

Urszula Antoniak: kondycja nomadki

EWA SZPONAR

Nasza cywilizacja zaczyna się od wygnania z domu. Gdyby tak nie było, nadal nudziłibyśmy się w raju... Nie wiem, czy zakotwiczylam się w Amsterdamie na zawsze, czy na czas jakiś (...). I tak czuję się uprzywilejowana, bo zawsze zajmowałam się tym, co lubię – literaturą i pisaniem. Niewielu ludziom na świecie coś takiego się udaje. To moje miejsce ¹.

Wprawdzie powyższe słowa, które uczyniłam mottem mojego artykułu, padły z ust chorwackiej pisarki Dubravki Ugrešić, ale mam wrażenie, że mogłaby się pod nimi podpisać – z modyfikacją w obrębie uprawianej sztuki – także bohaterka niniejszego tekstu.

Niejednoznaczna tożsamość

Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć o przynależności narodowej artystki. W przekazach medialnych Urszula Antoniak pojawia się jako *holenderska reżyserka pochodzenia polskiego* lub *polska reżyserka mieszkająca w Holandii* ². Sama zainteresowana określa się mianem „amsterdamskiej” (mieszka w tym mieście od ponad 20 lat) lub „emigrantki” ³. Urodzona w 1968 r. w Częstochowie, studiowała produkcję filmową na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego, a następnie reżyserię na Nederlandse Film en Televisie Academie w Amsterdamie. Po serii krótkich metraży i filmów telewizyjnych (w tym *Niderlandzki dla początkujących* z 2006 r. ⁴) w 2009 r. debiutowała pełnometrażową fabułą *Nic osobistego* (koprodukcja holendersko-irlandzka), nagrodzoną na kilku międzynarodowych festiwalach, m.in. w Locarno. Jej kolejne dzieło, *Code Blue* (2011, koprodukcja duńsko-holenderska) było pokazywane w Cannes w ramach sekcji *Quinzaine des Réalisateurs*. Trzeci i do tej pory ostatni film Antoniak, *Strefa nagości* (2014), po raz pierwszy był współprodukowany przez stronę polską (oprócz holenderskiej).

Już międzynarodowy charakter wszystkich dzieł reżyserki wpisuje jej twórczość w kategorię transnarodowości. Do przejawów tej przynależności należy również kwestia podwójnego wykształcenia artystki. Oddając głos jej samej, należy podkreślić, że edukacja, jaką odebrała, sytuuje ją w obrębie dwóch odmiennych

tradycji. *Na moich studiach w Polsce kładziono większy nacisk na warstwę artystyczną filmu, a tu [w Holandii – przyp. E.S.] studia są bardzo praktyczne* ⁵. Rozpoczynając naukę w Amsterdamie, *myślałam, że będę uprawiać sztukę, a tu nagle mam nakręcić etiudę o naprawianiu roweru. Od razu zostałam więc sprowadzona na ziemię. W tej szkole było natomiast fajne to, że uczyła dobrego rzemiosła, to znaczy przygotowywała do zawodu reżysera od strony warsztatu* ⁶.

Nie pomijając powyższych aspektów, chciałabym wyjść poza najbardziej oczywiste rozumienie transnarodowości i zastanowić się, czy i w jaki sposób wyjazd z ojczyzny i zamieszkanie za granicą wpłynęły na kształt twórczości Urszuli Antoniak. Nadałam swojemu artykułowi podtytuł: „kondycja nomadki” jako punkt wyjścia tezy o nomadycznym charakterze dzieła artystki, dzieła transnarodowego w rozumieniu ponad- lub pozanarodowości. Z jednej strony osobnego, naznaczonego doświadczeniem migracji, wolnego od mitologizowania „polskości” czy „holenderskości”, a opartego na tym, co osobiste; filtrowanego nie przez konkretną narodowość, a przez prywatne, jednostkowe przeżycia. Z drugiej zaś – pełnego dowodów na niezakorzenie, śladów tożsamości nomadycznej: niedookreślonej, ciągle budowanej od nowa, w wiecznej gotowości na zredefiniowanie. *Emigracja była moim pierwszym zerwaniem. Potem w pewien sposób zerwałam ze sobą, robiąc sobie operację plastyczną nosa. Chirurżka powiedziała mi: „Nie będzie pani wyglądać lepiej, będzie pani wyglądać inaczej”. Ale to było dokładnie to, czego chciałam! To był moment, w którym zaczęłam życie od nowa jako ktoś z inną twarzą. Potem zaczynałam kolejny raz jako imigrant starający się odnaleźć w obcej kulturze. I jeszcze raz – kiedy osoba, z którą byłam przez dwanaście lat i z którą planowałam być do końca życia, umarła* ⁷.

W czasach gdy dawno ogłoszono hegemonię tekstu, a nawet śmierć autora, odniesienia do wypowiedzi twórcy mogą sprawiać wrażenie anachronizmu czy naiwności. Postanowiłam podpirać się dowodami Ecowskiego *intentio auctoris* nie ze względu na brak świadomości pułapek takiego podejścia, a w wyniku przekonania, że Urszula Antoniak należy do grona twórców, którzy chętnie, szeroko i erudycyjnie wypowiadają się o swojej działalności, obudowując ją kontekstami. Proponując nie gotową wykładnię, ale poszerzenie pola interpretacji. Cytaty z rozmów z autorką, choć liczne, nie będą wszakże stanowić punktu wyjścia, a jedynie uzupełnienie analizy jej filmów.

Migracja jako wymiar obcości

Migracja stanowi jedno z najważniejszych doświadczeń egzystencjalnych człowieka XX i XXI wieku. Jako że często bywała wymuszana okolicznościami politycznymi czy ekonomicznymi, nie chciana, a narzucona, więc opowieść na jej temat zyskiwała mroczne zabarwienie przekazu traumatycznego ze wszystkimi tego następstwami: lukami i niedopowiedzeniami w kwestiach trudno wyrażalnych, niemających wzorców opowiadalności – pisze Hanna Gosk ⁸. Dodaje, że *migracja to wyzwanie i czynnik tożsamościotwórczy. Może otworzyć podmiot na nowe doznania, zainspirować go do działań kreacyjnych, może też zamknąć go w przestrzeni wyobrażonej i czasie przeszłym (tam – wtedy), uniemożliwiając kontakt z nowym otoczeniem albo (...) pozostawić w stanie zawieszenia i niedookreślenia (pomiędzy)* ⁹.

*Jako kobieta (...) nie posiadam ojczyzny. I nie chcę jej posiadać. Moją jedyną ojczyzną jako kobiety jest cały świat*¹⁰. Cytat z *Trzech gwinej* Virginii Woolf odnosi się zarówno do kobiecych bohaterek zaludniających filmy Urszuli Antoniak, jak i do niej samej. Rozszerza perspektywę emigracji przestrzennej w dwu kolejnych kierunkach. Autorka *Niderlandzkiego dla początkujących*, jak każda reżyserka, pozostaje w mniejszości na tle zmaskulinizowanej branży filmowej. Jest bezdomna także jako artystka w ogóle. Dla Julity Wójcik, performerki, autorki kontrowersyjnej *Tęczy* (2012) z placu Zbawiciela w Warszawie i wymownego *Transatlantyku* (2013), bycie emigrantem jest doznaniem niestabilności, egzystencją poza granicami społeczeństwa czy to na skutek odmiennego od reszty pochodzenia i języka, czy na przykład wolnego zawodu wiążącego się z brakiem uregulowanego stylu życia lub stabilności socjalnej¹¹.

Wracając do Virginii Woolf i metafory kobiecości jako braku zakorzenienia w świecie, można zahaczyć także o kategorię Obcego, eksplorowaną między innymi przez Georga Simmela. Tu punktem wyjścia rozważań o stosunkach międzyludzkich są relacje przestrzenne, napięcie między trwałym przywiązaniem do konkretnego miejsca a wędrowaniem jako zaprzeczeniem temu osadzeniu. Obcość pojawia się na ich przecięciu. Albowiem *nie mamy tu na myśli cudzoziemca jako wędrowca, który dziś przychodzi, jutro odchodzi, ale osobę, która dziś przychodzi, jutro zaś zostaje – niejako potencjalnego wędrowca, który, aczkolwiek nie wyruszył dalej, nie zrezygnował też całkowicie z owej swobody przychodzenia i odchodzenia. Tkwi on w przestrzennie – czy też jakoś inaczej – określonym kręgu. Jednakże istotnym wyznacznikiem jego pozycji jest fakt, że nie należy on od początku do tego kręgu, że wnosi jakości nie będące i nie mogące być rdzennymi właściwościami tego kręgu. Jedność bliskości i dystansu, zawarta w każdym stosunku międzyludzkim, w tym wypadku ulega pewnej modyfikacji, którą można najkrócej sformułować następująco: oddalenie w obrębie stosunku oznacza, że osoba bliska jest daleko, obcość zaś, że blisko znajduje się osoba daleka*¹².

W postkolonialnej myśli feministycznej pojęcie to znalazło przedłużenie w koncepcji „outsidera wewnątrz” (*outsider within*) powiązanej z teorią punktu widzenia (*standpoint theory*) i zaproponowanej przez Patricję Hill Collins¹³. Amerykańska badaczka używała jej do opisu sytuacji czarnoskórych kobiet w Stanach Zjednoczonych, przesuując tradycyjne znaczenie pojęcia *outsider* (czyli osoba stojąca na zewnątrz wobec określonego miejsca w przestrzeni społecznej) ku dialektyce wspólnoty i wykluczenia. *Chodzi (...) o marginalną pozycję wewnątrz grupy – wynikającą z krzyżowania się i nakładania usytuowań klasowych, rasowych czy warunkowanych płcią kulturową – i znalezienie się pomiędzy grupami o nierównej mocy sprawczej*¹⁴. W przypadku Urszuli Antoniak kondycja „outsidera wewnątrz” przedstawia się następująco. *Nie potrafię opowiadać Holendrom o moim dzieciństwie, bo oni nie mają ramki, w którą mogliby tę opowieść włożyć, nie znają kontekstu. Moje przyjaźnie z Holendrami przebiegają więc tylko do pewnego poziomu, opierają się na czymś innym niż w przypadku znajomości z Polakami. Dla Holendrów jestem zresztą cały czas obca, mimo paszportu, znajomości języka*¹⁵. Czy taka pozycja może dawać jakieś przywileje? Okazuje się, że sprzyja mnogości i zmienności przyjmowanych punktów widzenia, które z kolei pozwalają zrozumieć własne położenie w bardziej kompleksowy sposób. Uwalniając od sztywności myślenia i pozwalając kłaść nacisk na ciągle stawianie w miejsce określonego raz

na zawsze bycia. *Holendrzy przy bardzo rozbudowanej poprawności politycznej zatracili wszystko, co mogłoby ich odróżniać od innych. Zatracili jakąś tożsamość narodu. (...) To są bardzo ważne rzeczy i postawy, ale tak naprawdę (...) liberalizm, równouprawnienie kobiet, to nie jest holenderski wynalazek. Nie ma czegoś, co mogłoby ich wyróżniać. Natomiast imigranci przywożą ze sobą swoje tożsamości narodowe, które sprawiają, że są wyraźni* ¹⁶.

Urszula Antoniak zwraca uwagę na graniczny charakter sytuacji migranta, podkreślając jej twórczy potencjał. Emigracja to *specyficzna conditio humana*. *Przypomina egzystencjalizm Sartre'a czy Camusa, tzn. stan, kiedy jest się zupełnie samemu, nie ma się nikogo bliskiego, ani też niczego, co by człowieka określało, i od podstaw kształtuje się samego siebie. Emigracja była więc [dla mnie – przyp. E.S.] z jednej strony doświadczeniem alienującym, bo zostawiłam wszystko, co miałam, z drugiej – dowiedziałam się o sobie rzeczy, które prawdopodobnie pozostałyby dla mnie ukryte, gdybym nie wyjechała z Polski. Choćby to, że potrafię być odważna i lubię ryzyko* ¹⁷. Analiza twórczości reżyserki przesuwając badacza ku trzeciej opcji, wspomnianej wcześniej sytuacji „pomiędzy”. Kreowane przez nią postaci często bywają migrantami w dosłownym i metaforycznym sensie.

Reżyserkę rzadko interesują narodowe opozycje. Zderzenie kultur pojawia się wprawdzie i w *Niderlandzkim dla początkujących*, opowieści o Polce próbującej odnaleźć się w związku z Holendrem, i w *Strefie nagości*, historii miłosnej Arabki, przybyszki z innego świata, oraz miejscowej dziewczyny, przedstawicielki dobrze sytuowanej klasy średniej, ale stanowi swego rodzaju tło dla właściwych wątków. Te wątki skupiają się zaś w postaciach outsiderów. Takich jak Ona w *Nic osobistego*, która – prawdopodobnie na skutek traumatycznych przeżyć – opuszcza Amsterdam, by na irlandzkiej prowincji zacząć nowe życie, bezimienna, bez właściwości. Tą Inną, choć nie w sensie pochodzenia, wydaje się także Marian w *Code Blue*, zatraćająca się w pracy pielęgniarki, autystyczna ascetka, milczący anioł śmierci.

Podmiotowość nomadyczna

Powyższe refleksje skupiają się w koncepcji podmiotów nomadycznych Rosi Braidotti, teorii będącej również, jak pisze autorka, *sytuacją egzystencjalną, która przekłada się na styl myślenia* ¹⁸. *Nomadyczne zmiany wskazują na kreatywny rodzaj stawiania się; przywołują metaforę performatywną, w której dopuszcza się – w innych przypadkach uznane za nieprawdopodobne – utarczki i niespodziewane źródła wzajemnego oddziaływania doświadczenia i wiedzy* ¹⁹ – twierdzi badaczka. Tożsamość w tym ujęciu, rozumiana nie w sensie wzorca osobowego, ale teoretycznego konstruktu, czy jak mówi Braidotti, figuracji, jest więc tożsamością płynną, niemożliwą do jednoznacznego i ostatecznego zdefiniowania. Dlatego też mieści się w obrębie pojęć związanych z postmodernizmem jako epoką upadku wszelkiej stałości czy postkolonializmem z jego otwartością na mnogość kulturowych punktów widzenia. Podmiot Rosi Braidotti to podmiot ucieleśniony i różnorodny, potencjalnie sprzeczny i nieomknięty. Teoretyczka opowiada się po stronie antyesencjalizmu, podkreślając, jak w przytoczonym cytacie, że nie ma on monolitycznej, wiecznej i niezmiennej istoty. *Chociaż wyobrażenie „nomadycznych podmiotów” jest inspirowane doświadczeniem ludów czy kultur, które dosłownie są nomadyczne, nomadyzm tutaj rozważany odnosi się do takiego rodzaju krytycznej świadomości, w której*

*sprzeciwiamy się zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowania. Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie; najwspanialsze podróże można odbywać bez opuszczania swojego otoczenia. Stan nomadyczny definiuje obalanie konwencji, a nie dosłownie akt podróżowania*²⁰.

Nazwałam twórczość Urszuli Antoniak „nomadyczną”. Moje rozumienie tego terminu pokrywa się z intuicją Braidotti, która odróżnia nomadę od migranta i banity. Z tym rozróżnieniem korespondują, jak pisze badaczka *różne style i gatunki literackie oraz różne powiązania z czasem, jakiego się w nich używa*²¹. Koncepcja autorki *Po człowieku* była wprawdzie rozwijana w odniesieniu do literatury, ale często znajduje uzasadnienie na innych obszarach sztuki, co upoważnia mnie do jej interpolowania na dziedzinę audiowizualności. I tak twórczość banity zasadza się na *silnym poczuciu bycia obcokrajowcem*²² (czasem wiąże się to z niechęcią do miejsca aktualnego pobytu) i jest zanurzona w poczuciu straty, odseparowania od kraju macierzystego. *Pamięć, wspomnienie oraz akustyczne ślady języka ojczystego są kluczowe dla tego gatunku (...)*²³. Taką tęsknotę wyczuwam na przykład w *Kobietach bez mężczyzn* (2009) Shirin Neshat (irańskiej artystki mieszkającej w Nowym Jorku), opowieści głęboko zanurzonej w historii jej ojczyzny, snutej jednak z perspektywy kobiety i banity – dwojga outsiderów, kulturowych wyrzutków. W przeciwieństwie do wygnańca migrant nie jest aż tak bardzo uwikłany w miejsce pochodzenia, chociaż jeszcze nie zadomowił się w nowym. Jego dzieło charakteryzuje więc rozdarcie, oryginalna tożsamość destabilizuje teraźniejszą. *Literatura migranta dotyczy zawieszonych, a często niemożliwej teraźniejszości, pełno w niej tęsknoty, nostalgii i niedostępnych horyzontów*²⁴. Niczym w *Głowa w mur* (2004) Fatiha Akina, którego bohaterowie, podobnie jak reżyser, są Niemcami tureckiego pochodzenia. Mimo że pod względem geograficznym daleko im do Bosforu, i że przejęli zachodni styl bycia, w najważniejszych, egzystencjalnych kwestiach, ich życiu nadal nadają rytm stare zwyczaje. Nomada – inaczej niż poprzednicy – zdaje się ze swoją przeszłością w pełni pogodzony. Niejako panuje nad czasem, nie zaprzeczając swemu pochodzeniu, korzysta z chwilowości, jaką zapewnia teraźniejszość. To się wiąże z możliwością zawieszenia pytania o to, kim jest w sensie narodowości i postawienia go na szerszym planie egzystencjalnym. *Nomadyczna świadomość jest podobna do tego, co Foucault nazywa przeciw-pamięcią; jest to forma obrony przed przyswajaniem lub uznaniem dominujących sposobów reprezentacji siebie*²⁵.

Być może ten rodzaj świadomości należy uznać za Zygmuntem Baumanem za jedną z właściwości cechujących społeczeństwa ponowoczesne, preferujące mobilność bez stałego przywiązania do określonego adresu²⁶. Czy nomadyczny charakter współczesnych społeczeństw decyduje o tym, że – jak zauważa Mieczysław Dąbrowski – *dla milionów ludzi kategoria domu rozumianego jako centrum własnego świata i opoka stabilności nie istnieje?*²⁷

Poetyka (e)migracyjna

*Migracja wytwarza własną anamorficzną narrację, często o charakterze autobiograficznym, która (...) kładzie akcent na opowieść o przemianach tożsamości swego podmiotu*²⁸ – pisze Hanna Gosk, a Rosi Braidotti podkreśla, że koncepcja

podmiotu nomadycznego upoważnia ją do wplatania do naukowej refleksji sprawozdania z własnych doświadczeń. Stąd moja decyzja, by w obręb „poetyki migracyjnej” wpisać postulat mniej lub bardziej czytelnych odniesień autora do własnego życiorysu. Konieczna jest tu jednocześnie postawa „outsidera wewnątrz”, oparta na pewnym dystansie do obserwowanej rzeczywistości, co może wyrażać się, jak u Urszuli Antoniak, zwrotem ku subiektywizmowi w opozycji do postawy obiektywnego rejestratora istniejącej rzeczywistości. Ten zwrot skutkuje wspomnianą „anamorficznością” dzieła, doskonale korespondującą z podmiotowością nomadyczną, zniekształconą, niepełną, trudną do uchwycenia. Narzędzia do analizy tego aspektu nomadyczności po raz kolejny dostarcza mi Hanna Gosk, która – badając twórczość literacką Henryka Worcella i Eugeniusza Paukszy – tropiła frazy *z pola semantycznego nieokreśloności*²⁹. Podobnych przejawów niejasności, będę szukać, *mutatis mutandis*, w języku filmowym autorki *Code Blue*.

Kwestia autobiografizmu na gruncie kinematografii wydaje się nie mniej dyskusyjna niż zagadnienie autorstwa w jej obrębie. Magdalena Podsiadło wspomina o strategii autobiograficznej, na którą składa się *wyrazisty i jednoznacznie wyartykułowany autobiografizm wewnątrztekstowy*³⁰ oraz wszelkie „pozatekstowe” wypowiedzi twórcy, w których obnaża on związki danego dzieła z własnymi przeżyciami. Może czynić to przez budowanie osobistej legendy, udzielanie wywiadów prasowych, publikowanie dzienników i memuarów, spisywanie swojego życiorysu czy autoryzowanie własnych biografii pióra innych twórców. Wspominałam już o hojności, z jaką Urszula Antoniak wypowiada się na temat własnych filmów i dzieli swoim doświadczeniem z dziennikarzami oraz widzami (np. podczas dyskusji towarzyszących pokazom festiwalowym). Sama spełnia zatem warunki autobiograficznego stratega. Trudniej o zachowanie drugiej (a właściwie pierwszej z chronologicznego punktu widzenia) części definicji. Wszystkie postaci reżyserki są w pewnym sensie outsiderkami, nomadami jak ona sama, ale na tym kończy się wyrazistość i jednoznaczność artykulacji. Trzeba więc sięgnąć po pojęcie postawy autobiograficznej proponowane przez Małgorzatę Czermińską³¹, która w pakcie autobiograficznym oprócz intencji autora zakłada również implikowaną w tekście postawę odbiorcy. *Wystarczy wówczas tylko pewien pierwiastek autobiografizmu, zamazany sygnał, ślad, który wskazuje na podobieństwo wobec rzeczywistości bez wymogu dochowania jej absolutnej wierności*³².

W wypadku twórczości Urszuli Antoniak można mówić zaledwie o owych śladach czy sygnałach, które zresztą sama pomaga tropić. Losy jej bohaterek nie odzwierciedlają jej własnych, w ich przeżyciach znać jednak echo przeżyć autorki. Pomijając kwestię obecności rzeczywistych czy metaforycznych cudzoziemek, warto zwrócić uwagę na konfesyjny, wręcz terapeutyczny wydźwięk *Nic o sobie tego* i *Strefy nagości*. Za punkt wyjścia obu filmów posłużyło traumatyczne zdarzenie z życia artystki – śmierć jej wieloletniego partnera życiowego Jacka „Lutra” Lenartowicza. *Miałam research, którego wolalabym nie mieć. Zmarł mój mąż i przez pół roku obserwowałam, jak znika wspañiały, piękny mężczyzna, którego znałam. Na końcu ważył 40 kilo, miał złamany kręgosłup, był ślepy, sparaliżowany*³³. Debiut kinowy Antoniak zaczyna scena, w której młoda kobieta siedzi w pustym mieszkaniu i patrzy przez okno na ludzi, którzy przebiegają w jej wystawionym na zewnątrz dobytku. *Nie mogłam sobie ze śmiercią Jacka poradzić – wyznaje reżyserka w jednym z wywiadów. – W pewnym momencie powiedziałam*

sobie, że muszę dokonać nowego startu w życiu. Wyrzuciłam wszystko, co do niego należało, z wyjątkiem gitary. Patrzałam, jak ludzie na ulicy grzebią w jego rzeczach. Pomyślałam, że jeśli rzeczy są naszym przedłużeniem, to również można powiedzieć, że my jesteśmy przedłużeniem rzeczy. Co się stanie, kiedy o danym człowieku nic nie wiemy. Jaki będzie nasz stosunek do tej osoby? ³⁴

W rozmowach o *Strefie nagości* autorka przyznawała się z kolei do biseksualizmu, podkreślając jednak, że damsko-damska relacja bohaterki filmu była dla niej raczej konstruktem pociągającym intelektualnie niż bezpośrednim odbiciem jej doświadczeń. Pytana o homoseksualną tożsamość Naomi i Famy mówiła: *generalnie unikam świata latek i szufladek. Sama jestem biseksualna i żyję w Amsterdamie, w związku z tym takie szufladkowanie nie działa na mnie tak, jak mogłoby działać, gdybym mieszkała w Polsce* ³⁵.

Pole nieokreśloności

Tropiąc przejawy migracyjnego/nomadycznego charakteru dzieła Antoniak, będę szukać pól semantycznych nieokreśloności na trzech obszarach: narracji, postaci i przestrzeni. Zaczynając od pierwszego z nich, zauważam, że z kolejnymi filmami reżyserka coraz bardziej oddala się od klasycznego modelu opowiadania. Używając słowa „klasyczny”, mam na myśli wpisujący się w poetykę kina stylu zerowego, czyli opartego na prymacie przejrzystości i zrozumiałości ³⁶. W tym modelu najważniejsza jest postać, której dążenia stają się wyznacznikiem akcji, a której charakterystyka i system motywacji są dla widza jednoznaczne. Już w *Nic osobistego* trudno mówić o wierności tej zasadzie, jeśli się weźmie pod uwagę wiele luk w biografiach bohaterów. Przynajmniej schemat jest prosty i dość przewidywalny, a wydarzenia chronologicznie uporządkowane. Dwie samotne dusze spotykają się, powoli zakochują w sobie i tworzą pewien rodzaj związku (zresztą nagle przerwano go w finale), a wszystko to zostaje ukazane z tradycyjnej perspektywy kamery jako zewnętrznego, (pozornie) niezaangażowanego obserwatora. Im dalej w głąb filmografii autorki *Niderlandzkiego dla początkujących*, tym więcej komplikacji. Znika ciągłość narracyjna pojawia się predylekcja do subiektywizacji opowiadania, świat przedstawiony traci ontyczne zakorzenienie, następują liczne przesunięcia czasowe.

Perspektywa subiektywna staje się uzasadnieniem zniekształceń narracyjnych *Code Blue* i *Strefy nagości*. Już ostatnia sekwencja *Nic osobistego* zapowiada tę zmianę: po śmierci Martina Ona prawdopodobnie wyrusza w dalszą drogę. Prawdopodobnie, ponieważ trudno rozstrzygnąć, czy finał jest rzeczywisty czy wyobrażony w obrębie diegezy. Być może wpisuje się w strategię „jak gdyby” postulowaną przez Rosi Braidotti, a polegającą na podkreślaniu umowności i odwracalności określonych działań. Narracja *Code Blue* zostaje zamknięta w kompozycyjną ramę, której odczytanie może sprawiać problem już na poziomie wizualnym, chociażby ze względu na oświetlenie w niskim kluczu. Woda płynąca z prysznica (początek) i obmywana przez nią kobieta (koniec) w rytm pieśni *O Viridissima Virga* Hildegardy von Bingen sprawiają wrażenie dodatku do głównej i chronologicznej linii opowiadania, ponieważ integralnie nie łączą się z całością i problematyzują status przedostatniej sceny, w której Marian popełnia samobójstwo. W *Strefie nagości* następuje całkowite zerwanie z przejrzystym uporządko-

waniem czasowym wydarzeń. Ponadto nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć o statusie ontycznym poszczególnych scen. Czy dochodzi do konsumpcji zakazanego (z punktu widzenia Arabki) związku? Czy to jedynie projekcja fantazji zauroczonej nią Holenderki? Jaki charakter – prawdziwy czy wymaginowany – ma fragment, w którym zazdrosna Naomi w akcie rozpaczki skacze do jednego z amsterdamskich kanałów? Płynność narracji dodatkowo zakłóca obecność szeregu momentów kontemplacyjnych, gdy oglądamy piękną twarz Famy w dużym zbliżeniu lub śledzimy fragmenty ciał myjących się kobiet. Logikę opowiadania wyznacza tu fascynacja narastająca pomiędzy dwiema nastolatkami, problem, co i w jakiej kolejności im się przytrafia, schodzi więc na dalszy plan, ustępując miejsca dialektyce przyciągania i odpychania.

Nieokreśloność narracji Urszuli Antoniak daje o sobie znać szczególnie na poziomie postaci. Tu podmiotowość nomadyczna zostaje wygrana *par excellence*, jako że wszystkie jej bohaterki charakteryzuje szczątkowość biografii. Dzięki temu Ona, Marian, Fama i Naomi, nieuwikłane w jakąkolwiek przeszłość (lub uwikłane w niejasny sposób), rzecz można, rodzą się na oczach widzów, zostają uchwycone nie jako gotowe jednostki, a osoby w trakcie procesu stawania się. Dlatego ich ekranowe persony mieszczą sprzeczności niemożliwe do pogodzenia wewnątrz jednej dojrzałej osobowości. Wszystko, co wiemy o Niej sprzed okresu, gdy po przyjeździe do Irlandii znalazła samotnię Martina, opiera się na hipotezach. Pewnie rozpadł się jej poprzedni związek, być może jest wykształcona i porzuciła dostatnie, poukładane życie. Przez długi czas nie znamy nawet jej imienia. Martin, zgodnie z sugestią kobiety zwraca się do niej per „Ty”, nawet wówczas, kiedy znalazłszy jej dokumenty, odkrywa, że nazywa się Anne. Jeszcze więcej semantycznych pól nieokreśloności znajdziemy, próbując opisać Marian. Bohaterka *Code Blue* to tak naprawdę antybohaterka, ale nie w sensie niemoralności (tu kwestia pozostaje otwarta), tylko przezroczystości. Czy jest człowiekiem, czy innym rodzajem bytu? Skąd pochodzi? Dlaczego – tak czuła dla pacjentów w szpitalu – kompletnie nie potrafi odnaleźć się wśród ludzi w prywatnym życiu? Na te i kolejne pytania nasuwające się wraz z lekturą filmu nie dostajemy odpowiedzi. Famę i Naomi możemy scharakteryzować jedynie na zasadzie kontrastu: ciemnoskóra Arabka i biała Holenderka; bujna piękność i chłopczyca; imigrantka i uprzywilejowana obywatelka; kelnerka i klientka eleganckiej restauracji; biedna i zamożna; konserwatywna i wyzwolona... Te zestawienia wyczerpują nasz zasób informacji, nie dowiadujemy się niczego więcej: nie poznajemy rodzin, przyjaciół ani szkolnych kolegów żadnej z dziewcząt. Ba, nie dowiadujemy się nawet, czy kochają obie, czy też mamy do czynienia z pojedynczym zakochanym spojrzeniem. To zakochane spojrzenie jest, zdaje się, kluczem do zrozumienia całości: zawężona perspektywa jest w filmie symbolem zapatrzenia kochanki, jej obojętności na wszystko poza obiektem uczucia.

Reżyserka wygrywa swoje tajemnice także na poziomie języka filmowego. W *Nic osobistego* podkreśla ograniczony dostęp do postaci, filmując je w dalekich planach, pozwalając, by wręcz nikły w otoczeniu bujnej przyrody. W *Strefie nagości* sojusznikiem ekranowego nomady pozostaje kostium. Marian jest jasną blondynką ubraną w beże, co czyni ją praktycznie niewidzialną w momentach prywatności. W scenach w szpitalu jej odziana w pielęgniarski kitel sylwetka niknie zaś wtopiona w biel korytarzy. Pisałam już o momentach *Strefy nagości*, w których

Fama zastyga w zbliżeniach niczym święta ikona. Zbliżenie jej nieruchomej twarzy nie ma na celu odkrycia przed odbiorcą bogactwa jej wnętrza, pełni jedynie funkcje czysto kontemplacyjne lub, zważywszy na arabski kontekst, ornamentacyjne.

W każdym wypadku osobowościowe zaplecze bohaterki jest ograniczone do minimum, tak że wydają się one zawieszone w próżni. Pasuje to do ich wykładni, jaką podsuwa autorka, mówiąc o swoich postaciach jako pewnych symbolach czy wręcz archetypach. Ona uosabiać miałyby bunt, Marian – być personifikacją śmierci, Naomi i Fama zaś – reprezentować nie tylko Zachód i Wschód, ale i figury zakochanych.

Pomimo tej skrajnej oszczędności można znaleźć cechę, która spaja wszystkie postaci, będąc jednocześnie łącznikiem z biografią autorki. *Samotność to najważniejszy czynnik kształtujący moją psychikę i to, kim jestem. Wiąże się to z doświadczeniem emigracji, które było dla mnie bardzo ważne. To jest niesamowicie izolujący stan. Choć nie tylko w sposób limitujący, ale i otwierający*³⁷. Antoniak, jakkolwiek konsekwentna w naznaczaniu swych bohaterki odosobnieniem, prezentuje różne oblicza tego stanu. Samotność jest wynikiem własnego wyboru i największą siłą. Jej w *Nic osobistego*. Dzięki niej może otrząsnąć się z traumy i w konsekwencji otworzyć na drugiego człowieka. Pojedynczość Marian w *Code Blue* – choć można ją uznać za sposób na podkreślenie jej całkowitego utożsamienia z odgrywaną rolą – ma dla mnie wymiar najbardziej tragiczny. Pielęgniarka, nieomal przezroczysta dla otoczenia, nie umie nawiązać relacji z drugim człowiekiem, mimo że desperacko łaknie bliskości. Ze swoistego niebytu wydobywa ją dopiero spojrzenie mężczyzny, ale konsekwencje tej sytuacji okazują się dramatyczne, ze względu na tę desperację właśnie. Najmniej oczywista zdaje się samotność zakochanych nastolatków w *Strefie nagości*. Wynika ona nie z nieprzekraczalnych różnic międzykulturowych, ale z alienującej natury samego stanu miłosnego zauroczenia. Powołując się na *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa³⁸, Antoniak dowodzi, że *w momencie, gdy się zakochujemy, zakochujemy się jednocześnie w dwóch osobach: z jednej strony w tej prawdziwej, z drugiej w naszym wyobrażeniu tej osoby. Projektujemy coś na tę osobę i właśnie w tej projekcji się zakochujemy. Rozmawiamy wówczas wewnątrz nas samych z tym idealnym obrazem miłości*³⁹.

*Pisanie nomadyczne tęskni za pustynią, obszarami ciszy między oficjalnymi kafeonkami, flirtując ze skrajnym brakiem przynależności i outsiderstwem*⁴⁰. Dla Rosi Braidotti tożsamość nomadyczną konstruuje się przez retrospektywne odczytywanie map realnych lub mentalnych podróży podmiotu. Gdyby się przyjrzeć, jakie terytorium wyłania się z twórczości Urszuli Antoniak, najlepiej pasowałaby zacytowana powyżej metafora pustkowia, pustyni. Wprawdzie jej wszystkie bohaterki zajmują realne przestrzenie, ale są to miejsca podkreślające anonimowość, niedookreślenie, zaprzeczenie stałości. Brak im konkretnych nazw, nawet jeśli niekiedy można je rozpoznać za pomocą emblematycznych elementów, np. fragmentów architektury. We wszystkich filmach w mniejszym lub większym stopniu „gra” Amsterdam, czyli miejsce zamieszkania artystki. Używam cudzysłowu, ponieważ gra ta jest zaledwie pretekstowa. Stolica Holandii nic nie znaczy sama w sobie, stanowiąc jedynie symbol miasta w Europie Zachodniej, paradoksalnej metropolii, gdzie mimo obecności tłumów tak łatwo zatracić się w samotności. Wspomina Urszula Antoniak: *„Nic osobistego” pisałam, kiedy byłam strasznie samotna.*

*W którymś momencie przeżyłam coś w rodzaju epifanii. Dotarło do mnie, że jestem sama jak duch, nikt o mnie nie wie i nikomu na mnie nie zależy, choć wokół toczy się życie: sąsiadka coś robi na górze, na zewnątrz ktoś prowadzi psa. Cały świat dźwięków wśród mojej samotności*⁴¹.

Kontynuując te rozważania, możemy stwierdzić, że pustka stanowi jeden ze sposobów na (anty)charakterystykę postaci. Jak ujęcia dzikiej szkockiej przyrody korespondowały ze stanem ducha buntowniczką z debiutanckiego filmu Antoniak, tak nieumeblowane mieszkanie z wielkim oknem (o kluczowym dla fabuły znaczeniu) charakteryzuje Marian w równym stopniu, jak sterylne wnętrza szpitalne. Zagospodarowanie przestrzeni dyskretnie podkreśla też różnice kulturowe i klasowe pomiędzy bohaterkami *Strefy nagości*. Naomi mieszka w dużym mieszczańskim domu w eleganckiej dzielnicy, pełnym książek, dzieł sztuki, uroczych bibelotów. Fama pochodzi z blokowiska, a jej pokój jest praktycznie wyczyszczony z przedmiotów. Jeśli uznać, że historia opowiedziana w filmie jest zapisem stanu zauroczenia Holenderki Arabką, ascetyczne wnętrza mieszkania Famy przywołuje skojarzenia o niepoznawalności drugiego człowieka. Jeśli interpretować ją jako zderzenie kultur, trudno się oprzeć wrażeniu nieprzystępności kultury Wschodu, traktowanej naskórkowo i romantyzowanej, w rzeczywistości dzikiej i nieprzystępnej.

Tożsamość nomadyczna doskonale komponuje się również z przestrzeniami o liminalnej, czyli przejściowej naturze. W sensie dosłownym – jak droga, którą przemierza Ona, uciekając od przeszłości, i metaforycznym – jak szpital, którego pacjentom Marian pomaga przejść na drugą stronę. W *Strefie nagości* do rangi przestrzennej metafory narodzin fascynacji erotycznej urasta miejski basen. Miejsce, które łączy cechy przestrzeni publicznej (może się tu znaleźć każdy, kto kupi bilet) i prywatnej (ze względu na repertuar przypisywanych mu czynności, w tym mycia i pielęgnowania ciała). Idąc śladem spotkań kulturowych, trudno nie pomyśleć o roli łaźni w kulturach muzułmańskich. W każdym razie i tu, i tam w bezpiecznych warunkach można zakosztować przedsmaku intymności. Oczywiście na dystans.

W tym kontekście ważnym tropem całej twórczości Urszuli Antoniak i koncepcji (e)migracyjności/nomadyzmu jest obficie lejąca się woda. Symbol oczyszczenia, odrodzenia, ciągłego stwarzania siebie na nowo, znak, który dopełniał (?) historię Marian w *Code Blue* i który choć w innej postaci (morskich fal u podnóża irlandzkich klifów) towarzyszył zmaganiom Jej w *Nic osobistego*, będąc idealną figuracją dla podmiotu, który rzekł się całkowicie idei ukształtowania, nie tęskni za nim

EWA SZPONAR

¹ D. J. Ćirić, *Technika krawiecka*, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 45, s. 38.

² M. Wielogłaska, *Zbrodnia doskonała. Wywiad z Urszulą Antoniak*, <http://feminoteka.pl/lgbt/zbrodnia-doskonala-wywiad-z-urszula-antoniak/#sthash.eCYXG070.dpuf> (dostęp: 06.02.2016).

³ Tamże.

⁴ Serdecznie dziękuję prof. Krisowi Van Heuckelomowi za udostępnienie filmu.

⁵ M. Bos-Karczewska, *Nasi z sukcesem. Rozmowa z reżyserką Urszulą Antoniak z Amsterdamu*, <http://polonia.nl/?p=1987> (dostęp: 06.02.2016).

⁶ B. Marzec, *Serce, trzewia i mózg. Wywiad z Urszulą Antoniak*, <http://5kilokultury.pl/ser->

- ce-trzewia-i-mozg-wywiad-z-urszula-antoniak/ (dostęp: 06.02.2016).
- ⁷ A. Bielak, *Film wcale nie musi być wzruszający. Rozmowa z Urszulą Antoniaki*, wersja elektroniczna: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5957-film-wcale-nie-musi-byc-wzruszajacy.html> (dostęp: 06.02.2016).
- ⁸ H. Gosk, *Wprowadzenie*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. tejże, Universitas, Kraków 2012, s. 7-8.
- ⁹ Tamże, s. 8.
- ¹⁰ V. Woolf, *Trzy gwiney*, tłum. E. Krasieńska, Sic!, Warszawa 2002, s. 82.
- ¹¹ Por. <http://kultura.trojmiasto.pl/Migracje-Kracje-imp373487.html> (dostęp: 06.02.2016).
- ¹² G. Simmel, *Obcy*, w: tegoż, *Socjologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 204.
- ¹³ Por. P. Hill Collins, *Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought*, „Social Problems” 1986, t. 33, nr 6, s. 14-32.
- ¹⁴ B. Karwowska, *Ślady Innego (swojego i obcego) w literackiej opowieści powojennych emigrantek*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej...* dz. cyt., s. 311.
- ¹⁵ E. Szponar, *Nie istniejemy, gdy nikt na nas nie patrzy*, wersja elektroniczna: <http://e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=1814>, (dostęp: 06.02.2016).
- ¹⁶ M. Wielogłaska, dz. cyt.
- ¹⁷ B. Marzec, dz. cyt.
- ¹⁸ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, WAIp, Warszawa 2009, s. 23.
- ¹⁹ Tamże, s. 29.
- ²⁰ Tamże, s. 28.
- ²¹ Tamże, s. 52.
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże, s. 53.
- ²⁶ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Sic!, Warszawa 2000.
- ²⁷ T. Czerska, *Od zakorzenienia do nomadyzmu. Doświadczenie migracji w kobiecych narracjach osobistych*, w: *Narracje migracyjne w literaturze...* dz. cyt., s. 321.
- ²⁸ H. Gosk, *Wprowadzenie*, tamże, s. 7.
- ²⁹ Por. H. Gosk, *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”*, w: *Narracje migracyjne w literaturze...* dz. cyt., s. 195.
- ³⁰ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 77.
- ³¹ M. Czerwińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982, cyt. za: M. Podsiadło, dz. cyt., s. 77.
- ³² M. Podsiadło, dz. cyt., s. 77.
- ³³ O. Więcka, *Czula jest śmierć*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11003835,Czula_jest_smierc.html, (dostęp: 06.02.2016).
- ³⁴ M. Bos-Karczewska, dz. cyt.
- ³⁵ M. Wielogłaska, dz. cyt.
- ³⁶ Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.
- ³⁷ B. Marzec, dz. cyt.
- ³⁸ Zob. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2011.
- ³⁹ K. Stankiewicz, *Urszula Antoniaki: sami siebie uwodzimy*, <http://stopklatka.pl/news/urszula-antoniak-sami-siebie-uwodzimy-wywiad> (dostęp: 06.02.2016).
- ⁴⁰ R. Braidotti, dz. cyt., s. 42.
- ⁴¹ B. Marzec, dz. cyt.
- ⁴² Tamże, s. 50.