

Liliana Bajger

University of Manchester
ORCID 0000-0002-9543-1422

Pomiędzy: twórczość emigracyjna Agnieszki Holland z perspektywy tożsamości seksualnej

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.04>

Streszczenie

Artykuł skupia się na twórczości Agnieszki Holland z perspektywy tożsamości seksualnej. Dokonując analizy filmów emigracyjnych Holland, takich jak *Europa, Europa*, *Plac Waszyngtona* i *Całkowite zaćmienie*, autorka przedstawia tożsamościowe dylematy bohaterów. Istotną kwestią w tej analizie jest rola ciała, które staje się podmiotem filmowej opowieści. Tekst odwołuje się do koncepcji „podmiotu nomadycznego” zaproponowanej przez Rosi Braidotti, która opisuje tożsamość jako nieustanny proces przekształcania i przemieszczania się. Autorka argumentuje, że bohaterowie filmów Holland odchodzą od ustalonych norm i konwencji społecznych, dokonując transgresji na poziomie cielesnym i seksualnym. Poprzez te transgresje, bohaterowie osiągają nowe formy tożsamości i samowiedzy.

Słowa kluczowe

Agnieszka Holland; *Europa*; *Europa*; *Plac Waszyngtona*; *Całkowite zaćmienie*; transgresja; ciało; podmiot nomadyczny; poszukiwanie tożsamości

- Czy trudno jest grać kogoś innego?
- To dużo łatwiejsze niż być sobą.

Kiedy Solomon, główny bohater filmu Agnieszki Holland *Europa, Europa (Europa Europa, 1990)* formułuje cytowane powyżej pytanie, otrzymuje odpowiedź niebezpośrednią, aczkolwiek wiele mówiącą. Zasztyfowana w tej odpowiedzi informacja ma sugerować, że „bycie sobą” bywa zagadnieniem problematycznym. O ile dla Roberta, niemieckiego żołnierza, który okaże się homoseksualistą, problem ujawnienia w sposób oczywisty odnosi się do sfery seksualnej, o tyle w wypadku Solomona problem dotyczy jego tożsamości ogólnie rozumianej. Jest on przecież Żydem udającym raz Rosjanina, a innym razem Niemca, w zależności od tego, który rodzaj przebrania ratuje mu życie w konkretnej sytuacji. Jednakże Solly nie tylko zmienia strój, ale dokonuje przemiany performatywnej; on „wchodzi” w rolę, „staje się” inną osobą. Nieodłącznym natomiast atrybutem „stawania się” jest tutaj jego naznaczone seksualnie ciało – ulegające różnorodnym pokusom, poddawane presji, dokonujące licznych transgresji. Ciało Solomona staje się podmiotem filmowej narracji.

Ciało, funkcjonujące na różnych poziomach filmowych narracji Holland, będzie głównym bohaterem poniższych rozważań. Niniejszy artykuł podejmuje dyskusję na temat „stawania się” bohaterów emigracyjnych filmów Holland¹. Owo „stawanie się” podmiotem, koncepcja zaczerpnięta z rozważań Rosi Braidotti, których owocem jest sformułowanie „podmiot nomadyczny”, wydaje się trafnym parametrem poszukiwań i przemian bohaterów analizowanych tutaj filmów. Choć już polska twórczość Holland często podkreśla znaczenie ciała w kształtowaniu się tożsamości (np. ciało kalekie w *Kobiecie samotnej*, 1981), to zawsze uwikłane jest ono w krajobraz kulturowy na tyle głęboko, że element tożsamościowy, a zwłaszcza tożsamości seksualnej, zostaje od niego oderwany. Emigracja być może wyrwała Holland z polskich kulturowo-społeczno-politycznych struktur na tyle, że pozwoliła „wyzwolić” się tożsamości seksualnej spod tych wpływów i przyjąć formę poszukującego wędrowca dopiero po opuszczeniu kraju.

Nomadyzm, określany przez Johna Durhama Petersa cytowanego w przełomowym tekście Elżbiety Ostrowskiej² o transnarodowym nomadyzmie Holland jako

- 1 Poprzez kino emigracyjne rozumiem twórczość Holland po wyjeździe reżyserki z Polski w 1981 roku.
- 2 E. Ostrowska, *Agnieszka Holland's Transnational Nomadism*, [w:] *Polish Cinema in Transnational Context*, ed. E. Mazierska, M. Goddard, Suffolk 2014, s. 291.

stan kojarzony z tożsamością konstruowaną w odróżnieniu od tożsamości pierwotnej³, jest przedmiotem tęsknoty wygnańców. Analizując charakterystyczną ambiwalencję Holland w zajęciu określonego stanowiska wobec prezentowanych przez jej filmy zjawisk, Ostrowska stwierdza, że główną cechą emigracyjnych filmów Holland jest *brak moralnego czy też emocjonalnego środka*⁴. Jak pisze dalej badaczka, *decentralizacja jako cecha tożsamości nomadycznej odnosi się do zdystansowanego i wyobcowanego stosunku do szeregu znanych czynników kulturowych*⁵. Innymi słowy, nomadyczny bohater filmów Holland nie zmierza w kierunku określonego centrum, czy rdzenia tożsamościowego. Przeciwnie, wpisując się w model Braidotti, porzuca on wszelką tęsknotę za stałością czy niezmiennością⁶. Taki rodzaj nomadyzmu, kontynuuje autorka, wyraża pragnienie tożsamości złożonej z transformacji, kolejnych przesunięć i zmian⁷. Podmiot nomadyczny w wydaniu Braidotti nie może się oprzeć intensywnej żądzy ciągłego przekraczania i transgresji⁸. Jego „świadomość krytyczna” nie pozwala na osadzenie w społecznie zakodowanych modułach myśli i zachowań⁹, w związku z czym podmiot nomadyczny dokonuje nieprzerwanej subwersji wszelkich norm.

O ile Ostrowska, konceptualizując pojęcie „podmiotu nomadycznego” w odniesieniu do filmów Holland, skupia się na emocjonalnym rozdarciu czy też ambiwalencji tożsamościowej bohaterów, a aspekt cielesny ujmuje jako transgresywny w jego odcieniu abjektowym, o tyle niniejszy artykuł rozwija i poszerza tę analizę o seksualność jako element prowokujący przekroczenie. Przy czym transgresja powinna być tutaj rozpatrywana zarówno jako przełamywanie granic w celu, jak proponowała Maria Janion w swojej pięciotomowej serii „Transgresje”, *poszukiwania samego siebie, własnej prawdy, nawet za cenę obłądu*¹⁰, ale również, za Michałem Kuziakim, jako *całościowy projekt kształtowani[a] oraz poszerzani[a] świadomości, otwarcia się na kolejne*

3 J. Durham Peters, *Exile, nomadism, and diaspora. The stakes of mobility in the western canon*, [w:] *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, ed. H. Naficy, London 1999, s. 20.

4 Ostrowska, *Agnieszka*, s. 26.

5 Tamże.

6 R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994, s. 36.

7 Braidotti, *Nomadic*, s. 5.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Seria powstała w ramach prowadzonych przez Marię Janion w latach 1981-1988 cyklu seminariów. Wymieniony cytat pochodzi z tomu *Odmieńcy*. Por. M. Janion, *Odmieńcy*, [w:] *Transgresje*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 305.

*pokłady inności*¹¹. Oba wymienione nurty analizowania transgresywności zająbiają się i wzajemnie uzupełniają w rozważaniach Braidotti. Nomadyzm to dla badaczki zarówno *rodzaj świadomości krytycznej, która opiera się osadzeniu się w społecznie zakodowanych sposobach myślenia i zachowania*¹², jak też *twórczy rodzaj stawania się; performatywna metafora, która pozwala na nieoczekiwane źródła interakcji doświadczenia i wiedzy*¹³. Innymi słowy, podmiot nomadyczny jednocześnie przesuwając granice norm społecznych, jak też eksploruje i przekształca siebie samego na drodze wiecznego „powstawania”, czy też „stawania się”.

Filmy Holland przełamują konwencję zarówno w warstwie narracyjno-gatunkowej, (*Europa, Europa*, 1990)¹⁴, adaptacyjnej (*Plac Waszyngtona [Washington Square]*, 1997)¹⁵, czy też etycznej (*Całkowite zaćmienie, [Total Eclipse]*, 1995)¹⁶. Protagonisci tych filmów zbaczają z utartego szlaku w pogoni za pragnieniem (często ulotnych) doznań cielesnych. Zatem transgresja jest u Holland prawie zawsze prowokowana afektywną żądzą sensualną. W *Gorzkich żniwach (Bittere Ernte*, 1985), pierwszym filmie emigracyjnym Holland, Leon Wolny dokonuje gwałtu na ciele Rosy, którą w odruchu litości uratował od pewnej śmierci, nie tylko dlatego, że budzi się w nim żądza, ale też dlatego, że otwiera się przed nim nieznana dotąd sfera seksualności. Wolny przełamuje wstyd, zakłopotanie i nieumiejętność, co owocuje brutalnością. Pragnie bowiem zrozumieć, kim jest, poprzez cielesne zespolenie z kobietą. Rosa pokonuje niechęć wobec Wolnego, aby w odruchu zadośćuczynienia za uratowanie jej przed śmiercią oraz strachu przed wydaniem jej Niemcom, daje mu to, czego on pragnie. Z czasem, powodowana czymś na kształt syndromu sztokholmskiego, znajduje w sobie rodzaj uczucia, czy też nawet przyjemności płynącej z kontaktów cielesnych z Wolnym.

11 M. Kuziak, *Konstelacja Janion*, „Porównania” 2021, vol. 28, nr 1, s. 582.

12 Braidotti, *Nomadic*, s. 5.

13 Tamże, s. 18.

14 Ten historyczny dramat wojenny wywołał wiele kontrowersji z uwagi na, między innymi „humorystyczne” traktowanie Holocaustu.

15 Film krytykowany za niewierność oryginałowi powieściowemu oraz wprowadzenie scen dodatkowych, jak publiczne zmoczenie się nastoletniej Cathrine. Na przykład, Maria Stalaker pisze o *Placu Waszyngtona*, że *Holland wypycha narrację ze znanego toru, dezorientując w ten sposób widza i żądając ponownego zbadania tradycyjnych przedstawień*. Por. M. Stalaker, *Agnieszka Holland Reads Hollywood*, [w:] *Living in Translation. Polish Writers in America*, red. H. Stephan, New York 2003, s. 316.

16 Film doczekał się wielu głosów krytycznych za sportretowanie aktów brutalności i obrazoburczych zachowań ze strony bohaterów filmu wzorowanych na postaciach uznanych poetów francuskich, Paula Verlaine’a i Arthura Rimbauda.

W *Placu Waszyngtona* transgresja dotyczy samej istoty miłości, zrodzonej na tle transakcji finansowej. Konkurent, jak zauważa Julie Rivkin, *jest wymienialny... jeśli jest uczuciowy i piękny – nieco androginicznie (cechy te przypisane są mężczyźnie)*¹⁷, a transakcja finansowa (uroda zalotnika w zamian za majątek dziedziczki) jest niejako ściśle powiązana z uczuciem¹⁸ łączącym dwoje ludzi. Każdy dostaje to, czego nie ma, pokonując konwencję, według której to kobieca uroda wystawiana jest na sprzedaż. Osobnym elementem transgresyjnym jest tu postać Cathrine, która – jak podkreśla Ostrowska – *odrzuca system patriarchalny aby umieścić się na marginesie*¹⁹. Bliższe wejście pozwala także na refleksję dotyczącą nie tylko para-feministycznego sprzeciwu Catherine wobec władzy ojca, ale również dość bezpruderyjnego oddania się kontaktom intymnym z Morrisem. Namiętność jest kluczowym filarem w rozwoju samoświadomości, a następnie podmiotowości Catherine. *Dotknięcie Morrisa*, jak zauważa Urszula Gołębiowska, ma dla Catherine *moc przebudzenia do pełnego istnienia*²⁰. To przebudzenie symbolizuje w filmie motyw lustra, w którym Catherine kilkakrotnie się przegląda, za każdym razem rozpoznając coraz więcej „siebie” w odbiciu, które widzi²¹. Ostatnie ze spojrzeń, ilustrujące odkrycie odrębności... cielesnej²² emanuje zmysłowością przypiętowaną pocałunkiem złożonym samej sobie na lustrzanej tafli.

Z kolei obaj protagoniści *Catkowitego zaćmienia* łamią wszelkie normy kulturowe, od obrazoburczego odcienia samego związku homoseksualnego obu mężczyzn poczwąszy, a na przemoc wobec ciężarnej żony skończywszy. Taka prezentacja homoseksualności nie wpisuje się w dominującą w owym czasie tendencję do *rozpowszechniania „pozytywnych” wizerunków, które dramatycznie kontrastują z rozwiązłym i nonkonformistycznym światem lat siedemdziesiątych*²³, wskutek czego film ten stanowi, jak pisze Edward Baron Turk, gruntowne odejście od norm panujących w amerykańskiej

17 J. Rivkin, „Prospects of Entertainment”: *Film Adaptations of “Washington Square”*, [w:] Henry James Goes to the Movies, ed. S. M. Griffin, Kentucky 2002, s. 150.

18 Tamże.

19 Ostrowska, Agnieszka, s. 13.

20 U. Gołębiowska, *Odzyskane Ciało Catherine Sloper. „Plac Waszyngtona” Henry’ego Jamesa w interpretacji Agnieszki Holland*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, t. 6, s. 165.

21 Znaczeniu lustra w filmowej adaptacji powieści poświęcony jest artykuł Katarzyny Taras, w którego ujęciu emancypacja Catherine wiąże się z momentem, kiedy dostrzega ona w lustrze swoją twarz. Por. K. Taras, *Catherine patrzy w lustro – „Plac Waszyngtona” Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry’ego Jamesa – transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005, s. 210.

22 Taras, *Catherine*, s. 210.

23 D. Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture*, Hyperion, New York 1997, s. 14.

gejowskiej polityce kulturalnej²⁴. Więcej – film ten uderza frontalnie w poetyckie wyobrażenie miłości. Rimbaud, *wszczepiając cielesność w sferę abstrakcyjnej, wysublimowanej poezji*²⁵, uprzedmiotawia miłość, odmitologizowuje jej duchowy liryczny charakter i uwypukla *ponurą obsesyjność tej homoseksualnej więzi*²⁶. A jednak, Verlaine odkrywa swoją nieheteronormatywność w nierozzerwalnym powiązaniu z tożsamością artystyczną, mówiąc – w zakończeniu filmu – o Rimbaud, że najlepsze wiersze obaj stworzyli, gdy byli razem.

Transgresja sensualna i seksualna przenika również film *Olivier, Olivier* (1992), w którym podwójność tytułowego protagonisty, dziewięcioletniego chłopca, który zostaje zamordowany przez pedofila, a następnie powraca jako nastolatek do wciąż czekającej na niego matki, wspomaga sugestią stosunków kazirodzich między Olivierem a jego siostrą. Natomiast nadopiekuńczość matki wobec małego Oliviera niebezpiecznie ociera się o sensualność transgresyjną (matka uczestniczy aktywnie w intymnych procesach fizjologicznych chłopca). Kiedy Olivier znika, kobieta próbuje stworzyć swoją nową tożsamość poprzez akt seksualny, prosząc męża w trakcie intymnego uniesienia, aby „dał jej dziecko”. Tak więc równowaga jej tożsamości emocjonalnej warunkowana jest (cielesnym) kontaktem z synem, a kontakt ten możliwy jest tylko wtedy, gdy syn powróci, albo zostanie poczęty na drodze seksualnego zespolenia z mężem. Nawet film „dla dzieci”, *Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden*, 1993) naznaczony jest „dorosłą” seksualnością. Jak zauważa Maire Messenger Davis, scena w której *10-letni chłopiec i dziewczynka śpią razem na łóżku, a wokół nich porzrucane są zdjęcia kochanków*²⁷ budzi dyskomfort i niszczy „niewinność” tej opowieści. Z kolei tytułowa bohaterka filmu *Julia wraca do domu*



Il. 1. Plakat do filmu Agnieszki Holland *Julia wraca do domu* (ze zbiorów FINA).

- 24 E. Baron Turk, Agnieszka Holland's *Total Eclipse*, a *Contemporary "Film Maudit"*, "The French Review" 1998, s. 264.
- 25 Ostrowska, Agnieszka, s. 304.
- 26 J. C. Tibbetts, *An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity*, "Quarterly Review of Film and Video" 2008, s. 139.
- 27 D. Maire Messenger, "A Bit of Earth": *Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of "The Secret Garden"*, "Velvet Light Trap" 2001, nr 48, s. 49.

(*Julie Walking Home*, 2002) „rozdziewicza” w sposób wyjątkowo perwersyjny uzdrowiciela, przekraczając granice niepisanej nietykalności cielesnej.

Wybrane powyżej przykłady transgresji stanowią jednocześnie dowód *niestałości granic*²⁸, co stanowi kluczowe założenie Braidotti, oraz *pragnienie tożsamości złożonej z przejść, kolejnych przesunięć i skoordynowanych zmian*²⁹. Wszyscy protagoniści zmierzają, poprzez wyjście poza kulturowe przyzwolenie, ku stworzeniu siebie na nowo. A proces formowania tożsamości zawsze przeplata się i wiąże nierozzerwalnie z cielesnością oraz seksualnością. Ciało stanowi źródło poznania, a poznanie formuje i zmienia przyjemności ciała. Braidotti zakłada, jak podkreśla Małgorzata Radkiewicz, iż *ciało nie może być w pełni zrozumiane i przedstawione, ponieważ wykracza poza reprezentację, a jednostka jest zanurzona w materialności*.³⁰ Holland dokumentuje tożsamościowe przepoczwarczanie się, które, wbrew niektórym osądom krytyków, nie zostaje uwieńczone powstaniem spójnego „ja” i osiągnięciem, jak chce Stalnaker, *odbudowy i ponownego odkrycia całości*.³¹ Oznaczałoby to bowiem poszukiwanie zagubionej, zeksternalizowanej uprzednio materii tożsamościowej, która „czeka” na odnalezienie i przyjęcie.

Sama reżyserka wielokrotnie dawała wyraz swojej własnej niepewności co do istnienia jakiegoś środka, stałego centrum „ja”, pytając: *Problem tożsamości pojawia się w wielu moich filmach. Tożsamości w czysto gombrowiczowskim sensie: czy można być sobą? Czy istnieje coś takiego jak „prawdziwe ja”, czy istniejemy tylko dzięki temu, jak widzą nas inni?*³². Nie sposób nie odwołać się w tym miejscu do kluczowej dla kwestii tożsamości w ujęciu gombrowiczowskim, badaniu Marioli Jankun-Dopartowej. W swojej książce *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, badaczka podąża śladami Witolda Gombrowicza i Milana Kundery w kinie Holland. O ile Kundera pyta, kiedy człowiek *przekracza niewidoczną granicę i zaczyna wspomagać nieludzki system oraz współtworzyć jego struktury*³³, pisze Dopartowa, o tyle Holland idzie jakby o krok dalej, ponad strukturami, penetrując pozornie niewinne zjawiska, jak konformizm czy ideową egzaltację, które stają się narzędziem demoralizacji przeciętnych obywateli. Holland pokazuje bowiem, jak kontynuuje Dopartowa, *łatwość, z jaką człowiek wchodzi w rolę*

28 Braidotti, *Nomadic*, s. 36.

29 Tamże.

30 M. Radkiewicz, *Sally Potter: choreografka z kamerą*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009, s. 170.

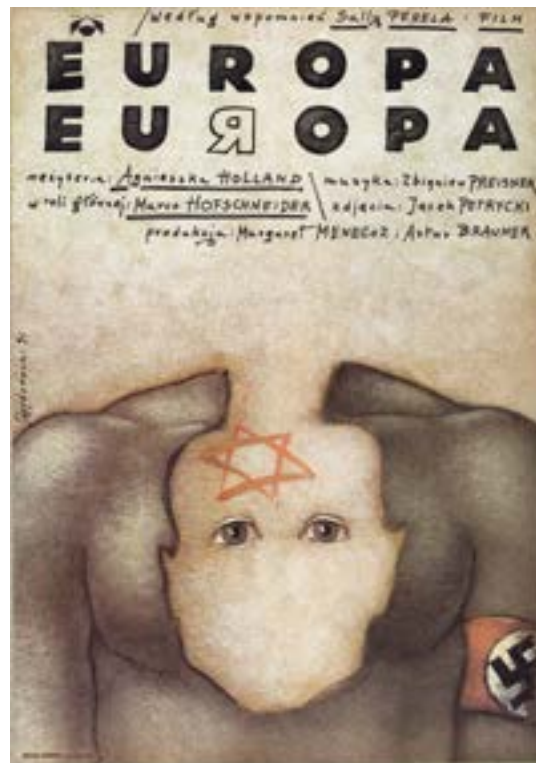
31 Stalnaker, *Agnieszka Holland Reads*, s. 331.

32 B. Hollender, *Agnieszka Holland. Rozmawia Barbara Hollender*, „Rzeczpospolita” z 29 października 1997.

33 M. Jankun–Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 184.

*prowokuje do niebezpiecznych eksperymentów*³⁴. Przykładem takiego nadużycia roli jest *Wolny*, dla którego *rzeczywistość wojenna staje się sceną, umożliwiającą ucieczkę od własnego rodowodu*³⁵. Dopartowa wskazuje także na podobieństwa w podejściu do seksu w prozie Kundery i twórczości filmowej Holland, jako *sfery doświadczenia ludzkiego, która najdotkliwiej konfrontuje człowieka z absurdem i pustką*³⁶. Seks w wielu filmach Holland jest aktem mrocznym, problematycznym lub mechanicznym.

Drugi wspomniany trop, którym podąża Dopartowa, to wymieniany już Gombrowicz. Jak reżyserka podkreśla w wielu wywiadach, jej widzenie świata jest „Gombrowiczem podszyte”. Na przykład w rozmowie z Marią Kornatowską stwierdza Holland, że *Catherine (Plac Waszyngtona) jest jak Iwona*³⁷ – *rozdziamdziana*. *Wszystko się zgadza, nawet gęby*. *Bo Amerykanie są nieautentyczni w swoim naśladowaniu europejskości, ciągle coś i kogoś grają*³⁸. Reżyserka potwierdza, że fascynuje ją gombrowiczowski dylemat tożsamościowy³⁹, pytanie o to, czy jesteśmy samodzielnymi bytami, czy jesteśmy stwarzani przez innych, którzy doprawiają nam gębę. Lustro, w którym przegląda się Catherine, spłaszcza jej obraz i czyni ją, jak zauważa Dopartowa, *synonimem jednego grymasu, pozy, gestu; sposobem wizualizacji Gombrowiczowskiej gęby i pupy*⁴⁰. Kwestią kluczową, zarówno dla Gombrowicza, jak i Kundery, głównych przedstawicieli modernizmu środkowoeuropejskiego, jak trafnie zauważa Dopartowa, jest poszukiwanie prawdy o człowieku uwięzionym przez stereotypy. Jacek Nowakowski, wykorzystując



Il. 2. Plakat do filmu Agnieszki Holland *Europa, Europa* (ze zbiorów FINA).

34 Tamże, s. 182.

35 Tamże.

36 Tamże.

37 Mowa o dramacie Witolda Gombrowicza, *Iwona, księżniczka Burgunda*, 1938.

38 M. Kornatowska, *Catherine, siostra Iwony*, „Kino” 1997, nr 12, s. 23.

39 Gombrowicz, jak zauważa Grimstad, *domaga się, abyśmy, nawet jeśli autentyczność zawsze pozostaje poza zasięgiem, opierali się formie najlepiej, jak potrafimy, dążąc do potwierdzenia naszej tożsamości (zarówno na poziomie intra-, jak i intersubiektywnym), utrzymując się na wodzie między tęsknotą za indywidualnością a pragnieniem indywidualności*. Por. K. A. Grimstad, *What Jews Meant to Witold Gombrowicz, or: Philosemitism as a Strategy for Identity Formation*, „The Slavonic and East European Review” 2017, nr 4, s. 628.

40 Jankun–Dopartowa, *Gorzkie...*, s. 346.

tytuł książki Michała Pawła Markowskiego⁴¹, nazywa Gombrowicza w wydaniu Holland *Gombrowiczem czarnego nurtu: gorzkim, perwersyjnym, anarchicznym, fascynującym się tym, co wyparte*⁴². Bodaj najgłębiej zarysowanym portretem ludzi w pułapce teatru masek i póź jest *Europa, Europa* – film, którego forma i styl podkreśla groteskowość mechanizmów i relacji międzyludzkich.

Poszukiwanie tożsamości nie jest zatem dla Holland sentymentalną czy resentymentalną odpowiedzią na wykorzenienie z uwagi na emigrację, lecz próbą otwarcia się na inne bodźce kulturowe i społeczne, które nieprzerwanie modyfikują dotychczasowe punkty odniesień. Innymi słowy, tożsamość jest wiecznym stawaniem się, ciągłym otwieraniem się na odmienne koncepcje bycia. Taki rodzaj fluktuującego „ja” przypomina koncepcję „linii lotu” sformułowaną przez Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, koncepcję, która stanowi zresztą fundament rozważań Braidotti. „Linie lotu” reprezentują potencjał nowych powiązań ponad istniejącymi granicami. Przeciwwstawione statycznym formom i strukturom, tworzą zarówno zakłócenia, jak i połączenia w ciągłym procesie ewolucji⁴³. Uporczywe wychodzenie z ram sprawia, że podmiot nomadyczny zanurzony jest w teraźniejszości, w przeblyskach zdarzeń. Tibbetts, w rozmowie z Holland, przytacza wiele filmowych scen jej autorstwa, w których pole widzenia obserwującego jest ograniczone, a postaci i zdarzenia widoczne fragmentarycznie. Holland, zapytana o powód tego zabiegu, odpowiada, że *świat zewnętrzny dociera [do niej] w kawałkach, a zatem najbardziej liczą się małe chwile*⁴⁴. Można zaryzykować stwierdzenie, że poprzez swoją ulotność mikroświaty Holland, które przykuwają naszą uwagę, symbolizują queerowy sens rozumienia czasu. Te mikroskopijne fragmenty czasu, które Elizabeth Freeman nazywa *mikroczasami zachowującymi to, co ulotne i odporne*⁴⁵, takie chwile, które urastają do wieczności, są dojmująco obecne w filmach Holland, budzą niepokój, zaburzają dotychczasowe rozumienie psychologii postaci i biegu zdarzeń.

Taki nabrzmiały czas przepaja zwłaszcza sceny, których odczytanie nie wyjaśnia, a zwielokrotnia niepewność. Na przykład ostatnia scena *Placu Waszyngtona*, obrazująca wydłużoną, pełną napięcia sytuację podczas ostatniej wizyty Morrisa. Widzimy jego pełną emocji twarz w dużym zbliżeniu, podczas gdy Cathrine emanuje spokojem i smutkiem, jakby z oddali. Niemniej, zachowanie Cathrine klóci się z powielaną przez przeważającą liczbę krytyków opinią, że jest ona jest przekonana do swoich wyborów.

41 M. P. Markowski, *Czarny nurt Gombrowicz świat literatura*, Kraków 2005.

42 J. Nowakowski, *Gombrowicz a polski film fabularny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 165.

43 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues II*, New York 2007, s. 100.

44 Tibbetts, *An Interview*, s. 143.

45 E. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010, s. xii.

Nawet jeśli uzyskała nieco pewności siebie, której była pozbawiona, nie jest w stanie poprowadzić przyjemnej pogawędki z herbatką na stole, zbiera zabawki rozrzucone po podłodze, coś jej wypada z ręki, zasłania ręką usta, może aby powstrzymać słowa, na których wypowiedzenie sobie nie zezwała. Tak więc czas, który płynie jako linearny i mierzalny wskazówkami zegara, od chwili stanięcia Morrisa w progu do chwili opuszczenia przez niego pokoju, jest inaczej przeżywany przez Cathrine (oraz Morrisa), a inaczej przez widza.

Spośród wielu metod wskazujących na związek konceptu *queer* z czasowością, wymienię te, które można zastosować w analizie przedstawiania czasu w filmach Holland (analizie, która nie jest możliwa do przeprowadzenia w pogłębiony sposób w niniejszym artykule, ale może posłużyć dalszym badaniom). Podstawą myślenia o „czasie queerym” jest poczucie czasu niezgodne z jego linearnym płynięciem. Z uwagi na częstą nieprzystawalność etapów życia osób nieheteronormatywnych do tych, które charakteryzują społeczną większość (jak na przykład ślub, dzieci, etc.), jednostki określające się jako *queer* „wypadają” z normatywnie rozumianego czasu. Ich czas jest zwichnięty, wygięty, zniekształcony, zakrzywiony, poskręcany. Zakłócenia czasowe można rozważać przez pryzmat rozumienia czasu jako wiecznej przyszłości, *queerowego horyzontu czasowego*⁴⁶, jak to problematyzuje José Esteban Muñoz. Przygląda się on inspirującym chwilom z przeszłości, aby (ponownie) wyobrazić sobie przyszłość (metodologia, którą można aplikować w *Tajemniczym ogrodzie*). Czas dla Heather Love to przeszłość, która nie powinna być zapomniana, zwłaszcza jej bolesne elementy. Przeciwnie, z przeszłością należy *pracować nie rezygnując z piętna, jakie w niej tkwi*⁴⁷ (taka teoria rozumienia czasu mogłaby zostać kanwą do analizy w *Gorzkich żniwach*). I wreszcie, wspomniana już Freeman zastanawia się, jak czas organizuje ciała w sposób *chrononormatywny*, gdzie jest on dyskursywnym reżimem, w którym zorganizowane są przynależność i wspólnota. Freeman przeciwstawia temu sposobowi ujmowania czasu – czas queery, fragmentaryczny, który „zagłusza” chronologię i otwiera inne rodzaje czasowej przynależności (tego typu przesunięcia czasowe można wskazać w *Europie, Europie, Placu Waszyngtona, czy Całkowitym zaćmieniu*). Ta ostatnia konceptualizacja miała by również zastosowanie w analizie filmów, które nie zostały przeze mnie wzięte pod

46 J. Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009, s. 187.

47 H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, London 2007, s. 21.

uwagę w niniejszym artykule⁴⁸, a mianowicie w *Zabić księdza* (*To Kill a Priest*, 1988), czy też w filmie *Trzeci cud* (*The Third Miracle*, 1999).

Wracając do Cathrine w ostatniej scenie *Placu Waszyngtona*, zauważamy, że nie przystaje ona na propozycję Morrisa, aby zapomnieć o przeszłości, a w zamian prosi go, aby nie odwiedzał jej już więcej. Epistemologicznie, zatoczyła koło. Tożsamościowo, odnalazła część swojego „ja” i, jak zauważa Urszula Gołębiowska, [o]ddzieliwszy się od obu mężczyzn... próbuje żyć⁴⁹. Innymi słowy, jako podmiot nomadyczny, Cathrine „odnalazła” fragment siebie, zwłaszcza swoją cielesność. „Nigdy nie byliśmy przyjaciółmi,” mówi do Morrisa, mając na myśli erotyczny, sensualny wymiar tej relacji.

Kwestia tożsamości, kluczowa w obrazach wykreowanych przez Holland, wiąże się nierozzerwalnie nie tylko z cielesnością, ale też z przybieraniem masek przez protagonistów tych filmów, z rodzajem maskarady ciała. Najbardziej charakterystycznym przykładem jest w tym wypadku Solly z filmu *Europa, Europa*. Jego wielokrotne maskarady, jak to określa Ruth Jonston, przedstawiają tożsamość jako oszustwo – symulację tego, czego nigdy nie było⁵⁰. Solly „przymierza” różne „ja”, które pozostawiają w nim niezatarte ślady. Solly na pewnym poziomie świadomości nigdy nie przestaje być komsomolcem, nazistą, czy Żydem, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało⁵¹. Każdy z fragmentów „napotkanej” tożsamości kulturowej tworzy jego tożsamość osobową na nowo.

Olivier, Olivier również budzi zamęt. Film poprowadzony jest w taki sposób, że widz długo nie jest pewien tożsamości „powracającego” po pięciu latach chłopca. Jak sama Holland stwierdza w jednym z wywiadów, *dla matki Olivier będzie Olivierem, nawet jeśli okaże się, że nim nie jest; siostra myśli, że nie jest, więc dla niej nie jest*. Reżyserka przyznaje, że konstrukcja tego filmu przypomina *pokój z czterema parami drzwi, z których każde reprezentuje „rzeczywistość” postrzeganą przez jednego z bohaterów*⁵². Nie tylko fragmenty, czy też, posługując się słowami reżyserki, „kawałki”

48 Niniejszy artykuł nie analizuje wszystkich emigracyjnych filmów Agnieszki Holland. Skupiam się bowiem na tych, które najpełniej lub najtrafniej odzwierciedlają rolę ciała w twórczości Holland, oraz tych, które najjaśniej prezentują koncepcję podmiotu nomadycznego.

49 Gołębiowska, *Odzyskane ciało*, s. 169.

50 R. Johnston, *The Jewish Closet in “Europa, Europa”*, “Camera Obscura” 2003, nr 1, s. 5.

51 Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź Agnieszki Holland na temat pierwowzoru postaci Solomona, Shlomo Perela, który kiedy został zaproszony na coroczny zjazd nazistowskiej szkoły: *czuł się jednym z nich i śpiewał wraz z nimi nazistowskie pieśni*. Por. E. Boucheteil, *Masterclass with Agnieszka Holland about EUROPA EUROPA*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZzGL-ZWgqVQ> [dostęp: 27.09.2022].

52 Tibbetts, *An Interview*, s. 139.

wchłoniętych i zaadaptowanych zdarzeń tworzą mobilne „ja”, podmiot wciąż w procesie tworzenia, ewolucji, zmiany; część tożsamości bohaterów składa się z wyobrażeń innych o nich samych, w tym wypadku wyobrażeń całej rodziny na temat „nowego” Oliviera. On sam również w efekcie „zostaje” tym, za którego uważa go (nie jego) matka; widząc w jej oczach to, co Cathrine w swoim lustrzanym odbiciu, mówi: „wróciłem”. Także i tu droga Oliviera „do siebie” uwikłana jest w architekturę sensualności (nadmierna bliskość fizyczna matki i syna oraz siostry i brata).

W filmie *Julia wraca do domu*, w centrum relacji rodzinnych postawiona jest zdrada i choroba dziecka, o którego nieomal magiczne wyleczenie walczy tytułowa Julia. Film rozpoczyna zdrada męża, cielesny związek z inną kobietą. Kiedy okazuje się, że ich dziecko jest poważnie chore, matka wiezie chłopca do uzdrowiciela, z którym następnie nawiązuje romans. Intymność tych dwojga, określona przez Raya Conlogue jako *nieziem-ska pasja*, przeplata się z odkrywaniem przez każdego z kochanków elementów własnej tożsamości, których nie znali. Julia, na pytanie męża czy się zakochała, odpowiada, że *to jest takie inne, nierealne, nie umiem wytłumaczyć*. Uduchowienie uzdrowiciela Alexieja ma głębokie umocowanie cielesne. Obserwujemy na jego twarzy *elektryczne skurcze bólu i szoku, gdy uwalnia demony choroby*⁵³ z ciał pacjentów czekających na jego dotyk. Kiedy Julia pozbawia go siły uzdrawiania poprzez kontakt intymny, Alexiej ma „zimne ręce” i odebrana mu zostaje na zawsze jego dotychczasowa „tożsamość”. Tak więc subiektywnie odczuwane „ja” ma swoje centrum w ciele i zmienia się wraz ze zmianami, jakich doświadcza ciało, zachowując „pamięć” przebytych „tożsamości”.

Cielesność i erotyka nie są chyba w żadnym z filmów Holland tak wyraziste jak w filmie *Całkowite zaćmienie*. Ostrowska, przypominając koncept Julii Kristevej, pisze: *ciała bohaterów to ciała abiektowe*, czyli takie, które budzą odrazę, wstręt, strach czy niezrozumienie. Autorka wnioskuje, że mnogość takich ciał symbolizuje potrzebę przekroczenia w filmach Holland, *destabilizacji różnych rodzajów porządku społecznego czy kulturowego*⁵⁴. Inaczej mówiąc, wskazane przez badaczkę sceny z *Całkowitego zaćmienia*, jak *jedzenie palcami, głośne odbijanie, bawienie się śliną*⁵⁵, czy werbalne odniesienia do defekacji lub oddawania moczu, nadają ciału moc sprawczą, która lokalizuje film poza orbitą szeroko rozumianej normy. Nieco upraszczając, sceny niesmaczne, nieprzyjemne, a mające źródło cielesne, są dla widza sygnałem, że jej/jego normatywne bezpieczeństwo zostaje naruszone.

53 R. Conglogue, *Julie Walking Home*, “The Globe and Mail” z 20 czerwca 2003.

54 Ostrowska, *Agnieszka*, s. 304.

55 Tamże.

Rozwijając myśl Ostrowskiej, a właściwie budując na tej analizie, można wskazać, że w emigracyjnych filmach Holland nie tylko ciało i jego funkcje są wykroczeniem, ale również seksualność przez to ciało sygnowana jest nienormalna. Nietrudno zauważyć, że prezentowana w tym filmie homoseksualność bohaterów implikuje aberrację niejako a priori. Jednak, nawet homoseksualność wykracza tu w pewnym sensie poza przyjętą w owym czasie homoseksualną normę i stanowi, jak już wspominałam, przekroczenie norm zachowywanych w gejowskiej polityce kulturalnej w Ameryce. Radykalizm *Całkowitego zaćmienia* wpisuje się w dużej mierze w retorykę filmów wczesnych lat dziewięćdziesiątych, nazwanych przez amerykańską krytyczkę filmową, B. Ruby Rich, *new queer cinema*⁵⁶, filmów charakteryzujących się prezentacją seksualności bezwstydną, niestabilną, niepraszającą o wybaczenie⁵⁷. W chwili pojawienia się na ekranie filmów Holland, nastąpił już odpływ tej fali filmów, zastąpiony obrazami ukazującymi tak zwane „pozytywne” wizerunki gejów i lesbijek.

Ciało w *Całkowitym zaćmieniu*, choć „brzydkie”, będące przedmiotem przemocy, „odważne” erotycznie, jest zawsze źródłem jednoczesnego cierpienia i rozkoszy. Poprzez ból ciała dziecka chorego na raka, Julia doświadcza uniesienia erotycznego w zespoleniu z uzdrowicielem synka (*Julia wraca do domu*); Leon Wolny odnajduje rozkosz cielesną wykorzystując Rosę psychicznie i fizycznie, krzywdzi i kocha (*Gorzkie żniwa*); fałszywy homoseksualny Olivier pragnie ciała „siostry” aby wspólna tajemnica zapobiegła zdemaskowaniu i aby mógł „wrócić” do „matki” (*Olivier, Olivier*); „chore” ciało Collina znajduje radość życia poprzez dotyk Mary (*Tajemniczy ogród*); transgenderowa Gwen jest w stanie uwierzyć w miłość dzięki pocałunkom, a jej zmaltretowane ciało poddane wiwisekcji unaocznia, że cierpiała i kochała (*Dziewczyna taka jak ja: historia Gwen Araujo/A Girl Like Me: The Gwen Araujo Story*, 2006); wreszcie Solly, którego penis poddany torturze „uleczenia”, jest jednocześnie obiektem pożądania Leni. Nieodmiennie, ból cielesny powiązany jest z rozkoszą, a dalej z poszukiwaniem tożsamości i transgresją. Przeciwwstawienia typu Żyd – nazista, gwałciiciel – ofiara, syn – matka, siostra – brat, etc z naddanym odcieniem erotycznym są w tych obrazach jednocześnie przekroczeniem, jak też rodzajem akceptacji. Biegunowa zmiana przewagi sił, przekształcenie się drapieżnika w ofiarę, a poddanego we władcę, wkraczająca w sferę sadomasochistycznych relacji (*Gorzkie żniwa*, *Całkowite zaćmienie*), obecna z różnym nasileniem w niemal wszystkich filmach Holland, ma swój początek w przekonaniu reżyserki,

56 Do fali *Nowego Kina Queer* zalicza się między innymi filmy takie, jak: *Poison* Todda Haynesa (1991), *Young Soul Rebels* Isaaca Juliána (1991), *Edward II* Dereka Jarmana (1992) czy *The Living End* Gregga Araki (1992).

57 B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, New York 2013, s. 8.

że seksualność i władza są ze sobą ściśle powiązane. Jednym słowem, dynamika relacji międzyludzkich oraz wzajemne nakładanie się na siebie siły i słabości, jak też odgrywanie ról i nakładanie masek, przybiera w swej istocie formę sadomasochistycznego teatru. Z drugiej strony, to ciągłe przemieszczanie się pozycji „dobra” i „zła” sprawia, że bohaterowie filmów Holland są zawsze „pomiędzy”.

Wracając do Braidotti i podmiotu nomadycznego, to właśnie wieczne przeplatanie się erotyzmu, abiektu i zagubienia czyni te filmy odpowiedzią na pytanie o tożsamość. Odpowiedź jest taka, że tożsamość jednostki, silnie ucieleśniona, tworzy się i zmienia, staje się. Protagonisci tych filmów doświadczają silnego poruszenia cielesnego, poprzez co uruchamia się ich emocjonalność i erotyka w stopniu przez nich samych nieprzewidzianym. Każde z nich przechodzi podobną drogę: drogę uwolnienia się od siebie i dotarcia do takiego miejsca wewnątrz siebie, które nie jest cenzurowane, z którego możliwe jest uwolnienie podświadomości i stawanie się. Kiedy więc tytułowa Julia wraca do domu, proces jej przemiany ma podwójny wydźwięk: wraca fizycznie, jak też metaforycznie, wraca do siebie bez lęku (ponieważ wie, że śmierć syna zada jej ból, ale jednocześnie wzbogaci). Wraca do domu, ale już nie jest tą samą Julią, uwolniła się od siebie takiej, jaką była. Holland często daje wyraz przekonaniu, że tożsamość jest czymś, czego się uczymy w trakcie życia, co powstaje. W przypadku bezrefleksyjności, mówi reżyserka, braku chęci zajrzenia w głąb siebie, *rodzi się strach przed pustką i pragnienie zastępczej przynależności. Zaczyna się wtedy konstruować tożsamość z gotowych, prostych wzorców*⁵⁸. Przykładem odrzucenia substytutów tożsamości może być Verlaine, który odwraca się od tego, co znane w imię, jak podkreśla Paul Schmidt, *natychmiastowości, chwili, w percepcji i doświadczeniu*⁵⁹. Obaj z Rimbaudem zdają się realizować wyznanie tego ostatniego: *Chcę być rewolucją*. Radykalizm towarzyszący nieprzyjmowaniu żadnych wzorców, nieuginaniu się przed żadnym autorytetem czyni Rimbauda idealnym podmiotem nomadycznym, który, jak sam stwierdza, w obliczu własnego niezadowolenia z *bycia tylko jednym człowiekiem*, zdecydował się *być wszystkimi ludźmi*.

Taki metaforyczny wyraz *dążenia do tego, aby zobaczyć, zrozumieć*⁶⁰, wyraz obnażenia emocjonalnego i gotowości na przyjęcie wszelkich bodźców, charakterystyczny jest również dla podejścia queerowego. Jego reprezentantami są ludzie, którzy, jak pisze Gloria Anzaldua, *nigdzie nie należą, [nie mieszczą się] ani w dominującym świecie,*

58 K. Kwiatkowski, *Thumaczyć siebie na inny język. Rozmowa z Agnieszką Holland*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 16.

59 P. Schmidt, *Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine*, [w:] *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. G. Stambolian, E. Marks, New York 1979, s. 236.

60 Tamże, s. 234.

ani całkowicie w swoich własnych kulturach⁶¹. Innymi słowy, brak przynależności czy też odmowa takowej umiejscawia protagonistów filmów Holland „pomiędzy”. Jest to pogląd, wyartykułowany niejednokrotnie przez samą reżyserkę – w 2017 roku mówiła na przykład: *Wewnątrz, wciąż walczymy. Jesteśmy pomiędzy*⁶². Wspomina o tym także Adriana Prodeus, konkludując, że *bycie zarówno wewnątrz i na zewnątrz Holland rozumie jako balansowanie na krawędzi*⁶³. Ambiwalentność postaci zaludniających filmy Holland nie tylko wzbogaca ich psychologiczne portrety i prowokuje widza do głębszej refleksji, ale też ilustruje wspomniane już stawianie się raczej niż wpisywanie się w określone ramy tożsamościowe.

Wprawdzie powyższy cytat dotyczy tożsamości rozumianej ogólnie, to „pomiędzy” dotyczy również genderowego usytuowania bohaterów (zwłaszcza męskich) tych filmów. Nie tylko już wspomniany w niniejszym artykule Morris z filmu *Plac Waszyngtona*, ale również Solly w *Europie*, *Europie* jest obiektem oka kamery, tak zwanego *gaze*. Kamera Holland, jak zauważa Janet Lungstrum, *aranżuje transgresyjne spojrzenie skierowane na atrakcyjne, budzące pożądanie ciało młodocianego bohatera*⁶⁴. Genderowe pomieszanie i niejednoznaczna tożsamość seksualna Solly’ego oraz fakt, że przyjmuje on, jak twierdzi Lungstrum, *każdą tożsamość, która pojawi się na jego drodze* sprawiają, że sugestia *homoseksualnego związku Roberta i Solly’ego nie jest niemożliwa*⁶⁵. U Holland to, co widzialne, samo w sobie jest nieokreślone, a to z kolei przekształca to, co widzialne, z bezpośredniej percepcji w symbol domagający się odczytania.

W oparciu o koncepcję Braidotti dotyczącą podmiotów nomadycznych, powyższy wywód akcentował nienormatywność postaci emigracyjnego kina Agnieszki Holland, ich wykraczanie poza przyjęte ramy kulturowe. Pogłębiona analiza przywołanych filmów wskazuje, że centralnym ich tematem jest poszukiwanie tożsamości, a w efekcie sugerowanie, że tożsamość jest konstruktem kulturowym.

- 61 C. Moraga, G. E. Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York 1981.
- 62 *Berlinale Talents. Agnieszka Holland. The Freedom Gene: How to Remain an Optimist*, “European Film, Academy”, 2 March 2017, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=j7nvioTnV4>, [dostęp: 14.07.2022].
- 63 A. Prodeus, *Pościel Historii, Łóżko Natury*, „Magazyn Filmowy SFP” 2021, nr 9, s. 30.
- 64 J. Lungstrum, *Foreskin fetishism: Jewish male difference in “Europa, Europa”*, “Screen” 1998, nr 1 (39), s. 58.
- 65 Tamże, s. 49.

Poszerzając tę koncepcję, zauważamy natomiast, że stawanie się świadomym podmiotem jest nie tylko nierozzerwalnie związane z ucieleśnieniem, świadomością i odczuciem ciała, ale również, jeśli nie przede wszystkim, z seksualnością, która tworzy się i powstaje wciąż na nowo. Tak więc bohaterki i bohaterowie omawianych filmów, poprzez odkrywanie swojej seksualności, zmieniają elementy tożsamościowe na drodze poszukiwań, nigdy nie osiągając pełni, poczucia całości lub zwińczenia, ponieważ kształtowanie się tożsamości nigdy nie jest procesem zakończonym.

Bibliografia

- Conglogue R.**, *Julie Walking Home*, "The Globe and Mail" z 20 czerwca 2003.
- Deleuze G.**, C. Parnet, *Dialogues II*. trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 2007.
- Davis M.** „A Bit of Earth”: *Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of "The Secret Garden"*, "Velvet Light Trap" 2001, nr 48.
- Dopartowa-Jankun M.**, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.
- Freeman E.**, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010.
- Gołębiowska U.**, *Odzyskane Ciało Catherine Sloper. „Plac Waszyngtona” Henry’ego Jamesa w interpretacji Agnieszki Holland*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, nr 6.
- Grimstad Knut A.**, *What Jews Meant to Witold Gombrowicz, or: Philosemitism as a Strategy for Identity Formation*, "The Slavonic and East European Review" 2017, nr 4.
- Harris D.**, *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York 1997.
- Hollender B.**, Agnieszka Holland w rozmowie z Barbarą Hollender, „Rzeczpospolita” z 29 października 1997.
- Janion M.**, **Z. Majchrowski**, *Odmieńcy*, [w:] *Transgresje*, red. M. Janion, Gdańsk 1982.
- Johnston R.**, *The Jewish Closet in "Europa, Europa"*, "Camera Obscura" 2003, nr 1.
- Kwiatkowski K.**, *Tłumaczyć siebie na inny język. Rozmowa z Agnieszką Holland*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 16.
- Kornatowska M.**, *Cathrine, siostra Iwony*, „Kino” 1997, nr 12.
- Kuziak M.**, *Konstelacja Janion*, „Porównania” 2021, nr 28.
- Love H.**, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, London 2007.

- Lungstrum J.**, *Foreskin fetishism: Jewish male difference in "Europa, Europa"*, "Screen" 1998, no 1.
- Markowski M. P.**, *Czarny nurt Gombrowicz świat literatura*, Kraków 2005.
- Moraga Ch., G. Anzaldúa**, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York 1981.
- Muñoz José E.**, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009.
- Nowakowski J.**, *Gombrowicz a polski film fabularny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20.
- Ostrowska E.**, *Agnieszka Holland's Transnational Nomadism*, [w:] *Polish Cinema in Transnational Context*, ed. E. Mazierska, M. Goddard, Suffolk 2014.
- Peters Durham J.**, *Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon*, [w:] *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. H. Naficy, London 1999.
- Prodeus A.**, *Pościel historii, łóżko natury*, „Magazyn Filmowy SFP” 2021, nr 9.
- Radkiewicz M.**, *Sally Potter: choreografka z kamerą*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009.
- Rich Ruby B.**, *New Queer Cinema: The Director's Cut*. New York 2013.
- Rivkin J.**, „Prospects of Entertainment”: *Film Adaptations of "Washington Square"*, [w:] *Henry James Goes to the Movies*, ed. S. M. Griffin, Kentucky 2002.
- Schmidt P.**, *Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine*, [w:] *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. G. Stambolian, E. Marks, New York 1979.
- Stalnaker M.**, *Agnieszka Holland reads Hollywood*, [w:] *Living in Translation. Polish Writers in America*. ed. H. Stephan. Amsterdam 2003.
- Taras K.**, *Catherine patrzy w lustro – „Plac Waszyngtona” Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa – transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005.
- Tibbetts J. C.**, *An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity*, "Quarterly Review of Film and Video" 2008, nr 2.
- Turk Baron E.**, *Agnieszka Holland's Total Eclipse, a Contemporary "Film Maudit"*. "The French Review" 1998, nr 2.

In-between: Agnieszka Holland's oeuvre in exile from the perspective of sexual identity

Keywords

Agnieszka Holland; *Europa*; *Europa*; *Washington Square*; *Total Eclipse*; transgression; body; nomadic subject; search for identity

Summary

This article focuses on the work of Agnieszka Holland from the perspective of sexual identity. Analysing Holland's émigré films, such as *Europa*, *Europa*, *Washington Square* and *Total Eclipse*, the author discusses how the protagonists of these films experience a process of transformation and cross the boundaries of identity. Crucial in this examination is the subjectification of the body as a trigger for the quest for performative evolution of identity. The text refers to the concept of the „nomadic subject” proposed by Rosi Braidotti, which describes identity as a constant process of transformation and movement. The author argues that the protagonists of Holland's films deviate from established social norms and conventions, transgressing at the bodily and sexual level. Through these transgressions, the characters achieve new forms of identity and self-knowledge.

Biogram

Liliana Bajger – absolwentka English and American Studies w University of Manchester, UK, gdzie otrzymała stopień doktora nauk humanistycznych. Naukowiec z rozległym doświadczeniem w badaniach interdyscyplinarnych, szczególnie w dziedzinie kulturoznawstwa na styku filmu, płci, seksualności i polityki oraz nawigacji w nowych mediach. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół działania władzy, dyskursu, formacji kulturowych i praktyk performatywnych w odniesieniu do wizerunków kobiet w filmie.