Groza historii jako unikatowe zjawisko wewnątrzkulturowe na przykładzie filmu *Demon* Marcina Wrony

ALICJA SUŁKOWSKA
Bauhaus-Universität Weimar
alicja.sulkowska@uni-weimar.de

Choć *Demon* w reżyserii Marcina Wrony – oparty na sztuce *Przylgnięcie* autorstwa Piotra Rowickiego[1] – zyskał medialny rozgłos z przyczyn ekstradiegetycznych, to znaczy samobójstwa reżysera, sam film wywołał niejednoznaczne odczucia, także pośród publiczności zebranej podczas dorocznego Maratonu Horrorów, kiedy to umieszczony pomiędzy amerykańskim *blockbusterem* a modnym we współczesnym kinie grozy obrazem z kategorii *found footage*, *Demon* nie tylko nie został odebrany przez widzów jako horror, ale, co więcej, nastrój produkcji został w całości podporządkowany jego komicznym wątkom, czyniąc zeń nie tylko gatunkową, ale i recepcyjną hybrydę, utrudniając tym samym jej klasyfikację, a także krystalizację wrażeń z nią związanych.

[1] Film Wrony jest tu analizowany niezależnie od sztuki Rowickiego – przede wszystkim przez wzgląd na zastosowane przez reżysera filmu narracyjne i stylistyczne środki filmowe przekładające się w znaczącym stopniu na recepcję produkcji. To te fragmenty, w wyjątkowo intensywny sposób internalizowane przez odbiorców, a nie właściwy zarys fabuły, jaki wyłania się także z *Przylgnięcia*, znajdują się w centrum uwagi, przenosząc jednocześnie środek ciężkości na medialny i społeczny potencjał filmu. Akcja *Demona* rozgrywa się podczas tradycyjnego wesela Piotra i Żanety, mającego miejsce na polskiej prowincji. Jednak przyjęcie szybko zostaje przerwane przez niepokojące zachowanie pana młodego, czego przyczyn niektórzy weselnicy zaczynają dopatrywać się w zagadkowej – a jednocześnie głęboko zakorzenionej w polskiej mentalności – lokalnej historii.

Wpływ na ten niekonsekwentny odbiór miała przede wszystkim dezorientacja widza związana właśnie z ową niemożnością dokonania jednoznacznej kategoryzacji. Jest to o tyle istotne, że na tle innych zaprezentowanych podczas wskazanego maratonu filmowego horrorów – takich jak *Szubienica* czy *Taśmy Watykanu – Demon* rzeczywiście nie epatował ekspresyjnymi narzędziami języka filmowego, które (potencjalnie) mogły umożliwić mu asocjatywną przynależność do gatunku. Co więcej, tropy mogące naprowadzić widza na ślad wątku nadprzyrodzonego były z rozmysłem urywane i uzupełniane kolejnymi, przyczyniając się do fragmentaryzacji napięcia i jednocześnie doprowadzając do wzrostu poczucia irytacji u widza.

Podobnie jak narracyjne i konceptualne ramy produkcji, tak i rozwój fabuły czy kreacja bohaterów nie przebiegają u Wrony w sposób linearny. Uniemożliwia to nie tylko poznanie protagonistów, ale i identyfikację z nimi czy śledzenie ich rozwoju na przestrzeni filmu. Problematyczna (strategicznie i narracyjnie) koncepcja *Demona* dokonuje zatem pod tym względem priorytetyzacji atmosfery ponad bohaterami czy narracją *per se*. To bowiem właśnie **dezorientacja związana z nielinearnością** wątków czy fabuły, jaką film miał wywołać – co, warto zaznaczyć, rzeczywiście się stało – wśród odbiorców, jest właściwym centrum konstrukcji całej osi semantycznej, według której skonstruowana została produkcja. Te krystalizujące się w mechanizmach interpretacyjnych odczucia widzów zostają w następnej kolejności przeniesione na – momentami transparentną – strukturę samego filmu, przez co *Demon* otwarty jest na zindywidualizowane skojarzenia i teorie dotyczące rozwoju akcji.

Skojarzenia widzów i ich sugestie interpretacji nie znajdują jednak odzwierciedlenia we właściwym wymiarze fabularnym – asocjatywna o(d)budowa wątków kontynuowana jest raczej na płaszczyźnie ekstradiegetycznej, mając swe źródło przede wszystkim w habitusie odbiorców. Hipertekstualny wybór tematu czy ścieżki interpretacji rozwija się, przechwytując podpierające argumentację danego elementu fabuły tropy i lokalizując je w otoczeniu kulturowym widzów, nie wpływając w znaczący sposób na diegetyczne wydarzenia, a znacznie bardziej na ich społeczny czy auratyczny wymiar w kontekście całej produkcji i rozgłosu medialnego, jaki zyskała (Górska, Jędrasiak & Szor 2016). Kluczowe rozwinięcie narracji odbywa się zatem nie na ekranie, a w **mechanizmach interpretacyjnych odbiorców**, rozszerzając przestrzeń filmowego wyrazu i jego sferę asocjatywnych wpływów natury historycznej czy estetycznej, jednocześnie silnie indywidualizując ostateczny morał całej

historii, orientując się w pierwszej kolejności na komunikacji (zarówno poprzez interakcję, jak i przez konflikt) nie tyle pomiędzy bohaterami, ile raczej między odbiorcami.

Demon jako horror mentalności[2]

Wszystko, co dzieje się na ekranie, znajduje lustrzane odbicie w reakcji widzów na produkcję, kształtując ekstradiegetyczne relacje według fragmentarycznie przedstawianych wątków czy tropów relacji społecznych. Przekaz filmu nie ma punktu kulminacyjnego w rzeczywistości świata przedstawionego, a raczej denotuje pulę znaczeń w świecie odbiorcy. Film *Demon* jest więc nie tylko medium *per se*[3], ale znacznie bardziej niezależnym i samowystarczalnym – bo będącym w stanie, poprzez otwartą strukturę, inkorporować w fabularne szare strefy spersonalizowane znaczenia, odnajdywane przez jednostkowego odbiorcę – terytorium interpretacyjnym, asocjatywnie inkluzyjnym i w swoistej postprodukcji dostosowującym się do indywidualnych kulturowych wzorów interpretacyjnych[4]. Łatwość, z jaką zagadkowa fabuła wielu widzom przywo-

2 Pojęcie to odnosi się w kontekście poniższego tekstu do tekstu grozy (w tym wypadku filmu), którego efekt widoczny jest nie podczas jego recepcji, a raczej rozwija się później, łącząc narrację z wiedzą ogólną odbiorcy. Odczucia związane z taką ścieżką interpretacji są przeważnie długotrwałe i odbierane jako bardziej osobiste niż takie wywołane przez filmy typu *slasher*.

3 Narracyjna struktura filmu, naznaczona wyraźne wpływami typowo kojarzonych z horrorem rozwiązań fabularnych czy stylistycznych czyni z *Demona* swoistą przestrzeń mityzacji, w obrębie której stylizowaniu poprzez mechanizmy recepcji odbiorców podlegają same historycznie konotowane wydarzenia. Kontekst i aura wydarzeń niesamowitych prowokują tu zatem w paradoksalny sposób koncentrację na faktualnym poziomie asocjatywnie łączonych w narracyjny łańcuch historii, których urywki, poprzez tę dynamizującą strukturę i wrażenie niesamowitości, przyspieszają proces rozpoznania właściwego fokusu produkcji przez odbiorców (Losev 1994: 135).

4 Proces recepcji filmu Wrony jest jednocześnie procesem komunikacji, w trakcie którego historia i kulturowa świadomość nobilitowane zostają do roli właściwych aktorów formujących kontekst, w jakim przebiegać będzie interakcja. Jej abstrakcyjny charakter materializowany jest podczas seansu poprzez obecność odbiorcy, inicjując w ten sposób mediację znaczeń i motywów sugerowanych w filmie. Inkorporowane w znaczenia są dodatkowo podkreślane i stabilizowane na płaszczyźnie recepcji poprzez dyskursywną kontynuację wątków na płaszczyźnie materialnej. Rekwizyty, materialnie zorientowane zwyczaje weselne czy wreszcie konsumpcjonizm gości, w połączeniu z aurą niepokoju, dyktowaną poprzez obecność siły nadprzyrodzonej w przestrzeni świata przedstawionego, zmieniają je tutaj w swoiste archiwum pamięci, sugerujące możliwe

dziła na myśl znane z filmów takich jak *Pokłosie* wydarzenia, wskazuje na to, że sam odbiór filmu jest bezpośrednio uwarunkowany edukacyjnym i kulturowo zlokalizowanym zapleczem intelektualnym odbiorcy. Cechy intertekstualności, jakie wykazuje *Demon*, uzależnione są zatem w znacznej mierze od habitualnych czynników kształtujących odbiorców jako kolektyw, a nie jako jednostki, zmieniając produkcję – wyraźnie inspirowaną *Weselem* Wyspiańskiego – w analogicznie skonstruowaną wizję polskiego społeczeństwa.

Ta paradoksalna internalizacja świata przedstawionego jako znanego już odbiorcy z własnych doświadczeń i odwołującego się do kulturowo adekwatnych skojarzeń przy jednoczesnej stymulacji semantyczną konstelacją samej produkcji, ma swój znaczny udział w nanoszeniu na matrycę *Demona* znanych rozwiązań i wskazywania ich jako głównego motywu skomplikowanej fabuły. Przykładowo, dyskusja dotycząca polskiego antysemityzmu – w ostatnich latach nagłaśniana w mediach i w szczególny sposób spajająca filmowe wątki w całość – nie jest wprost nazwana przez twórców *Demona*, ale raczej wielokrotnie sugerowana i nadmieniana za pomocą wątków czy słów-kluczy w polskim kontekście jednoznacznie wiązanych z tym zagadnieniem, czego przykładem są choćby użyte konstrukcje językowe: „ten dom już tu tak stał" (Wrona 2015:00:34:37), „dziadek był bardzo porządnym człowiekiem" (Wrona 2015:00:34:50), „[żydowska rodzina – A. S.] pewnego dnia zniknęła" (Wrona 2015: 01:15:00-01:16:00). Dla reżysera fakt, że odbiorca w czasie oglądania filmu może wziąć pod uwagę wyjaśnienie fabularnej zagadki za pomocą kulturowo znanego – choć przecież kontrowersyjnego – wątku antysemityzmu, w jednoznaczny sposób zdaje się manifestować, że rozwiązanie to rzeczywiście może być poprawne i prawdziwe[5]. *Demon* jest więc pod tym wzglę-

rozwiązania narracyjne, zakotwiczając dodatkowo w ich obrębie sugerowane wzory interpretacji całości tekstu. Rytualna rola przedmiotów dodatkowo lokalizuje historyczne nawiązania w sferze wydarzeń, ułatwiając skompletowanie wątków narracji i neutralizując w ten sposób wpisane w komunikacyjną strukturę filmu zakłócenia. Ta fragmentaryzacja i wzbudzona przez nią irytacja odbiorców odgrywają w procesie mediacji rolę zbliżoną do problemów technicznych komunikacji po raz pierwszy zdefiniowanych w schemacie Shannona i Weavera (1948). Ich techniczne korzenie w przestrzeni filmu Wrony odnoszą się przede wszystkim do dysonansu między abstraktem historii a konkretnymi oczekiwaniami wobec znanego już gatunku – połączenie tych dwóch płaszczyzn rekwizytami inkorporującymi i dynamizującymi historię wplataną w świat przedstawiony prowadzi zatem stopniowo do rosnącego interpretacyjnego zaangażowania w odbiór filmu, czyniąc z jego największej przeszkody główny środek przyciągający do niego nowych widzów.

5 Kreacyjna aktywność podświadomości bohaterów wskazuje w *Demonie* jednocześnie na wielopłaszczyznowość odbioru i interpretacji tekstu, demonstrując tym samym, że nawet

dem tekstem kultury mającym na celu sprawdzenie siły i zakorzenionych w mechanizmach interpretacyjnych odbiorców skojarzeń poprzez eksperymentowanie z ich kulturową lokalizacją i asocjatywnością określonych konstrukcji językowych czy społecznych.

Film Wrony jest tym samym eksperymentem przeprowadzonym na odbiorcach. Wytwarza on celowy dystans pomiędzy nimi a produkcją, przy jednoczesnym przymuszeniu ich do aktywacji indywidualnych struktur poznawczych, które, by umożliwić zrozumienie filmu, inkorporują jego szablonową strukturę we własne mechanizmy interpretacyjne, by następnie dokonać ich głębszej analizy w odniesieniu do znanych sobie tekstów.

Reżyser prowadził zamierzoną grę z odbiorcami, zwodząc ich niekonsekwencją w zastosowaniu elementów dramatycznych i komicznych czy też wykorzystując celowo ich określone, uwarunkowane kulturowo konotacje tylko po to, by następnie zaproponować rozwiązanie całkowicie odmienne. Owa fuzja elementów komicznych z tymi budującymi napięcie nie tylko utrudnia identyfikację z bohaterami, ale i komplikuje interpretację roli świata nadprzyrodzonego na przestrzeni filmu.

Także strukturyzacja fabuły nie daje odbiorcy możliwości doświadczenia imersji. Ze względu na to logiczne zależności czy związki przyczynowo-skutkowe, określające relacje między bohaterami, stają się trudniejsze do wychwycenia i interpretacji, szczególnie w kontekście pozostałych scen. Złożony proces recepcji fabuły *Demona* musi być **nieustannie odnawiany i przeprowadzany ponownie** wraz z każdym nowym wątkiem fragment po fragmencie kompletującym diegetyczną układankę. Takie rozwiązanie przyczynia się co prawda do znacznego wzrostu zaangażowania widza w strukturę filmu, z drugiej strony jednak wywołuje u niego poczucie irytacji, co z kolei wpływa na sposób łączenia poszczególnych wydarzeń w logiczny ciąg narracyjny, radykalizując także percepcję określonych elementów – zwłaszcza tych istotnych w późniejszych debatach wywołanych przez film (Felis 2015).

To bowiem sam proces recepcji *Demona*, a nie jego akcja i protagoniści *per se* mają w gwałtowny sposób wyrwać odbiorcę ze ze strefy komfortu.

owe nieuświadomione mechanizmy recepcji odbiorców są w stanie rozdzielić warstwę kulturową, społeczną i historyczną, kategoryzując jednocześnie składowe określonego filmowego środku wyrazu i przydzielając je do zinternalizowanych uprzednio przestrzeni interpretacyjnych. Taka detaliczna konstrukcja procesu recepcji rekompensuje zatem urywkowość konstelacji prezentowanych w samym filmie, co z perspektywy trwałości inkorporowanych w ten sposób znaczeń łączy filmowy świat przedstawiony z osobistymi przekonaniami i jednostkowym spojrzeniem odbiorcy na poszczególne fragmenty przestrzeni publicznej.

Otwarty ciąg komunikacyjny prezentowany w filmie jest zatem pewnego rodzaju konstrukcją otwartą na ekstradiegetyczne uzupełnienia i interpretację, co niemal performatywnie manifestuje relewantność owych znaczeń i ich uniwersalną rozpoznawalność wewnątrz określonego kręgu kulturowego[6]. Ponieważ z kolei skojarzenia te nasuwają się odbiorcy niejako samoistnie, nie stwarzają mu możliwości uniknięcia nawet najbardziej niewygodnych tropów i zmuszają do tłumaczenia zawoalowanych diegetycznych sugestii znanymi już motywami i nabytymi skojarzeniami z tekstami literackimi czy wydarzeniami historycznymi. Fabularne luki i urywkowe traktowanie wątków w *Demonie* wymagają aktywnego zaangażowania odbiorcy w polu interpretacji, czyniąc z jego skojarzeń właściwe narzędzia rozwoju akcji. Film Wrony realizuje się więc na dwóch płaszczyznach jednocześnie: zostaje zainicjowany w rzeczywistości filmowej, a następnie całość tekstu internalizowana jest przez odbiorcę, uzupełniana przez osobiste skojarzenia.

Horror w kontekście *Demona* desygnuje zatem przede wszystkim **lęk odczuwany nie tyle przez bohaterów filmu, ale przez odbiorcę**[7] gwałtownie skonfrontowanego z niemożnością uniknięcia jednoznacznego ustosunkowania się do treści filmu. W momencie recepcji owo nadmienione już kulturowe zaplecze staje się procesem anachronicznym, przygotowującym odbiorcę do

6 W rozumieniu Eriki Fischer-Lichte performatywność często przejawia się inicjacją kryzysu po stronie odbiorcy poprzez zmierzenie go z wydarzeniem nieoczekiwanym lub publicznie tabuizowanym. W wypadku filmu Wrony kryzys ten dotyczy zarówno bohaterów, jak i odbiorców. Dla protagonistów *Demona* wiąże się on z makabrycznym odkryciem prowokującym niewytłumaczalne wydarzenia, do których dochodzi podczas nocy wesela. Tymczasem u widzów zarówno obserwacja zachowania bohaterów filmu w obliczu zagrożenia panującego ładu, jak i indywidualna interpretacja wydarzeń rozgrywających się na ekranie i uzupełnianie ich w historycznie zlokalizowanym kontekście wywiera taki sam efekt, niepokojąc gwałtownością i możliwymi skutkami. W książce *Ästhetik des Performativen* Fischer-Lichte wskazuje dodatkowo możliwość zamiany ról między nadawcą i odbiorcą w celu maksymalizacji performatywnych środków wyrazu – dopuszczając widzów do właściwego dopełnienia narracji *Demona* Wrona zaangażował publiczność w owe wydarzenia, dodatkowo intensyfikując szok, jaki wywołać miały automatycznie nasuwające się skojarzenia (Fischer-Lichte 2003: 274).

7 Nie bez powodu Losev określa fakty jako „głuche i nieme" (Losev 1994: 135): ich przekazanie odbiorcy w sposób bezpośredni i jednoznaczny w filmach takich jak *Demon* nie tylko nie wywarłoby na odbiorcy zbytniego wrażenia, ale też nie wpłynęłoby na sposób aktywnego postrzegania przez niego przestrzeni filmowej. Mit i fabularyzacja – implikowane tutaj poprzez urywkowość struktury i jej podatność na indywidualną percepcję – służą zatem w pierwszej kolejności dynamizacji zamkniętego obiegu niekompletnych znaczeń krążących wewnątrz konstelacji produkcji, otwierając ją jednocześnie na punktowe rozwinięcia i uzupełnienia narracyjne dokonywane przez samych odbiorców.

odpowiedniej interpretacji i uniwersalizującym – w idealnym wypadku – kolektywny odbiór ze względu na powszechnie znane teksty kultury.

Dowodzi tego także urywkowość fabuły – to bowiem kulturowe odniesienia, a nie ona sama, są istotne dla odpowiedniej recepcji filmu. Z perspektywy interpretacyjnej protagoniści *Demona* nie odgrywają w całym procesie istotnej roli – wręcz przeciwnie, podlegają gruntownej schematyzacji, a nawet stereotypizacji[8] (lekarz, nauczyciel, ksiądz; postaci te charakteryzowane są cechami nie tyle właściwymi dla niezależnej jednostki, ile raczej stanowią zbiór ich typowych wyznaczników). Z tego powodu także fabuła produkcji nie jest właściwą osią – jej elementy są raczej preludium właściwego spektaklu, jaki inicjowany jest w mechanizmach interpretacyjnych odbiorców poprzez kompatybilność ich własnych skojarzeń z tym, co widzą na ekranie.

Demon: podwójna tożsamość

Przez wzgląd na głębokie osadzenie w polskiej kulturze *Demon* zdawać by się mógł niemożliwy do prawidłowego ustrukturyzowania interpretacyjnego przez odbiorcę z innego kraju. Jednak film Wrony – poprzez wspomnianą urywkowość i fragmentaryczność struktury – dysponuje dwiema równolegle rozwijanymi liniami narracji. Jedna z nich, opisana powyżej, jest horrorem ekstradiegetycznym, prowokującym zaznajomionego z polskimi realiami odbiorcę do rzutowania nabytych znaczeń na krajobraz filmu. Druga zaś, jednoznacznie ukierunkowana na zagranicznych widzów, umożliwia odczytanie całości jako horroru diegetycznego w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, to znaczy definiowanego poprzez nadnaturalne elementy (duch, opętanie, izolacja, zemsta). Wątki te nie tylko rozwijane są symultanicznie w przestrzeni filmowej, lecz stanowią lustrzane odbicia – dotyczy to między innymi postaci

[8] W przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianych horrorów, *Demon* przyjmuje anarchiwalną strukturę (Giannetti 2014: 58; Schmieder 2016: 112), której sens i wspólny mianownik krystalizują się dopiero po zakończeniu procesu akumulacji. Konteksty skupiające na przestrzeni przekazu rozmaite rekwizyty, kulturowe nawiązania czy cechy społeczeństwa oraz wzmianki o wydarzeniach historycznych współpracują w dynamiczny sposób, przyczyniając się w ostatecznie do wytworzenia spójnego kontekstu, w którym postrzegane będą elementy składowe całości. To zatem interakcja między elementami i wydarzeniami świata przedstawionego, a nie odgórnie obowiązujące w kinie grozy reguły są w *Demonie* odpowiedzialne za wytworzenie efektu i za wywołanie wrażenia niepokoju i dyskomfortu wśród wrzuconych w tę dynamiczną rzeczywistość widzów.

schematycznie odgrywających te samą rolę czy wydarzeń interpretowanych jako kluczowych dla dalszego rozwoju fabuły.

W zależności od posiadanego zaplecza kulturowego odbiorca nie tylko interpretuje określone wątki filmu w odmienny sposób, ale i klasyfikuje go jako zupełnie inny gatunek. Poszczególne elementy, uzupełnione o literackie nawiązania, czynią z *Demona* transparentną wizję polskiego społeczeństwa, zmieniając się – w trakcie procesu interpretacji – w faktyczny film grozy. Widzowie zagraniczni tymczasem odbierają film znacznie bardziej jako typowego przedstawiciela współczesnego horroru, którego fabuła posiada kulturową lokalizację. Obserwacja, jak popularne w ostatnich latach stały się horrory powstające w krajach nieanglojęczycznych, pozwala na wysunięcie hipotezy, że niezrozumienie kulturowych nawiązań *Demona* wzmacnia niepokojącą aurę produkcji, pozwalając jej z dodatkową energią oddziaływać rozwijającymi się w rzeczywistości przedstawionej środkami retorycznymi i estetycznymi na zdezorientowanego odbiorcę. Zatem to, co wśród polskiej publiczności odpowiada za fragmentaryzację odbioru *Demona*, u zagranicznego widza wywołuje dezorientację spowodowaną nieznanym kodem, przez wzgląd na co kolektyw odbiorcy postrzega film jako tajemniczy i zagmatwany, a nie urywkowy, jak dzieje się to na rodzimym gruncie.

Poczucie irytacji u zagranicznego odbiorcy wciąż wywoływane jest przez te same czynniki, co w wypadku polskiego widza nie odnosi się do przekroczonej tabuizacji polskiego antysemityzmu, co dla rodzimej publiczności może stanowić główną ścieżkę interpretacji (Kormann 2009: 55-65). Postrzeganie *Demona* jako horroru umotywowane jest niekompatybilnością struktury diegetycznej z mechanizmami recepcji[9], jednak już dyskomfort odbiorców posiada zgoła odmienne podłoże. Podobnie jak w przypadku większości atmosferycznych horrorów (*atmospheric horror*)[10], to kognitywne przetworzenie fabuły jest ostatecznie

[9] Kulturowy topos lęku przed obcym zmienia się w wypadku filmu Wrony i jego recepcji w motyw lęku przed samym sobą, przed znanym i zaufanym, jako potencjalnie kryjącym niekomfortowe tajemnice, mogące niespodziewanie zburzyć panujący dotychczas porządek świata. Kultura i zwyczaje habitualnie kształtujące jednostkę zostają przez nią bowiem, zwłaszcza w historycznym kontekście, do tego stopnia zinternalizowane, że doprowadzają do synonimicznego postrzegania dziedzictwa kulturowego i samego siebie (jako nośnika tych ponadczasowych znaczeń). Atak na wartości jest traktowany jako atak osobisty, co w *Demonie* (zarówno w świecie diegetycznym, jak i w rzeczywistości odbiorców) pozycjonuje radykalizm i negację jako główne wzorce reakcji na makabryczne i niespodziewane wydarzenia.

[10] Określenie to jest stosowane do określania produkcji stojących w bezpośredniej opozycji to tak zwanych *slasherów*. W kinie atmosferycznym to nie krew czy potworne istoty,

bardziej przerażające niż sam film. Wśród rodzimej publiczności uzupełnienie przekazu o wątki historyczne czy określone motywy wzmaga strach nie tyle przed narracją diegetyczną, ile raczej przed sobą samym czy nawet przed automatyzmem skojarzeń.

W owym złożonym i polegającym na percepcji widza procesie odbioru – i niejako kształtowania filmu – istotne jest to, że jeżeli odbiorca wybierze jedną określoną ścieżkę interpretacji, musi podążać nią aż do końca, nie mając możliwości nagłego przejścia do kolejnego schematu. Ta odruchowość reakcji i wymóg jej konsekwencji są zatem kluczowe w kontekście późniejszego kształtowania wrażenia z całości, ponownie tematyzując w pierwszej kolejności sam **akt recepcji**, a nie jego przedmiot. Między twórcami filmu a odbiorcami *Demona* i jego fabuły odgrywają one zatem rolę punktu zapalnego procesu interakcji między kolektywem widzów jako jednostek o podobnym zapleczu kulturowym i dydaktycznym, co wiąże się z przyswojeniem określonych dyskursów.

Co interesujące, przykładowo znajomość *Wesela* Wyspiańskiego pozwala przezwyciężyć pierwotną schematyczność i sztuczność bohaterów *Demona*. Umowne role, w które się oni wcielają, a nawet relacje między nimi związane są bowiem z podobną schematyzacją postaw reprezentowanych przez postaci z dramatu polskiego twórcy. Podobne skojarzenia nasuwa ostatnia scena filmu, w której pijani weselnicy przemierzają wioskę, mijając kondukt pogrzebowy, a ojciec panny młodej – w scenie hipnozy – przekonuje zgromadzonych, że „tego wesela nie było" (Wrona 2015: 01:21:55). Trzeba podkreślić, że publiczność zagraniczna nie posiada tych samych kompetencji kulturowych, co rodzimy widz, lecz odczytuje sceny z *Demona* poprzez klucze znane z innych filmów grozy[11].

ale właśnie powoli narastający niepokój (wywołany przeważnie przez powoli rozwijającą się akcję) traktowany jest jako centrum produkcji.

11 Mimo że przeniesienie tradycyjnego schematu filmów o opętaniu na matrycę *Demona*, jak ma to miejsce wśród zagranicznych widzów, także pozwala na zrozumienie i poprawną recepcję całości tekstu, taki schemat mniej angażuje odbiorców we współkreację przekazu, niż dzieje się to w wypadku zlokalizowanych w polskich kontekstach wzorów recepcji, przez wzgląd na co nie są już wymagane aktywne uzupełnienia niekompletnych wątków, a skojarzeń i motywów związanych z fabułą nie postrzega się są jako jej integralnej części. W ten sposób film Wrony ponownie w performatywny sposób pozwala na manifestację dualizmu znany–obcy, wyraźnie stawiając zaznajomienie z polską tradycją jako jeden z warunków pozwalających odbiorcom na głębszą analizę wydarzeń kształtujących świat przedstawiony (Donald 1989).

W zależności od przyjętej perspektywy wskazać można kilka analogii w zadaniach, jakie do wykonania mają określeni protagoniści filmu Wrony. Stopniowo możliwy staje się bowiem podział ich na znaczeniowe i symboliczne pary, których zachowanie w diegetycznej rzeczywistości podlega schematyzacji na podobnym tle. Pierwszą z nich jest „Ronaldo" i ciotka. Role i sposób zachowania tych postaci otwierają odbiorców na wybór określonej ścieżki interpretacyjnej. Jeżeli wybiorą kino grozy, to **ciotka** – sprawiająca wrażenie nieobecnej, krążąc pośród weselników w staromodnej sukience – odpowiadać będzie za mediację pomiędzy Piotrem a Haną („panna młoda już czeka"; Wrona 2015: 00:40:12), łącząc tym samym obcość narodowościową i kulturową z obcością konotowaną historycznie i potencjalnie kontrowersyjną ze względu na zinternalizowane konteksty.

Jeżeli jednak widz będzie odbierał *Demona* jako tradycyjny horror, a elementy grozy lokalizował w typowych dla gatunku mechanizmach interpretacyjnych, główną zagadką stanie się postać „Ronaldo". Mężczyzna jest wyraźnie zazdrosny o Żanetę, a będąc przyjacielem jej brata zrobi wszystko, by przedstawić Piotra w jak najgorszym świetle. Jest on jednocześnie pierwszą osobą, która już po scenie opętania donosi o zaginięciu pana młodego. Sekwencja topienia samochodu w sąsiadującym z miejscem akcji kamieniołomem, będąca jednym z ostatnich ujęć w filmie, stanowi kolejny otwarty trop interpretacji produkcji oraz jej zakończenia.

Podobnie jak w wypadku ciotki, zachowanie „Ronaldo" jest co najmniej ekscentryczne, gdyż także on – nerwowy i małomówny – zdaje się nie brać udziału we właściwym rozwoju akcji. Jak ciotka, bohater ten również zdaje się należeć bardziej do świata odbiorcy, przyglądając się dramatycznym wydarzeniom, niż aktywnie wspierając rozwój rzeczywistości przedstawionej w filmie. Ta mediacja – między światem przyrodzonym a nadprzyrodzonym, dla połączenia których tych dwoje bohaterów jest kluczowych – przyczynia się do wrażenia ich granicznej egzystencji pomiędzy światem przedstawionym a rzeczywistością odbiorcy, ponieważ tylko oni w dostrzegają wskazówki, na które reszta gości nie zwraca uwagi. Nasilona interpretacyjna interakcja, do jakiej poprzez specyficzne zachowanie tej pary znaczeniowej zachęcany jest widz, ma upłynnić skomplikowany proces recepcji, umożliwiając odbiorcy imersję w świat *Demona*. W chwili, w której widz zdecyduje się na obranie konkretnej ścieżki interpretacyjnej fabuły, ciotka i Ronaldo komentują rozwój wydarzeń, przywodząc na myśl chór z antycznej tragedii.

Kolejną parę znaczeniową stanowią Hana i Piotr. Chociaż począwszy od momentu opętania postać Hany (jako ducha szukającego „nosiciela") powinna

stać się jednym z postacią Piotra, jest ona fizycznie obecna w przestrzeni fabularnej. Obie postacie są tu pokrewne ze względu na swoją kulturową obcość dla reszty gości. O ile zatem ciotka i „Ronaldo" pozwalają widzowi na wgląd w struktury prezentowanego świata, o tyle Hana i Piotr stają się jego awatarami, zagubionymi w nowej rzeczywistości.

Podobna zależność dotyczy również samej warstwy nadprzyrodzonej krystalizującej się i manifestującej swoją siłę w czasie procesu recepcji. Należy zwrócić uwagę na kulturowe, ale i folklorystyczne różnice pomiędzy dybukiem (który opętuje Piotra w filmie) a tytułowym demonem (Werberger 1999) – są one istotne nie tylko pod względem nomenklatury, ale i interpretacyjnym, pomagają bowiem na stabilizację dynamicznych znaczeń filmowych w określonym obszarze kulturowym, wyraźnie oddzielając aktorów pasywnych od aktywnych, w zależności od ich udziału w procesie doprowadzającym do punktu kulminacyjnego filmu[12].

W przeważającej większości filmów grozy, do których najczęściej zaliczany jest obraz Wrony, demon jest aktywnie wywoływany przez protagonistów, zaznaczając tym samym ich początkowe lekceważenie wobec świata nadprzyrodzonego. Nawet gdy związany jest on z określonym miejscem (nawiedzony dom), datą (cykliczna aktywność złych sił w *To* Stephena Kinga) czy przedmiotem (jak kaseta w *Kręgu*), to performatywny gest czy formuła (nieświado-

12 W *Demonie* trudno jednoznacznie wskazać punkt kulminacyjny narracji – jego identyfikacja wiąże się zarówno z pozycją i kodem kulturowym odbiorcy, jak i jego specjalnym skupieniem na określonym wątku czy jednej postaci dynamizującej rozwój wydarzeń. Z jednej strony, co zdawałoby się rozwiązaniem najbardziej oczywistym, za kulminację produkcji uznać można moment odnalezienia kości na terenie posesji. Wzmagane przez muzykę i pracę kamery uczucie niepokoju wywołane przez to makabryczne znalezisko inicjuje nie tylko dynamikę fabuły, ale i wzmaga uważność widza, z jaką od tej pory powinien obserwować świat przedstawiony. Z drugiej strony, właściwa wskazówka na to, co naprawdę dzieje się podczas wesela, krystalizuje się w pełni dopiero w momencie opętania, interpretowanego przez większość gości jako atak epilepsji. To wydarzenie będzie odgrywać rolę punktu kulminacyjnego tylko wtedy, gdy widz zdecyduje się oglądać *Demona* jako tradycyjny horror, nie wiążąc go w żaden sposób z podłożem historycznym wykraczającym poza rzeczywistość diegetyczną. Obierając tę ewidentnie preferowaną przez twórców ścieżkę interpretacji, ewidentnie wskazującą na zaplecze polityki historycznej i jej internalizacji, kluczową rolę przypisać można ostatnim scenom filmu, zwłaszcza samemu zaginięciu Piotra i burzeniu starego domu, któremu towarzyszy odkrycie zdjęcia, co podsuwa wytłumaczenie zagadkowej struktury produkcji, stawiając także w zasięgu ręki widzów wydarzenie będące bezpośrednim katalizatorem aktywności siły nadprzyrodzonej. Jednocześnie wydarzenia te, zamykając właściwą fabułę, otwierają przed widzami interpretacyjne możliwości ułatwiające im ponowną analizę *Demona* ze względu na stopień pokrywania się znanych tropów kulturowych z tymi widocznymi na ekranie.

mie powtórzony rytuał w *Dark Summer*) potrzebne są, by wywołać demona i wzbudzić, nierzadko ponownie, jego często tragiczną w skutkach aktywność. Dybuk tymczasem wyjściowo powiązany już z przedmiotem lub osobą, nie potrzebuje zaproszenia, by ponownie zamanifestować swoją siłę (Werberger 1999: 200).

Slogan reklamujący film Wrony, brzmiący: „niektórzy goście przychodzą bez zaproszenia", nie tylko łamie silnie dyktowane zwyczajem i tradycją rytuały weselne, ale i wskazuje jednoznacznie, że istota będąca przyczyną wypadków, jest właśnie dybukiem. To określona sytuacja (wesele) i miejsce (dom rodzinny) ponownie obudziło Hannę, jej osobista historia, która zakorzenia ją jednoznacznie w tradycji żydowskiej, pozwala na określenie bohaterki mianem dybuka.

Demonem staje się sam film[13] i prawda historyczna oraz jej prowokowana materializacja w mechanizmach interpretacyjnych widzów. To właśnie proces uzupełniania fragmentaryzowanych i urywkowych treści poprzez znane odbiorcy teksty kultury czy wątki historyczne odpowiada symbolicznemu rytuałowi jego wywoływania. Ponowna tematyzacja kontrowersyjnego wątku polskiej historii, jaką jest antysemityzm, manifestuje obecność demona także w strukturach społecznych *per se*, pokazując, jak niepokojące i potencjalnie niebezpieczne okazać się może dostrzeżenie wpływu przeszłości na współczesne struktury społeczne, reprezentowane w mikrorzeczywistości filmu Wrony poprzez schematyzowanych bohaterów.

Demon obecny jest również w skojarzeniach odbiorców, nierzadko podświadomie dyktujących sposób recepcji określonych elementów świata przedstawionego: ich automatyzm wzmaga koncentrację na mechanizmach interpretacyjnych, wychwytujących z przekazu dokładnie te elementy[14], których

[13] Pod tym względem *Demon* zajmuje więc unikatową pozycję na tle innych filmów grozy (Gendolla & Carsten 1990), których najbardziej znanym przedstawicielem jest *Krąg* (Nakata 1998). Wiązanie działalności siły nadprzyrodzonej z określonym medium (ciała, pamięci) w wypadku filmu Wrony wykracza ponad rzeczywistość filmową, nadając formule filmu medialnego znaczenia w kontekście konstytuowania znaczeń definiujących rozwój zdarzeń w obrębie świata przedstawionego. O ile zatem *Krąg* czy *Nieodebrane połączenie* niepokojącą rolę mediów tematyzują tylko w obrębie narracji, *Demon* na tym nie poprzestaje, czyniąc z nich ogniwo spajające rzeczywistość fabuły ze światem odbiorców.

[14] Widzowie, ponieważ dostrzegają pewne wskazówki, które następnie uzupełniają kulturowo dzięki mechanizmom poznawczym, są zatem również w pewien sposób opętani przez historię i przez trwałość jej tropów inkorporowanych podczas procesu edukacji

interpretacja możliwa będzie za pomocą narzędzi już nabytych w procesie kulturowej socjalizacji. Dybuk, będący metaforą grozy historii, zmienia się w demona przywołanego do ekstradiegetycznej rzeczywistości. Nie tylko zatem motywacja do rozwoju, ale i stopniowa semantyczna ekspansja kulturowej interpretacji przestaje stopniowo podlegać kontroli odbiorców.

Wesele – pamięć/zapomnienie

Nie są to wszelako jedyne dualizmy, które budują ramę fabularną filmu, ponieważ kluczowe dla jej finalnego odbioru są również te odpowiadające wymiarowi historycznemu (pamięć/zapomnienie), jak i temu o charakterze rytualnym (wesele/pogrzeb). Oba te bieguny definiują, ale i w znacznej mierze ograniczają rozwój filmowych wydarzeń, stopniowo uniemożliwiając im swobodną cyrkulację poza odgrodzoną od świata wieś. Ta izolacja świata przedstawionego, również konotowana historycznie (przez fakt, iż most zburzyli Niemcy), ściera się tu jednocześnie z osobistą izolacją Piotra jako obcego wśród członków jednej rodziny i ich bliskich znajomych[15].

Co więcej, podczas uważnego śledzenia fabuły można odnieść wrażenie, że nawet przyroda oraz przyjęte prawa i dogmaty nie obowiązują na tym niewielkim i odgrodzonym od świata terytorium. Piotr i Żaneta w szczególny sposób są w trakcie filmu ostrzegani przed potencjalnie tragicznymi wydarzeniami, co ma ścisły związek z utonięciem, którego scenę pokazano w pierwszych ujęciach produkcji. Wszystkie rytuały, przy pomocy których upamiętnia

i socjalizacji. O ile zatem egzorcyzm w samym filmie nie dochodzi do skutku, to manifestacja historii w tak dramatyczny sposób uwalnia ją, doprowadzając do wygnania ducha idealizmu i gloryfikacji przeszłości z widzów.

15 Przeprawa promem jako jedyna możliwość dotarcia do wsi może przywodzić na myśl mit greckim Haronie. Heterotopia świata przedstawionego, wyraźnie oddzielonego od rzeczywistości zarówno geograficznie, jak i mentalnie, już wyjściowo wykazuje znaczny potencjał stopniowej przemiany w piekło, realizowanej ostatecznie poprzez chaos i trans, jakim na opętanie Piotra reagują weselnicy. Istotne jest również to, że motyw promu stanowi jednocześnie tematyczną klamrę spinającą fragmentaryczne wydarzenia fabuły – w ostatniej scenie to jednak nie Piotr, a Żaneta opuszcza wieś. Gwałtowna manifestacja historii oraz zderzenie przeszłości z teraźniejszością – a także dwóch niekompatybilnych ze sobą porządków – doprowadza nie tylko do ujawnienia skrywanej historii, ale i do wymiany między życiem a śmiercią, między obcością a znajomością realiów kulturowych.

się czyjąś śmierć, przebiegają równolegle do rytuału weselnego, który, jak mogłoby się wydawać, stanowić powinien główną oś filmu. W poszczególnych scenach ponadto, kiedy jeden z bohaterów doświadcza uczucia obcości czy też wrażenia przechodzenia z jednego stanu w drugi, jego oczom ukazuje się bądź to obecna na początku filmu kobieta z ratownikami, bądź też cały kondukt żałobny, z którym pod koniec filmu mieszają się pijani weselnicy, wędrujący przez miasto wśród porannej mgły.

Pod tym względem wątek dybuka stanowi przedmiot właściwej narracji, ponieważ dociera on kolejno do poszczególnych weselników, na moment izolując każdego z nich od kolektywu poprzez doświadczanie niesamowitego. Takie falowe rozszerzanie wpływu jest o tyle istotne, o ile przyczynia się do stopniowej materializacji głównego wątku. Dybuk staje się przewodnikiem widza zarówno po świecie materialnym, jak i nadprzyrodzonym, stopniowo odsłaniając prawdę, zachęcając do asocjatywnego uzupełnienia treści. Najpierw dostrzec można materialne ślady obecności innej rodziny w tym samym domu (imiona wyryte na framudze drzwi), później odbiorca dowiaduje się, że dziadek Żanety nie wybudował domu, w którym odbywa się wesele („on już tutaj stał"; Wrona 2015: 00:34:37), sam był jednak „naprawdę porządnym człowiekiem" (Wrona 2015: 00:34:50). W końcu to postać Nauczyciela naprowadza oglądającego na bezpośredni trop, informując o kulturowej inności Hany i uczuciu, jakim darzyła polskiego mieszkańca wsi, a także o tym, że któregoś dnia wraz z całą rodziną zniknęła bez śladu. Podobnie narasta poczucie nieprzynależności Piotra do porządku kulturowego, w jakim się znalazł: zamiast wyrzucić pusty kieliszek za siebie, rozdeptuje go, czego nie dostrzega żaden z weselników. Taki gest stanowi jeden z emblematycznych motywów kojarzonych z żydowską tradycją weselną. Te drobne nieścisłości, świadczące o niedopasowaniu małżeńskim, eskalują (na przykład, gdy Piotr widzi Hanę w tłumie, nazywa Żanetę jej imieniem) aż do momentu właściwego opętania, także wraz z rosnącą intensywnością uobecniania się świata nadprzyrodzonego.

Jak wcześniej wspomniano, wywołanie demona często wiąże się określonym rytuałem mogącym charakteryzować się zestawem określonych gestów, formułą słowną, formą ofiary (przeważnie krwawej) lub też ramami muzycznymi. Każdy z owych elementów w *Demonie*, które wziąć można za typowe wyznaczniki polskiej tradycji weselnej dla lokalnej historii, ukrytej pod grą pozorów, stanowią na swój sposób zachętę do manifestacji siły. Piotr, poprzez wodzenie palcem po wyrytych we framudze drzwi imionach czy krwotok

z nosa[16], dobrowolnie zaprasza dybuka. Jego gesty nie są tu jednak wbrew pozorów właściwą przyczyną pojawienia się istoty nadprzyrodzonej – przeciwnie, jest nią zachowanie innych weselników nie mających wystarczającej odwagi, by spojrzeć w przeszłość. Postać Piotra w próbie wypełnienia przez dybuka przypisanego mu zadania odgrywa raczej rolę wzmacniającą historyczny i personalny wymiar opętania, wyraźnie pokazując, dlaczego Hanna wybrała akurat jego. Bohater w ten sposób zwrócił na siebie uwagę dybuka.

Obecność ducha, choć doprowadzająca z analitycznego punktu widzenia fabułę filmu do jej możliwego uporządkowania, ma jednak nie mobilizować do aktywnego działania – jak to było u Wyspiańskiego – a paraliżować, zmuszając do rozpoznania właściwego problemu, którego źródeł każdy z weselników szukać może w sobie. Sposób, w jaki jednostki (podobnie jak goście weselni, którym u Wyspiańskiego pokazują się poszczególne zjawy) reagują na tę niecodzienną sytuację, pozwala na pragmatyczną materializację problemu, pozostawiając jedynie bez odpowiedzi pytanie o sposób reakcji na taki stan rzeczy. Właściwy strach przed prawdą i przed przeszłością, traktowaną przez rodzinę z pietyzmem, stanowi zatem ontologiczną substancję dybuka i jednocześnie sens opętania.

Dla relacji przyczynowo-skutkowej wiążącej Piotra z Haną szczególnie istotna jest ostatnia scena filmu, kiedy budynek zostaje zburzony, odsłaniając stare zdjęcie weselne, na którym Hanie towarzyszy mężczyzna wyglądający identycznie jak Piotr. Warto wspomnieć, że bohater na fotografii utożsamia rodzimą i dominującą tradycję większości, natomiast podczas współczesnego wesela staje się obcym, zwłaszcza, że w jego wypadku formalnie nie zostały połączone dwie strony rodziny (bliskich Piotra nie ma na weselu). To uderzające podobieństwo do mężczyzny ze zdjęcia nie tylko prowokuje Hanę do powrotu w realia wydarzenia identycznego z tym, którego doświadczyła, ale też budzi w odbiorcy wątpliwość co do tożsamości Piotra. Być może stanowił on postać podobną do Hany, lecz – w odróżnieniu do niej – swoim zaangażowaniem ponosił karę za przewinienia z przeszłości i skonfrontowany został z taką samą obcością, z jaką musiała się mierzyć ona. Podobna wykładnia odnosi się zatem do powtarzalności historii i ewentualności wyciągnięcia wniosków z przeszłych wydarzeń. Piotr i Hana łączą więc sferę kulturową i biograficzną, zmuszając gości weselnych – oraz widzów – do jednoznacznej i zdecydowanej reakcji.

[16] Co w symboliczny sposób odebrać można jako inicjację jego tożsamości i manifestację kobiecej strony, dopełnionej później przez właściwy moment opętania go przez ducha Hany.

Podobnie jak odkopanie kości zainicjowało diegetyczną fabułę, tak odkrycie starego zdjęcia w ruinach domu ma prowokować do refleksji nad filmem.

Kluczową rolę w wymiarze rytualnym produkcji Wrony odgrywa tradycyjna muzyka weselna (Hentschel 2011), nie tylko wpływając na przedstawiony świat wesela, ale i przejmując stopniowo rolę narracyjną, niekiedy w makabryczny sposób opowiadającą o ukrytym znaczeniu fabuły, którego nie są w stanie dostrzec nawet sami goście weselni, na co wskazuje choćby wers „Twoja Lorcia już w ziemi" (Wrona 2015: 01:17:00-01:18:00). To, że ostatni utwór śpiewany jest przez pijane kobiety, które widz pamiętać może jako postacie pojawiające się w tle głównych wydarzeń (co porównać można do śpiewania *Roty* przez odurzonych alkoholem w *Weselu* Smarzowskiego), pokazuje jednocześnie, że choć słowa zostają przez nie wyśpiewane, to jednak nie są w żaden sposób związane z ich wiedzą o rzeczywistości. Dowodzi to zatem kluczowej roli podświadomości dopełniającej gesty czy formuły o ukryte znaczenia, które, jeżeli odbierane są przez widza postrzegającego już za pomocą określonego schematu interpretacji filmu, definiują nie tylko kształt fabuły, ale wpływają na świadomość kulturową odbiorcy.

Dla rozwoju fabuły istotne jest również, że – z perspektywy kulturowej czy etnograficznej – takim samym rytuałem jak wywołanie demona są także wesele i pogrzeb. W kontekście Austinowskich performatywów (Austin 1993), a więc zwrotów czy konwencji językowych mających rzeczywisty wpływ na modyfikację rzeczywistości, realizują one określony proces za pomocą konwencjonalnych słów i gestów. Zazębienie się tych dwóch spójnych semantycznie całości wpływa na wykrystalizowanie się wspólnego nominatywu, jakim są rytualne ramy, w wyraźny sposób odgradzające uczestników jednego wydarzenia od drugiego. Zachodzące w filmie zależności pomiędzy celebracją nowej drogi życiowej a upamiętnieniem osoby zmarłej przyczyniają się do zaburzenia naturalnego stanu rzeczy, szczególnie w przestrzeni do tego stopnia zamkniętej na wpływy zewnętrzne, jak filmowa wieś. Z tego powodu komponenty charakterystyczne dla każdego z wymienionych porządków ulegają przemieszaniu. Ta płynność przejścia – między życiem a śmiercią, radością a żałobą – odbywa się między innymi poprzez zespolenie przeszłości z teraźniejszością. Manifestuje się ono poprzez gest opętania i ujednolicenia podwójnego wymiaru pojęcia obcości w (na pozór) tradycyjnej społeczności.

Owym interpretacyjnie sugerowanym rozwiązaniem, które znajduje potwierdzenie w relacjach łączących przeszłość z teraźniejszością, jak i ewidentne unikanie prawdy przez bohaterów, jest obecny na wielu płaszczyznach fabuły

antysemityzm, jednoznacznie odgrywający rolę w zaginięciu Hany i odkryciu kości pod posesją. To, że żydowska rodzina zniknęła, a ich dom i ziemię przejęła polska rodzina, z perspektywy polskiego doświadczenia historycznego nie jest bynajmniej neutralne, a raczej stanowi punkt zapalny pojemniejszej dyskusji dotyczącej relacji między społecznością polską a żydowską przed i w czasie okupacji niemieckiej.

Obawy Ojca i „Jasnego" o to, co stanie się, jeśli „tego [kości – A. S.] tam [pod domem – A. S.] więcej będzie" (Wrona 2015: 01:11:00), ponownie odnoszą się do lęku przed zmierzeniem się z historią. Odkrycie kolejnych szczątków[17] wskazywałoby bowiem nie na nieszczęśliwy wypadek czy archeologiczne znalezisko, ale na wyraźną i niebezpieczną tendencję, stojącą jednocześnie w opozycji do mitu postaci Dziadka, gloryfikowanego przez wszystkich zgromadzonych. Ponowne zakopanie szczątków obrazuje u Wrony chęć usunięcia niewygodnego tematu z przestrzeni debaty publicznej jako drażliwego tabu, niszczącego martyrologiczną i koturnową narrację dotyczącą narodowej historii. Dziadek i tradycyjna nowobogacka rodzina Żanety są tu typowymi przedstawicielami społeczeństwa polskiego. Począwszy od satyrycznie wyolbrzymianych cech (skąpstwo, skłonności do picia, przywiązanie do tradycji), poprzez ciągłe nawiązania do przeszłości, a na niechęci do poruszania niewygodnych tematów kończąc, wesele u Wrony – podobnie jak u Wyspiańskiego i później Smarzowskiego – jest krytycznym spojrzeniem na narracje wpisane w polską kulturę.

Goście weselni decydują się ponownie pogrzebać niewygodny temat, aby w świecie przedstawionym zniknęła pamięć o żydowskich mieszkańcach miasta. Żaneta nazywa budynek, obok którego przejeżdża, szukając Piotra, „masarnią" (Wrona 2015: 01:15:40), najprawdopodobniej w ogóle nie wiedząc, że kilkadziesiąt lat temu w tym samym miejscu mieściła się synagoga. Młode pokolenie od starszego odgradza zatem nie tylko ścisłe tabu, ale i cały wiążący się z nim, skrzętnie pomijany i pozbawiony autentycznego znaczenia, fragment historii. Dopiero dialog międzypokoleniowy, opierający się na zrozumieniu,

[17] To jedno zdanie, podobnie jak wspomnienia nauczyciela o tym, że nie tylko Hana, ale i jej rodzina zniknęli ze wsi żydowskich, pozwala przypuszczać, że na obrębie posesji faktycznie znaleźć by można więcej szczątków. Znacznie bardziej szokująca jest tu jednak insynuacja, że potomkowie dziadka faktycznie są świadomi tego, co wydarzyło się we wsi kilkadziesiąt lat temu, decydują się jednak ukrywać ten fakt jako niewygodną historię, mogącą w niekontrolowany sposób zniszczyć starannie zbudowaną fasadę pozorów.

a nie na konwencjonalnie wiązanych relacjach i znajomościach, umożliwia zburzenie tego muru, czego główną osią staje się opętanie Piotra i sposób, w jaki zapomniana historia w eksplicytny sposób zostaje ujawniona.

Sam fakt, że kości zakopane na terenie posesji znaleziono przez przypadek, wzmaga dodatkowo wrażenie nagłości tego procesu i niemożności przygotowania na szok spowodowany wywołaniem historii. Co również kluczowe z perspektywy interpretacyjnej, ponowne zakopanie grobu bynajmniej nie oznacza usunięcia tego wspomnienia czy zniwelowania jego skutków. Wręcz przeciwnie, akt ten uznać można za pierwszy błąd popełniony przez bohaterów, co tylko bardziej rozwścieczyło dybuka, związanego zarówno z miejscem, jak i z określonym momentem życia bohaterów. Pamięć, personifikowana tutaj nie tylko przez Hanę/Piotra, ale i poprzez postać nauczyciela (również żydowskiego pochodzenia), jest więc ignorowana i odrzucana aż do momentu, w którym sytuacja całkowicie wymyka się spod kontroli rzekomo racjonalnie myślących weselników. Dopiero świadomość tragedii – w związku z rozmijaniem się historii i jej współczesnej interpretacji – może (potencjalnie) odsłonić przed gośćmi weselnymi prawdę o dawnych wydarzeniach. Ci jednak, w znacznej mierze z racji alkoholowego odurzenia, którego wpływ porównany może być tutaj do idealizującego i gloryfikującego przeszłość zaślepienia, nie chcą i nie potrafią jej dostrzec. To z tego powodu – co widać w ostatnich ujęciach filmu – całe wydarzenie zaciera się i ponownie odchodzi w niepamięć. Jak wskazuje Jakub Momro:

> negatywność jest czymś wpisanym w sam proces tworzenia i odczytywania czy nawet doświadczania spektrów, zjaw i powidoków. […] Innymi słowy, negatywność będąca nieodłącznym elementem myślenia nowoczesnego nie jest nigdy „na zewnątrz" nas, nie nadchodzi skądinąd. Podobnie widmo – nie jest tylko obrazem jakiegoś zewnętrznego świata, który atakuje nas czymś niepodlegającym oswojeniu, czymś, co powoduje, że czas i świat wypadły ze swych torów. To jest coś tyleż „w nas", co „przychodzi" nie wiadomo skąd (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 75).

Także ksiądz – reprezentujący inny obrządek religijny – wyraźnie umniejsza skalę problemu, szukając jego racjonalnego wytłumaczenia. Ten rozpad i dysonans dotyczą również niezrozumienia religii żydowskiej jako takiej, do czego w znacznej mierze doprowadziło usunięcie tego aspektu z dyskursu historycznego. Zachowanie wygodnego, ale niezgodnego z prawdą *status quo* jeszcze pogłębia owo niezrozumienie, na analogicznych zasadach izolując każdego nie-

wpasowującego się w przyjęte schematy. To, co Monika Sznajderman opisuje w *Fałszerzach pieprzu* (Sznajderman 2016) na przykładzie Radomia, miasta, które ze względu na swoiste wycięcie z jego historycznych struktur żydowskiej przeszłości, istnieje dziś sztuczne i niekompletne – w mniejszy, bardziej udramatyzowany sposób manifestuje się także w obrazie Wrony[18]. To, jak z przestrzeni miejskiej znikają ludzie, pociąga za sobą bowiem jednocześnie stopniowy zanik ich historii, dotychczas bezpośrednio związanej z tożsamością lokalnej społeczności. Odkrycie kości stanowiłoby pod tym względem zatem swoiste *katharsis*, umożliwiające przywrócenie tego fragmentu historii mieszkańcom, wzbogacając ich świadomość. Momro ujmuje tę prawidłowość następująco:

> […] między czasem zmarłych i żywych działa nieświadomość, która ustanawia prawa, jak to nazywa w pewnym miejscu Derrida, już nie tyle asynchronii czy anachronizmu, lecz „achronii". […] Derrida przenosi ciężar z pamięci i traumy na samo „miejsce": nie miejsce w systemie symbolicznym czy w biegu historii, lecz miejsce jako takie. To podstawowe pytanie o kryptę i relację między żywymi i zmarłymi daleko wykracza poza psychoanalizę, problematyzuje bowiem ekonomię pamięci i traumy oraz historycznego przeniesienia. Chodziłoby zatem o kryptę jako miejsce widm, zjaw i ech, ale też możliwości, w których sprawiedliwość zmarłym oddana zostanie nie w regresywnym geście upamiętniania, lecz w prospektywnym geście emancypacji, zapowiedzi zupełnie innej formy życia w doświadczeniu przyszłych generacji (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 77) .

Wszelako jednostkowo ukonstytuowany i egoistycznie zorientowany strach przed odkryciem prawdy, uniemożliwia jakąkolwiek zmianę stanu rzeczy w *Demonie*, przez co przestrzeń świata przedstawionego wciąż funkcjonuje jako niekompletna, opierająca się widmom, będąc zaledwie fasadą przygotowaną na potrzeby weselnych celebracji.

Podczas gdy zapomnienie przybiera formę mechanizmu obronnego wpływającego na utrzymanie obecnie panującego porządku, możliwość uporania się

18 Świat przedstawiony pozbawiony jest bowiem jednego z historycznych filarów, jakim jest przeszłość społeczności żydowskiej. Bez tego wątku, z rozmysłem przemilczanego przez rodzinę Żanety, faktyczny ład definiujący wesele nie może wykroczyć poza swoją materialistycznie zorientowaną grę pozorów, uniemożliwiając jednocześnie stabilizację świata przedstawionego, co dodatkowo jeszcze ułatwia historii reprezentowanej przez Hanę manifestację swojej siły.

z prawdą historyczną i jej inkorporacja w narodowe struktury tożsamości, zinterpretowane mogą zostać jako właściwy cel, do którego w filmie Wrony ma doprowadzić struktura opętania. Odkrycie prawdy przez kilkadziesiąt lat znajdowało się w zasięgu ręki, a w noc wesela stało się jeszcze bliższe, zmieniając się w równie istotny dla fabuły element, co sami protagoniści. Nie to, kim jest Hana, a raczej **czy** i **w jakiej formie** jest ona obecna w heterotopijnej przestrzeni wesela, są kluczowymi dla fabuły pytaniami, ustanawiając tym samym ontologię historii i jej możliwe materializacje jako główny napęd filmowej narracji. Sprzyjają one także rozwojowi schematów interpretacyjnych. Prawda historyczna, a więc swoisty złoty róg w *Demonie*, jest dla wszystkich atrakcyjna jako abstrakt i pusty slogan – kiedy jednak tylko odkrycie jej jest bliskie, zgromadzeni uświadamiają sobie możliwe kognitywne skutki ujawnienia prawdy i ogarnia ich nagła niemoc, ponownie zwracająca ich w stronę samych siebie, a nie lokalnego pejzażu historycznego.

To bowiem nie tyle świadomość wydarzeń, do jakich doszło we wsi kilkadziesiąt lat wcześniej, ale mówienie o nich powinno być celem gości weselnych. Ci jednak nie tylko odrzucają możliwość przyjęcia faktów do wiadomości, ale i, poddani alkoholowej hipnozie, tracą głos, niemo opuszczając przestrzeń wesela, nie będąc w stanie połączyć jej z lokalną historią ani własnymi podejrzeniami co do jej prawdziwej natury.

Więzi rodzinne: wzmocnienie/rozpad

Kluczowa dla rozwoju fabuły i jej późniejszej interpretacji jest konstelacja relacji rodzinnych oraz sposób, w jaki zostają one zmienione pod wpływem nieprzewidzianej sytuacji stanowiącej narracyjną oś filmu. Więzi pokrewieństwa łączące weselników jednoznacznie wskazują na obcość Piotra, czyniąc go przez to bardziej podatnym na ingerencję sił nadprzyrodzonych. Poza ową dychotomią, kolejnym wyróżnikiem jest różnica w kodach kulturowych i historyczne zakorzenienie bliskich Żanety. Podział ten ponownie znajduje uzupełnienie w mechanizmach interpretacyjnych odbiorców kompletujących przekaz za pomocą kulturowego zaplecza. W rzeczywistości ekstradiegetycznej to bowiem cały naród funkcjonuje jako ta sama rodzina, w obrębie której wyraźnie rozpoznawalne zjawisko jest regularnie ukrywane i semantycznie modyfikowane tak, by uspokoić lub odwrócić uwagę od istotności problemu.

Kontynuując tę analogię, to główni, a zarazem najmłodsi bohaterowie filmu mogą zostać określeni mianem zbiorowych protagonistów, których

prawdziwa rola w rozwoju wydarzeń wcale nie wynika z ich indywidualnych biografii czy doświadczeń, a raczej z racji skonfrontowania ich ze zjawiskiem, którego rozwiązanie, jak mogłoby się wydawać, leżało przede wszystkim w gestii ich rodziców i dziadków. Fabularna luka, która tak utrudnia konsekwentne śledzenie filmowych wydarzeń, wywołuje również podobne zdystansowanie się młodszych protagonistów od starszych pokoleń z racji zmowy milczenia w sprawie historii. Mimo wszystko rodzina i mówienie o niej wciąż stanowią oś fabularną filmu. Jednym z punktów centralnych samej idei wesela jest celebracja włączenia do familii nowych jej członków, doprowadzając tym samym do zespolenia się dwóch niezależnych do tej pory porządków. W wypadku Piotra i Żanety – również jako figur kulturowych, co szczególnie wyraźnie manifestuje się w przejściu od imienia Peter do swojskiego Piotra. Zabieg ten ma być równoznaczny z zakorzenieniem i przeniesieniem pana młodego na polski grunt, dodatkowo wzmagając przy okazji jego podatność na działania dybuka. Wątek takiej samej fuzji kulturowej sugerowany jest również w historii Hany, zakochanej w jednym z polskich mieszkańców wsi. Tutaj wszakże, jak pozwala domyślać się otwarta struktura fabuły, finał był tragiczny w skutkach. To, co spotyka Piotra, jest zadośćuczynieniem, ale i pewnego rodzaju komunikatywnym odtworzeniem historii, podobnie jak w filmie *Medium* (Koprowicz 1985). W produkcji Wrony to jednak nie samo opętanie, a raczej jego skutki i wpływ na rozmaite obszary społeczne – takiej jak rodzina, role pełnione w zbiorowości, religia, historia – są kluczowe dla siły, która zawładnęła panem młodym.

Jeżeli bowiem – jak zaproponowano wcześniej – w zależności od obranej ścieżki interpretacyjnej potraktować Piotra i Hanę jako lustrzane odbicia przejmujące podobne funkcje fabularne, zachowując także w pamięci podobieństwa, takie jak choćby obcość kulturowa, pana młodego powinno się postrzegać nie jako ofiarę opętania, a raczej siłę, której złe intencje zwrócone są przeciw więziom rodzinnym weselników – gdyż to przede wszystkim oni są odpowiedzialni za tuszowanie prawdy dotyczącej życiorysu dziadka – a która ma napomnieć i ukarać ich za to, co niegdyś spotkało Hanę.

Nasuwające się w tej sytuacji pytanie może dotyczyć jednak tego, z jakiego powodu to akurat najmłodsze pokolenie ma ponieść karę za winy rodziców i dziadków. Piotr, Żaneta, „Jasny" i „Ronaldo" stają się kluczowi dla rozwoju akcji, podporządkowując sobie starszych, którzy nawet w sytuacji zagrożenia pozostają bierni i oszołomieni celebracją, nie bacząc na nic ponad własne potrzeby. To nie tytułowy demon winny jest zamieszaniu niszczącego radość wesela, lecz raczej to bawiący się ponoszą bezpośrednią odpowiedzialność za

uchylanie się od akceptacji historii, która wydarzyła się obrębie tego samego terytorium, w którym świętowano zawarcie małżeństwa przez Żanetę i Piotra.

Ich obecność w miejscu znalezienia kości jest tylko dodatkowym czynnikiem wpływającym na aktywność dybuka, choć kluczowe dla jego wzmożonej aktywności okazuje się bardziej dostrzeżenie, że w zachowaniu gości nie zaszła się żadna zmiana (w stosunku do tego, co działo się kilkadziesiąt lat wcześniej), szczególnie w kwestii postrzegania historii i szacunku wobec określonej lokalizacji. To, że ostatnie ujęcie filmu pokazuje burzenie domu, jest tylko ostatecznym dowodem na niewykorzystanie przez weselników danej im w drastyczny sposób przez siłę nadprzyrodzoną szansy dostrzeżenia prawdy kryjącej się, dosłownie i metaforycznie, pod ich stopami.

Pojawienie się dybuka, którego medium staje się Piotr, będzie tu zatem jednoznacznym manifestem dezaprobaty młodych wobec gloryfikacji historii, która może doprowadzić do oderwania od rzeczywistości – także na płaszczyźnie dosłownej, reprezentowanej przez zburzony most, który uniemożliwia dojazd na miejsce wesela. Podobnie jak pod koniec lat sześćdziesiątych młodzież w Niemczech zaczęła zadawać pytania dotyczące udziału ich rodziców w drugiej wojnie światowej, tak samo siła nadprzyrodzona ma w filmie Wrony zmuszać młodszych bohaterów do kwestionowania słów i prawości starszych, co pokazuje scena, w której Żaneta osobiście kopie w tym samym miejscu, w którym Piotr znalazł kości, nie wierząc tym samym zapewnieniom ojca.

Mimo tych więzi, bohaterów od przeszłości wciąż oddziela gruby mur. Protagoniści mówią o „ojcu" i „dziadku", jednak ani razu w filmie Wrony nie pada zaimek „mój"[19]. Rodzina w świecie oscylującym na granicy tradycji i nowoczesności jest zwykłą formalnością, niemalże odgórnie nakazującą ludziom trzymać się razem, bez względu na problemy mogące wyniknąć z takiej sytuacji. Ta znamienna depersonalizacja wiąże się tutaj również z dystansem wobec tendencji do gloryfikacji historii poprzez jej bezpośrednie wiązanie z rodziną. Dumne opowiadanie, co „mój dziadek" robił w czasie wojny, zastępuje lakoniczne i naprędce wymyślone wytłumaczenie: „Ojciec miał trzy psy. Jeden zdechł i dziadek go tutaj

[19] Rozwiązanie takie zastosowane przykładowo w serialu Philippa Kaltenbacha, *Nasze matki, nasi ojcowie*, w retorycznym rozumieniu tytułu lokalizuje produkcję w obrębie wiedzy i skojarzeń widzów, likwidując dystans potencjalnie utrudniający im prezentację wizji historii przedstawionej przez pięciu bohaterów serialu. Rezygnacja z podkreślenia więzów pokrewieństwa, jak ma to miejsce u Wrony, stwarza zatem w znacznej mierze dystans i obcość pozornie znanych wydarzeń, licząc jednocześnie na usunięcie ich z narracyjnego łańcucha historii.

pochował" (Wrona 2015: 00:31:26). Bohaterowie stopniowo dostrzegają, jak wiele zaczyna dzielić ich od własnej rodziny, nie pozwalają jednak tym obawom na zburzenie starannie skonstruowanej gry pozorów charakteryzującej przestrzeń wesela – opartego przecież na grze konwenansów.

Opętanie Piotra burzy staranną rodzinną układankę, ponieważ „Jasny" przestaje być prawą ręką ojca, traci zaufanie do najbliższych. Co więcej, gwałtownej zmianie ulega także układ jednoznacznie kojarzonych ról społecznych. Oto ksiądz tłumaczy opętanie epilepsją, lekarz – obecnością sił nadprzyrodzonych, zaś ignorowany przez wszystkich nauczyciel okazuje się mieć decydujący wpływ na rozwój zdarzeń i rozpoznanie sytuacji. Ten chaos i dekonstrukcja stworzonego na pokaz nowobogackiego ładu stają się aktywną siłą wpływającą na zastąpienie tego porządku znacznie bardziej brutalną wizją rzeczywistości. Jak zwykle w podobnych wypadkach, tak i tu radykalna sytuacja odsłania prawdziwe motywacje i charaktery protagonistów, szczególnie rodziny Żanety. Zofia, która upomina Zygmunta chcącego zniszczyć weselny tort, że „przecież zapłacone" (Wrona 2015: 01:05:00), czy też obawy ojca Żanety, co pomyślą goście, kiedy zauważą, że jego syn „załatwił [mojej – A. S.] córce pierdolniętego męża" (Wrona 2015: 00:47:52) obnażają dysonans między prezentowaną światu zewnętrznemu fasadą – gdzie tematy tabu mogą z pozoru nie odciskać większego piętna – a prawdziwymi impulsami czy wiedzą o drażliwych wątkach, które w sytuacji kryzysowej, nieodgradzane już od świata zewnętrznego, w dynamiczny sposób kontynuują odkrywanie własnych struktur, pogrążając i pozbawiając wiarygodności obraz prezentowany na początku filmu.

To również z tego powodu – w wymiarze nie tylko historycznym, ale społecznym i międzyludzkim – zapomnienie okazuje się jedynym i najlepszym lekarstwem na zaistniałą sytuację. To, że Piotr, jako obcy, nie istniał dla lokalnej społeczności, w prosty sposób zostaje zaakceptowane przez zahipnotyzowanych weselników. Jeszcze łatwiej przychodzi im wymazanie z pamięci wydarzenia, które w tak drastyczny sposób naraziło ich na utratę maski pozorów, jakie dotychczas umożliwiały im unikanie trudnych tematów. Hipnoza, wiążąca się przecież z podróżą w głąb siebie, przy jednoczesnym wycofaniu z otaczających hipnotyzowanego wydarzeń, znajduje odzwierciedlenie w pozornej podróży do przeszłości poprzez bezpośrednie odtwarzanie dawnych wydarzeń, co zostało zainicjowane opętaniem Piotra. I to jednak nie odnosi pożądanego skutku. Ład relacji rodzinnych nie może zostać przywrócony, podobnie jak nie mogą na powrót zostać nałożone maski.

Poza *Demonem*

Wnikliwsza analiza filmu Wrony pozwala dostrzec kolejną zależność pomiędzy rzeczywistością diegetyczną i ekstradiegetyczną. Warto zwrócić uwagę, że warstwa fabularna *Demona* znajduje rozwinięcie w obrębie technicznych elementów konstrukcyjnych, jak choćby kolorystyka, w której utrzymana została cała produkcja. Delikatna sepia, nadająca wydarzeniom przedstawionym wrażenie senności lub nawet całkowitego osadzenia w sferze wyobraźni[20], jest po pierwsze rezultatem nałożonych filtrów, a po drugie wyrażana jest za pomocą barw ubiorów bohaterów oraz scenografii. Sepia kojarzona jest przede wszystkim ze starymi zdjęciami, przypuszczać więc można, że dzięki takiemu rozwiązaniu każdy z bohaterów *Demona* stanowi na swój sposób uosobienie historii, podobnie jak poszczególne wydarzenia. Łącząc się w całość dają też wrażenie budowania sieci powiązań spajających przeszłość z teraźniejszością i przyszłością.

Wyobrażenia te, podobnie jak gloryfikowana przeszłość, stają się decydującymi czynnikami w kreowaniu tożsamości uczestników wesela. Są także jednym z powodów, dla których filmowe biografie bohaterów czy nawet ich imiona oraz stopień pokrewieństwa nie są istotne ani dla widza, ani w ogóle dla fabuły. Nie tylko role podczas wesela podlegają dodatkowej redukcji na korzyść fabularnych luk angażujących odbiorcę w akt wypełniania struktury filmu, ale i rekompensata tych braków na płaszczyźnie mikronarracji za pomocą makronarracji historycznej bądź narodowej stanowi o ostatecznym kształcie kocneptualnym *Demona*. Każdy z protagonistów filmu, choć pozornie różny od reszty uczestników, reprezentuje tę samą narodową rzeczywistość przedstawioną w różnym stanie i osadzaną w rozmaitych, nierzadko dramatycznych, realiach. Koreluje to ze słowami Momry, który stwierdził, że:

20 Pamiętając o istotnej roli hipnozy w ostatnich ujęciach filmu, to rozwiązanie kolorystyczne interpretować można jako osadzenie całej fabuły filmu w niejasnej sferze semi-rzeczywistości, stopniowo podporządkowywanej przez zapomnianą siłę. Dybuk – zamiast snem – staje się dla zgromadzonych koszmarem, z którego, ze względu na brak odpowiednich kulturowych narzędzi umożliwiających inkorporację obcości we własne struktury, nie sposób się obudzić. Jednoczesne wprowadzenie widzów produkcji w pewnego rodzaju trans uruchamiający obecne w każdym odbiorcy mechanizmy interpretacyjne przyczynia się do aktywnego zaangażowania w odbiór filmu mimo braku wpływu na kurs, jaki obiorą zautomatyzowane skojarzenia.

> Widmo jest naszym własnym, wpisanym w nas anachronizmem postrzegania świata i życia, w związku z czym może być krytyczne o tyle, o ile pokazuje, że współczesność stanowi niemożliwy do rozwiązania supeł różnych modalności czasu. Jeśli opowiemy się po jednej ze stron, przyszłości czy przyszłości, a nawet aktualności, to widmo jako pewne – mówiąc w ogromnym skrócie – strategiczne pojęcie krytyczne traci swoją moc (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 91).

Finalna niemożność współpracy między gośćmi w celu rozwiązania problemu, który zakłócił tradycyjną celebrację, staje się w ten sposób jeszcze wyraźniejsza, przedstawiając niekompatybilność jednostek współtworzących ten sam historyczny i społeczny pejzaż, a także dowodząc nieumiejętności poradzenia sobie z wyzwaniami przeszłości oraz stając się tym samym główną przyczyną niezgody czy potencjalnego chaosu, który opanowuje przedstawioną przestrzeń.

Nadmienić przy tym trzeba, że bezpośrednie i poniekąd w jakimś stopniu narzucone przypadkowo zakotwiczenie w lokalnej rzeczywistości historycznej – materializowane w mechanizmach recepcyjnych odbiorców – znajduje odzwierciedlenie na płaszczyźnie obsadzania poszczególnych aktorów w konkretnych rolach. Analizując bowiem filmografię każdego z nich zauważyć można zaskakująco dużą liczbę produkcji historycznych – *Kamienie na Szaniec*, *Popiełuszko*, *Miasto 44*, *Wałęsa*, *Czas Honoru* czy *Karol: człowiek, który został papieżem.* Fakt, że są to produkcje nie tylko w dogłębny sposób tematyzowane medialnie, ale także przeważnie znane przeciętnemu polskiemu widzowi, dodatkowo wzmaga wrażenie ich charakteru jako uniwersalnego – choć na skalę lokalną – kodu kulturowego, który, prezentując estetyzowaną wizję wydarzenia historycznego, stwarza dla publiczności dyskursywną matrycę, na którą w następnej kolejności odbiorcy mogą nanosić informacje pozyskane indywidualnie z innych źródeł. Jednocześnie takie eksplicytnie wystylizowane produkcje nierzadko funkcjonują jako osobne kulturowe byty, nieuzupełniane i niewspierane merytorycznymi materiałami, służącymi potencjalnie rozszerzeniu wiedzy. W takim wypadku film staje się zamkniętym makrokosmosem narracyjnych zdarzeń, wzmagając tym samym dramatyzm i intensywność odbioru, co z kolei skutkuje zapisaniem określonego obrazu w pamięci i odświeżaniem określonych konotacji. Fikcjonalizowane produkcje nabierają zatem podobnie asocjatywnego charakteru, jak wizja historii i kulturowe kody, mieszając się z nimi, tworząc tym samym różnorodny i dynamiczny krajobraz. Aktorzy kojarzeni z konkretnymi ro-

lami filmowymi niejako automatycznie wywołują asocjacje, jakie wzbudzała określona produkcja, w której brali udział.

Ekstradiegetyczne skompletowanie i uzupełnienie treści wraz ze skojarzeniami odbiorców (także osadzonymi kulturowo) definiuje ostateczny kształt filmu. *Demon* Wrony jest eskalacją narodowych nastrojów obecnych w polskiej kinematografii. Można stwierdzić nawet, że przygotowania do produkcji rozpoczęły się, gdy filmy o tematyce historycznej w Polsce zaczęły zyskiwać na popularności. Każdy z takich filmów (choćby *Pokłosie*) ma bowiem swój udział w ostatecznym procesie recepcji *Demona*, bowiem film ten reprezentuje i jednocześnie podtrzymuje skojarzenia z rolami aktorów, co – paradoksalnie – stanowi formułę uzupełniającą fragmentaryczność fabularną właściwą dla analizowanej produkcji.

Można odnieść wrażenie, że w *Demonie* znacznie ważniejsi niż bohaterowie są aktorzy wcielający się w przypisane im role. Hipotezę tę potwierdza przypadek izraelskiego aktora, Itaya Tirana, który gra Piotra. Fakt obcości bohatera jako Brytyjczyka jest tu bowiem mniej istotny niż narodowość faktycznie grającego go aktora, która wpasowuje się w sugerowaną tematykę filmu i niejako pozwala – również na płaszczyźnie produkcji – na rekonstrukcję zdarzeń w obrębie rzeczywistości diegetycznej (kwestia obcości).

Taka metatekstowość historii wiąże się jednocześnie z koniecznością wyboru pomiędzy całościowym obiektywizmem – znacznie mniej atrakcyjnym dla widza sięgającego po film fabularny – a wystylizowaną i niejednokrotnie manipulacyjną wizją określonego wydarzenia. Ponieważ w ostatnich latach twórcy w zdecydowanej większości wypadków decydują się na to drugie rozwiązanie, ponieważ zorientowanie na konkretny fragment incydentu sprzyja subiektywizacji wizji świata przedstawionego. Wrona, rezygnując z bliższej prezentacji charakterów czy biografii bohaterów filmu, a bazując na wiedzy odbiorców, nawet tej obecnej wyłącznie w ich podświadomości, stara się poszerzyć tę perspektywę, przedstawiając postacie jako raczej rozproszony kolektyw niż jako zbiór niezależnych jednostek funkcjonujących w rzeczywistości determinowanej przez tradycję i konwenanse.

Określona wizja historii i uprawiana na jej płaszczyźnie polityka z czasem również stają się pewną formą tradycji w znacznym stopniu wpływającą nawet na kształt i treść wypowiedzi w dyskursie publicznym[21]. To dążenie do stwo-

[21] Należy pamiętać jednocześnie jednak, że, jak zauważył Losev, „niezrozumiane fakty nie mogą stać się historią" (Losev 1994: 137) – tak długo, jak goście weselni nie zrozumieją i nie pozwolą niewygodnej historii zostać opowiedzianej, tym trudniejszy będzie proces

rzenia światopoglądowego monolitu, jak pokazuje Wrona, nie może wszelako dojść do skutku, jeżeli pojawi się element obcy, reprezentujący inną perspektywę i ocenę rzeczywistości. To kontrastujące zestawienie wydarzeń budowanych na poczuciu wspólnoty i kompletnej izolacji zgromadzonych od świata czyni bohaterów jeszcze bardziej narażonymi na potencjalną ingerencję sił nadprzyrodzonych reprezentujących u Wrony ekspansywność spychanych na margines historycznych wątków.

Nie ma bezpośrednich przesłanek wskazujących na to, że dobór aktorów był celowy. Sam fakt jednak, że obsadzając role w polskiej produkcji nieuchronnie zatrudnił również aktorów znanych z licznych filmów historycznych pokazuje, jak owa gloryfikacja i znamienna obsesja na punkcie konkretnych wydarzeń wyraźnie odbija się także na płaszczyźnie recepcji, a także w jakim stopniu powtarzalna tematyka i dyskursy historyczne zostają przeniesione na aktorów pojawiających się w podobnych produkcjach. Struktura fabularna *Demona* ulega przez to automatycznemu rozszerzeniu, inkorporując wszystkie historyczne i narodowe wątki tematyzowane w licznych w polskiej kinematografii produkcjach o tej tematyce, zrównując i upodabniając do siebie zbiór zamysłów reżysera, skojarzeń widza czy wreszcie pozafabularnych – choć wciąż związanych ze światem filmu – aspektów. Rozwiązanie takie pozwala na totalizację środków produkcji, wiążąc poszczególne komponenty w narracyjny łańcuch przyspieszający proces interpretacji filmu poprzez nawracające referencje to rzeczywistości poznanej i zrozumianej przez odbiorcę, naniesionej następnie na otwarty na uzupełnienia krajobraz produkcji.

Groza świadomości, groza historii. Współczesne trendy światowego kina grozy

W kontekście mniej lub bardziej bezpośrednich nawiązań do określonych wydarzeń historycznych *Demon* wpisuje się w nurt kina grozy. Często bowiem to nie miejska legenda albo lokalne podanie, ale właśnie echa historii danego miejsca, nawiązujące do wydarzeń wpisanych w ramy mentalności i kody kulturowe określonego kręgu społeczeństwa, stanowią centralny punkt fabuły. Jak

jej legitymizacji w dyskursie publicznym, odrzucanej tam jako „plotki" lub „niezweryfikowane doniesienia".

piszą Ksenia Olkusz i Wiesław Olkusz: „Utrwalona w nich [miejscach – A.S.] historia ulega transferowi na mających z nimi styczność użytkowników, infekując ich – niczym kaseta z powieści i filmów *Ring* – wirusem, z którym nie sposób się uporać" (Olkusz & Olkusz 2018: 465).

Zatem to nie sama płaszczyzna sił nadprzyrodzonych stanowi najbardziej niepokojącą część filmu, lecz przeszłe wydarzenia i lokalne dzieje uzasadniające obecność nadnaturalnego bytu. Zresztą w konwencji grozy, jak podkreśla Anita Has-Tokarz:

> Przestrzeń stanowi konstytutywny element świata przedstawionego […], przez co pełni decydującą rolę w formułowaniu […] znaczenia. Z kolei będąc ośrodkiem konstrukcji sensotwórczej […] staje się centralną kategorią opisu i interpretacji […]. Traktując przestrzeń jako składnik morfologii utworu, jeden z komponentów planu przedstawionego dzieł narracyjnych, mamy na myśli […] scenerię, terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia (Has-Tokarz 2011: 189).

Zapisana w danej lokalizacji historia – jako niezamknięty i jednocześnie niemożliwy do modyfikacji okres – staje się właściwym medium grozy i związanym z nią dyskomfortem. Nie tylko jest czymś nieodwracalnym, ale też, wraz z często obecną w horrorach jej powtarzalnością, daje odbiorcy wrażenie interwencji abstrakcyjnej siły, której niekwestionowany autorytet może zburzyć panujące relacje. Owa geograficzna lub chronologiczna lokalizacja tekstu przyczynia się nie tylko do intensyfikacji reakcji odbiorców, ale i do zachęcenia ich do odwołania się do informacji czy wyobrażeń dotychczas zinternalizowanych. Has-Tokarz pisze:

> W rzeczywistości horroru przestrzeń *sacrum* objawia się w sposób złowrogi dla jednostki, gwałtownie wdziera się w życie bohatera. Przebywanie protagonisty w orbicie przestrzeni sakralnej prowadzi do frontalnego starcia […], którego rezultat nie zawsze jest pomyślny dla człowieka (Has-Tokarz 2011: 207).

Wydarzenie historyczne implikujące nadnaturalne rozwiązanie fabuły i jednocześnie nadające mu właściwy sens stanowi zatem główny czynnik dynamizujący fabułę, jako że ich mediacja uruchamia fluktuujące skojarzenia i dyskursy, aplikowane i rozszerzane po naniesieniu na matrycę określonego filmu, zamykając w jednej interpretacyjnej niszy zarówno przeszłość (faktyczną), jak i rzeczywistość (fikcjonalną). Wspieranie filmowych narracji zapleczem historycznym

nie tylko zwiększa świadomość dotyczącą nie zawsze chlubnych kart historii, często ignorowanych lub nawet traktowanych jako fikcja, ale i przyczynia się do autentyfikacji płaszczyzny nadprzyrodzonej jako związanej z równie niepokojącą przeszłością, której świadkowie są niezbędni do finalnego odkrycia właściwego sensu i powodu pojawienia się siły nadnaturalnej. Podobnie jak u Wrony, to wkomponowanie elementu przeszłości poprzez motyw opętania, wpisany w realia teraźniejszości, jest przyczyną zburzenia panującego ładu, stanowiąc jednocześnie główny trop umożliwiający jego przywrócenie. To, że w wielu filmach grozy (pozornie) mściwe duchy oczekują od bohaterów godnego upamiętnienia, pokazuje w najbardziej wyraźny sposób, że zaakceptowanie przeszłości i jej naturalna inkorporacja w teraźniejszość wraz z jej realiami pozwala na zatrzymanie serii fatalnych zdarzeń, związanych z negacją historii.

Dotyczy to zwłaszcza Holokaustu i okresu drugiej wojny światowej, w pierwszej kolejności ze względu na eskalację przemocy i okrucieństwa, dodatkowo wyjaskrawianą poprzez powiązanie jej z przemocą siły nadprzyrodzonej, stanowiącej oś narracji konkretnego filmu. Interesujące, że horrory anglojęzyczne przeważnie nie dążą do tak dokładnej lokalizacji wydarzenia na płaszczyźnie dyskursów, skupiając się przeważnie na ogólnej wiedzy odbiorców (Auschwitz, deportacja, likwidacje gett *et cetera*).

Demon w kluczowej dla interpretacji historycznej warstwie fabularnej dąży więc raczej do zawężenia kręgu skojarzeń niż do jego możliwego poszerzenia. Nie tylko historia sugerowanego pogromu na lokalnej ludności żydowskiej nie jest wyraźne powiązana na przykład z wydarzeniami, do jakich doszło w Jedwabnem, ale sama teatralna struktura produkcji zmusiła twórców do rezygnacji z konkretnego umiejscowienia fabuły.

Opętanie, takie jakie obserwować można w filmie Wrony, jest zatem próbą **połączenia przeszłości ze współczesnością** – te dwa poziomy w *Demonie* ulegają w pierwszej kolejności zespoleniu poprzez osobę opętanej/-ego, która/-y poprzez stopniową zmianę w zachowaniu coraz bardziej usuwa się na dalszy plan, ustępując na swój sposób miejsca duchowi/demonowi, który wszedł w ich ciało. Takie brutalne wtargnięcie historii w uporządkowaną rzeczywistość ma pokazywać grozę odczuwaną przez odbiorcę z racji jego zaangażowania w odbiór fabuły. Groza, lęk i niepokój – emocje, jakie film Wrony miał wywołać, nie są generowane wyłącznie przez fabułę, a raczej zostają zmaterializowane przez zaangażowanie skojarzeń widza.

Z tego względu to widzowie produkcji reprezentujących asocjatywny charakter grozy w znacznej mierze współtworzą efekt końcowy filmu jednocze-

śnie łącząc go z delikatnymi tematami społecznymi czy historycznymi danego regionu. Antysemityzm i inicjowane przez Polaków pogromy ludności żydowskiej w czasie drugiej wojny światowej, choć nieobecne narracyjne wewnątrz fabuły filmu, ramują jego recepcyjną prezencję dla poszczególnych odbiorców, których skojarzenie i ścieżka interpretacji, jaką zdecydują się podążać, prowadzą do jej aprezentacji w pierwszej kolejności na płaszczyźnie społecznej odbiorców, a nie protagonistów filmowego świata przedstawionego. Zatem w tym kontekście *Demon* Wrony nie tylko skupia jak w soczewce dyskursy polskiego kina historycznego, ale i konfrontuje indywidualnego odbiorcę z ich nadmierną stylizacją. Mnogość referencji kulturowych i możliwych ścieżek interpretacji potwierdza tylko tę otwartość na widza, pokazuje jednak jednocześnie, jak niepokojące może być spojrzenie w głąb siebie.

Źródła cytowań:

An-Ski, Szymon (2007), *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*, Kraków: Austeria.

Berenstein, Rhona J. (1996), *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Nowy Jork: Columbia University Press.

Fischer-Lichte, Erika (2003), Ästhetik *des Performativen*, Frankfurt nad Menem: Suhrkamp.

Felis, Paweł T. (2015), *Demon. Marcin Wrona zszedł do piekła i zrobił o tym film*, online: https://wyborcza.pl/1,75410,19030931,demon--marcin-wrona-zszedl-do-piekla-i-zrobil-o-tym-film-rozmowa.html, [dostęp 29.11.19].

Gellai, Szilvia (2018), *Netzwerkpolitiken in der Gegenwartsliteratur*, Sztutgart: Metzler.

Gendolla, Peter, Carsten Zelle (1990), *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg: Winter Verlag.

Giannetti, Claudia, red. (2014), *AnArchive(s): eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien*, Kolonia: König.

Goodman, Felicitas (1997), *Ekstase, Besessenheit, Dämonen: die geheimnisvolle Seite der Religion*, przekł. Sieglinde Denzel, Susanne Naumann, Gütersloh: Gütersloher Verlag.

Górska, Alicja, Kamil Jędrasiak, Zuzanna Szor (2016), 'Pod powierzchnią', *Ińskie Point*: 6, online: https://krytyk.com.pl/film/recenzja-filmu--demon-rezyser-marcin-wrona/, [dostęp: 30.11.19]

Has-Tokarz, Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Hentschel, Frank (2011), *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz+ Fischer.

Hollenweger, Walter J. (1988), *Geist und Materie. Interkulturelle Theologie II*. Monachium: Chr. Kaiser Verlag.

Losev, Aleksej (1994), *Die Dialektik des Mythos*, przekł. Elke Kirsten, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kormann, Eva (2009), 'Trauma und Tabu: Literatur und Literaturdidaktik im Angesicht der Shoah', w: Jürgen Joachimsthaler (red.), *Theorie ohne Praxis – Praxis ohne Theorie?*, Monachium: Meidenbauer, ss. 55-65.

Momro Jakub, Michał Kłosiński, Magdalena Łachacz (2018), 'Powrót do przyszłości. Widmo jako pole wiedzy. Z Jakubem Momrą rozmawiają Michał Kłosiński i Magdalena Łachacz', *Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media*: 1, ss. 71-92.

Olkusz, Ksenia, Wiesław Olkusz (2018), 'Widmontologie grozy. Dzieła sztuk plastycznych jako media numinotyczne', w: Ksenia Olkusz, Barbara Szymczak-Maciejczyk (red.), *Groza i postgroza*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 461-489.

Schmieder, Falko, Daniel Weidner, red. (2016), *Ränder des Archivs: kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*, Berlin: Kadmos.

Sznajderman, Monika (2016), *Fałszerze pieprzu: historia rodzinna*, Wołowiec: Czarne.

Vernet, Marc (2006), 'Die Figur im Film', *Montage*: 15/2, online: http://www.montage-av.de/pdf/152_2006/152_2006_Marc_Vernet_Die-Figur-im-Film.pdf, [dostęp: 15.11.19].

Werberger, Annette (1999), 'Eine Stimme der Moderne – der Dibbuk als Medium von Tradition', w: Marcus Hahn, Erhard Schüttpelz (red.), *Trancemedien und Neue medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Bielefeld: transcript.

Wrona, Marcin, reż. (2015), *Demon*, Kino Świat.