



Marcin Kępiński

Transcendentne kino Darrena Aronofsky'ego

Film, sacrum i mit

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Transcendentne kino Darrena Aronofsky'ego



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Marcin Kępiński

Transcendentne kino
Darrena Aronofsky'ego
Film, sacrum i mit

Marcin Kępiński (ORCID: 0000-0003-4367-3224) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
90-131 Łódź, ul. Lindleya 3/5

RECENZENCI

Arkadiusz Lewicki, Aleksander Woźny

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbial

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Oleg Aleksejczuk

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczuk

PROJEKT OKŁADKI

Tomasz Kochelski

Na okładce wykorzystano obraz Mariana Kępińskiego *Pejzaż* (1984)

© Copyright by Marcin Kępiński, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-098-5>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10869.22.0.M

Ark. wyd. 14; ark. druk. 13,375

ISBN 978-83-8331-098-5

e-ISBN 978-83-8331-099-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Rozdział I

Kino, antropologia, transcendencja	7
1. Filmy i mityczne opowieści, tropy i toposy kulturowe	7
2. Kino transcendentne. Sztuka filmowa, wielkie pytania i próby interpretacji	22
3. Antropologia filmu	27

Rozdział II

Zapaśnik – ucieczka do wolności	33
1. Dlaczego <i>Zapaśnik</i> ?	33
2. Randy „the Ram” Robinson albo Robin Ramzinski	35
3. Miejsce Randy’ego, czyli Ameryka widziana oczyma Aronofsky’ego	38
4. Wrestling i rytualna ofiara	43
5. Ciało zapaśnika i terror kulturowo formowanej cielesności	49
6. Proces rytualny, gra i liminalność	60
7. Władza Kombinatoru i wolność jednostki. Ostatnia walka Zapaśnika ..	64

Rozdział III

Matka Ziemia, dom i raj utracony. Symboliczna wymowa <i>Mother!</i>	73
1. Religijne kino i wizja historii człowieka. Nieco biblijnego przypomnienia	73
2. Dom Boży i jego nieokrzesani goście. Grzech i zmaza	77
3. Goście niszczą dom i Matkę Ziemię. Apokalipsa i odrodzenie	81
4. Gościnność i dom. Miłość i ostateczna ofiara	85

Rozdział IV

Źródło jako opowieść o śmierci i odrodzeniu	91
1. <i>Źródło</i> jako film o miłości i śmierci	91
2. Wędrówka w poszukiwaniu uleczenia	97
3. Śmierć, choroby, śmiertelne rany i ich cudowne uleczenie	102
4. Choroba. Kultura tradycyjna i ludowa	114

5. Wiara, miłość i Święty Graal	116
6. Królowa	121
7. Majowie, historia Praojca, Xibalba i drzewo życia. Odrodzenie	128

Rozdział V

Noe: wybrany przez Boga jako opowieść o przemocy, ludzkiej pysze i zniszczeniu świata	145
1. Przemoc i świat ludzi	145
2. Wojna wszystkich ze wszystkimi	150
3. Agresja i władza	158
4. Urodzeni do zła. Przemoc w filmie Darrena Aronofsky'ego	161
5. Współczesny Midrasz. Woda jako boskie narzędzie oczyszczenia, aniołowie upadli. Noe i jego czasy	177

Rozdział VI

Sacrum, mit, transcendencja raz jeszcze, czyli czego uczą nas filmy Darrena Aronofsky'ego?	193
---	------------

Bibliografia	203
--------------------	-----

ROZDZIAŁ I

KINO, ANTROPOLOGIA, TRANSCENDENCJA

1. Filmy i mityczne opowieści, tropy i toposy kulturowe

Co łączy kino, literaturę i antropologię kultury? Jedną z odpowiedzi na tak postawione pytanie może być rozumienie ich jako opowieści o rzeczywistości, prowadzących nas do „sensów przekraczających powierzchnię zdarzeń – oto prawdziwy cel antropologicznych poszukiwań”¹. Narracja fikcyjna wiedzie nas do realnego świata, choćby z tego powodu, że jest dopełniana przez czytelnika czy też widza. Sam tekst, literacki lub filmowy, nie będzie zamkniętą całością kulturową bez interpretacji zakładającej proces odczytania jego znaczeń: „sens opowieści pojawia się na przecięciu świata tekstu i świata czytelnika. Akt lektury jest nie tylko twórczy, ale staje się momentem krytycznym w procesie przekształcania doświadczenia czytelnika przez opowieść”².

Sens dzieła, literackiego i filmowego, przekracza intencje autorskie. Film, rozumiany jako specyficzny tekst kulturowy, pośredniczy między człowiekiem a światem, wpływając na jego rozumienie, pozostając otwartym uniwersum, pełnym możliwych do zinterpretowania znaczeń: „związek życia i opowieści objawia się też i z tej racji, że działania ludzkie mogą znajdować się w polu symbolicznych odniesień”³. Dodajmy, że także działania bohaterów literackich i filmowych zawierają w sobie liczne odniesienia do sfery mitów i symboli. Opowieść filmowa może zawierać wątki mityczne, opowiedziane za pomocą symboli, często w sposób nieświadomy, przez twórcę⁴. Jak twierdził Mircea Eliade, nawet współczesny,

¹ D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 17.

² Tamże, s. 81.

³ Tamże, s. 187.

⁴ Zdaniem Ricoeura jednym z porządków kultury, atrakcyjnym dla interpretacji antropologicznych, jest obszar wyobraźni poetyckiej – termin ten może być rozumiany bardzo szeroko, jako swoisty kod dzieła artystycznego, a więc i filmu. Autor nie musi być świadomy wszystkich jego sensów – one „przekraczają” intencje autorskie. Zob.: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cichowicz, przekł. zbiorowy, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 60–61, 126–129, 322–323, 334–335.

racjonalny człowiek ich potrzebuje, by wyrazić i zinterpretować swą egzystencję. Nie wiedząc o tym, we własnej, z pozoru tylko profanicznej egzystencji, przeżywa odwieczne motywy mityczne. Jeśli refleksyjna, wrażliwa jednostka zdaje sobie sprawę z obecności ich dalekich refleksów w swoim życiu, blisko jej do aktywnie przeżywanego procesu indywiduacji. Zwłaszcza, jeśli widzi jedynie pozory sprawiedliwego porządku w powszechnie uznanym ładzie społecznym, dominujące wartości kultury prawomocnej uznaje za niewystarczające dla samorozwoju, a w normach systemu rozpoznaje tłamszące jednostkę ograniczenia twórczej swobody i najcenniejszej wolności indywidulanej⁵. Choć Eliade postrzegany jest przez wielu jako znawca mitów archaicznych, służących mu do rekonstruowania pierwotnej religijności „człowieka symbolicznego”, to jednak jego rozumienie mitu może być wielce pomocne przy analizie dzieł filmowych, zawierających ich dalekie refleksy i motywy, jak choćby mit kosmogoniczny, ofiarniczy (śmierci i zmartwychwstania), mity pochodzenia, Wielkiego (Świętego) Czasu, góry kosmicznej, świętego drzewa, *renovatio*, inicjacyjne, eschatologiczne i wiele innych⁶. W społecznościach archaicznych mity były podstawą duchowego i religijnego życia.

Filmy, o których piszę, jak również literatura, do której się odwołuję, są wyrazem postawy krytycznej, a nawet buntowniczej wobec przemocy symbolicznej i narzucania jednostce ograniczających ją twórczo norm kulturowych, nakazujących takie, a nie inne rozumienie i przeżywanie otaczającego świata. Tacy są również bohaterowie filmów Darrena Aronofsky'ego, które wybrałem do analizy. To zawsze indywidualiści, pozostający w konflikcie z systemem społecznym i kulturowym, egzystujący na jego marginesie, częstokroć przybierający postawę alienacji, bądź otwartego buntu, przeżywający osobiste tragedie. Z reguły są skazani na przegraną, sami przeciw wszystkim, przeciwko instytucjom totalnym. Jeśli wygrywają, to ostatecznym kosztem umiłowania wolności i efektem sprzeciwu wobec potęgi *Kombinatu* może być ich śmierć.

Wątków mitycznych i symboli powinniśmy więc szukać także we współczesnym świecie, nawet tym, pozornie bezbarwnym. Egzystencjalne motywy, zawarte w ponadczasowych tekstach kultury, dziełach literackich i filmowych, odnosząc się do ogólnoludzkiej kondycji, pozostają swego rodzaju ukrytym drogowskazem, wskazówką dla szukających swego miejsca w świecie i sposobu

⁵ Zob. J. Prokopiuk, C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 16–22.

⁶ Definicję mitu, rozumianego jako historia prawdziwa, opisująca „wtargnięcie” sfery sacrum w obręb Świata, model pouczający o wszelkich znaczących ludzkich czynach, odnajdujemy na stronach 12–13 znanej pracy M. Eliade *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998. Rozumieniu mitu w antropologii kulturowej, w tym mitu inicjacyjnego, poświęciłem sporą część rozdziału drugiego książki: *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, Warszawa 2006, s. 76–100.

na jego przeżywanie. Podobną funkcję ustanawiania sensu, tłumaczenia rzeczywistości, spełniały niegdyś wielkie mity⁷: „Związek życia i opowieści objawia się też i z tej racji, że działania ludzkie mogą znajdować się w polu symbolicznych odniesień”⁸. Jednym z podstawowych zadań antropologa kultury jest nie tylko interpretacja tekstów kulturowych, ale ujawnianie ich zawartości symbolicznej oraz mechanizmów oddziaływania na odbiorcę. Film pozostaje dla antropologii kulturowej atrakcyjnym medium, nie tylko ze względu na przenoszone, często ukryte treści symboliczne i narracje mityczne, ale również dlatego, że jest sztuką w wielkim stopniu kształtującą współczesną ikonosferę i wyobraźnię⁹.

Sztuka, literatura i film są ważnymi elementami naszego duchowego życia:

Mit, rytuał, sztuka – to według antropologii kultury trzy sposoby autosakralizacji człowieka, a zarazem trzy emocjonalne odpowiedzi na ważne intelektualne pytanie – czym jest świat? Zarówno mit, jak rytuał i sztuka, które same są trzema ogólnymi odpowiedziami optymistycznymi, zawierają w sobie wiele szczegółowych odpowiedzi na inne pytania człowieka dotyczące jego samego¹⁰.

Jako narracja o sprawach wyjątkowej wagi, lub tylko pozornie zwyczajnych, literatura kontynuuje tradycję wielkich historii opowiadanych w mitach wyjaśniających początki człowieka i świata oraz ich sens. Przejmując od narracji mitologicznej wiele z jej toposów, zmienia jednak nieco sposób opowiadania i postaci bohaterów, choć w istocie rzeczy wciąż pozostaje w pobliżu centrum monomitu¹¹.

Mówiąc językiem Eliadego, za pomocą i pośrednictwem literatury objawia się nam coś dużo starszego i potężniejszego, co nazywał on sferą obrazów lub po prostu sacrum¹². Oczywiście, jego elementy, obecne w literaturze lub kinie,

⁷ Zob.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993; tegoż, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1992; J. Campbell, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007.

⁸ D. Czaja, *Sygnatura i fragment...*, s. 187.

⁹ O problematyce interpretacji i odczytania sensów dzieła filmowego zob.: D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*; W. Szpilka, *Zobaczyć świat. Etnografia wobec filmu i kultury masowej*; W. Michera, *Wyobrażenia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szklane serce”*; M. Sznajderman, „Stary Gringo”. Motyw Don Kichota w filmie i literaturze, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.

¹⁰ M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002, s. 65.

¹¹ M. Eliade, *Próba labiryntu...*, s. 180. Por.: tegoż autora, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 198; J. Campbell, *Potęga mitu...*, s. 20–23.

¹² Zob.: A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2001, s. 13–24.

są dalekimi refleksami przeżyć człowieka archaicznego, religijnego, spowodowanych przez objawienie tego, co *święte*, w odróżnieniu od tego, co *profaniczne*¹³: „Człowiek otrzymuje wiedzę na temat świętości, ponieważ się ona przejawia, ponieważ okazuje się, że jest całkowicie inna od tego, co świeckie”¹⁴. Eliade w swych poszukiwaniach posługiwał się różnego rodzaju literaturą, dokumentami, świętymi tekstami, zawierającymi traktaty religijne, mity, opowieści i narracje odnoszące się do sfery sacrum, a przede wszystkim do tego, jak się ono objawia człowiekowi, występując jako hierofania¹⁵. Badacz sacrum i fenomenolog religii

mocno akcentuje fakt, iż symboliczne i mityczne doświadczenie świata stanowi stały element życia ludzkiego. Dzięki temu doświadczeniu człowiek poznaje niehistoryczną rzeczywistość sakralną i ustosunkowuje się do niej. Eliade podkreśla w pojęciu sacrum przede wszystkim jego rzeczywistość, czyli ontyczną wartość i bytową moc. Ta rzeczywistość nigdy nie jest dana człowiekowi wprost, lecz objawia się w mitach, symbolach i hierofaniach¹⁶.

Zjawisko świętości trudno dokładnie zdefiniować, co Eliade przyznawał, ale „sacrum jest czymś innym, różniącym się od otaczającego je środowiska kosmicznego [...] istnieje w sposób absolutny, niewzruszony i statyczny, niepodlegający stawianiu się”¹⁷. Jest ono również nieredukowalnym i wewnętrznym elementem doświadczenia religijnego, a symboliczne i mityczne doświadczenie świata jest nieodłączną częścią ludzkiego życia.

Także współcześnie, ma ono swe miejsce w filmie, nie będąc już jednak przeżyciem o charakterze religijnym, choć z pewnością metafizycznym. Dlatego więc mówimy o sacrum i jego mowie symbolicznej w kontekście sztuki filmowej?

Celem użycia języka sacrum – rozumianego bardzo szeroko (np. sacrum a „język obrazów”, „język filmu”) jest więc z jednej strony chęć porozumienia się człowieka z tym, co metafizyczne, tajemnicze; a z drugiej – potrzeba opisu tego nadprzyrodzonego świata. Tego, co istnieje naprawdę, choć jest często niedostrzegalne... w życiu, w sztuce, w filmie¹⁸.

¹³ M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 6.

¹⁴ Tamże, s. 7.

¹⁵ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 19–20.

¹⁶ J. Bramorski, *Antropologiczny wymiar symboliki przestrzeni sakralnej w ujęciu Mircei Eliadego*, „Forum Teologiczne” 2002, vol. III, s. 156. M. Eliade, *Próba labiryntu...*, s. 180. Por.: tegoż autora, *Aspekty mitu...*, s. 198; J. Campbell, *Potęga mitu...*, s. 20–23.

¹⁷ M. Eliade, *Traktat...*, s. 42.

¹⁸ I. Grodz, *Wielka wiara, wielka miłość... Sacrum w kinie na przykładzie Matki Joanny od Aniołów Jerzego Kawalerowicza*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2017, nr 34, s. 86.

Szerokie rozumienie tego słowa proponuje również Marek Sokołowski, odnosząc je do sztuki filmowej: „w najszerszym, wspólnym wielu poglądom, znaczeniu, pojęcie sacrum określa metafizyczne nacechowanie rzeczywistości”¹⁹. Autorzy cytowanych opracowań dotyczących roli i charakteru sacrum w filmie, podkreślają, że współcześnie odnosi się ono do obecności w dziełach filmowych elementów metafizycznych oraz symboli i wątków mitycznych, nie zawężając przy tym swych rozważań tylko i wyłącznie do kina stricte religijnego. Choć, jak zauważa Mariola Marczak, w

obrębie filmu religijnego ewokującego poprzez swoje struktury sferę transcendencji funkcjonuje obszar wspólny z filmem metafizycznym, w którym również występują odniesienia do transcendencji, jednakże bez odwołań do religii instytucjonalnej, systemu wierzeń, konkretnego światopoglądu religijnego, przekazu wiary obwarowanego zgodnością z dogmatem²⁰.

Dziesiąta muza czerpie zarówno z tradycji mitologicznej, jak i literackiej. Filmy powstają w pewnym kontekście kulturowym, z jego wielu elementów, a w dodatku mogą ten kontekst współtworzyć. Film, podobnie jak literatura, kreuje obraz natury człowieka i sensów zawartych w jego egzystencji, odkrywa bogactwo wytworów ludzkiego umysłu i ukazuje próby porządkowania świata poprzez kulturę. Darren Aronofsky, posługujący się w swym dziele wieloma symbolami, aktualizujący mit w filmowym rytuale, wymaga od odbiorcy umiejętności wyjścia poza obecną w nim pozornie prostą historię, fabułę i wątki. Stąd odwołania do sacrum i transcendencji w twórczości tego reżysera.

Pragnie on, by widz próbował odpowiedzieć sobie na ważne pytania: o dobro i zło, wolność i zniewolenie, o naturę człowieka, sens jego działań i miejsce w świecie. O miłość i nienawiść, zdradę i wierność, kobietę i mężczyznę, istnienie i nicość, chaos i porządek, a także o przyczynę wszystkiego – Boga jako stwórcę. Swoista filmowa transcendencja. Wnikliwy obserwator twórczości Aronofsky'ego dostrzeże istnienie w niej problematyki metafizycznej, niekiedy wprost zwróconej w stronę zagadnień religijnych. Taki rodzaj kina Marczak nazywa metafizycznym. Można je definiować za pomocą zakresu badawczego metafizyki jako części filozofii:

wówczas termin „film metafizyczny” oznacza utwór, w którym można odnaleźć jeden z możliwych typów dyskursu metafizycznego filozofii, takich jak na przykład

¹⁹ M. Sokołowski, dz. cyt., s. 65.

²⁰ M. Marczak, *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później: szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 25.

problem wzajemnych relacji między Bogiem, człowiekiem i światem. Mieszczą się tu również filmowe analizy zajmujące się ludzkim byciem – i rzadziej – bytem oraz naturą świata; mogą w nich występować odniesienia do sfery transcendencji, w tym osobowego Boga, ale nie muszą. Wystarczy, że będziemy mieć do czynienia z całościową (holistyczną) wizją ludzkiej egzystencji od narodzin do śmierci, ze szczególnym uwzględnieniem tego, co życiu nadaje lub może nadawać sens²¹.

Z pewnością kino tego rodzaju podkreśla wagę istnienia wymiaru metafizycznego w kulturze.

Współczesne sacrum, również to obecne w filmie,

można poznać po pewnych cechach i treściach, które nie mogłyby powstać bez religii. Odsłania tajemnicę, stawia podstawowe pytania: Jak żyć? Po co żyć? Jaki sens ma cierpienie? Dlaczego istnieje śmierć? Refleksje te wskazują na transcendencję człowieka. Odwołują się do jego przeżyć i sumienia²².

Podejmując próby odczytania ukrytych znaczeń, fragmentów mitycznych opowieści i symboli, należy pamiętać, że o ile dadzą się one odnaleźć, stanowią jedynie dalekie refleksy mowy symbolicznej obecnej w kulturach archaicznych. Co nie oznacza, że w ogóle ich ma, lub przypominają byle jak poskładany patchwork czy kolaż stworzony bez świadomości znaczeń jego elementów. Moim zdaniem, filmom Aronofsky'ego bliżej do stworzonych z barwnych plam dzieł impresjonistów, które odbiorca próbuje poznać w wyniku wnikliwej analizy, z pewnego dystansu, w obecności światła padającego na dzieło pod różnym kątem.

Możemy zgodzić się ze słowami Zbigniewa Benedyktowicza, że kino odtwarza i odnawia mit, natomiast współcześnie film jest jednym z tekstów mitycznych, jakimi zajmuje się antropologia kultury. Film stanowi obszar kontynuacji, przetwarzania i odnawiania znaczeń symbolicznych:

Film właśnie, jako nośnik mitotwórczy (obszar kontynuacji, przekształcania i odnawiania znaczeń) i jako zapis współczesności (zarejestrowane w filmie: obyczaj, gest, ruch, wzorce piękna, urody, mody, tendencje tematyczne, struktury mentalne danego czasu itd., itd.), a także ze względu na utrwalone w nim odbicie odrębności bądź zmieszania (czy też niwelowania) różnorodności kulturowej – film wychodzi naprzeciw specyficznemu sensorium ukształtowanemu w kręgu antropologii kultury²³.

Badacze kultury współczesnej powinni zwracać uwagę na filmy odnoszące się do wątków mitycznych, posługujące się przy tym symboliką niekiedy prostą, a niekiedy wyrafinowaną i ukrytą przed widzem.

²¹ Tamże.

²² M. Sokołowski, dz. cyt., s. 70.

²³ Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4, s. 3–4.

Odnajdywanie, opisywanie i interpretowanie symboli (oraz ich dalekich refleksów), kulturowych gier powinno być zadaniem badacza kultury filmowej. Film i prace badawcze nad kulturą pozostają więc sobie bliskie „w poszukiwaniu, przede wszystkim, obrazu natury człowieka i istoty kultury, w odkrywaniu bogactwa wytworów ludzkich rąk i umysłów, w dokumentowaniu różnorodności sposobów życia i porządkowania świata”²⁴. Maryla Hopfinger podkreśla, że dla klasyka myślenia o filmie i antropologii jako dziedzinach wspólnych ludzkiej refleksji o sobie i form świadomości naszego gatunku, a takim był niewątpliwie Aleksander Jackiewicz, antropologia filmu miała być dalszym krokiem w rozwoju nowoczesnego filmoznawstwa²⁵.

Antropologię i film zrodziła kultura europejska – czytamy w pracy tej autorki – Wyrastają zwłaszcza z pewnej jej właściwości, którą Leszek Kołakowski określił jako zdolność do samokwestionowania, do spoglądania na siebie oczami innych, a także do zainteresowania się innymi i do patrzenia na nich z zawieszeniem własnej perspektywy oglądu świata²⁶.

W swej istocie kino spełnia się w formie możliwie najbliższej Arystotelesowskiemu ideałowi mimesis, rozumianemu jako naśladowanie rzeczywistości (jednak nie bierne, lecz twórcze), zarówno wewnętrznej, jak i tej zewnętrznej wobec przeżywającego je podmiotu, poszukiwanie istoty rzeczy, a więc wzbogacenie treści²⁷.

Film jest dziełem kultury europejskiej, powiada Hopfinger:

zrodziły go ludzkie starania o pochwycenie czasu, o zatrzymanie przestrzeni, o odтворzenie ruchu, marzenia o balsamowaniu wyglądom ludzi i rzeczy, o powtórzeniu

²⁴ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1985, s. 195.

²⁵ Zob.: tamże, s. 195–196.

²⁶ Tamże, s. 196–197. W literaturze polskiej najwybitniejszym przedstawicielem tego typu krytycznego, pełnego dystansu myślenia o własnej kulturze i jej treściach przekazywanych jednostce, pozostaje dla mnie Witold Gombrowicz. Takiemu odczytaniu jego *Trans-Atlantyku* jako swego rodzaju gry z kulturą i tożsamością narodową Polaków poświęciłem rozdział książki *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*.

²⁷ Wraz z końcem renesansu i klasycyzmu, estetyczna dominacja mimesis jako zasady sztuki ustąpiła miejsca innym, nowszym pomysłom, powracając jako zamysł wiernego odzwierciedlania problematyki społecznej w literaturze realizmu. Współczesna sztuka, poczynając od dadaizmu i abstrakcjonizmu, radykalnie odeszła od zasady mimesis. Dla Susan Sontag fotografia pozostaje wciąż najbardziej realistyczną, a przez to najłatwiejszą formą mimesis w sztuce, czemu autorka dała wyraz w swym słynnym zbiorze esejów o fotografii, wydanym w Polsce w 1986 roku.

raz już rozegranych zdarzeń. Kino fascynowało zatrzymaną materią, jej naocznością, dynamiką ruchu i rytmu. Fascynowało zarówno możliwością przywoływania realnego świata w jego fizycznych wymiarach, jak szansą przywoływania światów wymaganych, pokazywania rzeczy niemożliwych, quasi realnych. Wynalazek kina spełniał sen o replice faktury rzeczywistości i o zobrazowaniu głębokich warstw wyobraźni²⁸.

Film, jak żadne inne medium, powiada autorka, pozwala na ukazywanie człowieka w pełni jego antropologicznej sytuacji, z różnych perspektyw, punktów widzenia, ukazywanie doznań, stanów psychiki – sądzę, że dużo lepszym określeniem byłoby jednak: stanów duszy – doświadczeń, interakcji z innymi i własnym wnętrzem, kłopotów z kulturą, systemem społecznym wraz z jego instytucjami. Kino, ukazując to wszystko, wywołuje silne emocje i egzystencjalny niepokój u wrażliwych odbiorców, pozwalając im na przeżywanie metafizycznych problemów bohaterów filmowych, którzy przecież nie wzięli się znikąd, a wyrastają z głębokich i odwiecznych pokładów historii opowiedzanej w mitach.

Dobry film, podobnie jak dobra literatura, wymaga od odbiorcy sporej dozy wrażliwości, wyobraźni i wiedzy. Film ma nad literaturą przewagę możliwości operowania ruchomym obrazem, połączonym z dźwiękiem, tworzenia i przekazywania za ich pomocą światów obecnych w wyobraźni artystycznej. Być może, ta przewaga staje się niekiedy wadą, pozbawiając odbiorcę możliwości wykorzystania własnej twórczej wyobraźni, niezbędnej w świecie literatury do odczytania zamysłu autora dzieła.

Zarówno film, jak i literatura nie powstają w wyniku bezpośredniej interakcji dwu komunikujących się jej uczestników:

Tekst literacki jest zatem efektem kontaktu językowego pośredniego, który realizuje się w języku i tylko w języku. Nadawca – autor tworzy tekst kompletny informacyjnie, a jego odbiorca – czytelnik jest najzupełniej nieokreślony, a nawet niepewny. Autor piszący utwór literacki nie ma przecież żadnej pewności, czy tekst zostanie wydany i upowszechniony. Ponieważ nadawca i odbiorca nie pozostają w bezpośrednim kontakcie, dlatego tekst musi być skończony i kompozycyjnie przemysłany²⁹.

Jeżeli film (zwłaszcza adaptację dzieła literackiego) potraktujemy jako tekst kultury – różny, ale jakże podobny pod pewnymi względami do tekstu literackiego, to musimy mieć świadomość, że jego odbiór i odczytanie pozostają kwestią niedomkniętą ze strony czytelnika/widza. Nie rozstrzygam w tym miejscu, który

²⁸ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 197.

²⁹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. II, Antykwa, Kraków 1994, s. 14.

z przywoływanych tekstów kultury niesie w sobie więcej możliwości interpretacji, jednak niekiedy wierność obrazu staje się wadą filmu, czego świadomość mają niektórzy z wybitnych reżyserów. Dosłowność, homogenizacja i spłylenie znaczeń są istotną wadą kultury masowej, na którą uwagę zwracała już Antonina Kłoskowska. Ponieważ mówimy tu o amerykańskim reżyserze i amerykańskiej kulturze masowej, która dla wielu krytyków pozostaje „połyskliwym barbarzyństwem”³⁰, trzeba powiedzieć, że jest ona czasami przykładem nadmiernego poszerzania kontekstów i zasięgu kultury popularnej, przekładając się również na treści filmowe.

Na szczęście, Darren Aronofsky pozostaje w cieniu Hollywood, nie będąc reżyserem kasowych hitów i tym samym, nie jest ograniczany przez wymagania stawiane twórcom kina stricte rozrywkowego, mającego przed wszystkim przynosić wielkie dochody. Wraz z pytaniem o związek pomiędzy mediami kultury popularnej a światem finansów, rodzą się inne wątpliwości, dotyczące manipulacji masami odbiorców, dokonywanej przez twórców kulturowego rynku. Czy kultura popularna i jej wzorce proponowane odbiorcom są wytworem samych ludzi, czy też są narzucane z góry i funkcjonują jako forma kontroli mas? Wreszcie:

czy rozwój kultury w formie towarów oznacza, że kryteria rynkowe dominują nad jakością, artystyzmem, uczciwością i wymaganiami intelektualnymi? Czy coraz powszechniejszy rynek kultury popularnej gwarantuje jej prawdziwe powodzenie, ponieważ dostarcza towarów, których ludzie rzeczywiście pragną?

Co jest ważniejsze w sytuacji, gdy kultura popularna wytwarzana jest przemysłowo i sprzedawana zgodnie z zasadami popytu i podaży – zysk czy jakość?³¹

Obawiam się, że w przypadku amerykańskiej kultury popularnej, odpowiedzi na te pytania nie niosą ze sobą zbyt wiele optymizmu. Nie trzeba pytać o indoktrynację odbiorców treści kultury popularnej przekazywanych w mediach, gdyż bez wątpienia są oni indoktrynowani w celu zwiększenia popytu na jej wytwory i powszechności proponowanych stylów życia.

Zacytuję fragment klasycznej pracy Kłoskowskiej, dotyczący krytyki amerykańskiej kultury masowej:

Nawet najbardziej powściągliwi amerykańscy krytycy kultury masowej, [...] którzy nie twierdzą, że wspólny mianownik musi być koniecznie najniższym, widzą w mechanizmie nieuniknionej uniformizacji zagrożenie ekskluzywnych wartości

³⁰ Tego określenia na amerykanizację kultury używam za Richardem Hoggartem, zob.: tegoż, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, tłum. A. Ambros, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

³¹ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 16.

kulturowych. Konformizm kulturalny na średnim, jeśli nie najniższym poziomie, określają oni jako cenę demokratyzacji kultury. Charakterystyczną cechą stanowiła większości tych krytyków jest przy tym przyjmowanie komercyjnego systemu organizacji kultury jako niezmiennej ramy i nieuniknionej konieczności³².

Dalej autorka podnosi problem wypaczeń kulturalnych wartości, wpływu systemu komercyjnego oraz wykorzystania kultury przez polityków i system polityczny w USA. Materialny interes producentów determinuje funkcjonowanie kultury masowej, a nawet pozornie pozbawiona treści politycznych jej sfera stricte rozrywkowa nie jest od nich wolna, twierdzi Kłoskowska. Jak sądzę, widać to w amerykańskim przemyśle filmowym, posługującym się utartymi schematami realizacji wciąż tych samych filmów, podanych publiczności w fabularnie, gatunkowo i technicznie podobny sposób. Według wielu krytyków kultury masowej

amerykańska kultura popularna uosabia całe zło związane z kulturą masową. Ponieważ kultura masowa jest wynikiem masowej produkcji i konsumpcji dóbr kulturalnych, względnie łatwo jest utożsamić Amerykę z ojczyzną kultury masowej; mamy tutaj bowiem do czynienia ze społeczeństwem kapitalistycznym najbliższej związanym z tymi procesami³³.

Tu liczy się zysk, na jaki przekłada się oglądalność i schlebienie mało wymagającej publiczności. Józef Chałasiński w swej klasycznej pracy o masowej kulturze amerykańskiej zauważa, że stała się ona kulturą kiczu, jest narzucana masom z góry, z obcych im źródeł. Publicznością są bierni konsumenci, a ich udział w kulturze ogranicza się do kupowania jej wytworów lub też rzadziej, do powstrzymywania się od konsumpcji.

Natomiast sama konsumpcja ubogich, tandetnych treści o charakterze rozrywkowym staje się coraz bardziej powszechną postawą uczestników amerykańskiej kultury:

Miarą narastania konsumpcyjnego, hedonistycznego nastawienia w społeczeństwie jest [...] wymiana typów bohaterów standardowych biografii „wielkich ludzi”, zamieszczanych w amerykańskich pismach ilustrowanych [...]. W okresie od roku 1901 do 1941 liczba artykułów poświęconych wybitnym ludziom z dziedziny handlu, wolnych zawodów i polityki zmniejszyła się znacznie, podczas gdy o 50% wzrosła liczba artykułów poświęconych ludziom zajmującym się spędzaniem wolnego czasu, sportowcom, gwiazdom filmowym³⁴.

³² A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, wyd. II, PWN, Warszawa 1980, s. 274.

³³ D. Strinati, dz. cyt., s. 30.

³⁴ J. Chałasiński, *Kultura amerykańska. Formowanie się kultury narodowej w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, wyd. III, LSW, Warszawa 1973, s. 302.

Jak widać, proces zastępowania uosobień wzorców kulturowych i bohaterów kultury popularnej rozpoczął się już w początkach XX wieku. Ameryka, jej historia, polityka i kultura

są utkane z gęstej siatki rozmaitych mitów, które wchodzą ze sobą w relacje, tworząc „splcioną sieć zależności”, którą możemy nazwać amerykańską mitologią, rozumianą jednak nie jako prosty zbiór mitów, lecz jako sieć złożonych systemów komunikacyjnych. Z przekazów tych wyłania się Ameryka, której jednak nie należy analizować racjonalnie, przecież mity nie są racjonalne, nie są też realne, choć w rzeczywistości umotywowane³⁵.

Jak więc powstała współczesna, zmityzowana wersja amerykańskiego snu? Mit Ameryki powstał

w oparciu o pewne uestetycznione wyobrażenia na temat tego kraju, jego mieszkańców, stylu życia, jakie wytworzyła kultura popularna, która z powodu swoich immamentnych cech – redukcji i uproszczenia – selektywnie traktowała elementy, z których budowane były popkulturowe teksty: schematyczne narracje, scenerie czy typy bohaterów, teksty adresowane przecież głównie do emocji, a nie intelektu odbiorców, zupełnie jak w micie³⁶.

Kultura popularna jawi się jako narzucona z góry, z bardzo niewielkim, o ile w ogóle występującym, obszarem negocjacji znaczeń pomiędzy odbiorcami a nadawcami. Odbiorcy treści dystrybuowanych przez media masowe nie mają żadnego wpływu na dobór przekazywanych i wytwarzanych treści. Z tej prostej przyczyny, że amerykańska kultura popularna ma charakter skrajnie komercyjny:

Towarem jest wyprodukowany film, a także grające w nim gwiazdy czy filmowa przestrzeń, która może służyć lokowaniu produktu. Muzyka z tego filmu może stanowić osobną wartość towarową, podobnie jak gadżety, które stworzono do jego reklamy. [...] Celem jest nie tyle tworzenie sztuki, lecz zysk – biznesowym zadaniem przemysłu kulturowego jest produkcja tekstów, które przyciągną konsumentów i przez to zyskają wsparcie reklamodawców, co ostatecznie przełoży się na pieniądze³⁷.

Podobnie działają inne media kultury masowej, rynek wydawniczy, muzyczny, czasopisma, telewizja, Internet. Na szczęście, pozostaje jeszcze pewien margines dla bardziej ambitnych twórców, postaci kina niezależnego.

³⁵ J. Szymkowska-Bartyzel, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1989*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 31.

³⁶ Tamże, s. 32.

³⁷ Tamże, s. 34.

Dodajmy, że teksty kulturowe, funkcjonujące w masowym, rynkowym obiegu, są raczej mizernej jakości, służąc przy tym niewyszukanej, pospolitej rozrywce. Amerykańska kultura została poddana ostrej krytyce i nazwana kulturą narcyzmu przez Christophera Lascha. Rozważa on zmiany, jakie zaszły w amerykańskiej kulturze, ogniskując się na konsumpcji i zaspakajaniu potrzeb hedonistycznych i egoistycznie nastawionych jednostek. Kultura i społeczeństwo wzmacniają narcystyczne cechy jednostek, a kryzysowi w kulturze towarzyszy kryzys wzorców rodziny, systemu edukacyjnego, politycznego i społecznego. Dla autora przyczyną kryzysu są amerykańskie instytucje, ale oskarża również media masowe, o uczynienie z Amerykanów wielbicieli kina. To one „wzmacniają narcystyczne marzenia o sławie i popularności oraz przyczyniają się do braku akceptacji własnej egzystencji jako życia prostego i zwyczajnego [...]”³⁸.

Inaczej o tym problemie wpływu kultury popularnej na dzieła filmowe pisze Teresa Rutkowska:

Dzieło filmowe rejestruje to, co jest i to czego nie ma, to co widzialne i to, co poza sferą widzialności, to co zewnętrzne i to co wewnętrzne. Formatowanie znaczenia to proces złożony i wielopoziomowy. Poziom podstawowy jest oczywiście konstytuowany przez ciąg ruchomych, audiowizualnych obrazów, które składają się na opowiadanie. Ale obrazy te, w ogromnej większości filmów fabularnych nie przepływają w sposób jednolicie ciągły, nie są też całkiem »przezroczyste«. Rozpoznanie zasady ich zorganizowania, świadomość istnienia takiej zasady, ukształtowana w oparciu o doświadczenie widza filmowego oraz doświadczenie ogólnokulturowe i egzystencjalne, jest czynnikiem niezmiernie istotnym w budowaniu sensu dzieła [...] proces powyższy ma ścisły związek z osadzaniem utworu filmowego w kontekście kulturowym, po to, aby intencje twórcy i oczekiwania odbiorcy mogły znaleźć się w punkcie stycznym. Mechanizm funkcjonowania kultury masowej sprawia, że kontekst ten relatywnie stale się rozszerza, z drugiej jednak strony reakcją na mnogość bodźców, na odczucie nadmiernej złożoności otaczającego nas świata, jest tendencja do schematyzowania, upraszczania i porządkowania zjawisk wedle „naddanego” czy założonego a priori porządku³⁹.

Trudno w filmach stworzonych jako forma niewyszukanej, masowej rozrywki, doszukiwać się jakichś głębszych pokładów znaczeń, odniesień do symboliki czy mitów. Będzie to próżny wysiłek.

³⁸ G. Ptaszek, *Kapitalizm jako źródło kulturowego narcyzmu w epoce późnej nowoczesności. Wprowadzenie do Kultury narcyzmu Christophera Lascha*, [w:] C. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015, s. 15.

³⁹ T. Rutkowska, *Ballada filmowa – czyli o powrotach, które trwają w nieskończoność*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1985, s. 255.

Ktoś, kto zna kino tworzone przez Aronofsky'ego, z łatwością odnajdzie wątki symboliczne w konkretnych tytułach filmowych. Postawę ich poszukiwania w tekstach kultury można odnaleźć także u Mircei Eliadego oraz Josepha Campbella, analizujących hierofanie, mity, symbole i rytuały w poszukiwaniu wspólnego wątku zjednoczenia przeciwieństw. Obaj poszukiwacze symboli i mitów ukazują czytelnikowi przykłady zaczerpnięte nie tylko z mitologii czy religii, ale również z literatury.

Filmy, jakie tworzy Darren Aronofsky, wpisują się w tradycję narracji o wielkich problemach egzystencjalnych. Kino tego reżysera stawia publiczność wobec pytań, które towarzyszą refleksji nad człowiekiem i jego miejscem w świecie. W istocie są to problemy i pytania, z jakimi od zawsze starają się zmierzyć twórcy kina ambitnego, nie służącego li tylko popkulturowej rozrywce. O takim „rozrywkowym kinie” równie źle zdanie mają Martin Scorsese i Francis Ford Coppola uznający komiksowe filmy Marvela za „coś podłego”⁴⁰. Ich zdaniem, sztuka filmowa powinna nieść widzom wiedzę, inspirację oraz oświecenie. Aktorzy z kolei mają przekazywać publiczności ważne emocjonalne i psychologiczne doświadczenia, jakie są udziałem odgrywanych przez nich bohaterów⁴¹. O niebezpieczeństwach związanych z definiowaniem przedmiotu badań, uprawomocnieniem procedur badawczych i nadinterpretacją wytworów kultury popularnej (w tym tego rodzaju literatury i filmów) pisze Piotr Kowalski:

Badacz kultury współczesnej, zanurzony w niej i przez nią określony, musi uporać się zarówno z powikłaniami tej kultury, z koniecznością zdiagnozowania jej nowego paradygmatu, jak też zachować wobec niej poznawczy, ironiczny dystans. Tylko wtedy będzie mógł budować subtelny stan równowagi między tym, co sama ta kultura opowiada, a swoją własną opowieścią, wpisaną przecież w to, o czym traktują jej narracje⁴².

Literaturoznawca i etnograf zwraca badaczom popkultury uwagę na konieczność rozróżnienia między literaturą popularną, masową (przykładem interpretacyjnych kłopotów z literaturą popularną jest tu *fantasy*), pisaną dla jak

⁴⁰ Zob.: *Najpierw Scorsese, teraz Coppola. Mistrzowie kina idą na wojnę z filmową wytwórnią Marvela*, <https://www.newsweek.pl/kultura/martin-scorsese-i-francis-ford-coppola-krytykuja-filmy-marvela/gbhx0ph> [dostęp: 23.10.2019].

⁴¹ Jeden z recenzentów niniejszej książki słusznie zwrócił uwagę na to, że Francis Ford Coppola jest nie tylko reżyserem *Ojca chrzestnego*, ale i filmu nakręconego w technologii 3D *Kapitan Eo* (w roli głównej Michael Jackson), wyświetlanego w Disneylandzie, więc postępowanie przez tego reżysera filmowych wytworów kultury popularnej może wydawać się nieuprawnione.

⁴² P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 26.

najszerzego kręgu odbiorców o dość niewyrobionych smakach estetycznych, charakteryzującą się prostymi schematami fabularnymi, niewyszukanym językiem, dostarczającą silnych wzruszeń, a literaturą piękną, od czasów Arystotelesa dzieloną na lirykę, epikę i dramat. Nieuprawnione poszukiwanie (nieistniejących) wątków mitycznych, głębszych sensów, nobilitujące (często płytkie w swej treści) literackie formy kultury popularnej, wiąże się z brakiem odpowiedniego warsztatu metodologicznego:

Oto przesłanki wątpliwych interpretacyjnych decyzji: po pierwsze – można nie martwić się jednostkowym tekstem, jego nieudacznictwem czy miałkością; po drugie – ich seryjne funkcjonowanie, w masowym odbiorze, uprawniać ma do poszukiwania analogii ze sposobem istnienia tekstów w dawnych kulturach, np. w folklorze, gdzie warianty uważane są jedynie za 'realizacje' motywów czy struktur fabularnych⁴³.

Nadużycia interpretacyjne, dokonywane przez badaczy literatury popularnej (w tym fantasy), spowodowane są brakiem poczucia konieczności umiejscawiania tradycyjnych form kultury tylko w ich kontekście, a nie odnoszenia do współczesności, przekonuje Kowalski: „Bez oporu przenosi się więc opinie dotyczące społeczeństw pierwotnych z ich specyficzną, homogeniczną, jak się sądzi, kulturą, do diagnozy na temat form i funkcji literatury popularnej”⁴⁴. Teksty kultury masowej w żadnym razie nie pełnią takiej samej funkcji jak te, istniejące w kontekście kultury magicznej. Banaly nie przestaną być banalami, nawet, jeśli na siłę będziemy się starali udowodnić coś przeciwnego. Współczesne mitologie popularne (zwłaszcza te filmowe) nie reprezentują tego samego wzorca mitycznego, co te, opisane przez Eliadego, mówi Kowalski. Z lektury *Popkultury i humanistów* dla badacza kultury i świata filmu płynie ważny wniosek: „Kulturowa intertekstualność narzuca wysokie intelektualne zobowiązania i nakazuje zachowanie ironicznego dystansu do tego, co poznawane. W literaturze popularnej dystans nie jest możliwy do utrzymania ani nawet zakładany przez wytwórców”⁴⁵. Nie oznacza to jednak, że filmoznawca czy antropolog kultury są pozbawieni możliwości wpisywania współczesnej popkultury w szersze konteksty interpretacyjne.

Według niektórych badaczy, kultura popularna grzeszy często nadmiarem niewyszukanej rozrywki, jaką ma nieść swym odbiorcom, spłycaniem i homogenizacją treści, nadmiarem zapożyczeń i powtórzeń⁴⁶. Zarzuty te dotyczą zwłaszcza amerykańskiej kultury popularnej.

⁴³ Tamże, s. 213.

⁴⁴ Tamże, s. 221.

⁴⁵ Tamże, s. 224.

⁴⁶ Takie zdanie na temat kultury popularnej możemy znaleźć m.in. w cytowanych pracach: D. Strinati, dz. cyt., s. 16; A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 274; C. Lasch, dz. cyt.

Zarówno popkultura, jak i współczesne kino rodem z Hollywood mają służyć głównie rozrywce. Amerykańskie filmy nie są od tej przyzwary wolne. Antropolog kultury powinien być daleki od doszukiwania się w nich ukrytych symboli, mitów i refleksów znaczeń rodem z odległej kultury tradycyjnej. Współczesne mitologie popularne nie reprezentują tego samego wzorca mitycznego, o którym pisał Eliade.

Jednak twórczość Darrena Aronofsky'ego, w mojej ocenie, pozostaje czymś więcej, niż „zwyczajną” popkulturową rozrywką. Można w niej odnaleźć pewne znane humanistom tropy kulturowe i motywy, jak choćby: inicjacyjna wędrówka, symboliczny język odwiecznych mitów, obrazujący tęsknotę człowieka za sacrum czy archetypiczne postaci bohaterów kulturowych, przeżywające wątki mityczne. Oczywiście, w wersji przekształconej przez kulturę współczesną, przypominającej o istnieniu dalekich refleksów treści kultur tradycyjnych, pierwotnych, jakie badał Eliade. W końcu, jak mawiał kandydat do literackiej nagrody Nobla i autor *Traktatu o historii religii*, literatura jest córką mitologii, poruszającą te same, odwieczne motywy mityczne, jak walka dobra ze złem. Czymże innym jest kino i wybitne filmowe narracje, jeśli nie dalekim krewnym mitycznych narracji, sag i baśni opowiadanych przez szamanów w uświęcony sposób, tak by wywołując silne emocje ukazać słuchaczom sens świata i ludzkiej egzystencji?

Filmy Aronofsky'ego, rozumiane jako współczesne, filmowe narracje mityczne, wraz z ich symboliczną zawartością, nie są jedynie formą opowieści zamykającą się w obrazach i słowach. Wiążą się mocno ze światem, wpisując w paradygmat wielkich opowieści, wciąż na nowo, choć inaczej, powtarzanych przez człowieka. Dlatego warto dzieło Aronofsky'ego interpretować i przeżywać, przyglądając mu się przez pryzmat mitycznych figur zaklętych w obrazach filmowych. Nie zamierzam ukrywać faktu, że lubię kino tego reżysera, budzi ono we mnie silne emocje, mogę utożsamiać się z jego bohaterami i dokonywanymi przez nich wyborami. Większość z jego filmów oglądałem po wielokroć, za każdym razem tak samo mocno je przeżywając, a czasem znajdując w nich coś nowego. W pewnym sensie podzielam poglądy Aronofsky'ego na współczesną kulturę i świat, w tym jakże pesymistyczne spojrzenie na człowieka. Nie jest on bynajmniej pupilem Hollywood, raczej pozostaje outsiderem. Należy do stosunkowo niewielkiego grona reżyserów amerykańskich, tworzących sztukę filmową, nie zaś zwykły kicz. Zarzuca się mu przesyt środków wyrazu, nadmiar używanych kadrow i charakterystycznych ujęć, a niektóre z jego filmów, jak choćby *Mother!* są niezrozumiane przez krytyków i otrzymują ich negatywne opinie. Jako widz jestem wielbicielem kina transcendentnego, a więc w sztuce filmowej poszukuję czegoś więcej niż rozrywka. Takie kino, ambitne i pełne pradawnych w źródle opowieści, jest dla mnie ważne, może nawet tak ważne, jak sama literatura. Darren Aronofsky jak nikt zawładnął moim sercem i umysłem, oczarowując mnie jako widza. Dzięki jego filmom wciąż mogę podróżować do światów wyobraźni poetyckiej, gdzie ukryte symbole przemawiają z całą mocą Eliadowskiej mitologii, pozwalając na nowo przeżywać odwieczne motywy kulturowe.

2. Kino transcendentne. Sztuka filmowa, wielkie pytania i próby interpretacji

Niektórzy badacze kultury i sztuki filmowej uznaliby, że Aronofsky wulgaryzuje religijne wątki, tkwiąc w kręgu amerykańskiej popkultury. Jego sztuka filmowa oprócz popkulturowych uproszczeń padła ofiarą postmodernistycznego zmyślenia gatunków⁴⁷. Reżyser ten należy jednak do stosunkowo niewielkiego grona współczesnych twórców, mających do przekazania coś ważnego i osobistego. Pragnie podzielić się z widzami swoją wizją świata, pokazując problemy, które wciąż nieodmiennie trapią ludzkość i wydają się nie mieć rozwiązania. Chcę podkreślić, że nawet jeśli Aronofsky określa swą postawę artystyczną jako „świecką”, to formuła duchowości w sztuce filmowej, jaką proponuje, wykracza poza rozumienie współczesnej duchowości jako pozbawionej elementów religijnego w swym źródłowym charakterze sacrum⁴⁸.

Polska krytyka filmowa dostrzegła dzieła Aronofsky'ego. „Kino” z listopada 2017 roku poświęciło reżyserowi sporo miejsca. Czytelnik znajdzie tam esej o filmie *Mother!* oraz jego recenzję. Dzieło Aronofsky'ego jest określane jako „dość ciężkostrawna mieszanka dramatu psychologicznego i horroru”, a sam reżyser jako „nierespektujący ani zasad rządzących rzeczywistością, zdrowym rozsądkiem i tak zwanym dobrym smakiem, ani oczekiwań publiczności”⁴⁹. Jednak traktując opisywanych w esej bohaterek dosłownie, jako związanych z rzeczywistością filmową, do której ich postaci odsyłają widzów, popełniamy błąd. Postrzegamy ich wtedy jak zwykle, filmowe znaki, nie uczestniczące w rzeczywistości, do której odnosi się prosty desygnat. Tymczasem, bohaterowie amerykańskiego reżysera są jedynie pozornie związani z planem określonej fabuły, filmowych wydarzeń i schematów. W bohaterach większości filmów Aronofsky'ego, podobnie jak w symbolu (czy archetypie), tkwi więcej, niż jeden możliwy do odczytania wymiar. Znaczeń związanych z postaciami tworzonymi przez reżysera jest mnóstwo, ale żeby je odnaleźć, potrzebna jest znajomość „mowy sacrum” (mit, rytuał, symbol) i jej dalekich refleksów, obecnych we współczesnej kulturze.

⁴⁷ Zob.: M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 178–185. Omawiane filmy Aronofsky'ego autorka nazywa „filmową pop-gnozą”.

⁴⁸ Propozycję definicji współczesnej duchowości, pozbawionej przez postmodernistyczną kulturę religijnego elementu sacrum, zawiera artykuł Zbigniewa Paska i Katarzyny Skowronek, *Duchowość jako kategoria analizy kulturoznawczej*, „Prace Kulturoznawcze” XII, Wrocław 2011, s. 81. Cechuje się ona holistycznym światopoglądem i częstą rezygnacją z wizji świata, w której jest obecne transcendentne sacrum.

⁴⁹ Zob.: E. Szponar, *Zagadki umysłu i ciała*, „Kino” 2017, nr 11, s. 26–29; P. Czerkawski, „Mother!”, tamże, s. 78.

Filmy Aronofsky'ego mają w sobie duży ładunek emocjonalny, charakteryzują się niebanalnym podejściem do wybranego tematu, a przede wszystkim licznymi odniesieniami do transcendencji i sacrum. Niektóre, jak *Zapaśnik czy Czarny łabędź*, są równie anarchistyczne i buntownicze, jak *Lot nad kukułczym gniazdem* Miloša Formana, a jednocześnie ukazują konsekwencje braku obecności sacrum w życiu człowieka pustoszącego sens jego egzystencji. Inne, jak *Źródło*, stanowią filmowe opowieści o potędze miłości, lęku przed śmiercią, braku akceptacji przemijalności i związanym z nimi cierpieniu: „*Źródło* jawi się tym samym jako uniwersalna przypowieść o ludzkiej egzystencji, a wzięwszy pod uwagę elementy symboliczne (mitologiczne, religijne) – archetypiczna baśń o strachu, odwadze, miłości, wreszcie – śmierci”⁵⁰. Bohater filmu pogodził się z koniecznością śmierci, rozumianej jako początek czegoś nowego i niemożnością zanegowania praw natury, będących konsekwencją istnienia Stwórcy: „Aronofsky stawia w *Źródle* tezę, zgodnie z którą ludzkie próby oszukania Boga, ponownego przekroczenia zamkniętych bram raju, muszą spełznąć na niczym”⁵¹. Filmem zawierającym duchowe przesłanie, czerpiącym inspirację z biblijnych opowieści jest *Noe: wybrany przez Boga*, wprost odwołujący się do Starego Testamentu.

Lila Moore i Marianna Ruah-Midbar Shapiro widzą w nim wręcz rodzaj filmowego Midrasza, przedstawiającego autorską wersję potopu i zagłady ludzkości, spowodowanej przez słuszny gniew Boga wobec ogromu nieprawości i braku pokory⁵².

Darren Aronofsky uważa się za powiernika wielkich historii i tylko takie pragnie przedstawiać w swym kinie. Wciąż sięga po motywy związane z Absolutem, lubuje się w stawianiu wielkich pytań o istotę człowieczeństwa, miłości, śmierci i życia, dobra i zła. Z tego powodu można taki styl uprawiania kina nazwać transcendentnym⁵³, albo metafizycznym, jak to czyni Mariola Marczak. Zakres problematyki, poruszanej w tego rodzaju kinie,

obejmuje również refleksję nad punktami granicznymi ludzkiego życia (narodzinami i śmiercią) oraz pytania o to, czy lub co jest poza nimi, oraz wszelkie kwestie opatrzone znakiem zapytania dotyczące Boga, jego istoty, idei Boga, filozoficznej

⁵⁰ I. Sulka, *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Współczesność*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 605.

⁵¹ M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 182.

⁵² Zob.: L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „*Journal of Religion & Film*” 2018, vol. 22, issue 1, s. 29–31.

⁵³ Zob. M. Sokołowski, dz. cyt., s. 98–103; także fragment dotyczący *Taksówkarza* Martina Scorsese (s. 99) oraz inny, odnoszący się do religijnej, opartej o teonomiczne założenia, interpretacji filmów (s. 102).

Pierwszej Przyczyny, Boga jako Transcendentnego Bytu, będącego gwarantem ładu moralnego. [...] Podobnie, pytania o etyczny lub metafizyczny charakter dobra i zła mieszczą się w obrębie kina metafizycznego. Czy zło i dobro jest jedynie pozytywną bądź negatywną jakością czynów jednostek i grup czy też ma charakter celowy i źródło transcendentne?⁵⁴

Aronofsky'ego jako reżysera interesuje sacrum i jego relacje ze światem profanicznym, codziennym, w jakich się ono przejawia. Pragnie on dotrzeć do głębi, pod rozumową powierzchnię ludzkiego wymiaru sztuki i kultury: „bazą stylu transcendentnego jest przeświadczenie, że świat stworzony zawiera w sobie pierwiastek transcendentny. Tak stwórcze dzieło Boga (natura), jak i dzieła człowieka jako powtórzenie pierwotnego aktu twórczego, mają w sobie boski porządek, porządek numinotyczny, wyrażają więc coś z Transcendentnego”⁵⁵. Aronofsky widzi w doświadczeniu sacrum przewagę elementów irracjonalnych, przepojonych emocjami oraz uczuć towarzyszących przeświadczeniom i przecuciom innej, wyższej rzeczywistości. Jako takie, pozostają one niewyjaśnialne, a wszelkie próby racjonalnego ich opisu i wytłumaczenia, skazane są na porażkę⁵⁶.

Podobnie transcendentna, choć oczywiście inna, pozostaje poetyka filmów Martina Scorsese⁵⁷. Zdaniem scenarzysty wielu jego filmów, m.in. *Taksówkarza*, styl transcendentny jest

ponadkulturową formą, poprzez którą tworzy się to, co transcendentne dla odbiorcy. Obejmuje ona motywy, które zaprzeczają racjonalnej czy psychologicznej przyczynowości [...]. Taki styl zawiera trzy narracyjne etapy. Po pierwsze – wstępną koncentrację na „codzienności” (potoczności) drobiazgową prezentację nudnych, banalnych pospolitości. Po drugie – stan ten zostaje zakłócony przez „dysproporcję” (*disparity*), prezentację nietypowych, niespotykanych uczuć, które są niejako spoza świata bohaterów i środowiska, w którym egzystują i które kulminują w „kategorycznym działaniu”. Od strony formalnej jest to moment niespodziewanego stylistycznego nadmiaru [...]. Ten emocjonalny wybuch implikuje z kolei

⁵⁴ M. Marczak, *Między kontemplacją a dramatem...*, s. 26.

⁵⁵ M. Marczak, „Anioł w szafie” – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 21.

⁵⁶ Por.: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968; J. Keller, *Rudolf Otto i jego filozofia religii*, [w:] tamże, s. 7–33.

⁵⁷ Tym, co dzieli obu reżyserów, prócz różnic w sztuce filmowej, jest stosunek do religii. W przeciwieństwie do Aronofsky'ego, Martin Scorsese wyraźnie mówi o swych „głębokich uczuciach religijnych” – przy okazji omawiania filmu *Ostatnie kuszenie Chrystusa*. Zob.: tegoż, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Kosecka, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997, s. 206; rozdział 6, s. 118–144.

stan trzeci [...] „stasis” – spokojna, zastygła lub hieratyczna scena, która kończy film sugestią jedności wszystkiego, „transcendentnym”⁵⁸.

Wydaje się, że w ten sposób możemy, od obrazów początkowych aż po scenę kulminacyjną i zakończenie, opisać choćby film *Mother!* Po nudnej codzienności, nagłym przybyciu obcego intruza (gościa), po którym następuje nadmiar środków stylistycznych i metaforycznych, wielkie zagęszczenie akcji, nadchodzi Apokalipsa – zagłada domu bożego (raju), wraz z jego gośćmi – Kainowym plemieniem.

Ostatnią sceną jest statyczny, pełen spokoju obraz śmierci Matki (Ziemi) i odrodzenie się wszystkiego na nowo. Taki scenariusz zakładały (nie tylko ludowe) wizje Apokalipsy. Jedność przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*)⁵⁹ to przywrócenie pierwotnej jedności wszystkiego w stanie łaski Stwórcy. *Coincidentia oppositorum* jest jednym z najstarszych sposobów wyrażania paradoksu pełni rzeczywistości boskiej. Stanowi ona wzór, który można odnaleźć we wszelkiej formie doświadczenia religijnego. Jak twierdzi Eliade: „każda hierofania, nawet najbardziej elementarna, ujawnia ową paradoksalną zbieżność sacrum i profanum, bytu i niebytu, tego, co absolutne, i tego, co względne, wieczności i stania się”⁶⁰.

Wzór życia doskonałego, pełnia odtwarzana w micie. Również Bóg z filmu *Mother!* będzie próbował tworzyć dzieło doskonałe wciąż od początku. Cykliczność, powiada Eliade, była wpisana w wizję świata i czasu w kulturach archaicznych. Nawiązuje do niej również współczesne, inspirowane transcendencją, kino Darrena Aronofsky’ego, gdzie wątek cykliczności pojawia się w wielu filmach, m.in. wspomnianych *Mother!* i *Źródło*. Reżyser pragnie skłonić widza do głębszej refleksji, używając w rytuale filmowym dalekich refleksów mowy symbolicznej. We wstępie do swej książki Sławomir Bobowski zauważa:

należy zaznaczyć, że ujmowanie życia ludzkiego bez perspektywy transcendentnej jest dla Scorsesego prawie niemożliwe, ponieważ transcendencja nadaje życiu człowieka godność, pozwala na ustanowienie porządku moralnego, na odróżnienie Dobra od Zła, umożliwia wyznaczenie ideałów, a zwłaszcza jednego,

⁵⁸ S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 188–189.

⁵⁹ Mircea Eliade zaczerpnął ten termin od Mikołaja z Kuzy (*De docta ignorantia*). Zob.: M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 127–128. Mity i struktury mityczne mające charakter *coincidentia oppositorum*, także w formie literackiej, są wyrazem pragnienia przezwyciężenia upadku w historię, czas, dążenia do przywrócenia pierwotnej jedności, o której mówią mity kosmogoniczne.

⁶⁰ M. Eliade, *Traktat...*, s. 45.

najważniejszego ideału – dążenia do czynienia dobra, uczenia gotowości do składania ofiary na rzecz innych⁶¹.

Wiele religii wskazuje na miłość jako najważniejszą wartość transcendentną. *Mother!*, ze swą końcową sceną, ukazującą najwyższą ofiarę, dokonaną z miłości i w imię miłości, jest filmem obrazującym jej transcendentny wymiar. Podobną wymowę zawiera w sobie również *Źródło*, które ja postrzegam jako film o miłości i jej niesłyszanej mocy, przewyciężającej cielesność, ludzki wymiar istnienia oraz chorobę i wnoszącej transcendencję w życie człowieka. Wymowa *Źródła* jest wielowarstwowa, ale najważniejszą wydaje się ta, odnosząca się do miłości, zwyciężającej lub raczej pozwalającej zaakceptować śmierć i oswoić poczucie związanej z tym straty. I nie chodzi już o ludzką miłość, nawet największą, kobiety do mężczyzny, męża do śmiertelnie chorej żony, pragnącego za wszelką cenę ocalić jej istnienie. Bohater chce zatrzymać ukochaną przy sobie, nawet wtedy, gdy ona zaakceptowała konieczność śmierci i odejścia. Prawdziwym źródłem miłości doskonale, mówi reżyser, jest miłość Boga do człowieka. Izabela, jako Królowa Hiszpanii, ubrana cała na białą i objawiająca się w jasnym świetle swemu oddanemu słudze, przyjmuje pozę przypominającą obrazy zwiastowania Najświętszej Marii Panny. W filmie *Noe: wybrany przez Boga*, mimo nieprawości i zła wpisanego w ludzkie istnienie, Bóg, tym razem występujący jako surowy sędzia, daje jednak ludzkości drugą szansę. Miłość i miłosierdzie, jako uczucia najwyższe i najczystsze, zwyciężają zło i śmierć. Czymże byłby człowiek ich pozbawiony? – wydaje się pytać reżyser. W *Zapaśniku* Randy „the Ram” kocha wrestling i jego sceniczny wymiar, wpisujący się w odwieczne zmagania dobra i zła, takim właśnie uczuciem darzy też swój własny, sceniczny wizerunek bohatera kulturowego. Przez moment kocha kobietę – striptizerkę Pam, jednak ostatecznie odrzuca ją i wybiera ofiarę z własnego życia, złożoną na ringu. Aronofsky, celowo rozbudzając mocne emocje widza i przykuwając go do ekranu, pobudza refleksje nad istotą relacji człowieka z sacrum, transcendencją, istnieniem dobra i zła. Mimo tego, że deklaruje się jako „świecki Żyd”, wymowa jego filmów jest głęboko religijna, a one same niosą ze sobą afirmację dobra, wykraczając daleko poza schematy popkulturowej rozrywki. Z pewnością nie jest też Aronofsky przedstawicielem Morinowskiego przemysłu kulturalnego. Tak jak jego bohaterowie, wydaje się ogarnięty obsesją dokonania czegoś ważnego – w jego przypadku opowiedzenia historii, ważnych dla widzów szukających odpowiedzi na egzystencjalne pytania.

Sądzę, że warto przytoczyć słowa filmoznawcy:

Filmy się realizuje, żeby zadawać pytania odbiorcom, żeby stawiać im do rozwiązania semiotyczne zagadki, żeby z nimi rozmawiać przy pomocy tekstów. W gruncie rzeczy każdy tekst przedstawia sobą nieograniczone możliwości jego odczytania

⁶¹ S. Bobowski, *Między...*, s. 8.

i rozumienia. Każde jest jednakowo „dobre” i „słuszne” – na danym poziomie kompetencji. [...] Opisując sposoby lektury filmu, które są udziałem widowni, przeglądamy się w lustrze⁶².

Wysiłek odczytania kulturowych treści, ukrytych w warstwie fabularnej dzieła filmowego, należy do odbiorców. Im większe będzie ich emocjonalne zaangażowanie i kompetencja kulturowa, tym lepiej dla twórcy.

Spotkanie z transcendencją, ze sztuką, również filmową, powoduje u odbiorcy silne emocje związane z przeżyciem estetycznym o charakterze głębszym i poważniejszym, niż zwyczajna rozrywka:

Sztuka i sacrum w ludzkiej egzystencji mają nazbyt wiele wspólnego, by pozwolić sobie [...] na zaniechanie czy pospolite zaniedbanie w refleksji humanistycznej, ściślej – estetycznej, wypowiedania się na temat zagadnienia ich związków. Przy nieco śmielszym spojrzeniu na nie należałoby postawić tezę [...], iż związek ten jest organiczny, archetypiczny, jeśli użyć modnego terminu. Interesują nas tu, oczywiście te przejawy życia estetycznego człowieka, które mają swoją wagę, które znaczą w życiu jednostek i społeczeństw więcej, niż to co służy w sferze estetyki spełnianiu funkcji konsolacyjno-hedonistycznych czyli rozrywka w masce sztuki⁶³.

3. Antropologia filmu

Związki pomiędzy filmem a antropologią są naturalne:

Filmy, stanowiąc integralną część kultury (obok literatury oraz innych form przedstawienia), posiadają swój wymiar antropologiczny, bowiem tak antropologia, jak i filmy służą przedstawieniu bogactwa kulturowych zależności. Można nawet powiedzieć, iż film jest fenomenem stricte antropologicznym, gdyż stanowi dla człowieka jedno z ważniejszych narzędzi rozumienia świata i siebie samego⁶⁴.

Sławomir Sikora, zajmując się antropologią i filmem, a właściwie filmem etnograficznym, pisze o problemach wynikających z połączenia słów: „antropologia” i „film”:

Film etnograficzny można by pewnie traktować jako małą wyspę na ocenie (no, może tylko morzu) antropologii filmu. Film etnograficzny (sensu stricte) istnieje w Polsce w wymiarze skromnym i w dużym stopniu należy już do przeszłości (choć

⁶² J. Rek, *Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982, s. 46.

⁶³ S. Bobowski, *Wstęp*, „*Studia Filmoznawcze*” 2004, t. 25, s. 5.

⁶⁴ B. Skowronek, *Filmowe sposoby antropologicznego poznania*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2008, nr 8, s. 174.

– można mieć pewne nadzieje, sądząc po różnych „młodych” inicjatywach – także przyszłości). Zdecydowanie lepiej wygląda dziedzina kryjąca się pod drugim członem tytułu. Antropologowie dość często przyglądali się filmowi, np. jako szczególnej odmianie neomitologii. Zbigniew Benedyktowicz napisał nawet: Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych. Jeśli jednak nie traktować mitu w jego najszerszym, zaproponowanym niegdyś przez Leszka Kołakowskiego znaczeniu, to zapewne można twierdzić, że dziś zainteresowanie filmem ze strony antropologii nie musi się do mitu ograniczać. Film może być mocnym świadectwem kultury... oczywiście zawsze domagającym się krytycznej lektury⁶⁵.

Jak sądzę, trafne odniesienie do rozumienia filmu jako swego rodzaju nowej, współczesnej mitologii, może być bliskie nie tylko antropologowi, ale i kulturoznawcy czy filmoznawcy. Ci ostatni nie będą poszukiwać w omawianych tytułach filmowych głębszych warstw znaczeniowych i symbolicznych, poprzestając raczej na warsztacie, porównaniach, recenzjach, opisach twórczości czy warstwie faktograficznej filmu.

W swej przygodzie z filmem antropolog wybierze się w dłuższą podróż, w krainę wyobraźni poetyckiej oraz Eliadowskiej „mowy sacrum”, a więc mitu, symbolu czy rytuału. To jest właśnie zadanie antropologii kulturowej, poszukiwanie sensów i znaczeń oraz próba ich przekodowania.

Dla Sławomira Sikory znaczenie „antropologii filmu” jest zbyt szerokie, w swej książce *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* odżegnuje się od takiego ujęcia, skupiając się na filmie etnograficznym, stworzonym przez antropologów kultury i etnografów:

wyduje się, że w Polsce stale przeważa nurt badań, w którym antropologia wizualna czy antropologia filmu rozumiane są bardzo szeroko. Początków tego podejścia można szukać w pracy Aleksandra Jackiewicza *Antropologia filmu* (1975). W latach siedemdziesiątych antropologia kulturowa – pewnie przede wszystkim z uwagi na niezwykłą wówczas popularność myśli i koncepcji Claude’a Lévi-Straussa – urosła do rangi królowej nauk humanistycznych, jak też ogólnej nauki o człowieku, którego wyróżnia posiadanie kultury. Książka Jackiewicza miała charakter projektu, który dopiero otwiera zmagania z materią: „Będzie teraz mowa o antropologii filmu. A może lepiej: o miejscu na tę dyscyplinę, która jeszcze nie istnieje albo jest uprawiana intuicyjnie” (Jackiewicz 1975, 12). Proponowana przez Jackiewicza optyka związana jest z jak najbardziej słuszną konstatacją, że kino (telewizja, radio) jest [...] także kulturą⁶⁶.

⁶⁵ S. Sikora, *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48, s. 6.

⁶⁶ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, s. 21.

Kultura, a więc i kino, zawiera w sobie treści mityczne i symboliczne, które znalazły się tam często niejako podświadomie, bez udziału świadomej wiedzy i zamiarów twórców dzieł filmowych: „Świat kultury pojmowany w ten sposób ujawnia się w filmie na różnych poziomach, także w postaci wędrujących wątków, adaptacji innych dzieł i mitów (jak wiadomo Lévi-Strauss utrzymywał, że każda wersja mitu jest prawdziwa i godna uwagi). Dlatego badanie filmu powinno także sięgać do narzędzi komparatystyki”⁶⁷. Podzielałam rozumienie roli antropologa w odczytaniu filmu – tekstu kultury, zawierającego w sobie odniesienia do mitu i symboliki, jakie zaproponował Zbigniew Benedyktowicz:

Odczytywać, interpretować film jako tekst kultury: oto podstawowa intencja i zadanie antropologii filmu. Doświadczenie antropologii kultury przeniknęło i głęboko ukształtowało sztukę interpretacji uprawianą w wielu dziedzinach współczesnej XX-wiecznej humanistyki. Tym, co nadaje ton i stanowi o antropologicznej wrażliwości w interpretacji, jest specyficzna dwubiegunowość antropologicznego spojrzenia nastawionego jednocześnie na archaikę, na struktury długiego trwania, i na to, co współczesne. Przekonanie – o którym pisał Łotman – że nawet najbardziej współczesny film daje się dekodować za pomocą głęboko ukrytego w nim mitu. Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii [...]”⁶⁸.

Znacznie bliżej mi do klasycznej wizji antropologii filmu, zapoczątkowanej przez Aleksandra Jackiewicza, niż do zainteresowania filmem etnograficznym, etnografią filmową czy etnograficznym dokumentem. Nawet gdyby krytykować autora za nieścisłości terminologiczne, to właśnie ta definicja, wychodząca od stwierdzenia, że film jest zjawiskiem stricte kulturowym i podobnie jak literatura, jest ważną częścią kultury, była początkiem wielu filmowych lektur i rozważań⁶⁹. Tym bardziej, że Jackiewicz podkreślał rolę mitów, funkcjonujących w obiegu kultury popularnej, filmowej i telewizyjnej. Są one dla niego tak samo ważnym dziedzictwem kulturowym, co mity istniejące w folklorze i literaturze: „Mitologia filmowa lub telewizyjna, chociaż może nie tak głęboko jak tamte sięgająca w przeszłość, jest bogatsza dzięki obecności w niej wspomnianych żywych ludzi, postaci i losów zawierających realne typowe cechy i typowe

⁶⁷ Tamże, s. 22.

⁶⁸ Z. Benedyktowicz, *Antropologia filmu* (wprowadzenie do działu artykułów), „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 17. Zob. też: tegoż, *Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4, s. 3–4.

⁶⁹ Wśród polskich filmoznawców i antropologów, ujmujących sztukę filmową jako niezbędną dla zrozumienia współczesnego człowieka, źródeł jego problemów i postaw, możemy znaleźć m.in.: Ryszarda Ciarękę, Dariusza Czaję, Wojciecha Michere, Rocha Sulimę, Sławomira Sikorę, Monikę Sznajderman, Wiesława Szpilkę, Sławomira Bobowskiego, Łucję Demby, Alicję Helman, Wiesława Juszcza, Iwonę Kurz, Zbigniewa Benedyktowicza. Film jest dla nich istotną częścią badań nad kulturą, symbolem, mitem.

przeżycia”⁷⁰. Co więcej, „rytuał filmu [...] bardzo przypomina dawne (także obecne) rytuały społeczeństw pierwotnych, kultur lokalnych, gdzie przelewność między zabawą, fikcją, rolą, maską a obecną przy zabawie, w zabawie, rzeczywistością jest stała”⁷¹. Kino, jako część kultury masowej, proponuje odbiorcy wartości znane i uznane, opowieści o ludzkim losie, ubrane w odwieczne wątki. Gdzie one dawniej były, jak nie w mitologii? – zapytuje Jackiewicz⁷².

Film jest dziełem kultury, kino jest kulturą. Kino to magia we współczesnym życiu⁷³. Darren Aronofsky jako reżyser jest więc niewątpliwie magiem, kapłanem filmowego rytuału, symbolu i magii. Na potrzeby tej książki, poruszającej motyw kina transcendentnego w twórczości Aronofsky'ego zaproponowałem cztery spośród jego filmów.

Dwa ulubione przeze mnie filmy, choć każdy z innych powodów, to *Zapaśnik* oraz *Źródło*. *Mother!* oraz *Noe*: wybrany przez *Boga* odwołują się wprost do transcendencji i Biblii, świętego tekstu religii monoteistycznych. *Noe...* jest też filmem, któremu chyba najbliższej do kina religijnego, zawierającego otwarcie ukazane motywy ze Starego Testamentu.

Zapaśnika z genialną rolą Mickeya Rourke uważam za najlepszy film Aronofsky'ego i często do niego wracam. Ponadto, *Mother!* oraz *Źródło* rozpatruję jako filmy, których dominującym motywem jest miłość doskonała, rozumiana jako przejaw tęsknoty do transcendencji. Omawiając wybrane filmy, staram się zwrócić uwagę na obecne w nich wątki i motywy odsyłające nas do sfery symboli, mitów i rytuałów. Wymaga to swego rodzaju „opisu gęstego”⁷⁴, a więc także drobiazgowego omawiania poszczególnych ujęć i scen. Ten sposób poszukiwania sieci znaczeń i powiązań mieści się w Geertzowskim modelu „antropologii interpretatywnej”:

⁷⁰ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 14.

⁷¹ Tamże.

⁷² Zob. tamże, s. 15.

⁷³ Zob.: A. Jackiewicz, *Narodziny dzieła filmowego. Fenomenologia kina*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 13, 15. Takie podejście do kina jest widoczne w dziele Edgara Morine'a, *Kino i wyobrażenia*, wydane w roku 1956 we Francji, a przetłumaczonego i wydane w Polsce przez Państwowy Instytut Wydawniczy w roku 1958, którym Jackiewicz się inspirował.

⁷⁴ Rozważaniom nad „gęstym opisem”, jego zaletami i ograniczeniami w stosowaniu do filmu (co prawda, głównie antropologicznego) poświęcony jest rozdział przywoływanej już pracy Sławomira Sikory, *Film i paradoksy wizualności...*, gdzie na stronach 63–73 autor omawia szczegółowo te kwestie. Podobny punkt widzenia możliwości wykorzystania „opisu gęstego” do interpretacji dzieła filmowego zawiera wstęp Seweryna Kuśmierczyka do tomu poświęconego filmoznawczym interpretacjom wybranych dzieł kina współczesnego. Zob. tegoż, *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Czuli Barbarzyńca, Warszawa 2015, s. 13–26.

W tym ujęciu najważniejszą strategią hermeneutyczną jest formuła zagęszczonego opisu. Metoda ta ma na celu ujawnienie skomplikowanej struktury 'gęstych' znaczeń kulturowych zakodowanych w badanym tekście. Zakłada ona wykraczanie poza empirycznie obserwowalne, z pozoru mało istotne, rzeczy. Ma służyć próbom rozumienia ich głębszych warstw znaczeniowych. [...] antropologiczne „czytanie” filmu nie poprzestaje tylko na „neutralnej” percepcji prezentowanych na ekranie zjawisk „wpisywaniu” ich w rozmaite symboliczne, mitologiczne konteksty i rozwikływaniu wielowęzłowej sieci znaczeń⁷⁵.

Dobry film (nie tylko etnograficzny), dzięki zastosowanej szczegółowej analizie i bogactwu jej detali, prowokuje do refleksji, zachęca do zaangażowania widza, a przede wszystkim, pozwala na zobaczenie powiązań, jakich twórca nie był świadom. Pewne niebezpieczeństwo, związane z zastosowaniem „opisu gęstego” do zjawisk kulturowych i tekstów kultury („obcej”), dostrzegał Paul Ricoeur:

analiza kulturowa, zdaniem Geertza, jest zawsze niekompletna i tym samym zakłada nieustanne poszukiwanie kolejnych pięt interpretacji. Kryje się za tym – można sądzić – pewne niebezpieczeństwo nadinterpretacji, czytania nazbyt niezależnego i traktowania obcej „kultury” literalnie jako tekstu. Czytelnik – zadaniem Ricoeura – stoi przed tekstem, to tekst jest dla niego światem, w którym intencja autora została zawieszona (to 'świat bez autora'). „Autorami”, w obrębie metafory kultury jako tekstu, mogliby być członkowie badanej kultury⁷⁶.

Kino jest więc ważnym tekstem kultury, fikcjonalnym, podobnie jak dzieło literackie, tekstem pozwalającym na przekaz niezmiennie istotnych, egzystencjalnych treści;

antropologicznie interpretacje dzieła filmowego mogą zatem obejmować najróżniejsze aspekty – począwszy od uniwersalnych figur ludzkiej egzystencji, poprzez mity i głębokie struktury symboliczne, aż po peryferyjne zjawiska codziennego życia. [...] antropologia pozwala, w zmienności i polimorfizmie filmowych tekstów kultury, dostrzec ciągłą obecność podstawowych tematów egzystencjalnych oraz tych wzorców kulturowych, które nadają rytm życiu i stoją także u podstaw kinowych przedstawień⁷⁷.

⁷⁵ B. Skowronek, dz. cyt., s. 166–167.

⁷⁶ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, s. 64.

⁷⁷ B. Skowronek, dz. cyt., s. 188.

ROZDZIAŁ II

ZAPAŚNIK – UCIECZKA DO WOLNOŚCI¹

*Widziałeś kiedyś stracha na wróble wypełnionego tylko kurzem i chwastami? Jeśli go widziałeś, to widziałeś mnie. Widziałeś kiedyś jednorękiego bijącego się z wiatrem? Jeśli go widziałeś, to widziałeś mnie (słowa piosenki Bruce’a Springsteena z filmu *The Wrestler*, tłum. M.K.).*

Jeśli żyjesz ostro, grasz twardo i zapalasz świecę z obu stron, płacisz za to cenę (fragment przemowy do tłumu Randy’ego „the Ram” przed ostatnią walką).

*Wszyscy go zadreńczali, bo był wielki, nie zamierzał się ugiąć i robił, co chciał. Dreńczyli go tak samo, jak teraz dreńczą ciebie. – Kto, Wodzu, kto? – Zapytał cicho, poważniejąc nagle. – Ludzie Kombinat. Dreńczyli go latami. Przez pewien czas był dość silny, żeby z nimi walczyć. [...] Och, Kombinat jest potężny... potężny. Tata walczył z nimi uparcie, ale w końcu [...] już nie mógł i musiał się poddać. [...] Bo Kombinat wygrywa z każdym. Z tobą też wygra. Nie mogli pozwolić, żeby ktoś taki silny jak tata chodził swobodnie po świecie, jeśli nie był jednym z nich. Chyba to rozumiesz (K. Kelsey, *Lot nad kukułczym gniazdem*, Warszawa 1990, s. 194–195).*

1. Dlaczego Zapaśnik?

Film Darrena Aronofsky’ego *The Wrestler* miał premierę w 2008 roku. Główną rolę, Randy’ego „the Ram”, zagrał dawno nieobecny na ekranie Mickey Rourke. Gra aktorska, jaką zaprezentował, jest genialna, zważywszy, że przez większość filmu Rourke wyraża szeroki wachlarz emocji jedynie oczami. Reszta jego twarzy, opuchniętej i zmienionej przez uprawianie boksu i liczne operacje plastyczne, pozostaje jak wykuta z kamienia, co sprawia, że to ubóstwo mimiki jeszcze bardziej podkreśla ukazane przez aktora emocje. Mickey Rourke pozwala sobie

¹ Parafrazuję tytuł słynnej pracy Ericha Fromma, który twierdził, że kultura sprzyja konformizmowi, prowadzącemu do zamiany jednostki w posłusznego automat. Stłumienie spontaniczności – ta zdaje się jedną z ważniejszych cech Zapaśnika – a tym samym prawdziwej indywidualności, zaczyna się bardzo wcześnie, w trakcie socjalizacji i trwa w ciągu procesu wychowawczego. Zob.: E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemiłscy, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 227–258.

czasami na nieśmiały uśmiech, westchnienie, czy grymas bólu. Kiedy jednak jego bohater płacze, lub się złości, wiemy, że robi to z głębi swej duszy, odczuwając zło tego świata. Równie oszczędny dobór słów czynią grę Rourke jeszcze bardziej mistrzowską, a powtarzane, co jakiś czas słowo „fuck”, oddaje całą gamę uczuć bohatera – od wściekłości, poprzez rozbawienie, aż do rozpaczki spowodowanej całkowitą niemocą ciała, które już nie chce go słuchać. Walory fizyczne i konstytucja ciała aktora znakomicie odpowiadały odgrywanej roli, Mickey Rourke przypominał zawodowego zapaśnika, kulturystę i siłacza o doskonale umięśnionej sylwetce. Z całej stworzonej przez niego kreacji aktorskiej przebijała autentyczność oraz całkowita identyfikacja z odgrywaną postacią, niegdyś bożyszczem tłumów, a obecnie zapomnianym wyrzutkiem. Aktor stał się Zapaśnikiem, postacią z charakterystycznymi długimi blond włosami, przypominającą popularnych idoli sceny softmetalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku, ubraną wciąż w te same, znoszone ubrania: jeansy i adidas, koszulę w kratę i bezrękawnik.

Recenzenci i krytycy filmowi poruszali motyw analogii losów aktora i bohatera, którego kreuje². Mickey Rourke w latach osiemdziesiątych został uznany za ikonę swojego pokolenia, wybitnie zdolnego aktora i przede wszystkim, symbol seksu. Stracił status gwiazdy z własnej winy, nadużywając alkoholu i narkotyków, a aktorstwo porzucił dla boksu, który zamiast pieniędzy przyniósł mu jedynie mniej lub bardziej dotkliwe kontuzje i urazy twarzy.

Darren Aronofsky wykazał się świetnym wyczuciem, wybierając jako odtwórcę głównej roli Mickeya Rourke. Zamiast naładowanego erotyzmem bohatera kultury masowej, na ekranie widzimy karykaturę człowieka, który kiedyś wzbudzał podziw i pożądanie kobiet, zazdrość mężczyzn, a dziś jest zatarłym w pamięci wspomnieniem. Jego piękna niegdyś twarz jest zniszczoną przez operacje plastyczne i uderzenia, opuchniętą maską. Dzięki temu, że Rourke jest na tyle odważny, by balansować na granicy aktorskiego ekshibicjonizmu, film Aronofsky'ego nie tylko ukazuje upadek ze szczytów sławy na samo dno, ale zyskuje głębszy wymiar metafory ludzkiego losu.

Przyznaję, że *The Wrestler* wywarł na mnie wielkie wrażenie. Stało się tak za sprawą genialnej roli Mickeya Rourke, ale także wielowątkowości filmu i zarazem uniwersalności jego przesłania, dotyczącego nieuchronnej klęski buntu jednostki wobec systemu (*Kombinatu*). Postawa sprzeciwu wobec przemocy symbolicznej, bezduszości społeczeństwa, miałości i zarazem opresyjności kultury, której zadaniem winna być obrona indywidualności, pozostaje godna podziwu. *Zapaśnika* można poddać wszechstronnej analizie, szukając tropów związanych ze schematami kultury konsumpcyjnej i zniewolenia, jakie niesie jednostce, terrorem cielesności, czy globalnej uniformizacji i standaryzacji życia.

² Zob.: J. Szczerba, *Mickey Rourke – aktor, który lubił boksować*, „Gazeta Wyborcza”, 19.03.2009.

Wreszcie można też spojrzeć na film Aronofsky'ego z perspektywy wędrowki bohatera, obrzędów przejścia (zwłaszcza liminalności), Turnerowskiego procesu rytualnego, czy ludycznego widowiska, będącego swoistym rodzajem gry. Znakomicie dobrana została ścieżka dźwiękowa filmu, na którą składają się głównie piosenki popularnych w latach osiemdziesiątych XX wieku zespołów softmetalowych. Piękna jest również ballada Bruce'a Springsteena, promująca film. Aronofsky zadbał nawet o to, by całości dopełniał przepiękny przewodni motyw gitarowy, pojawiający się w najważniejszych momentach i w kulminacyjnej scenie końcowej. Jego współautorem jest gitarzysta Guns N'Roses, a sam zespół pozwolił na wykorzystanie swego największego przeboju.

Zapaśnik zawiera w sobie głębokie pokłady ukrytych znaczeń, których istnienie odsłania się widzowi stopniowo, w miarę przyjęcia perspektywy bohatera filmowej narracji i spojrzenia przez jej pryzmat także na swe własne życie. Randy, grany brawurowo przez Rourke'a, jest w istocie bohaterem tragicznym, możemy obserwować jego wspomnienia o minionej chwale, próby uniknięcia dalszego upadku i wreszcie walkę o prawo do wolnego wyboru swego losu (choćby nawet ten wybór oznaczał śmierć), uwolnienie z pęt normatywno-konsumpcyjnego systemu kulturowego. Filmowe dzieło Aronofsky'ego wpisuje się w tradycje narracji poruszającej wielkie tematy mitologiczne: walka dobra ze złem, przymusu z wolnością, wędrowka bohatera, czyli, mówiąc słowami Eliadego, wykraczające poza ogólnoludzką kondycję. Moim celem jest ich odnalezienie.

2. Randy „the Ram” Robinson albo Robin Ramzinski

Kiedy poznajemy Randy'ego „the Ram” Robinsona, a właściwie Robina Ramzinskiego, jest już śmiertelnie zmęczonym, wypełnionym bólem człowiekiem. Kamera ukazuje pochylone plecy, na które opada grzywa blond włosów. Jednak zanim zawrzemy z bohaterem filmu bliższą znajomość, w akcie retrospekcji widzimy wycinki z gazet, omawiające kolejne wygrane walki „wybrańca ludu” i jego świetlaną przyszłość, bilety na mecze wrestlingu, w tym także ten najważniejszy, na walkę roku w Madison Square Garden i zdjęcia młodego, muskularnego mężczyzny. Obrazom towarzyszą słowa zapowiadającego walkę prezentera, przedstawiające Randy'ego jako półboga, mitycznego bohatera ludu. Film Aronofsky'ego pokaże nam trzy mecze wrestlingu, w których Randy bierze udział. Pierwszy to pokaz sprawności i siły wciąż zwycięskiego bohatera, drugi przypomina publiczną kaźń skazańca, albo okrutną ofiarę składaną bóstwu konsumpcji i rozrywki. Ten mecz kończy się upadkiem (dosłownym) we własne wymiociny, zawałem i pobytem w szpitalu. Trzecia, najważniejsza walka, jest wielkim tryumfem tytułowego Zapaśnika, mimo że kończy się jego śmiercią.

Metafora walki towarzyszy widzowi przez cały film, ukazując zmagania bohatera o swą tożsamość, prawo do wolnego wyboru drogi życiowej, odrzucenia

norm kulturowych zniewalających jednostkę, opór wobec *Kombinatu*, chcącego uczynić z wolnego i silnego Zapaśnika, małego i słabego niewolnika systemu. Film jest także opowieścią o bólu fizycznym i psychicznym, towarzyszącym człowiekowi, jego znoszeniu i zadawaniu, nieuchronności i nieudanych próbach ucieczki od niego. Randy jest niczym naczynie przepełnione prawie po brzegi odczuwanym wciąż bólem fizycznym i psychicznym. Zastanawiające jest, że otrzymuje go tak wiele i wciąż żyje.

Kiedy milknie dzwon gongu, słyszymy kaszel ciężko chorego człowieka. Akcja filmu przenosi się w czasie, wybiegając dwadzieścia lat do przodu. Randy nie jest już ikoną kultury popularnej, herosem społeczeństwa konsumpcyjnego, bliżej mu do zużytej rzeczy, przeterminowanego towaru, który się wyrzuca, wyblakłego obrazu telewizyjnego show, którego już nikt nie ogląda. Czas nie oszczędził się z Randym łaskawie. Ten niegdyś wielbiony przez tłum i pokazywany na ekranach telewizorów okaz siły, walczy za grosze w podrzędnych małomiasteczkowych salach dla nielicznej publiczności. Za walki, z których każda zbliża go do zupełnej utraty zdrowia, nie dostaje wynagrodzenia, wystarczającego na zaspokojenie zwykłych, życiowych potrzeb. Kamera od pierwszego ujęcia pokazuje Randy'ego zza pleców (ten sposób prowadzenia filmowej narracji jest częstym zabiegiem reżysera), dodając filmowi walorów dokumentu. Jesteśmy tak blisko Randy'ego, jak to tylko możliwe. W starym, znoszonym ubraniu, ciągnąc walizkę na kółkach, wygląda niczym bezdomny, którym tak naprawdę jest, pozbawiony prawdziwego domu i rodziny. W bohaterze *Zapaśnika* sporo jest bezradności i groteski, słabości w pozornej sile, niczym w postaci olbrzyma z *La Strady* Federico Felliniego.

Randy mieszka samotnie w przyczepie kempingowej. Rzeczy, których używa, pochodzą, tak jak on sam, z poprzedniej epoki, sprzed wielu lat. Dawno wypadły z obiegu mody, zużyły się, straciły znaczenie i rolę, jaką kiedyś pełniły w kulturze materialnej. Kurtka puchowa, która chroni go przed zimnem, jest w wielu miejscach poprzecierana, a większe pęknięcia są pozalepiane plastrem. Mimo że jest czarna, widać, że klei się od brudu. Koszule w kratę, błękitne dżinsy, bezrękawniki, należą do minionej mody lat osiemdziesiątych, podobnie jak reszta przedmiotów stanowiących najbliższy, oswojony świat bohatera. Są one, jak sam Randy, naznaczone piętnem czasu i anachroniczne. Wnętrze zarówno samochodu, jak i przyczepy jest pokryte kurzem i zniszczone. Cóż z tego, że furgonetka to Dodge Ram – być może Randy był kiedyś marką, żywym ucieleśnieniem i reklamą branży motoryzacyjnej – bo właśnie takie sceniczne imię – „the Ram” wciąż nosi. Jej wnętrze jest brudne, szyby zaparowane i zmatowiałe, a siedzenia przetarte. Na desce rozdzielczej Randy przykleił Action Figure przedstawiającą jego samego, przypominającą mu dawne czasy świetności.

Przyczepa kempingowa jest ciasna, meble stare, a nieuprzątnięte śmieci wszędzie widoczne. Prymitywna, według standardów rozrywki dwudziestego pierwszego wieku, konsola Nintendo nudzi gościa, który zaproszony przez Randy'ego odgrywa z nim na ekranie walkę z Ayatollahem. „Ta gra jest taka stara”

– mówi z lekceważeniem i zarazem zdumieniem chłopiec. Randy nie tylko nigdy nie słyszał o „Call of Duty Four”, ale nie potrafi nawet poprawnie wymówić jej nazwy. Z niedowierzaniem słucha, że akcja gry toczy się na wojnie w Iraku. Nie tylko najnowsze formy elektronicznej rozrywki, ale także współczesna historia Stanów Zjednoczonych i prowadzonych przez nie konfliktów wojennych są mu obce. Z wyrazu jego twarzy możemy wyczytać, że aktualna sytuacja świata oddalonego od małego miasteczka, w którym Randy mieszka, niewiele go obchodzi. Bohater wciąż znajduje się w szczęśliwym czasie lat osiemdziesiątych, tęskni do nich i z rozrzewnieniem wspomina jako pasmo nieustającej zabawy. To zbliża go do Pam, z którą prócz nostalgii za latami osiemdziesiątymi dzieli bycie odrzuconym i egzystencję na marginesie społeczeństwa³. W głębi duszy zdaje sobie jednak sprawę, że przeszłość nigdy nie wróci, a za jej grzechy teraz płaci.

Po stoczonej walce, późną nocą Randy wraca do domu⁴. Zastaje jednak przyczepę kempingową zamkniętą na kłódkę. Bohater próbuje wymóc na nadzorcy pilnującym przestrzegania norm społecznych, jednym z ludzi systemu, chwilowe zawieszenie działania twardych zasad ekonomii kapitalizmu. Spotyka się jednak z całkowitym lekceważeniem. Ram jest tak silny, że mógłby bez problemu wyważyć drzwi do swojej przyczepy, bądź do domu jej właściciela. Jednak poprzestaje na kilkakrotnym walnięciu otwartą dłońią w ścianę. Przelyka upokorzenie i kładzie się spać we wnętrzu furgonetki. Wie, że z systemem nie ma szans na wygraną.

Widać, że noc spędzona w samochodzie nie jest pierwszą, Randy ma w nim poduszkę i kołdrę. Zanim położy się spać, musi jeszcze odwinąć plastry opasujące bolące stawy, połknąć tabletkę przeciwbólową, popijając ją piwem i wspominać stare, dobre czasy. Upokorzenie, odrzucenie i ból towarzyszą mu od dawna, a jedyną możliwością ucieczki od strasznej rzeczywistości, jest nostalgiczny powrót do przeszłego świata tryumfu i chwały. W spojrzeniu, jakim „the Ram” obrzuca wyklejoną na ścianie furgonetki mozaikę wycinków z gazet, zdjęć

³ Parę łączy wspólna miłość do muzyki softmetalowej, która przekłada się na poczucie przynależności do wspólnoty wykluczonych, „pozostawionych” przez ostatnie dwie dekady. Zob.: B. Collins, *The Sacrificial Ram and the Swan Queen. Mimetic Theory Fades to Black*, „Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture” 2013, vol. 20, no. 1, s. 216.

⁴ Jeśli, zgodnie z refleksją antropologiczną, będziemy traktować dom Randy’ego jako odzwierciedlenie stwarzania świata i powtórzenie tego kreacyjnego aktu, to zrozumiemy, dlaczego rzeczywistość, w jakiej przebywa, przedstawia się tak ubogo, będąc właściwie groteskowym, chaotycznym obrazem. Na temat charakterystyki idei domu i znaczeń, jakie słowo to konotuje, zob.: D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992; A. Siciński, *Styl życia, kultura, wybór: szkice*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2002; T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

i artykułów jemu poświęconych, widzimy zadawane sobie pytanie, czy było warto wspinać się na szczyt, skoro i tak droga z niego wiedzie w dół?

Randy budzi się rano, a raczej zostaje obudzony przez dzieci, dla których wciąż jest bohaterem. Scena z dziećmi jest jedną z bardziej wzruszających w filmie, widać w niej bezradność bohatera wobec otaczającego go świata, który bynajmniej nie jest dobry i paradoksalną delikatność tego wielkiego mężczyzny, umięśnionego niczym kulturysta. Rourke pokazuje tu dobitnie tą ujmującą i ciepłą część wizerunku tytułowego zapaśnika, która nie jest okazywana szerszej publiczności w czasie walki. Dzieci rzucają się na Randy'ego i powalają go na ziemię w zabawnej parodii zapaśniczej walki. Bohater bawi się z nimi, traktowany trochę jak idol, trochę jak błazen, z którego się żartuje⁵.

Randy jest miłym, przyjaźnie nastawionym do ludzi, niezgrabnym, nieporadnym facetem. Mimo imponującej postury zawodowego zapaśnika, wydaje się delikatny i wręcz nieśmiały. Kiedy poznajemy go bliżej, widzimy, że jest dobrym człowiekiem. Ma świadomość zła, które wyrządził swojej córce, odchodząc od rodziny i stara się odkupić dawne winy. W kontaktach z klientami sklepu, w którym pracuje, jest uosobieniem uprzejmości i dobrego humoru. Broni odważnie swojej miłości – striptizerki z nocnego klubu, obrażanej przez młodych mężczyzn, wyśmiewających jej wiek. Nie traktuje jej jako obiektu seksualnego, a jako żyjącego człowieka, mającego swe uczucia i wrażliwość. Kiedy jest sam, nosi okulary i aparat słuchowy. Publicznie tego nie czyni. Nie ma konta w banku, telefonu komórkowego, ani nikogo bliskiego, mogącego zaopiekować się nim w razie choroby.

Jego wadami są niefrasobliwość i zbytne zamięłowanie do dobrej zabawy, które doprowadziły go na skraj ubóstwa, do osiedla zamieszkanego przez ludzi zepchniętych na margines bogatego społeczeństwa.

3. Miejsce Randy'ego, czyli Ameryka widziana oczyma Aronofsky'ego

Domowi, czy też jego groteskowej, odwróconej wersji, poświęciłem już trochę uwagi, teraz spróbuję spojrzeć szerszej na miejsce, w którym osiadł nasz bohater. Nie wiemy, jak ze świata sławy, luksusowych apartamentów i areny Madison Square Garden Randy trafił do osiedla domków kempingowych w prowincjonalnym miasteczku. Przebywa w zakłętym kręgu miejsca, z którego chciałby się wyrwać i wrócić na szczyt skapany w blasku chwały. Tymczasem musi pokutować, trwając w monotonnym półmroku krainy cieni. Randy pracuje, godzinami

⁵ Randy jest człowiekiem predestynowanym, ze względu na niezwykłą profesję i zachowanie (nie tylko na ringu przypomina czasem figurę błazna), do kontaktu z sacrum. Dzieci wyczuwają jego medialną, odmienną naturę, obdarzając go sympatią i zaufaniem.

rozkładając towary w markecie razem z meksykańskimi emigrantami. Dla niego prawdziwy, realny świat to wrestling, jakże odmienny od tego, w którym aktualnie przebywa.

Ameryka w *Zapaśniku* nie przypomina krainy szczęśliwości, kolorowej i obfitującej w bogactwo. To miejsce szare, smutne, wręcz przytłaczające przeciętnością. Symbolem globalnej dominacji konsumpcjonizmu staje się prowincjonalny market, w którym Randy pracuje, a jego brudne i pospolite kulisy przeczą wielobarwnemu wnętrzu sceny wypełnionej towarami, reklamami i konsumentami. Market i jego menadżer przypominają instytucję totalną wraz siostrą przełożoną Ratchet, opisaną w *Locie nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya. Menadżer wielkiego sklepu, wyjątkowo odrażający przedstawiciel *Kombinatu*, chce zniszczyć Zapaśnika, mszcząc się za jego niezależność i siłę. Widać, że pogardza nim, ale równocześnie się go boi.

Randy przebywa w otoczeniu marginesu, któremu daleko do mitycznego „amerykańskiego snu”. Osiedle holenderskich domków i przyczep kempingowych jest zaniedbane, zdaje się być opuszczone przez mieszkańców. Są w nim tylko dzieci, Randy i zbierający czynsz nadzorca. Puste i zimne osiedle takich samych domków, otoczone lasem, przypomina momentami obszar zaświatowy.

Ustawione byle jak domki pamiętają lepsze czasy. Być może osiedle powstało w latach osiemdziesiątych lub wcześniej. Otoczone przez chaszcze i zarośla, wśród których Randy usiłuje biegać zapomnianymi ścieżkami, jest przystanią dla nieudaczników pozostających na przedostatnim miejscu społecznej drabiny.

To miejsce ostatecznej klęski, wypełnione dojmującym smutkiem, niczym kolejny z piekielnych kręgów. Niżej znajduje się tylko przytułek dla bezdomnych albo ulica. Miejsce należące do wykluczonych, obcych, pogardzanych – tych, którym nie udało się osiągnąć sukcesu, a ten jest w świecie nowoczesnej konsumpcji jedynym bóstwem. Sytuacja nizin społecznych Ameryki, którą tak doskonale obrazuje Aronofsky, musi być mu dobrze znana, choć z innego punktu widzenia. Urodził się i wychował w Brooklynie.

Widać wyraźnie, że reżyser, choćby dzięki swej drodze twórczej, opowiada się po stronie wykluczonych, obcych, pariasów odrzuconych przez świat. Staje po ich stronie, przeciwko systemowi społecznemu i przemocy kultury prawomocnej. Bohaterowie Aronofsky’ego są zagubieni w świecie konsumpcji, sztywnych norm, poddani zewnętrznemu przymusowi, który niczym trajektoria losu zbiorowego, niszczy ich życie. Jednocześnie rozpaczliwie poszukują własnego ja, zarazem łaknąc społecznej akceptacji i ciepła. Świat nie oferuje im afiliacji i wspólnoty, a jedynie wykluczenie. Ten rys zauważymy we wcześniejszych dziełach reżysera, a przede wszystkim w *Requiem dla snu*⁶.

⁶ Paradoksalnie, do *Zapaśnika*, zarówno w warstwie symbolicznej, jak i zamyśle głównej postaci, chyba najbliższej *Czarnemu łabędziowi*. W początkowej koncepcji

Ameryka z *Zapaśnika* to miejsce ludzi nie tylko odrzuconych, ale obcych kulturowo. Ta mozaika zdaje się być poskładana niczym dadaistyczny kolaż, brak jej widocznych więzi społecznych i podzielanych wartości, które powinny spajać społeczność. Zapelniających ekran postaci nic nie łączy, nawet język angielski, którym posługują się z trudem, mówiąc z wyraźnym akcentem lub w swoim rodzimym języku. Sam Randy nazywa się Ramzinski, co zdaje się sugerować jego pochodzenie. Jest podwójnie obcy – jako zawodnik amerykańskiego wrestlingu, darzony uwielbieniem na ringu i jako pracownik marketu, pogardzany przez przełożonego. Jego obcość powoduje przytłaczającą, absolutną samotność. Randy zdaje sobie sprawę z przyczyn tego stanu rzeczy, traktując je jako konsekwencje dokonanych niegdyś wyborów. Stosunek innych do niego przypomina dwuwartościowe relacje z sacrum. Zapaśnik jest zarazem pożądanym i odrzucanym: „reakcje wobec innych ujawniają zatem przeplatanie się poczucia lęku, a nawet grozy z fascynacją i dążeniem do zbliżenia, przyciągania z odpychaniem. Pod tym względem stosunek do obcych przypomina stosunek do świętości [...]”⁷.

Randy jest „świętym człowiekiem” – zawodnikiem wrestlingu, a taki człowiek jest nie tylko dobry, doskonały, prawy, „ile przede wszystkim niezwykły, dziwny, napawający lękiem, niesamowity, inny”⁸. Zetknięcie z obcymi powoduje uczucia lęku i trwogi, połączone z fascynacją i zaciekawieniem, tym większym, jeśli spotkanie ma miejsce w czasie *communitas* wrestlingu.

W państwowym szpitalu Randym zajmuje się młody lekarz, przedstawiający się jako Moyedizadeh. Tandetne przedmioty mające posłużyć jako uatrakcyjnienie zapaśniczej walki bohater kupuje od Hindusa w supermarkecie. Pracownikami innego marketu, w którym roznosi towary są Meksykanie, włosy farbują mu Azjatka, z ledwością porozumiewająca się po angielsku. Jedynym, oprócz wrestlingu tropem, przypominającym nam, że Randy mieszka w Stanach Zjednoczonych, jest amerykańska flaga, wisząca na jego przyczepie. Być może, w ten sposób reżyser pragnął ukazać ustawiczne kłopoty Ameryki z brakiem empatii, znaczącym rozwarstwieniem klas oraz brakiem elementarnej sprawiedliwości społecznej. Największe nagromadzanie obcości i braku społecznej spójności widzimy w klasie niższej, do której Randy należy. Naprawdę niewiele różni go od bezdomnego.

Kobiety, z którymi Randy jest uczuciowo związany, również są obce dla społeczności małego miasteczka. Córka Randy'ego reprezentuje inną orientację

reżysera, oba filmy miały stanowić jedno dzieło, dopiero później zdecydował się na odrębne narracje filmowe. Reżyser mówił o swym projekcie w wywiadzie udzielonym MTV z 2010 roku: B. Bettinger, *Darren Aronofsky Says BLACK SWAN and THE WRESTLER Began as One Film*, <https://collider.com/darren-aronofsky-black-swan-the-wrestler/> [dostęp: 19.05.2022].

⁷ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 149.

⁸ Tamże, s. 150.

seksualną, a miłość Rama to striptizerka z nocnego klubu. Poza tym wszystkim, Randy, podobnie jak Pam boryka się z nadchodzącą starością, nie chcąc jej zaakceptować jako wypartej na margines kulturowy części ludzkiego życia. Ten smutny, „realny” świat ma swój odpowiednik – przepojony blaskiem sławy i żądzą przyjemności świat sal zawodów wrestlingu i nocnego klubu ze striptizem. To kolorowy, obiecujący wiele przyjemności ekwiwalent zwykłego życia w małomiasteczkowej nudzie. Tym, co łączy światy obojga bohaterów, jest wykorzystywanie przez nie ciała jako tworzywa, dostarczyciela przyjemności i emocji. Wrestling i striptiz degradują człowieka do przedmiotu konsumpcji, gry i zabawy. Randy nie ma świadomości takiego podziału. Utożsamia się całkowicie z odgrywaną przez siebie postacią bohatera kultury popularnej, bożyszczą tłumu, zawodnika wrestlingu. Nie lubi swego prawdziwego imienia – Robin – być może jest zbyt delikatny i chce, by nazywano go scenicznym imieniem Randy.

Rola, jaką niegdyś odgrywał na scenie, wpisała się w jego tożsamość, a maska bohatera tłumu stała się prawdziwą twarzą. Randy tkwi więc na stałe w świecie kulturowego mimesis. Jego miłość – Pam, inaczej niż Randy, ma świadomość odrębności dwóch światów, realnego i irrealnego. Usiłuje tłumaczyć Zapaśnikowi, że tak naprawdę nie jest striptizerką, ma syna i obowiązki matki. Randy pragnie uratować resztki więzów uczuciowych łączących go ze światem zewnętrznym. Czując instynktownie bliskość dwóch marionetek popkultury, sądzi, że Pam obdarzy go prawdziwym uczuciem, za które nie będzie musiał zapłacić. Doznawszy zawału po walce, zdaje sobie sprawę, że jako zawodnik wrestlingu definitywnie odszedł i próbuje nadać swemu życiu inny sens, zawierający się w jego społecznym wymiarze. Stara się uporządkować swoje relacje z dawno niewidzianą córką, odzyskać jej miłość, a właściwie na nowo ją poznać. Pamięta córkę jako dziecko, a Stephanie jest już dorosłą kobietą.

Randy nawiązuje z nią kruchą emocjonalną więź, zdobywając obietnicę przebaczenia. Zdaje sobie sprawę, że rodzina rozpadła się z jego winy. Jednak wędrówka bohatera nie wiedzie do odkupienia win, ani szczęśliwego końca.

Reżyser *Zapaśnika* ukazuje kontrast dwóch światów – ponurej, profanicznej codzienności, w jakiej egzystuje główny bohater, przesyczonej na wskroś brzydotą oraz błyszczącej kolorami i światłem odświętnej sceny wrestlingu. Codzienny świat Randy’ego budzi odrazę: zdezelowana przyczepa, w której mieszka, brudne ubrania, które nosi i sklep, w którym pracuje. Jakby tego było mało, Randy jest starzejącym się, schorowanym, zupełnie zagubionym człowiekiem. Jego życie przypomina zrujnowane budynki, które odwiedza z córką, wspominając czas jej dzieciństwa. Niegdyś wspaniałe, teraz są opuszczone, zapomniane i zniszczone. Randy nie ma pieniędzy, ani stałej pracy, jest samotny i chory. Z drugiej strony żyje w zupełnie innym świecie, do końca swoich dni pozostając zawodnikiem wrestlingu. W tym świecie wie o całkiem odmiennym życiu, którego pragnie i do którego wciąż ucieka.

Warunki stawiane bohaterowi przez popkulturę, są bardzo konkretne i restrykcyjne. Żaden jej uczestnik nie byłby przecież zainteresowany oglądaniem

chorego, osłabionego starca, dlatego Randy jest zmuszony do dbania o swoje ciało. Ćwiczy, faszering się przy tym ogromną ilością sterydów, farbuje włosy, opala się w solarium, ubiera w kolorowy i obcisły trykot. Sprzedaje siebie samego, a właściwie swój sztucznie wykreowany wizerunek.

Choć przez chwilę pragnie znów poczuć się prawdziwym bohaterem. Mimo że jest niewolnikiem stworzonej na potrzeby publiczności postaci, oddałby wszystko, by usłyszeć, jak tłum skanduje jego imię. Randy nie potrzebuje normalnego, zwyczajnego świata, ten bowiem nie ma mu nic do zaoferowania. Cóż może równać się ze światłami wielkiej sceny i aplauzem publiczności? Dla ulotnej chwili sławy Randy poświęcił całe swoje życie, stracił rodzinę i zdrowie. Złapany w sieci systemu normatywnego, będzie próbował stać się takim, jak inni – poniżanym przez szefa pracownikiem, pogardzanym przez dziecko ojcem, mającym liczne, trudne obowiązki, dorosłym mężczyzną. Miłość, którą obdarzył Pam, zostanie odrzucona, przebaczenie, o które błagał córkę, nie będzie mu dane. Stała praca, której nigdy wcześniej nie miał i rola sprzedawcy, uświadomią mu, że nie jest nikim wyjątkowym. Stał się robotem wykonującym polecenia, drobnym trybikiem w wielkiej maszynie, poddanym władzy systemu, uosobionego przez kierownika marketu. Rozpoznany za ladą delikatesowego stoiska, nie będzie w stanie znieść kolejnego ciosu. Po trzykroć zaprzecza pytaniu o swą prawdziwą tożsamość. Po trzykroć zapiera się siebie samego i prawdy. W tej wspaniałej scenie widać odniesienie do biblijnego motywu zaparcia się Jezusa przez św. Piotra. Sądzę, że Aronofsky celowo stworzył ją w takiej formie.

Słowa zaprzeczenia grzęzną w gardle Randy'ego, nie jest w stanie spojrzeć w oczy rozpoznającemu go mężczyźnie, pochyla głowę w geście bezradności i upokorzenia. Jednak łaknąc prawdziwej tożsamości silnego Zapaśnika, zdobywa się na odrzucenie kłamstwa nieprawdziwego życia i udawanego istnienia słabego Robina Ramzinskiego, sprzedawcy marketu.

Do przemiany w niepokonanego herosa i odegrania scenicznego szалу wrestlingu potrzebuje krwi, będącej niegdyś medium w kulturze tradycyjnej. W geście krańcowej rozpacz, przygnięciony ciężarem kłamstwa zaprzeczającego jego prawdziwej naturze, wbija kciuk w maszynę do krojenia. Krew tryska dookoła, a Randy „the Ram”, obudzony do życia, rozmazuje ją sobie po twarzy, zaczynając sceniczne misterium tremendum. „Chcesz pieprzonego sera, paniusiu? Pokażę ci pieprzony ser!” – wrzeszczy pokazując zakrwawioną twarz. Nikt nie ośmiela się go zatrzymać, znowu jest wcieleniem mocy. To koniec udawania, koniec życia Robina Ramzinskiego. Pozostał już tylko świat wrestlingu i śmierć. W pięknym, szalonym i zarazem tragicznym odruchu buntu przeciwko ostatecznemu zniewoleniu przez upadający, niszczący indywidualność system, którego symbolem jest filmowy market, Randy zdecyduje się na ostatnią walkę.

Wie, że jest skazany na przegraną, ale mimo to, odważnie stanie sam przeciwko całemu światu, wyzywając na pojedynek molocha kultury popularnej i społecznego lewiatana państwa. Choć zginie, to jednak nie przegra swej ostatniej

walki, a śmierć na ringu będzie chwilą wielkiego, ostatecznego tryumfu. Dlatego jestem, zapewne jak wielu widzów filmu, po jego stronie. Postać Zapaśnika, wspaniale zagrana przez Mickeya Rourke, zdaje się być ucieleśnieniem rozważań Fromma o zagrożeniach wolności i indywidualności jednostki płynących ze strony nowoczesnego społeczeństwa. Co prawda, punktem wyjścia dla tego autora było doświadczenie totalitaryzmu, ale takim właśnie, poważnym zagrożeniem dla wolności staje się normatywna władza *Kombinatu* nad bohaterami dzieł Darrena Aronofsky'ego i Kena Keseya. Jak zauważa Fromm, człowiek może osiągnąć wolność „przez realizację swojego ‘ja’, przez bycie samym sobą”⁹. Ta spontaniczna aktywność musi znaleźć sposób na odrzucenie sztywnych, ograniczających ją norm kulturowych, czyniących z jednostki bezwolny automat. Udać się to Zapaśnikowi, jednak za wolność zapłaci najwyższą cenę.

Świat Randy'ego jest miejscem, gdzie przeszłość miesza się z teraźniejszością, dobro ze złem, prawda z iluzją, a wielkość ze śmiesznością. Kultura popularna i rozrywka tłumu, której Randy służy – pożera go po kawałku. Jednak to on sam wybrał taką, a nie inną drogę, która prowadzi go do zguby i konsekwentnie trzyma się tego wyboru. Paradoksalnie, na tym polega dla niego wolność, wybiera swoją prawdę i swój świat, choćby miał być wymyśloną fikcją scenicznej postaci i odwiecznej gry na scenie teatru wrestlingu.

4. Wrestling i rytualna ofiara

Wrestling to oszustwo, na które publiczność chętnie się zgadza. Wszystko jest bowiem z góry ustalone: kolejność i rodzaj ciosów, zachowanie zawodników, podstępny i uniki, a nawet wynik walki. Wiadomo także, kto jest zły („Heal”), a kto reprezentuje dobro („Face”). Niemniej jednak, dwaj walczący ze sobą zawodnicy muszą zadawać sobie prawdziwy ból, okładając pięściami, dusząc, zakładając dźwignie, a nawet kalecząc swe ciała. Wszystko dla rozrywki krzyczących, rozentuzjasmowanych fanów. Można też wrestling potraktować jako przepełnioną bezmyślną agresją, obrzydliwą formę deptania ludzkiej godności. Jednak warto spojrzeć na amerykańskie zapasy jako na spektakl, grę, a nawet potraktować je jako odpowiednik rytualnego obrzędu, odtwarzającego odwieczną walkę dobra i zła, czy rytuał oczyszczenia. Publiczność może pochodzić z różnych klas i kręgów kulturowych, reprezentować różne wyznania i przynależność etniczną, ale w czasie spektaklu stapia się w jedno, tożsame *communitas*.

Odbiorców przedstawienia – czytamy w tekście Luizy Wieland – można opisać zarówno pod względem fizycznym, jak i kulturowym. Są zróżnicowani pod względem wieku, płci, religii, wykształcenia oraz zainteresowań. Wśród publiczności spektaklu

⁹ E. Fromm, dz. cyt., s. 242.

można spotkać dzieci przebywające w towarzystwie swych troskliwych opiekunów – rodziców, braci, siostr czy przyjaciół. Uczestniczy w nim nie tylko najmłodsza część widowni i młodzież, ale również wspomniani rodzice owych rodziców. Jest także sektor dla ludzi z określonym stopniem niepełnosprawności, którzy zasiadają w początkowych rzędach areny. Miłośników przedstawień cechuje przynależność do kościoła katolickiego lub protestanckiego. Mogą być wyznawcami islamu, Świadcami Jehowy lub Żydami [...]. Ponadto mieszkańcami jednego obszaru kulturowego (Stanów Zjednoczonych), który skupia Afroamerykanów, Indian, Meksykanów, Chińczyków, Japończyków, Włochów, Niemców, czy Polaków. Cechy opisane wyżej mogłyby wskazywać na fakt, że wiele ich dzieli. Jednakże zwolenników tej rozrywki sportowej połączyło jedno, a mianowicie zamiłowanie do przedstawień wrestlingu amerykańskiego¹⁰.

Wrestling to sztuka przesady, reprezentująca sobą to, co w show bussinie sie najbardziej kiczowate. Cieszy się w Stanach Zjednoczonych szczególnym zainteresowaniem, zyskując wciąż nowych fanów¹¹. Amerykanizacja popkultury wprowadza taką formę sportowego show na globalny ekran telewizyjny, podobnie jak „trash TV”, teleturnieje bazujące na odrzuceniu kulturowego i społecznego tabu, czy reality show. Zawodnicy wrestlingu są dla publiczności niczym tytani, półbogowie, istoty o nadprzyrodzonej sile. Odzwierciedleniem tej fascynacji jest postać Randy'ego. Kiedy wychodzi na ring, staje się uosobieniem dobra, bożyszczem tłumu, bohaterem kulturowym, a jego zadaniem jest walka ze złem, czyli z przeciwnikiem je uosabiającym. Tryumfując nad wygwizdanym przez publiczność wrogiem, wykonuje popisowy numer kończący walkę, czyli „Ram Jam” – skok, a właściwie lot, ze szczytowych lin na bezwładne ciało znokautowanego oponenta. Leżący na ziemi, nieruchomy zawodnik jest już niczym więcej, jak tylko amorficznym, totalnym obrazem porażki i poniżenia:

Pozbawione sprężystości ciało zawodnika jest tylko ohydną, rozlaną na ziemi masą, która przywołuje wszystkie odmiany zaciekłości i uciechy. Jest w tym jakiś paroksyzm znaczenia w stylu antycznym, który może jedynie przypominać zamierzony przepych łacińskich tryumfów¹².

Przegrywające zło zasługuje na klęskę, a ulubieniec tłumu odbiera zasłużone uznanie i tryumfuje w chwale. Choć Aronofsky pokazuje Randy'ego w trzech

¹⁰ L. Wieland, *Zapasy amerykańskie jako spektakl kulturowy*, „Kultura Popularna” 2002, nr 0, s. 92.

¹¹ Zabawny fragment filmu Morgana Spurlocka *Gdzie jest Osama bin Laden* uświadamia widzowi, że zawodnicy amerykańskiego wrestlingu są znani nawet w najdalszych zakątkach Bliskiego Wschodu, w świecie islamu, a na straganach znających kilka słów po angielsku kupców, można kupić koszulki z ich wizerunkami.

¹² R. Barthes, *Świat wolnoamerykanki*, [w:] tegoż, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008, s. 37–38.

zupełnie różnych, pod względem charakteru, walkach (pierwsza ma w sobie coś z czystej groteski klasycznego wrestlingu, druga jest autentycznym koszmarem, zaś trzecia wizją triumfu), to jedno pozostaje niezmiennie. Randy napawa się reakcjami publiczności, prezentując swoje muskularne ciało, efekt wielu godzin treningów i ciężkiej pracy na siłowni, wspomaganej przez sterydy. Ubrany w obcisłe getry, z rozwianą grzywą farbowaną na platynowy blond i opalenizną prosto z solarium, rozpoczyna swój spektakl. Dopiero w świetle ringu czuje się sobą, nareszcie jest najważniejszy, a publiczność wciąż go kocha. Zgromadzony tłum żąda jednak krwi. Krew jest bardzo ważnym elementem wolnoamerykanki. Aronofsky tego nie ukrywa i dokładnie pokazuje, jak podczas pierwszej walki Randy samodzielnie wykonuje nacięcie na czole, przygotowaną wcześniej, ukrytą żyletką. Wprowadza się przy tym w trans wściekłości, rozmazując krew płynącą z czoła po twarzy i niczym berseker rzuca na przeciwnika. Wszystkie elementy walki we wrestlingu tworzą pewnego rodzaju rytualną grę, w której nic nie dzieje się bez przyczyny.

Wrestling jest charakterystyczną dla Ameryki sztuką przesady, podkreślającą znaczenia, jakie ciału przypisuje popkultura. Roland Barthes pisze o ważnej właściwości wrestlingu: „Cechą charakterystyczną wolnoamerykanki jest przesada. Znajdziemy tu emfazę, która musiała wyróżniać teatr antyczny”¹³. Dodaje, że wrestling nie jest częścią sportu, przynależy raczej do teatru: „Są ludzie, którzy uważają, że wolnoamerykanka to sport prostacki. Ale wolnoamerykanka nie jest sportem, tylko widowiskiem, a udział w dawanym przez nią przedstawianiu bólu nie jest większym prostactwem niż dzielenie cierpień z Arnolfem lub Andromachą”¹⁴. Zadawanie bólu, wymyślne i dokonywane z emfazą, jest według niego kolejną cechą wrestlingu. Niezmiennie, typowe dla konkretnych zawodników gesty i wypowiedziane słowa, które wzbudzają odpowiednie reakcje publiczności, są równie charakterystyczne. Barthes podkreśla rytualny charakter walk:

funkcją zawodnika nie jest zwycięstwo, ale dokładne wykonanie gestów, jakich się od niego oczekuje. Wolnoamerykanka [...] proponuje gesty przesadne, eksploatowane do aż do załamania ich znaczenia. [...] Człowiek leży na ziemi do przesady, do granic wytrzymałości, sycąc spojrzenia widzów nieznosnym spektaklem własnej niemocy¹⁵.

Randy’emu zdarza się to w każdej walce. Musi upaść, niczym dobro ulegając silniejszemu złu, by powstać i ostatecznie zatryumfować. Randy rozgrywa mecze zapaśnicze, stojąc po stronie dobra, a jego przeciwnik uosabia zło. W pierwszej walce staje naprzeciw noszącego pseudonim „Zgniłek” punka, w drugiej walczy

¹³ Tamże, s. 31.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 32.

z wyjątkowo odrażającym, niechlujnym i brzydkim przedstawicielem Chaosu, którego „rolą jest wyobrażać to, co w klasycznym pojęciu *tajdaka* (pojęcie kluczowe dla wszystkich walk wolnoamerykanki) prezentuje się jako organicznie wstrętne”¹⁶. Trzecie starcie, kulminacyjna scena filmu Aronofsky'ego, to przywołanie mitycznej walki dobra i zła z czasów sprzed początków, przed ustanowieniem świata. Walka z Ayatollahem – obcym, groźnym wrogiem chcącym zniszczyć amerykański styl życia i wolność – odsyła nas, na planie mitycznym, do starcia Marduka z Tiamat, Indry z Wrytrą, czy innych narracji kosmogonicznych. Możemy też odwołać się do mitologicznych czynów bóstw solarnych i uranicznych, wielkich bohaterów kulturowych, niosących ludzkości wiedzę i ład: Odyna, Zeusa, Gilgamesza, Heraklesa i wielu innych.

Mimo upływu wieków, zmian kulturowych i społecznych, potrzeba doświadczania rytualnej walki dobra ze złem, choćby przez oglądanie jej popkulturowej, zniekształconej wersji, pozostała ta sama.

Randy nie jest bohaterem w rozumieniu kultur tradycyjnych, podróżującym w poszukiwaniu inicjacyjnej wiedzy o świecie i sobie samym. Nie wraca do swej wspólnoty, by przekazać jej członkom zdobytą wiedzę. Nie wiemy nic o jego narodzinach, znakach i nadprzyrodzonych zjawiskach im towarzyszących. Randy jest tylko popkulturową, współczesną wersją wielkiego, mitologicznego toposu bohaterstwa¹⁷.

Jednak wydaje się być potrzebny wielkiej rzeszy fanów, pamiętających go mimo upływu lat, symbolizując dla nich to, co w scenicznym świecie wrestlingu najlepsze i najważniejsze. Zawodnicy mają ściśle określone role, jak też odpowiadający im image – ściśle dopasowany do odgrywanych, jak w komedii dell'arte, ról: „Wygląd zawodników ustanawia zatem znak podstawowy, w którym zawiera się w zarodku cała walka”¹⁸. W tej *Komedii ludzkiej*, powiada Barthes, chodzi o najgłębsze społeczne odcienie namiętności – prawość i dobro, wyrafinowane okrucieństwo, konieczność *odpłaty*, rewanżującego się złu za doznane upokorzenia dobra. Zawodnicy są doskonałymi aktorami, grającymi swe role w *mechanizmie moralnym* – zło musi zostać ukarane, a dobro ostatecznie zatryumfować. Moralność powinna być nadzwyczaj czytelnie w tym

¹⁶ Tamże, s. 33.

¹⁷ Pomijam ten wątek ze względu na ograniczoną objętość tekstu. O toposie bohatera kulturowego zob.: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997; tegoż, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1994; M. Zowczak, *Mit bohatera jako opowieść o granicach ludzkich możliwości*, „Etnografia Polski” 1984, t. 28, z. 2; E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancyngier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

¹⁸ R. Barthes, dz. cyt., s. 34.

widowisku wyobrażona, podkreśla Barthes. Przed stoczeniem ostatniej walki przeciwnik Rama – „Bestia ze Wschodu” the Ayatollah (posługujący się atrybutami groźnej obcości – flagą Iranu, fezem i długą szatą), jasno określa role obu zapaśników: „Ja jestem ten zły, a ty dobry”. Randy musi go zwyciężyć, jednocześnie pokonując zło, koniecznie ukoronować walkę swym najważniejszym chwytem – „ram jam” – skokiem z lin na powalonego przeciwnika. Zwycęstwo dobra jest na ringu nieuniknione, a zło odbiera zasłużoną karę – inaczej niż w świecie realnym. Wrestling przede wszystkim stanowi naśladownictwo i ucieleśnienie moralnego pojęcia sprawiedliwości:

Idea zapłaty jest istotna w wolnoamerykance i okrzyk tłumu *Niech cierpi*, oznacza przede wszystkim *Niech zapłaci*. Chodzi więc, rzecz jasna, o sprawiedliwość immanentną. Im podlejsze działania *łajdaka*, tym większa radość publiczności z powodu sprawiedliwie oddanego ciosu¹⁹.

Mimo pewnej umowności walk wolnoamerykanki, ból, jaki zadają sobie zawodnicy, jest realny. Ring staje się areną zwykłego gwałtu i wymyślnych tortur, a

publiczność otrzymuje wielkie widowisko Bólu, Porażki i Sprawiedliwości. Wolnoamerykanka przedstawia ludzki ból wyolbrzymiony do rozmiaru tragicznych masek: zawodnik cierpiący od chwytu, który uchodzi za okrutny (wykręcone ramię, zaklinowana noga), pokazuje Cierpienie w postaci skrajnej: podobnie jak prymitywna Pieta, wystawia na widok swoją twarz przesadnie wykrzywioną nieznośnym cierpieniem²⁰.

Druga w kolejności walka Randy’ego, jaką możemy oglądać jest masakrą, noszącą znamiona kiczowatej przesady. Jest też czystym chaosem, ukazany przez Aronofsky’ego w formie diachronicznej: kamera to cofa się w czasie, to prowadzi widza naprzód. Zawodnicy nie tylko zadają sobie ciosy, ale używają w ringu różnych przedmiotów, by powodować okrutny ból. Przeciwnik Rama wstrzeliwuje oszołomionemu ciosami Randy’emu pistoletem tapicerskim metalowe zszywki, wyjętym z walizki widelcem rozrywa skórę na czole, powodując obfite krwawienie.

Ring w narożniku jest „ozdobiony” drutem kolczastym, o który Randy zaczepia, co powoduje głęboką ranę lewego boku. Ucieleśnienie dobra obsypuje wstrętne brzydala śmieciami z metalowego kosza, a następnie wkłada na bezwładne ciało rywala sam kosz. Chce uderzyć przeciwnika krzesłem, ale widz – młody mężczyzna – odpina swoją protezę nogi i daje Randy’emu. Tłum skanduje: „Use the leg!”, a Ram, zanim uderzy protezą przeciwnika, tryumfalnie unosi

¹⁹ Tamże, s. 38.

²⁰ Tamże, s. 36.

ją w górę, niczym ważny artefakt i narzędzie walki. W tym geście możemy odnaleźć odniesienie do gier z ciałem (fragmentacja i uprzedmiotawianie go), jaką prowadzi popkultura, ale także do historii pojedynków na śmierć i życie. Zanim „zły” przeciwnik został unicestwiony, należało go upokorzyć.

Ciało jest wizualizowane, poddawane ciągłej obserwacji (na ciało się patrzy i ogląda jego formy). W tym kontekście jest ono obrazem poddawany ocenie i wartościowaniu. Wybieramy tą jego część, na którą chcemy patrzeć, wobec czego obraz ciała ulega fragmentaryzacji. Ciało jest poddane fragmentaryzacji także poprzez nadawanie jego częściom pewnych kulturowych znaczeń, związanych z atrakcyjnością, seksualnością, młodością, czy siłą. Tu biceps, tam kawałek uda, pośladek, czy pierś, w zależności od potrzeby przykryte, bądź roznegliżowane. Ciało zostaje posiekane na wiele kawałków, z których każdy zaczyna prowadzić swój własny żywot.

Na ringu Randy zostaje prawie pokonany przez wcielone w odrażającego przeciwnika – wielkiego brzydala – zło, jednak ostatecznie tryumfuje. Unieruchomiony chwytem zapaśniczym i prowadzony na wysoką drabinę, ma zostać zrzucony na dół. Sama wędrówka po drabinie²¹ przypomina scenę ukrzyżowania. Ram został złożony w ofierze na ołtarzu rozrywki, w rytuale zadawania i znoszenia cierpienia. Po tej walce Randy prawie umiera – doznaje zawału serca i budzi się w szpitalu. To jego ofiara. Wcześniej widzimy rezultat walki – straszliwie zbite, sponiewierane ciało bohatera, ofiary tortur ku uciechu zgromadzonego tłumu. W plecach utkwiliły grube pinezki i kawałki szkła, krew cieknie z licznych ran, skaleczeń i rany w boku. Ciało Randy'ego jest pokryte strasznymi siniakami, przybrało kolor żółto-fioletowy. Ram siedzi nieruchomo, ukrywając głowę w dłoniach, a długie włosy zakrywają jego twarz. Słucha skandowanego przez tłum swego scenicznego imienia. Wygląda niczym współczesne, reżyserskie przedstawienie Piety.

Kamera zatrzymuje się na fragmencie tatuażu pokrywającego jego zakrwawione plecy – postaci Jezusa w cierniowej koronie. Dodatkowym tropem, kierującym widza w stronę rytuału ofiarnego, są słowa Pam, wypowiedziane w nocnym klubie. Bawiąc się włosami Randy'ego, mówi: „Macie takie same włosy” (ma na myśli Jezusa). Randy opowiada jej o licznych złamaniach, które odniósł podczas stoczonych walk i pokazuje swe blizny – pozostałości popkulturowej stygmatyzacji. W tym momencie jego przyjaciółka mówi: „Został przebity za nasze występki, został zmiążdżony za nasze niegodziwości. Przyjął karę, byśmy

²¹ Wstępowanie po drabinie, zgodnie z zasadą amplifikacji, można interpretować poprzez dostarczenie równoległych ekspresji zaczerpniętych z religii, mitologii, folkloru, jako odniesienie do toposu wniebowstąpienia i onirycznych lotów. Zob.: D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4, s. 41–42; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 55–57.

mogli uzyskać spokój. Jego rany nas uleczyły”²². Nazywa przy tym bohatera: „Sacrificial Ram” – ofiarny Baran.

To aż nazbyt czytelna aluzja do uświęconej w chrześcijaństwie ofiary prześlągalnej Baranka za grzechy²³. Barthes tak pisze o ofiarowaniu odgrywanym na zapaśniczym ringu:

Zawodnik wolnoamerykanki zostaje jakby ukrzyżowany w pełnym świetle na oczach wszystkich. Słyszałem, jak mówią o zawodniku rozciągniętym na ziemi: *Umarł Jezusek tu na krzyżu*. I te ironiczne słowa odkryły głębokie korzenie widowiska spełniającego gesty właściwe najstarszym rytuałom oczyszczenia²⁴.

Do ostatecznej ofiary, składanej publiczności z własnego życia w czasie spektaklu, odwołuje się, z punktu rozważań Jacques’a Derridy o darze i śmierci, Jadranka Skorin-Kapov. Píše ona o odwiecznym prawie publiczności do żądania ostatecznego zaangażowania, nawet jeśli występujący w widowisku aktor musiałby zginąć. Takie są prawa spektaklu od czasów starożytnych, czy będzie to rytuał religijny, czy sportowy²⁵.

Prócz analogii z ukrzyżowaniem Barthes podkreśla także nieuchronność zadawanego ciałom zawodników cierpienia. Pokazanie wszystkim zadawanego bólu jest bowiem celem walki: „Wolnoamerykanka jest jedynym sportem, który daje tak wyraźny obraz tortury”²⁶. Zawodnicy, znieruchomiali w momencie zadawania bólu, cierpią na pokaz, oglądani przez tłum, zafascynowany nieuchronnie i powolnie zadawaną ciału torturą.

5. Ciało zapaśnika i terror kulturowo formowanej cielesności

Dariusz Czaja stwierdza:

Dzisiaj nie trzeba już nikogo przekonywać, że kultura współczesna najwyraźniej zdeifikowała ciało. Stało się ono przedmiotem kultu, ma swoje świątynie. W tych

²² Słowa przez nią wypowiedane pochodzą ze Starego Testamentu, a dokładnie Księgi Izajasza (53:5).

²³ Brian Collins w *The Sacrificial Ram and The Swan Queen...* (s. 211), idzie jeszcze dalej, pisząc o tatuażach na ciele Zapaśnika (Hiob i Jezus) jako wizualnym utożsamieniu go zarówno ze starotestamentową ofiarą, jak i ofiarą prześlągalną Jezusa w Nowym Testamencie. Czyni to z perspektywy rozważań René Girarda, zawartych m.in. w: *La violence et le sacré* oraz *Things Hidden Since the Foundation of the World*.

²⁴ R. Barthes, dz. cyt., s. 38.

²⁵ Zob.: J. Skorin-Kapov, *Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope*, Bloomsbury Publishing, 2015, rozdział dotyczący filmu *Zapaśnik: The Wrestler: Melodrama and the Gift of Death*.

²⁶ R. Barthes, dz. cyt., s. 37.

szczególnych miejscach mnożących się w postępie geometrycznym: gabinetach masażu, siłowniach, salonach kosmetycznych, gabinetach chirurgii plastycznej, odprawia się rozbudowane i wyszukane obrzędy ku czci ciała²⁷.

Hipertrofia, czyli przerost ciała, zajmującego różne obszary współczesnej kultury jest niezaprzeczalna. Ikonografia ciała w massmediach wyraża się na kilka sposobów: ciało emanujące krwią i erotyzmem w filmie, zmysłowe ciało reklamy, wreszcie martwe, poszarpane ciało w telewizyjnych newsach. Widzimy jego obecność, aż do przesady zajmującą media, reklamę, telewizję i kolorowe czasopisma²⁸. Być może to jeden z wyników upraszczającej komunikat kulturowy tabloidyzacji. Druga połowa dwudziestego stulecia upłynęła pod znakiem wielowymiarowej obecności ciała. Jednak różni się ono zasadniczo od tego sprzed stuleci: ciało współczesne jest wizualizowane (stało się zwielokrotnianym obrazem), jest poddane fragmentaryzacji (rozdzielone na wiele kawałków, z których każdy żyje samodzielnie jako *ucieleśnienie* i nośnik znaczenia), charakteryzują je młodość i nagość, nie jest dane raz na zawsze (można nadać mu pożądany kształt, rzeźbić kulturowo i przetwarzać medycznie). Im lepiej wiemy, że ciało jest śmiertelne i podlega procesom starzenia, tym bardziej staramy się od tej wiedzy uciec i jej zaprzeczyć. Ciało jest idealną pożywką dla świata konsumpcji i reklamy, tu może najwyraźniej ujawniają się niektóre z wymienionych cech jego współczesnego wizerunku.

Zgrabne kobiece nogi reklamują piwo, kuszące usta ukazują powiększającą seksualność siłę pomadki, twarz komputerowo pozbawiona zmarszczek zachęca do kupna kremu przeciw starzeniu się skóry (*cudowny krem jest ukazywany niczym kamień filozoficzny, alchemiczne remedium na wszelkie objawy starości*)²⁹.

Ciało stanowi mikrokosmos, formę naszej przestrzeni, poprzez którą wyrażamy swoją tożsamość i waloryzujemy przestrzeń. Pozornie kreowane przez nas samych i dla siebie, ulega uprzedmiotowieniu. Jesteśmy postrzegani przez pryzmat swojego ciała. Wraz z dominacją hedonistycznego aspektu kultury, ciało zostało uznane za integralny aspekt jaźni, stając się zależne od specyfikacji społeczeństwa, w którym jego wzór się tworzy. *Polityka ciała* pozostaje chaotyczna, a ciało staje się strefą plastyczną, przecinaną przez wszelakie dyskursy, konstruowaną przez różne języki³⁰. Zastanawiające, że o idealnie zgrabnych kobiecych

²⁷ D. Czaja, *Ciało w kilku odsłonach*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, wstęp i red. D. Czaja, Contago, Warszawa 1999, s. 7.

²⁸ Zob.: tamże.

²⁹ Tamże, s. 7–9.

³⁰ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor s.c., Poznań–Toruń 1996, s. 71–73.

nogach w amerykańskiej reklamie rajstop pisał, już kilkadziesiąt lat temu, Marshall McLuhan, co prawda czyniąc to z perspektywy analitycznej krytyki mediów, nie reklamy³¹.

Współczesne ciało nie jest jednoznaczne, klarowne ani przejrzyste. Poddawane różnym interpretacjom, stanowi strukturę znaków i symboli, które różnią się od siebie zależnie od kontekstu i systemu, w których to ciało istnieje. W medialnej, popkulturowej rzeczywistości nie ma jednego globalnego wzoru cielesności, nie można mówić o ciele w jednej, niezmienniej formie. Jest ono bardzo złożone, rozbudowane i wielopostaciowe. Nie jest własnością indywidualną, należy do społeczeństwa i kultury, z którymi jest ściśle związane. Jest wytworem i nośnikiem kultury, odzwierciedleniem jej wartości i ideologii, podporządkowanym wymogom związanym z kulturowymi wzorami kobiecości, męskości, młodości, piękna i urody. Ciało jest poddane terrorowi atrakcyjności i stałej konsumpcji przyjemności. Nie jest dostępne poza kulturą i historią, a jego interpretacja jest niemożliwa bez znajomości znaków i znaczeń, które są jej przypisane. Ciało jest programowane i interpretowane zawsze w kontekście danej kultury, a każdy typ społeczeństwa wytwarza swój własny dyskurs ciała³².

We współczesnym społeczeństwie toczy się walka o uzyskanie *ciała idealnego*, które wszyscy powinni posiadać. Wizerunek i kreacja ciała zależne są od mody, ją natomiast zmienia i kształtuje kultura popularna. Wiedza dotycząca tego, czym ciało jest i czym powinno się stać, również jest zmienna i zależna od popkultury. Ciało bowiem nie istnieje *dla siebie*, nie jest biologiczną całością, jest definiowane i konstruowane poprzez kulturę i procesy społeczne. Współczesna cielesność związana jest z władzą: „potwierdza się znakomicie Foucaultowska koncepcja nierozzerwalnych związków wiedzy i władzy”³³. Ciało współczesne stało się obiektem kultu, ma liczne świątynie: gabinety kosmetyczne i odnowy biologicznej, siłownie, solaria, salony piękności i fryzjerskie. Zmysłowe ciało, emanujące seksualnością spotykamy na każdym kroku – w telewizji, reklamie, Internecie. Wymaga się od niego *wcielania* nieustającego, niezmiennego piękna. Na co dzień musimy o nie dbać i je pielęgnować.

Odrzuciwszy dotychczasową tradycję, ciało dostało się pod władzę współczesnej kultury. Społeczne nakazy kształtują uległe wymiary cielesności, przypisując duże znaczenie wnętrzu ciała i jego funkcjonowaniu – powstrzymywaniu procesu starzenia się, zachowywaniu zdrowia, optymalizacji jego życiowych czynności. Jednak uwaga zbiorowości i kultury skupia się

³¹ Zob.: M. McLuhan, *Mechaniczna panna młoda*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 40–49.

³² Zob.: Z. Libera, *Mikrokosmos, makrokosmos i antropologia ciała*, Liber Novum, Tarnów 1997, s. 16–17.

³³ Z. Melosik, dz. cyt., s. 65.

w pierwszej kolejności na ciele zewnętrznym: wyglądającym pięknie, zdrowym, silnym i młodym. Naszymi nakazami są odchudzające diety, zdrowa żywność, ekologiczny tryb życia, sprawność fizyczna, sport i jogging, relaks, właściwy ubiór, kosmetyki [...] na pomoc idzie nam jeszcze modelowanie niemal całej powłoki cielesnej, „rzeźbienie ciała” według życzeń klientów – na wzór gwiazd filmu i estrady, modelek³⁴.

Celem uczestników dyskursu kultury popularnej jest zdobycie wiedzy na temat najnowszych trendów w modzie (a co za tym idzie, także modzie na ciało), które kreują wizerunek człowieka. Różne formy wiedzy walczą między sobą o status kanonu, za którym podążą ludzie. Toczy się nieustanna walka o ciało, prawo do kształtowania go i wpisywania w nie odpowiednich znaczeń³⁵. W społeczeństwie konsumpcyjnym tworzy się kult życia i młodości, a ciało i jego zewnętrzne *opakowanie* stają się towarem na sprzedaż. Ciało poddawane jest stałej kontroli i presji społeczno-kulturowej. Jednostka musi przyjąć narzucane znaczenia, inaczej spotka ją kara w postaci odrzucenia. Dyscyplina, która kształtuje ciało zmienia się na przełomie lat i zależna jest od kontekstu kulturowego. Dawniej była realizowana poprzez przymus i kary fizyczne, dzisiaj działa bardziej subtelnie, choć nie mniej skutecznie.

Dyscyplinowanie stało się częścią świata pragnień narzucanych jednostce z góry. Posiadanie szczupłego/umięsnionego i pięknego/młodego ciała staje warunkiem powodzenia w pracy, życiu prywatnym, zdobywania miłości przyjaźni.

Ciało zdyscyplinowane, jednocześnie hedonistyczne, dąży do poprawy swojego wyglądu, poddaje się różnego rodzaju zabiegom, ale jednocześnie *dostarcza* swemu właścicielowi przyjemności: „W kulturze konsumpcyjnej ciało jawi się jako wehikuł przyjemności: jest pożądane i pożądające. [...] Konsumpcja dopuszcza bezwstydną wystawianie ciała na pokaz”³⁶. Przyjemność zastąpiła karę, ponieważ dostosowując swój wygląd do kulturowego wzorca, jesteśmy akceptowani przez społeczeństwo: „nietrudno dostrzec, że ciało współczesne należy do kultury konsumpcji: jest tyleż ciałem konsumującym, co konsumowanym”³⁷. Poprzez reklamę, tabloidalną kolorową prasę, telewizję i film popkultura wdraża w nas obraz pożądanego, odpowiednio wystylizowanego ciała. Przekaz masmediów stał się strażnikiem *ciała na pokaz*. Massmedia stały się elementem

³⁴ Z. Libera, *Dziedzictwo Frankensteinia*, [w:] *Metamorfozy ciała...*, s. 30–31.

³⁵ Z. Melosik, dz. cyt., s. 66.

³⁶ M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. I. Kurz, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. M. Szpakowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 111.

³⁷ D. Czaja, *Ciało w kilku odsłonach...*, s. 9.

sprawowania władzy nad ciałem³⁸. Pod pozorami wolnego rynku trwa drobiazgowa tresura siły roboczej, a obieg informacji, pozwalający na kumulowanie wiedzy, wspiera władzę kultury popularnej nad ciałem jednostki. Ciało, jako przedmiot władzy i działania ideologii, jest poddawane treningowi, reprodukcji i kontroli. W konsumpcyjnym wymiarze kultury „reklama, prasa popularna, telewizja i kino dostarczają mnóstwa stylizowanych przedstawień ciała. [...] Nagrodą za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe, czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe ‘ja’”³⁹.

Randy „the Ram” Robinson stanowił kreację popkultury, w której żył i dla której istniał. Jego ciało musiało sprostać wymogom środowiska (inni zapaśnicy, media, publiczność) i walki (brutalna, często krwawa przemoc). Jako żyjący obraz bohatera kulturowego, pełnego siły tytana, ciało Randy’ego musiało przede wszystkim być odzwierciedleniem potęgi i tężyzny fizycznej, obietnicą zwycięstwa i dominacji. Umieśnione i wyrzeźbione kulturowo, sprawiało wrażenie ciała nie do pokonania, prawie mechanicznego⁴⁰, niezniszczalnego, nieczującego bólu cyborga.

Kreacja kulturowa cielesności w przypadku Randy’ego zależała także od odgrywanej roli i bycia żywym wzorcem dla rzeszy fanów. Jego ciało musiało być idealne, a wizerunek lśniący nieskazitelną fizycznością. Wzorec sprawności i siły musiał być zadbany, atrakcyjny, podobać się, zwracać na siebie uwagę i wyróżniać. W przypadku bohatera filmu, ciało zadbane to takie, które *chodziło* na siłownię, solarium, poddawało się zabiegom depilacyjnym i farbowaniu włosów. Zabiegi paramedyczne – wstrzykiwanie sterydów – miały umożliwić rozrost mięśni i potęgi fizyczności poza granice dostępne dla zwykłego śmiertelnika. Sam problem przyjmowania sterydów, poruszony w filmie jest na tyle ciekawy, że warto poświęcić mu chwilę uwagi. Randy kupuje cały zestaw środków dopingujących od znajomego z siłowni. Musi być stałym klientem, gdyż dealer o wyglądzie profesjonalnego kulturysty sprzedaje swój towar na raty, godząc się czekać na spłatę całej kwoty. Zestaw obejmuje kilka specjalnie dobranych środków, mających wzmocnić siłę i poprawić wygląd Zapaśnika. Znajdziemy tam popularne wśród osób zażywających środki dopingujące: sustanon (będący kombinacją czterech estrów testosteronu), boldenon (środek weterynaryjny stosowany dla poprawy łaknienia i wzrostu czystej masy mięśniowej u bydła), hormon wzrostu, butelkę

³⁸ O relacji władza – ciało zob.: M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Astrum, Wrocław 2001, s. 166–176; M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komentant, Aletheia, Warszawa 1998, s. 211.

³⁹ M. Featherstone, dz. cyt., s. 109.

⁴⁰ Metafora ciała-mechanizmu, zgodnie z myślą Kartezjusza, prowadzi do możliwości *podzielenia* ciała na poszczególne części. Zob.: M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 28–31.

insuliny, jak i wiele innych. Środki farmakologiczne, których używanie jest zabronione w Stanach Zjednoczonych specjalną uchwałą Kongresu, są przez dealera i Randy'ego nazywane „sokiem”. Mają służyć *napędzeniu* organizmu bohatera, *przestawieniu* go na wyższe obroty, spowodować wzrost odporności: na ból w czasie walki i zmęczenie treningami; zwiększyć siłę i wytrzymałość. Nie ma jednak nic za darmo – za doprowadzenie się do pożądanego stanu fizycznego Randy zapłaci swym zdrowiem. Przeciążone wieloletnim używaniem dopingu serce odmówi mu posłuszeństwa⁴¹.

Wprowadzanie do organizmu substancji mających zwiększyć jego możliwości psychofizyczne nie jest niczym nowym w sporcie. Popkultura spowodowała, poprzez konieczność powiększania męskiego ciała – nadawanie mu nowego, umięśnionego hiperwymiaru – wyjście sterydów poza sferę sportu. To swoiste dziedzictwo Frankensteina jest widoczne w rozwoju tak zwanych figurek akcji („action figure”), zabawek przedstawiających bohaterów komiksów, filmów akcji i kreskówek, choćby takich jak GI Joe, Superman, czy Batman, których postaci stają się coraz bardziej umięśnione i większe (lalki Barbie odwrotnie – chudną na przestrzeni lat). Umięśnione ciało w społeczeństwie industrialnym było wymogiem wypełniania społecznych ról robotników i żołnierzy.

W świecie ponowoczesności ciało jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń i narzędziem przyjemności⁴². Wyraźnie zaznaczone mięśnie, gibka sylwetka, sprawność i siła są gwarantem aktywnego przeżywania dostarczanych rozkoszy. Męskość staje się bardziej umięśniona, a kobiecość szczuplejsza. W rozdziale książki *Przetrwają najpiękniejsi* o znaczącym tytule *Bez bicepsu nie ma seksu* znajdziemy opis męskiego ciała przełomu XX i XXI wieku. To ciało coraz bardziej umięśnione i większe: „Magazyn »Muscle and Fitness« czyta każdego miesiąca 6 milionów ludzi; na jego okładce widnieje zwykle umięśniony mężczyzna, (w którego często wpatruje się pełna podziwu kobieta), a typowy nagłówek brzmi »zbudować masę«”⁴³. Pionierami powiększania wymiarów klatki piersiowej, ramion i nóg, rzeźbienia ciała, wynalazcami kulturystyki są Amerykanie. W Ameryce wszystko jest większe, nie tylko budynki i samochody, ale także ludzie:

⁴¹ Szersze spojrzenie na problem dopingu w sporcie, rolę sterydów w kształtowaniu obrazu ciała w amerykańskiej popkulturze i masmediach znajdziemy w filmie Chrisa Bella *Bigger, Stronger, Faster*. Pokazuje on, poprzez pryzmat losu trzech braci, chcących spełnić swe marzenia o sukcesie sportowym i życiowym za pomocą zażywania sterydów, jak współczesna wersja mitu amerykańskiego bohatera wpływa na młodych ludzi w USA. Tłem polityczno-medialnym filmu jest kampania wyborcza Arnolda Schwarzeneggera, amerykańskiej ikony sukcesu, obejmującego stanowisko gubernatora Kalifornii.

⁴² Zob.: Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 73–102.

⁴³ N. Etcoff, *Przetrwają najpiękniejsi*, tłum. D. Cieśla, Wydawnictwo CiS, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2002, s. 217–218.

Manekiny sklepowe również mają 185 wzrostu i metr w klatce. Gdy przenosimy się ze świata mody do świata fikcji, sylwetki stają się jeszcze bardziej przerysowane. Fabio, ozdoba okładek romansów, mierzy w klatce piersiowej 110 cm. Ramiona Batmana, bohatera komiksu, rozrosły się z jednej czwartej wysokości jego ciała do niemal połowy. [...] Sylwetki kulturystów mają wybitnie męskie cechy – tylko 8% podściółki tłuszczowej, ale ogromna masa mięśniowa, ramiona niemal dwa razy szersze niż talia (zdarza się to często w przypadku kobiecych postaci z komiksów – 45 cm w talii, ale 90 w bieuście). Obwód klatki piersiowej Arnolda Schwarzeneggera pięciokrotnego Mister Uniwersum, wynosił 142 cm, przy obwodzie talii równym 77,5 cm⁴⁴.

Bombardowane przez massmedia wizerunkami idealnego, seksownego ciała kobiety nabawiły się obsesji na punkcie tuszy, a mężczyźni zaczęli mieć równie niezdrową obsesję na punkcie umięśnienia. Pojawił się męski odpowiednik anoreksji – syndrom dysmorfii mięśniowej:

Charakteryzuje się on wypaczonym obrazem własnego ciała – chory uważa, że jest małe i słabe, podczas gdy naprawdę jest rozrośnięte i muskularne. Tak jak w przypadku anorektyczki, która głodzi się z obawy, aby nie utyć, cierpiący na dysmorfie może stosować nadmierne ilości sterydów i środków odżywczych z obawy, że nie jest wystarczająco rozrośnięty⁴⁵.

Podawany przez autorkę przykład obecnego gubernatora Kalifornii i zarazem siedmiokrotnego Mister Olimpia, jest nieaktualny. Wymiary jego ciała, zwłaszcza waga, wydają się mało imponujące wobec wręcz gigantycznych rozmiarów współczesnych mistrzów kulturystyki. Ośmiokrotny Mister Olimpia Ronnie Coleman, czarnoskóry policjant z Teksasu, poza sezonem startowym ważył 140 kilogramów. Obwód jego ramienia wynosił 60 cm, a klatki piersiowej 158, przy wzroście 180 cm⁴⁶. Obecnie, po zakończeniu kariery zawodowego sportowca, Coleman jest inwalidą, cierpiącym ogromny ból z powodu nieodwracalnych kontuzji kręgosłupa, spowodowanych przez dźwiganie olbrzymich ciężarów. Po przejściu kilku skomplikowanych operacji ortopedycznych wciąż porusza się o kulach i codziennie musi brać duże ilości silnych środków przeciwbólowych. Uznawany za najlepszego kulturystę wszechczasów, jest bohaterem kilku filmów dokumentalnych, m.in. ukazującego jego problemy zdrowotne i codzienne życie

⁴⁴ Tamże, s. 220.

⁴⁵ Tamże, s. 221.

⁴⁶ W Internecie dostępne są filmy ukazujące szczegółowo przygotowania Colemana do zawodów. Używane przez niego ciężary, spożywana ilość przygotowanego według restrykcyjnej diety jedzenia i wkładany w trening wysiłek, trudno określić inaczej niż nadludzkim.

z bólem *Ronnie Coleman: The King*⁴⁷. Występują w nim również inne współczesne, znane gwiazdy kulturystyki, głównie Amerykanie, wyglądający jak monstrualne, nadmuchane potwory rodem z innej planety.

Nawet zagorzali fani kulturystyki dostrzegają, że idzie ona w złym kierunku – sylwetki mistrzów stają się ekstremalnie nadęte, brak im umiaru, stają się monstrualnie groteskowe i po prostu brzydkie. Problemem stają się zgony czołowych kulturystów, spowodowane całkowitym brakiem umiaru w stosowaniu niedozwolonego dopingu, głównie z powodu chorób układu krążenia i przerostu organów wewnętrznych, jako wyniku nadużywania hormonu wzrostu. Proporcje ciała Arnolda „Mister Everything” Schwarzeneggera (jak powszechnie jest nazywany) uznawane są za ponadczasowe, idealne, niczym u greckich posągów⁴⁸.

Wątek ten możemy rozpatrywać zarówno z punktu widzenia niedorzecznego wręcz przerostu wymiarów ciała w kulturze popularnej (męskiego i kobiecego), jak i postępującej medykalizacji społeczeństwa (powszechność sterydów w sporcie i przemyśle filmowym, zażywanie hormonu wzrostu przez gwiazdy Hollywood jako kuracji zapewniającej „wieczną młodość”). Sterydy i inne leki to część dzisiejszego *przemysłu ciała*, a jednocześnie *magiczny środek* pozwalający przekroczyć granice wytyczone przez naturę:

Stworzyć człowieka, czy choćby istotę czelakopodobną, zatrzymać młodość i urodę, zwalczyć choroby i cierpienia, odwlec czas śmierci. Te odwieczne marzenia próbuje się urzeczywistnić nie od dziś [...]. Gilgamesz, mity egipskie i greckie, legenda o Graalu, wyprawa Kolumba, alchemia i folklor – poszukiwanie eliksiru życia, młodości, urody⁴⁹.

Dyscyplinowanie ciała przejawiało się u Randy'ego przede wszystkim przez żmudne ćwiczenia fizyczne (siłownia), farbowanie włosów w salonie piękności oraz opalanie w solarium⁵⁰. Randy musiał podporządkować się wymogom popkultury i roli herosa wrestlingu. Jednocześnie te czynności skierowane na zewnątrz ciała, stanowiły część jego pielęgnacji, która „wskazuje na metaforyczne upodobnienie ciała do maszyny. Podobnie jak samochody i inne konsumpcyjne dobra, ciało wymaga serwisowania, systematycznej troski i uwagi, gwarantujących

⁴⁷ Zob.: *Ronnie Coleman: The King*, reż. Vlad Yudin, USA, 2018 (film jest udostępniany przez serwis Netflix).

⁴⁸ Arnold Schwarzenegger jako kulturysta jest bohaterem specjalnego, kolekcjonerskiego wydania polskiej edycji magazynu kulturystycznego „Muscle”, zatytułowanego „Portret ikony”, jak też kultowego filmu *Pumping Iron*, reż. George Butler, USA, 1977. Film stał się przepustką do kariery aktorskiej Arnolda Schwarzeneggera, a także spowodował międzynarodowe zainteresowanie kulturystyką.

⁴⁹ Z. Libera, *Dziedzictwo Frankenstein*..., s. 13.

⁵⁰ W filmie Aronofsky'ego te miejsca są dość nędzną wersją popkulturowych świątyń przyjemności.

maksymalną efektywność”⁵¹. W kulturze konsumpcyjnej ciało jest przepustką do tego, co w życiu najlepsze: „Zdrowie, młodość, uroda, seks, sprawność to pożądane atrybuty, które zawdzięczamy pielęgnacji ciała”⁵². Wygląd zewnętrzny jest w popkulturze najważniejszy, dlatego akceptacja/nagroda bądź jej brak/kara zależą od cielesnego wizerunku.

Randy nie był jednak panem własnego losu, pozostając niewolnikiem kulturowego obrazu sprawnego, silnego ciała. Forma kreacji własnego ja i wizerunku były wynikiem presji popkultury. Bohater, pozornie wolny, tak naprawdę był stale poddany kontroli i naciskowi, na co dzień niedostrzegalnym. Jego ciało miało być wzorem *zdrówego ciała*, witalnego, pełnego energii, gotowego służyć jako narzędzie przyjemności.

Na drugim biegunie wizerunku ciała, do którego Randy nieodwołalnie się zbliżał, odrzuconego na margines popkultury, istniały starość i choroba. Wychoząc ze szpitala, wiedział, że jako chory, jest na straconej pozycji, nic nie wart dla popkulturowego spektaklu. Przestał już być potężnym bohaterem, stając się zapaśnikiem na emeryturze. W przesiąkniętej hedonizmem popkulturze ciało jest narzędziem przyjemności. Im bliższe jest ideałom młodości, sprawności i urody, tym jego wartość jest wyższa. Ciało Rama było pożądane, ale nie tylko w kontekście seksualnym. Było przede wszystkim uosobieniem potęgi, siły, narzędziem do zadawania i przyjmowania bólu, koniecznym dla ofiarniczego obrzędu.

Problemy Randy’ego z ciałem, które spowodowały upadek w chorobę i starość, pojawiły się, kiedy mimo ciągłego *serwisowania*, jego ciało odmówiło posłuszeństwa i *zepsuło się*. Podobne problemy ze swym ciałem (nie tak zużytym, jak w przypadku Zapaśnika, który nosi aparat słuchowy i silne okulary), ma Pam, starzejąca się striptizerka. Starość wraz z zewnętrznymi oznakami – zmarszczkami, tracącą jędrność skórą – boleśnie ją dotykają. W nocnym klubie nikt nie chce zamówić prywatnego tańca. Kolejni nagabywani mężczyźni wolą młodsze dziewczyny i odmawiają. Striptizerka jest po prostu za stara na udawane uwodzenie i epatowanie seksualnością. Pam ma tego świadomość i chce zrezygnować z pracy w klubie nocnym. Randy nie akceptuje starości i słabości swego ciała, odrzuca rzeczywistość, niczym dziecko tkwiące w świecie fantazji. Dlaczego niedojrzały, narcystyczny mężczyzna pragnie narzucić światu swe wyolbrzymione ciało, epatując cielesnością i nadmiernie rozwiniętym umięśnieniem? Przynajmniej częściowej odpowiedzi na pytania o ideał rozbudowanego, umięśnionego ciała w kulturze, udzielają prace Klausa Theweleita i Jonathana Littella⁵³.

⁵¹ M. Featherstone, dz. cyt., s. 113–114.

⁵² Tamże, s. 115.

⁵³ J. Littell, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009; K. Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Chociaż obaj autorzy skupiają się na ciele faszysty, totalitarnego wojownika, niedojrzałego psychicznie, niezdolnego inaczej niż za pomocą zaprogramowanych wzorców cielesności porządkować i podbijać świat, sądzę że dla potrzeb analizy *Zapaśnika*, ich spostrzeżenia mogą być interesujące. Littell, opisując przypadek Léona Degrelle'a jako sztandarowego wojownika-faszysty, posługuje się terminologią zaczerpniętą z prac Theweleita. Skupia się m.in. na ciele żołnierza, stanowiącym dla niego formę ochrony przed światem zewnętrznym. Ciało to rodzaj fizycznej (ale i kulturowej, gdyż związanej z wartościami) nadbudowy na słabej, niedojrzalej psychice i osobowości tego dziecka – mężczyzny. Taki niedojrzały mężczyzna

częściowo oddzielił się od matki, przeszedł socjalizację, mówi, pisze, działa, często niestety w sposób skuteczny, a czasem nawet obejmuje władzę. Żeby do niej dojść, buduje sobie lub pozwala zbudować – poprzez dyscyplinę, tresurę, ćwiczenia fizyczne – Ja uzewnętrznione, które przyjmuje kształt „pancerza”, „mięśniowej zbroi”. To Ja utrzymuje w ryzach, we wnętrzu, czyli tam, gdzie faszysta nie ma dostępu, wszelkie jego impulsy, jego pragnienia – absolutnie bezkształtne, niezdolne do obiektywizacji. Ale Ja – pancierz nigdy nie staje się całkiem hermetyczne, przeciwnie, jest kruche [...]. W stanach kryzysu pęka, a faszysta narażony jest na wybuch niekontrolowanych impulsów, na rozmycie granic osobowości⁵⁴.

Tak zbudowane społeczne „ja”, w rzeczywistości trwa tylko dzięki wsparciu z zewnątrz, dzięki szkole, armii, instytucji społecznej. Ciało okazuje się pozornie mocną formą, w której ukryte jest wrażliwe, niedojrzałe wnętrze. Jedynym sposobem na jego ochronę przed światem zewnętrznym zagrażającym niedojrzałemu mężczyźnie, jest cielesna ekspansja skierowana na zewnątrz. Mężczyzna-faszysta jest niedojrzały, a jego kultura i jej skrajnie zmilitaryzowana, totalitarna wersja, kultura międzywojennych Niemiec, jaką opisuje Theweleit, wpaja mu wzorzec męskiego ciała, poddanego rygorystycznym ćwiczeniom fizycznym. W ich wyniku słabe, jeszcze chłopięce i niemęskie ciało, staje się sprawną maszyną służącą do zabijania.

Muskularne, zdrowe i silne (a więc piękne) męskie ciało stanowiło ikonę nie tylko totalitaryzmu niemieckiego, ale i włoskiego faszyzmu, dzięki treningowi i żelaznej dyscyplinie zmieniającym ciała młodych ludzi w estetyzowane ucieleśnienie ideologii⁵⁵. Przy czym kluczową rolę w tej transformacji pełniło cierpienie, wywołane bólem dręczonego treningiem ciała, które musiało zaakceptować i przełamać własne ograniczenia, by osiągnąć sukces. Czymże innym, jeśli nie dobrowolnym poddaniem się katordze bólu, są godziny ciężkich treningów na siłowni, często powodujące wymioty i omdlenia kulturystów? Ich nadmiernie

⁵⁴ J. Littell, dz. cyt., s. 24.

⁵⁵ Zob.: P. Podemski, *Siła, płodność, rasa – ciało ludzkie w ideologii i praktyce włoskiego faszyzmu*, [w:] *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*, red. R. Matuszewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 145–162, 176–177.

przerośnięte ciała stają się źródłem dumy, sukcesu i powodzenia w świecie, opierającym się o narzucone przez przemysł kulturalny, sportowe wzory cielesności. Metoda masochistycznego zadawania sobie cierpienia w imię estetyzacji ciała, okazuje się podobna, tak jak i ideologiczny, estetyczny wymiar samej cielesności. Tyle, że ideologia zmieniła się, choć przemysł kulturalny wydaje się równie bezlitosny w swej władzy nad jednostką⁵⁶. Obaj autorzy, Littell i Theweleit mówią jeszcze o uzewnętrznionej agresji, uwalnianej na wojnie. Czymże jest jednak sport zawodowy, zarówno ten zespołowy jak i indywidualny, jeżeli nie formą wojny? O sławę, pieniądze, powodzenie, pierwsze miejsce na podium, udział w filmach, reklamach, jednym słowem o wszystko, co ma do zaoferowania kultura popularna, zwłaszcza amerykańska, ze swą żądzą sukcesu za wszelką cenę. Zauważmy, że mimo zbudowanej „mięśniowej zbroi” czyli muskularnego, sprawnego ciała, nauki uzewnętrzniania agresji, okazywania siły i potępiania słabości, *Ja* takiego mężczyzny jest kruche i słabe. W przypadku oznak niepowodzenia lub klęski, załamuje się i rozpada. Szkolenie i trening ciała mają służyć budowaniu siły, wzmacnianiu agresji, chęci wygranej i dominacji w świecie zewnętrznym. Tymczasem, w razie ich braku, silne ciało zawodzi, niedomaga też z pozoru silna i zdyscyplinowana psychika.

Tej słabości nie da się przekuć w siłę. Widzimy to w postaci Zapaśnika, kreowanej przez Mickeya Rourke, jakże bliskiej losowi tego utalentowanego aktora. Interesujące w tym kontekście są słowa, wypowiedziane przez Aronofsky’ego, po poznaniu Mickeya Rourke podczas castingu do filmu *Zapaśnik*: „Kiedy go spotykasz, ma na sobie całą tę zbroję, ale to dlatego, że w środku jest miękki jak galaretki i ma takie wielkie serce”⁵⁷. Patrząc z innej perspektywy – psychologicznej, jak też rozważań Ervinga Goffmana o zranionej tożsamości i naznaczaniu społecznym, podobny „pancerz ochronny”, niekoniecznie rozumiany jest jako „mięśniowa zbroja”. Nosi go każda wrażliwa jednostka, właśnie ze względu na swą ponadprzeciętną wrażliwość i empatyczność, narażona na próby dominacji i agresji świata zewnętrznego. Z pewnością jest on jedną z wypracowanych strategii obronnych (dla Goffmana mieszczą się one w ramach strategii adaptacyjnych) podczas pobytu w instytucji totalnej, bądź kontaktów z jej przedstawicielami⁵⁸.

⁵⁶ O ćwiczeniach fizycznych i rygorystycznym treningu ciała, nauce akceptacji bólu i podporządkowania dyscyplinie Klaus Theweleit pisze w podrozdziale książki, zatytułowanym: *Transformacja ciał w szkole kadetów*. Zwraca w nim uwagę na przekraczanie granic fizyczności ciała, jego odporności na ból spowodowany uciążliwymi ćwiczeniami, tworzącymi „postać ze stali”, germańskiego bohatera o nieskazitelnym, czystym i rozrośniętym ciele. Zob.: tegoż, dz. cyt., s. 635–653.

⁵⁷ Darren Aronofsky. *Biography*, https://www.imdb.com/name/nm0004716/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [dostęp: 19.05.2022], tłum. – M.K.

⁵⁸ Ciekawym opracowaniem tego tematu jest książka Anety Baranowskiej, *Techniki adaptacji do życia w instytucji totalnej. Na przykładzie żołnierzy mieszkańców obozu Babilon w Iraku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

6. Proces rytualny, gra i liminalność

Wrestling zawiera w sobie pewne cechy, które pozwalają na przypisanie go do kategorii gry, nazwanej przez Rogera Caillois *Agon*. Zakłada ona jednak równość szans dwóch lub więcej zawodników, jak też respektowanie przyjętych reguł. Bliżej wolnoamerykance do pokrewnej formy gry – *mimicry*:

Wszelka gra, czy zabawa zakłada czasowe przyjęcie, jeśli nie iluzji [...] to w każdym razie świata zamkniętego, umownego i do pewnego stopnia fikcyjnego. [...] Człowiek sam staje się postacią wyimaginowaną i zachowuje się stosownie do tego. Stajemy wówczas wobec różnorodnych poczynąń, których wspólny charakter sprowadza się do faktu, że jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala to sobie wmówić lub usiłuje wmówić otoczeniu. Zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać kogoś innego⁵⁹.

Robin Ramzinski uwierzył, że jest Randym „the Ram”, niepokonanym herosem, ulubieńcem tłumów, zawsze zwycięskim i potężnym. Tak długo brał udział w widowiskach sportowych, które (jak podkreśla Caillois) są znakomitą okazją do *mimicry*, że stał się częścią wykreowanego sztucznie mimetycznego świata masowej rozrywki. Kiedy oświadcza się w nocnym klubie striptizerce, ta usiłuje mu wytłumaczyć, że nie może przekroczyć pewnej granicy, dzielącej ją od klientów. Pam mówi Randy'emu: „Klub i realny świat nie mieszają się. Myślisz o mnie jak o striptizerce, którą nie jestem. Jestem matką, mam syna i obowiązki”. Randy nie jest w stanie zrozumieć różnic, dzielących świat prawdziwy, mimetyczny, od gry i wypadnięcia z roli, jakie przedstawia mu Pam. On sam jest zawsze sobą – to znaczy utożsamionym całkowicie z odgrywaną przez siebie postacią profesjonalnego zapaśnika – mistrzem wrestlingu.

Gra całkowicie nim zawładnęła, co było tym łatwiejsze, że: „Grający doświadcza gry jako przewyższającej go rzeczywistości. Zachodzi to głównie tam, gdzie grę »zamierzono« jako tego rodzaju rzeczywistość – to zaś jest przypadek, gdy gra występuje jako prezentacja dla widza”⁶⁰.

Postać Randy'ego jest wielowątkowa, ale jej wyjątkowy związek z cielesnością to nie najważniejsza cecha. Bardziej istotna jest przynależność Zapaśnika do sfery sacrum, stanu liminalnego i obcości. Kultury tradycyjne wyznaczyły obcemu ważną rolę:

Własną tożsamość jednostka buduje poprzez doświadczenie odrębności drugiego człowieka. Spotkanie innej, znajdującej się poza postrzegającym podmiotem osoby

⁵⁹ R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 318.

⁶⁰ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 128.

pozwała uświadomić mu swoje granice oraz zbudować obraz samego siebie. [...] Wszystko to, co jawi się jako odmienne, nie pasujące do potocznego doświadczenia człowieka jako członka pewnej społeczności, budzić musi niepokój swoją nieprzystawalnością do kulturowych norm, według których – jak sądzą przedstawiciele różnych kultur – urządzony jest świat. Zetknięcie z obcym [...] zmusza do zakwestionowania pewności i oczywistości na temat reguł rządzących Kosmosem, w którą to oczywistość wyposaża człowieka jego kultura⁶¹.

W wymiarze egzystencjalnym, drugi człowiek, poprzez swe istnienie pozwala doświadczać nam integralności naszego ciała i jego granicy. Spotkanie z innym określa relacje między jednostką a otaczającym ją społeczno-kulturowym kosmosem, dostarczając wzoru do budowania obrazu świata. Randy nie jest zwykłym obcym, a istotą tej obcości nie jest jedynie zepchnięcie na margines społeczeństwa, w obszar niezbyt odległy od ubóstwa. Zapaśnik znajduje się stale w sferze liminalnej, poza społecznymi taksonomiami, reprezentuje to, co odmienne:

unaocznia więc porządek odwrócony, a właściwie – brak porządku, co oznacza iż reprezentuje przerażający świat *sacrum*. [...] Obcy przybywa z zaświatów, z krainy śmierci, nocy, z pustkowia, świata podziemnego lub niebiańskiego, na pewno – z *orbis exterior*: niebezpiecznego i budzącego grozę⁶².

Obcy „przyjmowani są z radością, z czcią, jako niosący błogosławieństwo boże, jak bogowie, przysługuje im centralne miejsce u ogniska domowego [...]”⁶³. Nacechowany sakralnością obcy posiadał demoniczne właściwości, tak więc w tradycyjnym wymiarze kultury stosunek do niego był zróżnicowany – przypisywano mu właściwości nadprzyrodzone: dobre, albo złe. Przybysz z *orbis exterior* mógł być szaleńcem, stykającym się z nieczystością śmierci, kontaktującym się ze świętością kapłanem, głupcem lub mędrcelem spoza wspólnoty.

W tradycyjnym światopoglądzie obcy „zajmować się mogą wróżbiarstwem, lecznictwem, sztuką. Są zarówno mądrzy, jak i głupi. [...] Obcego albo się zabija, albo otacza czcią”⁶⁴. Obcy to „święty i przeklęty, boski i diabelski czy – jak widać to nawet w stereotypie – czysty i nieczysty, odrażający i piękny”⁶⁵. Jako obcy, Randy jest w centrum doświadczenia świętości, poza obszarem ekumeny. To niejako naturalny stan, doświadczany przez zawodników i publiczność podczas święta walk wrestlingu. A jednak Randy stale pozostaje w *obszarze zaświatowym*

⁶¹ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989, s. 360.

⁶² Tamże.

⁶³ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”*..., s. 157.

⁶⁴ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*..., s. 361.

⁶⁵ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”*..., s. 188.

– świecie mimikry wrestlingu. Tak naprawdę, nie opuścił jeszcze szalonych lat osiemdziesiątych, choć od jego spektakularnej walki z Ayatollahem minęło 20 lat. Wciąż tkwił w przeszłości. Z pewnością przebywał poza ekumeną – nie miał rodziny, pracy, domu, dobytku. Nie podlegał (czy też nie chciał podlegać) normom społeczno-kulturowym, nie tyle postępując wbrew nim, co *omijając* je, jeśli tylko był w stanie. Tym, co robił, czemu poświęcił życie i kochał – wrestling – budził wśród ludzi pracy i sukcesu (jak kierownik marketu) uśmiech politowania. Ze strony przedstawicieli normatywnego wymiaru kultury spotykały go drwiny, odrzucenie i pogarda.

Jedynym bliskim otoczeniem Randy'ego, rodzajem odwróconej wspólnoty, byli inni, równie dziwaczni z punktu widzenia *zwykłych* obywateli, zapaśnicy i fani wrestlingu. Zapaśnik oddałby wszystko za chwilę chwały i jedności z publicznością w czasie spektaklu rozgrywanego się na ringu. Stanowił on wciąż ważny i znaczący społecznie rytuał, ukazujący odwieczną walkę dobra ze złem. Możemy także traktować walki wrestlingu, pokazane w filmie Aronofsky'ego, jako popkulturowy rodzaj spauperyzowanych rytuałów o wymiarze inicjacyjnym, mediacyjnym, oczyszczającym i odnawiającym świat, których we współczesnym społeczeństwie brakuje. Nie traktujemy ich jedynie jako ludycznego wymiaru kultury współczesnej. W tradycyjnym wymiarze kulturowym wymagały one obecności osób o transsferycznych właściwościach. Taką osobą – obcym – jest Randy. I jako taki, zostanie złożony w ofierze podczas swej ostatniej walki.

Zdając sobie sprawę, że każdy następny występ na ringu może być jego ostatnim, decyduje się na ponowne starcie ze swym największym przeciwnikiem, Ayatollahem. Być może nie zrobiłby tego, gdyby na własnej skórze nie doświadczył potęgi opresyjnego systemu normatywnego i władzy poniżającej i tłamszącej jego próbę życia po swojemu, wbrew zasadom i normom. Randy nie miał wyboru, ponieważ wszelkie próby *dostosowania się* do wymogów racjonalności mechanicznego świata (nazwę go po raz kolejny, za Kenem Keseyem: *Kombinatem*), nie przyniosły mu niczego, poza ostateczną klęską, degradacją i poniżeniem.

Randy jest osobą ze sfery liminalnej, nacechowaną sacrum i wszelkie próby wtłoczenia go w strukturę *Kombinatu* skazane są na niepowodzenie. Atrybuty bytów liminalnych wymykają się z siatki klasyfikacji kulturowo-społecznej, są płynne i ambiwalentne:

Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. [...] Byty liminalne, na przykład nowicjuszy podczas inicjacji czy w rytuałach dojrzwania, przedstawia się jako wyzute z właściwości i własności. Przebrane za potwory, owinięte tylko przepaską biodrową albo występujące zupełnie nago, mają demonstrować, że jako byty liminalne nie mają żadnego statusu [...] ⁶⁶.

⁶⁶ V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. E. Drużak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116.

Walcząc w ringu, Randy nosi obcisłe trykotowe spodnie, poza tym jest nagi, ukazując muskularne ciało. Nie posiada prawie niczego, jest dla członków normatywnej wspólnoty obcy, nieokreślony, nieprzypisany do żadnej ustalonej społecznej kategorii. Przebywa, niemal dosłownie, na marginesie społeczności i kultury.

Jego „prawdziwy” świat to wrestling, a wymyślona postać niepokonanego zawodnika Randy „the Ram” żyje w nim na co dzień. Wcześniej mówiliśmy o wspólnocie, tworzącej się wśród publiczności i zawodników wolnoamerykańki. Zróżnicowana z wielu powodów zbiorowość staje się jednością, a raczej wspólnością. „Zjawisko liminalności – pisze Turner – [...] oferuje połączenie świętości i pospolitości, jednolitości i braterstwa. W tego typu rytuałach przedstawia się nam »chwila w czasie i poza czasem«”⁶⁷. Możemy stwierdzić, że pewne właściwości charakteryzujące postać Randy’ego „the Ram” sytuują go w fazie liminalnej, pozbawionej struktury systemu statusowego. Oto one: wspólność, równość, anonimowość/pseudonim sceniczny, brak własności, nagość, brak hierarchii, pokora, bezinteresowność, świętość, instrukcje religijne, odwołanie do sił mistycznych, głupota/ błaznowanie, prostota, akceptacja bólu i cierpienia.

Odpowiadają im przeciwieństwa stanu liminalnego, określające przypisanie jednostki do struktury statusowej: społeczeństwo, hierarchia, systemy nazewnictwa, duma z posiadanej pozycji społecznej, egoizm, świeckość, wiedza techniczna, mądrość, złożoność, unikanie bólu i cierpienia⁶⁸. Zapaśnik nie znosi swego prawdziwego imienia i nazwiska – Robin Ramzinski. Prosi, by nazywać go Randy. Nie posiada prawie nic, jest biedny, jego wiedza o postępie technicznym i aktualnych wydarzeniach spoza świata wrestlingu równa jest zeru (nie ma telefonu komórkowego, nie korzysta z Internetu, nie zna nazw najnowszych gier video).

Jego ubranie nie przystaje do kanonów mody, jest zniszczone i stare, jak on sam. Zapaśnik to dobry, wrażliwy człowiek, miły i bezpośredni, zwraca się do wszystkich „bracie”.

Jest prawdziwym altruistą, kwestie kariery i zarabiania pieniędzy traktuje jako wtórne wobec swej misji. W końcowej scenie filmu widzimy przykład jego uduchowienia – prostą, choć piękną modlitwę odmówioną przed walką. W tym momencie Randy jest już we władaniu świata wrestlingu, zdając sobie sprawę, że walka może być ostatnią, a ofiara składana na ringu publiczności, tym razem prawdziwa. A jednak nie cofa się, rzuca bezdusznemu *Kombinatowi* największe wyzwanie.

Randy jest przede wszystkim outsiderem – przebywającym z wyboru poza relacją społecznej władzy i systemem hierarchicznych statusów. Dlatego tak bardzo doskwiera mu praca w markecie, symbolizującym w filmie sztywny system normatywny, technikę, konsumpcję, globalizację, standaryzację i niszczenie

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 124–125.

indywidualności. Odczytujemy więc postać Randy'ego jako ważną dla obrony podmiotowości i wolności, ucieleśnienie sprzeciwu wobec systemu społeczno-normatywnego oraz jego instytucji, tłamszących indywidualność jednostki. Co prawda, Randy akceptuje swą podległość wobec władzy popkultury nad ciałem, ale wybiera ją jako pozostawiającą, mimo wszystko, pewien margines swobody. Zdaje sobie sprawę, że przed normą/formą/strukturą nie ma ostatecznej ucieczki, a najwięcej wolności pozostawia mu rola zapaśnika wrestlingu. Jako postać liminalna, jest ważny, gdyż „w mitach i ludowych opowieściach przedstawiciele pogardzanych grup etnicznych albo wyjętych spod prawa grup kulturowych bywają wyrazicielami uniwersalnych wartości ludzkich”⁶⁹.

Randy ma odwagę żyć na krawędzi (niczym prorok lub artysta), odrzucając stereotypy związane z osiągniętym statusem i rolą społeczną na rzecz tworzenia spontanicznych, żywych relacji z innymi ludźmi.

Jak powiada Turner, „w obrzędach przejścia ludzie są uwalniani od struktury i kierowani do *communitas* tylko po to, by powrócić do struktury odrodzonej i wzmocnionej przez ich doświadczenie *communitas*”⁷⁰. Bohater Aronofsky'ego nigdzie nie wraca, bowiem ani nie ma gdzie, ani też tego powrotu nie chce. Próba przywdziania kostiumu sprzedawcy i wdrożenia się w rolę pracownika marketu, nazywanego przypisanym do identyfikatora prawdziwym imieniem i nazwiskiem, skazana jest na niepowodzenie. Podobnie, jak chęć odkupienia dawnych win wobec córki.

Bohater jest w stanie znieść upokorzenia tylko do momentu rozpoznania go jako tytułowego Zapaśnika – Randy'ego „the Ram” – przez przypadkowego klienta sklepu. Wtedy też następuje chwila buntu i ostatecznego powrotu do mitemetycznego świata wrestlingu.

7. Władza Kombinatoru i wolność jednostki Ostatnia walka Zapaśnika

Po drugiej walce, którą widzimy w filmie, Randy doznaje zawału i w stanie śmierci klinicznej trafia do szpitala. Po odzyskaniu świadomości dowiaduje się, że jego kariera profesjonalnego zapaśnika jest już skończona. Musi brać dużo leków nasercowych, przestać przyjmować sterydy i nie obciążać organizmu nadmiernym wysiłkiem fizycznym. Dotychczasowe życie legendy legło w gruzach i Randy musi oderwać się od *bycia granym* przez mimicrę wolnoamerykanki. Przywrócenie do świata żywych i powrót do domu są bardzo bolesne.

Wywieziony przed drzwi szpitala na wózku inwalidzkim, Randy jest pozostawiony sam sobie. Nikt się nim nie interesuje, nikt na niego nie czeka. Jego

⁶⁹ Tamże, s. 127.

⁷⁰ Tamże, s. 141.

z maltretowane ciało zostało tymczasowo poskładane, serce naprawione za pomocą operacji wszczepienia bypassów i wstrzykniętych lekarstw. Scena, w której Randy opuszcza szpital, jest wspaniałą metaforą nie tylko jego samotności w zatomizowanym społeczeństwie, pozbawionym wspólnoty społecznych podmiotów, ale ostatecznego osamotnienia człowieka w obliczu współczesnego wymiaru choroby, starości i śmierci, zepchniętych na margines kultury. Ostre słońce zalewa szpitalny parking, na którym bohater samotnie stoi. Oprócz niego w zasięgu wzroku nie ma nikogo, panuje zupełna cisza – Randy jest absolutnie sam. Mrużąc oczy, rozgląda się wokół siebie, nie wiedząc, w którą stronę się udać, zagubiony w obcym otoczeniu. Kulturowe znaczenie bezruchu i braku wyraźnej waloryzacji kierunków, jako przynależnych pustkowiu, prowadzi nas do metonimii śmierci i orbis exterior. Choć na szpitalnym parkingu nie jest ciemno i świeci słońce, wydaje się, że możemy ten obraz tak właśnie potraktować⁷¹.

Widać wyraźnie, że bohater przeszedł przemianę, nie jest już uosobieniem fizycznej siły, potęgi, ani mocy. Tym bardziej, że lekarz i aptekarka zwracają się do niego po nazwisku, przypisując go, jako zwykłego pacjenta medycznej instytucji, określonego kontekstowi. Czas bohaterskiej chwały, kontaktu z sacrum i communitas wrestlingu dobiegł końca. Randy’emu trudno się z tym pogodzić, w końcu dla światła ringu poświęcił wszystko, co posiadał. W domu „the Ram” zmywa z siebie szpitalny zapach, oglądając przy tym okropną bliznę, powstałą w trakcie operacji, po rozcięciu mostka. Zdaje sobie sprawę, że tym razem jego ciało przyjęło zbyt dużą porcję bólu, a ingerencja chirurga była bardzo poważna.

Niegdyś potężny, zapaśnik jest słaby i bezradny niczym dziecko, jednak nie ma nikogo, kto zechciałby się nim zaopiekować. Nieśmiało, nieomal ze wstydem wyznaje Pam, że miał zawał serca. Wykonując zalecenia lekarza, unika wysiłku i bierze leki. Ledwie może się poruszać, a śpiąc wygląda, jakby zapadł w letarg. Po pewnym czasie od wyjścia ze szpitala Randy próbuje trochę się rozruszać i pobiegać w pobliżu swej przyczepy. Ciało nie chce go słuchać i bohater bezsilnie osuwa się na ziemię. Scena, w której doświadcza tak absolutnej bezradności, jest jedną z najlepszych w filmie. Znakomicie współgra ona z inną, w której Randy, sprzedając koszulki ze swą podobizną, spotyka zapaśników zapomnianych przez showbiznes. Wita się z dawnymi przyjaciółmi i przeciwnikami z ringu, okłamując wszystkich, że czuje się dobrze i nic mu nie jest. Bohater ze zdumieniem zauważa, że zamiast spodziewanego tłumu fanów na spotkanie przychodzą nieliczni rodzice z dziećmi. Absolutnie czytelna gra Mickeya Rourke pozwala dostrzec w oszczędnych gestach i wymownym spojrzeniu Randy’ego poczucie klęski i odczuwaną rozpacz. Patrząc na niegdyś równoprawnych członków bractwa wrestlingu, bohater widzi czekającą go, ponurą przyszłość. Jeden z byłych zapaśników jest przykuty do wózka inwalidzkiego, inny ma założony cewnik,

⁷¹ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*, s. 551.

następny, zwiesiwszy głowę, śpi przy stoliku z pamiętkami. Wszyscy oni są niczym więcej, jak nikomu niepotrzebnymi odpadkami świata konsumpcji. Zostali zredukowani do roli zapomnianych, zepsutych, pokrytych kurzem przedmiotów, których nikt już nie używa. Scenie towarzyszy piękna, nostalgiczna muzyka gitarowa przewodniego wątku filmu. Randy nie chce dzielić losu tych chorych starców. Postanawia spróbować wyjść ze świata liminalności i mimesis gry na arenie zapaśniczej, żyć mając przypisany status społeczny i pracę. Godzi się na znoszenie upokorzeń, które wydają się mało znaczące w porównaniu do przyszłości, jaka czeka zapomnianych idoli. Podejmuje etatową pracę w markecie, w którym dotychczas dorywczo rozładowywał towary. Nie przychodzi mu to łatwo. Praca jest nużąca, upokarzająca monotonią i zwykłością, koniecznością podporządkowania się korporacyjnej hierarchii.

Najgorsze jest to, że Randy nie może już być sobą, nie może być wolny. Kierownik niemal dosłownie przypina mu etykietę, każąc nosić plakietkę ze znienawidzonym imieniem Robin. Menadżer, oglądający w biurze filmy pornograficzne, upokarza Randy'ego na każdym kroku, jakby mszcząc się za swe własne niepowodzenia i dosłowną małość. Aktor grający przedstawiciela korporacji/*Kombinatu*, został świetnie dobrany – jest drobny, łysy, brzydki, odpychający i złośliwy niczym gnom. Uosabia niszczącą, uniformizującą, standaryzującą moc technicznej korporacji. Równie dobrze mógłby grać w ekranizacji *Lotu*... rolę pracownika szpitala psychiatrycznego, z upodobaniem znęcającego się nad pensjonariuszami Instytucji Totalnej.

Długowłosy, potężny Randy wygląda przy nim jak wcielenie prymitywnej, odwiecznej siły natury. Podobny kontrast głównych postaci widzimy w książce Kena Keseya *Lot nad kukułczym gniazdem*: przedstawiciele *Kombinatu* są opisani w niemal identyczny sposób, jako posiadający odpychające i groteskowe cechy. Zapaśnik z przypiętą do fartucha imienną tabliczką uczy się, jak być sprzedawcą działu delikatesów. Jego wolność została spętana korporacyjnymi instrukcjami. Musi nosić odpowiedni strój, a długie włosy zostają schowane pod czepkiem. Randy idąc na swoje miejsce pracy ciężko wzdycha.

Widać, że ta nowa sytuacja jest dla niego trudniejsza niż niejedna stoczona walka. Stopniowo aktorski talent Randy'ego i nieformalne, wychodzące poza korporacyjny schemat zachowania, zaczynają brać górę nad sztywną rolą pracownika marketu. Nie tylko w tym względzie jest podobny do McMurphy'ego. Bohater się bawi, wbrew zasadom korporacyjnej pracy. Jest miły dla przychodzących do niego ludzi, traktuje każdego z nich, jakby był kimś wyjątkowym, wartym szczerzego zainteresowania, odrobiny uśmiechu i dobrego humoru. Randy znów jest na scenie, ale tym razem nie bierze udziału w meczu wolnoamerykanki. Wydaje się, że w pewnym sensie nawet polubił swoją pracę, a szczególnie możliwość zachowania kontaktu z *publicznością*. Co prawda, daleko jej do prawdziwych fanów zapasów, ale to zawsze ludzie, a nie automaty. Randy stara się wydobyć z nich właśnie człowieczeństwo.

Bohater, chcąc wrócić do *normalnego* życia w społeczeństwie, przypomina sobie o córce. Stephanie zgadza się iść z ojcem na spacer. Jest on jednocześnie powrotem w nostalgiczny czas szczęśliwego dzieciństwa i ojcostwa, który trwał, dopóki Randy nie odszedł od rodziny. Wybaczenie ojcu przychodzi Stephanie zaskakująco łatwo, chce uwierzyć w jego przemianę i wolę zmiany stylu życia. A jednak, to pozorne powodzenie w przywracaniu swemu życiu realnego wymiaru, próba nawiązania bliskich więzi, otwarte okazanie uczuć Pam, powodują ostateczną klęskę Zapaśnika. Oglądając film Aronofsky'ego, możemy spodziewać się takiego rozwoju wydarzeń. Randy na zawsze pozostanie postacią z obszaru liminalności.

Świat, który portretuje reżyser, nie ma niczego do zaoferowania wyjątkowym, dobrym, silnym i miłym wolność ludziom. A taki właśnie jest grany przez Mickeya Rourke Randy. Striptizerka odrzuca jego uczucie, bojąc się konsekwencji związania na stałe z mężczyzną bez perspektyw. Bohater zbyt późno zdaje sobie sprawę, że kolejne rozczarowanie jego osobą, nieodwołalnie zniszczy kruche zaufanie córki, które udało mu się ponownie zdobyć.

Próba powrotu do normalnego, zwykłego życia i odbudowania więzi rodzinnych zawiodła. Pozostaje jeszcze praca w markecie. Randy pracuje dalej, jakby mocą rozpędu. Jednak nie ma już sił na żarty z klientami, porusza się wolno, przytłoczony ciężarem rozpacz. Spotyka go jeszcze jedna próba, która powoduje, że ryty agregacji się nie udają.

Zapaśnik zostaje rozpoznany przez jednego z klientów. Przywołuje on sceniczne imię Randy'ego, pokazując przy tym znak rozpoznawczy jego ulubionego chwytu zapaśniczego. Bohater zniósł wiele, ale to *przylapanie* na okłamywaniu samego siebie, trzykrotnym wypieraniu się własnej tożsamości i przynależności do mimetycznego świata sacrum wrestlingu, przepełniło czarę goryczy. Randy jest przerażony i wściekły zarazem.

Nie wie, co uczynić, żeby wyrwać się ze struktury świata zwykłych ludzi, stłamszonych przez instytucje, pozostających ze sobą w sztywnych relacjach społecznych statusów. Jego świat to wolność ringu, communitas wrestlingu i aplauz tłumu, wykrzykującego imię swego ukochanego bohatera. W akcie transgresji zwraca się więc ku dzikiej, nieokrzesej części swej natury.

W czystym odruchu dawnego szaleństwa uderza kciukiem prosto w wirujące ostrze maszyny krojącej. Ciało przeciwko mechanicznemu metalowi. Pojawia się krew, a więc substancja prowadząca do kontaktu z zaświatowym sacrum:

Blisko związana z obrazami śmierci, a jeszcze bardziej z obrazami życia, które ostatecznie zawsze zwycięża, krew była uważana jednocześnie za niebezpieczną i uzdrawiającą, przynoszącą nieszczęście i przynoszącą szczęście, nieczystą i czystą⁷².

⁷² J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1994, s. 8.

Kultury tradycyjne przypisywały krwi wyjątkowe moce, związane z mediacją pomiędzy światami, miała być siedliskiem duszy, pokarmem demonów, elementem działań magicznych, substancją naznaczoną silnym tabu:

Krew to koniunkcja życia i śmierci, niezbywalny element dychotomicznego obrazu świata ludzkiego [...]. Kontakt z krwią oznacza więc rytualną nieczystość i znajdowanie się poza granicami świata śmiertelników. Sytuacja taka bywała pożądana wtedy, kiedy pragnęło się uzyskać wiedzę lub moc pochodzącą z zaświatów, ze sfery *sacrum*⁷³.

Krew była także koniecznym elementem obrzędów inicjacyjnych, a więc takich, których uczestnicy musieli dokonać przejścia przez stadium rytualnej śmierci, by narodzić się w nowej postaci. Randy, odrzucając ostatecznie imię Robin i związane z nim wszelkie kulturowo-społeczne konteksty, znów staje się sobą, uosobieniem dzikiej wolności. Rozmazując sobie krew po twarzy, straszy oczekujących w kolejce ludzi. Kierownik sklepu widzi, że sytuacja wymyka się spod kontroli i nic nie zatrzyma scenicznej postaci, która pojawiła się na miejscu potulnego Robina Ramzinskiego. Bohater w odruchu buntu zrzuca przeróżne towary z kontuaru delikatesowej chłodni, wykrzykując przy tym słowa protestu przeciwko porządkowi, upokarzającej pracy i poniżającemu traktowaniu. Wprowadzając się w niepohamowany szal, przywołuje do uporządkowanego świata korporacji chaos. Widok krwi ma w sobie potężną moc: „Krew niesie w sobie siłę emocjonalną niejako spontaniczną, czysto instynktowną, często niezależną od jakichkolwiek świadomych skojarzeń, siłę, od której nikt nie potrafi uciec”⁷⁴. Randy rozpuszcza swe długie włosy, zrywa czepek i sklepowy fartuch.

Uderzając w ustawione na półkach przedmioty zapaśniczymi chwytami, przewraca mozolnie nagromadzone i uporządkowane towary. Z rozwianymi włosami⁷⁵ pędzi do wyjścia, niczym ucieleśnienie dzikiej i nieopanowanej siły. Siadając już w swoim samochodzie, patrzy w lusterko i kilkakrotnie powtarza: „Jestem Randy”. Wyzwolił się, choć na chwilę, z pęt mechanicznego *Kombinatu*. Jest to moment tryumfu dla jednostki, upokarzanej przez system społeczny i jego instytucje, niszczące indywidualność, prawo wyboru i wolność. Ken Kesey tak opisuje wizytę Wodza Bromden w zmechanizowanej przędzalni bawełny i jego rozmowę z pracownikami:

⁷³ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*, s. 251–254.

⁷⁴ J.-P. Roux, dz. cyt., s. 28.

⁷⁵ W kulturach magicznych włosy były kojarzone z chaosem i dzikością natury, traktowano je jako siedzibę mocy, rozpuszczano dla czynności magicznych i zetknięcia z *sacrum*. Zob.: A. Paluch, *Etnologiczny atlas ciała ludzkiego i chorób*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 115–122; P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*, s. 602–609.

Rozmawialiśmy i śmialiśmy się, gdy nagle chwyciła mnie za nadgarstki i wpiła się w nie palcami. Rysy jej twarzy nabrały nagle niebывalej ostrości: poznałem, że się czegoś okropnie boi – Zabierz mnie – szepnęła – Zabierz mnie stąd, wielkolu-dzie. Zabierz mnie z tej przędzalni, z tego miasta, z tego życia. Zabierz mnie do myśliwskiej kryjówki. Byleby daleko. [...] Trwaliśmy tak złączeni przez kilka sekund, a potem szum przędzalni wzmógł się nagle i coś zaczęło odciągać dziewczynę ode mnie. Niewidzialny sznur przyczepiony do jej czerwonej, kwiecistej spódnicy szarpał ją do tyłu. Z chwilą, gdy palce Murzynki ześlizgnęły się z moich nadgarstków jej twarz straciła ostrość; za mgłą wirującej bawełny jej rysy znów były miękkie i płynne jak topniejąca czekolada⁷⁶.

Wódz dostrzega analogię pomiędzy przędzalnią bawełny, gdzie pracownice są podłączone do maszyn niczym ich żywe części, spojone z nimi w jedną cielesno-mechaniczną hybrydę, a warsztatem naprawczym *Kombinatu*, którym jest szpital psychiatryczny. W szpitalu

usuwane są wszelkie usterki nabyte w miastach, w kościołach i szkołach. Kiedy naprawiony wyrób powraca do społeczeństwa – zupełnie jak nowy, a czasami lepszy od nowego – szczęście rozsada serce Wielkiej Oddziałowej; to, co do niej trafiło jako bryła szmelcu, jest teraz sprawną, wyregulowaną częstką, chlubą całego zakładu i radością dla oka⁷⁷.

Podobnie jak przędzalnia, warsztat *Kombinatu*, ma zadbać o sprawne funkcjonowanie prostych elementów złożonej całości, jaką jest organizm społeczny. Tutaj (zupełnie jak wojsku czy innej instytucji totalnej, służącej zmianie tożsamości) nie toleruje się obcości, ani żadnych odstępstw od normy czy zachowań niezgodnych z przyjętymi procedurami. Paradoksalnie, ta sztywność norm i wielość instrukcji jest największą słabością *Kombinatu*, który nie potrafi poradzić sobie z niestandardowym zachowaniem McMurphy'ego. Sądzę, że obie postaci, których dominującą cechą pozostaje nieokiełznana siła i doza szaleństwa – agresywnego rudego Irlandczyka, skierowanego na obserwację psychiatryczną oraz długowłosego Zapaśnika – zbliża do siebie obcość i brak społecznego dostosowania do normatywnych wymogów wyglądu, postępowania, stylu życia i tym podobnych. Obaj zmuszeni są funkcjonować w świecie, który ma ich za nic, pragnąc za wszelką cenę zniszczyć groźną dla siebie indywidualność. O ile jednak Randy pozostaje bliski archetypu bohatera, to McMurphy jest raczej zbliżony do postaci trickstera. Obaj jednak, pod zewnętrzną warstwą siły, twardości charakteru i charakteru, skrywają wrażliwość i delikatność wnętrza swej tożsamości.

⁷⁶ K. Kesey, *Lot nad kukulczym gniazdem*, tłum. T. Mirkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 39.

⁷⁷ Tamże, s. 40.

W nierównej walce obaj ponoszą klęskę, która jest równocześnie nie tylko ich osobistym tryumfem, ale choćby chwilowym zwycięstwem nad normatywną, opresyjną strukturą *Kombinatu*. Śmierć McMurphy'ego przynosi zmiany na lepsze dla grupy pacjentów, jest też przyczyną udanej ucieczki Wodza Bromden. Ostatnia, tryumfalna walka Randy'ego „the Ram” pozwala dalej trwać mimetycznemu światu i legendzie herosa, uosobienia dobra i ulubieńca tłumu.

Randy przygotowuje się do ostatniej walki jak tylko może najlepiej. Nie ma już czasu, ani pieniędzy na solarium, fryzjera i siłownię. Zastępują je domowe sposoby upiększania ciała – samodzielnie nakładana farba, opalacz w sprayu, ćwiczenia hantlami przed lustrem. Randy wykazuje się wielką odwagą. Zrodziła ją rozpacz i zdobyta wiedza, że dla świata zewnętrznego jest niczym: odpadkiem, śmieciem, który niesiony wiatrem trafia na ulicę. Zdaje sobie sprawę, że potyczka z Ayatollahem będzie ostatnim występem. Podobnie McMurphy wie, że atak na Wielką Oddziałową przypłaci życiem. Obaj jednak muszą walczyć, zmuszeni determinizmem mimesis własnej roli, z którą stali się jednością i fatum przynależnym outsiderom.

Na pytanie organizatora: „A co z twoim zdrowiem?” Randy odpowiada: „Gówno mnie to obchodzi. Chcę tylko zapasów”. Rocznicowa, kolejna walka dobra ze złem musi się odbyć. W niej pozostał jedyny sens dotychczasowej egzystencji i prawo do godnego pożegnania ze światem. Od pierwszej, w której wcielone dobro odniosło zwycięstwo, minęło dwadzieścia lat. Dlatego, niczym mit, cyklicznie odnawiający się w rytuale, Ayatollah i Randy „the Ram” znów muszą się zmierzyć w śmiertelnych zapasach.

Oczekujący w samotności na walkę, Randy postanawia się pomodlić. Po raz pierwszy i zarazem ostatni widzimy go w takiej sytuacji. Czyni to w wielkim skupieniu, z zamkniętymi oczami, a na twarzy Zapaśnika pojawia się delikatny uśmiech, podkreślający akceptację losu i jego wyroków. Ta scena zapada w pamięć, przez wyjątkową moc emanacji wzruszenia i piękna modlitwy. Widzimy Randy'ego, jak prawie bezgłośnie poruszając wargami, powtarza słowa pozdrowienia anielskiego.

Te słowa z pewnością są dla niego czymś nadzwyczajnym. Nawet w momentach najgorszej rozpaczyny bohater nie zwracał się w stronę Transcendencji czy samego Boga. Chwila ostatecznego skupienia i modlitwa przed walką stawiają Randy'ego, przegranego romantycznego bohatera, po stronie wiary i uczuć, a przeciwko racjonalizmowi i mechanizmom *Kombinatu*. Niczym żywa figura romantyczna, przekuwa klęskę w zwycięstwo.

Modląc się, Randy wchodzi w kontakt z Bogiem, prosząc o siłę potrzebną do godnej śmierci. Wie, że nie przeżyje walki, a jednak wychodzi na scenę. To odwaga okazana w sytuacji krańcowo egzystencjalnej, w obliczu śmierci. To odwaga Syzyfa, przeciwstawiającego się bogom i przeznaczeniu, po raz kolejny

wtaczającego swój kamień pod górę: los jest jego własnością, kamień jego kamieniem⁷⁸. W mimetycznej postaci Zapaśnika tkwi ziarno pięknej, choć jakże gorzkiej prawdy o wolności.

Jeśli jednak bohater porzuca świat realny, który okazuje się dla niego zbyt okrutny i pozbawiony nadziei, to Pam wybiera życie w świecie innym, niż nocny klub. Przerywa taniec i ucieka, również przed głosem rozkazującym jej wrócić na scenę, przywołującym sceniczny pseudonim striptizerki.

Powtarza kilkakrotnie swe prawdziwe imię i nieodwołalnie porzuca strip-tiz, wyruszając na poszukiwanie Randy'ego. Ma zamiar ocalić łączące ich uczucie i zarazem uratować życie Zapaśnika. Na to jest już za późno, bowiem Randy czeka za kulisami na ostateczną walkę. Pam odnajduje go w końcu i usiłuje przekonać, by zrezygnował. Zapaśnik odpowiada zgodnie z prawdą, że świat ma go gdzieś, a zraniony może zostać tylko poza ringiem. Słyszymy największy przebój Guns N'Roses, grany specjalnie na jego cześć i owację tłumu. Randy, znów z delikatnym uśmiechem akceptacji, mówi do Pam: „Słyszysz ich? Tu jest moje miejsce. Muszę iść”. Znów zanurzony w mimikrę wrestlingu, musi wyjść na scenę i stanąć do walki, którą rozpoczyna od przemowy do publiczności. Opisuje swe przegrane życie i okrucieństwo upływającego czasu.

Akceptując dokonane wybory i ich rezultat, deklaruje przywiązanie do wspólnoty wrestlingu i jego wartości. Przesłanie, które kieruje do publiczności jest zarazem wzruszające, proste i zaskakująco prawdziwe.

Wynik walki jest przesądzony – Randy musi wygrać. Reprezentuje dobro, lojalność i sprawiedliwość. Mimo że będący ucieleśnieniem zła Ayatollah zyskuje początkowo przewagę, zapaśnik nie ma problemów z pokonaniem go. Jedyną trudnością jest odmawiające posłuszeństwa serce – bohater nie może złapać tchu. Jego przeciwnik – w rzeczywistości stary przyjaciel zajmujący się sprzedażą używanych samochodów – proponuje szybkie zakończenie walki i jak tylko może, stara się ułatwić wygraną. Randy odmawia, choć nie może już oddychać, a każdy ruch sprawia mu niewymowny ból. Wie, że bez finałowego skoku na leżącego bezwładnie przeciwnika, rytuał nie będzie w odpowiedni sposób zakończony. Ostatkiem sił, za wszelką cenę, do końca grając wcielone dobro, wspina się na szczytowe liny ringu. Chwiejąc się, staje w dumnej pozie i tryumfalnym gestem unosi w górę ramiona. Widzimy, że otwarcie przy tym płacze, nie wstydząc się wzruszenia. Pokonał straszny, mechaniczny, zewnętrzny świat i własną słabość. Jest znów zwycięzcą, silnym i niepokonanym bohaterem, bożyszczem tłumu. Odważnie odrzucił możliwość życia w strukturze *Kombinatu*, odbierającego każdą odrobinę wolności. Randy wie, że taka egzystencja jest gorsza od śmierci. Zbiera resztki sił i wykonuje swój popisowy skok, będący ofiarą i darem dla publiczności.

⁷⁸ Zob. A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991, s. 107–110.

Scenie znów towarzyszy harmonijny motyw przewodni, tym razem eksplodując w kulminacji wspaniałego, gitarowego staccato. Powtórzmy: muzyka jest bardzo ważną częścią *Zapaśnika*.

Nie wiemy, co się stało z bohaterem filmu, czy przeżył walkę i odnalazł miłość, której tak bardzo pragnął. Darren Aronofsky pozostawia te pytania bez odpowiedzi, ale wiemy, że w świecie jego filmów nie ma szczęśliwych zakończeń.

Spróbujmy jednak odpowiedzieć sobie na jedno z pytań, które powinien zadać sobie każdy po obejrzeniu *Zapaśnika* – czy warto podejmować nierówną walkę w obronie indywidualności jednostki? Wydaje się, że dobrą odpowiedź daje Roland Barthes:

nikt nie może wątpić, że wolnoamerykanka posiada tę samą moc przemiany, co Spektakl i Kult. Na Ringu i na samym dnie swej dobrowolnej hańby zawodnicy wolnoamerykanki pozostają bogami, ponieważ choćby na parę chwil są tym kluczem, który otwiera Naturę, tym czystym gestem, który oddziela Dobro od Zła i odsłania wreszcie zrozumiałą figurę Sprawiedliwości⁷⁹.

Film Aronofsky'ego jest znaczącą opowieścią, z rodzaju tych, które „mówią o ważnych wydarzeniach z przeszłości, takich, które mają rangę wyjaśniającego i tłumaczącego, (ale nie w naukowym sensie) precedensu i które zgęszczają w sobie pewien egzystencjalny sens”⁸⁰. *Zapaśnik* jako narracja mityczna, wraz ze swą symboliczną zawartością, nie jest jedynie formą opowieści zamykającą się w obrazach i słowach. Wiąże się mocno ze światem, wpisując w paradygmat wielkich narracji, wciąż na nowo, choć inaczej, powtarzanych przez człowieka. Dlatego jest filmem, o którym warto mówić i go interpretować, jako współczesną formę mitu (ofiarniczego, bohaterskiego), na nowo aktualizowanego w filmowym rytuale.

⁷⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 42.

⁸⁰ D. Czaja, *Sygnatura i fragment...*, s. 188.

ROZDZIAŁ III

MATKA ZIEMIA, DOM I RAJ UTRACONY

SYMBOLICZNA WYMOWA MOTHER!

*Coraz to z Ciebie jako z drzazgi smolnej
Wokoło lecą szmaty zapalone
Gorejąc nie wiesz czy stawasz się wolny
Czy to co Twoje będzie zatracone
Czy popiół tylko zostanie i zamęt
Co idzie w przepaść z burzą.
Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyament
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?
(Cyprian Kamil Norwid, *Po to właśnie*)*

1. Religijne kino i wizja historii człowieka

Nieco biblijnego przypomnienia

Wszyscy jesteśmy dziećmi Boga. Mówią o tym nie tylko wielkie religie monoteistyczne, ale także mity i najstarsze opowieści. Korzystamy z Jego gościnności w domu, jaki nam podarował – Matce Ziemi. To Jej, personifikowanej i antropomorfizowanej w politeizmie, kulturach pierwotnych, jak i monoteizmie oraz kulturze typu ludowego, należał się bezwzględny szacunek, wdzięczność i troska¹. Wiele mitów (nie tylko z kręgu basenu Morza Śródziemnego, ale i świata pozaeuropejskiego) zawiera opowieści o raju utraconym, epoce złotego wieku, czasie obfitości i szczęśliwości sprzed początków, bez chorób, a nawet śmierci. Mit, ustanawiając sens, wyjaśnia przyczyny upadku człowieka, utraty raju ziemskiego, nieśmiertelności i szczęścia. Winien jest sam człowiek, nie potrafiący oprzeć się

¹ Zob.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, rozdział VII (*Ziemia – kobieta – płodność*); G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, część pierwsza – przedmiot religii (zwłaszcza: święte środowisko, święty współświat, zwierzęta oraz postać matki, s. 45–91); J. Bartmiński, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

pokusom i przestrzegać prawa bożego, czyniący zło, wprowadzający chaos w boski, uporządkowany świat. To człowiek psuje doskonale dzieło, pragnąc naśladować Boga w akcie tworzenia i dorównać mu w wiedzy, ale spożywając owoc z drzewa poznania dobrego i złego upada w otchłań grzechu. Tym samym, nadużywa gościnności i zaufania Boga.

Po wygnaniu z ogrodu Eden rozpoczyna się znana z Biblii tułaczka dzieci bożych, która kiedyś, z powodu nadmiaru ludzkich nieprawości, zakończy się Apokalipsą. I właśnie historię upadku człowieka w grzech i utraty łaski Boga, wygnania z Ogrodu Eden, historię ludzkości, czynionych przez człowieka zła i zniszczenia, opowiada w filmie *Mother!* Darren Aronofsky. Jego premiera miała miejsce w roku 2017, a główne role (Poeta i jego żona, tytułowa Matka) zagrali Javier Bardem i Jennifer Lawrence.

W tym rozdziale przeprowadzimy analizę filmu *Mother!* Aronofsky'ego, w poszukiwaniu obecności sacrum/transcendencji, z użyciem kulturowych kategorii domu jako miejsca, gościnności oraz związanej z nimi obcości/inności. Jako twórca ważnej kulturowo narracji, pragnący odnaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania, reżyser ten nawiązuje do toposów i tropów kulturowych, mających swe źródła głównie w kręgu mitów basenu Morza Śródziemnego oraz tradycji judeochrześcijańskiej. Spróbujemy więc wydobyć sensy symbolicznych odniesień, jakie czyni reżyser, do dwóch religii monoteistycznych: judaizmu i chrześcijaństwa oraz ksiąg Starego i Nowego Testamentu. Pomijamy przy tym szczegółowy wątek filozoficzny i teologiczny dotyczący kwestii grzechu, winy i zmyś², jako wykraczający poza przedmiot naszych dociekań.

Na poziomie fabularnym, najprostszych, *Mother!* to historia o kryzysie w związku kobiety i mężczyzny oraz problemach psychicznych młodej mężatki obsesyjnie pragnącej dziecka, mającego być lekarstwem na rutynę i oziębłość w małżeństwie. W głębszej warstwie film można odczytać jako metaforę niesłuchanie trudnego procesu twórczego. Kolejna z warstw znaczeniowych, ukryta przed widzem, odsłania uważnemu odbiorcy całe bogactwo wątków mitycznych i symboli obecnych w narracji filmowej, prowokując do przeżycia o charakterze estetycznym i metafizycznym:

Film – jeśli ma prowadzić do doświadczenia o charakterze religijnym, duchowym, metafizycznym, powinien być jak ikona: nie tyle oddziaływać na poziomie fenomenologicznym, uchwytnym zewnątrznie [...], lecz skrywając, odsłaniać przed widzem to, co musi pozostać niewidzialne³.

² Pisze o tym wyczerpująco Paul Ricoeur w *Symbolice zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, część pierwsza (*Symbole pierwotne: zmyś, grzech, winy*), s. 27–133.

³ M. Lis, *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 61.

Film religijny jest oparty na paradoksie:

dążeniu do pokazania tego, co niewidzialne, wyrażenia tego, co niewyraźne, uchwycenia tego, co nie daje się uchwycić. [...]. Oznacza to istnienie dwóch planów: widzialnego i niewidzialnego, oczywistego, powierzchniowego, i sugerowanego, głębokiego. A to z kolei oznacza konieczność obrazowania symbolicznego⁴.

Co prawda, kino, jakie proponuje Aronofsky, nie może być nazwane stricte religijnym, jednak zawiera w sobie symboliczne odwołania do sacrum i transcendencji, także w wymiarach religijnych⁵. Duchowość w kinie jest dla reżysera sprawą fundamentalną, z powodu jej znaczenia w określaniu naszej tożsamości oraz samoświadomości. Wśród powodów, jakie kierują twórcami filmów o charakterze religijnym, znajdziemy motywy ważne dla Aronofsky'ego: filozoficzne, moralne, społeczne i kulturowe⁶. Z pewnością filmem bliższym kinu religijnemu jest *Noe: wybrany przez Boga*, będący prawie dosłownym opisem potopu. *Mother!* jest opartą o motywy biblijne wizją historii ludzkości i jak to u Aronofsky'ego bywa, na poły traktatem filozoficznym o miłości i relacji człowieka z Bogiem.

Głębszy poziom interpretacji *Mother!* odsłania przed uważnym widzem symbole, jakimi posługuje się reżyser, czerpiąc z Biblii, będącej jednym z fundamentów kultury europejskiej. Film jest nimi przesycony aż do przesady i chwilami możemy mówić o zbytnej dosłowności w ich zobrazowaniu. Oglądając *Mother!*, ma się wrażenie, że reżyser chce opowiedzieć własną wersję biblijnej historii ludzkości, od początków człowieka, poprzez historię zbawienia, aż po Apokalipsę. Bizantyński przepych wizualizacji symbolicznej (zwłaszcza w drugiej części filmu, kiedy jego akcja nabiera oszałamiającego wręcz tempa) przeszkadza w sprawnym denotowaniu narracji filmowej.

Reżyser z upodobaniem posługuje się wtedy planem bliskim, wykorzystując go jako przebitkę pomiędzy ujęciami. Aronofsky, jak zwykle w swych filmach, przedstawia w *Mother!* pesymistyczną wizję ludzkiej natury. Dla niego, podobnie jak dla części tradycji filozoficznej i społecznej (choćby Machiavelli, Hobbes, Schopenhauer), człowiek jest zły z natury i zadeterminowany przez nierozumne popędy. Widać, że twórcę wywodzącego się z tradycji judaizmu, podobnie jak

⁴ M. Przyłipiak, *Wprowadzenie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 7–8.

⁵ Takie spojrzenie na niektóre z filmów Aronofsky'ego (*Zapaśnik*, *Źródło*) proponuje Piotr Przytuła. Zob. tegoż: *Religia Hollywood. Popkulturowe przetwarzanie duchowości w kinie popularnym ostatniej dekady*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później...*, s. 290–292.

⁶ Zob.: M. Marczak, „Anioł w szafie” – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie...*, s. 15–17.

wielu przed nim, począwszy od św. Pawła, zastanawiających się nad naturą ludzką i miejscem Boga w ludzkim świecie, nurtuje pytanie: jak człowiek – dzieło doskonałego stwórcy, może czynić zło? W odróżnieniu od teologów chrześcijańskich przyczyny zła i skazy na ludzkiej naturze, Aronofsky upatruje nie w grzechu pierworodnym, a w naturze samego Boga oraz w paradoksie procesu wiecznego, powtarzalnego stwarzania w poszukiwaniu ideału. Te oraz inne, kontrowersyjne poglądy reżysera są, jak się wydaje, spowodowane jego rozczarowaniem religią. Widzi w niej ludzką, a więc niedoskonałą odczytanie zamysłów Boga.

W filmie nie brak miejsca dla archetypów, z których najistotniejszym zdaje się być Magna Mater – żona poety. Grana przez Jennifer Lawrence postać jest najważniejszą dla filmu, to dzięki niej i poprzez nią Aronofsky opowiada widzowi historię ludzkości.

Jest ona także Matką-Ziemią, niszczoną przez kolejne pokolenia ludzi, pozbawionych szacunku dla świata natury i wprowadzających chaos w idealnie uporządkowaną rzeczywistość. Najważniejszym symbolem w tym obrazie, wokół którego zebrane są pozostałe, jest dom. Reżyser mówi w wywiadzie przeprowadzonym przez Marka Fennellego⁷, że *Mother!* porusza temat utraty domu. W omawianym filmie dom jest metaforą raj utraconego, centrum oswojonej i bezpiecznej, uporządkowanej przestrzeni. Zagrażają jej chaos, dysharmonia i zło, reprezentowane przez człowieka/gościa w boskim ogrodzie Eden. Aronofsky podkreśla, że Biblia jest wypełniona niezwykle opowieściami o wyjątkowej mocy, które należą do nas wszystkich jako dziedzictwo duchowe ludzkości. Reżyser traktuje je nie dosłownie, ale na poziomie mitu, metafory, podobnie jak historię Ikara, z której możemy się wiele nauczyć. Tworząc film, Aronofsky nie był w stanie uświadomić sobie całości metaforycznych i symbolicznych treści, stały się one widoczne dopiero po jego ukończeniu. Zdawał sobie sprawę jedynie z ogólnego kierunku, w jakim chciałby podążać. Wiedział, że pragnie nakręcić film, będący jego, kolejny raz głośno wyrażanym, głosem niezgody na problemy współczesnego świata, mające swe źródło w odległej, mitycznej przeszłości ludzkiej ekumeny.

Widzimy zbieżność tej sytuacji ze słowami Eliadego, dotyczącymi literatury i wielkich narracji mitycznych w niej obecnych – cytując wątki mityczne, nie czynimy tego rozmyślnie, a samo sacrum ukrywa się w profanum. Twórca narracji (także reżyser filmowy), opowiadając o ważnych rzeczach, które zdarzyły się w świecie, robi to często bez wiedzy o wykorzystaniu mitów i symboli z nimi powiązanych. Kiedy temat zajmujący twórcę jest dla niego ważny, a opowiadana historia płynie wprost z serca „wewnętrzna wizja żywi się z pewnością wszystkim,

⁷ Zob.: Darren Aronofsky: *Making Mother, Why There's No Music and Other Creative Choices – The Feed*, <https://www.youtube.com/watch?v=L2yd77MgBCY> [dostęp: 15.05.2021].

co w sobie nosimy, ale nie jest ona w żaden sposób związana z intelektualną wiedzą o mitach, rytuałach i symbolach. Piszac zapomina się wszystko, co się wie⁸. Na podobne zjawisko zwraca uwagę w *Poetyce mitu* Eleazar Mielecinski, omawiając koncepcje fenomenologiczne dotyczące symbolu i mitu oraz „mitologizmu” w literaturze XX wieku⁹.

2. Dom Boży i jego nieokrzesani goście. Grzech i zmaza

Na początku *Mother!* to idylliczna, nudna historia młodego małżeństwa zamieszkującego dom na odludziu. Piękna Jennifer Lawrence i brzydki, ale pełen uroku Javier Bardem.

Kobieta kończąca remont domu, by było w nim jak w raju i Poeta oczekujący na twórczą wenę, by tchnąć ducha w słowo. Sielankowy nastrój, uporządkowany i bezpieczny świat. W trakcie spokojnego wieczoru, nagle pojawia się starszy mężczyzna, grany przez Eda Harrisa. Poeta wpuszcza go do środka i w tym momencie zło znajduje wejście do bezgrzesznego, idealnego świata. Zaproszenie gościa/innego powoduje lawinę wydarzeń, kończących się apokaliptyczną, finalną sceną całkowitego zniszczenia domu. Odnajdziemy tu podobieństwa do myślenia mitycznego oraz poetyki grozy, gdy zło wdziera się nagle do tego świata dzięki jakiejś postaci, będącej zapowiedzią katastrofalnych wydarzeń¹⁰. Zauważmy, że w kulturach tradycyjnych oraz kulturze ludowej postać obcego była nacechowana negatywnie i stanowiła zagrożenie dla orbis interior bezpiecznego, oswojonego świata, poprzez kontakt obcego ze sferą sacrum¹¹.

Dom, który zamieszkują Poeta i jego żona, widzimy głównie od wewnątrz, stąd przewaga planów: pełnego, średniego i amerykańskiego, ukazujących postaci ludzkie na tle pomieszczeń. Dom nie jest w pełni ukończony, kobieta z wielką

⁸ M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1992, s. 188.

⁹ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 76–95, 366–441.

¹⁰ Zob.: M. Piotrowska, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 2002, nr 10 (2381), s. 145–172; A. Has-Tokarz, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 2002, nr 10 (2381), s. 127–144.

¹¹ Poruszałem ten problem w pracy: *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, Interdyscyplinarny Zespół Badania Wsi UŁ, Łódź 2012, s. 77–81. Zob. także: Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000; P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989; J.S. Bystroń, *Megalomania narodowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995.

troską i zaangażowaniem odnawia kolejne pokoje, tworząc w pełni uporządkowaną, harmonijną i pastelową w wystroju przestrzeń. Idealne miejsce do cudownego, spokojnego życia i tworzenia, raj dla zamieszkującej go pary – Poety i jego towarzyszką w tworzeniu (demiurga). Możemy potraktować to najważniejsze miejsce akcji filmu Aronofsky'ego jako metaforę domu bożego darowanego człowiekowi, raju ziemskiego, ogrodu Eden, skalanego ludzkim grzechem, miejsca początków historii ludzkości. Raj ziemski jest obecny w trzech wielkich religiach monoteistycznych:

W biblijnej *Księdze Rodzaju* opisane jest miejsce zwane Eden (od sumeryjskiego *edinnu*, równina, step), gdzie mieli narodzić się pierwsi rodzice. Był to bogaty w owoce ogród (po hebrajsku *gan*), z którego wypływała rzeka, dając początek czterem rzekom [...]. Etnologowie wątpią we wspólne początki całego rodzaju jak również w istnienie epoki rajskiej. Wyznawcy trzech religii opartych na Biblii wierzą jednak w rzeczywiste istnienie pierwszych rodziców, na różne sposoby opisując ich początki¹².

Raj w Biblii nazywano niekiedy ogrodem Boga, w którym umieścił On Adama i Ewę. Właśnie oni „ogród ten mieli uprawiać i doglądać, traktując to zajęcie nie jak ciężką pracę, ale współdziałanie ze Stwórcą w doprowadzeniu do doskonałości dzieła stworzenia [...] człowiek, żyjąc w bliskości Boga, miał sprawować zwierzchność nad danym mu światem”¹³. W ikonograficznych przedstawieniach raj przypominał ogród otoczony murami, wokół którego rozciągało się pustkowienie (metafora zaświatów, orbis exterior), domena cierpienia i chaosu. Podobnie jest w filmie Aronofsky'ego. Poza terenem zielonego ogrodu otaczającego dom, znajduje się jałowe pogorzelisko, pustynia bez znaków życia.

Jedno zło rodzi kolejne i po jakimś czasie do bohaterów filmu dołącza żona gościa oraz dwójka ich synów. Zazdrośni o względy ojca i schedę po nim, kłócą się i nie potrafią opanować gniewu (jeden z grzechów głównych). Dochodzi do bratobójstwa. Plama krwi, wciąż daremnie czyszczona przez żonę Poety, towarzyszy nam już do końca filmu jako znak obecności zła i chaosu spowodowanych obecnością niedoskonałego człowieka w doskonałym boskim świecie. Jest zmaza, kalającą poprzez obecność i kontakt, przypominającą o winie i karze. Jak powiada Paul Ricoeur, „człowiek wkracza do świata etycznego ze strachu, a nie z miłości”¹⁴. Nie ma innego wytłumaczenia obecności zła w ludzkim świecie, jak zmaza: „jeżeli cierpisz, jesteś chory, jeżeli przegrywasz, jeżeli umierasz, to

¹² G. Berti, *Zaświaty*, tłum. G. Jurkowlaniec, Muza, Warszawa 2001, s. 15.

¹³ R. Giorgi, *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005, s. 14; zob. też: C. De Capoa, *Stary Testament – postacie i epizody*, tłum. E. Morka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007, s. 30–33.

¹⁴ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 31.

dlatego że zgrzeszyłeś. Symptomatyczna, odkrywcza rola zmaży, rola cierpienia znajduje odbicie w wyjaśniającej, etiologicznej roli moralnego zła”¹⁵. Plama i zmaza są ze sobą połączone – plama symbolizuje zmazę, wymagającą rytów oczyszczenia i ekspiacji.

Zabójstwo i przelana w jego wyniku krew (bratobójcza), pozostają obecne w ludzkim świecie, pomimo rytuałów oczyszczających: „Uderzający jest z tego względu przypadek zabójcy. [...] Jak się wydaje, mamy tutaj do czynienia jakby ze wzorcem i przypadkiem granicznym wszystkich nieczystych kontaktów. A przecież skalanie przelaną krwią nie jest czymś, co można usunąć przez obmycie”¹⁶.

Plama (krwi) symbolizuje więc zło i jest nieusuwalna, związana z prawem i ludzkim słowem, oznaczającym zabójcę jako nieczystego i skazującym go na absolutną banicję. Mamy więc w filmie opowieść o Adamie i Ewie, Kainie i Abli oraz o reszcie historii człowieka, opartej o grzech. Widzimy wiele wątków biblijnych, ze Starego i Nowego Testamentu, włącznie z najważniejszym – winą i łaską odkupienia, tyle że dziejących się w jednym miejscu – domu Boga. Choć nie były pokazane chronologicznie i w zgodzie z oryginałem, to dzięki dosłowności – krew brata splamiła jego mordercę i ziemię – dały się rozpoznać. Skoro jako ludzie pochodzimy od Kaina i jesteśmy „kainowym plemieniem”, to sama nasza natura jest zła. Jak mówił św. Augustyn, dobro jest znienawidzone na tym świecie, zaś w państwie ziemskim nic nie może być sprawiedliwe i dobre¹⁷. Stąd wojny, nieprawości, nieszczęścia i śmierć. Historia ludzkości jest zdeterminowana przez grzech pierworodny, a człowiek pozostaje niedoskonałym tworem doskonałego Boga¹⁸. Jest stworzeniem obdarzonym wolną wolą, jednak wykorzystuje ją głównie do czynienia zła. Wolna wola jest wspaniałym darem Boga, a wolność konstytutywną cechą moralnej kondycji człowieka, często jednak bywa nieszczęsnym darem, którego człowiek nie potrafi należycie wykorzystać¹⁹. Stąd

¹⁵ Tamże, s. 33.

¹⁶ Tamże, s. 37.

¹⁷ Zob. C. De Capoa, dz. cyt., s. 47–55.

¹⁸ Temat grzechu pierworodnego pozostaje wciąż centralnym dla teologii chrześcijańskiej. Pośród wielu rozważań nad źródłem, przyczyną, istotą i konsekwencjami grzechu pierworodnego, ciekawe wydają się opracowania: L.F. Ladaria, *Wprowadzenie do antropologii teologicznej*, tłum. A. Baron, red. T. Górski, Wydawnictwo WAM, Kraków 1997; Z. Sareło, *Grzech / Magisterium Kościoła*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993, s. 274; ks. G. Bachanek, *Tajemnica grzechu pierworodnego w ujęciu Josepha Ratzingera*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 2011, nr 49, nr 1.

¹⁹ Termin „nieszczęsny dar” pochodzi z książki ks. Józefa Tischnera: *Nieszczęsny dar wolności*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1993.

obecny w filmie chaos, jaki ludzie wciąż wywołują, niszcząc perfekcyjny świat stworzony przez Boga. Widzimy wojny (w tym religijne), narastające okrucieństwo, barbarzyństwo, niewolnictwo, nienawiść, labilność i niedojrzałość ludzi, potrafiących jedynie mordować i niszczyć, krzywdzić siebie nawzajem. Podobne, pesymistyczne spojrzenie reżysera na naturę człowieka, odnajdziemy w *Noe: wybrany przez Boga*. Skłonność do niepohamowanej przemocy i czynienia zła jest przyczyną straszliwej kary zesłanej na ludzkość²⁰. Bohater filmu – jedyny sprawiedliwy (i posłuszny woli bożej), mówi o zesłanym mu apokaliptycznym, proroczym widzeniu gniewu bożego, słusznego wobec ogromu nieprawości czynionych przez ludzi: „Czas miłosierdzia się skończył”.

Kolejni goście zabierają wszystko, co tylko mogą, psują meble i wystrój wnętrz. Swym postępowaniem wypaczają charakter przykazań danych przez Boga. Jest ich coraz więcej, są głośni i natarczywi, wdzierając się do wnętrza domu, który w końcu rujnują.

Chciwi i zazdrośni, nie liczą się z dobrem innych. Bóg daje ludziom wszystko, ale to wciąż za mało. Daje im nawet swojego syna, a oni go zabijają. Aronofsky postrzega religię jako niedoskonałą interpretację boskich praw i zamierzeń. Człowiek nigdy nie spełni się w transcendencji, religia prowadzi do konfliktów, wojny i zabójstw.

Reżyser nie widzi w niej szczytowego efektu rozwoju kultury (Carl Gustav Jung), czynnika spajającego społeczeństwo (Max Weber), organizującego życie społeczne i ograniczającego dewiację społeczną (Émile Durkheim). Wojna i okrutne zabijanie to ulubione zajęcie nowych pokoleń gości. Ludzie lubują się w bezrozumnym chaosie i okrucieństwie. Widać to zwłaszcza w późniejszych, coraz szybciej rozgrywających się scenach filmu, ukazujących egzekucje (przypominające czystki etniczne) wziętych do niewoli zakładników i handel niewolnikami. Człowiek jako stworzenie skalane grzechem, nie jest zdolny do prawidłowej interpretacji woli Boga, a tym bardziej, jako istota skażona niedoskonałością, do naśladowania Go²¹. Nadzieją dla zagubionej ludzkości, wciąż poszukującej swego Boga i wciąż się od niego oddalającej, ma być Syn Boży. W filmie nie widzimy męki Pańskiej i ukrzyżowania Chrystusa jako dorosłego mężczyzny. Tłum

²⁰ Zob.: L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „Journal of Religion & Film” 2018, vol. 22, issue 1, s. 26.

²¹ Zob.: P. Bargar, *Destructive Pursuits of Holiness in Darren Aronofsky's „Mother!”*, „Acta Missiologica” 2019, vol. 13, no. 1, s. 74–76. Autor twierdzi, że obsesyjne dążenie do świętości, poprzez kult religijny upraszczający i wypaczający sens Sacrum, stwarza zagrożenie dla relacji człowieka z Absolutem. Chęć naśladowania Boga prowadzi do pychy i alienacji, a religijnie uprzedmiotawiana świętość wyzwala najmroczniejsze ludzkie instynkty.

obrzydlivych, wrzeszczących gości zabija noworodka, co jest tym bardziej okrutne i pozbawione sensu, że dziecko ginie w wyniku ich bezmyślności. Kolejny wykorzystany przez reżysera wątek biblijny, tym razem z Nowego Testamentu. Goście jedzą ciało syna bożego i piją jego krew, co Aronofsky traktuje dosłownie, pokazując kanibalizm i resztki dziecka na pokrytym krwią ołtarzu. Przecież kapłan w trakcie misterium mszy wypowiada te słowa: „Hic est enim Corpus meus. Hic est enim Calic Sanguinis mei...”.

Tłum zgromadzony przy filmowym ołtarzu ofiarowania przypomina bandę szaleńców i nieokrzyszczonych kanibali, z twarzami ubrudzonymi krwią noworodka. Wrażenie potęgują liczne zbliżenia i półzbliżenia, ukazujące mroczne szczegóły zakrwawionych, prostackich fizjonomii. Okropne detale postaci z tłumu pożerającego ciało noworodka, niczym na ciemnych (zwanym także czarnymi, *Pintura Negra*) obrazach Goi, ukazują pesymistyczny pogląd reżysera na naturę człowieka. Wcześniejsze sceny walki, przemocy, anarchii i okrucieństwa, przywołują na myśl inne z dzieł Francisco Goi – wstrząsający cykl „Okropności wojny”. Ta część sztuki cierpiącego, nieomal niewidomego malarza, to alegoria mrocznej strony człowieka, uwidaczniająca się poprzez jego skłonność do niegodziwości, transgresję w zło i szaleństwo.

Z powodu nadmiaru obrazoburczych szczegółów, jakimi jest nasycona ta scena, film może budzić kontrowersje, a nawet zgorszenie i obrażę uczuć religijnych chrześcijan. Aronofsky nie jest wielbicielem tej religii. Choć jego niechęć, widoczna w *Mother!*, dotyczy także judaizmu, w kręgu którego wyrastał. Siebie samego postrzega jako świeckiego Żyda²².

3. Goście niszczą dom i Matkę Ziemię Apokalipsa i odrodzenie

Kobieta – żona Poety jest pełna miłości i cierpliwa niczym anioł. Mimo pewnych podejrzeń i przeczuc co do skutków wizyty Adama w rajskim ogrodzie (domu Boga) ulega przymusowi gościnności, napominana przez swego męża. Robi wszystko, aby gość czuł się jak u siebie, podczas gdy Poeta próżnuje, włóczę się z Adamem w poszukiwaniu odpowiednich słów, z których mógłby stworzyć doskonałe dzieło. Możemy w niej dostrzec analogię do postaci posłusznej (wręcz biernej) i pełnej łaski Marii, Matki Bożej, ale nie tylko. Idąc tym tropem dalej, dostrzegamy w niej postać bogini – matki, archetyp Magna Mater, natury²³.

²² L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, dz. cyt., s. 4.

²³ Zob.: E. Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 14–30, 126–136.

W książce Zygmunta Krzaka, poświęconej historii i ewolucji matriarchatu, czytamy: „Magna Mater była najpierwszym, najwcześniejszym Bogiem w historii ludzkości, a jej kult trwał około 30 000 lat. Była to powszechna faza w dziejach gatunku ludzkiego”²⁴. Wiemy, że największe i najwyższe bóstwo archaicznych kultur okresu neolitu, było żeńskie:

Jako kreatywna siła kosmosu uznana za boginię uosabiającą potencję życia. Zgodnie z rekonstrukcjami neolityczna Bogini-Matka była dawczynią życia, opiekunką ziemi i jej płodów, karmicielką i uzdrowicielką, boginią rządzącą procesami wzrastania roślin oraz narodzinami i życiem, a także śmiercią i zmartwychwstaniem ludzi, przynoszącą nieśmiertelność i wyzwolenie. Panowała nad światem podziemnym i jego mieszkańcami. Znając tajemnice życia i śmierci, często była patronką kultów misteryjnych, matką mądrości i czarnej magii. Jej opiekuńcze łono było synonimem raju i odkupienia, celem ludzkich tęsknot za zbawieniem. Od strony negatywnej Bogini-Matka była związana z otchłanią, przerażającym światem śmierci, rozkładu i destrukcji. Jako władczyni nieuchronnej śmierci Bogini-Matka była także widziana w roli pani losu, zarówno w wymiarze kosmicznym, jak i jednostkowym, [...] prządki nici przeznaczenia²⁵.

Sądzę, że Darren Aronofsky ukazuje w *Mother!* mroczne oblicze patriarchalnej kultury, wyrażające się w cechach postaci Poety. Wydaje się, że dla reprezentantki kobiecej, łagodniejszej i lepszej części filmowego świata, tytułowej Matki, reżyser ma znacznie więcej sympatii. Gdyby nie próżność i lekkomyślność Poety, nie doszłoby do całej serii tragicznych wydarzeń, łącznie ze śmiercią głównej bohaterki i ich syna. Jedyną postacią prawdziwie twórczą, zdolną do dawania życia i ostatecznej ofiary w imię miłości, jest właśnie ona. Byś może, Aronofsky ukazuje w swym filmie tęsknotę za matriarchatem, który był w swej istocie oparty na kreacyjnej postaci Bogini-Matki Ziemi²⁶. Taki obraz głównej bohaterki, z pominięciem niszczącej, chaotycznej mocy Bogini-Matki (uosabianej chociażby w hinduizmie przez Kali), przypomina zupełnie Jungowski archetyp Wielkiej Matki: „Właściwości związane z archetypem Matki to troskliwość i współczucie; magiczna moc kobiety; mądrość i duchowa sublimacja, która przekracza rozum; także każdy życzliwy odruch i impuls, wszystko, co jest przejawem życzliwości, miłości, wsparcia, co sprzyja płodności i wzrostowi”²⁷, choć także Jung mówi o jego mrocznej i groźnej, pochłaniającej stronie.

²⁴ Z. Krzak, *Od matriarchatu do patriarchatu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, s. 137.

²⁵ M. Szymkiewicz, *Od Bachofena do Świętej Historii. Archeologia i antropologia wobec koncepcji matriarchatu i Wielkiej Bogini*, [w:] *Antropologia religii*, t. 4, Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 7–8.

²⁶ Zob.: J.J. Bachofen, *Matriarchat: studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.

²⁷ C.G. Jung, *O naturze kobiety*, wybór i tłum. M. Starski, Brama, Poznań 1992, s. 8.

Bierność jest wpisana w wywodzące się z kultur tradycyjnych, rozumienie Matki-Ziemi. Kobieta cierpliwie znosi dewastację domu przez ludzi, usiłując go naprawiać, a ich samych delikatnie napominać. Prawie cały film grana przez Jennifer Lawrence postać powtarza: *excuse me*, przepraszając kolejnych gości nie respektujących praw domu, w którym są gośćmi z łaski Boga. Wiemy, że matka, „wielki symbol pierwotnej przyczyny i bezpiecznego schronienia, doniosły symbol przekazywania życia, niezależnie od porządku społecznego – a więc także systemach patriarchalnych”²⁸, istniał od zawsze, będąc, zdaniem wielu religioznawców i antropologów religii, pierwotnym, żeńskim wyobrażeniem bóstwa. Rysunki okresu paleolitu

liczące prawdopodobnie 30 000 lat, wskazują na znaczenie przedstawienia matki jako najstarszego symbolu płodności. Chociaż w wielu kosmogoniach dzieło stworzenia świata i życia przypisuje się bóstwu męskiemu lub istocie androginicznej, niemało przemawia za tym, że pierwotną formę kultu stanowił kult żeńskiej bogini, symbolizującej ziemię czy samą twórczą siłę. Hezjod, któremu zawdzięczamy pierwszą systematyzację greckiej mitologii, umieścił Gaję (ziemię) na pierwszym miejscu swojej genealogii bogów jako najstarszą ze wszystkich bóstw. [...] w tradycji gracko-rzymskiej kult żeńskich bóstw natury, wśród których ważne miejsce zajmowały Rea i Demeter, znalazł swoje najpełniejsze rozwinięcie w kulcie frygij-skiej bogini Wielkiej Matki, Kybele. Chrześcijański kult Najświętszej Marii Panny przynosi zasadnicze zerwanie ze starą tradycją kultów żeńskich bóstw, symbolizujących świat przyrody²⁹.

W przeciwieństwie do wcześniejszych ról, w *Mother!* Jennifer Lawrence, choć piękna i delikatna, została przez reżysera, jako postać, kompletnie pozbawiona seksualności. Przejawia się ona jedynie w macierzyństwie. W symbolice związanej z postacią rodziców, w tym matki, brak jest aspektu seksualnego, a postać Najświętszej Marii Panny łączy się z dziewictwem i czystością, które są odzwierciedleniem dziecięcego postrzegania rodziców jako istot bezpłciowych³⁰. Łagodna i uległa wobec Poety i jego gości, uporządkowana i harmonijna, tytułowa Matka jest, niczym Najświętsza Maria Panna, najwyższym uosobieniem uniwersalnej miłości i harmonii³¹. Kwintesencją aseksualnego piękna jest jej ciąża, kiedy ubrana jest w cudownie białą suknię i ma ułożone włosy w sposób przypominający wizerunki ufryzowanych greckich bogiń – matek.

²⁸ *Matka* [hasło], [w:] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2001, s. 212.

²⁹ J. Tresidder, *Symboli i ich znaczenie*, tłum. Z. Dalewski, Horyzont, Warszawa 2001, s. 12.

³⁰ Zob.: H. Biedermann, dz. cyt., s. 213. Zob. też: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata...*, s. 119–121.

³¹ Zob.: M. Battistini, *Symboli i alegorie*, tłum. K. Dyjas, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006, s. 116, 334.

Istniały takie systemy religijne – powiada Joseph Campbell – w których pierwszym rodzicielem, źródłem, była matka. Matka w istocie to rodziciel bardziej bezpośredni, niż ojciec, bo każdy rodzi się z matki, a pierwszym doświadczeniem każdego noworodka jest matka. [...] mitologia jest sublimacją obrazu matki. [...] Idea Bogini związana jest z faktem, że narodziłeś się z matki, ale ojca możesz nie znać, albo też on już nie żyje³².

Campbell podkreśla, że kolebka cywilizacji zachodniej znajdowała się w dolinach wielkich rzek – Nilu, Tygrysu i Eufratu, Gangesu. To był świat Wielkiej Bogini, szacunku dla Matki-Ziemi i rolnictwa. W społeczeństwach pierwotnych ziemia-Matka była obdarzana wielką czcią:

ten szacunek kojarzy się głównie z rolnictwem i ze społecznościami rolniczymi. Ma on związek z ziemią. Kobieta rodzi, dokładnie tak jak ziemia rodzi rośliny. Daje pokarm, tak jak rośliny. [...] personifikacja energii rodzącej formy i karmiącej formy jest, co oczywiste, rodzaju żeńskiego. Właśnie w rolniczym świecie starożytnej Mezopotamii, nad egipskim Nilem i we wczesnych systemach opartych na hodowli roślin Bogini jest dominującą postacią mityczną. [...] Kiedy jako stwórcę masz Boginię, jej własne ciało jest wszechświatem. Jest ona tożsama z wszechświatem³³.

Campbell powiada, że wizerunek Bogini, wyparty przez religię hellenistyczną (Zeus) oraz przede wszystkim judaizm (Jahwe), nie zniknął zupełnie w mrokach patriarchalnej kultury, jest wciąż, jako daleki refleks wierzeń pierwotnych wraz ze swą symboliką, obecny w sferze kultury i religii: „Bogini była bardzo ważną figurą jeszcze w czasach hellenistycznych na obszarze Śródziemnomorza, a powróciła w tradycji rzymskokatolickiej jako dziewica. W żadnej tradycji Bogini nie czczono równie pięknie i okazałe jak w dwunasto- i trzynastowiecznych katedrach francuskich, z których każda jest pod wezwaniem Matki Boskiej”³⁴. Podobną opinię wyraża Mircea Eliade:

niezliczona ilość wierzeń, mitów i rytuałów dotyczących ziemi, jej bóstw, „wielkiej macierzy” dotarła do naszych czasów. Stanowiąc w pewnym sensie fundament kosmosu, ziemia posiada religijną wielowartościowość. Czczono ją, dlatego że „była”, że się objawiała, a objawiała się, bo dawała owoc lub go przechowywała i przyjmowała³⁵.

³² J. Campbell, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007, s. 192.

³³ Tamże, s. 194.

³⁴ Tamże, s. 197.

³⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 260. Cały rozdział siódmy *Traktatu* jest poświęcony hierofaniom tellurycznym.

Interesujące rozważania na temat obecności postaci Magna Mater we współczesnej literaturze polskiej, a więc według Eliadego jednej ze sfer występowania „mowy sacrum”, zawiera tekst Grażyny Lasoń-Kochańskiej³⁶.

Ziemia to Tellus Mater, matka człowieka, który z niej się wywodzi i do niej powraca, karmiąca i dająca życie wszystkiemu, co tylko istnieje, mająca właściwość wiązania w całość wszelkich hierofanii, dokonujących się w otaczającym człowieka środowisku kosmicznym; ziemi, kamieniach, drzewach, wodzie i tym podobne³⁷. Matka-Ziemia, natura jest pierwiastkiem twórczym, a jej kreacjonizm przeciwstawiony jest niszczącej mocy Poety i jego gości.

4. Gościnność i dom. Miłość i ostateczna ofiara

Należy podkreślić, że gościnność jest jednym z obowiązków wobec bliźniego, zarówno w judaizmie, jak i chrześcijaństwie. Człowiek cały czas, od momentu stworzenia, przebywa w bożej gościnie na ziemi, jaką Stwórca raczył mu ofiarować. Jedyny raz w Biblii mamy do czynienia z odwrotną sytuacją, kiedy to sam Bóg odwiedza człowieka i gości w jego domu (w końcu: *gość w dom* – *Bóg w dom*). To opowieść o ukazaniu się Jahwe Abrahamowi w pobliżu dębu Mamre. Bóg pozostał w domu (namiocie) Abrahama na czas posiłku, który rozkazał przygotować gościom gospodarz, samemu im usługując. Z biblijnego opisu jawi się nam obraz starotestamentowej gościnności, w wyniku której wywiązuje się przyjazna więź między obcymi wędrowcami a Abrahamem:

zresztą to sam Bóg wyszukał sobie dom (namiot) i przyjął gościńę, co świadczyło o niezwyklej życzliwości względem gościnnego gospodarza. Tutaj tkwi zasadnicza myśl zbawcza opowiadania związana z odwiedzinami. Żaden inny człowiek w Starym Testamencie nie dostał podobnej łaski. Dlatego fakt ten omawia Pismo św., nawiązuje do niego Józef Flawiusz i Filon³⁸.

W Starym Testamencie mamy do czynienia z dezaprobatą wobec niegościnności oraz nakazem przyjmowania pod dach obcych, choć traktowani byli oni różnie, w zależności do której kategorii cudzoziemca (Ger, Thosab, Nokri, Zar) należeli. Pierwotnie jednak obcy był niemal zawsze wrogiem, zaśługującym na śmierć³⁹. Starotestamentowa motywacja obowiązku gościnności wyrasta z normatywnych nakazów etycznych, które znajdują potwierdzenie w tekstach biblijnych. Okazywanie gościnności obcemu jest przede wszystkim

³⁶ G. Lasoń-Kochańska, *Powrót Bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6.

³⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 262, 267–270.

³⁸ J.K. Pytel, *Gościnność w Biblii (studium źródłowo-porównawcze)*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1990, s. 23.

³⁹ Zob.: tamże, s. 13–16.

wyrazem wdzięczności Bogu za wyświadczone dobro. Podobnie traktowana jest gościnność w Nowym Testamencie, z wyraźnym wpływem jej wzorców w świecie greckim i hellenistycznym. Dla Greków gościnność była przejawem kultury, przeciwstawionej barbarzyństwu. Gość posiadał wiele przywilejów, należało mu także okazać wszelką potrzebną pomoc⁴⁰. Chrześcijaństwo zachowało w rozumieniu i praktykowaniu gościnności dziedzictwo judaizmu, korzystając z terminologii i myśli greckiej. Nowy Testament wzywa wyznawców do praktykowania cnoty gościnności, jako przejawu konkretnych wymogów moralnych, pokoju bożego między braćmi w wierze. Staje się ona jednym z warunków zbawienia i jest kierowana w stronę uniwersalizmu⁴¹. W obu księgach, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu źródłem i wzorcem gościnności pozostaje Bóg, człowiek powinien zaś naśladować boskie poczynania na tej ziemi, w domu, którego był pierwszym (choć niewdzięcznym) gościem.

Dom jest rodzajem symbolu, który stanowi w kulturze uniwersalny wzorec dla ludzkich zachowań dotyczących egzystencji w świecie i wspólnocie. Jak pisze Piotr Kowalski:

mieszkanie człowieka, miejsce narodzin i śmierci, jest uniwersalnym modelem w budowaniu obrazu Wszechświata. **Dom jest wzorcem przy opisie ciała człowieka (ciało jako dom duszy), które dostarcza z kolei symbolicznej materii w postrzeganiu domu (żeński charakter domu)** [podkreślenie moje – M.K.]. Izomorfizm domu i człowieka znajduje potwierdzenie w tym, że również poszczególne części Wszechświata modelowane są wedle podstawowego egzystencjalnego wzoru, jakiego dostarcza przestrzeń mieszkalna: ziemia to dom człowieka. Dla bogów jest nim „niebieski dwór”; Jezus pocieszając uczniów mówi: „W domu Ojca mego jest mieszkań wiele” [PŚ J 14, 3] [...] Przestrzeń domowa odgraniczona od otaczającego świata, miała być również, podobnie jak świątynia, pozbawiona ruchu i niszczącego czasu. Miał to być obszar *sacrum*: statyczny i nie podlegający czasowości, biologii i zmianie. Sens domu widoczny jest w ciągłym przeciwstawianiu się otaczającemu go chaosowi i wciąż zagrażającej mu destrukcji⁴².

Taki właśnie jest filmowy dom Poety i jego żony. Nie podlega upływowi czasu, zastygły w bezruchu dziennych i wieczornych, identycznych rytuałów, statyczny i uporządkowany kobiecą ręką, uświęcony obecnością Twórcy. Oglądając film Aronofsky'ego, mamy wręcz wrażenie, że kobieta i dom stanowią jedność, zarówno fizyczną, jak i duchową. Dom jest bezpieczny i pełen ciepła, zupełnie jak filmowa Matka.

To goście/obcy, wnoszą w ten świat chaos, upływ czasu i zło. W rezultacie nadużywania boskiej gościnności, ogromny dom zostaje całkowicie zrujnowany.

⁴⁰ Tamże, s. 41–61.

⁴¹ Tamże, s. 67–84.

⁴² P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*, s. 84–85.

Złamanie drobnej reguły (nieposłuszeństwo) przez Adama (w domu się nie pali), niczym wyciągnięcie jednej normatywnej cegielki, powoduje stopniowy rozpad całej konstrukcji.

Dom w filmie, niczym świat w mitologiach, posiada trójdzielny charakter. Na samej górze znajduje się zamknięty gabinet Poety (niebo), pośrodku pomieszczenia mieszkalne (świat ludzi), na samym dole piwnica (piekło). Cała akcja filmu toczy się w domu, główna bohaterka z niego nie wychodzi, w oddali widzimy piękny ogród, drzewa i zieleń lasu. Dom stanowi dla bohaterki bezpieczną przystań orbis interior, z wyraźną granicą progu i drzwi, odgradzających ją od niebezpiecznego, obcego świata na zewnątrz⁴³.

Poeta zazdrośnie strzeże swego gabinetu i zamkniętego w nim klejnotu. Kolejny wątek biblijny – owoc drzewa dobrego i złego, zniszczony przez dwójkę gości, którzy w rezultacie postępowania ciekawskiej kobiety (żony Adama) muszą odejść. Jedyny raz w całym filmie widzimy gniew Boży, od którego dom drży w posadach. Tytułowa Matka wobec niszczycielskiej aktywności ludzi pozostaje bierna i posłuszna, buntuje się dopiero wtedy, gdy Poeta zabiera jej dziecko i oddaje (dosłownie) na pożarcie tłumowi.

Po strasznym uśmierceniu noworodka (słyszymy dźwięk łamanego kręgosłupa) Poeta tłumaczy żonie czyn ludzi, mówiąc: „to zmieni wszystko, zobacz, naprawdę żałują, jest im przykro”. Tłum żałuje tego, co zrobił, jednak jako bezrozumna masa, pozbawiony jest głębszej wrażliwości i zarazem świadomości konsekwencji czynu (zabicie Syna Bożego). Bóg – Poeta żąda w końcu od swej żony ostatecznej ofiary. Ofiary z życia, dzięki której będzie mógł znów tworzyć. To znów przywołanie toposu starego jak sama ludzkość, obecnego w wielkich mitycznych opowieściach, w religiach pierwotnych, którego główny motyw pozostaje wciąż ten sam:

Stworzenie może się dokonać tylko wtedy, gdy zacznie się od istoty żywej, która się poświęca [...] owo „Stworzenie” stosuje się do wszystkich poziomów egzystencji: zarówno jeśli chodzi o Stworzenie Kosmosu, ludzkości, jak też tylko pewnej rasy ludzkiej, pewnych gatunków roślin czy niektórych zwierząt. Mityczny schemat jest zawsze ten sam: stworzyć można coś jedynie przez poświęcenie się, przez ofiarę⁴⁴.

⁴³ O toposie domu i jego znaczeniach w kulturze tradycyjnej obszernie pisałem w książce: *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 166–170, 178–186. Zob. także: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990; J. Bułat, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3; D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3; tychże, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 4.

⁴⁴ M. Eliade, *Mity, sny, misteria*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 224–225.

Z popiołów zwęglonego ciała Matki, obróconego wniwecz podczas ognistej Apokalipsy⁴⁵, Poeta wydobywa przeczysty diament – najszlachetniejszy i najtwardszy klejnot miłości („Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”). Dzięki niemu może odtworzyć dom/świat. Miłości pożąda bowiem nawet sam Bóg. Bez niej nie tylko nie potrafi tworzyć, ale potrzebuje jej, by istnieć. Z miłości Bóg uczynił świat i to jej oczekuje od ludzi. Jednak u Aronofsky'ego ta miłość jest nierozzerwalnie związana z cierpieniem i nim okupiona: „Miłość jest najgorętszym punktem życia, a że całe życie pełne jest smutku, to tak samo jest z miłością. Im silniejsza miłość, tym więcej bólu. [...] Można by powiedzieć, że sama miłość jest bólem – bólem prawdziwego istnienia”⁴⁶.

Ogień towarzyszący ostatecznej ofierze i Apokalipsie, niszczący Dom/Ziemie wraz z gośćmi/ludźmi, miał swe ważne miejsce oraz znaczenie nie tylko w kulturach archaicznych, jako część rytuałów i symboliki solarnej, ale przede wszystkim w świętych tekstach wielkich religii, tak monoteistycznych, jak i hinduistycznej czy grecko-rzymskiej. Ogień, nieodzowny do życia ludzi, roślin i zwierząt, jest najczystszy z żywiołów, a jego moc nieposkromiona:

Nie można go ani zmieszać z czymkolwiek, ani czymkolwiek zanieczyścić. [...] Ogarnia wszystko, co się do niego zbliży, aby pochłonąć albo przeniknąć żarem. Jego płomienie zawsze dążą ku górze, a szerzy się z wielką szybkością. [...] Jako środek oczyszczający jest równy wodzie, a nawet doskonalszy od niej. [...] Jaskrawym przeciwieństwem tych błogosławionych skutków ognia jest groza, jaką budzą jego rozpętana potęga i niebezpieczeństwo śmiertelnych poparzeń. [...] U wielu ludów pogańskich był i jest nie tylko symbolem Boga, ale czymś istotowo boskim i godnym czci. W starożytności istniało bardzo wiele kultów ognia, a w niektórych krajach istnieją do dnia dzisiejszego. Także w chrześcijańskiej Europie niektóre zwyczaje ludowe, jak np. palenie ogni świętojańskich, przypominają o magicznym działaniu, które przypisywano temu żywiołowi, bądź to pomnażania siły słońca, bądź to odżegnywania wpływów demonicznych⁴⁷.

Starohinduski „agni” był symbolem istoty boskości, w ogniu ofiarniczym trawiącym składane bóstwom dary. Ognisku domowemu, którego personifikacją była Hestia (Vesta), Grecy i Rzymianie poświęcali świątynie i otaczali kultem,

⁴⁵ Ogień był jednym z najważniejszych żywiołów w kulturach tradycyjnych i polskiej kulturze ludowej, przypisywano mu moc oczyszczania, stąd jego obecność w mitach apokaliptycznych. Interesującą analizę znaczeń ognia w kulturze ludowej, w tym obrzędach ludzkiego życia, dokonaną na podstawie klasycznych opracowań etnograficznych (O. Kolberg, J.S. Bystron, H. Biegeleisen, A. Zadrozńska) zawiera tekst Roberta Dziecielskiego, *Ogień – granica między życiem i śmiercią. Próba antropologicznej interpretacji ognia na podstawie obrzędów rodzinnych w polskiej kulturze ludowej XIX i XX w.*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Ethnologica” 1999, nr 10, s. 53–61.

⁴⁶ J. Campbell, *Potęga mitu*..., s. 231.

⁴⁷ D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 72–73.

a w Rzymie starożytnym świętego ognia strzegły kapłanki – dziewice Westalki, z początkiem roku rozpalał go za pomocą słońca i wklęsłego lustra (by pozostał nieskalany), najwyższy kapłan, Pontifex Maximus. Przed cesarzami rzymskimi i bizantyńskimi noszono ogień na znak czci. Ogień towarzyszył w ogromnej ilości rytuałów i obrzędów o charakterze religijnym w wielu kręgach kulturowych. W kontekście omawianego filmu, najważniejsze pozostają odwołania do ognia w księgach Starego i Nowego Testamentu. Starotestamentowy Jahwe

wybrał ogień, który w sposób wspaniały i zarazem budzący grozę najlepiej wyraża przymioty Boga. [...] W krzaku gorejącym ukazał się Mojżeszowi i powołał go na wodza Izraela. Przez czterdzieści lat towarzyszył swemu ludowi w wędrówce przez pustynię pod postacią obłoku, który nocą płonął. Najpotężniejsze objawienie się Boga pod postacią ognia przeżyli Izraelici w czasie przekazywania im przykazań na górze Synaj. [...] W Mojżeszowych przepisach kultowych znajduje się zarządzenie, aby ogień na ołtarzu był stale podtrzymywany, by nigdy nie zgasnął. Ten stale płonący płomień ofiarniczy [...] stanowił wyraz oddania, które miało ożywić lud boży, a przede wszystkim był symbolem żaru Ducha, w którym miała się wypełnić ofiara Nowego Testamentu. [...] Ten święty ogień stawał się jednak okrutnie mściwy, ilekroć Izraelici postępowali w sposób nieprawy⁴⁸.

Pismo Święte jest pełne fragmentów o „ogniu gniewu Bożego”, który osądza i karze, lub też mówi o „ognistych strzałach Pana” (razeni są nimi grzesznicy, lub też całe miasta, jak Sodoma i Gomora). Żar ten może stać się ogniem piekielnym, trawiącym bezbożnych grzeszników. Ogień to również symbol miłości, Chrystusa, Ducha Świętego, „symbolem gorącej miłości są płomienie otaczające Najświętsze Serce Jezusa i Maryi”⁴⁹. Ogień jako ważny symbol Biblijny, jak widać, ma ambiwalentne znaczenia, może zarówno tworzyć, jak i niszczyć (podobnie jak woda). Łączy się z ofiarą oraz z miłością, najważniejsza dla *Mother!* wydaje się jego moc oczyszczająca.

Darren Aronofsky z pewnością dobrze zna Pismo Święte, choć posługuje się cytataми z tej Księgi w sposób dowolny, interpretując je i zmieniając w swym filmowym rytuale. Widza może razić obfitość, a nawet nadmiar poruszanych w *Mother!* motywów mitycznych, religijnych oraz obecność wręcz nadużywanej symboliki. Jest to jednak, przede wszystkim, film o miłości. Tej ludzkiej, niedoskonalej i jej wzorcu doskonałym, boskim w swym źródle. O miłości pięknej, niczym z pierwszego listu św. Pawła do Koryntian i tej zaborczej, strasznej, zazdrośnej i pragnącej dla siebie wyłączności.

W filmie Aronofsky'ego cena miłości pozostaje najwyższa. Jest nią śmierć, dobrowolna i ofiarna. Zupełnie, jak w opowieści Josepha Campbella o istocie

⁴⁸ Tamże, s. 73–74.

⁴⁹ Tamże, s. 75–76.

miłości, którą znajdziemy w *Potędze mitu*. Jednak nawet ona nie jest ostateczna: cała historia powtarza się od początku, od pierwszej sceny. Widz zna już jej początek i koniec, będący zarazem zapowiedzią powrotu do genezy filmu. Powtarzalność czasu jest kolejnym detalem przynależnym sacrum, zaczerpniętym z myślenia mitycznego o stworzeniu i końcu świata, obecnym w dziele Aronofsky'ego.

Z czego może wynikać ta cykliczność? Filmowa Magna Mater – natura, podobnie jak jej antropomorfizowane wyobrażenia w kulturach tradycyjnych, podlega cyklicznemu upływowi czasu. Stwarzanie musi powtarzać się od początku także i z tej przyczyny, że choć Bóg jest doskonały, jego wielkie dzieło – człowiek, już taki być nie może. Z powodu swych wad i niedoskonałości stracił raj, miłość i piękno, uległ transgresji w zło. Bóg-Poeta pragnie stale tworzyć doskonałe dzieło, wolne od wad poprzedniego:

Wieczny powrót, jako dominujący element strukturalny w tym filmie, otwiera nieuniknioną zagadkę etyczną. W domyśle sugeruje to, że nowy cykl będzie powtarzał poprzedni, w kółko. Taka interpretacja byłaby sprzeczna z intencją Aronofsky'ego, by skrytykować sytuację, istniejącą w dzisiejszym świecie. Tymczasem, filmowa narracja wciąż ukazuje oczekiwanie, że będzie nowa kobieta, nowa Matka Natura, by zapośredniczyć się swym, potwornie narcystycznym, męskim odpowiednikiem⁵⁰.

Filmowy Poeta będzie więc próbował znowu, od początku stwarzać doskonałe dzieło. Zdaniem Aronofsky'ego, w tym wysiłku jest skazany na niepowodzenie. Interesującą pod względem odkrywanej synkretyczności paradygmatów mitycznych i wątków symbolicznych interpretację filmu, dokonaną z perspektywy archetypu Magna Mater, misteriiów dionizyjskich, mitu wiecznego powrotu oraz toposu cykliczności w naturze, odnajdziemy w cytowanej pracy Metki Zupančič *Aronofsky's „Mother!” (2017): The Disturbing Power of Syncretic Mythical Paradigms*⁵¹. Jej zdaniem, reżyser celowo dokonuje zabiegu nagromadzenia synkretycznej obecności paradygmatów mitycznych, by wzbudzić niepokój i silne emocje u widza, a film „oferuje niesamowitą scenerię, która stopniowo osiąga kulminację w całkowitej i nieuniknionej apokalipsie”⁵². W opinii autorki tekstu, *Mother!* zawiera niepokojącą dla widza lawinę obrazów, ujęć i symboli, przytłaczając go ich obfitością, by emocjonalnie pobudzić do myślenia nad intencjami reżysera. Także i w tym przypadku udało się to Aronofsky'emu znakomicie.

⁵⁰ M. Zupančič, *Aronofsky's „Mother!” (2017): The Disturbing Power of Syncretic Mythical Paradigms*, [w:] *Myth and Audiovisual Creation*, eds. J.M. Losada, A. Lipscomb, Logos Verlag, Berlin 2019, s. 112 (tłum. M.K.).

⁵¹ Zob.: tamże, zwłaszcza część poświęcona rozumieniu *Mother!*, komplementarnym elementom symbolicznym oraz symbolom odnoszącym się do mitu Wiecznego Powrotu (s. 107–111).

⁵² Tamże, s. 103 (tłum. M.K.).

ROZDZIAŁ IV

ŹRÓDŁO JAKO OPOWIEŚĆ O ŚMIERCI I OODRODZENIU

A zasadziwszy Eden na wschodzie, Pan Bóg umieścił tam człowieka, którego ulepił. Na rozkaz Pana Boga wyrosły z gleby wszelkie drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące oraz drzewo życia w środku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła (Pismo Święte, Księga Rodzaju 2,8).

Cywilizacje opierają się na mitach. Średniowieczna opierała się na micie Upadku w ogrodzie rajskim, odkupienia przez krzyż i przekazania człowiekowi łaski odkupienia przez sakramenty (J. Campbell, Potęga mitu, Kraków 2007, s. 78).

Historia Chrystusa stanowi sublimację pewnej, pierwotnie bardzo konkretnej, figury rośliny. Jezus wisi na Świętym Drzewie, a sam jest owocem tego drzewa. Jezus jest owocem wiecznego życia wiszącym niegdyś na drugim z drzew zakazanych w Ogrodzie Edeńskim (tamże, s. 127).

W opowieści o pochodzeniu kukurydzy masz tę dobrotliwą postać, która pojawia się chłopcu w jego wizji, daje mu kukurydzę i umiera. Roślina wyrasta z jej ciała. Ktoś musi umrzeć, żeby mogło pojawić się życie. Zaczynam dostrzegać ten niewiarygodny wzorzec, wedle którego ze śmierci powstają narodziny, a z narodzin powstaje śmierć (tamże, s. 126).

Taa – powiedział cicho Speedy. – Wszędzie kłopoty, synu. Chora Królowa... może umierająca. Umierająca, synu. I jeden lub dwa światy czekające tam, po prostu czekające, czy ktoś ją uratuje (S. King, P. Straub, Talizman, Warszawa 1994, s. 42).

1. Źródło jako film o miłości i śmierci

Na kolejne filmy Darrena Aronofsky'ego widzowie długo czekają. W przypadku Źródła (*The Fountain*, 2006 rok), z powodu problemów budżetowych i rezygnacji dwójki głównych aktorów, których zastąpili Hugh Jackman (Tom Creo, kapitan Tomaso Verde, Mnich) i Rachel Weisz (Izzy Creo, Królowa Isabel), zgodziwszy się zagrać za małą gażę, produkcja trwała aż sześć lat. Mimo pięknych ujęć, fascynującej historii, a właściwie trzech jej zgrabnie przeplatających się

wątków, mimo wspaniałej gry aktorskiej dwójki głównych bohaterów i wzruszeń dostarczanych widzom, film okazał się finansową klapą. Może z powodu zbytnej trudności wkładanej w wysiłek odszyfrowania wszystkich zawartych w nim znaczeń, zbyt rozległych i głębokich dla przeciętnego amerykańskiego widza?

Być może, z powodu braku zrozumienia intencji reżysera, które, jak to zwykle u Aronofsky'ego miały wzbudzić u oglądających film nie tylko głębokie wzruszenie, ale istotną refleksję nad życiem, śmiercią i wieloma innymi problemami egzystencjonalnymi. A jednak, wydany później na DVD film zyskał duże grono oddanych widzów, dzielących się po jego (kilkakrotnym) obejrzeniu swymi opiniami, refleksjami i pytaniami w Internecie. Dla mnie osobiście *Źródło* należy do najlepszych, najbardziej wzruszających i najpiękniejszych filmów Aronofsky'ego. Trafia w pewien czuły punkt każdego wrażliwego widza, pragnącego od kina czegoś więcej, niż tylko chwili rozrywki. Dlatego też znalazł on swoje miejsce w tymże opracowaniu.

W porównaniu do omawianych tu innych dzieł tego reżysera, *Źródło* jest filmem wręcz kameralnym, skupionym na dwójce bohaterów i ich wspaniale ukazanej, tragicznej miłości. Kamera często operuje w planie bliskim, przybliżając główne postacie i ich twarze, których mimika odzwierciedlająca emocje, uchwycona we wspaniały sposób, jest jedną z zalet filmowego przekazu. *Źródło* nie jest filmem majestatycznym, dzięki plenerom, scenografii czy scenom batalistycznym. Jest takie, ze względu na moc i doniosłość opowiadanej historii o miłości, utracie i wędrówce w poszukiwaniu odkupienia. Stara jak świat, jego mity i baśnie, opowieść Aronofsky'ego jest smutna. Ma w sobie coś z *Tristana* i *Izoldy*, historii Orfeusza i Eurydyki, poszukiwań Świętego Graala oraz innych wielkich mitycznych narracji. Ukazuje jednak potęgę miłości i akceptacji losu ludzkiego. W końcu każda chwila, upływająca od naszych narodzin, nieuchronnie zbliża nas do śmierci.

Jakże by inaczej, reżyser po raz kolejny porusza podstawowe problemy egzystencjalne, przy okazji opowiadając wzruszającą i zarazem tragiczną historię miłości dwójki ludzi, skazanych na ostateczne rozstanie z powodu śmiertelnej choroby. Jak to zwykle u Aronofsky'ego bywa, nie sposób skupić się na oglądaniu filmu i próbach jego odkodowania bez znajomości pewnych istotnych elementów kultury, czy też kilku kultur. Zasygnalizujmy tylko kilka z nich. Z pewnością dla prób odczytania *Źródła* pomocna okazuje się znajomość mitologii Majów, toposu poszukiwania odrodzenia i wiecznej młodości w kulturze europejskiej (jak też w kulturach archaicznych obszaru basenu Morza Śródziemnego i innych, pozaeuropejskich), historii podboju Ameryki Łacińskiej, stosunku religii monoteistycznych (zwłaszcza chrześcijaństwa i judaizmu) do problemu ludzkiej śmierci, choroby i uzdrowienia. Takiej koniecznej wiedzy jest znacznie więcej, zbyt dużo jak na przeciętnego widza, w dodatku poszukującego w kinie niewyszukanej rozrywki.

W końcu, nie każdy decydujący się na zawarcie bliższej znajomości z ambitnym, transcendentnym kinem, jakie tworzy Darren Aronofsky, musi być filmoznawcą czy antropologiem kultury.

Wystarczy tu jednak pewna ciekawość prowadząca do poszukiwań i wrażliwość zachęcająca do rozpoczęcia przygody z filmami tego reżysera. Powiedzmy otwarcie: kino Aronofsky'ego nie jest przeznaczone dla każdego. Nie mamy zamiaru obrażać widzów i miłośników kina, nazywając ich idiotami, jak uczyniła to w stosunku do czytelników polska noblistka i współczesna pisarka hermetycznych książek, Olga Tokarczuk, na festiwalu Góry Literatury¹. Jednak trzeba przyznać jej rację, przynajmniej częściową. Nie tylko nie wszystkie książki, ale i nie wszystkie filmy muszą być łatwe w odbiorze, niektóre wymagają sporego wysiłku intelektualnego, będącego poza możliwościami przeciętnego czytelnika czy widza. Z drugiej strony, pamiętajmy o przestrogach profesora Piotra Kowalskiego, dotyczących kultury popularnej i nader swobodnego dysponowania przez jej twórców łączonymi bezrefleksyjnie, całkowicie różnymi elementami i znaczeniami. Bardzo niewiele współczesnych filmów nadaje się do głębszej antropologicznej analizy i poszukiwania ukrytych w nich sensów czy symboli. Taka jest popkultura, wytworzona na miarę potrzeb swych odbiorców, a zarazem te potrzeby kreująca, co zauważyli już Antonina Kłoskowska i Józef Chałasiński, w cytowanych książkach. Jakub Żulczyk², którego powieść *Ślepnąc od świateł*, a także serial nakręcony na jej podstawie niezmiernie cenimy, starał się usprawiedliwić Olę Tokarczuk, nieco osłabiając siłę i stanowczość jej słów. Jednak i on nie zaprzeczył, że noblistka miała trochę racji. Zaznaczył, że sam nie klasyfikuje w tak ekskluzywny sposób czytelników, mając jako pisarz nadzieję na rozpoczęcie przez nich przygody z literaturą, nawet jeśli mieliby zbłądzić na jej często krętych i kamienistych ścieżkach. Sam początek literackiej podróży może z pewnością rozbudzić ciekawość świata, wrażliwość i chęć spojrzenia pod powierzchnię zwyczajnych zdarzeń. Nawet jeśli będą one należeć do literackiego świata przedstawionego, fantazji czy fikcji literackiej.

¹ W. Szot, *Tokarczuk nie dla idiotów? W tej aferze wcale nie chodzi o literaturę*, <https://wyborcza.pl/7,75517,28701990,tokarczu-nie-dla-idiotow.html> [dostęp: 20.07.2022]; M. Mikołajczyk, *Olga Tokarczuk ma nagrody, ale empatię niekoniecznie. Nobel nie oznacza, że można obrażać ludzi*, <https://natemat.pl/426184,olga-tokarczuk-nazwala-ludzi-idiotami-czy-to-przystoi-czulej-narratorce> [dostęp: 20.07.2022]. To tylko dwie spośród wielu prasowych notek w Internecie.

² *Burza po słowach Tokarczuk o „idiotach”. Żulczyk broni noblistki, Szczygiel ubolewa*, <https://www.wprost.pl/literatura/10787893/burza-po-slowach-tokarczuk-o-idiotach-zulczyk-broni-noblistki-szczygiel-ubolewa.html> [dostęp: 20.07.2022]; [asr], *Ciąg dalszy afery wokół słów Olgi Tokarczuk. „Utrwalamy krzywdzący stereotyp”*, <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/olga-tokarczuk-krytykowana-za-wypowiedz-komentarze-ludzi-kultury/dk2yzv7,681c1dfa> [dostęp: 20.07.2022]. Dla lewicowych aktywistów, słowa Olgi Tokarczuk były deprecjonujące i stanowiły przykład „klasizmu” środowiska literackiego, jak ujęła to Maja Staśko. To również tylko dwa przykłady z całej gamy notatek internetowych, opinii i medialnej burzy po słowach noblistki.

Miejmy więc nadzieję, że tak samo bywa w przypadku spotkania widza z transcendentnym kinem Darrena Aronofsky'ego.

Recenzje *Źródła* skupiały się na trzech skomplikowanych, lecz sprawnie splecionych wątkach fabuły, historii miłosnej opowiedzianej przez Aronofsky'ego, a także na problemie odrzucenia śmierci we współczesnej kulturze, który jest motywem przewodnim filmu.

Co dziwne, wszystkie recenzje, które odnaleźliśmy w Internecie³, były wręcz pochlebne dla dzieła Aronofsky'ego (inaczej, niż w przypadku *Mother!*), traktując je jako ważne dla współczesnego, ambitnego kina. *Źródło*, jak każdy film Aronofsky'ego, jest osobistą, wręcz prywatną, przepełnioną emocjami i widocznym zaangażowaniem, wypowiedzią reżysera. I to również większość recenzentów zauważyła, podobnie jak obecność symboliki mającej swe korzenie w chrześcijaństwie i mitologii Majów. Problemem dla recenzentów pozostało rozszyfrowanie zamiarów twórcy, który umieścił je w filmie, a także próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, czemu miałyby służyć?

Inaczej widzą *Źródło* filmoznawcy:

Podobnie jak w π , Aronofsky stawia w *Źródle* tezę, zgodnie z którą ludzkie próby oszukania Boga, ponownego przekroczenia zamkniętych bram raju, muszą spełznąć na niczym. W pierwszym filmie Max ostatecznie wyrzekł się dążenia do poznania wszystkich praw, w drugim – Tomasz pogodził się z koniecznością śmierci rozumianej jako początek czegoś nowego. W obu wypadkach mowa była o największych tajemnicach ludzkiego życia⁴.

Autorka cytowanej wypowiedzi nie ma jednak o trzecim filmie Aronofsky'ego dobrego zdania, zarzucając mu brak głębi, zwłaszcza w porównaniu do π :

³ Zob.: M. Knyszyński, *Do sedna: Darren Aronofsky. Źródło*, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=28435> [dostęp: 20.07.2022]; [kejtnova], *Nikt nie pragnie wieczności*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Źródło-9787> [dostęp: 20.07.2022]; [Trashka], *Darren Aronofsky – „Źródło” – recenzja filmu DVD*, <https://www.gram.pl/arttykul/2007/09/05/darren-aronofsky-zrodlo-recenzja-filmu-dvd.shtml> [dostęp: 20.07.2022]; M. Drewniak, *Źródło – ars moriendi według Aronofsky'ego*, <https://film.org.pl/a/zrodlo-ars-moriendi-wedlug-aronofskyego-52115> [dostęp: 20.07.2022]; M. Walkiewicz, *Źródło*, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/zrodlo/1e9y6jl> [dostęp: 20.07.2022]. To tylko kilka przykładów dla chcących zapoznać się z recenzjami. Najciekawsza wydaje się ta, zamieszczona w portalu Onet, pochodząca z „Kina”, autorstwa filmoznawcy Michała Walkiewicza oraz druga, Miłosza Drewniaka, stałego współpracownika portalu film.org.pl. i wielu czasopism filmoznawczych, odwołująca się do reżyserkiej wizji *ars moriendi*, obecnej w filmie.

⁴ M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 182.

W *Źródle* z aury tajemniczości charakterystycznej dla π nie zostaje w zasadzie nic. Pojawia się za to kilka truizmów: o konieczności śmierci, o związkach tejsze z życiem, o miłości zdolnej do przekraczania barier ludzkiego istnienia, o z góry skazanych na klęskę wysiłkach człowieka dążącego do złamania praw natury. Wszystko to podane zostaje w skomplikowanej otoczce (fabularnej i znaczeniowej), mającej najwyraźniej symulować nieobecność tu w istocie rzeczy filozoficzną czy egzystencjalną głębię⁵.

A jednak, jak zauważa dalej autorka, to co można by uznać za przywarę podobnego kina, czyli powierzchowną duchowość:

[z] kulturoznawczego punktu widzenia jest bardzo interesujące. Popularność, a nawet kultowość (w wypadku π) filmów Aronofsky'ego, [...] dowodzą przecież, że ani eklektyzm duchowy, ani upraszczanie religijnej symboliki nie są współczesnie czymś, co razi. Wręcz przeciwnie, publiczność zdaje się zaintrygowana „duchowym miksem”, proponowanym przez reżysera *Źródła* [...] Tradycja biblijna, gnoza, buddyzm, mity Majów – elementy pozornie w ogóle do siebie nieprzystające – mogą najwyraźniej współistnieć w ramach jednego dzieła, nie tyle nawet dialogując, ile dopełniając się wzajemnie. Oczywiście nie ma tutaj mowy o jakimkolwiek pogłębionym spojrzeniu na sprawy duszy czy wiary. Trudno byłoby przecież dowiedzieć się czegoś o istocie symboliki chrześcijańskiej czy religii Majów dzięki kontaktowi z dziełami Aronofsky'ego. Nie ma też jednak mowy o bezdusznej, postmodernistycznej grze signifiantami⁶.

Według autorki *Formuł duchowości w kinie najnowszym*:

Analizy, jakimi obrosły z kolei dzieła Aronofsky'ego (zwłaszcza π), dowodzą, że współcześni widzowie skłonni są upatrywać w filmach twórcy – wpisujących się przecież w definicję postmodernizmu – prób odpowiedzi na filozoficzne, religijne i egzystencjalne pytania. Odpowiedzi te – trzeba dodać – są jednak szczególne. Nie roszczą sobie prawa do uniwersalności ani nawet głębi, są świadomie płytkie i powierzchowne. Niemniej jednak nie można im odmówić racji bytu w ponowoczesnym, duchowo eklektycznym świecie⁷.

A jednak... czy współczesne filmy, zwłaszcza te rodem z Hollywood, nie mają prawa być czymś więcej niż postmodernistycznym, spłyconym i chaotycznym połączeniem wielu różnych wątków, religijnych w przypadku Aronofsky'ego?

⁵ Tamże, s. 182–183.

⁶ Tamże, s. 183–184.

⁷ Tamże, s. 184.

Współczesne kino, nawet to niekomercyjne, ambitne, nawet niszowe, również podlega prawom popkultury. Filmy Darrena Aronofsky'ego, nawet jeśli nie nauczą widza mitologii Majów (ani żadnej innej), mogą spowodować, że sięgnie po nią z ciekawości, potrzeby dowiedzenia się czegoś więcej o mitologicznych inspiracjach reżysera. Skoro nie zawierają one traktatów filozoficznych, nawet takich z konieczności skróconych, czy w ogóle niczego głębokiego, czemuż to zajmują się nimi antropolodzy kultury, jak Dariusz Czaja⁸ i filmoznawcy, jak Iwo Sulka⁹, nie mówiąc już o cytowanych amerykańskich badaczach kultury filmowej i religii? Z pewnością kino, jakie tworzy Aronofsky nie jest na miarę Wenera Herzoga czy Ingmara Bergmana. A jednak pytania o samotność, o istnienie Boga, przyczyny zła i cierpienia, możliwość spotkania z sacrum, nawet tym obecnym w innym człowieku, są podobne, o ile nie takie same. Aronofsky zadaje je na swój sposób.

Podobna jest także ich uniwersalna wymowa, choć przedstawiona w bardzo osobisty sposób. W kręgu zainteresowań tego reżysera pozostaje transcendentcja, ale również religia, jako sposób poszukiwania i odnajdywania sacrum, próba poznawania niepoznawalnego. Aronofsky uważa, że często prowadzi ona do fanatyzmu, przemocy i braku zrozumienia odmienności. Widzi jednak potrzebę istnienia form duchowości, bez których człowiek staje się tylko biologicznym bytem, jak też potrzebę przeciwstawienia się istniejącemu złu. Interesującą interpretację Źródła stanowi artykuł „*The Road to Awe*”: *Legitimizing the Anomy of Death in Darren Aronofsky's The Fountain*. Autorka, z perspektywy pojęcia anomii społecznej, interpretuje film jako wyrażający potrzebę istnienia odpowiednich instytucji religijnych, a w razie ich braku, mitów i narracji mitologicznych, pozwalających uniknąć zjawiska anomii, spowodowanej przez śmierć. Współczesne społeczeństwo, zlaicyzowane i pozbawione istotnej duchowości, nie potrafi poradzić sobie z tym zjawiskiem, spychając go na margines kultury i zaprzeczając jego istnieniu. To dzięki religii społeczeństwo może przywrócić śmierci sens:

Źródło jest imponującym filmem, ukazującym to, w jaki sposób społeczeństwa mogą nadać sens śmierci, co opisuje Peter Berger, jako jeden z rodzajów anomii, które mogą zamienić kosmos w chaos i zastąpić porządek jego brakiem. Berger uważa, że osoby (lub społeczeństwa), potrzebują sposobów legitymizujących, przywracających wiarę w świętość, kosmiczny porządek, ilekroć *nomos* staje w obliczu anomii. [...] Religia jest najpotężniejszą instytucją, która pomaga społeczeństwom budować *nomos*, czynić życie uporządkowanym, sensownym i bezpiecznym. W Źródle mityczne obrazy świętego drzewa, wywodzące się zarówno z tradycji biblijnej, jak

⁸ Zob.: D. Czaja, *Szyfr i epifania. Kilka uwag na temat „π” cz. I*, https://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/biblioteka_gnosis/kinema/czaja_pi.htm [dostęp: 22.07.2022].

⁹ Zob.: I. Sulka, *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Współczesność*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 612–614.

i majańskiej, stają się instytucją legitymizującą, dzięki której główne postaci uczą się radzić sobie z anomią śmierci i nadać jej sens¹⁰

Przypomnijmy, że według Maxa Webera, jednym z powodów istnienia religii, jest jej rola spajająca społeczeństwo, zapewniająca ciągłość jego trwania wobec kryzysów strukturalnych oraz wewnętrznych. Religia chroni *nomos*, rozumiany jako ład społeczny, kosmiczny i prawny.

2. Wędrówka w poszukiwaniu uleczenia

Kapitan Tomaso kłęczy skupiony na modlitwie przed relikwią zawierającą drogocenny kosmyk włosów Królowej Isabel, podarowany mu tuż przed wyruszeniem na wyprawę do źródła życia. Wie, że niebezpieczeństwa, jakim już stawiał czoła, są niczym wobec ostatecznej, śmiertelnie groźnej próby zdobycia owoców z drzewa życia. Czeką na niego zasadzka, zastawiona przez krwiożerczych tubylców, Indian strzegących swego dziedzictwa przed intruzami. Tomaso wie, że już nigdy może nie zobaczyć ukochanej Królowej, jest przekonany, że zginie, ale nie cofa się przed ostatnim wyzwaniem. To odwaga, zrodzona z desperacji, jak w przypadku wielu innych filmowych bohaterów, stworzonych przez Aronofsky'ego.

Jeszcze raz zerknąwszy na pierścień Królowej, konkwistador pieczołowicie zawija go w kawałek skóry i skrzętnie chowa, w myślach przywołując piękną twarz ukochanej władczyni, opromienioną jasnym światłem, wewnętrznym blaskiem dobra i spokoju. Zbliżenia twarzy obu wcieleń bohaterki *Źródła* (Królowa Isabel oraz Izzy) widzimy kilkakrotnie. Podobnie, jak zbliżenia zatroskanej twarzy konkwistadora, doktora Creo i podróżującego mnicha. Dlaczego?

Długie ujęcia twarzy bądź postaci, często statyczne lub takie, w których ruch jest bardzo ograniczony, pełne i ogólne plany postaci patrzącej gdzieś w dal, nieruchomo, wtopionej w pejzaż, sugerują zamyślenie bohatera i skłaniają widza do podjęcia refleksji nad egzystencją człowieka, która się przed nim odsłania, oraz nad światem, w którym bohater żyje i z którym się zmagą¹¹.

W przypadku sceny audiencji wiernego rycerza u Królowej Hiszpanii, objawia się ona jako istota nie z tego świata, przypominająca wręcz Madonnę, albo

¹⁰ E. Ersöz Koç, „The Road to Awe”: *Legitimizing the Anomy of Death in Darren Aronofsky's The Fountain*, [w:] *Perspectives on the Sublime in American Cultural Studies*, ed. C. Boon, Dokuz Eylül University Publications, İzmir 2018, s. 139 (tłum. – M.K.).

¹¹ M. Marczak, *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później: szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 36.

świętą. Zbliżenie jej rozświetlonej twarzy służy ukazaniu tej świętości. Dla Kapi-tana, jej wiernego rycerza, jest uosobieniem uduchowionej miłości, dobra i pięk-na, ideałem kobiety, którą darzy wielkim uczuciem. Klękając i modląc się przed jej relikwią, traktuje Królową Isabel niczym przejaw sacrum, najwyższej mocy teofanię. Skupiony przed czekającą go walką z Indianami, pewności i pociesze-nia szuka w modlitwie i wspomnieniu swej Królowej. Tomaso żegna się znakiem krzyża, pokrzepiony wstaje i wyrusza w niebezpieczną drogę.

Nic nie jest takie, jakim pozornie się wydaje. Powodem wyruszenia w długą i niebezpieczną podróż, wrzucenia w wędrówkę może być konieczność wykona-nia zadań i prac niezbędnych dla jej pozytywnego, końcowego rezultatu, urato-wania kogoś ważnego, lub ocalenia świata. Przyczyną rozpoczęcia podróży może być także chęć uleczenia choroby, nawet tej śmiertelnej.

W pozornie zwyczajnym życiu może tkwić coś niezwykłego, ziarno fanta-zji, niesamowitości, niezwykłej krainy, ukrytej poza horyzontem marzeń. Uczą nas tego odwieczne opowieści, narracje sprzed wieków, baśnie, obrazy zakłę-te w mitach, a nawet popkultura. O tym właśnie opowiada swemu rozmówcy Joseph Campbell w *Potęrze mitu*. Ze wspólnych, archetypicznych wątków ko-rzystają kino i literatura popularna. Nie przypadkiem jako wstęp do tego roz-działu wybrałem fragment znakomitej książki Stephena Kinga i Petera Strauba *Talizman*. Opowiada ona o podróży dwunastoletniego chłopca, Jacka Sawyera, w poszukiwaniu cudownego leku – artefaktu, mogącego uzdrowić jego śmiertel-nie chorą matkę. Epopeja bohatera, będąca podróżą inicjacyjną, wiedzie go po-przez dwa światy – współczesną Amerykę oraz odpowiadającą im krainę Snów na Jawie – Terytoria.

Oprócz matki, będącej jednocześnie Królową Terytoriów, Jack musi ocalić świat przed mocą Złoczyńcy, pragnącego władzy i zawłaszczenia mocy artefaktu dla siebie, a nie dla uratowania umierającej Królowej i jej krainy. Po wielu pró-bach inicjacyjnych¹², wykraczających poza siły chłopca, nie raz ocierającego się o śmierć, pokonującego coraz groźniejszych przeciwników, po jego cierpieniach i utracie ukochanych przyjaciół, dokonuje on niemożliwego i ratuje z objęć śmierci matkę – Królową Terytoriów. Wydobywa ją z głębin zatracenia i smutku. Przyczyny choroby i niemocy jej wyniszczonego ciała nie leżą w świecie material-nym, jak mówi biomedycyna, ale tkwią w świecie ducha i to jemu trzeba pomóc, uwalniając od zła.

¹² O roli motywów inicjacyjnych w kulturze oraz sposobach ich odczytania w lite-raturze pisałem w przywoływanej już książce *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, w rozdziale II, dotyczącym mitu inicjacyjnego, jak też w kilku późniejszych artykułach. Omawiałem tam szczegółowo zagadnienie inicjacji w kulturach tradycyj-nych, wraz z jego „przekodowaniem”, jakie możemy niewątpliwie odnaleźć w niektórych wątkach literackich i kulturze popularnej.

Bardzo podobne wątki odnajdziemy w filmie Michaela Cimino *Sunchaser* z 1996 roku¹³. Zaledwie szesnastoletni chłopak, odsiadujący dożywocie za zabójstwo, półkrwi Indianin z plemienia Navajo, cierpi okropny ból z powodu nieoperacyjnego raka. Podczas kolejnej wizyty w szpitalu, dowiaduje się, że został mu zaledwie miesiąc życia. Postanawia uciec, porywając przy tym swojego lekarza, wybitnego onkologa, jako zakładnika. Jediną nadzieję widzi w podróży do świętego miejsca Navajo, jeziora Dibe Nitsaa w górach Arizony, położonego w rezerwacie Shiprock. Pamięta go z dzieciństwa, z opowieści przy ognisku, którymi z młodymi współplemieńcami dzielił się szaman Webster Skyhorse. Relację o podróży do uzdrawiającego jeziora w Arizonie, młodzieniec odnalazł w książce podróżniczej, którą zabrał z więziennej biblioteki. Co jakiś czas do niej zagląda, dotykając karty z ilustracją świętej góry, skrytej w obłokach oraz codziennie odmawiając modlitwy, jakich nauczył go szaman. Te rytuały dodają mu sił. Według legend i mitów Navajo, wody Dibe Nitsaa mają cudowną moc i mogą uzdrawiać wszelkie, nawet śmiertelne choroby. Chłopak jest przekonany, że pomogą i jemu. Przewodnikiem i duchowym opiekunem w tej podróży jest szaman, pod koniec filmu pojawiający się nad świętym jeziorem i wypowiadający do umierającego bohatera znaczące słowa: „moje modlitwy daleko Cię zaprowadziły”.

Poszukiwania świętego miejsca narodu Navajo trwają na tyle długo, że porwanego lekarza i indiańskiego chłopaka łączą silne więzy przyjaźni. Przedstawiciel zachodniej biomedycyny stopniowo porzuca otwartą wrogość wobec uciekiniera i pogardę w stosunku do jego wiary w moc uzdrawiających wód świętego jeziora.

Lekarz staje się towarzyszem i pomocnikiem w inicjacyjnej podróży, samemu ulegając przemianie, dopuszczając możliwość cudu uzdrowienia dzięki wierze, a nie tylko i wyłącznie technologii i medycynie. Zmienia się także jego spojrzenie na zjawisko choroby i pojawia się zrozumienie potrzeby okazywania chorem prawdziwej empatii. W końcowych scenach filmu na własnych plecach wnosi umierającego Indianina na miejsce jego ostatecznej, duchowej metamorfozy, porzucenia śmiertelnej choroby wraz z umierającym ciałem, które znika, wręcz rozpuszczając się w jeziorze¹⁴. Tam, gdzie bezradna biomedycyna zawodzi,

¹³ *Dogonić słońce (The Sunchaser)*, <https://www.imdb.com/title/tt0117781> [dostęp: 7.07.2022]; *Dogonić słońce (The Sunchaser)*, <https://www.filmweb.pl/film/Dogonić-słońce-1996-10919> [dostęp: 7.07.2022].

¹⁴ Mircea Eliade w rozdziale o symbolice akwaticznej *Traktatu...* podkreśla moc wody żywej, degradującej formy, cofającej je do prapoczątków, pierwotnych, niezróżnicowanych zarodków życia, wszelkiej jego potencji, a jednocześnie niwelującej grzech, zdolnej uleczyć chorobę jako jego konsekwencję. Podobne wierzenia dotyczące uzdrawiającej mocy wody żywej, możemy odnaleźć w kulturze ludowej wraz z przynależnym jej folklorem, o czym pisał Piotr Kowalski w *Wodzie żywej*.

duch zostaje uwolniony od cierpienia dzięki odwiecznej indiańskiej magii. W jednej z wcześniejszych scen, młody Navajo, grożąc śmiercią lekarzowi odmawiającemu pomocy w ucieczce, opowiada mu starą, indiańską baśń o *Łowcy Słońca*:

Dawno temu, w pewnej rodzinie było dwóch braci. Jeden mały i silny, a drugi wielki i słaby. Słaby chorował, umierał, nie mógł już chodzić. Starsi szczepu wezwali wszystkich szamanów z okolicy, ale nawet Utah i Apacze nie mogli nic zrobić. Któregoś ranka na łóżko chorego wspiał się żuk, Łowca Słońca. Zmówił modlitwę i powiedział chłopcu, żeby poszedł za nim na świętą górę, do świętego jeziora. Przychodził do niego przez cztery dni o wschodzie słońca. Modlił się i składał obietnice. Nikt nie uwierzył choremu, oprócz młodszego brata. Wyruszyli konno o świcie. Był mały, ale silny, niczym żuk goniący słońce, zaniósł więc starszego, ale słabego brata do Dibe Nitsaa i włożył jego ciało do wody. Wody jeziora uleczyły chorobę, pływał w nich i był zdrowy. Nic mu już nie było.

Ten szaman wiele mnie nauczył: Niech piękno będzie przede mną, niech piękno będzie za mną, niech piękno będzie nade mną, niech piękno będzie pode mną, niech będzie wszędzie wokół mnie. Też mam serce, tak jak ty. Kiedy zachorowałem, nikt się mną nie zajął. Myślisz, że umrzesz, a oni... Z więzienia napisałem do tego szamana. Kazał mi odmawiać tę modlitwę w ciężkich chwilach. Tak jak Łowca Słońca powiedział, że zaprowadzi mnie nad jezioro na świętą górę i wypędzi chorobę. Ale co ty tam wiesz? Brak ci wiary. Więc jeśli myślisz, że możesz mnie powstrzymać, to bardzo się mylisz

– mówi lekarzowi młody Navajo, którego wiara w moc indiańskich rytuałów, magii i świętych wód jeziora pozostaje niewzruszona. Jeśli ma umrzeć, ma prawo pragnąć śmierci wojownika z dumnego, choć prawie wyniszczonego przez białych plemienia Navajo. Chce odejść w zgodzie z indiańskim rytuałem śmierci, na ziemi swych przodków, jak każe odwieczny obyczaj. Właściwie, tylko wiara w moc świętego jeziora trzyma go wciąż przy życiu, mimo drastycznie szybkich postępów śmiertelnej choroby. Lekarz ze zdumieniem stwierdza, że chłopak już dawno powinien nie żyć, a jakimś cudem chodzi o własnych siłach.

Indiańska baśń o ścigającym słońce porusza jednak czułą strunę w sercu lekarza, zamkniętym przez ból po tragicznej śmierci brata. Opowieść młodego Navajo przypomina mu o stracie starszego brata, sparaliżowanego i umierającego z powodu raka, który wobec strasznego cierpienia, poprosił o wyłączenie maszyny podtrzymującej życie w udręczonym chorobą ciele. W filmowej reminiscencji widzimy małego chłopca, przyszłego lekarza Michaela Reynoldsa, wyrrywającego z gniazda w ścianie wtyczkę respiratora i z krzykiem wybiegającego ze szpitalnej sali. Zabił własnego brata, by ulżyć jego nieludzkiemu cierpieniu. To decyzja i czyn zbyt straszne, żeby o nich mówić. Dlatego doktor Reynolds nikomu nie opowiadał o śmierci ukochanego brata. Jako pierwszy, tragiczną przeszłość poznał śmiertelnie chory indiański chłopak, którym lekarz opiekował się niczym utraconym bratem.

Właśnie dlatego, by ratować ludzkie życie i wygrywać walkę z rakiem, Reynolds został lekarzem. Zajął się onkologią, ale po latach nauki i pracy w szpitalu, w obrębie systemu nowoczesnej opieki zdrowotnej, stracił troskę, prawdziwe współczucie i indywidualne podejście do każdego pacjenta, stając się częścią biurokratyzowanej i zmakdonaldyzowanej, medycznej maszyny. Z jej mechanicznych objęć i braku wiary w cokolwiek poza zachodnią biomedycyną uwalnia go dopiero podróż z umierającym Navajo, w poszukiwaniu świętego jeziora, mogącego uleczyć wszelkie, nawet śmiertelne choroby. Mimo śmierci Indianina (dla narodu Navajo będącej tylko przejściem duszy wojownika w inny wymiar egzystencji), wędrówka pozwala doktorowi Reynoldsowi odnaleźć zrozumienie swego miejsca w świecie i wykonywanej roli – prawdziwego lekarza, próbującego znaleźć wspólnotę empatii ze swymi pacjentami. Jest dla niego formą pielgrzymki, pokuty ratującej ducha przed całkowitym pochłonięciem przez mechaniczny, nowoczesny system medycznej biurokracji. Ukazuje mu, że chorobę można i należy traktować jako stan tak ciała, jak i ducha. Dlatego, jak młodszy brat z indiańskiej baśni o Ścigającym Słońce, wnosi wycieńczonego chłopaka na świętą górę, by odnalazł ukojenie i dobrą śmierć jako członek starożytnego płamienia Navajo. Przy okazji, ten koniec ich wspólnej wędrówki, będzie dla doktora Reynoldsa przebudzeniem do prawdziwego życia, pełnego empatii i zrozumienia dla pacjentów. Może nawet ten zatwardziały racjonalista zaczerpnął nieco ze źródła duchowości? Zastanawiająca jest także diagnoza stanu ducha amerykańskiego społeczeństwa, pełnego przemocy, wyzysku i jaskrawych nierówności społecznych, jaką stawia Michael Cimino. Ukazywana w jego filmach Ameryka jest równie chora, jak ta, przedstawiona w *Zapaśniku* Aronofsky'ego.

Zbliżone do siebie motywy, odnoszące się do symboliki akwaticznej i opowieści o wierze w moc wody żywej, przywołują Mircea Eliade, Joseph Campbell oraz Piotr Kowalski, posługując się przykładami zaczerpniętymi z mitologii, folkloru, wierzeń oraz pradawnych baśni z różnych kręgów kulturowych¹⁵. Wiemy, że w potocznym, ludowym światopoglądzie, ale przede wszystkim w kulturach tradycyjnych, świat duchowy był realnie istniejącym miejscem, równie realnym, jak rzeczywistość materialna, mającym swe prawa, mieszkańców oraz moc, objawiające się ludzkiej ekumenie w określonych sytuacjach i stosownie do rytuałów, funkcjonujących w ich kulturze.

Był to świat Eliadowskich hierofanii, ukazujących się człowiekowi religijnemu jako istniejący w świecie system zjawisk, artefaktów i przedmiotów. Nie ma

¹⁵ Zob.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000; J. Campbell, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007; tegoż, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997; P. Kowalski, *Woda żywa. opowieść o wodzie, zdrowiu, higienie i diecie*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2002.

powodów, dla których mielibyśmy zaprzeczać istnieniu dalekich refleksów tych wierzeń, cytowanych (jednak często bez głębszej świadomości) w kulturze popularnej. Tym bardziej są one obecne, tak jak inne, podobne, wcześniej poruszane przez nas wątki, w transcendentnym kinie Aronofsky'ego.

3. Śmierć, choroby, śmiertelne rany i ich cudowne uleczenie

Izzy, zarazem Królowa Isabel, niczym Królowa Terytoriów uosabiająca krainę, którą włada, umiera na raka mózgu. Wciąż podupada na zdrowiu, tracąc czucie i władzę nad własnym ciałem. Ten nieunikniony proces za wszelką cenę stara się odwrócić jej mąż, doktor Tomas Creo, rozpaczliwie poszukający lekarstwa na raka. Pracuje dniami i nocami, zaniedbując żonę, czas spędzając w laboratorium i na sali operacyjnej. Izzy pisze książkę o przygodach konkwistadora, kapitana Tomaso, wysłanego przez królową Hiszpanii Isabel na misję poszukiwania świętego drzewa Majów, mającego być źródłem cudownego uzdrowienia i życia wiecznego. Lekarz i zarazem mąż, nie ma czasu dla chorej, wciąż pracując nad cudownym lekarstwem, mającym uratować żonę przed śmiercią. Jest przy niej tylko wieczorami. Ten paradoks niemożliwych do pogodzenia sztuki lekarskiej i opieki nad chorą, ról lekarza i męża, powoduje u niego wyrzuty sumienia.

Tymczasem w innym fragmencie filmowej narracji, kapitan Tomaso wraz z dwójką ostatnich towarzyszy wpada w zasadzkę Indian, ignorując ostrzegający intruzów las czaszek nabitych na kije, tworzących śmiertelny gąszcz nie do przebycia. W oddali majaczy piramida Majów i czekający na wędrowca kapłan. Towarzyszący kapitanowi żołnierze cofają się w popłochu, ginąc podczas ucieczki z rąk majańskich wojowników. Tomaso krzycząc, że „uratuje Królową i dzięki niej będzie żyć wiecznie, nie umrze tu i teraz”, rusza do beznadziejnego ataku. Po krótkiej i zaciętej walce zostaje pojmany przez indiańskich wojowników, którzy zdejmują z niego zbroję i niosą do stóp piramidy. Kapitan wchodzi po schodach na jej szczyt, gdzie w ciemnym korytarzu, niczym przedsionku piekła, czeka na niego kapłan, groźny jak samo wcielenie śmierci. Ceremonialnie ubrany, wzywa intruza do podzielenia losu Praojca Majów, który poświęcił siebie dla drzewa życia: „Śmierć to droga do odrodzenia” – krzyczy. To oczywiście fragment mitologii majańskiej, dotyczący ofiary boga kukurydzy, koniecznej dla cyklicznej egzystencji świata przyrody i ludzi oraz bohaterskiej wyprawy dwóch braci-bliźniaków do krainy śmierci Xibalba. Widzimy, że Tomaso zostaje zraniony w lewy bok, a kapłan zamierza go zabić. Ta scena, kilkakrotnie powtarzana w trakcie filmu, aż do swego zaskakującego finału, urywa się nagle i reżyser przenosi widza na inny, odległy czasowo plan.

Śmierć, postrzegana jako skutek grzechu pierworodnego i powiązana z przemijaniem była najsilniej obecna w kulturze Zachodu Europy w czasach średniowiecza. Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza* pisze wręcz o obsesji śmierci, jaka

opanovała tę epokę, w której najgłośniejszym wybrzmiewało nawoływanie: „memento mori”¹⁶. W myśli Zachodu o śmierci, widziano w niej towarzyszkę wiedzy, bowiem ograniczenie ludzkiej egzystencji przez śmierć, wpływa decydująco na zrozumienie i ocenę samego życia.

Europa dostrzegała w śmierci konieczną wiedzę o końcu życia, określającą nasz stosunek do niego:

Potwierdzenie tej zależności odnajdziemy w biblijnym micie Upadku. Obietnica związana z zakazaniem owocu wypełniła się w obu jej aspektach: wykroczenie Adama i Ewy przyniosło światu śmierć, ale także wiedzę, bowiem „otworzyły się oczy obojga” (Ge. 3.7). Nasza śmiertelność sprawia, że inaczej patrzymy na świat. Dlatego też teologia chrześcijańska, poczynawszy od pism św. Pawła aż po Kalwina, podkreśla nieustannie, że jej własne rozumienie, interpretacja życia łączy się z faktem ludzkiej śmiertelności. Śmierć nie jest po prostu zdarzeniem kończącym każdą osobistą historię; jako kara za grzech Adama, wymierzona całej ludzkości, określa i tłumaczy ziemską egzystencję. Jest to nieusuwalny element w strukturze ludzkiego doświadczenia po Upadku, w życiu rozumianym jako *morir vivendo*, umieranie za życia. [...] Bóg dopuścił, że Abel umarł pierwszy, by Adam, grzesznik, zobaczywszy śmierć, mógł poznać czym naprawdę ona jest... Gdyby Adam umarł pierwszy, nigdy by nie zobaczył żadnego martwego ciała. Adam jednak pozostał żywy i w innym ciele – ciele swego syna – ujrzał zwycięstwo śmierci. Dzięki temu mógł wyraźniej i dokładniej pojąć, jak ogromna spotkała go kara. Nie wystarczy, by Adam umarł za swoje grzechy; Bóg żąda też by jeszcze za życia zrozumiał znaczenie śmierci. Karą dla Adama staje się zatem nie tylko śmierć, ale i *znajomość* śmierci. [...] W śmierci tej wreszcie pierwszy człowiek dostrzega prawdziwą naturę ziemskiego życia – po Upadku: nawet to, co najpiękniejsze, najcenniejsze, na tym świecie musi umrzeć¹⁷.

Śmierć, jako kara za grzech, wymierzona całej ludzkości, określa ziemską egzystencję. Samo życie jest zaś powolnym umieraniem, spowodowanym przez Upadek człowieczy w grzech pierworodny.

Śmierć, postrzegana jako następstwo grzechu pierworodnego, pozostaje wciąż ważnym problemem w dyskusjach i rozprawach teologicznych.

Czy możliwe jest przepowiadanie Ewangelii bez odnoszenia się do wiecznego potępienia, będącego w pierwszym rzędzie konsekwencją grzechu pierworodnego? – zapytuje Eligiusz Piotrowski – Czy wówczas religijny obraz świata się rozpadnie, czy też może paradoksalnie zyska na spójności? Czy grzech pierworodny, jako „wydarzenie na początku” historii ludzkości, musi być kluczem do rozumienia nauki o zbawieniu?

¹⁶ Zob.: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. i posłowie R. Stiller, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022.

¹⁷ J.L. Koerner, *Mortyfikacja obrazu: Śmierć jako hermeneutyka u Hansa Baldunga Griena*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 7.

[...] Wiele kwestii uważa się za oczywiste, a powszechne i utrwalone przez wieki przekonania biorą górę nad oczywistymi faktami i pogłębioną refleksją¹⁸.

Od czasów Synodu w Kartaginie, gdzie w roku 411 potępiono przekonanie o obciążeniu grzechem tylko samego Adama, a nie całego rodzaju ludzkiego, mamy do czynienia z doktryną Kościoła o przekazywaniu grzechu pierworodnego. Podobnie sądził św. Augustyn, papież Grzegorz Wielki czy Innocenty III. Ta wiara w istotę grzechu pierworodnego jako źródła chorób i śmierci, przetrwała aż do dzisiaj w nauczaniu Kościoła katolickiego¹⁹: „Stworzony przez Boga człowiek »nie miał ani umrzeć, ani cierpieć« (KKK 376; 1521), ale po grzechu Adama »śmierć weszła w historię ludzkości« (KKK 400)”²⁰. Grzech Adama jest ojcem śmierci i chorób, przyczyną „inwazji grzeszności”, skłonności ludzi do zła i ich niedoli, powiada Katechizm. Jedyną nadzieją na obmycie się z grzechu, po zostaje chrzest i wiara w zbawczą moc ofiary Jezusa.

Jednak ksiądz Michał Heller zauważa:

Doktrynę chrześcijańską można więc pogodzić z różnymi interpretacjami pochodzenia „nowości” (takich jak życie czy świadomość), ale teologia, czyli racjonalna interpretacja prawd religijnych, ma obowiązek brać pod uwagę dobrze uzasadnione ustalenia nauki. A pod tym względem werdykt nauki jest jasny: wszechświat, w jakim żyjemy, jest ewolucyjnym procesem, którego jedno z włókien wiedzie od pierwotnej plazmy, poprzez syntezę pierwiastków chemicznych, powstawanie galaktyk, gwiazd i planet aż do zawiązania się ewolucji biologicznej i rozbłysku samoświadomości. Każdy system teologiczny, który ignoruje tę wielką Kosmiczną Symfonię, skazuje się na marginalizację i wybiera drogę prowadzącą donikąd²¹.

Teologiczną naukę o grzechu pierworodnym, uwikłaną w sprzeczności związane z rozwojem nowoczesnej nauki, można przyjąć tylko i wyłącznie na wiarę.

¹⁸ E. Piotrowski, *Kara wieczna a grzech pierworodny. Konieczność debaty*, „Verbum Vitae” 2019, nr 36, s. 287.

¹⁹ Na stronach 290–292 autor ww. tekstu opisuje dzieje grzechu pierworodnego w świetle nauki soborów, a od s. 292 do 295 tenże problem, poruszany w Katechizmie Kościoła katolickiego. Mimo podejmowanych prób złagodzenia stanowiska KK przez Josepha Ratzingera, Gerharda Ludwiga Müllera, a nawet Międzynarodową Komisję Teologiczną (2007), nie da się pogodzić stanu współczesnej nauki z teologicznymi rozważaniami o grzechu pierworodnym. Interesującą wypowiedzią polemiczną wobec teologii grzechu pierworodnego jest artykuł Andrzeja Paszewskiego, *Grzech, którego nie było?*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2021, t. 41, nr 2, s. 289–299. Do tej problematyki powrócimy w następnym rozdziale, poświęconym filmowi: *Noe: wybrany przez Boga*.

²⁰ E. Piotrowski, dz. cyt., s. 293.

²¹ Ks. M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*, Universitas, Kraków 2008, s. 224.

Podobnie jak wiele innych jej zasad i prawd, które całkowicie nie pasują do naukowego, zlaicyzowanego poglądu, wydają się nieracjonalne i niemożliwe do zrozumienia.

Według nauki Kościoła katolickiego, cierpienie ma sens zbawczy, czego najdobitniejszym przykładem jest dobrowolna ofiara Jezusa, zaś częstokroć przywoływanym przykładem ze Starego Testamentu, pozostają cierpienia Hioba. Mówi się też o „apostolstwie cierpienia”, wpisanym w dzieje i rolę Kościoła na tym świecie, jak też o upodobnieniu się cierpiącego chrześcijanina do samego Chrystusa, dźwigającego ciężar krzyża za wszystkich ludzi oraz o nadziei na zbawienie²². Dla chrześcijan to On jest obietnicą zbawienia i drogą do życia wiecznego, a śmierć nie jest końcem, a przejściem do innego poziomu egzystencji:

Cóż o przyszłości człowieka mówi wiara? Chrystus obiecuje: „Ja jestem zmarłychwstaniem i życiem. Kto we Mnie wierzy, choćby i umarł, żyć będzie. Każdy, kto żyje i wierzy we mnie, nie umrze na wieki”. Chociaż także Paweł wie, jak bezlitośnie śmierć wdiera się w życie i jak brutalnie niweczy nadzieję, plany oraz łączność z innymi, umieranie nie oznacza przecież dla niego bolesnego rozstania, lecz powrót do domu: „[...] pragnę odejść, a być z Chrystusem”. Dla człowieka wierzącego śmierć nie jest bezsensownym, nieodwołalnym końcem, lecz nowym początkiem. Dlatego Biblia mówiąc o śmierci używa słów, które wcale nie wyrażają rezygnacji, lecz brzmiały pocieszająco²³.

Zupełnie inaczej wydaje się ujmować problematykę grzechu pierwotnego wraz z jego konsekwencjami – chorobami i śmiercią – teologia prawosławna.

Podkreśla się w niej rolę holistycznego uzdrowienia, osobistej relacji chorego z sacrum, Jezus jest nazywany „lekarzem”, a Kościół „szpitalem”. Krytykuje się także bezosobowe, dehumanizujące podejście do chorego, stosowane w zachodniej biomedycynie. Jak sądzę, jest to bardziej ludzka wykładnia nauki o grzechu pierwotnym:

²² Zob.: ks. W. Przygoda, *Teologia cierpienia i choroby*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2000, t. 33, s. 257–266. Tematykę cierpienia i choroby poruszają dwie bardzo ciekawe rozmowy, przeprowadzone z osobami duchownymi, w dwóch katolickich gazetach: „Niedzieli” oraz „Tygodniku Powszechnym”. Zob.: *Cienista dolina. Rozmowę Janiny Ochojskiej*, ks. Wacława Hryniewicza OMI, o. Leona Knabita OSB, ks. Jaka Pleskaczyńskiego SJ prowadzą Michał Okoński i Adam Szostkiewicz, <http://mateusz.pl/czytelnia/tp-cienista.htm> [dostęp: 19.07.2022]; *Czy choroba jest karą za grzech?*, <https://www.niedziela.pl/artukul/37685/nd/Czy-choroba-jest-kara-za-grzech> [dostęp: 19.07.2022].

²³ F. Krenzer, *Taka jest nasza wiara*, tłum. P. Waszczenko, Éditions du Dialogue, Société d'Éditions Internationales, Paris 1981, s. 347.

Chrystus dobrowolnie zrzeka się tej ludzkiej natury przebóstwionej, by poddać się temu wszystkiemu, czego doświadcza natura ludzka po upadku z wyjątkiem grzechu, a zatem przyjmuje na siebie także ból i cierpienie (por. Flp 2, 6–8), by móc nas z nich uwolnić – jak pięknie to wyraził św. Maksym Wyznawca: „Sam dał lekarstwa, które uzdrawiają i uleczył tych, którzy byli zranieni, jawiąc się sam jako będący jednym z nich”. Chrystus przyjmuje następstwa grzechu po to, by je w sobie samym – jako wolnym od wszelkiego grzechu – zniszczyć. Ostatecznym aktem zbawczego dzieła Słowa Wcielonego jest jego Pascha, gdzie przez definitywne pokonanie grzechu i śmierci następuje przywrócenie pełnego zdrowia ludzkiej natury. Tu widzimy, że śmierć Jezusa w teologii wschodniej widziana jest nie tyle, jak to akcentuje zachodnie chrześcijaństwo, w kategoriach etycznych i prawniczych jako zadośćuczynienie, ale przede wszystkim jako ontologiczna odnowa ludzkiej natury przyjętej przez Syna Bożego. I tak jak skażenie wywołane upadkiem traktowane było przez Ojców wschodnich jako choroba, która dotknęła całą ludzkość, tak odkupienie uznawali za akt zniszczenia na krzyżu siłą boskości Chrystusa grzechu i wszelkich jego następstw, ofiarowane wszystkim ludziom. Chrystus jako dobry lekarz po wszystkie czasy nikogo nie wyklucza ze zbawienia²⁴.

Cechą charakterystyczną sposobu pojmowania natury grzechu pierwotnego we wschodnim chrześcijaństwie, jest podkreślanie, że

katastrofalne skutki tego grzechu naznaczyły nie tylko naturę ludzką, doprowadzając do dezintegracji człowieka, ale wprowadziły dysharmonię w całym kosmosie [...]. Warto zwrócić uwagę, że tradycja wschodnia dużo wyraźniej podkreśla kosmiczne skutki upadku pierwszego człowieka, rozciągając je na całe stworzenie, gdzie teologia zachodnia za św. Augustynem skupia się właściwie na konsekwencjach dotyczących ludzkości jako potomstwa upadłego Adama²⁵.

Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że współczesna medycyna, oparta o paradygmat biomedyczny, koncentrująca się w procesie leczenia na zaburzeniach funkcji biologicznych organizmu człowieka, zdominowała dzisiejszy sposób myślenia o chorobie i przywróceniu zdrowia w zachodnim kręgu kulturowym. Wiara, duchowość, holistyczne spojrzenie na człowieka jako część boskiego świata i natury, proponują zgoła odmienne spojrzenie, bliskie tradycyjnemu myśleniu o problematyce choroby i śmierci.

Przypomnijmy, że w kulturze chrześcijańskiego Zachodu można mówić o dwóch podstawowych wzorcach – paradygmatach śmierci. Jeden z nich, ukształtowany wraz z nadejściem chrześcijaństwa, był określony przez uznawanie śmierci za zjawisko oczywiste, konieczne, normalne i powszechne. Przeczuwając

²⁴ J. Froniewski, *Biblijna koncepcja etiologii choroby i integralnego uzdrowienia w ujęciu teologii prawosławnej*, Wrocław 2019, s. 185.

²⁵ Tamże, s. 180–181.

nadejście śmierci i mając świadomość rychłego zgonu, człowiek rozpoczynał rytualne przygotowania, wydawał ostatnie dyspozycje i planował pożegnanie ze światem. Według Philippe'a Ariès'a ten wzór śmierci niósł ze sobą – przede wszystkim w okresie średniowiecza – dwuznaczność: nacechowany był żalem za odchodzącym życiem, a jednocześnie akceptacją zbliżającej się śmierci. Wiąza się z tym dwie najbardziej typowe dla tego paradygmatu cechy. Jedną była poufała prostota, polegająca na poddaniu się biegowi rzeczy, drugą publiczny charakter śmierci – umierający był ośrodkiem zgromadzenia. Istotą tego paradygmatu widać było w kulturze ludowej, gdzie śmierć budowała całą egzystencję – zarówno jednostkową, jaki i kosmiczną. Symboliczne umieranie i odradzanie się w obu tych wymiarach, nadawało światu najgłębszy sens. Ujawniało się w dorocznym cyklu obrzędowym oraz w świętach (narodziny, postrzyżyny, wesele) i inicjacjach. W obrzędach cyklu życia ludzkiego i związanych z nimi wierzeniach, śmierć stanowiła formę ich logicznego organizatora²⁶.

Zgodnie z antropologiczną interpretacją, obrzędy były podporządkowane symbolicznemu przejściu i przemianie, odrzuceniu dotychczasowego statusu na rzecz nowego, a ich istotą była zmiana ontologii. Śmierć w swym symbolicznym wymiarze organizowała kulturę ludową, była jej twórcą, początkiem i końcem wszystkiego. W momencie konania śmierć symboliczna, której poddawany był w ciągu życia człowiek, zmieniała się w fizyczną. Z racji wiary w życie pozagrobowe, rytualne postępowanie było swoistym obrzędem przejścia. Zmarły nie znikał w próżni wszechświata, lecz uzyskiwał nowy status, inny niż do tej pory, leżący poza obrębem świata żywych: „Fizyczna śmierć stawiała się więc tylko wykładnikiem kolejnej zmiany i przejścia do nowego statusu”²⁷.

Taki paradygmat śmierci i umierania Ariès nazwał śmiercią oswojoną. Istota tego wzorca, który przetrwał stulecia, wyrażała się przede wszystkim w uspołecznieniu śmierci, traktowanej jako naturalna konsekwencja wszechświata.

Każdy bowiem nie tylko umierał publicznie, ale śmierć każdego była zdarzeniem publicznym, które poruszało, w dwojakim znaczeniu tego słowa, całą społeczność: umierała nie tylko jednostka, śmierć godziła w całą społeczność i rana musiała się zabić. Wszelkie warianty, jakie zachodziły w postawach wobec śmierci przez całe tysiąclecie, nie zmieniły tego fundamentalnego obrazu ani trwałego związku między śmiercią a społeczeństwem: śmierć zawsze była aktem społecznym i publicznym²⁸.

²⁶ Zob.: J. Tokarska, J.S. Wasilewski, Magdalena Zmysłowska, *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” 1982, t. XXVI, z. 1, s. 79–114.

²⁷ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989, s. 554.

²⁸ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 549.

Paradygmat śmierci oswojonej w drugiej połowie XIX wieku ulegał coraz większym zmianom. Wiązało się to z postępującą racjonalizacją, laicyzacją oraz rewolucją społeczno-kulturową, zapoczątkowaną przez dziedzictwo oświecenia i Wielką Rewolucję Francuską. Ideologia socjalizmu, programowo świecka, kierowała się nadal ideą postępu, mającego wykorzenić przesady religijne (także te, dotyczące eschatologii), wielką wagę przykładając do świata materialnego, a nie duchowego. W wieku XX, na najbardziej zurbanizowanych terenach, dominujący paradygmat śmierci nie przypominał już w żadnej mierze śmierci oswojonej.

Schemat, który go zastąpił, jest aktualny do dziś i dominuje w zachodniej kulturze. Ariès nazwał go śmiercią na opak, jako, że stanowi całkowite zaprzeczenie śmierci oswojonej. Jest jej lustrzanym odbiciem, w którym wszystko jest odwrócone. Ta zmiana dotyczy świadomości śmierci, postrzegania umierającego przez niego samego i przez otaczających go ludzi, momentu i miejsca konania, pogrzebu i żałoby. Jest przepojony strachem wobec końca życia w świecie bez Boga i duchowości. Taką, w dodatku zmedykalizowaną, śmierć ukazuje w *Źródle* Aronofsky.

A przecież, podobnie jak życie, w kulturach tradycyjnych, ale także w świecie chrześcijańskim, śmierć nie była aktem wyłącznie indywidualnym:

dlatego, jak każde wielkie życiowe przejście, czczono ją zawsze mniej albo bardziej uroczystą ceremonią, której celem było wyrażenie solidarności jednostki z jej rodem i wspólnotą. Trzy ważne momenty nadają tej ceremonii głębokie znaczenie: przyjęcie przez umierającego aktywnej roli, scena pożegnań i scena oplakiwania. Rytuały przy łożu śmierci, czyli rytuały najstarszej liturgii, wyrażają przekonanie, że życie człowieka nie jest jego indywidualnym losem, lecz ogniwem nieprzerwanego rozwoju gatunku, biologicznej ciągłości rodziny²⁹.

Zmiana stosunków między umierającym, a skupionymi wokół niego osobami, jest jedną z najbardziej widocznych i znaczących cech przemiany paradygmatu śmierci oswojonej we współczesną śmierć na opak.

Jej najważniejszym elementem jest kłamstwo, które organizuje życie człowieka umierającego i ludzi mających z nim kontakt. Stosunek do zjawisk towarzyszących śmierci jest drugą cechą śmierci na opak. Wyraża się on w odczuciu wstrętu i obrzydzenia do umierającego człowieka. Zmysły współczesnych nie są w stanie znieść widoku konającego, zapachów i wydaliny jego ciała. Śmierć jest uznawana za nieprzyzwoitą, co wymaga jej ukrycia. Dlatego też umierający jest izolowany, a wzorem izolacji jest obecnie szpital.

Śmierć w tej instytucji jest dziś bardzo powszechna. Przeniesienie umierającego z domu do szpitala, będące ukryciem go tam, jednocześnie usuwa samą

²⁹ Tamże, s. 592.

śmierć z życia społeczeństwa. Nieprzyzwoitość śmierci generuje inną cechę śmierci na opak, a jest nią skromność i dyskrecja. Tak też określa się preferowaną postawę umierającego.

Powinien on zejść z tego świata po cichu, wręcz niezauważalnie. Postawę bliskich winno charakteryzować milczenie i szybkie przejście do porządku dziennego nad zgonem. Śmierć (podobnie, jak starość) w społeczeństwie konsumpcyjnym jest traktowana niczym wada, a wad, wedle potocznej opinii, należy się wstydzić. Wstyd obejmuje nie tylko umierającego, ale i zachowania pozostałych przy życiu.

Stąd nie wypada zbyt długo być w żałobie i otwarcie wyrażać swoich emocji. Oznacza to nieprzystawalność do współczesnego świata i grozi wykluczeniem ze społeczeństwa. Śmierć we współczesnym paradygmacie obłożona jest silnym tabu. Wyparta ze świadomości społecznej powędrowała na kulturowy margines. Nieakceptowana i przez to zdehumanizowana. Ten stan rzeczy zawdzięcza trzem czynnikom charakterystycznym dla współczesnej kultury: procesowi indywidualizacji i atomizacji społeczeństwa, laicyzacji przekonań, rozwojowi racjonalizmu i technologii.

Warto przyjrzeć się bliżej jeszcze jednemu czynnikowi. Związany jest on z drugą, obok *kłamstwa śmierci*, najistotniejszą cechą śmierci na opak, czyli medykacją. Dzięki racjonalnemu myśleniu, śmierć odarta z religijnego kontekstu, straciła wszelki sens i została wtrącona w nicość, a za sprawą nauki technologicznej – w nicość ontologiczną³⁰. To spowodowało, że śmierć traktuje się jak chorobę czy wręcz utożsamia z nią. Taki status śmierci pozwala wierzyć, że dzięki wysoko rozwiniętej nauce, biomedycynie, śmierć można pokonać, wyleczyć się z niej tak samo, jak z wielu innych chorób. Śmierć została zawłaszczona przez chorobę, a tym samym wepchnięta w obszar działań medycznych zmierzających do jej usunięcia.

Trzeba jeszcze wspomnieć o dwóch podwzorcach współczesnej śmierci. Pierwszy wiąże się z założonym w 1980 roku w Kalifornii Towarzystwem Cykuty, propagującym efektywne i bezbolesne metody samobójcze dla tych, których życie obarczone jest piętnem ciężkiej i nieuleczalnej choroby. Wyróżnikiem tego podwzorca jest zaplanowanie własnej śmierci – „racjonalnie przygotowany plan”. Innymi słowy, jest to zracjonalizowana śmierć, eutanazja. Przyszły nieboszyk drobiazgowo się przygotowuje, poczynawszy od wyboru metody uśmiercenia, a skończywszy na ustaleniu daty, miejsca i osób, które mają mu towarzyszyć. Z drugiej strony określa się ją również mianem etykietalnej, gdyż ważne są tu styl i maniera umierania, sprowadzające się do cichego, sprawnego, bezbolesnego

³⁰ K. Szewczyk, *Lęk, nicość i respirator. Wzorce śmierci w nowożytnej cywilizacji Zachodu*, [w:] *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, red. M. Gałuszka, K. Szewczyk, PWN, Warszawa–Łódź 1996, s.26.

odejścia w otoczeniu wybranych osób, którym udział w quasi-publicznej śmierci nie przeszkadza³¹.

Eutanazja stała się legalna w wielu europejskich krajach, wydaje się że ten rodzaj zaplanowanej śmierci, a często samobójstwa, zdobywa coraz większą społeczną akceptację, szczególnie wobec lęku przed brzydotą śmierci, gniciem zmieniającego się chorobowo ciała oraz cierpieniem. Współczesny obraz śmierci uległ pewnemu zróżnicowaniu, przestał być statyczny i homogeniczny. Śmierć na opak funkcjonuje obok śmierci zracjonalizowanej i śmierci na uzgodnienie. Śmierć została odarta z wielu istotnych, znaczących kulturowo elementów, wraz z nadejściem laicyzacji i medykalizacji. Proces medykalizacji w najbardziej podstawowym rozumieniu, dotyczy uczynienia z czegoś niemedycznego kwestii medycznej³², a zjawisko to dotyczy również śmierci (co ciekawe, także porodu). Teoria medykalizacji od dawna stanowi jeden z głównych obszarów zainteresowania amerykańskiej socjologii medycyny, jest rozwijana od lat pięćdziesiątych XX wieku, a do jej rozwoju przyczyniły się prace Michela Foucaulta, dotyczące wiedzy – władzy oraz biopolityki³³.

Magdalena Wieczorkowska pisząc o kontekście medykalizacji, podkreśla, że jest on

częścią bardziej rozległego procesu historycznego, polegającego na przemianach znaczenia tradycyjnych instytucji (takich jak rodzina czy kościół) i wypieraniu ich przez instytucje i wartości nauki. W przypadku medykalizacji mówi się o zastępowaniu religii ujmowanej jako dominująca ideologia i instytucja kontroli społecznej instytucją medycyny i jej wartościami. W ten sposób człowiek przestał być zły, grzeszny, a stał się chory. Analiza historycznego podejścia do choroby wskazuje na prawdziwość tezy, że sekularyzacja umożliwiła medykalizację. Wedle podejścia metafizyczno-obwiniającego, choroba jest karą za grzechy, zesłaną przez Boga, nieczystością w sensie fizycznym i moralnym³⁴.

Winę za chorobę ponosiła więc jednostka, a przekonanie to było nadzwyczaj silne w okresie średniowiecza: „nie ulegało wątpliwości – jak miał się wyrazić Luter – że m.in. *pastilentia* (zaraza) jest dziełem szatana. Ten miał być sprawcą wielu chorób psychicznych, które w tym czasie były dość jednoznacznie odczytywane przez ludzi, a skutecznym sposobem, poza zaklęciami, zamawianiami,

³¹ Tamże, s. 45–48.

³² Zob.: M. Nowakowski, *Medykalizacja i demedykalizacja: zdrowie i choroba w czasach kapitalizmu zdeorganizowanego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 15.

³³ Zob. M. Wieczorkowska, *Medykalizacja społeczeństwa w socjologii amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 2012, t. 61, nr 2, s. 32.

³⁴ Tamże, s. 35.

były egzorcyzmy, które i dzisiaj są odprawiane”³⁵. Również według dawnego, ludowego światopoglądu, przyczyny chorób tkwiły w świecie nadprzyrodzonym.

Wobec cieszących się wielką popularnością modlitw o uzdrowienie, egzorcyzmów, pielgrzymek do cudownych miejsc, ruchów charyzmatycznych, rozwoju medycyny naturalnej, wiara w możliwość uleczenia choroby za pomocą kontaktu z sacrum oraz w przyczynę choroby tkwiącą w nieczystości moralnej, wydaje się wciąż silna.

We współczesnym, neoliberalnym modelu społeczeństwa, obszar medykalizacji ma tendencję do obejmowania w kulturowe, semiotyczne i strukturalne posiadanie coraz to większych pól. Wiąże się to z pojęciem władzy i kontroli społecznej oraz przymusu³⁶. Zdaniem Petera Conrada, jednego z pierwszych badaczy problemu medykalizacji, termin ten oznacza „proces, w którym niemedyczne problemy są definiowane jako medyczne, zwykle w terminach (*illness*)”³⁷.

W trakcie procesu medykalizacji zachowania, nastroje, stany czy atrybuty, nie należące dotąd do sfery medycznej, zaczynają być klasyfikowane w kategoriach i w języku medycyny, najczęściej jako choroba czy zaburzenie wymagające interwencji lekarskiej:

definiowanie problemu w terminologii medycznej, używanie medycznego języka do opisu problemu, adaptacja ram medycznych do zrozumienia problemu lub korzystanie z medycznych interwencji w celu jego rozwiązania [...] jest to socjokulturowy proces, w którym mogą, bądź nie, uczestniczyć przedstawiciele profesji medycznej³⁸.

³⁵ A. Paluch, *Etnologiczny atlas ciała ludzkiego i chorób*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 174.

³⁶ Należy wspomnieć, że początki nurtu krytycznego związanego z medykalizacją wiążą się z działalnością przedstawicieli antypsychiatrii. W latach sześćdziesiątych XX wieku psychiatrzy Thomas Szasz, David Cooper, Ronald Liang i Franco Basaglia przeciwstawiali się brutalnym i stygmatyzującym metodom leczenia pacjentów w szpitalach psychiatrycznych. „Antypsychiatria” była ruchem społecznym krytykującym medykalizację szaleństwa i sprzeciwiającym się władzy lekarzy oraz instytucji totalnych – przetrzymujących przymusowo pacjentów i poddających ich szokującym, a nawet okaleczającym terapiom. Psychiatrzy mieli prawo do więzienia i ubezwłasnowolnienia ludzi, których uznali za antyspołecznych, groźnych i wymagających leczenia. Tezy antypsychiatrów wspierane były przez takich socjologów, jak Erving Goffman w jego słynnej książce *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Wydanie polskie: *Instytucje totalne: o pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łask, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2011. Po wielokroć cytowałem już książkę Kena Keseya *Lot nad kukulczym gniazdem*, poruszającą tenże temat.

³⁷ P. Conrad, *Medicalization and Social Control*, „Annual Review of Sociology” 1992, vol. 18, s. 209.

³⁸ Tamże, s. 209–211.

U podłoża procesów medykalizacji leży wiara w moc nauki, medycyny, zdolnych rozwiązać każdy problem, odkryć przyczyny wszelkich chorób i wynaleźć na nie skuteczne lekarstwo.

W tym zjawisku uczestniczą, jako nowe podmioty (agenci medykalizacji): przemysł farmaceutyczny, ekonomiczne zarządzanie zdrowiem i chorobą, media kultury masowej, konsumenci. W tym ujęciu nawet śmierć zaczyna być traktowana jako jednostka chorobowa. Nowoczesne społeczeństwa przepojone są racjonalną i naukową wizją świata, której źródeł należy upatrywać w pozytywnym sposobie ujmowania rzeczywistości, akcentującym wartość nauk przyrodniczych.

Max Weber podkreślał odwrócenie człowieka od religii i podążanie w kierunku rozwoju technologicznego i medycznego, który „odczarował”³⁹ funkcjonujący w społeczeństwach tradycyjnych model magiczno-religijny i taki właśnie sposób definiowania choroby czy zdrowia. Medykalizacja została więc ufundowana na oświeceniowej wierze w naukę i postęp, rozumianych jako warunkujące pozytywną zmianę społeczną. Michał Nowakowski za rozszerzającą się wręcz lawinowo medykalizację czyni odpowiedzialnym neoliberalną formę kapitalizmu, którą nazywa kapitalizmem zdeorganizowanym. Jego podstawą jest neoliberalizm, charakteryzujący się dominacją międzynarodowych korporacji ukierunkowanych na zysk i maksymalizację rynku, kosztem najsłabszych grup społecznych⁴⁰. Jest to propozycja systemu ekonomiczno-społecznego o zdehumanizowanym charakterze i globalnym zasięgu, obejmującym wszelkie pola ludzkiej aktywności, nie tylko ekonomicznej.

Niemożliwość nie tylko zrozumienia, ale nawet pojęcia śmierci i generowany przez to strach przed nią, uczynił współczesne społeczeństwo ofiarą dobrowolnej amnezji:

³⁹ Odczarowanie świata (*Entzauberung der Welt*), termin wprowadzony do socjologii przez Maxa Webera. Oznacza on proces społeczny, w którym następuje postępująca racjonalizacja i formalizacja stosunków społecznych prowadząca do ich urzeczowienia. Stary porządek świata i jego objaśnienia uwalniają się od wpływu zjawisk irracjonalnych, nadprzyrodzonych i niewytłumaczalnych w języku determinizmu naukowego. Następuje okres panowania rozumu i to rozum głównie odczarowuje, niezrozumiały do tej pory w obiektywnym języku nauki, świat. Rozum staje się czystym narzędziem służącym trafnemu doborowi środków i precyzyjnemu przewidywaniu skutków. Rozum bada i analizuje systemy wartości, a racjonalizm obejmuje nowe obszary życia społecznego. Zob.: *Max Weber: nowoczesność, religia, odczarowanie*, red. M. Warchała, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2020; *M. Weber, Racjonalność, władza, odczarowanie*, wybór, wstęp i tłum. M. Hołona, Poznań 2011.

⁴⁰ M. Nowakowski, dz. cyt., s. 73.

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia⁴¹.

Nie tylko w kulturze ludowej, ale także w tradycji ludów plemiennych śmierć była nieodłącznym elementem ludzkiego świata, a duch nie był tak wyraźnie oddzielony od materialnego świata, jak w kulturach późniejszych. Duchy zmarłych zajmowały należne im miejsce w zaświatach, ale też jednoczyły się ze światem przyrody, będąc mu bliższe, niż kiedykolwiek, poprzez kontakt z matką ziemią czy hierofaniami tellurycznymi.

Jak umierał Indianin?

Dawniej, kiedy czas było umierać, starzy ludzie odchodzili z własnej woli czując, że w chwili śmierci tak blisko obcuje z Matką-Ziemią, jak w chwili narodzin ludzka matka obcuje z dzieckiem. Znajdowali jakiś cichy zakątek i tam modlili się do Wielkiego Ducha, dziękowali mu za dobre życie. Śpiewali swoją pieśń, a potem umierali. Pewien Indianin, gdy wyczuł, że nadeszła jego pora, zaprosił wszystkich przyjaciół na wspaniałą ucztę. Każdemu ofiarował jakiś podarek, mówił, ile radości dała mu przyjaźń. Goście odwzajemniali się miłymi, serdecznymi słowami. Potem, kiedy przyjaciele śpiewali, starzec zamknął oczy i umarł. Jak wiadomo, wielu Indian potrafiło dokładnie przewidzieć dzień i godzinę swojej śmierci. W szczepach wojowniczych pozwalano staremu człowiekowi po raz ostatni stoczyć walkę. Podczas bitwy młodzieńcy odstępowali na bok ze słowami: „Niechaj ten starzec policzy sobie ostatni cios”. Zgodnie z innym indiańskim zwyczajem człowiek przed śmiercią rozdawał, albo polecał, jak rozdać, cały swój dobytek. Dzięki temu, kiedy już umarł, nie było o co się kłócić. Tak jak wszystko w życiu, śmierć nie jest czymś stałym. Jest zamianą jednego świata, jednego bytu na inny. [...] Kiedy przychodzi na nas pora, powinniśmy odejść z jasnym umysłem i z modlitwą w sercu. Kiedy umiera ktoś nam drogi, oprócz smutku i żalu powinniśmy odczuwać radość, bo teraz jego dusza może swobodnie odlecieć do Kitche Manitou, Wielkiego Ducha, naszego stwórcy⁴².

Właściwie to samo możemy odnaleźć w przywoływanych w pracy Philippe’a Ariès’a przypadkach śmierci oswojonej, obecnej w literaturze średniowiecza i późniejszej.

⁴¹ P. Ariès, dz. cyt., s. 41.

⁴² C. Neiman, E. Goldman, *Po śmierci. Przewodnik po zaświatach*, tłum. M. Konikowska, T. Lechowska, Elipsa, Warszawa 1995, s. 24.

4. Choroba. Kultura tradycyjna i ludowa⁴³

W 1995 roku Adam Paluch opublikował klasyczną już w polskiej etnografii książkę, traktującą o ludowej wizji ciała. *Etnologiczny atlas ciała ludzkiego i chorób*, który można uznać za pozycję przełomową, przede wszystkim ze względu na jej wartość opisową i interpretacyjną – *Atlas* to kompendium wiedzy o ciele i chorobie w polskiej kulturze ludowej. Jego niewątpliwą zaletą jest przede wszystkim uporządkowanie etnologicznej wiedzy o ludzkim ciele i chorobie. Etnografia polska, zainteresowana lecnictwem ludowym, posiada w swoim dorobku cenne prace: *Lecznictwo ludu polskiego* Henryka Biegeleisena, *Kultura ludowa Słowian* Kazimierza Moszyńskiego, która w wielu fragmentach odnosi się do ciała i lecznictwa ludowego, *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga czy prace Antoniego Libery: *Medycyna ludowa. Chłopski rozsądek czy gminna fantazja* i *Ziemscy Bogowie*. Starszą część tej klasyki znał i wykorzystał w *Malowanym ptaku* Jerzy Kosiński, światowej sławy pisarz, absolwent łódzkiej socjologii, tworząc w swej najsłynniejszej książce postać znachorki Olgi i opisując wiejskie sposoby leczenia przeróżnych chorób⁴⁴.

Wiele zagadnień z zakresu postrzegania cielesności i choroby w kulturze ludowej znajdziemy również w cytowanej książce Piotra Kowalskiego *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. We wszystkich etnologicznych opracowaniach podkreśla się połączenie choroby z ludzkim ciałem.

U Adama Palucha czytamy:

Ciało (ludzkie) i choroba idą w parze; szczególnie to drugie bez tego pierwszego istnieć nie może. Chociaż należy zdawać sobie sprawę i z tego, że jeżeli „celem” choroby jest unicestwienie zdrowia, ciała, w końcu życia, to w zasadzie już przychodząc na świat, uruchamiamy zegar śmierci – ciało nasze wyłącznie zbliża się do nieuchronnego kresu⁴⁵.

⁴³ W tym miejscu pomijam kwestie opisu zjawiska choroby i śmierci przez antropologię medyczną, skupiając się na ich postrzeganiu w kulturach tradycyjnych wraz z ich współczesnymi refleksami. Problematyka choroby stanowi centrum zainteresowań antropologii medycznej, subdyscypliny antropologii kulturowej, która wyłoniła się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych z rozwijających się badań nad wiedzą i praktykami leczniczymi u ludów pozaeuropejskich, a potem także z tego kręgu kulturowego. Zob.: D. Penkala-Gawęcka, *Antropologiczne spojrzenie na chorobę jako zjawisko kulturowe*, „Medycyna Nowożytna” 1994, t. 1, z. 2.

⁴⁴ Poruszałem ten wątek w artykule *Przemoc, peryferie i dzikość natury. Obraz wsi w „Malowanym ptaku” Jerzego Kosińskiego*, „Zeszyty Wiejskie” 2021, z. 7, s. 155–179.

⁴⁵ A. Paluch, dz. cyt., s. 5.

Pamiętajmy, że zarówno w kulturach tradycyjnych, jak i w kulturze ludowej, śmierć nie była kresem wszystkiego, a jedynie bramą do innej, duchowej rzeczywistości. Takie wierzenia były skorelowane z wiarą w ludzkie bycie częścią wielkiego świata przyrody – kosmosu, który cyklicznie umierał i się odradzał. Wraz z nim, umierał i odradzał się człowiek, zarówno na poziomie społecznym, jak i jednostkowym, za pomocą obrzędów przejścia ludzkiego życia oraz odpowiednich rytuałów. Śmierć w żadnym razie nie była końcem, a pusty, zlaicyzowany świat bez Boga, wyższej siły sprawczej, bez wiary, nie był możliwy⁴⁶.

Chorobę z medycyną, od samego jej początku jako nauki, wiele łączy:

historia medycyny to przede wszystkim kształtowanie się pojęcia choroby: pierwsza była choroba, z jej istotą, przyczyną. Wiedza o niej determinowała zachowania poczyną terapeutycznych, wskazywała kierunki poszukiwań badawczych. Należy przypuszczać, że już od zarania dziejów chorobę wiązano z bóstwami, demonami, duchami, a więc czymś zewnętrznym w stosunku do ciała ludzkiego, a także świata postrzeganego, rzeczywistego, w którym człowiek przebywał. Świat nadprzyrodzony, zaświaty ingerowały w los człowieka w sposób raczej niewybredny. Ślady tej zamierchłej wiedzy o etiologii chorób ugruntowały się przez tysiąclecia i przetrwały, na dobrą sprawę, do czasów współczesnych w kulturach typu ludowego (plemiennych, archaicznych, sakralnych)⁴⁷.

W starożytnych cywilizacjach następowało stopniowe rozdzielenie ról kapłana i lekarza, jednak przekonanie o możliwej ingerencji istot ze świata nadprzyrodzonego w los człowieka nie zaniknęło. Przyczyn chorób szukano w braku równowagi organizmu, jego wewnętrznych energiach, elementach (medycyna chińska, tybetańska, a nawet grecka). Nie przeszkadzało to, na przykład, w starożytnym Rzymie, składaniu ofiar i zanoszeniu modłów przebłągalnych bóstwom i demonom, od których ludzkie choroby miały zależeć. W judaizmie mamy już bardzo wyraźne stwierdzenie zależności między pojęciem grzechu i chorobą:

choroba to kara za grzechy, a te to przede wszystkim sprzeniewierzenie się Bogu, złamanie zakazów (świętych). Podobnie było w średniowieczu, wraz z przyjęciem i rozpowszechnieniem się chrześcijaństwa. Stąd też duże znaczenie terapeutyczne odgrywały w owych czasach świątynie, akcesoria z nimi związane, modły przebłągalne, skrucha, posty, a także cudowne miejsca objawień. [...] Drugą „siłą” zsyłającą na człowieka choroby w tych czasach, były „złe” moce występujące pod różnymi postaciami⁴⁸.

⁴⁶ Zob. A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku. Cz. 2. O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1989; A. Zadrożyńska, J. Olędzki, T.M. Ciolek, *Wyrzeczysko: o świętowaniu w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.

⁴⁷ A. Paluch, dz. cyt., s. 171.

⁴⁸ Tamże, s. 173–174.

Według niegdyś istniejącego ludowego światopoglądu, cały kosmos

jest żywym organizmem zintegrowanym. Jego poszczególne elementy, części są wzajemnie sprzężone, uzależnione od siebie. Ludzie, będący częstkami tego złożonego systemu naturalistyczno-religijnego, w którym z przyrodą ożywioną wiążą ich więzi mistycznej solidarności, doskonale znają swoje miejsce w tej specyficznej konstrukcji, w której przyszło im żyć: wiedzą, co im wolno robić, czego nie, a co powinni, jak się w konkretnych sytuacjach zachować, aby nie naruszać *status quo* od prawieków ustanowione⁴⁹.

Konsekwencje czynów ludzkich, ten porządek naruszających, były straszne: niepowodzenia osobiste, choroby, nieszczęścia, nawet śmierć, epidemie, klęski żywiołowe. Naruszenie zakazów miało swój początek w raju, gdzie ani chorób, ani śmierci nie było, ale z powodu grzechu ludzkiego wszystko zaczęło dziać się „po ziemsku”, a więc człowiek poznał pracę, nieszczęścia, choroby i śmierć. Na tym świecie funkcjonują zatem obok siebie: porządek boski (dobro) i diabelski (zło). Za udział w tym drugim, za występki i grzech, jesteśmy karani w różny sposób, także chorobami⁵⁰.

W tradycyjnym światopoglądzie przyczyny niedomagań i chorób mogły być różne, mogli je „naśląć” zawistni i źli ludzie, „zły duch”, ale mogły też stanowić rodzaj ostrzeżenia dla samego grzesznika i innych, „znak sprawiedliwości Bożej”.

Człowiek bowiem, „odsuwając się od Boga (grzesząc), tym samym wyłącza się spod jego opieki i staje się jednocześnie podatniejszy na wpływy istot demonicznych, »złych« ludzi, «obcych«, a to grozi największymi sankcjami”⁵¹. Przyczyn choroby upatrywano więc w sferze nadprzyrodzonej, zaświatach lub działaniach ich przedstawicieli.

5. Wiara, miłość i Święty Graal

Cudownego leku na raka, Świętego Graala medycyny, bezskutecznie poszukuje doktor Tomas Creo. Pragnie ocalić chorą na raka mózgu żonę – najdroższą mu istotę. Jego inkarnacja z powieści Izzy, rycerz Tomaso, dla ratunku swej Królowej, wyrusza na śmiertelnie niebezpieczne poszukiwania Drzewa Życia – źródła wiecznej młodości, potrafiącego uzdrowić wszelkie, nawet nieuleczalne choroby. Pragnie uratować swą Królową i Hiszpanię.

Poszukiwanie Świętego Graala, cudownego lekarstwa na wszelkie rany i choroby, tak ciała, jak i duszy, było najtrudniejszym i najbardziej zaszczytnym ze wszystkich zadań, jakich podjęli się rycerze Okrągłego Stołu. Wielu wyruszyło,

⁴⁹ Tamże, s. 176.

⁵⁰ Zob.: tamże, s. 177.

⁵¹ Tamże.

ale tylko nieliczni zdolali powrócić. Król Artur rozpaczał, że najwspanialsza w chrześcijańskich dziejach wspólnota szlachetnych mężów już nigdy nie spotka się w tym samym gronie wokół Okrągłego Stołu, we wspaniałym zamku Camelot. Król proroczo przewidywał następstwa wędrówki, nieliczni bowiem mieli z niej powrócić, a ci którzy wrócili, nigdy już nie byli tacy sami. Graal objawił się w różnej, także widzialnej postaci, trzem rycerzom. Najczystszy z nich, Galahad, oglądał go z bliska i dotykał, ale jakiś czas potem umarł.

Obecna wydaje się tu literacka inspiracja przekonaniem, leżącym u podstaw kultur tradycyjnych, o takim właśnie rezultacie kontaktu z najwyższym i najświętszym sacrum. Człowiek jako istota z tego świata nie może bezkarnie obcować z nadprzyrodzonym.

Bors, związany ze sprawami doczesności i pragnący sławy ponad wszystko, powrócił by rzecz całą opowiedzieć. Parsifal, o największej prostocie ducha, w jednej z wersji mitów arturiańskich, pozostał na zamku króla Rybaka, by być strażnikiem kielicha.

Gawain, potężny i niestrudzony w dworskich rytuałach rycerz, siostrzeniec samego Artura, wyruszył pierwszy, pociągając za sobą innych, jednak szybko stracił zapał dla poszukiwań świętego Graala, bowiem brakło mu pokory i cierpliwości. Poszukiwanie Świętego Graala (zbawienia, tożsamości z uleczeniem duszy i ciała) było jednym z najważniejszych zajęć rycerzy Okrągłego Stołu, wokół którego osnute są mity arturiańskie.

Galahad, rycerz bez skazy, przybył do Camelotu w towarzystwie pustelnika i zajął należne mu miejsce przy Okrągłym Stole, zamykając w ten sposób krąg szlachetnych wojowników. Ten wybraniec

jako jedyny na dworze króla Artura miał pełne widzenie św. Graala. Mógł nawet dotknąć świętego naczynia, jak mówi jedna z wersji arturiańskiego mitu, Galahad „ujął ciało Naszego Pana w swe ręce”, po czym zmarł. Jedno miejsce przy stole pozostawało zawsze puste, zarezerwowane dla rycerza, który znajdzie Graala. Nikt przed Galahadem nie był godny zasiąść na tym „niebezpiecznym miejscu”; kto zaś by się ośmielił, natychmiast zapadłby się pod ziemię. [...] Kiedy Galahad zajął przynależne mu miejsce przy Okrągłym Stole, w Kamelocie dała się wyczuć obecność św. Graala. Tajemnicza dama zapowiedziała pojawienie się świętego naczynia, które dostarczy pożywienia wszystkim rycerzom. Tak też się stało, ale żaden z uczestników tego cudownego posiłku nie mógł ujrzeć ani dotknąć św. Graala. [...] Galahad, któremu towarzyszyli Parsiwal i Bors, odnaleźli Graala. Zostali oni zobowiązani przez od dawna nieżyjącego Józefa z Arymatei, aby zanieśli ociekający krwią oszczep do zamku „Kalekiego Króla”, dotknęli nim ciała i kalekich członków króla. Gdy zrobili, jak im nakazał, dziwny król ozdrowiał, Galahad zaś miał widzenie św. Graala⁵².

⁵² A. Citterell, *Encyklopedia mitologii. Grecy i Rzymianie, Celtowie, Germanie*, tłum. P. Taracha, B. Mierzejewska, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2000, s. 134.

Postać kalekiego, chorego i niewymownie cierpiącego w wyniku odniesionych ran króla, po wielokroć pojawia się w mitach arturiańskich.

Król Rybak (zwany tak, ponieważ często przebywał nad jeziorem i rzeką, pływając w łodzi oraz jako postać powiązana z symboliką chrześcijańską⁵³), potrzebował uzdrowienia, podobnie jak jego królestwo. Nikt jednak nie potrafił mu pomóc, a rany stale dokuczały. Władca był coraz bliżej śmierci.

W starofrancuskiej powieści rycerskiej z XII wieku *Percewal z Walii czyli opowieść o Graalu*, której autorem jest Chrétien de Troyes, poznajemy Króla Rybaka jako kalekiego i chorego władcę tajemniczego zamku, w którym gości Percewala. Młodemu rycerzowi, z powodu ciężących na nim własnych grzechów, nie udaje się uleczyć cierpiącego od ran króla. Percewal nie zadaje Królowi Rybakowi właściwego pytania o istotę Świętego Graala, milczy z powodu lęku przed ośmieszeniem się brakiem wiedzy i dworskiej ogłady. Uczta dobiega końca, rycerz zasypia i budzi się w opustoszałym już zamku, straciwszy daną mu, jedyną szansę na zrozumienie istoty wiary i świętości, ale także na uleczenie kalekiego króla. Święty Graal to centralny symbol opowieści z kręgu arturiańskiego, cudowny artefakt leczący rany i przybliżający człowieka do sfery sacrum, pozwalający na poczucie łączności z Bogiem, figura samego Jezusa, Zbawcy i Uzdrowiciela chorych.

We wszystkich powieściach arturiańskich, nie tylko bretońskich i francuskich, podkreśla się niezemskie, lecznicze właściwości Graala, niedostępnego zwykłym śmiertelnikom. W jednej z wersji, kaleki król Rybak zostaje dzięki niemu uzdrowiony. Sam wyraz Graal, podobnie jak imiona króla Artura, Percewala, Lancelota, ma etymologię łacińską:

wywodzi się z łacińskiego *gradale* i w starofrancuskim był rzeczownikiem pospolicie oznaczającym naczynie stołowe, rodzaj misy. [...] Naczynie to cudownie darzy wybranych jadłem i napojem. Takie cudowne naczynie zostało wprowadzone, nie wiadomo przez kogo, gdzie i kiedy [cudowne kotły, przywracające życie bohaterom wojownikom, lub pełne magicznej mocy są ważną częścią mitologii Celtów – M.K.], do starochrześcijańskiej legendy o Józefie z Arymatei, rycerzu świty Piłata. Wedle Ewangelii, Józef zdjął ciało Chrystusa z krzyża i złożył je do grobu. Legendy podają, że w misie tej Chrystus podczas Ostatniej Wieczerzy łamał chleb. Później relikwią mieli zawładnąć Żydzi i ofiarowali misę Piłatowi, ten zaś darował ją Józefowi

⁵³ Gra słów. W języku francuskim słowa: rybak (*pêcheur*) i grzesznik (*pécheur*), są bardzo podobne. Król Rybak, podobnie jak Apostołowie (Rybacy Ludzi), poszukuje „dobrego rycerza”, zdolnego do zaakceptowania i zrozumienia łaski wizji Świętego Graala (utożsamianego przez wielu autorów średniowiecznych, np. Roberta de Boron, z Jezusem), która zostanie mu dana, oczyszczając z grzechu i uleczając chorobę. Wątki opowieści o Królu Rybaku funkcjonują nie tylko w kulturze wysokiej, poezji i operze (T.S. Eliot, R. Wagner), ale jej motywy wykorzystuje również kultura popularna, w powieściach, filmach, a nawet komiksach (A. Sapkowski, T. Gilliam, M. Wagner).

z Arymatei, który w nią zebrał krew z przebitego boku Chrystusa. [...] Uzupełniona wersja legendy podaje, że Józef z Arymatei i członkowie jego rodziny przywędrowali do Wielkiej Brytanii, aby ewangelizować Brytów, zaś aniołowie przynieśli tutaj św. Grała. Złożony został w zaczarowanym zamku, znikającym dla profanów, a zjawiającym się tylko wybranym. [...] Graal stał się symbolem najświętszych zdarzeń chrześcijaństwa, symbolem eucharystycznym, łaski bożej. Nadano mu więc drogocenny wygląd: jest ze szczerego złota lub ze szlachetnych kamieni, zwykle z jaspisu, wspaniale zdobiony klejnotami. Do świętego Grała jako relikwii Chrystusowej należy i włócznia, którą mu krew z boku wytoczono. Na ten temat legendarno-religijny, lecz pochodzący z ogólnoludzkiego folkloru, nakłada się późno tematyka rycerzy Okrągłego Stołu króla Artura, pełna fantastycznych niespodzianek, czarodziejskich zdarzeń, dziwów, zaklęć i uroków, wyczynów rycerskich, a nawet przygód miłosnych. Rycerze Okrągłego Stołu zostali wezwani do nieustannego poszukiwania świętego Grała. [...] Najgodniejszy z rycerzy postawi słynne pytania, uzdrowi niemocą złożonego króla, na jego miejsce sam zostanie królem rycerzy świętego Grała. Tym najgodniejszym rycerzem będzie wedle jednych poetów Percewal. Ale inni autorzy nie uznają go godnym, bo na jego sumieniu ciąży śmierć matki, zbyt płochę postępowanie z kobietami, zaślepienie sławą ziemską, co spowodowało, że nie troszczył się o łaskę bożą i że z braku życzliwości ludzkiej dla złożonego niemocą króla nie postawił owego zbawczego pytania. Nie będzie też nim Lancelot, choć najdzielniejszy z rycerzy, ale niepoprawny wiarołomca; nie będzie nim zbyt zapatrzoną w ziemskie cele Gawajn, choć odkryje znikający zamek i postawi zbawcze pytanie. Zaszczyt ten spadnie na Galahada, świętego młodzianka, postać nie znaną jeszcze Krystianowi [autorowi cytowanej starofrancuskiej powieści rycerskiej o Graalu – M.K.]⁵⁴.

W opowieściach o poszukiwaniu Świętego Graala cudowne uleczenie chorego króla z choroby nie zawsze się udaje. Z reguły, z powodu grzechów obciążających samych rycerzy, nie są oni godni dostąpić zaszczytu kontaktu z sacrum i zobaczyć Graala, nie mówiąc o uleczeniu rannego króla. Nie udaje się to Percewalowi, który spędził czas na gościnie w ukrytym zamku króla Rybaka. Nie rozpoznał króla, nie pojął czemu ten zaprosił go do swego domostwa, ani tym bardziej nie zrozumiał zadania, jakie powinien był wykonać, jako chrześcijański rycerz. Przypadkowo napotkana panna usiłuje wytłumaczyć Percewalowi znaczenie i wagę minionych wydarzeń: „Miły panie, wiedz, że jest królem ale był raniony w bitwie i okaleczony, tak że utracił całą władzę w nogach; ugodzono go w biodra włócznią i stąd jego słabość. [...] Powiedz mi tedy, czyś widział włócznię, której ostrze krwawi, choć nie ma w nim żył ani ciała?”⁵⁵

⁵⁴ Z. Czerny, *Wstęp*, [w:] Ch. de Troyes, *Percewal z Walii czyli opowieść o Graalu*, tłum. A. Tatarkiewicz, *Arcydziała francuskiego średniowiecza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 450–452.

⁵⁵ Ch. de Troyes, *Percewal z Walii...*, s. 532.

Następnie panna pyta Percewala o wizję Świętego Graala, ale głupiec i grzesznik nie zdaje sobie sprawy z powagi wydarzeń, z zaszczytu, którego dostąpił, ani tym bardziej, z popełnionych błędów, w tym grzechu milczenia:

Ach, nieszczęsny Percewale, biada, żeś nie zadał tamtych pytań! Byłaby to wielka łaska dla zacnego, kalekiego króla, który odzyskałby władzę w nogach i mógłby władać swą krainą. A jaką byś innym wyświadczył przysługę! A teraz wiedz, iż drogo będzie to kosztować ciebie i innych! A powodem – twoja własna wina, bo wszak przez ciebie twoja matka umarła z bolesti⁵⁶.

Tajemnicza panna jest w istocie krewną Percewala, zna dobrze jego płochy charakter, zamiłowanie do uwodzenia pięknych dam i żądzę sławy. Jednak największy grzech rycerza to niewiedza, w wyniku której dochodzi do szeregu nieszczęśliwych wydarzeń. Grzesznik nie umiał rozpoznać w objawieniu Świętego Graala szansy na uzdrowienie chromego króla Rybaka wraz z jego krainą oraz szansy na swe zbawienie dzięki mocy wiary. Dlatego dzieje jego dalszej wędrówki dotyczą pokuty, odprowadzanej po śmierci matki.

Ta alegoryczna opowieść zawiera w sobie wiele archetypicznych wątków odnoszących się do sfery życia i śmierci, inicjacyjnej wędrówki w poszukiwaniu zbawienia, możliwości uzdrowienia z chorób czy poszukiwania nieśmiertelności.

Takie właśnie, w istocie niewykonalne zadanie, stawia przed Kapitanem Tomaso jego ukochana Królowa, wysyłając go na wędrówkę do dalekich, nieznanych i tajemniczych krain Majów.

Joseph Campbell powiedziałby tu o wspólnocie ludzkich, egzystencjalnych doświadczeń i podobieństwach mitycznych wątków, które możemy odnaleźć w opowiadaniach o bogach i bohaterach na całym świecie. Czy będą to opowieści o Cyrusie Wielkim, Gilgameszu, Horusie i Ozyrysie, Eneaszu, Achillesie, Argonautach czy też te, z kręgu mitów Arturiańskich. Wszystkie one mówią o poszukiwaniu czegoś niesłychanie cennego, dającego uzdrowienie. Takiego Świętego Graala szuka doktor Creo. Wreszcie, po długich poszukiwaniach, odnajduje cudowny lek. Dzięki połączeniu najnowocześniejszej techniki medycyny zachodniej z gatunkiem amazońskiego drzewa, rosnącego w Gwatemali, eksperyment ma zapewnić panaceum na raka. Cudowne remedium na śmierć działa jednak nieco inaczej, niż oczekiwał lekarz. Usprawnia w niesłychany sposób pracę mózgu, cofając proces starzenia tkanek, jednak nie ma wpływu na samego guza, ani chorobowo zmienione miejsca. Doktor Creo zgrzeszył pychą, myśląc że oszuka Boga i pokona śmierć.

Nie udało się to również bohaterom poszukującym Świętego Graala z opowieści o rycerzach króla Artura. Nawet jeśli doświadczyli kontaktu z sacrum,

⁵⁶ Tamże, s. 534.

jak Galahad, musieli oddać swe życie, bo świat ludzi nie był już ich światem. Pod wpływem kontaktu z cudownym kielichem stali się naznaczeni doświadczeniem numinosum.

Z pewnością na popularności mitów z kręgu arturiańskiego zaważyła obecność archetypicznych, inicjacyjnych i bohaterskich motywów. Powszechny zachwyty dla mitów arturiańskich rozniecił Chrétien de Troyes, któremu materia bretońska dostarczała wzorców postaci i legend pochodzenia celtyckiego. Spoglądając z perspektywy antropologicznej,

opowieści Okrągłego Stołu ustanawiają nową mitologię w tym sensie, że odsłaniają przed słuchaczami swą „świętą historię” i wzory, które winny kierować postępowaniem rycerzy i kochanków. Dodajmy, że mitologia rycerstwa wywarła istotniejszy wpływ na kulturę, niż jego historia jako taka. Zwróćmy najpierw uwagę na ilość i znaczenie elementów archaicznych, a ściślej mówiąc, motywów inicjacyjnych. Stale jest mowa o długim i burzliwym „poszukiwaniu” cudownych przedmiotów, co wymaga między innymi przedostania się bohatera w inny świat. W regułach przyjęcia w poczet rycerzy można wykryć pewne próby towarzyszące przystąpieniu do tajnego bractwa [...]. Percewal musi spędzić noc w kaplicy, w której spoczywa zmarły rycerz, gdy rozlega się grzmot, widzi czarną dłoń gaszącą świecę. Jest to typowe nocne czuwanie inicjacyjne. Bohater stawia czoła niezliczonym próbom, musi przejść przez most, który zapada się pod wodę, jest wykonany z ostrego miecza lub jest strzeżony przez lwy albo potwory. Ponadto przy wejściu do zamków czuwają automaty, wróżki lub demony. Wszystkie te scenariusze przypominają wejście w zaświaty, pełne niebezpieczeństw wstępowanie do piekieł; gdy żywe istoty podejmą takie podróże, jest to zawsze element inicjacji. Biorąc na siebie ryzyko takiego zstąpienia do piekieł, bohater dąży do zdobycia nieśmiertelności lub do osiągnięcia innego równie nadzwyczajnego celu. W tej samej kategorii mieszczą się niezliczone próby przebywane przez postacie cyklu arturiańskiego: u kresu swego poszukiwania bohaterowie leczą Króla z tajemniczej choroby i w ten sposób odradzają Gaste Pays [Ziemie, Krainy Jałowe – M.K.], bądź też sami dostępują najwyższej władzy⁵⁷.

6. Królowa

Izabela, zdrobniale nazywana przez przyjaciół i męża Izzy, w pisanej przez siebie książce, którą lekarz czyta, odgrywa rolę Królowej Hiszpanii Isabel, wysylającej swego Kapitana – wojownika i konkwistadora – do Nowego Świata w poszukiwaniu cudownego drzewa życia, jakie miało rosnąć w rajskim ogrodzie Eden obok drzewa wiedzy dobrego i złego. Powiada, że książka zaczyna się w Hiszpanii,

⁵⁷ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. III, tłum. A. Kuryś, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995, s. 72.

a kończy w krainie odrodzenia dusz – Xibalba. Jej ostatni rozdział ma napisać Tomaso, bowiem Izzy wie, że już nie zdąży dokończyć swego dzieła. Jest coraz słabsza, krucha i nieporadna, a mimo odczuwanego lęku przed śmiercią, łagodnie uśmiecha się do męża.

Choroba czyni zastraszające postępy, guz w mózgu się powiększa, tak że Izabela przestaje odczuwać ciepło i zimno. Spacerując po śniegu zapomina, że nie ma butów. Scena jej kąpieli w wannie, kiedy przyznaje się do tego Tomasoowi, jest niesłychanie wzruszająca, ukazując bezradność lekarza i naukowca wobec choroby, nieuchronnie prowadzącej do śmierci, a zarazem tragedię głęboko kochającego męża, pragnącego za wszelką cenę zatrzymać swą ukochaną przy sobie. Ukazuje też strach Izzy, w pełni rozpaczyny mówiącej: „boję się”. Tomaso mocno ją obejmuje i starając się pocieszyć, zapewnia: „zawsze będę przy tobie”. Jednak oboje zdają sobie sprawę, że wobec potęgi śmierci błędą wszystkie obietnice, nawet te składane dzięki sile miłości. Tomaso jest zrozpaczony. Wszystkie jego wysiłki, jako lekarza i naukowca, poszły na marne. Zawiódł swą Królową również jako mąż, nie spędziwszy z nią tyle czasu, ile powinien, zanim nadejdzie nieuchronna śmierć. „Wierny sługo, czemu płaczesz?” – zapytuje Królowa swego rycerza w scenie audiencji, w sali pałacu, którego liczne światła przypominają galaktykę gwiazd. „Hiszpania upada. Wróg wdarł się na jej ziemię, karmi się jej siłą, zhańbiłem się, bo ją zawiódłem” – odpowiada rycerz. „To mroczne czasy – mówi Królowa Isabel – lecz każdy cień rozjaśni poranne światło”. Trudno nie odczytać tego dialogu dwójki ludzi, bohaterów książki pisanej ręką Izzy, jako odnoszącego się w istocie do śmierci i odrodzenia.

Jedynym ratunkiem dla Królowej ma być ukryta piramida Majów, miejsce narodzin życia, pępek świata, o której opowiada zaproszony ksiądz katolicki. Kapitan wątpi w „pogańskie brednie”, ale Królowa podkreśla, że taką samą opowieść chrześcijanie odnajdą w biblii, we fragmentach dotyczących raju ziemskiego, ogrodu Eden. Jej słowa potwierdza kapłan. Rajskie drzewo życia z opowiadanej historii ma uleczyć wszystkie choroby, a nawet śmierć. Ma też być ochroną przed Wielkim Inkwizytorem, stanowiącym dla Królowej Isabel śmiertelne zagrożenie. Wspaniała, silna, majestatyczna i piękna władczyni jest wobec niego bezradna. Zły, bezlitosny i okrutny Inkwizytor podstępem zdobywa coraz to nowe tereny królestwa. Oczywiście, to metafora choroby, wyniszczającej siły Izabeli, która w powieści jest utożsamiona z Królową i samą Hiszpanią. Rak toczy coraz większe obszary jestestwa Królowej, by w końcu ją zabić. Sam Wielki Inkwizytor jest odrażającym starcem o sadystycznych skłonnościach. W scenie masochistycznego samobiczowania jego poranione, zniekształcone i pokryte szpetnymi bliznami, zakrwawione plecy, wydają się doskonale obrazować samą chorobę. Widz czuje odrazę i niechęć do tej szkaradnej postaci, aż nazbyt wymownie symbolizującej rozkład i śmierć.

Jedynym ratunkiem dla Królowej z powieści Izzy, może być konkwistador – Kapitan Tomaso, nieustraszony i silny wojownik, chcący za wszelką cenę zabić Inkwizytora.

Królowa Isabel na prywatnej audiencji prosi go o zaniechanie tego zamiaru. Zamiast tego, uzdrowienie dla niej i królestwa, ma przynieść odnalezienie drzewa życia w dalekich, zamorskich posiadłościach. Ono ma uleczyć wszelkie choroby, a nawet pokonać śmierć. Kapitan ma więc wyruszyć w niezwykłą podróż i wykonać misję o niesłychanej wadze, najeżoną niebezpieczeństwami. W czasie audiencji, Królowa objawia mu się w całym majestacie swego piękna i dostojęstwa, wręczając złoty pierścień, aby pamiętał o złożonej przysiędze i ratunku dla Hiszpanii. Składa mu obietnicę, że jeśli powróci z owocami drzewa życia, ona będzie jego Ewą i razem będą żyć wiecznie. Światło z otwartych na oścież drzwi pada na Isabel, opromieniając ją swym blaskiem i podkreślając, że jest ucieleśnieniem dobra, piękna i mocy prawowitej władzy królewskiej. W tej wzruszającej scenie widać potęgę wielkiej miłości, jaka połączyła tę dwójkę ludzi, Królową Isabel/Izzy oraz jej konkwistadora, Kapitana Tomaso/Tomasa Creo. W scenach audiencji Isabel jest ubrana w ceremonialne, królewskie szaty, wzorowane na imponującym, hiszpańskim ubiorze królowej Izabeli Katolickiej z XVI wieku.

Twarz Królowej promienieje wewnętrznym blaskiem, powodując że wierny Kapitan, porażony jej pięknem, dostojęstwem i niedostępnością hierofanii sacrum, klęcząc przed Królową opuszcza oczy. Mrok i noc są zaś domeną Inkwizytora, który w ciemnościach knuje swój spisek przeciwko Królowej, usurpując sobie władzę nad Hiszpanią.

W rzeczywistości królowa Hiszpanii Izabela Katolicka, rządziła krajem wraz ze swym mężem Ferdynandem przez wiele dziesięcioleci. To właśnie ta para królewska powołała do życia instytucję Inkwizycji, a dzięki intrygom i namowom Wielkiego Inkwizytora Torquemady, królewskiego spowiednika, wydała edykt o wypędzeniu Żydów z Hiszpanii. Już wcześniej, przed unią scalającą królestwa Aragonii i Kastylii, był on doradcą i stronnikiem księżniczki Izabeli. Królowa dokonała wielkiego dzieła, wręcz cudu rekonkwisty Grenady, wyrывая ją spod władzy Maurów i jednocząc Hiszpanię pod swym panowaniem. To dzięki jej poparciu doszła do skutku wyprawa Krzysztofa Kolumba do Nowego Świata przez Atlantyk, której powodzenie uczyniło z Hiszpanii światowe mocarstwo kolonialne. Jedną z siedzib kolonistów, założonych na wybrzeżu Hiszpanioli Kolumb, na cześć swej protektorki, nazwał Izabela.

Historycy zgodnie podkreślają stanowczość, sprawiedliwość i dbałość o poddanych, jakimi wykazywała się królowa. Przez lata sprawowania jej władzy w Hiszpanii

panował spokój i porządek – było to skutkiem działalności Izabeli, która przez dwadzieścia lat swojego panowania konsekwentnie o to zabiegała. Wyrażnie mówi o tym szczegółowa i wręcz sielankowa relacja niemieckiego lekarza Hieronima Münzera, który od września 1494 roku do lutego 1495 roku zwiedził większą część Półwyspu Iberyjskiego i wszędzie tam, dokąd dotarł, widział pomyślność, dostatek i zadowolenie. [...] w jego relacji brak jakiegokolwiek wzmianki, która wskazywałaby na to, że

podczas podróży choćby przez chwilę obawiał się o własne bezpieczeństwo bądź o sposób, w jaki może zostać przyjęty; jego opis podróży składa się niemal wyłącznie z pochwał dla ludzi, miast, a zwłaszcza kościołów, które miał okazję odwiedzić⁵⁸.

Czasy Izabeli Katolickiej to przełom średniowiecza i początki odrodzenia, odkrycia geograficzne o najdonioślejszym znaczeniu, ale także ustanowienie w Hiszpanii straszliwej Inkwizycji, która będzie terroryzować hiszpańskie społeczeństwo w poszukiwaniu heretyków przez całe stulecia, aż do czasów wojen napoleońskich: „całe społeczeństwo pograżyło się w dusznej atmosferze podejrzeń, donosów i aresztowań, mając przed sobą ponure perspektywy”⁵⁹.

Epoka Izabelińska wiąże się, także w Hiszpanii, z nowym impulsem kulturalnym, jakim było odrodzenie:

ostatnie stulecie Średniowiecza zamknęło się demograficzną katastrofą plonem straszliwej czarnej dżumy, kolejnych lat nieurodzaju i niekończących się wojen trapiących zachodnią Europę, gdy tymczasem na wschodzie coraz bardziej odczuwano nacisk ludów tureckich. Te katastrofy mają odzwierciedlenie w obsesji śmierci, która ogarnęła społeczeństwo. Przestano postrzegać śmierć jako boską posłanniczkę, jako wyzwolenie duszy pragnącej wieczności; staje się zgoła czymś innym: postacią, która w aurze makabry narzuca się śmiertelnikom, drwi z nich, zadrecza. Jest fizycznie obecna i ma własną wolę. [...] Ta jeżąca włos na głowie wizja egzystencji ustępuje miejsca gwałtownemu przyływowi energii, wspaniałej woli życia. Przewyciężywszy demograficzną zapaść, Europa zdaje się oddawać radościom ziemskiego życia, jak rekonwalescentka, która po długiej i ciężkiej chorobie postrzega wyraźniej barwy i smaki. Świat zdaje się dojrzałym owocem, pozostającym w zasięgu ręki śmiertelnika. Europejczycy XV stulecia rzucają się w wir życia. Gasną ideały ascezy obecne w Średniowieczu⁶⁰.

Jaka więc była królowa Hiszpanii Izabela, której postać graną przez Rachel Weisz, widzimy w filmowej powieści, pisanej ręką śmiertelnie chorej bohaterki? Kronikarz jej męża, króla Hiszpanii Ferdynanda II, tak przedstawia swą panią, królową w pełni majestatu:

Średniego wzrostu blondynka o bardzo jasnej karnacji, zielononiebieskich oczach i wesołym obliczu. [...] Spojrzenie urocze, miłe i szczere, twarz proporcjonalna, bardzo ładna i wesoła. I odpowiednio do „ładnej i wesołej” twarzy sposób bycia: mówiła w sposób bardzo uprzejmy. [...] była nader skora do wymierzania

⁵⁸ W.H. Carroll, *Izabela Katolicka – królowa Hiszpanii*, tłum. J. Morka, Bielany Wrocławskie 2012, s. 274–275.

⁵⁹ Tamże, s. 265.

⁶⁰ M.F. Álvarez, *Izabela Katolicka*, tłum. J. Antkowiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 21.

sprawiedliwości, toteż zarzucano jej, że kieruje się bardziej surowością, niż miłosierdziem. A zatem mielibyśmy do czynienia nie ze świętą królową, lecz energiczną władczynią, zamierzającą za wszelką cenę wprowadzić ład w Kastylii. Dlatego wymagała bezwzględного i natychmiastowego posłuszeństwa: chciała, alby jej pisma i rozkazy były pilnie wypełniane. Stojąc przed wyborem właściwym każdemu władcy wołała, by się jej obawiano, niżli ją kochano [...]. Lubiała ceremonie w strojach, klejnotach, gdy usługiwano jej osobie⁶¹.

Królowa lubiała także przepych i piękne stroje: „tak czy inaczej upodobanie Izabeli do drogich tkanin dla niej i jej bliskich (króla, księcia, infantek) znajduje szerokie potwierdzenie w źródłach”⁶².

Opisujący królową kronikarze i podróżnicy podkreślają jej odwagę, do stojeństwo, wielką religijność i uduchowienie, silny charakter i przywiązanie do prawości. Ale jednocześnie ujmujący uśmiech, łagodzący niejako przyrodzoną powagę, żywy blask oczu i urok osobisty. W swym testamencie jej mąż, król Ferdynand II oświadcza, że jedną z największych łask, otrzymanych w darze od niebios, była właśnie jego małżonka, Izabela: „bo poza tym, że była osobą tak bardzo z nami związaną, sama przez się zasługiwała na bardzo wiele, obdarzona tyłoma i tak szczególnymi zaletami...”⁶³. Śmierć królowej przyjęto w Hiszpanii z wielkim i prawdziwym smutkiem:

nie było bowiem na świecie królowej, która wzbudzałaby tak wielki lęk i poważanie, wszyscy bowiem książęta, mistrzowie, hrabiowie, markizowie i możni panowie obawiali się jej i czuli przed nią strach. [...] Wieśniacy dochodzili przed jej sądami sprawiedliwości od panów i ją otrzymywali. Jeszcze bardziej znacząca, bo pochodząca od cudzoziemca, jest pochwała wygłoszona przez Włocha Baltazara Castiglione: [...] Jeśli miejscowości Hiszpanii, panowie, faworyci, mężczyźni i kobiety, biedni i bogaci, wszyscy, nie zmówili się, aby mówić nieprawdę, głosząc jej pochwałę, nie było w naszych czasach na świecie chwalebniejszego przykładu prawdziwej dobroci, szlachetności, roztropności, bojaźni Bożej, dworności, wspaniałości i wszelkiej cnoty, jak ta sławna Królowa⁶⁴.

Izabela miała „dobrą śmierć”, będącą chrześcijańskim dziedzictwem średniowiecza, nie zatraciła ufności w lepszy świat duchowy, który miał oczekiwać na jej duszę, mimo poniesionych przytłaczających strat, chorób i tragicznego odejścia najbliższych: córki, ukochanego syna, a nawet wnuka. Miała czas, by nałożyć się, zgodnie ze swą wiarą i koniecznymi rytuałami, przygotować się do ostatnich chwil. Szukała spokoju i oddalenia od spraw doczesności, by godnie odejść

⁶¹ Tamże, s. 88–89.

⁶² Tamże, s. 325.

⁶³ Tamże, s. 411.

⁶⁴ Tamże, s. 411–412.

w pełnej akceptacji śmierci – nieodwołalnego kresu życia. Hiszpania miała pograć się w kryzysie sukcesji i kłopotach. Były one spowodowane po części przez nie-szczęśliwe zbiegi okoliczności i choroby, ale niektóre spośród nich były wynikiem polityki obojga władców Hiszpanii. Ucieczka żydowskich i muzułmańskich konwertytów, spowodowana represjami Inkwizycji, na przykład w Sewilli, była przyczyną gospodarczego kryzysu, jako że królestwo przemocą pozbyło się części najbardziej aktywnych gospodarczo poddanych, kupców i rzemieślników⁶⁵.

Zresztą królowa podpisała (wspólnie ze swym królewskim małżonkiem) dekret o nieodwołalnym wypędzeniu Żydów z Hiszpanii, zwany Edyktem z Alhambry, w roku 1492, tuż po zdobyciu Emiratu Grenady, powodując niesłychane cierpienia wspólnoty żydowskiej. Już dużo wcześniej dochodziło w Hiszpanii do pogromów ludności żydowskiej, tworzenia dla niej specjalnych dzielnic, zakazów sprawowania określonych funkcji i zawodów czy nakazów noszenia upokarzających części odzieży. Przyznają to nawet historycy przychylni Izabeli Katolickiej.

Królowa

zmarła 26 listopada 1504 roku tuż po południu, kiedy zamilkły dzwony na Anioł Pański, w skromnym budynku [...]. U jej łoża czuwali ukochany mąż Izabeli, król Ferdynand oraz jej dozgonna przyjaciółka Beatriz de Bobadilla. Królowa umarła pogodzona z Bogiem i ludźmi, świadoma, że przed jej krajem stoją ogromne wyzwania i zagrożenia; miała świadomość, iż nigdy nie zaniedbała swoich obowiązków, i wypełniała je najlepiej, jak potrafiła. Wywiązała się z nich zresztą o wiele lepiej, niż skromność i pokora pozwoliły jej to na tym świecie wykazać⁶⁶.

W opracowaniach biograficznych i historycznych, cytowane fragmenty dokumentów i pamiątek z czasów królowej Izabeli, przyrównują ją pod względem czystości, cnoty, pobożności wręcz do Matki Bożej, a jej odwagę, roztropność, mądrość i spokój, wychwalane są przez kronikarzy pod niebiosami. Opis śmierci królowej przypomina średniowieczny podręcznik dobrego konania, historie żywca wyjęte z umoralniających godziniek czy innych ksiąg, dotyczących eschatologii chrześcijańskiej. Taką samą akceptację śmierci widzimy u filmowej Izzy, żony doktora Tomasza Creo.

Postać Kapitana Tomaso z książki pisanej przez Izzy, może być wzorowana na najznamienitszym wojowniku królowej Izabeli, zwanym Wielkim Wodzem, jakim był Gonzalo Fernández de Cordoba. Ten dzielny rycerz, zwycięzca rekonkwisty, obecny na dworze królowej,

święcił tryumfy zarówno na turniejach, z bronią w rękę, jak i na dworskich balach, w czym dopomagał mu jego szczególny dar obcowania z ludźmi [...]. Królowa otoczyła go stałą opieką, odwzajemnioną całkowitą lojalnością, z jaką będzie jej służyć

⁶⁵ Tamże, s. 258–278.

⁶⁶ W.H. Carroll, dz. cyt., s. 383.

ten wybitny żołnierz. Toteż kiedy latem 1491 roku Królowa zapragnie zobaczyć Grenadę z bliska, wśród towarzyszących jej i dających ochronę znajdzie się także Gonzalo Fernández. W bitwie, do jakiej przy tej okazji dojdzie pod Zubią, Wielki Wódz będzie walczył za swoją królową z oddaniem, którego o mało nie przypłaci życiem. Kiedy zakończyła się rekonkwista i życie dworu potoczyło się znów pokojowym trybem, Królowa nieustannie okazywała serdeczność swojemu ulubionemu rycerzowi. Czy wtedy właśnie pojawiła się plotka, że było w tym coś więcej, że Królowa zakochała się w czterdziestoletnim z górą dowódcy?⁶⁷

Być może była to platoniczna miłość, wysławiana w powieściach rycerskich, a być może prawdziwe uczucie.

Inną postacią historyczną, na przygodach której mógł wzorować się reżyser, jest konkwistador, Juan Ponce de León, towarzysz wypraw Krzysztofa Kolumba. De León miał wyruszyć na poszukiwanie źródła młodości, jakie poznał z mitów ludu Majów⁶⁸. W 1513 roku wypłynął z Puerto Rico i wylądował na Florydzie, którą później włączono pod panowanie korony hiszpańskiej.

Jak głosi opowieść, Juan Ponce de León poszukiwał wtedy źródła wiecznej młodości i nieśmiertelności, jakie miała zapewniać krynica wody, położona na nieodkrytym jeszcze lądzie, przez mieszkańców Karaibów zwanym Bimini. Historyk z University of South Florida, J. Michael Francis, badający dzieje konkwistadorów hiszpańskich twierdzi, że tę legendę wymyślono już po śmierci de Leóna, a on sam poszukiwał, jak to zwykle bywa w wypadku takich wypraw, pieniędzy, władzy i sławy. Swe twierdzenia opiera o źródła dokumentów z epoki, korespondencję konkwistadora z koroną hiszpańską, zawarte kontrakty i inne oficjalne dokumenty⁶⁹. Badaczka historii kolonizacji Nowego Świata z Uniwersytetu na Florydzie dodaje jeszcze inne, racjonalizujące wytłumaczenie mitu o źródle wiecznej młodości, obecnym w Nowej Hiszpanii:

Sherry Johnson, historyczka na Florida International University, powiada że mit o Ponce de Leónie i jego magicznym źródle będzie trwał, z powodu swego romantycznego charakteru. Instynktownie czepiamy się myśli, że moglibyśmy się nigdy nie zestarzeć. Jest to także jeden z pierwszych mitów Ameryki, powstały już po przybyciu konkwistadorów tam, gdzie jak mówiono, wszystko jest możliwe [tłum. – M.K.]⁷⁰.

⁶⁷ M.F. Álvarez, dz. cyt., s. 342–343.

⁶⁸ J. Greenspan, *The Myth of Ponce de León and the Fountain of Youth*, <https://www.history.com/news/the-myth-of-ponce-de-leon-and-the-fountain-of-youth> [dostęp: 10.07.2022].

⁶⁹ J.M. Francis, *Juan Ponce de León and the Fountain of Youth: History, Myth, and the Commemoration of Florida's Past*, [w:] *The Voyages of Ponce de León: Scholarly perspectives*, eds. G. Cusick, S. Johnson, Florida Historical Society Press, Cocoa, FL 2012.

⁷⁰ M. Shaer, *Ponce de Leon Never Searched for the Fountain of Youth. How Did This Myth About the Spanish Explorer Even Gets Its Start?*, „Smithsonian Magazine”, June 2013,

7. Majowie, historia Praojca, Xibalba i drzewo życia Odrodzenie

Darren Aronofsky nie skupia się w *Źródle* na symbolice akwaticznej. Najważniejsze dla przesłania jego filmu pozostaje drzewo życia, jak też postać Praojca, powiązana z ofiarą złożoną, by życie mogło się odradzać i dalej trwać. Myśl zawarta w historii, opowiedzianej przez Aronofsky'ego, dotyczy życia i śmierci, a wyowiada ją Joseph Campbell: „Śmierć i zmartwychwstanie postaci zbawcy jest wspólnym motywem wszystkich tych legend. [...] Ktoś musi umrzeć, żeby mogło pojawić się życie. Zaczynam dostrzegać ten niewiarygodny wzorzec, według którego ze śmierci powstają narodziny, a z narodzin powstaje śmierć”⁷¹.

Była ona łatwiejsza do zaakceptowania w kulturach tradycyjnych i wszędzie tam, gdzie postrzegano ją jako nieodłączną część ludzkiego losu, a człowieka jako element kosmosu, w którym śmierć w odwiecznym i ciągłym cyklu natury zapowiada narodziny.

Choć w judaizmie i chrześcijaństwie śmierć jest postrzegana jako nieuchronna konsekwencja ludzkiego upadku w grzech, to jednak chrześcijaństwo, poprzez zbawczą, ofiarną śmierć Jezusa na krzyżu, oferuje swym wyznawcom uwolnienie z jej okowów i życie wieczne. Dodatkowo, jak uważa wielki mitoznawca,

historia Chrystusa stanowi sublimację pewnej, pierwotnie bardzo konkretnej, figury vegetacyjnej. Jezus wisi na Świętym Drzewie, a sam jest owocem tego drzewa. Jezus jest owocem wiecznego życia, wiszącym niegdyś na drugim z drzew zakazanych w Ogrodzie Edeńskim. Kiedy człowiek skosztował owocu z pierwszego drzewa – drzewa wiedzy o dobru i złu – został wypędzony z Ogrodu⁷².

Wiedza i chęć dorównania Bogu jest kosztowna, jej ceną jest śmierć. Jednak dla chrześcijanina, dzięki dobrowolnej ofierze Jezusa, nie jest ona końcem wszystkiego. Syn Boży jest wcieloną nadzieją na pokonanie śmierci i życie wieczne. Wszak każdy chrześcijanin, przyjmując komunię, ma świadomość dokonanego dzięki kapłanowi przeistoczenia (*transsubstantiatio*) i obecności Boga w chlebie żywym. Daleko idący synkretyzm religijny Aronofsky'ego komuś mógłby

<https://www.smithsonianmag.com/history/ponce-de-leon-never-searched-for-the-fountain-of-youth-72629888/> [dostęp: 11.07.2022]. Szczegółową historię odkrycia Floridy oraz poszukiwań źródła wiecznej młodości znajdziemy w książce Douglasa T. Peka, *Ponce de Leon and the Discovery of Florida: The Man, the Myth, and the Truth*, Pogo Pr., St Paul, Minnesota 1993. Autor opisuje również historię tego mitu, sięgając do dokumentów, przekazów folkloru i literatury z czasów średniowiecza, Aleksandra Wielkiego, a nawet kręgu kultury Bliskiego Wschodu i Azji Mniejszej.

⁷¹ J. Campbell, *Potęga mitu*..., s. 126.

⁷² Tamże, s. 127.

wydać się nadużyciem elementów religijności i motywów związanych z sacrum w kinie, a jednak w scenie ukazującej kolejne wcielenie naszego bohatera, tym razem ukazanego jako postać przypominająca buddyjskiego mnicha, wyraźnie tenże synkretyzm widać. Zachowując się niczym kapłan dokonujący ablucji, myje ręce w wodzie obok drzewa, z którego najdelikatniej jak może zrywa kawałeczek kory. Wręcz przeprasza drzewo, że sprawia mu ból. Klęka i z najwyższym szacunkiem, w pokorze wkłada kawałeczek kory do ust, na język. Ta parafraza komunii świętej, jak sądzimy, jest zamierzonym czynem reżysera, odnoszącego się do daru życia i składanej, dobrowolnej z niego ofiary. Drzewo przypomina chorą, usychającą *Ceibę* – ofiarne drzewo życia, które Tomas stara się uratować. Zarazem pragnie za wszelką cenę ocalić ukochaną, Isabel/Izzy, której delikatna skóra w jednej z najbardziej zachwycających scen filmu, przypomina korę świętego drzewa. Właściwie jest ona również drzewem, w tym przypadku usychającym. Wędrowiec do gwiazdy Xibalba, czule gładzi jego konary i traktuje z wielką czcią.

Dla współczesnych stworzona przez Majów cywilizacja jawi się jako pełna paradoksów, zadziwiająco zaawansowana w jednych, a prymitywna w innych dziedzinach życia. Majowie

byli wybitnymi znawcami astronomii, matematyki, geometrii i medycyny. Potrafili konstruować monumentalne budowle, sytuując je podług ruchu ciał niebieskich. Tworzyli ogromne aglomeracje, które jednak nie miały charakteru miast według standardów europejskich. Jako lud rolniczy poradzili sobie z udręką bytowania w dusznej, gorącej i niezdrowej dżungli. Umieli regulować nadmiar i niedobór wód dzięki przemysłnym technikom irygacji. Potrafili przekazywać wiedzę za pomocą znaków Posiedli umiejętność obliczania czasu i śledzenia jego biegu. Logiczny system postrzegania rzeczywistości pozawalał na rozumienie świata, człowieka i jego w nim roli. Przenikająca całe ich życie religia zaspakajała potrzeby ducha⁷³.

Choć znali koło, nie używali go, podobnie jak zwierząt pociągowych, mimo obecności ozdób z metalu, nie dokonali przełomu przejścia od narzędzi kamiennych do metalowych, mając system znaków pisma, nie stworzyli literatury.

Cywilizacja Majów

uwięziona na zawsze w gęszczy tropikalnego lasu, spalała się w konieczności ustawicznego pozyskiwania łask bóstw, od których kapryśnej woli zależał cały byt człowieka. Ogarnięta obsesją budowania, całą społeczną energię trawiła w granicach miejskich zespołów kultowo-ceremonialnych, nie ośmielając się utworzyć jakiegś federacji miast, nie mówiąc już o imperiach. I tak działo się na przestrzeni trzech długich tysiącleci⁷⁴.

⁷³ J. Gać, *Majowie*, Wydawnictwo Klio – Milenium, Łódź 2003, s. 6.

⁷⁴ Tamże.

W połowie XVI wieku, biskup Diego de Landa (autor słynnego dzieła o charakterze etnograficznym *Opis stanu rzeczy na Jukatanie*), wizytujący prekolumbijskie miasto Majów Chichen Itza na półwyspie Jukatan, ukształtowane w klasycznym okresie rozwoju ich cywilizacji,

na widok otaczających go budowli i płaskorzeźb nie dowierzał indiańskim przewodnikom, utrzymującym, że cała ta wspaniałość jest dziełem ludzi nie znających narzędzi z metalu. A jednak to prawda. Zdumiewająca architektura majańska, niezliczone rzeźby, różnokształtne naczynia, kolorowe tkaniny, uprawa ziemi – wszystko to było wykonywane bez użycia metalu, bez znajomości bloków mechanicznych i pojazdów kołowych, bez użycia koła garncarskiego, krosna i pługa⁷⁵.

Jako lud rolniczy, Majowie obdarzali niezwykle kultem świat przyrody, drzewa i rośliny, zwłaszcza kukurydzę. Odgrywała ona niejako podwójną rolę:

Była zasadniczym pokarmem i źródłem zamożności, a jednocześnie miała atrybuty religijno-mistyczne. Uchodząc za najwyższe dobro ofiarowane ludziom przez bogów, stała się uosobieniem bóstwa.

Długowłosy bóg kukurydzy zajmował poczesne miejsce w panteonie Majów, odbierał u ludów Mezoameryki wielką cześć, wyrażaną w różny sposób, nie wyłączając ofiar z ludzi. [...] Kultowy charakter rolnictwa, a zwłaszcza upraw kukurydzy, jest kolejnym fenomenem cywilizacji Majów, mającym swe źródło w przekonaniu o sakralności otaczającego świata⁷⁶.

Wśród roślin rosnących dziko, wielkim poważaniem u Majów cieszyły się drzewa wyższe i potężniejsze, niż wszystkie inne, o rozłożystych konarach, prawie osiemdziesięciometrowe olbrzymy, zwane *La Ceiba*: „może dlatego – jako uosobienie niezniszczalnych mocy w przyrodzie – kojarzone były z wieczną trwałością. W mitologii Majów było to drzewo święte, sięgające nieba, a w jego koronie gnieździł się święty ptak, *quetzal*”⁷⁷. Drzewa kapokowe symbolizowały jedność człowieka z naturą, a wręcz oczywistym wydaje się fakt, że w mitologii Majów stanowiły one centrum świata, tworząc także połączenie pomiędzy trzema sferami świata: podziemnym, ludzkim i boskim. Po ich gałęziach wędrowali w swych rytuałach szamani:

Centralną oś wszechświata symbolizowała wielka i święta Ceiba – Drzewo Świata, Wakah Chan, które oddzieliło niebo od ziemi na początku stworzenia. Na jego szczycie siedział niebiański ptak. Korona drzewa sięgała nieba, pień przecinał świat ziemski, a korzenie docierały w głąb świata podziemnego. W ten sposób nadprzyrodzona

⁷⁵ Tamże, s. 51.

⁷⁶ Tamże, s. 57–58.

⁷⁷ Tamże, s. 58.

moc przepływała przez Ceibę stanowiącą drogę komunikacji pomiędzy tymi trzema sferami. Z jednej strony dusze zmarłych udawały się tędy do krainy śmierci i dlatego też Majowie metaforycznie opisywali śmierć wyrażeniem „wstąpić na drogę”. Z drugiej strony tą samą drogą przybywały do ziemskiego świata bóstwa i dusze przodków przywoływane podczas rytuałów⁷⁸.

Święte Drzewo ceniono również dla licznych właściwości leczniczych (zwłaszcza kora i liście), a w jego korzeniach miało znajdować się królestwo umarłych – Xibalba. Dusze zmarłych

wpadały w rozwarte wrota Domu Białych Kości, świata podziemnego, lodowatej i napawającej grozą krainy Xibalba. Ale wiercono, że nie jest to droga bez powrotu. Dlatego w usta zmarłych wkładano kawałki jadeitu lub grudki zmielonej kukurydzy, które symbolizowały odrodzenie. Wyposażano ich też w dary, które miały pomóc w dalekiej i trudnej drodze w zaświaty⁷⁹.

Części z wędrowców dane było się odrodzić, a część musiała pozostać w Xibalba. Z tym ponurym i strasznym miejscem, zamieszkanym przez demonicznych władców, z upodobaniem torturujących dusze ludzi, wiąże się opowieść o śmierci i odrodzeniu boga kukurydzy oraz o zwycięstwie bohaterskich braci bliźniaków nad bóstwami śmierci. To mit bohaterski, zawierający motywy wspólne w różnych kręgach kulturowych dla schematu inicjacyjnej wyprawy bohatera, w tym te o śmierci i następującym po niej odrodzeniu⁸⁰.

W *Źródle* Aronofsky przywołuje mity starożytnych Majów, mówiące o świętym drzewie, krainie umarłych Xibalba i o Praojcu. Wątek drzewa, łączącego trzy światy, jest charakterystyczny dla wielu religii, podobnie jak ten, dotyczący ofiary zakładzinowej, koniecznej przy kosmogonii, a także dokonanej dla zapewnienia powtarzalności cyklu natury.

Wejście do majańskich zaświatów miało znajdować się w jaskiniach, albo też w szczelinie widocznej w Drodze Mlecznej. Właśnie ją, umierającą gwiazdę, umieszcza w swej książce żona Tomasza Creo, śmiertelnie chora Izzy. Do niej podróżuje kolejna postać z filmu – medytujący mnich, wcielenie doktora Creo. Ta gasnąca gwiazda to coś więcej, niż tylko metafora umierającej Isabel. W ostatnim rozdziale książki, zatytułowanej *Źródło*, gwiazda umiera, ale z jej świetlistego wybuchu rodzi się całe mnóstwo innych, jasnych gwiazd.

⁷⁸ B. Tuszyńska, *Mitologie świata. Majowie*, New Media Concept, Warszawa 2007, s. 30.

⁷⁹ Tamże, s. 34.

⁸⁰ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy...* Temat inicjacyjnych podróży oraz wspólnych cech mitu bohaterskiego szczegółowo opisywałem w przywoływanej już książce *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gra z kulturą* (s. 76–100).

Xibalba starożytnych Majów była miejscem podzielonym na kilka sfer, nieprzyjaznym dla przebywających w nim ludzkich duchów. Jego demoniczni władcy, istoty półboskie, zastawiały na przybyszy liczne pułapki i poddawały ich próbom, z których zwycięsko wyszli tylko dwaj bracia – bliźniacy Hunahapu i Ixbalanque.

W mitologii Majów, podobnie jak w wielu innych kręgach kulturowych, śmierć i odrodzenie wiązały się z bóstwami chtonicznymi, wegetacyjnymi (jak bóg kukurydzy – Praojciec, ojciec bohaterskich bliźniaków), a nawet uranicznymi (jak Chaak – bóg deszczu i błyskawic, do którego zwracano się z modłami o udane zbiory). To z bogiem kukurydzy wiąże się opowieść o śmierci i zmarłych wstaniu, cyklicznym powrocie wegetacji, obecnym w przyrodzie. Był on

przychylny ludziom, gdyż wiązał się z urodzajem i dostatkiem. Władcy chętnie przedstawiali siebie jako wcielenie boga kukurydzy, którego obecność objawiała się w jadeicie i piórach egzotycznych ptaków. [...] Postać młodego boga kukurydzy stanowiła dla Majów ideał piękna. Przedstawiano go jako przystojnego młodzieńca w dwóch różnych aspektach i oba wcielenia boga, „liściasty” i „z tonsurą” pojawiają się już w początkach cywilizacji Majów. „Liściasty” bóg ucieleśniał zieloną i młodą, niedojrzałą jeszcze, roślinę kukurydzy. Miał lśniące, jedwabiste włosy, a jego nakrycie głowy ozdobione było wijącym się kosem kukurydzy. Jako bóg „z tonsurą” nie miał już liści na głowie, gdyż ta została tak wyprofilowana, aby swym wyglądem przypominała dojrzały kaczan żółtej kukurydzy⁸¹.

Bóg kukurydzy wraz ze swym bratem spędzał czas na grze w piłkę i pewnego dnia obaj, czynionym przez siebie hałasem, zdenerwowali okrutne bóstwa podziemnego świata, które wezwały ich do siebie, chcąc podstępem zabrać im akcesoria do gry. Panowie świata podziemnego postanowili ukarać braci za jaskrawy brak szacunku, zapragnęli też, jak oni, posiadać umiejętność niezwyklej gry oraz ochraniacze i opaski, używane przez obu braci. Święta księga Majów *Popol Vuh*, zawierająca historię braci bliźniaków, grających w piłkę z panami świata podziemnego, objawia czytelnikom głęboki sens opowieści o inicjacyjnych próbach, jakim ich obu poddano podczas wędrówki po Xibalba. Obaj bracia wyszli z zasadzek zwycięsko, dzięki pomocy zwierząt – magicznych pomocników, boskim mocom i wrodzonemu sprytowi. Zostali jednak przez władców podziemi złożeni w ofierze, a ich szczątki zakopano. Głowę jednego z braci, Hun Hunaphu, panowie Xibalba powiesili na drzewie rosnącym przy drodze:

a gdy to uczynili, drzewo, które nigdy do tej pory nie rodziło owoców, natychmiast obsypało się nimi. Owoce przypominały wyglądem głowę Hun Hunapu. Uznano, że drzewo ma jakąś cudowną moc [...]. Z mitów zawartych w księdze *Popol Vuh*

⁸¹ B. Tuszyńska, dz. cyt., s. 52.

wiemy jednak, że bóg kukurydzy, chociaż został pokonany przez władców świata podziemnego i złożony w ofierze, o jednak powrócił do życia. [...] Dzieje boga kukurydzy stanowiły metaforę życia, gdyż to właśnie cykl życia kukurydzy – powtarzające się co rok zasiewy, wzrost, dojrzewanie i zbiory – leżały w samym sercu mająskich wierzeń⁸².

Historię narodzin, życia i śmierci obu braci, którzy w końcu pokonali i upokorzyli panów świata podziemnego, znajdziemy w *Popol Vuh* (część II, rozdziały od V do XIV). Ich końcowy tryumf przekazuje myśl o pokonaniu władców śmierci i ustanowieniu cyklu wegetacyjnego, którego śmierć jest nieodłączną częścią⁸³:

Postacie Hunahpu i Ixbalanque są bezpośrednio związane ze słońcem i księżycem, a mityczne tło jest dość przejrzyste. Obrazuje walkę sił świetlistych z ciemnością, śmierć i odrodzenie się siły dobra, która w końcu zwycięża. [...] Hunaphu i Isbalanque muszą poświęcić się i rzucić do oczyszczającego ognia i dopiero wtedy mogą stać się słońcem i księżycem. [...] Życie i śmierć bliźniaków związane są także z cyklami w przyrodzie, z wysychaniem i odradzaniem się pędu kukurydzy; ścięcie głowy Hun – Hunaphu łączy się z płodnością, gdyż jego głowa zawieszona na jałowym drzewie spowodowała, że pokryło się owocami [...] ⁸⁴.

Mityczną opowieść o poświęceniu Praojca, z którego ciała powstał świat, a z głowy Xibalba, opowiada mężowi Izzy, oglądając w muzeum starożytny kodeks Majów. „Co myślisz o tym, że śmierć jest aktem tworzenia?” – zwraca się do swego ukochanego Izzy. Ten jednak nic nie odpowiada, cóż może bowiem na takie mityczne dictum powiedzieć przedstawiciel zachodniej biomedycyny? Nie rozumie niczego z mądrości mitologicznych opowieści. Po kolejnym ataku, spowodowanym przez rosnącego guza mózgu, Izzy trafia do szpitala. Przerażony i zrozpaczony jej stanem Tomas, nie potrafiąc zaakceptować nieuchronnej śmierci żony, mówi o lekarstwie, które wynalazł. Żeby działało jak należy, potrzebuje tylko trochę czasu. Ponownie rzuca się w wir pracy, chcąc wyprzedzić postępy choroby. Przy kolejnej wizycie w szpitalu przeprosza Izzy za niewystarczającą obecność w jej życiu. „Zrobiliśmy postępy” – usprawiedliwia się. „Mój konkwistador wiecznie coś zdobywa” – żartuje Isabel. Jej ostatnim podarkiem dla Tomasza, przed rozstaniem, jest niedokończona książka.

Ostatni rozdział dopisać ma on sam. Izzy opowiada mu starą historię Majów, o grzebaniu ciała umarłych pod drzewem, zasadzonym na grobie. Umarły zamienia się w drzewo i owoce, które ptaki zabierają ze sobą. W ten sposób śmierć

⁸² Tamże, s. 55.

⁸³ Zob.: *Popol Vuh. Księga Rady Narodu Quiché*, tłum. H. Czarnocka, C.M. Casas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 72–100.

⁸⁴ E. Siarkiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Popol Vuh...*, s. 28–29.

staje się drogą do odrodzenia. Izzy, która pogodziła się z bliską śmiercią, chce być pochowana tak samo.

Wierny rycerz, wbrew swym przekonaniom o potrzebie poszukiwań cudownego leku, tym razem decyduje się pozostać ze swą Królową do końca. Isabel umiera, ale jest przygotowana na tę ostatnią podróż, spokojna i pogodzona z tym, co ma nieuchronnie nadejść. Najpiękniejsza Królowa, ukochana żona, umiera we śnie. Rozpacz Tomasa jest niewypowiedzianie głęboka, nie chce pogodzić się z odejściem Izzy. Próbuje ją wciąż reanimować, mimo coraz dłuższego braku oznak życia. Jest w końcu lekarzem, wiernym biomedycynie, traktującej śmierć jako jednostkę chorobową. Nie udaje mu się przywrócić życia do umarłego ciała. Isabel odeszła. Nauka nie jest w stanie zastąpić wiary, choć miała ambicję być nowym jej rodzajem.

Kapitan Tomaso, porwany przez Majów, ma zostać zabity, złożony w ofierze przez ich kapłana. W trakcie walki, ranny w bok konkwistador, jest o krok od śmierci, którą chce mu zadać, w ceremonialny sposób ścinając głowę ofierze, najwyższy kapłan. Jednak w ostatnim momencie waha się i przemawia w dialekcie Majów: „Wybacz Praojcze, nie rozpoznałem Cię”. Słowa są skierowane do Kapitana, walczącego nie tylko o życie własne, lecz o losy Królowej i Hiszpanii. Okazuje się, że kapłan widzi w nim wcielenie boga kukurydzy, Praojca, którego ofiara zapewnia trwanie cyklu życia i śmierci.

Ceremonie składania jeńców w ofierze były powszechnie znane na obszarze Mezoameryki. Jak wszyscy jej mieszkańcy,

tak i Majowie składali krwawe ofiary swym bogom. Zwyczaj ten wynikał z przekonania, że krew ludzka niejako wzmacnia bogów, by byli w stanie działać również na rzecz ludzi. Podobnie jak w starożytnej Grecji, bogowie byli ograniczonymi istotami, choć ich moc wielokrotnie przewyższała możliwości człowieka. Z tej ograniczoności wynikała konieczność współpracy bogów z ludźmi dla obopólnej korzyści. Ludzie otrzymywali od bóstw wszelkie dary konieczne dla życia na ziemi i trwania w świecie zmarłych. Bogowie z kolei udzielali tych darów ludziom pod warunkiem składania im ofiar, a wśród nich najcenniejszej – z ludzkiego życia⁸⁵.

Na specjalnych kamieniach ofiarnych kapłan wyrывał ludzkiej ofierze serce, otwórzony klatkę piersiową obsydianowym nożem. Wśród innych sposobów uśmiercania było m.in. nabicie na ciernisty pal świętego drzewa Ceiby czy utopienie w świętym zbiorniku wody, *cenocie*. Ofiarami byli głównie jeńcy, młodzi i silni, schwytani podczas wypraw wojennych:

na kamieniu ofiarnym ginęli ludzie zdrowi i sprawni, często dzieci, gdyż nie wypadało karmić bogów krwią jednostek upośledzonych, słabych i cherlawych. [...]

⁸⁵ J. Gać, dz. cyt., s. 74.

Jedną z uderzających cech kultur amerykańskich były nieustanne wojny lokalne, prowadzone nie dla podboju lub zdobycia ziemi, lecz właśnie dla pojmania jeńców. W czasach klęski suszy lub podczas wielkich świąt na ofiarę poświęcano dobrowolnie członków własnej wspólnoty⁸⁶.

Ofiara prześlągalna była konieczna, by świat mógł trwać, a los człowieka i przyrody mógł odradzać się w zgodzie z odwiecznym rytmem pór roku.

Drzewa, traktowane jako doskonale twory natury i świata roślinnego, były obdarzane kultem wszędzie tam, gdzie występowały. Bywały również, a może przede wszystkim, epifanią bóstw czczonych w kulturach tradycyjnych, jak też istotami związanymi z losem człowieka, jemu udzielając swej siły, uzdrawiając, a nawet dając życie w kręgu cykliczności przyrody i absorpcji żyjących stworzeń. Dorothea Forstner powiada, że drzewo,

najdoskonalszy twór świata roślinnego, już samo w sobie jest tego rodzaju, że mogło wprawiać pierwotnych ludzi w podziw. Przeczuwali w nim wyraz wyższej mocy. W historii każdej religii, w przekazach ludowych, w archeologii i sztuce całego świata spotykamy się ze *świętymi drzewami*. Dla ludów starożytnych drzewo jest teofanią, obrazem kosmosu, symbolem życia, punktem centralnym świata, alegorią ciągle odradzającej się natury. Nigdy żadne drzewo nie było ubóstwiane ze względu na nie samo, lecz ze względu na to, co ono oznaczało i objawiało. Pod jego postacią kryje się rzeczywistość duchowa; jest napelnione „świętymi” mocami. Corocznie obumierając i powracając do życia, objawia rzeczywistość pozaludzką i odtwarza to, co dokonuje się w kosmosie jako całości. Dlatego drzewo jest symbolem wszechświata. [...] w religijnej świadomości pierwotnego człowieka, w którą tak trudno nam się wczuć, ono samo jest uniwersum, ponieważ je symbolizuje i odtwarza jego dzieje. Każde drzewo jest zatem swego rodzaju „drzewem kosmicznym”, o ile objawia to samo, co kosmos. Jednak w centrum świata odnajdujemy zawsze tylko jedno drzewo, drzewo wiecznego życia albo wiedzy⁸⁷.

Właśnie w takim centrum znajduje się konkwistador Królowej Izabeli, w dodatku to centrum jest oznaczone przez świątynię Majów i jej centralny dziedziniec, na którym znajduje się święte drzewo życia. Reminiscencję podobnego myślenia odnajdziemy w innym miejscu filmu, kiedy Izzy prosi męża o pochowanie prochów jej ciała pod drzewem, tak by mogła stać się częścią świata natury i dzięki jej mocom cyklicznego odrodzenia i regeneracji, trwać dalej, w innej formie. Lekarz, człowiek nauki, nowoczesnej medycyny, nie chce i nie potrafi tego od razu zrozumieć. Myślenie w kategoriach wszechświata, wspólnoty natury i ludzi, wiary i nadziei na odrodzenie, jest mu równie

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 151.

obce, jakim Kapitanowi Tomaso wydaje się sposób postrzegania świata przez Majów. Był on charakterystyczny nie tylko dla kultur tradycyjnych, archaicznych jak majańska, ale funkcjonował, nieco zmieniony przez religię chrześcijańską, w kulturze ludowej. Podobieństwa dotyczą postrzegania życia i śmierci, wspólnoty losu ludzkiego i natury w otaczającym społeczeństwo kosmosie, jak też postrzegania obecności symboliki, swymi korzeniami sięgającej zamierzchłych czasów. Myślenie w kategoriach Eliadowskiego człowieka religijnego, symbolicznego, nie leży w możliwościach współczesnego człowieka nauki, jakim pozostaje doktor Tomas Creo.

Pod wpływem rozmów ze śmiertelnie chorą żoną i wyrzutów sumienia, że nie poświęcał jej wystarczającej ilości czasu zanim odeszła, lekarz wydaje się ulegać przemianie. Z pewnością jego sposób myślenia o życiu i śmierci zmienia lektura książki pisanej przez Izzy, jak też związane z tym procesem przeżycia.

Książka całkowicie go pochłania, przenosi się do opisywanego w niej świata, stając się konkwestadorem, rozpaczliwie poszukującym cudownego uzdrowienia dla swej Królowej. Na prośbę umierającej żony, Tomas ma dopisać ostatni rozdział. Z początku nie traktuje tej prośby poważnie, nie widząc w niej żadnego sensu. Dopiero po śmierci Izzy, uświadamia sobie, że to jedyny, najbardziej godny i najpiękniejszy sposób na pożegnanie z żoną. Samemu stać się częścią jej opowieści, trwać w niej obok Królowej Isabel i ponownie podjąć narrację, kiedy nadejdzie czas smutnego rozstania⁸⁸.

Drzewo życia i związana z nim koncepcja odrodzenia, symbole, mity i rytuały wegetacyjne, funkcjonują w zasadzie na całym świecie, na poziomach wielu kultur, w mitach i folklorze: „istotnie, natrafiamy na drzewa święte, obrzędy i symbole roślinne w historii każdej religii, w tradycjach ludowych całego świata, w archaicznych metafizykach i mistykach, nie mówiąc już o ikonografii i sztuce ludowej”⁸⁹. Eliade podkreśla, że dla archaicznej umysłowości, przyroda i jej symbole współistnieją ze sobą, natomiast drzewo dla starożytnego przeżycia religijnego, wyobrażało moc. A jednak prawdziwej wartości dla człowieka archaicznego, religijnego, drzewo nabiera „na skutek podporządkowania się pewnemu prawzorcowi, który niekoniecznie musi należeć do świata roślinnego. Drzewo staje się święte na skutek swej mocy, tzn. dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką, która ujawnia się człowiekowi w określonym kształcie, przynosząc owoce i cyklicznie się odnawiając”⁹⁰.

⁸⁸ Obok psychodramy, pisanie listów, opowiadań czy pamiętników, jest to jeden z najlepszych sposobów psychoterapii, podejmowanej po przeżytej traumie, pozwalający choć trochę ją oswoić, zaakceptować stratę i osłabić odczuwany z jej powodu ból.

⁸⁹ M. Eliade, *Traktat...*, s. 285.

⁹⁰ Tamże, s. 289.

Takiego odnowienia, odrodzenia i uleczenia poszukuje Kapitan Tomaso w amazońskiej dżungli. Drzewo może być również epifanią roślinną, za pomocą której objawia się bóstwo, zwłaszcza bóstwo płodności i wegetacji, wielka bogini wraz z przynależną jej roślinnością: „Obecność bogini, występująca obok symbolu roślinnego, świadczy o znaczeniu, jakie posiada drzewo w archaicznej ikonografii i mitologii: jest ono niewyczerpanym źródłem kosmicznej płodności”⁹¹.

W wielu kulturach archaicznych, w Mezopotamii i Indiach, obok drzewa występowało źródło wody żywej, „rzeki bez wieku”. Właśnie takie obrazy, przetworzone przez współczesny wymiar kultury, odnajdujemy w filmie Aronofsky’ego.

Kapitan Tomaso, pokonawszy kapłana Majów, przechodzi przez ciemny korytarz starożytnej świątyni – piramidy, wiodący wprost do świętego drzewa, rosnącego pośrodku kamiennego basenu, pokrytego białymi kwiatami przypominającymi lotos lub lilie.

Podobne kwiaty rosną na drzewie żywota. Kapłan pozwala mu przejść dalej, rozpoznawszy w nim postać Praojca, jego inkarnację, śmiałka który ma być ponownie złożony w ofierze u stóp drzewa życia, poświęcony, by cykl życia i śmierci mógł się dopełnić, jak należy.

Znany z islandzkiej Eddy, eposu o bogach i ich świecie, Yggdrasil,

kosmiczny, wiecznie zielony jesion, znakomicie wyjaśnia istotę Kosmicznego Drzewa jako wyobrażenia świata [...] łączył wszystkie sfery Wszechświata. Trzy wielkie korzenie sięgały w głąb ziemi, gdzie znajdowało się królestwo olbrzymów i piekło. Wyrastające zaś ponad niebo gałęzie ocieniały cały ziemski świat i tkwiły w górnym, boskim świecie. Obok jesionu wybijało źródło Mimir („medytacja”, „zapomnienie”), nieopodal którego bogowie odbywali sądy⁹².

Odyn oddał jedno oko, by móc napić się wody z tego źródła mądrości. Drzewo spełniało swe mediacyjne funkcje także w przypadku Odyna, który wisiał na nim dziewięć dni i nocy, by zgłębić tajemnicę znaczenia run. W szamanizmie drzewo również pełniło podobną funkcję, będąc wykładnikiem podróży poza granice świata śmiertelników, potrzebnym w rytuałach inicjacyjnych szamana. Piotr Kowalski podkreśla podobną symbolikę drzewa kosmicznego i drzewa życia, odnoszącą się do regeneracji wszystkich istot:

W Drzewie Kosmicznym widziano jednocześnie drzewo życia. Zmiany, jakim podlega drzewo, ilustrują dokonującą się rzeczywiście periodyczną regenerację świata; jest ono przykładem, jak i symbolem samej istoty niewyczerpanej płodności, obrazem zmartwychwstającej roślinności, cyklicznego odnawiania sił witalnych⁹³.

⁹¹ Tamże, s. 300.

⁹² P. Kowalski, *Leksykon znaki świata...*, s. 95.

⁹³ Tamże, s. 96.

Skojarzenie wody i drzewa występuje również w tradycji judaistycznej i chrześcijańskiej, czego Aronofsky z pewnością ma świadomość, jako osoba wyrosła w tradycji judaizmu i znająca zarówno Stary, jak i Nowy Testament oraz liczne pisma apokryficzne, z których czerpie motywy do swych filmów.

Prorok Ezechiel opisuje cudowne źródło, które wytryskało spod świątyni i nad którym kwitły drzewa owocowe [...]. Apokalipsa podejmuje ten sam temat i bliżej określa kosmologiczne i soteriologiczne znaczenie kompleksu woda – drzewo.

I ukazał mi rzekę wody życia,

Lśniąca jak kryształ,

Wypływającą z tronu Boga i Baranka.

Pomiędzy rynkiem Miasta a rzeką,

Po obu brzegach,

Drzewo życia, rodzące dwanaście owoców –

Wydające swój owoc każdego miesiąca –

A liście tego drzewa służą do leczenia narodów.

Biblijny prototyp znajduje się oczywiście w Edenie: drzewo życia pośrodku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła. Z Edenu zaś wypływała rzeka, aby nawadniać ów ogród i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom. Świątynia, miejsce święte par excellence, jest podobna do niebieskiego prawzoru – do raj⁹⁴.

W Mezopotamii Gilgamesz spotyka w ogrodzie cudowne drzewo, które jest szczepem winnym, natomiast sama winnica była „roślinnym symbolem nieśmiertelności, tak jak wino pozostało w archaicznych tradycjach symbolem młodości i życia wiecznego. Miszna zapewnia, że drzewo poznania dobra i zła było winną latoroślą”⁹⁵.

Drzewa symbolizują wiecznie odradzający się wszechświat, a w jego środku zawsze można odnaleźć drzewo życia wiecznego, bądź też drzewo poznania, podkreśla Eliade w *Traktacie o historii religii*. Jak wiemy z przekazów biblijnych, w Ogrodzie Eden znajdowały się dwa drzewa, żywota wiecznego oraz wiedzy – dobrego i złego. Bóg zakazuje Adamowi spożywania owoców z tego drugiego, pod karą utraty łaski i życia.

Dlaczego Bóg nie wspomina o drzewie żywota? – zadaje pytanie Eliade – Czy miałyby ono być kopią drzewa poznania, czy też – jak sądzą niektórzy uczeni – miałyby być „ukryte”, nie dające się rozpoznać, a więc i niedostępne dla Adama, zanim nie przyswoił on sobie poznania dobra i zła, czyli mądrości?⁹⁶

Tu Eliade skłania się do drugiej odpowiedzi, dodając że drzewo życia udzielić może daru nieśmiertelności, ale z pewnością niełatwo do niego dotrzeć: „jest ono

⁹⁴ M. Eliade, *Traktat...*, s. 302.

⁹⁵ Tamże, s. 305.

⁹⁶ Tamże, s. 306–307.

ukryte, tak jak na przykład ziele nieśmiertelności, którego Gilgamesz poszukuje w głębi oceanu, a może jest strzeżone przez potwory, jak miało to miejsce ze złotymi jabłkami Hesperyd⁹⁷. Opowieści o współlistnieniu obu drzew są pozornie paradoksalne, powiada Eliade, a odnajdziemy je w różnych tradycjach archaicznych, jak choćby starożytnej Babilonii.

Drzewa wszędzie są strzeżone przez potwory, bądź inne groźne istoty i śmiały, odbywający inicjacyjną podróż, nie dotrze do nich łatwą drogą. W filmie Aro-nofsky'ego świątyni i świętego drzewa strzeże dzika, pierwotna i groźna dżungla, cała armia Indian i ich najwyższy kapłan.

Podobnie jak w micie o źródle życia, pojawiają się różne koncepcje działania drzewa/owoców z niego zerwanych: mogą one odmładzać i uleczać choroby, albo też dawać nieśmiertelność. Zależy to od kręgu kulturowego, dodaje Eliade: „Semici odczuwali silne pragnienie nieśmiertelności i życia wiecznego; Hindusi poszukiwali rośliny, która odradza i odmładza”⁹⁸. Najważniejsza w świecie chrześcijańskim opowieść o drzewie i krzyżu, dotyczy przebiegającej ofiary Jezusa na grzechy ludzkości, która dokonała się na krzyżu zrobionym z nasion, jakie syn Adama Set otrzymał od anioła strzegącego wejścia do rajskiego ogrodu Eden. Po śmierci Adama Set położył trzy nasiona na języku zmarłego ojca.

Prawdziwe drzewo krzyża wskrzesza zmarłych – czytamy we fragmencie *Traktatu*... – toteż Helena, matka cesarza Konstantyna, każe je odszukać. Drzewo to zawdzięcza swą skuteczność temu, że krzyż został wykonany z rosnącego w raju drzewa żywota. W ikonografii chrześcijańskiej krzyż często pojawia się w postaci drzewa żywota. Liczne legendy o drzewie krzyża i podróży Seta do raju krążyły w średniowieczu we wszystkich krajach chrześcijańskich. Ich źródłem są: *Apokalipsa Mojżesza*, *Ewangelia Nikodema* i *Życie Adama i Ewy*⁹⁹.

Biblijne księgi apokryficzne, jakie przytacza Eliade, powtarzają dalej historię krzyża i drzewa życia.

Po śmierci Adama wyrosły trzy drzewka, które Mojżesz przeniósł na górę Tabor, a pozostały tam, aż Dawid otrzymał od Boga polecenie ich przeniesienia do Jerozolimy. Z czasem połączyły się w jedno, z którego został wykonany krzyż Zbawiciela: „krew Jezusa ukrzyżowanego w centrum świata, tam, gdzie został stworzony i pochowany Adam, spada na czaszkę Adama i w ten sposób chrzci ojca ludzkości, odkupując go z jego grzechów”¹⁰⁰.

W tomie drugim swej *Historii wierzeń i idei religijnych* Eliade tłumaczy rzecz całą jeszcze bardziej dobitnie, zwracając uwagę na liczne treści ezoteryczne,

⁹⁷ Tamże, s. 307.

⁹⁸ Tamże, s. 313.

⁹⁹ Tamże, s. 312.

¹⁰⁰ Tamże, s. 313.

mistyczne oraz wątki symboliczne obecne w kulturach archaicznych, zaanektowane przez chrześcijaństwo jak w przypadku historii krzyża Jezusa. Nazywa te motywy asymilacją symboliki Drzewa Świata:

W tym przypadku również mamy do czynienia z archaicznym symbolem powszechnie występującym. Zrobiony z Drzew Dobra i Zła krzyż jest utożsamiany z Drzewem Kosmicznym albo je zastępuje; opisywany jest jako drzewo, które rośnie z ziemi ku niebu, nieśmiertelna roślina, która wznosi się w centrum nieba i ziemi, mocna podpora uniwersum, zasadzone na Kalwarii Drzewo Życia. Liczne teksty patrystyczne i liturgiczne porównują krzyż do drabiny, kolumny lub góry; są to charakterystyczne sposoby ekspresji środka świata. Jest to dowód, że obraz środka w sposób naturalny narzucał się chrześcijańskiej wyobraźni¹⁰¹.

Eliade podkreśla, że w przypadku drzewa kosmicznego, zapewniającego uzdrowienie i nieśmiertelność, jak w przypadku krzyża Jezusa, pojęcia zbawienia, ciągłej odnowy i odrodzenia, płodności i życia, uzupełniają się i współistnieją w symbolice drzewa życia.

Ponieważ zaś krew Zbawiciela – dodaje Eliade – odkupiła grzech pierworodny, krzyż (Drzewo Życia) staje się źródłem sakramentów (ich symbolem jest oliwa, zboże, winorośl, do których dołączone są zioła lecznicze. Te wątki mitologiczne, wypracowane przez chrześcijańskich autorów szczególnie począwszy od III stulecia, mają długą i złożoną historię: z krwi i ciała ofiarowanego boga lub umęczonej pierwszej istoty wyrastają cudowne rośliny. Już teraz należy jednak podkreślić, że owe archaiczne obrazy i scenariusze, do których nawiązywali autorzy chrześcijańscy, zyskały niezrównany rozgłos w religijnym folklorze Europy. Niezliczone legendy i pieśni ludowe mówią o kwiatkach i ziołach leczniczych, rosnących pod krzyżem i na grobie Jezusa¹⁰².

Wszystko to świadczy o niesłychanej mocy symboliki regeneracji i odrodzenia, potrzebie ekspiacji i oczyszczenia z grzechów, tęsknocie człowieka archaicznego (religijnego) za nieśmiertelnością i zarazem potrzebą bycia częścią kosmosu natury. Dalekie refleksy tych potrzeb oraz odpowiadającej im symboliki, przetrwały w kulturze, nawet tej współczesnej. Pojawiają się z całą ostrością w *Źródle* Aronofsky'ego.

Dla myśli chrześcijańskiej drzewo życia jest symbolem w pełnym znaczeniu tego słowa, wedle Biblii i pism ojców Kościoła, mającym realną treść i działanie, wiodące ku życiu:

¹⁰¹ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, tłum. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 261.

¹⁰² Tamże, s. 262. Zob. też P. Kowalski, *Leksykon znaki świata ...*, s. 96–97.

Według nauki św. Tomasza z Akwinu i św. Augustyna, drzewo życia może przeciwdziałać, tak jak lekarstwo, rozkładowi ciała ludzkiego, który w sposób naturalny postępuje wraz z wiekiem, oraz zabezpieczyć od chorób i zewnętrznych szkód. [...] Owa cudowna rękojmia zbawienia, która na skutek grzechu stała się daleka i niedostępna dla upadłej ludzkości, żyje jednak nadal w pamięci i tęsknotach ludzi; jest też obrazem, kwintesencją wszystkiego, co dobre i godne pożądania, a przede wszystkim jest symbolem *mądrości bożej*: „Dla tego, co strzeże jej, drzewem jest życia” (Prz. 3,18)¹⁰³.

W trzecim ze swych filmowych wcieleń, nieopodal obumierającego (czy raczej, tak jak Izzy, już umarłego) drzewa, doktor Tomas Creo jeszcze raz spotyka swą żonę, Królową Hiszpanii Isabel, która objawia mu się w całym majestacie piękna. „Czy wyzwolisz Hiszpanię?” – zwraca się do swego kochającego sługi. „Nie wiem jak” – odpowiada z płaczem Tomas, a po chwili zastanowienia dodaje: „Ja umrę”. „Razem będziemy żyli wiecznie” – kończy dialog ich wzajemnej miłości i akceptacji śmierci Isabel. Po tej wzruszającej scenie konkwistador, walczący z kapłanem Majów, słyszy prośbę wypowiedzianą przez Izzy: „dokończ”. Chodzi oczywiście o ukończenie jej książki, dopisanie ostatniego rozdziału, mającego być zaprzeczeniem triumfu śmierci i braku nadziei w świecie nihilizmu, bez duchowości i wiary, gdzie nauka jest Bogiem. Dalsza historia z kart książki Isabel, kończąca zarazem filmową opowieść Aronofsky’ego jest już przewidywalna, wobec swoistej symbolicznej i mitycznej logiki wcześniejszych scen. Ponad głowami kapłana i konkwistadora pojawia się, promieniując jasnością, lewitująca postać trzeciego z filmowych wcieleń Tomaso, przypominająca buddyjskiego mnicha. I to w nim kapłan rozpoznaje Praojca. Kapitan Tomaso słyszy wypowiedziane słowa: „nasza krew nakarmi ziemię i będziemy nieśmiertelni”. Zabija kapłana, odsłaniającego się na cios śmierci i wychodzi na dziedziniec świątyni.

Ze zdumieniem spogląda na kamienną sadzawkę i majestatyczne drzewo, rosnące po środku zbiornika czystej wody. „Oto jest” – wykrzykuje wzruszony konkwistador. Wypełnił swą misję i odnalazł święte drzewo życia. Widzimy podobną do poprzednich scenę, kiedy zbliża dłoń do delikatnej kory, porośniętej czymś, przypominającym krótkie, cienkie włosy na karku swej żony. Drzewo wydaje się wyczuwać jego obecność. Po chwili wahania konkwistador wbija ceremonialny sztylet Majów w pień, skąd płynie biały, gęsty sok.

Kiedy kapie na ziemię, natychmiast wyrastają z niej białe kwiaty o cudownym zapachu. Tomaso zrywa je i wchłania niezwykle zapach (kolejne signum świętości), który sprawia, że prawie zapomina o głębokiej ranie w boku. To kolejny z dalekich refleksów myśli symbolicznej, odnoszącej się do ofiary Chrystusa. Bohater postanawia uleczyć ranę w boku, dotykając jej palcami pokrytymi sokiem. Rana

¹⁰³ D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 153.

cudownie się zasklepia. Jednak Tomaso, ulegając chciwości, ponownie głęboko wbija sztylet w drzewo i bez opamiętania pije jego sok. To nie jedyny grzech, jakim zawinił. Wcześniej zabił trzech towarzyszy swej konkwisty, zbuntowanych wobec piętrzących się trudności i coraz bardziej szaleńczego zamysłu poszukiwania źródła życia. Tymczasem wydaje się, że Kapitan, pod wpływem działania cudownego drzewa doznał nie tylko uzdrowienia, ale także oświecenia, uwolnienia od grzechów i śmierci.

Pewien sukcesu, klęcząc i wpatrując się w rozjaśnione światłem niebo, pragnie włożyć na palec dar swej Królowej – pierścień, na znak, że wypełnił przysięgę. Wyraźnie wzruszony wypowiada słowa: „Moja Królowo! Będziemy razem, teraz i na zawsze”.

Jednak po chwili, zwija się z bólu i upada na ziemię tuż obok drzewa. Z jego ciała, niczym z ciała Buddy czy Narajany, wyrastają kwiaty, całkowicie pokrywając konkwistadora, który znika pod kwietnym kobiercem. Rzeczywiście, Tomaso złożył w ofierze sam siebie, jednocząc się ze świętym drzewem życia i stając się jego częścią, tak jak to przepowiedział kapłan Majów.

W kończącej film scenie wizji doktora Creo i zarazem opowieści ostatniego rozdziału książki Izzy, z odrodzonego drzewa wyrastają owoce. To ona zrywa jeden z nich i podaje na dłoni Tomowi. Po krótkiej chwili, znów jesteśmy z doktorem Tomasem Creo, zimą zasadzającego nasiono drzewa z amazońskiej dżungli, na grobie żony. Ten głęboko symboliczny w swej wymowie czyn, jest zgodny w wierzeniach o regeneracyjnej mocy ziemi, śmierci i odrodzeniu, obecnymi w kulturach archaicznych.

Pamiętajmy, że właśnie w kulturach tradycyjnych oraz w kulturze ludowej ta martwa pora roku, pora śmierci, miała przejść w wiosnę, kiedy cała natura się odradzała, budząc do życia. Nie przypadkiem, filmowy doktor Creo, wybrał tę porę roku, czas obumierania i śmierci, na ostateczne rozstanie z ukochaną żoną. Wiosną, Isabel, tak jak tego pragnęła, odrodzi się w drzewie, uczestnicząc w cudownym misterium kosmosu natury.

Nie ocierając płynących łez, mąż i wierny sługa, konkwistador, poszukiwacz źródła i drzewa życia, Świętego Graala i cudownego leku na śmierć, wypowiada słowa pożegnania: „Żegnaj, Izzy. Skończyłem. Wszystko w porządku”. Doktor Tomas Creo, uznając swe ludzkie słabości i ograniczenia, dopisał w księdze życia i śmierci ostatni rozdział. Nie jest on bynajmniej ponury i pozbawiony nadziei. Darren Aronofsky przekonuje o tym widza na swój własny sposób. Proponuje rozwiązanie poruszanych w *Źródle* problemów, ale drogę wyboru i interpretacji pozostawia otwartą dla widza. O swym filmie Aronofsky mówi tak:

Ze wszystkich moich filmów, dla ludzi będących moimi fanami, jest on niemal jak religijny kult, robią sobie tatuaże, a ja wciąż dostaję długie listy od ludzi twierdzących, że film pomógł im pogodzić się z czymś, ze stratą. Więc uważam, że działa on

na znacznie mniejszą publiczność, w końcu to film o pogodzeniu się ze swoją śmiercią...¹⁰⁴ [tłum. – M.K.].

Nie każdemu jest dane dotrzeć do Dibe Nitsaa, odnaleźć Świętego Graała, skosztować owocu świętego Drzewa Życia, uzyskać przebaczenie i odkupienie win. Ważne, żeby mieć świadomość takiej możliwości i w ogóle rozpocząć wędrówkę. Wtedy poznamy siebie. A to jest równie ważne – mówi widzom Darren Aronofsky.

¹⁰⁴ E. Ersöz Koç, dz. cyt., s. 139.

ROZDZIAŁ V

NOE: WYBRANY PRZEZ BOGA JAKO OPOWIEŚĆ O PRZEMOCY, LUDZKIEJ PYSZE I ZNISZCZENIU ŚWIATA

Mord jest czynem brutalnie zwierzęcym. Człowiek uważa się jednak za kreaturę wyższą – homo sapiens. Śmierć i akt jej zadawania mają więc dla niego charakter nie tylko zwierzęcy czy wynikający z przyziemnej walki o byt, ale także wymiar metafizyczny. Nie próżno ojcowie etnologii [...] uważali, że pierwsze obrządki ludzkości związane były ze śmiercią, a podstawą wszelkich religii jest obietnica życia pozagrobowego. Mord wojenny nie mógł umknąć tej logice. Musiał znaleźć sens wyższy, niż walka o lepszy ochłap padliny czy dostęp do rzeki albo kobiece ciało (L. Stomma, Antropologia wojny, Warszawa 2014, s. 6–7).

Nie ma nic naturalniejszego niż przemoc (J. Żulczyk, Ślepnąc od świateł, Warszawa 2018, s. 352).

Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit (Titus Maccius Platus, Asinaria; Komedia, tłum. E. Skwara, Warszawa 2003, t. II, s. 71).

1. Przemoc i świat ludzi

Obserwując współczesne, postnowoczesne społeczeństwa, wydaje się, że w doniesieniach medialnych króluje przemoc. Nie tylko związana z toczącymi się wciąż na świecie wojnami, ale przede wszystkim ta, obecna w Internecie, grach komputerowych, telewizji i innych mediach kultury masowej. Wokół nas krążą wciąż medialne relacje o morderstwach, pobiciach, rozbojach, okrucieństwie wobec słabszych. Stykamy się z szokującymi informacjami o znęcaniu się nad tymi, którzy nie potrafią czy nie mogą się obronić przed przemocą: kobietami, dziećmi, zwierzętami. Sprawcami są najczęściej mężczyźni, choć nie zawsze, zwłaszcza gdy przemoc ma miejsce w grupie rówieśniczej. Motywacje sprawców bywają podobne, kierują nimi frustracja i agresja. W telewizji i Internecie najczęściej oglądane są programy, obfitujące w pornografię przemocy, a relacje z walk przeróżnych federacji sportów kontaktowych, mają najwyższą oglądalność i szeroką publiczność. Im bardziej brutalne, tym lepiej. Ich zawodnicy, wywodzący się

często ze świata subkultury chuligańskiej, są bohaterami kultury popularnej, często mając za sobą konflikt z prawem. W mediach przedstawiani jako wzorzec „honorowego” postępowania: udzielają wywiadów, piszą wspomnienia, mają swoje stałe miejsce na najpopularniejszych kanałach internetowych.

Wobec klasycznych, mających długą historię i olimpijską tradycję walk bokserskich, nowe odmiany sportów walki, na gołe pięści (w tym grupowe, w których uczestniczą chuligani), MMA, wydają się pozbawione wszelkich reguł i zasad fair play. Im bardziej brutalne i krwawe, tym lepiej dla oglądalności. Wielkie wydarzenia sportowe, mecze piłki nożnej, przyciągają publiczność, która pragnie wyładować frustrację i agresję na kibicach przeciwnej drużyny. Istnieją tajne, chuligańskie ligi kibiców piłkarskich, o wyczynach których media informują chętniej, niż o sukcesach drużyn piłki nożnej. Przemoc o niesłychanym natężeniu panuje w dzielnicach miast, zwanych „dzielnicami nędzy”¹. Właściwie każde z polskich miast taką dzielnicę posiada. Stamtąd rekrutują się często chuligani, wyruszający na polowania, na kibiców wrogiej drużyny, niczym łowcy głów na wyprawę wojenną. To świat rodem ze starożytnych, skrajnie brutalnych walk plemiennych, o jakim większość z nas nie chce wiedzieć, ukryty przed oczyma zwykłych ludzi.

Świat, w jakim panują rytuały i normy, będące niegdyś częścią tajemnych, męskich stowarzyszeń wojowników, o którym pisał Eliade². Według rumuńskiego religioznawcy, inicjacja (także wojowników), będąca immamentnym składnikiem społeczności religijnych, zanika we współczesnych społeczeństwach, jednak można odnaleźć jej dalekie refleksy, również i teraz. Obecność obrzędów przejścia w ludzkich zachowaniach i grach społecznych, w literaturze i filmie, skłania nas do stwierdzenia, że inicjacja może być zjawiskiem nie poddającym się łatwo presji współczesności. Tajny, podziemny świat inicjacji młodych mężczyzn, zebranych w subkulturowej grupie, istnieje niejako obok zwykłego obiegu kultury, ukryty na marginesie społeczeństwa, wyłaniając się czasami na światło dnia z odmętów oceanu skrajnej przemocy. O jego istnieniu informują nas massmedia. Jest niebezpieczny, ale to niebezpieczeństwo i szorstkie, odwieczne reguły solidarności grupowej, przyciągają do niego młodych ludzi. Nawet jeśli są one subkulturowym zniekształceniem ich społecznej i kulturowej funkcji³.

¹ Choć z pewnością tym miejscom daleko do słynnych favelas, są one charakterystyczne dla kultury i ekonomii neoliberalizmu nie tylko w Ameryce Południowej; zob.: M. Davis, *Planeta slumsów*, tłum. K. Bielińska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2009.

² Zob. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997; J. Prokopiuk, *Eliade o inicjacji i stowarzyszeniach tajemnych*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2007, nr 4 (64), s. 325–229.

³ Doskonałym studium przemocy wśród młodych mężczyzn, skupionych we wrogich sobie plemionach chuliganów jeżdżących na „ustawki”, trenujących MMA, na siłowni, grających w rugby, pracujących na „bramkach” w klubach nocnych i dyskotekach,

Przemoc wydaje się najprostszym i najbardziej skutecznym rozwiązaniem wszelkich problemów, na każdym poziomie relacji międzyludzkich i struktur społecznych, od małych grup, poprzez instytucje wychowawcze i duże organizacje społeczne, a na stosunkach między organizmami państwowymi kończąc.

Dlatego też, jak twierdzi bohater powieści *Ślepnąc od świateł*:

Nie ma nic naturalniejszego, niż przemoc. Przemoc jest wszystkim, jest silnikiem świata. To całkiem zabawne, że ludzie udają, że nie rozumieją, skąd ona pochodzi. Że są nią oburzeni. Że zarzekają się, że sami jej nie używają; że nigdy nikogo by nie zranili, nie uderzyli, nie unieszkodliwili, bo przecież sami są sterylne czyści jak jeziora utlenionej wody. Są uczynni, ofiarni, pomocni, prostoduszni, wysłuchują swoich przyjaciół, pomagają swoim rodzicom, wrzucają co roku pięćdziesiąt złotych do puszki Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, oddają jeden procent podatku na remonty w hospicjach i rehabilitację dla kalek. To komiczne, jak ludzie są święcie przekonani o własnej dobroci. To właśnie jest najkomiczniejsze ze wszystkiego. Wszystko jest przemocą. Każdy jest w stanie permanentnej, wiecznej wojny ze wszystkimi innymi ludźmi. Naszymi sojusznikami są tylko ci, których mamy pod swoją opieką. Wszystko, co robimy, jest zagarnianiem i przywłaszczaniem albo rozpaczliwą obroną tego, co już zostało zagarnięte i przywłaszczone. [...] Każdy jest oprawcą. Każdego dnia. Różnica tkwi tylko w klasie, w poczuciu smaku, mniejszym lub większym. Jak w jedzeniu, jak w wysławianiu się. Każdy je, ale niektórzy umieją to robić bez mlaskania, nożem i widelcem, po wszystkim wytrzeć sobie serwetką usta. Tak samo każdy jest zabójcą. Każdy ma swój własny, przypisany mu dzień zabójcy. Jak Michael Douglas w tym filmie o facecie, który nie może już dłużej stać w korku⁴.

jest dokumentalny film *Klatka* w reżyserii Sylwestra Latkowskiego, z roku 2003. Narratorem i bohaterem filmu, tłumaczącym widzowi niezrozumiałą rzeczywistość skrajnej przemocy i panujący wśród młodzieży kult siły, jest jeden z chuliganów stadionowych. W film wplecione są fragmenty nielegalnych, wyjazdowych walk kibiców Arki Gdynia z innymi chuliganami, relacje z meczów piłkarskich, jak też walk MMA. W czasach, kiedy film powstawał, ta dyscyplina walk w klatce – stąd tytuł *Klatka* – dopiero zaczynała być popularna w Polsce, funkcjonując jeszcze obok mainstreamu sportowych mediów i głównego obiegu kultury popularnej. Jedną z początkowych i końcowych sekwencji jest wizyta na grobie jednego z chuliganów Arki Gdynia, który poniósł śmierć w wyniku brutalnej walki z kibicami przeciwnej drużyny. Chłopak miał tylko 24 lata. *Klatka*, <https://www.filmweb.pl/film/Klatka-2003-107921> [dostęp: 2.08.2022]. Podobną tematykę przemocy szerzącej się wśród kibiców drużyn piłkarskich w Anglii i środowiskach przestępczych z nich się wywodzących, porusza film *Rise of the Footsoldier*, opowiadający historię Carltona Leacha, autentycznej postaci półświatka chuliganów z gangu Inter City Firm, związanego z piłkarskim klubem West Ham United. *Zawód gangster (Rise of the Footsoldier)*, <https://www.imdb.com/title/tt0901507/> [dostęp: 3.08.2022].

⁴ J. Żulczyk, *Ślepnąc od świateł*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2018, s. 352–353.

Trudno o bardziej pesymistyczną wizję ludzkiej natury, tożsamą z Hobbesowską teorią stanu naturalnego – *wojny wszystkich ze wszystkimi* – przed powstaniem lewiatana państwa, a zarazem zgodną z Freudowskim ujęciem kultury jako źródła cierpień, wymuszającej ograniczenie instynktu tanatycznego i wrodzonej ludzkiej skłonności do nadużywania przemocy.

Dlaczego ludzie tak chętnie oglądają przemoc i są nią, od dawien dawna, zafascynowani? Co sprawia, że zarówno tłum, jak i jednostka, zachwycają się zabijaniem i egzekucjami na pokaz, a współcześnie krwawymi widowiskami o charakterze sportowym? Bogusław Sułkowski twierdzi nawet, że:

Fascynacja widowiskiem przemocy, okrucieństwa i śmierci jest w kulturze najtrwalsza. Wielka była popularność historycznych spektakli zadawania śmierci, oglądanych na żywo. Starożytni oglądali spektakle krzyżowanych skazańców i umierających gladiatorów, obywatele Rzymu – zarówno gawiedź, jak i patrycjusze – chadzali na widowiska, gdzie skazańcy byli wieszani głową na dół lub odwrotnie, owijani w szmaty smolne i paleni. Skazańców, mężczyzn, kobiety i dzieci smarowano krwią, by na arenie pobudzić dzikie zwierzęta. Gladiatorzy tysiącami trenowani do zadawania śmierci ekscytowali widzów walką, którą przeżył tylko zwycięzca. Męczeństwo i śmierć nagiego gladiatora łączyła u widzów zgrozę z przyjemnością seksualną. Tanatos nie był pozbawiony pierwiastka Erosa, cenione były też śmiertelne zapasy kobiet. Krwawe spektakle w rzymskim Koloseum uznawane są do dzisiaj za jeden z największych pomników ludzkiego sadyzmu, równocześnie są znaczącą instytucją kulturową w dziejach. [...] Spektakle przemocy zawsze znajdują widzów, one mają moc przyciągania, która wyrasta z potężnych, tajemniczych źródeł natury człowieka. Widz takich spektakli pozostaje w konflikcie z samym sobą, nie wyrzeka się przecież własnych zasad moralnych, potępia okrucieństwo, rodzi się w nim poczucie winy, które jednak nie może zapobiec chorobliwej namiętności⁵.

Autor przywołuje dalej św. Augustyna, opisującego pierwsze oglądanie, wspólnie z tłumem widzów, widowiska walk gladiatorów przez młodego, wrażliwego studenta. Ów Alipiusz, kiedy tylko ujrzał krew na arenie, jakby zachłysnął się okrucieństwem, a cała jego wrażliwość i deklarowane wcześniej obrzydzenie do tej pospolitej rozrywki, gdzieś zniknęło. Młody człowiek był już częścią publiczności i zachwycony skrajną przemocą, w stanie histerycznej ekscytacji wrzeszczał wraz z nią⁶.

⁵ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 5. Choć analiza przemocy w mediach zaproponowana przez autora może wydawać się jednostronna, a wręcz będąca tożsamą z obwinianiem mediów o przemoc („media blaming”), wydaje się przekonująca, starannie przeprowadzona i poparta wieloma cennymi odniesieniami do literatury przedmiotu.

⁶ Tamże.

Nie tylko w starożytnym Rzymie gawieź gromadziła się wokół krwawych widowisk. Publiczne egzekucje i tortury skazańców były popularnym spektaklem także w średniowieczu, fascynując pobożną publiczność, zupełnie jak gilotynowanie wrogów świeckiej Republiki w czasach Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Posiadacze lokali, których okna zapewniały najlepszy widok na gilotynę i paryski Plac Rewolucji, chętnie przyjmowali w nich gości, oczywiście za sowitą opłatą⁷. W *Epilogu, czyli wielkim zdumieniu* Monika Milewska pisze o całkowitej bezsensowności ślepej, rewolucyjnej przemocy, która zdumiewała swym okrucieństwem i powszechnością:

Terror nastąpił bezpośrednio po Wieku Świąt, epoce, która uwierzyła w człowieka, w jego rozum i naturalną skłonność do dobra. Ta niespodziewana konfrontacja oświeceniowych złudzeń z rzeczywistością „epoki żelaza”, niosącej powszechną szczęśliwość Rewolucji z rzezią, w jaką się zamieniła, czy racjonalnej i humanitarnej z początku gilotyny z narzędziem oszalałego Terroru – ten właśnie kontrast, nie zaś bezwzględne liczby ofiar, stanowił o sile i głębokości doświadczenia. **Nigdy dotąd rozczarowanie co do ludzkiej natury nie było równie bolesne**⁸ [podkreślenie moje – M.K.].

Z pewnością Wielka Rewolucja Francuska była największym takim rozczarowaniem przed światowymi wojnami, rzezią Ormian i Holocaustem. Zapewne, na przestrzeni wieków, w toku historii przemocy i wojen, ludobójstwa i masakr, takich rozczarowań było więcej. Choć niektórzy autorzy, jak Steven Pinker (zwolennik psychologii ewolucyjnej), uważają, że w miarę postępu cywilizacji ludzkość łagodnieje, a przemoc błędnie i stopniowo, ewolucyjnie zanika⁹, nie możemy zgodzić się z taką tezą. Wszak wiek XXI nie zakończył historii przemocy, okrutnych wojen (religijnych, domowych, lokalnych), konfliktów społecznych, ani problemów narastających we współczesnych społeczeństwach. Mimo wiary autora w potęgę rozumu i postępu, instytucje i organizacje państwowe wciąż nie potrafią inkluzyjnie integrować mniejszości etnicznych i religijnych czy rozwiązać palących problemów wyobcowania i skrajnych nierówności społecznych, dotyczących całych zbiorowości. Wobec nagiej, nieracjonalnej przemocy, aktów terroryzmu i tortur (starych jak sama cywilizacja), zabójstw, zbyt często jesteśmy

⁷ Niezmiernie interesującą wizję terroru rewolucyjnego jako sacrum, wymiaru rewolucyjnej sprawiedliwości łąkającego transcendencji i rytualnych obrzędów egzekucji, dokonywanych ku ucieście żadnej krwi gawieźi o cechach kanibali, zawiera praca Moniki Milewskiej, *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018.

⁸ Tamże, s. 254.

⁹ Zob.: S. Pinker, *Zmierzch przemocy: lepsza strona naszej natury*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2015.

behradni. Coraz nowocześniejsze społeczeństwa, choć skończyły z okrutnymi karami (w tym karą śmierci) za przestępstwa i stały się bardziej humanitarne, wciąż prowadzą wojny z tych samych powodów, co zawsze. Nowocześniejsza, co nie oznacza, że bardziej humanitarna, jest też współczesna broń. Jednak zasady używania przemocy, siły i zabijania, pozostały takie same. Tortury wciąż są stosowane wobec bezbronnych jeńców i ludności cywilnej, jako element odwetu i zastraszania. I to nie tylko przez ISIS czy Talibów, ale nawet przez skrajnie nowoczesne i dysponujące kosmicznymi technologiami armie, jak na przykład armia amerykańska, w Iraku (Abu Ghraib) czy w więzieniu Guantanamo. Najnowszym przykładem niezmienności agresywnych zachowań są okrucieństwa i zbrodnie wojenne, jakich dopuszcza się strona rosyjska w trakcie konfliktu zbrojnego na Ukrainie.

Nawet współczesny sport, wydawałoby się, pełne szlachetnych zasad widowisko, swymi korzeniami tkwi w tradycji walk gladiatorów:

w naszych czasach zdarza się, że bokser zabije na ringu przeciwnika na oczach publiczności. Sędziowie oceniają to jako tragiczny wypadek, ale przecież rozentuzjasmowana publiczność już od początku krzyczała „zabij go”. Skrywana nadzieja na tragiczne zakończenie przyciąga wielu obserwatorów wyścigów i rajdów samochodowych. Kibice piłkarscy, tworzący zbiorowości osobników o mentalności plemienną nie oglądają gry na boisku, lecz toczą walki z użyciem kijów, siekier i łańcuchów w miejscu nieznanym policji (tzw. ustawki)¹⁰.

Ustawki nie są dostępne jako relacje telewizyjne na rynku medialnym, ale można je znaleźć w Internecie (podobnie jak inne sceny skrajnej przemocy, na przykład: egzekucje więźniów Państwa Islamskiego, zamachy terrorystyczne, zabójstwa karteli narkotykowych). Jak dowiódł Sylwester Latkowski, w przeszłości ustawki były nagrywane na kasety VHS, funkcjonując w podziemnym obiegu mediów.

2. Wojna wszystkich ze wszystkimi

Nie jest naszym zamiarem, także z powodu ograniczonej objętości tej pracy, analizowanie wszystkich zmian kulturowych, społecznych i technologicznych, jakie zachodziły na przestrzeni wieków, w trakcie prowadzenia wojen przez ludzkość. Jedna cecha wojny pozostała taka sama: ludzka fascynacja przemocą i okrucieństwem¹¹. Właśnie taką cechę, przynależną w ogóle ludzkiej naturze, podkre-

¹⁰ B. Sułkowski, dz. cyt., s. 9.

¹¹ Na temat literackich i filmowych wizerunków wojny w kulturze współczesnej pisałem w przywoływanej książce: *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*,

śła po wielokroć Darren Aronofsky w kilku swych filmach. Bardzo wyraźnie czyni to w omawianym *Noe: wybrany przez Boga*. Wieczna wojna pomiędzy potomkami Kaina nie ma końca. Toczą walkę między sobą, ale chcą również zniszczyć swych antagonistów, potomków Seta. Od prapoczątków człowieka – pierwsze morderstwa – poprzez kolejne walki, aż do współczesności. Według reżysera konflikty zbrojne i przemoc są nieodłączną częścią ludzkiej historii. Widzimy to w scenie omawianego filmu, gdzie w walczących ze sobą na śmierć i życie przeciwnikach, po mundurach i rodzajach broni, od prymitywnej, do nowoczesnej, możemy rozpoznać żołnierzy wielu armii na przestrzeni wieków. Łączy ich jedno – to dzicy barbarzyńcy, zabijający dla zaspokojenia żądz i chęci posiadania coraz więcej i więcej bogactw. Nie respektują żadnych praw i nie mają dla nikogo litości.

Niesłychana barbaryzacja konfliktu dwóch totalitarnych ideologii na froncie wschodnim II wojny światowej, cofała go do epoki najazdów Normanów, Wikingów i Madziarów. Ta współczesna wojna, głównie z powodu okrucieństwa i szalu zabijania, przypominała krucjaty i wojny z poganami, kiedy to

nie obowiązywały żadne reguły, a rycerze prowadząc je mogli w istocie zyskać odpuścić wszystkich grzechów. W wieku XII Krzyżacy pod auspicjami Kościoła prowadzili przeciw Słowianom i Wendom w Europie Wschodniej krucjatę, która w rzeczywistości równała się ich eksterminacji¹². Wojny religijne, toczące się w Europie przez stulecia, od 1209 roku (krucjata przeciwko Katarom), wojny husyckie 1419–34, aż po reformację (wiek XVI i XVII), jak też krucjaty, związane z mitycznym marzeniem o powrocie do raju utraconego, miały właśnie dzięki okrucieństwu, wiele wspólnego z najkrwawszym dwudziestowiecznym konfliktem zbrojnym¹³.

Nie było tu miejsca na żadne reguły wojny, czy propagowanie idei Pokoju Bożego, nie obowiązywały zakazy mordowania jeńców, używania podstępów i oręża, uznanych za niegodne wojownika.

Dzięki walijskiemu długiemu łukowi, Anglicy w czasie wojny stuletniej wygrali pod Crécy (1346) i Azincourt (1415). Straty Anglików były niewielkie, za to w obu bitwach poległa wielka część francuskiej ciężkiej jazdy (ponad 1500 w pierwszej bitwie i przypuszczalnie 5000 w drugiej). Słynnej rzezi 1000 jeńców

odwołując się do polemologii, głównych przyczyn i historii wojen, jak też w kilku artykułach, m.in.: M. Kępiński, *Wojna współczesna. Kultura, media, pamięć*, [w:] *Oblicza kultury współczesnej – nowe kierunki*, red. K. Maciąg, B.A. Nowak, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2018, s. 74–95. O polemologii i przyczynach wojen zob.: ks. A. Zwoliński, *Wojna. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

¹² M. Howard, *Wojna w dziejach Europy*, tłum. T. Rybowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2007, s. 11.

¹³ Zob. P. Crépon, *Religie a wojna*, tłum. E. Burska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1994, s. 86–105.

francuskich, szlachetnie urodzonych wielmożów i rycerzy pod Azincourt dokonali, na rozkaz króla Henryka V właśnie walijscy łucznicy¹⁴.

W XV wieku pojawiły się dwa rodzaje broni, które, podobnie jak wcześniej kusza i łuk, były obłożone swoistą anatemą – pistolet i działo. Zdominowały one pole walki na następne pięćset lat, choć: „Ludzie wyrzekali na nie tak zawzięcie, jak obecnie wyrzekają na napalm. Nie dlatego, że były nieludzkie w działaniu, lecz niejako zdegradowały wojnę, oddając szlachetnie urodzonego rycerza na łaskę i niełaskę ludzi pospolitych i nisko urodzonych”¹⁵. Wojna stała się udziałem wszystkich, nie tylko szlachetnie urodzonych. Na wskroś egalitarna była I wojna światowa, nowe zjawisko na skalę masową, odwołująca się do nacjonalizmów i wzbudzająca, przynajmniej na początku konfliktu, wielki entuzjazm zarówno w Niemczech, jak i Anglii. Na wojnę patrzono jako na sprawdzian, próbę ducha, żywotności i kultury narodowej, a obie strony były przekonane o swej moralnej wyższości: „Innymi słowy, czy uznano ją za fundament kultury, czy za odskocznnię na wyższą płaszczyznę kreatywności i ducha, wojna była istotną częścią narodowej dumy i wizerunku własnego narodu”¹⁶.

Marzenie o podboju żyznych ziem na wschodzie, dających narodowi niemieckiemu lebensraum, przy jednoczesnym zniewoleniu i eksterminacji zasiedlających je Słowian, było obecne w *Mein Kampf* Hitlera (żołnierza armii Kaisera), ale już od czasów średniowiecza stanowiło ważny element polityki państw niemieckich. Propaganda Trzeciej Rzeszy odwoływała się do wybranych fragmentów historii, mających gloryfikować wojnę, podboje i marsz na wschód. Jeden z pochodów, święto natury politycznej, mające inscenizować „naukowo” opracowaną lekcję historii dla mas,

urządził sam Goebbels w Monachium w 1937 roku, w czasie święta polityczno-kulturalnego – Dnia Sztuki Niemieckiej. [...] W pochodzie wzięło udział z górą sześć tysięcy ludzi, przedstawiających kolejne epoki, z tego ponad trzy tysiące w historycznych kostiumach, a także setki koni, psy, sokoły, wozy. Celem pochodu była przede wszystkim idealizacja wojny i pokazanie jej jako drogi, na której Niemcy zawsze dążyły do siły i wielkości¹⁷.

Siła i wielkość miały być, według Goebbelsa, przeznaczeniem Niemiec, a ziemie na Wschodzie po prostu im się należały. Stojące niżej kulturowo,

¹⁴ Zob. M. Howard, dz. cyt., s. 18–19; T. Manteuffel, *Historia powszechna. Średniowiecze*, PWN, Warszawa 1995, s. 298–300.

¹⁵ M. Howard, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 108.

¹⁷ K. Żygulski, *Święto i kultura*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1981, s. 166.

cywilizacyjnie i rasowo masy Słowian, należało usunąć, jako przeszkodę na drodze niemieckiego przeznaczenia. Trudno o bardziej biologiczne i rasistowskie uzasadnienie chęci podboju świata w państwowej wizji polityki historycznej.

Pochód, oglądany przez rozentuzjasmowaną publiczność przedstawiał propagandowy „podręcznik” historyczny, kolejno: czasy starożytnych Germanów, okręty Wikingów, Nibelungów, czasy romańskie (Karol Wielki), wyprawy krzyżowe, walki cesarza Barbarossy, czasy gotyku – zakon krzyżacki i jego wojny na wschodzie Europy, podboje Fryderyka Wielkiego i dalej, aż po Trzecią Rzeszę, jej wojska (SS i Wehrmacht) i symbole solarne (swastyka i nazistowskie orły)¹⁸. W ten sposób władza hitlerowskich Niemiec sięgała po kulturowe uzasadnienie swych żądań i przekonania o cywilizacyjnej wyższości nad resztą świata.

Barbaryzacja miała miejsce na równi z wykorzystywaniem wszelkich wynalazków najnowocześniejszej techniki wojennej służących zabijaniu, jak czołgi, artyleria rakietowa, samoloty odrzutowe, czy broń automatyczna. W zastosowaniu nowinek technicznych na masową skalę przodowały hitlerowskie Niemcy:

Fascynacja nazistów techniką miała nie mniejszy od wojska wpływ na wszystkie aspekty organizacji społeczeństwa i instytucje Trzeciej Rzeszy. Sposób, w jaki rozegrano Wielką Wojnę, masowe formacje i bezpośrednie ataki frontalne, Hitler uznał za zwyrodniały. Taka forma walki nie wróci, obiecywał. Następna wojna będzie zupełnie inna, i oczywiście była. Była to wojna ruchoma, wojna dywizji zmechanizowanych, *Blitzkrieg*, z góry starannie opracowany. Czołgi i samoloty odgrywały kluczową rolę w tej wojnie, którą Hitler, powodowany głęboko zakorzenioną podejrzliwością do rzetelności wysokiego dowództwa, w dużej mierze prowadził samodzielnie¹⁹.

Wojna nie może obyć się bez techniki, pozwalającej na udoskonalanie broni. Tę mroczną stronę cywilizacji technicznej Aronofsky podkreśla w omawianym filmie bardzo mocno. Główny antagonistą Noego, tyran Tubal-Kain, jest znawcą broni, kowalem i metalurgiem. Swymi ludźmi zarządza zgodnie z bezlitosnymi zasadami ekonomiki wojennej: „karmić tylko tych, którzy mogą walczyć” – wydaje polecenie podwładnym wojownikom.

Wielką rolę, jaką technokraci odegrali w prowadzeniu nowoczesnej wojny, widać w postaci ministra amunicji i uzbrojenia III Rzeszy, inżyniera Alberta Speera. Bez jego talentu organizacyjnego i umiejętności zarządzania biurokratycznymi organizacjami wojennymi, Hitler nie mógłby prowadzić swojej wojny tak długo, z takim rozmachem i natężeniem.

Mimo wielkiej ilości nowoczesnej broni i ruchomości walczących wojsk, walka na froncie wschodnim II wojny światowej była niesłychanie brutalna. Żadne

¹⁸ Zob.: tamże, s. 166–168.

¹⁹ M. Eksteins, dz. cyt., s. 358.

„cywilizowane” reguły prowadzenia wojen, ani ich kodyfikacja, nie obowiązywały na tym teatrze wojennym. Możemy to stwierdzić, odwołując się choćby do przykładów Powstania Warszawskiego, oblężenia Leningradu i stalingradzkiej bitwy. Wszystkie te miasta, wraz z zamieszkującą je ludnością cywilną, Niemcy planowali całkowicie zniszczyć. Udało im się to ostatecznie spełnić w Warszawie, choć oba pozostałe uległy ogromnemu zniszczeniu, a straty wśród ludności cywilnej były przerażające. Zamiary hitlerowców przypominały najokrutniejszy rodzaj średniowiecznej walki, gdy rzeź jeńców była dopuszczalna:

Wreszcie istniał jeden jeszcze okrutniejszy sposób walki, najczęściej stosowany w czasie działań oblężniczych, kiedy to oblegana twierdza odmawiała poddania się, gdy ją do tego wzywano: *guerre mortelle*, w której czasie nie tylko majątek, ale i życie pokonanych znajdowało się na łasce zwycięzcy²⁰.

Jeńcom, którzy w czasie II wojny światowej na froncie wschodnim zdali się na *łaskę zwycięzcy*, nie gwarantowano żadnych praw, a obie strony konfliktu nie przestrzegały Konwencji Genewskiej.

Często zdarzało się to również na froncie zachodnim, po inwazji aliantów w Normandii, jak 17 grudnia 1944 roku pod Malmedy, gdzie żołnierze Waffen SS Leibstandarte wymordowali 82 Amerykanów.

Niemieccy żołnierze po klęsce pod Stalingradem i bitwie Kurskiej zaczęli zdawać sobie sprawę, że mogą przegrać wojnę, jednak zawzięcie walczyli aż do gorzkiego końca. Wiązało się to ze świadomością ogromu zbrodni i okrucieństw, jakich dopuścili się wobec ludności cywilnej, zwłaszcza na terenach Białorusi i Ukrainy oraz sprawczym udziale Wehrmachtu w Holocauście:

Porażka była nie do pomyślenia także dla ludzi wracających ze Wschodu, którzy swych rodaków straszili groźnymi niedopowiedzeniami: 'Gdybyście widzieli to, co myśmy widzieli – zrozumielibyście, że nie wolno nam przegrać tej wojny.' Pewien oficer brytyjski wykazał, że świadomość popełnianych okrucieństw była wśród Niemców powszechna: wywnioskował on to z rodzaju fotografii, jakie znajdował w portfelach setek niemieckich żołnierzy. Zwykle podzielone one były na trzy grupy: migawki z Tutti i Inge, pocztówki pornograficzne i zdjęcia z egzekucji oraz scen chłosty²¹.

Okrucieństwo i skrajna przemoc są domeną wojny, zbyt wielkie, by je odpowiednio wyrazić słowami; lepiej zachować milczenie i próbować odesłać przeżyty koszmar w niebyt zapomnienia. Tym bardziej, jeśli wspomnienia zbyt wyraźnie

²⁰ Tamże, s. 12.

²¹ R. Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, t. 1, tłum. W. Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 76.

wiążą się z poczuciem winy i wstydem²². Niezmiernie kuszące wyjaśnienie istoty wojen i przemocy sformułował amerykański antropolog Michael P. Ghiglieri, były sierżant armii amerykańskiej i weteran wojny w Wietnamie, uczeń badaczki szympanów Jane Goodall. Według niego, ta ostateczna i najbardziej skrajna forma męskiej agresji,

to konflikt między grupami społecznymi, rozwiązywany w ten sposób, że członkowie jednej grupy zabijają członków grupy przeciwnej. Skala wojny jest względna, zależnie od liczby walczących. Dwudziestu pięciu wojowników z małej wioski może prowadzić wojnę relatywnie większą, niż armia Stanów Zjednoczonych podczas drugiej wojny światowej. Wojna napastnicza ma na ogół na celu ekspansję terytorialną, zabór mienia, porwanie kobiet, przejęcie ważnych, a nie dość dostępnych zasobów i/lub ludobójstwo²³.

Autor odrzuca propozycję Barbary Ehrenreich, opartą o prace René Girarda, tłumaczącą wojny i agresję mężczyźni reprodukcją najmniejszych elementów rewolucji kulturowej (memetyka), w opozycji do teorii ewolucji i genów, którą jako antropolog posługuje się w swych wyjaśnieniach²⁴. Według niego, przyczyny przemocy są tylko i wyłącznie genetyczne. Kultura i normy ograniczające człowieka, niczym cienka warstwa lukru, w sprzyjających okolicznościach, rozpływają się pod wpływem negatywnych, silnych emocji, znikając w morderczym szale. Wtedy człowiek staje się bestią, najbardziej prymitywną i prawdziwą istotą z głębin ewolucji. Wojna i masakry istniały od wieków, również w czasach, jakie opisuje Stary Testament:

raz po raz celebryje on krwawe rzezie. Historia wielkich mocarstw jest ich pełna. Istotnie, w Biblii całe cywilizacje idą pod miecz. W Księdze Liczb, na przykład, Mojżesz ściera na proch siły Oga: „Pobili go oraz jego synów i cały lud, tak że nikt nie ocalał i wzięli jego ziemię w posiadanie. Mojżesz zajął wszystkie sześć warownych

²² To właśnie przytrafiło się niemieckiemu nobliście, a zarazem młodocianemu żołnierzowi dywizji Waffen-SS „Fruntsberg”. Zob.: G. Grass, *Przy obieraniu cebuli*, tłum. S. Blaut, POLNORD – Wydawnictwo Oskar, Gdańsk 2007. Temat poczucia winy, zapomnienia i rekonstrukcji wcześniejszej tożsamości na kartach literatury wspomnieniowej Grassa poruszałem w pracy: *Pomiędzy pamięcią autobiograficzną a zbiorową. Polska Ludowa i stan wojenny w narracjach łódzkich nauczycieli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 88–90.

²³ M.P. Ghiglieri, *Ciemna strona człowieka. W poszukiwaniu źródeł męskiej agresji*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Wydawnictwo CiS, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2001, s. 254.

²⁴ Zob.: B. Ehrenreich, *Rytuały krwi*, tłum. P. Kołyszko, Jacek Santorski & Co Wydawnictwo, Warszawa 2001; R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2019.

miast Oga i zabił wszystkich mężczyzn, kobiety i dzieci". Następca Mojżesza Jozue poprowadził Izraelitów na podbój ponad trzydziestu królestw – znów wybijając w pień wszystkich wrogów. Potomkowie Jozuego czynili to samo przez stulecia bitew, ścierających na proch miasta i ludzi, i w ilości ofiar mogą rywalizować z wojnami dwudziestego wieku. Dla starożytnych Hebrajczyków ludobójcza wojna była najważniejszym narzędziem w ręku Boga. I wydaje się, iż odtąd – a także wcześniej – podobnie myśleli wszyscy ludzie przez wszystkie epoki²⁵.

Ten pogląd pozostaje sprzeczny z filmową wizją Aronofsky'ego, dotyczącą przemocy i wojen toczonych przez potomków Kaina, jako głównych winowajców ludzkiego upadku w grzech, odpowiedzialnych za zadawanie śmierci innym. Dziedzictwo potomków Seta, prawo pierworództwa, rozumiane jako opieka, sprawowana przez człowieka nad ziemią i całą naturą, przestrzeganie boskiego planu równowagi w przyrodzie, ma przewyciężyć ciemną stronę ludzkiej natury. Powiedzmy wyraźnie: męskiej natury. To mężczyźni, wedle reżysera, są głównymi sprawcami przemocy. I w tym spojrzeniu na sprawców przemocy, Aronofsky zgadza się z cytowanym antropologiem.

Odchodzący od rodziny, pozostający w konflikcie z Noem, odrzucający prawo pierworództwa, które ma być przekazane jego braciom, Cham wypowiada do żony Sema, znamienne słowa: „Cieszę się, że zaczynamy tu z Tobą. Może nauczymy się, jak być dobrymi”. Przyznajmy, że trudno o bardziej wyraźny manifest feminizmu, widoczny również w kilku innych, ważnych scenach *Noe: wybrany przez Boga*.

To kobiety są dawczyniami i kreatorkami życia. One są dobre, opiekuńcze, czule i delikatne, są prawdziwie twórcze. Nic, co potrafią i pragną stworzyć, rzemiosło i czynności, jakimi się parają, nie stanowią dla nikogo zagrożenia. Przeciwnie, zapewniają przetrwanie. To żona Noego usiłuje przekonać go, by nie zabijał niewinnych dzieci – swych nowonarodzonych wnuczek – nie taki jest boski plan, to niemożliwe, by Bóg, jako Stwórca, mógł być tak okrutny. Jako kobieta dająca życie, Naameh jest o tym przekonana. Jest On przecież miłosierny, dając ludzkości drugą szansę. Okazuje się, że to kobieta, ośmielająca się sprzeciwić swemu mężowi (pamiętajmy o stricte patriarchalnej naturze społecznej w czasach Starego Testamentu, widocznej a filmie), a nawet grozić mu konsekwencjami planowanego strasznego czynu, lepiej widzi naturę Boga, Stwórcy życia i to ona rozpoznaje boskie zamiary. Noe tak naprawdę nie jest pewien losu i przeznaczenia człowieka.

Tę perspektywę, obecną w filmie, skierowaną na naprawę relacji międzyludzkich, pokój, brak przemocy, opiekę nad przyrodą i dziećmi, Lila Moore i Mariana Ruah-Midbar Shapiro, określają jako ekofeministyczną. Według obu autorek:

²⁵ M.P. Ghiglieri, dz. cyt., s. 254–255.

Ekofeministyczna wrażliwość jest oznaczona w filmie poprzez kobiety w rodzinie Noego. Zarówno Na'ameh, jak i Ila wyrażają kobieco-macierzyńską perspektywę, która opowiada się za życiem i jest pro-humanistyczna. Ta perspektywa jest typowa dla ekofeminizmu, który utożsamia kobiecość i matkę z naturą i postrzega kulturę patriarchalną jako konstrukt społeczny i porządek dominacji, który uciska obie jednakowo. [...] Chociaż film nie wyraża tego poglądu poprzez wyszukaną ekspresję słowną, przedstawia go poprzez działania Na'ameh i Ila, a także Hama. Ten sposób przedstawiania wydaje się podkreślać kobiece i duchowe podejście, które priorytetowo traktuje działania i fizyczno-materialne ucieleśnienie, ponad ideologią i teoretycznymi abstrakcjami. [...] Ta tendencja i punkt widzenia, które Noe przyjmuje stopniowo, rozwija się w całej fabule, jako jedyny sposób zachowania właściwych wartości – duchowych, ekologicznych, społecznych, rodzinnych i międzyludzkich – przy jednoczesnym zapewnieniu ciągłości ludzkiej egzystencji. Eko-feminizm deklaruje, że przetrwanie ludzkości zależy od właściwych wartości, a także od ludzi, którzy wyrażają miłość i współczucie dla siebie nawzajem²⁶ [tłum. – M.K.].

Powtórmy raz jeszcze – przemoc, zwłaszcza ta fizyczna, jest domeną mężczyzn. Należy pamiętać, że podobna interpretacja tekstów biblijnych w wykonaniu Aronofsky'ego jest jego autorską wizją, swobodnie traktującą źródła, z jakich reżyser czerpie²⁷.

Istniejące malowidła i rysunki naskalne, od Hiszpanii aż do Australii, przedstawiające walczących mężczyzn, są dla Ghiglieri potwierdzeniem jego teorii, że wojna współzawodniczy z seksem o godność procesu najważniejszego dla ludzkiej ewolucji: ustala granice geopolityczne, szerzy ideologie, decyduje o rozprzestrzenianiu technologii, religii, kultury, chorób, a nawet populacji genetycznych (tu autor podaje przykłady eksterminacji całych populacji tubylców przez europejskich kolonizatorów). Wojny nie są ubocznym produktem cywilizacji, ale wybuchają wszędzie, gdzie tylko pojawiają się ludzie. Są ważnym i niejako naturalnym stanem rzeczy, starym jak sam świat. Wojny istnieją, obserwowane przez badaczy i podróżników, nawet w odizolowanych społecznościach pierwotnych, jak Maorysi na Nowej Zelandii i Chimbu żyjący w centralnym masywie Nowej Gwinei. Nawet nieszkodliwi Buszmeni Kung zabijają obcych, chcących zagarnąć dla siebie ujęcia wody i pastwiska. Plagi wojny nie sposób zrozumieć, dopóki nie uznamy,

²⁶ L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „Journal of Religion & Film” 2018, vol. 22, issue 1, s. 16–17.

²⁷ Na ten wątek zwracają uwagę autorzy artykułu, szczegółowo porównującego narrację filmową i biblijną w *Noe: wybrany przez Boga*. Badacze stwierdzają, że postaci kobiece są zmarginalizowane w Księdze Rodzaju i innych tekstach Starego Testamentu, a najważniejsze role odgrywają w nich postaci męskie. Zob.: M. Yilmaz, Y. Demir, *Darren Aronofsky's Noah's Ark as a Re-presentation of a Universal Narration*, [w:] *14th International Symposium Communication in the Millennium*, Istanbul 2016, s. 262.

że agresor wszczyna ją, by odnieść z niej korzyści²⁸. Polega ona na zabieraniu przemocą innym, tego czego pragnie i potrzebuje najeźdźca. W tym poglądzie na naturę przemocy i wojnę widzimy kolejną zbieżność przekonań zarówno antropologa, jak i reżysera.

3. Agresja i władza

Według słownika psychologicznego, agresja to:

wszelkie działanie (fizyczne lub słowne), którego celem jest wyrządzenie krzywdy fizycznej lub psychicznej – rzeczywistej bądź symbolicznej – jakieś osobie lub czemuś, co ją zastępuje. Agresja jest zazwyczaj reakcją na frustrację, jest też przejawem wrogości. Rozróżniamy agresję fizyczną i agresję słowną oraz agresję bezpośrednią – skierowaną na osobę wywołującą poczucie wrogości i agresję przemieszczoną – skierowaną na obiekt zastępczy oraz samoagresję – skierowaną na samego siebie²⁹.

Przemoc jest nieodłączną towarzyszką agresji. Według Hanny Hamer „agresja jest dla mężczyzn głównie środkiem do podporządkowywania sobie ludzi”³⁰. Wedle autorki popularnego podręcznika psychologii społecznej, pytanie o pochodzenie agresji (wyuczona czy wrodzona), wciąż nastrocza trudności z jednoznaczną odpowiedzią.

W podręczniku cytuje się stanowiska Thomasa Hobbesa i Zygmunta Freuda, będących zdania, że człowiek jest barbarzyńcą z natury i tylko społeczno-prawne zakazy utrzymują w ryzach jego wrodzony instynkt niszczenia i przemocy wobec wszystkiego i wszystkich. Możemy również odnaleźć stwierdzenia Konrada Lorenza o wrodzonym popędzie agresji, uruchamianej sytuacyjnie, w pewnych okolicznościach. Jako stanowisko przeciwstawne, autorka cytuje poglądy Jana Jakuba Rousseau o wyuczonej agresji i zepsuciu człowieka przez kulturę i cywilizację, czyniącą z niego potwora.

Według Leonarda Berkowitza i Alberta Bandury, do przejawów agresji i przemocy dochodzi wtedy, gdy mamy do czynienia z interakcją: wrodzonego popędu, wyuczonych sposobów kontroli zachowania i cech sytuacji społecznej³¹. Agresja jest często stosowana instrumentalnie, w celu osiągnięcia korzyści oraz wobec niepokornych członków grupy, by wymusić ich posłuszeństwo i zastraszyć innych widokiem brutalnej kary (agresja w celu osiągnięcia korzyści materialnych

²⁸ Zob.: M. P. Ghiglieri, dz. cyt., s. 256–259.

²⁹ *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 11–12.

³⁰ H. Hamer, *Psychologia społeczna. Teoria i praktyka*, Difin, Warszawa 2005, s. 184.

³¹ Zob.: tamże, s. 184–188.

i społecznych). Agresji i przemocy uczymy się w grupie, jako członkowie społeczeństwa, za pomocą naśladownictwa (teoria społecznego uczenia się). Jest ona powszechnym sposobem na osiągnięcie wyższego statusu społecznego w hierarchii grupowej.

Nie bez znaczenia jest gloryfikacja przemocy w mediach: sport, bohaterowie wojenni, ale przede wszystkim filmy, seriale i programy telewizyjne, gdzie często bohaterami bywają nawet psychopatyczni mordercy, jak choćby *American Psycho* czy *Dexter*. Przemoc obserwowana w telewizji i Internecie wywołuje przemoc w realnym świecie. Obecna w mediach, przy częstym odbiorze przesycanych nią treści, powoduje nieodwracalne zmiany psychiki (zniekształcenie obrazu świata, zaburzenia emocjonalne, uczenie się agresji jako jedyne go sposobu rozwiązywania problemów), zwłaszcza wśród najmłodszej części społeczeństwa. U dorosłych skutki są równie groźne – zobojętnienie na przemoc, brutalizacja życia społecznego i akceptacja agresji³².

Michael P. Ghiglieri powołuje się na badania amerykańskiego centrum do spraw kontroli chorób (CDC) prowadzone przez siedem lat w Stanach Zjednoczonych, mające wskazać na możliwe przyczyny przemocy i morderstw, popełnianych przez Amerykanów oglądających telewizję:

wyczerpujące siedmioletnie badania [...] wykluczyły wszystkie inne przyczyny socjologiczne, poza przemocą oglądaną w telewizji. [...] Przeciętne dziecko kończąc szkołę podstawową ma na swoim koncie 8000 obejrzanych morderstw. Przeciętny amerykański osiemnastolatek był świadkiem 18 000 telewizyjnych morderstw i spędził przed telewizorem od 15 000 do 22 000 godzin (a tylko 11 000 godzin w szkole)³³.

Inne, cytowane przez tego autora badania, przeprowadzone wśród amerykańskich więźniów, dowodzą że ponad 25% spośród odsiadujących wyroki

³² Zob.: E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, tłum. J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 249–289. Negatywnemu wpływowi mediów kultury masowej, w tym kina i telewizji, Bogusław Sułkowski poświęca piąty rozdział („Oni zrobią z nas zabójców” – ostrzegają psychologowie) cytowanej książki *Przemoc i pornografia śmierci...* (s. 126–160). Badacz dochodzi do wniosków odmiennych niż inni przywoływani autorzy: socjologowie, psychologowie społeczni i antropolodzy. Jak zauważa, tego rodzaju treści medialne są głównie remedium na nudę dorosłej części społeczeństwa, choć i dla niej pozostają groźne. Drogą uniknięcia zagrożeń, zwłaszcza dla młodzieży, ma być reglamentacja tych treści, ale dokonywana nie w formie cenzury przez media, a samych dorosłych odbiorców. Wina leży po obu stronach medialnej barykady kultury popularnej: zarówno publiczności, jak i twórców schlebających jej pospolitym gustom w celu osiągnięcia zysku.

³³ M.P. Ghiglieri, dz. cyt., s. 204.

popęłniło przestępstwa, będące dokładną kopią tych, obejrzanych wcześniej w telewizji. W dodatku, amerykańskie dzieci i młodzież są poddawane telewizyjnemu warunkowaniu, odczuwającemu na śmiertelnie groźną przemoc, oglądając jeden po drugim, obrazy zabójstw, pobić i gwałtów, wspólnie ze znajomymi, jednocześnie coś jedząc i rozmawiając o codziennych sprawach. Innym dowodem na kolosalny wpływ, wywierany przez telewizję, są olbrzymie ceny reklam w najlepszym czasie oglądalności podczas pucharu Super Bowl, jakie są gotowe zapłacić amerykańskie korporacje, byle tylko wpłynąć na zachowania zakupowe konsumentów oglądających to sportowe widowisko³⁴.

Z problematycznym udziałem mediów w zachwycie nad pokazywaną przemocą, a przynajmniej jej akceptacją, wiąże się naturalnie problem estetyzacji. To Neron, cesarz starożytnego Rzymu,

po raz pierwszy ujawnił z całą ostrością problem estetyzacji przemocy i pornografii śmierci. Wystawiane w cesarskich ogrodach żywe pochodnie z chrześcijan nie były pozbawione opracowania artystycznego, miały być ekspresywne dla widzów, a pożar Rzymu miał nawet oprawę muzyczną, to inspirowało obserwatorów do wzruszeń specyficznych, wcale nie nakierowanych na współczucie drugiemu człowiekowi. Odtąd wszyscy zwolennicy rozrywki z obrazami tortury będą argumentować w podobnym stylu, podkreślając nie to co robi się tu z innym człowiekiem, ale jak się to fotografuje, filmuje, na ile ta tortura jest nowatorska. Pozostaje otwartą kwestią, czy zawierzyć wyznaniom widzów estetyzujących swój odbiór spektaklu okrucieństwa, czy uznać podobne wyznania za komentarze obronne, skrywające coś innego, do czego dzisiejszy miłośnik mocnego kina i drastycznego reportażu nie przyznaje się przed samym sobą³⁵.

Przekonanie autora cytowanej książki o odwiecznej fascynacji człowieka przemocą, śmiercią i złem, znajduje odzwierciedlenie także we wciąż obecnych w przestrzeni Internetu relacjach z egzekucji, tortur i publicznie, w okrutny sposób zadawanej śmierci, we wciąż toczących się walkach plemiennych w Afryce, terrorystycznych konfliktach o podłożu religijnym w Egipcie czy Afganistanie i wreszcie otwartych wojnach karteli narkotykowych w Meksyku i Ameryce Południowej. Okrucieństwa pełno jest w relacjach na żywo z wojny toczącej się od dłuższego czasu tuż obok nas, na Ukrainie. Można odnieść wrażenie, że media ekscytują się przemocą i uzależniają publiczność od jej oglądania.

Biologiczne skłonności do agresji ujawniają się w kontakcie z otoczeniem społecznym, a otwarte stosowanie przemocy prowadzi do jej usprawiedliwiania i obwiniania ofiar³⁶. W ten sposób postępują potomkowie Kaina w filmie

³⁴ Tamże, s. 205–207.

³⁵ B. Sułkowski, dz. cyt., s. 6.

³⁶ H. Hamer, dz. cyt., s. 192–200.

Aronofsky'ego, już w początkowej scenie ścigania rannego zwierzęcia i ataku na Noego. Początkowo możemy się dziwić, że traktuje on każde pojawienie się przedstawicieli gatunku ludzkiego jako zagrożenie. Czyni to, nauczony tragicznym doświadczeniem utraty ojca. Lamech został zabity przez Tubal-Kaina bez przyczyny, z powodu prozaicznej chęci zagarnięcia bogactw ziemi, które nawet nie należały do syna Matuszelacha, potomka Seta. Wystarczyło, że przypomniał uzurpatorowi o konieczności poszanowania bożych praw.

Jak twierdzą socjologowie, agresja i przemoc towarzyszą władzy, która nie zawsze posiada legitymizację do ich stosowania. Władza, rozpatrywana z tego punktu widzenia, jest odmianą nierówności społecznych. Relacje między grupami i klasami upośledzonymi poprzez nierówny dostęp do dóbr, tak ekonomicznych, jak i kulturowych oraz klasami posiadającymi władzę, w historii ludzkości zawsze opierają się na przemocy i dominacji (Karol Marx). Nie jest to bynajmniej przemoc symboliczna ukrytych elit, dysponujących kapitałem edukacyjnym i kulturowym (Pierre Bourdieu), ale otwarty konflikt wrogo nastawionych do siebie grup.

Według Maksa Webera władza jest również taką relacją między jednostkami, w której istnieje prawdopodobieństwo, że jedna z nich przeprowadzi swoją wolę, nawet wobec sprzeciwu drugiej strony tego asymetrycznego stosunku społecznego. Przemoc władzy może być użyciem siły fizycznej, ale może również polegać na wzbudzaniu strachu i przerażenia czy nieodpowiednim wykorzystaniu prerogatyw władczych (nadużycie władzy). Władza pozbawiona legitymizacji, jeśli chce trwać, musi odwoływać się do przemocy i stosować ją wobec narastającego sprzeciwu społecznego³⁷.

4. Urodzeni do zła. Przemoc w filmie Darrena Aronofsky'ego

W pierwszych scenach filmu *Noe: wybrany przez Boga* (Noah 2014 rok, w roli głównej Russel Crowe), widzimy i słyszymy opowiedzianą historię upadku człowieka w grzech po wygnaniu z Ogrodu Eden. Już na początku ludzkiej historii była przemoc. I także na jej początku był chaos. Kain po zabójstwie brata uciekł na wschód i ukrył się w ciemnościach. Zło i grzech zawsze kryją się w mroku,

³⁷ P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2003, s. 371–380. Zob. też: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja: elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011. W analizie filmu *Noe: wybrany przez Boga*, jedynie sygnalizujemy problematykę władzy, związaną z przemocą. Pomijamy refleksję Michela Foucaulta o kontroli, przemocy i władzy, jako wykraczającą poza zakres naszych zainteresowań. Zob.: tegoż, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2020; tegoż, *Power*, tłum. R. Hurley i in., Penguin Books, London 2006.

zupełnie jak wielcy antagoniści dobra w powieściach *Silmarillion* i *Władca Pierścieni* Johna Ronda Ruela Tolkiena. I zupełnie tak samo jak tam, dobro potrafi i pragnie zadbać o równowagę w świecie, nie psując go i nie czyniąc sobie poddanym ponad wszelką miarę. Dobro zachowuje umiar, nie niszczy i nie jest zachłanne. Zło pragnie zawsze więcej, jest chciwe i nieopanowane w żądzy posiadania i marnotrawienia wszystkiego, co może zdobyć. Zupełnie, jak potomkowie Kaina. Przy pomocy upadłych aniołów stworzyli oni cywilizację przemysłową, technikę, broń i wielkie miasta. Płynąca stamtąd niegodziwość zalała cały świat.

Wizualizację kainowej cywilizacji, napiętnowanej złem, widzimy w początkowej scenie filmu, kiedy wydaje się wyciekać, niczym czarna lawa czy błoto, z punktów miast, zaznaczonych na całym kontynencie. Kainowe plemię nie szanuje ziemi, wyjaławiając ją i zanieczyszczając cywilizacją przemysłową, tak jak Orkowie pod przywództwem Saurona zamienili swe ziemie w spustoszoną krainę Mordor. Ponury ląd, po którym wędruje Noe z rodziną, miejscami przypomina pustkowia wokół domeny Orków i Saurona, tak samo pozbawione wszelkiego życia, drzew i zielonej roślinności. Nie ma na nich płynącej, czystej wody, ani żywych zwierząt. Frodo, zawędrowawszy do wrót Mordoru, ze zgrozą obserwuje tę krainę:

Straszne były Martwe Bagna i jałowe pustkowia Ziemi Niczyjej, lecz jeszcze okropniej przedstawiał się kraj, który wstający dzień z wolna odsłaniał przed jego przerażonymi oczyma. Nawet na rozlewiskach topielców musiało o swej porze pojawiać się blade widmo wiosny, ale tutaj jednak z pewnością nigdy nie mogła zakwitnąć wiosna ani lato. Nie było ani śladu życia, nawet marnych porostów czy grzybów, karmiących się zgnilizną. Sączawki dymiły oparami, zasypane popiołem i pełne błota, sinobiałe i szare, jakby góry wszystkie nieczystości ze swoich trzewi wyrzygały na okoliczne pola. Wysokie kopuły spękanej i pokruszonej skały, olbrzymie stożki ziemi poznaczone ognistymi piętnami rdzy i trujących jadów wznosiły się niby potworne nagrobki niezliczonymi szeregami, które wylały się stopniowo, w miarę, jak rozjaśniał się z wolna dzień³⁸.

Frodo i Sam, po wejściu do Mordoru, który spowija posępny mrok, patrzą ze wstrętem na ten kraj:

między sobą a dymiącą górą, a także wszędzie na północy i południu nie widzieli nic prócz ruin i martwoty, pustkowia wypalonego i dusznego od dymów. [...] gdziekolwiek zwrócili oczy, wzdłuż łańcucha Morgai i dalej na południu, dostrzegali obozy wojskowe, niektóre pod namiotami, inne zabudowane porządnie jak miasteczka.

³⁸ J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, t. 2: *Dwie wieże*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1996, s. 294.

Jeden z największych mieli tuż u swoich stóp. O miłą niespełna oddalony od ściany gór, podobny był do ogromnego gniazda owadów [...] ³⁹.

Również siedziba czarodzieja Sarumana, który dał się uwieść i przeszedł na stronę zła, sądząc że będzie mógł je kontrolować, przypomina Mordor. On sam wydaje się lubić szpetotę mechanicznego świata, wykorzystując bez umiaru żywe stworzenia i wycinając lasy. Ten swoisty, powtarzający się antyindustrializm, obecny we *Władcy Pierścieni* zaniepokoił wielu krytyków:

Roger Sale zauważa, iż Tolkien zawsze twierdził [...], że jedynie głupcy i szaleńcy mogą bez zgrozy obserwować wiek dwudziesty. Paul Kocher natomiast pisał, z bardziej pozytywnym wydźwiękiem, że Tolkien doceniał ekologię [...] i nienawidził „postępu”. Uwielbiał rękodzieło i pogardzał wojną, zanim jeszcze takie podejście stało się modne. [...] Bunt wobec zła, jakie niesie za sobą epoka przemysłowa, to po prostu kontynuacja długiej tradycji podobnych postaw, począwszy od Williama Blake’a i Williama Cobbeta sprzed niemal dwóch stuleci, u zarania samego industrializmu ⁴⁰.

Nie tylko w *Noe: wybrany przez Boga* widzimy, że Aronofsky o zniszczenie równowagi w świecie natury oskarża ludzi, jako wynalazców cywilizacji przemysłowej, maszyn i broni. Reżyser chce pokazać, że technologia służy ludziom, od samych jej początków, głównie do prowadzenia wojen w celu dominacji nad innymi. W industrializacji reżyser widzi wypaczenie właściwego, zgodnego z naturą, sposobu życia. W tym względzie jego poglądy są bliskie ekologizmowi. Całkowicie zgadzają się również z przekonaniem Tolkiena, przez przyjaciół zwanego „miłośnikiem drzew”, o wybitnie niszczącej roli, jaką w ludzkim świecie odgrywa mechanizacja, objawiająca się konstruowaniem coraz to groźniejszej maszynierii. Maszyny służą do niszczenia i zabijania, nie czyniąc niczego dobrego ⁴¹. W pewnym momencie dokumentu, poświęconego tworzonemu przez siebie filmowi *Władca Pierścieni* i samemu Tolkienowi, reżyser Peter Jackson mówi: „myślę, że Tolkien postrzegał pierścienie jako swego rodzaju maszynę”.

Tylko potomkowie Seta zachowali prawo pierworództwa, nakazujące ludziom dbać o świat i naturę. W kolejnych scenach filmu widzimy zabójstwo ojca Noego, Lamecha, dokonane przez przywódcę ludzi – Tubal-Kaina. Przybysz

³⁹ Tamże, t. 3: *Powrót króla*, s. 249–250.

⁴⁰ J. Pearce, *Tolkien. Człowiek i mit*, tłum. J. Kokot, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 159.

⁴¹ Najprawdopodobniej na poglądy Tolkiena miały wpływ wydarzenia z jego biografii: dzieciństwo spędzone na angielskiej wsi oraz pobyt w okopach I wojny światowej. Zob.: J. Garth, *Tolkien i pierwsza wojna światowa: u progu Śródziemia*, tłum. A. Sylwanowicz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.

pragnie zagarnąć dla siebie ziemię, jakie ma w zasięgu wzroku wraz z ich bogactwem, minerałami, dzięki którym może wykuć broń i rozwijać niszczycielską technikę. Wojna i podbój muszą trwać. Lamech usiłuje przypomnieć mu o prawach Stwórcy, ale tyran zabija go bez większego wysiłku, niemal od niechcienia, przedtem obalwszy na ziemię. Widać, że potrafi zabijać. Tubal-Kain wygłasza słowa: „Stwórca skazał nas na walkę o przetrwanie w pocie czoła... dlatego wezmę, co zechcę”. Przypominają one rotę przysięgi, zakłęcie, zawołanie bojowe, skierowane przeciwko Bogu i innym ludziom. Powtórzy je przed Noem raz jeszcze, tuż przed potopem, chcąc zagarnąć Arkę i wszystko inne dla siebie. Mały Noe obserwuje całe wydarzenie z ukrycia, ucząc się, że innych ludzi należy się bać, są bowiem źli i mają jak najgorsze zamiary. Jako dorosły mężczyzna Noe wraz z rodziną żyje niczym nomada, wędrujący w poszukiwaniu istniejącej niegdyś harmonii stworzenia i natury. Zachowuje się jak ogrodnik, dbający o przetrwanie resztek bogactwa przyrody. Upomina jednego ze swych synów, który zerwał piękny kwiat: „wszystko ma swój cel. Rośliny kielkują i rozkwitają, wiatr roznosi nasiona i powstają następne. Zbieramy tylko to, czego potrzebujemy”. Jakby na potwierdzenie słuszności tych słów, z nieba spada kropla wody i na miejscu wyrwanej ręką dziecka rośliny, wyrasta nowy kwiat. Trudno o bardziej czytelny znak kreacji, dany od Stwórcy, dzięki mocy wody. Rodzina Noego niewiele je, są wegetarianami szanującymi życie zwierząt – boskich stworzeń. Tylko one, wedle słów potomka Seta, są bez winy w oczach Boga. Dlatego zadaniem ludzi jest je chronić.

Noe pomaga rannemu zwierzęciu, ściganemu przez trzech myśliwych. Chcą oni zabić również człowieka, który ośmiela się sprzeciwić prawu silniejszego i bronić rannego stworzenia. Atakują we trzech Noego, ale on pokonuje ich, zabijając w samoobronie. Na pytanie ostatniego: „czego chcesz?”, odpowiada: „sprawiedliwości” i bezlitośnie uśmierca napastnika jego własną bronią. Synom mówi, że „ludzie jedzą mięso, myśląc że to czyni ich silnymi. Zapomnieli, że prawdziwą siłę daje nam Stwórca”. Przekonanie o grzechu płynącym z uśmiercania zwierząt w celu ich zjedzenia, które uświadamia synom Noe, wydaje się płynąć ze starotestamentowego obrazu harmonii i szczęścia, panujących w Ogrodzie Eden, gdzie lew i jagnię leżą w spokoju obok siebie, jak też z apokryfów Starego Testamentu.

Rodzina sprawiedliwego potomka Seta, przestrzegając porządku boskiego, ustanowionego jeszcze w Ogrodzie Eden, żyje w symbiozie z naturą, w ukryciu, oddaleniu od miast potomków Kaina. Nie niszczy, nie zabija, nie kała Ziemi krwią ludzi, ani zwierząt.

Miasta są przerażającym gniazdem zła i wszelkiego występku, pełne niegodziwości, niewolnictwa, przemocy i cierpienia. Jedynym prawem, jakie w nich rządzi, jest prawo silniejszego. Przez jakiś czas obserwujemy siedlisko potomków Kaina – obóz warowny, jaki założyli w lesie obok Arki, szykując się do jej zdobycia. Odwiedzają go Noe i Cham, każdy z innej przyczyny, ale łączy ich chęć zobaczenia na własne oczy zła, skondensowanego w ludziach, w miejscu ich

zamieszkania. Obaj obserwują niegodziwość i występki potomków Kaina, kłębiących się w brudzie i błocie niczym robactwo na kawałku padliny; czynienie zła i krzywdzenie innych wydają się sprawiać im radość.

Cham potyka się i wpada do dołów wypełnionych zwłokami, ledwo przysypanymi osuwającą się ziemią, która miejscami jeszcze się rusza. Oglądając ten fragment filmu, mamy nieodparte wrażenie, że to prefiguracja zła Holocaustu, masowych mordów, czystek etnicznych i ludobójstwa dwudziestego wieku, do którego, według wielu badaczy współczesności, doprowadziła racjonalność i rozwój techniki⁴². Zracjonalizowane i zbiurokratyzowane zło jest banalne, nie posiada żadnej metafizycznej głębi. Nie zmienia to faktu, że jest atrakcyjne jako metoda rządzenia ludźmi i zdobywania władzy nad światem. Taką gorzką refleksję wydaje się przekazywać widzom Aronofsky. Dlatego aż tak dużą rolę w filmie odgrywa główny antagonistą Noego, król potomków Kaina. Nie pozbawiony pewnej charyzmy, jest urodzonym przywódcą ludzi, okrutnym i bezwzględny, bezlitośnie egzekwującym swą władzę. Nie jest jednak władcą z boskiego nadania, nie dba o swych poddanych, szuka korzyści tylko dla siebie. Rzuca wyzwanie samemu Bogu, żądając odpowiedzi na swe pytania i wykrzykując w stronę niebios: „nie boję się cudów”.

Tubal-Kain dysponuje nawet własną wersją historii stworzenia. Twierdzi, że wszystko na ziemi należy się jemu, jako człowiekowi i może tym wszystkim (także zwierzętami mającymi mu służyć), dowolnie dysponować. Zło i brutalna siła, które w nim tkwią, wydają się fascynować Chama.

Tym bardziej, że jego konflikt z Ojcem narasta, aż do próby ojcobójstwa. Utwierdza go w tym sam Tubal-Kain, chwając za *naturalną* u człowieka chęć

⁴² To spostrzeżenie odnosi się zwłaszcza do Theodora Adorno, Zygmunta Baumana, Ágnes Heller, Martina Heideggera czy Hannah Arendt. Ciekawą interpretację wraz z omówieniem ich wybranych prac, dotyczących nowoczesności i racjonalizmu oraz ich efektu – rozwoju techniki, postrzeganych jako przyczyny Holocaustu, zawiera artykuł Waldemara Buliry: *Holocaust a tak zwana racjonalizacja świata nowoczesnego*, „Teki Komisji Politologii i Stosunków Międzynarodowych” 2008, t. 3, s. 57–77. Autor na koniec przywołuje ważne słowa filozofki Ágnes Heller: „każda epoka ludzkiej historii ma swoje własne wcielenie zła. «Wyprodukowana» przez kainowe dzieci zagłada jest wcieleniem zła nowoczesności” (tamże, s. 77). Również w znanej książce *Makdonaldyzacja społeczeństwa* George Ritzera odnajdziemy podobne ostrzeżenia zagrożeniami płynącymi z „nowoczesności”, uzupełnione o znaczącą rolę biurokratyzacji – niezbędnej do stworzenia i funkcjonowania maszyny masowej zagłady – przejawu nowoczesnej racjonalności. Warto też wspomnieć słynne eksperymenty psychologii społecznej, ukazujące wpływ konformizmu i posłuszeństwa wobec autorytetu na ludzkie zachowanie: *Stanford Prison Experiment* Philipa Zimbardo oraz eksperyment Stanleya Milgrama. Ich wyniki przekonują wielu badaczy, że wystarczą odpowiednie okoliczności i wpływ autorytetu, by ludzie chcieli uczynić okrutną krzywdę innym.

zemsty za doznane krzywdy. Udaje mu się dostać na Arkę i przez jakiś czas pozostawać nieodkrytym. Pomaga mu w tym Cham. Ostatecznie Tubal-Kain ginie, zabity przez Chama, który decyduje się pomóc śmiertelnie zagrożonemu ojcu podczas walki z ocalałym potomkiem Kaina. Być może zamiarem Aronofsky'ego było wyjaśnienie przyczyn zła, odradzającego się w nowym, lepszym świecie. Bez króla kainowego plemienia i złowieszczego wpływu, wywieranego przez niego na Chama, nie byłoby to możliwe.

Darren Aronofsky mówi widzom w omawianym filmie: człowiek ma wrodzone skłonności do zła, morderstw, zniewalania innych i zabierania wszystkiego dla siebie, chciwości i nienawiści. Upaja się przemocą, zemstą i okrucieństwem. Tkwi to w ludzkiej naturze, skażonej grzechem pierworodnym. Reżyser wydaje się podzielać zdanie socjobiologów i antropologów (jak cytowany już Michael P. Ghiglieri) szukających przyczyn ludzkiej skłonności do przemocy w genetyce i teorii ewolucji. Odrzuca przy tym kulturowe wyjaśnienia przemocy, wierząc w potęgę „natury”. Każdy jest urodzonym zabójcą, powiada Aronofsky. Widzimy to przekonanie w scenach nocnej wyprawy Noego do wielkiego obozu potomków Kaina, ale przede wszystkim w momencie, gdy w jednym z nich, tragicznej i wystraszonej postaci, pożerającej siłą wyrwany innym ochłap surowego mięsa, Noe dostrzega samego siebie. Jest przerażony widokiem tego kucającego na ziemi stwora, którego twarz przypomina maskę dzikiej i bezrozumnej grozy. Przeraża go transgresja w zło, jaka może się dokonać w nim samym. On i jego rodzina, są jako ludzie także skażeni złem. Pod wpływem tej wizji i strachu przed ludzką naturą, Noe podejmuje ważne postanowienie: rodzaj ludzki nie może przetrwać, bowiem natura człowieka jest zła od samych jego początków i nic tego nie zmieni. Jeśli przetrwają, ludzie znów będą szerzyć zło w odrodzonym, oczyszczonym świecie i boski plan ocalenia ziemi się nie uda. Doprowadza go to później do straszliwego dylematu, godnego prefiguracji czynu Abrahama, który na rozkaz samego Boga miał złożyć w ofierze swego pierworodnego syna.

Przez chwilę Noe chce zabić swe nowonarodzone wnuczki, jako kobiety, które w przyszłości zapewnią odrodzenie rodzaju ludzkiego. Ludzkość nie zasługuje na przetrwanie, bo tym samym przetrwa i zło. Zakrwawiona po walce z Tubal-Kainem, straszna twarz Noego, zastygła w tragicznej masce szaleństwa, na moment wypełnia cały kadr.

Mężczyzna trzęsie się w egzystencjalnym drzeniu, niczym Abraham Kierkegaard. Straszliwy, zębaty nóż już ma wbić się w delikatne, kruche ciało noworodka. Noe nie jest jednak w stanie uczynić tego, co wydaje mu się rozkazem Boga. Jego ręka unosząca się nad śpiącymi noworodkami, uzbrojona w nóż, nie opada. Wybiera miłość i miłosierdzie zamiast ślepego posłuszeństwa Bogu. Przyemyka oczy i pochyla głowę w geście rezygnacji, a jego pusta dłoń opada na głowę dziecka. Nie potrafił zabić. Zamiast tego, płacząc, całuje obie dziewczynki. Nie umiał wypełnić, jak sądził, woli samego Stwórcy. „Nie mogę tego zrobić” – mówi i zrozpaczony skrywa się w głębi Arki. W tym momencie, jego żona dostrzega

powracającą gołębicę, niosącą zieloną gałązkę w dziobie. To znak dany od Stwórcy. Ludzie mają przetrwać potop. Nawet po wylądowaniu na stałym lądzie, zielonym i obfitującym w winne grona, Noego trapią wątpliwości. Pod wpływem brzemienia czynów, jakich musiał dokonać, przerażony ludzką naturą i jej konsekwencjami – potopem, upija się do nieprzytomności. Dręczy go obawa o możliwość przetrwania zła, istniejącego wraz z ludźmi. Synowie znajdują go nagiego na plaży. Jednak w przeciwieństwie do tradycji biblijnej, w filmie Aronofsky'ego Noe nie przeklina Chama, klątwą skazując jego potomków na służbę rodom pozostałych braci. Gorzko płacze, patrząc na syna, ma bowiem świadomość, że chcąc go ratować, zarazem zawiódł jego nadzieje na uratowanie dziewczyny, poznanej w obozie Tubal-Kaina.

W scenie rozmowy z matką obu dziewczynek, na jej pytanie, czemu oszczędził dzieci, odpowiada: „Spojrzałem na te dwie małe dziewczynki i jedynym, co poczułem w moim sercu, była miłość”. Od Illi dowiaduje się, że Stwórca oddał wybór jemu, gdyż chciał, by to Noe podjął decyzję czy ludzie są warci ocalenia. Ukazał mu grzech i zepsucie człowieka, bowiem wiedział, że Wybraniec nie zawiedzie, po tym, jak zobaczył w nim dobro. „A Ty wybrałeś miłosierdzie – mówi Noemu Illa – Wybrałeś miłość. Dał nam drugą szansę. Bądź Ojcem, bądź Dziadkiem, pomóż nam być lepszymi tym razem. Pomóż nam zacząć od nowa”. Ta scena, jak i następująca po niej inna, pogodzenia się Noego z żoną, są niezmiernie wzruszające. Budzą tylko dobre emocje, odczuwamy wręcz ulgę i cieszymy się rodzinnym szczęściem Wybrańca. Noe pomaga Naameh zasadzić w ziemi jedno z nasion, zabranych ze starego świata na Arce. Ten symboliczny, kreacyjny gest ocalenia życia, nowego początku, wzrusza ich oboje. Męczyzna mocno, choć z delikatnością obejmuje szlochającą żonę i oboje czerpią pociechę ze swej niezwyklej miłości, ocalonej z zagłady potopu. Ta delikatność Russela Crowe, grającego główną rolę, jest doprawdy zaskakująca. Okazuje ją wnuczkom, swym dzieciom i żonie, jak i zwierzęciu, które usiłował uratować przed potomkami Kaina. Z drugiej strony potrafi być bez litości wobec wrogów, których zabija bez wahania i z morderczą sprawnością.

Laureat Oscara w 2000 roku dla pierwszoplanowego aktora za postać Maximusa, generała rzymskich wojsk, graną w filmie Ridleya Scotta *Gladiator*, dysponował wyjątkowymi warunkami fizycznymi i sportową, umięśnioną sylwetką. W *Noe: wybrany przez Boga* jest wręcz zawałistym, niedźwiedziowatym mężczyzną, silnym i stanowczym. Tym bardziej niezwykła jest jego filmowa delikatność, okazywana w gestach i powolnym ruchu. To połączenie siły i stanowczości z delikatnością, sprawiają, że tak przekonująco wypada w roli przywódcy i proroka. Do wspólnego działania potrafi przekonać nie tylko swą rodzinę, ale nawet upadłe anioły. Oczywiście znajduje wsparcie Stwórcy, który sprzyja wybrańcowi.

Bóg objawia się w doświadczanych przez bohatera wizjach i dziejących się cudownych wydarzeniach, jak błyskawiczna przemiana jałowej, skalistej ziemi w bujny las i pojawianie się źródła wody.

Philip J. Hohle przyrównuje omawiany fragment filmu do historii ofiarowania Izaaka przez Abrahama, poszukującego równowagi pomiędzy miłością do syna a posłuszeństwem koniecznym wobec Boga. Twierdzi przy tym, że Aronofsky, tworząc po swojemu postać Noego oraz obrazując w filmie jego dylematy moralne, inspirował się rozważaniami Sörena Kierkegaarda, zawartymi w *Bojaźni i drżeniu*. Ten prekursor chrześcijańskiego egzystencjalizmu,

zmaga się z wyborami, przed którymi stoi Abraham, kiedy zostaje powołany przez Boga do złożenia w ofierze swojego jedyne go syna Izaaka.

Opowiadający biblijną historię narrator upada na kolana w obliczu strasznego paradoksu Abrahama – wyboru poświęcenia syna i popełnienia morderstwa lub nieposłuszeństwa wszechmocnemu stwórcy wszechświata. W związku z tym Aronofsky przypomina bardziej bogobojnego Kierkegaarda w swoim podejściu do tej biblijnej opowieści. Ten Noe, prawdopodobnie alter ego samego Aronofsky'ego, staje przed tym samym dylematem, który przypisuje się Abrahamowi w Biblii⁴³.

Reżyser szuka możliwego pojednania dwóch przeciwstawnych sobie konieczności: powołania człowieka do miłości i miłosierdzia (zachowanie życia pierworodnego syna), a postawą posłuszeństwa wobec żądania strasliwej ofiary, wyraźnie sformułowanej przez jedyne go Boga. Tak samo jak Abraham,

Noe Aronofsky'ego ma najtrudniejszy wybór: być nieposłusznym i zbawić ludzkość lub być posłusznym Bogu i popełnić samobójcze ludobójstwo. W tej historii bliźniaczki reprezentują zbawienie ludzkości od potopu i podobnie jak Abraham, Noe podnosi swój sztylet, aby zabić ze ślepego posłuszeństwa. To właśnie w tym kluczowym momencie historii Aronofsky odchodzi od skoku wiary. Zachęcając widza do tego samego, rezygnuje ze ślepego zaufania przekonania o odległym, niemiłosiernym i mściwym bogu⁴⁴.

Na barki Noego reżyser kładzie odpowiedzialność za podjęcie decyzji. Wydawałoby się, zbyt dużego ciężaru, jak na jednego człowieka. Bohater filmu nie ma zupełnej pewności co do trafności podjętej decyzji, jak również jej akceptacji przez Boga. Skok (do) wiary, w rozumieniu Kierkegaarda, wymaga błędu niedostatecznego uzasadnienia, gdyż jest wyrazem wiary w coś (przesłanki), co w logice potrzebuje dostatecznego uzasadnienia stopnia pewności, z jakim przesłanki te są przez nas uznawane. Taka przecież jest natura wiary, której nie da się rozumowo uzasadnić, jest ona aktem bożej łaski. Albo się wierzy, albo nie, twierdził duński filozof.

⁴³ P.J. Hohle, *Who Stays the Hand? Darren Aronofsky's Kierkegaardian Resignation in „Noah”*, s. 3, https://www.academia.edu/29810611/Who_Stays_the_Hand_Darren_Aronofsky_s_Kierkegaardian_Resignation_in_Noah [dostęp: 7.08.2022].

⁴⁴ Tamże, s. 8 (tłum. obu fragmentów tekstu – M.K.).

Aronofsky wybiera jednak, jako wyraz nieposłuszeństwa Noego, jego przecucie miłosierdzia odległego, milczącego Boga, objawiającego się nie bezpośrednio, ale w danych Noemu wizjach. I właśnie miłość jest odpowiedzią, choć nie Bóg zatrzymuje rękę dzierżącą nóż. To sam Noe wybiera etykę, przedkładając miłosierdzie ponad posłuszeństwo.

Jednak jego czyn zyskuje aprobatę Stwórcy, film bowiem kończy scena pojawienia się na niebie tęczy jako znaku przymierza człowieka z Bogiem. Nie doszło by do niego, gdyby Bóg nie zaakceptował wyboru Noego, by oszczędzić ród ludzki. Tu reżyser pozostaje wierny biblijnej, starotestamentowej tradycji, mówiącej o boskiej obietnicy nieczynienia ponownie zagłady życia na Ziemi. Przy czym, wymowa filmu nie jest pesymistyczna, mimo okazywanego wielokroć przeświadczenia reżysera o niegodziwości ludzkiej natury. Człowiek może i powinien być dobry, mówi widzom Aronofsky. Noe, podobnie jak Abraham, zaufał Bogu, wypełniając Jego polecenia.

Chrześcijaństwo, już od czasów Kościoła pierwotnego i katakumbowych obrazów, przedstawiających ofiarowanie Izaaka, na pierwszym planie stawiało gotowość Abrahama do złożenia ofiary, ograniczając się do symbolicznych przedstawień tej jednej sceny.

Artystom chodziło o przedstawienie tego, co *typiczne*,

o odniesienie do Chrystusa, Jego ofiary śmierci. Ofiarę Abrahama uważano za spełnioną i dlatego [uważano ją] za typ ofiary odkupienia. W Liście do Hebrajczyków czytamy: „Przez wiarę Abraham, wystawiony na próbę, ofiarował Izaaka, i to jedynego syna składał na ofiarę, on który otrzymał obietnicę [...] Pomyślał bowiem, iż Bóg mocen wskrzesić także umarłych i dlatego odzyskał go jako podobieństwo [...]” Pisma Ojców Kościoła wyrażają tę samą myśl⁴⁵.

Bóg nie może żądać od człowieka złych czynów, ani nie pochwała czynionego zła. Pragnie miłości i zaufania. Aż takim optymistą Aronofsky nie jest, pamiętajmy, że reżyser pozostaje w kręgu opowieści Starego Testamentu, który zawiera dużą dawkę brutalności i okrucieństwa, jak również przemocy czynionej przez samego Boga i na jego rozkaz.

Poza tym, reżyserska wizja potopu Darrena Aronofsky'ego skupia się na relacji człowieka z Bogiem oddalonym, Eliadowskim *Deus otiosus*, mającym także pewne cechy Boga ukrytego, *Deus absconditus*. Wydaje się, że po upadku człowieka i zabójstwie Abla, ten Bóg pozostawił ludzi z ich problemami i odszedł. Nie przemawia do Noego bezpośrednio, ale za pomocą znaków hierofanii, objawiających obecność Stwórcy w świecie ludzi. Widać to w przypadku kropli wody z niebios, dzięki której na miejscu kwiatu zerwanego ręką dziecka, natychmiast

⁴⁵ D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 314.

wyrasta następny. Boskie zamiary bohater może poznać tylko dzięki wizjom sen-
nym, lub osiągnąwszy odmienny stan świadomości po wypiciu naparu, podanego
przez Matuszelacha.

Co zatem sprawia, że potomkowie Kaina wydają się *urodzeni do zła*, a Noe
jako potomek Seta, obawia się, że zło jest nieodłączną częścią ludzkiej na-
tury i może objawić się w każdym człowieku, nawet w nim samym? Dlaczego
Aronofsky wydaje się przychylić do poglądu ewolucjonistów i socjobiologów,
antropologów takich jak Ghiglieri?

Co ważne, należy pamiętać o zranionej tożsamości reżysera jako dziecka
narodu żydowskiego. Choć Aronofsky nie należy do pokolenia Holocaustu, nie
oznacza to, że ten największy z moralnych problemów historii ludzkości go
nie zajmuje i o nim nie pamięta. Sądzę, że jest wręcz przeciwnie. Można przeży-
wać zbiorową traumę, nawet jeśli samemu się jej bezpośrednio nie doświadczyło.
Zadaniem pokolenia ocalałych z Zagłady była opowieść o czasach, gdy ziemię
Shoah spowił mrok zła. Relacje świadków krańcowo traumatycznych wydarzeń,
zasłyszane w rodzinie opowieści wcześniejszego pokolenia, stają się formą po-
stpamięci, włączanej w zasób własnej tożsamości. Pojęcie postpamięci do inter-
pretacji badań nad wspomnieniami z dzieciństwa, wywołanymi poprzez fotogra-
fie i narracje najbliższych, zaproponowała Marianne Hirsch⁴⁶. Badała ona relacje
pomiędzy pamięcią ofiar Holocaustu, a ich potomkami:

Okazało się, że doświadczenia tych dzieci, które dorastały wśród opowieści
i obrazów dostarczanych przez rodziców, są tak mocne i trwałe, że budują ich wła-
sną pamięć. Są to tak ważne opowieści, że tworzą przestrzeń przypominania, któ-
ra szerzej dostępna jest poprzez kulturowe i publiczne wspomnienia⁴⁷.

Dzieci, nawet jeśli w nich uczestniczyły, mogą nie pamiętać samych wyda-
rzeń, ale zapamiętują narracje swoich bliskich, traktując je jako własne. Post-
pamięć „odnosi się do przeżyć, które miały charakter doświadczeń przykrych
i tragicznych. [...] Charakter owych wspomnień wymuszał na powiernikach włą-
czenie ich do swojej narracji tożsamościowej”⁴⁸.

Pamięć dotyczącą traumatycznych wydarzeń dotyczących całych wspól-
not można potraktować wręcz jako obsesyjną, dominującą pokoleniowe narra-
cje o przeszłości z powodu przekazywanych treści, ważnych zarówno dla pamięci
rodzinnej jednostek, jak też ich społeczności. Nie bez znaczenia będą tu także

⁴⁶ Zob.: M. Hirsh, *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*, „Discourse”
1992, vol. 15, no. 2, s. 3–29; tejsze, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemo-
ry*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997, s. 22.

⁴⁷ J. Nowak, *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Zakład
Wydawniczy Nomos, Kraków 2011, s. 50.

⁴⁸ Tamże.

treści pamięci kulturowej o Holocauście, które musi znać Aronofsky. Są one powszechnie obecne (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i Europie), w procesie dydaktycznym, jako jego ważna część, w przekazach medialnych, książkach, autobiografiach, muzeach, filmach, sztuce, dyskursie akademickim, etc. Jeśli reżyser określa siebie samego jako „świeckiego Żyda”, jest mu tym trudniej uwolnić się od poczucia zagrożenia złem i przekonania o złej ludzkiej naturze, która tylko czeka okazji, by się ujawnić, uczyniwszy krzywdę innym, słabszym i niewinnym. Może właśnie dlatego ma się za powiernika wielkich historii i taka forma kinowej opowieści interesuje go najbardziej? Może dlatego jego kino jest przesycone transcendencją i wciąż, obsesyjnie powraca do tych samych moralnych dylematów?

Jednak sprawa wiary/jej braku w obliczu Holocaustu, jest bardziej skomplikowana. Konsekwencje tego wydarzenia usuwają w cień większość aktualnych do II wojny światowej dylematów judaizmu. W teologii żydowskiej ponownie pojawia się poczucie realności zła, nieufność do bezsilnego liberalizmu, i postaw innych narodów wobec Żydów⁴⁹.

Uczeni teologowie i rabini od dawna starają się pracować nad odbudowywaniem religijnego życia swego narodu. Ich najważniejszym zadaniem

nie jest doszukiwanie się sensu w absurdalnych, zdawałoby się, wydarzeniach Holocaustu, ale umacnianie tradycji żydowskiej wśród tej reszty, która przeżyła. Inni uczeni zachowują milczenie, gdyż oczywista zbrodnicość tego, co działo się w hitlerowskiej Europie, przekracza możliwości interpretacji teologicznej, a brak dystansu do tych wydarzeń nie pozwala, wskutek wciąż jeszcze żywych emocji, strachu, wściekłości, rozpacz, odrętwienia i głębokiego przygnębienia na podjęcie racjonalnej dyskusji. Z tego to prawdopodobnie powodu reakcja Żydów na Holocaust przybiera formę nie teologiczną, lecz literacką. Powstaje mnóstwo powieści, esejów, wierszy i pamiętników, pisanych często przez ludzi, którzy przeżyli obozy koncentracyjne⁵⁰.

Alan Unterman przywołuje kilka postaw, zawierających w sobie bunt przeciwko Bogu. Od Elie Wiesela, piszącego o śmierci Boga w Oświęcimiu, poprzez „zaćmienie” Boga u Martina Bubera, aż po idee teologów Richarda Rubinsteina

⁴⁹ A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 108. Artur A. Cohen i Richard Rubenstein opisują Holocaust jako zerwanie z tradycją biblijną i rabiniczną. Michael Singer zwraca uwagę, że współcześnie Żydzi w Stanach Zjednoczonych i Izraelu rozpatrują tragedię Shoah w połączeniu z odrodzeniem narodu i powstaniem państwa Izrael, a samo Shoah jest częścią kalendarza liturgicznego wspólnot wyznaniowych w USA. Żydzi obchodzą je co roku, w maju, w zgodzie z wzorem opracowanym w Izraelu. Izraelskie święto niepodległości poprzedzone jest cyklem Jom Ha-Shoah. Zob. tenże, *Żydowska teologia po Auschwitz*, tłum. A. Kroh, [w:] *Dialog u progu Auschwitz*, Kraków 2020, s. 125–144, <https://cdim.pl/michael-singer-zydowska-teologia-po-auschwitz,3644/pbo/2> [dostęp: 8.08.2020].

⁵⁰ A. Unterman, dz. cyt., s. 110.

i Emila Fackenheim. Rubinstein deklaruje judaizm jako system rytuałów społecznych i psychologicznych nadających sens istnieniu, wobec nicości Boga, bliżski humanizmowi egzystencjalnemu. Dla tego drugiego, na ocalałych i żyjących spoczywa moralny obowiązek przetrwania i przypominania światu okrucieństw hitlerowskich Niemiec⁵¹. Ten obowiązek, dla

Żyda religijnego wiąże się ponadto z wypływającą z uznawania boskiego systemu wartości postawą protestu przeciwko Bogu właśnie dlatego, że pozwolił na to, co się stało. Podobnie jak patriarcha Abraham spierał się z Bogiem co do słuszności zniszczenia Sodomy i Gomory, tak Żydzi epoki pobożności muszą wiarą i czynami dawać świadectwo tradycyjnym wartościom żydowskim, nawet jeśli wydaje się, że sam Bóg o nich zapomniał⁵².

Inne, bardziej racjonalne podejście do teologii Holocaustu, odnajdziemy w książce Eliezera Berkovitsa *Wiara po Holocaustcie*:

widzi on tę ofiarę całopalną Żydów w szerszej perspektywie żydowskiej historii i doświadczeń dziejowych, perspektywie męczeństwa i prześladowań. Holocaust przewyższa stopniem intensywności wszystko, co przeciwko Żydom podejmowano w przeszłości, ale nie różni się od tego w swej istocie. Potworność okrucieństwa hitlerowskiego nie pozwala traktować go jako rodzaju kary Bożej za grzechy ludzkie, jednakże dopuszczalna jest interpretacja Holocaustu jako wyniku odwrócenia oblicza boskiego od człowieka. Kiedy Bóg się odwraca, wtedy umożliwia człowiekowi postępowanie w sposób dojrzały, jako odpowiedzialnej istocie obdarzonej moralnością, ale jednocześnie zezwala na działanie nieetyczne i uchylanie się od obowiązków⁵³.

Z podobnym dylematem etycznym, będącym zarazem dylematem wiary, mamy do czynienia w filmach Aronofsky'ego, a szczególnie w *Noe: wybrany przez Boga*. Bóg pozwala na istnienie zła, choć go nie stworzył. Człowiek, jako dzieło Stwórcy, jest obdarzony wolną wolą, pozwalającą opowiedzieć się po stronie dobra lub zła. I właśnie to reżyser pokazuje w omawianym filmie, proponując swoje własne rozwiązanie dylematów wiary.

Druga proponowana przez nas odpowiedź na wciąż stawiane przez Aronofsky'ego pytania o istotę, przyczynę i naturę ludzkiego zła, znów odsyła do książki Michaela P. Ghiglieri. Jest ona związana z najsilniejszymi emocjami, jakie odczuwa człowiek.

⁵¹ Tamże, s. 110–112.

⁵² Tamże, s. 112.

⁵³ Tamże, s. 112–113. Zob. też: rabin Alon Goshen-Gottstein, *Bóg a Auschwitz*, tłum. V. Reder, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 2010, t. 4, s. 29–54. Nowsze perspektywy teologów fundamentalnych prezentuje tom: *Dialog u progu Auschwitz*, t. 2: *Perspektywy teologii po Auschwitz*, red. M. Deselaers, Wydawnictwo Unum, Kraków 2010.

Wściekłość, zazdrość i strach są emocjonalnymi przesłankami przemocy. Wściekłość jest jedną z pierwotnych emocji: „zalewająca i niekontrolowana reakcja na próbę odebrania nam czegoś, czy to będzie własność, ukochana osoba, czy poczucie własnej wartości. Wściekłość to produkt fali hormonów, spośród których najlepiej znamy noradrenalinę (dla agresji) i adrenalinę (dla strachu). Istotną rolę odgrywa także serotonina”⁵⁴. Wściekłość może wybuchnąć nagle i niespodziewanie, z różnych powodów, także z powodu tłumionej długo agresji, bądź długotrwale działającego czynnika stresującego (tak zwany stresor). Mamy z nią do czynienia nawet z powodu błahej, bądź też wyobrażonej urazy, bowiem „układ limbiczny nie potrafi odróżnić wściekłości racjonalnej od całkowicie nieracjonalnej (spowodowanej, powiedzmy, wyobrażonym scenariuszem). Hormony – paliwo dla złości – są wydzielane obficie i automatycznie na samo wyobrażenie obrazy czy szkody”⁵⁵.

Kolejną z emocjonalnych reakcji wywołujących ataki wściekłości i przemoc, jest zazdrość. Według Ghiglieri, ma ona podłoże seksualne, reprodukcyjne i jest dziedzictwem ewolucji, a u mężczyzn może błyskawicznie doprowadzić do zabójstwa. Jeśli zazdrość może doprowadzić do morderstwa, to

strach upośledza nas najsilniej. Jest reakcją na oczekiwanie, realistyczne lub nie, że jakieś wydarzenie sprawi nam ból. Jądro migdałowe, rzeczywiście rozmiarów migdała, to ośrodek strachu w układzie limbicznym. Człowiek chirurgicznie pozbawiony tego narządu, uśmiecha się błogo nawet postawiony przed bandą krwiożerczych Aniołów Piekieł. Dzięki jądro migdałowatemu odczuwamy strach – wrodzony albo wyuczony, racjonalny czy wariacki⁵⁶.

Podwzgórze, które jest ludzkim, emocjonalnym centrum dowodzenia obroną zdrowia i życia w razie zagrożenia,

uczestniczy w formowaniu instynktownej reakcji „walcz albo uciekaj” wywołanej przez strach. Podwzgórze czyni to, pobudzając przysadkę do uwolnienia całego strumienia noradrenaliny oraz hormonów adrenokortykotropowych. Substancje te otwierają oskrzela, przyspieszają bicie serca, podnoszą ciśnienie, kurczą mięśnie, kierują krew ze skóry do narządów wewnętrznych i mięśni oraz zwiększając dostawy cukru do mięśni. Powiększają też nasze źrenice, byśmy ostrzej widzieli, i podnoszą włosy, by zaostrzyć zmysł dotyku i sprawić, że wydamy się więksi. Wszystkie wymienione tu reakcje fizjologiczne to zamierzchłe biologiczne adaptacje, błyskawicznie przygotowujące ciało do najwyższych osiągnięć w walce lub ucieczce. Te automatyczne reakcje na strach, które zamieniają nas w chwilowych super mężczyzn i super kobiety, zostały zaprojektowane według planu, pochodzącego

⁵⁴ M.P. Ghiglieri, dz. cyt., s. 68.

⁵⁵ Tamże, s. 69.

⁵⁶ Tamże, s. 71.

z dżungli i przekazywanego z pokolenia na pokolenie przez tysiąclecia. Spotykamy je u wszystkich ssaków, a najlepszym przykładem jest laboratoryjny szczur postawiony w sytuacji bez wyjścia⁵⁷.

Czy tak niewiele różni człowieka od laboratoryjnego szczura? Autor cytowanej książki wydaje się myśleć o człowieku, jako o prymitywnym zwierzęciu, działającym pod wpływem złowrogich emocji, nagle i skrajnie impulsywnie. Teza po wielokroć krytykowana i podważana, zarówno ze strony filozofii, jak i antropologii kulturowej, nauk społecznych i psychologii. A jednak... teza, w której znajdziemy wiele racji, spoglądając wstecz, na historię wojen i konfliktów zbrojnych, poddając uczciwej analizie ludzkie zachowanie podczas nich. Masowe mordy, etniczne czystki, zbrodnie wojenne, rzezie całych miast i narodów, wreszcie Holocaust. Kto tego wszystkiego dokonał? Może rację miał dadaizm, obnażając bezsens wojny w bezsensie sztuki, jako odpowiedzi na okrucieństwo i śmierć, destrukcyjnego motywu irracjonalnej europejskiej kultury? Skoro największe narody europejskie tak łatwo zapominają o kulturze wysokiej, porzucając idee postępu i pacyfizmu w imię wojny – krwawej rzezi, wydając się uparcie dążyć do autodestrukcji, dlaczego więc sztuka ma mieć jakikolwiek sens?

W manifestie dadaistycznym, opublikowanym w 1918 roku, w Zurychu, czytamy:

Nikt z nas nie cenił zbytnio tego rodzaju odwagi, jakiej trzeba by dać się zastrzeżić w imię idei narodu, który w najlepszym wypadku jest kartelem handlarzy futer i spekulantów skórą, a w najgorszym – kulturalnym stowarzyszeniem psychopatów, którzy, jak na przykład Niemcy, maszerują z tomem Goethego w plecaku i nakłuwają na swoje bagnety Francuzów i Rosjan⁵⁸.

W omawianym filmie Aronofsky'ego mamy przedstawić skrajnie pesymistyczną wizję ludzkiej natury, opartą o liczne przykłady agresywnych czynów, będących skrajnym wyrazem przemocy, częstokroć bezsensownej. Zabijają mężczyźni, prowadząc wyniszczające wojny łupieżcze. Klasycznym przykładem najbardziej agresywnego i morderczego samca Alfa, jest Tubal-Kain. Jego towarzysze wcale nie są lepsi, jako ofiary testosteronowych burz w układzie limbicznym:

u mężczyzn decyzję o zabijaniu wyzwała jedna substancja chemiczna: testosteron. Testosteron obniża próg, jaki musi przekroczyć pobudzenie, by doszło do wyładowania w wiązce włókien nerwowych [...]. Testosteron to naturalna chemiczna substancja męskiej agresji. To ojciec naszych emocjonalnych tygrysów i najmocniejszy sznurek, za który pociąga lalkarz⁵⁹.

⁵⁷ Tamże, s. 71–72.

⁵⁸ P. Szubert, *Dadaizm. Duchamp i Schwitters*, [w:] *Sztuka świata*, t. 9, red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 101.

⁵⁹ M.P. Ghiglieri, dz. cyt., s. 90–91.

Kultura jest jednak szkołą, mającą dzięki wychowaniu, socjalizacji, procesowi edukacji, nauczyć jednostki samokontroli i karać niepowodzenia w tej dziedzinie. Kultura i cywilizacja zostały stworzone po to, by chronić ludzi przed skutkami ich własnych, skrajnie emocjonalnych, irracjonalnych i agresywnych zachowań.

Dlaczego jednak wciąż ulegamy negatywnym emocjom?

Niefortunnie jednak dla cywilizacji, ludzka kora mózgowa jest tak mądra, że z łatwością znajduje sposoby obejścia skonstruowanych przez społeczeństwo praw, i zamiast nich, jak marionetka słucha rozkazów pochodzących od układu limbicznego. I tak, pomimo cywilizacji, wrodzone strategie zaprogramowane chemicznie w męskim podwzgórzu narzucają mężczyznom zachowania rodem z dżungli⁶⁰.

Nie musimy wiedzieć, co napędza mroczną stronę ludzkiej, biologicznej natury, by takie impulsy – instynktowne emocje – zamieniły się w akty irracjonalnej agresji.

Jak twierdzi Michael P. Ghiglieri, ludzie są z natury agresywni, a udawanie że tak nie jest, będzie ukrywaniem prawdy. Przyznajmy, ponura wizja, równie ponura, co ukazywana w kinie Aronofsky'ego ludzka fascynacja złem.

Biologia staje na stanowisku, że ludzka psychika i jej chemicznie zaprogramowane reakcje, są produktem przyrody, efektem ewolucji. Przemoc ma więc „naturalne” pochodzenie.

A jednak,

w żadnym razie wszakże nie musimy wierzyć, iż naturalne pochodzenie przemocy oznacza, że ludzie, jak wiele genetycznych robotów, są skazani na rabunki, gwałty, morderstwa lub prowadzenie wojen. Takie założenie byłoby wielką obrazą dla naszego ducha i intelektu. Zachowania agresywne, właściwe męskiej psychice, a wywodzące się z podwzgórza, są dziedzictwem po naszych przodkach. Ich naturalnego pochodzenia nie można jednak używać jako uzasadnienia dla poglądu, iż przemoc jest godna podziwu, usprawiedliwiona, do przyjęcia lub – co gorsza – zdeterminowana tak dalece, że nie da się jej uniknąć⁶¹.

A więc, jednak: kultura, prawo, moralność, etyka zamiast nagiej i naturalnej przemocy. Czy możemy mieć pewność, że te jasne strony ludzkiej aktywności wystarczą? Skoro nawet Bóg uznał tkwiące w człowieku zło za tak ogromne, że wystarczające do potopu? Tym bardziej, że wyraża się ono w niesprawiedliwości stworzonego przez ludzi systemu społecznego, kulturze przemocy i cywilizacji skrajnie wyniszczających ziemię?

Jonathan Littell, autor znakomitego eseju o istocie faszyzmu *Suche i wilgotne*, w wywiadzie tak oto podsumowuje ludzką skłonność do czynienia zła:

⁶⁰ Tamże, s. 91.

⁶¹ Tamże, s. 93.

Z tego co pan mówi, można wywnioskować, że niczego nie możemy być pewni, nawet kiedy oparcia szukamy w kulturze.

– Oczywiście. Tylko ktoś naiwny może wierzyć, że kultura służy temu, byśmy byli grzeczni i sympatyczni.

– I w żadnym wypadku nie możemy od niej oczekiwać pomocy?

– Kultura nie chroni nas przed niczym. Pokazali to dobitnie naziści. Można podziwiać Beethovena albo Mozarta, czytać *Fausta* Goethego i mimo to być świnią⁶².

Z pewnością bohater książki, Léon Degrelle, potrzebował ideologicznego uzasadnienia dla prowadzenia swej antysemickiej, politycznej, wojskowej i antyludzkiej krucjaty w Rosji sowieckiej⁶³. Krucjaty, której owocem zła był Holocaust. Takiego uzasadnienia dostarczyła mu totalitarna ideologia, wyrosła z zachodniej, niemieckiej kultury, już wiele wcześniej eksportującej przekonanie o rasowej wyższości, wraz z niesłychanym okrucieństwem, do afrykańskich kolonii, gdzie Niemcy eksterminowali ludy Herero i Nama. Od eugeniki i antropologii Eugena Fishera, zastosowanej w Namibii, było całkiem blisko do Ustaw Norymberskich⁶⁴.

Interesującą perspektywę postrzegania przemocy w filmie *Noe: wybrany przez Boga*, zawiera artykuł *Violence in the Flood Narrative: Text and Reception*. Omawia on biblijną perspektywę przemocy, zarówno tej stosowanej przez ludzi, jak i będącej na nią odpowiedzią, zastosowanej przez Stwórcę kontrprzemocy – potopu. Autor zauważa, że w narracji biblijnej, opartej o źródła babilońskie odnoszące się do potopu jako kary za grzechy, przemoc stosowana przez Boga wobec ludzi, jest uprawomocniona poprzez ich wcześniejsze zepsucie, czynione zło i nieprawość całych pokoleń. Podobnie rzecz ma się w filmowych wizjach Noego, w których ludzkość ulega całkowitej zagładzie. W drugiej wizji zwierzęta unoszą się w wodzie, płynąc w kierunku Arki niosącej im ratunek. Tylko one są niewinne: „Noe nazywa zwierzęta »czystymi«, ponieważ »wciąż żyją, jak żyły w ogrodzie Eden« w przeciwieństwie do ludzi, dla których wynaturzonej i perwersyjnej natury, objawiającej się na przestrzeni wieków, podsumowaniem stało się pierwsze morderstwo dokonane przez Kaina na swym bracie”⁶⁵. Reżyser

⁶² J.R. Mantilla, *La cultura no nos protege de nada. Los nazis son la prueba*, https://elpais.com/diario/2007/10/27/babelia/1193441952_850215.html [dostęp: 8.09.2022].

⁶³ Zob.: L. Degrelle, *Front Wschodni 1941–45*, tłum. D. Tatarako-Grzesiak, Wydawnictwo Arkadiusz Wingert, Kraków 2002.

⁶⁴ Zob.: K. Gebert, *Ostateczne rozwiązania: ludobójcy i ich dzieło*, Agora, Warszawa 2022.

⁶⁵ K. van Bekkum, *Violence in the Flood Narrative: Text and Reception*, [w:] *Violence in the Hebrew Bible*, eds. K. van Bekkum, J. van Ruiten, *Old Testament Studies*, vol. 79, Leiden Publishing, Brill 2020, s. 22.

wybiera własną interpretację tekstów biblijnych, bowiem *Księga Rodzaju*, jak też księgi apokryficzne Starego Testamentu: Henocha i Jubileuszów wraz ze swymi rabinicznymi interpretacjami, zawierają wskazanie na zwierzęta, jako uczestniczące wspólnie z człowiekiem w jego zepsuciu. Przemoc, jakiej używa Bóg, jest usprawiedliwiona, to nie Stwórca jest winien zła, ale ludzie, niszczący Ziemię i samych siebie. Bóg mocą miłosierdzia pragnie jednak uratować z potopu sprawiedliwego wybrańca wraz z rodziną oraz zwierzęta, by rozpocząć dzieło stworzenia na nowo i uczynić świat lepszym. W tym przypadku, usprawiedliwiona boska przemoc, jako skutek ludzkiej nieprawości, ostatecznie ma służyć kreacji:

W swym filmie *Noe* (2014) Darren Aronofsky nie Boga obwinia za zło, ale raczej ludzkość. W tym zakresie wykorzystuje odpowiedzialność człowieka za kryzys ekologiczny i zniszczenie środowiska naturalnego. Boskie napięcie pomiędzy żalem, gniewem i zaangażowaniem jest słabo uwzględniane w filmie, poprzez ukazanie Boga jako oddalonego, milczącego Stwórcy⁶⁶.

5. Współczesny Midrasz. Woda jako boskie narzędzie oczyszczenia, aniołowie upadli. Noe i jego czasy

W cytowanym już artykule *Humanity's second chance: Darren Aronofsky's „Noah” as an Environmental Cinematic Midrash* obie autorki uznają film Darrena Aronofsky'ego za bliski Midraszowi, rozważaniom o charakterze teologicznym, prowadzonym przez egzegetów Tory, poszukującym sensów i znaczeń, zawartych w badanym kanonicznym tekście. Miałby on stanowić współczesny rodzaj autorskiego komentarza do *Księgi Rodzaju* i *Ksiąg Apokryficznych* (*Henocha* i *Jubileuszów*), jakie reżyser wykorzystał, przy tworzeniu swego filmu. A jednak, bliżej Aronofsky'emu do filmowej pop-gnozy czy kina New Age, jak tego chce Magdalena Kempna-Pieniążek, niż do tradycyjnego Midrasza. Widzi ona dzieła reżysera jako „rozbitą na głosy, postmodernistyczny traktat o miejscu człowieka w świecie”⁶⁷, w którym

współcześni widzowie skłonni są upatrywać w filmach twórcy – wpisujących się przecież w definicję postmodernizmu – prób odpowiedzi na filozoficzne, religijne i egzystencjalne pytania. Odpowiedzi te – trzeba dodać – są jednak szczególne. Nie roszczą sobie prawa do uniwersalności ani nawet głębi, są świadomie płytkie i powierzchowne. Niemniej jednak nie można im odmówić racji bytu w ponowoczesnym, duchowo eklektycznym świecie⁶⁸.

⁶⁶ Tamże, s. 25 (tłum. fragmentów tekstu – M.K.).

⁶⁷ M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 184.

⁶⁸ Tamże.

W przeciwieństwie do autorki *Formuł duchowości w kinie najnowszym*, jestem jednak przekonany, że kino Aronofsky'ego stara się mówić o zagadce bytu i człowieka, jak też nieść w sobie głębsze przesłanie. W omawianym filmie *Noe: wybrany przez Boga* reżyser czerpie nie tylko z tradycji judaizmu, ale także Indii i filozofii życiowej Buddyizmu. Podkreślają to Lila Moore i Marianna Ruah-Midbar Shapiro. Aronofsky pracował nad scenariuszem filmu przez wiele lat, studiując święte księgi judaizmu i innych religii, w poszukiwaniu narracji o potopie. Film kręcono w plenerach Islandii, bowiem reżyserowi zależało na osiągnięciu wrażenia dzikości pejzażu i świeżości przyrody, od postapokaliptycznej przestrzeni spustoszonej przez ludzi ziemi, aż do soczystej czystości zieleni odrodzonej po potopie natury.

Jak każde dzieło Aronofsky'ego, *Noe* nie powstał szybko, bez długich przemyśleń, ot tak, dla zarobienia pieniędzy czy wykorzystania koniunktury na rynku filmowym, oczekującym na nowe obrazy określonego gatunku:

Dla celu stworzenia narracji filmowego Midrasza, obejmującego mityczną krainę, twórcy filmu czerpali inspirację nie tylko z biblijnej historii Noego, ale także z innych kultur i religii. Ukazany w filmie, wyobrażony świat, zawiera mityczne imaginarium Nefilim oraz cudownego wzrostu bujnego lasu na spustoszonej ziemi⁶⁹.

Zaczerpnięte z tradycji religijnej kultur Wschodu elementy, są obecne w niektórych postaciach filmu i ich zachowaniach. Naameh i Matuzalem powodują swym dotykiem zapadnięcie w sen Noego oraz Jafeta. Gest dotykania czoła, w którym religie Indii widziały miejsce szóstej czakry „trzeciego oka”, znajdującej się w okolicy pomiędzy brwiami i nosem, jak sądzą obie autorki, reżyser zaczerpnął z inicjacyjnej tradycji Indii. „Trzecie oko” pozwala dostrzec to, co niepoznawalne innymi, zwykłymi zmysłami, zobaczyć przeszłość i przyszłość. Jako „wewnętrzne” oko Horusa, znane było również w starożytnym Egipcie. Dodajmy, że podobne, inicjacyjne praktyki pobudzania „wewnętrznego widzenia”, są obecne w syberyjskim szamanizmie, na co zwracał uwagę Eliade. Podobne zachowania odnajdziemy we współczesnym, niezmiernie modnym w wieku XIX spirytyzmie i technikach hipnozy, gdzie medium wprowadza w trans hipnotyczny siebie lub wybraną osobę.

Sam Matuzalem jest w filmie Aronofsky'ego archetypem mędrca, eremity. Tej postaci, najstarszego (a więc i najmądrzejszego) człowieka na ziemi, reżyser przydał trochę cech szamana i uzdrowiciela. Dziadek Noego zamieszkuje odludną, osamotnioną górę, ukryty w grocie niczym hinduistyczny mędrzec – pustelnik, Sadhu, tybetański Jogin. Spędza czas na medytacjach i oczekiwaniu na przewidywany koniec świata. Mówi Noemu, że jego ojciec, Henoch, zanim odszedł, przewidział apokalipsę jako karę za niepoprawnie złe postępowanie

⁶⁹ L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, dz. cyt., s. 5–6.

człowieka. Kara boża to tylko kwestia czasu, nadejdzie nieuchronnie, przynosząc koniec ludzkości. Scena, w której starzec, jako bogobojny człowiek, spokojnie przyjmuje śmierć, należy do najciekawszych w filmie Aronofsky'ego:

Ostatnie chwile Matuzalema są przedstawione w scenie zaczerpniętej ze znanej opowieści *buddyzmu-zen*. Mężczyzna ucieka, ratując swoje życie. Wisząc tuż nad przepaścią, trzyma się jedną ręką gałęzi, a drugą sięga po dzikie jagody, zbiera je, z przyjemnością zjadając. Matuzalem, przebywając w lesie, szuka ostatnich dzikich jagód, znajduje je i zjada, podczas gdy woda wzbiera i zmiata go z powierzchni ziemi w potopie⁷⁰.

Widzimy Matuzalema szeroko rozkładającego ręce w geście akceptacji śmierci, pogodzenia się z losem danym przez Boga. Matuzalem nie pragnie zatrzymać nieuniknionej kary dla ludzkości, przeżył wiele stuleci, widząc tyle nieprawości i zła, że czeka na śmierć, postrzegając jako uwolnienie od brzemienia odpowiedzialności za ludzi i tego, co uczynili z Matką-Ziemią⁷¹.

W Starym Testamencie Matuzalem określany jest jako bogobojny i sprawiedliwy, posiadający szczególny dar uzdrawiania. W filmie uzdrawia z niepłodności Iłę, adoptowaną córkę Noego. Według autorek cytowanego artykułu, inspiracje szamanizmem w *Noe: wybrany przez Boga* są bardzo wyraźne. Przywołują one scenę uzdrowienia Ili oraz wizyty Noego u starca w poszukiwaniu oświecenia. Matuzalem podaje Noemu kubek z napojem, mającym wprowadzić go w trans i ukazać wizję boskiego planu, który nie jest jasny dla naszego bohatera. Nie wiedząc, co ma zrobić, Noe narzeka na gorzki smak herbaty, podanej przez Starca. Matuzalem odpowiada wnukowi:

Cóż, może jest coś więcej dla Ciebie do ujrzenia. Czyż nie przysłał Cię [Stwórca – M.K.] żebyś wypił kubek herbaty ze starym człowiekiem? Lekarstwo zawsze złe

⁷⁰ Tamże, s. 9.

⁷¹ W tej pracy nie powinno być miejsca na dyskusję z tekstami krążącymi poza obiegiem naukowym. Jednak zacytuję fragment recenzji, charakteryzujący się brakiem zrozumienia zawartej w filmie symboliki. O postaci Matuzalema jej autor tak oto pisze: „*Noe. Wybrany przez Boga* Darrena Aronofsky'ego to najgorszy film, jaki w życiu widziałem – nieprawdopodobna, nieznośnie patetyczna chała z rwącą się i nudną akcją [...]. Właściwie większość rzeczy mnie tu irytowała: animowany wąż, przesuwający się las, kwiatki wyrastające pod wpływem łez czy kretyńskie kamienne potwory jako upadłe anioły, które w Biblii miały być przyczyną likwidacji świata, a w tej historii stoją po stronie Noego. Zirykował mnie nawet Anthony Hopkins jako Matuzalem – przedstawiony bez pomysłu, jako sklerotyk, który idzie do lasu po borówki i ginie”. P. Paziński, *Milczące niebo agnastyka. Komentarz do „Noego. Wybranego przez Boga” Darrena Aronofsky'ego*, <https://kulturaliberalna.pl/2014/04/15/milczace-niebo-agnastyka-komentarz-noego-wybranego-boga-darrena-aronofskyego/> [dostęp: 11.08.2022].

smakuje. Matuzalem używa określenia „lekarstwo”, które jest popularne we współczesnym dyskursie duchowym, czerpiącym z praktyk rytualnych rdzennych amerykańskich szamanów, postrzeganych jako część procesu uzdrawiania⁷².

Dowiedziawszy się, że Bóg zamierza ocalić zwierzęta i Noego, Matuzalem na pożegnanie wręcza swemu wnukowi cenny dar: cudowne nasiono z pierwszego ogrodu – Edenu. Zasadzone przez Noego, wyrastając w cudownie szybki sposób jako las, posłuży za budulec Arki. Obok mitów i narracji z różnych systemów religijnych świata, wpływ szamanizmu jest dla autorek cytowanego tekstu niezbywalnie obecny w filmie Aronofsky'ego. To jest właśnie filmowa kontynuacja żydowskiej tradycji tworzenia Midrasza, mówią nie bez powodu twórcy filmu, gdzie z jednej strony egzegeta trzyma się ściśle pewnych wątków z oryginalnej historii, z drugiej jednak, swobodnie tworzy, dokonując nowej interpretacji świętych ksiąg⁷³.

Jedną z najbardziej oryginalnych wizji w filmie *Noe: wybrany przez Boga*, będących reżyserską interpretacją tekstów biblijnych, są postaci upadłych aniołów, przez Tubal-Kaina lekceważąco zwanych „sługusami”. To ich postaci i rola, jaką odegrali w opowieści Aronofsky'ego, wywołała najwięcej kontrowersji wśród znawców biblii i osób wierzących. Zamyśl reżysera diametralnie różni się od narracji biblijnej o upadku aniołów, nie widzi on w nich demonów, będących bezpośrednią przyczyną zepsucia ludzi i potopu.

W filmowej historii, po wygnaniu człowieka z Raju, ziemskiego ogrodu Eden, postanowili oni zstąpić na ziemię, by pomóc Adamowi i jego rodzinie przeżyć. Stali się jednak współodpowiedzialni za zniszczenie ziemi przez ludzi, jako współtwórcy cywilizacji technicznej. Karą za nieposłuszeństwo okazane Stwórcy było przyjęcie formy niekształtnych, kamienistych olbrzymów, zamiast świetlistych postaci.

Aniołowie⁷⁴, boży posłańcy (hebr. mal' akh, gr. angelos), wedle przekazów biblijnych, jak też ojców i doktorów Kościoła (św. Augustyn, Jan z Damaszku,

⁷² L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, dz. cyt., s. 10 (tłum. cytowanych fragmentów – M.K.).

⁷³ Zob.: tamże, s. 6.

⁷⁴ Pomijam długą historię angelologii w wierzeniach biblijnych i jeszcze wcześniejszych, egipskich, babilońskich, jak też w zaratusztrianizmie, wzorcach antycznych, mających wpływ na wizerunki anielskie. Pomijam także temat toposów anielskich: aniołowie zbrojni, muzykujący, posłańcy boży, adorujący oraz psychomachie. Jest on niezmiernie interesujący, ale bardzo rozległy, szczegółowy i jako taki, nie mieści się w całości, w zakresie omawianego filmu. Szerokie omówienie tematów anielskich wraz z ikonografią znajdziemy m.in. w tomach: *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002; R. Giorgi, *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005 oraz leksykonach: S. Zuffi, *Nowy Testament. Postacie i epizody*,

Bazyli Wielki), zostali bowiem stworzeni jako istoty duchowe, z boskiego światła, eteryczno-ogniste. Boski duch w podobny sposób rozświetlał postaci pierwszych ludzi w Edenie, zanim jeszcze poznali oni w pełni swą cielesność, pod wpływem owocu dobrego i złego – tak właśnie ukazał Adama i Ewę reżyser *Noego*.

Dlatego jeden z upadłych, Szemhazaj, mówi bohaterowi filmu: „patrząc na Ciebie, widzę znów blask Adama, człowieka którego znałem i przyszedłem, by mu pomóc”. Skosztowawszy zakazanego owocu, człowiek uświadomił sobie swą cielesność, a wygnany z ogrodu Eden, utracił pierwotny blask, przynależny boskiej światłości. Trudno się więc dziwić, że reżyser, ukazując filmowe wyobrażenia aniołów Boga, czerpie z tradycji biblijnej oraz ikonografii tematów anielskich w sztuce. Podobne obrazy świetlistych istot duchowych są powszechnie używane w kulturze popularnej, nawet w kinie science fiction, gdzie w taki właśnie sposób wyglądają przybysze z innych światów (na przykład: *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, *Zapowiedź*).

Poznajemy upadłych, kiedy Noe wraz z rodziną uciekają na ich terytorium przed tłumem potomków Kaina. Skamieniali aniołowie uwięzili ich, pozostawiając na śmierć, traktując jako podstępnych i wyjątkowo groźnych niszczycieli Ziemi. Jeden z nich, Magog, nazywa Noego „podstępnym wężem”. Jedyne Szemhazaj zdaje się mieć wątpliwości i pragnie uratować przybyszów, prowadząc ich bezpiecznie do góry, na której mieszka Matuzalem. U jej stóp ma miejsce cud wyłonienia się źródła wody ze skamieniałej, jałowej ziemi. Płynące we wszystkie strony świata odnogi źródła, niczym cztery rajske rzeki, są zaczynem cudownego wzrostu lasu, a właściwie zielonej puszczy, tej namiastki Edenu, z której powstanie Arka (w Midraszach las jest cedrowy). Źródło wody żywej wybija w samą porę, Magog już zamierzał zabić Noego.

Zobaczywszy cud wody wyprowadzonej ze skały, niczym Izraelici na pustyni, Upadli uwierzyli w słowa proroka – w tym przypadku Noego. Ten cud jest w filmie bardzo ważny, ukazuje bowiem, jaką moc kreacyjną posiada woda, obecna w tekstach biblijnych, z których reżyser korzystał.

Mircea Eliade poświęca symbolicznie cały piąty rozdział *Traktatu...*, nie ma tu miejsca na szczegółowe wyjaśnienia całości kreacyjnej symboliki wody, jednak sądzimy, że należy odnieść się do tej tematyki na tyle, na ile jest ona ważna w filmie Aronofsky'ego. Woda służy reżyserowi jako uniwersalny symbol kreacji, oczyszczenia, płodności oraz odrodzenia. Pojawia się w kilku ważnych momentach, oprócz wizji potopu, jakich doświadcza Noe i w końcu, w samej scenie biblijnej apokalipsy. O dwóch z nich już wspominaliśmy – kropli wody, z której odradza się kwiat oraz źródle żywej wody, wybijającym jako przejaw boskiej siły tworzenia. Wody bowiem

symbolizują całokształt wszelkich możliwości, są one [...] macierzą każdej możliwej egzystencji. [...] Wody są fundamentem całego świata, są substancją roślinności, eliksirem nieśmiertelności, podobne do *amrita*, zapewniają długie życie, moc twórczą i są podstawą wszelkiego wyleczenia [...] Wody są źródłem tego, co niezróżnicowane i wirtualne, podstawą każdego zjawiska kosmicznego, zbiornikiem wszystkich zalążków; symbolizują one pierwotną substancję, z której biorą początek wszystkie formy i do której powracają – czy to przez cofnięcie się, regres, czy też na skutek kataklizmu⁷⁵.

Tym, co interesuje nas w kontekście analizy elementów symboliki akwatywnej, obecnej u Aronofsky'ego, są: symbolika zanurzenia oraz symbolizm potopu. Symbolika zanurzenia ma właściwości oczyszczające, ale i degradujące wszelkie formy:

w wodzie wszystko się rozplywa, wszelka forma się rozkłada, historia zanika, nic z tego, co zrazu istniało, nie pozostaje po zanurzeniu w wodzie [...]. Zanurzenie – na płaszczyźnie ludzkiej – równa się śmierci, na płaszczyźnie kosmicznej katastrofie (potop), która periodycznie rozpuszcza świat w pierwotnym oceanie⁷⁶.

Z tego powodu woda i zanurzenie w niej, wykorzystywana jest w czasie rytuałów inicjacyjnych, m.in. chrztu przez immersję⁷⁷.

Woda, rozkładając i degradując formy, ma właściwości oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia. Jeśli zaś idzie o potop, to „niemal wszystkie tradycje potopu są związane z ideą wchłonięcia ludzkości przez wodę i nastania nowej epoki wraz z nową ludzkością. Zdradzają one cykliczną koncepcję kosmosu i historii: gdy jedna epoka kończy się katastrofą, zaczyna się nowa, kierowana przez »nowych ludzi«⁷⁸. Eliade zwraca uwagę na stały element kary za grzechy, występujący w różnych mitologiach świata, w przeróżnych kręgach kulturowych. Narracje o potopie, obecne w Starym Testamencie, mają swe źródło w opowieściach Babilończyków, Sumeru i starożytnej Mezopotamii. Piotr Kowalski stwierdza, że „amorficzność wody odpowiada stanowi chaosu, braku zróżnicowań, wszelkich uporządkowań wedle dualnego paradygmatu charakteryzującego wszystko, co należy do porządku człowieczego”⁷⁹. W tym sensie potop jest powrotem do pierwotnego stanu chaosu i braku zróżnicowania, do początku, szansą

⁷⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 207.

⁷⁶ Tamże, s. 213.

⁷⁷ Na temat wody jako siedziby Ducha Świętego i materii chrztu zob.: tamże, s. 215–216.

⁷⁸ Tamże, s. 229.

⁷⁹ P. Kowalski, *Woda żywa. Opowieść o wodzie, zdrowiu, higienie i dietetyce*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2002, s. 39.

na odrodzenie i rozpoczęcie stwarzania na nowo. Przywoływany po wielokroć antropolog kultury i literaturoznawca, powiada że potop jako wydarzenie historyczne, wzbudza wciąż ogromne zainteresowanie historyków, archeologów i biblistów. Jednak badacz kultury, etnolog, może poprzestać na uwagach na temat logiki myśli mitycznej i znaczeń tworzonych w jej obszarze. Historię potopu możemy wtedy opowiedzieć w następujący sposób:

rozgniewany nieprawościami panującymi na ziemi Bóg postanowił ukarać niegodziwców i oczyścić swoje stworzenie od wszelkiej nieczystości. Jedynie wybrani mają przetrwać i tym samym stać się początkiem nowych pokoleń ludzi. Ten punkt wyjścia mitów o potopie jest wspólny znanym o nim relacjom – mówią o nim teksty sumeryjskie i mezopotamskie, opowiada *Gilgamesz*. Grecki mit, którego bohaterami są Deukalion i Pyrra, rozpoczyna się także od gniewu Zeusa spowodowanego występkami synów Likaona. [...] Opowieść starotestamentowa należy do wielkiej rodziny znanych ludzkości historii wodnego kataklizmu, za pomocą którego Bóg karze Ziemian, dopuszczając przetrwanie nielicznych, by mogli ocalić ród człowieczy [...] ⁸⁰.

Znane nam wszystkim sprawy, dalej potoczyły się wedle odwiecznego schematu mitu kosmogonicznego. Ułomność ludzkiego świata i grzechy ludzi, doprowadziły do kataklizmu, w którym woda zalała ziemię na wiele dziesiątków dni. Mityczny potop powtarza w pewnym sensie kosmogonię, a reżyser *Noe: wybrany przez Boga* pozostaje wierny jego biblijnym i apokryficznym opisom. Dodaje pewne elementy do historii Noego, ale nie zakłócają one całości filmowego przekazu, a wręcz przeciwnie, dodają mu dramatyzmu i autentyczności. Bohater, rozmawiając z Matuzalemem, wypowiada znamienne słowa: „Ogień pożera wszystko. Woda oczyszcza. Oddziela nieczyste od czystego, grzeszników od niewinnych. Tych, którzy zostaną zatopieni, od tych, którzy powstaną. Zniszczy wszystko, by zacząć od nowa. Burzy nie da się zatrzymać, nikt nie przeżyje”. W przekazie biblijnym, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu,

woda należy do elementów szczególnie uprzywilejowanych przez Opatrzność. Ona oczyszcza i rozpuszcza, poi i orzeźwia, warunkuje rozwój roślin, łagodzi upał i żar słońca i ma wielkie znaczenie higieniczne. Bez wody niepodobna wyobrazić sobie życia, dlatego mądrość Boga którego łaska wyprzedza naturę, oddała ją w służbę porządkowi nadprzyrodzonemu. [...] W każdej chwili woda może ujawnić swą niszczącą siłę – wzburzone morze, gdy fale sięgają wysokości domu, może zatopić nawet największy okręt; powódź i gwałtowny przypływ morza może wtargnąć w osiedla ludzkie nic nie jest w stanie przeciwstawić się rozpetanej nawałnicy; wtedy

⁸⁰ Tamże, s. 41–42.

na ograniczonym obszarze dzieje się to, co w czasie potopu wydarzyło się w wymiarze znacznie większym. [...] Wody potopu splukują występki grzesznego świata i są typem naszego ponownego narodzenia. Podobnie należy rozumieć wydarzenia nad Morzem Czerwonym: w falach giną Egipcjanie, natomiast dzieci Izraela przechodzą suchą nogą. Cud wyprowadzenia przez Mojżesza wody ze skały wskazuje na wszystkie sakramentalne źródła zbawienia, które stworzył dla nas Chrystus⁸¹.

Dalej autorka leksykonu symboli podkreśla wagę wody w świętach narodu żydowskiego (jak Święto Namiotów), mówi o symbolicznym znaczeniu studni patriarchów, uzdrowieniach fizycznych i duchowych w Starym i Nowym Testamencie, cudach Jezusa, dokonujących się z udziałem wody, spotkaniu z Samarytanką, uzdrowieniu niewidomego, chodzeniu po wodzie. Wspomina również o prorocत्वach ze Starego Testamentu, dotyczących postaci Zbawiciela, w *Księdze Izajasza*, jak również o symbolicznych motywach w przedstawiającej sztukę religijnej, wykorzystujących wodę.

Wszystkie one odwołują się, w swym pochodzeniu, do tych samych kosmogonicznych i mitycznych znaczeń, obecnych w kulturach archaicznych, o których pisał Eliade. Nie inaczej może być w filmie, którego osnową wydarzeń jest potop. Co prawda, reżyser traktuje narrację o potopie, nie tylko biblijne, z właściwym sobie eklektyzmem oraz synkretyzmem⁸², jednak służą one zamierzonemu celowi – filmowemu przedstawieniu rozważań Aronofsky'ego, odnoszących się do transcendencji, postaci Stwórcy i skomplikowanych relacji, łączących Go z ludźmi.

Jedna z największych i najbardziej krytykowanych różnic pomiędzy Starym Testamentem, *Księgami Henocha* i *Jubileuszów*, a omawianym filmem, dotyczy postaci upadłych aniołów, nazywanych przez reżysera „strażnikami”. W *Noe: wybrany przez Boga* z własnej woli opuścili oni Niebo i Stwórcę, by pomagać ludziom w walce o przetrwanie. Ich świetliste, duchowe postaci, zostały za karę uwięzione z kamiennej formie, powstałej z błota. Mamy tu pewną analogię do symboliki tellurycznej i ziemi będącej materiałem wykorzystanym przez Stwórcę do uczynienia człowieka na swe podobieństwo. Jednak w tym przypadku, powstała

⁸¹ D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 66–67.

⁸² Szczegółowe wyliczenie podobieństw i różnic pomiędzy narracją tekstów religijnych o potopie, Starego Testamentu, Kabały i ich filmowej interpretacji w wykonaniu Aronofsky'ego, poświęcono kilka tekstów, na przykład: L. Macumber, M. Abdul-Masih, *A Journey into the Heart of God: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as a Subversive Kabbalistic Text*, „Journal of Religion and Film” 2018, vol. 22, issue 3; L. Lee, *The Flood Narratives in Gen 6–9 and Darren Aronofsky's Film „Noah”*, „Old Testament Essays” 2016, vol. 29, no. 2; czy cytowany już rozdział w monografii pokonferencyjnej: *Darren Aronofsky's Noah's Ark as a Re-presentation of a Universal Narration* oraz większość tekstów z tomu, poświęconego głównej postaci filmu: *Noah as Antihero: Darren Aronofsky's Cinematic Deluge*, eds. R. Burnette-Bletsch, J. Morgan, Routledge, New York 2017.

skamieniała forma, jest męczącym więzieniem dla świetlistych duchów, odrażająca, groźna i pełna brzydoty.

Zgadza się to w części z wizją biblijną, gdzie aniołowie upadli tracą swą pełną piękną i dostojną formę, stając się odrażającymi, złymi duchami ciemności – demonami zła.

W wyniku działań Strażników, ludzie nauczyli się wykorzystywać podarowaną wiedzę i technologię do czynienia zła, a przede wszystkim w niszczycielskich wojnach. Jeden z upadłych – Szemhazaj – zaprzyjaźnia się z Noem, pomaga mu i ratuje przed gniewem swych towarzyszy. Opowiada, jak ludzie odwzięczyli się za pomoc, niszcząc matkę naturę poprzez niepohamowany rozrost cywilizacji, ale również chcieli zniszczyć swych dobroczyńców, polując na nich, niczym na dzikie zwierzęta, z czystej złośliwości i chęci niszczenia. Aronofsky przy tworzeniu postaci upadłych aniołów-Strażników, czerpał inspirację z *Księgi Rodzaju* oraz apokryficznych ksiąg Starego Testamentu. Z nich wszystkich, najbardziej interesujące są zapisy, dotyczące aniołów, zstępujących na ziemię oraz natury grzechu, zawarte w *Księdze Henocha* oraz *Księdze Jubileuszów*. Ta pierwsza jest

dziełem bardzo złożonym i nie przedstawia jednolitej doktryny teologicznej. Namacalnym tego dowodem jest pogląd na pochodzenie zła, wyrażony w „Księdze Czuwających” i w „Liście Henocha”. Pierwsza zawiera twierdzenie, że źródłem zła na ziemi jest upadek aniołów, tymczasem autor „Listu Henocha” jest zdania, iż sam człowiek jest źródłem i pochodzeniem zła moralnego. „Księga Henocha” ma, zwłaszcza w „Księdze Czuwających”, bardzo rozbudowaną angelologię i demonologię. Aniołowie istnieją od momentu zaistnienia świata. Początkowo wszyscy służyli Bogu i byli święci. Jednakże w pewnym momencie niektórzy zbuntowali się przeciw Bogu, połączyli się z kobietami i z tego związku narodzili się giganci. Zepsuli oni ludzi przez wprowadzenie zakazanych nauk⁸³.

Właśnie w *Księdze Czuwających* wymieniony jest Szemhaza, przywódca zbuntowanych aniołów. Nauczyli oni ludzkość czarów, zaklęć, astrologii, pisma, metalurgii i wyrobu broni, ozdób i makijażu. I wtedy świat uległ zmianie – nastąpiła „wielka niegodziwość i wielki nieład. Poblądzili, a ich drogi stały się zepsute”⁸⁴. Dalej, w *Liście Henocha*, będącym częścią *Księgi Henocha Etiopskiej*, znajdujemy fragment, wiele mówiący o naturze zła: „grzech nie został posłany z nieba na ziemię, ale stworzył go sam człowiek i ci, którzy go popełniają, podlegają będą wielkiemu przekleństwu”⁸⁵. W apokryfach to Szemhazaj

⁸³ *Księga Henocha Etiopska*, tłum. ks. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstęp ks. R. Rubinkiewicz SDB, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000, s. 142–143. Księga ta, choć apokryficzna, jest cytowana w Nowym Testamencie, a Kościół koptyjski włączył ją w kanon Pisma Świętego.

⁸⁴ *Księga Czuwających*, tłum. ks. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy...*, s. 145–146.

⁸⁵ *Księga Henocha Etiopska...*, s. 184.

jest przywódcą upadłych aniołów, namawiającym ich do związania się z córkami ludzkimi. Czuwający czyli przebywający na ziemi aniołowie, wymienieni są również w *Księdze Jubileuszów* (*Narodziny i dzieło Henocha*, s. 270, *Ukaranie aniołów i zniszczenie ich potomstwa*, s. 272). Mowa jest tam o tym, że „Pan rozgniewał się bardzo na swoich aniołów, których posłał na ziemię. Rozkazał, by zostali zdjęci ze wszystkich stanowisk”⁸⁶.

W przeciwieństwie do filmu Aronofsky'ego, gdzie największą winą ludzi jest szerząca się przemoc, wojny i zniszczenie Ziemi, zarówno w Biblii, jak i pismach apokryficznych, przyczyną potopu są przede wszystkim idolatria, rozwiązłość moralna i ogólne zepsucie, wynikające z połączenia się upadłych aniołów z ludźmi. Zaś następstwem grzechu nieczystości upadłych aniołów stało się panowanie na Ziemi pokolenia Nefilim, gwałtownych i silnych gigantów. Dodatkowo, w *Księdze Jubileuszów* niesprawiedliwość i zepsucie moralne dotyczy nawet zwierząt, nie tylko ludzi, choć to oni są głównymi sprawcami niesprawiedliwości i przelewu krwi: „Wszyscy wypaczyli swoje postępowanie i swoje reguły, zaczęli zjadać jedni drugich”⁸⁷. Pojawia się więc możliwy motyw kanibalizmu (jedna z przyczyn potopu w mitologii greckiej), choć możemy odczytywać ten fragment apokryfu, podobnie jak czyni to w filmie Aronofsky. Przyznajmy, że ta kwestia poruszona w cytowanym apokryfie, przypomina zamysł reżysera, dotyczący powstrzymania się od jedzenia mięsa.

Mógł on też opierać się na innych fragmentach pism apokryficznych (*Testament Noego* w *Księdze Jubileuszów*), gdzie mowa jest o zakazie spożywania krwi oraz mięsa zwierząt, poza tymi, które *będą czyhać na waszą krew*. Widzimy także, skąd wzięło się w *Noe: wybrany przez Boga*, przekonanie o winie rodzaju ludzkiego za wszelkie nieprawości i grzechy wyniszczające coraz bardziej Matkę-Ziemię.

Imię jednego z upadłych aniołów-strażników, znane jest z *Księgi Henocha Etiopskiej*. To właśnie Szemihazaj/Szemhazaj. Jej część angelologiczna, tak zwana *Księga Czuwających*, pochodzi z IV wieku przed Chrystusem. Z tej części dowiadujemy się o losach Strażników, ich upadku z powodu połączenia z córkami ludzkimi oraz o „dwunastu aniołach (są nazwani nephillami, tj. stróżami), obcujących z kobietami i płodzących gigantów. Ci ostatni mieli być odpowiedzialni za rozpowszechnienie zła na ziemi i ściągnięcie na ludzkość kary potopu”⁸⁸. Natomiast sam Szemhazaj

jest wodzem lub jednym z wodzów upadłych aniołów. Według legendy, Szemhazaj i Azazel, *dwaj zaufani aniołowie Boga*, zstąpili z nieba na ziemię i utrzymywali grzeszne stosunki z córkami ludzkimi. Szemhazaj był serafinem, który wyjawiał młodej

⁸⁶ *Księga Jubileuszów*, tłum. A. Kornacki, [w:] *Apokryfy...*, s. 272.

⁸⁷ Tamże, s. 271.

⁸⁸ H. Oleschko, *Aniołowie w apokryfach Starego i Nowego Testamentu*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002, s. 370.

dziewczyń imieniem Istar (Isthar) pełne imię Boga. [...] Jedna z wersji *Księgi Henocha*, odkrytej w Qumran nad Morzem Martwym, zawiera list Henocha do anioła o imieniu Szamazja (Szemhazaj) i jego współtowarzyszy⁸⁹.

Ten anioł miał być także ojcem dwóch potwornych synów, spłodzonych z jedną z córek Ewy. Drugi ze Strażników, którego imię wymieniono w obsadzie filmu, to Magog, wojownicza, demoniczna postać, znana z Apokalipsy św. Jana, której imię

oznacza apokaliptycznego wodza potęg wrogich Izraelowi, które z dopustu Boga napadną wprawdzie na ziemię świętą, ale napaść ta zakończy się ich własną klęską, a napadniętym zapewni wieki pokój. [...] W Talmudzie wyrażenie „wojny Goga i Magoga” symbolizują powszechną wojnę, która poprzedzi nadejście „dni mesjasza”⁹⁰.

Demonologia Starego Testamentu i jego Apokryfów, w tym obrazy upadłych aniołów, powstały pod wpływem asymilacji pewnych elementów religii babilońskiej i zaratustryzmu, a w szczególności hierarchie aniołów, demonów i duchów planet. Widoczny wpływ

irańskiego dualizmu i babilońskiej religii astralnej wyraża się przede wszystkim w literaturze apokaliptycznej, kwitnącej między III a I wiekiem przed Chr.

W *Księdze Henocha* rozwinięty został mit zbuntowanych aniołów (*egregoroi*), zaledwie zarysowany w biblijnej *Księdze Rodzaju*⁹¹.

Tam właśnie spotykamy imię upadłego anioła-strażnika, jakim posługuje się w filmie Aronofsky. Jego Szemhazaj jest pomocnikiem ludzi, do końca wierzącym w tkwiące w nich dobro, będące częstką boskiej światłości, którą zauważa u ostatniego sprawiedliwego: Noego. Widzimy później Strażników, pomagających bohaterowi w budowie Arki. To kolejna, swobodna interpretacja motywów biblijnych, bowiem wedle zapisów *Księgi Rodzaju*, Noe korzystał przy budowie Arki z pomocy płatnych, najemnych robotników, podczas gdy Bóg dał mu 120 lat na nawracanie grzeszników i głoszenie nadejścia dnia sądu Bożego. Oczywiście, nikt nie chciał słuchać gorzkich słów proroka.

Za czasów Noego, jak już wiemy z przekazów apokryficznych, doszło do wyjątkowego, moralnego zepsucia całej ludzkości. Gniew Boga był tak wielki, że postanowił zgładzić wszelkie życie z powierzchni Ziemi. Dalsze dzieje mądrego,

⁸⁹ G. Davidson, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, tłum. J. Ruszkowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 287.

⁹⁰ Tamże, s. 133.

⁹¹ G. Berti, *Zaświaty*, tłum. G. Jurkowlaniec, Muza, Warszawa 2001, s. 90.

pobożnego i sprawiedliwego bohatera są nam doskonale znane⁹². Różnice pomiędzy narracją biblijną a filmową są wyraźne, dotyczą także żon synów Noego, które były kuzynkami ich ojca i razem z całą rodziną weszły do Arki. Niewiara i niefrasobliwość reszty gatunku ludzkiego po wielokroć opisywana jest w Starym, jak i Nowym Testamencie. Szczególnie interesujący jest fragment z Ewangelii wg. Św. Łukasza: „Jezus powiedział do swoich uczniów: Jak działo się za dni Noego, tak będzie również za dni Syna Człowieczego: jedli i pili, żenili się i za mąż wychodziły aż do dnia, kiedy Noe wszedł do Arki; nagle przyszedł potop i wygubił wszystkich” (Łk. 17, 26–27). Jak widać, w swym niedowiarstwie, skłonności do grzechu i folgowania przyjemnościom, człowiek pozostaje wciąż taki sam. Nikt nie chce słuchać ostrzeżeń i napomnień, zanim nie jest za późno.

Los, jaki spotkał miasta Sodomę i Gomorę za czasów Abrahama, świadczy o tym, że historia (także biblijna) lubi się powtarzać. Taki w końcu jest charakter mitu. I tam, w tak wielkim siedlisku moralnego zepsucia, że do dziś służy jako związek frazeologiczny, na określenie przekłętego, rozpustnego miejsca chaosu, również znalazł się tylko jeden sprawiedliwy, ocalony wraz z rodziną z zagłady.

Wątek potopu wszedł na stałe do kultury popularnej, kina religijnego, a nawet, do katastroficznego i postapokaliptycznego kina science fiction (*Water World*, *Blade Runner*, *Deluge* z roku 1937 i 2017).

Nawet kultura typu ludowego zachowała wciąż żywą recepcję biblijnych opowieści o potopie, o czym świadczą relacje, zebrane przez Magdalenę Zowczak:

Biblijna historia potopu, często łączona przez naszych rozmówców z upadkiem Sodom i Gomory, również przeplata się z lokalnymi podaniami, trafiając na podatny grunt w postaci wierzeń o zatopionych bądź zapadłych w ziemię kościołach, karczmach, domach czy wsiach oraz ludziach zaklętych w kamień. [...] Potop czy pożoga mają w nich znaczenie cezury między różnymi epokami, a czas po kataklizmie oznacza dla ziemi czystość pierwszych dni stworzenia⁹³.

W tej interpretacji depozytariusze kultury ludowej do znanych i stałych (człowiek wprowadził dysharmonię w rajski świat), dodali pewne nowe wątki: pomimo zepsucia ludzi świat przed zagładą miał cechy rajskie (obfitość, dostatek, brak trosk). Zboże zbierano raz na wiele lat, bowiem kłosa sięgały od samej ziemi, aż do końca łodygi. Pod wpływem niezwykłego powodzenia ludzie stawali się coraz

⁹² Bardzo szczegółowe i wyczerpujące omówienie biblijnych opisów postaci Noego, Arki oraz potopu, zawiera rozdział drugi książki ks. dr. Romana Piwowarczyka: *Arka Noego odnaleziona. Wyprawa z Hongkongu odkryła Arkę Noego ukrytą w lodowcu góry Aarat*, Fronda PL, Warszawa 2022, s. 75–122.

⁹³ M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2000, s. 93.

bardziej zuchwali, posługiwali się magią, wciąż się bawili (nawet w boże święta), nie szanowali chleba (opowieść o zmiataniu kłosami zboża podłogi, podtarciu dziecka plackiem), przez co ściągnęli na siebie karę potopu. Bóg, widząc zupełny i przerażający brak poszanowania swych darów, chciał całkowicie zniszczyć kłosy zbóż (zatopić za pomocą wody):

ocalenie zawdzięczamy psu i kotu, które przewidując katastrofę wyprosiły, jęcząc i żebrając, zmianę decyzji [...]. A ponieważ psia i kocia dola zostały zawłaszczone przez ludzi, mamy wobec zwierząt stały obowiązek dzielenia się z nimi chlebem, ludzkiej doli bowiem w kłosach nie ma⁹⁴.

W cytowanych przez Zowczak ludowych opowieściach o potopie, zwierzęta są mądrzejsze od ludzi, pełniąc bardzo ważną rolę, a nawet, jak kotka, ratując całą Arkę Noego ze śmiertelnie niebezpiecznej opresji: „Kiedy stworzona przez diabła mysz zaczęła wygryzać dziurę w dnie, Pan Bóg lub Noe stworzyli z chustki kota (litewska bogini Łajma lub Matka Boska – z rękawiczki)”⁹⁵. Charakterystyczne dla światopoglądu mityczno-magicznego było łączenie podobnych wątków kulturowych, obecnych w różnych opowieściach biblijnych, podaniach lokalnych oraz folklorze.

Noe wraz z żoną byli utożsamiani z pierwszymi ludźmi – Adamem i Ewą, a czas po potopie, z czasem rajskim, początkiem nowego życia dla wszystkich stworzeń. W dodatku,

historia kotki stworzonej dla ocalenia arki Noego jest tylko jednym z wielu wątków etiologicznych osnutych wokół potopu, który wprowadza sytuację „graniczną”, podobną do stworzenia świata. Następuje więc powtórzenie, bądź przetworzenie motywów początkowych: powstają nowe zwierzęta albo dawne uzyskują nowe właściwości, a Noe – Adam, czasem sam Bóg, wypuszczając je z arki błogosławi im lub orzeka, czym mają się żywić⁹⁶.

Potop ma w tych narracjach znaczenie granicy między epokami, a czas następujący tuż po nim, oznacza powtórłą czystość pierwszych dni stworzenia. Dlatego właśnie pojawiają się symbole związane z kosmogonią. Innym wątkiem etiologicznym jest pozostawanie poza arką jakiegoś zwierzęcia, które ginie: „powoduje to np. śmierć samca jednorożca, który wyskoczył z arki, bądź został z niej wyrzucony przez Noego za to, że bódł inne zwierzęta”⁹⁷. Jeszcze innym, interesującym biblijnym motywem, wykorzystanym w zebranych przez Magdalę

⁹⁴ Tamże, s. 97.

⁹⁵ Tamże, s. 99.

⁹⁶ Tamże, s. 107.

⁹⁷ Tamże, s. 108.

Zowczak narracjach o potopie, przekształconym przez kulturę ludową, jest ten, dotyczący odradzającego się zła na świecie. Jego znakiem jest kruk, który wysłany przez Noego na poszukiwania ładu, na widok pływającej padliny (może nawet ciał ludzkich), przystąpił do uczty. W wyniku spożywania nieczystego pożywienia, stał się czarny, podobnie jak Cham (obwiniany tu o nieposłuszeństwo i brak szacunku wobec Ojca – a tym samym i Boga); „również w oficjalnej symbolice chrześcijańskiej kruk reprezentuje grzesznika poza Kościołem, czyli arkę”⁹⁸. Tak więc, zło znajduje jakiś sposób, by dostać się do Arki i przetrwać apokalipsę potopu. Zbyt mocno zakorzeniło się w ludziach, by zniknąć całkowicie.

Ten wątek odnajdziemy również w filmie Aronofsky'ego, gdzie na pokładzie Arki ukrywa się Tubal-Kain, który choć ginie w śmiertelnym pojedynku, stoczonym z Noem, wcześniej zdoła skusić Chama wizją zemsty na ojcu. Ten samozwańczy król potomków Kaina zdążył wsączyć w uszy chłopca jad swych przekonań: o skuteczności brutalnego prawa silniejszego i należytej człowiekowi władzy nad całym światem, w tym zwierzętami, mającymi mu służyć jako pożywienie.

Częstuje swego rozmówcę kawałkiem surowej prawdy, mówiąc:

Twój ojciec zapelniał statek zwierzętami, kiedy dzieci tonęły. Powiedział ci, że masz im służyć. One służą nam. Na tym polega wielkość człowieka. Kiedy Stwórca ukończył pracę, tworząc niebo i ziemię, morza i zwierzęta, nie był zadowolony. Potrzebował kogoś, kto nad tym wszystkim zapanuje i uczyni sobie poddanym, kogoś potężniejszego. I stworzył nas na swe podobieństwo. Nas. To twój świat Cham, sięgnij po niego i zdobądź.

Wygłosiwszy te kuszące nauki, częstuje chłopaka wyjętym z własnych ust kawałkiem mięsa. Udało mu się nastawić syna przeciwko ojcu, napełniwszy go żądzą zemsty i pragnieniem naśladowania postępowania silniejszego, by samemu stać się silnym. Cham już wie, że siła to przemoc. Możliwość wyrządzania zła i czynienia wszystkiego, czego się tylko zechce. Inne prawa nie są potrzebne, nawet w nowym świecie.

W końcu to Cham zabija Tubal-Kaina, ale odrzuca prawo pierworództwa, odchodząc z obozowiska swej rodziny. Wyrusza w drogę, być może, do przebaczenia i pogodzenia się z ojcem i samym sobą.

Propozycja reżysera i uniwersalne przesłanie filmu *Noe: wybrany przez Boga* są proste: szanujmy naturę, Matkę-Ziemię i siebie nawzajem. Powstrzymajmy się od przemocy, wyjdźmy z jej zaklętego kręgu. Uczmy się być częścią świata, nie próbując nim za wszelką cenę zawładnąć. Nie bądźmy chciwi aż do utraty zdrowego rozsądku i rozumu. Bierzmy tylko to, czego naprawdę potrzebujemy,

⁹⁸ Tamże, s. 109.

nic więcej. Kierujmy się współczuciem, a nie nienawiścią. Podobne przesłanie odnajdziemy w wielu systemach religijnych, na całym świecie, nie tylko w wielkich religiach monoteistycznych. Czy jest ono aż tak skomplikowane, żeby ludzkość nie mogła go zrozumieć i się nim kierować? To pytanie, niczym wyrzut sumienia, narasta w nas po obejrzeniu filmu Aronofsky'ego. Reżyser pragnie obnażyć zło, tkwiące w człowieku, po to, by ukazując jego skutki, przestrzec przed takim wyborem.

Ktoś mógłby powiedzieć, że sporo w tym wszystkim niepotrzebnego epatowania emocjami, ale takim twórcą jest Aronofsky. Chce wyraźnych, dobitnie przemawiających do widza obrazów, nasyconych egzystencjalną treścią, poruszającą serca i sumienia.

Od czasów kultur tradycyjnych, a może jeszcze wcześniejszych, taką rolę odgrywały mityczne opowieści, obecne w podobnych formach, wszędzie tam, gdzie istniał człowiek. Narracje o początku świata, kosmologii i kosmogonii, stworzeniu człowieka, a także mity bohaterskie, służyły jako wzorzec postępowania i zarazem ostrzeżenie przed czynieniem zła. Te wielkie mityczne tematy są częścią literatury, poruszającej motywy egzystencjalne.

Kino transcendentne, jako powiernik wielkich mitów, jest potrzebne dzisiejszemu światu. W końcu

wszystko, co ludzie mają wspólnego, jest objawione w mitach. Mity to opowieści o naszych trwających wieki poszukiwaniach prawdy, sensu, znaczeń. Wszyscy odczuwamy potrzebę opowiedzenia i zrozumienia naszej historii. [...] Mity są kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia⁹⁹.

⁹⁹ J. Campbell, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007, s. 22–23.

ROZDZIAŁ VI

SACRUM, MIT, TRANSCENDENCJA RAZ JESZCZE, CZYLI CZEGO UCZĄ NAS FILMY DARRENA ARONOFSKY'EGO?

Ten sam reżyser. Różne, a jakże podobne filmy. Duchowość w kinie przybiera heterogeniczne formy, jednak kino transcendentne, proponowane widzom przez Aronofsky'ego, da się zawsze rozpoznać. Moglibyśmy powiedzieć, że dużo w nim patosu, a reżyser używa tej formy artystycznego wyrazu za często i jest ona zbyt wyrazista, zarówno w sile następujących po sobie, przepojonych emocjami scen, jak i grze aktorskiej.

Przynajmy, że może to razić niektórych widzów, którym gwałtowne epatowanie uczuciami przy ukazywaniu spraw wzniosłych i monumentalnych, wyda się nie na miejscu. Cóż w takim razie powiedzieć o reżyserach, którzy jak Siergiej Eisenstein czy Andrzej Wajda, uczynili z patosu metodę i formułę tworzenia sztuki filmowej¹?

Darren Aronofsky pragnie, gwałtownymi scenami i afektem, wyzwalać w publiczności emocjonalną energię, a w jego filmach znajdziemy wiele przepojonych szaleństwem obrazów, z których pierwszy przechodzi w kolejny i tak, aż do gwałtownej eksplozji. Po kulminacji następuje cisza. W podobny sposób Sławomir Bobowski opisuje trójdzielną strukturę stylu transcendentnego filmów Martina Scorsese, w cytowanej książce *Między świętością a potępieniem...* Choć obu reżyserów wiele dzieli, przede wszystkim w warsztacie filmowym, zadawane w ich twórczości pytania dotyczą właśnie transcendencji i problemów metafizycznych.

Kino tworzone przez Aronofsky'ego wykorzystuje odwieczne mity, czasami przybierające bardziej współczesną formę, ale jednak wciąż dającą się rozpoznać. Według Eliadego, mity organizują sposób przeżywania przestrzeni i czasu, a najważniejszym, najbardziej wyraźnym i pierwotnym z nich pozostaje mit kosmogoniczny. Wszystkie inne, te o pochodzeniu człowieka i zwierząt, bohaterskie,

¹ Zob.: S. Sasse, *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga*, tłum. P. Piszczałowski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, s. 1–23; S. Jagielski, *Ekstatyczne eksplozje. Wajda, efekty i reparacja*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 343–357.

ofiarnicze, odrodzenia, są w strukturze mitycznej wtórne wobec niego. Kosmogonia, powiada Eliade, cieszy się szczególnym prestiżem. Mity kosmogoniczne mogą się od siebie różnić,

Zawsze jednak istnieje mit centralny opowiadający o tym, co zdarzyło się zanim świat powstał w dzisiejszym kształcie. Ten mit może być dla nas oczywisty jako mit kosmogoniczny, ale może być tak, że musimy go dopiero zrekonstruować z sekwencji różnych mitów, zwłaszcza mitów pochodzenia, które zwykle tworzą dość spójną historię².

Każda mitologia ma tę samą strukturę i hierarchię, początek i koniec, powiada Eliade. Na początku jest mit kosmogoniczny, a na końcu eschatologia.

Mit powrotu wielkiego czasu, będący okresowym przywróceniem czasu początków, był bardzo ważny w kulturach archaicznych, ale występuje także we współczesnym społeczeństwie: „należy bardzo mocno podkreślić dążenie – które można zaobserwować w każdym społeczeństwie, i to na każdym stopniu ewolucji – do przywrócenia «owego czasu», czasu mitycznego, wielkiego czasu. Każdy ryt, każdy gest o głębszym znaczeniu dąży do tego, by przywrócić ten czas”³. Wyraźne odwołania do mitu kosmogonicznego znajdziemy w *Noe: wybrany przez Boga*. Przywołajmy piękną scenę, w której przy ogniu, w zaciszu Arki, wobec strasznej burzy, huczącej za ścianami schronienia, Noe opowiada swej rodzinie historię stworzenia, od pierwszego, do szóstego dnia. Pragnie pokrzepić ich na duchu, pokonać strach i poczucie winy, z zewnątrz bowiem dochodzą okropne krzyki ginących ludzi. Wszyscy są przerażeni potęgą boskiej, niepowstrzymanej siły zniszczenia.

„Nie ma tu dla nich miejsca. Wkrótce wszystko, co znaliśmy, zniknie. Znów pozostanie tylko woda i chaos” – powiada Noe i zaczyna dalej mówić o dziele Stwórcy: „Na początku nie było nic. Nic poza ciszą i nieskończoną ciemnością. Oddech Stwórcy przepływał po pustej przestrzeni, szepcząc: niech stanie się światłość...”. W swej opowieści Noe dociera do wizji raju, grzechu pierworodnego i zniszczenia ziemi przez człowieka, obracającego się przeciwko samemu sobie i swemu Stwórcy. Pierwotnie, w raju ziemskim – ogrodzie Eden, „wszystko było dobre i wszystko miało swój cel”. To człowiek ten cel wypaczył, brakiem zrozumienia zamiarów Stwórcy, pożądaniem, chciwością, złem. Bóg dał mu wybór, powiada Noe słuchaczom: „uleć pokusie ciemności, lub zatrzymać błogosławieństwo światła”.

² A. Korczak, *Porządek wśród mitów wedle Mircei Eliadego*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2014, vol. 26, s. 282–283.

³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 380.

Opowieści towarzyszą sugestywne obrazy, rozpoczynające się od sekwencji przedstawiającej oświetloną przez chwilę twarz Noego, gaszącego następnie naczynie ze światłem, co przenosi nas, niemal dosłownie, w ciemność początku dzieła stworzenia. Bohater podkreśla, że to pierwsza historia, jaką opowiedział mu jego ojciec i pierwsza, jaką on opowiada swym dzieciom.

Ma ona wielkie znaczenie, a Noe recytuje ją w bardzo szczególnej chwili: zagłady starego świata, będącej początkiem nowego; odtworzenia boskiego porządku i re-kreacji. Tak więc, sposób i moment narracji mitycznej zgadza się z zasadą kultur tradycyjnych, w których

recytowanie mitów kosmogonicznych, czasami połączone z inscenizacją mitycznych wydarzeń i innymi rytuałami, przenosi słuchaczy w rzeczywistość pierwotną, o której mit opowiada. Ten pierwotny pozahistoryczny czas jest czasem świętym, nie skalany historią, a więc jest czasem rajskim. Dlatego powrót do niego przeżywany jest jako odrodzenie życia. Eliade twierdzi, że to pragnienie cyklicznego powrotu do rajskich początków charakterystyczne jest dla kondycji ludzkiej, a więc wszyscy ludzie świadomie lub nieświadomie funkcjonują w mitycznej strukturze, którą nazywa *renovatio*⁴.

Pewne odniesienia do mitu kosmogonicznego i historii stworzenia człowieka, choć ujęte w inny sposób, w połączeniu z mitem ofiarniczym, odnajdziemy w *Mother!* Tu ofiara jest podwójna – Syn Boży, zabity przez tłum Gości oraz ognista, apokaliptyczna anihilacja Domu/Świata wraz z Gośćmi i tytułową bohaterką. Mamy, wcześniej ukazane, spotkanie z Magna Mater, wraz z całym zestawem przynależnych temu symboli i wreszcie mit odnowienia, stwarzania świata na nowo, dzięki zbawczej sile miłości i poświęcenia. Oba filmy – *Noe* wraz z *Mother!* – poruszają również, kluczowe dla reżysera przekonanie o tkwiących w człowieku skłonnościach do zła i przemocy.

Mity odnowienia, nie muszą ograniczać się, tylko i wyłącznie, do recytowania opowieści o początkach i dziele stworzenia. Mogą odnosić się również do ofiary, kontaktu z Matką-Ziemią, żywiołem takim, jak woda, do śmierci i narodzin, jak też do cyklu obrzędów ludzkiego życia (inicjacji). Istnieją wszędzie tam, gdzie istnieje idea odrodzenia, przywrócenia pierwotnej jedności, o jakiej mówią mity kosmogoniczne. Kolejnym ważnym mitem, będzie ten, odnoszący się do łączności z transcendencją (mit kosmicznego drzewa, podróży do piekieł i do niebios czy innego świata). Mit posiada bardzo silny związek z inicjacją, wędrówką w poszukiwaniu wiedzy o świecie i sobie samym, uleczenia ran i chorób, także tych, dotyczących całą ekumenę, nie tylko jednostkę.

⁴ A. Korczak, dz. cyt., s. 285.

Ponadto, co ważne,

kontakt z transcendencją nie musi odbywać się w określonych miejscach czy dzięki określonym czynnościom, ale według archaicznych wyobrażeń może zostać niejako zmaterializowany w pewnych rzeczach.

Do takich szczególnych rzeczy, w których zmaterializowała się transcendencja i dzięki temu zapewnia człowiekowi nieustanny kontakt z transcendencją należy perła. Oczywiście w różnych kultach archaicznych rolę tę pełniły często inne kamienie niekoniecznie szlachetne⁵.

Dla świata chrześcijańskiego, taką rolę pełnił Święty Graal (mityczne upostaciowienie samego Zbawiciela), na poszukiwanie którego wyruszali rycerze Okrągłego Stołu. W istocie, na poszukiwanie takiej transcendencji, ujętej w formę Świętego Drzewa, wyruszył bohater *Źródła*. Pragnął on, zupełnie niczym Gilgamesz, ratunku przed śmiercią dla ukochanej przez siebie istoty, nieśmiertelności i wyjścia poza kondycję przypisaną człowiekowi. Chciał wolności od chorób i śmierci, wiecznej miłości i szczęścia. Jednak, jako człowiek swej epoki, przeświadczony o nieograniczonych możliwościach, po które wystarczy tylko sięgnąć, z pychy i braku zrozumienia przesłania mitu, poniósł klęskę. Nie mogło być inaczej, bowiem wolność przychodzi wraz ze zrozumieniem i akceptacją tego, co od wieków jest opowiadane w mitach. Takie jest również przesłanie ksiązek Josepha Campbella.

Najprostszy w swej wymowie, zrazu rozpoznawalny bez większych trudności, jest mit bohaterski (oraz ofiarniczy), ukazany w *Zapaśniku*. Dodajmy, że to jego mocno uwspółcześniona wersja, zaklęta w formę wielkiego wydarzenia świata wrestlingu. Nie udałaby się, bez fascynującej i brawurowo zagranej kreacji Mickeya Rourke. To film o inności, pragnieniu wolności za wszelką cenę i o zbawieniu leżącym w ofierze, składanej na ołtarzu zapaśniczego ringu.

Iwo Sulka tak pisze o *Zapaśniku*:

Portret człowieka przegranego, odrzuconego przez najbliższych, a akceptowanego tylko przez anonimowy tłum autentycznie porusza. Mocna i głęboko przeżyta rola spaja cały film, sprawia, że schematy nabierają życia. Można tylko snuć przypuszczenia, jak bardzo, osobiste przeżycia Rourke'a, wpłynęły na jego grę. Po okresie największej popularności w latach osiemdziesiątych XX wieku, następna dekada nie była dla aktora zbyt szczęśliwa. Grę w ostatnich filmach łączył on z karierą bokserską. Mimo kilku bardziej zauważalnych epizodów i ról drugoplanowych na początku nowego wieku, niczym jego bohater został niemal skazany na zapomnienie. Postać Randy'ego „The Ram” Robinsona jest triumfalnym powrotem Rourke'a w roli głównej⁶.

⁵ Tamże, s. 289.

⁶ I. Sulka, *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Współczesność*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 614–615.

To w postaci tytułowego *Zapaśnika* kryje się całe bogactwo mitów i symboli; właśnie ona spaja ten fascynujący zapis wędrówki przegranego bohatera.

Najbliżej do kina religijnego *Noemu*. Właściwie, moglibyśmy film nazwać biblijnym, gdyby nie autorska wizja potopu, przedstawiona przez Aronofsky'ego, znacząco odbiegająca od pierwowzoru *Księgi Rodzaju*. Wiemy, że kino religijne, sięgając

do mistycznych doświadczeń, stwarza twórcom i reżyserom filmowym szczególne możliwości. Ta sfera ludzkiego przeżycia bliższa wydaje się być poezji, a wyobraźnia artystów właśnie w poezji wyraża się najpełniej. [...] Film nie jest samą religią, ale jego zadaniem jest często, w wybitnych i oryginalnych ekranizacjach, tworzonych przez filmowców wywodzących się z odrębnych kręgów cywilizacyjnych i kulturowych, dać świadectwo o religii. Wielu reżyserów światowego kina wykazało różnorodne i głębokie powiązanie twórczości filmowej z problematyką religijną. Bywa, że jest to niezależne od ich osobistego stosunku i związków z Kościołem. Jednym z ważniejszych filmów o tematyce religijnej, będącym zarazem najlepszą egzemplifikacją kina biblijnego, jest film *Biblia* Johna Hustona, który przedstawia historię *Starego Testamentu* od Adama do Izaaka. W tym, zrealizowanym z niezwykłym rozmachem, obrazie, John Huston ukazuje dzieje stworzenia, rajski ogród Eden, zabójstwo Abla, budowę wieży Babel, potop i arkę Noego, Abrahama i Sarę, Izaaka oraz zniszczenie Sodomy i Gomory⁷.

Film Hustona jest wierną ilustracją części *Starego Testamentu*, czego nie można powiedzieć o historii potopu, opowiedzianej przez Darrena Aronofsky'ego. Interesującą interpretację jego filmu, jako dzieła religijnego, przedstawiają w cytowanej pracy Lila Moore i Marianna Ruah-Midbar Shapiro:

Noe przywraca gatunek biblijnego filmu epickiego do sfery kina popularnego po długiej nieobecności trwającej około pół wieku. Można to postrzegać jako część nowej fali, poczynawszy od *Męki* (2004), a następnie *Exodus: Bogowie i królowie* (2014) i *Ben-Hur* (2016). Filmy te kontynuują biblijną epicką tradycję filmową z wielkoskalowymi produkcjami i imponującymi efektami specjalnymi. Istotne jest wskazanie, że *Noe* jest pierwszym hollywoodzkim filmem w całości poświęconym historii potopu. Dwa poprzednie hollywoodzkie filmy odniosły się do tej historii w częściowy sposób. Pierwszą była *Arka Noego* Michaela Curtiza z 1928 roku, która przedstawiała potop równoległe z pierwszą wojną światową. Drugim była *Biblia: na początku* Johna Hustona z 1966 roku, która zawiera scenę historii potopu w sekwencji wydarzeń z *Księgi Rodzaju*⁸ [tłum. – M.K.].

⁷ M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002, s. 62–63.

⁸ L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „Journal of Religion & Film” 2018, vol. 22, issue 1/35, s. 3.

Autorki klasyfikują *Noego* ... jako biblijny epos, film mityczny, a nawet ekologiczny i postapokaliptyczny. Dodajmy, że wymienione wcześniej, hollywoodzkie ekranizacje Biblii, zachwycały publiczność wizualnością, rozmachem, jak też, charakterystyczną dla Hollywood, dużą dawką patosu. Niewątpliwie akcja filmu obfituje w wiele niezwykle intensywnych obrazów, przedstawiając historię stworzenia, pierwszych ludzi i grzechu pierworodnego, aż do potopu. Noe jako jedyny sprawiedliwy i prefiguracja Abrahama w wykonaniu Russela Crowe, przekonuje nas swą pasją i autentycznością okazywanych emocji. Jest pełen pokory wobec Stwórcy i zdeterminowany, by wykonać powierzone mu zadanie, za wszelką cenę. Jest to również historia jego rodziny, a zarazem rodzaju ludzkiego, z wieloma ważnymi postaciami o biblijnym rodowodzie. Świetnie, przekonująco i charyzmatycznie, wypada w filmie główny antagonistą dobra, Tubal-Kain.

Akcja *Zapaśnika* przedstawia losy jednego bohatera, jest skupiona na jego życiu i emocjach, zachowując wręcz dokumentalny obiektywizm. Wrestling i sport są w niej tłem, niezmiernie ważnym, ale wtórnym wobec postaci Randy'ego „the Ram”. On niesie w sobie cały ciężar mitycznej historii. Bohater jest pędzącym do zatracenia, obsesyjnie skupionym na byciu bożyszczem tłumu, nieszczęśliwym człowiekiem. Przedkłada świat *mimicry* ponad świat realny, w którym jest nikim. Nie potrafił być mężem i ojcem, wciąż łaknąc wolności i bojąc się odpowiedzialności. Sobą może być tylko w kręgu podobnych jemu odmieńców. To również filmowa forma dekonstrukcji mitu „american dream”. Iwo Sulka podkreśla, że niepowodzenie wydaje się być immamentną cechą, wpisaną w działania wszystkich bohaterów Aronofsky'ego⁹. Niewątpliwie, jego bohaterowie mają w sobie, głęboko i trwale ukrytą skłonność do autodestrukcji.

Źródło jest niezwykle poetyckim wizualnie obrazem, w którym reżyser ukazuje w trzech różnych wymiarach, trzech opowieściach, relacje dwojga bliskich sobie ludzi. W porównaniu do *Matki* i *Noego*, film jest kameralny i cichy, skupiony na wątku miłości i śmierci, pragnieniu uzdrowienia i odnalezienia ratunku dla ukochanej, bliskiej osoby.

Za to *Mother!*, eksplodująca w rozmachu biblijnej symboliki i przyspieszająca niczym rytm szamańskiego bębna, jest równie bliska kinu religijnemu poprzez poruszane wątki biblijne, choć przedstawione inaczej, niż w sfilmowanej przez reżysera historii potopu – w metaforyczny sposób. Ukryte w pozornie współczesnej historii małżeńskiej, dają się jednak łatwo rozpoznać. Mimo przesytu używanej w nadmiarze symboliki i metafizycznych pytań, *Mother!* pozostaje filmem o istocie miłości, jedynej siły zbawiającej i stwarzającej świat, potrzebnej nawet samemu Bogu.

W dokonanych przez nas wyborze filmów zabrakło innych dzieł Aronofsky'ego. Surrealistycznego, onirycznego *Requiem for a Dream* czy ukazujące

⁹ I. Sulka, dz. cyt., s. 598.

go mroczną stroną perfekcyjnej cielesności i sublimacji kultury wysokiej *Black Swan*. Oba te filmy tkwią w podobnej, co reszta jego twórczości, sferze kinowej estetyki. Pozostają też wyrazem pragnienia bycia powiernikiem wielkich narracji mitycznych. Te cechy, tak charakterystyczne dla reżysera, dają się dostrzec, w mniejszym lub większym stopniu, we wszystkich jego filmach. Nie znalazło się też tu miejsce dla debiutanckiego π , być może, najbardziej tajemniczego i przepojonego mistyką dzieła, za to najmocniej obrosłego różnorakimi analizami.

Ten przekrojowy, ale subiektywny wybór, powinien jednak wystarczyć, by ukazać najważniejsze: transcendencję, mity i symbole, obecne w kinie stworzonym przez Aronofsky'ego. Jego filmy nie są pesymistyczne. Wręcz przeciwnie, wiele z nich, jak *Zapaśnik*, ukazuje potęgę ludzkiego ducha łaknącego wolności, w walce z opresyjnym systemem *Kombinatu*. Znajdziemy w nich, co prawda ograniczoną, ale jednak nadzieję. Podobnie, jak w filmowej adaptacji książki Kena Keseya, *Lot nad kukłczym gniazdem*, nakręconej przez Miloša Formana. *Kombinat* nie zawsze wygrywa, wzmacniając swą władzę i zamieniając istoty ludzkie w mechaniczne, bezduszne kukły, sprawne maszyny wielkiego, szpitalnego oddziału Ameryki. Nawet jeśli McMurphy ginie, zabity przez Wodza Bromdena w akcie miłosierdzia, to walka indywidualności z instytucją nie jest przegrana. Nie wszyscy pozwolą się poddać tresurze. Nie każdego można karać i nadzorować, w Ameryce czy stalinowskiej Rosji. Nie da się zniszczyć duszy, zastąpiwszy miłość nienawiścią, i całkowicie ograniczyć nawet najmniejszy przejaw wolności, uczyniwszy ze świata zamknięty oddział szpitala psychiatrycznego lub łagrowy izolator¹⁰.

Wódz, który dzięki słowom Trickstera McMurphy'ego uwierzył, że jest wolnym, silnym i niepokonanym synem dumnego indiańskiego plemienia, ucieka na wolność, roztrzaskując kraty z nadludzką siłą. Wymowne jest to, że posługuje się przy tym maszyną *Kombinatu*, służącą do zadawania pacjentom wodnych tortur.

W taki oto sposób dzieje się jego prawdziwe zmartwychwstanie – nadzieja dla wszystkich outsiderów. Duch przeciwko maszynie. To jeszcze nie wszystko, co należy tu powiedzieć o powieści Kena Keseya:

najbardziej rzuca się w oczy rola Wodza jako ewangelisty i liczne aluzje do Nowego Testamentu; niektóre z nich, jak kształt stołu zabiegowego czy liczba uczestników wyprawy rybackiej, są zupełnie oczywiste; inne zaś bardziej zawoalowane:

¹⁰ Problematykę pragnienia wolności i niepokonanej siły ducha jednostki, podanej torturze łagru, rozumianego jako metafora imperium zniewolenia w twórczości Warłama Szalamowa, poruszałem w artykule: *Mur milczenia, mur zamknięcia, mur wokół pamięci i literatury. „Protezy” Warłama Szalamowa jako metafora sowieckiego imperium*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, t. 57, nr 2.

Candy jako Maria Magdalena, „wypieranie się” McMurphy'ego przez Hardinga czy wskrzeszanie zmarłych w scenie głosowania¹¹.

Lot nad kukułczym gniazdem wpisuje się w wielkie tradycje snucia literackich narracji mitycznych. I choć nie kończy się dobrze, daje niewielką nadzieję.

McMurphy, za próbę zabójstwa Siostry Oddziałowej, do czego spowodowała go tragiczna śmierć dwójki jego szpitalnych Apostołów, zostaje poddany karze ostatecznej: operacji lobotomii. Nieruchomy i bezwolny niczym lalka, wraca na oddział jako pacjent. Trzej pozostali przyjaciele rudowłosego Trickstera nie wierzą, że to on. Uważają, że *Kombinat podmienił* człowieka na mechaniczną kukłę z martwą, pustą i pozbawioną wyrazu twarzą. Wódz niszczy to mechaniczne ciało, podrobioną podobiznę McMurphy'ego, skoro i tak zabrano już jego ducha.

Po dokonaniu tego rozpaczliwego czynu, postanawia uciec:

Księżyc wdzierający się przez siatkę w oknach gabinetu hydroterapii oświeślał przygarbiony, zwalisty kształt konsoli; jego blask odbijający się od szybek przyrządów pomiarowych i chromowanych kranów był tak zimny, że rozlegało się ciche dźwięczenie, zupełnie jakby ktoś uderzał w nie soplem. Wziąłem głęboki oddech, schyliłem się i chwyciłem za krany. Wparłem się nogami w posadzkę i usłyszałem, jak ciężar przesuwają się z chrzęstem. Zaparłem się mocniej – rozległ się trzask pękających drutów i rurek w posadzce. Podniosłem konsolę na wysokość kolan i objąłem jedną ręką, a drugą wsunąłem pod spód. Czułem zimny dotyk chromu na szyi i twarzy. Obróciłem się tyłem do okna i okręciłem na pięcie: siła odśrodkowa wybiła siatkę i z głośnym hukiem wyrzuciła konsolę przez okno. Szyba rozprysła się w świetle księżyca niczym przejrzysta, zimna woda święcąca uśpioną ziemię. Przez chwilę stałem zdyszany i wahałem się, czy nie cofnąć się po Scalona i kilku innych chłopaków, ale na korytarzu rozległ się pisk butów nadbiegających sanitariuszy, więc oparłem się ręką o parapet i wyskoczyłem w ślad za konsolą w księżycowy blask. Pognałem przez trawnik w tę samą stronę, w którą wtedy pędził pies – w stronę szosy. Pamiętam, że sadziłem wielkimi susami, jakbym po każdym odbiciu długo płynął w powietrzu, nim znów dotykałem stopami ziemi. Miałem wrażenie, że frunę. Wolny¹².

Wódz Bromden uciekł. Udało mu się uwolnić z pęt *Kombinatu*, który więził go, jako groźnego przeciwnika, od dawien dawna, od dni młodości. Niczym szaman ze swego plemienia, biegnąc ku oswobodzeniu, unosił się nad ziemią w tryumfalnej ekstazie wolnego ducha.

¹¹ T. Mirkowicz, *Posłowie*, [w:] K. Kesey, *Lot nad kukułczym gniazdem*, tłum. T. Mirkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 293.

¹² K. Kesey, dz. cyt., s. 288–289.

Na bycie wolnym nigdy nie jest za późno, jeśli tylko to pragnienie odpowiednio mocno w nas tkwi. Warto szukać mitycznych opowieści, by próbować usłyszeć i zrozumieć to, co mają nam one do zaoferowania. Warto zwrócić się ku transcendencji i próbować wyrażać niewyraźne, także w sztuce filmowej, tak jak czyni to Darren Aronofsky.

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez Manuel Fernández, *Izabela Katolicka*, tłum. Jacek Antkowiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstęp ks. Ryszard Rubinkiewicz SDB, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000.
- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Aronson Elliot, *Człowiek – istota społeczna*, tłum. Józef Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bachanek Grzegorz, *Tajemnica grzechu pierworodnego w ujęciu Josepha Ratzingera*, „Studia Theologica Varsoviensia” 2011, t. 49, nr 1.
- Bachofen Johann Jakob, *Matriarchat: studium na temat ginąkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Baranowska Aneta, *Techniki adaptacji do życia w instytucji totalnej. Na przykładzie żołnierzy mieszkańców obozu Babilon w Iraku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Bargar Pavol, *Destructive Pursuits of Holiness in Darren Aronofsky's „Mother!”*, „Acta Missiologica” 2019, vol. 13, no. 1.
- Barthes Roland, *Świat wolnoamerykanki*, [w:] tegoż, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.
- Bartmiński Jerzy, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Battistini Matilde, *Symbole i alegorie*, tłum. Karolina Dyjas, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.
- Bekkum Koert van, *Violence in the Flood Narrative: Text and Reception*, [w:] *Violence in the Hebrew Bible*, eds. Koert van Bekkum, Jacques van Ruiten, *Old Testament Studies*, vol. 79, Leiden Publishing, Brill 2020.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 4.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Antropologia filmu (wprowadzenie do działu artykułów)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2.

- Benedyktowicz Zbigniew, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.
- Berti Giordano, *Zaświaty*, tłum. Grażyna Jurkowlaniec, Muza, Warszawa 2001.
- Biedermann Hans, *Leksykon symboli*, tłum. Jan Rubinowicz, Muza, Warszawa 2001.
- Bobowski Sławomir, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Bobowski Sławomir, *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 2004, t. 25.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *Reprodukcja: elementy teorii systemu nauczania*, wyd. 2, tłum. Elżbieta Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Bramorski Jacek, *Antropologiczny wymiar symboliki przestrzeni sakralnej w ujęciu Mircei Eliadego*, „Forum Teologiczne” 2002, vol. III.
- Brocki Marcin, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Astrum, Wrocław 2001.
- Bulira Waldemar, *Holocaust a tak zwana racjonalizacja świata nowoczesnego*, „Teka Komisji Politologii i Stosunków Międzynarodowych” 2008, t. 3.
- Bułat Jakub, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3.
- Bystrzeń Jan Stanisław, *Megalomania narodowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995.
- Caillois Roger, *Żywiół i ład*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Campbell Joseph, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, tłum. Ireneusz Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007.
- Camus Albert, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. Joanna Guze, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
- Carroll Warren Hasty, *Izabela Katolicka – królowa Hiszpanii*, tłum. Jerzy Morka, Wydawnictwo Wektory, Bielany Wrocławskie 2012.
- Chałasiński Józef, *Kultura amerykańska. Formowanie się kultury narodowej w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, wyd. III, LSW, Warszawa 1973.
- Citterell Arthur, *Encyklopedia mitologii. Grecy i Rzymianie, Celtowie, Germanie*, tłum. Piotr Taracha, Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2000.
- Collins Brian, *The Sacrificial Ram and the Swan Queen. Mimetic Theory Fades to Black*, „Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture” 2013, vol. 20, no. 1.
- Conrad Peter, *Medicalization and Social Control*, „Annual Review of Sociology” 1992, vol. 18.
- Crépon Pierre, *Religia a wojna*, tłum. Ewa Burska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1994.
- Czaja Dariusz, *Ciało w kilku odsłonach*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje*, wstęp i red. D. Czaja, Contago, Warszawa 1999.
- Czaja Dariusz, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Czaja Dariusz, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.

- Czerkawski Piotr, „Mother!”, „Kino” 2017, nr 11.
- Czerny Zygmunt, *Wstęp*, [w:] Chrétien de Troyes, *Percewal z Walii czyli opowieść o Graalu*, tłum. Anna Tatarkiewicz, *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Dant Tim, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, tłum. Janusz Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Davidson Gustav, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, tłum. Janusz Ruszkowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Davis Mike, *Planeta slumsów*, tłum. Katarzyna Bielińska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2009.
- De Capoa Chiara, *Stary Testament – postacie i epizody*, tłum. Ewa Morka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007.
- Degrelle Léon, *Front wschodni 1941–45*, tłum. Dorota Tatarako-Grzesiak, Wydawnictwo Arkadiusz Wingert, Kraków 2002.
- Dialog u progu Auschwitz*, t. 2: *Perspektywy teologii po Auschwitz*, red. Manfred Deselaers, Wydawnictwo Unum, Kraków 2010.
- Drwięga Marek, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Dzięcielski Robert, *Ogień – granica między życiem i śmiercią. Próba antropologicznej interpretacji ognia na podstawie obrzędów rodzinnych w polskiej kulturze ludowej XIX i XX w.*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Ethnologica” 1999, nr 10.
- Ehrenreich Barbara, *Rytuały krwi*, tłum. Piotr Kołyszko, Jacek Santorski & Co Wydawnictwo, Warszawa 2001.
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. Krystyna Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. III, tłum. Agnieszka Kuryś, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995.
- Eliade Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*, tłum. Krzysztof Kocjan, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997.
- Eliade Mircea, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. Bogdan Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Mity, sny, misteria*, tłum. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Eliade Mircea, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. Krzysztof Środa, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1992.
- Eliade Mircea, *Sacrum i profanum*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów, wybór i wstęp Marcin Czerwiński*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

- Ersöz Koç Evrim, „*The Road to Awe*”: *Legitimizing the Anomy of Death in Darren Aro-nofsky’s The Fountain*, [w:] *Perspectives on the Sublime in American Cultural Studies*, ed. Carl Boon, Dokuz Eylül University Publications, İzmir 2018.
- Etcoff Nancy, *Przetrwają najpiękniejsi*, tłum. Dominika Cieśla, Wydawnictwo CiS, Wy-dawnictwo WAB, Warszawa 2002.
- Featherstone Mike, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. Małgorzata Szpakowska, Wydawnic-twa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. Wanda Zakrzew-ska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warsza-wa 1990.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa 2020.
- Foucault Michel, *Power*, tłum. Robert Hurley i in., Penguin Books, London 2006.
- Francis J. Michael, *Juan Ponce de León and the Fountain of Youth: History, Myth, and the Commemoration of Florida’s Past*, [w:] *The Voyages of Ponce de León: Scholarly per-spectives*, eds. James G. Cusick, Sherry Johnson, Florida Historical Society Press, Cocoa, FL 2012.
- Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, tłum. Olga i Andrzej Ziemiłscy, Czytelnik, Warsza-wa 1970.
- Froniewski Jacek, *Biblijna koncepcja etiologii choroby i integralnego uzdrowienia w ujęciu teologii prawosławnej*, Wrocław 2019.
- Gać Jan, *Majowie*, Wydawnictwo Klio – Milenium, Łódź 2003.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1993.
- Garth John, *Tolkien i pierwsza wojna światowa: u progu Śródziemia*, tłum. Agnieszka Syl-wanowicz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.
- Gebert Konstanty, *Ostateczne rozwiązania: ludobójcy i ich dzieło*, Agora, Warszawa 2022.
- Ghiglieri Michael P., *Ciemna strona człowieka. W poszukiwaniu źródeł męskiej agresji*, tłum. Anna Tanalska-Dulęba, Wydawnictwo CiS, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2001.
- Giorgi Rosa, *Aniołowie i demony*, tłum. Tamara Łozińska, Wydawnictwo Arkady, War-szawa 2005.
- Girard René, *Sacrum i przemoc*, wyd. II, tłum. Maria i Jacek Plecińscy, Zakład Wydawni-czy Nomos, Kraków 2019.
- Goffman Erving, *Instytucje totalne: o pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, tłum. Olena Waśkiewicz, Jacek Łask, Gdańskie Wydaw-nictwo Psychologiczne, Sopot 2011.
- Goshen-Gottstein Alon, *Bóg a Auschwitz*, tłum. Violetta Reder, „Biblioteka Teologii Fun-damentalnej” 2010, nr 4.
- Grass Günter, *Przy obieraniu cebuli*, tłum. Sławomir Błaut, POLNORD – Wydawnictwo Oskar, Gdańsk 2007.
- Grodź Iwona, *Wielka wiara, wielka miłość... Sacrum w kinie na przykładzie Matki Joanny od Aniołów Jerzego Kawalerowicza*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2017, nr 34.
- Grunberger Richard, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, t. 1, tłum. Witold Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

- Hamer Hanna, *Psychologia społeczna. Teoria i praktyka*, Difin, Warszawa 2005.
- Has-Tokarz Anita, *Horror według Stephen Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 2002, nr 10 (2381).
- Heller Michał, *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*, Universitas, Kraków 2008.
- Hirsh Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.
- Hirsh Marianne, *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*, „Discourse” 1992, vol. 1, no. 2.
- Hoggart Richard, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, tłum. Aleksandra Ambros, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Hopfinger Maryla, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Palczewska, Teresa Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1985.
- Howard Michael, *Wojna w dziejach Europy*, tłum. Tadeusz Rybowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2007.
- Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, tłum. i posłowie Robert Stiller, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022.
- Jackiewicz Aleksander, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Jackiewicz Aleksander, *Narodziny dzieła filmowego. Fenomenologia kina*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Jagielski Sebastian, *Ekstazyjne eksplozje. Wajda, efekty i reparacja*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1.
- Jung Carl Gustav, *O naturze kobiety*, wybór i tłum. Magnus Starski, Brama, Poznań 1992.
- Keller Józef, *Rudolf Otto i jego filozofia religii*, [w:] *Rudolf Otto, Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Kesey Ken, *Lot nad kukulczym gniazdem*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Kępiński Marcin, *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Kępiński Marcin, *Mur milczenia, mur zamknięcia, mur wokół pamięci i literatury. „Protezy” Warłama Szalamowa jako metafora sowieckiego imperium*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, t. 57, nr 2.
- Kępiński Marcin, *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, Interdyscyplinarny Zespół Badania Wsi UŁ, Łódź 2012.
- Kępiński Marcin, *Pomiędzy pamięcią autobiograficzną a zbiorową. Polska Ludowa i stan wojenny w narracjach łódzkich nauczycieli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Kępiński Marcin, *Przemoc, peryferie i dzikość natury. Obraz wsi w „Malowanym ptaku” Jerzego Kosińskiego*, „Zeszyty Wiejskie” 2021, z. 7.
- Kępiński Marcin, *Wojna współczesna. Kultura, media, pamięć*, [w:] *Oblicza kultury współczesnej – nowe kierunki*, red. Kamil Maciąg, Beata A. Nowak, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2018.

- Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, wyd. II, PWN, Warszawa 1980.
- Koerner Joseph Leo, *Mortyfikacja obrazu: Śmierć jako hermeneutyka u Hansa Baldunga Griena*, tłum. Wojciech Michera, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1.
- Korczak Andrzej, *Porządek wśród mitów wedle Mircei Eliadego*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2014, vol. 26.
- Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989.
- Kowalski Piotr, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Kowalski Piotr, *Woda żywa. opowieść o wodzie, zdrowiu, higienie i dietetyce*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2002.
- Krenzer Ferdinand, *Taka jest nasza wiara*, tłum. Piotr Waszczenko, Éditions du Dialogue, Société d'Éditions Internationales, Paris 1981.
- Krzak Zygmunt, *Od matriarchatu do patriarchatu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.
- Księga o aniołach*, red. Herbert Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
- Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. II, Antykwa, Kraków 1994.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2015.
- Ladaria Louis F., *Wprowadzenie do antropologii teologicznej*, tłum. Arkadiusz Baron, red. Tytus Górski, Wydawnictwo WAM, Kraków 1997.
- Lasch Christopher, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. Grzegorz Ptaszek, Aleksander Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Powrót Bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6.
- Lee Lydia, *The Flood Narratives in Gen 6–9 and Darren Aronofsky's Film „Noah”*, „Old Testament Essays” 2016, vol. 29, no. 2.
- Leeuw Gerardus van der, *Fenomenologia religii*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997.
- Libera Zbigniew, *Dziedzictwo Frankensteina*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, wstęp i red. Dariusz Czaja, Contago, Warszawa 1999.
- Libera Zbigniew, *Mikrokosmos, makrokosmos i antropologia ciała*, Liber Novum, Tarnów 1997.
- Lis Marek, *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. Sebastian Jakub Konefał, Magdalena Zelent, Krzysztof Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
- Littell Jonathan, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Macumber Lindsay, Abdul-Masih Magi, *A Journey into the Heart of God: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as a Subversive Kabbalistic Text*, „Journal of Religion and Film” 2018, vol. 22, issue 3.
- Manteuffel Tadeusz, *Historia powszechna. Średniowiecze*, PWN, Warszawa 1995.
- Marczak Mariola, *„Anioł w szafie” – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. Mirosław Przyłipiak, Krzysztof Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

- Marczak Mariola, *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później: szkice, eseje, rozprawy*, red. Sebastian Jakub Konefał, Magdalena Zelent, Krzysztof Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
- Max Weber: *nowoczesność, religia, odczarowanie*, red. Michał Warchala, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2020.
- McLuhan Marshall, *Mechaniczna panna młoda*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, tłum. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Melosik Zbyszko, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor s.c., Poznań–Toruń 1996.
- Michera Wojciech, *Wyobrażenia alchemiczne Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szkłane serce”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancyngier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Milewska Monika, *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018.
- Mirkowicz Tomasz, *Posłowie*, [w:] K. Kesey, *Lot nad kukulczym gniazdem*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Moore Lila, Ruah-Midbar Shapiro Marianna, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's „Noah” (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „Journal of Religion & Film” 2018, vol. 22, issue 1.
- Neiman Carol, Goldman Emily, *Po śmierci. Przewodnik po zaświatach*, tłum. Magdalena Konikowska, Teresa Lechowska, Elipsa, Warszawa 1995.
- Noah as Antihero: Darren Aronofsky's Cinematic Deluge*, eds. Rhonda Burnette-Bletsch, Jon Morgan, Routledge, New York 2017.
- Nowak Jacek, *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2011.
- Nowakowski Michał, *Medykalizacja i demedykalizacja: zdrowie i choroba w czasach kapitalizmu zdeorganizowanego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- Nowina-Sroczyńska Ewa, *Przezroczyście ramiona ojca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Oleschko Herbert, *Aniołowie w apokryfach Starego i Nowego Testamentu*, [w:] *Księga o aniołach*, red. Herbert Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
- Otto Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Paluch Adam, *Etnologiczny atlas ciała ludzkiego i chorób*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Pasek Zbigniew, Skowronek Katarzyna, *Duchowość jako kategoria analizy kulturoznawczej*, „Prace Kulturoznawcze” XII, Wrocław 2011.
- Paszewski Andrzej, *Grzech, którego nie było?*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2021, t. 41, nr 2.
- Pearce Joseph, *Tolkien. Człowiek i mit*, tłum. Joanna Kokot, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Peck Douglas T., *Ponce de Leon and the Discovery of Florida: The Man, the Myth, and the Truth*, Pogo Pr., St Paul, Minnesota 1993.

- Penkala-Gawęcka Danuta, *Antropologiczne spojrzenie na chorobę jako zjawisko kulturowe*, „Medycyna Nowożytna” 1994, t. 1, z. 2.
- Pinker Steven, *Zmierzch przemocy: lepsza strona naszej natury*, tłum. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2015.
- Piotrowska Małgorzata, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 2002, nr 10 (2381).
- Piotrowski Eligiusz, *Kara wieczna a grzech pierwotny. Konieczność debaty*, „Verbum Vitae” 2019, t. 36.
- Piwowarczyk Roman, *Arka Noego odnaleziona. Wyprawa z Hongkongu odkryła Arkę Noego ukrytą w lodowcu góry Ararat*, Fronda PL, Warszawa 2022.
- Platus Titus Maccius, *Asinaria; Komedie*, tłum. Ewa Skwara, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, t. II.
- Podemski Piotr, *Sila, płodność, rasa – ciało ludzkie w ideologii i praktyce włoskiego faszyzmu*, [w:] *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*, red. Rafał Matuszewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Popol Vuh. *Księga Rady Narodu Popol Vuh*, tłum. Halina Czarnocka, Carlos M. Casas, oprac. i wstęp Elżbieta Siarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Prokopiuk Jerzy, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku* [w:] Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Prokopiuk Jerzy, *Eliade o inicjacji i stowarzyszeniach tajemnych*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2007, nr 4 (64).
- Przygoda Wiesław, *Teologia cierpienia i choroby*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2000, nr 33.
- Przyłipiak Mirosław, *Wprowadzenie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. Mirosław Przyłipiak, Krzysztof Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.
- Przytuła Piotr, *Religia Hollywood. Popkulturowe przetwarzanie duchowości w kinie popularnym ostatniej dekadę*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. Sebastian Jakub Konefał, Magdalena Zelent, Krzysztof Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
- Ptaszek Grzegorz, *Kapitalizm jako źródło kulturowego narcyzmu w epoce późnej nowoczesności. Wprowadzenie do Kultury narcyzmu Christopfera Lascha*, [w:] Christopher Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. Grzegorz Ptasek, Aleksander Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015.
- Pytel Jan Kanty, *Gościnność w Biblii (studium źródłowo-porównawcze)*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1990.
- Rega Artur, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2001.
- Rek Jan, *Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. Alicja Helman, Wiesław Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982.
- Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i wprowadzenie Stanisław Cichowicz, przekł. zbiorowy, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.

- Ricoeur Paul, *Symbolika zła*, tłum. Stanisław Cichowicz, Maryna Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Roux Jean-Paul, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. Marzena Perek, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1994.
- Rutkowska Teresa, *Ballada filmowa – czyli o powrotach, które trwają w nieskończoność*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Palczewska, Teresa Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1985.
- Sareło Zbigniew, *Grzech / Magisterium Kościoła*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. Jan Walkusz, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.
- Sasse Sylvia, *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga*, tłum. Paweł Piszczatowski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6.
- Scorsese Martin, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. Barbara Kosecka, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997.
- Siciński Andrzej, *Styl życia, kultura, wybór: szkice*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2002.
- Sikora Sławomir, *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48.
- Sikora Sławomir, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.
- Skorin-Kapov Jadranka, *Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope*, Bloomsbury Publishing, 2015.
- Skowronek Bogusław, *Filmowe sposoby antropologicznego poznania*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8.
- Słownik psychologiczny*, red. Włodzimierz Szewczuk, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Sokołowski Marek, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002.
- Stomma Ludwik, *Antropologia wojny*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014.
- Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 1998.
- Sulka Iwo, *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Współczesność*, red. Łukasz Plesnar, Rafał Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010.
- Sułkowski Bogusław, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Szczerba Jacek, *Mickey Rourke – aktor, który lubił boksować*, „Gazeta Wyborcza”, 19.03.2009.
- Szewczyk Krzysztof, *Lęk, nicłość i respirator. Wzorce śmierci w nowożytnej cywilizacji Zachodu*, [w:] *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, red. Mieczysław Gałuszka, Krzysztof Szewczyk, PWN, Warszawa–Łódź 1996.
- Sznajderman Monika, „Stary Gringo”. Motyw Don Kichota w filmie i literaturze, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.
- Szpilka Wiesław, *Zobaczyć świat. Etnografia wobec filmu i kultury masowej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.

- Szponar Ewa, *Zagadki umysłu i ciała*, „Kino” 2017, nr 11.
- Sztompka Piotr, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2003.
- Szubert Piotr, *Dadaizm. Duchamp i Schwitters*, [w:] *Sztuka świata*, t. 9, red. Wojciech Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996.
- Szymkiewicz Maciej, *Od Bachofena do Świętej Historii. Archeologia i antropologia wobec koncepcji matriarchatu i Wielkiej Bogini*, [w:] *Antropologia religii*, t. 4, Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Szymkowska-Bartyzel Joanna, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1989*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Theweleit Klaus, *Męskie fantazje*, tłum. Mateusz Falkowski, Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Tischner Józef, *Nieszczęsny dar wolności*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1993.
- Tokarska Joanna, Wasilewski Jerzy Sławomir, Zmysłowska Magdalena, *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” 1982, t. XXVI, z. 1.
- Tolkien John R.R., *Władca pierścieni*, t. II: *Dwie wieże*, t. III: *Powrót króla*, tłum. Maria Skibniewska, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1996.
- Tresidder Jack, *Symbole i ich znaczenie*, tłum. Zbigniew Dalewski, Horyzont, Warszawa 2001.
- Turner Victor, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Drużak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Tuszyńska Boguchwała, *Mitologie świata. Majowie*, New Media Concept, Warszawa 2007.
- Unterman Alan, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. Janusz Zabierowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989.
- Weber Max, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, wybór i tłum. Marian Holona, Poznań 2011.
- Wieczorkowska Magdalena, *Medykalizacja społeczeństwa w socjologii amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 2012, t. 61, nr 2.
- Wieland Luiza, *Zapasy amerykańskie jako spektakl kulturowy*, „Kultura Popularna” 2002, nr 0.
- Yilmaz Mehmet, Demir Yilmaz, *Darren Aronofsky's Noah's Ark as a Re-presentation of a Universal Narration*, [w:] *14th International Symposium Communication in the Millennium*, Istanbul 2016.
- Zadrożyńska Anna, *Powtarzać czas początku. Cz. 2. O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1989.
- Zadrożyńska Anna, Olędzki Jacek, Ciołek Tadeusz Maciej, *Wyrzeczysko: o świętowaniu w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
- Zowczak Magdalena, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2000.
- Zowczak Magdalena, *Mit bohaterski jako opowieść o granicach ludzkich możliwości*, „Etnografia Polski” 1984, t. 28, z. 2.
- Zuffi Stefano, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, tłum. Ewa Maciszewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007.
- Zupančič Metka, Aronofsky's „Mother!” (2017): *The Disturbing Power of Syncretic Mythical Paradigms*, [w:] *Myth and Audiovisual Creation*, eds. José Manuel Losada, Antonella Lipscomb, Logos Verlag, Berlin 2019.

- Zwoliński Andrzej, *Wojna. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
- Żulczyk Jakub, *Ślepnięć od światła*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2018.
- Żygulski Kazimierz, *Święto i kultura*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1981.

Źródła internetowe

- [asr], *Ciąg dalszy afery wokół słów Olgi Tokarczuk. „Utrwalamy krzywdzący stereotyp”*, <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/olga-tokarczuk-krytykowana-za-wypowiedz-komentarze-ludzi-kultury/dk2yzv7,681c1dfa> [dostęp: 20.07.2022].
- [kejtnova], *Nikt nie pragnie wieczności*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Źródło-9787> [dostęp: 20.07.2022].
- [Trashka], *Darren Aronofsky – „Źródło” – recenzja filmu DVD*, <https://www.gram.pl/artykul/2007/09/05/darren-aronofsky-zrodlo-recenzja-filmu-dvd.shtml> [dostęp: 20.07.2022].
- Bettinger Brendan, *Darren Aronofsky Says BLACK SWAN and THE WRESTLER Began as One Film*, <https://collider.com/darren-aronofsky-black-swan-the-wrestler/> [dostęp: 19.05.2022].
- Burza po słowach Tokarczuk o „idiotach”. Żulczyk broni noblistki, Szczygiel ubolewa, <https://www.wprost.pl/literatura/10787893/burza-po-slowach-tokarczuk-o-idiotach-zulczyk-broni-noblistki-szczygiel-ubolewa.html> [dostęp: 20.07.2022].
- Cienista dolina. Rozmowę Janiny Ochojskiej, ks. Wacława Hryniewicza OMI, o Leona Kna-bitę OSB, ks. Jacka Pleskaczyńskiego SJ prowadzą Michał Okoński i Adam Szostkiewicz, <http://mateusz.pl/czytelnia/tp-cienista.htm> [dostęp: 19.07.2022].
- Czaja Dariusz, *Szyfr i epifania. Kilka uwag na temat „π” cz. I*, https://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/biblioteka_gnosis/kinema/czaja_pi.htm [dostęp: 22.07.2022].
- Czy choroba jest karą za grzech?*, <https://www.niedziela.pl/artykul/37685/nd/Czy-choroba-jest-kara-za-grzech> [dostęp: 19.07.2022].
- Darren Aronofsky. *Biography*, https://www.imdb.com/name/nm0004716/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [dostęp: 19.05.2022].
- Darren Aronofsky: *Making Mother, Why There's No Music and Other Creative Choices – The Feed*, <https://www.youtube.com/watch?v=L2yd77MgBCY> [dostęp: 15.05.2021].
- Dogonić słońce (The Sunchaser)*, <https://www.filmweb.pl/film/Dogonić+słońce-1996-10919> [dostęp: 7.07.2022].
- Dogonić słońce (The Sunchaser)*, <https://www.imdb.com/title/tt0117781/> [dostęp: 3.08.2022].
- Drewniak Miłosz, *Źródło – ars moriendi według Aronofsky'ego*, <https://film.org.pl/a/zrodlo-ars-moriendi-wedlug-aronofskyego-52115> [dostęp: 20.07.2022].
- Greenspan Jesse, *The Myth of Ponce de León and the Fountain of Youth*, <https://www.history.com/news/the-myth-of-ponce-de-leon-and-the-fountain-of-youth> [dostęp: 10.07.2022].
- Hohle Philip J., *Who Stays the Hand? Darren Aronofsky's Kierkegaardian Resignation in „Noah”*, https://www.academia.edu/29810611/Who_Stays_the_Hand_Darren_Aronofsky_s_Kierkegaardian_Resignation_in_Noah [dostęp: 7.08.2022].
- Klatka, <https://www.filmweb.pl/film/Klatka-2003-107921> [dostęp: 2.08.2022].

- Knyszyński Marcin, *Do sedna: Darren Aronofsky. Źródło*, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=28435> [dostęp: 20.07.2022].
- Mantilla Jesus Ruiz, *La cultura no nos protege de nada. Los nazis son la prueba*, https://elpais.com/diario/2007/10/27/babelia/1193441952_850215.html [dostęp: 8.09.2022].
- Mikołajczyk Maja, *Olga Tokarczuk ma nagrody, ale empatię niekoniecznie. Nobel nie oznacza, że można obrażać ludzi*, <https://natemat.pl/426184,olga-tokarczuk-nazwala-ludzi-idiotami-czy-to-przystoi-czulej-narratorce> [dostęp: 20.07.2022].
- Najpierw Scorsese, teraz Coppola. *Mistrzowie kina idą na wojnę z filmową wytwórnią Marvela*, <https://www.newsweek.pl/kultura/martin-scorsese-i-francis-ford-coppola-krytykuja-filmy-marvela/gbhx0ph> [dostęp: 23.10.2019].
- Paziński Piotr, *Milczące niebo agnostyka. Komentarz do „Noego. Wybranego przez Boga” Darrena Aronofsky’ego*, <https://kulturaliberalna.pl/2014/04/15/milczace-niebo-agnostyka-komentarz-noego-wybranego-boga-darrena-aronofskyego/> [dostęp: 11.08.2022].
- Shaer Matthew, *Ponce de Leon Never Searched for the Fountain of Youth. How Did This Myth About the Spanish Explorer Even Gets its Start?*, „Smithsonian Magazine” 2013, June, <https://www.smithsonianmag.com/history/ponce-de-leon-never-searched-for-the-fountain-of-youth-72629888/> [dostęp: 11.07.2022].
- Singer Michael, *Żydowska teologia po Auschwitz*, tłum. Agata Kroh, [w:] *Dialog u progu Auschwitz*, Kraków 2020, s. 125–144, <https://cdim.pl/michael-signer-zydowska-teologia-po-auschwitz,3644/pbo/2> [dostęp: 8.08.2020].
- Szot Wojciech, *Tokarczuk nie dla idiotów? W tej aferze wcale nie chodzi o literaturę*, <https://wyborcza.pl/7,75517,28701990,tokarczu-nie-dla-idiotow.html> [dostęp: 20.07.2022].
- Walkiewicz Michał, *Źródło*, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/zrodlo/1e9y6jl> [dostęp: 20.07.2022].
- Zawód gangster (Rise of the Footsoldier)*, <https://www.imdb.com/title/tt0901507/> [dostęp: 3.08.2022].

Książka o transcendentnym kinie Darrena Aronofsky'ego zabiera czytelnika w podróż po wybranej filmografii tego wybitnego amerykańskiego reżysera. Mocny, wręcz anarchistyczny akcent pada tu na typ przedstawianego bohatera filmowego, żyjącego na marginesie społeczeństwa i świadomie odrzucającego jego normatywne struktury. Filmy, jak również literatura, do której autor publikacji się odwołuje, są wyrazem postawy krytycznej wobec przemocy symbolicznej oraz narzucania jednostce ograniczających ją twórczo norm kulturowych, nakazujących takie, a nie inne rozumienie i przeżywanie otaczającego świata. Wnikliwy obserwator twórczości Darrena Aronofsky'ego dostrzeże istnienie w niej problematyki metafizycznej. Warto zwrócić się ku transcendencji i próbować wyrażać niewyrażalne, także w sztuce filmowej, jak czyni to Darren Aronofsky, który chce być powiernikiem wielkich narracji mitycznych. Te cechy, tak charakterystyczne dla reżysera, można dostrzec we wszystkich jego filmach, a zwłaszcza w tych przywoływanych w prezentowanej monografii. Książka zainteresuje czytelnika oczekującego od współczesnego kina czegoś więcej niż niewyszukanej rozrywki oraz pragnącego wyjść poza jego ludyczny wymiar.

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

💻 wydawnictwo.uni.lodz.pl
@ ksiegarnia@uni.lodz.pl
☎ (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-098-5



9 788383 310985