

MARCIN KĘPIŃSKI  
Uniwersytet Łódzki

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 dyjament  
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?

(C.K. Norwid, *Po to właśnie*)

## *Mother!* — Darren Aronofsky o istocie miłości, cierpienia i relacji człowieka z Bogiem

Darren Aronofsky to jeden z moich ulubionych reżyserów, tak więc obiektywne odczytanie i osąd filmu jest w moim wypadku trudny, o ile nie niemożliwy. Filmy, jakie Aronofsky tworzy, wpisują się w tradycję narracji o wielkich problemach egzystencjalnych. Stawiają publiczność kinową wobec zadawanych przez niego pytań, które stale towarzyszą refleksji nad człowiekiem i jego miejscem w świecie. W istocie są to problemy i pytania, z jakimi od zawsze starają się zmierzyć twórcy wielkiej literatury określanej przez Josepha Campbella jako część duchowego dziedzictwa ludzkości. Wedle Eliadego literatura jest córką mitologii. Jako narracja o sprawach wyjątkowej wagi, lub też tych pozornie zwyczajnych, kontynuuje tradycję wielkich historii opowiadanych w mitach, wyjaśniających początki człowieka i świata oraz sens tego ostatniego. Zainteresowanie narracją i tworzenie opowieści jest właściwe ogólnoludzkiej kondycji. Literatura to także forma doświadczania świata, opowiadania o nim, o swoim w nim miejscu. Przejmując od narracji mitologicznej wiele z jej toposów, nieco zmieniła sposób opowiadania i postaci bohaterów, jednak w istocie rzeczy wciąż pozostaje w pobliżu centrum monomitu<sup>1</sup>. Literatura przemawia do nas przez krainy wyobraźni poe-

---

<sup>1</sup> M. Eliade, *Próba Labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, „Sen” 1992, s. 180. Por. *idem, Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 198; J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 20–23.

tyckiej, posługując się symbolami, wykorzystując archetypiczne wyobrażenia, czerpiąc z mitologii i jej opowieści. Jeśli posłużyć się językiem Eliadego, można rzec, iż za pomocą i pośrednictwem literatury objawia się nam coś dużo starszego i potężniejszego, co Eliade nazywa sferą obrazów lub po prostu *sacrum*<sup>2</sup>.

Dziesiąta muza czerpie z tradycji zarówno mitologicznej, jak i literackiej. Filmy powstają w pewnym kontekście kulturowym, z jego wielu elementów, w dodatku zaś mogą ten kontekst współtworzyć. Film, podobnie jak literatura, może poszukiwać obrazu natury człowieka, sensów zawartych w jego egzystencji, odkrywać bogactwo wytworów ludzkiego umysłu czy też ukazywać próby porządkowania świata i kultury. Sądzę, że możemy zgodzić się ze słowami Zbigniewa Benedyktowicza, że kino odtwarza i odnawia mit, współcześnie zaś film jest jednym z tekstów mitycznych, jakim zajmuje się antropologia kultury. Film stanowi obszar kontynuacji, przetwarzania i odnawiania znaczeń symbolicznych, atrakcyjny dla antropologa kultury:

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 kultury<sup>3</sup>.

Jako antropolog, zwracamy swą uwagę na filmy przetwarzające pewne wątki mityczne, posługujące się przy tym symboliką niekiedy prostą, a niekiedy wyrafinowaną i ukrytą przed widzem. Odnajdywanie, opisywanie i interpretowanie symboli oraz kulturowych gier znaczeniami jest właśnie zadaniem antropologa. Antropologów zajmują filmy zawierające oraz przetwarzające wątek mityczny, na dodatek posługujące się przy tym wyrafinowaną symboliką. Film i antropologia 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”<sup>4</sup>. 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. Jednak niekiedy dosłowność obrazu staje się wadą filmu, czego świadomość mają niektórzy z wybitnych reżyserów. Takim właśnie jest Darren Aronofsky posługujący się w swym dziele filmowym wieloma symbolami, aktualizującym mit w filmowym rytuale. Stąd zapewne kompletne niezrozumienie filmu *Mother!*

<sup>2</sup> Zob. A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001, s. 13–24.

<sup>3</sup> Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4, s. 3–4.

<sup>4</sup> M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1985, s. 195.

przez większość krytyków filmowych, recenzentów oraz część publiczności. Ponieważ film, jak prawie wszystko na tym świecie, podlega opisowi i interpretacji przez krytyków, dzieło Aronofskiego zaszufładowano jako psychologiczny thriller z elementami horroru<sup>5</sup>. To jedynie fabularna złuda, Aronofsky bowiem wymaga od widza filmu umiejętności wyjścia poza obecną w nim pozornie prostą historię, fabułę i wątki.

Wobec jakich pytań stawiają nas filmy Aronofskiego? To 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 tego wszystkiego — Boga jako stwórcę. Swoista filozofia, tyle że filmowa. Ktoś, kto zna kino tworzone przez Aronofskiego, z łatwością odnajdzie te pytania w konkretnych tytułach filmowych. Odnajdzie je także u Eliadego analizującego religie i ich hierofanie, mity, symbole i rytuały w poszukiwaniu wspólnego wątku zjednoczenia przeciwieństw.

*Mother!* jest filmem całkowicie pozbawionym muzyki. Wyjątkiem jest wzruszająca, przepiękna ballada wykonana przez Patti Smith na końcu filmu. Oczywiście o miłości, bez której nie ma niczego, bez której nie istnieje świat, która jest przyczyną wschodów i zachodów Słońca, śpiewu ptaków, przyływów i odpływów morza biegnącego do brzegu, obecna w zapachu kwiatów i blasku gwiazd. Reżyser stwierdził, że muzyka (a skłaniał się ku symfonicznej, napisanej przez swojego ulubionego kompozytora) tylko przeszkadzałaby interpretacji filmowego obrazu, zakłócając odtwarzany ruch i ekspresję uczuć<sup>6</sup>.

Na poziomie najprostszym z możliwych *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 uczuć w małżeństwie. Na nieco głębszym poziomie film można odczytać jako metaforę niesłuchanie trudnego procesu twórczego artysty przeżywającego niemoc w dążeniu do stworzenia idealnego dzieła. I wreszcie kolejna z warstw znaczeniowych filmu, ukryta przed widzem, odsłania uważnemu odbiorcy bogactwo wątków mitycznych i symboli obecnych w narracji filmowej. Podejmując próbę analizy *Mother!*, antropolog kultury może posłużyć się kilkoma podstawowymi kategoriami: *orbis interior*–*orbis exterior*, swój–obcy, *sacrum*–*profanum*, czystość–zmaza (grzech), chaos–porządek. Głębszy poziom interpretacji odsłania symbole, jakimi posługuje się reżyser, czerpiąc otwarcie topozy z Biblii będącej jednym z fundamentów kultury europejskiej. Film jest nimi przesycony aż do przesady. Oglądając go, miałem wrażenie, że reżyser chce opowiedzieć własną wersję biblijnej historii ludzkości, od początków człowieka, poprzez historię zba-

<sup>5</sup> Tak zresztą jest zaszufładowany w opisie anglojęzycznej Wikipedii, <https://en.wikipedia.org/wiki/Mother!> (dostęp: 12 września 2018).

<sup>6</sup> Zob. *Black Swan* director, Darren Aronofsky, talks with Marc Fennell about metaphors and creative choices in his latest film *Mother!*, <https://www.youtube.com/watch?v=L2yd77MgBCY> (dostęp: 12 września 2018).

wienia aż po apokalipsę. Muszę przyznać, że momentami ten nieco bizantyński symboliczny przepych przeszkadza w sprawnym denotowaniu narracji filmowej. Aronofsky, jak zwykle zresztą, przedstawia pesymistyczną wizję ludzkiej natury. Dla niego, podobnie jak dla części tradycji filozoficznej i społecznej (choćby Machiavelli, Hobbes, Schopenhauer), człowiek jest zły z natury. Widać, że Aronofskiego — podobnie jak 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 Aronofski upatruje nie w grzechu pierworodnym, lecz w naturze samego Boga oraz w paradoksie procesu wiecznego, powtarzalnego stwarzania w poszukiwaniu ideału. W filmie nie brakuje archetypów, z których najważniejszym zdaje się postać Magna Mater, symbolizowanej przez żonę Poety. Grana przez Jennifer Lawrence postać jest najważniejsza 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. Z kolei najważniejszym symbolem z kręgu symbolicznego w filmie, wokół którego zebrane są pozostałe, jest dom. Sam reżyser mówi w przywoływanym już wywiadzie z Markiem Fennellem, że *Mother!* porusza temat utraty domu. Jako antropolog dodam, że dom jest tu metaforą świata, centrum, miejsca oswojonej i bezpiecznej, uporządkowanej przestrzeni. Zagrożają jej chaos, dysharmonia i zło reprezentowane przez człowieka. Sam reżyser zdaje sobie sprawę z tego głębszego poziomu znaczeń, przywołując ich wyjaśnienia w cytowanym już wywiadzie. „Biblia jest wypełniona niezwykłymi opowieściami o wyjątkowej mocy, które należą do nas wszystkich”<sup>7</sup>, powiada Aronofsky. Jednak traktuje je nie dosłownie, ale na poziomie mitu, metafory, podobnie jak historię Ikarą, z której możemy się wiele nauczyć. One wszystkie są częścią dziedzictwa ludzkości. Takie podejście niewątpliwie ucieszyłoby Josepha Campbella, który mówił właściwie to samo w *Potędze mitu*. Na koniec wywiadu reżyser dodał, że tworząc film, nie był w stanie uświadomić sobie całości metaforycznych i symbolicznych treści obecnych w swoim dziele. Zdawał sobie sprawę jedynie z ogólnego kierunku, w jakim chciałby podążać. Zgadza się to ze słowami Eliadego, dotyczącymi literatury i wielkich narracji mitycznych w niej obecnych. Jak twierdził poszukiwacz *sacrum*, cytując wątki mityczne, nie czynimy tego rozmyślnie, a samo *sacrum* ukrywa się w *profanum*. Artysta, twórca narracji (także reżyser filmowy), opowiadając o ważnych rzeczach, które zdarzyły się w świecie, czyni to często bez wiedzy o wykorzystaniu motywów mitu i symboli z nimi powiązanych. Kiedy temat zajmujący twórcę jest dla niego z pewnych powodów ważny, a opowiadana historia płynie wprost z serca, „wewnętrzna wizja żywi się z pewnością wszyst-

<sup>7</sup> *Ibidem* (przeł. M.K.).

kim, co w sobie nosimy, ale nie jest ona w żaden sposób związana z intelektualną wiedzą o mitach, rytuałach i symbolach. Pisząc zapomina się wszystko, co się wie”<sup>8</sup>. Na podobne zjawisko zwraca uwagę w *Poetyce mitu* Eleazar Mielecki, omawiając koncepcje fenomenologiczne dotyczące symbolu i mitu oraz „mitologizm” w literaturze XX wieku<sup>9</sup>.

Z powodu ograniczeń miejsca nie jestem w stanie szczegółowo omówić wszystkich poruszonych wcześniej wątków, skupię się więc tylko na ich zarysowaniu. Dla mnie osobiście *Mother!* to film pesymistyczny co do natury ludzkiej i zła wciąż odradzającego się w świecie, który powinien być idealny, a taki nie jest z powodu ludzkiej zmyślności grzechu. Film o miłości, która jest najważniejsza, a jej moc dzięki ofierze zwycięża wszystko, także zło. Ostateczny przekaz narracji filmowej jest dla mnie optymistyczny, choć smutny. Kreacja wymaga bowiem ofiary, która jest możliwa dzięki miłości. Ona jest ponad życiem i śmiercią, promieniując światłem bez skazy niczym idealny diament wydobyty ze spopielonej piersi kobiety. Żony Poety-Boga, której filmowa postać jest dla Aronofskiego uosobieniem miłości i przyczyną mocy kreacyjnego Boga, jedyną dawczynią życia.

Pisałem wcześniej<sup>10</sup> o *Zapaśniku* Aronofskiego ze wspaniałą rolą Mickeya Rourke’a, jako metaforze umiłowania wolności, walki o nią i odrzucenia zniewolenia przez struktury systemu społeczno-kulturowego. Film jest także krytyką amerykańskiej kultury popularnej, jej władzy nad ciałem człowieka, wykorzystywanym bez litości w celu dostarczania rozrywki i przyjemności. Ten dehumanizujący system władzy, zabierający jednostce wolność istnienia i działania, wtłaczający ją w dopuszczalny schemat egzystencji pośród wielu takich samych niewolników, Ken Kesey w *Locie nad kukułczym gniazdem* nazywa Kombinatem.

*Źródło* to z kolei opowieść o poszukiwaniu leku na raka, a w istocie o poszukiwaniu nieśmiertelności — kolejny wielki wątek mitologiczny znany z kręgów kulturowych całego świata. To także film o nieuchronności śmierci, roli przeznaczenia, fatum ciężącym nad każdym człowiekiem. Wreszcie film o wielkiej miłości, która nigdy nie pozostaje spełniona, a zawsze odebrana człowiekowi przez los. Mógłbym wymienić jeszcze *Czarnego labędzia*, film będący marzeniem każdego zajmującego się poszukiwaniem archetypów i symboli ukrytych w postaci kobiety. To także film o pragnieniu i pożądaniu, sławie i sukcesie za wszelką cenę. O psychotycznej dwoistości głównej bohaterki, która powinna zafascynować każdego zajmującego się psychologią głębi. Perfekcyjny taniec nie służy jej autoekspresji, wręcz przeciwnie — jest pomocny w ukrywaniu ciemnej strony własnej osobowości, która i tak w końcu bierze bohaterkę w swe władanie. A wszystko to opowiedziane pod pozorem historii jednego przedstawienia baletowego w Nowym Jorku, *Jezioro labędzie*, kwintesencji wysublimowanej kultury wysokiej.

<sup>8</sup> M. Eliade, *Próba Labiryntu...*, s. 188.

<sup>9</sup> E. Mielecki, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 76–95, 366–441.

<sup>10</sup> Zob. M. Kępiński, *Zapaśnik — ucieczka do wolności*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 3.

Przyznam, że długo zwlekałem z obejrzeniem *Mother!* z powodu recenzji filmu określających go jako nieudane dzieło reżysera, który zagubił się w swej opowieści. Pisano o nim jako o thrillerze psychologicznym, porównując do *Wstrętu* i *Dziecka Rosemary* Polańskiego. Niektóre z recenzji określały go jako „najbardziej popieprzony i najgorszy film roku 2018”<sup>11</sup>, „murowanego kandydata do Złotych Malin” czy „film, którego nie rozumie sam reżyser, a widzowie nie rozumieją”<sup>12</sup>. „Jeśli szukacie filmu, który wyrwie was ze strefy komfortu, zdezorientuje, zniesmaczy i zirytuje, to »Mother!«, czyli najnowsze dzieło Darrena Aronofsky’ego, nadaje się do tego wprost idealnie” — czytamy w recenzji *Spider’s Web*<sup>13</sup>. Zwykle nudziarstwo, dłużyzna, w której nie wiadomo, o co chodzi. Film jako „pretensjonalny i wydumany” otrzymał niechlubną notę F w wynikach CinemaScore. „Gazeta Wyborcza” w recenzji weneckiego festiwalu filmowego, na którym Aronofsky pokazał *Mother!*, nazwała film „odstręczającym, narcystycznym bełkotem”<sup>14</sup>.

Przeostrożność i wniosek — nie czytamy recenzji filmów swoich ulubionych reżyserów, by nie tworzyć przesądów. Nie sugerujemy się drukowanymi słowami krytyków filmowych. Zwłaszcza, o zgrozo, tych z „Gazety Wyborczej”. Doszło do tego, że na konferencji prasowej Aronofsky tłumaczył się przed dziennikarzami i publicznością z nakręcenia *Mother!*, przy okazji dając widzom wskazówki do interpretacji filmu. Powiedział, o tym co zakomunikował aktorom: „słuchajcie, tu nie będzie walki o popularność. Trzymamy lustro, w którym odbija się to, co się dzieje. Wszyscy to robimy. Fakt, że wszystko powoli się rozpada, bardzo mnie przeraża i najwyższy czas, by zacząć krzyczeć [...]. Chciałem wyć. I to był mój jęk. Widocznie nie wszyscy chcą go słuchać”<sup>15</sup>.

Nie chciałem więc psuć sobie wyobrażenia o ulubionym reżyserze i zwlekałem. W końcu zaryzykowałem i obejrzałem film w sylwestra. Faktycznie: z początku idylliczna, nawet nudna historia młodego małżeństwa zamieszkującego piękny dom na odludziu, w której nic się nie dzieje. Piękna Jennifer Lawrence i brzydki Javier Bardem. Kobieta kończąca remont domu, by było w nim jak w raju, i Poeta oczekujący na twórczą wenę, by tchnąć ducha w słowo. Zwyczajna nuda, jak w telenoweli. Coś zaczyna się dziać dopiero w chwili pojawienia się starszego mężczyzny, granego przez Eda Harrisa, który okazuje się wielbicielem Poety. W tym momencie zauważyłem podobieństwa do twórczości Stephena

<sup>11</sup> <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2017/11/03/mother-recenzja-filmu/> (dostęp: 12 września 2018).

<sup>12</sup> <https://natemat.pl/228031,mother-to-najlepszy-z-najgorszych-filmow-2017-roku-darren-aronofsky-udowodnil-nim-swa-wielkosc> (dostęp: 12 września 2018).

<sup>13</sup> <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2017/11/03/mother-recenzja-filmu/> (dostęp: 12 września 2018).

<sup>14</sup> <http://wyborcza.pl/7,101707,22333651,festiwal-w-wenecji-glosny-film-matka-aronofsky-ego-to.html?disableRedirects=true> (dostęp: 12 września 2018).

<sup>15</sup> <https://naekranie.pl/aktualnosci/darren-aronofsky-odpowiada-na-krytyke-filmu-mother-kontrowersyjny-plakat-2393520> (dostęp: 12 września 2018).

Kinga, w której zło wdziera się nagle do tego świata za sprawą jakiejś postaci będącej zapowiedzią katastrofalnych wydarzeń. Zauważmy, że w kulturach tradycyjnych oraz w kulturze ludowej postać obcego była nacechowana negatywnie i stanowiła zagrożenie dla *orbis interior* bezpiecznego, oswojonego świata<sup>16</sup>. Zaczęło być ciekawie. Potem pojawiła się żona gościa, którą gra Michelle Pfeiffer, a za nią dwóch ich synów. Wywiązała się kłótnia, w czasie której jeden zabił drugiego, a krew niewinnego splamiła podłogę domu. Plama krwi, zamaskowana przez żonę Poety, towarzyszy nam już do końca filmu jako znak obecności zła i chaosu spowodowanych obecnością niedoskonałego człowieka w doskonałym boskim świecie.

Z każdą kolejną sceną film stawał się coraz bardziej dziwny, wręcz absurdalny, brutalny i bliżej mu było do surrealistycznego horroru. Jednak w tym właśnie momencie zdałem sobie sprawę, że reżyser znowu wikła widza w opowieść o relacji człowieka z Bogiem, wprost odwołując się do wątków biblijnych. Mamy więc opowieść o Adamie i Ewie, Kainie i Abla oraz o reszcie historii człowieka, większość wątków biblijnych, ze Starego i Nowego Testamentu, włącznie z najważniejszym — grzechem i zbawieniem. Choć nie były pokazane chronologicznie i w zgodzie z oryginałem, to dzięki dosłowności — krew brata splamiła jego mordercę i ziemię — dały się rozpoznać. Skoro zaś jako ludzie pochodzimy od Kaina i jesteśmy „kainowym plemieniem”, to nasza natura jest zła. Jak mówił św. Augustyn, dobro jest znienawidzone na tym świecie, zaś w państwie ziemskim nic nie może być sprawiedliwe i dobre. Stąd wojny, nieprawości, nieszczęścia i śmierć. Historia ludzkości jest zdeterminowana przez grzech pierworodny, zaś człowiek jest niedoskonałym tworem doskonałego Boga. Jest stworzeniem obdarzonym wolną wolą, jednak wykorzystuje ją głównie do czynienia zła. Stąd w filmie obecność chaosu, jaki ludzie wciąż wywołują, niszcząc perfekcyjny świat stworzony przez Boga. Wraz z nowymi gośćmi w domu pojawia się zło, towarzysząc nam już do końca filmu. Widzimy wojny (w tym wojny religijne), narastające okrucieństwo, barbarzyństwo, niewolnictwo, nienawiść, labilność i niedojrzałość ludzi jako dzieci Boga, potrafiących jedynie mordować i niszczyć, krzywdzić siebie nawzajem. Już pierwsi ludzie, Adam i Ewa, są opętani seksem i nałogami — to nałogowy pałac, alkoholik i alkoholiczka. Kolejni goście wprowadzają do idealnego domu chaos i zniszczenie, rozkradając jego wyposażenie na pamiątkę dla siebie, bo „On kazał się dzielić”. Chciwi i zazdrośni, nie liczą się z dobrem innych. Bóg daje im wszystko, ale to wciąż za mało. Daje im nawet swojego syna, a oni go zabijają. Przy tym reżyser postrzega religię jako wypaczenie boskich przykazań i niedoskonałą interpretację boskich praw. Re-

<sup>16</sup> Poruszałem ten problem w pracy *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, „Interdyscyplinarny Zespół Badania Wsi UŁ” 2012, s. 77–81. Zob. także Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000; P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1989; R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999; J.S. Bystron, *Megalomania narodowa*, Warszawa 1995.

ligia prowadzi do konfliktów, wojny i zabójstw. Dzieli ludzi zamiast ich łączyć w bożej miłości. Człowiek nie jest bowiem zdolny do prawidłowej interpretacji woli Boga, a tym bardziej, jako istota skażona niedoskonałością, do naśladowania Go. Nadzieją dla zagubionej ludzkości, wciąż poszukującej swego Boga i wciąż się od niego oddalającej, ma być Syn Boży. Jednak i to nowe przymierze z Bogiem zostaje przez człowieka skażone złem. Co prawda w filmie nie widzimy Męki Pańskiej i ukrzyżowania Chrystusa jako dorosłego mężczyzny. Tłum gości zabija noworodka, co jest tym bardziej okrutne i pozbawione sensu, że dziecko ginie w wyniku bezmyślności i braku delikatności. Wiemy, że to kolejny wątek biblijny, tym razem z Nowego Testamentu. Potem ludzie jedzą ciało Syna Bożego i piją jego krew, co Aronofsky traktuje dosłownie, pokazując kanibalizm i resztki ciała dziecka na pokrytym krwią ołtarzu.

Na uwagę zasługuje relacja pomiędzy Poetą — Bogiem, twórcą, mężczyzną — i pomocnicą w dziele tworzenia kobietą, matką i żoną. Ona okazuje się ważniejsza, a jej bezwarunkowa miłość do Poety zostaje wystawiona na ciężkie próby. Ta relacja jest niesymetryczna. Patriarchalna władza Poety nad kobietą nie ma właściwie uzasadnienia. To ona bowiem porządkuje chaotyczny świat domu, a co najważniejsze — jest dawczynią życia, rodzi dziecko Boga. Bez niej i jej miłości nie byłoby Poety. Poeta jest tak naprawdę nieudacznikiem, leniwym zakochanym w sobie mężczyzną, pragnącym podporządkować sobie otoczenie. Zazdrośnie strzeże swego gabinetu i zamkniętego w nim klejnotu. Nawet jego żona nie może tam wchodzić. Kolejny wątek biblijny — owoc drzewa dobrego i złego, zniszczony przez dwójkę gości, którzy w rezultacie postępowania ciekawskiej kobiety — żony Adama — muszą odejść z domu.

Już dla romantyków poeta był bogiem słowa, twórczym demiurgiem, wybrańcem spośród wielu, obdarzonym mocą tworzenia i wyjątkowym niczym boży pomazaniec. Słowo zaś, zwłaszcza w Biblii, ma moc kreacyjną. Tym łatwiej było rozszyfrować postać Poety, granego przez Bardema, jako Boga. Tym łatwiej, że mówi o sobie: „I am I”, co można rozumieć jako starotestamentowe „Jestem, który Jestem”. Relacja pomiędzy nim a żoną — graną przez Jennifer Lawrence — jest niesymetryczna, określona przez dominację i władzę.

Jego żona zajmuje się nim i domem, pracuje, by Poeta mógł stworzyć idealne dzieło. Jednak to ona tworzy pełen harmonii, bezpieczeństwa i porządku świat. On przeżywa twórczą niemoc. Kobieta jest pełna miłości i cierpliwa niczym anioł. Robi wszystko, podczas gdy Poeta próżnuje, włączając się z Adamem w poszukiwaniu odpowiednich słów, z których mogłyby stworzyć poemat. Możemy w niej dostrzec analogię do postaci posłusznej i pełnej łaski Marii, Matki Bożej, ale nie tylko. Idąc tym tropem dalej, dostrzegamy w niej postać bogini-matki, archetyp Magna Mater, Matki Ziemi, natury<sup>17</sup>. Cierpliwie znosi dewastację domu

<sup>17</sup> O toposie kobiety i matki w kulturach tradycyjnych i kulturze ludowej oraz jej symbolice w literaturze pisała E. Nowina-Sroczyńska, *Przezrocyste ramiona ojca*, Łódź 1997, s. 14–30, 126–136.

przez ludzi, usiłując go naprawiać. Oczywiście, filmowy dom to nic innego, jak świat, metafora Matki Ziemi, którą Bóg nieopatrznie oddał we władanie ludziom. Dlatego w końcu ulega zniszczeniu w ogniu apokalipsy. Dom w filmie ma nawet, niczym świat w mitologiach, trójdzielny charakter: na samej górze znajduje się zamknięty gabinet Poety (niebo), pośrodku pomieszczenia mieszkalne (świat ludzi), na samym dole piwnica (piekło). Zresztą cała akcja filmu toczy się w domu, główna bohaterka z niego nie wychodzi, w oddali widzimy piękny ogród, drzewa i zieleń otaczającego dom lasu. Dom stanowi dla bohaterki bezpieczną przystań, orbis interior, z wyraźną granicą progu i drzwi odgradzających ją od niebezpiecznego, obcego świata na zewnątrz<sup>18</sup>.

Sama Jennifer Lawrence jako perfekcyjna pani domu w filmie Aronofskiego jest zupełnie aseksualna. Co jest zresztą niespotykane, bo z reguły reżyserzy filmów podkreślają jej seksualność, właśnie w taki sposób wykorzystując wyjątkową urodę i wdzięk tej aktorki. Grana przez nią postać, choć piękna, jest właściwie pozbawiona seksualności. Wydaje się zimna niczym posąg Ateny, choć powinna być niczym Wenus. Zupełnym przeciwieństwem bohaterki jest filmowa żona Adama — dość wulgarna kusicielka epatująca seksem; to z jej twarzy przebiega moralne zepsucie.

Tytułowa Matka buntuje się, dopiero gdy Poeta zabiera jej dziecko i oddaje (dosłownie) na pożarcie tłumowi gości. Bóg-Poeta żąda w końcu ostatecznej ofiary z życia kobiety-anioła. Ona, choć powoduje apokalipsę — kolejny wątek biblijny — oddaje mu wszystko. Z popiołów jej zwęglonego ciała nietknięty ogniem apokalipsy Poeta wydobywa przezczysty diament — najszlachetniejszy i najtwardszy klejnot miłości. W końcu: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. I właśnie o miłości jest film Darrena Aronofskiego. Ona jest najważniejsza, miłości pożąda bowiem nawet sam Bóg. Bez niej nie potrafi nie tylko stworzyć, ale i istnieć. Z miłości Bóg uczynił świat i to jej oczekuje od ludzi. Jednak u Aronofskiego ta miłość jest nierozzerwalnie związana z cierpieniem i nim okupiona. O tym opowiada końcowa scena filmu, w której Poeta mówi Matce, że potrzebuje od niej jeszcze jednej rzeczy. Ona spalonymi ogniem ustami szepcze, że nie ma już nic, co mogłaby mu oddać. Poeta żąda jej miłości — i ona mu ją dobrowolnie oddaje, on zaś wydobywa miłość z jej piersi, spopieloną niczym spalone serce. Z tych popiołów Poeta wydobywa świetlisty diament, najczystszy i doskonały klejnot. Dzięki niemu może na nowo spróbować stworzyć świat. Cena miłości pozostaje najwyższa. Jest nią śmierć. Śmierć w połodze znisz-

<sup>18</sup> O toposie domu i jego znaczeniach w kulturze tradycyjnej pisałem w pracy *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z Kulturą*, Warszawa 2006, s. 166–170, 178–186. Zob. także P. Kowalski, *op. cit.*; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990; J. Bułat, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 3; D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I)*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 3; *idem*, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 4.

czenia apokalipsy. Jednak nawet ona nie jest ostateczna, cała historia powtarza się od początku, od powtórzonej pierwszej sceny filmu. Tylko nowa bohaterka budząca się samotnie w łóżku w letni poranek, choć równie piękna, jest inna niż Matka, jaką znaliśmy z filmu. Powtarzalność czasu jest zresztą kolejnym elementem zaczerpniętym z myślenia mitycznego o stworzeniu i końcu świata, obecnym w dziele Aronofskiego. Z czego może wynikać cykliczność świata niszczonego i stwarzanego na nowo (dzięki miłości) ukazywana przez Aronofskiego? Filmowa Matka (natura, Ziemia) ma cykliczny charakter. Być może wynika to także z tego, 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. Dlatego filmowy Poeta będzie próbował znowu, od początku stwarzać doskonałe dzieło, choć zdaniem reżysera jest skazany na niepowodzenie. Bardem jako niespełniony Poeta pod koniec filmu wypowiada znaczące słowa: „Nigdy nie będę spełniony, inaczej nie mógłbym tworzyć. Ale muszę próbować, to jest to, co robię i kim jestem. Jestem stwórcą. Muszę zacząć od początku”. Początkiem wszystkiego jest zaś miłość.

Być może nie tylko niektórzy krytycy, ale i antropolodzy uznaliby, że Darren Aronofsky upraszcza czy nawet wulgaryzuje pewne kulturowe wątki, pozostając w kręgu amerykańskiej popkultury, jego film jest przeładowany symbolami, a sztuka filmowa padła ofiarą zbyt obfitego, postmodernistycznego zmącenia gatunków. Ja tak nie uważam. Sądzę, że warto przywołać słowa pewnego 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 i rozumienia. Każde jest jednakowo „dobre” i „słuszne” — na danym poziomie kompetencji. [...] Opisując sposoby lektury filmu, które są udziałem widowni, przeglądamy się w lustrze<sup>19</sup>.

Oglądając filmy Aronofskiego, także w sobie widzimy ich odbicie.

Jak sugerowałem na początku, Aronofsky uważa się za powiernika wielkich historii i w większości za takie się zabiera. Lubi sięgać po motywy związane z Bogiem, lubuje się w stawianiu wielkich pytań o naturę ludzkości, miłości, śmierci, życia. Wszystkie motywy poruszane w poprzednich filmach zebrał w *Mother!*. Nie potrafię ocenić, czy uczynił dobrze i czy mógł zrobić to lepiej. Jako widz mogę ocenić warsztat reżysera i grę aktorów, jak zwykle u Aronofskiego rewelacyjne. Jako antropolog mogę zachwycać się symboliką wykorzystywaną przez reżysera po to, by uczynić opowiadaną historię bardziej przekonującą, prawdziwszą, zajmującą, dającą do myślenia. Czy nie takie właśnie powinno być prawdziwe kino?

<sup>19</sup> J. Rek, *Między filmowym alfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982, s. 46.