroin's loneliness in few types of relation and spheres: social, family, intimate, religious and parenthood. The author presents the sources of the alienation, existential loneliness of heroin, concerning the feministic trait of the movie as well as axiological diagnosis of disintegration of diegesis.

Keywords: social-political determinant – irrational factor – feminism – subjectivity – axiological-metaphysical core

Bibliografia

- Bobowski S., *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wrocław 2001.
- Brodala M., Lisiecka A., Ruzikowski T., *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*, Warszawa 2001.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych zagadnień z poetyki i etyki*, Poznań 2004.
- Demidowicz K., *Prowincjonalni i samotni*, „Film” nr 4/1999, s. 126-127.
- Dondziło Cz., *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985.
- Fidelis M., *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2015.
- Hannam J., *Feminizm*, tłum. A. Graff, Poznań 2007.
- Jankun-Dopartowa M., *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.
- Jarosz D., *Idee, programy i realia: funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej 1945-1957*, [w:] *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, t. II, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2009, s. 307-330.
- Jarosz D., *Kobiety a praca zawodowa w Polsce w latach 1944-1956 (główne problemy w świetle nowych badań źródłowych)*, [w:] *Kobieta i praca*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2000; s. 217-244.
- Jarosz D., *Peerełowskie drogi do mieszkania w latach siedemdziesiątych XX wieku (zarys problemu)*, [w:] *Życie codzienne w PRL*, red. G. Miernik, S. Piątkowski, Radom-Starachowice 2006, s. 169-198.
- Jarosz D., *Polacy a stalinizm 1948-1956*, Warszawa 2000.
- Jarska N., *Obchody dnia kobiet w Polsce Ludowej 1945-1989*, „Dzieje Najnowsze” nr 4/2010, s. 15-28.
- Jarska N., *Stalinizm i kobiety*, „Mówią Wieki” nr 3/2013, s. 15-19.
- Jastrząb M., *Polityka kształtowania cen dóbr konsumpcyjnych w Polsce Ludowej – wybrane zagadnienia*, [w:] *PRL. Trwanie i zmiana*, red. D. Stola, M. Zaremba, Warszawa 2003, s. 234-247.
- Koenig B., *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, New York 1988.
- Kondratowicz E., *Być jak narodowy sztandar. Kobiety i Solidarność*, Warszawa 2013.
- Kondratowicz E., *Szminka na sztandarze*, Warszawa 2001.
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Leszczyński A., *Anatomia protestu. Strajki robotnicze w Olsztynie, Sosnowcu i Żyrardowie, sierpień – listopad 1980*, Warszawa 2006.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002.
- Lévinas E., *Etyka i nieskończoność. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991.
- Lévinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991.

- Lubelski T., *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Ludzie na huštawce. Migracje między peryferiami Polski i Zachodu, red. E. Jaźwińska, M. Okólski, Warszawa 2001.
- Maciejewska M., *Aborcja w PRL-u. Ustawa o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży z 1956 r. w kontekście feministycznym*, [w:] *PRL bez uprzedzeń*, red. J. Majmurek, P. Szumlewicz, Warszawa 2010, s. 167-184.
- Maciejewski Ł., *Agnieszka Holland*, „Machina” nr 31/2008, s. 124.
- Madej K., *Siermiężna i dolarowa – korupcja w PRL w latach 1956-1980*, [w:] *PRL. Trwanie i zmiana*, red. D. Stola, M. Zaremba, Warszawa 2003, s. 259-279.
- Mazur M., *O człowieku tendencyjnym. Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944-1956*, Lublin 2009.
- Mazurek M., *Spółceństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945-1989*, Gdańsk 2010.
- Mąka-Malatyńska K., *Agnieszka Holland*, Warszawa 2009.
- Ostrowska E., *Agnieszka Holland*, New York 2006.
- Ostrowska E., *Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17/1997, s. 131-140.
- PZPR jako machina władzy*, red. D. Stola, K. Persak, Warszawa 2012.
- Sęczkowska B., *Obraz kobiety w polskim filmie fabularnym lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Powiększenie” nr 1-2/1991, s. 107-114.
- Sobański O., *Krzyk nad przepaścią*, „Film” nr 42/1987, s. 8.
- Socjalizm w życiu powszednim: dyktatura a społeczeństwo NRD i PRL*, red. S. Kott, M. Kula, T. Lindenber, Warszawa 2006.
- Stola D., *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949-1989*, Warszawa 2010.
- Trawińska M., *Współczesne polskie feministki o możliwościach upodmiotowienia kobiet w okresie PRL-u*, [w:] *PRL bez uprzedzeń*, red. J. Majmurek, P. Szumlewicz, Warszawa 2010, s. 185-196.
- Twarze Agnieszki Holland. Polska, Europa, Świat: Faces of Agnieszka Holland. Poland, Europe, the World*, red. K. Zamysłowska, M. Kuźmicki, Łódź 2013.
- Wróblewski J., *Kamienny świat*, „Kino” nr 6/1989, s. 7-9.
- Zawiśliński S., Parowski M., Uszyński J., *Reżyseria: Agnieszka Holland*, Warszawa 1995.