

Marcin KĘPIŃSKI

MATKA ZIEMIA, DOM I RAJ UTRACONY
TRANSCENDENTNE KINO DARRENA ARONOFSKY’EGO
O symbolicznej wymowie „Mother!”

Darren Aronofsky uważa się za powiernika wielkich historii i tylko takie pragnie przedstawiać. Wciąż sięga po motywy związane z Absolutem, lubuje się w stawianiu wielkich pytań o naturę ludzkości, miłości, śmierci i życia. Właśnie z tego powodu można taki styl uprawiania kina nazwać transcendentnym. Reżysera interesują bowiem sacrum i jego relacje ze światem profanum, codziennym światem, w którym sacrum się przejawia. Pragnie on dotrzeć do głębi, pod rozumową powierzchnię ludzkiego wymiaru sztuki i kultury.

Wszyscy jesteśmy dziećmi Boga. Mówią o tym nie tylko wielkie religie monoteistyczne, ale także mity i najstarsze opowieści. Korzystamy z Jego gościnności w domu, jaki nam podarował. Jest nim Matka Ziemia. To jej właśnie, personifikowanej i antropomorfizowanej zarówno w politeizmie i kulturach pierwotnych, jak i w monoteizmie, a także kulturze typu ludowego, należą się bezwzględny szacunek, wdzięczność i troska¹. Wiele mitów (nie tylko z kręgu basenu Morza Śródziemnego, ale i ze świata pozaeuropejskiego) zawiera opowieści o raju utraconym, epoce złotego wieku, czasie obfitości i szczęśliwości sprzed początku, czasie, w którym nie było chorób, a nawet śmierci. Ustanawiając sens, mit wyjaśnia przyczyny upadku człowieka oraz utraty przezeń raju ziemskiego, nieśmiertelności i szczęścia. Winien jest sam człowiek, niepotrafiący oprzeć się pokusom i przestrzegać prawa Bożego, człowiek czyniący zło, wprowadzający chaos w świat uporządkowany przez Boga. To człowiek psuje owo doskonałe dzieło, pragnąc w akcie tworzenia naśladować Boga i dorównywać Mu w wiedzy. Spożywając owoc z drzewa poznania dobra i zła, nadużywając Bożej gościnności i zaufania, upada jednak w otchłań grzechu. Po wygnaniu pierwszych ludzi z ogrodu Eden rozpoczyna się znana z Biblii tułaczka dzieci Bożych, która wskutek ludzkiej nieprawości zakończy się Apokalipsą.

¹ Zob. np. M. E l i a d e, *Traktat o historii religii*, tłum. J.W. Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 259-281 (rozdz. 7, „Ziemia – kobieta – płodność”); G. v a n d e r L e e u w, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s. 45-91 (cz. 1, „Przedmiot religii” – wśród zagadnień poruszanych przez autora są: święte środowisko, święty współwiat, zwierzęta oraz postać matki); J. B a r t m i ń s k i, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 2, *Ziemia, woda, podziemie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.

Celem niniejszych rozważań jest analiza filmu *Mother!*² Darrena Aronofsky'ego, która przeprowadzona zostanie z zamiarem ukazania w tym obrazie obecności sacrum (transcendencji) i która wykorzystywać będzie kulturowe kategorie domu jako miejsca, gościnności oraz (związanej z nimi) obcości (inności). Jako twórca ważnej kulturowo narracji, pragnący odnaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania, reżyser nawiązuje do toposów i tropów kulturowych mających swe źródła głównie w kręgu mitów basenu Morza Śródziemnego oraz tradycji judeo-chrześcijańskiej. Dokonamy zatem próby wydobywania sensów wykorzystywanych przez niego symbolicznych odniesień do dwóch religii monoteistycznych: judaizmu i chrześcijaństwa (ksiąg Starego i Nowego Testamentu). Pominiemy przy tym szczegółowy wątek filozoficzny i teologiczny dotyczący kwestii grzechu, winy i zmyś³ jako wykraczający poza przedmiot obecnych dociekań.

FILMY I MITYCZNE OPOWIEŚCI TROPY I TOPOSY KULTUROWE

Sztuka, literatura i film są ważnymi elementami życia duchowego: „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 samego”⁴. Jako narracja o sprawach wyjątkowej wagi (czy też jedynie z pozoru zwyczajnych) literatura piękna kontynuuje tradycję wielkich historii opowydanych w mitach wyjaśniających początki człowieka i świata oraz ich sens. Przejmując od narracji mitologicznej wiele toposów, nieco zmienia ona jednak sposób prowadzenia opowieści i kreowania postaci bohaterów, choć w istocie rzeczy wciąż obraca się wokół monomitu⁵. Mówiąc językiem Eliadego, za pomocą i pośrednictwem literatury objawia się nam coś dużo starszego i potężniejszego, co nazywał on sferą obrazów lub po prostu sacrum⁶. Dziesiąta muza czerpie

² *Mother!*, USA, 2017, reż. D. Aronofsky.

³ Tematykę tę wyczerpująco omawia Paul Ricoeur (zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 27-133 – cz. 1, „Symbole pierwotne: zmyś, grzech, wina”).

⁴ M. Sokółowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002, s. 65.

⁵ Por. M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Sen, Warszawa 1992, s. 180; tenże, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 198; J. Campbell, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2007, s. 20-23.

⁶ Por. A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2001, s. 13-24.

zarówno z tradycji mitologicznej, jak i literackiej. Filmy powstają w pewnym kontekście kulturowym, czerpią z jego licznych elementów, a ponadto mogą ów kontekst współtworzyć. Podobnie jak literatura, film kreuje obraz natury człowieka i sensów obecnych w jego egzystencji, odkrywa bogactwo wytworów ludzkiego umysłu i ukazuje próby porządkowania świata przez kulturę. Można zgodzić się ze słowami Zbigniewa Benedyktowicza, że kino odtwarza i odnawia mit, film zaś stanowi jeden z tekstów mitycznych, jakimi zajmuje się współczesny badacz kultury. Będąc zaś nośnikiem mitotwórczym, film stanowi obszar kontynuacji, przetwarzania i odnawiania znaczeń symbolicznych⁷. Do zadań badaczy kultury filmowej należy odnajdywanie, opisywanie i interpretowanie symboli (również dalekich refleksów) oraz gier kulturowych, a także rekonstrukcja ich znaczeń. Film i prace badawcze nad kulturą pozostają 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”⁸.

Darren Aronofsky, który posługuje się w swoim dziele wieloma symbolami aktualizującym mit w filmowym rytuale, wymaga od odbiorcy umiejętności wyjścia poza obecną w obrazie pozornie prostą historię czy fabułę i poza przedstawione wątki. Stąd też w twórczości tego reżysera odwołania do sacrum i transcendencji. Pragnie on, by widz podjął próbę odpowiedzi na istotne pytania: o dobro i zło, o wolność i zniewolenie, o naturę człowieka, o sens jego działań i jego miejsce w świecie, o miłość i nienawiść, o zdradę i wierność, o kobietę i mężczyznę, o istnienie i nicłość, o chaos i porządek, a także o przyczynę wszystkiego – o Boga Stwórcę. Mamy zatem w przypadku tego reżysera do czynienia ze swoistym ujawnianiem w filmie obecności transcendencji. Wnikliwy obserwator twórczości Darrena Aronofsky’ego dostrzeże istnienie w niej problematyki metafizycznej, niekiedy bezpośrednio dotyczącej kwestii religijnych. Współczesne sacrum, również to obecne w filmie, możemy rozpoznać po pewnych cechach i treściach, które nie powstałyby bez religii: „Odsłania [ono – M.K.] 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 sumienia”⁹.

Na poziomie fabularnym, najprostszym, *Mother!* to historia o kryzysie związku kobiety i mężczyzny oraz o problemach psychicznych młodej mężatki obsesyjnie pragnącej dziecka, które ma się stać lekarstwem na rutynę i oziębłość w małżeństwie. W nieco głębszej warstwie film można odczytać jako

⁷ Por. Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3-4, s. 3n.

⁸ 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.

⁹ Sokołowski, dz. cyt., s. 70.

metaforę niesłychanie trudnego procesu twórczego. Kolejna z warstw znaczeniowych, ukryta przed widzem, uważnemu odbiorcy odsłania jednak całe bogactwo wątków mitycznych oraz symboli obecnych w narracji filmowej, prowokując do przeżycia o charakterze estetycznym i metafizycznym: „Film – jeśli ma prowadzić do doświadczenia o charakterze religijnym, duchowym, metafizycznym, powinien być jak ikona: nie tyle oddziaływać na poziomie fenomenologicznym, uchwytnym zewnętrznie [...], lecz skrywając, odsłaniać przed widzem to, co musi pozostać niewidzialne”¹⁰. Film religijny oparty jest na paradoksie: „Dążeniu do pokazania tego, co niewidzialne, wyrażenia tego, co niewyraźne, uchwycenia tego, co nie daje się uchwycić. [...] Oznacza to istnienie dwóch planów: widzialnego i niewidzialnego, oczywistego, powierzchniowego, i sugerowanego, głębokiego. A to z kolei oznacza konieczność obrazowania symbolicznego”¹¹. Chociaż kina, jakie proponuje Aronofsky, nie można nazwać stricte religijnym, zawiera ono w sobie jednak symboliczne odniesienia do sacrum i transcendencji także w wymiarach religijnych¹². Duchowość w kinie jest dla reżysera sprawą fundamentalną z powodu jej znaczenia w określaniu naszej tożsamości oraz samoświadomości. Wśród powodów, jakie kierują twórcami filmów o charakterze religijnym, znajdziemy motywacje ważne także dla Aronofsky’ego: filozoficzne, moralne, społeczne i kulturowe¹³. Głębszy poziom interpretacji odsłania przed uważnym widzem symbole, jakimi posługuje się reżyser, czerpiąc z Biblii, będącej jednym z fundamentów kultury europejskiej. Film jest nimi przesycony i chwilami można nawet mówić o zbytnej dosłowności ich zobrazowania. Oglądając *Mother!*, widz ma wrażenie, że reżyser pragnie opowiedzieć własną wersję biblijnej historii ludzkości od początków człowieka poprzez historię zbawienia aż po Apokalipsę. Bizantyński przepych wizualizacji symbolicznej (zwłaszcza w drugiej części filmu, kiedy jego akcja nabiera tempa) przeszkadza w sprawnym denotowaniu narracji filmowej. Reżyser z upodobaniem posługuje się wtedy planem bliskim, wykorzystując go jako przebitkę między poszczególnymi ujęciami. Aronofsky, jak zresztą zwykle w swych filmach, przedstawia w *Mother!* pesymistyczną wizję ludzkiej natury. W jego przekonaniu – tak jak w poglądach przedstawi-

¹⁰ M. L i s, *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, w: *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 61.

¹¹ M. P r z y l i p i a k, *Wprowadzenie*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przylipek, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 7n.

¹² Takie właśnie spojrzenie na niektóre filmy Aronofsky’ego (*Zapaśnik* (*The Wrestler*), USA, 2008; *Źródło* (*The Fountain*), USA, 2006) proponuje Piotr Przytuła (por. P. P r z y t u ł a, *Religia Hollywood. Popkulturowe przetwarzanie duchowości w kinie popularnym ostatniej dekadę*, w: *Sacrum w kinie dekadę później*, s. 290-292).

¹³ Por. M. M a r c z a k, „Anioł w szafie” – w poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, s. 15-17.

cieli znacznej części tradycji filozoficznej i myśli społecznej, choćby Niccolò Machiavellego, Thomasa Hobbesa czy Arthura Schopenhauera – człowiek jawi się jako zły z natury. Widać, że wywodzącego się z tradycji judaizmu twórcę, podobnie jak wielu przed nim (począwszy od św. Pawła) zastanawiającego się nad naturą ludzką i miejscem Boga w ludzkim świecie, nurtuje pytanie, jak to możliwe, że człowiek, dzieło Stwórcy doskonałego, zdolny jest do czynienia zła. W odróżnieniu od teologów chrześcijańskich przyczynę zła i skazy na ludzkiej naturze Aronofsky upatruje nie w grzechu pierworodnym, lecz w naturze samego Boga oraz w paradoksie procesu wiecznego, powtarzalnego stwarzania w poszukiwaniu ideału. Źródłem tych oraz innych, kontrowersyjnych poglądów reżysera jest, jak się wydaje, jego rozczarowanie religią, w której widzi ludzkie, a więc niedoskonałe odczytanie zamysłów Boga. W filmie nie brak miejsca dla archetypów, z których najważniejszym zdaje się Magna Mater – żona poety. Postać grana przez Jennifer Lawrence jest dla filmu najważniejsza i to dzięki niej – i poprzez nią – Aronofsky opowiada widzowi historię ludzkości. Postać ta jest także Matką Ziemią, niszczoną przez kolejne pokolenia ludzi pozbawionych szacunku dla świata natury i wprowadzających chaos w idealnie uporządkowaną rzeczywistość. Najważniejszym symbolem w obrazie Aronofsky'ego, wokół którego zebrane zostały pozostałe, jest dom. W wywiadzie udzielonym Markowi Fennellowi reżyser mówi, że *Mother!* porusza właśnie temat utraty domu¹⁴. Dom jest metaforą raju utraconego, centrum uporządkowanej, oswojonej i bezpiecznej przestrzeni, której zagrażają chaos, dysharmonia i zło, symbolizowane przez człowieka (gościa) w boskim ogrodzie Eden. Aronofsky podkreśla, że Biblia pełna jest niezwykłych opowieści o wyjątkowej mocy, które jako dziedzictwo duchowe ludzkości należą do nas wszystkich. Reżyser nie interpretuje ich jednak dosłownie, lecz na poziomie mitu, metafory, podobnie jak historię Ikara, z której można się wiele nauczyć. Pracując nad filmem, Aronofsky nie uświadamiał sobie wielości zawartych w nim metaforycznych i symbolicznych treści, które stały się wyraźne dopiero po ukończeniu obrazu. Zdawał sobie sprawę jedynie z ogólnego kierunku, w jakim chciałby podążać. Wiedział, że pragnie nakręcić film będący głosem niezgody na problemy współczesnego świata, mające swe źródło w odległej, mitycznej przeszłości ludzkiej ekumeny¹⁵. Dostrzec można zbieżność tej sytuacji ze słowami Eliadego dotyczącymi literatury i wielkich narracji mitycznych w niej obecnych – przywołując wątki mityczne, nie zawsze czynimy to intencjonalnie, samo sacrum ukrywa się bowiem w profanum. Twórca narracji (także reżyser filmowy), opowiadając o ważnych rzeczach, które wydarzyły

¹⁴ Zob. SBS The Feed, Darren Aronofsky: Making Mother, Why There's No Music and Other Creative Choices, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=L2yd77MgBCY>.

¹⁵ Zob. tamże.

się w świecie, czyni to często bezwiednie, nie mając świadomości, że wykorzystuje mity i powiązane z nimi symbole. Kiedy temat zajmujący twórcę jest dla niego ważny, opowiadana historia płynie wprost z serca. Eliade konstatuje: „Wewnętrzna wizja żywi się z pewnością wszystkim, co w sobie nosimy, ale nie jest ona w żaden sposób związana z intelektualną wiedzą o mitach, rytuałach i symbolach. Pisząc, zapomina się wszystko, co się wie”¹⁶. Na podobne zjawisko zwraca uwagę w *Poetyce mitu* Eleazar Mielecinski, omawiając koncepcje fenomenologiczne symbolu i mitu oraz „mitologizmu” w literaturze dwudziestego wieku¹⁷.

DOM BOŻY I JEGO NIEOKRZESANI GOŚCIE GRZECH I ZMAZA

Na początku film *Mother!* to idylliczna, nudna historia młodego małżeństwa zamieszkującego dom na odludziu. Piękna Jennifer Lawrence i brzydki Javier Bardem: kobieta kończąca remont domu, by było w nim jak w raju, i Poeta oczekujący na twórczą wenę, by tchnąć ducha w słowo. Sielankowy nastrój, uporządkowany i bezpieczny świat. W trakcie spokojnego wieczoru nagle pojawia się starszy mężczyzna, którego postać grana jest przez Eda Harrisa. Poeta wpuszcza go do środka i w tym momencie do bezgrzesznego, idealnego świata wkracza zło. Zaproszenie gościa, „innego”, powoduje lawinę wydarzeń kończących się apokaliptyczną, finalną sceną całkowitego zniszczenia domu. Odnajdziemy tu podobieństwa do myślenia mitycznego oraz do poetyki grozy ukazującej sytuację, gdy zło wdiera się nagle do świata wskutek pojawienia się postaci będącej zapowiedzią katastrofalnych zdarzeń¹⁸. Zauważmy, że w kulturach tradycyjnych oraz w kulturze ludowej postać obcego nacechowana jest negatywnie i stanowi zagrożenie dla bezpiecznego, oswojonego świata ze względu na kontakt obcego ze sferą sacrum¹⁹.

¹⁶ Eliade, *Próba labiryntu*, s. 188.

¹⁷ Por. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, PIW, Warszawa 1981, s. 76-95, 366-441.

¹⁸ Zob. M. Piotrowska, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 10(2002), s. 145-172; A. Has-Tokarz, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 10(2002), s. 127-144.

¹⁹ Szerzej na ten temat por. M. Kępiński, *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, Interdyscyplinarny Zespół Badania Wsi UŁ, Łódź, 2012, s. 77-81. Por. też: Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000, s. 156-167; zob. P. Kowalski, hasło „Obcy”, w: tenże, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989, s. 360-367; por. J.S. Bystron, *Megalomania narodowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995, s. 277-309.

Dom, który zamieszkują Poeta i jego żona, widzimy głównie od wewnątrz, stąd przewaga planów: pełnego, średniego i amerykańskiego, ukazujących postaci ludzkie na tle pomieszczeń. Dom nie jest w pełni wyremontowany, kobieta z wielką troską i zaangażowaniem odnawia kolejne pokoje, tworząc w pełni uporządkowany, harmonijny i pastelowy wystrój przestrzeni, idealne miejsce dla cudownego, spokojnego życia i twórczości, raj dla zamieszkującej go pary – Poety i jego towarzyszkę w tworzeniu. W postaci kobiety można dostrzec rys demiurga. To najważniejsze miejsce akcji filmu Aronofsky'ego można potraktować jako metaforę darowanego człowiekowi domu Bożego, ziemskiego raju, ogrodu Eden, skalanego ludzkim grzechem miejsca początku historii ludzkości. Pojęcie raju ziemskiego obecne jest w trzech wielkich religiach monoteistycznych: „W biblijnej *Księdze Rodzaju* opisane jest miejsce zwane Eden (od sumeryjskiego *edinu*, równina, step), gdzie mieli narodzić się pierwsi rodzice. Był to bogaty w owoce ogród (po hebrajsku *gan*), z którego wypływała rzeka, dając początek czterem rzekom [...]. Etnologowie wątpią we wspólne początki całego rodzaju, jak również w istnienie epoki rajskiej. Wyznawcy trzech religii opartych na Biblii wierzą jednak w rzeczywiste istnienie pierwszych rodziców, na różne sposoby opisując ich początki”²⁰. Raj w Biblii nazywano niekiedy ogrodem Boga, w którym umieścił On Adama i Ewę. Ich zadaniem było „ogród ten uprawiać i doglądać, traktując to zajęcie nie jak ciężką pracę, ale współdziałanie ze Stwórcą w doprowadzeniu do doskonałości dzieła stworzenia”²¹. W ikonograficznych przedstawieniach raj przypomina ogród otoczony murami, wokół którego rozciąga się pustkowia (metafora zaświatów, świat zewnętrzny – łac. *orbis exterior*), przestrzeń cierpienia i chaosu. Podobnie jest w filmie Aronofsky'ego. Poza terenem zielonego ogrodu otaczającego dom znajduje się jałowe pogorzelisko, pustynia bez znaków życia.

Jedno zło rodzi kolejne i po jakimś czasie do bohaterów filmu dołącza żona gościa oraz dwójka ich synów. Zazdrośni o względy ojca i schedę po nim, kłócą się i nie potrafią opanować gniewu (to jeden z grzechów głównych). Dochodzi do bratobójstwa. Plama krwi, wciąż bezskutecznie usuwana przez żonę Poety, towarzyszy widzowi już do końca filmu jako znak obecności zła i chaosu powodowanych obecnością niedoskonałego człowieka w doskonałym, boskim świecie. Jest ona zmałą kalającą wszystko wokół, a poprzez swoją obecność i kontakt z nią przypomina o winie i karze. Jak pisze Paul Ricoeur, „człowiek wkracza do świata etycznego ze strachu, a nie z miłości”²². Poza zmałą nie ma innego wytłumaczenia obecności zła w ludzkim świecie:

²⁰ G. B e r t i, *Zaświaty*, tłum. G. Jurkowiec, Muza, Warszawa 2001, s. 15.

²¹ R. G i o r g i, *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Arkady, Warszawa 2005, s. 14; por. też: Ch. d e C a p o a, *Stary Testament – postacie i epizody*, tłum. E. Morka, Arkady, Warszawa 2007, s. 30-33.

²² R i c o e u r, dz. cyt., s. 31.

„Jeżeli cierpisz, jesteś chory, jeżeli przegrywasz, jeżeli umierasz, to dlatego że zgrzeszyłeś. Symptomatyczna, odkrywcza rola zmaży, rola cierpienia znajduje odbicie w wyjaśniającej, etiologicznej roli moralnego zła”²³. Plama i zmaza są ze sobą powiązane – plama symbolizuje zmazę, wymagającą rytów oczyszczenia i ekspiacji. Mimo rytuałów oczyszczających zabójstwo i przełana w jego wyniku krew (bratobójcza) pozostają obecne w ludzkim świecie: „Uderzający jest z tego względu przypadek zabójcy. [...] Jak się wydaje, mamy tutaj do czynienia jakby ze wzorcem i przypadkiem granicznym wszystkich nieczystych kontaktów. A przecież skalenie przełaną krwią nie jest czymś, co można usunąć przez obmycie”²⁴. Plama (krwi) symbolizuje więc zło i jest nieusuwalna, związana z prawem i ludzkim słowem, naznaczającym zabójcę jako nieczystego i skazującym go na absolutną banicję. Mamy więc w filmie opowieść o Adamie i Ewie, o Kainie i Ablu oraz o dalszej historii człowieka, zakorzenionej w grzechu. Pojawia się zatem większość wątków biblijnych, tak ze Starego, jak i z Nowego Testamentu (włącznie z najważniejszym – winą i łaską odkupienia), tyle że rozgrywają się one w jednym miejscu – domu Boga. Choć nie zostają pokazane chronologicznie ani w bezpośrednim nawiązaniu do źródła, to dzięki dosłowności (krew brata splamiła jego mordercę i ziemię) dają się rozpoznać. Skoro zaś jako ludzie pochodzimy od Kaina i jesteśmy kainowym plemieniem, to sama nasza natura jest zła. Jak mówił św. Augustyn, w państwie ziemskim, zbudowanym na zepsutej grzechem naturze, którego założycielem był Kain, nic nie może być sprawiedliwe ani dobre²⁵. Stąd też wojny, nieprawości, nieszczęścia i śmierć. Historia ludzkości została określona przez grzech pierworodny, a człowiek pozostaje niedoskonałym tworem doskonałego Boga. Jest stworzeniem obdarzonym wolną wolą, którą jednak wykorzystuje głównie do czynienia zła. Dlatego też film ukazuje chaos, jaki ludzie nieustannie wywołują, niszcząc doskonały świat, który stworzył Bóg. Widzimy wojny (w tym religijne), narastające okrucieństwo, barbarzyństwo, niewolnictwo, nienawiść, labilność i niedojrzałość ludzi, potrafiących jedynie mordować i niszczyć, krzywdzić siebie nawzajem. Podobne, pesymistyczne spojrzenie reżysera na naturę człowieka odnajdujemy w obrazie *Noe: Wybrany przez Boga*²⁶. Skłonność do niepohamowanej przemocy i czynienia zła jest przyczyną straszliwej kary zesłanej na ludzkość²⁷. Bohater tego filmu – jedyny

²³ Tamże, s. 33.

²⁴ Tamże, s. 37.

²⁵ Por. św. Augustyn, *Państwo Boże*, t. 2, tłum. W. Kubicki, Hachette, Warszawa 2010, s. 41, 162, 165, 206; por. de Capoa, dz. cyt., s. 47-55.

²⁶ *Noe: Wybrany przez Boga* (Noah), USA, 2014, reż. D. Aronofsky.

²⁷ Por. L. Moore, M. Ruah-Midbar Shapiro, *Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's Noah (2014) as an Environmental Cinematic Midrash*, „Journal of Religion & Film” 22(2018) nr 1, artykuł 35, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss1/35>, s. 26.

sprawiedliwy, mówi o zesłanym mu apokaliptycznym, proroczym widzeniu gniewu Bożego: „Czas miłosierdzia się skończył”²⁸.

W *Mother!* kolejni goście zabierają wszystko, co tylko mogą, niszczą meble i wystrój wnętrz. Swym postępowaniem ukazują brak zrozumienia przykazań danych przez Boga. Obcych jest coraz więcej, są głośni i natarczywi, stopniowo rujnują dom, do którego się wdarli, zabierając różne przedmioty, bo „On kazał się dzielić”. Chciwi i zazdrośni, nie liczą się z dobrem innych. Bóg daje ludziom wszystko, ale to wciąż za mało. Daje im nawet swojego Syna, a oni go zabijają – zdaje się mówić Aronofsky. Reżyser postrzega religię jako niedoskonałą interpretację Bożych praw i zamierzeń. Człowiek nigdy nie spełni się przez Transcendencję, a religia prowadzi do konfliktów, wojen i zabójstw. Aronofsky nie widzi w niej szczytowego efektu rozwoju kultury, czynnika spajającego społeczeństwo, organizującego życie wspólnoty oraz ograniczającego dewiację społeczną.

Wojna i okrutne zabijanie to ulubione zajęcie nowych pokoleń „gości”. Ludzie lubują się w bezrozumnym chaosie i okrucieństwie. Widoczne jest to zwłaszcza w późniejszych, coraz szybciej rozgrywających się scenach filmu, ukazujących (przypominające czystki etniczne) egzekucje wziętych do niewoli zakładników, a także handel niewolnikami. Człowiek jako stworzenie skalane grzechem, naznaczone niedoskonałością, nie jest zdolny do prawidłowej interpretacji woli Bożej ani tym bardziej do naśladowania Boga²⁹. Nadzieją dla zagubionej ludzkości, wciąż poszukującej swego Boga i wciąż się od niego oddalającej, ma być Syn Boży. W filmie nie widzimy męki Pańskiej ani ukrzyżowania Chrystusa jako dorosłego mężczyzny. Tłum obrzydliwych, wrzeszczących gości zabija noworodka, co jest tym bardziej okrutne i pozbawione sensu, że dziecko ginie w wyniku ich bezmyślności. Kolejny wątek biblijny, tym razem z Nowego Testamentu, zostaje wykorzystany przez reżysera w scenie, w której goście spożywają ciało syna i piją jego krew, co Aronofsky wyraża dosłownie, ukazując kanibalizm i resztki ciała dziecka na pokrytym krwią ołtarzu. W sercu eucharystycznego misterium kapłan wypowiada słowa: „Hoc est enim Corpus meum. Hic est enim Calix Sanguinis mei”. Tymczasem tłum zgromadzony przy filmowym ołtarzu ofiarowania przypomina bandę szaleńców i prymitywnych kanibali o twarzach, na których widnieją plamy krwi noworodka. Wrażenie, które wywiera ta scena, potęgują liczne zbliżenia i półzbliżenia ukazujące szczegóły zakrwawionych, prostackich fizjonomii.

²⁸ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

²⁹ Zob. P. B a r g á r, *Destructive Pursuits of Holiness in Darren Aronofsky's „Mother!”*, „Acta Missiologica” 13(2019) nr 1, s. 74-76. Autor twierdzi, że obsesyjne dążenie do świętości poprzez kult religijny upraszczający i wypaczający sens sacrum stwarza zagrożenie dla relacji człowieka z Absolutem. Chęć naśladowania Boga prowadzi do pychy i alienacji, a uprzedmiotowienie świętości w religii wyzwala najmroczniejsze ludzkie instynkty.

Kadry, w których widzimy odrażające detale postaci z tłumu pożerającego ciało noworodka, przywołują na myśl ciemne obrazy Goi, ukazując zarazem pesymistyczny pogląd reżysera na naturę człowieka. Z powodu nagromadzenia obrazoburczych szczegółów w tej scenie film może budzić kontrowersje, a nawet zgorszenie czy obrazę uczuć religijnych. Aronofsky nie jest entuzjastą chrześcijaństwa. Jego niechęć wobec religii, tak widoczna w *Mother!*, dotyczy jednak także judaizmu, w kręgu którego wyrastał. Siebie samego reżyser postrzega jako świeckiego Żyda³⁰.

GOŚCIE NISZCZĄ DOM I MATKĘ ZIEMIĘ APOKALIPSA I ODRODZENIE

Kobieta, żona Poety, jest pełna miłości i cierpliwa niczym anioł. Mimo pewnych podejrzeń i przeczuć co do skutków wizyty Adama (Ed Harris) w rajskim ogrodzie (domu Boga) ulega przymusowi okazania gościnności i robi wszystko, żeby gość czuł się jak u siebie. Można tu z jednej strony dostrzec analogię do postaci posłusznej (wręcz biernej) i pełnej łaski Marii, Matki Bożej, z drugiej zaś widzimy, że kobieta symbolizuje postać bogini matki, archetyp Magna Mater, natury³¹. W kulturach tradycyjnych w pojęcie Matki Ziemi wpisana jest bierność. Kobieta cierpliwie znosi zatem dewastację domu przez obcych ludzi, usiłując go naprawiać, a ich samych delikatnie napomina. Postać grana przez Jennifer Lawrence niemal przez cały czas trwania filmu powtarza „przepraszam” (ang. excuse me), zwracając się tak do kolejnych gości, mimo że nie szanują oni praw domu, w którym są gośćmi z łaski Boga.

Należy podkreślić, że zarówno w judaizmie, jak i w chrześcijaństwie gościnność traktowana jest jako jeden z obowiązków wobec bliźniego. Od momentu stworzenia człowiek nieustannie przebywa w Bożej gościnie na ziemi, którą Stwórca raczył mu ofiarować. Tylko jeden raz mamy w Biblii do czynienia z sytuacją odwrotną, kiedy to sam Bóg odwiedza człowieka i jest gościem w jego domu (zob. Rdz 18,1-10)³². W opowieści o ukazaniu się Jahwe w pobliżu dębów Mamre Bóg zatrzymuje się w domostwie Abrahama na czas posiłku (gospodarz nakazuje przygotować strawę dla gości i osobiście im służy). Na podstawie biblijnego opisu jawi się starotestamentowy obraz gościnności, która sprawia, że między obcymi wędrowcami a Abrahamem zawiązuje się więź: „Zresztą to sam Bóg wyszukał sobie dom (namiot) i przyjął gościnę, co

³⁰ Por. Moore, Ruah - Midbar Shapiro, dz. cyt., s. 4.

³¹ Zob. E. Nowina - Sroczyska, *Przezroczyste ramiona ojca*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1997, s. 14-30, 126-136.

³² Opis ten – jak można domniemywać – zainspirował powiedzenie „Gość w dom – Bóg w dom”.

świadczyło o niezwyklej życzliwości względem gościnnego gospodarza. Tutaj tkwi zasadnicza myśl zbawcza opowiadania związana z odwiedzinami. Żaden inny człowiek w Starym Testamencie nie dostał podobnej łaski. Dlatego fakt ten omawia Pismo św., nawiązuje do niego Józef Flawiusz i Filon³³. W Starym Testamencie znajdujemy też dezaprobatę wobec braku gościnności oraz nakaz przyjmowania pod swój dach przybyszów (hebr. ger, nokri, zar), jakkolwiek są oni różnie traktowani w zależności od tego, do której kategorii cudzoziemców należą. Początkowo jednak dla plemion starożytnych Hebrajczyków obcy był niemal zawsze wrogiem zasługującym na śmierć³⁴. Starotestamentowa motywacja obowiązku gościnności wyrasta oczywiście z normatywnych nakazów etycznych obecnych w tekstach biblijnych. Okazywanie gościnności obcemu jest przede wszystkim wyrazem wdzięczności Bogu za wyświadczone dobro. Podobnie traktowana jest gościnność w Nowym Testamencie, a jej wzorce wywierają wyraźny wpływ w świecie greckim i hellenistycznym. Dla Greków gościnność stanowiła przejaw kultury przeciwstawianej barbarzyństwu. Gościowi przysługiwało wiele przywilejów i należało mu też okazać wszelką potrzebną pomoc³⁵. Chrześcijaństwo zachowało w rozumieniu i praktykowaniu gościnności dziedzictwo judaizmu, korzystając przy tym z terminologii i myśli greckiej. Nowy Testament wzywa do praktykowania cnoty gościnności jako wymogu moralnego zapewniającego pokój Boży między braćmi w wierze. Staje się ona jednym z warunków zbawienia i nabiera charakteru bezwyjątkowego³⁶. Zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie źródłem i wzorcem gościnności pozostaje Bóg, człowiek ma zaś za zadanie naśladować Boże działanie na tej ziemi – w „domu”, którego był pierwszym (choć niewdzięcznym) gościem.

„Dom” stanowi rodzaj symbolu, który jest w kulturze źródłem uniwersalnego wzorca ludzkich zachowań dotyczących życia w świecie i we wspólnocie. Piotr Kowalski pisze: „Mieszkanie człowieka, miejsce narodzin i śmierci, jest uniwersalnym modelem w budowaniu obrazu Wszechświata. Dom jest wzorcem przy opisie ciała człowieka (ciało jako dom duszy), które dostarcza z kolei symbolicznej materii w postrzeganiu domu (żeński charakter domu). Izomorfizm domu i człowieka znajduje potwierdzenie w tym, że również poszczególne części Wszechświata modelowane są wedle podstawowego egzystencjalnego wzoru, jakiego dostarcza przestrzeń mieszkalna: ziemia to dom człowieka. Dla bogów jest nim «niebieski dwór»; Jezus, pocieszając uczniów, mówi: «W domu Ojca mego jest mieszkań wiele» [PŚ J 14, 3] [...] Przestrzeń

³³ J.K. P y t e l, *Gościnność w Biblii (studium źródłowo-porównawcze)*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1990, s. 23.

³⁴ Por. tamże, s. 13-16.

³⁵ Por. tamże, s. 41-61.

³⁶ Por. tamże, s. 67-84.

domowa odgraniczona od otaczającego świata, miała być również, podobnie jak świątynia, pozbawiona ruchu i niszczącego czasu. Miał to być obszar *sacrum*: statyczny i niepodlegający czasowości, biologii i zmianie. Sens domu widoczny jest w ciągłym przeciwstawianiu się otaczającemu go chaosowi i wciąż zagrażającej mu destrukcji³⁷. I taki właśnie jest filmowy dom Poety i jego żony. Zastygły w bezruchu tych samych dziennych i wieczornych rytuałów, statyczny i uporządkowany kobiecą ręką, uświęcony obecnością Twórcy, nie podlega upływowi czasu. Oglądając film Aronofsky'ego, wręcz odnosimy wrażenie, że kobieta i dom stanowią jedność, zarówno fizyczną, jak i duchową. Dom jest bezpieczny i pełen ciepła. To goście (obcy) wnoszą w ten świat chaos, upływ czasu i zło. W rezultacie nadużywania boskiej gościnności, ogromny dom zostaje całkowicie zrujnowany. Złamanie drobnej reguły mówiącej, że w domu nie pali się papierosów (nieposłuszeństwo Adama), niczym wyciągnięcie jednej normatywnej cegielki, powoduje stopniowy rozpad całej konstrukcji. Przedstawiony w filmie dom, podobnie jak świat w mitologiach, ma charakter trójdzielny. Na samej górze znajduje się zamknięty gabinet Poety (niebo), środek zajmują pomieszczenia mieszkalne (świat ludzi), na dole zaś jest piwnica (piekło). Cała akcja filmu toczy się w domu, którego główna bohaterka nie opuszcza, chociaż w oddali widzimy piękny ogród, drzewa i zieleń lasu. Dom stanowi dla bohaterki bezpieczną przystań, jej wewnętrzny świat (łac. *orbis interior*), którego wyraźną granicę stanowią próg i drzwi chroniące ją przed niebezpiecznym, obcym światem znajdującym się na zewnątrz³⁸.

Kolejny zaadaptowany w filmie wątek biblijny dotyczy klejnotu bez skazy znajdującego się w zamkniętym gabinecie Poety i zazdrośnie strzeżonego przez właściciela. Klejnot ten, który symbolizuje owoc drzewa poznania dobra i zła, zostaje zbrukany przez dwójkę gości. W rezultacie postępowania ciekawskiej kobiety (żony Adama), która dotyka klejnotu i upuszcza go na ziemię, oboje zostają wyrzuceni z domu. Jedyny raz w filmie ujawnia się wówczas gniew Boży, od którego dom drży w posadach. Wobec niszczycielskiej aktywności ludzi tytułowa Matka pozostaje bierna i posłuszna, buntując się dopiero wtedy, gdy Poeta zabiera jej dziecko, które (dosłownie) oddaje na pożarcie tłumowi. Po strasznym uśmierceniu noworodka (słyszymy dźwięk łamanego

³⁷ P. K o w a l s k i, hasło „Dom”, w: tenże, *Leksykon znaki świata*, s. 84n.

³⁸ Na temat toposu domu i jego znaczeń w kulturze tradycyjnej por. M. K e p i ń s k i, *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z Kulturą*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 166-170, 178-186. Zob. też: K o w a l s k i, hasło „Dom”, w: tenże *Leksykon znaki świata*, s. 84-89; por. D. F o r s t n e r OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990, s. 367n.; zob. J. B u ł a t, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 4, s. 27-38; D. B e n e d y k t o w i c z, *Z. B e n e d y k t o w i c z, Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I)*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 3, s. 48-68; c i ż, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, nr 4, s. 3-16.

kręgosłupa) Poeta wybacza obcym ich czyn, tłumacząc żonie: „Zobacz, jest im przykro”. Tłum żałuje tego, co zrobił, jako bezrozumna masa pozbawiony jest jednak głębszej wrażliwości, a zarazem świadomości konsekwencji swojego czynu (zabicia „Syna Bożego”). Poeta-Bóg żąda w końcu od swojej żony ofiary ostatecznej. Z popiołów jej zwęglonego ciała, obróconego w nicosć wskutek „Apokalipsy”, wydobywa przezczysty diament – najszlachetniejszy i najtwardszy klejnot miłości (znajdujemy tu nawiązanie do biblijnych słów: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz” – Rdz 3,19). Diament ów pozwala mu odtworzyć dom (świat). Miłości pożąda bowiem nawet sam Bóg. Nie tylko nie potrafi bez niej tworzyć, ale potrzebuje jej, by istnieć. Bóg uczynił świat z miłości i to jej oczekuje od ludzi. W kinie Aronofsky’ego miłość pozostaje jednak nierozzerwalnie związana z cierpieniem i jest nim okupiona. Cena miłości jest najwyższa i stanowi ją śmierć. Nawet ona jednak nie ma charakteru ostatecznego, cała historia powtarza się bowiem od początku, od pierwszej sceny filmu. Powtarzalność czasu to zaś kolejny atrybut sacrum, motyw zaczerpnięty z mitycznego myślenia o stworzeniu i o końcu świata. Z czego może wynikać ta cykliczność? Filmowa Magna Mater – natura, podobnie jak jej antropomorfizowane wyobrażenia w kulturach tradycyjnych, podlega cyklicznemu upływowi czasu. Stwarzanie musi powtarzać się od początku także i z tej przyczyny – zdaje się wskazywać reżyser – że choć Bóg jest doskonały, jego wielkie dzieło, człowiek, już taki być nie może. Z powodu swoich wad oraz niedoskonałości utracił raj, miłość i piękno – dokonując transgresji, popadł w zło. Dlatego też filmowy Poeta będzie próbował od początku tworzyć dzieło doskonałe. Aronofsky ukazuje jednak, że wysiłek Poety skazany jest na niepowodzenie³⁹.

SZTUKA FILMOWA WIELKIE PYTANIA I PRÓBY INTERPRETACJI

Niektórzy badacze kultury i sztuki filmowej mogliby uznać, że wypowiadając się z perspektywy amerykańskiej kultury popularnej, Darren Aronofsky wulgaryzuje pewne wątki religijne. Ponadto, obok popkulturowych uprosz-

³⁹ Interpretację filmu interesującą pod względem odkrywania synkretyczności paradygmatów mitycznych oraz wątków symbolicznych, dokonaną z perspektywy archetypu Magna Mater, misteryów dionizyjskich, mitu wiecznego powrotu i toposu cykliczności w naturze, odnajdziemy w pracy Metki Zupancic (por. M. Z u p a n c i c, *Aronofsky's „Mother!” (2017): The Disturbing Power of Syncretic Mythical Paradigms*, w: *Myth and Audiovisual Creation: New Essays on Cultural Myth-Criticism*, red. A. Lipscomb, J.M. Losada, Logos Verlag, Berlin 2019, s. 107-111 – fragment ten obejmuje analizę komplementarnych elementów symbolicznych oraz symboli odnoszących się do mitu Wiecznego Powrotu w *Mother!*).

czeń, w jego sztuce filmowej dostrzec można postmodernistyczne znaczenie gatunków⁴⁰. Reżyser ten należy jednak do stosunkowo niewielkiego grona współczesnych twórców mających do przekazania coś ważnego i osobistego. Pragnie podzielić się z widzami swoją wizją świata, ukazując problemy, które niezmiennie trapią ludzkość i wydają się nie mieć rozwiązania. Dzieło Aronofskiego dostrzegła także polska krytyka filmowa⁴¹. Ewa Szponar określiła je mianem „dość ciężkostrawnej mieszanki dramatu psychologicznego i horroru”⁴², a o samym reżyserze pisała, że nie respektuje „ani zasad rządzących rzeczywistością, zdrowym rozsądkiem i tak zwanym dobrym smakiem, ani oczekiwań publiczności”⁴³. Traktując jednak opisywanych w eseju Szponar bohaterów dosłownie, jako związanych z rzeczywistością filmową, do której ich postaci odsyłają widzów, popełniamy błąd. Postrzegamy ich wtedy jak zwyczajne filmowe znaki, nieuczestniczące w kinowej, artystycznej rzeczywistości, do której odnosi się ich desygnat. Bohaterowie *Mother!* są jedynie pozornie związani z planem określonej fabuły, filmowych wydarzeń i schematów. W przypadku bohaterów większości filmów Darrena Aronofsky’ego, także Poety i jego żony – podobnie jak w przypadku symbolu (czy archetypu) – mamy do czynienia z więcej niż jednym możliwym do odczytania wymiarem. Znaczeń związanych z postaciami stworzonymi przez reżysera jest mnóstwo, ale żeby móc je odnaleźć, potrzebna jest znajomość „mowy sacrum” (mitu, rytuału, symbolu) i jej dalekich refleksów w kulturze współczesnej. Filmy Aronofsky’ego niosą w sobie duży ładunek emocjonalny, charakteryzują się niebanalnym podejściem do tematów, które ujmują, i są bogate w odniesienia do transcendencji i sacrum. Niektóre z nich, jak *Zapaśnik czy Czarny łabędź*⁴⁴, są równie anarchistyczne i buntownicze jak *Lot nad kukulczym gniazdem*⁴⁵ Miłocha Formana⁴⁶, a jednocześnie ukazują konsekwencje braku obecności sacrum w życiu człowieka – braku pustoszącego sens ludzkiej egzystencji. Inne, jak *Źródło*, stanowią filmowe opowieści o potędze miłości, o lęku przed śmiercią,

⁴⁰ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 178-185. Omawiane filmy Aronofsky’ego autorka nazywa „filmową pop-gnozą” (tamże, s. 181).

⁴¹ Dużo miejsca poświęcił reżyserowi miesięcznik „Kino” w numerze z listopada 2017 roku. Czytelnik znajdzie tam esej o analizowanym filmie (zob. E. Szponar, *Zagadki umysłu i ciała*, „Kino” 2017, nr 11, s. 26-29) oraz jego recenzję (zob. P. Czerkawski, *Mother!*, „Kino” 2017, nr 11, s. 78).

⁴² Szponar, dz. cyt., s. 26.

⁴³ Tamże, s. 28.

⁴⁴ *Czarny łabędź* (*Black Swan*), USA, 2010, reż. D. Aronofsky.

⁴⁵ *Lot nad kukulczym gniazdem* (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*), USA, 1975, reż. M. Forman.

⁴⁶ Szerzej na ten temat zob. M. Kępiński, „Zapaśnik” – ucieczka do wolności, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 3, s. 131-163.

o braku akceptacji przemijalności człowieka i związanym z nimi cierpieniu: „*Źródło* jawi się tym samym jako uniwersalna przypowieść o ludzkiej egzystencji, a wzięwszy pod uwagę elementy symboliczne (mitologiczne, religijne) – archetypiczna baśń o strachu, odwadze, miłości, wreszcie – śmierci”⁴⁷. Bohater filmu pogodził się z koniecznością śmierci, rozumianej jako początek czegoś nowego, i niemożnością zanegowania praw natury będących konsekwencją istnienia Stwórcy: „Aronofsky stawia w *Źródle* tezę, zgodnie z którą ludzkie próby oszukania Boga, ponownego przekroczenia zamkniętych bram raju, muszą spełznąć na niczym”⁴⁸. Filmem niosącym duchowe przesłanie, wyraźnie czerpiącym inspirację z biblijnych opowieści, jest *Noe: Wybrany przez Boga*, obraz odwołujący się bezpośrednio do Starego Testamentu. Lila Moore i Marianna Ruah-Midbar Shapiro wręcz widzą w nim rodzaj filmowego Midrasza, przedstawiającego autorską wersję potopu i zagłady ludzkości, spowodowanych przez słuszny gniew Boga wobec ogromu nieprawości człowieka i jego braku pokory⁴⁹.

Darren Aronofsky uważa się za powiernika wielkich historii i tylko takie pragnie przedstawiać w swym kinie. Wciąż sięga po motywy związane z Absolutem, lubuje się w stawianiu wielkich pytań o naturę ludzkości, miłości, śmierci i życia. Właśnie z tego powodu można taki styl uprawiania kina nazwać transcendentnym⁵⁰. Reżysera interesują bowiem sacrum i jego relacje ze światem profanum, codziennym światem, w którym sacrum się przejawia. Pragnie on dotrzeć do głębi, pod rozumową powierzchnię ludzkiego wymiaru sztuki i kultury: „Bazą stylu transcendentnego jest przeświadczenie, że świat stworzony zawiera w sobie pierwiastek transcendentny. Tak stwórcze dzieło Boga (natura), jak i dzieła człowieka jako powtórzenie pierwotnego aktu twórczego, mają w sobie boski porządek, porządek numinotyczny, wyrażają więc coś z Transcendentnego”⁵¹. Aronofsky widzi w doświadczeniu sacrum przewagę elementów irracjonalnych, nasyconych emocjami, uczuć towarzyszących przeświadczeniom i przecuciom rzeczywistości wyższych. Jako takie, pozostają one niewyjaśnialne, a wszelkie próby ich racjonalnego opisu czy wytłumaczenia skazane są na porażkę⁵². Podobnie transcendentna pozostaje

⁴⁷ I. Sulka, *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, w: *Współczesność*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 605.

⁴⁸ Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 182.

⁴⁹ Por. Moore, Ruah-Midbar Shapiro, dz. cyt., s. 29-31.

⁵⁰ Por. Sokółowski, dz. cyt., s. 98-103; zwł. s. 99 – fragment dotyczący *Taksówkarza (Taxi Driver)*, USA, 1976, reż. M. Scorsese, i s. 102 – fragment odnoszący się do religijnej interpretacji tego filmu.

⁵¹ Marczak, dz. cyt., s. 21.

⁵² Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 5-8, 17-37, 75-78; zob. też: J. Keller, *Rudolf Otto i jego filozofia religii*, w: Otto, dz. cyt., s. 7-33.

poetyka kina autorstwa Martina Scorsese⁵³. Zdaniem Paula Schradera, scenarzysty wielu jego filmów, między innymi *Taksówkarza*, styl transcendentny jest: „Ponadkulturową formą, poprzez którą tworzy się to, co transcendentne dla odbiorcy. Obejmuje ona motywy, które zaprzeczają racjonalnej czy psychologicznej przyczynowości [...]. Taki styl zawiera trzy narracyjne etapy. Po pierwsze – wstępną koncentrację na «codzienności» (potoczności), drobiazgową prezentację nudnych, banalnych pospolitości. Po drugie – stan ten zostaje zakłócony przez «dysproporcję» (*disparity*), prezentację nietypowych, niespotykanych uczuć, które są niejako spoza świata bohaterów i środowiska, w którym egzystują i które kulminują w «kategorycznym działaniu». Od strony formalnej jest to moment niespodziewanego stylistycznego nadmiaru [...]. Ten emocjonalny wybuch implikuje z kolei stan trzeci [...] «stasis» – spokojna, zastygła lub hieratyczna scena, która kończy film sugestią jedności wszystkiego, «transcendentnym»”⁵⁴.

Wydaje się, że w ten właśnie sposób można opisać film *Mother!*, poczynając od jego obrazów początkowych, aż po scenę kulminacyjną i zakończenie. Po scenach ukazujących nudną codzienność, a następnie niespodziewane przybycie obcego (intruza, gościa), wiążących się w tym drugim przypadku z wielkim zagęszczeniem akcji oraz nagromadzeniem środków stylistycznych i metaforycznych, nadchodzi obraz Apokalipsy, zagłady domu Bożego (raju), dotykającej także jego gości – plemię kainowe. Ostatnia scena filmu odsłania statyczny, pełen spokoju obraz śmierci Matki (Ziemi) i odrodzenie się wszystkiego. I taki właśnie scenariusz zakładały (nie tylko ludowe) wizje Apokalipsy. Jedność przeciwieństw (łac. *coincidentia oppositorum*)⁵⁵ to przywrócenie pierwotnej jedności wszystkiego w stanie łaski Stwórcy. Idea *coincidentia oppositorum* to jeden z najstarszych sposobów wyrażania paradoksu pełni rzeczywistości boskiej. Stanowi ona wzór, który można odnaleźć we wszelkiej formie doświadczenia religijnego. Mircea Eliade twierdzi: „Każda hierofania, nawet najbardziej elementarna, ujawnia ową paradoksalną zbieżność *sacrum* i *profanum*, bytu i niebytu, tego, co absolutne, i tego, co względne,

⁵³ Tym, co dzieli obu reżyserów, jest – prócz różnic w sztuce filmowej – stosunek do religii. W przeciwieństwie do Aronofsky’ego Scorsese wyraźnie mówi o swoich „głębokich uczuciach religijnych” (M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Kosecka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 206). Słowa te padają we fragmencie, w którym reżyser omawia film *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (*The Last Temptation of Christ*, USA, 1988, reż. M. Scorsese). Zob. też: tamże, s. 118-144 (rozdz. 6).

⁵⁴ Cyt. za: S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 188n.

⁵⁵ Por. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 440-442. Mircea Eliade zaczerpnął ten termin od Mikołaja z Kuzy (por. Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2014, s. 23; zob. też: tamże s. 72-74 (rozdz. 22 – „W jaki sposób Opatrzność Boża jedna przeciwieństwa”).

wieczności i stawania się”⁵⁶. Oto wzór życia doskonałego, pełnia odtwarzana w micie. Również Bóg z filmu *Mother!* będzie próbował wciąż od początku tworzyć dzieło doskonałe. Cykliczność, mówi Eliade, wpisana była w wizję świata i czasu w kulturach archaicznych⁵⁷. Do tej właśnie interpretacji nawiązuje również współczesne, inspirowane transcendencją kino Darrena Aronofsky’ego. Wykorzystując w rytuale filmowym dalekie refleksy mowy symbolicznej, reżyser pragnie skłonić widza do głębszej refleksji. Pisząc o podobnym wymiarze kina Martina Scorsesego, Sławomir Bobowski zauważa: „Należy zaznaczyć, że ujmowanie życia ludzkiego bez perspektywy transcendentnej jest dla Scorsesego prawie niemożliwe, ponieważ transcendencja nadaje życiu człowieka godność, pozwala na ustanowienie porządku moralnego, na odróżnienie Dobra od Zła, umożliwia wyznaczenie ideałów, a zwłaszcza jednego, najważniejszego ideału – dążenia do czynienia dobra, uczenia gotowości do składania ofiary na rzecz innych”⁵⁸. Wiele religii wskazuje na miłość jako na najważniejszą wartość transcendentną. *Mother!*, ze swoją końcową sceną ukazującą ofiarę najwyższą, dokonaną z miłości i w jej imię, jest właśnie takim filmem. Aronofsky zaś, celowo rozbudzając emocje widza i przykuwając go do ekranu, pobudza refleksję nad istotą relacji człowieka do sacrum, transcendencji, do faktu istnienia dobra i zła. Kończąc niniejsze rozważania, warto przytoczyć słowa filmoznawcy: „Filmy się realizuje, żeby zadawać pytania odbiorcom, żeby stawiać im do rozwiązania semiotyczne zagadki, żeby z nimi rozmawiać przy pomocy tekstów. W gruncie rzeczy każdy tekst przedstawia sobą nieograniczone możliwości jego odczytania i rozumienia. Każde jest jednakowo «dobre» i «słuszne» – na danym poziomie kompetencji. [...] Opisując sposoby lektury filmu, które są udziałem widowni, przeglądamy się w lustrze”⁵⁹. Wysiłek odczytania kulturowych treści ukrytych w warstwie fabularnej dzieła filmowego należy do odbiorców. Im większe będą ich emocjonalne zaangażowanie i kompetencja kulturowa, tym lepiej dla twórcy. Spotkanie z transcendencją, ze sztuką, również filmową, powoduje u odbiorcy silne emocje związane z przeżyciem estetycznym mającym charakter głębszy i poważniejszy niż prosta rozrywka: „Sztuka i sacrum w ludzkiej egzystencji mają nazbyt wiele wspólnego, by pozwolić sobie [...] na zaniechanie czy pospolite zaniedbanie w refleksji humanistycznej, ściślej – estetycznej, wypowiedziane na temat zagadnienia ich związków. Przy nieco śmielszym spojrzeniu na nie należałoby postawić tezę [...], iż związek ten jest organiczny,

⁵⁶ Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 45.

⁵⁷ Por. tamże, s. 412-425.

⁵⁸ Bobowski, dz. cyt., s. 8.

⁵⁹ J. Rek, *Miedzy filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, w: *Film: Tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982, s. 46.

archetypiczny, jeśli użyć modnego terminu. Interesują nas tu oczywiście te przejawy życia estetycznego człowieka, które mają swoją wagę, które znaczą w życiu jednostek i społeczeństw więcej, niż to, co służy w sferze estetyki spełnianiu funkcji konsolacyjno-hedonistycznych, czyli rozrywka w masce sztuki”⁶⁰.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Św. Augustyn. *Państwo Boże*. Translated by Władysław Kubicki. Vol.2. Warszawa: Hachette, 2010.
- Bargár, Pavol. “Destructive Pursuits of Holiness in Darren Aronofsky’s *Mother!*” *Acta Missiologica* 13, no. 1 (2019): 70–76.
- Bartmiński, Jerzy. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Vol. 2. *Ziemia, woda, podziemie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999.
- Benedyktowicz, Danuta, and Zbigniew Benedyktowicz. “Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I).” *Polska Sztuka Ludowa: Konteksty*, no. 3 (1990): 48–68.
- . “Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II).” *Polska Sztuka Ludowa: Konteksty*, no. 4 (1990): 3–16.
- Benedyktowicz, Zbigniew. *Portrety „obcego”: Od stereotypu do symbolu*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2000.
- . “Wprowadzenie.” *Polska Sztuka Ludowa: Konteksty*, nos. 3–4 (1992): 3–4.
- Berti, Giordano. *Zaświaty*. Translated by Grażyna Jurkowiec. Warszawa: Muza, 2001.
- Bobowski, Sławomir. *Między świętością a potępieniem: Martin Scorsese i religia*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.
- . “Wstęp.” *Studia Filmoznawcze* 25 (2004): 5–7.
- Bułat, Jakub. “Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół.” *Polska Sztuka Ludowa: Konteksty*, no. 4 (1990): 27–38.
- Bystroń, Jan Stanisław. *Megalomania narodowa*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1995.
- Campbell, Joseph. *Potęga mitu*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Znak, 2007.
- de Capoa, Chiara. *Stary Testament – postacie i epizody*. Translated by Ewa Morka. Warszawa: Arkady, 2007.
- Czerkawski, Piotr. “Mother!” *Kino*, no. 11 (2017): 78.
- Eliade, Mircea. *Aspekty mitu*. Translated by Piotr Mrówczyński. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- . *Próba labiryntu: Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Translated by Krzysztof Środa. Warszawa: Sen, 1992.
- . *Traktat o historii religii*. Translated by Jan Wierusz Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

⁶⁰ S. B o b o w s k i, *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 25(2004), s. 5.

- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Translated by Wanda Zakrzewska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990.
- Giorgi, Rosa. *Aniołowie i demony*. Translated by Tamara Łozińska. Warszawa: Arkady, 2005.
- Has-Tokarz, Anita. "Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona: Studium o poetyce współczesnej powieści grozy." *Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna* 10 (2002): 127–44.
- Hopfinger, Maryla. "Film i antropologia." In *Sztuka na wysokości oczu: Film i antropologia*. Edited by Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Palczewska, and Teresa Rutkowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1985.
- Keller, Józef. "Rudolf Otto i jego filozofia religii." In *Rudolf Otto, Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Warszawa: Książka i Wiedza, 1968.
- Kempna-Pieniążek, Magdalena. *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2013.
- Kępiński, Marcin. *Mit, symbol, historia, tradycja: Gombrowicza gry z Kulturą*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- . *Podróż w ciemności: Kulturowe obrazy wojny*. Łódź: Interdyscyplinarny Zespół Badania Wsi UŁ, 2012.
- . "Zapaśnik – ucieczka do wolności." *Kultura i Społeczeństwo*, no. 3 (2012): 131–63.
- Kowalski, Piotr. *Leksykon znaki świata: Omen, przesąd, znaczenie*, s.v. "Dom." Warszawa: PWN, 1989.
- . *Leksykon znaki świata: Omen, przesąd, znaczenie*, s.v. "Obcy." Warszawa: PWN, 1989.
- van der Leeuw, Gerardus. *Fenomenologia religii*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1997.
- Lis, Marek. "Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne." In: *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*. Edited by Sebastian Jakub Konefał, Magdalena Zelent, and Krzysztof Kornacki. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Marczak, Mariola. "'Anioł w szafie' – w poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego." In *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Edited by Mirosław Przylipek and Krzysztof Kornacki. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002.
- Mieletinski, Eleazar. *Poetyka mitu*. Translated by Józef Dancygier. Warszawa: PIW, 1981.
- Mikołaj z Kuzy. *O oświeconej niewiedzy*. Translated by Ireneusz Kania. Warszawa: Aletheia, 2014.
- Moore, Lila, and Marianna Ruah-Midbar Shapiro. "Humanity's Second Chance: Darren Aronofsky's *Noah* (2014) as an Environmental Cinematic Midrash." *Journal of Religion & Film* 22, no. 1 (2018): article 35, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss1/35>.

- Nowina-Sroczyńska, Ewa. *Przezroczyste ramiona ojca*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1997.
- Otto, Rudolf. *Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Warszawa: Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Piotrowska, Małgorzata. "Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga." *Acta Universitatis Wratislaviensis: Literatura i Kultura Popularna* 10 (2002): 145–72.
- Przylipiak, Mirosław. "Wprowadzenie." In *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Edited by Mirosław Przylipiak and Krzysztof Kornacki. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002.
- Przytuła, Piotr. "Religia Hollywood: Popkulturowe przetwarzanie duchowości w kinie popularnym ostatniej dekady." In *Sacrum w kinie dekadę później: Szkice, eseje, rozprawy*. Edited by Sebastian Jakub Konefał, Magdalena Zelent, and Krzysztof Kornacki. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Pytel, Jan Kanty. *Gościnność w Biblii: Studium źródłowo-porównawcze*. Poznań: Księgarnia Świętego Wojciecha, 1990.
- Rega, Artur. *Człowiek w świecie symboli: Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*. Kraków: Wydawnictwo Nomos, 2001.
- Rek, Jan. "Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją: Przyczynek do antropologii filmu." In *Film: Tekst i kontekst*. Edited by Alicja Helman and Wiesław Godzic. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1982.
- Ricoeur, Paul. *Symbolika zła*. Translated by Stanisław Cichowicz and Maria Ochab. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986.
- SBS The Feed. "Darren Aronofsky: Making *Mother*, Why There's No Music and Other Creative Choices." YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=L2yd77MgBCY>.
- Scorsese, Martin. *Pasja i bluźnierstwo*. Translated by Barbara Kosecka. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.
- Sokołowski, Marek. *Kościół, kino, sacrum: W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*. Olsztyn: Oficyna Wydawnicza Kastalia, 2002.
- Szponar, Ewa. "Zagadki umysłu i ciała." *Kino*, no. 11 (2017): 26–29.
- Sulka, Ivo. "Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy." In *Współczesność*. Edited by Łukasz A. Plesnar and Rafał Syska. Kraków: Wydawnictwo Rabid, 2010.
- Zupancic, Metka. "Aronofsky's *Mother!* (2017): The Disturbing Power of Syncretic Mythical Paradigms." In *Myth and Audiovisual Creation: New Essays on Cultural Myth-Criticism*. Edited by Antonella Lipscomb and José Manuel Losada. Berlin: Logos Verlag, 2019.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Marcin KĘPIŃSKI – Matka Ziemia, dom i raj utracony. Transcendentne kino Darrena Aronofsky’ego. O symbolicznej wymowie *Mother!*

DOI 10.12887/35-2022-2-138-17

Zarówno kultura popularna, jak i współczesne kino hollywoodzkie mają za zadanie przede wszystkim służyć rozrywce. Badacz 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. Kultura popularna zbudowana jest z różnorodnych wyobrażeń, zapożyczeń, cytatów i fragmentów znaczeń, poskładanych niczym patchwork. W mojej ocenie kino Darrena Aronofsky’ego pozostaje jednak czymś więcej niż rozrywką. Nie jest dowolnym zestawieniem elementów kultury popularnej i można w nim odnaleźć trop i motywy oraz symboliczny język odwiecznych mitów czy też archetypiczne postacie bohaterów. Celem artykułu jest analiza filmu *Mother!* Darrena Aronofsky’ego wykorzystująca kategorie gościnności, domu oraz związanej z nimi obcości (inności). W poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące go pytania reżyser – jako twórca ważnej kulturowo narracji – nawiązuje do toposów i tropów kulturowych mających swe źródła w kręgu mitów basenu Morza Śródziemnego oraz w tradycji judeochrześcijańskiej.

Słowa kluczowe: transcendencia, kultura popularna, kino, mit, symbol, gościnność, dom

Kontakt: Zakład Antropologii Kulturowej, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź

E-mail: marcin.kepinski@uni.lodz.pl

<https://www.uni.lodz.pl/pracownicy/marcin-kepinski>

ORCID: 0000-0003-4367-3224

Marcin KĘPIŃSKI, *Mother Earth, Home, and a Lost Paradise: The Transcendent Cinema of Darren Aronofsky; On the Symbolic Appeal of Mother!*

DOI 10.12887/35-2022-2-138-17

Both popular culture as such and contemporary Hollywood movies are intended primarily as a form of entertainment, and a culture researcher is not expected to trace hidden symbols, myths or meanings rooted in traditional cultures in them. Modern popular mythologies by no means manifest the mythological pattern described by Mircea Eliade. Today’s popular culture incorporates diverse images, ideas, references, and fragmented meanings and, as such, constitutes a conceptual patchwork. However, I claim that the cinema of Darren Aronofsky delivers more than pure entertainment. It does not consist in a free

juxtaposition of elements of popular culture and exhibits tropes and motifs, as well as a symbolic language and archetypal protagonists, pertaining to the myths constantly recurring in the history of culture. The goal of the paper is a discussion of Aronofsky's *Mother!* against the concepts of hospitality, home and strangeness (otherness). In his pursuit of answers to the questions he deems as essential, the director (and author of a culturally significant narration) refers to the topoi and tropes characteristic of Mediterranean mythologies and the Judeo-Christian tradition.

Keywords: transcendence, popular culture, cinema, myth, symbol, hospitality, home

Contact: Zakład Antropologii Kulturowej, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź, Poland

E-mail: marcin.kepinski@uni.lodz.pl

<https://www.uni.lodz.pl/pracownicy/marcin-kepinski>

ORCID: 0000-0003-4367-3224