



Marcin Kępiński

**Transcendentne kino
Darrena Aronofsky'ego**
Film, sacrum i mit

W 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

<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, transcendencia	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 Kombinat 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. Wędrowka 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 indywidualizacji. 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 indywidualnej⁵. 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, *Wyobraźnia 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. Reğa, *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 stawaniu 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. Dlaczego 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. Grodź, *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 odtworzenie 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 odzwierciedlenia 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 wymagowanych, 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 opowiadanej 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, Antykwia, 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, artystycznym, 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 amerykańską kulturę 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 stanowiska 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 najbliższym związanym z tymi procesami³³.

Tu liczy się zysk, na jaki przekłada się oglądalność i schlebianie 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 powstrzymania 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 gadzety, 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 styku. 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 Cambella, 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 wytwórną 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 postponowanie 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.

najszerszego kręgu odbiorców o dość niewyrobytych 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, spłycaaniem 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.