

Adam Domalewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-4313-5146

Agnieszka Powierska

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa we Włocławku
ORCID: 0000-0003-3879-9033

Matka może odejść. Obrazy macierzyństwa i katastrofy w filmach *Wieża*. *Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej

Filmy *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej (na podstawie scenariusza Gabrieli Muskały) łączy nie tylko temat powrotu matki w pobliże opuszczonego wcześniej dziecka; w istocie liczba podobieństw między nimi jest wręcz zaskakująca. W artykule tym staramy się wydobyć wzajemne związki między obrazami oraz przedstawiamy znaczenia wynikające z ich fabularnego, przedstawieniowego i narracyjnego ukształtowania. W tym celu rozważamy trzy kluczowe dla obu filmów kwestie: pokrewieństwo opowieści ze schematem fabularnym melodramatu macierzyńskiego, funkcję motywów demonicznych oraz wywrotowość wątków związanych z rozpadem czy katastrofą. Różnorodność wykorzystanych narzędzi badawczych nie jest przypadkowa; naszym zdaniem tylko w ten sposób można wydobyć i ukazać specyficzną dwoistość i prowokacyjną „podstępność” tych obrazów, przede wszystkim w obszarze kształtowania obrazu matki i macierzyństwa.

Melodramat (anty)macierzyński

Warto na samym początku zastrzec, że mówienie o strukturalnym powinowactwie obu filmów z melodramatem macierzyńskim nie ma na celu – choćby w najmniejszym stopniu – podważenia ich artystycznej rangi. Pogląd, jakoby melodramat przynależał do gorszej, „emocjonalnej”, „kobiecej” sfery twórczości filmowej czy literackiej, jest skutecznie zwalczany przynajmniej od lat 80. (por. Viviani, 1980; Williams, 1984; Kaplan, 1992), w Polsce zaś od lat ponad dwudziestu (Stachówna, 2001), nie ma więc potrzeby ponownego wchodzenia w polemikę z tym krzywdzącym (lecz wciąż pokutującym) stereotypem. Naszym celem będzie raczej ukazanie, w jaki sposób filmy Szela i Smoczyńskiej, choć uchodzą przede wszystkim za thrillery (uznane zresztą powszechnie przez krytykę za wyjątkowo udane i świeże), korespondują z konwencją fabularno-przedstawieniową melodramatu macierzyńskiego, jednocześnie ją dekonstruując. W kontekście wykorzystania melodramatu macierzyńskiego jako matrycy do analizy tych dwóch filmów należy zaznaczyć, iż gatunek ten nie był nigdy (sądząc po jego najciekawszych, najbardziej udanych przykładach) tak prosty i jednoznaczny, jak wynikałoby tylko ze znajomości jego podstawowego schematu fabularnego¹. Grażyna Stachówna przyznawała co prawda, iż:

melodramat macierzyński, tworząc niezwykle wzruszające fabuły o niedolach matek ze ślubną obrączką na palcu lub bez niej, przekazywał ważną społecznie ideologię na temat funkcjonowania rodziny, funkcji pełnionych przez jej członków, norm wyznaczających podział władzy, odpowiedzialności i uczuć, wreszcie kar wymierzanych za złamanie prawnych i zwyczajowych reguł postępowania (Stachówna, 2001, s. 263),

zaraz jednak ta sama autorka podawała przykłady klasycznych melodramatów macierzyńskich, takich jak choćby *Blond Venus* (1932, reż. Josef von Sternberg), *Stella Dallas* (1937, reż. King Vidor) czy *Stara panna* (1939, reż. Edmund Goulding), w których „wina” ciężąca na kobiecie była więcej niż problematyczna, a cała konstrukcja świata przedstawionego pozwalała odczytywać te obrazy wbrew oficjalnej wykładni, jako zawołowaną krytykę panujących stosunków społecznych (dotyczących płci, relacji rodzinnych, klasowych, a nawet – kwestii rasowych²). Tym samym macierzyńska pododmiana melodramatu w typowy dla

¹ „Melodramat macierzyński wywodzi się z kilku teatralnych pierwowzorów z końca XIX i początku XX wieku. Choć wariantów narracyjnych jest wiele, zasadniczy wątek dotyczy matki, która jest podejrzana o cudzołóstwo i zostaje wydalona z domu, a tym samym oddzielona od dzieci. Bohaterka doświadcza degradacji, czasami stając się narkomanką lub prostytutką. Po długim okresie rozłąki ponownie spotyka dzieci, które jej nie rozpoznają” (Jacobs, 2009, s. 123).

² W świetnej analizie *Stelli Dallas* Allison Whitney udowadnia, jak bardzo „urasowiona” jest narracja filmu Kinga Vidora (Stella w miarę rozwoju akcji nabiera cech stereotypowo kojarzonych z jej czarnymi służącymi, które pojawiają się w kluczowych momentach filmu – zob. Whitney, 2007).

tego gatunku sposób stosuje podwójne kodowanie, a poszczególne filmy pozostają polem ścierania się impulsów progresywnych i reakcyjnych. Z jednej zatem strony melodramat macierzyński oficjalnie kreuje i podtrzymuje – jak pisze o tym Stachówna – „ideologię macierzyńską”³, z drugiej zaś – pod sztafażem czysto międzyludzkich spraw i typowo melodramatycznych emocji (związanych z cierpieniem, niezrozumieniem i odrzuceniem postaci) – portretuje systemowy ucisk, hipokryzję i niesprawiedliwość, których ofiarą padają bohaterki–matki. Nie jest on więc w żadnym razie tępyim narzędziem perswazyjnym używanym w ramach reguł patriarchalnego świata (i do nich tylko ograniczonym); wręcz przeciwnie – melodramat, w tym także melodramat macierzyński, przenika skomplikowana sieć afektów, znaczeń i dyskursów, które naznaczają cały ten gatunek silną ambiwalencją oraz sprawiają, że spektrum możliwego wykorzystania (różnych) konwencji melodramatycznych jest niezwykle szerokie. Historia kształtowania się statusu kulturowego melodramatu macierzyńskiego jako formuły gatunkowej kina popularnego także daleka jest od jednoznaczności. Jak wykazała Lea Jacobs, badając recepcję tych filmów w prasie amerykańskiej w latach 20. i 30., melodramaty macierzyńskie były już wówczas niejednokrotnie uznawane za staromodne (bo wykorzystywały wzorce znane z literatury i teatru), zanadto sentymentalne, przeznaczone dla mniej wymagającej publiczności i kojarzone z kinami operującymi na prowincji (w odróżnieniu od kin wielkomiejskich, w ramach dominującej wówczas dychotomii w obrębie amerykańskiego systemu dystrybucji filmowej; Jacobs, 2009, s. 124). Autorka twierdzi przy tym, iż w czasie renesansu tego gatunku, przypadającego na lata 1928–1932, czyli tuż po przełomie dźwiękowym, nie był on wcale kojarzony z „kinem kobiecym” (s. 133). Taka etykieta przyłgnęła do melodramatu macierzyńskiego nieco później, wraz z rosnącą niechęcią krytyki wobec tego zjawiska (obecną zwłaszcza na łamach wpływowego czasopisma „Variety”) oraz wraz ze spadkiem zainteresowania tym gatunkiem wielkich wytwórni (choć zdarzały się i później sukcesy artystyczno-kasowe, jak choćby wspomniana *Stella Dallas*).

W klasycznym melodramacie macierzyńskim elementem łączącym rozmaite modele fabularne ukształtowane w ramach tego gatunku było dobro dziecka, ukazywane jako wartość nadrzędna i niepodważalna. Wszelkie wyrzeczenia, na które decydowały się bohaterki tych melodramatów, motywowane były dbałością o przyszłość potomstwa. Zarówno *Wieża...*, jak i *Fuga* – jako współczesne, autorskie przetworzenia tego gatunku – reinterpretują ten stan rzeczy: z hory-

³ Według Stachówny ideologię tę zaczęto kształtować od XVIII wieku, jej istotną częścią uczyniono „mit instynktu macierzyńskiego, czyli spontanicznej miłości każdej matki do jej dziecka” (2001, s. 265), zaś finalnie podporządkowała ona życie kobiet sferze domowej i rodzinnej, kosztem „pozbawienia (ich) wolnego czasu i wszelkich ambicji osobistych” (s. 266).

zontu tych filmów znika uprzywilejowana pozycja dziecka, a centralne miejsce zajmuje pytanie o znaczenie macierzyństwa w oderwaniu od – do niedawna jeszcze niepodważalnego – imperatywu przywiązania do dziecka⁴. Obydwa polskie filmy ukazują matki, które utraciły na jakiś czas swe jedyne dzieci, a mimo to nie podporządkowują swoich działań próbie ich odzyskania; co więcej – bohaterki w ogóle nie chcą się podporządkowywać społecznym oczekiwaniom. *Fuga* Agnieszki Smoczyńskiej według scenariusza Gabrieli Muskały przekształca, naszym zdaniem, model melodramatu o matce-mężatce – jeden z dwóch głównych modeli melodramatu macierzyńskiego – którego schemat fabularny następująco rekonstruuje Grażyna Stachówna:

Bezpieczny dom, najczęściej zamożny, albo nawet bardzo zamożny, w nim szczęśliwa rodzina, składająca się z ojca, matki i dziecka, pędząca życie spokojne i beztrudnie.

Żona popełnia grzech cudzołóstwa, albo też bywa o nie oskarżona, co staje się przyczyną jej upadku.

Matce odbiera się dziecko i zmusza ją do opuszczenia domu.

Kobieta tuła się po świecie i zaczyna staczać: pije, ma licznych kochanków, zostaje prostytutką.

Final realizowany jest na dwa sposoby:

matka dokonuje jakiegoś heroicznego czynu, by pomóc swojemu dziecku, po czym umiera rozgryszona i opromieniona odzyskaną godnością,

matka robi karierę jako piosenkarka lub aktorka, winy zostają jej wybaczone, wraca do domu i odzyskuje dziecko (Stachówna, 2001, s. 269).

Choć kolejność prezentacji wypadków w filmie Smoczyńskiej jest znacząco przekształcona, to jednak nie sposób nie zauważyć zastanawiających podobieństw prezentowanej opowieści do powyższego schematu. Alicja–Kinga po dwuletnim zaginięciu powraca do domu i ma możliwość rozpocząć na nowo swoje życie u boku męża Krzysztofa i synka Daniela. Uderzająca jest najpierw zaobserwowanie całej rodziny, którą początkowo obserwujemy na przykładzie domu jej rodziców (wypełnionego stylowymi meblami, z palmą rosnącą wewnątrz budyn-

⁴ W swym szkicu o amerykańskim melodramacie macierzyńskim Christian Viviani tak charakteryzuje jego „strukturalny i dramatyczny charakter”: „Kobieta oderwana od swego dziecka deklasuje się, pogrąża i upadła, a dziecko rośnie, rozwija się w aurze godności, poszanowania i włącza do ustalonego porządku społecznego, w którym staje się reprezentantem postępu (...). O ile amerykańskie filmy «złotego wieku» przedstawiały historię sukcesu i wspinania się na szczyty, do światła, do wielkiej kariery, o tyle *Madame X* i w ogóle melodramat macierzyński często opowiadały historię niepowodzenia, upadku i pogrążenia się w anonimowości” (Viviani, 1982, s. 50).

ku). Podobnie efektowny, choć chłodny i minimalistyczny, jest także dom małżeństwa w górach, pod Wrocławiem, w którym Kinga mieszka z Krzysztofem. Początek filmu Smoczyńskiej to właśnie zdaje się sugerować – życie bohaterów było zasobne, wręcz bardzo zasobne, i szczęśliwe, dopóki nie wydarzyło się coś niespodziewanego, co spowodowało zniknięcie Kingi.

Zachowanie bohaterki w czasie pierwszych trudnych dni po jej powrocie jest nieprzewidywalne i dalekie od panującej wokół normy. Jedyne ubranie, z jakim Alicja (która ciągle woli tak o sobie mówić) przybywa do domu, czyli obcisłe spodnie w panterkę, wraz z jej krótko ściętymi włosami i krzykliwym makijażem, nadają jej wulgarnego charakteru. Pierwszego poranka pozbawiona tych ubrań bohaterka przechadza się po domu nago, mając na sobie jedynie krótką zimową kurtkę. Wyraźnie prowokuje najbliższych, wykorzystuje swoje położenie do demonstrowania własnej odrębności. Choć nic pewnego nie wiemy jeszcze o jej losie, sugestia jest wyraźna: Kinga nie tylko „ubiera się jak żdzira” (co usłyszy od męża w czasie pierwszej kłótni), ale też najwyraźniej jako kobieta stoczyła się do tego poziomu. Ostatecznym dowodem na celowe zbliżenie portretu bohaterki do figury prostytutki jest stosunek oralny, jakim „obdarowuje” męża po wspólnym wyjściu do restauracji. Kinga bez zbędnych czułości „obsługuje” zdezorientowanego Krzysztofa w samochodzie, po czym bez słowa wychodzi i zapala papierosa. Bohaterka jest szorstka i odpychająca, traktuje całe to zajście jako nieistotne. Chce de facto zranić męża i zasiać w nim podejrzenia co do własnej przeszłości.

Gdy nieufny widz zaczyna nabierać wątpliwości co do tego, czy Kinga–Alicja aby faktycznie nie „zasłużyła” na swoją wcześniejszą tułaczkę (zgodnie ze znanym melodramatycznym wzorem⁵), bieg wydarzeń w *Fudze* zaczyna się nagle zmieniać – opowieść przybiera kierunek odmienny niż w przytoczonym wcześniej schemacie. Okazuje się, że Kinga uległa wypadkowi samochodowemu, gdy w reakcji na wieść o rozwodzie chciała zabrać syna i uciec. Nawet teraz w ich domu często gości Ewa, jej koleżanka z pracy, z którą najwyraźniej łączy Krzysztofa długotrwały romans. Melodramatycznie pojmowana „wina” za traumatyczne wydarzenia związane z wypadkiem i utratą pamięci Kingi wydaje się więc spoczywać raczej na jej mężu, którego zresztą bohaterka prawdopodobnie nigdy nie kochała (gdy zadaje mu o to retoryczne pytanie, on nie zaprzecza).

Wiedza na temat krzywdy wyrządzonej Kindze przez Krzysztofa zachęca do podejrzliwego odczytania filmu. Twórczyni rozsiewają bowiem w *Fudze* liczne

⁵ Viviani, odnosząc się do amerykańskich melodramatów macierzyńskich z lat 20. i 30., których akcja umieszczona była w Europie, wspomina, iż „upadek matki symbolizowała daleka, niespokojna podróż, która zakłócała i przerywała normalny tryb i ciągłość mieszczańskiego domu, będącego przecież synonimem szczęścia, prawdziwym ideałem melodramatu macierzyńskiego, przesyconego moralnością wiktoriańską” (Viviani, 1982, s. 51).

drobne sugestie, iż Kinga tak naprawdę pamięta więcej niż chce to przyznać i z premedytacją igrza ze swoją rodziną. Kobieta potrafi podpisać się prawdziwymi inicjałami, pamięta numer PIN do karty kredytowej i wie, gdzie są w domu korki. Zdezorientowanemu mężowi, który zaczyna podejrzewać manipulację z jej strony, ironicznie tłumaczy: „czary–mary, po prostu”. Bohaterka jest szczególnie złośliwa w stosunku do Ewy, co jednak wytłumaczyć można tym, że ta ewidentnie zajęła opuszczone przez nią miejsce. Zresztą wszystkie wspomniane wątpliwości da się uzasadnić na korzyść Kingi (bohaterka może pamiętać w sposób nieuświadomiony, „nawykowy”) – istotne jest jednak to, że *Fuga* zostawia furtkę także dla innej, zupełnie nie sentymentalnej, możliwości odczytania jej powrotu, który można widzieć jako chęć odegrania się.

Strategia Smoczyńskiej polega zatem na ciągłym myleniu tropów. Kinga z czasem podejmuje próbę zbliżenia się do rodziny; potrafi okazać Danielowi i Krzysztofowi trochę ciepła. Przełom następuje za sprawą sekwencji wycieczki nad morze, zwłaszcza ze względu na dwie obecne w niej sceny paniki. Jawnie melodramatyczne są bowiem w *Fudze* właśnie sceny z udziałem Daniela. Pierwsza rozgrywa się na plaży, gdy podczas wspólnego wyjazdu na krótki wypoczynek Kinga traci, całkiem niespodziewanie i w trudny do racjonalnego wytłumaczenia sposób, kontakt z będącym pod jej opieką synem. Ostatecznie okazuje się, że czeka on bezpiecznie z ojcem przy wyjściu, jednak scena ta wyzwala bardzo silny afekt; bohaterka, po pierwsze, zdaje sobie sprawę z więzi emocjonalnej łączącej ją z synem (jest przerażona jego zniknięciem), a po drugie sama dotkliwie odczuwa swoje porzucenie (z niewyjaśnionych przyczyn jej towarzysze oddalili się od niej, nagłość ich zniknięcia podkreśla ostrość cięcia między ujęciami). Mamy tu więc do czynienia z typowym melodramatycznym ekscysem, wyzwalamym w widzach „nadmiarową” dawkę emocji. Wskutek asocjacji z traumatyzującym przeżyciem sprzed dwóch lat lęk budzi się w bohaterce także w czasie niespokojnego nocnego powrotu samochodem do domu. Szczere i nieopanowane emocje bohaterki wywołują głębokie współczucie nawet u nieprzekonanego dotąd widza. Podobny efekt przynosi scena końcowa, w której Kinga tuż przed opuszczeniem domu zgadza się pobawić z synem. Kamera umieszczona jest nisko, obraz lekko drga – ujęcie przybliżyła nam perspektywę dziecka (można tu mówić o subiektywizacji zapośredniczonej – por. Birkholm, 2019). Wydaje się, że ostatecznie wspólnie spędzony czas „zmiękczy” uczucia Kingi, a jej zbliżenie do własnej rodziny okaże się trwałe. Nic takiego nie ma jednak miejsca. Bohaterka bez okazywania szczególnego cierpienia, bez spazmów rozpacz, po uroczystym rodzinnym spotkaniu, spokojnie opuszcza dom i odchodzi – jak możemy domniemywać – na zawsze. Finał opowieści może być więc uznany za zaskakujący – przeczy on bowiem utrwalonemu schematowi fabularnemu.

Wieża. Jasny dzień pod względem gatunkowym jest filmem bardzo złożonym, hybrydycznym. Dramat psychologiczny – jak pisze Krzysztof Kornacki – „już od początku przełamany jest przez elementy thrilleru i/lub horroru, by na końcu filmu – zmienić się w film religijny” (Kornacki, 2021, s. 177). I o ile na poziomie przedstawieniowym faktycznie tak jest, to sama warstwa fabularna – podobnie jak było w przypadku *Fugi* – stanowi udaną transpozycję schematu właściwego dla melodramatu macierzyńskiego, tym razem w wariacie, który Stachówna określa mianem melodramatu o matce-pannie. Jak pisała autorka, ten typ melodramatu opowiada o „przypadkowym i niechcianym macierzyństwie, za które kobieta ponosiła surową karę” (Stachówna, 2001, s. 297), mimo że dziecko jest zazwyczaj owocem pierwszej wielkiej miłości bohaterki. Schemat fabularny właściwy dla tej odmiany melodramatu macierzyńskiego Stachówna streszcza dalej następująco:

Dziecko zostaje przygarnięte przez zamożną rodzinę, która wychowuje je w miłości i dostatku. Wydaje się, że matka powinna być wdzięczna Losowi za szczęście swego dziecka, ale nie jest. Wraz z mijającymi latami matka-panna coraz bardziej kocha swoje oddalone dziecko i coraz bardziej pragnie odebrać je opiekunom bez względu na konsekwencje, jakie zostawi to w jego psychice. Krąży więc koło domu, czyha w parku i pod bramą szkoły, zaprzyjaźnia się z dzieckiem, zachowując anonimowość. Wreszcie musi wydarzyć się coś, co albo ujawni jej obecność i prawa do dziecka, albo powtórnie skaze ją na poświęcenie, czyli ostateczne odejście (Stachówna, 2001, s. 298).

Kaja pojawia się ponownie w życiu Niny przy okazji uroczystości jej pierwszej komunii – zrazu jednak Mula wyznacza sztywne zasady pobytu siostry w ich domu. Tajemnica skrywana przez bohaterki ma zostać nienaruszona, przede wszystkim dziewczynka nie ma prawa dowiedzieć się, że jej biologiczną matką jest „ciotka” Kaja. Konstrukcja postaci Kai w jeszcze większym stopniu niż w przypadku głównej bohaterki filmu *Fuga* opiera się na niedopowiedzeniach. Nie wiemy, dlaczego Kaja nie wychowuje swojego dziecka ani gdzie przebywała przez ostatnie lata. Nic nie wskazuje też na to, by bohaterka żywiła ukryty plan odzyskania córki (jak bywało w klasycznych melodramatach macierzyńskich) – raczej podporządkowuje się zakazowi narzuconemu przez siostrę. A mimo to w pewien trudny do wyjaśnienia sposób odzyskuje Ninę, nawiązując z nią specyficzną – w dużej mierze pozawerbalną, niejako nadprzyrodzoną – więź. Spełnia się zatem koszmar Muli, która (może słusznie, a może nie) podejrzewa, że dziewczynka poznała prawdę⁶. Sugestię

⁶ Ukryta rywalizacja siostr o względy nieświadomej niczego córki stanowi główny temat filmu *Stara panna* (1939, reż. Edmund Goulding), jednego z najwybitniejszych hollywoodzkich melodramatów macierzyńskich. Bette Davis kreuje w nim rolę matki, która z konieczności powierzyła wychowanie swej córki siostrze, przez co staje się coraz bardziej zgorzkniała i surowa.

istnienia wyjątkowej macierzyńskiej więzi koncentrującej się wokół Kai podkreśla obecność w filmie schorowanej matki obu kobiet, która w momencie pojawienia się bohaterki odzyskuje wigor. Wszystkie trzy kobiety zdaje się łączyć niewidzialna, wyjątkowa nić: Ada, Kaja i Nina potrafią bowiem w szczególny sposób nawiązywać kontakt z naturą. Jednocześnie jest to nić niebezpieczna (będąca przesłanką dla wspomnianych przez Kornackiego elementów gatunkowych thrillera i horroru). Symboliczne sny nawiedzające Mulę oraz dziwne zdarzenia towarzyszące pobytowi Kai w domu siostry, zwieńczone onirycznym finałem, źródło niepokoju i lęku (tego, który straszy Mulę oraz niepokoi widza) lokują w tym, co biologiczne, powiązane z naturą jako domeną niedostępną w pełni ludzkiemu poznaniu.

Choć więc Kaja w nie do końca wyjaśniony sposób zdobywa przychyłność córki, to ostatnia scena filmu (w której bohaterowie wychodzą z domu i kierują się – jak zahipnotyzowani – w stronę boru) sugeruje, że odebranie i odzyskanie Niny nie jest dla jej biologicznej matki celem. Kaja idzie w swoją stronę, nie zważając ani na córkę, ani na inne dzieci. Strukturalne przekształcenia melodramatu macierzyńskiego są w przypadku obu filmów nieco inne, lecz ich wymowa jest zbliżona: zarówno *Fugę*, jak i *Wieżę*... nazwać można filmami w pewnym sensie antymacierzyńskimi – w tym znaczeniu, że zakwestionowana zostaje w nich nadrzędność dziecka dla matki (nie obserwujemy ani walki Kai i Kingi o odzyskanie Niny i Daniela, ani też cierpienia z powodu oddzielenia od pociech). Filmy Smoczyńskiej i Szela nie ukazują wrogości wobec dzieci, ale nie podtrzymują też „ideologii macierzyństwa”, subwersywnie traktując wyjściowy schemat gatunkowy.

Demoniczność matki

E. Ann Kaplan, przyglądając się sposobom przedstawiania macierzyństwa w melodramacie, zauważa dwa dominujące paradygmaty. Gotową do poświęceń „idealną »anielską« Matkę” (Kaplan, 1992, s. 9) przeciwstawia jej monstrualnemu cieniowi – zaborczej i kontrolującej (lub przeciwnie – niedbałej) Matce-wiedźmie, „falicznej”⁷ kobiecie postrzeganej przez pryzmat patriarchalnych narracji jako wcielenie zła i zagrożenie.

Filmowe postaci reprezentujące drugą z kategorii spotyka (w opowieściach analizowanych przez Kaplan) kara, ponieważ odmawiają one podporządkowania

⁷ Tj. wyróżniającej się tradycyjnie „męskimi tendencjami i fantazjami” (Kaplan 1992, s. 109), tęskniącej do dominowania, a przez to niespełnionej, oziębłej i wymagającej (a zatem ilustrującej – w sposób uproszczony i zredukowany przez narracje filmowe – teorię narcystycznej matki zaproponowanej przez freudystkę Karen Horney). Kaplan wskazuje, że monstrualna matka to wzorzec obecny w literaturze już w starożytności (Kaplan 1992, s. 13), który w kinie uwidocznił się szczególnie w czasach II wojny światowej i bezpośrednio po niej, kiedy figurę matki próbowano poskromić za pomocą „pop-Freudowskich” stereotypów (Kaplan 1992, s. 110).

się męskiemu łaadowi. Nie zasługują nawet na sprawiedliwe potraktowanie przez filmową narrację. Badaczka omawia je między innymi na przykładzie Pani Vale z *Trzech kamelii* (*New Voyager*, reż. Irving Rapper, 1942) i wskazuje na dehumanizację bohaterki – narzuconą przez film „odmowę jakiegokolwiek współczucia czy wrażliwości dla jej podmiotowości, jej nieświadomości, jej historii/pamięci” (Kaplan, 1992, s. 113). Przydomek tego typu postaci odnosi się zatem do czegoś więcej niż tylko do bezwzględного zachowania czy do roli przeszkody na drodze potomka do szczęścia. Matkę-wiedźmę rzeczywiście postrzegać można jako czarownicę – Inną, rozszczelniającą dotychczasowy porządek, ujawniającą „arbitralny i przygodny charakter tego, co bierzemy za niepodważalne prawdy” (Chollet, 2019, 43) – przynajmniej jeśli odczytamy ją na przekór patriarchalnym schematom.

Echo spostrzeżonej przez Kaplan dychotomii dostrzec można w *Wieży. Jasnym dniu* i *Fudze* – w nieoczywistym w tym kontekście duecie Muli (kontrolujący i zazdrosny anioł stróż?) i Kai (łagodna wie-dźma, zielarka) oraz w bardziej czytelnym zestawieniu zaniedbanej, zbuntowanej i szorstkiej Alicji z jej przeszłą tożsamością, Kingą albo z Ewą – nienagannie wyglądającą błękitnooką blondynką, pomagającą Krzysztofowi, którego syn zwraca się do niej zresztą „mamo”. Dawne schematy zostają jednak i tu przekroczone.

Tomasz Raczkowski, analizując współczesne konotacje czarownicy oraz kilka jej filmowych wcieleń, podkreśla, że obraz kobiety-czarownicy nosi w sobie subwersywny ładunek wynikający z tożsamości kreowanej „na stylu kilku sfer wykluczenia”⁸ (Raczkowski, 2021, s. 27). Jak zauważa badacz, uosabia ona taki rodzaj „myślenia o świecie, w którym wszystkie zjawiska, postrzegane jako potencjalne zagrożenie dla konserwatywnego porządku społecznego, są kojarzone z demonicznymi siłami” (tamże). Demoniczne motywy w filmach Smoczyńskiej i Szelc bezsprzecznie są związane z postaciami przybywających z zewnątrz, „obcych” matek.

Fuga subtelnie nawiązuje do estetyki horroru, sięgając po charakterystyczne środki wyrazu w warstwie wizualnej i audialnej. Grozę zapowiada już ani-

⁸ Warto jako uzupełnienie przywołać większy fragment artykułu, w którym autor szerzej omówił figurę czarownicy: „W kontekście euroatlantyckim (stanowiącym ramę dla globalnej sieci kulturalnej) kluczowa wydaje się modernistyczna interpretacja figury czarownicy, z której wywodzi się zdecydowana większość dzisiejszych wyobrażeń i skojarzeń z terminem „czarownica” czy „wiedźma” [...]. Przywołania czarownic w tekstach kultury są emanacją zesencjalizowanego postrzegania kobiecości jako Inności w ramach dychotomicznego myślenia o Kulturze i Naturze, rozumie i emocjach, logice i intuicji. Można je postrzegać jako figury antagonizowania tego, co wymyka się społecznej strukturze, sugestywnie manifestujące tożsamość kobiety jako reprezentantki negatywnego członu opozycji: antymęskiej, antyracjonalnej, antykulturowej” (Raczkowski, 2021, s. 27). Część wspomnianych w cytacie antagonizmów może przynosić skojarzenia z postaciami matek u Szelc i Smoczyńskiej, choć z pewnością większość z nich nie odpowiada w prosty sposób temu, co widzimy w *Fudze* i *Wieży. Jasnym dniu*.

mowana czołówka: film otwiera się obrazem kobiecej twarzy o pustych oczach i uchylonych ustach, z których (przy akompaniamencie wysokich, rwanych i dysonansowych dźwięków) wychodzi wuj⁹. W kolejnej scenie, gdy poznajemy tajemniczą bohaterkę, wychodzi ona z kolejowego tunelu. Wyolbrzymione dźwięki otoczenia – echa, metaliczne piski – tworzą aurę niepokoju. Brudna, blada, opuchnięta na twarzy i otepiała¹⁰ kobieta wdrapuje się na powierzchnię peronu i idzie po nim trochę sztywno, jakby miała obolałe ciało, co budzić może odległe skojarzenie – wzmocnione jednak przez kolejne fragmenty filmu – z postacią zombie. Wygląd Alicji konotuje fizjonomię żywego trupa także w długiej scenie tańca, za sprawą odrealniającego zielonego światła, błyszczących białek oczu w ciemnych oprawach mrocznego makijażu, jak również ruchów uduziwnionych przez spowolnienie obrazu. W tym świetle, nieprzypadkowo chyba, twarz i dłonie bohaterki zdają się przybrudzone, a jej punkowe ubranie zaczyna mówić nie tylko o wykluczeniu czy antysystemowym buncie, ale i o szczególnym statusie ontologicznym. Konsekwentne powiązanie bohaterki z ziemią (przez nawiedzające ją wizje wygrzebywania się spod gleby lub leżenia w grobie; scenę wymiotowania czarną mazią po traumatycznym flashbacku; wspomnienie przez Krzysztofa widoku powypadkowego samochodu pełnego ziemi) jednoznacznie symbolizuje śmierć poprzedniej tożsamości bohaterki, antycypuje informację o jej symbolicznym pochówku, ale też komentuje z perspektywy rodziny niesamowitość powrotu ciała (zmarłej w pewnym sensie) Kingi z nową „zawartością”. Z kolei z perspektywy samej protagonistki – sygnalizuje uwięzienie w sytuacji ograniczonej możliwości samostanowienia¹¹. Abiektalność jej zachowania (np. pokazywanie nagiego ciała przy dziecku i rodzicach), wyglądu (m.in. brudnej i poobijanej skóry) i ubioru (niechlujnych legginsów w panterkę) nie mieści się w normach – przynajmniej tych przyjętych przez Słowików i Kwiatkowskich.

⁹ Co znaczące w kontekście filmowej ikonografii, jest to nadgromada zamieszkująca m.in. wilgotną ziemię czy próchno.

¹⁰ Być może stan bohaterki w tej scenie interpretować można jako stupor dysocjacyjny – wywołany mocno stresującym wydarzeniem lub niemożliwym do udźwignięcia problemem i charakteryzujący się m.in. fizycznym osłabieniem oraz brakiem normalnej reakcji na bodźce zewnętrzne (ICD-10, F44.2). Ustupający po krótkim czasie stupor przekształcić się może w fugę dysocjacyjną, która polega na amnezji (całkowitej lub częściowej, ograniczonej do traumatycznego wydarzenia) oraz przemieszczaniu się na odległości przekraczające codzienny zakres osoby doświadczającej tego zaburzenia (ICD-10, F44.1). Jej zachowanie może wydawać się obcym ludziom zupełnie normalne, a badania lekarskie nie diagnozują żadnych rozpoznanych zaburzeń fizycznych czy neurologicznych (ICD-10, F44). *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems. 10th Version* podaje, że „istnieją dowody na to, że utrata funkcji jest wyrazem konfliktów emocjonalnych lub potrzeb”. Fuga ma tendencję do ustępowania po kilku tygodniach lub miesiącach.

¹¹ Zombie to antysystemowe „ikony kultury nieludzkiej”, „podmioty bez podmiotowości” i bez „możliwości dokonania wyboru w obrębie podejmowanych działań” (Gomel, 2018, s. 175), za sprawą których „człowiek skonfrontowany zostaje z nagłą z zagładą znanego mu świata” (Olkusz, 2016, s. 185) – co metaforycznie i w skali mikro (nie zaś globalnie, jak często w narracjach zombiecentrycznych) widzimy w historii Kingi.

Bohaterka jest odcięta od rodziny wskutek wypadku, traumy, choroby i wyboru. Jest także przez nią odrzucona, zaś jej tożsamość – negowana.

Jak wspominaliśmy, do pewnego momentu ze względu na jej opór i niedostępność także i widzom trudno się do niej w pełni przekonać. Pomimo że naciśki rodziny wydają się momentami bardzo opresyjne, a sytuację odbieramy jako wysoce niekomfortową dla bohaterki, początkowo narracja w pewnym stopniu utrudnia nam zbliżenie się do Alicji, traktuje ją nieufnie, trochę jak patriarchalna opowieść – matkę-wiedźmę. Film wyraźnie pogrywa również z figurą monstrualnej matki-abiektu (Kristeva, 2007, s. 97–98), od której dziecko musi się odseparować. I choć niechęć ze strony Daniela jest czytelna, wynika ona raczej z obojętnego chłodu, który wyczuwa ze strony martwej wewnątrz – jak może się mu zdawać – „intruzki”. Kiedy złamana bolesną reminiscencją Alicja budzi się w pokoju Daniela, wnętrze pomieszczenia pokazane jest w sposób eksponujący wszystkie jego abiektałne cechy: bałagan, poplamione ściany, pogryzmołone drzwi. Wcześniej wnętrza eleganckiego i nowoczesnego domu w górach oglądaliśmy głównie w chłodnych, estetycznych i zdystansowanych kadrach. Czy wreszcie zostajemy dopuszczeni do możliwości pełniejszego utożsamienia się z bohaterką i zobaczenia tego miejsca z jej perspektywy? Znamienne, że Alicja w tej samej sekwencji, po wstaniu z dziecięcego łóżka, na chwilę przybiera rolę córki. Pierwszy raz zwraca się do matki – „mamo”¹². Starszą kobietę widzimy nie jako szykowną damę w przestrzennym mieszkaniu, lecz zmęczoną prasowaniem w ciasnej domowej pralni, uwięzioną w matczynym stereotypie. Alicja/Kinga w rozmowie z rodzicielką konfrontuje się z „zakulisowymi” komponentami społecznej funkcji, do której miałaby powrócić. Wszystko to wygląda niezachęcająco. Dla swoich dawnych bliskich (i dla widza) to Alicja bywa wstrętą, ale tym, co ona sama chce odrzucić, jest tożsamość i przeszłość Kingi, a przede wszystkim związane z nimi oczekiwania otoczenia, że „wróci do siebie”¹³. Poraniona matka swoim odejściem nadwątlła porządek oparty na determinizmie ról społecznych, obowiązujący kobiety o wiele silniej niż mężczyźni. Obecność abiektałnych elementów zbliża *Fugę* ku kinu grozy i dreszczy, podobnie jak zbudowanie narracji wokół tajemnicy traumatycznego wypadku i symbolicznego pochówku. Film

¹² Bohaterka pyta o swoje dawne „sprawowanie się” jako matki i jako dziecka. „Przymierza się” do ról, oczekiwani z nimi związanych i do oceny, jakiej jest się poddawana, pełniąc je. Na duże znaczenie tej sceny dla wymowy filmu zwraca uwagę Magdalena Wichrowska (Wichrowska, 2018). Podobny motyw uobecnia się w scenie przedszkolnych występów Daniela, kiedy Alicję widzimy w „kostiumie” Kingi.

¹³ Bohaterka stawia opór próbom narzucenia jej tożsamościowych śladów łączących ją z Kingą. Są to przede wszystkim znaki związane z ciałem. Alicja buntuje się przeciwko próbie zachęcenia jej do ubrania strojów Kingi, w rozmowie na rocznicowej kolacji z Justyną i Darkiem kpi z oczekiwań dotyczących uporządkowania wyglądu, rezygnuje ze zjedzenia ciastka, które Alicja miała lubić, odwraca wzrok od naganania nagich piersi Alicji karmiącej Daniela.

Smoczyńskiej i Muskały promowany był jako „mystery thriller”, Magdalena Wichrowska proponuje trafne określenie „thriller tożsamościowy” (Wichrowska, 2018). I w tym obszarze gatunkowym następuje przesunięcie względem klasyki analizowanej przez Kaplan. Według badaczki „wprowadzenie thrillerowej fabuły do melodramatu skutkuje zwykle stłumieniem kobiecego dyskursu i kobiecej podmiotowości; legitymizuje całkowite kontrolowanie narracji przez męskiego protagonistę, odpowiedzialnego za rozwikłanie zagadki, która (...) okazuje się zagadką samej kobiety” (Kaplan, 1992, s. 120). W *Fudze* jest inaczej: kobieta jest tajemnicą przede wszystkim dla samej siebie i to ona musi poradzić sobie z jej rozszyfrowaniem.

Również w *Wieży. Jasnym dniu* rodzinny dom odwiedza bohaterka obca, ingerująca w zastane struktury, pozbawiona przeszłości. Zdaje się ona cichą szeptuchą, zielarką, wiedźmą, deprecjonowaną przez siostrę-gospodynię. Zachowuje się nietypowo czy akulturowo, a „z punktu widzenia świata mieszczańskiej normy (...) odbierana jest jako chora psychicznie” (Kornacki, 2021, s. 177). Wyróżniają ją czułość i milcząca uważność w kontakcie z innymi osobami (zwłaszcza z matką i dziećmi – nie tylko jej biologiczną córką Niną¹⁴) oraz szczególny związek z przyrodą, która jest u Szela „niepokojąca, tajemnicza i natarczywa”¹⁵ (Kornacki, 2021, s. 178). Kiedy – jak się wydaje – mamy szansę jako widzowie odbierać świat przez pryzmat jej wrażliwości, widzimy ją na tle krajobrazu¹⁶, a nieantropogeniczne szmery – szum wiatru, bzyczenie owadów czy ptasi śpiew – zostają niemal złowieszczo wzmocnione względem innych dźwięków. Jak zauważa Magdalena Podsiadło – bohaterka poprzez nie „komunikuje się z niepokojącym światem przyrody” (Podsiadło, 2019). W swoim niezrozumiałym postępowaniu Kaja nieoskarżająco zwraca uwagę na sposób traktowania przyrody i pozaludzkiego życia: zamknięcie się na nie (Kaja rozszczelnia dom poprzez otwieranie okien, co momentalnie i nerwowo „naprawia” Mula), ignorowanie ich (np. wiatru – przy ustawieniu huśtawki ogrodowej) czy poskramianie (kobieta puszcza psa wolno). Podsiadło zauważa, że w bohaterce widzieć można „monstrum, które przekracza granicę między człowiekiem i nie-człowiekiem oraz rzuca wyzwanie samej granicy, zagrażając w ten sposób porządkowi społecznemu i jego stabilności” (Podsiadło, 2019). Kaja ma w sobie subwersywność klasycznej matki-wiedźmy

¹⁴ Kaja w niektórych scenach wchodzi w rolę opiekunki/towarzyszki wszystkich dzieci (a w finale przecież także dorosłych), co koresponduje zresztą ze znaczeniem jej imienia jako wersji imienia Gaja (odnoszącego się do Matki Ziemi), przypomnianym w kontekście filmu Szela przez Podsiadło (Podsiadło, 2019) i Kornackiego (Kornacki, 2021, s. 178).

¹⁵ Magdalena Podsiadło zauważa, że wizja ta łączy się z tzw. ciemną ekologią (Podsiadło, 2019).

¹⁶ Mimo że w ujęciu tym i podobnych zbliżamy się do bohaterki, to jednak ukazywanie jej tyłem buduje aurę tajemniczości i niepokoju wokół postaci. W jednej z budzących odczucie niesamowitości, subtelnie surrealistycznych wizji – snów Muli – zostaje to stematyzowane: Kaja długo stoi tyłem, a kiedy odwraca się – gwałtownie uderza osobę, której oczami na nią patrzymy.

analizowanej przez Kaplan – jednak w tym wypadku filmowa narracja stoi po jej stronie.

„Druga” matka Niny, wychowująca ją Mula, także ma cechy wiedźmy – tej niedosłownej, obecnej w konwencji melodramatu, kontrolującej. Pewna nerwowość, autorytarność i potrzeba panowania nad sytuacją są w niej łatwo dostrzegalne (m.in. w jej częstym wypatrywaniu Kai lub Niny, ustanawianiu zasad i wymierzaniu kar); podkreślają je także filmowe dialogi. Jednak wbrew dawnym realizacjom motywu matki-wiedźmy protagonistka do córki odnosi się z troską i miłością. Widz dostrzeżę jej wewnętrzny dramat: poczucie zagrożenia dla jej relacji z Niną wywołane niedefiniowalną, szczególną więzią między jej matką, siostrą i córką (która zresztą w scenie rozmowy z Mulą mówi dojmująco i znacząco: „zimno mi”). W wypadku *Wieży...* przewinieniem matki-wiedźmy (Muli) zdaje się – przeciwne niż w omawianych przez Kaplan przykładach – podporządkowanie patriarchalnemu (przynajmniej z perspektywy ekofeminizmu¹⁷) porządkowi. Kornacki wskazuje na konotowane przez pierwszy człon filmowego tytułu „zniewolenie, uwięzienie” (Kornacki, 2021, s. 179), które odnieść można do zamknięcia w konkretnym stylu życia i myślenia¹⁸; z drugiej strony „wieża” może być twierdzą, o której obronę walczy Mula (lub w której symbolicznie więzi Ninę).

Mula, jej mąż oraz brat i bratowa reprezentują więc „wiejskich mieszczuchów, którym zdaje się, że przejęli kontrolę nad światem, uzbrojeni w GPS-y, elektroniczne nianie i pastuchy” (Piotrowska, 2018), a także w cyniczne poczucie humoru¹⁹. Kiedy jednak do głosu dochodzi intuicja, że świat wymyka się kontroli,

¹⁷ Perspektywa ta zakłada, że opresyjna postawa wobec kobiet i środowiska mają to samo źródło. Por. Kornacki, 2021, s. 174; Fiedorczuk, 2015, s. 153. W 2022 roku miałam okazję uczestniczyć w dyskusji Szkoły Ekopoetyki poświęconej filmowi *Wieża. Jasny dzień* moderowanej przez Julię Fiedorczuk, część wniosków z dyskusji pokryło się z naszymi spostrzeżeniami [przyp. – A.P.].

¹⁸ Podsiadło przypomina, że według twórczyni film miał wyrażać protest przeciwko „ludzkiemu narcyzmowi, egoizmowi, kolonizatorskiej zachłanności”, jak również, że: „Reżyserka krytycznie odnosi się do postawy reprezentowanej przez – jak sama mówi – tzw. *owners* (właścicieli) w przeciwieństwie do *renters* (najemców). Ci pierwsi – w odróżnieniu od drugich – reprezentują eksploatacyjny stosunek do rzeczywistości, który przejawia się m.in. nadmierną kontrolą, zarządzaniem i eksploatacyjnym stosunkiem do otaczającego świata” (Podsiadło, 2019). Szele przyznaje, że w filmie chciała poddać krytyce również zachłanność i zaborczość względem miłości (por. Demski, Dróżdż, 2018). Podkreśliły jednak, że jej bohaterka – przybrana matka – w krytycznym momencie, w którym można widzieć punkt kulminacyjny wątku melodramatycznego, rezygnuje z zarządzania i wykazuje gotowość na poświęcenie swojego szczęścia – w trakcie Pierwszej Komunii pozwala Ninie zdecydować o sobie.

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że Michał naigrawa się z sąsiedzkiej przestrogi o duchach budzących się w czasie wichury, a ciało i jego wydzielinę są tematem rozmów, wspomnień, żartów, ale również mikro-skandalu wywołanego przez leżącą w trawie Kaję. W wielu rozmowach ciało jest sprowadzane do czysto fizycznego wymiaru, naturalistycznego i czasami wręcz abiektalnego. Mocno wybrzmiewa to w scenie wieczoru spędzanego z ozdrowiałą matką Muli, Andrzeja i Kai. Rozczulające ją wspomnienie magicznych pierwszych chwil Kai zostaje zestawione z rujnąjącą atmosferę humorystycznym pytaniem o odczucia Michała związane z rodzeniem kamieni nerkowych. Te żarty mają być może poskromić naturę, utrzymać ją w ryzach.

a w górskiej okolicy (a może także i w cichej siostrze oraz jej biologicznych więziach z matką i córką) drzemią demoniczne pierwiastki (coś „pierwotnego, tajemniczego, wypychanego ze zbiorowej świadomości” – Fortuna, 2018) – zaczyna robić się naprawdę groźnie. Protagonistkę (i widza) nęka niemożność zredukowania środowiska i biologii do roli tła dla naszego życia. Atmosfera napięcia²⁰, charakterystyczny motyw wdarcia się obcego w swojskie i gra z imaginarium filmów grozy²¹ zachęcają do spojrzenia na film przez pryzmat tego gatunku²² i zauważenia kluczowej różnicy: „W odróżnieniu (...) od widza klasycznego horroru odbiorca *Wieży*... nie kibicuje powrotowi *status quo* i restytucji uprzedniego porządku” (Podsiadło, 2019).

Katastrofia, entropia i puzzle film

Kolejnym motywem łączącym filmy Szelc i Smoczyńskiej jest katastrofa (w skali makro lub mikro), skutkująca rozpadem dotychczasowego życia, a zwiastująca nadejście czegoś nowego. Zanim w *Wieży. Jasnym dniu* nastąpi kryzys, w którym Kaja odegra szczególną rolę, widzowie filmu Szelc otrzymują liczne sygnały świadczące o powolnym rozpadzie świata. Nadwątlony zostaje nie tylko porządek rodzinny i spistość domu, ale także inne niedawne pewniki: granica państwa, charyzma Kościoła, stateczność pracy w korporacji i wrażenie globalnej stabilności²³. Charakterystyczne dla Muli zachowania realizujące potrzebę kontroli zbiegają się z lejtymotywnym poszukiwania uchodźcy/zaginionego turysty przez służby wodne, powietrzne i lądowe, co ukazuje rze-

²⁰ Podobnie jak w *Fudze* jest ono budowane już od pierwszych ujęć filmu, kiedy widz obserwuje jadący samochód w niekomfortowej, bo ograniczającej pole widzenia i wytrącającej z przyzwyczajęń, początkowo niemal zupełnie płaskiej perspektywie pasażera. W niepokojącej ścieżce audialnej słychać tylko podbity elektryczny szum, co wywołuje pewien dysonans między obrazem a dźwiękiem. Otwierająca sekwencja filmu przynosi silne skojarzenia z czółówką *Lśnienia* (1980, reż. Stanley Kubrick), co wzmacnia zapowiedź pełnej napięcia atmosfery. O zamyśle zbudowania klamry kompozycyjnej składającej się z industrialnego początku i wyjścia w las na koniec pisze więcej Podsiadło (2019).

²¹ Poza surrealistycznymi snami i wiedźmowymi cechami Kai warto przypomnieć także wizerunek Niny z początku filmu – witającej gości i skaczącej na trampolinie w albie i z rozpuszczonymi włosami (co konotować może mroczne dziewczęce postaci z filmów grozy). Dyskomfort powodują dziwnie wyolbrzymione dźwięki i personalizowana, niespokojna „vontrierowska” kamera, a także typowy dla horroru motyw naruszenia „swojskiego” przez nieznaną i złowrogą „obcą”.

²² Podsiadło (2019), omawiając *Wieżę. Jasny dzień*, sięga po określenie „horror preapokaliptyczny”, zaproponowane przez Fortunę (2018); Kornacki, pisząc o filmie Szelc, do horroru nawiązuje, choć podkreśla, że przyjęcie tej gatunkowej perspektywy wiązałoby się ze „zubożeniem wyraźnych sugestii ideowych płynących z filmu i sprowadzeniem do poziomu fantastyki – neopogańskiej z ducha opowieści religijnej” (Kornacki, 2021, s. 177–178). Do ciekawych wniosków mogłoby doprowadzić zestawienie *Wieży. Jasnego dnia* z horrorem pogańskim, np. z dokonującym niejednoznacznej reinterpretacji gatunku filmem *Midsommar. W biały dzień* (2019, reż. Ari Aster).

²³ Piotrowska (2018) zauważa, że „telewizja informuje nagle o śmierci Dalajlamy” (w innej scenie dzieci oglądają na ekranie obrazy z przemysłowego chowu krów – nieme i znormalizowane cierpienie zwierząt). Michał mimochodem wspomina o globalnym ociepleniu.

czywistość jako chaotyczną i niepodlegającą usilnym ludzkim próbom uporządkowania.

Takie próby okiełznania kryją się także w języku (co wskazywaliśmy wyżej w odniesieniu do kpiarskich żartów bohaterów) oraz w dystrybucji prawa do wypowiedziania się. Podsiadło (2019) zwraca uwagę na odebranie Kai mowy przez Mułę. Kornacki z kolei odnotowuje:

Ksiądz przygotowujący dzieci do pierwszej komunii traci w końcu umiejętność posługiwania się znaczącym językiem (mignie nam w tle wstająca od konfesjonau Kaja – czy wtedy szepnęła kapłanowi przeobrażające słowa?). Gdy „traci język” (zakorzeniony w dotychczasowej kulturze i religii), gdy podczas nabożeństw jego słowa rozpadają się, tworząc schizofreniczne ciągi – widzimy symboliczny obraz²⁴ drzewa zmieniającego się w dym (Kornacki, 2021, s. 177–178).

Ta filmowa świadomość języka kieruje uwagę ku katastrofie komunikacyjnej (por. Wojnowski, 2016, s. 388), która dokonuje się wraz z wyciszoną dramaturgicznie „apokalipsą”.

Finał (i zarazem przełomowy moment) filmowej opowieści jest w wielu aspektach odwrotnością klasycznej filmowej katastrofy omówionej przez Konrada Wojnowskiego – nie ma tu jednostkowego heroizmu „jako najskuteczniejszej postawy radzenia sobie z kryzysem” (Wojnowski, 2016, s. 379), spektakularności (s. 384) – wręcz przeciwnie, rewolta jest „cicha jak szep” (Kornacki, 2021, s. 177); nie ma „herosa ratującego grupę przed przeciwnościami losu” (Wojnowski, 2016, s. 379), a zatem nie ma też spełnienia „symulacyjno-terapeutycznej funkcji przedstawień katastrof”²⁵ (s. 380). Jak zauważa Wojnowski, popkulturowe i komiksopodobne przedstawienie kataklizmów „jeszcze bardziej oddaliło je od rzeczywistości” (s. 384). Tymczasem u Jagody Szela filmowy sjużet wypełniają mikrosceeny rodzajowe, których szczegóły wydają się nieznaczące i którym nie towarzyszy muzyka niediegetyczna, dialogi sprawiają wrażenie wypowiedzianych od niechcienia, „niewyreżyserowanych”, czasem wręcz niezręcznych. To właśnie ten świat, tak wiarygodnie oddający podobieństwo do codzienności dużej, zapewne, części odbiorców filmu, ulegnie rozpadowi.

²⁴ Ze względu na sąsiadujące z wizjami ujęcia budzącej się Muli, ciąg symbolicznych wizji interpretujemy jako sny Muli. Wydaje się, że pokazują one również jej lęki (nie tylko w opisywanej wyżej scenie agresji Kai, ale też np. w ujęciu utożsamiającym Kają z Niną w czasie skakania na trampolinie) i intuicje (Nina jako niosąca wodę lub przejmująca rolę opiekunki – „duszpasterki”? – względem księdza).

²⁵ W takim obrazie katastrofy *Wieża. Jasny dzień* wyraźnie koresponduje z *Melancholią* (reż. Lars von Trier, 2011).

Narracja oparta na dramaturgii „wyciszonej”, a więc nienakierowującej uwagi widza na konkretne wskazówki, pozwala na pewną swobodę w interpretacji roli Kai w filmowej katastrofie. Kornacki pisze:

Kaję trzeba traktować jako osobę metafizyczną, bowiem jedyna nie umiera od podanej trucizny (choć także ją pije). To ktoś, kto został „zesłany” na ten świat (jak w Chrześcijaństwie Chrystus?), by go – w zgodzie z Naturą – przemienić. Ma misję i chyba nie jest sama, bowiem w finale w kierunku pól i lasów wędruje nie tylko rodzina Kai, wędrują tłumy (Kornacki, 2021, s. 179).

Porównanie z Chrystusem to ciekawy trop, bo film rzeczywiście pełen jest nienachalnej chrystologicznej symboliki związanej z postacią Kai. Wybrane fragmenty filmu odczytane przez pryzmat sprawczości bohaterki oraz motywów chrześcijańskich pozwalają zobaczyć, że Kaja przychodzi na świat poprzez cudowne narodziny, wskrzesza (matkę), częstuje (czerwonym!) napojem o niezwykłym działaniu, burzy świątynię (sprawia, że ksiądz traci język) i tworzy nowy „Kościół” zmartwychwstałych. Co więcej, jej krew się spożywa (opowiada o tym Kaja we wspomnieniu z dzieciństwa). Widz może zobaczyć w Kai matriarchalną i ekologiczną wybawczynię. Ale nie musi.

Kiedy w domu Muli zaczynają dziać się dziwne rzeczy, protagonistka (a wraz z nią i odbiorca) wiąże je z obecnością Kai. Za równie znaczącą uznać można jednak scenę, w której sfrustrowana Mula atakuje Kaję, przypisując jej winę za niechęć Niny do uczestnictwa w uroczystości. Czy Mula ma trafną intuicję, czy niesłusznie oskarża siostrę? Niewspółmierne i histeryczne zachowanie protagonistki²⁶ zwraca uwagę na odbiorczy proces porządkowania zdarzeń, związany z tym, że: „Narracja, rozumiana jako powszechnie dominująca forma organizacji tekstu, ma swoje osobliwości: wymusza linearność i teleologię; operuje według logiki sekwencyjnego następstwa (...) i zazwyczaj opiera się na motywowanym przyczynowo następstwie działań wykonywanych przez identyfikowalne podmioty, najczęściej ludzi” (Elsaesser, 2009, s. 23, cyt. za: Wojnowski, 2016, s. 407). Takie odczytanie sceny zasiewa więc pewną wątpliwość co do centralnej roli Kai. Może daliśmy się zwieść i bohaterka jest tylko zaangażowanym świadkiem działania sprzymierzonej siły z zewnątrz?

Nieodrzucając tego wahania i rezygnując z ostatecznego wyjaśniania niewyjaśnionych zdarzeń mogą być owocne poznawczo. *Wieża. Jasny dzień* (ze swo-

²⁶ Podobnie zachowuje się ona w scenie odkrycia szmerów w kominie – jej impulsywna próba jednoznacznego rozstrzygnięcia wątpliwości co do dziwnej obecności (wywołana, jak się wydaje, porozumieniem Niny – pewnej swego zdania – z Kają) nie prowadzi do odpowiedzi na pytanie, kto lub co powoduje hałas, lecz do ogólnego zamieszania.

ją alinearnością, szeptami spoza diegezy, tajemniczymi bohaterami i niejednoznacznością focalizacją – por. Szczekała, 2018, s. 14) pozwala na to, by czytać ją niczym *mind-game film*, utrzymujący „widza w niepewności co do reguł i logiki świata przedstawionego” (Wojnowski, 2016, s. 404). W takim przypadku „celem komunikacji staje się wstrząs poznawczy i wzrost entropii (...), a nie domknięcie komunikatu” (Wojnowski, 2016, s. 388). Także u Szela „katastrofa otwiera film nie tylko w sensie semiotycznym – umożliwiając różne odczytania i interpretacje – ale także informacyjno-energetycznym, stymulując i pobudzając produkcję informacji po zakończonym seansie” (s. 408). Film „tworzy nowe rodzaje wiedzy” (Elsaesser, 2009, s. 25, cyt. za: Wojnowski, 2016, s. 407), a otwarte zakończenie *Jasnego dnia* to nowy początek nie tylko dla bohaterów, ale potencjalnie także dla widzów.

Czy podobne motywy wskazać można w *Fudze*? Co może wydawać się zaskakujące, w filmie Smoczyńskiej także obecnych jest wiele elementów typowych dla *mind-game films*, wskazanych przez Barbarę Szczekałą (Szczekała, 2020):

achronologia i alinearność (bieg wydarzeń przeplata się z wizjami, zaś filmowa interpunkcja nie daje pewności co do struktury czasowej),

niepewny status świata przedstawionego [diegeza obserwowana jest przez – jak to metaforycznie ujęła Anita Piotrowska – „filtry obcości” (Piotrowska, 2018), a źródło mrocznych obrazów pozostaje długo zagadką],

narracyjnie niewiarygodny i psychopatologiczny bohater,

niejednoznaczna narracja konieczna do zrekonstruowania przez odbiorcę w trakcie seansu (widz musi poukładać w całość historię Alicji/Kingi, choć nie jest to zadaniem karkołomnym, zwłaszcza że dialogi bohaterów nie pozostawiają wielu wątpliwości).

Publiczności, jak w przypadku *mind-game films*, niejednokrotnie towarzyszy z pewnością uczucie dyskomfortu, na przykład w scenie odkrycia nagrobka Kingi Słowik. W tym momencie wiele się jednak wyjaśnia, a nie komplikuje. *Fuga*, mimo że delikatnie nas zwodzi, to nie „trzępie mózgu”, nie rujnuje wcześniejszych hipotez odbiorczych w swoich znaczących ujęciach. Zaburzenie lękowe bohaterki nie jest dla nas tajemnicą. Cechy tego stanu psychicznego nie ingerują w narrację tak mocno i w sposób na tyle ukryty dla widza, by była ona niewiarygodna, nawet jeśli film pozwala w pewnym stopniu wraz z protagonistką doświadczyć amnezji (przez pierwsze minuty filmu, jak ona, prawie nic o niej nie wiemy, a poznajemy ją w momencie przyjscia znikąd, z niepamięci) i wizji (reminiscencji albo koszmarów o wyraźnie horrorowej estetyce). Końcowe długie ujęcie oddalającej się od domu bohaterki (z symbolicznym, uwalniającym przeje-

ściem kamery przez szybę) zostawia nas z refleksją o znaczeniu decyzji bohaterki i jej akceptującego przyjęcia przez Daniela, a nie z eksplozją myśli próbujących okiełznać „narracyjny galimatias” (Szczekała, 2018, s. 21). Mimo to, jak wspominaliśmy, film pozostaje otwarty na różne odczytania.

Do katastrofy komunikacyjnej między filmem a widzem w przypadku *Fugi* nie dochodzi, choć katastrof w historii Alicji nie brakuje. Opowieść prezentuje cały ich ciąg: pierwszą z nich jest rozpad małżeństwa Słowików, drugą spowodowany gwałtowną reakcją wypadek drogowy. Skutkuje on jednocześnie dezintegracją tożsamości: kobieta za sprawą tytułowego zaburzenia ucieka od odrzuconego i zagrożonego „wcielenia”. Powrót Alicji przypieczętowanie rozpadu rodziny Słowików i Kowalskich. Problem dezintegracji znaczeń wybrzmiewa w filmowym motywie przemianowywania. Bohaterka zmienia imię i nowego imienia broni. Kiedy ojciec rozwiesza w domu Słowików karteczki z nazwami przedmiotów, Alicja odbiera to jako paternalizujące i opresyjne. Swój bunt wobec odpodmiotawiających oczekiwań i zastanych kategorii wyraża, dołączając do pozornie niewinnej, ale jakże subwersywnej, zabawy Daniela w przeklejanie karteczek – zmianę nazw i znaczeń. O imionach i możliwości ich modyfikacji rozmawia z chłopcem na plaży. Kilkulatek wskutek kryzysu emocjonalnego i doświadczenia rozpadu dotychczasowego poczucia bezpieczeństwa, w jednej ze scen rezygnuje ze swojego imienia. Etykiety mogą być kwestionowane – pokazuje bohaterowie, i to samo dotyczy społecznych funkcji.

Zakończenie

Wydaje nam się przy tym, że twórczyniom obu filmów nie chodzi o proste przesunięcie społecznej normy; decyzje podejmowane przez bohaterki oraz konstrukcja tych postaci mają szerszy wymiar. Niezwykle istotna jest w tym kontekście inna teza dotycząca melodramatu macierzyńskiego, wynikająca z wielokrotnie podejmowanych studiów nad tym gatunkiem, zgodnie z którą dyskurs macierzyński łączy się zwykle z innymi dyskursami (stanowi bowiem część większego społeczno-obyczajowego pejzażu). Podobnie jest naszym zdaniem w przypadku obu opisywanych filmów. Dyskurs macierzyński jest w nich silnie powiązany z dyskursem natury oraz klasowości. Oba obrazy sugerują, że „ideologia macierzyńska” wprzęgnięta została w patriarchalno-kapitalistyczny system społeczny, który chwieje się w posiadach. W tym świetle postawę matek z filmów Szela i Smoczyńskiej odczytywać należy jako bunt przeciwko porządkowi społecznemu, w którym nie znajdują dla siebie miejsca. Znaczące jest to, że w obu filmach bohaterki przybywają do zamożnego domu, do którego nie są przystosowane. Kinga podejmuje decyzję o odejściu, mimo iż prawdopodob-

nie wszystko już sobie przypomniała – w rozmowie z mężem mówi jednak: „nie nadaję się”. Obie bohaterki na swój sposób unicestwiają pseudoidyllę panującą w ich otoczeniu (w *Wieży*... ten kres jest jedynie bardziej dosłowny). W kontekście perswazyjnego oddziaływania struktury narracyjnej melodramatu macierzyńskiego *novum* w obu filmach nie stanowi samo odejście matek od własnych dzieci (wielokrotnie czyniły tak przecież bohaterki klasycznych melodramatów), lecz to, że los i dobro dziecka nie stanowią już centralnego motywu i nadrzędnej wartości w działaniu bohaterek. Można je przy tym nazwać matkami abiektałnymi – zakłócającymi porządek (np. swoją nagością) i fizjologicznie odpychającymi. Zmierzenie się z wywrotowym unieważnieniem kobiecych zobowiązań wobec więzów krwi i mitu matki w finale filmów jest zadaniem dla widza (a siła potencjalnego wstrząsu zależy oczywiście również od indywidualnych przekonań).

Bibliografia:

- Birkholc, R. (2019). *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Kraków: Universitas.
- Chollet, M. (2019). *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Fortuna, G. (2018). *Wieża. Jasny dzień*, „Kino”, nr 3, s. 74.
- Gomel, E. (2018). *Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości*, [w:] K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.), *Groza i postgroza*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Jacobs, L. (2009). *Unsophisticated Lady: The Vicissitudes of the Maternal Melodrama in Hollywood*. „Modernism/Modernity”, vol. 16, no. 1.
- Kaplan, A. E. (1992). *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge.
- Korczarowska, N. (2022). *Funkcje „znaczącego ujęcia” w popularnym wariacie „puzzle films”*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 118.
- Kornacki, K. (2021). *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w wytwórczości współczesnych polskich reżyserek*. „Images”, vol. 30, no. 39.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Olkusz, K. (2016). *Z horroru w horror. Alegoryczność literackich narracji zombiecentrycznych w perspektywie politycznej, społecznej i ekonomicznej*. „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6 (9).
- Piotrowska, A. (2018). *Ta, która wie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ta-ktora-wie-152400>, dostęp: 29.09.2022.
- Podsiadło, M. (2019). *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, <https://pleograf.pl/index.php/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserok-filmowych/>, dostęp: 29.09.2022.
- Raczkowski, T. (2021). *Peryferyjne (de)konstrukcje. Czarownice i ich potencjał demaskatorski z perspektywy krytycznych ujęć filmowych*. „Czas Kultury”, nr 2.

- Stachówna, G. (2001). *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid.
- Szczekała, B. (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Szczekała, B. (2020). *Swojskie mózgotrzepy i przasne atrakcje. Postklasyczne tendencje w kinie polskim*, <https://pleograf.pl/index.php/swojskie-mozgotrzepy-i-przasne-atrakcje-postklasyczne-tendencje-w-kinie-polskim/>, dostęp: 28.09.2022.
- Szelc, J. (2018). „Nie mam zamiaru już niczego udawać”. Wywiad z Jagodą Szelc, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szelc/, dostęp: 29.09.2022.
- Viviani, C. (1980). *Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film 1930–1939*. „Wide Angle”, vol. 4, no. 2.
- Wichrowska, M. (2018). *Fuga*, <http://ekrany.org.pl/odkrycia/fuga/>, dostęp: 28.09.2022.
- Williams, L. (1984). “Something Else besides a Mother”: Stella Dallas and the Maternal Melodrama. „Cinema Journal”, vol. 24, no. 1.
- Wojnowski, K. (2016). *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: Universitas.

Abstract

In the paper, two recent Polish movies about motherhood are considered: *Tower. A Bright Day* (2017) by Jagoda Szelc and *The Fugue* (2019) by Agnieszka Smoczyńska. The authors argue that both movies transform the classic plot of a maternal melodrama to depict its heroines as mothers who can make their decision to leave. Simultaneously both main female characters – Kaja and Kinga – are portrayed as somewhat dysfunctional, “abjective”, and monstrous. However, the narration of the movies seems to sympathize with them. As a result, *Tower. A Bright Day* and *The Fugue* bring uneasy and provocative images of motherhood as well as the vision of upcoming catastrophe (in social and even extraterrestrial sense).

Key words: Melodrama in motion pictures, Motherhood in popular culture, Puzzle films, Women in motion pictures.

Słowa kluczowe: melodramat filmowy, macierzyństwo w kulturze popularnej, puzzle films, kobiety w kinie.