

ADAM LIPSZYC

Instytut Filozofii i Socjologii PAN
<https://orcid.org/0000-0002-6425-7812>

W zwierciadle wygnania. Ja z jednej i Ja z drugiej strony naprawdę strasznej wody

In the mirror of exile. I from one side and I from the other side
of a truly scary water

Artykuł recenzowany

Abstract

The paper discusses distortions of identity produced by the experience of migration. First, the author offers a number of psychoanalytic concepts (the uncanny, mirroring, the double) that can form a point of departure for the argument proper. Then they concentrate on the analysis of four films (*House of Sand and For*, *Incendits*, *His House*, *Nanny*) that present different aspects of migrant experience. The author points to the recurrent motifs of mirror reflections and water element, both of which offer a key to the image of the identity split by dislocation which can communicate with itself and its surroundings only at the cost of taking into account the essential aporiae of its conditions. The author pays particular attention to the way these distortions manifest themselves in the parent-child relation

Keywords: film; psychoanalysis; migration; the double; water

Abstrakt

Artykuł dotyczy rozstrojenia tożsamości, do jakiego dochodzi za sprawą doświadczenia migracji. Na wstępie autor proponuje garść koncepcji psychoanalitycznych (niesamowitości, zwierciadlanego odbicia, sobowtóra), które mogłyby stanowić punkt wyjścia dla właściwego wywodu. Następnie skupia się na analizie czterech filmów (*Dom z piasku i mgły*, *Pogorzelsko*, *Czyj to dom?*, *Opiekunka*), które od różnych stron ukazują doświadczenie wychodźcze. Autor wydobywa powracające w tych filmach motywy lustrzanych odbić i żywiołu akwaticznego, które okazują się kluczem do wyłaniającego się z tych dzieł obrazu tożsamości rozszczerzonej przez dyslokację, zdolnej do komunikacji ze sobą i otoczeniem jedynie pod warunkiem uznania zasadniczych aporii swojej kondycji. Szczególnie dużo uwagi Autor poświęca sposobowi, w jaki owo rozstrojenie manifestuje się w relacjach rodzic–dziecko.

Słowa kluczowe: film; psychoanaliza; migracja; sobowtór; woda

O autorze

Adam Lipszyc – prof. IFiS PAN, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, uczy w Graduate School for Social Research, na Uniwersytecie SWPS oraz na Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki. W IFiS PAN kieruje Ośrodkiem Myśli Psychoanalitycznej. Redaktor naczelny czasopisma „Wunderblock. Psychoanaliza i Filozofia”. Zajmuje się filozoficznymi konsekwencjami psychoanalizy, filozofią literatury i dwudziestowieczną myślą żydowską. Ostatnio opublikował książkę *Melville: Ostatki tożsamości* (2022), a tom jego esejów *Papierowy nos literatury. Pisanie i psychonaliza* ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa Austeria. Laureat nagrody „Literatury na Świecie” im. Andrzeja Siemka, nagrody Allianz Kulturstiftung i Nagrody Literackiej Gdynia. Od 2019 członek kapituły NLG.

ADAM LIPSZYC

W zwierciadle wygnania, czyli Ja z jednej i Ja z drugiej strony naprawdę strasznej wody

Dla Daszy,
najdzielniejszej migrantki

Z jednej strony? Z drugiej strony? Chciałbym tu pomówić o tym szczególnym rodzaju rozstrojenia i roz-stronienia, jaki staje się udziałem ludzkiej tożsamości w wyniku doświadczenia migracji. O dyslokacji i rozszczepieniu, a dokładniej o rozszczepieniu przez dyslokację. O poczuciu, że po tamtej stronie zostawiło się samego siebie, a tutaj jest się tylko własnym cieniem albo – odwrotnie a komplementarnie – że jest się nawiedzaną przez samą siebie z poprzedniego, tamtostronnego życia. O poczuciu, że jest się hybrydycznym, rozpołowionym kaczko-zajacem czy kaczko-potworą, która oglądana z ukosa odsłania monstrualne bezformie, ucieleśnienie rozpacz i rozpadu. O niemożności skomunikowania się ze sobą, o niemożności komunikacyjnego dostrojenia się do tegostronnego czy do tamtostronnego świata życia, o poczuciu, że jest się jak lewa dłoń w prawej rękawicze, że litery naszego imienia uległy anagramatycznej przestawce, że jesteśmy własną bliźniaczą siostrą, że przeszliśmy na drugą stronę lustra, że – jak chciałby jeden z wielkich teoretyków i praktyków tej dojmującej kondycji, Vseslav Botkin vel Charles Kinbote – trwamy odbici w zwierciadle wygnania.

Gdy spoglądamy na cztery filmowe wizerunki wychodźczego życia, którym chciałbym się tutaj przyjrzeć, faktycznie zwracają uwagę nawracające w nich obrazy luster. Obserwując te filmowe zwierciadła, zezuję w stronę rozmaitych koncepcji obrazów lustrzanych, jakie wypracowała tradycja psychoanalityczna, ta bowiem na lustrach zna się całkiem nieźle. Rzadko jednak koncepcje te mogą być pomocne tak po prostu, bez modyfikacji: czasem wydają się całkiem nie na temat, czasem przydają się jedynie jako figury kontrastowe. Oprócz Lacanowskiego modelu fazy lustra, zgodnie z którym dziecko uzyskuje wyobrażeniową, a zarazem wyobcowującą, kłamiwą spoistość, identyfikując się z własnym odbiciem prezentowanym mu przez postać matczyną, można więc pomyśleć o konkurencyjnym modelu Winnicotta, wedle którego twarz matki, reagując na sygnały płynące od dziecka, sama staje się

lustrem zapewniającym dziecko o spoistości jego istnienia; o syntetycznej konstrukcji Alessandry Lemmy, która godząc Lacana z Winnicottem, proponuje przyjąć, że lustro matczynej twarzy jest dla nas źródłem dobroczynnego kłamstwa, fałszywego, przepojonego miłością potwierdzenia, że istniejemy; wreszcie o zwiokrotnionych lustrach, jakimi wedle Juliet Mitchell są dla nas inni ludzie – najpierw nasze rodzeństwo, potem nasi rówieśnicy – ukazujący nam nie tylko to, że nie jesteśmy jedyni i że nie istniejemy w sposób absolutny, ale również że nasza forma podmiotowości jest przygodna i może w nieskończoność przeglądać się w ukośnych zwierciadłach form alternatywnych¹.

Ta ostatnia figura prowadzi nas ku nieco odmiennej wiązce koncepcji. Ponieważ interesujące mnie filmowe obrazy wychodźczego życia raz po raz konfrontują nas ze scenami przedstawiającymi doświadczane przez tych, którzy wyjechali, poczucie rozszczepienia, niezgodności ze sobą czy rozsunięcia, obok psychoanalitycznych modeli odsłaniających warunki i mechanizmy autoidentyfikacji, w ich oglądaniu mogą przydać się modele, na mocy których podmiot mierzy się z jakąś inną wersją siebie, ze swoim dublerem, wyobrażonym bliźniakiem czy sobowtórem. Trudno wszak zignorować fakt, że psychoanalityczna refleksja nad postacią sobowtóra rodzi się w tym samym tekście, w którym powstaje psychoanaliza filmu – to jest w *Sobowtórze* Ottona Ranka – i że punktem wyjścia dla analiz Ranka jest jeden z pierwszych blockbustów, słynny *Student z Pragi*, gdzie bohater musi zmagać się ze swoim wyemancypowanym odbiciem, które nawiało z lustro. Rank odnajdzie w *sobowtórze* ucieleśnienie naszego marzenia o nieśmiertelności, przez co konfrontacja z nim okaże się dlań w istocie konfrontacją z porażką tych marzeń. Tę konkluzję z aprobatą podchwyci Freud w swoim eseju o tym, co niesamowite. Rozważając po latach kwestię niesamowitości w duchu lacanowskim, Mladen Dolar podejmie zaś na nowo psychoanalityczną rozmowę o *sobowtórze*, w konfrontacji z nim – modelem będzie tu dlań spotkanie z lustrzanymi odbiciem, które robi coś innego niż my – dostrzegając niesamowite spotkanie ze wszystkim, z czego musieliśmy zrezygnować, abyśmy stali się rzekomo spójnymi podmiotami, czyli, po lacanowsku, z kastracją. Wedle eleganckiej formuły Dolara *sobowtór* to lustrzane odbicie plus obiekt małe a, nasze utracone coś².

Żadnego z tych modeli nie odsuwałbym na bok, żadnego jednak nie trzymałbym się zbyt kurczowo. Filmowe obrazy wychodźczego życia posługują się lustrami na własne, zmyślne sposoby. Jeśli w najogólniejszym ujęciu niesamowite przypomina nam o tym, co podskórnie wiemy, ale czego wiedzieć byśmy nie chcieli, owe wychodźcze lustra są również w najwyższym stopniu niesamowite – ale po swojemu. W lustrach widzi się tutaj albo maski, które usilnie pragnie się przytwierdzić do twarzy (choć dobrze wiemy, że się zsuwają), albo swoje inne, utracone Ja, pozostawione po tamtej stronie

wielkiej wody, albo wreszcie obrazy samego rozszczenia, o którym wolelibyśmy nie wiedzieć.

Jeśli zaś o wodzie mowa: częściej nawet niż figura zwierciadła w filmach, które mam na uwadze, powracają obrazy żywiołu akwaticznego. Także i w tym względzie tylko w bardzo ograniczonym stopniu warto trzymać się psychoanalitycznych ujęć, które w wodzie kazałyby widzieć uwodzicielski, niesamowity żywioł matczyny przyzywający zindywidualizowane podmioty do rezygnacji z walki o jednostkowość i samobójczo-kojącego osunięcia się w bezformie³. Owszem, ta myśl nie jest w kontekście tych wychodźczych obrazów filmowych całkiem pozbawiona sensu, ale woda znaczy tu jeszcze mnóstwo innych rzeczy, począwszy od strasliwej i strasliwie realnej grozy dławiącego żywiołu, który trzeba przekroczyć, by dostać się do świata, gdzie można by podjąć próbę budowania nowych form życia i bycia sobą. Woda – często groźna i śmiertelna, czasem też jednak, pod pewnymi warunkami, oczyszczająca i odnowicielska – oddziela tę i tamtą stronę, na zewnątrz i w nas samych. Nic więc dziwnego, że czasem te dwa wiodące obrazy zbiegają się w jeden: w obraz lustra wody.

Pierwszy z filmów, któremu chciałbym się przyjrzeć, to *Dom z piasku i mgły* (*House of Sand and Fog*, 2003) w reżyserii Vadima Perelmana, Żyda-Kanadyjczyka urodzonego w radzieckiej Ukrainie. To osadzona w Kalifornii historia katastrofalnej kolizji losów dwojga ludzi z dwóch bardzo odmiennych światów: Kathy Nicolo (Jennifer Connelly), młodej białej kobiety pracującej dorywczo jako sprzątaczką, i Massouda Behraniego (Ben Kingsley, syn indyjskiego migranta z Zanzibaru), pułkownika armii irańskiej z czasów szacha, obecnie na emigracji w USA. Kathy, niedawno opuszczona przez męża, pogrążona jest w depresji i niemal nie wstaje z łóżka. W tym czasie pod jej drzwiami piętrzą się listy z urzędu skarbowego. Urząd popełnił błąd, a Kathy nie zalega z żadnymi podatkami, ale ponieważ nie reaguje na wezwania, jej dom zostaje wystawiony na sprzedaż, ona zaś zmuszona do jego opuszczenia. Ogłoszenie o sprzedaży domu trafia do rąk Behraniego, który dostrzega w tej transakcji szansę na poprawę sytuacji swojej rodziny (cena proponowana przez hrabstwo jest kilkakrotnie niższa od faktycznej wartości domu). Behrani, który w Iranie należał do wojskowej elity, w Kalifornii ledwie wiąże koniec z końcem, wraz z niepracującą żoną i nastoletnim synem mieszka jednak w apartamencie, na który go nie stać. Pracuje na dwie zmiany przy robotach drogowych i w sklepie nocnym, by dobrze wydać córkę za mąż – co się udaje: w jednej z pierwszych scen oglądamy wystawne wesele – i zarobić na edukację syna. Dom Kathy, który wkrótce można by sprzedać z wielkim zyskiem, pozwoliłby Behraniemu odzyskać status i godność. Co więcej, widok na Pacyfik rozciągający się z tarasu do złudzenia przypomina pułkownikowi Morze Kaspijskie, które oglądał ze swojego letniego domu w Isfahanie. Behrani kupuje dom, a zdezorientowana Kathy bezskutecznie próbuje odzyskać swoją własność na drodze prawnej. Ta dziwaczna kolizja życiowych trajektorii kończy się katastrofą.

Niejaki Lester, przepełniony agresją policjant, który wdał się w romans z Kathy, próbuje zmusić Behraniego, żeby oddał dom prawowitej właścicielce. W zamieszaniu ginie syn Behraniego, a zrozpaczony pułkownik wraz z żoną popełnia samobójstwo w domu „z piasku i mgły”. W ostatniej scenie policjant – nie Lester, ten siedzi już w więzieniu – pyta Kathy, czy to jej dom. Całkowicie rozbita, targana poczuciem winy bohaterka zaprzecza.

W tym wstrząsającym filmie luster i wody jest bardzo dużo. Już w drugiej scenie widzimy sylwetki żony i dzieci pułkownika odbite w mokrym piasku – oto szczęśliwa rodzina tańczy na plaży nieopodal domu w Isfahanie. To retrospektywa, a zarazem antycypacja: lustrzane odbicia to nadchodzące z przyszłości sobowtóry, którymi członkowie rodziny staną się na emigracji, tak jak w domu Kathy pułkownik rozpozna wychodźczy powidok swojego domu w Isfahanie. Sam dom zresztą dwukrotnie ukazany zostaje w odzwierciedleniu: odbija się w wodzie wypełniającej donicę zrobioną z samochodowej opony. Z domu – tego i tamtego – patrzy się na taflę wody, a wspominając z zachwytem Morze Kaspijskie, pułkownik mówi: *water like glass* (woda jak szkło, ale też – jak lustro).

Dwójkę głównych bohaterów także oglądamy w lustrzanych odbiciach. Patrzymy więc, jak w kałuży odbija się sylwetka pułkownika wracającego z upokarzającej roboty. Widzimy go przed lustrem w luksusowym hotelu, jak goli się i nakłada na nowo maskę człowieka eleganckiego. Wreszcie obserwujemy, jak pułkownik po raz ostatni odziewa się w galowy mundur – czyli w dawną tożsamość – żeby w tym właśnie stroju popełnić samobójstwo i, jak mówi do żony, po długiej podróży wrócić wreszcie do domu. Wcześniej upierał się, że jako obywatel USA to w Ameryce ma swój dom (*home*), a dom (*house*) Kathy jest prawie jak ten w Isfahanie – sama Kathy gniewnie stwierdza, że Persowie zadomowili się u niej lepiej niż ona sama – ale teraz, na koniec, przyznaje się do porażki. Przed śmiercią znów widzi sylwetki żony i dzieci tańczących na plaży, odbite w mokrym piasku.

Scenom, w których Behrani patrzy w lustro, szukając tam dawnego Ja, a przynajmniej maski, która pomogłaby podtrzymać iluzję, że dawnego Ja nie utracił w zupełności, odpowiadają sceny, w których patrzymy na odbicie twarzy Kathy. Raz zatem widzimy ją przed brudnym lustrem w łazience na stacji benzynowej, jak patrzy w swoje zniekształcone odbicie, obraz jej rozklekotanego poczucia własnej tożsamości. Ta dezorganizacja, którą sygnalizuje już zapewne chybotanie łóżka wodnego, na którym sypiała Kathy, gdy jeszcze mieszkała w swoim domu, doprowadzi ją na sam skraj – wówczas zaś ponownie ujrzymy odbicie twarzy. Gdy spróbuje zastrzelić się w samochodzie zaparkowanym na podjeździe domu, rodzina Behranich zaopiekuje się nią – w szczególnym odwróceniu to oni, imigranci, pełnią teraz funkcję gospodarzy i przyjmują ją w jej byłym domu, zgodnie z tradycją gościa traktując jak anioła – ona zaś podejmie ponowną próbę samobójczą: zanurzona w wannie, z twarzą odbitą w lustrze wody, na-

faseruje się pigułkami pani Behrani. Persowie wszakże nie pozwolą jej umrzeć.

Poruszające sceny, w których rodzina Behranich otacza Kathy troską, podkreślają tylko dyskomunikacyjną katastrofę. Wszystkie trzy rodziny, o których mowa w tym filmie – ta, z której pochodzi Kathy, rodzina pułkownika i rodzina Lestera – mają lub miały tę samą strukturę (mąż, żona, starsza córka, młodszy syn). Lester opuszcza swoją rodzinę dla Kathy – „teraz oboje jesteśmy bezdomni”, zauważa kobieta – lecz ku jej rozczarowaniu o miejscu, w którym mieszka żona i dzieci, wciąż mówi „dom” (*home*). Kathy, której ojciec nie żyje i po którym wraz z bratem odziedziczyła dom z piasku i mgły, z ulgą przyjmuje czułość Behranich, przez chwilę więc wydaje się nawet, jak gdyby mogła (i chciała) zająć miejsce ich córki, która dopiero co wyszła za mąż. Ale nikt tu do nikogo nie pasuje – ludzie nie pasują do samych siebie i do siebie nawzajem – tak więc odtworzenie rodzinnego kręgu jest po prostu niemożliwe. Gdy Kathy odnajduje ciała Behranich, kuli się między nimi tak, jakby faktycznie była ich córką. Za późno.

W *Pogorzeli* (*Incendies*, 2010) Denisa Villeneuve’a – ze scenariuszem na podstawie sztuki Wajdiego Mouawada, Kanadyjczyka urodzonego w Libanie – lustro pojawia się chyba tylko raz. Oto Simon i Jeanne, bliźniaki z miasta przypominającego Montreal (Maxim Gaudette i Mélissa Désormeaux-Poulin), które po śmierci matki o imieniu Nawal, wychodźczyni z kraju przypominającego Liban (Lubna Azabal, Belgijka, której ojciec przybył z Maroka), zgodnie z jej ostatnią wolą poszukują w jej rodzinnym kraju swojego ojca i brata, rozmawiają w hotelowym poko-

ju. Są o krok od odkrycia jednej z wielkich rodzinnych tajemnic: wiedzą już, że ich matka została zgwałcona w więzieniu przez oprawcę zwanego Abou Tarek, wiedzą, że efektem tego gwałtu była ciąża. Mają właśnie spotkać się z położną, która odbierała poród. Brat próbuje przekonać siostrę, by nie szli na to spotkanie: czasem lepiej nie wiedzieć, mówi. To nasz obowiązek, odpowiada siostra. Z boku, po lewej stronie, widnieje fragment lustra, w którym nie odbija się niczyja twarz. Mogłaby się tam pojawić twarz matki, twarz brata lub twarz któregośkolwiek z rodzeństwa. Ale matka nie żyje, a nikt z żyjących nie wie, kim naprawdę jest i nie jest pewien, czy chce spojrzeć w lustro. Rodzeństwo rusza na spotkanie.

Simon i Jeanne sądzą, że wtedy, w więzieniu, urodził się ich nieznaną brat, którego poszukują. My, widzowie, wiemy już, że na świat przyszedł wówczas oni sami, że to oni sami są owocami tamtego gwałtu. Chwilę wcześniej oglądaliśmy retrospektywną scenę narodzin bliźniaków, widzieliśmy też, jak położna ocala życie noworodkom, które mają zostać wrzucone do potoku. To nawiązanie do mitu Edypa – zapowiadające odsłonięcie drugiej, jeszcze straszliwszej tajemnicy rodzinnej – wpisuje się w sekwencję scen akwaticznych przebiegającą przez cały film. Poza tym krótkim epizodem nad potokiem wszystkie pozostałe sceny tej sekwencji krążą wokół figury basenu. W skutym lodem basen wpatruje się Jeanne na początku filmu. Ten obraz odsyła do retrospektywy: gdy kilka miesięcy wcześniej matka i córka odwiedziły pływalinię, matka wpadła naraz w stan katatonii, z którego nie wydobyła się aż do śmierci. Znacznie później oglądamy ten sam basen w czasie roztopów: po części wypełnia go woda, pod któ-



Ilustrowana karta pocztowa – Francja, początek XX wieku.

rażą skrywa się wielka bryła lodu. Gdy bliźniaki dowiedzą się od położnej, że to ich właśnie matka urodziła w więzieniu, w następnej scenie patrzymy, jak oboje wskakują do basenu. Być może próbują odwrócić swoje źródłowe ocalenie i po prostu utonąć, z pewnością zaś starają się otrząsnąć z szoku, w jaki wprawiła ich ta wiadomość. Nurkują, pływają w różnych kierunkach, w końcu stają naprzeciw siebie i patrzą sobie w oczy. Teraz każde jest lustrem dla tego drugiego, w które każde z nich patrzy ze zgrozą, szukając pocieszenia lub czegoś, co w jakiś sposób odmieniłoby to straszne odkrycie. Nic takiego nie nadchodzi. Przełamując lustrzaną kompozycję układu, mogą się jednak objąć.

Basen jest też, a może przede wszystkim, miejscem odsłonięcia drugiej tajemnicy. W retrospektywnej scenie widzimy, jak matka rodzeństwa podczas kąpieli na pływalni dostrzega piętę mężczyzny oznaczoną trzema kropkami – taki tatuaż miał jej pierwszy syn, owoc miłości z palestyńskim uchodźcą, którego następnie zastrzelił jeden z jej braci. Nawal wynurza się z basenu, podchodzi do odnalezionego syna, ten jednak ma twarz Abou Tareka, jej więziennego oprawcy i ojca jej młodszych dzieci, Edypa czasów bratobójczej wojny. Właśnie to odkrycie staje się przyczyną katatonicznego ataku, a w konsekwencji – śmierci Nawal.

Pomiędzy miastem, które wygląda na Montreal, a państwem, które wygląda na Liban, rozpościerają się całe połacie wielkiej wody. Nawal przemierzyła je z bliźniakami, żeby zbudować coś na kształt nowej tożsamości. Woda, która miała unicestwić jej dzieci u samego początku ich życia, staje się dla niej miejscem najbardziej katastrofalnej wiedzy: oto wychodźczynie dowiaduje się, że syn, którego szukała, jak szalona przedzierając się przez wojenną pożogę i który sam szukał jej jak szalony, stał się oprawcą, gwałcicielem i ojcem jej dzieci. Z perspektywy Jeanne i Simona ta sekwencja biegnie od pierwszej, rozświetlonej sceny na basenie, kiedy to matce towarzyszy tylko Jeanne, która na tym etapie nie rozumie, co się stało, poprzez basen skuty lodem niewiedzy i utraty, basen w roztopach, rozpaczliwie ponury, z ukrytą bryłą lodu, ale już po części na nowo wypełniony wodą, aż po basen okryty półmrokiem, w którym bliźniaki starają się dosłownie wypływać przerażenie nowo odkrytą (choć wciąż jeszcze tylko częściową) wiedzą o potworności własnego pochodzenia i o tym, że w głębi ich niby-montrealskiej tożsamości chlupocze bardzo straszna woda. To zanurzenie może nie pozwala im się oczyścić, ale daje wielką bliskość.

Jeanne jest matematyczką. W jednej z pierwszych scen widzimy, jak w roli asystentki uczestniczy w zajęciach, które prowadzi jej mentor. Profesor tłumaczy studentom, że odtąd będą zajmowali się wyższą matematyką, gdzie problemy nie mają rozwiązań. To jasna zapowiedź rodzinnych komplikacji, z którymi będą musieli zmierzyć się Jeanne i Simon. Matematyka – najprostsza, ale i najdziwniejsza – powraca, kiedy Simon dowiaduje się, że ich ojciec jest także ich bratem. Czy jeden plus jeden może

równać się jeden? – pyta siostrę, bo nie potrafi inaczej przekazać tej wiadomości. Jeanne, po chwili, rozumie.

Formuła $1 + 1 = 1$ odnosi się jednak nie tylko do tego strasznego odkrycia, lecz – na różne sposoby – do pozostałych postaci dramatu i rodzinnego układu, który je spaja. Zamiast standardowego trójkąta rodzinnego, który obejmowałby Nawal, jej ukochanego Wahaba i ich syna Nihada, w centrum opowieści sytuuje się konstelacja, którą tworzą Nawal, jej syn-gwałciciel *Nihad / Abu Terek* i ich dzieci Jeanne i Simon (wcześniej: Jannaan i Sarwan). Wszyscy są tu dwoiści: Nawal jako montrealka skrywająca w sobie Libankę, a także jako matka pewnego chłopaka, a zarazem matka jego dzieci; ten ostatni jako brat i ojciec, jako oprawca i ofiara wojny, rozbity uchodźca wiodący marny żywot w tymże Montrealu; wreszcie rodzeństwo – nie tylko po migrancu zdwojone, ale swoją bliźniaczą podwójnością (zastępującą prostą jedyność pierworodnego syna) ucieleśniające międzypokoleniową, nierozwiązywalną enigmę tej rodziny. Na koniec niby wszystko wiadomo, rozwiązania zostały dostarczone, ale właśnie te rozwiązania sprawiają, że mnożących się zdwojeń i rozszczepień nie sposób już wyeliminować. Niczego nie będzie już można ujednoczyć, na wszystkich będzie odtąd można patrzeć z tej i z tamtej strony bardzo strasznej wody, a tych dwóch spojrzeń nie będzie można uzgodnić. Jeśli jednak niemożliwe jest ujednoczenie, to – o dziwo – w świecie *Pogorzelska* możliwe jest całkowicie wiarygodne pojednanie, które nie wymazuje krzywd i cierpień, ale buduje więzi ponad wodną kotłownią. To pojednanie umożliwia ostatnie listy Nawal skierowane do jej trójki dzieci (jeden do bliźniaków, dwa do Nihada jako syna i jako oprawcy), pełne bólu, ale i miłości. Choć zatem w tym świecie jeden plus jeden równa się jeden, powieleni ludzie uzyskują dostęp do wyższej formy komunikacji – ze sobą i ze sobą nawzajem – która bierze pod uwagę ich tożsamościowe aporie. Na koniec zaś Nihad może odwiedzić grób matki, który zgodnie z zapisami testamentu bliźniakom wolno było postawić dopiero po rozwikłaniu zagadki i odkryciu strasznej tajemnicy ich pochodzenia. I – o dziwo – nie ma w tej wizycie nic nieprawdopodobnego i choć nie zgadza się tu absolutnie nic, to zarazem zgadza się wszystko. W tym sensie Nawal – autorka enigmatycznego testamentu, dzięki któremu mogło dojść do tej finałowej sceny – okazała się najlepszą matematyczką.

W jednej z najbardziej szokujących scen *Pogorzelska* autobus, którym podróżuje Nawal w poszukiwaniu syna, zostaje zatrzymany przez chrześcijańską bojówkę. Sama Nawal pochodzi z chrześcijańskiej rodziny, ale właśnie udaje muzułmankę, bo autobus wypełniają wyznawcy islamu. Po krótkiej awanturze z kierowcą bojówkarze bez pardonu ostrzeliwiają autobus, mordując niemal wszystkich pasażerów. Pozostaje tylko Nawal oraz pewna kobieta z kilkuletnią córką. Kobiety kulą się na podłodze, podczas gdy bojówkarze oblewają autobus benzyną. W ostatniej chwili Nawal wydobywa zza pazuchy krzyżyk i krzyczy, że jest chrześcijanką. Bojówkarze wyciągają ją z autobusu,

ona w akcie desperacji chwytając dziewczynkę i woła, że to jej córka. Gdy jednak znajdują się w bezpiecznej odległości od autobusu, dziewczynka wyrwa się i biegnie w stronę swojej prawdziwej matki. Zostaje zastrzelona, a autobus – podpalony. Zdruzgotana Nawal klęczy nieopodal.

Coś w rodzaju wariacji na temat tej sceny pojawia się w filmie *Czyj to dom?* (*His House*, 2020), w reżyserii Afrobrytyjczyka Remiego Weekesa. Para młodych małżonków, Rial i Bol (urodzona w Nigerii Wunmi Mosaku i pochodzący z nigeryjskiej rodziny Sope Dirisu), próbuje wyrwać się z ogarniętego wojną Sudanu Południowego. W pewnym momencie – nadchodzą już oddziały zbrojne – Rial udaje się wsiąść do zatłoczonego autobusu. Bol zostaje na zewnątrz, dalej wpuszczają już tylko dzieci. Zdesperowany Bol bierze na ręce stojącą obok dziewczynkę i przekonuje, by go wpuścić. Zrozpaczona matka dziewczynki biegnie za autobusem. Jakiś czas potem cała trójka w tłumie nielegalnych uchodźców przemierza kanał La Manche przepelnioną łodzią. Łódź ulega katastrofie, wielu pasażerów tonie, w tym Nyagak, niby-córka bohaterów filmu. Bol i Rial przeżywają i lądują w ośrodku dla uchodźców.

Prawdy o tym postępku pary bohaterów – to jest o tym, że Nyagak nie była ich córką – dowiadujemy się jednak dopiero pod koniec filmu. Całość oglądamy, sądząc, że mamy do czynienia z małżeństwem, które pogrążone jest w żałobie po stracie własnego dziecka i w tym stanie musi zmagać się z próbami adaptacji do nowego kraju. Zgodnie z tytułem, podobnie jak w filmie Vadima Perelmana, także i tutaj w centrum usytuowana jest figura domu i sama idea bycia u siebie. Oryginalny koncept filmu Weekesa polega jednak na tym, by przedstawić tę opowieść, trzymając się jednej z konwencji kina gatunkowego, a mianowicie – konwencji horroru. Jeszcze dokładniej rzecz ujmując, *Czyj to dom?* wpisuje się w schematy pewnego także ściśle skonwencjonalizowanego podgatunku, czyli historii o nawiedzonym domu. W tradycyjnym filmie utrzymanym w ramach tego podgatunku rodzina przybywa do nowej siedziby, by następnie paść ofiarą nadnaturalnych sił związanych z tym miejscem, duchów poprzednich właścicieli, dusz ludzi pochowanych na cmentarzu zniszczonym podczas budowy domu itd. W *Czyj to dom?* rolę nawiedzonego domu pełni nie tyle drewniane, trzeszczące domostwo położone gdzieś za miastem, ile zaśmiecony segment na przedmieściach Londynu, który para otrzymuje po wielomiesięcznym pobycie w ośrodku dla uchodźców – nie wolno wam się przeprowadzić, to jest teraz wasz dom (*home*), słyszą na początku filmu od urzędnika. Duchy, które ich prześladują, przybyły wraz z nimi: to widma ofiar z Sudanu Południowego i przeprawy przez kanał, w tym samej Nyagak. To błyskotliwa reinterpretacja filmowej „niesamowitości”, na której bazuje tradycja horroru. Na mocy mechanizmów tej uchodźczej *Unheimlichkeit* ludziom, którzy po tej stronie naprawdę strasznej wody próbują zbudować nową tożsamość, raz po raz przypomina się to, o czym wiedzą aż za dobrze: że przybyli z tamtej strony i że nigdy się tu nie wpasują, bo ciągle są trochę tam, ba,

ciągle płyną. Stąd też może nawet ciekawsze niż sceny bezpośredniego dręczenia młodej pary przez widma z Sudanu i kanału – oszalały Bol ryje dziury w ścianach domu, próbując odnaleźć źródło problemu; to mój dom (*house*), wrzeszczy, wynocha! – wydają się sekwencje, w których zagubiona Rial krąży po labiryncie identycznych zaułków na ponurych przedmieściach, a jakieś afrobrytyjskie nastolatki drwią z jej akcentu i każą jej wracać do Afryki. Obrazy te, które można by pokazać w duchu brytyjskiego realizmu społecznego, mocą pracy kamery i towarzyszącej muzyki sytuują się jednoznacznie w konwencji horroru. Chcieliście horror? No, to go macie!

Luster nie ma tu w ogóle, chyba tylko raz widzimy twarz Bola odbitą – bardzo blado, tak jak wątła jest jego nowa tożsamość – w szybie autobusu. Jednak ze względu na drogę, jaką para dostała się do nowego kraju, nie ma nic zaskakującego w tym, że nader istotną rolę odgrywa żywioł wodny. Woda powraca przede wszystkim w wizjach znękanego Bola, któremu raz po raz wydaje się, że szamocze się w płytkim a bezkresnym kanale otoczony przez widma ofiar. W jednej z najbardziej pomysłowych scen filmu widzimy, jak Bol siedzi przy stole w „swoim” domu i je posilek nożem i widelcem (to przedmiot sporu z Rial, która wciąż chce jeść rękoma, Bol zaś upiera się, że powinni nauczyć się krakać jak brytyjskie wrony), oto jednak dom znika, pozostaje tylko fragment ściany i podłogi, zdolny pomieścić jedzącego, a ów kawałek ruiny dryfuje po wodach kanału. Tutaj woda nie jest tylko żywiołem śmierci i śmiertelnie niebezpiecznej przeprawy, ale też żywiołem skrajnej niepewności, podmywającym każdą próbę zbudowania nowej formy życia. Woda mówi: jesteś zawsze z tej i tamtej strony.

W uniwersum tego filmu widmami zarządza *apeth*, arcyupiór, który – jak sądzą bohaterowie – przybył za nimi i wyłonił się z wód kanału. Młodzi nieomal ulegają jego potędze i zdradliwym podszeptom, mało więc brakuje, by cała rzecz skończyła się rzezią. Na szczęście podczas ostatecznej konfrontacji Rial odnajduje siłę, by w wizyjnej sekwencji pożegnać się z kobietami z Afryki i samą Nyagak i powrócić do czegoś, co teraz postrzega jako swój dom (*home*). Wówczas może zamordować nie Bola (do czego namawia ją upiór), lecz samego *apetha*, który starał się zagarnąć ich dom i ich dusze. Ale przecież krzywdy nie mogą zostać naprawione: ofiary pozostają ofiarami, a wina Rial i Bola wobec Nyagak i jej matki pozostaje niewymazana. Stąd też inaczej niż standardowy film o nawiedzonym domu, *Czyj to dom?* nie kończy się ani pełnym egzorcyzmem, ani absolutnym zwycięstwem upiórów, ani zapowiedzią ich powrotu w nieuchronnym sequelu. W ostatnich ujęciach widzimy, jak Rial i Bol stoją w drzwiach w towarzystwie swoich widm, z którymi odtąd będą mieszkać.

Ginie więc tylko *apeth*. Uproszczeniem byłoby przyjąć, że ów nad-demon to projekcja poczucia winy pary bohaterów. Prędzej już należałoby powiedzieć, że jest on wizualizacją ekstymnego elementu w ich duszach, któ-

ry istnieje dopóty, dopóki bohaterowie upierają się przy pełnym ustanowieniu nowej, suwerennej tożsamości po tej stronie strasznej wody. Dopóki chcą faktycznie posiadać samych siebie i dom (*house*), *apeth* będzie podawał w wątpliwość ich posesyjne gesty i rościł sobie pretensje do ich domostwa. Zgodnie z oryginalnym brzmieniem tytułu filmu, dom pozostanie „jego”. *Apeth* znika, gdy para godzi się na to, że dom nie jest wyłącznie „ich”, ale że w tej postaci może być ich nowym domem rodzinnym (*home*), który się ma, ale którego się nie posiada. Tu da się zamieszkać, ze sobą i z otoczeniem komunikując się ponad niemożliwymi do zasklepienia rozszczepieniami i niewymazywalnym poczuciem winy.

Horrorem migranckim jest także znakomita *Niania* (*Nanny*, 2022) w reżyserii Nikyatu Jusu (urodzonej w USA córki migrantów z Sierra Leone)⁴. O kondycji wychodźczej Jusu mówiła już w innej konwencji we wcześniejszym, krótkometrażowym filmie, zatytułowanym *Say Grace Before Drowning* (2010). Wiele scen tego krótkiego filmu, w którym pełno jest basenów i luster, wydaje się korespondować z *Pogorzeliściem*, które weszło na ekrany w tym samym roku. Już w pierwszej scenie widzimy dorosłą bohaterkę o imieniu Hawa na brzegu basenu, w kostiumie i czepku. Z off-u słyszymy jej głos: kobieta opowiada, jak matka tłumaczyła jej, że znalazła ją w wodzie, ona sama jednak wie, że urodziła się w wyniku gwałtu. Dowiadujemy się też, że na początku wojny w Sierra Leone matka wysłała ją do Stanów, do ciotki Aishy, sama zaś dołączyła do niej po kilku latach, przeżywszy piekło w rodzinnym kraju. W filmie oglądamy dni następujące bezpośrednio po przyjeździe matki do USA. Gdy matka i córka jadą samochodem z Aishą i jej partnerem Chrisem, Grace (urodzona w Kamerunie Ellie Foubi) obserwuje pływanię, którą właśnie mijają. W domu mała Hawa nakłada szminkę i całuje swoje odbicie w lustrze. Wkrótce potem cała czwórka udaje się na basen, a Chris asystuje Grace podczas jej lękliwych prób pływania. Następnego dnia Grace próbuje uwieść Chrisa, czego świadkiem staje się mała Hawa (a wkrótce potem także Aisha). Para szamocze się, ich zwiokrotnione sylwetki widać w kilku lustrach, odsłaniających rozbitą podmiotowość udręczonej Grace. Aisha wyrzuca ją z domu. Jednej z kolejnych nocy Grace budzi małą Hawę i idzie z nią na pływanię. Próbuje utopić je obie, w ostatniej chwili jednak odpycha Hawę, która dopływa do brzegu. Nie dowiadujemy się, czy sama Grace tonie, ale wszystko na to wskazuje. W ostatniej scenie filmu widzimy znów dorosłą Hawę, jak skacze – czy raczej wpada lub rzuca się – do basenu.

Baseny, wanny i lustra powracają w *Niani*. To historia Senegalki Aishy (Anna Diop, faktycznie pochodząca z Senegal), która – nie całkiem legalnie – podejmuje w Nowym Jorku pracę opiekunki do dziecka. Jej miodawczynią jest korpozarobiona Amy (Michelle Monaghan), matka sympatycznej ośmiolatki Rose (Rose Decker) i żona narcystycznego reportera Adama (Mor-

gan Spector). Aisha mieszka u ciotki, a w Senegal, pod opieką kuzynki, zostawiła sześciolatniego syna Lamine’a. Teraz ciuła pieniądze na jego podróż do USA. W odróżnieniu od Amy, Aisha świetnie dogaduje się z Rose, jak jednak przystało na horror, w życiu Aishy zaczynają się dziać coraz dziwniejsze rzeczy. Coraz częściej zdarza się, że dziewczynka znika i nie sposób jej odnaleźć, Aisha coraz częściej widzi Lamine’a lub – co gorsza – groźną afrosyrenę, nawiedza ją również pająk Anansi, trickster z zachodnioafrykańskiego folkloru. Aisha słucha opowieści o rozmawiającej z halucynacyjnymi tworam matce Malika, swojego nowego ukochanego, a także o afrykańskiej opiekunce, która to poderżnęła gardło dziecku pozostawionemu pod jej opieką – sama więc z wolna zaczyna podejrzewać się o szaleństwo. Żyjąc z tej i tamtej strony równocześnie, poczyna gubić się między rozmaitymi warstwami doznań.

Te rozwarstwienia otaczającego świata i skorelowanej z nim (czy też raczej: rozkorelowanej z nim) tożsamości ukazują się tu w subtelnej grze luster. Aisha raz po raz patrzy w swoje odbicie w lustrze, upewniając się, że istnieje, i że jest tym, kim sądzi, że jest. Od zwierciadlanych odbić – w szybach, w ścianach kabiny prysznicowej, w szklanych taflach pokrywających fotografie i obrazy – roi się w mieszkaniu Amy i Adama, które niczym lustrzany labirynt przemierza coraz bardziej rozedrgana i schizofrenicznie zwiokrotniona Aisha. Wreszcie, gdy bohaterka wychodzi z wanny w mieszkaniu ciotki, staje przed lustrem, by po chwili ujrzeć swoje odbicie odwrócone do niej tyłem. Tym samym jej tożsamościowe rozstrojenie sięga zenitu: jest z tej i tamtej strony, jest tą i tamtą – łagodną opiekunką i oszalałą z gniewu i bezsilności, przepełnioną morderczymi impulsami desperatką.

Na tym etapie nie powinno już być dla nikogo zaskoczeniem, że do tej niezwyklej konfrontacji z własnym odwróconym odbiciem, z własnym tożsamościowym rozszczepieniem, dochodzi zaraz po kontakcie z żywiołem akwaticznym. Woda szmerze tu, szumi, cieknie i zalewa wszystko niemal bez przerwy. Jest tak już w pierwszym ujęciu, kiedy widzimy twarz śpiącej Aishy, słyszymy szmer wody i widzimy, jak namaka prześcieradło, a po policzku kobiety wędruje pająk. Złapać ruchliwego Lamine’a to jak pochwycić wodę, mówi opiekująca się synem Aishy kuzynka podczas rozmowy telefonicznej. W domu Adama i Amy Aisha coraz częściej odkrywa, że ktoś zostawił odkręconą wodę w kabine prysznicowej. Być może to zmodowana pracą w męskim świecie, niepewna uczuć męża Amy, którą raz widać skuloną pod prysznicem (mama odpoczywa, szepcze Rose do Aishy). Być może to jednak sama Aisha, która nie panuje nad tym, co robi. Na nagraniach z głosem Lamine’a słychać szum fal, w falach morza zanurzała też stopy Aisha, gdy dowiedziała się, że jest w ciąży z Lamine’em. Podczas spaceru w parku Aisha widzi synka stojącego w chmurze kropelek wody wydobywających się z polewaczki. W halucynacyjnej scenie bohaterka czuje, że topi się w łóżku, a wreszcie – pod-

czas wizyty z Rose na pływalni naraz odnosi wrażenie, że wszyscy, włącznie z dziewczynką, zniknęli, ją samą zaś próbuje utopić groźna syrena. Rozpuszczone w wodzie włosy Aishy wyglądają jak odnóża pająka-trickstera, który za jej pośrednictwem chce może dać po uszach pyszałkowatym białasom, nie jest jednak pewne, czy sprzyja samej Aishy.

Ta wodna sekwencja kulminuje w trzech wydarzeniach. Podczas ostatniej nocy w mieszkaniu Amy i Adama powtarzające się wcześniej dziwaczne zdarzenia ulegają skrajnej intensyfikacji, a w rezultacie Aisha – zwiedziona przez widma lub własne narastające szaleństwo – o mały włos nie szlachtuje nożem siedzącej w wannie Rose. Dziewczynka odnosi się do tego ataku z zaskakującym zrozumieniem i powołując się na swoje kontakty z pajakiem Anansim, stwierdza, że to Lamine kazał Aishy ją napaść, bo jest zazdrosny – i że według Anansiego to ona, Rose, sama jest temu winna. Pieniądze, które Aisha otrzymuje tym razem od pracodawców (wcześniej Amy nieustannie zalegała z płatnościami i „zapominała” o nadgodzinach), okazują się wreszcie wystarczające na bilet dla Lamine’a. Kuzynka z Senegalu przybywa jednak sama: Lamine utonął w morzu. Zrozpaczona Aisha skacze do rzeki Hudson, gdzie widzi ciało Lamine’a, które wszakże jej się wymyka, ostatecznie zaś ocala ją afrosyrena. Dowiadujemy się, że Aisha jest w ciąży i w przedostatniej scenie widzimy ją wraz z jej ukochanym Malikiem, jego synem z wcześniejszego związku, ich nowonarodzonym dzieckiem oraz z babką Malika, która para się afrykańską magią i po drodze potrafiła Aishy to i owo wyjaśnić (czy twój gniew to twoja supermoc czy twój kryptonit? – pyta bohaterkę). Ale ostatnie ujęcie jest mniej idylliczne – pełno w nim smutku, ale i pogodzenia. Oto naga Aisha kuli się w niewielkiej wannie, obejmując kolana, usta jednak trzyma ponad wodą i oddycha spokojnie.

Przejmującej scenie, podczas której Aisha wędruje na brzeg rzeki, by podjąć próbę samobójczą, towarzyszy niespieszna piosenka w wykonaniu Yatty. Jej proste słowa w bezpretensjonalny sposób nazywają zwrotny punkt, w którym znalazła się bohaterka:

*Falling slowly to the ground,
Fully lost and fully found,
Running late but almost there,
only stop to check the mirror.
Backpack full of things,
no one told me what to bring.
Teach me how to swim
make me born again⁵.*

Obarczona bagażem, który niezbyt przydaje się po drugiej stronie, Aisha spóźnia się, rozstraja ze swoim zwierciadlanym odbiciem. Gubi się całkowicie, ale i w końcu całkowicie odnajduje, musi tylko na nowo nauczyć się pływać i na nowo wynurzyć się ze strasznej wody. Także i w tym wypadku finałowe pojednanie wcale nie oznacza odegnania smutku i ponownego zespojenia

tożsamości, lecz zdolne jest zawrzeć w sobie ów smutek i rozszczepienie.

Jak widzieliśmy, wszystkie te filmowe obrazy ludzi gubiących się i odnajdujących w zwierciadle wygnania, ludzi wylaniających się z wody jako kompozyty dawnych i nowych wersji siebie, po tej i tamtej stronie równocześnie obfitują w medytacje nad rodzicielstwem (przede wszystkim macierzyństwem), nad relacjami z dziećmi i rekonfiguracjami rodzin. Kathy z *Domu z piasku i mgły* bezskutecznie przymierza się do roli córki Behranich. Jeanne i Simon z *Pogorzeliśka* próbują dojść do ładu z obłąkańczą arytmetyką ich rodziny. Bez względu na to, czy Rial i Bol z *Czyj to dom?* kiedykolwiek będą mieli własne dzieci, ich nie-córka Nyagak będzie im stale towarzyszyć, podobnie jak Lamine (a może i Rose) pozostanie częścią nowej rodziny Aishy. Spójne tożsamości i spójne rodziny zamieszkujące całkiem własne domy nie są dane ludziom, którzy przebyli naprawdę straszną wodę. Ta nieuleczalna niespójność często przybiera postać katastrofalną, czasem jednak – czasem – rodzi nadzieję na komunikację w rozstrojeniu.

Przypisy

- 1 Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience*, [w:] tegoż, *Écrits*, przeł. Bruce Fink, W.W. Norton, New York–London 2006, s. 75–81; Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, New York–London 2005, s. 149–159; Alessandra Lemma, *Minding the Body. The body in psychoanalysis and beyond*, Routledge, New York–London 2010, s. 56–73. Juliet Mitchell, *Siblings. Sex and Violence*, Polity, Cambridge 2003.
- 2 Otto Rank, *Der Doppelgänger*, Wien 1925; Sigmund Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 233–262; Mladen Dolar, „Będę przy Tobie w Twoją noc poślubną”, przeł. Kornelia Domaradzka, „wunderBlock: Psychoanaliza i Filozofia” 2022, nr 1, s. 38–39.
- 3 Sandor Ferenczi, *Thalassa. A Theory of Genitality*, W.W. Norton, New York 1968.
- 4 W tym samym roku do dystrybucji wszedł irlandzko-filipiński film *Nocebo* w reżyserii Lorcana Finnegana, którego scenariusz pod wieloma względami przypomina historię przedstawioną w *Niani*. Choć film nie jest pozbawiony zalet, wydaje się mało subtelny: horrorowe efekty i symbolika jest tu serwowana z grubej rury, a rozkład ról jest rażąco schematyczny (porównywana do kleszcza Europejka-wyzyskiwaczka zostaje słusznie ukarana przez skrzywdzoną Filipinkę).
- 5 Dosłownie i bez rymów: „Wolno opadam na ziemię, całkiem zgubiona i całkiem odnaleziona, spóźniam się, lecz prawie jestem na miejscu, zatrzymuję się tylko, by zerknąć w lustro. Plecak mam pełen różnych rzeczy, nikt nie powiedział, co mam ze sobą wziąć. Naucz mnie pływać, bym mogła urodzić się na nowo”.