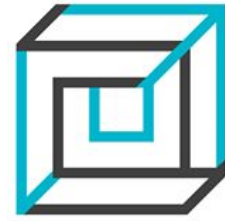


Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



mgr Anna Jadowska

***Figura starej kobiety we współczesnym filmie  
polskim***

Komentarz pisemny do osiągnięcia  
artystycznego w obszarze reżyserii filmu  
fabularnego

*Kobieta na dachu*

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:  
dr hab. Katarzyny Mąki-Malatyńskiej

Łódź 2024

Są solą ziemi  
Nie brzydzą się

Ludzkimi odpadkami  
Znają odwrotną stronę

medalu  
miłości  
wiary

przychodzą i odchodzą  
dyktatorzy błaznują

mają ręce splamione krwią ludzkich istot  
stare kobiety wstają o świcie  
kupują mięso owoce chleb  
sprzątają gotują  
stoją na ulicy z założonymi  
rękami milczą

stare kobiety są nieśmiertelne  
Hamlet miota się w sieci  
Faust gra rolę nikczemną i śmieszną  
Stare kobiety są niezniszczalne  
Uśmiechają się pobłaźliwie

*Tadeusz Różewicz, Opowiadanie o starych kobietach*

<b>Spis treści</b>	
<b>Wstęp</b>	<b>5</b>
<b>1. Figura starej kobiety w kulturze</b>	<b>7</b>
<b>2. Postać starej kobiety we współczesnym kinie polskim</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Pora umierać</b>	<b>18</b>
<b>2.2. Pokot</b>	<b>23</b>
<b>2.3. Jezioro Słone</b>	<b>30</b>
<b>2.4. Głupcy</b>	<b>36</b>
<b>2.5. Chrzczyny</b>	<b>44</b>
<b>2.6. Podsumowanie analiz filmowych</b>	<b>50</b>
<b>3. Analiza procesu tworzenia postaci w filmie Kobieta na dachu</b>	<b>55</b>
<b>3.1. Scenariusz</b>	<b>58</b>
<b>3.2. Preprodukcja</b>	<b>65</b>
<b>3.2.1. Casting</b>	<b>65</b>
<b>3.2.2. Próby czytane</b>	<b>68</b>
<b>3.2.3. Próby kamerowe</b>	<b>72</b>
<b>3.2.4. Próby charakteryzacji i kostiumu</b>	<b>77</b>
<b>3.2.5. Zdjęcia</b>	<b>79</b>
<b>3.2.6. Montaż</b>	<b>88</b>
<b>3.2.7. Odbiór filmu</b>	<b>89</b>
<b>3.2.8. Wyniki ankiety „Figura starej kobiety w kinie polskim”</b>	<b>97</b>
<b>Zakończenie</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>109</b>
<b>Artykuły w czasopismach i stronach internetowych</b>	<b>110</b>
<b>Spis ilustracji</b>	<b>112</b>
<b>Filmografia</b>	<b>113</b>



Il.I.P. Thumann, Mojry

## WSTĘP

Scenariusz *Kobiety na dachu* został zainspirowany prawdziwymi wydarzeniami. Po ukończeniu poprzedniego filmu *Dziki róż* producentka Maria Blicharska zapytała mnie, czy nie mam jakiejś nowej historii do opowiedzenia. Jest to zawsze dla mnie bardzo poważna decyzja, podróż, w którą wyrusza się na kilka lat. Przeglądając swoje stare notatki, znalazłam wycięty z „Polityki” artykuł *Napadła na bank, bo nie miała na ratę* napisany przez Agnieszkę Sowę.<sup>1</sup>

Postanowiłam zachować ten artykuł, bo zaintrygowała mnie postać kobiety, która stała za decyzją napadu na bank. Byłam ciekawa, dlaczego łódzka pielęgniarka, matka, mieszkająca w bloku decyduje się na tak drastyczny i niespodziewany krok. „Danuta, 58 lat, położna, nienaganna opinia z zakładu pracy, dwa lata do emerytury (ale chce przepracować jeszcze cztery, bo wtedy będzie miała 40 lat pracy, a to oznacza o 180 zł wyższą emeryturę), żona i matka, niekarana, bez nałogów (te kilka papierosów dziennie Pan Bóg jej przecież wybaczy, zresztą właśnie rzuca), napadła na bank.”<sup>2</sup>

Przygotowując się do pracy nad scenariuszem, w Sądzie Wojewódzkim w Łodzi przeczytałam akta sądowe dotyczące tej sprawy. Była to niewielka teczka. Prawdziwa historia była brutalna i mroczna. Mnie od początku zależało na tym, żeby scenariusz skupiał się na procesie emocjonalnym bohaterki i żeby napad był początkiem zmiany na lepsze w życiu głównej postaci.

Na każdym etapie pracy nad filmem najważniejsze było dla mnie zrozumienie i przedstawienie stanu głównej postaci. Rozpina się on na bardzo szerokiej skali. Od codziennych obowiązków domowych i pracy w szpitalu, po wejście do banku i grożenie kasjerce nożem. Byłam od początku prac scenariuszowych ciekawa kim jest moja bohaterka i co stoi za jej decyzjami. Miałam również dla niej wiele współczucia, ale też swoistej tkliwości. Mimo swojego podeszłego wieku i pozornej normalności decyduje się zrobić coś, co wykracza poza tradycyjne wyobrażenia o kobiecie tuż przed emeryturą. Robi coś nieoczekiwanego i szalonego.

Zaczynając pracę nie miałam świadomości, jak niewiele jest w kinie polskim głównych bohaterek po sześćdziesiątym roku życia. Dopiero kiedy pomysł się konstituuwał i poszukiwałyśmy z producentką finansowania, zaczęłam rozumieć, że ze względu na wiek bohaterki, nie jest to historia, która się w szybki sposób „sprzeda”. Co ciekawe, pomysł nasz

---

<sup>1</sup> *Napadła na bank, bo nie miała na ratę* Agnieszka Sowa, „Polityka”, 8 marca 2012, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1524683,1,napadla-na-bank-bo-nie-miala-na-rate.read>, (data dostępu: 02.09.22).

<sup>2</sup> Tamże

na początku większe zainteresowanie wzbudził za granicą, francuska telewizja Arte postanowiła nas wesprzeć, podobnie Szwedzki Instytut Filmowy, a dopiero wtedy było nam łatwiej rozmawiać z potencjalnymi polskimi koproducentami.

W ankiecie, którą przygotowałam na potrzeby tej pracy znajduje się pytanie: „Czy w swoim prywatnym życiu znasz kobiety podobne do głównej bohaterki? Na czym to podobieństwo polega?” Ja odpowiedziałabym na to pytanie pozytywnie, znam wiele kobiet takich jak moja bohaterka, nie tylko z pokolenia głównej postaci *Kobiety na dachu*. Przede wszystkim jednak takie były moja babcia i mama, kobiety wielu talentów, które poświęciły się zupełnie rodzinie i podporządkowały swoje życie mechanicznej, codziennej rutynie. Było jednak w ich podejściu do świata jakieś pęknięcie, skoro wychowując mnie pozwoliły na samodzielne decyzje i wybranie innej drogi niż one same. To „pęknięcie” było czymś, czemu chciałam się w tym projekcie przyjrzeć, u bohaterki *Kobiety na dachu* ma ono postać ekstremalną, ale może też wyrażać się w małych, nieoczywistych gestach, które zsumowane prowadzą do otwarcia się na zmianę.

Pracę pisemną rozpoczynam od rozdziału, w którym staram się prześledzić jak przez wieki istnienia człowieka zmieniała się figura starej kobiety w kontekście społecznym i kulturowym, wskazuję w nim najistotniejsze momenty w dziejach ludzkości, które wpłynęły na nasz stosunek do starzejących się kobiet. W drugim rozdziale podejmuję się analizy współczesnych filmów polskich z bohaterką w trzeciej fazie życia, próbując znaleźć wspólne odniesienia i określić tło społeczne. Ostatni rozdział poświęcony jest mojej pracy nad *Kobietą na dachu*, od załączka pomysłu po odbiór skończonego już filmu. Staram się w tej części również odkryć, co stało za moimi często intuicyjnymi decyzjami, szukając odniesień do innych dzieł filmowych i tekstów kultury.

## 1. Figura starej kobiety w kulturze

W najwcześniejszych świadectwach ludzkiej obecności kobiecość była przedstawiana jako zjawisko głęboko związane z macierzyństwem, emanujące tajemnicą i seksualnością. Dopiero po osiedleniu się ludzi i założeniu miast około siódmego tysiąclecia przed naszą erą zaczęto przedstawiać również inne aspekty kobiecości, w tym także pokazywać kobiety, które przestały być wyłącznie symbolem płodności.

„Dopiero w wizerunkach powstających w tym okresie, nie zaś paleolitycznych, zaczynają się stopniowo pojawiać cechy negatywne symboliki kobiecej. (...) Wrażenie to potęguje się przy niektórych figurkach znalezionych w miejscach świątynnych Catal Hujuk. Jedna z nich została wyrzeźbiona w kawałku naturalnie ukształtowanej skały wapiennej przypominającej masywne ciało kobiece (...). Podobieństwo to uchwycił artysta obrabiając górną część kamienia na kształt ludzkiej głowy, której ustawienie i wyraz mają w sobie coś groźnego. W innym miejscu kultu znaleziono obok siebie figurki drapieżnego ptaka, chłopięcego boga oraz wykonaną z marmuru przysadzistą statuetkę kobiety, stojącej na kikutach nóg, rozłożystą w biodrach o wyraźnym trójkacie łona i obfitych pośladkach, z ledwo zaznaczonymi tylko ramionami i piersiami oraz ciężką ponadwymiarową głową i złośliwym, sówim wyrazem twarzy. James Mallart widzi w niej prototyp »jędzowatej, złośliwej staruchy z późniejszych mitów i legend«.”<sup>3</sup>

Historycy tę zmianę w postrzeganiu kobiecości wiążą z różnymi zjawiskami następującymi w rozwoju ludzkości. Jedni widzą w niej kolejny etap w rozumieniu śmierci, stara kobieta reprezentuje wtedy postać, która ma dostęp do tajemnej wiedzy dotyczącej końca życia. „Jej związek z życiem znajduje swą konieczną przeciwwagę w jej związku ze śmiercią”<sup>4</sup> Inni łączą to zjawisko z organizacją uporządkowanych struktur państwowych, a także z wyprawami wojennymi. Groźny wizerunek kobiety miał wtedy reprezentować opresyjność nowego systemu.

Według M. Eliadego Bogini Ziemia-Matka to jedno z najstarszych bóstw, ślady jej istnienia sięgają ery paleolitycznej. W niemalże wszystkich pierwotnych kulturach podwaliny religii stanowiły bóstwa żeńskie, postać Wielkiej Matki, która zrodziła ziemię, pojawia się od Ameryki po Azję. Zdaniem Eliadego stan ten był „poprzedzony jakimś całkowitym sposobem bycia (...) ów stan pierwotny można by określić mianem całkowitej neutralności twórczej. (...)

---

<sup>3</sup> G. Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 163-165.

<sup>4</sup> Tamże, s. 166.

po czym Bóg Niebiański i ideologia patriarchalna zastąpiły Boginię Matkę i ideologię matriarchalną.”<sup>5</sup>

Bóstwa żeńskie obdarzone były dwoistą naturą – dawały życie, ale i przynosiły śmierć. „Płodna matka przeistacza się w matkę straszliwą, zwłaszcza u Asyryjczyków, ale także w Sparcie, gdzie przeobraża się w boginię wojny, u Hindusów zaś w »ciemny, wszystko pochłaniający czas, przestrojoną wieńcem z kości panią miejsca czaszek. Głowy twych właśnie zabitych synów wiszą u twej szyi jak ozdobny łańcuch.« (...) Dwoistość ta jest odbiciem naturalnego biegu życia, a przede wszystkim jego sił sprawczych. Bo choć niszczy, to przecież tworzy na nowo, gdzie niesie śmierć tam również powołuje do życia. Noc i dzień, narodziny i śmierć, powstanie i zanikanie, trudy życia i jego radości z tego samego źródła: z łona Wielkiej Matki wychodzą istoty i do niego wracają.”<sup>6</sup>

Jednym z aspektów Wielkiej Matki inaczej zwanej Potrójną Boginią jest właśnie Starucha, także zwana Wiedźmą. „Starucha była historycznie uważana za trzecią postać Potrójnej Bogini lub trójcy, która obejmuje dziewicę i matkę. Walker również definiuje staruchę jako przedstawicielkę „nieuchronnego zniszczenia lub rozpadu, które musi poprzedzać regenerację”, co można znaleźć w obrazach Kali-Niszczycielki, Cerridwen, śmiercionośnej maciory, Królowej Zaświatów, lub Persefony niszczycielki. Podziemia to metafora reprezentująca zbiorową nieświadomość i schodzenie do wewnątrz. Uważa się, że samo słowo The Crone pochodzi od Rhea Kronia, oznaczającego Matkę Czasu i jest związane z czarnymi stworzeniami, takimi jak wrona, która jest święta i reprezentuje śmierć.”<sup>7</sup>

W starożytnej Grecji cechy Staruchy - The Crone - zostały rozdzielone pomiędzy wiele bóstw żeńskich. Jedną z nich była Hekate – najczęściej przedstawiana jako kobieta o trzech twarzach lub jako postać o trzech ciałach i głowach: lwa, psa i klaczy. Jej figury ustawiano na rozstajach dróg i składano tam ofiary z jedzenia. Hekate była związana z magią i do niej modliły się rodzące kobiety, była też patronką wiedźm i czarownic.

Podobnie do pierwotnej wersji żeńskiego bóstwa przedstawiana była Hera, jednocześnie siostra i żona Zeusa. W mitach starożytnej Grecji była obecna analogicznie jak Wielka Matka w trzech postaciach: Pais czyli dziewczyny, Telei dojrzałej kobiety oraz Chery czyli Wdowy. Hera była opiekunką kobiet, małżeństwa i macierzyństwa. O pomoc zwracały się do niej również wdowy. Jej relacja z Zeusem była bardzo dynamiczna: Zeus wielokrotnie ją zdradzał, a Hera próbując

---

<sup>5</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 189.

<sup>6</sup> K. Deschner, *Krzyż pański z kościołem*, przeł. Marek Zeller, Gdynia 1994, s. 38.

<sup>7</sup> J. Sienko Ott, *The Crone Archetype: Woman reclaim their Authentic Self by Resonating their Crone Images*, Mineapolis, 2011 s. 15.



odkryć zdrady męża, reagowała złością i mściwością. Między Herą a Zeusem dochodziło też do wielu sporów. Jednym z nich była dyskusja na temat tego, kto czerpie większą przyjemność z seksu – kobieta czy mężczyzna. Kiedy nie potrafili rozstrzygnąć tej kwestii, zwrócili się o pomoc do Tejrzejjasza, który żył przez 7 lat w ciele kobiety, a potem przez kolejne 7 w ciele mężczyzny. „Zapytany o zdanie Tejrzejjasz był zupełnie pewien: kobiety czerpią więcej przyjemności z aktu seksualnego. W istocie powiedział – kobieta czerpie dziewięć razy więcej przyjemności z seksu niż mężczyzna. Hera przegrała więc debatę i była tak wściekła, że oślepiła Tejrzejjasza.”<sup>8</sup>

Charakter Hery zmienił się dopiero, kiedy weszła w trzeci etap życia. „Kiedy Hera wpuściła tę energię Staruchy – The Crone, zaakceptowała tę część siebie, która nie jest związana żadnym związkiem, wykąpała się w źródle płynącym przez podgórze i wyłoniła się z odnowionym dziewictwem – Jedna w Sobie, Niebiańska Dziewica (...) Wraca do Zeusa. »Wypełniona tajemniczą, uśmiechniętą mądrością, która nie pozostawia miejsca na szalejącą zazdrość, pogodziła się z nim, gotowa do głębokiego małżeństwa, za którym zawsze tęskniła« małżeństwo oparte na potrzebie — coś, co Zeus bez wątplenia rozumiał i na co reagował. Hera zażądała i spełniła swoje życzenie, dopasowała je i połączyła.”<sup>9</sup>

Kolejną grecką boginią, której postać odwoływała się do figury Staruchy, była Demeter – bogini urodzaju i zbóż. Jej imię nawiązuje znaczeniem do Matki Ziemi. Kiedy zaginęła jej córka Persefona (zwana również Korą), Demeter zwróciła się z pytaniem o jej losy do Heliosa – boga słońca, który wędruje po niebie i wszystko widzi – również to, że Persefona zniknęła za zgodą Zeusa. Demeter postanowiła się więc zemścić na całej ziemi. „W opowieści o Demeter i Persefonie matka Demeter jest w udręce przez dziewięć dni i dziewięć nocy po zniknięciu jej córki Persefony w ramionach Hadesa, Pana Zaświatów. W swoim żalu pozwala, by wieś stała się jałowa. Dziesiątego dnia pojawia się Hekate, Starucha, która pomaga Demeter w ponownym połączeniu się z zaginioną córką. Hekate ma mądrość, która pozwala Persefonie być córką swojej matki i jednocześnie żoną męża. Wieś znowu kwitnie.”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> K. Sears, *Mitologia*, przeł. A. Hildebrandt, Warszawa 2022, s. 176.

<sup>9</sup> M. Woodman, E. Dickson, *Dancing in the flames, the dark goddess in the transformation of consciousness*, Canada 1996, s. 135.

“Once Hera had let this Crone energy in, had accepted that part of herself that is bound by no relationship, she "bathed in the spring flowing through the foothills and emerged with her virginity re- newed—One-in-Herself, the Celestial Virgin." (...) She returns to Zeus. "[F]illed with a secret, smiling wis- dom that leaves no room for raging jealousy, she is reconciled to him, now ready for the deep marriage for which she has always longed." From now on, this would not be a marriage based on need—something that Zeus undoubtedly understood and responded to. Hera demanded and got her wish fully met, matched, and mated.”

<sup>10</sup> M. Woodman, E. Dickson, op.cit., s. 135.

“In the story of Demeter and Persephone, Mother Demeter is in anguish for nine days and nine nights after the disappearance of her daughter, Persephone, in the arms of Hades, the Lord of the Underworld. In her grief, she

Podczas poszukiwań córki, Demeter, aby móc nierozpoznana wędrować po świecie przybrała postać Staruszki. Pod tym przebraniem zastała gościny na dworze króla Celeusa, gdzie opiekowała się niemowlęciem i próbowała uczynić je nieśmiertelnym, zanurzając w ogniu. Kiedy jego matka królowa odkryła, co robi stara służąca, krzyknęła z przerażeniem i Demeter rozgniewana zostawiła chłopca i wróciła do swojej dawnej postaci, a królowi nakazała zbudowanie świątyni, gdzie będą odprawiane obrzędy religijne na jej cześć, zwane później misteriami eleuzyńskimi. Jak dokładnie przebiegały te misteria, nie wiadomo do dziś, ich uczestnicy musieli składać śluby milczenia, a za zdradzenie tajemnicy groziła kara śmierci.

W micie o Demeter również są przedstawione trzy aspekty kobiecości, reprezentujące trzy fazy życia kobiety, a poszukiwanie przez nią córki, symbolizuje próbę pogodzenia się z utratą aspektu własnej młodości. „Jak wszystkie najstarsze formy indoeuropejskich bogiń (Demeter) pojawiała się jako Dziewica, Matka, Starucha albo Stworzycielka, Strażniczka/Opiiekunka, Niszczycielka.”<sup>11</sup>

Nieco mniej znaną postacią starej kobiety obecnej w religii starożytnej Grecji była Atropos (Nieodwracalna) jedna z trzech Mojry, które były boginiami losu i przeznaczenia każdego człowieka. „Mojry stanowiły pradawną siłę, której podlegali nawet Bogowie.”<sup>12</sup> Były one córkami Zeusa i Temidy lub według innego mitu Erebu i Nocy. W mitologii greckiej pojawiły się bardzo wcześnie. Nosiły białe szaty i były potrójną boginią księżycy. Uważano, że Mojry dyktowały Wyroczniom ich przepowiednie. „Mojra znaczy »część« lub »faza«, księżyc ma zaś trzy fazy i trzy postacie: nów, bogini-dziewica, wiosny, pierwszy okres roku; pełni bogini-nimfa, lata, drugi okres; i stary księżyc, bogini-starucha jesieni, ostatniego okresu.”<sup>13</sup> Mojry nie miały swojego osobnego mitu, ale pojawiają się między innymi w micie o dwunastu pracach Heraklesa. Kiedy ma on zerwać złote jabłko w Ogrodzie Hesperyd, Zeus radzi mu, by zapytał o drogę właśnie Mojry. „Trzy Mojry, pradawne boginie, były zazwyczaj bardzo zajęte tkaniem ludzkich losów. Jednak dla Heraklesa oderwały się na chwilę od pracy. - Istniejemy niemal od początku świata, ale nawet my nie wiemy, gdzie znajduje się wyspa Hesperyd - odrzekły

---

allows the countryside to become bar- ren. On the tenth day Hecate, the Crone, appears and assists Demeter in getting reunited with her lost daughter. Hecate has the wisdom that allows Persephone to be daughter to her mother and, at the same time, wife to her husband. The countryside blooms again”

<sup>11</sup> B.G. Walker, *The Woman's Encyklopedia*, s. 218.

<sup>12</sup> Bailey G., *Mitologia. Mity i legendy świata*, tłum. S. Środa, Warszawa 2009, s. 45.

<sup>13</sup> R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H Krzeczowski, Warszawa 1974, str. 10.

Boginie.”<sup>14</sup> Atropos przedstawiana była najczęściej jako drobna staruszka z nożyczkami lub wagą. Jej zadaniem było przecięcie nici przeznaczenia i oddanie duszy człowieka śmierci. W kulturze helleńskiej istniała jeszcze jedna, intrygująca i mało znana figura starej kobiety – Graus *oinophoros* - Starucha pełna wina. Była związana z kultem Dionizosa, uczestniczyła w orgiastycznych misteriach, „(...) w antyku posiadała wymiar eschatologiczny i stanowiła manifestację niezniszczalności życia (...) przeciwstawiała się śmierci, stanowiąc znak pocieszającego wymiaru dionizyjskich obrzędów. (...) Równocześnie (...) traktowana jako postać rzeczywista: wróżbiarka, guślarka, niańka, mamka, położna rajfurka w komediach czy mimach już w antyku stała się obiektem niewybrednej drwiny.”<sup>15</sup> U zarania chrześcijaństwa figura Staruchy Pełnej Wina stała się wrogiem publicznym, mimo tego, iż pierwsi chrześcijanie ciągle chętnie korzystali z usług znachorek i guślarek. „Nie bez znaczenia był zapewne fakt, że postać ta przez swą symboliczną wymowę przywoływała samego Dionizosa, przypominającego (dzięki ofiarowaniu się w obrzędzie *sparogmos* oraz obietnicy zbawienia) postać Chrystusa, co było nieporęczne dla chrześcijaństwa, które z jednej strony świadomie pomijało ten związek, z drugiej zaś w przedstawieniach młodego Chrystusa (przez klasyczne obrócenie głowy, kędzierzawe włosy i uśmiech) nawiązywało do Dionizosa, ale tylko w sposób umożliwiający przełożenie własnych dogmatów na język dostępny wiernym i neofitom symboli”.<sup>16</sup>

W wielu pierwotnych kulturach pojawiają się silne figury starych kobiet, które w odróżnieniu od tradycji europejskiej posiadają moc sprawczą i budują pozytywne wzorce. Jedną z takich postaci jest Spider Woman – Kobieta Pająk, która występuje w wierzeniach niemalże wszystkich plemion Indian Ameryki Północnej. W opowieściach przybiera postać starej kobiety, która żyje wiecznie, ale może też zamienić się w bytującego pod ziemią pająka. „Kobieta-pająk pojawia się w opowieściach rdzennych Amerykanów od Alaski po Wielkie Równiny. Jej inne imiona to Mrs. Spider, Spider Old Woman i Grandmother Spider. Choć może się wydawać, że Kobieta Pająk jest jak Wróżka Chrzestna z europejskich opowieści, to jest to jednak postać o wiele bardziej złożona i potężna. W opowiadaniach Hopi Spider Woman lub Spider Grandmother, jak jest nazywana, jest posłańcem Słońca. Jest stwórcą, rządzi Ziemią i jest matką wszelkiego życia. To Kobieta Pająk zdecydowała, że kobiety będą budować domy,

---

<sup>14</sup> Tamże s. 130.

<sup>15</sup> J. Hobot-Marcinek, *Stara kobieta i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, Kraków 2012, s. 17.

<sup>16</sup> Tamże, s. 19.

a nazwisko rodowe będzie po nich dziedziczone. I to Kobieta Pająk zdecydowała, że mężczyzna powinien zbudować kivy pod ziemią i malować piaskiem.”<sup>17</sup>

W wielu mitach kosmogonicznych istotną rolę odgrywa postać staruszki lub starca, którzy pojawiają się na drodze bohatera, wręczając mu amulety mające chronić go w podróży. „Życzliwa staruszka i opiekuńcza wróżka, będąca matką chrzestną bohatera są znanymi postaciami europejskiego folkloru. W chrześcijańskich legendach o żywotach świętych tę samą rolę pełni Najświętsza Panienka. Jej wstawiennictwo może wyjednać łaskę Ojca. Kobieta Pająk może za pomocą swej pajęczyny wpływać na ruchy Słońca. Bohaterowi, który oddał się w opiekę Kosmicznej Matce, nie może się stać żadna krzywda. Nić Ariadny przeprowadziła bezpiecznie Tezeusza przez labirynt. Jest to owa życzliwa prowadząca bohatera siła (...) Postać taka przedstawia życzliwą, dającą poczucie bezpieczeństwa moc przeznaczenia. Owo fantastyczne wyobrażenie jest zapewnieniem, obietnicą, że spokój Raju, którego zaznaliśmy w łonie matki, nie zostanie utracony, (...) że chociaż przekraczanie kolejnych progów i kolejne przebudzenia wydają się zagrażać wszechmocy, to w sanktuarium naszego serca, a nawet w nieznanym nam obliczach świata lub za ich zasłoną, jest zawsze obecna chroniąca nas siła. Trzeba tylko wiedzieć o tym i mieć ufność, a wieczni strażnicy na pewno się pojawią.”<sup>18</sup>

W kulturze słowiańskiej w czasach pogańskich istniały posągi kamienne nazywane Babami. Podobnie jak posągi Hekate, ustawiano je na rozstaju dróg. Przedstawiały one „niewiasty w pozycji stojącej z rękami założonymi na wysokości żołądka, trzymając przedmiot podobny do klepsydry, mierzący czas. Bałwany te znajdowano od terytorium Ukrainy do morza Azowskiego. W poemacie o Władysławie IV Twardowski, przedstawiając zapędzenie Lisowczyków nad rzekę Obę, opowiada baśń o *złotej Babie*, która *na słupie* magnesowym przeciw słońcu siedzi i, trzykroć zaklinana, odpowiedzi wieszczę daje.”<sup>19</sup> Znane są również posągi bab pochodzące z terenów dawnych Prus, niejasne jest natomiast ich znaczenie i czas powstania.

---

<sup>17</sup> S. Hazen-Hammond, *Spider Woman's Web*, New York 1999, s. 17.

“Spider Woman appears in Native American stories from Alaska to the southern Great Plains. Her other names include Mrs. Spider, Spider Old Woman, And Grandmother Spider. Although it might appear to non Indians that Spider Woman is like the Fairy Godmother of European tales, she is far more complex and powerful than that. In the Hopi stories Spider Woman or Spider Grandmother as she is called is both the messenger of the Sun. She is the creator, she rules the Earth and is the mother of all life. It was Spider Woman who decided that women would be the ones to build the house, and the family name would pass through her. And it was Spider Woman who decided should build kivas underground and make sand painting.”

<sup>18</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 59.

<sup>19</sup> M. Modrak, *Obraz kobiecej starości w literaturze i sztuce*, Poznań 2015, s. 15.

W kulturze Słowian, podobnie jak w innych społecznościach z tego okresu, w rolniczym neolicie następuje wzrost znaczenia bóstw żeńskich, które zazwyczaj opisywane są w trzech aspektach dotyczących kolejnych etapów życia człowieka. „We wszystkich tych przypadkach potrojenie bóstwa losu związane jest z personifikowaniem trzech jego czynności: zaplatania nici przeznaczenia, pilnowania jego właściwego przebiegu i przecinania. Mitoznawcy twierdzą, że za tymi trzema postaciami kryje się jedno prastare bóstwo losu (żeńskie, jako że przedzenie jest czynnością żeńską) w rodzaju pragermańskiej Urdhr i wczesnogreckiej Mojry. Wydaje się analogiczny proces zaszedł u Słowian, dlatego też ucieleśnienie losu występowało u nich w postaci żeńskiej jako Dola. (...) Przybiera postać dziewczyny w stroju panny młodej (...) Następnego dnia dziewczyna była starsza a jej bogactwo mniejsze, aż do przemiany w zaropiałą staruchę w łachmanach w starej chacie.”<sup>20</sup>

Silną figurą starej kobiety w religii Prasłowian była również Baba Jaga. Pierwotnie mogła być ona jednym z aspektów bóstwa żeńskiego, związanego z szeroko rozumianą przyrodą. Przez Słowian nazywana Leśną Babą, w folklorze przetrwała jako Baba Jaga, Buba albo Jędza. „Przyjmuje ona zwykle postać starej i brzydkiej wiedźmy, zaprzyjaźnionej z dzikimi zwierzętami (...) w folklorze i bajkach ta potworna czarownica poluje na bląkające się po lesie dzieci, gotuje je w kotle i pożera. (...) W końcu jednak zostaje pokonana i wsadzona do własnego pieca lub uduszona własnymi piersiami. Prawdopodobnie jest echem prasłowiańskiego żeńskiego demona leśnego mającego związki z krainą umarłych, opiekuna intuicji i młodzieży obu płci.”<sup>21</sup> Inne wersje legendy o Babie Jadze często przedstawiają ją pracującą na kołowrotku, a także obdarzają ją żelaznymi zębami i piersiami. Szczególną uwagę zwraca chatka czarownicy, która ma stać na czterech kurzych łapkach i być otoczona płotem z ludzkich kości, pochodzących od tych, którzy nie odpowiedzieli na pytania Baby Jagi. Badacze opowieści o Babie Jadze podkreślali, że znajduje się ona pomiędzy dwoma światami, dwoma wymiarami. „Baba Jaga pochodzi z miejsca, w którym spotyka się mądrość ze strachem. Stoi pomiędzy życiem a śmiercią i zna tajemnicę obu tych światów.”<sup>22</sup>

Jedna ze znanych wczesnych wschodnioeuropejskich legend opowiada również historię, w której pojawia się aspekt dobrej i łaskawej Baby Jagi, która pomaga głównej bohaterce opowieści, nawiązując do swojej pierwotnej roli – kapłanki w obrzędowej inicjacji młodzieży, czego pozostałością może być wkładanie przez Babę Jagę dzieci do pieca. „Matka, (...) przed śmiercią daje swojej córce Vasalisie lalkę. Vasalisa zostaje później wyrzucona przez swoje

---

<sup>20</sup> A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 194-195.

<sup>21</sup> Tamże, s. 181.

<sup>22</sup> *Mitologia, Mity...* op.cit., s. 258.

przyrodnie siostry, by przyniosła ogień do paleniska, a następnie odnajduje głęboko w lesie swoją babcię, Babę Jagę, która metodą prób i błędów uczy Vasalisę o potędze jej własnej wewnętrznej mądrości i o tym, jak odzyskać swoją intuicję i zaufać jej. Baba-Jaga reprezentuje mądre kobiety odpowiedzialne za przekazywanie daru intuicji. Vasalisa uczy się od Baby Jagi, jak ufać swojej intuicji i jej używać, o czym przypomina jej lalka, która symbolizuje instynktowną naturę.”<sup>23</sup>

Baba Jaga pełni w tej opowieści funkcję dobrej przewodniczki, wprowadzającej bohaterkę w nowy etap życia, gra rolę zbliżoną do indiańskiej Kobiety-Pajaka. Późniejsze wersje opowieści o Vasylisie, powstałe już w okresie kultury chrześcijańskiej, zmieniają rolę Baby Jagi w inicjacji głównej bohaterki. Dziś Baba Jaga kojarzona jest głównie z negatywną siłą – najbardziej znane baśnie pokazują jej ciemną, niszczycielską stronę, co zdaniem interpretatorów bajek ma pomóc skonfrontować dzieci z ich własnymi lękami. Według teorii Freuda o rozwoju psychoseksualnym dziecka baśń o Jasiu i Małgosi, w której pojawia się postać najbardziej współcześnie znanej Baby Jagi, pomaga dzieciom przejść z etapu oralnego dzieciństwa do kolejnego analno-mięśniowego. „Czarownica – stanowiąca personifikację destrukcyjnych aspektów oralności, z równą zawziętością dąży do tego aby zjeść dzieci, z jaką uprzednio dzieci zjadły jej domek z piernika. Kiedy Jaś i Małgosia dają się ponieść w sposób niepohamowany popędowi swego id (co jest symbolizowane przez ich niekontrolowaną żarłoczność) narażają się na to, że mogą zginąć. Zjadają one jednak tylko symboliczną reprezentację matki – domek z piernika. (...) Poznanie przez dzieci złych zamiarów czarownicy powoduje, że zdają one sobie wreszcie sprawę z niebezpieczeństw, jakie pociąga za sobą niekontrolowana zachłanność oralna i sytuacja zależności.”<sup>24</sup>

W okresie chrześcijaństwa, kiedy na nowo interpretowano teksty kultury, bóstwa kobiece uległy degradacji i najczęściej zostały wchłonięte przez swoich męskich następców. „Chociaż Kościół zachował poczucie tajemnicy, które otaczało boginię, jej ciepło i relacyjność zostały zastąpione przez organizację, z jej prawami i hierarchią. (...) Kościół nie uznawał ani atrybutów bogini, ani wrodzonej seksualnej natury kobiet (ani mężczyzn), w związku z tym w naukach

---

<sup>23</sup> J. Sienko Ott, *The Crone Archetype: Woman reclaim their Authentic Self by Resonating their Crone Images*, Mineapolis 2011, s. 18.

“Estés (1992) recounts the story of Vasalisa and Baba Yaga, from eastern Europe, about a mother who, before she dies gives her daughter, Vasalisa, a doll. Vasalisa is later cast out by her stepsisters to fetch fire for the hearth and then searches out her grandmother, Baba Yaga, deep in the woods, who through trial and error, teaches Vasalisa about the power of her own inner wisdom and to how to retrieve her intuition and trust it. The Baba Yaga represents the wise-women responsible for handing down the gift of intuition (Estés, 1992). Vasalisa learns from Baba Yaga to trust and use her intuition and is reminded of this by her doll that symbolizes the instinctual nature (Estés, 1992).”

<sup>24</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, Warszawa 1985, s. 11-12.

religijnych utrzymano przepaść między ciałem a duchowością. Pozytywne cechy bogini zostały w pewnym stopniu zintegrowane z postacią Matki Boskiej, szczególnie w krajach katolickich. W krajach w przeważającej mierze protestanckich taka integracja nie nastąpiła, a Maryja została wyeliminowana z życia religijnego, z wyjątkiem roli adorującej matki w bożonarodzeniowej szopce.”<sup>25</sup>

Szczególnie brutalnie chrześcijaństwo potraktowało postać Staruchy – The Crone. W średniowieczu wszystkie kobiety, które posiadały wiedzę, zostały odsunięte od życia intelektualnego, a jedynie mężczyźni mogli sprawować publiczne funkcje i jedynie oni mogli pośredniczyć w relacjach z bogiem. „Oficjalne odrzucenie postaci Staruchy – The Crone przez naszą kulturę było związane z odrzuceniem kobiet, zwłaszcza starszych kobiet. Siwowłose arcykapłanki, niegdyś szanowane plemienne matki przedchrześcijańskiej Europy, zostały przemienione przez nowo dominujący patriachal w sługi diabła. (...) Jako symbol – Starucha – The Crone musiała zostać stłumiona przez religie patriarchalne, ponieważ jej moc» zniszczyła nawet wolę Ojca Niebieskiego Zeusa«. Kontrolowała cykle życia i śmierci. Była Matką Bożą, Opiekunką Boga i jako Starucha Zabójczynią Boga. Podczas gdy chrześcijaństwo zachowało kobiecość jako Dziewicę i Matkę, wyeliminowało jej rolę Staruchy.”<sup>26</sup>

Ta eliminacja figury Staruchy z naszej zbiorowej świadomości, zdaniem psychologów jungowskich, powoduje niemożliwość pełnej integracji osobowości kobiety. „Ponieważ (Starucha) nie była obecna w kulturze, nie była łatwo dostępna dla świadomej świadomości współczesnych kobiet. Bez niej nawet dynamiczne symbole Dziewicy i Matki są zniekształcone. Starucha w kobiecie to ta część jej psychiki, która nie jest utożsamiana z żadnym związkiem ani nie jest ograniczona żadną więzią. Wprowadza nieodłączne poczucie własnej wartości i autonomii w rolę dziewicy i matki oraz daje kobiecie siłę, by mogła stawić własnemu twórczemu doświadczeniu.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> M. Woodman, E. Dickson, *Dancing in the Flames*, Canada 1996, s. 134.

“Our culture's official rejection of the Crone figure was related to rejection of women, particularly elder women. The gray-haired high priestesses, once respected tribal matriarchs of pre-Christian Europe, were transformed by the newly dominant patriarchy into minions of the devil. As a symbol, the Crone had to be suppressed by patriarchal religions because her power "overruled the will even of Heavenly Father Zeus." She controlled the cycles of life and death. She was the Mother of God, the Nurturer of God, and, as Crone, the Slayer of God. While Christianity retained the feminine as Virgin and Mother, it eliminated her role as Crone.”

<sup>26</sup> M. Woodman, E. Dickson, *Dancing in the Flames*, Canada 1996, s. 134.

“Our culture's official rejection of the Crone figure was related to rejection of women, particularly elder women. The gray-haired high priestesses, once respected tribal matriarchs of pre-Christian Europe, were transformed by the newly dominant patriarchy into minions of the devil. As a symbol, the Crone had to be suppressed by patriarchal religions because her power "overruled the will even of Heavenly Father Zeus." She controlled the cycles of life and death. She was the Mother of God, the Nurturer of God, and, as Crone, the Slayer of God. While Christianity retained the feminine as Virgin and Mother, it eliminated her role as Crone.”

<sup>27</sup> Tamże, s. 134.

Kolejne wieki krzewienia chrześcijaństwa coraz mocniej ograniczały rolę kobiet w społecznościach i sprowadzały ich tożsamość do zamkniętej i ograniczonej kliszy. Kamieniem milowym w walce z nieakceptowanym przez katolicyzm aspektem kobiecości były polowania na czarownice. Napisany przez dwóch inkwizytorów z zakonu dominikanów Insitorisa i Sprengera *Młot na czarownice* (1487) szczególnie piętnował wszystkie działania dotyczące przerywania i zapobiegania ciąży. „W latach 1627-1630 w Kolonii zgładzono prawie wszystkie położne. Co trzecia ze straconych kobiet była akuszerką. (...) Głównym zarzutem, który Insitoris i Sprenger stawiali »stosującym praktyki czarownicze położnym« był ten, że zabijają nieochrzczone dzieci. »Gdyż diabeł wie, że są one wyłączone od wejścia do królestwa niebieskiego z powodu kary potępienia, albo grzechu pierworodnego.« (...) Drugi zarzut powiadał, że czarownice położne na różne sposoby uniemożliwiają poczęcie w łonie matki. Wydaje się prawdopodobne, że położne mogły przekazywać wiedzę w sprawie antykoncepcji, lub tego, co za antykoncepcję w owych czasach uważano.»<sup>28</sup>

C. G Jung wiąże prześladowanie czarownic ze zwalczaniem przez Kościół Katolicki miłości dworskiej. Dostojnicy kościelni zdecydowali, że rycerze zamiast oferować swe usługi damom i im poświęcać swoje wielkie czyny jako obiekt swej miłości wybiorą Matkę Boską. „Kościół zachęcał do takiego postępowania i w ten sposób zwalczał miłość dworską, zaczynał bowiem tracić kontrolę. I w tej samej chwili, gdy pozbyto się miłości dworskiej, a powstał zastępczy kult Maryi Panny, rozpoczęły się polowania na czarownice. Jung mówi, że stało się to, ponieważ w miłości dworskiej brano pod uwagę animę mężczyzny i indywidualność kobiety. Była to rzecz indywidualna. Chodziło o tego określonego rycerza i tę określoną damę. (...) Z czasem prześladowania czarownic zaczęły się wiązać ze zwalczaniem pierwiastka indywidualnego kobiet i tłumieniem faktu, że dzięki kobiecie mężczyzna może rozpoznać naturę swej indywidualnej animy, a nie tylko archetypowy schemat w oddaniu się Maryi Pannie.»<sup>29</sup>

Trwająca tysiąclecia dezintegracja potrójnej bogini sprawiła, że współcześnie postać Staruchy - The Crone, najsilniej przetrwała jedynie w pozbawionych mocy sprawczej bajkach dla dzieci. Starucha została także podzielona na różne aspekty, które odbierają jej podmiotowość. We współczesnej kulturze europejskiej najczęściej pojawia się - Starucha Niszczycielka – która

---

Since she has not been present in the culture, she has not been readily accessible to the conscious awareness of modern women. Without her, even the dynamic symbols of Virgin and Mother are distorted. The Crone in a woman is that part of her psyche that is not identified with any relationship nor confined by any bond. She infuses an intrinsic sense of self-worth, of autonomy, into the role of virgin and mother, and gives the woman strength to stand to her own creative experience.

<sup>28</sup> U. Ranke-Heinemann, *Eunuchy idą do nieba*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1995, s. 236-7.

<sup>29</sup> M.L. von Franz, *Baśń o uwolnieniu kobiecości*, przeł. S. Litwińska, Warszawa 2020, s. 76-77.



istnieje pod postacią wiedźm i czarownic w baśniach i bajkach dla dzieci, kojarzona jest ona głównie pejoratywnie, sam jej wygląd przeraża i zaprzecza temu, jakie oczekiwania wobec wizerunku kobiet ma współczesna kultura. W tekstach kultury istnieje również Starucha-Wrózka, starsza kobieta o delikatnej urodzie, pozbawiona atrybutów seksualności, obdarzona nadprzyrodzoną mocą lub wiedzą, która udziela pomocy podczas podróży bohaterki lub bohatera. We współczesnych tekstach kultury można znaleźć również ślady greckiej Staruchy z winem, która odwołuje się do aspektu potrójnej Bogini. Nazwałabym ją wersją czarownicy dla dorosłych, posiadającą ciągle potencjał erotyczny, ale nacechowaną silnie negatywnie i przedstawianą głównie w komediowym aspekcie.

We współczesnej psychologii istnieje nurt związany z filozofią jungowską i reprezentowany przez kobiety-psychoanalytyczki, próbujący znaleźć metodę pomocną w zintegrowaniu wszystkich rozszczępionych aspektów kobiecości. Badania prowadzone w tym zakresie w szczególności dotyczą właśnie Staruchy - The Crone, która została najmocniej wyparta przez wieki szeroko pojętej kultury chrześcijańskiej. „The Crone tak długo nie było w naszej kulturze, że wiele kobiet, zwłaszcza młodych dziewcząt, nic nie wie o jej kurateli. Młode dziewczęta w naszym społeczeństwie nie są inicjowane przez starsze kobiety w kobiecość z towarzyszącą jej godnością i siłą. Zamiast tego, zaglądną do magazynów o modzie, gdzie widzą rodzaje ciał i twarzy, których one same nigdy nie będą mogły mieć. Paradoksalnie, są to ideały, które są dla nich podtrzymywane, jeśli chcą odnosić sukcesy, zwłaszcza z mężczyznami. (...) Bez wewnętrznej Mądrości, która by je prowadziła, i bez zewnętrznego modelu, który pomógłby im wyznaczyć granice i być sobą, młode kobiety często padają ofiarą fałszywych i powierzchownych ideałów, takich jak zadowalanie innych. Jak na ironię, największy sukces osiągają kosztem własnego, wyłaniającego się poczucia siebie.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> M. Woodman, E. Dickson, op.cit., s. 139-140.

The Crone has been missing from our culture for so long that many women, particularly young girls, know nothing of her tutelage. Young girls in our society are not initiated by older women into womanhood with its accompanying dignity and power. Instead, for their models, they look to fashion magazines, where they see the kinds of bodies and faces that they themselves can never have. Paradoxically, these are the ideals that are held up for them if they want to be successful, particularly with men. (...) With no inner Wisdom figure to guide them, and no outward model to help them set boundaries and be their own person, young women often fall victim to false and superficial ideals, such as pleasing others. Ironically, they achieve their greatest success at the cost of their own emerging sense of self.

## 2. Postać starej kobiety we współczesnym kinie polskim

W ostatnich latach w polskiej kinematografii wzrosła liczba filmów z główną bohaterką w trzeciej fazie życia. Wraz z moim filmem *Kobieta na dachu* premiery miały dwa inne, gdzie bohaterki mają powyżej sześćdziesięciu lat: *Jezioro Słone* Katarzyny Rosłaniec i *Glupcy* Tomasza Wasilewskiego. We wcześniejszym okresie było niewiele produkcji filmowych dotyczących problemów tego typu bohaterek. Często pojawiały się one w rolach drugoplanowych, nie były podmiotowo traktowane, a jedynie reprezentowały pewien charakterystyczny typ.

Dla porównania we współczesnym kinie polskim jest zdecydowanie więcej filmów z męskimi postaciami w „pewnym wieku”. Często pojawiają się oni jako aktywni bohaterowie w kinie gatunkowym, w takich filmach jak na przykład *Tulipany* Jacka Borcucha, gdzie występuje cała plejada polskich aktorów starszego pokolenia, czy w komedii *Ostatnia akcja* Michała Rogalskiego, która opowiada o wendecie zaplanowanej przez trzech starszych panów. Większe jest również zainteresowanie badaczy polskiego kina tego typu filmami. Dysproporcję tę celnie opisuje Alicja Helman w swoim felietonie pod znamienym tytułem *Mężczyźni, którzy się nigdy nie starzeją*.<sup>31</sup>

Dokonując wyboru filmów, które poddam analizie, próbowałam znaleźć podobne do mojej postaci bohaterki, tak by określić kontekst i warunki, w którym opisywane są postaci kobiet w trzeciej fazie życia. Wszystkie wybrane przeze mnie filmy mają w głównej roli kobietę postmenopauzalną i mimo tego, że różnią się one od siebie wiekiem, można znaleźć wspólną płaszczyznę, która otwiera nowy dyskurs w myśli filmowej, prezentując autonomiczne kobiece postaci w podmiotowy sposób.

### 2.1. Pora umierać

Jednym z pierwszych polskich filmów ze starszą kobietą w roli głównej jest film „*Pora umierać*” w reżyserii i ze scenariuszem Doroty Kędzierskiej. Powstał w 2007 roku, a w trakcie jego realizacji główna aktorka, Danuta Szaflarska, miała dziewięćdziesiąt jeden lat. W wywiadach reżyserka podkreślała, że scenariusz napisała właśnie z myślą o Szaflarskiej: „To jest właściwie monodram zainspirowany przez niezwykłą postać Danuty Szaflarskiej, dla niej specjalnie napisany. Danuta Szaflarska to nie tylko wybitna aktorka, ale i fascynująca

---

<sup>31</sup> A. Helman, *Mężczyźni, którzy się nigdy nie starzeją*, Miesięcznik „Kino”, 2019, s. 68-72.

osobowość. Rzadko spotyka się osoby o takiej klasie, takim poczuciu humoru i pogodzie ducha. Wydawało mi się, że warto pokazać, że tacy ludzie są.”<sup>32</sup>

W ostatnich latach swojego życia Danuta Szaflarska zagrała w wielu filmach rolę matek i babek. Zazwyczaj te drugoplanowe postaci nie wychodziły poza stereotypowe schematy kobiet w trzeciej fazie życia. Jednym z ciekawszych przykładów jest rola matki głównego bohatera w filmie *Żółty szalik* w reżyserii Janusza Morgensterna z 2000 roku. Film opowiada historię alkoholika, którego przyjaciółki nie mogąc poradzić sobie z jego nałogiem, odwożą do matki. Postać grana przez Danutę Szaflarską mieszka w małym drewnianym domku przy lesie. Na widok pijanego syna prowadzonego przez dwie kobiety, reaguje z troską i zrozumieniem. Potem w rozmowie z synem przyznaje, że obawiała się, że mogą zauważyć go sąsiedzi. Ale problemu nie stanowiło to, że zobaczą syna pijanego, ale że przyjechał z dwoma kobietami. Matka tytułowego bohatera jest pełna ciepła i współczucia, zwraca się do dorosłego mężczyzny „synku” i nie robi mu żadnych wyrzutów. Jest ostoją i opoką, miejscem, do którego wraca strudzony bohater, mając pewność, że zawsze będzie na niego czekać i przyjmie go z otwartym sercem.

W filmie Doroty Kędzierzawskiej główna bohaterka Aniela jest bardziej złożoną postacią. Historia rozpoczyna się, gdy z jej pięknej drewnianej willi wyprowadzają się lokatorzy i kobieta zostaje w niej sama. Marzy o tym, by syn z rodziną zamieszkał razem z nią. On ma jednak inne plany: w tajemnicy przed matką próbuje dojść do porozumienia z bogatym sąsiadem, który chce wykupić działkę, na której stoi dom. Kiedy Aniela podsłuchuje jego rozmowę, przeżywa wielkie rozczarowanie. Wpada w rozpacz i postanawia umrzeć. Kładzie się do łóżka, bierze do ręki różaniec i przygotowuje się do śmierci. W ścieżce dźwiękowej tej sceny słyszymy, jak kobieta recytuje sonet Szekspira: „Oto już jesień i pora umierać...”. Jednak nagle zrywa się i zmienia zdanie. Ma inny pomysł na rozwiązanie swojej sytuacji. Postanawia zapisać willę domowi dziecka, który znajduje się po sąsiedzku. Po podpisaniu dokumentów u notariusza, dzieci wprowadzają się do willi Anieli, a kiedy jedno z nich przynosi jej herbatę, okazuje się, że Aniela umarła. W ostatnich ujęciach filmu kamera wędruje wysoko ponad dom, pokazując całą miejscowość z lotu ptaka, a w tle słychać głos nieżyjącej już Anieli, która martwi się o losy swojego psa.

W warstwie wizualnej film jest przeestetyzowany, czarno-białe zdjęcia opowiadają o powolnym, kameralnym życiu Anieli, skupiając się na jej wewnętrznych przeżyciach i relacji z psem, z którym nieustannie prowadzi dialog. Kamera skupiona jest na twarzy bohaterki, która

---

<sup>32</sup> *Pora umierać- aktorski popis Danuty Szaflarskiej*, <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-pora-umierac-aktorski-popis-danuty-szaflarskiej,nId,6355326> (data dostępu: 18.02.24).

często jest obecna sama na ekranie, i te sytuacje stanowią istotę filmowego opowiadania. Czas w tych ujęciach zdaje się być rzeczywisty, ma powolny rytm, taki sam jak spokojne popołudnia bohaterki, która ma wreszcie czas na rozmyślanie.

Ważnym bohaterem opowiadania jest też sam dom. Aniela się w nim wychowała. Opowiada wnuczce, jak wspaniałe było to miejsce przed wojną. Teraz dom jest zniszczony i niezamieszany, sam w sobie staje się wizualizacją procesu starzenia. Tylko dla Anieli willa ma jakąś wartość poza materialną, dla pozostałych stanowi wyłącznie obiekt do przekształcenia.

W eseju *Spoleczne definiowanie starości, przestrzeni i przedmiotów* autorzy zwracają uwagę, że w określeniu starości miejsc, „(...) kryteria obiektywne (wyrażone w latach) zdominowane są przez kryteria subiektywne.”<sup>33</sup> Inaczej więc niż w przypadku ludzi, definiowanie starości przedmiotów i miejsc ma charakter relatywny. „Sytuacja odbioru oparta jest w większości przypadków na różnego rodzaju porównaniach. Najczęściej dotyczy to przestrzeni lub przedmiotu z ich najbliższym otoczeniem. Wydaje się, iż badani w pewnym sensie wymagają od połączonych rzeczy i miejsc wzajemnej zgodności. Powinny one pod względem estetycznym i funkcjonalnym stanowić pewną całość. Co więcej, współobecność starości i nowości tworzy pewien dysonans i jednocześnie ukierunkowuje dalsze działania/plany ku jego likwidacji. Nowość niejako powinna współistnieć z odpowiadającą jej nowością.”<sup>34</sup> Tłumaczy to działania sąsiada Anieli, posiadacza luksusowej rezydencji, którego celem jest przejęcie działki Anieli, willa nie stanowi dla niego żadnej wartości.

Portrety Anieli we wnętrzach willi są pełna piękna i nostalgii. Aniela jawi się w nich się jako starsza elegancka pani, wiodąca spokojne, spełnione życie. Bohaterka z nostalgią wspomina swoją młodość, mitologizuje ją, mówiąc do swojego psa: „Gdybyś wiedział, jak dawniej było cudownie... Lata były bardziej gorące, a zimy mroźne, piękniejsze.” W jednej ze scen chodzi nocą po pustym mieszkaniu i zaczyna tańczyć, w odbiciu w szybie jej obecna postać zmienia się w wizerunek młodej dziewczyny. Obrazy te są pełne sentymentu i romantyzują przeszłość. Aniela dba o swój wygląd fizyczny: maluje usta, przymierza sukienkę, jest starannie uczesana, poprawia często fryzurę. Natarczywy sąsiad, który chce kupić działkę, wysłał gburowatego mężczyznę, żeby zaproponował Anieli transakcję. Ona krzyczy na niego, a on w odpowiedzi jowialnie stwierdza: „Nawet jak pani krzyczy, jest pani urocza.” Aniela później zwraca się do psa: „Słyszałeś, że jestem urocza?” Wydaje się być dla niej istotne, w jaki sposób mężczyzna na nią spojrział, mimo tego, iż zakłócił jej spokój. W rozmowie z wnuczką, gdy okazuje

---

<sup>33</sup> *Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009, s. 307.

<sup>34</sup> Tamże, s. 306.

rozczarowanie stosunkiem dziecka do willi, wybucha: „Za dużo jesz i jesteś gruba jak beka! Kto cię będzie chciał? Nie znajdziesz żadnego absztyfikanta.” Te dziś politycznie niepoprawne słowa doprowadzają wnuczkę do płaczu. Oznaczają one, że Aniela żyje w zgodzie z tradycyjnymi wartościami, gdzie kobietę definiuje mężczyzna, z którym jest związana, a zdobycie go staje się jej nadrzędnym celem.



II.2. Danuta Szaflarska w filmie *Pora umierać*, materiały prasowe

Bardziej ciekawe są również relacje Anieli z 50-letnim synem. Na pierwszy rzut oka może on się wydawać postacią negatywną, która nie dba o potrzeby matki i nie chce spełnić jej oczekiwań. Z drugiej strony, patrząc na tę historię z perspektywy syna Anieli, ona sama może być postrzegana jako silna, kontrolująca matka, która nie pozwoliła mu dorosnąć. W scenie, kiedy syn pojawia się w domu Anieli po raz pierwszy, matka żegnając się z nim mówi „śmierdzisz papierosami”, syn niezdarnie tłumaczy się: „Pał w pracy”. Oboje nie wyszli jeszcze poza relacje matka-dziecko, nie komunikują się za sobą jak dwoje dorosłych ludzi, ale pozostają ciągle w rodzicielskiej zależności. W scenie, kiedy Aniela podsłuchuje syna, który wraz z żoną złożył wizytę sąsiadowi, oferując mu działkę matki, Aniela widząc elegancko ubranego syna stwierdza: „Nie włożył marynarki do ślubu, a teraz ma.” Z kolei syn tłumacząc żonie swoją decyzję o sprzedaży willi stwierdza, że matka całe życie nim dyrygowała.

Obraz pięknej, szlachetnej staruszki staje się bardziej skomplikowany i niejednoznaczny. W filmie nie do końca zostaje wyjaśnione, jak wyglądały relacje Anieli i jej syna w jego dzieciństwie. Bez trudu jednak można odnaleźć sygnały sugerujące, że również miały one swoją ciemną stronę. Kiedy Aniela załamana decyzją syna o sprzedaży domu, postanawia umrzeć, wspomina jego dzieciństwo i nie jest to już nostalgiczna i przekoloryzowana wizja przeszłości. Aniela opowiada psu o sytuacji, kiedy jej syn był mały i ze złości walił głową w chodnik: „Nie trzeba było mdleć, tylko lać. Może ja źle żyłam? Może to wszystko nie tak?” - mówi do psa Aniela. To, że została w willi jedynie z psem, również świadczy o potrzebie alienacji. Pies pozostaje jedyną istotą, z którą jest w pełni szczera. Może sobie na to pozwolić,

bo ma pewność, że czworonóg nie odwdzięczy się tym samym. Ale dostaje się również psu – po pierwszej wizycie syna, kiedy pies dawał mu się głaskać i przymilał się do niego, Aniela mówi do psa: „Zachowujesz się jak dziwka, jak tania tancereczka!”

Postać Anieli wychodzi poza normatywny charakter dobrej babci-staruszki. Bohaterka ma własne poglądy, których nie obawia się wygłaszać i podejmuje decyzje wbrew oczekiwaniom innych. Nie jest też uwięziona i definiowana przez relacje rodzinne, ale zdaje się złożoną, nieoczywistą bohaterką, która również odsłania swoją negatywną stronę.

Co więcej, Aniela jest świadoma tego, jak szablonoowo może być postrzegana. „Bohaterka wielokrotnie udowadnia, że ma świadomość istnienia oraz sposobu traktowania i współżycia z człowiekiem starszym, jak choćby mówiąc o wizytach syna: grzecznościowo raz w tygodniu. Pani Aniela podchodzi do tego pogodnie i z dystansem. Łamie również stereotyp ukochanej babuni: nie kryje braku sympatii do wnuczki, spędza z nią ów grzecznościowy czas. Kędzierzawska prezentuje nam pewną ewolucję w sposobie myślenia bohaterki. Początkowo mamy wrażenie, że pani Aniela chciałaby się wpisać w rolę seniorki rodziny (...). Do naszej bohaterki dociera jednak rzeczywistość: fakt, że nie wszystko wygląda tak, jak to ona postrzega, bądź sobie życzy. Nie poddaje się jednak. Podchodzi do życia z dystansem, spokojem i doskonałym humorem. Nie ulega również męskiej dominacji: nie chce by dom sprzedano i zburzono, dlatego przekazuje go sierocińcowi, czym wprowadza do niego i (w niego) nowe życie.”<sup>35</sup>

Mimo niestandardowych zachowań postać Anieli wpisuje się jednak w typowy obraz starszych ludzi w polskim filmie ostatnich lat, przede wszystkim ze względu na bierny sposób spędzania czasu. „Dezaktywizacja i pogodzenie się z losem to cechy starszego człowieka, bohatera polskiego kina i telewizji (...). Starość filmowa jest czasem utraty a nie zysku z zaprzestania pracy zawodowej. (...) Filmowi seniorzy polscy słabo funkcjonują w rolach społecznych babci, dziadka, często bywają skonfliktowani z bliskimi. Film polski marginalizuje podobnie jak nauka, seksualne potrzeby seniorów.”<sup>36</sup> W filmie *Pora umierać* Aniela pozbawiona jest pierwiastka seksualnego, swoją młodość wspomina w sposób sentymentalny i infantylny. Obraz młodej bohaterki przytulonej do mężczyzny, w domyśle – ojca jej syna, nie wychodzi poza romantyczną wizję miłości. Dowodzi to, tego, iż w czasach, gdy bohaterka dorastała temat związku dwojga ludzi był mocno tabuizowany i sprowadzany do wąskiej kliszy, w której nie było miejsca na indywidualne rozwiązania. Ale mimo tego obserwując jak Aniela zachowuje się, jak dba o siebie, możemy się domyślać, że seksualność była ważnym aspektem jej życia.

---

<sup>35</sup> *Patrząc na starość w filmie „Pora umierać” Doroty Kędzierzawskiej*, w: Tamże, s. 246-7.

<sup>36</sup> E. Wejbert- Wąsiewicz, *Bez retuszu czy po liftingu. Obrazy starości i aborcji w filmie*, Łódź 2017, s. 234.

Bierna postawa seniorów w polskich filmach wynika z tego, że nie opowiadają one o aspirującej rzeczywistości, ale odnoszą się do realnego obrazu starości w Polsce. Bieda, życie od emerytury do emerytury powoduje, że nie mają ochoty na aktywność, ale wycofują się na bezpieczną i pasywną pozycję. Filmy z tego typu bohaterami często nie przedstawiają obrazu upiękzonej rzeczywistości ani nie kreują wizji, które mogłyby teoretycznie aktywować starszych ludzi, ale są odbiciem tego, jak świat ludzi w wieku emerytalnym wygląda we współczesnej Polsce.

## 2.2. Pokot

Kolejnym ważnym filmem ze starszą, główną bohaterką jest *Pokot* Agnieszki Holland i Kasi Adamik nakręcony na Dolnym Śląsku w 2017 roku. Scenariusz filmu bazuje na powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź plug swój przez kości umarłych*. Tytuł książki został zaczerpnięty z poematu Williama Blake'a, którego tłumaczeniem zajmuje się główna bohaterka. Powieść Tokarczuk była nazywana proekologicznym kryminałem, podobny kolaż gatunków reprezentuje film.

Główna bohaterka sześćdziesięcioletnia Janina Duszejko mieszka w małej wsi w Kotlinie Kłodzkiej. Od pół roku pracuje w miejscowej szkole jako nauczycielka angielskiego, prywatnie zajmuje się astrologią i tłumaczy angielską poezję. Jej towarzyszami są dwa psy.

W głównej roli w filmie występuje Agnieszka Mandat, znana przede wszystkim z ról teatralnych. Jak przyznaje reżyserka w wywiadach, casting trwał bardzo długo i trudno było znaleźć odpowiednią do tej roli aktorkę. Historia bowiem opiera się głównie na jej złożonej osobowości. „Motywem i sposobem widzenia świata Duszejko jest empatia: wobec słabszych, skrzywdzonych, poniżonych, połamanych. Ona sama zna dobrze te uczucia, bo jako kobieta, i to kobieta w pewnym wieku, codziennie takiego poniżania doznaje. Ale nie skupia się na własnych krzywdach, działa dla innych; obdarza ich swoim współodczuwaniem, otwierając ich i wzmacniając. To bardzo kobiece podejście. Mężczyźni, którzy opowiadają często bardzo pięknie o kobietach, zwykle przedstawiają je jako ofiary. Myśmy chciały pokazać zupełnie inną bohaterkę.”<sup>37</sup>

Duszejko mieszka w domu na uboczu, nosi długie, rozpuszczone, siwe włosy, jest bardzo związana z naturą i nie boi się głosić niepokornych poglądów, występując w sposób niekonwencjonalny w obronie zwierząt. Ma również dar jasnowidzenia. Wszystkie te atrybuty czynią jej postać współczesną wiedźmą.

---

<sup>37</sup> *Kobiece podejście – wywiad z Agnieszką Holland i Olgą Tokarczuk na temat filmu „Pokot”*, 6.02.2017, <https://booklips.pl/wywiady/kobiece-podejscie-wywiad-z-agnieszka-holland-i-olga-tokarczuk-na-temat-filmu-pokot/> (data dostępu: 20.01.2023).



Il.3. Agnieszka Mandat w filmie *Pokot*, materiały prasowe

Wiedźma „to ta, która wie” – pierwotnie to słowo miało więc pozytywną konotację. W kulturze chrześcijańskiej wiedźma ma jedynie negatywny wydźwięk, a kult żeńskiego aspektu bóstwa został przez wieki wyrugowany, mimo tego, iż w wierzeniach gnostyckich pierwszych chrześcijan pojawiają się ważne postaci kobiece, m.in. bogini mądrości Sofia. „Po grecku sophia oznacza mądrość, a jej tożsamość jako bogini jest ukryta w Starym Testamencie, gdzie pojawia się pisana wielką literą Mądrość – jakoby personifikacja atrybutu wyróżniającego Boga. (...) Sofia to archetyp duchowej mądrości lub mądrości duszy, Mądrość Sofii to coś o czym się dowiadujemy za pośrednictwem *gnozy*. Greckie słowo *gnosis* tłumaczy się jako szczególnego rodzaju wiedzę, o wyjątkowym źródle. W grece istnieje rozróżnienie pomiędzy tym, co jesteśmy w stanie poznać obiektywnie (*logos*), a tym, co może zostać poznane jedynie subiektywnie (*gnosis*). (...) Gnoza jest także mistyczną ścieżką poznania, którą ludzie jednocześnie wywyższają i znieważają, określając ją mianem „kobiecej intuicji”. Nie jest to wiedza tajemna, lecz sztuka dostrzegania tego, co się dzieje, przy jednoczesnym intuicyjnym przetwarzaniu tego, co postrzegamy.”<sup>38</sup>

Niewątpliwie bohaterka *Pokotu* kieruje się w swoim życiu intuicyjną wiedzą, bojkotuje porządek świata narzucony przez Kościół i wygłasza własne poglądy na temat istnienia ludzkości, mówiąc na przykład, że „człowiek jest iskrą i nie pochodzi z tego świata”. W związku z tym Duszejko ma wielu wrogów, którzy widzą w niej czarownicę i chcą ją odsunąć od lokalnej społeczności.

---

<sup>38</sup> J. Shinoda-Bolen, *Boginiczne archetypy dojrzałej kobiecości*, przeł. B. Pierga, Józefów 2016, s. 60-62.



Nawet współcześnie określenie „czarownica” wobec kobiety w postmenopauzalnym wieku może być bardzo stygmatyzujące i często jest wykorzystywane w publicznej dyskusji. Z takim ostracyzmem spotkała się jungistka i autorka książki *Boginiczne archetypy dojrzałej kobiecości*. Tak opisuje to w swojej książce: „Chociaż bycie czarownicą nie prowadzi już do tortur i w konsekwencji na stos, to wciąż zdaje się niebezpieczne. Stało się to przyczyną napięcia wokół konferencji poświęconej Duchowości Kobiet, która odbywała się w Seattle w latach 80. XX wieku. (...) Na zewnątrz poza salą konferencyjną, spotkałyśmy mężczyzn, którzy rozdawali ulotki z cytatem z Biblii wspierającym działania inkwizycji - «Czarownicy nie zostawisz przy życiu» (Księga Wyjścia 22:18).”<sup>39</sup> Bolen podaje w swojej książce jeszcze wiele przykładów dyskryminowania działalności starszych kobiet, które współcześnie wychodzą poza normatywne funkcjonowanie w społeczeństwie.

Z podobnym podejściem zetknęła się brytyjska historyczka Mary Beard, autorka książki *Kobiety i władza*, która fizycznie przypomina bohaterkę Holland. Często w internetowych kontaktach, kiedy ktoś nie zgadza się z jej opinią, nazywana jest czarownicą. „Dawniej zastanawiano się, jak postępować z kobietami, które przestały być płodne. W starożytnej Grecji i w Cesarstwie Rzymskim obawiano się, że stare kobiety są seksualnymi przestępcami. Odziedziczyliśmy wiele niepokoju tamtych ludzi. Nadal dają one paliwo obelgom, które niektórzy mężczyźni kierują dziś do kobiet. Wiem to, bo wielokrotnie byłam nazywana »wiedźmą« na Twitterze (...). Takie oskarżenia służą osłabianiu i karaniu osób, które zdają się zagrożeniem dla tradycyjnej roli kobiety w społeczeństwie.”<sup>40</sup> – twierdzi Mary Beard.

Ostatnia w Europie czarownica została spalona na stosie w 1811 roku w Polsce. Była to Barbara Zdunk, oskarżona o podpalenie domu, w którym miał przebywać jej o szesnaście lat młodszy kochanek. W trakcie kilku lat więzienia urodziła dwoje dzieci. Do ojcostwa przyznał się strażnik, który podczas procesu zeznał, że Barbara zwierzyła mu się, iż przed kilku laty zabiła swe nowo narodzone dziecko. Została skazana na śmierć i publicznie spalona. „Skazaną przywiązano łańcuchami do drabin. Pochód ruszył przez miasto na miejsce straceń. Po bokach wozu szło dwóch duchownych i dwóch woźnych sądowych, a za wozem tłum gawiedzi. Po dotarciu na miejsce kaźni zajął się nią Müller i jego pomocnik. Wprowadzili kobietę na stos i przywiązali łańcuchami do dębowego pała. Następnie pomocnik kata udusił Barbarę w sposób niezauważalny dla gawiedzi i stos, sporządzony z drewna i dziesięciu wiązek słomy, został

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 99.

<sup>40</sup> N. Szostak, *Ma siwe włosy i dużo gada...*, wyborcza.pl, 15.02.2021  
<https://wyborcza.pl/7,75410,26787288,siwe-wlosy-wiek-i-duzo-gada-wyrok-moze-byc-tylko-jeden-wiedzma.html> (data dostępu: 24.03.23).

podpalony. Kości zostały zakopane przez katowskich pachołków tuż obok pała. W latach trzydziestych XX w. W miejscu tym miał stać jeszcze krzyż.”<sup>41</sup>

Przez ponad pięćset lat inkwizycji zostało uśmierconych wiele kobiet. Trudno określić dokładnie, ile domniemanych czarownic zginęło na stosach. W opracowaniach naukowych liczba ta waha się od 40 tysięcy do nawet miliona. Prześladowane były kobiety niezależne, które odstawały od reszty społeczności, ale też takie, które były w posiadaniu majątku, a oskarżający chciał go w ten sposób przejąć. „Każda kobieta w wieku wiedźmy była zagrożona oskarżeniem o posiadanie nadprzyrodzonych mocy. Nawet te biedne, słabe, wyrzucone poza nawias społeczny oraz staruszki z demencją rutynowo prześladowano jako czarownice. W rzeczywistości herezją było powiedzenie, że stare kobiety są niewinne i nie mogą być groźne. Każda starsza kobieta (w fazie wiedźmy) była zagrożona. Aby przetrwać musiała pozostać niezauważona i nie wolno jej było niczym się wyróżniać, bowiem jedynie »niewidzialne« kobiety w tym wieku pozostawały przy życiu.”<sup>42</sup>

Bolen w swojej książce dowodzi, że trauma inkwizycji przetrwała w polu morfogenetycznym, gdzie zdaniem części psychoanalityków przekazywane są traumatyczne wydarzenia z pokolenia na pokolenie. W jej opinii, jeśli współcześnie wiele kobiet zmierzy się z tym transpersonalnym lękiem, wychodząc poza społeczne oczekiwania, dla kolejnych generacji kobiet będzie to coraz łatwiejszym procesem.

Bohaterka *Pokotu* uważana jest przez inne postacie za wariatkę. Nie wpisuje się w żadną kliszę przypisaną starszej kobiecie. Niemalże cała społeczność miasteczka próbuje ograniczyć jej działania i wskazać miejsce odpowiednie dla kobiety w jej wieku. Kiedy rzuca się na polujących myśliwych, jeden z nich obezwładnia ją jak groźnego przestępcę. Dyrektorka szkoły, w której pracuje, po tym jak Duszejko zabiera dzieci w nocy do lasu na nietypową lekcję angielskiego, grozi jej zwolnieniem, mówiąc: „Daliśmy pani szansę, w pani wieku nie jest już łatwo... (znaleźć pracę – AJ).” Wszyscy wokół próbują osadzić bohaterkę w normatywnych ramach, a kiedy to się nie udaje, sięgają nawet po przemoc fizyczną. Natomiast agresywne zachowania bohaterki, jej gniew i niezgoda na ograniczanie jej działań, są przyjmowane przez pozostałych uczestników opowieści z dezaprobatą i lekceważeniem. Takie działania nie są odpowiednie dla kobiet, w tradycyjnych, patriarchalnych społeczeństwach wychowuje się

---

<sup>41</sup> Jacek Wijaczka, *Barbara Zdun nie była czarownicą*, 16.09.2021, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,27567018,barbara-zdunk-nie-byla-czarownica.html> (data dostępu: 24.03.23).

<sup>42</sup> J.Shinoda-Bolen, op.cit., s. 97.

dziewczynki, ucząc je, że „złość piękności szkodzi”. A jeśli próbują być asertywne i wyrażają głośno niezadowolenie, są zawstydzane, nieakceptowane.

W kulturze europejskiej boginie reprezentujące kobiecy gniew odeszły w zapomnienie, pozostawiając jedynie Mojry, które wywodzą się z wczesnogreckich bóstw. W innych kulturach tego typu bóstwa są silnie obecne, na przykład hinduska bogini Kali, czy egipska Sechmet, która przedstawiana jest najczęściej jako postać kobiety z głową lwa. „Wściekłość lwicy jest wściekłością opiekuńczej lub pogrążonej w smutku matki, która reaguje odwetem. Kali dosiada lwa, aby pokonać demony, podczas gdy Sechmet jest lwicą i kobietą w jednym. Mamy do czynienia z motywowaną głosem serca wściekłością na zło, które grozi całkowitym zniszczeniem tego, co uważają za święte. (...) W zachodniej cywilizacji od czasów greckich patriarchalne prawa i instytucje systematycznie zwiększały podatność kobiet na zranienia oraz ich bezbronność, robiły z nich własność mężczyzn. (...) Obecność Sechmet/Kali w archetypowej warstwie nieświadomości zbiorowej pomaga wytłumaczyć, dlaczego mężczyźni obawiają się odwetowego gniewu kobiet. Z kolei kobiety często boją się wpaść w złość: ma to związek zarówno z kulturowo narzuconym strachem (rozgniewaną kobietę może spotkać kara lub odrzucenie), jak i z głębszym, niejednoznacznym lękiem związanym z tym archetypem. Obecnie ten lęk wyraźnie słabnie.”<sup>43</sup>

Relacje pomiędzy postaciami w filmie są mocno zantagonizowane, pokazując w pewnym gatunkowym uproszczeniu społeczne oczekiwania wobec kobiet po sześćdziesiątym roku życia. Tak o tym aspekcie świata przedstawionego mówi Agnieszka Holland: „Uważam, że stosunek do Duszejko wynika z mieszanki ageizmu i mizoginizmu charakterystycznego dla formacji białych macho, którzy są bardzo przywiązani do swojego stanu posiadania. Oni chcą panować nad kobietami, nad naturą. Natura im się nie poddaje, więc z irytacji próbują lekceważyć pewne zjawiska – globalne ocieplenie. Może im się udać wcisnąć kobiety do haremu albo do kuchni, ale planeta się na nich zemści. (...) Duszejko tak naprawdę jest anarchistką. Domaga się przestrzegania prawa, ale ono jest pustą literą, w związku z tym tworzy nowe. To postać walczącej mścicielki, a nie bezradna kobieta samotna.”<sup>44</sup>

Świat małego miasteczka dzieli się na grupę brutalnych myśliwych, którzy razem z przedstawicielami Kościoła Katolickiego powołują się na słowa Boga, pozwalającego człowiekowi podporządkować sobie ziemię. Z drugiej strony tej dychotomicznej

---

<sup>43</sup> J. Shinoda-Bolen, *Tamże*, s. 140-141.

<sup>44</sup> Holland o „*Pokocie*”. *Janina Duszejko to postać walczącej mścicielki*, PAP, 4 marca 2017, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1024511,holland-pokot-janina-duszejko-wywiad.html> (data dostępu: 24.03.23).

rzeczywistości społecznej sytuują się przyjaciele Duszejko: biedna dziewczyna prowadząca sklep z używaną odzieżą, którą uzależnia od siebie jeden z myśliwych i młody, naiwny informatyk, który wierzy, że można zmienić świat. W odwiecznym konflikcie kultura kontra natura nie ma jednoznacznego zwycięzcy. A to przeciwstawienie funkcjonuje jedynie w opowieściach operujących prostymi antagonizmami.

Do grupy pozytywnych bohaterów zalicza się również dwóch mężczyzn, z którymi związana jest Duszejko. Jednym z nich jest jej sąsiad Świętopełk, grany przez Wiktora Zborowskiego – mężczyzna nieśmiały i zamknięty w swojej przeszłości. Jest ojcem prokuratora, który prowadzi śledztwo w sprawie morderstw myśliwych. Jest odcięty od własnych uczuć i schowany za grubą skorupą patriarchalnej męskości, nie jest w stanie ich wyrażać. Kiedy w końcu zamierza delikatnie zbliżyć się do Duszejko, w jej domu i w jej życiu pojawia się czeski entomolog, któremu bliżej duchowo do bohaterki. Duszejko zaprasza go do siebie i mężczyzna zostaje jej kochankiem. Ta decyzja stanowi konsekwencję jej stylu życia. Duszejko przeżyła młodość w latach 60. i 70. i poglądy, które głosi zrodziły się w tamtym czasie. W jednej ze scen bohaterka budzi się o świcie obok Borosa. Nie jesteśmy świadkami relacji erotycznej między nimi, ani też sentymentalnego wyrażania uczuć. Odnosi się wrażenie, że jest to swego rodzaju układ dwojga ludzi, którzy są nawzajem ciekawi własnych poglądów i z zachwytem odkrywają, jak są do siebie podobni.

Prawdę o Janinie Duszejko poznajemy wstecznie, w trakcie opowiadania, dowiadujemy się, że w miasteczku giną myśliwi – najpierw komendant policji, potem właściciel lisiej ферmy, a na koniec prezes koła łowieckiego. Wszystkie morderstwa mają związek ze zwierzętami. Podczas śledztwa Duszejko tłumaczy policji, że to właśnie zemsta zwierząt doprowadziła do śmierci trzech mężczyzn. Jednak podejrzenie w sprawie zabicia komendanta pada właśnie na nią, bowiem widziała go jako ostatnia. Po tym jak była świadkiem jego awantury z żoną, sama wyszła z propozycją, że odwiezie go do domu. Duszejko tłumaczy, że jednak nigdy do tego nie doszło. Szukała prezesa, ale go nie znalazła. Następnie w trzecim akcie filmu pojawiają się retrospekcje ukazujące prawdę na temat śmierci myśliwych, których Duszejko brutalnie zamordowała, pozorując, że zrobiły to zwierzęta. Morderstwa popełniła, mszcząc się za swoje psy, które, jak odkryła na początku filmu, myśliwi zabili w trakcie polowania.

W historii kina istniał podgatunek, który stawiał w centrum obłąkane, samotne, stare kobiety. Zrodził się w latach 60., gdy studia filmowe szukały zatrudnienia dla starzejących się aktorek, które w złotej epoce kina grały romantyczne bohaterki i wciąż miały podpisane umowy z wielkimi producentami. W ten sposób ukształtowała się odmiana horroru *hagsploitation* (hag – ang. wiedźma), znanego również jako Grande Dame Guingol, psycho-biddy lub hag horror.

Klasykiem tego gatunku jest film *Co się zdarzyło Baby Jane?* z 1962 roku. W filmie występują Betty Davies, która w trakcie realizacji miała pięćdziesiąt cztery lata, a także Joan Crawford, w chwili premiery pięćdziesięciosześcioletnia. Film opowiada o dwóch siostrach aktorkach i niezdrowej rywalizacji między nimi. Po wypadku Blanche porusza się na wózku i jest zależna od siostry, tytułowa Jane traci rozum, manipuluje siostrą i przejmuje nad nią zupełną kontrolę. *Co się zdarzyło z Baby Jane?* jest jednym z najlepszych realizacji tego gatunku, większość z nich była horrorami klasy B z bardzo niskim budżetem. Niemniej jednak sprawiały one w przewrotny sposób, że bohaterki starszego pokolenia mogły się na nowo pokazać na wielkim ekranie. „(...) choć z pozoru obraz kobiecości w hagsploitation jest okrutny i mizoginiczny, można dostrzec w decyzjach aktorek pewną ambiwalencję. Zamiast poddawać się wymazywaniu kobiecej starości, uczyniły ją głośną i zdecydowaną, śmiało oraz bezkompromisowo zagarniając dla niej pierwszy (a także drugi i trzeci) plan. (...) Paradoksalnie, w filmach żerujących nie tylko na starzejącej kobiecości, ale wręcz na konkretnych gwiazdach, aktorkom nieobsadzonym już w innych rolach udało się stworzyć jedne z najbardziej pamiętnych i subwersywnych kreacji w swej karierze. Być może nawet hagsploitation pozwoliło im odkuć się za wszystkie lata grania heroin albo omdlewających, posłusznych i uległych, albo za nieposłuszeństwo i nieuległość karanych. Wiedźmy bowiem nie tylko dominują – w głównych rolach – ale też najczęściej triumfują choć w posępnej tonacji.”<sup>45</sup>

Zakończenie *Pokotu* jest z pozoru optymistyczne. Po tym jak bohaterka rozumie, że zostanie aresztowana przez policję, jej przyjaciele: sąsiad-samotnik, dziewczyna pracująca w lumpeksie i zagubiony informatyk postanawiają jej pomóc w ucieczce z miasteczka. Wyjeżdżają nocą samochodem i kiedy natrafiają na obławę policji, młodemu informatykowi udaje się zgasić światła w całym mieście. Wokół robi się zupełnie czarno. W warstwie wizualnej filmu również. Przez chwilę widzimy tylko czarny ekran, a w dźwięku rozbrzmiewa profetyczny monolog głównej bohaterki, która mówi o tym, że niedługo ziemia wejdzie w nowy cykl, rzeczywistość urodzi się na nowo.

Symboliczne zgaszenie światła i pojawienie się ciemności kończy w metaforycznej warstwie rozdział istnienia świata, w którym obowiązywał brutalny, patriarchalny porządek. Kiedy znów pojawia się światło, jesteśmy w słonecznej scenie. Duszejko z dwoma psami, które zostały zabite, przechodzi przez łąkę. Ma na sobie strój pszczelarski. W domu czekają na nią przyjaciele i dwóch mężczyzn – sąsiad i Czech, z którym miała romans. Wszyscy szeroko

---

<sup>45</sup> P. Włodek, *Zestarzyć się w Hollywood*, „Ekran” 2021, nr 4, s. 17.

uśmiechnięci żyją w pełnej zgodzie. Scenę zamyka ujęcie Duszejko, która wędruje po łące. Kamera podąża za nią i gdy w pewnym momencie bohaterka znika, ostatni kadr wypełnia zielen łąki.

Co się wydarzyło w warstwie realistycznej filmu? Czy można zakładać, że Duszejko została aresztowana, a ostatnia scena jest jej wizją wspólnego życia w matriarchacie, gdzie ona sama jest główną figurą rodziny i żyje w zgodzie z dwoma partnerami? Walcząc z myśliwymi, Duszejko sięgnęła po radykalne metody: przeciwnika należy zniszczyć, używając siły. Klóci się to z jej poglądami na rzeczywistość i wielką miłością do zwierząt. Jej zemsta jest mroczna i ostateczna. Jedynie taki akt bowiem mógł zakończyć brutalny okres życia małego miasteczka. Film pokazuje świat w pewnym powiększeniu, odwołując się do niszczycielskich mitów z gniewnymi boginiami. Postać Duszejko urasta do rangi symbolu współczesnej wiedźmy, walczącej z Kościołem i patriarchatem.

Zdaniem jungistki Jean Shinoda Bolen w trzeciej fazie życia, w odróżnieniu od mężczyzn, kobiety często się radykalizują. Istotne jest jednak, żeby na tym etapie aspektowi gniewnej bogini w kobiecej psychice towarzyszył równoważący ją aspekt mądrości. „Ze wsparciem mądrości złość zostaje przekierowana na zaangażowanie w przeprowadzanie zmian i determinację, aby znaleźć na to najlepszy sposób. Kiedy towarzyszy im (*boginiom gniewu*) mądrość, wina i wstyd nie paraliżują kobiety, nie odciągają jej od stawiania czoła prawdzie ani nie sprawiają, że tłumi złość. Gdy mądre strategie idą ze sobą w parze, starsza kobieta przemienia się w potężną wiedźmę.”<sup>46</sup>

### 2.3. Jezioro Słone

Kolejnym filmem z bohaterką w trzeciej fazie życia jest - *Jezioro Słone*, czwarte dzieło w dorobku reżyserki Katarzyny Rosłaniec, która również jest autorką scenariusza. Film opowiada historię sześćdziesięcioletniej Heleny, która wraz z mężem przyjeżdża do ich wspólnego domku letniskowego w środku lasu, by spędzić tam wakacje. Warto wspomnieć, że w głównej roli występuje w tym filmie aktorka nieprofesjonalna – Katarzyna Butowtt, która w latach 80. i 90. była znaną polską modelką. Grana przez nią bohaterka nigdy w życiu nie pracowała, urodziła trójkę dzieci i zajmowała się domem. W momencie, gdy rozgrywa się akcja filmu, mieszka z mężem w Warszawie, a dwa miesiące wakacji spędza właśnie w domku w lesie. Helena interesuje się tarotem, wydaje się być w tym biegła, bo wszyscy proszą ją o wróżby, ona też wierzy w swoje przepowiednie. W rozwiązywaniu życiowych problemów również

---

<sup>46</sup> J. Shinoda-Bolen, op.cit., s. 125.



stosuje magiczne strategie, zakłada wtedy wymyślony, złoty płaszcz, który ma chronić przed całym złem świata. W odróżnieniu od swojego męża Helena jest uduchowiona i wierzy, że rzeczywistość wokół niej ma nie tylko realistyczny wymiar.

Film otwiera scena retrospekcji, udająca archiwalne nagranie video ślubu młodych bohaterów. Kiedy młoda Helena składa słowa przysięgi, nagle obraz video się urywa, towarzyszy temu ostry przenikliwy dźwięk, a wraz z nim napis „miłość” na jaskrawym czerwonym tle, który jest pierwszym słowem małżeńskiej przysięgi. Film będzie podzielony w ten sposób na rozdziały, kolejne słowa z przysięgi rozdzielają filmowe sekwencje. Jest w tym brutalnym przerywaniu narracji przekora i ironia. Młodzi niewinni, kochający się ludzie w następnej scenie już jako dojrzały uprawiają seks. Helena ma na sobie koronkowe body, które jest tematem pierwszego ujęcia sceny erotycznej. Twarz bohaterki pozostaje niewidoczna, a jej mąż ma czarną maskę na oczach. W następnym ujęciu Helena leży na plecach, nie jest aktywna, ma na twarzy taką samą maskę jak jej mąż, a bliskość partnera zdaje się sprawiać jej przyjemność. Ciało Heleny jest ukryte pod elegancką, czarną koronką. Gra wstępna między małżonkami w pewnym momencie zostaje przerwana nawoływaniami sąsiadki.



Il.4. Katarzyna Butowt i Krzysztof Stelmaszyk w filmie *Jezioro Słone*, materiały prasowe

Helena ma kilka koleżanek, które mają domki w pobliżu i również w lesie spędzają wakacje. W rozmowie z nimi przyznaje, że wraz z mężem wiodą udane życie seksualne. Film w sposób pozornie otwarty podchodzi do seksualności kobiet postmenopauzalnych. Nie do końca jednak

prezentując ich perspektywę. Helena opowiadając o swoim życiu seksualnym z mężem nigdy nie mówi – „ja” czy „mnie”, nie odnosi się do własnych przeżyć, zawsze, opowiada w liczbie mnogiej – „my mamy udane życie seksualne”. Obrazy seksualności dojrzałych kobiet są we współczesnym kinie najczęściej marginalizowane i nacechowane pejoratywnie. „To właśnie kobiece ciało pozostaje ukryte i stanowi tabu, odzwierciedlając podwójny standard starzenia się. Zerwanie wszelkich śladów życia seksualnego z przedstawieniem starszej kobiety jest mocnym założeniem, które naturalizuje niewidzialność starszej kobiecej seksualności i czyni ją odrażającą.”<sup>47</sup>

W filmie *Jeziro Stone* bohaterka pokazuje swoje ciało kilkakrotnie, natomiast nigdy nie jest ono w pełni nagie. Problematyczne w wypadku tej postaci wydaje się jednak coś zupełnie innego – filmowa bohaterka bowiem zupełnie nie zdaje sobie sprawy z tego, jak wygląda. Nawet w porównaniu ze swoimi koleżankami, które noszą na ciele ślady postmenopauzalnych zmian, kiedy to tkanka mięśniowa zanika i pojawia się w zamian tkanka tłuszczowa. Helena wygląda jak rasowa modelka, nie ma śladów nadwagi i reprezentuje obowiązujący typ urody, przypomina Charlotte Rampling, która również jako dojrzała kobieta występowała nago w *Takie decyzje*. Obsadę dają poczucie żeńskiej części widowni, że ciało to nasza wizytówka, nad którą trzeba ciągle pracować i są spojrzeniem na dojrzałą kobiecość z męskiej, patriarchalnej perspektywy.

W pracy zbiorowej *Aging Women in literature and visual culture* odnoszącej się głównie do kina anglojęzycznego, naukowczyni z Uniwersytetu w Galway zwracają uwagę, że filmowe bohaterki ze starszego pokolenia podlegają bardzo dużej presji społecznej i kulturowej. „...wszystkie postacie to białe, szczupłe kobiety z klasy średniej, a ich relacje seksualne są romantyzowane i realizowane w tradycyjnych, heteroseksualnych związkach. Pokazywanie starzejącego się kobiecego ciała pozostaje tabu; jest ono bowiem przeciwieństwem piękna i pożądania.(...) Pomimo narracji, która stawia bohaterów jako podmioty seksualne, ich starzejące się ciała pozostają ukryte, nawet podczas scen intymności seksualnej, zapewniając brak naruszenia chronologicznej przyzwoitości i prawdopodobnie łagodząc kulturowy niepokój związany z filmową materią starzenia się”.<sup>48</sup> W podobny sposób potraktowana jest fizyczność bohaterki *Jeziro Stonego*, pozornie przekraczając stereotypowe normy dotyczące ciała kobiecego, jeszcze mocniej utrwała istniejące klisze.

---

<sup>47</sup> *Aging Woman in Literature I visual culture*, Dublin 2017, s. 170.

<sup>48</sup> Tamże, s. 177.



Punktem zwrotnym filmu jest moment, gdy Helena odkrywa, że jej mąż wpadł w finansowe kłopoty, o których jej nie poinformował i wbrew oczekiwaniom bohaterki nie zamierza wracać do Warszawy. Chce spędzić z nią całe wakacje. Helena nie jest z tego powodu zadowolona, ceniła sobie te dwa miesiące z samą sobą.

Relacja Heleny z mężem jest bardzo zależna i przemocowa. Helena zajmuje się wszystkimi obowiązkami domowymi i jest swego rodzaju służącą męża, w jednej ze scen podaje mu herbatę, a kiedy mąż stwierdza, że jest za ciepła, pokornie mu ją studzi. Mąż używa wobec Heleny podniesionego tonu i strofuje ją jak dziecko, każąc jej na przykład zmienić dziurawe jeansy, co główna bohaterka również wykonuje. Stosuje wobec niej przemoc finansową wydzielając jej pieniądze. Tak o relacji z filmowym mężem mówi odtwórczyni głównej roli: „W filmie jedna ze scen idealnie obrazuje, na czym może polegać przemoc i że niekoniecznie musi być fizyczna. Mój filmowy mąż wywala korki i mówi do mnie: »Idź do Rybaka po klucz do mufy«. Wychodzę i mówię: »Myślę, że chyba powinniśmy mu powiedzieć, co zrobiłeś«. Na te słowa pada z jego ust odpowiedź: »Ty nie myśl, ty idź«. Niby błaha odpowiedź, ale na wskroś seksistowska, upodlająca drugą osobę. Film do pewnego momentu pokazuje, na czym polega patriarchy w białych rękawiczkach.”<sup>49</sup>

Obok domku głównych bohaterów mieszkają przyjaciółki Heleny w podobnym do niej wieku: Ula (w tej roli Dorota Kolak), którą poznajemy w bandażach na twarzy sugerujących, że poddała się operacji plastycznej, oraz Agnieszka (Judyta Paradzińska), która jest rozwódką i wyraźnie podrywa męża Heleny. Kobiety reprezentują różne typy osobowości. Ula wydaje się najbardziej progresywna, wygłasza nowoczesne poglądy na temat seksualności dojrzałych kobiet. Kiedy ją poznajemy w scenie nad jeziorem, opowiada na temat suchości waginy i daje koleżankom w prezencie krem, który ma zastąpić zanikający po menopauzie śluz. Ula żyje również z mężem w otwartym związku. Jednak, kiedy mąż Uli trafia do szpitala, kobieta drżąc o jego życia odwołuje się do tradycyjnych wartości, zmywa z siebie makijaż, mówiąc: „Będę pierwsza stara i chora, Ryśkowi będzie łatwiej znieść jego chorobę, być potrzebnym to jest synonim bycia pożądanym dla kobiety. No zobacz na dziwki, bardzo potrzebne”. Ostatnie zdanie sprawia wrażenie, że kobieta ironizuje, to co sama przed chwilą powiedziała, niemniej jednak, cała jej progresywność w sytuacji choroby męża legła w gruzach i odsłoniła jej realne przekonania. Wydaje się mieć wyrzuty sumienia i poczucie, że chory mąż jest karą za jej nowoczesne poglądy.

---

<sup>49</sup> W. Krajowski, K. Butowtt, *Dziś mam dość odwagi...*, „Wysokie Obcasy”, (data dostępu: 15.03.23).

Agnieszka jest trudniejsza do jednowymiarowego określenia, z jednej strony silna, wyciągająca rękę po to, czego chce, w otwierającej film scenie nad jeziorem oznajmia koleżankom, że właśnie rozwiodła się z mężem. Z drugiej strony prowadzi ona podwójną grę wobec głównej bohaterki. Helena układając jej tarota, odkrywa, że Agnieszka ma kochanka. Dla Uli posiadanie kochanka nie stanowi przeszkody w kontynuowaniu małżeństwa.

Kolejnym mężczyzną oprócz męża, który pojawia się w życiu Heleny jest Filip - żyjący w trójkącie, znajomy Agnieszki, w tej roli Jacek Poniedziałek. Kobiety organizują imprezę w domu Agnieszki – głośna muzyka, erotyczne tańce. Filip, jedyny mężczyzna w tym gronie tańczy z Ulą, dotykając ją w erotyczny sposób i podając sobie z ust do ust szynkę. Sekwencja tańca jest nakręcona w bliskich planach i w zwolnionym klatkarzu. Opowiadanie nabiera bardziej subiektywnego wymiaru. W filmie jest jeszcze kilka takich sekwencji. Kobiety śmieją się w demonicznym tańcu, mają mocne makijaże. Muzyka łączy w sobie operowy śpiew i bit techno. Scena wydaje się nie być realistyczna, domek jest oświetlony światłem stroboskopowym, które znika, kiedy do środka wchodzi mąż Uli (Adam Ferency). Zdaje się on nie przejmować tym, że jego żona całuje się z innym mężczyzną. Scenę tańca Helena obserwuje z kanapy, siedząc tam z młodą sąsiadką, delikatnie kołysze się w rytm muzyki, ale nie rusza do tańca.

Filip okazuje się być modelem w dojrzałym wieku, proponuje podobną pracę Helenie, która jest bardzo szczupłą, długonogą kobietą. Helena waha się, czy przyjąć jego propozycję, ale w obliczu kłopotów finansowych męża, jest to dla niej pewne wyjście. Helena ewidentnie zmienia się przy Filipie, głośno śmieje się, potrząsa głową, ale kiedy na spacerze pomiędzy nią a Filipem sytuacja robi się jednoznaczna, ucieka do domu. Koleżankom kłamie, że się z nim przespała, co wzbudza zazdrość w mężu. Helena godzi się na wystąpienie w sesji zdjęciowej bielizny razem z Filipem, ma ona znamiona stosunku seksualnego, pozbawionego fizycznego kontaktu. Helena śmieje się i mocno przytula do mężczyzny, łapie go nawet za krocze. Jest to kolejna sekwencja ujęć w zwolnionym tempie. W scenie sesji zdjęciowej ewidentne jest, że fizyczność Heleny i Filipa nie wychodzi poza współczesne, stereotypowe wyobrażenie o pięknie ludzkiego ciała. Oboje są szczupli, proporcjonalnie zbudowani, widoczne jest, że ich ciała dotknięte są wiekiem, ale ciągle mieszczą się w kanonach obowiązującej urody.

Po imprezie u Agnieszki Helena przeżywa załamanie nerwowe, którego świadkiem jest jej syn. Jest to najmocniejsza emocjonalnie scena bohaterki, która świadczy o jej wewnętrznym kryzysie. Syn Heleny reprezentuje inny niż jego ojciec, nietoksyczny typ męskości. Wydaje się być ciepłym, okazującym uczucia, pełnym zrozumienia, młodym mężczyzną. Helena pijąc z

nim wino pyta czy jest ładna: „Poleciałbyś na mnie, gdybym nie była twoją mamą?” Kiedy on nie odpowiada i spogląda na matkę wzrokiem pełnym litości, kobieta podnosi się i podciąga sukienkę do góry pokazując nagie piersi. Zaczyna płakać i stwierdza, że nienawidzi być stara. „Mam swój obraz sprzed kilku dziesięciu lat, a potem patrzę w lustro i po prostu nie wierzę, mam wrażenie czasem, że jestem przezroczysta (...) Nie wiem czy mogę liczyć na to, że jakiś facet na mnie by poleciał.” Helena żali się synowi. Syn reaguje bardzo opiekuńczo, pomaga matce się ubrać i uspokaja ją, Helena dokonuje przy nim bilansu swojego życia, boi się tego, że niedługo umrze. Ma bardzo nostalgiczny i normatywny stosunek do młodości, jako najlepszego etapu swojego życia. W szerokim ujęciu, kiedy podnosi sukienkę do góry, na ścianie za nią widoczne są dwa zdjęcia jej i męża, kiedy byli młodymi ludźmi. Co ciekawe, Helena dokonuje rozliczenia ze swoim życiem w obecności syna, a nie męża, albo którejsz ze swoich koleżanek. To tak jakby psychologicznie nie była dojrzała do tego, żeby wyrażać emocje w partnerskim związku, gdzie każda ze stron jest na takim samym poziomie rozwoju. Wszystkie relacje Heleny są oparte na zależnościach, gdzie jedna ze stron dominuje. Ona również zrzuca na syna swój problem, pokazuje mu się naga, nie zastanawiając się nad tym, jaką to wywoła w nim reakcję. Pożycza także od niego pieniądze, co jest przedłużeniem jej relacji z mężem. Helena wydaje się nie być gotowa na wchodzenie w dojrzałe związki, zawsze musi być od kogoś zależna albo ktoś zależny od niej.

Film kończy wspólna scena Heleny i jej męża w jeziorze. Mężczyzna ciągnie ją za rękę i wprowadza do wody. Helena uderza go w twarz, on również jest wobec niej agresywny, trzyma ją mocno za szyję i zanurza w wodzie. Scena jest brutalna i okrutna, nie zapowiada tego, że małżeństwo za chwilę odbędzie ze sobą stosunek seksualny. Podczas tego aktu znów nie widzimy twarzy Heleny. Kamera skupia się na leżącym na głównej bohaterce mężczyźnie. Teoretyczne pogodzenie małżonków, zdaje się mieć drugie dno. Nic w ich relacji się nie zmieniło. Helena znów trafiła pod „opiekę” męża i będzie musiała spełniać wszystkie jego życzenia, również te erotyczne. W jednej ze scen mąż mówi „Opiekowałem się tobą przez 40 lat, pozwól mi się tobą opiekować dalej”.

Mąż Heleny podobnie jak bohater *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka projektuje na kobietę obraz ze swoich marzeń i stara się by jego oczekiwania, nawet dotyczące fizycznego wyglądu, wbrew woli kobiety były realizowane. U Hitchcocka bohater grany przez Jamesa Stewarta próbuje upodobnić dziewczynę z klasy robotniczej do eleganckiej platynowej blondynki, która jest żoną jego przyjaciela. W filmie *Jezioro Słone* mąż bohaterki realizuje swój wewnętrzny obraz idealnej żony, zostawiając niewiele miejsca na autonomiczny rozwój Heleny.

Bohaterka zamknięta w złotej klatce, w drewnianym domku letniskowym w środku lasu, jest zakładniczką patriarchalnej relacji, gdzie nawet jej bunt wobec męża jest tylko chwilowym, dziecięcym wybrykiem. A pieniądze, które sama po raz pierwszy w życiu zarobiła, przeznacza na spłacenie jego długu, który zaciągnął u jej koleżanki Agnieszki. Na czym więc polega sprzeciw głównej bohaterki, która próbuje teoretycznie uniezależnić się od męża? Do tej pory dwa miesiące samotnych wakacji były jedyną jej osobistą enklawą, po tym czasie mogła na resztę roku wracać do domu i wypełniać przypisane jej obowiązki. Teraz pierwszy raz w życiu próbuje stawiać mężowi granice i zarobić swoje pierwsze, własne pieniądze. Krytyk filmowy Michał Przepiórka tak podsumowuje film „*Jeziro Słone*” na stronach Filmwebu - „Jest wszystkim tym, czym sugeruje nie być, czyli konserwatywną opowieścią o tym, że miejsce kobiety jest przy jej mężu - cokolwiek by się nie działo”.<sup>50</sup>

Ciekawe jest też znaczenie samego tytułu. Jezioro słone to twór transgeograficzny, coś pomiędzy jeziorem a morzem. Znaczenie tytułu, moim zdaniem, nie odnosi się do samej bohaterki, ale raczej do definicji małżeństwa w jego tradycyjnym rozumieniu. Jezioro słone - to metaforyczny paradoks połączenia rzeczy niemożliwych w małżeństwie, ból i poświęcenie są ceną jaką się płaci za tzw. szczęście. Szczególnie ta dwoistość dotyczy właśnie roli kobiety w tradycyjnych związkach.

Trzeba zauważyć, że *Jeziro Słone* jest jedynym współczesnym filmem polskim, który zakłada, że kobiety w „pewnym wieku” mogą mieć nie tylko normatywne relacje seksualne, ale wchodzi również w niekonwencjonalne, homoerotyczne związki. Nie realizuje się on na ekranie, ale Filip i jego partnerka deklarują, że żyją w trójkącie, a kobieta, z którą byli związani, pokłóciła się z nimi i dlatego nie przyjechała na weekend. Partnerka Filipa mówi o niej „nasza dziewczynka”.

Filmem, który powstał prawie równoległe z *Jeziorem Słonym* są *Głupcy* Tomasza Wasilewskiego. Film miał premierę na Festiwalu w Karłowych Warach w 2022 roku i miesiąc później wszedł do polskich kin.

## 2.4. Głupcy

Główną bohaterką *Głupców* jest 62-letnia Marlena, grana przez Dorotę Kolak. Marlena jest położną, mieszka z młodszym o 20 lat mężem Tomkiem (Łukasz Simlat) w domu na plaży.

---

<sup>50</sup> <https://www.filmweb.pl/film/Jeziro+Słone-2022-10019582> (data dostępu: 30.04.24).

Świat przedstawiony w filmie i relacje międzyludzkie nie są realistyczne, ale mają swój wewnętrzny porządek. Przypominają założenia z wczesnych filmów Yorgosa Lanthimos, takich jak *Kiel* czy *Zabicie świętego jelenia*, gdzie postaci zostają poddane specyficznym eksperymentom, które w metaforyczny sposób wizualizują istotę problemu snutej opowieści. Bohaterowie podlegają analitycznej obserwacji, opartej na intelektualnym dyskursie i pozbawionej sentymentalnych emocji i prostych psychologicznych zależności.

*Głupcy* rozpoczynają się sceną erotyczną pomiędzy Marleną i Tomkiem. Kamera z szerokim obiektywem leży płasko na łóżku na wysokości głów bohaterów. Plener za oknem jest rozświetlony, a ciała postaci zatopione w mroku. Sprawiają wrażenie jakby były elementem krajobrazu, nie przypominają bowiem z tej pozycji ciała ludzkiego, ale stają się jakąś abstrakcyjną formą. Dominującym elementem filmowego obrazu jest bardzo mocny i intensywny oddech bohaterów. My widzowie stajemy się niejako aktywnymi uczestnikami intymnej sceny między nimi. Ustawienie kamery buduje bowiem wrażenie, że znajdujemy się pomiędzy kobietą a mężczyzną. Marlena jest ubrana w podkoszulkę podczas stosunku, a kiedy się po nim podnosi, by odebrać dzwoniący telefon, jej ciało jest całkowicie zasłonięte.

Marlena jest bardzo enigmatyczną postacią, wygłasza niewiele kwestii dialogowych. Nie mówi nic o swoich emocjach, a od początku filmu jest pełna napięcia i wydaje się oczekiwać czegoś złego, co nieuchronnie ma nadejść. To postaci, które wokół niej funkcjonują, przypisują Marlenie albo wręcz projektują na nią swoje emocje. Nie do końca wiadomo, co się dzieje z główną postacią na poziomie intelektualnym; na poziomie emocji ma się poczucie, że grana przez Dorotę Kolak kobieta jest na skraju wyczerpania - zarówno fizycznego, jak i emocjonalnego. Każde jej działanie, aktywność wymaga od niej ogromnego wysiłku, jakby jej wewnętrzna siła zupełnie się wyczerpała. Porusza się powoli, mówi ściszym głosem i rzadko spogląda rozmówcy w oczy, jakby bała się, że ktoś wyczyta z niej to, co chce ukryć.

O takich postaciach pisze Maureen Murdock w *Podróży bohaterki*, nazywając je „wielkimi, bezinteresownymi żywicielkami”, jedyną alternatywą we współczesnym świecie dla tej figury jest kobieta, która staje się obiektem seksualnym. Nie ma stanów pośrednich, bo „społeczeństwo zachęca kobiety do życia cudzym życiem, zamiast szukania własnego spełnienia.”<sup>51</sup>

„*Podróż bohaterki*” jest odpowiedzią na *Bohatera o tysiącu twarzy* J. Campbella i *Podróż autora* Ch. Voglera, gdzie analizie poddane są mity z różnych kręgów kulturowych. Obaj

---

<sup>51</sup> M. Maurdock, *Podróż bohaterki*, przeł. E. Tołkaczew, Czeladź 2020, s. 52.

badacze próbują w ten sposób znaleźć wspólny, bazowy typ podróży bohatera, który odnosi się do wewnętrznego rozwoju człowieka. Kobiety w analizowanych przez Campbella opowieściach pełnią głównie funkcje pomocnicze lub pojawiają się jako przeszkody na drodze męskiej postaci.

Przygotowując się do napisania swojej książki, Murdock zadała pytanie Campbellowi, jak wygląda, w odróżnieniu do męskiego bohatera, podróż bohaterki. Campbell stwierdził, że kobiety nie potrzebują odbywać podróży: „W całej tradycji mitologicznej kobieta po prostu »jest«. Jedyne co musi zrobić, to uświadomić sobie, że stanowi miejsce, do którego ludzie starają się dotrzeć. Kiedy kobieta uświadomi sobie swój wspaniały charakter nie ulegnie złudzeniu, że mogłaby być pseudo-mężczyzną.”<sup>52</sup> Murdock nie zgodziła się z opinią Campbella, choć dostrzegła, że pewne etapy podróży bohaterki pokrywają się z drogą bohatera. W swojej pracy postanowiła przyjrzeć się mitom i opowieściom, których głównymi bohaterkami są kobiety. Skonstatowała, iż podróż bohaterki nie odbywa się w sposób linearny tak jak podróż męskiego bohatera, a przebiega po kolistej ścieżce – zaczyna się od odrzucenia kobiecości, a kończy na integracji pierwiastka męskiego i kobiecego.

W pierwszym akcie filmu Marlenę niepokoją powtarzające się telefony, których z nieznanego nam powodu decyduje się nie odbierać. Gdy w końcu to robi, okazuje się, że jej obłożnie chory syn wymaga opieki i musi zostać przewieziony do jej domu. Kiedy młody mężczyzna tam trafia, Tomek nie jest szczęśliwy z tego powodu, a Marlena wyraźnie się tym przejmuje. Mówi, przytulając się do niego w łazience: „Nie chcę, żebyś się tak czuł (...) źle we własnym domu”. Kobieta czuje się odpowiedzialna za stan emocjonalny swojego partnera, co więcej ma się wrażenie, że regulując jego nastroje, zapomina zupełnie o sobie.

Kolejne sceny z obłożnie chorym synem, w których dominującym elementem jest przeszywający dźwięk jego jęku, potęgują napięcie między partnerem i Marleną. Kiedy syn umiera, pojawia się córka Marleny – Magda, grana przez Katarzynę Herman, jej obecność burzy zupełnie relacje między postaciami. Sceny, które się rozgrywają między trójką postaci, są pełne napięcia i wzajemnych oskarżeń. Można całkowicie je zrozumieć jedynie wstecznie.

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 22.



Il.5. Dorota Kolak w filmie *Głupcy*, materiały prasowe

Kiedy w finale Marlena wchodzi do zimnego morza i mówi do swojej koleżanki z pracy „Tomek to mój syn”, rozumiemy w pełni, co było podłożem napięcia w rodzinie. Kazirodczy związek zainfekował wszystkie więzi i zburzył podstawy relacji. Film niejako odtwarzamy wstecznie jeszcze raz z perspektywy ostatniej sceny. Orientujemy wtedy, że Marlena zdecydowała się wyjechać ze swoim synem daleko od rodzinnego miasta, w nowym miejscu żyją jak para, noszą nawet obrączki. Marlena każe zdjąć swoją Tomkowi, gdy jadą pierwszy raz spotkać się z córką i chorym synem.

Niewiele informacji zostaje ujawnionych z „backstory” głównej bohaterki. Wiadomo, że miała męża. W jednej ze scen daje Tomkowi w prezencie zegarek, kiedy mężczyzna bez zainteresowania spogląda na prezent, Marlena mówi. „Zawsze chciałeś... Jak twojego ojca, przecież”. Wręczanie takiego prezentu synowi/mężowi wydaje się dość ryzykownym posunięciem ze strony bohaterki. Mieszają się w tym akcie bowiem funkcje matki i żony. Marlena nie przestaje opiekować się Tomkiem jak dzieckiem i patrzeć na niego z tej właśnie perspektywy, a jednocześnie staje się dla niego partnerką seksualną. Ponadto Tomek wydaje się o Marlenę zazdrosny bardziej jako syn niż dorosły partner. W tej samej scenie mówi do Marleny: „Przyznaj się, cieszysz się, że jest chory, w ten sposób możesz mieć nas obu.” Po długiej pauzie, gdzie wyraźnie bohater przeżywa negatywne emocje, odzywa się prowokacyjnie do Marleny, pytając czy żałuje, że tu z nim jest. W tym pytaniu jest obawa dziecka, które chce sprawdzić, które z dzieci matka kocha najbardziej. Kobieta nie odpowiada,

tylko próbuje mu założyć podarowany zegarek. Gest ten można odczytać bardzo symbolicznie jako przypisanie mu funkcji ojca.

Analogicznie złożone relacje łączą Marlenę z córką, która najpierw bardzo głośno wyraża gniew wobec matki, a po śmierci chorego syna Mikołaja w scenie, kiedy czuwają przy jego ciele w kostnicy, mówi do niej: „Chce być taka ładna jak ty”. Kiedy Marlena nie reaguje, córka niespodziewanie całuje ją namiętnie w usta, po czym rozbiera się, płacząc.

Wszystkie z trojga dzieci Marleny w desperacki i dramatyczny sposób walczą o jej miłość i domagają się jak największej uwagi. Nawet obłożnie chory Mikołaj, żeby zyskać uwagę mamy symbolicznie cofa się do okresu niemowlęstwa. Komunikuje się z nią jękami, które w filmie są porównane do nawoływań fok, pierwotnych atawistycznych sygnałów pozwalających komunikować się matce z potomstwem.

Głównym tematem „*Glupców*” jest moim zdaniem właśnie złożoność macierzyństwa. Marlena nie istnieje jako oddzielny byt, nie wyraża swoich emocji. Jedyny moment, kiedy zabiera głos w swojej sprawie, kiedy ma inne zdanie niż jedno ze swoich dzieci, następuje w scenie w kostnicy. Tomek w drugim planie szarpie się ze swoją siostrą, odchodzi, a za nim idzie Marlena. Tomek mówi wtedy do niej, odnosząc się do ich kazirodczego związku: „To jest nasza sprawa. Nikomu nic do tego”. Marlena odpowiada dopiero po chwili: „Nie masz racji, Tomek”.

Pierwszy raz stawia pod znakiem zapytania ich relację, mimo że nadal nie rozumiemy istoty ich zależności, dociera do nas informacja, że Marlena zmienia zdanie, nie walczy o relacje z Tomkiem jak wówczas, gdy chciał się wyprowadzić z domu. Ma wątpliwości, ale jak się okazuje na końcu filmu, nie widzi innego rozwiązania niż samozagłada, unicestwienie. Marlena wchodzi powoli w głąb pełnego wzburzonych fal morza. I jak antyczna Jocasta popełnia samobójstwa.

Morze zgodnie ze *Słownikiem symboli* Kopalińskiego reprezentuje figurę Wielkiej Matki: „Wielkie boginie, które jak egipska Izyda, jak asyro-balilońska Isztar są „Paniami Wód”, „Gwiazdami morze”, „Królowymi mórz” jak Afrodyta Anodyomene (zrodzona z morza), uosabiają płodne siły natury, gdyż wszystko, co żyjące bierze się z wilgoci, a wszystkie stworzenia pochodzą z morza.”<sup>53</sup> Marlena wchodząc do wody, wraca symbolicznie do łona matki. Ten powrót jest zgodny z teorią Murdock na temat mitycznej podróży bohaterki, która kończy swoją wyprawę w miejscu, gdzie ją rozpoczęła.

---

<sup>53</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 231.



Drugim, istotnym tematem filmu jest przekroczenie społecznego tabu, związek kazirodczy matki i syna, który nieczęsto pojawia się we współczesnym kinie. Tomasz Wasilewski, autor scenariusza i reżyser filmu, w wywiadach wielokrotnie podkreślał, że ten rodzaj relacji zainspirował go do napisania historii Marleny i Tomka. „Kazirodztwo jest ogromnym tabu, które wywołuje strach, niezgodę, złość, agresję. To jest w nas głęboko zakorzenione, wyuczone. Bardzo ważny w kontekście *Glupców* jest fakt, że nie jest to film o przemocy, a o miłości. Opowiada o bohaterach, którzy zdecydowali się być w takim związku jako świadomi, dorośli ludzie. Marlena była już wtedy dojrzałą kobietą, Tomasz natomiast był pełnoletni. Takie było nasze założenie. Nie chodzi tutaj o żadną przemoc czy wykorzystywanie, bo to akurat zawsze trzeba ostro potępiać. (...) Kiedy robiłem dokumentację i zacząłem głębiej wchodzić w ten temat, spotykając się m.in. z profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, który zajmuje się tą kwestią, pękło mi serce. Uświadomiłem sobie, że nawet kiedy mówimy o świadomych, dorosłych ludziach, jako społeczeństwo skazujemy ich na życie w totalnym getcie. Tylko dlatego, że dla nas to jest złe. Kiedy na przestrzeni kolejnych lat oswajałem się z tym tematem, zadałem sobie pytanie, dlaczego w ogóle miałbym ich tak oceniać. Przecież na dobrą sprawę swoimi wyborami nikogo nie krzywdzą.”<sup>54</sup>

Pozytywny aspekt kazirodztwa jako związku dorosłych, odpowiedzialnych za siebie ludzi niezmiernie rzadko pojawia się w tekstach kultury. Wszystkie tego rodzaju relacje interpretowane są zwykle w kontekście mitu o Edypie. Odwołując się do niego, Zygmunta Freud stworzył pojęcie kompleksu Edypa, które opisywało jeden z etapów rozwoju seksualnego dziecka. „Freud użył tego określenia po raz pierwszy w 1910 r. w rozprawie *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*. Trzydzieści lat później, w rozprawie *Ego i id* (1923), wyróżnił formę pozytywną (prostą) i negatywną kompleksu Edypa. Forma prosta wygląda tak, jak w historii o królu Edypie, a więc oznacza pragnienie śmierci rywala, którym jest postać rodzica tej samej płci oraz pragnienie miłosne, seksualne związane z postacią rodzica płci przeciwnej. Forma negatywna oznacza z kolei miłość do rodzica tej samej płci i zazdrość, nienawiść skierowane do rodzica płci przeciwnej. Warto dodać, że obie formy odnaleźć można w całościowej formie kompleksu. Podstawę do określenia kompleksu stanowi mit grecki, najlepiej ukazany w tragedii Sofoklesa *Król Edyp*, zgodnie z którym Edyp miał, nie wiedząc o tym, zabić własnego ojca Lajosa, poślubić matkę Jokastę i mieć z nią dzieci.”<sup>55</sup> Mityczna

---

<sup>54</sup> K. Armata, *Tomasz Wasilewski i „Glupcy” – to film o miłości nie o przemoc*, <https://film.interia.pl/wywiady/news-tomasz-wasilewski-i-glupcy-to-film-o-milosci-nie-o-przemocy,nId,6213939> (data dostępu: 05.01.24).

<sup>55</sup> M. Drwiega, *W sprawie kontrowersji związanych z kompleksem Edypa*, „Psychiatria Polska”, tom XXXVI, nr 6, s. 895.

Jokasta była żoną króla Teb, kiedy dowiedziała się prawdy o pochodzeniu Edypa, postanowiła popełnić samobójstwo, wieszając się na chuście. W tragedii Sofoklesa Jokasta nie chce, by Edyp dowiedział się, o swojej pomyłce w interpretacji słów wyroczni i gdy posłaniec mówi mu kim są jego rodzice, Jokasta zabrania Edypowi zbadać tę sprawę do końca. Nie chce wierzyć w słowa wyroczni i woli żyć dotychczasowym życiem.

Kompleks Edypa ujawnia się u chłopców w wieku około 3-5 lat, w tzw. okresie fallicznym, jeśli jednak nie zostanie on rozwiązany, na przykład w sytuacji, gdy ojciec nie jest obecny w życiu dziecka, a pomiędzy matką a synem budują się relacje partnerskie, kompleks Edypa może również dotyczyć dorosłego mężczyzny i powodować m.in. chorobliwą emocjonalną więź z matką lub zaburzenia narcystyczne. Zgodnie z koncepcją Freuda bohaterowi *Glupców*, Tomkowi, metaforycznie udało się pokonać ojca i odnieść zwycięstwo w walce o matkę. W filmie postać ojca jest jedynie wspomnieniem, nie pojawia się fizycznie, jego miejsce przy Marlenie zajmuje już Tomek, który symbolicznie przejmuje jego funkcję, kiedy od matki/żony dostaje zegarek, taki sam, jak miał ojciec.

Często kompleksowi Edypa u syna towarzyszy kompleks Jokasty u matki, przez niektórych psychologów uważany nawet za triggera tego pierwszego. Jak podaje *Cambell's psychiatric dictionary* pojęcie „kompleksu Jokasty” zostało wprowadzone przez szwajcarskiego psychoanalityka Raymonda de Saussure'a w 1920 roku i odnosi się do zaburzeń w relacji matka – syn. Może ono mieć różne natężenie od chorobliwego, nadopiekuńczego przywiązaniu matki do syna, aż po związki kazirodcze.<sup>56</sup>

Jednakże współcześni psychoanalicy, szczególnie związani z feministyczną perspektywą psychoanalizy, negują freudowskie, klasyczne postrzeganie kompleksu Jokasty jako modelu matczynego przywiązania, wiążącego się z kompleksem Edypa i kompleksem kastracyjnym. Krytyce została poddana przede wszystkim fallocentryczna narracja kompleksu Edypa. Jedną z pierwszych oponentek Freuda, nie tylko w sprawie kompleksu Edypa, była niemiecka psychoanalityczka Karen Horney, która twierdziła, że różnice w psychologii kobiet i mężczyzn nie są biologiczne, ale kulturowe. Jej praca z 1932 roku pod tytułem *Der Angst vor dem Frau* (Strach przed kobietą) zapoczątkowała krytyczne spojrzenie na edypalną teorię Freuda. „Teza przewodnią tej pracy głosi, że to nie ojciec, lecz matka generuje lęk chłopca przed kobietą, wynikający z niepewności wobec własnej sprawności! Freud miał rację, gdy mówił, że matka jest pierwszym obiektem zainteresowań erotycznych małego chłopca i że ona właśnie kształtuje główny zrąb lękowego stosunku syna do kobiet. Lęk ten nie wynika – zdaniem Horney – z

---

<sup>56</sup> R.J Campbell, *Psychiatric Dictionary*, Oxford University Press, 2009, s. 816

edypalnego stosunku do ojca, lecz z poczynionej przez małego mężczyznę oceny, że jego malutki penis nie sprosta wymaganiom uwielbianej przez niego dorosłej kobiety, czyli matki. W taki sposób chłopiec ugodzony zostaje w najczulszy punkt swej męskiej dumy – w sprawność genitalną. Lęk ów w różnym stopniu towarzyszy mężczyznom przez całe życie.”<sup>57</sup>

Niewiele wiadomo o początkach związku Marleny i Tomka. Wydaje się, że ich relacja ma przede wszystkim charakter erotyczny. W dwóch scenach widzimy, jak para uprawia seks. Pierwsza, otwierająca sytuacja zostaje przerwana przez telefon. W drugiej, mimo tego, iż inicjatorką zbliżenia była Marlena, obawiająca się odejścia Tomka, to ona właśnie decyduje się przerwać stosunek. Nie ma w tym związku spełnienia dla żadnej ze stron. Marlena zdaje się zaspokajać i dbać o dobrostan męża bardziej niż o swój własny. Niespełnienie wpisane jest niejako w relację Marleny i Tomka. Uciekając przed ostracyzmem z powodu przekroczenia społecznego tabu, sami wpadają w jego pułapkę.

W drugiej scenie erotycznej można również odnieść wrażenie, że Marlena używa w pewien sposób seksu, by wpływać na decyzje swojego partnera. Tomek, który chciał wyprowadzić się z domu, po tym jak Marlena nazwała go gówniarzem, zostaje, kiedy kobieta całuje go mocno i w rezultacie doprowadza do zbliżenia. Pokazuje to toksyczny aspekt Marleny, używając seksu próbuje ona manipulować Tomkiem. Gest ten świadczy o jej desperacji i pokazuje ciemną stronę jej osobowości. Kobieta nie daje miejsca Tomkowi na jego własne decyzje, niejako wymusza na nim zmianę planów. Nie widzi go jako współodpowiedzialnego partnera, ale pozostaje z nim w zależnej relacji matka-dziecko. Tego rodzaju nadopiekuńcza matka ma poczucie, że dziecko jest jej własnością, a jednocześnie w takiej relacji jeszcze w dzieciństwie dochodzi do psychicznego uwiedzenia syna przez matkę i wchodzi on w rolę dorosłego, nieistniejącego partnera kobiety. Wskutek parentyfikacji dziecko czuje się odpowiedzialne za stany emocjonalne matki i próbuje je stabilizować. Analizując tę drugą scenę erotyczną, można zaryzykować stwierdzenie, że to Marlena pierwsza przekroczyła granicę w relacji matka/syn i uwiodła Tomka, czyniąc go od siebie zależnym. Mimo iż założeniem autora filmu było opowiedzieć o dojrzałej, aczkolwiek zakazanej miłości, związek Marleny i Tomka ma również toksyczną stronę. Marlena bowiem poświęca się dla partnera/syna, ale jej zachowanie jest również formą biernej agresji i wypełnia jej potrzebę dominowania nad Tomkiem.

---

<sup>57</sup> K. Pospiszyl, *Eros w okowach lęku*, „Charaktery”, 4.11.2015, <https://charaktery.eu/artukul/eros-w-okowach-leku> (data dostępu: 01.02.23).

## 2.5. Chrzcziny

W ostatnich latach postacie starszych kobiet pojawiały się również w polskim kinie gatunkowym. Jedną z takich bohaterek jest Marianna, gorliwa katoliczka z komedii obyczajowej *Chrzcziny* z 2022 roku. Reżyserem filmu jest Jakub Skoczeń, który również wraz z Iwo Kordelem napisał scenariusz. Historia rozgrywa się w grudniu 1981 roku, w dzień poprzedzający wybuch stanu wojennego. W małym, wiejskim domu w górach gromadzą się dzieci Marianny – trzech synów i trzy córki – by uczestniczyć w tytułowych chrzcinach nieślubnego dziecka najmłodszej. Każde z nich reprezentuje inny pogląd na życie. Bracia są ze sobą skłócenii, bo jeden z nich jest katolikiem, a drugi pracuje w milicji. Matka nie akceptuje również wyboru partnera jednej z córek, gdyż jest on rozwodnikiem. Dla Marianny jest to bardzo istotne, by wszyscy zgromadzeni mimo istniejących różnic wybrali się do kościoła, żeby uczestniczyć w chrzcinach dziecka. Kiedy dowiaduje się, że tego właśnie dnia wybuchł stan wojenny, postanawia zataić tę informację przed swoimi dziećmi, byleby tylko doszło do obrzędu. „W moim domu wojny nie będzie” – mówi do księdza, który ma przeprowadzić ceremonię i dla którego Marianna również pracuje.

Jednym z pierwszych ujęć filmu jest zbliżenie na wiszącą w kuchni wyszywaną makatkę. Napis na makatce głosi: „Gdzie miłość i zgoda panuje, tam szczęście swe gniazdo buduje”. Tak w idealnym świecie powinna wyglądać rodzina, do takiego ideału dąży bohaterka, która jest jedynym gwarantem funkcjonowania rodziny i jej spójności. Kobieta poświęca temu własną podmiotowość. To cena, jaką trzeba zapłacić za tradycyjną rodzinę. Marianna nie wątpi w sens swojej misji. Przeciwnie – wszelkimi siłami, magicznymi i realnymi, próbuje utrzymać wizję rodziny, w którą wierzy, a która na jej oczach się rozpada.

Postać Marianny nawiązuje do tradycyjnej roli, jaką odgrywała stara kobieta w wiejskiej tradycji. „Starsze kobiety, zwane babkami, babusiami miały swoje miejsce w gospodarstwie domowym. Do ich zadań należało wykonywanie zarówno czynności codziennych, jak i symbolicznych – w chwilach szczególnych i uroczystych. Wykonywanie pewnych gestów symbolicznych przysługiwało im z racji wieku i doświadczenia, podkreślając tym samym ich ważny status w grupie rodzinnej i sąsiedzkiej. Do takich ważnych ról należą wszystkie te związane z obrzędowością rodzinną i doroczną. Starsze kobiety jako strażniczki tradycji, skarbnice wiedzy dotyczącej postępowania w określonych sytuacjach życiowych pilnowały, aby obrzędy, rytuały, różne zabiegi magiczne odbywały się zgodnie z tradycyjnymi scenariuszami, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Szczególną rolę miały do odegrania

w obrzędach rodzinnych, czyli tych, które są związane z przełomowymi chwilami w życiu człowieka, jak narodziny, zamążpójście, śmierć.”<sup>58</sup>

Marianna grana przez Katarzynę Figurę wygląda jak typowo wiejska baba, która zapomniała o własnym wyglądzie i zupełnie poświęciła się rodzinie. Nosi szaro-bure ubrania, ma siwe, nieuczesane włosy, a na głowie bezkształtną czapkę. Wpisuje się idealnie w stereotypowe i konwencjonalne pokazywanie starszych kobiet w kulturze popularnej. „Kobieta istnieje w społeczeństwie jedynie przez innych i dla innych, posiada zatem ograniczoną autonomię. Miejsce zajmowane przez kobietę w społeczeństwie nadaje jej podrzędny status, zaś role społeczne są ważne, ale nie dominujące, są to przeważnie role pełnione w rodzinie. Nie sprawuje ona władzy jest podporządkowana, a jeśli decyduje, to tylko w stosunku do jeszcze bardziej podporządkowanych osób, np.: dzieci, wnuków. Starsza kobieta, zgodnie ze stereotypem, nie ma własnego życia, więc musi żyć cudzym. To kobieta tkwiąca w rutynie i stagnacji. Poza miejscem w społeczeństwie i rolami, jakie jej się przypisuje, ważnym elementem stereotypu jest również wygląd zewnętrzny. Zestaw zewnętrznych atrybutów starszej kobiety to: siwe włosy, zmarszczki, przygarbiona sylwetka. Starsza kobieta to taka, która zrezygnowała z dbania o swój wygląd i podobania się innym, jest nieatrakcyjna. Określa się ją również takimi przymiotnikami jak: zaniedbana lub niemodnie ubrana”.<sup>59</sup> Zasady, które Marianna stosuje wobec swojego wyglądu, próbuje również zaszczepić u własnych dzieci, nie pozwalając, by któreś z nich ubrało się niestosownie do kościoła. Córce każe zmienić czerwoną i obcisłą sukienkę a buty najmłodszego syna, które mają cekiny wrzuca do pieca. Wszystko ma być niewyróżniające się i nijakie, bo istotne jest, co pomyślą inni, kiedy zobaczą rodzinę Marianny.



Il.6. Katarzyna Figura w filmie *Chrzcziny*, materiały prasowe

<sup>58</sup> A. W. Brzezińska, *Wiejska baba – rola i miejsce starszych kobiet w tradycyjnej kulturze polskiej wsi*, w: *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz i A. Łysiak, Wrocław 2005, s. 113.

<sup>59</sup> E. Garncarek, *Filmowy portret starszych kobiet*, w: Tamże, s. 199.

W książce *Biegąca z wilkami*” Clarissa Pinkola Estes zwraca uwagę na stosunek kobiet do własnej fizyczności i opisując ten problem przywołuje baśń o sierocie, która sama z gałganków uszyła sobie czerwone trzewiczki. Kiedy starsza kobieta z połączanego powozu postanawia jej pomóc, dziewczynka zostaje przebrana w elegancki strój i czerwone trzewiczki zostają zamienione na czarne. Gdy dziecko dorasta do konfirmacji, która ma odbyć się w kościele, staruszka zabiera ją do szewca, gdzie dziewczynka znajduje inne piękne, czerwone buciki. Mimo że ludzie w kościele patrzą na nią z dezaprobatą, dziewczynka jest nimi zachwycona. Ale po wyjściu nie przestaje tańczyć, aż do momentu, kiedy kat odcina jej stopy wraz z trzewiczkami. Zdaniem Estés baśń opowiada o tym, „że jeśli kobieta utraci więź z naturą i źródłem prawdziwej radości i nie potrafi ich odzyskać, to na skutek podstępu, groźby lub przemocy może zagubić sens życia”.<sup>60</sup> Marianna również wprowadziła we własne życie, mnóstwo ograniczeń, których sama usilnie przestrzega. Nie zadaje sobie pytań, co jej tak naprawdę daje poczucie szczęścia, bo jej jedynym życiowym celem, jest pielęgnowanie istniejącego schematycznego porządku. Dlatego też traktuje każde wykroczenie poza normy jako przestępstwo skierowane bezpośrednio przeciwko sobie i własnemu poczuciu sensu.

Estés opisując baśń o czerwonych trzewiczkach poddaje również analizie postać Staruszki, która postanawia zaopiekować się sierotką. Zazwyczaj tego rodzaju postacie reprezentują pozytywne wartości, jednak w tej baśni stara kobieta odbiera sierotce jej naturalną ciekawość świata i próbuje ją sformatować na swoje podobieństwo. „Zamiast stać się mentorką wychowanki, stara kobieta usiłuje ją zwapnić. (...) Wszystkie sceny w kościele świadczą o tym, że tę jedyną wartość stanowi przekonanie, iż opinia ogółu znaczy więcej, niż cokolwiek innego i powinna przyćmić indywidualne potrzeby wolnej duszy. Zbiorowość jest często utożsamiana z kulturą, która otacza jednostkę. (...) Pozostajemy pod wpływem wielu zbiorowości, zarówno grup, z którymi się utożsamiamy jak i tych do których nie należymy. (...) W baśni stara kobieta jest symbolem rygorystycznego strażnika kolektywnej tradycji, wymuszającego niekwestionowane status quo.”<sup>61</sup>

W filmie *Chrzcziny* Marianna jest swoistą strażniczką tzw. „prawdziwej, polskiej rodziny”, gdzie niemożliwe są nienormatywne związki. Nie można być w relacji z rozwodnikiem. Jeśli ma się nieślubne dziecko, trzeba natychmiast znaleźć męża. A wszelkie przejawy inności, takie jak buty z cekinami, które mogą reprezentować nieheteronormatywne relacje, kończą w płomieniach w piecu. Wszystko, co inne, nieznanne, nowe budzi zdaniem Marianny zagrożenie

---

<sup>60</sup> C.P. Estés, *Biegąca z wilkami*, przeł. A. Cioch, Poznań 2015, s. 292.

<sup>61</sup> Tamże, s. 301.

dla funkcjonowania jej rodziny. „Starsze kobiety, uważane z jednej strony za strażniczki tradycji, przyjmowały często role nieugiętych obrończyni tradycji i kultury, znanej z dziada, pradziada. Wypracowane przez pokolenia formy zachowań rytualnych i magicznych funkcjonowały w świadomości mieszkańców od zawsze. Każda nowość, propozycja nowych rozwiązań, czy odstępstwo od starych form zwyczajowych wiązało się z restrykcjami ze strony członków społeczności, należących zwłaszcza do pokolenia starszego. Starsze kobiety przynależące do pokolenia odchodzącego nie potrafiły często zaakceptować innych zachowań od tych, które znały one. O ile pewne rozwiązania w sferze materialnej były do zaakceptowania, o tyle sfera obrzędowości była uważana za niezmienną. Pomimo zmieniających się mód, w kompleksie obrzędów weselnych do dzisiaj zachowało się kilka elementów archaicznych, z dużym zaznaczeniem roli kobiety starszej, doświadczonej. Przykładem mogą być praktykowane do dzisiaj oczepiny, kiedy to welon z głowy panny młodej zdejmuje matka albo najstarsza, ciesząca się szacunkiem kobieta.”<sup>62</sup>

Marianna jest jedną z wielu kobiet swojego pokolenia, które stają się strażniczkami patriarchalnego porządku, często nawet bardziej gorliwymi niż sami mężczyźni. Maureen Murdock w swojej książce *Podróż bohaterki* nie obwinia starszych kobiet za tego typu postawę, ale pokazuje, że jest ona wynikiem oczekiwań społecznych i kulturowych wobec kobiet w pewnym wieku. „Prawda jest taka, że nasze matki, zostały jak żona Lota, uwięzione w obrazie, który wyprojektowali na nie mężczyźni. Kobiety, które zostały matkami w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, nie miały zbyt wiele okazji do osiągnięcia własnych celów. Manipulowano nimi, więziono tłumiono przy pomocy reklam, gorsetów i valium. Odsłonięcie i uleczenie kobiecych ran stało się zadaniem ich córek.”<sup>63</sup>

Wszystkie trzy córki Marianny realizują inny niż ona model życia: najstarsza zostawiona przez męża wychowuje sama dwójkę dzieci, średnia związana z bogatym rozwodnikiem, zdaje się nie przejmować opinią ludzi ze wsi. A najmłodsza, której dziecko ma być ochrzczone, zachowuje dla siebie wiedzę na temat ojca swojego dziecka, bo chce je wychować na własnych zasadach. Jednak zerwanie z tradycją jest tylko pozorne i chwilowe. Rozwiązanie sytuacji jest jak najbardziej stereotypowe – najmłodsza córka, która ma nieślubne dziecko, godzi się z ojcem biologicznym dziecka. Cel Marianny zostaje zrealizowany.

Dla głównej bohaterki *Chrzcin* istotną relacją jest jej związek z Matką Boską. Przed wiejskim domem położonym na wzgórzu umieszczona jest mała kapliczka z figurą Maryi ubraną w

---

<sup>62</sup> A.W. Brzezińska, op.cit., s. 119.

<sup>63</sup> M. Murdock, op.cit., s. 41-42.

błękitno-białe szaty. Ujęcia pokazujące kapliczkę stają się swoistym refrenem filmu, Marianna często wraca w to miejsce, modląc się o to, by jej dzieci nie dowiedziały się o wybuchu stanu wojennego. Figurka Matki Boskiej zdaje się górować i czuwać nad całym otoczeniem, stanowi centralne miejsce, gdzie przecinają się losy wszystkich postaci. Również dom wypełniony jest świętymi obrazami, w tym także podobną figurką Matki Boskiej, jak i mniejszymi obrazkami, które wetknięto m.in. w ramę lustra. Za każdym razem, kiedy Mariannie udaje się pokonać jakąś trudność, czy wybrnąć z kłopotliwej sytuacji zwraca się bezpośrednio do Matki Boskiej. W jednej ze scen, kiedy po raz kolejny okłamuje dzieci na temat stanu wojennego, biegnie szybko do pokoju obok i modli się do swojej powierniczki: „Matko Bosko, przepraszam cię za te kłamstewka, ale to przecież dla ich dobra.” W wewnętrznym dialogu głównej bohaterki Matka Boska stanowi centralny podmiot. Ma nie tylko cechy boskie, ale także magiczne moce – potrafi spełniać prośby Marianny i bezpośrednio wpływać na rzeczywistość. Jednocześnie jest jej przyjaciółką i powierniczką.

Jak pisze niemiecka teolog Uta Ranke-Heinemann w swojej subwersywnej historii Kościoła Katolickiego zatytułowanej *Eunuchy do rajy*, „(...) zwłaszcza kobiety zawsze widziały w Maryi swoją obronę, kobietę, u której mogły schronić się jak u matki i siostry, niekiedy uciekając od Boga, który wydawał się im zbyt gniewnym Bogiem-mężczyzną.”<sup>64</sup> Postać Matki Boskiej uległa wielkim modyfikacjom podczas ponad dwóch tysięcy lat kultury chrześcijańskiej. W najnowszych badaniach pojawiają się informacje na temat tego, że oprócz Jezusa mogła mieć jeszcze inne dzieci. Negowany jest również dogmat o jej dziewictwie i niepokalanym poczęciu przyjęty dopiero w 1854 roku. Uta Ranke-Heinemann jako już dorosła kobieta przeszła na katolicyzm i wykładała teologię katolicką na Uniwersytecie w Essen, skąd została wyrzucona właśnie po zanegowaniu dziewictwa Maryi. Niemiecka teolożka rozumiała ten atrybut Maryi metaforycznie jako rodzaj nowego początku historii. Negowała go natomiast na poziomie biologicznym – wykluczała możliwość tego, że Maryja po urodzeniu Jezusa zachowała swój hymen nietknięty. Swoją książkę Uta Ranke-Heinemann zamyka właśnie rozważaniami na temat figury Maryi w religii katolickiej i przywołuje słowa wygłoszone przez jednego z oskarżycieli podczas procesu Galileusza: „Twierdzić, że Ziemia kręci się wokół Słońca jest taką samą herezją, jak twierdzić, że Jezus nie został zrodzony z dziewicy. (...) Kiedy herezja odnośnie Słońca nie da się już dziś utrzymać, a Ziemi wolno już być planetą, pozostaje jeszcze do skorygowania herezja w sprawie dziewicy Maryi. Zbyt długo ludzki rozsądek i wiara

---

<sup>64</sup> U. Ranke-Heinemann, *Eunuchy do rajy. Kościół katolicki a seksualizm*, Gdynia 1995, s. 349.



chrześcijańska były gwałcone przez fałszywą naukę, że to Słońce obraca się wokół Ziemi. Do dziś zadaje im się gwałt fałszywą nauką o narodzeniu z dziewicy.”<sup>65</sup>

Przez stulecia ojcowie Kościoła Katolickiego zajmowali się defeminizacją postaci Matki Boskiej. „Celibetariusze chcieli odmalować taki obraz Maryi, który nie miałby nic wspólnego z obrazem innych kobiet. I to im się udało. Zarazem jednak do niepoznania zniekształcili jej ludzką twarz. (...) Ten deficyt ludzkiego czynnika w mariologii uniemożliwia chrześcijaninowi życie wiarą, jeśli Maryja ma mu być konkretnym przykładem w jego wierze. W jakiż to sposób ma się w Maryi rozpoznać kobieta, skoro w Litanii Loretańskiej Maryja jest opiewana jako *mater inviolata* – matka dziewicza. (...) Jeśli weźmiemy do ręki słownik łaciński okaże się, że wszystkie inne matki, jako *matres violatae*, są kobietami, które zgwałcono, które były maltretowane, zostały zhańbione, zbrukane, zranione i odarte z godności.”<sup>66</sup> Matka Boska, która pojawia się w filmie *Chrzcziny* przez swój ludowy charakter zdaje się wyswobadzać z dogmatycznej interpretacji i nawiązuje do mniej oficjalnego obrazu Bogini, który pojawia się w religijności wiejskiej.

Maryja w bajkach i legendach ludowych ma podobnie jak w filmie *Chrzcziny* magiczne moce. Figurka Bożej Rodzicielki w filmie jest również pokazywana w taki sposób, by zbudować wrażenie, że rządzi siłami natury. Kiedy Marianna wraca od księdza, gdzie dowiedziała się o wybuchu stanu wojennego i klęka zapłakana przed kapliczką Matki Boskiej i modli się głośno: „Przecież wszystko było ustalone. Miały być chrzcziny. Pojednanie moich dzieci. Wiesz, jak bardzo tego pragnę. Dlaczego mi to robisz?”. W ujęciach na Matkę Boską słońce znajduje się zaraz za drzewem, na którym wisi kapliczka i kiedy kamera się porusza, kadr rozświetla słońce, które przypomina światło z katolickich obrazów. Gdy Marianna kończy swe modlitewne prośby opuszcza głowę, a w dźwięku słychać pukanie w szybę, Marianna podnosi wzrok jakby wierzyła, że to figura Matki Boskiej ożyła i zamierza jej odpowiedzieć.

Wśród chłopskiej ludności kult Matki Boskiej łączy się tradycyjnymi żeńskimi bóstwami pogańskimi, których miejsce po wejściu chrześcijaństwa zajęła Matka Boska. „Choć Maria reprezentuje najsurowszy ascetyzm, jest jednocześnie ostatnim symbolem płodności. Góry same pokrywają się kwieciami, tak jak matka dziewica. W sanktuariach takich jak Montserrat przetrwała stara symbolika księżycy i węża, a Maria jest czczona jako źródło płodności i radości (...) Wielbionym tu obrazem jest Czarna Madonna (...) Gdy artyści odnawiali obrazy, rekonstruowali szaty i klejnoty okrywające Madonnę i Dzieciątka, ponieważ nabożny zachwył

---

<sup>65</sup> Tamże, s. 356-7.

<sup>66</sup> Tamże, s. 352-3.

nie pozwalał im dotknąć ich twarzy, które pozostały czarne. (...) W krajach katolickich, gdzie czerń kojarzy się z diabłami, a nie aniołami, i wiązana jest niemal wyłącznie z magią i okultyzmem Czarne Madonny uznawane są za sprawczynie cudów i właścicielki hermetycznej wiedzy i mocy.”<sup>67</sup>

Kiedy po przyjściu żołnierzy dzieci dowiadują się, co takiego wydarzyło się w kraju, wszystkie mają pretensje do Marianny. Ona tłumaczy się, że chciała dla nich dobrze. Najstarsza córka odpowiada, że ona nie zrobiłaby tego swoim dzieciom. A średnia, która jest związana z rozwodnikiem, stwierdza, że nie chce mieć dzieci, bo się boi, że będzie taką matką jak Marianna. Konsternację Marianny przerywa bójka. Kiedy wszyscy się biją, ona zaczyna się modlić. Jej krzyk „Przestańcie” i wejście księdza przerywa awanturę. Marianna się nie poddaje, każe wszystkim iść do kościoła, a gdy jeden z żołnierzy próbuje ją zatrzymać, wykrzykuje do niego: „A co zrobisz? Zabijesz mnie?” I wreszcie jej marzenie się spełnia, wszyscy uczestniczą w ceremonii, a to co usłyszała od swoich dzieci wydaje się nie mieć dla niej znaczenia. Stary tradycyjny porządek nie został naruszony nawet przez wydarzenia historyczne.

## 2.6. Podsumowanie analiz filmowych

Analizowane przeze mnie trzy filmy – *Jezioro Słone*, *Głupcy* i *Chrzcziny* powstały na przestrzeni kilku ostatnich lat, jest to w kinie polskim ewenement. Dwa wcześniejsze *Pokot* i *Pora umierać* były pierwszymi filmami z bohaterkami pierwszoplanowymi, które przekroczyły 60 rok życia. Filmy te wpisują się w ogólną tendencję obserwowaną na całym świecie, również w kinie europejskim i anglojęzycznym wyraźny jest wzrost zainteresowania tego rodzaju bohaterkami. Wynika to z jednej strony ze starzenia się społeczeństwa.

W pracy zbiorowej *Aging Women in Literature and Visual Arts*<sup>68</sup> analizującej m.in. anglojęzyczne filmy z postmenopauzalnymi postaciami, przyczynę tego zjawiska upatruje się we wzrastającej świadomości na temat starzenia się, a także a może przede wszystkim z tym, że pokolenie, które zostało wychowane na kinie starzeje się i to ono kupuje bilety do kina decydując, co chcą oglądać. W Wielkiej Brytanii na określenie tego typu widowni używa się wyrażenia „grey pound”, pojęcie to odnosi się do grupy społecznej po pięćdziesiątce, która w przypadku tego kraju posiada ponad ¾ bogactwa finansowego. Jest to więc wielka siła nabywcza, która może wpływać na rynek nie tylko filmowy.

---

<sup>67</sup> M. Warner, *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1978, s. 146-7.

<sup>68</sup> *Aging Woman in Literature I visual culture*, Dublin 2017, s. 170.

W pracy Emilii Garncarek *Filmowy portret starszych kobiet*, która powstała w 2005 roku, autorka odnosi się do polskich filmów zrealizowanych po 1989 roku. Stawia tezę, że w tym okresie w niewielu filmach pojawiają się starsze kobiety w roli głównej, natomiast tego rodzaju postaci często stają się bohaterkami drugiego planu. Garncarek wymienia kilka typów tego rodzaju postaci. Pierwszym z nich jest - Babka Polka „(...) to kobieta, która przekazuje historię rodziny, scala ją.”<sup>69</sup> Kolejnym typem, który umieścić można na przeciwległym biegunie jest Kobieta bluszcz – to postać „(...) która, tak jak owa roślina, szczelnie oplata wszystkie sfery życia bliskich jej osób. (...) To ona rządzi otoczeniem, począwszy od starszych, a skończywszy na młodym pokoleniu.”<sup>70</sup> Postać ta jest często przedstawiana w jednoznacznie negatywnym świetle. Trzecim rodzajem bohaterki wskazanej przez Garncarek jest postać starszej kobiety przesadnie dbającej o siebie, która obsesyjnie chce odsunąć od siebie nadchodzącą starość. Garncarek wymienia jeszcze figurę pretensjonalnej i zadbanej damy, a także wiejską staruszkę „(...) o tradycyjnych poglądach, dla której najważniejsza jest rodzina oraz praca na roli, dla obu poświęciła całe swoje życie.”<sup>71</sup>

Wszystkie te typy odwołują się do postaci drugoplanowych z filmów, które powstały w latach 1989-2005 w Polsce. Wyraźnie widać, że są one jednowymiarowe i przenoszą na ekran funkcjonujące w kulturze klisze i stereotypy dotyczące starszych kobiet. Dzieje się tak dlatego, że postaci drugoplanowe lub epizodyczne ulegają najczęściej typizacji poprzez wydobycie cech najbardziej charakterystycznych, co pozwala je szybko i jednoznacznie zidentyfikować. Stanowią one jedynie tło dla bohaterów pierwszoplanowych i relacja z nimi to zwykle dopełnienie rysunku postaci z pierwszego planu.

Należy jednak dodać, że we współczesnym kinie polskim pojawiają się również postacie starszych kobiet, które mimo stereotypowej powierzchowności i tego, że istnieją w drugim planie mają bardzo progresywne poglądy. Jedną z takich bohaterek, jest babcia Daniela - głównego bohatera filmu Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta *Wszystkie nasze strachy* (2021). Mimo klasycznego wyglądu wiejskiej „starszej pani” postać drugoplanowa grana przez Marię Maj, nie obawia się walczyć z całą wiejską społecznością w obronie wnuczka, który nie ukrywa swojego homoseksualizmu. Babcia Daniela (postać w filmie nie ma własnego imienia) używając przekleństw odstrasza wiejskich homofobów, którzy krzyczą pod jej domem, próbując sprowokować Daniela do reakcji. Co istotne film jest inspirowany prawdziwym

---

<sup>69</sup> E. Garncarek, op.cit., s. 201.

<sup>70</sup> Tamże, s. 202.

<sup>71</sup> Tamże, s. 204.

życiem polskiego artysty Daniela Rycharskiego, który swoje życie i sztukę związał z wsią, mimo tego, że otwarcie mówi o swoim homoseksualizmie.

Podział postaci drugoplanowych, który zaproponowała Garncarek, odnosi się głównie do cech fizycznych bohaterek, tego jak się ubierają czy akceptują proces starzenia, czy też próbują go zatrzymać. Klasyfikacja ta pokazuje również, jak istotne w opisie filmowej starszej bohaterki są jej relacje z rodziną lub grupą, w której przyszło jej żyć. Starsza kobieta w filmie albo poświęca się rodzinie, albo ją kontroluje lub zupełnie o niej zapomina. Nie ma stanów pośrednich. Jest jednoznacznie pozytywną albo negatywną bohaterką. To przerysowanie pokazuje, jak wiele brakuje opisywanym przez Garncarek postaciom, by stały się pełnowartościowymi, nie czarno-białymi bytami.

Postacie w analizowanych przeze mnie filmach dzięki temu, że są głównymi bohaterkami mają szansę na pełniejsze, bardziej złożone sportretowanie. Niewątpliwie jednak w pewien sposób dialogują z typami z przedstawionej przez autorkę klasyfikacji. Marianna z *Chrzcin* to typ wiejskiej staruszki, strażniczki domowego ogniska i tradycji. Jej obraz jednak staje się bardziej złożony, kiedy okazuje się, że ma również ciemną stronę – jest w stanie kłamać i stosować szantaż, byle tylko spełniły się jej modlitwy. Niemniej jednak Marianna nie istnieje jako indywidualna postać, definiuje ją jej funkcja w rodzinie i cel, który obrała, nie jest na poziomie jej postaci, ale wiąże się wyłącznie z relacjami, w których tkwi.

Bohaterka filmu *Pora umierać* grana przez Danutę Szaflarską, w pierwszej warstwie odnosi się do figury Babki-Polki. Jej marzeniem jest scalić rodzinę, przekazać jej dziedzictwo w postaci willi, ale kiedy rodzina okazuje się mieć inne plany i nie spełnia oczekiwań Anieli, tradycyjna babcia zapomina o swoim pierwotnym celu i postanawia zrobić coś, czego nikt się po niej nie spodziewa i wychodzi poza typowe oczekiwania, staje się aktywna i podejmuje własne decyzje. Helena z *Jeziora Słonego* wymyka się kategoriom przedstawionym w tekście Garncarek. Jest współczesną, złożoną postacią, kobietą po sześćdziesiątce z klasy średniej, zainteresowaną magiczną, ciemną, logicznie niezrozumiałą stroną życia. Sama jest pełna wewnętrznych sprzeczności: z jednej strony jest podległą, podporządkowaną mężowi starszą panią, z drugiej – jest czarownicą, żyjącą w lesie w drewnianej chatce, która stawiając karty tarota jest w stanie przewidzieć przyszłość. Te dwie strony Heleny nie zostały zintegrowane i funkcjonują niejako oddzielnie. Helena przez część roku mogła mieszkać w domu w lesie i tam się realizowała jej mroczna, dzika część, a potem wracała pokornie do swojej funkcji żony, nie łącząc tych dwóch światów ze sobą. W filmie przedstawiona jest próba integracji, połączenia tych dwóch aspektów osobowości, ale finałowa scena seksu z mężem stawia ją pod znakiem zapytania, bo Helena zdaje się być znów podporządkowana jego woli. Mimo posiadania narzędzi do tego by

dokonać zmiany, Helena wycofuje się na dobrze sobie znaną tradycyjną pozycję. Może to wynikać z braku wzorców, który pokazałyby bohaterce, że zmiana jest możliwa i istnieje prawdziwe życie po drugiej stronie. Świadczy to również o tym, że bohaterka na poziomie psychologicznym, nie potrafi wchodzić w dorosłe, głębokie relacje również ze swoimi dziećmi i ciągle bezpieczniejsze wydaje się jej pozostanie w stanie zależności od kogoś.

Marlenę z *Głupców* również trudno odnaleźć w typologii przedstawionej przez Garncarek: położna, żyjąca w związku z własnym synem, opisywana w umownej rzeczywistości przez zdarzenia, które wychodzą poza realistyczne uniwersum. Najistotniejszym kontekstem dla tej historii wydają się zasady tragedii greckiej, a przede wszystkim ciężącego nad bohaterami fatum, którego wyroków nie da się uniknąć. Grecy wierzyli, że los człowieka został wcześniej zapisany i nawet próbując działać wbrew przepowiedniom wyroczni bohater czy bohaterka polegnie. Istnienie fatum zakładało więc, że człowiek nie ma wolnej woli, jego los nie zależy od niego. Marlena wydaje się być również bardzo pasywna wobec przydarzających się jej sytuacji. Dominujące w tej postaci są funkcje opiekuńcze, zarówno w pracy jak i w domu. Marlena oddana jest zupełnie swoim bliskim. Jednocześnie stan permanentnego napięcia i wyczerpania, w którym się znajduje, daje poczucie, że podświadomie zdaje sobie ona sprawę z nadchodzącej, nieuchronnej klęski.

W mojej opinii Marlena nie jest realistyczną postacią i trudno ją oceniać w zwykłych kategoriach psychologicznych. Świat przedstawiony, który jest wokół niej składa się z fantastycznych elementów, bohaterowie jadą do swojego domu po plaży, a tuż za oknem mają morze. W tych warunkach Marlena zdaje się raczej symboliczną figurą reprezentującą pewien aspekt pierwiastka kobiecego – kobiety, która oddaje się innemu, tak bardzo, że jest w stanie nawet przekroczyć granice tabu i wejść w zakazaną relację z własnym synem. I niczym antyczna Jokasta musi ponieść za to karę. Mam wrażenie, że twórca filmu Tomasz Wasilewski mógłby w budowaniu swojego filmowego świata, zarówno relacji między postaciami jak i sytuacji, posunąć się jeszcze o krok dalej, i zbudować wewnętrzną logikę filmowego uniwersum, która byłaby bardziej jeszcze odrealniona i niezwiązana z rzeczywistymi warunkami, pozwoliłoby to na oderwanie się od poszukiwań odniesienia do rzeczywistości i zbudowało bardziej wyrazistą bohaterkę, jeśli chodzi o jej cele i motywacje.

W typach starszych kobiet przedstawionym przez Garncarek nie znajdziemy też odpowiednika dla postaci stworzonej przez Olę Tokarczuk. Janina Duszejko - współczesna wiedźma, wykształcona i jasnowidząca wymyka się prostemu szufladkowaniu i mam wrażenie, że otwiera drogę dla nowego typu bohaterek, które pojawią się dopiero w kinie współczesnym.

Wszystkie pięć bohaterek jest wyraźnie definiowane przez swój wygląd zewnętrzny. Marianna z *Chrzcin* jest typową wiejską babą w gumowcach, pozbawioną jakiegokolwiek potencjału erotycznego. W trakcie rosnącego zamieszania jest coraz bardziej rozczochrana i zmęczona. Janina Duszejko z *Pokotu* zdaje się być pogodzona ze swoim starzeniem nosi dumnie długie, siwe rozpuszczone włosy, a strojem nawiązuje do kolorowej mody lat 70. Aniela z *Pora umierać* mimo tego, że samodzielnie podejmuje niepopularne decyzje, wydaje się być, przywiązana do swojego wizerunku „uroczej staruszki” i nawet szykując się do śmierci wygląda dostojnie i elegancko. Helena z *Jeziora Słonego* zdaje się nie wiedzieć, jak wygląda, nie ma prawdziwego wizerunku własnego ciała. Przyczyną tego stanu rzeczy może być postrzeganie siebie wyłącznie oczami męża. Jego ciągła krytyka powoduje w Helenie frustracje i poczucie wstydu. Niemniej jednak w odróżnieniu od swoich filmowych przyjaciółek nie farbuje włosów i zdaje się nie walczyć z oznakami starzenia. W scenach erotycznych z mężem jej ciało jest ukrywane, a kiedy w finałowym zbliżeniu nad jeziorem Helena staje naga i mąż ją na chwilę odsłania, następuje nagłe cięcie i w następnym ujęciu Helena leży już na plaży, jest zasłonięta ciałem męża. Odnosi się wrażenie, że decyzje o tym w jaki sposób opowiadać o fizyczności bohaterki zostały podjęte podczas montażu filmu i wpływ na pokazywanie jej ciała miały warunki kulturowe.

Marlena z *Głupców* również nie epatuje nagością. Sceny seksu są tak filmowane, by uniknąć pokazywania ciała kobiety. Marlena często eksponuje długie, ciemne włosy, które przypuszczalnie są zafarbowane. Stają się one swoistym symbolem jej ciągle niewygasłej energii libidinalnej. W jednej ze scen córka mówi, że chciałaby być tak piękna jak matka, co świadczy, że Marlena nadal jest postrzegana jako obiekt seksualny. Zarówno przez swojego syna, jak i córkę. Jest to ewenementem w filmach o kobietach w tym wieku. Zwykle są one pozbawione potencjału erotycznego. Jeśli już się on pojawia, ma wydźwięk negatywny lub nawet karykaturalny. W *Głupcach* autor próbuje normalizować relacje Marleny i Tomka i budować poczucie, że ich związek nie wychodzi poza społeczne ramy. Z drugiej jednak strony łamanie tak wielkiego tabu jak kazirodztwo czyni z Marleny postać ambiwalentną. Widz jest w stanie ocenić bohaterkę w pełni jedynie wstecznie – po obejrzeniu całego filmu, kiedy zrozumie istotę relacji z Tomkiem. W związku z tym samobójstwo Marleny w ostatniej scenie nabiera podwójnego znaczenia, jest jednocześnie wyzwoleniem i karą.

### 3. Analiza procesu tworzenia postaci w filmie *Kobieta na dachu*

Kiedy wybieram temat swojego następnego filmu, szukam czegoś, co będzie inne od czasie zaczynam zdawać sobie sprawę, że oscyluję wokół tych samych problemów, a przede wszystkim opowiadam o podobnym typie bohaterki.

O tym zjawisku dotyczącym scenarzystów/scenarzystek pisze Helen Jacey w swojej książce *Kobieta w roli głównej*. Ten rodzaj powtarzalności w doborze bohaterek nazywa supermotywem. „(...) Supermotywy to najgłębsze, najbardziej podstawowe przekonania kryjące się za wyborem bohaterki (...) Jeśli tak jak ja piszesz scenariusze z dużą liczbą głównych bohaterek, to szybko zauważysz, że pewne pomysły powracają w każdym projekcie. Czasami masz wrażenie, że piszesz ciągle o tym samym, nawet jeżeli wybrałeś znacząco odmienną bohaterkę, miejsce akcji, fabułę, temat, a nawet gatunek. Tak jakby pewna wrażliwość i ideologiczny punkt widzenia wpływały na twoją pracę.”<sup>72</sup>

Helen Jacey wyróżnia cztery takie supermotywy w odniesieniu do filmowych bohaterek: swojska kobiecość, kobiecość poprawiająca samopoczucie, walcząca kobiecość i kobiecość przyszłości. Bohaterka *Kobiety na dachu* wpisuje się w supermotyw „walczącej kobiecości”. Jacey wymieniając filmy z tym supermotywem, podkreśla, że pokazują one bezradność kobiety i podwójne standardy. W moim filmie walka ta jednak nie odbywa się na poziomie *story*. Zewnętrznie bohaterka nie wyrusza na wojnę z całym światem. To opowiadanie skupia się na jej wewnętrznym zmaganiu z restrykcyjną rzeczywistością, która ją *de facto* uformowała. Podobne dylematy można przypisać bohaterce mojego poprzedniego filmu *Dzikie róże*. Ewa również dotyka w swoim życiu krytycznego momentu, pozornie bez wyjścia.

Analizą budowania głównej postaci z *Dzikich róż* zajęłam się w swojej pracy magisterskiej: „Najważniejszy był dla mnie opis stanu mojej bohaterki, pewien rodzaj zawieszenia, w który trafiła po tym jak sytuacja wokół niej stała się na tyle skomplikowana, że niemożliwa do przerobienia, dlatego Ewa wycofuje się do wewnątrz siebie i dopiero zaginięcie syna paradoksalnie pomaga jej przepracować tę traumę. Poszukiwania w lesie spowodowały, że bohaterka weszła w swoisty trans, w którym rzeczy wokół wydały się jej rzeczywiste i klarowne, gdzie nie ma już czasu i miejsca na kunktatorstwo i oczekiwanie, że rozwiązanie przyjdzie z zewnątrz. Świetnie ten stan opisuje w prowadzonym przez siebie pamiętniku głównej bohaterki odtwórczyni roli Ewy – Marta Nieradkiewicz, Marta prowadziła te notatki przed zdjęciami, jako konsekwencja naszych prób, a także w trakcie zdjęć: „Jedyne myśli jakie chodzą mi po głowie to to, żeby przetrwać ten dzień i żeby zasnąć. Żeby jutro nie nadeszło

---

<sup>72</sup>H. Jacey, *Kobieta w roli głównej*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2015, s. 16-17.

nigdy. Żeby nie było nigdy, żeby nie było poranka, (...) Chciałabym cofnąć czas, nawet nie wiem do kiedy. To taki stan martwicy mózgu. Jeśli można by zatrzymać coś dla siebie, to tylko te momenty, kiedy leżę w różach i świeci słońce a dokoła nie ma nic. Co ja zrobiłam najlepszego, ale w środku gdzieś czuję, że miałam do tego prawo, że to było jak przeznaczenie, czuje się winna, ale nie wobec tego, co się stało, tylko wobec tego dziecka”.<sup>73</sup> Ewidentnie można zauważyć, że próbuję dotykać w tych dwóch filmach stanów, w których bohaterki same nie mogąc podjąć decyzji, są zmuszone przez okoliczności, żeby zrobić następny krok.

Odnosząc się do założeń M. Murdock z *Podróży bohaterki*, obie kobiece postacie z moich dwóch ostatnich filmów są w tym samym punkcie swojej drogi. Schemat podróży bohaterki rozpoczyna się i kończy w tym samym miejscu, pierwszym etapem jest oddzielenie od kobiecości i identyfikacja z męskością. Następnie bohaterka uświadamia sobie pułapkę, do której doprowadza ją jej wybór i zaczyna powracać stopniowo do swojej kobiecości, ten etap Murdock nazywa – inicjacją i zstąpieniem do Bogini. „Po zstąpieniu do podziemi nasza bohaterka rozpoczyna powolny proces leczenia rozłamu matka/córka; zranienia, które pojawiło się wraz z odrzuceniem kobiecości. (...) proces leczenia zachodzi wewnątrz samej kobiety, kiedy zaczyna się ona opiekować swoim ciałem, oraz ponownie przejmować na własność uczucia, intuicję, płciowość, kreatywność i humor.”<sup>74</sup> Autorka opisuje, że moment rezygnacji z drogi męskiego bohatera jest trudny i wiąże się z ostracyzmem społecznym. „Gdy bohaterka skupia się na procesie wewnętrznej podróży, otrzymuje od świata zewnętrznego niewiele uznania i jeszcze mniej pokłasku. Zadawane przez nią pytania, o to, co w życiu najważniejsze, wprawiają osoby, które wpadły w pułapkę pogoni za sukcesem, w zakłopotanie. Dlatego też podróż wymaga odwagi oraz ufności, że otrzyma się duchowe wsparcie.”<sup>75</sup> Obie postaci, Ewa z *Dzikich róż* i Mirka z *Kobiety na dachu*, są w trakcie podejmowania decyzji o zmianach we własnym życiu, zrobiły pierwszy krok, ale jeszcze nie są w stanie przekonfigurować swojego życia. Rozpoczęły proces, który ma tę zmianę zainicjować.

Pewną wskazówką dla zrozumienia korzeni własnego supermotywu stanowi dla mnie również perspektywa etyki egzystencjalnej, o której pisze Simone de Beauvoir w książce *Druga płeć*. We wstępie próbuje ona zdefiniować kategorie, w których ma zamiar rozpatrywać kwestie kobiecej rzeczywistości tak, by móc określić faktyczne miejsce kobiety w historii ludzkości i jej rolę w społeczeństwie. Jednocześnie Simone de Beauvoir zakłada, że na kobiecie nie ciąży

---

<sup>73</sup> A. Jadowska, Praca magisterska, Budowanie postaci kobiecej na przykładzie *Dzikich róż* w zbiorach Biblioteki PWSTViT pod sygn. D3641.

<sup>74</sup> M. Murdock, *Podróż bohaterki*, przeł. E. Tołkaczew, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2020, s. 31.

<sup>75</sup> Tamże, s. 32.



żadne przeznaczenie fizjologiczne, psychiczne czy ekonomiczne. Kategorię, która nie jest dla niej miarodajna, stanowi pojęcie szczęścia, które uznaje za względne. Natomiast zgodnie z myślą egzystencjalną kategorią bezwzględną pozostaje wolność jednostki: „Każdy podmiot stawia się konkretnie poprzez różne projekty życiowe – uznaje się za transcendencję i ustawia jako transcendencja; spełnia swoją wolność, nieustannie przekraczając ją w drodze ku nowym wolnościom. (...) Ile razy transcendencja cofa się w immanencję, następuje degradacja egzystencji do bytu „w sobie” (*en soi*), wolności do pozoru: ten upadek jest moralnym występkiem, jeśli podmiot się godzi nań, jeśli jest mu narzucony, wówczas przybiera postać krzywdy i ucisku, w obu wypadkach jest złem bezwzględnym. (...) sytuację kobiety w sposób specyficzny ogranicza fakt, że będąc jak wszystkie istoty ludzkie, autonomiczną wolnością, odkrywa się i wybiera w świecie, w którym mężczyźni narzucili jej rolę Innej; dążą do tego, aby ustaliła się w postaci przedmiotu i skazują na immanencję, skoro jej transcendencja i tak będzie stale dystansowana przez inną świadomość; istotną i suwerenną. Dramatem kobiety jest konflikt między zasadniczymi roszczeniami każdego podmiotu, który zawsze ustawia się w pozycji istotnej, a wymogami sytuacji, która stawia kobietę jako nieistotną. Jakże więc w położeniu kobiety ma się spełnić ludzkie istnienie? Jakie drogi są dla niej otwarte? Które z nich kończą się ślepą uliczką? (...) Jakie okoliczności ograniczają wolność kobiety i czy może je ona przewyciężyć?”<sup>76</sup>

Kategoria wolności jednostki wydaje mi się decydująca przy dokonywaniu wyboru bohaterki. Nie była to nigdy świadoma kwestia, natomiast wstecznie widzę, że rezonują ze mną postaci kobiece, które w różny sposób wychodzą poza ramy społecznych oczekiwań i klisz i poszukują własnej wolności.

Bohaterka *Kobiety na dachu* mimo rutyny swojego życia, w której tkwi od dziesięcioleci, nagle podejmuje decyzję, która nie ma swojego logicznego uzasadnienia i zdaje się nie mieć związku z tym, co do tej pory robiła. Decyzja ta jest wynikiem jej tłumionych potrzeb, jej wewnętrznych braków, które gromadziła przez lata. Myślę, że interesująca jest dla mnie przestrzeń pomiędzy kulturowymi oczekiwaniami a wolnością jednostki. Czego kobiecie nie wolno i z jakich względów? Gdzie jest granica, której przekroczyć nie można, zza której nie ma już powrotu do bycia częścią społeczności? Mój supermotyw to kobieta walcząca o siebie.

---

<sup>76</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972, s. 41-42.

### 3.1. Scenariusz

Scenariusz zaczęłam pisać w 2017 roku. Kiedy w 2021 odbywały się zdjęcia miałam jego 18. wersję. Przygotowując się do napisania tego podrozdziału przeczytałam krótki treatment, który powstał jeszcze przed pierwszym draftem scenariusza. Zawiera on wszystkie zasadnicze elementy, które znalazły się w filmie. Tak pisałam o tym projekcie **w 2017 roku**: „Scenariusz inspirowany autentyczną historią, która wydarzyła się w 2011 roku w Łodzi. Położna blisko 60-letnia napadła na bank na swoim osiedlu, napad był nieudany, ale została oskarżona i postawiona przed sądem. W scenariuszu, który piszę napad wydarza się w pierwszym akcie i jest katalizatorem dobrej zmiany w życiu bohaterki.”<sup>77</sup>

Jak wspomniałam, przeczytałam akta sądowe dotyczące prawdziwej sprawy, a potem za pośrednictwem strony internetowej, która *pro bono* zajmuje się konsolidacją długów, udało mi się skontaktować z kobietami, które wpadły w kredytową pętlę. Często te historie są bardzo dramatyczne i doprowadzają ludzi do wyczerpania emocjonalnego, a także izolują od rodziny i znajomych. W Polsce obecnie zadłużonych jest ponad 8 mln. ludzi, z czego prawie 3 mln. ma kłopoty z terminowym spłacaniem rat. „Spirala kredytowa w życiu osobistym powoduje u dłużnika aktywność przypominającą działania osoby uzależnionej bardzo podobne do alkoholizmu i zakupoholizmu. Najpierw krótkotrwałą ulgę i poczucie kontroli nad sytuacją, ale z czasem momenty kontroli i ulgi trwają coraz krócej, a wrażenie bezsilności wraca coraz szybciej ostatecznie zaciągane zobowiązania stają się czynnością mechaniczną. Po okresie zadłużania w bankach, instytucjach kredytowych i u rodziny przychodzi czas marginalizacji społecznej, ponieważ każda instytucja, nawet rodzina i znajomi obawiają się kontaktów z osobą w długach z obawy przed koniecznością pomocy. Nazywamy ten okres czasem nietykalnych. (...) Bez leczenia spirala kredytowa może doprowadzić do nieszczęśliwego finału.”<sup>78</sup>

Od początku zamierzałam skupić się na przebiegu emocjonalnym bohaterki, myślałam o tym projekcie bardziej jako o *character study* niż o klasycznym scenariuszu opartym na akcji. „(...) wewnętrzna historia (*scenariusza*) to szczególnie rodzaj łuku postaci, występujący w jednym szczególnym rodzaju historii, w której linia akcji danego filmu wywołana jest przez wewnętrzną skazę charakteru postaci. Ta skaza/słabość jest przyczyną serii wydarzeń zewnętrznych, często bardzo dramatycznych, które ostatecznie pomagają protagoniście przewyciężyć swoją słabość.”<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> A. Jadowska, Treatment filmu *Kobieta na dachu*. Archiwum prywatne autorki.

<sup>78</sup> Wojciech J. Król, *Życie na kredycie*, *Kino wokół nas*, *Kobieta na dachu*, *Chłodnym okiem – doradca prawny*, notowała A. Rózdżyńska, „Miesięcznik Kino”, 12.2022, s. 47.

<sup>79</sup> L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, przeł. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2018, s. 130.

Ważnym odniesieniem na początku pracy były dla mnie także książki amerykańskiej pisarki Elisabeth Strout, która w szczególny sposób buduje swoje postaci. Portretuje je (głównie bohaterki kobiece) w pozornie nieważnych sytuacjach, które nie stanowią istotnego elementu w budowaniu akcji, ale składają się na obraz wielowymiarowej postaci, której wybory, często zaskakujące lub dramatyczne, są dla czytelnika przez ten rodzaj narracji zrozumiałe na poziomie emocjonalnym.

Postacią, która zainspirowała mnie do napisania postaci Miry jest Olive Kitterage<sup>80</sup> - bohaterka kilku książek, kobieta po sześćdziesiątce, żyjąca w nieszczęśliwym związku. Jedną z jej ważnych cech jest swoista „nieprzysiadalność”: mówi co myśli, jest dosyć władcza. Nietypowe jak dla kobiety cechy mocno wyróżniają ją na tle małomiasteczkowego społeczeństwa. Przede wszystkim jednak nie jest postacią, którą w oczywisty sposób się lubi, która niejako schlebia czytelnikowi, jest raczej trudna w kontakcie i to dla mnie było niezwykle intrygujące. W jednym z wywiadów Strout stwierdziła, że była to najłatwiejsza postać do napisania w jej dorobku: „(...) Olive jest tak pełna życia, tak potężna w swoich pragnieniach i opiniach, że przyszła do mnie w pełni ukształtowana i bez większych problemów. Ilekroć przechodziła przez drzwi, jeździła samochodem lub spacerowała wzdłuż rzeki, czułam się szczęśliwa, mogąc za nią podążać.”<sup>81</sup>

Ja również pisząc pierwsze wersje scenariusza, miałam wrażenie, że bohaterka zdecydowanie lepiej ode mnie wie, gdzie ma się pojawić i co powiedzieć. Myślę, że wynikało to między innymi z bardzo silnego początkowego ustawienia postaci. Położna, kobieta sześćdziesięcioletnia napada na bank. Istotne było dla mnie także, że bohaterka, o której chcę opowiadać, nie ma typowych cech bohatera filmowego, nie wyróżnia się niczym szczególnym, nie ma wyjątkowych talentów. Jest zwykłą kobietą, którą codziennie mijamy na ulicy.

Postaci z książek Elisabeth Strout to również bohaterki z małomiasteczkowych społeczności, kobiety, które nie dokonały w swoim życiu przełomowych odkryć, ale autorka opisuje je w tak czuły i delikatny sposób, obserwuje ich codzienne dramaty, próby zmiany relacji w rodzinie z takim pietyzmem, że rozumiemy i czujemy, ile wysiłku kosztuje je ten powszedni trud. Podobnym typem postaci była dla mnie Mirka, bohaterka dnia codziennego, która nie pcha się na ekran, unika nawet tego, żeby być przedmiotem rozmowy. Zależało mi, by w procesie opowiadania, warstwa po warstwie odsłaniać, co kryje się pod codzienną, rutynową maską

---

<sup>80</sup> E. Strout, *Olive Kitteridge*, przeł. E. Horodyńska, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017.

<sup>81</sup> *An interview with Elisabeth Strout*,

[https://www.bookbrowse.com/author\\_interviews/full/index.cfm/author\\_number/312/elizabeth-strout](https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/312/elizabeth-strout), (data dostępu: 02.09.23).

bohaterki i robić to z pozycji nie wszechwiedzącego narratora, lecz kogoś kto razem z postacią uczestniczy w tym procesie i tak jak postać jest zaskoczony tym, co odkrywa. Jest mi bliskie podejście J. Cassavetes, który w swoich filmach opowiadał o problemach zwykłych ludzi zmagających się z codziennymi dramatami. Tak w jednym z wywiadów mówił o swoich wyborach: „Nie robię filmów dla czyjejkolwiek rozrywki, lecz po to, by widzowie mogli w nich dostrzec ludzkie problemy związane z ich własnym życiem. Małżeństwa, które się rozpadają, trudności wspólnego pożycia, niemożność wzajemnego zrozumienia – oto tematy, którymi się zajmuję. (...) Razem z moimi aktorami staram się zgłębić tę problematykę i wyrazić ją w sposób bliski codziennemu doświadczeniu każdego z nas.”<sup>82</sup> Ta mało komercyjna postawa wydaje mi się czymś, co sama intuicyjnie wybieram.

Również wyzwania jakie stawiał Cassavetes przed swoimi postaciami jest czymś, co dla mnie jako widzki i twórczyni jest intrygujące i zbliżone do mojego sposobu opowiadania. „Cassavetes pociągało opisywanie stanów zaskoczenia, szoku lub zakłócenia. Pragnął dać wyraz emocjom i wyobraźni, zanim zostały one zrozumiane. Relacje między postaciami rozwijają się, rozkwitają i rozpadają się prawie w tym samym czasie. (...) Takich ostrych, ale prawdziwych konfrontacji doświadczamy w różnym stopniu kondensacji na co dzień, niekoniecznie będąc tego świadomi. Intencją reżysera (Cassavetes) nie było epatowanie tym co szorstkie i nieprzyjemne, ale uwrażliwienie nas na te aspekty ludzkiego życia, które zazwyczaj są pomijane i spychane na margines.”<sup>83</sup> W moim wypadku to podejście do bohaterek wiąże się z tym, że zawsze człowiek jest dla mnie początkiem myślenia o filmie. Postawa Cassavetes wyraza z myślenia o historii, które wyklucza intelektualne podejście. Nie rozpoczyna on procesu twórczego od idei, założenia o czym będzie opowiadał, lecz buduje bardzo radykalnie niegotowy świat, który przedstawiają nam niejako postaci, same będąc zaskoczone tym, co wokół nich się dzieje.

Tym, co bardzo ustawiło bohaterkę na samym początku myślenia o filmie, był przede wszystkim jej wiek. Kobieta po sześćdziesiątce jest zamknięta w tak mocnej kliszy, że niewiele potrzeba, by przekroczyła swoje kulturowe i społeczne stereotypy. Od początku miałam poczucie, że fizyczność Mirki będzie miała na ekranie siłę oddziaływania i było dla mnie istotne, by pojawiła się ona nago – istotne zarówno w procesie rozwoju postaci, jak i w późniejszym odbiorze. Obraz nagiej, starej kobiety w kinie nie jest częstym motywem: „Stare,

---

<sup>82</sup> *Mówi John Cassavetes*, „Filmowy serwis prasowy” 1978, nr 22, s.18.

<sup>83</sup> U. Tes, *Kino Johna Cassavetes*, Wydawnictwo Haart, Kraków 2003, s. 45.

brzydkie kobiety są nie tylko nieatrakcyjne, wzbudzają nienawiść pomieszana z lękiem. Powraca w nich niepokojące oblicze Matki, gdy uroki Małżonki przeminęły.”<sup>84</sup>

Ekspresja ciała głównej bohaterki była dla mnie istotna w całym opowiadaniu dlatego, że jej ciało wyrażało więcej niż dialog. Szczególnie w pierwszej części filmu bohaterka praktycznie niewiele mówi, ale istotne jest jak się porusza, jaką postawę przyjmuje jej ciało, kiedy pojawia się w kolejnych przestrzeniach. Jednocześnie fizyczność bohaterki a szczególnie momenty, kiedy jest naga, pozwalają też zobaczyć niejako przeszłość postaci, o której niewiele wiemy, ale odbija się ona w jej ciele. „Ciało jednocześnie zamyka w sobie przeszłość i przyszłość, graficzne relacje ciała i przestrzeni nie tylko ujawniają związki między filmową rzeczywistością a bohaterem, ale także determinują konstrukcje czasowe. Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie, to co wcześniej, i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie.”<sup>85</sup>

W uświadomieniu sobie, o jakiej osobie opowiadam, pomogły mi również kwestionariusze, które są zawarte w książce Helen Jacey *Kobieta w roli głównej*. Choć mam raczej sceptyczne podejście do tego rodzaju metod, ponieważ wydają mi się zbyt łatwe, teraz kiedy czytam, co napisałam w odpowiedziach w „Kwestionariuszu wyboru twojej głównej bohaterki”, mam wrażenie, że pomogło mi to wykrystalizować i nazwać podstawowe cechy i motywacje mojej postaci. Kwestionariusz wyboru głównej bohaterki jest jednym z pierwszych ćwiczeń proponowanych przez autorkę. Tak przedstawia jego założenia: „Wyobraź sobie, że jesteś twoją główną bohaterką, taką jaką pojawia się na początku opowieści i wypełnij ankietę. Gdy ją skończysz będziesz miał dopracowaną rolę bohaterki. Zyskasz lepsze poczucie jej tożsamości i relacji ze światem zewnętrznym. W miarę rozwijania się będziesz mógł przekonać się, jak wybór roli może ulegać zmianie, gdy ona sama rozwija się albo znajduje się w trudnych sytuacjach.”<sup>86</sup>

Przytoczę kilka pytań z kwestionariusza, wraz z moimi odpowiedziami, wypełniałam go na początku prac scenariuszowych, kiedy pracowałam nad wersją, którą zdecydowałam się pokazać producentce, a potem script doktorom.

### **Kwestionariusz wyboru roli twojej głównej bohaterki.**

1. Jakie są twoje najgłębsze przekonania? Za czym się opowiadasz?

*Odp: Muszę ze wszystkim dać sobie radę sama.*

2. Jeśli masz dzieci jak opisałabyś swój styl wychowania.

*Odp: Totalne oddanie.*

---

<sup>84</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972, tom 1 s. 41-42.

<sup>85</sup> P. Kwiatkowska, *Somatografia – ciało w obrazie filmowym* Wydawnictwo Ha Art., Kraków 2011, s. 141.

<sup>86</sup> H. Jacey, *Kobieta w roli głównej*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2015, s. 79.

3. Kto cię utrzymuje? Czy ty utrzymujesz innych?

*Odp: Ja utrzymuję cały dom.*

4. Jakie znaczenie dla twojej tożsamości ma uroda? Opisz swoje wyobrażenie o sobie.

*Odp: Żadne, stałam się niewidzialna.*

5. Co najbardziej lubisz, a czego nie znosisz w swojej pracy, co byś w niej zmieniła?

*Odp: Lubię intensywność mojej pracy, chciałabym więcej zarabiać.*

5. Jak chciałabyś zostać zapamiętana?

*Odp: Ta, która nigdy nie prosiła o pomoc.*

Jacey w swojej książce pisze również o czynniku zapamiętania bohaterki, nazywając go czynnikiem Z. Składa się na niego „kompulsywna potrzeba twojej bohaterki + najbardziej szokująca cecha x charyzmatyczna lub ujmująca cecha.”<sup>87</sup> W przypadku mojego scenariusza zdefiniowałam na etapie pisania scenariusza czynnik Z w ten sposób:

*Kompulsywna potrzeba – zaspokojenie wszystkich wokół;*

*Najbardziej zaskakująca cecha – totalna determinacja;*

*Ujmująca cecha – świetna w swojej pracy.*

Czynnik Z pozwolił mi również uświadomić sobie, jak złożona jest bohaterka i zastanowić się, jaka cecha popycha ją do napadu na bank i czy mogłaby ona również ujawnić się jeszcze w innych momentach opowiadania. Tą nową cechą był dla mnie dawno temu uśpiony gen szaleństwa i dzikiej zabawy, który wypierany przez lata albo nawet przez całe życie odsonił się w tak desperackim akcie jak napad na bank. A kiedy już ten nowy głos pojawił się w przestrzeni psychicznej bohaterki, nie może ona przestać go słyszeć. Bardzo powoli zmienia on całą narrację psychiczną postaci. Mirka zaczyna podejmować inne niż zwykle decyzje, buntuje się, kierowana właśnie tym nowym głosem. Nie są to wielkie spektakularne zmiany, ale drobne kroki, które jednak w jej uporządkowanym i skostniałym życiu stają się rewolucyjne.

Istotna podczas pracy nad scenariuszem była również świadomość, że próbuję odzwierciedlić autentyczną postać, rozpiętą pomiędzy pracami w kuchni a napadem na bank. Postać, której widz nie będzie jednoznacznie i od początku lubił. Co więcej, kategoria lubienia lub nielubienia postaci w przypadku bohaterek kobiecych jest dla mnie mocno ograniczająca i stygmatyzująca. Zazwyczaj stereotypowe postaci kobiece, szczególnie w wieku mojej bohaterki, muszą albo przynajmniej powinny budzić sympatię. Na problem ten i podwójne standardy dotyczące bohaterów i bohaterek filmu zwraca uwagę Helen Jacey w swojej książce: „Wydaje się, że jeśli chodzi o męskie postaci, to im bardziej skomplikowane, zranione wyobcowane tym lepiej.

---

<sup>87</sup> Tamże, s. 35.

Odwiecznym problem scenarzystów jest obawa, że publiczność nie polubi ich bohaterki. Uczynienie postaci sympatyczną to kwestia ważna dla wszystkich autorów, ale staje się bardziej zawiła, jeśli mamy do czynienia z głównymi bohaterkami. Jesteśmy zachęceni albo do generowania wielkich poziomów życzliwości dla bohaterki, aby usprawiedliwić wszystkie trudne wybory, jakich będzie musiała dokonać.”<sup>88</sup>

Istotnym elementem świata bohaterki była od początku jej codzienna rutyna. Wiele ze scen opowiadających o obowiązkach Miry zostało wyciętych w czasie montażu. Ale scenariusz zaczęłam pisać właśnie od zwykłego poranka w mieszkaniu głównej bohaterki, ważne było dla mnie, żeby odtworzyć go bardzo szczegółowo, pokazując niejako, że bohaterka realizuje swoje zadania mechanicznie, zapominając o ich istocie, a przede wszystkim nie angażując się w nie emocjonalnie. Simon de Beauvoir upatruje w domowych obowiązkach kobiety przyczyny uniemożliwiającej jej transcendencję: „Pracę, prasować, zamiatać, tropić kłęбки kurzu zaczajone w mroku szaf – znaczy, odsuwając śmierć, negować również życie, gdzie czas tworzy i niszczy za jednym zamachem; gospodyni domowa chwyta tylko ten jeden aspekt. (...) kobieta nie jest powołana do tworzenia lepszego świata: dom, pokój, brudna bielizna, parkiet – to rzeczy zastygłe w bezruchu, może ona tylko wypędzać bez końca elementy zła, które się tam wślizgują. Ale cóż to za smutny los; zamiast się zwracać do pozytywnych celów – być zmuszonym do bezustannego odpierania wroga.”<sup>89</sup>

Wejście w opowiadanie skupiając się na codziennych czynnościach budowało specyficzny rytm i dawało złudzenie realnego czasu, a jednocześnie miałam poczucie, że spowoduje emocjonalne zaangażowanie widzów, którzy zwiążą się w ten sposób z postacią. Perfekcyjnie przeprowadziła tego rodzaju zabieg Chantal Akerman w swoim słynnym teraz filmie *Jeanne Dielman, Bulwar handlowy, 1080 Bruksela* z 1976 roku. „W tym szokująco innowacyjnym filmie, w którym oglądamy najzwyklejsze życie drobnomieszczańskiej belgijskiej gospodyni domowej, Akerman celebruje pracę domową kobiety traktując ją jako kulturę, a nawet sztukę. Gesty kobiet, które zdarzały się od zawsze i nie były doceniane, zostają wyniesione do poziomu niemal religijnego. Bo w kinie Akerman nie odkrywamy, ale patrzymy na już istniejące rzeczy z innej perspektywy. Rytuał głównej bohaterki, dbałość o szczegóły i powtarzalność prowadząca do przyziemności, wywołują pewne zrozumienie i współczucie, które ostatecznie i pod koniec filmu osiągną empatię absolutną. Jej porażki są naszymi porażkami. Kiedy jej zależy, nam zależy. Kiedy ona walczy, my walczymy. Kiedy ona w końcu zostanie wyzwolona,

---

<sup>88</sup>H. Jacey, *Kobieta w roli głównej*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2015, s. 37.

<sup>89</sup>S. de Beauvoir, *Druga płęć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972, tom 2 s. 239.

my także będziemy wyzwoleni. I po raz pierwszy w historii kina dzieje się tak z bohaterką kobietą.”<sup>90</sup>

Pierwszą wersję scenariusza napisałam stosunkowo szybko, biorąc kilka pozornie nieważnych elementów z prawdziwej historii, jak na przykład to, że bohaterka kupuje tuż przed napadem na bank pokarm dla rybek. To niewielkie zdarzenie przносиło dla mnie istotną informację – gdzie na skali wydarzeń dnia codziennego był dla postaci napad na bank, ale również dawało poczucie, jak odpowiedzialna i obowiązkowa jest moja postać. Zdawałoby się, że napięcie spowodowane tym, co zamierza za chwilę zrobić, jest nie do wytrzymania, ale ona w tym wszystkim znajduje swój własny porządek i wie, że oprócz napadu na bank ma jeszcze wiele rzeczy do zrobienia.

Prawdziwa historia była bardzo brutalna, kobieta została pobita przez męża zaraz po napadzie, a po wyroku sądu mąż zrobił jej awanturę, że nóż, który zabrała do banku, został uznany za dowód w sprawie i sąd go nie oddał. Mnie zależało na tym, żeby skupić się na bohaterce i pokazać, że napad jest krytycznym momentem, dnem, od którego odbija się postać, ze świadomością, że gorzej już być nie może, zaczyna patrzeć na życie z dystansem i staje się gotowa na zmianę.

W pracach scenariuszowych pomagało mi dwoje script doktorów – Andrzej Mellin, z którym pracowałam również nad scenariuszem swojego poprzedniego filmu *Dziki róże*, oraz Sarah Golding, doświadczona angielska konsultantka scenariuszowa, dokładnie w wieku mojej bohaterki. Były to bardzo pomocne rozmowy, które pozwoliły mi wyjść poza swoje wewnętrzne ograniczenia i spojrzeć na tę historię z dystansem. Praca z Andrzejem Mellinem była bardzo skupiona na zrozumieniu rozwoju postaci i próbie jak najbardziej precyzyjnego złapania wewnętrznego procesu bohaterki, a przede wszystkim na umiejętnym, niedydaktycznym zawarciu tego procesu w przebiegu scenariusza. Z Sarah Golding skupiałyśmy się na specyfice bohaterki, jej ograniczeniach związanych z wiekiem, a w późniejszej fazie prac na strukturze i dystrybucji informacji, co w ostatniej wersji skutkowało usunięciem wielu scen, które wydały nam się redundantne.

Chciałabym zaznaczyć, że dystans czasowy pozwala na łatwiejsze wyciąganie i formułowanie wniosków na temat pracy nad scenariuszem. Tymczasem w okresie jej trwania proces ten nie jest w pełni uświadomiony. Pisząc scenariusz, czytam wiele rzeczy, korzystam z wielu narzędzi pomocniczych, ale sama praca odbywa się bardzo powoli i jest raczej żmudna, składa się z

---

<sup>90</sup> M. Papantoniou, *Who are you Ms. Chantal Akerman*, 05.06.23, <https://www.a-rabbitsfoot.com/editorial/film/who-are-you-ms-chantal-akerm>, (data dostępu 15.05.24).



kolejnych mniejszych czy większych zmian, które mogą zaistnieć tylko w procesie, niektóre ze zmian są tymczasowe i służą wprowadzeniu niekiedy nawet zasadniczo innego rozwiązania.

## **3.2. Preprodukcja**

### **3.2.1. Casting**

Przy swoim poprzednim filmie *Dziki róże* pisałam scenariusz z myślą o Marcie Nieradkiewicz. Tym razem fizyczna postać głównej bohaterki pojawiła się zdecydowanie później. Nie miałam jakiś konkretnych wyobrażeń wyglądu mojej postaci. Na pewno zakładałam, że nie będzie to szczupła, smukła kobieta po sześćdziesiątce, że w jej fizyczności odbiją się lata jej życia, a jej emocjonalne zamknięcie powinno być widoczne w ciele.

Nigdy nie spotkałam Danuty R., która była inspiracją dla Mirki. Razem z producentką Marią Blicharską próbowałyśmy się z nią skontaktować, odpowiedziała dopiero na wysłany do niej list. Napisała, że nie chce mieć nic wspólnego z opowiadaną przez nas historią i że dawno temu zamknęła już ten rozdział.

Jedynę zdjęcie Danuty R., które znalazłam w Internecie, pokazuje ją z zasłoniętymi czarnym paskiem oczami i zostało zrobione w sądzie. Wyglądała na nią jak setki kobiet, które mijamy codziennie na ulicy, w ubraniu pozbawionym kształtów, krótkiej fryzurze, która niczym się nie wyróżnia. Dlatego myśląc o fizyczności Mirki, szukałam kogoś komu uda się być na ekranie doskonale nijakim, kto będzie prawie niewidoczny, zamknięty w stereotypowym wizerunku kobiety w trzeciej fazie życia, pozbawionym jakichkolwiek indywidualnych właściwości.

Casting trwał bardzo długo. Wraz Piotrem Bartuszkim, reżyserem castingu, mieliśmy poczucie, że aktorka, która ma zagrać naszą postać musi być kimś nieznanym, żeby uwiarygodnić rolę w filmie. Kierunek naszych poszukiwań wynikał również z bardzo pragmatycznych względów, wiele znanych aktorek w wieku Miry, poprawiało swoją urodę i nie byłyby wiarygodne w roli położnej z małego miasteczka. W naszych poszukiwaniach rozważaliśmy nawet aktorki, które zrezygnowały z zawodu i amatorki.

Prace nad castingiem trwały jeszcze na etapie kończenia scenariusza, ale mimo zataczania coraz szerszych kręgów poszukiwań wśród mieszkających za granicą polskich aktorek, nie natrafiliśmy na nikogo, kto wydawałby się nam odpowiedni. Oczywiście zdarzały się spotkania, z których wynikało coś interesującego i obiecującego, ale od początku mieliśmy poczucie, że cała historia opiera się na jednej postaci i nie możemy popełnić błędu w wyborze aktorki.

W trakcie castingu spotkaliśmy się z ponad siedemdziesięcioma aktorkami, przejrzelśmy również wiele tzw. „selftape’ów”. W rozmowach podczas castingu często powracał temat

nagości w filmie. Dla wielu aktorek było to problematyczne zadanie, które nie zachęcało do udziału w projekcie. Kilka osób z tego powodu nie zdecydowało się wziąć w ogóle udziału w castingu. Kiedy termin zdjęć nieuchronnie się zbliżał musieliśmy zrewidować nasze podejście i zrezygnować z założenia, że chcemy do tej roli kogoś nieznanego. Wtedy też zaprosiliśmy na casting Dorotę Pomykałę, z którą nigdy wcześniej nie pracowałam, znałam ją głównie z jej ról w Teatrze Starym w Krakowie. Pomysł na zaproszenie Doroty Pomykały pojawił się w rozmowie z Martą Nieradkiewicz, która przy tym filmie była moją asystentką. Kiedy znany był już termin rozpoczęcia zdjęć, a my nadal nie znaleźliśmy nikogo odpowiedniego, Marta zadała mi pytanie: „A gdybyś miała mieć zdjęcia jutro, to kto zagrałby Mirkę?” Odpowiedziałam bez wahania: Dorota Pomykała.

Jeszcze przed studiami w łódzkiej Szkole Filmowej widziałam film telewizyjny *Szklany dom* (1989) w reżyserii Małgorzaty Kopernik, w którym Dorota Pomykała zagrała kobietę, której dom znika. Jej zdziwienie, kiedy odkrywa, co się stało i nie może tego zrozumieć, zapisało się w mojej pamięci.

Dorota ma w dorobku wiele ról filmowych i telewizyjnych, głównie opierających się na jej prawdziwym wizerunku. Aktorka jest bardzo energiczną i wesołą osobą i często jest obsadzana po tzw. warunkach. Wcześniejsze jej role filmowe to między innymi postać prostytutki Joli w *Wielkim Szu* w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego z 1982 roku czy Marty, która nawiązuje romans z młodszym mężczyzną w filmie *Chce mi się wyć* w reżyserii Jacka Skalskiego z 1990 roku. W ostatnich latach grała zazwyczaj w popularnych serialach telewizyjnych postaci dojrzałych kobiet, które były często portretowane w komediowym ujęciu. Rok przed naszym filmem Dorota zagrała w filmie krótkometrażowym *Sukienka* (2020) Tadeusza Łysiaka opowiadającym o problemach osoby małoroślej. Dorota zagrała tam koleżankę głównej bohaterki. Film był nominowany do Oscara.

Przygotowując się do castingu, Dorota dostała kilka scen, miała więc świadomość, co to za przedsięwzięcie. Kiedy pojawiła się w sali castingowej, zadałam jej tradycyjne pytanie, czy chce najpierw usłyszeć coś ode mnie na temat postaci, którą ma zagrać. Zazwyczaj spotykające się z nami aktorki chciały w ten sposób przygotować się do zagrania sceny, Dorota natomiast odmówiła i powiedziała, że wolałaby od razu zagrać.

W castingu pomagała nam aktorka Dominika Biernat, która w filmie zagrała kasjerkę w banku. Partnerowała aktorkom w zdjęciach próbnych. Jedną ze scen, które wykorzystywaliśmy do poszukiwań aktorki, była scena, kiedy po napadzie Mirka przychodzi do pracy i próbuje się zachowywać jakby nic się nie stało. Było to dla mnie ważna scena, bo pokazywała, to co w postaci najistotniejsze, w tej sytuacji bowiem więcej emocji trzeba było ukryć niż uzewnętrznić.

Kluczowe było jednak zachowanie czytelności owego ukrytego napięcia. Bardzo łatwo było taką scenę „przegrać” – wykorzystać w niej zbyt mocne środki aktorskie i często na castingach miało to miejsce. Dorocie udało się znaleźć balans w tej sytuacji, ale też przy drugim podejściu bardzo poważnie potraktowała moje uwagi i szukała sposobu, by jeszcze mocniej ukryć emocje.

Po zakończeniu castingu wszyscy mieliśmy poczucie, nauczeni wcześniejszym doświadczeniem, że bliżej znalezienia odpowiedniej aktorki już nie będziemy. Niemniej jednak wstrzymywaliśmy się z podjęciem ostatecznej decyzji i postanowiliśmy przeanalizować dokładnie nagrania z castingu i porównując je z zapisem innych aktorek. Podczas spotkań z publicznością po premierze, Dorota wiele razy powracała do tematu castingu mówiąc pół żartem, pół serio, że oczekiwanie na naszą odpowiedź było bardzo długie i męczące, ale że samo już zagranie Mirki podczas zdjęć prób było dla niej przyjemnością. Dorota Pomykała: „Ja się bardzo ucieszyłam, jak Piotr Bartuszek (reżyser castingu) do mnie zadzwonił, że jest casting do filmu, widziałam wcześniej *Dzikie róże*, które mnie absolutnie zachwyciły. Ja casting traktuje tak, że się w ogóle nie denerwuje, cieszę się, że dostaję taką szansę i oprócz tego, że pokazuje ludziom, ile ja potrafię, to zawsze siebie samą sprawdzam. Pamiętam, jak weszłam na casting reżyser Anna Jadowska zapytała mnie, czy chcę się czegoś dowiedzieć o granej postaci ja odpowiedziałam, że nie, że chcę od razu grać. A wtedy wszyscy obecni na castingu zaczęli się śmiać. Partnerowała mi prawdziwa aktorka Dominika Biernat, a nie jakiś podpowiadacz zza kamery, tępo czytający teksty. Dominika była wobec mnie tak czuła, pozwoliłyśmy sobie na improwizację. Mnie to ogromnie ucieszyło, bo ja wiedziałam, że ten tekst, który ja dostałam i to, co ja przeczuwam na ten temat, to jest wszystko to, co we mnie jest, kiedy ja się nie wygłupiam, kiedy nie uruchamiam swoich obronnych mechanizmów. Każdy z nas nosi jakąś maskę, ja sobie dawno temu powiedziałam, że do pewnych swoich wewnętrznych miejsc nie będę dopuszczać ludzi i tak życie jest wystarczająco przygnębiające, pełne trudnych sytuacji, że to co ja czuję, zachowam dla siebie, będzie gdzieś to w środku mnie, a na zewnątrz zawsze mi się wydawało, że nie trzeba tego pokazywać, trzeba mieć pełne humoru podejście, żeby móc ludzi rozśmieszyć. Tak na dobrą sprawę ja wyszłam bardzo zadowolona z tego castingu. Zobaczyła, ile ja umiem. To nieważne było, czy wy mnie weźmiecie, czy nie weźmiecie, zrozumiałam, że daliście mi szansę na sprawdzenie tego, co sama potrafię. Nie znałam w trakcie castingu scenariusza, przeczytałam tylko kilka scen, które dostałam i kierowałam się tylko swoją intuicją, tym co ja bym zrobiła, odwołując się do swojego wewnętrznego introwertyzmu. Do dziś pamiętam scenę z psychologiem na castingu, że mam sobie wyobrazić, że jestem na kawie, jem ciastko, ogromnie tę scenę lubię, ona jest

tak moja, że nawet teraz jak o niej opowiadam, to się wzruszam. Bardzo długo po castingu nie podejmowaliście decyzji. Po jakimś czasie, zaczęłam się denerwować, czemu nikt do mnie nie dzwoni, taka świetna rola. Napisałam do Piotra Bartuszką, z pytaniem, kiedy podejmiecie ostateczną decyzję. On odpowiedział mi – „No wiesz, jaka Ania jest.” Nie znałyśmy się, więc nie wiedziałam „Jaka Ania jest.”<sup>91</sup>

W kolejnym etapie castingu, kiedy potwierdziliśmy udział Doroty w filmie, pomagała nam ona w poszukiwaniu jej filmowego syna. Pozwoliło mi to jeszcze raz na zrewidowanie naszej decyzji i zobaczenie aktorki w kolejnych odsłonach. Dorota wiedząc już, że będzie filmową Mirką, mogła nas wesprzeć, a przy tym dialogując z kolejnymi kandydatami do roli syna, odkrywała, gdzie znajdują się główne rysy jej postaci.

### 3.2.2. Próby czytane

Mieliśmy niewiele czasu przed zdjęciami na przeprowadzenie prób. Najpierw wspólnie z Dorotą przeczytałyśmy cały scenariusz i scena po scenie analizowałyśmy i wymieniałyśmy się swoimi spostrzeżeniami. Dorota nie grała wtedy konkretnych scen, lecz skupiałyśmy się na jak najgłębszym zrozumieniu postaci, na wychwyceniu z tekstu i z moich założeń osobowości Mirki. Nie były to rozmowy odwołujące się do jakiś intelektualnych konceptów, ale raczej do własnych wspomnień i emocji. Dorota często przywoływała swoją mamę, która przypominała jej postać Mirki. Ten rodzaj podejścia do aktorstwa nazywany jest graniem organicznym. „Cudowną korzyścią przy aktorach grających szczerze, jest to, że ich psychika i umysły są pełne wspomnień i uczuć, co pomaga im poddawać nowe pomysły, rozwiązania i koncepcje, często takie, o których nawet nie mieli pojęcia. (...) Niektórzy przeprowadzają w ten sposób analizę scenariusza, absorbując emocjonalnie, lecz bez zmuszania się do czegokolwiek, treść scenariusza i licząc na to, że gdy uczciwie podejną do tego, co scenariusz im oferuje, to przy dodatkowym wysiłku ich zrozumienie tekstu będzie się pogłębiać.”<sup>92</sup>

Dorota również w czasie prób czytanych formułowała swoje zastrzeżenia do scenariusza. Jedną z jej uwag dotyczyła tego, że Mirka zbyt często zalewa się łzami. W rezultacie zrezygnowałam z kilku takich sytuacji. Dorota zwracała mi również uwagę na specyfikę fizyczną i psychiczną kobiety po sześćdziesiątce, co pomogło mi wnieść poprawki, które uwiarygodniły bohaterkę. Dla mnie najważniejsze w czasie tych pierwszych rozmów było jednak to, by jak najwięcej dowiedzieć się o osobie, z którą będę pracować. Mocno wierzę w to, że postać powstaje gdzieś

---

<sup>91</sup> Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.

<sup>92</sup> J. Weston, *Reżyserowanie aktorów*, przeł. T. Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010 s. 70.

pomiędzy reżyserem a aktorem i że jest to wymiana, która musi być szczerą. Obie byliśmy ciekawe, kogo powołujemy do życia na ekranie i obie miałyśmy poczucie, że film w dużym stopniu będzie zależał od tego, na ile wiarygodna i dostępna emocjonalnie będzie bohaterka dla widzów.

Kiedy do naszych prób dołączył również Bogdan Koca, grający męża Mirki, długo analizowaliśmy scenę nocnej rozmowy małżeńskiej, dialog po dialogu, nie zawsze się ze sobą zgadzając. Sytuacja miała być i trochę śmieszna i straszna. Złapanie tego balansu, uwaga, by nie przesadzić w żadną ze stron było zadaniem, które postawiliśmy sobie na czas zdjęć.

Dorota Pomykała ma zupełnie inne emploi niż filmowa Mirka. Zazwyczaj jest postrzegana przez pryzmat swojego prywatności i obsadzana jako energiczna starsza pani. W trakcie prób aktorskich moim głównym celem było zbudowanie poczucia organicznej obecności postaci na ekranie. Kluczowe były dla mnie nie tyle momenty, kiedy Mirka wchodzi w interakcje z innymi postaciami, ale również, gdy jest w danej sytuacji sama ze sobą, ponieważ od początku pisania scenariusza, te momenty stanowiły dla mnie istotę postaci. Ważne było dla mnie, w jaki sposób bohaterka postrzega samą siebie, swoją fizyczność, swoje emocjonalne potrzeby i jak ten stosunek zmienia się w trakcie rozgrywanych wydarzeń. W założeniu były to niewielkie zmiany, które w sumie dopiero stanowią o tym, że bohaterka nabiera dystansu do własnego życia i jest w stanie je zrewidować.

Następnym etapem pracy z aktorami było spotkanie filmowej rodziny, męża Julka – granego przez Bogdana Kocę i syna – w tej roli Adam Bobik. Pracowaliśmy nad konkretnymi scenami, starając się zbudować złożone relacje rodzinne. Przy czym mnie zależało na tym, żeby w odróżnieniu od brutalności prawdziwej historii, opierać ich relacje na zobojętnieniu i pozornej normalności: niby wszystko się dzieje, jak powinno – obiad ugotowany, w domu porządek, wszyscy sobie schodzą z drogi, ale głębokie więzy już dawno między nimi zostały zerwane, a syn, mimo tego, że jest dorosły, nie może wyjść z roli dziecka. Dysfunkcyjność tej rodziny polega na tym, że wszystkie emocjonalne zobowiązania wzięła na siebie matka-opiekunka, a nie dostając nic w zamian ani od męża, ani od syna działa już jak automat. Próbuje „kupić” sobie ich zainteresowanie i uczucie wręczając im prezenty, zapewniając wikt i opierunek, ale oni zdają się nie widzieć włożonego w to wysiłku, jest to dla nich oczywiste. I dopiero, kiedy Mirka dochodzi do ściany, przestaje działać rutynowo, zaczynają ją widzieć w pełnym wymiarze, taką jaka jest naprawdę.

Od początku zarówno Bogdan Koca, jak i Adam Bobik podkreślali, że cały ciężar opowiadania leży na barkach głównej aktorki, a oni są tylko po to, żeby tego nie zepsuć. Nie do końca jednak mieli tak proste zadanie. Nasze próby miały na celu stworzenie wewnętrznych napięć i

swoistego języka przemilczeń, kiedy nie rozmawia się o ważnych sprawach i emocjach, a przykrywa wszystko pozornie zwykłymi dialogami dotyczącymi bieżących wydarzeń dnia codziennego. Zależało mi na uchwyceniu wewnętrznej dynamiki tej rodziny, zrozumieniu, jak reagują na wybuchy męża/ojca, kto się przeciwstawia, a kto go usprawiedliwia, jak wygląda dom po takiej burzy, i co się w rezultacie między nimi dzieje, kiedy ten od lat ustalony porządek wali się w gruzy i muszą zmierzyć się z wiadomością o tym, że Mirka napadła na bank. Do pewnego stopnia cała ta trzyosobowa rodzina funkcjonuje jak jeden organizm zrosnięty ze sobą na dobre i złe. Kiedy Mirka próbuje przesunąć się w tej konfiguracji, zmienić coś, cały organizm musi ulec transformacji.

Z mojego punktu widzenia w czasie prób najtrudniejszą sceną była scena łóżkowa z mężem, której rezultatem jest to, że Mirka wyskakuje przez okno. Miałam poczucie, że scena jest kluczowa dla całego opowiadania, bo dochodzi w niej do konfrontacji bohaterów, a jednocześnie główna postać ostatecznie podejmuje decyzje, żeby ze sobą skończyć. Dodatkowo bohaterka jest w niej zupełnie naga. W czasie naszych rozmów najpierw z Dorotą Pomykałą okazało się, że nagość w tej scenie jest dla aktorki zrozumiała i uzasadniona, i że nie stanowi problemu. Dla mnie to fizyczne odkrycie ciała oznaczało pełne odsłonięcie się bohaterki, otwarcie na drugą osobę, wprowadzie tylko na chwilę, ale za to dogłębnie i bezwzględnie. Niestety mąż nie jest w stanie tego przyjąć, nie ma narzędzi, żeby radzić sobie ze swoimi emocjami i z tym wszystkim, co Mirka zgromadziła w sobie przez lata.

Ku mojemu zaskoczeniu dla Doroty sceną, która najbardziej ją przerażała, była scena napadu na bank. Już w trakcie castingu zapytałam ją, czy nie spróbowaliby zaimprovizować tej sytuacji z obecną Dominiką Biernat, która grała w filmie kasjerkę. Dorota stwierdziła, że wolałaby tego nie robić. Potem, gdy rozmawialiśmy o tej sytuacji, powtarzała, że nie umiała sobie wyobrazić, jak to jest wejść do banku. Miała nawet ekstrawagancki pomysł, żeby wejść do jakiegoś banku i powiedzieć „Proszę pani, to jest napad”. Zdanie to pochodzi z prawdziwej sytuacji i było również dla mnie bardzo inspirujące, bo jest bardzo proste, a jednocześnie zawiera w sobie sprzeczność. Zwrot „proszę pani” pochodzi bowiem z innego porządku – jest formą grzecznościową, której używamy zwracając się do osoby nam nieznannej z pewną dozą szacunku. Dla mnie również, zwrot ten użyty na początku zdania „Proszę pani, to jest napad”, był wołaniem o pomoc, kogoś bezbronnego i znajdującego się na krawędzi. Próbowaliśmy tę scenę wiele razy, Dorota wchodziła do pokoju i odgrywała całą sytuację, oglądając kolejne odsłony i weryfikując, to co widzę, zrozumiałam, że rzeczywiście ta scena jest skomplikowana i niezwykle trudna, zbudowanie rosnącego napięcia i jednocześnie zachowanie organicznej wiarygodności było niemożliwe na poziomie próby. Planując zdjęcia, miałam poczucie, że na

tę scenę muszę przeznaczyć maksymalną ilość możliwego czasu, bo bez niej nie będzie całego filmu.

Napady na bank w filmach szczególnie amerykańskich są już zjawiskiem samym w sobie. Każdy z nas teoretycznie wie, jak one wyglądają. Ma się to jednak nijak do rzeczywistości i do indywidualnych przeżyć napadającego i napadanego. Chciałem, by w tej scenie zrodziło się poczucie realnego czasu, który przez sięgające zenitu napięcie przeciąga się w nieskończoność. Istotne było również dla mnie, żeby bohaterka wyszła poza swoje rutynowe zachowania i odezwała się choć przez chwilę, innym niż zwykle głosem, żeby zaczęła się czegoś domagać dla siebie.

Nasze próby zarówno z Dorotą jak i potem z Bogdanem i Adamem nie były doprowadzane do finału, nie zamykaliśmy porządku sceny i nie mówiliśmy: „Tak to powinno być”. Próbowaliśmy raczej dotrzeć do tego, co stanowi sedno, wychwycić kierunki, w których będziemy chcieli kopać głębiej, i zrezygnować z tych, które donikąd nas nie doprowadzą. „Aktorzy muszą odnaleźć w scenariuszu coś mogącego zapalić ich wyobraźnię. Dobry aktor, który nie obudził swojej fantazji będzie sprawiał wrażenie mechanicznie wypełniającego swego obowiązku”<sup>93</sup> - twierdzi Juddith Weston w swojej książce, taki też był cel naszej pracy przed zdjęciami, znaleźć paliwo, które pozwoli nam razem pracować, być ze sobą szczerymi i nie znudzić się postacią i opowiadaną historią, tylko ciągle odkrywać różne aspekty bohaterów i sytuacji na nowo, odnosząc się do własnych wspomnień i emocji.

Mam poczucie, że gdy gotowa scena wydarzy się na próbie, straci swoją świeżość na ekranie, że to co *de facto* wydarza się przed kamerą, musi być pierwsze i unikatowe, bo oko kamery jest bardzo czułe i zarejestruje rutynową powtarzalność. Próby stanowiły więc dla mnie rozpoczęcie jakiegoś procesu, zadanie sobie i aktorom odpowiednich pytań, na które niekoniecznie musieliśmy już znać odpowiedź. Do zdjęć przystępowałam więc, ciągle szukając postaci, opierając się oczywiście na tekście i obrazie, który do tej pory wspólnie wypracowaliśmy, ale nadal w pewnym stanie niegotowości i wewnętrznej, mojej i zespołowej, debaty nad budową postaci i relacji w tej historii.

Dorota Pomykała: „Byłam trochę speszona jak miałyśmy próby, bo ty mi się tak wnikliwie przyglądałaś i nie mogłam zachowywać się w pełni naturalnie. Ja wiedziałam, że na pewno mogę zaufać tobie, co zresztą ci powiedziałam, w określonej sytuacji, o której my tylko wiemy obie. Powiedziałam ci wtedy, że na pewno zrobię wszystko, widziałam twój poprzedni film,

---

<sup>93</sup> J. Weston, *Reżyserowanie aktorów*, przeł. T. Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010 s. 89.

który mi się bardzo podobał. Ja nie jestem osobą, która przychodzi na plan i mówi, że wszystko ma być inaczej. Także tobie zostawiłam prowadzenie. Nie myślałam, jak to będzie potem wyglądać na ekranie. Nie analizowałam – tę scenę to tak będę grać, a kolejną inaczej. Nic nie kombinowałam. Pierwszy raz pracując tak mocno czułam postać, że byłam pewna, że przyjdę na plan i będę wiedziała, co ja mam czuć.”<sup>94</sup>

### 3.2.3. Próby kamerowe

Z operatorką Itą Zbronic-Zajt nigdy wcześniej nie pracowałam. Nasze spotkanie na próbach było pierwszą konfrontacją i pracą na żywym organizmie. Wcześniej rozmawialiśmy dużo przez Internet, próbując znaleźć wspólny język i ustalić, co każda z nas widzi, czytając scenariusz.

Ja od początku pracy nad tekstem miałam pewne założenia wizualne, które pojawiły się w trakcie pisania scenariusza, szukając odniesienia istniejącego w rzeczywistości natrafiłam na fotografie Japonki – Rinko Kawauchi, które bardzo wyraziście odzwierciedlały to, co intuicyjnie widziałam w tej opowieści. Mając tak mocny przykład, łatwo było mi przekazać Icie moje wstępne założenia i na tej podstawie budować kompleksową wizję filmu.

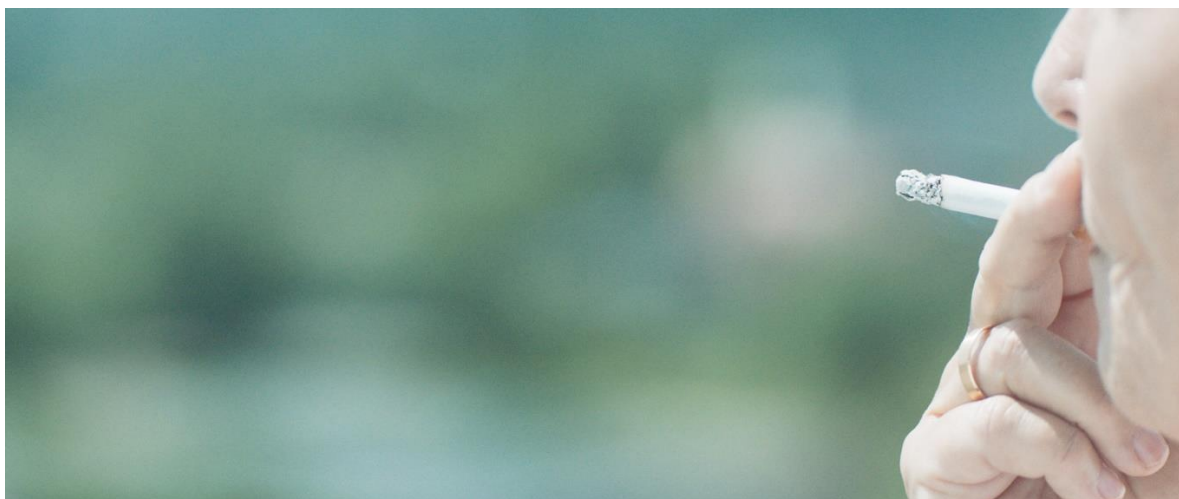


Il.6 Rinko Kawauchi, Untitled

---

<sup>94</sup> Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.





Il.7. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

Głównym założeniem było silne słoneczne światło i specyficzna pastelowa paleta barw. To był nasz punkt wyjścia. Budowało to swoistą niewidzialność bohaterki, ale także odrealniało tę bardzo przyziemną opowieść i przenosiło ją na poziom wewnętrznego życia bohaterki, uciekając od logiki wydarzeń.

Ita Zbronic-Zajt próbowała przełożyć moje teoretyczne założenie na konkretne wybory techniczne. Tak mówiła o tym po premierze filmu w jednym z wywiadów: „Zastanawialiśmy się jak uzyskać wspomnianą świetlistość, a jednym z najważniejszych źródeł światła są okna. Miały zajmować dużo miejsca w kadrze i zwracaliśmy na to uwagę już na etapie szukania lokacji, nie chcieliśmy jednak przeświecać ani uzyskać sztucznego efektu, ale zależało nam na naturalności. Istotne było, żeby okna znajdowały się w kadrze. Nie tylko jako domniemane pozakadrowe źródło światła. Okna nie miały być prześwietlone, dla uzyskania efektu naturalności ważne było, żeby było widać to, co się dzieje za oknem, przy zachowaniu poczucia świetlistości we wnętrzu, w związku z tym to, co za oknem, było lekko przeeksponowane, ale nigdy przepalone (...) Czasami, żeby coś zadziało trzeba było łamać reguły. Uzasadnieniem dla takiego rozwiązania było nie tylko operatorskie prowadzenie światła i praca z bohaterką, ale i odpowiednie przedstawienie jej sylwetki.”<sup>95</sup>

Kolejnym założeniem, które mocno wpłynęło na strukturę opowieści, była ciągła obecność głównej postaci na ekranie. Nawet w scenie, gdzie Mirce towarzyszą inne osoby i akcja dzieje się niejako wokół niej, a ona sama pozostaje bierna, zdecydowałyśmy, że nadrzędnym ujęciem będzie to opowiadające o bohaterce, niezależnie od tego, czy zmiany w niej zachodzące będą minimalne, czy istotne dla opowiadania.

---

<sup>95</sup> Festiwal Camera Image, Rozmowa z Itą Zbronic-Zajt, Laureatką konkursu polskiego, FilmTvKamera, 1/2023.

Podczas prób kamerowych spotkałyśmy się tylko z Dorotą Pomykałą, nie pracowałyśmy nad żadną konkretną sceną, naszym głównym celem było wypracowanie czegoś, co same dla siebie nazwałyśmy „stanem zero”. Określenie to odnosi się do momentów, kiedy bohaterka jest sama ze sobą. Film otwiera bowiem sekwencja, kiedy Mirka wiesza pranie, a potem próbuje niezauważona wykonać swoje obowiązki domowe. Jest w jakimś stanie zawieszenia i wewnątrz przygotowuje się do napadu na bank. Uważałam, że obecność Mirki na ekranie powinna być transparentna, żeby była zatopiona w swoich myślach, a czynności wykonywała automatycznie i tylko na chwilę, kiedy jej wewnętrzny proces synchronizuje się z rzeczywistością, dociera do niej, w jakiej dramatycznej sytuacji się znajduje i wtedy wyraża się to w jej zewnętrznym okazywaniu emocji. W początkowej sekwencji filmu jest kilka takich delikatnych momentów.



Il.8. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

Pracując nad osiągnięciem „stanu zero”, towarzyszyłyśmy Dorocie w różnych czynnościach z kamerą, obserwując, co powoduje, że mamy poczucie nadmiaru jej obecności i zastanawiałyśmy się, w jaki sposób można zbliżyć się do zakładanego efektu. Naszym odkryciem były ujęcia profilowe na Dorotę. Miałyśmy poczucie, że postać w ten sposób obserwowana jest bliższa stanowi zero. Wynikało to z kilku różnych powodów, ale najistotniejszym był czynnik, który w pewien sposób oddzielał aktorkę od kamery, nie dawał jej poczucia grania do kamery, ale sprawiał wrażenie, że kamera ją obserwuje, kreując poczucie dokumentalnego opowiadania. Pisząc scenopis, decydowałyśmy się często korzystać z tego ustawienia.

Na pierwszym etapie prac nad scenariuszem odnosiłam się do prawdziwych miejsc, wyobrażając sobie, że bohaterka mieszka na obrzeżach Wrocławia, a komenda i sąd również znajdują się w tym mieście. Dla mnie to zawsze ma duże znaczenie, kiedy w trakcie prac

scenariuszowych dokumentuje miejsca, w którym on się teoretycznie rozgrywa. W przypadku *Kobiety na dachu* zależało mi, żeby bohaterka mieszkała w wysokim bloku z widokiem nie na miasto, lecz na jakąś pustą przestrzeń. Pierwotnie myślałam o osiedlu Psie Pole we Wrocławiu, które oglądałam kilka razy pod kątem scenariusza. Niestety ze względów formalnych (nie dostaliśmy dotacji z Dolnośląskiego Funduszu Filmowego) musieliśmy przenieść zdjęcia w inne miejsce. Najwięcej czasu w trakcie preprodukcji poświęciliśmy właśnie na znalezienie odpowiednich lokacji, a w szczególności zewnątrz bloku Miry. Miało to dla mnie bardzo dużo znaczenie, gdyż w pewien sposób budowało portret wewnętrzny bohaterki, a także pokazywało stan jej wewnętrznej izolacji.

Bardzo późno uruchomiony został skaut poszukujący lokacji wokół Warszawy i praktycznie miejsce, które w rezultacie zagrało w filmie, odnalazłyśmy same z operatorką, najpierw przeszukując google maps, a potem docierając same do Tomaszowa Mazowieckiego. Była to bardzo owocna wycieczka, bo w wyniku niej dopisałam wiele elementów do scenariusza. m.in scenę na balkonie. W trakcie naszych poszukiwań spotkałyśmy mieszkańca jednego z Tomaszowskich bloków, który tak jak nasza bohaterka miał mieszkanie na ostatnim piętrze. Człowiek ten zaprosił nas do siebie. Wygląd jego mieszkania był potem wielką inspiracją do urządzenia filmowego domu Miry. Zachwycił nas również widok z jego balkonu, rozciągający się aż po horyzont.



Il.9. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

Zestawienie wysokiego bloku i panującej wokół pustki miało w sobie wpisana sprzeczność. W Tomaszowie Mazowieckim wybudowano trzy wysokie bloki, mając wielkie plany i świetlaną perspektywę, i na tym się skończyło. Usłyszałyśmy również wiele opowieści o samobójcach, którzy skaczą z jedynek w okolicy wysokich budynków. Jednemu z nich, mieszkańcowi tego bloku nie udało się zabić, wyskoczył z okna w szlafroku, który zachował się jak spadochron, a

dodatkowo spadł na świeżo wykopane rabatki, co zneutralizowało upadek. Po skoku spokojnie wróciła do domu.

Po wizycie w Tomaszowie zmieniałam również scenę, w której bohaterka po zabraniu mężowi samochodu moczy nogi w rzece. Pierwotnie miało to się dziać w lesie, ale znalazłyśmy rów na skrzyżowaniu autostrad obok Tomaszowa i postanowiłyśmy tam przenieść tę sytuację. Ten sposób poszukiwania lokacji dał mi wielką lekcję i poczucie jak ważne są to wybory, bo budują u widza podświadomą wiedzę na temat stanu postaci. W kolejnym filmowym projekcie chciałabym inaczej rozplanować prace przygotowawcze, by móc na etapie prac scenariuszowych wraz z operatorką poszukiwać inspirujących lokacji, które będą świadomie i w pełni wykorzystane podczas zdjęć.

Kiedy dokumentowaliśmy scenę, w której Mirka zatrzymuje się przy drodze w środku pola, pojechaliśmy z całą ekipą w miejsce, gdzie był krajobraz odpowiadający naszym wyobrażeniom. Zależało nam, żeby w tym miejscu było płasko aż po horyzont i na polach znajdowały się słupy wysokiego napięcia. Kiedy dotarliśmy na miejsce, okazało się, że drogą wędruje pies, który wygląda dokładnie jak opisany przeze mnie w tej scenie: stary, bezdomny pies wędrujący poboczem drogi. Kiedy wróciliśmy na to miejsce, kręcąc już scenę, mieliśmy psa z treserką, który nie dorastał do pięt naszemu psu z dokumentacji. Był młody, czysty i nie słuchał swojej treserki. Biegał po planie zupełnie inaczej niż pies ze scenariusza. Po kilku dublach poddałam się rozczarowana, że nie udało mi się nakręcić, tego co chciałam. W trakcie montażu zdecydowałam się użyć fragmentu, kiedy pies wbiega w pole i kąpie się radośnie w kałuży, ciągle z poczuciem, że to nie to. Dopiero pod koniec prac montażowych dotarło do mnie, że ta sytuacja z niesfornym psem buduje mocniej przemianę bohaterki i jest zdecydowanie lepsza niż to, co ja wymyśliłam. W pracy nad filmem lubię to, że staje się on w procesie, że na każdym etapie, można dodawać elementy do pierwotnego założenia i weryfikować swoje wcześniejsze poglądy otwierając się na to, co się wydarza na planie.





ARTEMIS PRO

24mm



53°

Witki, Błonie gmina, Błonie, 05-870

Lat: 52,2317 Lon: 20,6376

/// pebbly.mods.shades

Taken on: 19 May 2021 at 16:27

II.10. Zdjęcie z prac przygotowawczych do filmu, archiwum operatorki I. Zbroniec- Zajt

Przystępując do pracy na planie, miałyśmy gotowy scenopis, ale ciągle nie miałyśmy najważniejszej lokacji, czyli wnętrza domu Mirki. W trakcie przygotowań zdecydowałyśmy się tę lokację podzielić, na zewnątrz bloku, balkon, dach, które były kręcone w Tomaszowie, a pozostałe miejsca w Warszawie. Mieszkanie musiało być zlokalizowane na parterze, żeby móc za oknem postawić z jednej strony green screen, a z drugiej zastawkę - wydruk wielkoformatowy z autentycznym widokiem z Tomaszowa. Jednocześnie miałyśmy świadomość, że nasz scenopis zawiera jedynie ogólne założenia, które pomogą nam w pracy na planie, ale zdecydowanie nie możemy się do nich ograniczać. Dopiero znajdując się w lokacji z aktorami, będziemy w stanie ocenić i zobaczyć scenę.

### 3.2.4. Próby charakteryzacji i kostiumu

Istotną część przygotowań stanowiły również próby charakteryzacji i kostiumu głównej bohaterki. Największą zmianę w wyglądzie aktorki stanowiła fryzura. Z charakteryzatorką, Ewą Szwed, chciałyśmy, żeby Mirka miała schludną i praktyczną fryzurę, niczym się nie wyróżniającą w małomiasteczkowym tłumie. Oznaczało to dla nas, że Dorota musi ściąć swoje długie włosy. Wspólnie również zdecydowałyśmy, że Dorota nie będzie nosić żadnego makijażu podczas zdjęć, co dało nam możliwość budowania fizycznej, intymnej bliskości z bohaterką i obserwowania jej najdelikatniejszych mimicznych zmian.

Po decyzji o paletce barw, w której będziemy się poruszać z operatorką Itą Zbroniec-Zajt, przenieśliśmy te założenia na kostium i scenografię. Naszym celem było być jak najbardziej

wiarygodnym, a jednocześnie nie rozszerzać wybranej palety kolorystycznej. Początkowy kostium Miry, w którym pojawia się w pierwszej scenie w pralni na ostatnim piętrze, jak ustaliliśmy z kostiumografką Mają Skrzypek miał być bezkształtnym uniformem. Nie udało nam się znaleźć nic odpowiadającego naszym wyobrażeniom i fartuch użyty w tej scenie został uszyty.

W przypadku kostiumów dla syna i męża, a także dla postaci drugoplanowych pozwoliliśmy sobie na pewien rodzaj komediowego podejścia. Na przykład rozbierając syna w większości scen domowych i pokazując jego nagi tors, a także ubierając męża w stereotypowe męskie elementy garderoby jak wędkarska kamizelka, która jest wyznacznikiem małomiasteczkowej elegancji. Moim ulubionym strojem w filmie jest ubiór mężczyzny, który pomaga Mirce wyjechać autem z parkingu. Trzyma on w ręce małą, męską saszetkę, która świadczy o jego wysokim statusie. Saszetka niejako predestynuje go do tzw. mansplainingu - protekcyjnego i deprecjonującego rozmówczyńię objaśniania świata.





Il.11.i 12. Materiały promocyjne francuskiego dystrybutora filmu, archiwum autorki

### 3.2.5. Zdjęcia

Praca na planie w najmocniejszy sposób zweryfikowała nasze wcześniejsze założenia. Zdjęcia rozpoczęliśmy od scen rozgrywających się w plenerze, kręconych w Tomaszowie Mazowieckim. Cały film został zaplanowany na 28 dni zdjęciowych i tempo pracy było bardzo wymagające. Po początkowym etapie zdjęć zrozumieliśmy, że musimy zweryfikować nasz plan, bo Dorota pojawiała się w każdej scenie i po kilku dniach była totalnie wyczerpana fizycznie. Zazwyczaj podczas gdy ekipa przygotowywała się do zdjęć, ja miałam czas, żeby omówić z nią scenę i przeprowadzić próby. W związku z naszymi założeniami dotyczącymi światła czas oczekiwania na ujęcie był bardzo długi.

Dorota Pomykała: „Na początku zdjęć byłam bardzo zestresowana, bo istotne jest dla mnie jak druga osoba odbiera to, co robię. Bałam się, jak ty mówiłaś „To jeszcze nie to, to jeszcze nie to”. Mówiłam sobie wtedy – „Dorota, źle prowadzę kierownicę, co ja mam tu zrobić? Źle palę papierosa”. Cały czas się przejmowałam, że ja ci nawalam, że ja ci coś psuję. Ty mi powiedziałaś, że filmy robisz raz na pięć lat. Nie miałaś takiego zamiaru, żeby mnie tym obciążać, ale ja poczułam ten ciężar, taką mam naturę.

Przede wszystkim jednak miałam bardzo dużo miłości wobec bohaterki i głęboko współodczuwałam, to co się z nią dzieje. Nosłam w sobie wszystko, co moja mama przeżyła, co mnie już dotknęło. To nie były dokładnie te same tematy, ale to było tak bliskie, że nie za wiele potrzebowałam robić, żeby znaleźć się w pozycji Miry.

Po pierwszych dniach zdjęciowych powiedziałaś mi, że materiały nie są złe i to była dla mnie wielka ulga. Marta Nieradkiewicz (Marta była asystentką reżysera) po zdjęciach w Tomaszowie do mnie podeszła i powiedziała – „Dorota ty wiesz, że ty jesteś wspaniała”. Bardzo mnie ta rozmowa z Martą ucieszyła. Czułam, że nie była to kokieteria tylko Marta mówiła to bardzo poważnie, dlatego zrozumiałam, że to wszystko, co czuję grając, jest widoczne, przenosi się.”<sup>96</sup> Mam wrażenie, że w pierwszym etapie zdjęć w Tomaszowie Mazowieckim udało nam się z aktorką dotknąć postaci, a przynajmniej zobaczyć jej pełny fizyczny obraz. Istotne było dla mnie, w jaki sposób Mirka się porusza, jak wygląda jej odsłona domowa i czym się różni od tego, jak bohaterka pokazuje się obcym.

W pierwszej części zdjęć mieliśmy dużo pasaży bohaterki pomiędzy Tomaszowskimi blokami, w których odwoływałyśmy się do wypracowanego przed zdjęciami „stanu zero”. Postać, która niemal nieświadomie, na pamięć porusza się po znanej sobie okolicy, żaden z mięśni twarzy nie jest napięty, a bohaterka jest głęboko zatopiona w swoich myślach. Żeby osiągnąć coś, co było dla nas satysfakcjonujące, musieliśmy wielokrotnie powtarzać ujęcia, potem w trakcie zdjęć Dorocie było coraz łatwiej odnajdywać ten stan.

W pierwszej części kręciliśmy również najtrudniejszą zdaniem aktorki scenę - napad na bank. Bank został przez scenografię zbudowany w pustym pawilonie w kompleksie z lat siedemdziesiątych. Obok trwało normalne życie i zaraz za ścianą pracowała mała bankowa placówka. Dorota Pomykała: „Pamiętam, że jak skończył się casting to ty powiedziałaś, że możemy jeszcze spróbować scenę napadu na bank. Ja natychmiast odpowiedziałam, że absolutnie nie, tej sceny to na pewno nie. Ta scena od samego początku wydawała mi się najtrudniejsza, nie te sceny, w których byłam na przykład nago i myślałam sobie zacisnę zęby, pomyślę o wakacjach i zagram. Natomiast ta scena od początku sprawiała mi kłopot. Marta Nieradkiewicz powiedziała mi, że ty lubisz dużo dubli robić. I ja sobie pomyślałam, że w tej scenie będę tak pilnowana jak mała gdzie. Kiedy czekaliśmy aż będziecie gotowi z kamerami, zobaczyłam, że prawie drzwi w drzwi jest mały bank osiedlowy. I pomyślałam, że zrobię sobie próbę. Lubię takie eksperymenty. Byłam ciekawa, jak to będzie, jak wejdę tam, co ja będę czuła. Weszłam tam, wyglądałam jak kobieta z osiedla, nikt niczego nie podejrzewał.

---

<sup>96</sup> Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.



Widziałam, że jakaś kobieta jest właśnie obsługiwana. Więc sobie pomyślałam, co ja powinnam teraz zrobić. Napięcie we mnie rosło. W pewnym momencie ta kobieta odeszła od okienka i kasjer powiedział do mnie: „Proszę”. Zrobiłam krok do przodu, zatrzymałam się, on zaczął mi się dziwnie przyglądać i popatrzył na kasjerkę pracującą obok niego, ona sięgnęła ręką pod stół, gdzie jak wiadomo z filmów amerykańskich są dzwonki alarmowe. Więc ja szybko powiedziałam: „Przepraszam, ja sobie chciałam zrobić próbę napadu na bank”. Kiedy oni to usłyszeli, jeszcze bardziej zdziwieni popatrzyli po sobie. Wtedy wytłumaczyłam im szybko, że my tu obok film kręcimy i ja chciałam tylko spróbować jakby to było naprawdę napaść na bank. Trudne było dla mnie kręcenie tej sceny, bo miałam poczucie, że jestem rozliczana z każdego prawie centymetra. Czy dobrze nóż wyjmę, czy nie za dużo, czy nie za mało. A ty jeszcze cały czas mówiłaś, że to jest bardzo ważna scena. Zrobiliśmy chyba z 15 dubli, a ile razy można naturalnie powiedzieć „Proszę pani, to jest napad.” Dominika Biernat, grała kasjerkę w tej scenie, a ja ma coś takiego, że jak mi coś nie wychodzi, to się wstydzę przed kolegami. Od szkoły teatralnej tak miałam, teraz mi trochę odpuściło, jak dostałam te wszystkie nagrody, zaczęłam być odważniejsza nawet w tym, co teraz buduję w teatrze.”<sup>97</sup>

Po próbach byłam bardzo mocno skupiona na tym, by mieć w scenie napadu na bank różne warianty ujęć zarówno pod względem aktorskim, jak i wielkości planów. Powtarzaliśmy każde ujęcie kilka razy, próbując znaleźć z aktorką odpowiedni balans pomiędzy wewnętrznym napięciem i zewnętrzną ekspresją. Muszę przyznać, że ciągle miałam poczucie, że jeszcze czegoś w tej scenie brakuje, chociaż ekipa siedząca ze mną przy podglądzie komunikowała coś innego. Dopiero w bliskich planach, kiedy byłam w stanie obserwować postać bardzo detalicznie, miałam poczucie, że będę miała materiał do montażu. Operując na półtonach i złożonych emocjach, trudno podczas planowego chaosu zdecydować, czy uzyskało się właściwy efekt.

Pierwsze ujęcia, kiedy bohaterka pojawia się na ekranie naga, kręciliśmy również w Tomaszowie. Realizacja sceny skoku z okna było bardzo skomplikowana, ponieważ łączyliśmy w niej różne obiekty, a także aktorkę i kaskaderkę. Dorota wchodziła na parapet w Warszawie na parterze, kaskaderka skakała z drugiego piętra bloku w Tomaszowie na gumowy materac, a w postprodukcji ujęcia z kaskaderką i aktorką były łączone tak, by wyglądało jak jedno. Scena ta również wymagała, by Dorota leżała nago na rusztowaniu, które nie kończyło się jak w filmie na wysokości 9 piętra, tylko zdecydowanie niżej, a potem w postprodukcji było przesuwane do góry i dodawany był dach bloku. Kaskaderka również wyskakiwała z okna naga.

---

<sup>97</sup> Tamże.

Przygotowania do tej sceny były bardzo skomplikowane, przed blokiem w Tomaszowie musiało zostać wybudowane rusztowanie, całe popołudnie ustawiano światło i kamerę na kranie. Wokół zgromadził się tłum ludzi, którzy obserwowali naszą pracę, a niezadowoleni mieszkańcy bloku puszczali głośno muzykę, żeby utrudnić nam zdjęcia. Mimo wielu przeciwności udało nam się nakręcić te scenę sprawnie. Dorota z pomocą kaskadera weszła na rusztowanie i w ostatniej chwili zdjęła szlafrok. Potem razem z nami obserwowała nagą kaskaderkę skaczącą z okna. Zrobiliśmy trzy duple. Wtedy na planie nie miałam poczucia, że jest to trudna sytuacja, gonił nas czas i wszystko przebiegało sprawnie i efektywnie, co więcej było to bardzo bliskie moim wyobrażeniom. Icie udało się znaleźć takie rozwiązania techniczne, które zbudowały wiarygodność tej sceny i dały poczucie zaskoczenia, kiedy Mirka spada na rusztowanie.

Dorota Pomykała: „Wiedziałam, że ta rola jest wyjątkowa, że dawno nie grałam, albo nawet nigdy, głównej postaci i że to niesamowite wyzwanie. I żeby zbudował się pełen obraz tej postaci, ta nagość jest konieczna. Rozmawiałam o scenie wysokoku z okna, w której jestem naga ze swoim przyjacielem. O on mnie przewrotnie zapytał: „Czy chciałabym się zabijać w halce?” Zawsze miałam poczucie, że jeśli się muszę rozebrać, to powinno mieć to sens, a nagość była totalnie wpisana w rolę i na planie w związku z tym byłam otoczona wielką czułością.

Mimo wszystko jednak, to nie było dla mnie łatwe zadanie. Ja to robiłam niby odważnie, wszystko było tak przygotowane, żebym się niczego nie krępowała, ale dla mnie to i tak było trudne. Wiedziałam, że dostałam bardzo czułego kaskadera, który mnie będzie pilnował, był dosłownie na wyciągnięcie ręki. Ja tylko się bałam, że jak będę leżeć na tym rusztowaniu to dostanę jakiegoś skurczu. Ita też mi powiedziała: „Dorota, nie przejmuj się, nie zrobię ci krzywdy, wszystko będzie piękne.” Wiedziałam, że wy jesteście gdzieś bardzo daleko na dole, więc jakie możecie szczegóły zobaczyć.”

Kolejną scenę, w której bohaterka pojawia się nago była nocna rozmowa z mężem, w niej staraliśmy się zbudować jak największą intymność dla pary bohaterów, ograniczając liczbę ekipy na planie. Scena ta również należała do tych, które były dla mnie priorytetowe i chciałam w planie pracy mieć na nią jak najwięcej czasu. Ita, która również prowadziła kamerę, była jak najbliżej aktorów. Kamera reagowała na ich drobne zmiany i dostosowywała się do napięcia między nimi. Mam wrażenie, że wówczas Dorota mocno już rozumiała postać i wejście w tę scenę było bardzo organiczne.

Podczas pracy na planie szczególnie zapadło mi w pamięć ujęcie, kiedy Mirka po wyjściu męża zostaje sama w pokoju i podejmuje w tym momencie decyzję, żeby skoczyć z okna. Kamera znajduje się wtedy tuż nad głową Doroty, a ona mówi coś cicho do siebie, zaczyna płakać, by

po chwili się podnieść. Wydaje się wtedy zupełnie bezbronna i doprowadzona do granic rozpacz. Jej ciało zdaje się przeproszać i kurczyć w sobie. Nie ma innego wyjścia niż skoczyć. Mam wrażenie, że ustawienie kamery potęguje w tym ujęciu stan bohaterki i mimo, że logicznie nie jesteśmy w stanie odczytać, jaką decyzję podejmuje, to mamy do niej dostęp emocjonalny.



Il.13 Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

Bohaterka rozbiera się również w jednej z ostatnich scen w łazience, po tym jak wraca z sądu. Widz podobnie jak mąż nie wie, jaki zapadł wyrok. Zależało mi na tym, by ta scena nagości była inna niż poprzednie, by bohaterka w trakcie opowiadania zyskała świadomość własnego ciała. By miała zgodę na to, kim jest i jak wygląda. By przemiana, która w niej nastąpiła była czytelna na poziomie fizycznym. Oznaczało to dla mnie, że bohaterka jest obecna w tej sytuacji, jest tu i teraz, nigdzie się nie spieszy, niczego nie planuje. Potrzebuje być teraz sama, jak mówi mężowi przed wejściem do łazienki – nie samotna, ale sama.

Zdjęcia wewnątrz mieszkania Miry kręciliśmy w bardzo małym mieszkaniu w Warszawie, co było trudne organizacyjnie. Ekipa nie mieściła się w środku, a dodatkowo obiekt został znaleziony w ostatniej chwili i kiedy pojawiliśmy się dzień przed zdjęciami, żeby odebrać scenografię okazało się, że nie do końca odpowiada ona moim wyobrażeniom i poprawki musiały być wprowadzone w nocy, bo następnego dnia mieliśmy już zdjęcia w tym obiekcie. Niemniej jednak pośpiech nie przeszkodził nam w koncentracji na tym, co najważniejsze, czyli budowaniu relacji filmowej rodziny.

Mąż i syn Mirki mają swoje miejsca w małym mieszkaniu: syn przesiaduje w swoim pokoju, zamknięty, śpi do późna, mąż siedzi przed telewizorem, również przysypiając. Miejscem Mirki jest kuchnia – może tylko przysiąść tam na małym krześle. Kreując ten rodzaj zależności między postaciami, starałyśmy się budować sceny w filmowym mieszkaniu tak, by pokazać, że Mirka jest ciągle „na nogach”, w nieustannym niedoczasiu, a jej mąż i syn, mimo fizycznej

obecności, nie są emocjonalnie dostępni i zupełnie się alienują. Dopiero napad na bank, a potem obecność policji w domu stopniowo wymusza na nich wyjście z rutynowych ról.

Właśnie scena wejścia policji do mieszkania, obecność kogoś obcego, wprowadza nowy porządek i budzi dwóch mężczyzn do życia. Była to duża i skomplikowana sytuacja do zbudowania. Naszym podstawowym założeniem było to, by nie tracić głównej bohaterki z oczu, a męża i syna wykorzystać jako podmioty budujące akcję, czasem wbrew stanowi bohaterki, która jest zupełnie zatopiona we własnych myślach. Mąż i syn reagują na siebie i próbują skomunikować się z Mirką, uzyskać od niej jakąś odpowiedź, a jednocześnie nie pozostawiają miejsca na jej reakcję, bo są zajęci własnym strachem.

Podzieliłyśmy tę scenę na kilka logicznych segmentów i w każdym z nich skupiałyśmy się na przebiegu emocjonalnym Mirki. W pierwszej części sceny jest moment, kiedy mąż Mirki odbiera domofon i informuje ją, że dzwonił jakiś policjant. Mirka już wie, że to po nią, ale nie jest w stanie opowiedzieć o tym mężowi. Zdecydowałyśmy się z operatorką pokazać w realnym czasie Mirkę w bliskim planie, oczekującą aż policja zadzwoni do drzwi. Podczas tego ujęcia aktorka słyszy i reaguje na kolejne etapy przemieszczania się policjantów. Windę, kroki na korytarzu, a potem dzwonek do drzwi. Napięcie w niej rośnie. I choć pozornie nie jest to ujęcie ważne dla przebiegu akcji, wydawało mi się istotne, by w kluczowych momentach opowiadania mieć dostęp do tego, co dzieje się z bohaterką, a jednocześnie opóźnić akcję i pokazywać sytuacje z intymnej perspektywy głównej postaci. Podobny zabieg zastosowałyśmy w dalszej części sceny, kiedy dochodzi do bezpośredniej konfrontacji z policjantami. Mirka pozostaje niema i pasywna w środku kadru, a przekrzykujący się wokół niej mężczyźni są nieostrzy, ich intensywna obecność jest zaznaczona głównie w dźwięku.



Il.14. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

Specyficzną część filmu stanowi rozdział w szpitalu psychiatrycznym – różni się on bowiem dynamiką relacji od poprzedniej części opowiadania. Podczas pisania scenariusza zależało mi na tym, żeby podwaliny pod przemianę postaci nie budowały się w relacji z jedną osobą, ale żeby kolejne spotkania, konfrontacje z innymi pacjentkami budowały w postaci poczucie, że są różne postawy życiowe i że można mieć wybór, którą z nich zrealizować.

W sekwencji szpitala psychiatrycznego Mirka spotyka młodsze od siebie kobiety, które wyraźnie stawiają granice i nie chcą się podporządkować narzuconym normom. Ważną rolę w budowaniu dystansu bohaterki wobec samej siebie odgrywa również jej współlokatorka z pokoju – kobieta opryskliwa, która głośno manifestuje, że nie ma żadnych zaburzeń psychicznych, ale wewnątrz jest w rozsypce. Kiedy obie przyzwyczajają się do życia w szpitalu, powrót do rodzin budzi w nich wielki niepokój. Nie czują się gotowe do konfrontacji ze światem, bo on pozostał taki sam, jak przed szpitalem, nie potrafią przełożyć psychologicznych teorii na domową praktykę.

W sekwencji szpitala psychiatrycznego chciałam zbudować wrażenia, że przemiana bohaterki jest możliwa, że są momenty, kiedy szczególnie do niej dociera, że wszystkie swoje wewnętrzne problemy i potrzeby, głęboko w sobie zamknęła i sama dla siebie nie umie się z nimi komunikować. W scenariuszu założyłam, że sygnały, które docierają do niej ze świata zewnętrznego i pokazują jej inne możliwości, nie pochodziły jedynie od jednej bohaterki, ale były sumą różnych spotkań mojej głównej postaci. W klasycznie rozumianym scenariuszu ta zmiana następuje pod wpływem jednego zdarzenia lub konfrontacji z szczególną postacią, mnie zależało na tym, żeby spróbować odtworzyć dynamikę „prawdziwego życia” i pokazać bohaterkę, która powoli, cofając się i postępując krok naprzód, zaczyna patrzeć na swoje życie z dystansem pod wpływem różnych spotkań.

W szpitalu psychiatrycznym dochodzi również do konfrontacji Mirki z mężem i synem, których po jej próbie samobójczej odwiedził komornik i w ten sposób dowiedzieli się o jej długach. Obaj mężczyźni nie są gotowi na to, by zmierzyć się z problemami bohaterki i reagują paniką, bo cały ich dotychczasowy świat runął, a porządek, w którym funkcjonowali okazał się uludą. Chociaż prawdziwa bohaterka tej historii nie próbowała popełnić samobójstwa, ta scena była zainspirowana autentycznymi wydarzeniami w jej życiu, kiedy to została odesłana na obserwację do szpitala psychiatrycznego. „Po trzech tygodniach mąż przyjechał do szpitala z awanturą: brudno w domu, lodówka śmierdzi, sprzątał trzy godziny, a ona sobie tu wypoczywa.

Myślała, że coś sobie zrobi. Aż dziewczyny, z którymi Danka dzieliła szpitalny pokój, wezwały lekarza. Bały się.”<sup>98</sup>

Mirka w trakcie wizyty męża zupełnie się zamyka. Nie jest jeszcze gotowa na konfrontację, po tym jak została przez Julka odrzucana w nocnej rozmowie. Pracując nad tą sceną, myśleliśmy o niej jako o nowych narodzinach, nowym początku, który ma zupełnie inny rytm i inną dynamikę niż dotychczasowe życie bohaterki. Szukając miejsca, w którym postawimy kamerę, zdecydowałyśmy się być jak najbliżej postaci, kamera jest tuż przy jej twarzy, kiedy odwraca się od męża, leżąc na łóżku. To było dla nas stanowiące ujęcie.

Szczególnie ważną sceną w tym segmencie, jest scena zbiorowego tańca z całą grupą pacjentów. Pisząc ją, odnosiłam się do warsztatów tanecznych prowadzonych przez Simone Forti, z pochodzenia Włoszkę pracującą w Stanach Zjednoczonych. Forti urodziła się w 1935 roku, jest przede wszystkim znana jako choreografka, choć jest również artystką wizualną. Pierwszy raz zaprezentowała swój eksperymentalny taniec z małą grupką tancerzy w 1961 roku. Tańczący obejmowali się wzajemnie, podczas gdy jedna osoba z grupy wspinała się na górę.<sup>99</sup> Dla mnie ten rodzaj ruchu miał wielką siłę wyrazu, pokazywał jak kolektywnymi stworzeniami jesteśmy i jak współczesne relacje te więzy zrywają i seksualizują. A de facto wszyscy jesteśmy ze sobą związani i nawzajem na siebie wpływamy.

Piotr Bartuszek, reżyser castingu, zaproponował, byśmy zaprosili do roli instruktorki tańca Ewę Wycichowską, wybitną polską choreografkę i tancerkę. Kiedy realizowaliśmy już scenę okazało się, że Ewa Wycichowska również prowadzi tego rodzaju warsztaty i po tym jak opowiedziała mi jak one wyglądają, zdecydowałam się zmienić scenę i rozpocząć ją od jej propozycji. Instruktorka tańca zwraca się do wszystkich pacjentów, proponując by wyobrazili sobie, że są ptakami i biegnąc zaczęli ją naśladować. Scena w związku z tym stała się bardziej komediowa, obrazując niejako bezradność współczesnej psychiatrii wobec narastających problemów psychicznych społeczeństwa.

Jedyną sceną konfrontacji z psychologiem, jest rozmowa z terapeutką graną przez Martę Nieradkiewicz. Mirka próbuje w tej scenie odwrócić role i przestać być obiektem zainteresowania. Jest jej bardzo trudno mówić o sobie i wyrażać własne, nawet bardzo proste potrzeby. Pracując nad tą sceną na planie, mieliśmy poczucie, że ma ona duży potencjał

---

<sup>98</sup> *Napadła na bank, bo nie miała na ratę* Agnieszka Sowa, „Polityka”, 08.03.12, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1524683,1,napadla-na-bank-bo-nie-miala-na-rate.read>

<sup>99</sup> V. B. Spivey, *The minimal presence of Simone Forti* <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Simone+Forti&so=rel>, (data dostępu: 09.01.24).

komediowy, niektóre z dubli zmierzały w takim kierunku, ale zdecydowanie mocniejsze były te, kiedy udało się powagę sytuacji połączyć z delikatnym poczuciem humoru.

Przygotowując się do filmu, byłam kilkakrotnie w Szpitalu Psychiatrycznym w Tworkach. W konsekwencji poczynionych obserwacji zależało mi, by w scenie oddać swoiste poczucie nieadekwatności w zderzeniu pracowników szpitala z chorymi. Miałam wrażenie, jakby każda z tych grup funkcjonowała we własnym wymiarze, a wiedza na temat psychologii człowieka i narzędzia do jej przekazywania i wdrażania była niekompatybilna ze stanem pacjentów. W Polsce, ale także na świecie, możliwości szpitali psychiatrycznych nie nadążają za społecznymi potrzebami, procedury zastępują głęboki proces, który jest konieczny do tego, żeby dotrzeć do pacjenta i rozpocząć proces terapeutyczny.

Najważniejszą sceną w trzecim akcie filmu była rozprawa sądowa. W niej bowiem po raz pierwszy Mirka konfrontuje się z konsekwencjami własnego działania i wyraża bezpośrednio, co było jego przyczyną. Konsultowałam tę scenę z moim znajomym prawnikiem, Michałem Wolnikiem, który również gra adwokata Mirki. Michał twierdził, że robimy niepotrzebnie aż tyle dubli, bo Dorota zachowuje się dokładnie tak jak ludzie na sali sądowej – jest chaotyczna, bardzo emocjonalna i przerażona powagą sądu. Mnie zależało przede wszystkim na poczuciu, że postać nie ma przygotowanej wypowiedzi, że jej reakcje nie są przewidywalne. Dopiero w sądzie Mirka głośno wypowiada, co doprowadziło ją do decyzji napadu na bank, jakby sama przed sobą bała się do tego przyznać.

To, co aktorsko stanowiło największą trudność, to zbalansowanie wewnętrznego napięcia i zewnętrznych reakcji. Będąc w bardzo bliskim planie, mając niejako postać pod mikroskopem, trzeba było być bardzo ostrożnym w wyrażaniu bezpośrednio tego, co dzieje się w postaci. W procesie emocjonalnym postaci istotny wydawał mi się sam rytuał rozprawy sądowej, mający swoje korzenie w strukturach plemion pierwotnych. Przyznanie się do winy przed członkami własnej społeczności, wymierzenie kary zamyka pewien proces, który doprowadził do zbrodni. Tak też dzieje się w przypadku postaci Mirki, niezależnie od tego, ile problemów jeszcze jest przed nią, udaje się jej zamknąć istotny rozdział swojego życia, co w paradoksalny sposób daje jej poczucie sprawstwa. Dorota Pomykała: „W scenie rozprawy sądowej było tak samo jak w banku. Ja grałam a ty cały czas mówiłaś, że za dużo. Naprzeciwko mnie siedział Dobromir Dymecki, który grał prokuratora. Michał W. który grał mojego adwokata i w życiu też jest prawnikiem, przekonywał cię po każdym moim dublu: „Ależ Aniu, ja miałem ciary, ja myślałem, że jestem w sądzie”. A ty ciągle robiłaś duble. A ja też wiem jedno w związku z tym, że jestem aktorką z przypadku, ja uwielbiam pierwsze duble, bo wtedy czuję, że jestem najbardziej świeża. A potem do każdego następnego muszę sobie coś dodać, żeby nie powtarzać

ciągle tego samego. Natomiast pamiętam, że dzięki temu, że cały czas powtarzałaś, jak kręciliśmy scenę w sądzie: „Jeszcze nie, jeszcze nie”. A to już było genialne, moim zdaniem. To we mnie coś tak pękło i otworzyło mi pokład takiego istnienia, którego ja w ogóle nie znałam u siebie. To miałam pierwszy i do tej pory jedyny raz w życiu. Przez to, że ty cały czas chciałaś powtarzać to ujęcie (kiedy Mirka, przyznaje przed sądem, dlaczego chciała ukraść 2 tysiące, chociaż jej dług jest większy), to nagle we mnie coś puściło i ja czułam, że dalej bym to mogła grać, a ty wtedy powiedziałaś: „Dziękuję mamy to”.<sup>100</sup>

Na koniec zdjęć ponownie powróciliśmy do Tomaszowa Mazowieckiego, żeby dokręcić brakujące ujęcia do tej sekwencji. Okres zdjęciowy był bardzo intensywny i nie pozwalał na poszukiwania, ani improwizację. Musieliśmy podążać za wcześniej wyznaczonym planem i realizować go konsekwentnie. Kilku scen z tego powodu nie udało się zrealizować w optymalnym sposób i zostały one wyeliminowane w procesie montażu.

### **3.2.6. Montaż**

Ze względu na to, że film był koprodukcją pomiędzy Polską, Szwecją i Francją, część twórców musiała pochodzić z tych krajów, dlatego też wspólnie z producentką Marią Blicharską zdecydowałyśmy, że będą nad montażem pracować z dwoma montażystami z Polski i Francji. Pierwszą układkę filmu zmontował polski doświadczony montażysta Piotr Kmieciak bez mojego udziału, miała ona prawie 3 godziny i zawierała wszystkie sceny ze scenariusza. Następnie ja włączyłam się w prace montażowe i kierując się jeszcze moimi wrażeniami z planu, zmontowaliśmy wersję, którą przesłaliśmy francuskiej montażystce Juli Gregory.

Poszukując montażysty po stronie francuskiej obejrzałam wiele filmów i zdecydowałam się na pracę z Julią pod wpływem filmu w reżyserii Benoit Jacquot *Dziennik panny służącej* z 2015 roku. W głównej roli w tym filmie występuje Lea Seydoux i cała historia skupiona jest na subiektywnej perspektywie postaci, w podobny sposób chciałam skonstruować swoją historię, dlatego Julia była dla mnie naturalnym wyborem.

Pracując nad kolejnymi układkami, podróżowałam pomiędzy Francją i Polską, co miało bardzo ciekawy wpływ na opowiadaną historię i dawało mnie i montażystom dystans do materiału. Podczas procesu montażu struktura filmu nie zmieniała się w znacznym stopniu i pozostawała w ramach zakreślonych w scenariuszu. Istotą pracy było zbudowanie czytelnego i wiarygodnego procesu emocjonalnego bohaterki oraz dystrybucja informacji, która pozwoliłaby widzom podążać za wydarzeniami i rozumieć, to co dzieje się z postacią, a

---

<sup>100</sup> Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.



jednocześnie ujawniać tajemnicę stopniowo. Dla mnie priorytetowa była wiarygodność głównej bohaterki. Szczegółowo przeglądaliśmy wszystkie duble, szukając ujęcia o odpowiednim natężeniu emocji i pasującego do ciągu, który tworzymy. W trakcie zdjęć sekretarka planu Barbara Bładowska skrupulatnie notowała, które duble spełniają moje oczekiwania, ale podczas montażu okazywało się, że to co na planie wydawało mi się najlepsze, nie pasuje do procesu emocjonalnego postaci w powstającym filmie.

Kolejne wersje powstawały głównie drogą eliminacji – pozbywaliśmy się kolejnych scen z wątków pobocznych, skupiając się na głównej postaci. Pracując z Piotrem Kmiecikiem, bardziej zwracaliśmy uwagę się na stronie merytoryczną filmu. Julia Gregory natomiast szlifowała strukturę, dbając o montażową poprawność. Dla francuskiej montażystki pasywna postawa głównej bohaterki była obca kulturowo - dziwiło ją to, że Mirka się nie buntuje, nie wyraża własnego zdania.

Po kilku miesiącach pracy mieliśmy wersję gotową do pokazywania w wąskim gronie zaufanych osób, które potwierdziłyby lub nie, czy nasze założenia są czytelne. Te pierwsze projekcje są dla mnie bardzo trudne i wiążą się z ogromnym stresem, dlatego bardzo skrupulatnie wybieram publiczność. Pierwsze reakcje były bardzo ciekawe i zróżnicowane, co interesujące pokazały również różnicę w odbiorze pomiędzy mężczyznami i kobietami. W pierwszej grupie, mieliśmy osoby, które nie były w stanie podążać emocjonalnie za bohaterką i w rezultacie nie były zainteresowane jej historią. Osoby, którym film się nie podobał, były zirytowane postawą postaci, przeszkadzał im również brak nadziei i dobra w świecie przedstawionym filmu. Niemniej jednak niezależnie od tego, czy opinie były pozytywne czy negatywne, wszystkie były przekazywane z dużą dawką emocji, co dawało poczucie, że film działa, ale nie jest dla wszystkich.

### **3.2.7. Odbiór filmu**

Nieoczekiwanie dyrektor artystyczny festiwalu Tribeca, Frederic Boyer zaprosił nasz film, jeszcze przed zakończeniem postprodukcji. Musieliśmy podjąć decyzję, czy czekamy na inny festiwal, czy decydujemy się pokazać go w Nowym Jorku.

Pierwsze recenzje ukazały się w dniu festiwalowej premiery 11 czerwca 2022. Wcześniej na stronie festiwalu pojawił się krótki opis filmu napisany przez jednego z jego programerów Paula Struthera: „Reżyserka Anna Jadowska stworzyła znakomity film, który jest równie niszczycielski, osobisty, pełen nadziei i zabawny, i zawiera kilka niezapomnianych scen dramatycznych. Pomykała daje niesamowity występ w roli Miry. Jest obecna niemal w każdej scenie i autentycznie żyje tą postacią na ekranie, oddychając nią i płynnie oddając jej

wewnętrzne zmagania. Poboczne postacie, które Mira spotyka w swojej podróży do siebie, są naprawdę niezapomniane i celebrują różnorodność ludzi na naszej planecie. Zainspirowany prawdziwą historią, jest to złożony portret postaci opowiedziany z wyjątkowym kinowym realizmem.”<sup>101</sup>

Kolejne recenzje również skupiały się na postaci głównej bohaterki i jej nadrzędnym charakterze w opowiadaniu, a także zwracały uwagę na to, że reprezentuje ona grupę, które podobnie jak w życiu, tak i w kinie nie jest w ogóle podmiotowo traktowana. „Opowiadając jej (Miry) historię Jadowska kreśli portret kobiety, która sens życia znajduje w pomaganiu i usługiwaniu innym. Jest jedną z wielu. Tych, które na co dzień są niewidzialne. Dawno przestały być już obiektem uwielbienia, ich życie seksualne jest zamkniętym rozdziałem, a patriarchalne wzorce każą im odgrywać rolę opiekunek i strażniczek domowego ogniska. Filmowa Mira potrafi walczyć o innych, ale nie o siebie. Pograżona w depresji coraz bardziej zapada się we własnych lękach i samotności.”<sup>102</sup>

O jeszcze bardziej szczegółowy opis grupy wiekowej kobiet i tego jak funkcjonują w polskim społeczeństwie pokusiła się recenzentka „Vogue” Adriana Prodeus. „Jak to się dzieje, że jesteśmy widoczni, choć nas nie ma, albo niewidzialni, mimo że jesteśmy? (...) Taka jest Mirka – bohaterka *Kobiety na dachu*, która dobrowolnie staje się niewidoczna. Najwyraźniej ta taktyka dużo mniej ją kosztuje niż zaznaczanie swojej obecności. W końcu polskie społeczeństwo tego oczekuje od kobiet w pewnym wieku, by przestały mieć osobowość, najchętniej prawną również (przyznaje im się co najwyżej rentę). Mają się stać dobrymi babciami, opiekunkami starych rodziców, męża – przedłużyć przynależne im funkcje macierzyńskie niemalże w nieskończoność. Żeby taka kobieta była autorytetem, nie pyta się ją o wybór życiowej drogi, ale prosi o przepis na pierogi, instrukcję prasowania koszul, mapę miejsc, gdzie zbiera grzyby, albo ewentualnie sekret smacznej nalewki. W prezencie na imieniny takiej pani (bo od pewnego wieku nie wypada obchodzić urodzin) daje się obrus, czajnik, kaptcie albo chusteczkę haftowaną. Wiadomo, że obdarowana nie lubi ekstrawagancji

---

<sup>101</sup> <https://tribecafilm.com/films/woman-on-the-roof-2022> “Director **Anna Jadowska** has crafted an exquisite film that manages to be equally devastating, personal, hopeful and entertaining and includes several unforgettable dramatic scenes. Pomykala gives a tour de force performance as Mira, she is in nearly every scene and authentically lives and breathes this character onscreen and captures this character's inner struggles seamlessly. The side characters Mira encounters on her journey of self, are all truly memorable and celebrate the variety of humans on our planet. Inspired by a true story, this is a complex character portrayal told with outstanding cinematic realism”. (data dostępu: 01.03.24)

<sup>102</sup> *Kobieta na dachu*, reż. Anna Jadowska, <https://culture.pl/pl/dzielo/kobieta-na-dachu-rez-anna-jadowska> (data dostępu: 13.12.23).

– jeśli wyrwie się z rutyny, to pojedzie co najwyżej do sanatorium, a poza tym chętnie zrobi wszystko, o co poprosi ją rodzina. Bezpłatnie, bez ograniczeń czasowych i z uśmiechem.”<sup>103</sup>

Opisując postać Mirki i określając jej przynależność wiekową, dziennikarze bardzo często posługiwali się eufemistycznymi określeniami, starając się być delikatnymi i niedosłownymi, odwoływali się do formalnego, urzędowego języka. Pojawiają się w recenzjach określenia bardzo rozbudowane i opisowe: „bohaterka w wieku urzędowo uznanym za emerytalny” lub „kobieta z długim doświadczeniem zawodowym”. Bardzo często występuje również poetyckie określenie kobieta niewidzialna lub przezroczysta, które nie jest nacechowane emocjonalnie a określa postać przez pryzmat tego, jak widzą ją inni. Nie jest dostrzegana, nie jest w kręgu niczyjego zainteresowania, dlatego staje się niewidzialna i nieistotna, nie istnieje sama z siebie, ale potrzebuje oka patrzącego, które sprawi, że zaczyna istnieć.

W recenzjach pojawiają się również wyrażenia, które pozornie mają elegancki kontekst, ale noszą też w sobie cechy przemilczenia i pryncypialności, należy do nich: starsza pani lub kobieta w pewnym wieku. Zwykle stosuje się werbalną woalkę, która zasłania istotę zjawiska. W jednej z recenzji autor przywołuje fragment wiersza Adama Zagajewskiego o kobiecie, która stoi w oknie i jest „smutna, zmęczona i brzydka”. Wszystkie te epitety przywołują obraz postaci nieinteresującej i niedającej się polubić, kogoś kto sam z siebie nie może się stać podmiotem opowiadania.

Te zmagania z określeniem wieku i znikomość słów, które bez pejoratywnego nacechowania nazwałyby okres życia Miry, świadczy o tym, że w języku polskim brakuje precyzyjnych wyrażeń określających starość kobiet, co odzwierciedla to w jaki sposób są one postrzegane w naszym społeczeństwie i jakie miejsce zajmują w kulturze i życiu publicznym.

W wielu recenzjach wracał również temat kontrowersyjnej nagości głównej bohaterki. W recenzji dla Onetu Karol Barzowski pisze: „Pomykała nie bała się być w tym filmie brzydka — jej worki pod oczami czy zmarszczki są wręcz fetyszyzowane przez kamerę. W kilku scenach aktorka pokazuje się też zupełnie nago, bez retuszu czy filtrów.”<sup>104</sup> Zaskakujące wydaje się, że normą stało się upiększanie wyglądu fizycznego aktorów, a czymś niezwykłym, aktem odwagi wręcz, pokazanie się bez retuszu.

W wywiadach z Dorotą Pomykałą sprawa nagości pojawiała się zazwyczaj w jednym z pierwszych pytań: „W *Kobiecie na dachu* też zdecydowaliście się pokazać ciało dojrzałej

---

<sup>103</sup> A. Prodeus, *Demontaż atrakcji – Kobieta na dachu*, „Vogue”, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-kobieta-na-dachu-z-dorota-pomykala-nagrodzona-na-festiwalach-tribeca-i-w-gdyni> (data dostępu: 31.12.23).

<sup>104</sup> K. Barzowski, *Kobieta na dachu - dramat po cichu (recenzja)*, onet/film, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/kobieta-na-dachu-ugotowala-obiad-i-napadla-na-bank-recenzja-filmu/0epm0js>, (data dostępu: 09.12.23).

kobiety. - Tak, nagość Mirki robi duże wrażenie, jak podejrzewam. Reżyserka zapytała mnie wcześniej, czy takie sceny będą dla mnie problematyczne, ale tu każdy kadr ma sens. Nie ma tu zbędnych elementów. Gdybym miała wejść do pokoju, bez sensu rozebrać się i wyskoczyć z okna, to bym się nie zgodziła. Nagość w tym filmie ma ogromne znaczenie.”<sup>105</sup>

Dziennikarze rozmawiający z Dorotą Pomykałą podkreślali również, że jest nagie sceny były wielkim aktem odwagi: „A scena rozbierana? Nagość dojrzałej aktorki została uznana w wielu recenzjach za akt odwagi. Pani też tak uważa? - Wie pan... Jest rozbieranie potrzebne i jest rozbieranie niepotrzebne. W *Kobiecie na dachu* Mira jest na skraju załamania psychicznego i akt zbliżenia z mężem w łóżku jest naturalny dla ich małżeństwa, dla ratunku przed skokiem z okna, który niechybnie nastąpił. Ania Jadowska zapytała mnie, czy nie będę miała z tym kłopotu, bo tak wyobraża sobie bohaterkę. Odpowiedziałam, że w porządku, że rozumiem, że tak. W Nowym Jorku na spotkaniu z publicznością jakiś mężczyzna zgłosił się i powiedział: »Ale pani jest odważna. Ale pani jest odważna!«. Do dzisiaj nie wiem, co miał na myśli, ale podejrzewam, że słuszność mojego wieku i tę scenę właśnie.”<sup>106</sup>

Często rolę Mirki porównywano pod tym względem, do postaci emerytowanej nauczycielki, granej przez Emmę Thompson w filmie *Powodzenia, Leo Grande* (reż. Sophie Hyde, 2022). W ostatniej scenie tego filmu Emma Thompson staje zupełnie naga przed lustrem. Wpisuje się ona jednak w stereotypową kategorię starszej kobiety w kinie, jest szczupła, wysoka i proporcjonalnie zbudowana, nie prowokuje, nie wychodzi poza przyjęte normy.

Bardzo ciekawym aspektem recepcji filmu jest szereg artykułów w prasie brukowej i na portalach plotkarskich rozpoczynających się zwykle od tytułu *Polka wystąpiła nago w filmie*. Skupiają się one tylko na tym zagadnieniu, porównując obecny wygląd Doroty Pomykały, z tym, kiedy zaczynała swoją karierę. Jeden z tych tekstów ze „Świata seriali” nosi znaczący tytuł *Kiedyś zachwycala nagim ciałem dziś odwagą*, sam już tytuł wiele mówi o tym, jak zmienia się stosunek do kobiecej cielesności, kiedy zaczyna się ona starzeć i jak trudno wpisać się w obowiązujące standardy wyglądu fizycznego. „Choć Dorota Pomykała już dawno nie wygląda jak amantka, a jej ciało nie jest już tak bardzo apetyczne jak przed laty, wciąż nie wstydzi się nagości. »Jak już podjęłam się zadania, to się nie zastanawiam, ile wałeczków będzie widać« - żartowała w rozmowie z „Twoim Stylem”, opowiadając o nagiej scenie w *Kobiecie na*

---

<sup>105</sup> M. Drozdek, *Wstrząsający film, prawdziwa historia, zadłużyła się chwilówkami prawie rujnując sobie życie*, wp/film, <https://film.wp.pl/wstrzasajacy-film-prawdziwa-historia-zadluzyla-sie-chwilowkami-prawie-rujnujac-swoje-zycie-6842020387666464a>, (data dostępu: 11.12.23).

<sup>106</sup> W. Krajowski, *Dorota Pomykała: Lęk towarzyszył nam za każdym razem gdy tata opuszczał dom*, „Viva”, <https://viva.pl/ludzie/wywiady-vivy/dorota-pomykala-o-aktorstwie-i-rodzinnym-domu-lek-towarzysyl-nam-za-kazdym-razem-gdy-tata-opuszczal-dom-143331-r1/>, (data dostępu: 23.03.23).

*dachu*.”<sup>107</sup> Kiedy pierwszy raz przeczytałam ten artykuł, byłam mocno poruszona, w jak przedmiotowy sposób potraktowano aktorkę, w ocenie jej walorów, odwołując się wyłącznie do jej fizyczności. Stwierdzenie, że tylko wielka odwaga może spowodować, że kobieta po 60. pokaże się naga, jest bardzo dyskryminujące i utrwalające stereotypy.

Zarówno w Polsce jak i na świecie ukazały się recenzje na temat filmu, w których podkreślano, że film jest bardzo smutny i depresyjny, a przede wszystkim zostawia widza bez żadnej nadziei. „Pomysł Anny Jadowskiej polega na sfilmowaniu tego ponurego ciała. To ciało proletariackie i jego akt działania. Tyle że wykorzystując ten wyjątkowy pretekst do inscenizacji twardych, płaskich przestrzeni, jakby obowiązkowym krokiem było estetyzacja surowego życia, bardzo surowym blaskiem, film szybko staje się sztywny, blady i monotony. Jedyna scena, która sprawiła, że chciało się zobaczyć coś więcej niż tylko ten monolit świadomy swojej grafiki, przedstawia Mirkę wykonującą zawód położnej, łącznie z porodem.”<sup>108</sup>

W polskich recenzjach negatywnych podkreślano mierzalne scenariuszowe i to, że film opowiada o czarno-białym świecie, w którym to mężczyźni są zawsze źli, a kobiety biedne. „Całość nie wypada jednak z siłą, do której przyzwyczała nas twórczyni. Ostateczny zwrot akcji co prawda uderza i kształtuje definicję uczciwości i poczucia wstydu, ale na tle bezbarwnej scenerii nie wybrzmiewa tak, jak powinien. Jadowska zostawia sporo poza kadrem, co normalnie byłoby ogromnym plusem, w myśl zasady *less is more* i dawania przestrzeni do namysłu widzowi. Tutaj jednak powoduje to nieuzasadnione braki, jak chociażby w kwestii pobytu Miry w szpitalu psychiatrycznym (...) Sama sytuacja głównej bohaterki, jej relacje z mężem i dorosłym synem są bardzo enigmatyczne i naskórkowe. Kluczowe dla narracji stosunki z siostrą zostały zaledwie liźnięte, uznane za środek do celu, a nie cel sam w sobie. Przez to dostajemy mocno papierową konstrukcję rodziny, która w dość banalny sposób puentuje poważną bolączkę naszych czasów: to, że z czasem ludzie przestają ze sobą rozmawiać, dotykać się czy po prostu o siebie dbać.”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> D. Pomykała, *Kiedys zachwycala nagim ciałem dziś odwaga*, „Świat Seriali”, 03.01.23, <https://swiatseriali.interia.pl/plotki/news-dorota-pomykala-kiedys-zachwycala-nagim-ciałem-dzis-odwaga,nId,6511773> (data dostępu: 07.02.24).

<sup>108</sup> C. Nevers, *Une femme sur le toit, d'Anna Jadowska, l'arme aux yeux*, „Liberation”, 18.10.2023, [https://www.liberation.fr/culture/cinema/une-femme-sur-le-toit-danna-jadowska-larme-aux-yeux-20231018\\_4EBRDJSGEZEARAJWEERL4QWIBA/](https://www.liberation.fr/culture/cinema/une-femme-sur-le-toit-danna-jadowska-larme-aux-yeux-20231018_4EBRDJSGEZEARAJWEERL4QWIBA/), (data dostępu: 23.03.23).

L'idée d'Anna Jadowska est de filmer ce corps morose. Ce corps prolétaire et son numéro d'actrice. Sauf qu'en prenant ce prétexte unique à sa mise en scène d'aplats durs, comme si le passage obligé était d'ainsi esthétiser la vie rude, d'une leur bien crue, le film s'ankylose vite, blafard et monocorde. La seule scène qui donnait envie d'en voir plus que ce monolithe conscient de son graphisme, montre Mirka exerçant son métier de sage-femme, accouchement compris. Enfin un peu de parole, de geste souverain et de changement d'expression, d'oubli de jouer excellemment la rudesse avachie.

<sup>109</sup> A. Pilacińska, *Kobieta z przeszłością, recenzja filmu „Kobieta na dachu”* Gdynia 2022, Pełna Sala, <https://pelnasala.pl/kobieta-na-dachu/>, (data dostępu: 14.09.23)

Dla mnie również jest bardzo trudne pokazanie po raz pierwszy filmu głównej aktorce, podobnie było w przypadku *Dzikich róż*. Mam poczucie, że ktoś mi zaufał, włożył w pracę mnóstwo energii i efekt końcowy może go rozczarować. Dorota nie widziała żadnej z układek, na planie też nie oglądała materiałów, jej pierwsze wrażenia po obejrzeniu filmu były dla mnie bardzo istotne. Dorota Pomykała wspomina: „Pierwszy raz zobaczyłam film na zamkniętej projekcji jeszcze przed wyjazdem do Nowego Yorku. Nie jestem w stanie się skupić, kiedy oglądam film, w którym występuję razem z publicznością. Byłam w szoku po projekcji, sama byłam sobą zadziwiona, ja teoretycznie nic nie gram, a jestem w stanie odczuć emocjonalnie, to co się dzieje na ekranie. Myślę, że stało się tak dzięki, temu, że umówiłyście się, że cały czas filmujecie moją twarz, dało to szansę zobaczenia tego wszystkiego, co się w człowieku dzieje. Premiera filmu była w Stanach, miałam wtedy poczucie, że film się bardzo podoba, podchodziły kobiety były zachwycone, miały łzy w oczach. Ale tak prawdę mówiąc, nie mogłam się doczekać, jak Polacy ten film przyjmą i czy oni tę moją Mirę tak pokochają jak ja ją kocham. Przyjechałam na Festiwal w Gdyni z Danii, gdzie kręciłam serial. Jak już mieliśmy premierę prasową, pytania dziennikarzy, ich akceptacja – ja już wtedy czułam, że oni w pełni czytają, to co się w tym filmie dzieje. W trakcie projekcji dla publiczności, weszłam na salę, akurat na scenę, jak wchodzę mężowi do łóżka, a on mówi: „Co cię Mirka popierdoliło, biegasz po mieszkaniu naga...” i ludzie się zaczęli głośno śmiać. Miałam wrażenie, że doskonale reagują na to, co się dzieje na ekranie.”<sup>110</sup>

### **Badania widowni *Kobieta na dachu* wykonane na zlecenie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej**

*Kobieta na dachu* weszła do kin w Polsce 9 grudnia 2023 roku. Film dystrybuowała firma Kino Świat. Podczas projekcji w Warszawie i Trójmieście Polski Instytut Sztuki Filmowej zlecił wykonanie badania widowni. Polegało ona na wypełnieniu ankiety po projekcji filmu. W badaniu wzięło udział ponad 200 osób, najczęściej kobiety między czterdziestym, a pięćdziesiątym rokiem życia, z wyższym wykształceniem i pochodzące z klasy średniej.

Ponad połowa ankietowanych uznała film za „emocjonujący i poruszający, doceniono też grę aktorską Doroty Pomykały. Negatywne opinie pojawiały się rzadko i dotyczyły »trudnego charakteru« filmu.”<sup>111</sup> Widzowie zwracali uwagę na to, że film jest przejmujący: „Co cię nie zabije, to cię wzmocni. Pokazuje problem wykluczenia starszych kobiet, tylko pani Pomykała

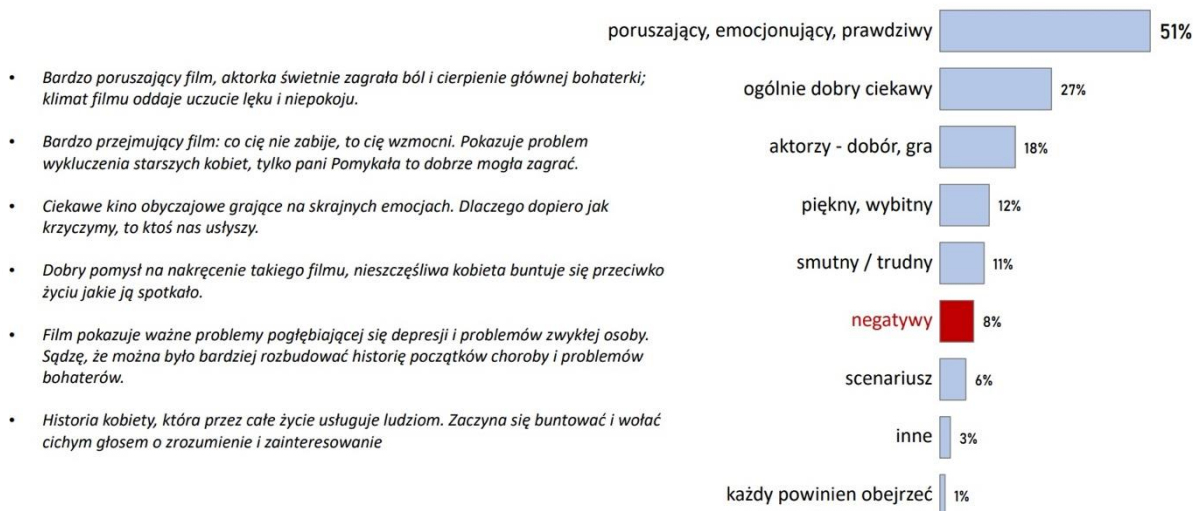
---

<sup>110</sup> Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.

<sup>111</sup> *Badanie widowni – „Kobieta na dachu”*, [https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/03/Kobieta-na-dachu\\_-publikacja-.pdf](https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/03/Kobieta-na-dachu_-publikacja-.pdf), (data dostępu: 04.05.23).

mogła to dobrze zagrać. W wypowiedziach widzów podkreślano też opiekuńczy charakter Miry: „Historia kobiety, która przez całe życie służy ludziom. Zaczyna się buntować i wołać cichym głosem o zrozumienie i zainteresowanie.”

Spontaniczny odbiór *Kobiety na dachu* jest znakomity i dość spektakularny – ponad połowa widzów uznała film za emocjonujący i poruszający, doceniono też grę aktorską Doroty Pomykały. Negatywne opinie pojawiały się rzadko i dotyczyły „trudnego charakteru” filmu.



Badanie pokazało również, że *Kobieta na dachu* uzyskała ogólną ocenę dobrą w porównaniu do filmów do tej pory objętych tym badaniem. PISF rozpoczął tego typu ankietyzację odbioru polskich filmów w 2019 roku. *Kobieta na dachu* uzyskała 75% na 100%, co oznacza film wybitny, znakomity. Średnia ocena ankietowanych dotychczas filmów kształtowała się około 59%.

## Szczegółowa ocena racjonalna filmu *Kobieta na dachu*

Pod względem ogólnej oceny *Kobieta na dachu*, to jeden z kilku najlepiej ocenionych do tej pory filmów. Oceny szczegółowe są bardzo wysokie – zaś wybitnym elementem filmu jest gra aktorska głównej bohaterki.



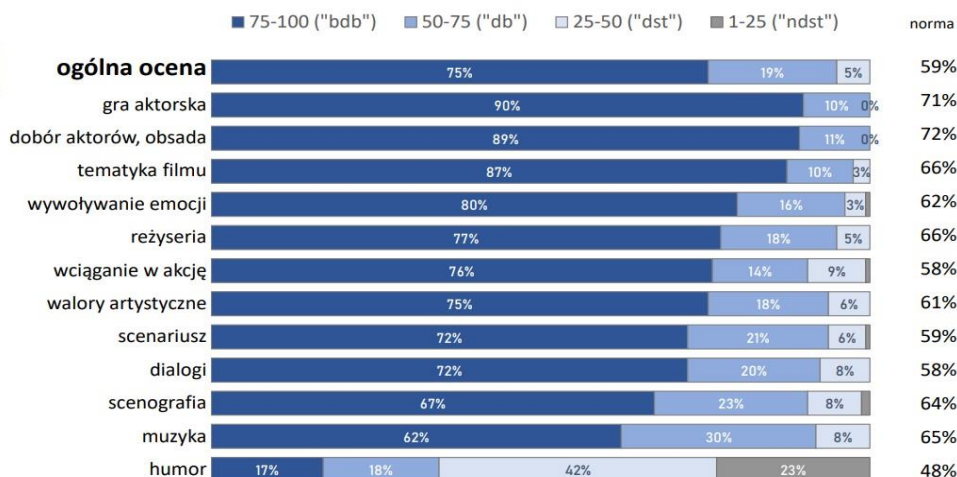
A2. Jak ogólnie oceniasz ten film? A3. A jak oceniasz poszczególne aspekty tego filmu?

▲▼ Różnica istotna statystycznie vs Norma

Podstawa N=200

W szczegółowej ocenie racjonalnej, gdzie wyróżnione są poszczególne elementy budowy filmu największe uznanie zyskała gra aktorska – 90% i obsada aktorka 89%. Najmniej punktów procentowych widzowie przypisali humorowi w filmie – tylko 17% uznało go za bardzo dobry, 18% za dobry, a 42% widzów za dostateczny.

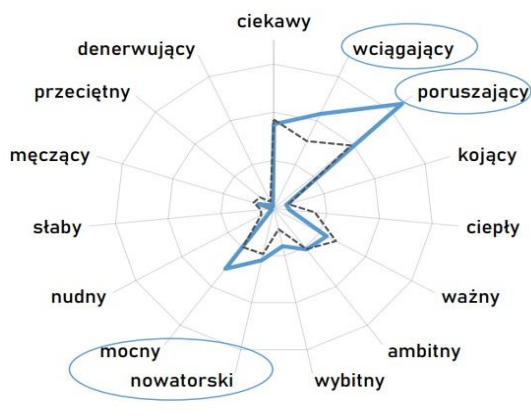
## Szczegółowa ocena racjonalna filmu *Kobieta na dachu*



Dobrze wypadła również ocena emocjonalna filmu. Ankieta jest tak sformułowana, że widzowie wybierają spośród przedstawionych im określeń, te które najbardziej trafnie charakteryzują film. *Kobietę na dachu* najczęściej opisywano przymiotnikami: poruszający, mocny, nowatorski.

## Ocena emocjonalna filmu *Kobieta na dachu*

Bardzo wyrazisty profil emocjonalny *Kobiety na dachu*. Film przede wszystkim uznano za poruszający, mocny i nowatorski.





W podsumowaniu badania zwrócono uwagę, że nawet widzowie negatywnie oceniający film, których było niewielu, podkreślali, że to film ważny i mocny.

### Podsumowanie oceny filmu *Kobieta na dachu*

- *Kobieta na dachu* – egzystencjalny dramat prezentujący historię Miry Napieralskiej, to produkcja odebrana przez widzów jako film pod wieloma względami wybitny. Reakcja widzów jest entuzjastyczna, a samej produkcji trudno cokolwiek zarzucić.
- Najmocniejsza strona filmu, to dobór aktorów oraz ich gra – zwłaszcza głównej bohaterki produkcji: Doroty Pomykały. Subtelne a jednocześnie mistrzowskie aktorstwo zostało docenione przez odbiorców, którzy zgodnie ocenili je jako wybitne. Jednak również pozostałe elementy odbioru filmu odróżniają się *in plus* na tle dotychczas zbadanych produkcji.
- Na poziomie emocjonalnym, profil *Kobiety na dachu* jest wyznaczany przez takie charakterystyki, jak „poruszający”, „ambitny” i „nowatorski”. Co ważne i ciekawe, nawet wśród widzów, którzy zareagowali na film mniej pozytywnie (nielicznych) widoczne jest uznanie, że to ważny i mocny film.
- Źródłem informacji na temat filmu były rekomendacje znajomych oraz opinie / recenzje internetowe. Również badani widzowie zamierzają rekomendować film swoim przyjaciółom i znajomym.
- Widzowie *Kobiety na dachu*, to przede wszystkim dobrze wykształcone kobiety w wieku 40-50 lat.

#### 3.2.8. Wyniki ankiety „Figura starej kobiety w kinie polskim”

Na potrzeby tej pracy i poszerzenia własnej wiedzy na temat odbioru głównej bohaterki mojego filmu przygotowałam również ankietę, która przede wszystkim pozwoliłaby precyzyjniej określić, w jaki sposób widzowie postrzegają postać Miry i jak angażują się w opowiadaną historię. W ankiecie wzięło udział 32 osoby, w większości kobiety – 23 i 9 mężczyzn. Ankietowani byli w głównie pomiędzy czterdziestym drugim a pięćdziesiątym rokiem życia – 20 osób, zdecydowana większość - 30 osób zamieszkuje w miejscowości powyżej 100 tysięcy mieszkańców. Wykształcenie wyższe ma 29 ankietowanych<sup>112</sup>. Ankieta miała otwarte pytania i nie sugerowała żadnych odpowiedzi. Układając listę pytań, starałam się sprawdzić w jaki sposób przebieg emocjonalny bohaterki jest czytany przez widzów i na ile moje założenia są odbierane i zrozumiałe. Istotne było dla mnie również w jaki sposób opowiadana historia

---

<sup>112</sup> Oczywiście zdaję sobie sprawę, że tak przygotowana ankieta przeprowadzona w tak skromnej i tak dobranej grupie widzów nie ma charakteru reprezentatywnego. Jej cel był zdecydowanie skromniejszy.

rezonuje z rzeczywistością. Stąd na przykład pytanie „Czy w swoim prywatnym życiu znasz kobiety podobne do głównej bohaterki?”

### **1. Jakie uczucia towarzyszyły ci podczas oglądania filmu?**

Wśród respondentów ankiety dominującymi uczuciami, jakie wskazywali widzowie podczas oglądania filmu, były **smutek** (14 osób) i **współczucie** (11 osób). Wśród innych powtarzających się emocji były również złość, żal przy jednoczesnym wzruszeniu i empatii wobec głównej bohaterki.

nadzieja	niepokój	współczucie	złość	żał	smutek	gniew	samotność	szczęście	ciekawość	wstyd	frustracja	solidarność	wzruszenie
2	2	11	6	5	14	2	2	2	3	2	1	2	7

Inne określenia, które pojawiały się w opisie uczuć towarzyszącym oglądaniu filmu to: ekscytacja, frustracja, oczyszczenie, podenerwowanie, stres, troska. Ankietowani deklarowali silną empatię wobec głównej bohaterki, identyfikację z jej losem i zaangażowanie w historię, podkreślali również, że oglądając film kibicowali postaci w niezauważalnej walce z codziennością. „Bardzo jej kibicowałem, aby znalazła sposób na uwolnienie się z kulturowego i emocjonalnego uwikłania, w którym się znalazła.” (*mężczyzna, 52-61 lat, miasto, żonaty, wykształcenie wyższe*)

Widzowie podkreślali również, że ważnymi emocjami, jakie towarzyszyły im podczas projekcji były ciekawość, bezradność i nadzieja. Jeden z ankietowanych zwrócił uwagę, że jego emocje związane z projekcją filmu, zmieniały się w trakcie oglądania: „Od żalu, gniewu i niezgody po pewien rodzaj inspirującej satysfakcji” (*mężczyzna, 42-51 lat, miasto, kawaler, wyższe*). Towarzyszyły im skrajne uczucia od radości, szczęścia, rozbawienia po bezsilność, frustrację, strach i samotność. „Smutek a zarazem radość, że w kinie znalazło się miejsce na kobietę jakich wiele” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, mężatka, wyższe*). „Bardzo optymistyczne, pomimo że historia była smutna i wzruszająca (*kobieta, 42-51 lat, wieś, mężatka, wyższe*).

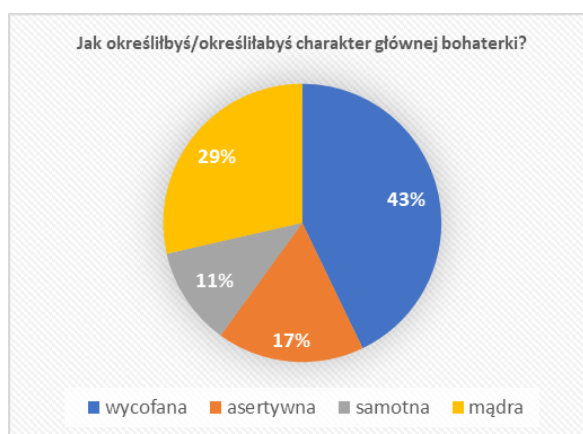
Co ciekawe, w opinii jednej z widzek pojawia się określenie „wstyd i zażenowanie” świadczące o głębokiej identyfikacji.

W kilku ankietach zwrócono również uwagę na przeżycia estetyczne: „Przyjemność z estetycznego minimalizmu”, jeden z ankietowanych napisał po prostu „światło”.

## 2. Jak określiłbyś/określiłabyś charakter głównej bohaterki?

Poddana, uległa, bezzadna, wycofana, cicha, zachowawcza	Asertywna, zdeteterminowana, odważna, zaradna, uparta	Samotna	Łagodna, ciepła, dobra, empatyczna, wrażliwa, introwertyczna, wierna, mądra
15	6	4	10

Większość ankietowanych 43% określiło główną bohaterkę jako: poddaną, uległą, bezzadną, wycofaną, cichą i zachowawczą, natomiast 29% uważa ją za łagodną, ciepłą, dobrą, empatyczną, wrażliwą, wierną i mądrą. Dla 17% Mirka jest postacią asertywną, zdeteterminowaną, odważną, zaradną i upartą. Dla 11% to osoba bardzo samotna.



Co ciekawe, to kobiety uznały główną bohaterkę za słabą, natomiast mężczyźni postrzegają ją jako „zadziorną, odważną, zdesperowaną dojrzałą kobietę, która przestaje zwracać uwagę jak będzie odbierana przez najbliższych” lub zaradną, ale w patologiczny sposób, nie umiejącą prosić o pomoc najbliższych. „Delikatna, piękna, subtelna osobowość. Trochę naiwna. Słamszona i niszczone przez patologiczne relacje rodzinne i kulturowe.” (*mężczyzna, 52-61 lat, miasto, żonaty, wykształcenie wyższe*)

Wielu ankietowanych zwróciło uwagę na zmiany zachodzące w osobowości bohaterki. W jednej z nich pojawia się określenie „charakter w metamorfozie”. Kolejna osoba dostrzegła procesy zachodzące w charakterze postaci: „Na początku pogodzona z położeniem i uległa, na końcu pogodzona ze swoimi potrzebami i asertywna.” (*mężczyzna, 42-51 lat, miasto, kawaler, wykształcenie wyższe*) Jedna z osób w opisie charakteru Mirki skupiła się na jej osobowości po przemianie: „Zadziorna, odważna, zdesperowana kobieta, która przestaje zwracać uwagę jak

będzie odbierana przez najbliższych.” (*mężczyzna, 42-51 lat, miasto, żonaty, wykształcenie wyższe*)

#### **4. Jak określilibyś/określiłabyś największy problem bohaterki?**

Stara kobieta, wiek	Wstyd i brak wsparcia ze strony bliskich, osamotnienie	Brak stawiania granic, brak asertywności	Brak środków do życia, dług	Brak motywacji	Depresja
5	5	9	3	4	4

Ankietowani podkreślali, że brak asertywności i zaniedbanie własnych potrzeb, to największy problem bohaterki filmu. Zbyt duża uległość i brak dbałości o własne granice, spowodowały trudność w realizacji swoich prawdziwych potrzeb życiowych. „Przez długą część swojego życia była bardzo uległa w stosunku do wszystkich, nie potrafiła zadbać o siebie.” (*kobieta, 52-61 lat, miasto, separacja, wyższe*) „Nieumiejętność walki o swoje, niewiedza, jak bardzo ważna jest ona sama...zbyt ni altruizm.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, panna, wyższe*)

Wstyd i brak wsparcia ze strony bliskich, osamotnienie były wskazywane z tą samą częstotliwością co wiek kobiety. Miał on znaczenie dla widzów, ale w mniejszym stopniu niż brak motywacji. W opiniach, w których pojawia się odniesienie do wieku postaci, jeden z ankietowanych opisując problem bohaterki, odnosi się do niego z jej perspektywy: „Nie chce być traktowana jak stara kobieta, emerytka, która jedną nogą jest w grobie.” (*mężczyzna, 42-51 lat, miasto, wyższe*)

W jednej z ankiet zwrócono również uwagę, że Mirka w swoim życiu odnosi się do silnego stereotypu Matki Polki, a jej największym problemem jest wynikającą z tego powodu „trauma transgenetyczna” (*kobieta, 32-41 lat, wyższe, panna, miasto*)

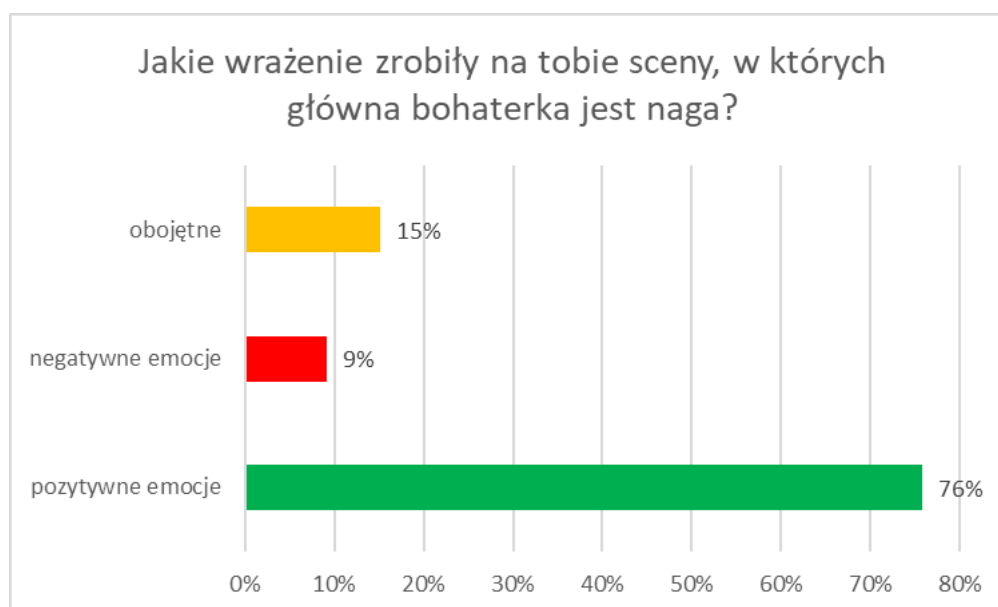
#### **5. Co było dla Ciebie najbardziej szokujące w zachowaniu bohaterki?**

napad na bank, desperacja	impulsywność, odwaga, determinacja	próba samobójcza	podporządkowanie się	nic
8	3	3	12	5

Brak woli walki z przeciwnościami losu i podporządkowanie się, branie odpowiedzialności za wszystko, co dzieje się w jej rodzinie tylko na siebie było najbardziej szokujące w zachowaniu bohaterki. Zdaniem ankietowanych jej bierność w wielu sytuacjach była uderzająca. To, że „tak trudno jest jej krzyczeć” (*kobieta, 32-41 lat, panna, miasto, wyższe*) i „chyba najbardziej uderzyła mnie ogromna bezradność i naiwność w stosunku do rzeczywistości.”

Akt desperacji, którym był napad na bank, to kolejne z działań bohaterki, które przez widzów zostało uznane za wychodzące poza normy: „Szokujące było jej szalone zachowanie, że z bardzo „poprawnej osoby” zaczęła robić szalone rzeczy” (*kobieta, 52-61, miasto, zamężna, wyższe*).

Jedna z ankietowanych zwróciła również uwagę na zależność bohaterki od męża i uznała to za najbardziej szokujące: „Podporządkowanie mężczyźnie, regułem świata zewnętrznego, które uwewnętrzniła”. (*kobieta, 52-61, miasto, zamężna, wyższe*). Dla kolejnej ankietowanej osoby nie było nic zaskakującego w zachowaniu Miry, miała poczucie silnego związku z bohaterką: „Właściwie nic (nie były dla mnie szokujące – A.J.). Empatyzowałam z nią od początku, więc podczas napadu na bank trzymałam za nią kciuki”.



## **6. Jakie wrażenie zrobiły na tobie sceny, w których główna bohaterka jest naga?**

Ponad 76% osób wypełniających ankietę oceniło bardzo pozytywnie sceny nagości w filmie. Często w opisach pojawiało się, że sceny te budziły podziw, szacunek, emanowały odwagą i naturalnością: „Są to kluczowe sceny dające obraz przerażającego odrzucenia swojej

cielesności na jakimś etapie życia i jednocześnie pokazanie przez nagość, że pomijanie w życiu bliskości może prowadzić do tragedii.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, zamężna, wyższe*)

„Czułam, że jest to prawdziwe, równocześnie chciałam ją ochronić, przykryć, zwłaszcza w scenie skoku z okna.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, zamężna, wyższe*)

„Odbierałam je, że bohaterka pragnie dotrzeć do swojego wnętrza - przygląda się sobie, jaką jest na prawdę.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, separacja, wyższe*)

„Piękne estetycznie i przemawiająca do mnie symbolika obnażania się, otwierania, łączności.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, panna, wyższe*)

Kilka osób zwróciło również uwagę na odwagę aktorki, która zdecydowała się zagrać w takich scenach.

Negatywnie sceny te zostały ocenione najczęściej przez osoby w przedziale wiekowym 42-51 lat, jedna z ankietowanych zaznaczyła, że „nie były one dla tej historii konieczne” (*kobieta, 42-51, wieś, zamężna, wyższe*).

## **7. Czy w swoim prywatnym życiu znasz kobiety podobne do głównej bohaterki? Na czym to podobieństwo polega?**

79% osób zna lub znało w swoim prywatnym życiu kobiety podobne do głównej bohaterki. Najwięcej osób podkreślało kwestie związane z pokoleniowością i uległością. Kilka osób ankietowanych odpowiadając na to pytanie, opisało swoje matki.

„Moja mama ma podobny problem; długi i nie może liczyć na wsparcie swojego męża. Boryka się z tym problemem właściwie sama - choć jej problem jest bardziej złożony, bo nie potrafi zarządzać finansami i wydaje niepotrzebnie wydaje pieniądze, zamiast spłacić dług.” (*mężczyzna, 42 - 51 lat, miasto, zamężny, wyższe*)

Kobiety w średnim wieku wskazywały na starsze od siebie pokolenie jako poświęcające się i oddane rodzinie.

„Przytakujące, znam kilka i każda przypomina z innego powodu: kilka wszystko robią pod męża, drugiej syn jest panem i władcą, jeszcze inna skomplikowała swoje życie codzienne i rodzinne pomagając siostrze, która u nich zamieszkała.” (*kobieta, 42-51, panna, miasto, wyższe*)

„Podobieństwo polega na podobnym postrzeganiu roli kobiety w rodzinie, gdzie bierze ona na swoje barki wszystkie trudy pomijając w tym siebie. To kobiety niewidzialne. Ulepione z codziennych schematów, zobowiązań. (*kobieta, 42-51. miasto, zamężna, wyższe*)

„Znam takie kobiety. Są zdominowane przez innych, są uległe, niekonfliktowe. Często są wykorzystywane przez otoczenie, nie szanowane.” (*kobieta, 42-51, miasto, panna, wyższe*)

„Mam wrażenie, że pokolenia kobiet starszych ode mnie mają wdrukowaną rolę samarytanki, poświęcającej się dla innych. Części udało się z tego wyzwolić, ale jakieś złogi przeważnie pozostają.” (*kobieta, 42-51, miasto, zamężna, wyższe*)

„Podobieństwo polega na uwikłaniu w schematy. Ukrywaniu samotności. Wstydzie” (*kobieta, 52 - 61 lat, zamężna, miasto, wyższe*)

Jedna z ankietowanych opisując typ kobiet podobnych do Mirki, nazwała je „współczesną wiedźmą, odkrywającą swoją moc”. (*kobieta, 32-41, miasto, panna, wyższe*)

Tylko kilku z ankietowanych przyznało, że nigdy nie spotkali nikogo takiego jak postać z filmu.

„Nie znam albo nie wiem o ich istnieniu.” (*mężczyzna, 42-51, miasto, zamężny, wyższe*)

## **8. Czy oglądając film identyfikowałaś/identyfikowałeś się z główną bohaterką? Na czym to podobieństwo polegało?**

64% ankietowanych identyfikowało się z główną bohaterką, w różnych sferach swojego życia. 36% osób nie identyfikowało się z postacią, ale część współodczuwała jej bunt lub chciała jej pomóc:

„Było to dla mnie trochę dziwne, bo to osoba w zupełnie innym położeniu niż ja, ale dowodzi uniwersalności tej historii. Może też o wynikać z faktu, że niedawno też postawiłem kilka istotnych granic swojemu otoczeniu, a rodzinie podziękowałem za współpracę.” (*mężczyzna, 42-51, miasto, kawaler, wyższe*)

„Oglądając film utożsamiałam się z główną bohaterką w momencie, gdy zdiagnozowano u niej depresję.” (*kobieta, 42-51, miasto, wyższe, panna*)

„Tak, potrafiłam się w nią wczuć. Podobieństwo polegało na poczuciu osamotnienia i stanach depresyjnych.” (*kobieta, 32-41, miasto, panna, wyższe*)

”Bardzo identyfikowałam się z bohaterką. Podobieństwo polegało na tym, że syn jest dla mnie najważniejszy i bliskie mi osoby, co powoduje, że zaniedbuję siebie.” (*kobieta, 52-61, miasto, separacja, wyższe*)

Osoby, które nie identyfikowały się z bohaterką wskazywały na, to że może to być sprawa różnic pokoleniowych. „Jeszcze nie, pewnie za 20 lat bardziej.” (*mężczyzna 42-51lat, miasto, zamężny, wyższe*)

## **9. Czy polecilibyś/polecilabyś film znajomym? Uzasadnij swą odpowiedź.**

Wszystkie osoby, które udzieliły odpowiedzi w ankiecie poleciłyby film znajomym:

„Tak. Polecam. Piękny film. Subtelny, delikatny. Znakomita rola Pomykały.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, rozwódka, wyższe*)

„Poleciałabym ten film pokoleniu naszych mam i babć, czyli 60+ żeby się przejrzały w lustrze, zobaczyły jak z boku wygląda kobieca forma patriarchy, który kobiety w sobie noszą i się na to godzą, a nawet wspierają. Poleciłabym także pokoleniu naszych dzieci, żeby nie popełniało tych samych błędów i żeby dbało o równość szans i wzajemnego traktowania z szacunkiem.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, zamężna, wyższe*)

„Tak, ponieważ *Kobieta na dachu* jest opowieścią o zaniechaniach, o schematach, które powielamy od pokoleń i które wprowadzają nas w pułapki bezmiar samotności na własne życzenie. Jest to również studium osoby w depresji, moim zdaniem najlepsze i najbardziej dojmujące jakie widziałam w kinie. To ujęcie człowieka w wymiarze dnia powszedniego, który jest zupełnie gdzieś poza sobą, ale wyznacza sobie z wdrukowanego obowiązku kolejne czynności nie wyrażając przy tym żadnej emocji. Annie Jadowskiej udało się pokazać, że depresja może być niewidzialną dla bliskich towarzyszką nadchodzącą drobnymi krokami dramatu. (*kobieta, 42-51 lat, miasto, zamężna, wyższe*)

„Tak. Bo jest "o czymś". Jest mądry, frapujący, zmuszający do dyskusji rozmów, niestety obawiam się, że raczej interesujący dla kobiet, a szkoda.” (*kobieta, 42-51, miasto, rozwódka, wyższe*)

Kilku ankietowanych zwróciło uwagę, że nie poleciliby filmu wszystkim swoim znajomym, gdyż dla niektórych może być on zbyt przygnębiający.

„Tak, ale nie każdemu. Film jest pięknie, szczerze i prawdziwie opowiedziany. Dla jednych będzie to szokujące doznanie, dla innych chyba przytłaczające. Ale wiem, że niektórzy odbiorą go bardzo pozytywnie.” (*kobieta, 42-51 lat, wieś, zamężna, wyższe*)

„Tak. Ale myślę, że nie wszystkim znajomym. Myślę, że dla części widzów film i jego tematyka, byłaby zbyt nużąca i obciążająca. Poleciłabym film znajomym, o których wiem, że są wrażliwi i cierpliwi i chcą zobaczyć człowieka nawet w starszej kobiecie. Tym, którzy też jakoś żyją z podobnym poczuciem znikania i zanikania. Tym, którzy doceniają drobne obserwacje życiowe, ale też dobrą konstrukcję dramaturgiczną, która wg mnie jest w tym filmie w punkt.” (*kobieta, 42-51 lat, miasto, panna, wyższe*)



### **Podsumowanie ankiety**

Zarówno z badań przeprowadzonych przez PISF, jak i mojej ankiety wynika, że grupą, która najczęściej oglądała film są kobiety w wieku 41-52 lata, z wyższym wykształceniem, mieszkające w dużych miastach.

Widzom oglądającym film towarzyszyła duża paleta emocji, od podstawowych takich jak smutek czy niepokój, po te bardziej złożone: bezsilność i współczucie. W odbiorze filmu mieszały się też emocje na pozór antagonistyczne. Smutkowi towarzyszyła nadzieja, a niepokojowi troska. Kilku ankietowanych podkreślało, że emocje, które przeżywali w trakcie projekcji były skrajne.

Na pytanie w ankiecie „Czy w swoim prywatnym życiu znasz kobiety podobne do głównej bohaterki? Na czym to podobieństwo polega?” zdecydowana większość ankietowanych odpowiadała, że spotkała się z tego rodzaju postaciami. Co oznacza, że rola jaką odgrywa filmowa bohaterka w rodzinie i społeczeństwie jest typowa dla naszego kręgu kulturowego i niemalże przez wszystkich jest znana. Od kobiet w pewnym wieku oczekuje się wypełnienia jedynie funkcji opiekuńczych, pozbawiając je cech indywidualnych.

Większość z ankietowanych również identyfikowała się z przeżyciami głównej bohaterki, co ciekawe, w grupie 9 mężczyzn, którzy brali udział w ankiecie pięciu przyznało, że identyfikuje się z postacią. Jeden z nich napisał: „Często czuję się tak słaby jak ona”. (*mężczyzna, 42-51, miasto, zamężny, wyższe*)

W badaniu przeprowadzonym przez PISF w ocenie emocjonalnej nie ma rozróżnienia na płcie, natomiast 73% badanych widzów po projekcji *Kobiety na dachu* stanowiły kobiety, a pozostałe 27% mężczyźni. Negatywnie oceniło film 8% widzów, co świadczyłoby o tym, że w grupie mężczyzn oglądających film znaleźli się tacy, którym film się podobał.

## ZAKOŃCZENIE

Czy powstałe w ostatnich latach filmy z bohaterkami w starszym wieku będą początkiem ogólnej tendencji, która spowoduje, że filmowe postacie będą reprezentować ludzką różnorodność, a nie ograniczać się do atrakcyjnych komercyjnie grup społecznych? Moim zdaniem jesteśmy świadkami zmian w tej materii, trudno tylko przewidzieć czy ten proces się utrzyma i jakie będą jego efekty.

Z jednej strony zainteresowanie nienormatywnymi bohaterami i bohaterkami wynika z przyczyn pragmatycznych i wiąże się z poszerzaniem rynku filmowego, który zaczął dostrzegać komercyjne możliwości wśród innych grup społecznych. Z drugiej strony to, że filmy opowiadają o osobach wykluczonych czy pozornie nieatrakcyjnych wynika z ogólnej tendencji otwarcia się kultury na tego rodzaju narracje.

Już w latach sześćdziesiątych we europejskiej myśli filmowej pojawił się nurt feministyczny, który zwrócił uwagę na to, iż obraz kobiety w klasycznym kinie nie jest złożony i rzeczywisty a odnosi się do wytworzonego stereotypu. „(...) pojęcie kobiety jest wytworem kulturowej fikcji, określa ją przede wszystkim jako matkę, obiekt seksualny oraz w ujęciu Levi-Straussa, znak i przedmiot męskiej wymiany społecznej. Kobiecość (często z przymiotnikiem – wieczna – co wyłącza kobietę z historii) nie jest funkcją biologiczną konstytucji kobiety, lecz efektem męskiego wyobrażenia o jej <prawdziwej naturze>.”<sup>113</sup>

Według myśli feministycznej, która odnosi się do francuskiej teorii lewicowo-radykalnej sam język filmu jest podobnie jak język werbalny językiem męskim. W filmie, który posługuje się określoną technologią „(...) przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną - męską i bierną - żeńską. Mężczyzna jest tym, który patrzy, rzutując swe fantazje na postać kobiecą. Kobieta jest obiektem spojrzenia, ona przykuwa wzrok, ona podsyca i wyraża męskie pożądanie, funkcjonuje jako przedmiot seksualny. Jest nim zarówno dla mężczyzn partnerujących jej na ekranie, jak i dla widzów na sali”<sup>114</sup> W tym dualnym podziale nie ma miejsca dla bohaterek, które są pozbawione potencjału erotycznego. Istnieje jednak sposób by w języku filmowym zdegradować tę stereotypową zależność. „Aby wyzwolić kobiety z tych uwarunkowań trzeba zniszczyć przyjemność z eksploatacji mechanizmów podglądactwa, można to uczynić,

---

<sup>113</sup> A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010, s. 281.

<sup>114</sup> Tamże, s. 287.

uwalniając spojrzenie kamery, by mogła swobodnie panować nad żywiołem przestrzeni i czasu, a także uwalniając spojrzenie widza, by mógł zyskać nieodzowny dystans.”<sup>115</sup>

Feministyczna myśl filmowa opisuje zmieniające się współcześnie podejście do kobiecych bohaterek a także pokazuje jak filmowy język może budować tego typu postaci w pełnym, złożonym wymiarze. Jednocześnie opisując, kreuje również kinową rzeczywistość i wpływa na rozwój nowych filmowych narracji.

Jednak zdecydowanie większy wpływ na filmowy język mają podstawowe założenia świata, w którym żyjemy. Caroline Criado Perez w książce *Niewidzialne kobiety* pisze, że współczesna kultura jest adresowana głównie do białych mężczyzn po czterdziestce, którzy nie akceptują i nie identyfikują się z postaciami kobiecymi. „(...) kobiety potrafią do pewnego stopnia zaakceptować mężczyzn jako wzory osobowościowe, mężczyźni nie raczą robić tego samego dla kobiet. Kobiety kupują książki napisane przez mężczyzn i o mężczyznach, ale mężczyźni nie kupują książek napisanych przez kobiety i o kobietach.”<sup>116</sup>

W kinie ta dysproporcja jest silnie obecna nie tylko w odbiorze opowiadanych historii, ale przede wszystkim w doborze podmiotów, o których się opowiada. „Analiza filmów dostępnych bez ograniczeń wiekowych wyemitowanych w latach 1990-2005 ujawniła, że tylko 28% ról mówionych przypadło postaciom rodzaju żeńskiego – a co chyba jeszcze bardziej wymowne w kontekście postrzegania ludzi jako w domyśle mężczyzn, kobiety stanowiły tylko 17% osób w scenach zbiorowych. Mężczyźni nie tylko dostają więcej ról – spędzają też dwa razy więcej czasu na ekranie lub nawet trzykrotnie więcej, kiedy – jak w większości filmów – osoba płci męskiej jest głównym bohaterem. Tylko wówczas, gdy główny bohater jest płci żeńskiej, kobiety są pokazywane z prawie równą częstotliwością, co mężczyźni (a nie, jak można się spodziewać, w większości scen). Mężczyznom dostaje się też więcej kwestii dialogowych; ogólnie mówią dwa razy więcej niż kobiety, w filmach z męskimi bohaterami w roli głównej trzy razy więcej, a w filmach z dwojgiem głównych bohaterów - prawie dwa razy więcej. I znowu: w zaledwie garstce filmów, w których główną rolę grają kobiety, postacie męskie i żeńskie remisują w partiach dialogowych.”<sup>117</sup>

Obserwując te tendencje sędzę, że proces, który ma spowodować zmiany w doborze kinowych bohaterów będzie bardzo długi i żmudny, bo wymaga przede wszystkim zmian w funkcjonowaniu naszych społeczeństw. Nawet jeśli będą powstawać filmy z bohaterkami i

---

<sup>115</sup> Tamże, s. 288.

<sup>116</sup> C.C Perez, *Niewidzialne kobiety, jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020, s. 30.

<sup>117</sup> Tamże, s. 25.

bohaterami spoza głównego nurtu, istotne jest również bardzo by miały one swoje odbicie w krytyce filmowej i historii filmu. Jak widać na przykładzie polskiego kina, wiele filmów kobiet reżyserek, czy z postaciami kobiecymi w roli głównej zostało zapomnianych i nie wpisało się w obowiązującą narrację na temat polskich produkcji filmowych.

Mam nadzieję, że *Kobieta na dachu* i inne filmy z bohaterkami w trzeciej fazie życia, które powstały w tym okresie w Polsce sprawi, że każda kolejna produkcja dotycząca podobnych problemów, będzie mieć łatwiejszy start i spotka się z pozytywnym przyjęciem wśród widzów. To, co dla mnie było uderzające w odbiorze mojego filmu, to przede wszystkim fakt, że polska bohaterka postmenopauzalna była atrakcyjna dla publiczności za granicą, może nawet trochę bardziej niż w Polsce. W pewnym stopniu wynikało to ze swoistej egzotyki opowiadanej historii, ale również mam wrażenie, że jeśli chodzi o tolerancję i myślenie równościowe jesteśmy mocno spóźnieni w porównaniu z resztą świata. Oczywiście również w Polsce spotkało mnie i odtwórczynię głównej roli Dorotę Pomykałę mnóstwo ciepłego przyjęcia, autentycznych wzruszeń i deklaracji, że ludzie po obejrzeniu *Kobiety na dachu* czują, że muszą coś zmienić w swoim życiu, ale zawsze w takich chwilach wracało do mnie zdanie usłyszane na jednej z pierwszych, zamkniętych projekcji: „Ale o co chodzi tej starej babie?”.

## **Bibliografia**

- Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku*, przeł. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2018
- Bailey G., *Mitologia. Mity i legendy świata*, tłum. S. Środa, Warszawa 2009
- Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995
- Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, Warszawa 1985
- Brzezińska A. W., *Wiejska baba – rola i miejsce starszych kobiet w tradycyjnej kulturze polskiej wsi*, w: *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz i A. Łysiak, Wrocław 2005
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013
- Campbell R.J., *Psychiatric Dictionary*, Oxford University Press, 2009
- Deschner K., *Krzyż pański z kościołem*, przeł. Marek Zeller, Gdynia 1994
- Drwięga M., *W sprawie kontrowersji związanych z kompleksem Edypa*, „Psychiatria Polska”, tom XXXVI, nr 6
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994
- Estés C.P., *Biegająca z wilkami*, przeł. A. Cioch, Poznań 2015
- Franz M.L., *Baśń o uwolnieniu kobiecości*, przeł. S. Litwińska, Warszawa 2020
- E. Garncarek E., *Filmowy portret starszych kobiet*, Wydawnictwo MarMar, Łódź 2005
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H Krzeczowski, Warszawa 1974
- Hazen-Hammond S., *Spider Woman's Web*, New York 1999
- Helman A., J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010
- Hobot-Marcinek J., *Stara kobieta i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, Kraków 2012
- Jacey H., *Kobieta w roli głównej*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2015
- Jadowska A., Praca magisterska, Budowanie postaci kobiecej na przykładzie *Dzikich róż* w zbiorach Biblioteki PWSTViT pod sygn. D3641.
- Jadowska A., Treatment filmu *Kobieta na dachu*. Archiwum prywatne autorki.
- Jakubowska H., Raciniewska A., Rogowski Ł. *Patrząc na starość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001
- Kwiatkowska P., *Somatografia – ciało w obrazie filmowym* Wydawnictwo Ha Art., Kraków 2011
- Murdock M., *Podróż bohaterki*, przeł. E. Tołkaczew, Czeladź 2020

Modrak M., *Obraz kobiecej starości w literaturze i sztuce*, Poznań 2015  
Sears K., *Mitologia*, przeł. A. Hildebrandt, Warszawa 2022  
Perez C.C., *Niewidzialne kobiety, jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020  
Praca zbiorowa, *Aging Woman in Literature I visual culture*, Dublin 2017  
Ranke-Heinemann U., *Eunuchy idą do nieba*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1995  
Ranke-Heinemann U., *Eunuchy do rajów. Kościół katolicki a seksualizm*, Gdynia 1995  
Shinoda-Bolen J., *Bogini i archetypy dojrzałej kobiecości*, przeł. B. Pierga, Józefów 2016  
Sienko Ott J., *The Crone Archetype: Women reclaim their Authentic Self by Resonating their Crone Images*, Mineapolis 2011  
Strout E., *Olive Kitteridge*, przeł. E. Horodyńska, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017  
Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003  
Tes U., *Kino Johna Cassavetes*, Wydawnictwo Haart, Kraków 2003  
Qualls-Corbett N., *Święta prostytutka*, przeł. B. Samitowski, Warszawa 2021  
Warner M., *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1978  
Wejbert- Wąsiewicz E., *Bez retuszu czy po liftingu. Obrazy starości i aborcji w filmie*, Łódź 2017  
Weston J., *Reżyserowanie aktorów*, przeł. T. Szafranski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010  
Woodman M., E. Dickson, *Dancing in the flames, the dark goddess in the transformation of consciousness*, Canada 1996

### **Artykuły w czasopiśmie i stronach internetowych**

*An interview with Elisabeth Strout,*

[https://www.bookbrowse.com/author\\_interviews/full/index.cfm/author\\_number/312/elizabeth-strout](https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/312/elizabeth-strout), (data dostępu: 02.09.23)

Armata K., *Tomasz Wasilewski i „Głupcy” – to film o miłości nie o przemocy,*

<https://film.interia.pl/wywiady/news-tomasz-wasilewski-i-glupcy-to-film-o-milosci-nie-o-przemocy,nId,6213939> (data dostępu: 05.01.24)

Barzowski K., *Kobieta na dachu - dramat po cichu (recenzja)*, onet/film,

<https://kultura.onet.pl/film/recenzje/kobieta-na-dachu-ugotowala-obiad-i-napadla-na-bank-recenzja-filmu/0epm0js>, (data dostępu: 09.12.23)

Drozdek M., *Wstrząsający film, prawdziwa historia, zadłużyła się chwilówkami prawie rujnując sobie życie*, wp/film, <https://film.wp.pl/wstrzasajacy-film-prawdziwa-historia->

zadluzyla-sie-chwilowkami-prawie-rujnujac-swoje-zycie-6842020387666464a (data dostępu: 11.12.23).

Festiwal Camera Image, Rozmowa z Itą Zbroniec- Zajt, Laureatką konkursu polskiego, FilmTvKamera, 1/2023.

Helman A., *Mężczyźni, którzy się nigdy nie starzeją*, Miesięcznik „Kino”, 2019

Holland o „Pokocie”. *Janina Duszejko to postać walczącej mścicielki*, PAP, 4 marca 2017, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1024511,holland-pokot-janina-duszejko-wywiad.html> (data dostępu: 24.03.23)

*Kobiece podejście – wywiad z Agnieszką Holland i Olgą Tokarczuk na temat filmu „Pokot”*, 6.02.2017, <https://booklips.pl/wywiady/kobiece-podejscie-wywiad-z-agnieszka-holland-i-olga-tokarczuk-na-temat-filmu-pokot/> (data dostępu: 20.01.2023)

*Kobieta na dachu*, reż. Anna Jadowska, <https://culture.pl/pl/dzielo/kobieta-na-dachu-rez-anna-jadowska> (data dostępu: 13.12.23)

Krajowski W., K. Butowtt, *Dziś mam dość odwagi...*, „Wysokie Obcasy”, (data dostępu: 15.03.23) <https://www.filmweb.pl/film/Jezioro+Słone-2022-10019582> (data dostępu: 30.04.24).

Krajowski W., Dorota Pomykała: *Lęk towarzyszył nam za każdym razem gdy tata opuszczał dom*, „Viva”, <https://viva.pl/ludzie/wywiady-vivy/dorota-pomykala-o-aktorstwie-i-rodzinnym-domu-lek-towarzyszy-nam-za-kazdym-razem-gdy-tata-opuszczal-dom-143331-r1/> (data dostępu: 23.03.23).

Król W., *Życie na kredycie*, *Kino wokół nas*, *Kobieta na dachu*, *Chłodnym okiem – doradca prawny*, notowała A. Różdżyńska, „Miesięcznik Kino”, 12.2022

Nevers C., *Une femme sur le toit*, d’Anna Jadowska, *l’arme aux yeux*, „Liberation”, 18.10.2023, [https://www.liberation.fr/culture/cinema/une-femme-sur-le-toit-danna-jadowska-larme-aux-yeux-20231018\\_4EBRDJSGEZEARAJWEERL4QWIBA/](https://www.liberation.fr/culture/cinema/une-femme-sur-le-toit-danna-jadowska-larme-aux-yeux-20231018_4EBRDJSGEZEARAJWEERL4QWIBA/) (data dostępu: 23.03.23)

*Mówi John Cassavetes*, „Filmowy serwis prasowy” 1978, nr 22

Papantoniou M., *Who are you Ms. Chantal Akerman*, 05.06.23, <https://www.a-rabbitsfoot.com/editorial/film/who-are-you-ms-chantal-akerm>, (data dostępu: 15.05.24).

Pilacińska A., *Kobieta z przyszłością*, recenzja filmu „Kobieta na dachu” Gdynia 2022, Pełna Sala, <https://pelnasala.pl/kobieta-na-dachu/> (data dostępu: 14.09.23)

*Badanie widowni – „Kobieta na dachu”*, [https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/03/Kobieta-na-dachu\\_-publikacja-.pdf](https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/03/Kobieta-na-dachu_-publikacja-.pdf) (data dostępu: 04.05.23)

Pomykała D, *Kiedys zachwycała nagim ciałem dziś odwagą*, „Świat Seriali”, 03.01.23,  
<https://swiatseriali.interia.pl/plotki/news-dorota-pomykala-kiedys-zachwycała-nagim-ciałem-dzis-odwaga,nId,6511773> (data dostępu: 07.02.24)

*Pora umierać- aktorski popis Danuty Szaflarskiej*, <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-pora-umierac-aktorski-popis-danuty-szaflarskiej,nId,6355326> (data dostępu: 18.02.24)

Pospiszył K., *Eros w okowach lęku*, „Charaktery”, 4.11.2015,  
<https://charaktery.eu/arttykul/eros-w-okowach-leku> (data dostępu: 01.02.23)

Prodeus A., *Demontaż atrakcji – Kobieta na dachu*, „Vogue”,  
<https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-kobieta-na-dachu-z-dorota-pomykala-nagrodzona-na-festiwalach-tribeca-i-w-gdyni> (data dostępu: 31.12.23)

Sowa A. *Napadła na bank, bo nie miała na ratę* Agnieszka Sowa, „Polityka”, 08.03 2012,  
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1524683,1,napadla-na-bank-bo-nie-miala-na-rate.read>, (data dostępu: 02.09.22).

Spivey V. B., *The minimal presence of Simone Forti*  
<https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Simone+Forti&so=rel>, (data dostępu: 09.01.24)

Struther P. <https://tribecafilm.com/films/woman-on-the-roof-2022> (data dostępu: 01.03.24)

Szostak N., *Ma siwe włosy i dużo gada...*, wyborcza.pl, 15.02.2021  
<https://wyborcza.pl/7,75410,26787288,siwe-wlosy-wiek-i-duzo-gada-wyrok-moze-byc-tylko-jeden-wiedzma.html> (data dostępu: 24.03.23)

Włodek P., *Zestarzeć się w Hollywood*, „Ekran” 2021, nr 4

Wijaczka J., *Barbara Zdun nie była czarownicą*, 16.09.2021, wyborcza.pl,  
<https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,27567018,barbara-zdunk-nie-była-czarownica.html>  
(data dostępu: 24.03.23).

Wywiad z Dorotą Pomykałą na potrzeby pracy doktorskiej, archiwum prywatne autorki.

## Spis ilustracji

II.1.P. Thumann, Mojry, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Three\\_Fates\\_-\\_Paul\\_Thumann.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Fates_-_Paul_Thumann.jpg), (data dostępu: 23.04.2023)

II.2. Danuta Szaflarska w filmie *Pora umierać*, materiały prasowe, źródło: <https://www.ponapisach.pl/2022/06/danuta-szaflarska-pora-umierac-i-ostatnia-msza-w-kosciele-w-trzesaczu.html>, (data dostępu: 26.05.2024)



- II.3. Agnieszka Mandat w filmie *Pokot*, materiały prasowe, źródło: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/pokot-gwiazdorska-obsada-filmu-w-rezyserii-agnieszki-holland/zkgzhz7>, (data dostępu: 23.05.2024)
- II.4. Katarzyna Butowtt i Krzysztof Stelmaszyk w filmie *Jezioro Słone*, materiały prasowe, <https://pisf.pl/aktualnosci/premiera-kinowa-filmu-jezioro-slone/>, (data dostępu: 24.05.2024)
- II.5. Dorota Kolak w filmie *Głupcy*, materiały prasowe, źródło: <https://www.polskieradio.pl/10/482/artykul/3018588,premiery-filmowe-nic-i-glupcy>, (data dostępu: 24.05.2024)
- II.6. Katarzyna Figura w filmie *Chrzcziny*, materiały prasowe, <https://film.wp.pl/chrzcziny-polska-w-duzych-dawkach-miala-byc-komedia-wyszedl-dramat-6834614348061376a>, (data dostępu: 23.05.2024)
- II.6 Rinko Kawauchi, *Untitled*, źródło: <https://www.metroframe.com/blog/2014/03/new-pictures-9-rinko-kawauchi-illuminance-at-minneapolis-institute-of-arts/>, (data dostępu: 21.05.2024)
- II. 7. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki
- II.8. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki
- II.9. Zdjęcie z prac przygotowawczych do filmu, archiwum operatorki I. Zbroniec- Zajt
- II.10.i 11. Materiały promocyjne francuskiego dystrybutora filmu, archiwum autorki
- II.12 Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki
- II.13. Kadr z filmu *Kobieta na dachu*, archiwum autorki

## **Filmografia**

- Co się zdarzyło Baby Jane?*, (*What ever happened to Baby Jane?*), reż. R. Ardlich, USA, 1962
- Chce mi się wyć*, reż. J. Skalski, Polska, 1990
- Chrzcziny*, reż. J. Skoczeń, Polska, 2022
- Dziennik panny służącej* (*Journal d'une femme de chambre*), reż. B. Jacquat, Francja/Belgia, 2015
- Dzikie róże*, reż. A. Jadowska, Polska, 2017
- Głupcy*, reż. T. Wasilewski, Polska/Rumunia/Niemcy, 2022
- Jeanne Dielman, Bulwar handlowy, 1080 Bruksela*, reż. Ch. Akerman, Belgia/Francja, 1976
- Jezioro Słone*, reż. K. Rosłaniec, Polska/Szwecja, 2022
- Kiel* (*Kynodontas*), reż. Y. Lanthimos, Grecja, 2009
- Kobieta na dachu*, reż. A. Jadowska, Polska/Szwecja/Francja, 2022
- Ostatnia akcja*, reż. M. Rogalski, Polska, 2009

*Pokot*, reż. K. Adamik, A. Holland, Polska/Niemcy/Czechy/Słowacja, 2017  
*Pora umierać*, reż. D. Kędzierska, Polska, 2007  
*Powodzenia, Leo Grande (Good luck to you, Leo Grande)*, reż. S.Hyde, Wielka Brytania/USA  
2022  
*Sukienka*, reż. T. Łysiak, Polska, 2020  
*Szklany dom*, reż. M. Kopernik, Polska, 1989  
*Tulipany*, reż. J. Borcuch, Polska, 2004  
*Wielki szu*, reż. S. Chęciński, Polska, 1982  
*Wszystkie nasze strachy*, reż. Ł. Ronduda, Ł. Gutt, Polska, 2021  
*Zawrót głowy (Vertigo)*, reż. A. Hitchcock, USA, 1958  
*Zabicie świętego jelenia (The killing of a sacred deer)*, reż. Y. Lanthimos, Wielka  
Brytania/Irlandia, 2017  
*Żółty szalik*, reż. J. Morgenstern, Polska, 2000

**OPIS ORYGINALNEGO DOKONANIA ARTYSTYCZNEGO  
W POSTĘPOWANIU WS. NADANIA STOPNIA DOKTORA**

**Rodzaj dokonania artystycznego\***

*\*wskazać rodzaj dokonania - przykładowo: reżyseria filmu, montaż filmu, scenariusz do filmu, zdjęcia do filmu, rola aktorska, produkcja filmowa, wystawa fotograficzna albo inne*

**reżyseria filmu**

**Data i miejsce premiery spektaklu lub rok produkcji filmu**

**Premiera 11. czerwca 2022, Tribeca Film Festival, Nowy Jork, rok produkcji filmu- 2022**

**Tytuł dokonania artystycznego w języku polskim i angielskim**

**Kobieta na dachu/Woman on the roof**

**Opis streszczający dokonanie artystyczne w języku polskim**

Mira (Dorota Pomykała) to 60-letnia matka, żona i położna, która z pozoru prowadzi normalne życie. Pewnego ranka zaczyna dzień jak każdy inny, wstaje wcześnie, suszy rodzinne ubrania, kupuje jedzenie dla ryb i dokonuje napadu na bank. Ten nieoczekiwany czyn rozbija jej rodzinę i życie, a ona zmuszona jest zajrzeć do środka i odkryć, co musi zmienić, aby zapewnić sobie bardziej satysfakcjonujące życie.

*Kobieta na dachu* to pełnometrażowy film fabularny.

**Opis streszczający dokonanie artystyczne w języku angielskim**

Mira (Dorota Pomykala) is a 60 year old mother, wife and midwife and appears to have a normal life. One morning she starts her day like any other, wakes up early, puts her family's clothes out to dry, purchases food for her fish and commits a bank robbery. This unexpected act, breaks her family and life apart and she is forced to look within and discover what she must change to ensure a more fulfilling life.

*Woman on the Roof* is a full-length feature film.

**Data i podpis:**

---

## **OPIS KOMENTARZA PISEMNEGO W POSTĘPOWANIU WS. NADANIA STOPNIA DOKTORA**

**Anna Jadowska**

**Figura starej kobiety we współczesnym filmie polskim. Komentarz pisemny do osiągnięcia artystycznego w obszarze reżyserii filmu fabularnego**

***Kobieta na dachu***

**Napisana pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Mąki-Malatyńskiej**

### **Opis w języku polskim**

Pracę pisemną rozpoczynam od rozdziału, w którym staram się prześledzić, jak przez wieki istnienia człowieka zmieniała się figura starej kobiety w kontekście społecznym i kulturowym. Wskazuję w nim najistotniejsze momenty w dziejach ludzkości, które wpłynęły na nasz stosunek do starzejących się kobiet. W drugim rozdziale podejmuję się analizy współczesnych filmów polskich z bohaterką w trzeciej fazie życia takich jak m.in. *Pokot* (2017) i *Pora umierać* (2007), próbując znaleźć wspólne odniesienia i określić tło społeczne. Ostatni rozdział poświęcony jest mojej pracy nad *Kobietą na dachu* (2022) – od załóżka pomysłu po odbiór skończonego już filmu. Staram się w tej części również odkryć, co stało za moimi często intuicyjnymi decyzjami, szukając odniesień do innych dzieł filmowych i tekstów kultury.

### **Opis w języku angielskim**

The figure of an old woman in contemporary Polish film.

Written commentary on artistic achievement in the field of feature film directing.

*Woman on the roof*

Written under the supervision of professor Katarzyna Mąka-Malatyńska

I start my written work with a chapter in which I try to trace how the figure of an old woman has changed over the centuries of human existence in the social and cultural context, I point out the most important moments in the history of humanity that influenced our attitude towards aging women. In the second chapter, I analyze contemporary Polish films with a heroine in the third phase of life, such as: *Spoor* (2017) and *Time to Die* (2007), trying to find common references and define the social background. The last chapter is devoted to my work on *Woman on the Roof* (2022), from the initial idea to the reception of the finished film. In this part, I also try to discover what was behind my often intuitive decisions, looking for references to other film works and cultural texts.