

Daria Mazur

Portret starszej pani – *Pora umierać* Doroty Kędzierskiej

Problem starości, chociaż uniwersalny, uchodzi – jak przypominają Kamila Żyto i Maciej Maniewski, za mało filmowy, gdyż kino potrzebuje ruchu, akcji, urody, a te czynniki łączą się z młodością, względnie wiekiem dojrzałym, nie zaś ze schyłkiem ludzkiej egzystencji, wiązanym głównie ze stagnacją, ograniczeniami, wegetacją, poczuciem odsunięcia na margines życia społecznego¹. Teza, że kino unika starości nie jest jednak w pełni uzasadniona, ponieważ odnajdujemy dość liczne w jego historii przykłady podejmowania tego tematu w różnych poetykach, gatunkach. Wiele z obrazów filmowych odnoszących się do problematyki związanej z późnym okresem ludzkiej egzystencji powstało w drugiej połowie XX wieku i pierwszych dwóch dekadach XXI wieku, co ma związek z przemianami społeczno-kulturowymi oraz demograficznymi (np. wydłużona długość ludzkiego życia, podniesienie standardów w okresie jego schyłku, rozwój gerontologii)².

Należy jednak zaznaczyć, że ze wspomnianą twórczością wiąże się wyraźnie dominujący w niej czynnik, którym jest męski bohater. Filmy zrealizowane przez mężczyzn, począwszy od dzieł wybitnych (jak np. *Portier z hotelu Atlantic*, *Tam gdzie rosną poziomki*), poprzez obrazy budzące uznanie widzów i części krytyki, choć nie wyróżniające się walorami arcydzieł (jak np. *Prosta historia*, *Miłość*, czy *Inwazja barbarzyńców*), aż po liczne komedie o ekscentrycznych starszych panach (*Butelki zwrotne*, *Schmit*, *Last Vegas*, *Co ty wiesz o swoim dziadku?*), łączy koncentracja

1 Zob. K. Żyto, *W cieniu starości*, <http://filmotekaszkolna.pl/lekcja-temat,115> (15. 02. 2015 r.); M. Maniewski, *Dojrzały do śmierci, dojrzały do życia. O filmach Doroty Kędzierskiej*, „Kino” nr 5/ 1992, s. 18.

2 Zob. A. Leszczyńska-Rejchert, *Człowiek starszy i jego wspomaganie – w stronę pedagogiki starości*, Olsztyn 2005, s. 18; M. Straś-Romanowska, *Późna dorosłość. Wiek starzenia się*, [w:] *Psychologia rozwoju człowieka*, t. 2, red. B. Harwas-Napierała, J. Trempała, Warszawa 2000, s. 264; S. Steuden, *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 2012.

na męskim doświadczeniu starości i wynikająca z niego optyka³. Jednym z nielicznych dzieł zachowujących symetrię prezentacji problemów starości w ujęciu męskim i żeńskim jest wyreżyserowany przez Marka Rydella w roku 1981 obraz zatytułowany *Nad złotym stawem*, wyróżniający się znakomitą obsadą (Katharine Hepburn, Henry Fonda, Jane Fonda). Jego mankament stanowi jednak narracyjny schemat hollywoodzkiej bajki wraz z wpisaniem weń dydaktyzmem. Zdecydowanie rzadziej realizowane są filmy, w których kluczową rolę odgrywa wiekowa żeńska bohaterka i związana z nią kobieca perspektywa. Jeżeli takie kreacje zaistniały w historii kina, to ramy dla ich dyskursu wyznaczali często mężczy bohatery jak np. w *Bulwarze zachodzącego słońca*, czy w *Woźąc Panią Daisy*⁴. Potwierdzenie dla takiej tezy znajdujemy w pracach dotyczących feminizmu i kina⁵. Istotą wspomnianej na wstępie prawidłowości jest więc nie tyle unikanie przez X męża tematu schyłku ludzkiego życia, co raczej nie nazbyt częste filmowe obrazowanie wiążących się z nim specyficznie żeńskich doświadczeń.

Zrealizowany w roku 2007 przez Dorotę Kędzierzawską obraz *Pora umierać* stanowi więc oryginalny i ciekawy przykład filmu traktującego o kobiecej starości⁶. Wyróżnia go przede wszystkim kluczowa dla konstrukcji narracyjnej (stanowiącej postać swoistego monodramu⁷) pierwszoplanowa kreacja sędziwej pani Anieli. Zagrała ją nestorka polskiego kina – Danuta Szaflarska, dla której rola ta została napisana⁸. Należy rów-

-
- 3 Próby obrazowania męskiej starości podejmują współcześnie także reżyserki (zarówno w formule psychologicznego dramatu np. *Hanami kwiat wiśni* (2008) reż. Doris Dörrie, jak i komedii romantycznej – *Praktykant* (2015), *Lepiej późno niż później* (2003) reż. Nancy Meyers).
 - 4 *Bulwar zachodzącego słońca* (1950) reż. Billy Wilder; *Woźąc Panią Daisy* (1989) reż. Bruce Beresford.
 - 5 Zob. C. Johnston, *Woman's Cinema as Counter Cinema*, [w:] *Movies and Methods*, red. B. Nichols, vol. 1, Berkeley 1976, s. 215; L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [w:] *Film Theory and Criticism*, red. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, Oxford 1975, s. 746-757; T. de Lauretis, *Technologies of Gender*, London 1987; A. Butler, *Women's Cinema. Contested Screen*, London 2002; E. Mazierska, *Dorota Kędzierzawska – diabły, wrony, kobiety: kobiece kontrkino*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 215-230.
 - 6 Dorota Kędzierzawska – reżyserka i scenarzystka, autorka filmów fabularnych: *Koniec świata* (1988); *Diabły, diabły* (1991); *Wrony* (1994); *Nic* (1998); *Jestem* (2005); *Pora umierać* (2007); *Jutro będzie lepiej* (2010), filmu dokumentalnego o Danucie Szaflarskiej – *Inny świat* (2012) oraz kilku filmów krótkometrażowych. Zdobywczyni licznych polskich i międzynarodowych nagród filmowych. Od obrazu *Wrony* rozpoczęła się jej współpraca z operatorem Arturem Reinhartem.
 - 7 Zob. B. Hrapkowicz, *Pora umierać*, „Kino” nr 12/ 2007, s. 74-75.
 - 8 Główna bohaterka filmu ma 92 lata, urodziła się podobnie jak Danuta Szaflarska

niez podkreślić wyjątkowość filmu *Pora umierać* w kontekście rodzimej kinematografii, w której trudno odnaleźć porównywalny, równie konsekwentny obraz ufundowany na kobiecych doświadczeniach, skoncentrowany na żeńskiej perspektywie (gdyż np. w *Czerwone i złote* (1969) Stanisława Lenartowicza fabuła oparta została na powiązaniu losów dwojga wiekowych bohaterów – mężczyzny i kobiety; *Jeszcze nie wieczór* (2008) Jacka Bławuta to zbiorowy portret starszych aktorów obu płci; zaś w *Późnym popołudniu* (1964) Aleksandra Ścibora-Rylskiego, podobnie jak w *Po sezonie* (2005) Janusza Majewskiego i w *Piątej porze roku* (2012) Janusza Domaradzkiego główne bohaterki nie wpisują się jeszcze w wizerunek naznaczony elementami późnego starczego wieku i związanych z nim egzystencjalnych przeżyć⁹. Warto natomiast przypomnieć, że Janusz Kondratiuk w *Klakierze* (1982) usiłował zobrazować dramatyzm schyłku życia leciwej bohaterki¹⁰. Obraz ten oparty został na kanwie motywu starości artystki (gwiazdy polskiej sceny, którą zagrała Zuzanna Łozińska – aktorka teatralna sporadycznie występująca w ostatnich latach życia w filmach). Pewnego rodzaju nawiązaniem do wspomnianego wątku jest też paradoksalnie – męska wersja egzystencji starego artysty, a więc Nikifor, w postaci którego wcieliła się w 2004 roku sędziwa polska aktorka Krystyna Feldman¹¹. Natomiast w rok po realizacji *Pora umierać* Alina Janowska stworzyła w *Niezawodnym systemie* (2008) kreację starszej pani nieco podobnej pod względem osobowości (inteligencja, poczucie humoru i wola działania, niezależnie od niesionych przez los ograniczeń) do bohaterki zagranej przez Danutę Szaflarską¹². Film

w 1915 roku. Zob. *Dama z dawnej epoki. Z Dorotą Kędzierzawską i Arthurem Reinhar-tem rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kino” nr 9/ 2007, s. 26-28.

- 9 Podobny rys mają, przypominane przez Sabinę Nawrocką, kreacje stworzone przez Igę Cembrzyńską w filmach Andrzeja Kondratiuka, w których starość akceptowana jest jako naturalna epoka w życiu. (Zob. Taż, *Patrząc na starość w filmie Pora umierać Doroty Kędzierzawskiej*, [w:] *Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Raciniwska, Ł. Rogowski, Poznań 2009, s. 246). Natomiast typologię starych bohaterów drugoplanowych w polskim kinie po 1989 roku zaproponowała Emilia Garncarek. Są to: babki-Polki, kobiety-bluszcze, uciekające przed starością starsze panie, pretensjonalne wiekowe damy, wiejskie baby i gospodynie proboszczów. Zob. Taż, *Filmowy portret starszych kobiet*, [w:] *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, A. Łysak, Wrocław 2005, s. 195-209.
- 10 Postać Gertrudy nawiązywała w pewien sposób do doświadczeń aktorskich i biografii Mieczysławy Ćwiklińskiej. Warto też przypomnieć, że grająca tę rolę Zuzanna Łozińska występowała na scenie do końca swego długiego życia. Zmarła w wieku 86 lat.
- 11 *Mój Nikifor*, reż. Krzysztof Krauze, scen. Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze.
- 12 Zob. A. Brzezińska, *Edukacyjny kontekst kultury popularnej – pozytywne oblicza starości we współczesnym polskim filmie fabularnym*, [w:] *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*, red. W. Jakubowski, Kraków 2012, s. 127-142.

Izabeli Szyłko różni jednak od dzieła Doroty Kędzierzawskiej poetyka, odmienne potraktowanie warstwy obrazowej, narracja w trybie dopowiedzenia (retrospekcje wykorzystano jako eksplikację motywacji bohaterki granej przez Janowską), konwencja gatunkowa łącząca elementy sensacji oraz melodramatu z dość naiwnym morałem, a przede wszystkim metoda kreowania wizerunku eleganckiej wiekowej hazardzistki poprzez interakcje i dialogi z innymi bohaterami.

Stanowiący oś konstrukcyjną w *Pora umierać* wątek starszej pani zainspirowała, usłyszana przypadkowo przez reżyserkę, opowieść o losach sędziwej kobiety i jej stylowej willi¹³. Należy jednak zwrócić uwagę, że punktem wyjścia dla budowania kreacji Anieli była także inna postać filmowa – rola stworzona przez Danutę Szaflarską w *Żółtym szaliku* Janusza Morgensterna¹⁴ – matki protagonisty, który zmaga się z chorobą alkoholową (brawurowo zagrał go Janusz Gajos). Bohaterka ta, podobnie jak Aniela ma dorosłego syna, mieszka samotnie w usytuowanym poza miastem drewnianym stylowym domu z ogrodem, którego wnętrze wypełniają bibeloty i pamiątki rodzinne. Paralela polega także na tym, że mimo iż jest ona leciwą kobietą, to zachowuje stosunkowo dobrą kondycję fizyczną i sprawność umysłową. Jej wypowiedzi formułowane podczas rozmów prowadzonych z synem, który mimo perypetii szczęśliwie trafia do rodzinnego domu na wigilię, świadczą o mądrości życiowej, poczuciu humoru, samodzielności i dystansie do samej siebie. W filmie Morgensterna pada także kwestia, która stanowić może wyraźny łącznik definiujący kondycję obu bohaterek granych przez Danutę Szaflarską: „... jestem sama. I umiem być sama, chociaż to ciężko”¹⁵. Opowieść Morgensterna odróżnia jednak od filmowej wizji Kędzierzawskiej pewien subtelnie optymistyczny rys, łączący się pomimo alkoholowego uzależnienia syna (które rujnuje jego relacje osobiste i rodzinne) z zarysowaną w fabule więzią między rodzicem i dzieckiem. W *Żółtym szaliku* syn trzeźwiejąc w rodzinnym domu podejmuje dialog matką, otrzymuje też od niej emocjonalne wsparcie i ukojenie, świadczące o trosce i potrzebie bliskości, mimo bezradności wobec nałogu. W opowieści o Anieli brak tego rodzaju czynników; jej relacja z synem pozbawiona jest wzajemnej czułości, zrozumienia i oparcia.

13 Istotną rolę odgrywały także osobiste wspomnienia reżyserki dotyczące bliskiej relacji z babcią, która dawała jej w dzieciństwie poczucie bezpieczeństwa. Zob. *Dama z dawnej epoki*, dz. cyt., s. 26.

14 Film ten został zrealizowany w 2000 roku w telewizyjnym cyklu *Święta polskie*.

15 Cyt. wg ścieżki dźwiękowej filmu.

Wspomniany realistyczny kontekst opowieści, która zainspirowała Dorotę Kędzierzawską do podjęcia w filmie motywu starej kobiety, został jednak w *Pora umierać* przetworzony w duchu charakterystycznej dla tej reżyserki estetyki wysmakowanego poetyckiego obrazu w plastycznej czarno-białej konwencji z bogatą gamą szarości; wzbogacono go także o pewnego rodzaju odwołania metafizyczne, które pozwalają na oswojenie sygnalizowanego w tytule nieuchronnego doświadczenia – śmierci¹⁶. Dialog z elementami przywołanej wcześniejszej kreacji Danuty Szaflarskiej w *Żółtym szaliku* wpisano zaś w narrację opartą na niedopowiedzeniu i w filmową wizję świata przedstawionego nasyconą obrazami symbolicznymi oraz wizyjnymi scenami retrospekcji. Reżyserka we współpracy z operatorem Arthurem Reinhartem stworzyła więc swoiście wystylizowany filmowy portret starszej pani – nobliwej, dystygowanej, ale zarazem witalnej, z poczuciem humoru i temperamentem, której egzystencja, mimo iż związana z homogeniczną przestrzenią drewnianej willi, zanurzona jest jednocześnie w różnych czasach. Próba rozważenia kwestii specyfiki zaproponowanej przez Dorotę Kędzierzawską filmowej wizji prowadzi do tezy, że wybrana przez nią estetyczna i narracyjna formuła oparta jest zarazem na pewnego rodzaju braku, ograniczeniu jak i na wysublimowaniu, mityzacji. Poetyka ta miała pozwolić na wiarygodne, przejmujące zobrazowanie kobiecej starości i wnikliwe zinterpretowanie przypisywanych jej cech, przede wszystkim jednak okazała się wyrazem empatii reżyserki, jej gotowości współodczuwania z innym kobiecym istnieniem u jego kresu.

Spośród dwóch dominujących tendencji – „tonacji emocjonalnych”¹⁷ zaznaczających się w filmach, których fabuły traktują o schyłkowym okresie ludzkiego życia – ciepłego, lirycznego ujęcia z subtelną minorową nutą w tle oraz bezwzględного ukazywania fizjologii i niemocy, absurdu starczej vegetacji, reżyserka *Pora umierać* wybrała pierwszą strategię. Unika ona naturalizmu, brutalnej wizji zniedołężnienia, odkrytego starego ciała, epatowania obrazami świadczącymi o bezsilności i groźnych

16 Symboliczną, metafizyczną wymowę, pomimo różnic dramaturgicznych, ma scena ekstazy doświadczenia, które wywołuje w bohaterce ulewa w czasie nocnej burzy oraz scena cichej, nagłej śmierci Anieli. Plastyczność, malarskość obu tych scen jest zasługą operatora Arthura Reinharta. Należy zaznaczyć, że Maciej Maniewski zwraca uwagę na podobną strategię realizatorską (służącą podkreśleniu wymiaru nadziei u schyłku ludzkiego życia, bez nadmiernego epatowania eschatologią), którą reżyserka zastosowała już w telewizyjnym filmie *Koniec świata* (1988). Zob. tenże, dz. cyt., s. 18.

17 Zob. K. Żyto, dz. cyt.

śmiertelnych objawach chorobowych. Sytuacje, które przypominają o sędziwym wieku bohaterki i właściwych dla niego przypadłościach są w fabule neutralizowane w różny sposób – poprzez humor (scena rozegrana u progu gabinetu lekarskiego), rozładowanie napięcia wynikającego z akcji (zasłabnięcie Anieli po spotkaniu z intruzem przysłanym przez sąsiada), przywołane potoczne wyobrażenie o niewieściej wåtłości, słabości (próba przesunięcia pianina przez Anielę), czy narzucenie widzowi wrażenia błażości problemu (jedyna w filmie scena – sygnał kłopotów z pamięcią bohaterki). Doświadczenie śmierci zaś, jako wpisane w filmy o starości i ściśle egzystencjalnie z nią powiązane zostało zneutralizowane wyraźną komediową pointą sytuacji układania się w śmiertelnym łożu przez główną bohaterkę. Finał *Pora umierać* posłużył natomiast zobrazowaniu śmierci jako odejścia cichego, nagłego, zasłoniętego (fotel z martwą bohaterką widz może obserwować tylko od tyłu, realizatorzy świadomie unikali ujęcia na wprost i nie zastosowali zbliżenia). Wizję tę dodatkowo upoetyczniono monologiem duszy Anieli (*voice over*) oraz odrealniono dzięki wznoszącemu ruchowi kamery, rejestrującej malownicze korony kwitnących akacji za oknem werandy i przestwór nieba ponad nimi. Tego rodzaju realizatorskie zabiegi dały efekt pointy, która ma prowokować w widzu wyobrażenie o tajemniczej pośmiertnej obecności bohaterki w niedookreślonych sferach świata przedstawionego. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy finał filmowej opowieści o kobiecej starości poprzez odwołania do nierealistycznej poetyki (zmytizowanej czy też bajkowej), w konfrontacji ze świadomością egzystencjalnej nieuchronności ludzkiego zgonu, wywołuje w odbiorcy kojące odczucie pocieszenia. Wydaje się jednak, że celem reżyserki było właśnie otwarcie ostatniej sekwencji filmu na tego rodzaju zaangażowaną emocjonalnie recepcję.

Dorota Kędzierawska zdecydowała się również na pewne zabiegi służące estetyzacji – „upiększeniu” i „odmłodzeniu” sędziwej bohaterki w oparciu o zindywidualizowane kryterium wiekowe¹⁸. Było to działanie o tyleż łatwe, że twarz grającej Anielę Danuty Szaflarskiej ma wyraziste ślady urody, a ponadto aktorka ta zachowała w starszym wieku witalność i energię twórczą (podkreślają to ujęcia, w których utrwalono sposób poruszania się postaci – jej dość szybkie, sprężyste ruchy; szczególnie

18 O kryteriach rozróżniania przez badaczy wieku kalendarzowego, biologicznego i psychologicznego piszą Ewelina Konieczna i Piotr K. Oleś. Zob. E. Konieczna, *Kino trzeciego wieku – filmy o jesieni życia w procesie przygotowania do starości*, „Dyskurs Młodych Andragogów” nr 16/2015, s. 251, P. K. Oleś, *Psychologia człowieka dorosłego. Ciągłość – zmiana – integracja*, Warszawa 2012, s. 264-265.

rolę odgrywa w tym kontekście scena zabawy bohaterki na huśtawce). Celem wspomnianych zabiegów było też konsekwentne zbudowanie wizerunku osoby zadbanej, gustownie uczesanej i ubranej, a nawet umalowanej (scena malowania ust), jako antynomii stereotypowego obrazu pomarszczonej, siwej, zgarbionej staruszki, z którym wiąże się brak nadmiernej troski o wygląd. Bohaterka *Pora umierać* – pani Aniela to jednak postać w pewnym sensie wyjątkowa, wypreparowana, nie zaś statystyczna reprezentantka swych równolecek. Wyraźnie zaznacza się w filmie brak realiów związanych z zabiegami higienicznymi, widzom prezentuje się tylko ich udany efekt – ładną, zadbaną, gustownie ubraną starszą panią. Podkreślić należy, że brak również w *Pora umierać* obrazów odkrytego starego ciała. Zbliżenia twarzy bohaterki zrealizowane są zaś w rozproszonym świetle, co pozwala na stonowaną rejestrację zmarszczek, a przede wszystkim dodaje wizerunkowi blasku. Powtarzające się ujęcia odbicia w lustrze służą podkreśleniu urody Anieli. Wyrazistszym śladem upływu czasu i fizjologicznych zmian są jedynie przywołane w nielicznych zbliżeniach obrazu dłoni głównej bohaterki (ze względu na sygnalizujące wiek plamy na skórze). Wspomniane powyżej czynniki nie wpisują się jednak w tendencję związaną z presją, której poddawane są współcześnie kobiety w ramach oddziaływania wzorców kultury masowej, by na przekór metryce zachowywać młody wygląd. Wizerunek Anieli nie zawiera też elementu przerysowania, jest on zaś wykreowany z empatią i zrozumieniem dla indywidualnego kobiecego pragnienia godnego istnienia w starości.

Elementem, który wpływa na wizualną atrakcyjność portretu pani Anieli jest też jej atrybut – willa w stylu Świdermajer, pełniąca rolę otoczenia mówiącego, zdradzającego, że bohaterka to postać jakby z innej epoki, zatrzymana w międzywojniu (scena przymierzania sukienki z młodości)¹⁹. Zamieszkiwana przez protagonistkę część wnętrza domu została bardzo spójnie urządzona w stylu retro (telefon, radio, brak TV), wypełniona antykami, bibelotami, obrazami. Willę i okalający ją ogród ukazano w sposób malowniczy, wyestetyzowany, unikano zaś realistycznego kontekstu (np. kto porządkuje teren i sprzęta wnętrza dużego domu, skoro jego mieszkanka jest bardzo wiekową osobą). Otoczenie to stanowi więc konwencjonalnie stosowne tło dla filmowego portretu nobliwej starszej pani, która pija herbatę (jak podkreślono w fabule) z porcelanowej filiżanki, a nie z kubka. Estetycznie wyrafinowany efekt spójności

19 Autorami scenografii do filmu *Pora umierać* są Albina Barańska i Artur Reinhart.

plastycznej wizerunku postaci i tła trudniej byłoby uzyskać, gdyby akcję osadzono w mieszkaniu z meblöścianką w bloku. Zabieg swoistego inscenizacyjnego upoetyzowania łączy się też z pominięciem materialnych śladów egzystencji Anieli z lat PRL-u; wraz z wyprowadzeniem się i usunięciem sprzętów dokwaterowanych po II wojnie światowej lokatorów przestrzeń prywatna bohaterki zostaje oczyszczona i wypreparowana. Żyje ona jakby na wyspie łączniku ze swą młodzieńczą przeszłością (tu i teraz, a zarazem we wspomnieniach), podkreśla to również tryb jej funkcjonowania (poza początkowymi scenami brak jakichkolwiek sygnałów, że opuszcza ona dom i swoją działkę²⁰). Strategia ta służy nie tylko świadomej koncentracji na podmiocie filmowego portretu, ale też wskazaniu na stopień alienacji starszej bohaterki, która egzystuje samotnie za jedyne towarzysza mając psa i której życie w niewielkim stopniu koresponduje ze światem, rzeczywistością za płótem okalającym jej ogród²¹.

Należy podkreślić, że poglądy, opinie i pomysły Anieli (np. odnowienia domu i wspólnego zamieszkania z rodziną syna) są odrzucane przez krewnych – syna, synową i wnuczkę. Nie jest ona traktowana przez rodzinę jak autorytet i zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem osób starszych odsuniętych na margines – jest osamotniona. Międzypokoleniowy konflikt, jako jeden z podstawowych problemów w filmach o starości²², stanowi w *Pora umierać* element wpisany także w intrygę sprzedaży willi Anieli nowobogackiemu sąsiadowi. Wątek ten ma uatrakcyjnić filmową opowieść, gdyż sama starość jako kanwa fabularna nie buduje dostatecznych napięć²³. Reżyserka świadoma, że trzeba wytworzyć konflikty, obdarza więc bohaterkę humorem, inteligencją, urokiem, a na-

20 Realizatorzy odwołali się do konwencjonalnej antynomii miasto – peryferia i powiązali ją z opozycją przestrzeni swojskiej i obcej. Odpowiedzią na zawartą w początkowej części *Pora umierać* sekwencję prezentującą chaotyczny uliczny ruch, gwar i zagubioną w nim główną bohaterkę jest w dalszym toku filmu konsekwentne obrazowanie niemal statycznego, spowolnionego i pełnego drobnych rytuałów rytmu życia Anieli w podmiejskim domu z ogrodem.

21 Kontekst współczesnych zjawisk społecznego wykluczenia i dyskryminacji osób starszych analizowała w swych badaniach Grażyna Orzechowska. Zob. G. Orzechowska, *Społeczne aspekty starości i starzenia się człowieka*, [w:] *Pedagogika społeczna i jej współczesne konteksty*, red. G. Orzechowska, Toruń 2008, s. 149-155.

22 Ewelina Konieczna wskazuje w swym artykule na typowe wątki podejmowane w filmach o starości: 1. międzypokoleniowe konflikty i nieumiejętność porozumienia się rodziców z dorosłymi dziećmi, 2. samotność, 3. próba rozliczenia się z własnym, kończącym się życiem dokonywana najczęściej w podróży, 4. doświadczenie śmierci i przeżywanie żałoby, 5. walka o godność w chorobie i cierpieniu, 6. wspólne pokoleniowe działanie na rzecz poprawy jakości swojego życia, skupiające się na działaniach społecznych lub artystycznych. Zob. *Taž*, dz. cyt., s. 260.

23 Zob. K. Żyto, dz. cyt.

stępnie konfrontuje dziarską staruszkę z nielicznymi postaciami, które jako intruzi wkraczają w jej sferę prywatną – na działkę-wyspę. Należy podkreślić, że poza synem z wnuczką, którzy odbywają rzadkie kurtuazyjne wizyty, nikt inny Anieli nie odwiedza (możliwe, że pozostali krewni, przyjaciele, dawni sąsiedzi wymarli). Zarysowane w filmie relacje z synem i wnuczką wskazują jednak także na brak więzi uczuciowej i zrozumienia w rodzinie Anieli, za co odpowiadać musi i ona sama. Syn zdemaskowany, jako gotowy bez wiedzy matki sprzedać willę, tłumaczy, że przez całe życie narzucała mu ona swoją wolę. Obrażliwe wypowiedzi głównej bohaterki na temat synowej wskazują także, iż nie zaakceptowała małżeństwa jedynaka. Nie darzy ona również sympatią własnej wnuczki. Jej macierzyństwo wydaje się więc porażką, podobnie jak rola babci. Ów rys emocjonalny w charakterystyce głównej bohaterki nie jest jednak w filmie rozwijany i motywowany. Reżyserka poprzestaje jedynie na zasugerowaniu, że osobowość nobliwej starszej pani może skrywać także pewien negatywny element. Widz tylko się go domyśla, gdyż dominująca w filmowej narracji optyka protagonistki służy podkreśleniu przede wszystkim pejoratywnych cech oponentów Anieli (sąsiada, syna, wnuczki). W *Pora umierać* wykorzystano też przywoływane przez główną bohaterkę wizyjne retrospekcje służące budowaniu pozytywnego wyobrażenia jej przeszłości i przeżyć emocjonalnych z nią związanych (wspomnienie młodzieńczego uczucia sygnalizowane poprzez obraz tańczącej pary i sceny przymierzania welonu; powtarzające się ujęcia przedstawiające syna jako pogodnego chłopca w wieku szkolnym). Sceny te podporządkowane są pamięci autobiograficznej²⁴ oraz mechanizmowi wypierania złych doświadczeń, nie prowadzą zaś (jak to bywa w filmach o starości) do rozliczenia się z własnym kończącym się życiem i dociekania dlaczego relacja z wnuczką jest równie nieudana, jak z synem.

Doświadczenie tzw. kurczenia się przestrzeni życiowej związane jest często u ludzi starszych z rozrostem indywidualności i aktywnością wynikającą z potrzeby zapobieżenia stratom²⁵. Przejawem tego rodzaju re-

24 Douve Draaisma przekonuje, że jest to rodzaj pamięci, który dominuje w okresie starości. Zob. tenże, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. E. Jusewicz-Katler, Warszawa 2006; T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

25 Zob. E. Konieczna, dz. cyt., s. 251. Autorka odwołuje się do koncepcji zachwianej równowagi zysków i strat autorstwa Paula B. Baltesa. Zgodnie z nią reakcją na ograniczenia jest kompensacyjna aktywność osób starszych (podejmowanie nowych ról i zadań), łącząca się ze wzrostem indywidualności, która umożliwia ignorowanie „oczekiwań związanych z rolą, wiekiem i pozycją społeczną” (tamże.). Por. P. K. Oleś, dz. cyt., s. 169-170.

kompensaty braku rodzinnych więzi jest kulminacyjny dla fabuły moment altruistycznego gestu Anieli – zapisania w testamencie swojej willi sąsiadującemu z nią ognisku dla dzieci. Należy podkreślić, że wspomniany już dualizm filmowych postaci podporządkowany jest optyce głównej bohaterki. Cechy kreacji postaci drugoplanowych wynikają więc z założonej antynomii bohaterów sympatycznych i antypatycznych. Stąd też dość jednoznacznie zarysowane w filmie wizerunki: zwalistego mrukliwego syna, którego Aniela określa jako życiowego nieudacznika, przywołując zarazem wspomnienia jego historycznych zachowań w dzieciństwie; otyłej i rozwydrzonej wnuczki; nowobogackiego sąsiada z wygoloną głową prezentowanego w stylistyce zbliżonej do przerysowanego konwencjonalnego portretu polskiego mafioza oraz jego bezmyślnej żony, a także kiczowato ubranego odrażającego postać w opozycji do pary młodzieńczych dobrodusznym idealistów – szefów ogniska dla dzieci oraz ich niepełnoletnich podopiecznych. Wspomniane postaci widz postrzega przez filtr psychicznych doświadczeń i ocen formułowanych przez protagonistkę; to jej optyka kształtuje wizję relacji interpersonalnych w świecie przedstawionym.

Skoncentrowanie w *Pora umierać* na perspektywie Anieli przejawia się również w formie jej doznań zmysłowych. Wyróżnia je fakt, iż związane są one ze zjawiskami dostarczającymi bohaterce przyjemności i obrazują zdolność zachowania przez nią na starość pogody, radości życia (wymowna scena zabawy na huśtawce). Słuch Anieli łączy się z jej wrażliwością muzyczną; smak z rozkoszowaniem się ulubioną nalewką; wzrok z zajęciami wypełniającymi czas spędzany samotnie – podpatrywania przez lornetkę sąsiadów i czytania ulubionych książek; dotyk z głaskaniem psa – jedyne go towarzysza w starości. Filmowy wątek przyjaciela-zwierzaka pozwolił również na wykorzystanie go jako adwersarza racjonalizującego snute na głos monologi samotnej Anieli (brak tego elementu wyostriżyłby w fabule niepożądane wrażenie niestabilności emocjonalnej i mentalnej starej kobiety).

Stworzona przez Danutę Szaflarską kreacja bohaterki-odszczępieńca wpisuje się też w jeszcze jeden kontekst, który ma charakter swoistej autotematycznej aluzji (innego rodzaju jednak niż wspomniany już artystyczny dialog z postacią matki w *Żółtym szaliku*). Przewrotność owego zabiegu polega na tym, że portret starszej pani o imieniu nawiązującym w tradycji chrześcijańskiej do aniołów, Anioła Stróża nasycono również elementami stanowiącymi świadome odwołanie do bajkowej kategorii wiedźmy, czarownicy, a zarazem zaproponowano też interesującą i zło-

żoną grę z jej konwencjonalnym wyobrażeniem, wywiedzionym z kultury ludowej. Grażyna Lasoń-Kochańska przekonuje, że w bajkowym i folklorystycznym ujęciu jest to postać posiadająca ambiwalentną moc unicestwiania i zarazem moc życiodajną. Wyjaśnia ona również, że czarownica w powyższym ludowym rozumieniu nie robi krzywdy temu, kto ją szanuje, a zarazem broni ona też wstępu do innego świata i by można było do niego się dostać, to wiedźma musi wpieryw odejść²⁶. Transpozycją tego rodzaju motywu jest w filmie wątek związany z odstępianiem innym przestrzeni własnego domu i ogrodu przez główną bohaterkę. Aniela występuje też w *Pora umierać* jako ta, która ma tajemną wiedzę o skarbach (wątek schowanej w podłodze kasetki z biżuterią), porozumiewa się ze zwierzętami i czuje związek z naturą (więź z psem; scena ekstatycznego moknięcia podczas nocnej burzy), nie boi się mroku (bohaterka chodzi w nocy po opustoszałym domu), obserwuje innych ze swej chatki ukrytej wśród drzew (temu celowi służy weranda w drewnianym domu Anieli), jest złośliwa i okrutna wobec niegrzecznego dziecka (scena z wnuczką). Główna bohaterka mówi też wprost o tym, że synowa nazywa ją „ropuchą i jędzą”²⁷. Należy przypomnieć w przywoływanym tu kontekście, że współpraca reżyserki z Danutą Szaflarską rozpoczęła się od filmu *Diabły, diabły*, w którym aktorka wystąpiła w roli Wiedźmy, a w filmie zatytułowanym *Nic* nestorka polskiego kina zagrała sąsiadkę – Jędzę. Istnieje więc pewna ciągłość koncepcji postaci starych kobiet w twórczości autorki *Wron*, polegająca na woli przywrócenia im sprawczej mocy, na upodmiotowieniu i uprawomocnieniu ich obecności w świecie filmowej opowieści na zasadzie kreacji suwerennych, nieco tajemniczych osobowości żeńskich odszczepieńców.

Film *Pora umierać* Doroty Kędzierzawskiej można określić jako poetycką przypowieść, swoistą bajkę dla dorosłych, którą kończy sekwencja wzlatywania duszy zmarłej bohaterki ku niebu, pełniąca rolę pointy o symbolicznej, mistycznej wymowie. Poprzez plastycznie wyrafinowany niejednoznaczny, tajemniczy i w świadomy sposób wypreparowany filmowy portret wiekowej lokatorki stylowej willed udało się reżyserce zajmując opowiedzieć o doświadczeniu kobiecej starości. *Pora umierać* jest ciepłym, pełnym zrozumienia i troski artystycznym gestem solidarności z innym kobiecym istnieniem świadomym swego schyłku, przemi-

26 Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Odbaśnianie czarownicy. Kobięca starość wobec tradycji kulturowej*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 644-647.

27 Cyt. wg ścieżki dźwiękowej filmu.

iania, życiowych porażek oraz chwil radości i pełni; współczującym twórczym gestem tonującym, a nawet nieco retuszującym niedoskonałości wizerunku i charakteru sędziwej bohaterki. *Pora umierać* to więc oryginalny, rzadki przykład w polskim kinie obrazu, w którym reżyserka uczyniła podmiotem starszą panią, stwarzając tym samym szansę przejmującej filmowej ekspresji marginalizowanemu kobiecemu istnieniu²⁸.

Bibliografia

- Brzezińska A., *Edukacyjny kontekst kultury popularnej – pozytywne oblicza starości we współczesnym polskim filmie fabularnym*, [w:] *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*, red. W. Jakubowski, Kraków 2012, s. 127-142.
- Butler A., *Women's Cinema. Contested Screen*, London 2002.
- Dama z dawnej epoki*. Z Dorotą Kędzierzawką i Arthurem Reinhartem rozmawia Magdalena Lebecka, „Kino” nr 9/ 2007, s. 26-28.
- Draaisma D., *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. E. Jusewicz-Katler, Warszawa 2006.
- Garncarek E., *Filmowy portret starszych kobiet*, [w:] *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, A. Łysak, Wrocław 2005, s. 195-209.
- Hrapkowicz B., *Pora umierać*, „Kino” nr 12/ 2007, s. 74-75.
- Johnston C., *Woman's Cinema as Counter Cinema*, [w:] *Movies and Methods*, red. B. Nichols, vol. 1, Berkeley 1976, s. 208-217.
- Konieczna E., *Kino trzeciego wieku – filmy o jesieni życia w procesie przygotowania do starości*, „Dyskurs Młodych Andragogów” nr 16/2015, s. 249-263.
- Lasoń-Kochańska G., *Odbaśnianie czarownicy. Kobięca starość wobec tradycji kulturowej*, [w:] *Dojrzwanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 644-647.
- Lauretis T. de, *Technologies of Gender*, London 1987.
- Leszczyńska-Rejchert A., *Człowiek starszy i jego wspomaganie – w stronę pedagogiki starości*, Olsztyn 2005.
- Maniewski M., *Dojrzałość do śmierci, dojrzałość do życia. O filmach Doroty Kędzierzawskiej*, „Kino” nr 5/ 1992, s. 18-19.
- Maruszewski T., *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.
- Mazierska E., *Dorota Kędzierzawska – diabły, wrony, kobiety: kobiece kontrkino*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 215-230.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [w:] *Film Theory and Criticism*, red. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, Oxford 1975, s. 746-757.

28 Należy w tym kontekście podkreślić, że podejmowanie wątków związanych ze zjawiskami społecznej marginalizacji, wykluczenia jest stałym rysem twórczości filmowej Doroty Kędzierzawskiej. Zob. E. Mazierska, dz. cyt., s. 223, 225, 230. Ewa Nawój charakteryzuje dorobek reżyserki: „są to filmy z założenia niekomercyjne, o trudnych, bolesnych sprawach. Mówią o ludziach osamotnionych, zepchniętych na margines, często po prostu ubogich, beznadziejnie oczekujących uczucia, zrozumienia czy pomocy. O ludziach słabych i bezradnych” (Taż, *Dorota Kędzierzawska*, <http://culture.pl/tworca/dorota-kedzierzawska> (15.02. 2015 r.)).

- Nawój E., *Dorota Kędzierzawska*, <http://culture.pl/pl/tworca/dorota-kedzierzawska> (dostęp: 15. 02. 2015 r.).
- Nawrocka S., *Patrząc na starość w filmie Pora umierać Doroty Kędzierzawskiej*, [w:] *Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009, s. 241-248.
- Oleś P. K., *Psychologia człowieka dorosłego. Ciągłość – zmiana – integracja*, Warszawa 2012.
- Orzechowska G., *Spoleczne aspekty starości i starzenia się człowieka*, [w:] *Pedagogika społeczna i jej współczesne konteksty*, red. G. Orzechowska, Toruń 2008, s. 149-155.
- Steuken S., *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 2012.
- Straś-Romanowska M., *Późna dorosłość. Wiek starzenia się*, [w:] *Psychologia rozwoju człowieka*, t. 2, red. B. Harwas-Napierała, J. Trempała, Warszawa 2000, s. 263-292.
- Żyto K., *W cieniu starości*, <http://filmotekaszkolna.pl/lekcja-temat,115> (dostęp: 15. 02. 2015 r.).

Summary

The Portrait of an Old Lady – Time to Die by Dorota Kędzierzawska

The article is an attempt of a comprehensive analysis of Dorota Kędzierzawska's film *Time to Die*, which is an original and rare example in cinema of undertaking the topic of aging from the women's perspective. The starting point is a thesis of the male version of picturing aging being dominant in the history of cinema. The author argues that the aesthetic and narrative formula chosen by the director is based on some kind of emptiness and restraint as well as sublimation and mythization. This poetic enabled reliable, touching picture of women's aging and thorough interpretation of characteristics usually connected with it. Last but not least it is an expression of the director's empathy, her willingness to sympathize with another female being at the stage of her end. *Time to Die* is a stylized portrait of an old lady – noble, refined but at the same time vital, with a sense of humor and temperament, whose existence, even though it's bound with the homogenic space of a wooden villa, is submerged simultaneously in different times. The analysis contains references to autothematism in the role of Danuta Szaflarska, who is portraying the main character in the film, by parts referring to the film *The Yellow Scarf* by Janusz Morgenstern as well as to the previous creations of Szaflarska in Dorota Kędzierzawska's films.

Keywords: mythization, restraint, aesthetization, empathy, autothematism