

# Piętno przeszłości albo tożsamość traumatyczna w *Adoracji* Atoma Egoyana

KRZYSZTOF LOSKA

Wydaje się, że Atom Egoyan, kanadyjski reżyser ormiańskiego pochodzenia, od lat kręci ten sam film, obraca się w kręgu ulubionych tematów: rozpadu rodziny, śmierci bliskiej osoby, wpływu techniki na życie codzienne człowieka, kryzysu tożsamości – które przedstawia w formie skomplikowanych opowieści, uwodząc widza i prowadząc go zarazem na manowce, utrudniając mu proste odczytanie przedstawionych historii. Bohaterowie jego filmów cierpią na zaburzenia osobowości, żyją zamknięci w pułapce własnych wyobrażeń i fantazji, nierzadko w niewoli rytualnych zachowań, naznaczeni piętnem przeszłości, wpływem odległych wydarzeń oraz poczuciem straty, z którą nie potrafią się pogodzić. Dlatego ich tożsamość jest tożsamością traumatyczną, powstałą w wyniku doznanych wstrząsów czy urazów psychicznych. Struktura fabularna kolejnych filmów przypomina scenariusz terapeutyczny ukazujący proces odzyskiwania równowagi, powrotu do zdrowia, przebolewania straty, ale i pogodzenia się z niepewnością oznaczającą nierzadko kres marzeń o stworzeniu spójnej i jednolitej całości.

Wszystkie wspomniane składniki odnajdziemy w *Adoracji* (*Adoration*, 2008), filmie uznawanym przez krytyków za swoiste podsumowanie wątków znanych z wcześniejszych utworów reżysera, przetworzenie motywów i tematów, a zarazem usytuowanie ich w nowym kontekście. Z twórczości tej wyłania się obraz świata pokawałkowanego i pozbawionego ciągłości, w którym rzeczywistość przypomina spektakl, a życie ogranicza się do odgrywania ról. Bezpośrednią komunikację z innymi ludźmi zastępują doznania zapośredniczone. Dyskurs na temat kultury audiowizualnej oraz roli techniki łączy się z problemem pamięci i tożsamości, jako że osobowość jednostki została ukształtowana przez środki masowego przekazu – nawet wspomnienia i obrazy przeszłości zostały wytworzone w procesie mechanicznej reprodukcji, przedstawione na taśmie filmowej, utrwalone na fotografii, zapisane kamerą cyfrową.

W wielowątkowej opowieści, w której reżyser splota ze sobą losy sześcioro ludzi, osobiste historie zostają zderzone z wydarzeniami o szerszej skali, a mianowicie z nieudaną próbą zamachu terrorystycznego, przygotowywanego przez młodego Jordańczyka, który planował wysłać swoją ciężarną i nieświadomą niczego żonę z ładunkami wybuchowymi na pokład samolotu linii El Al lecącego do Izraela. Zgodnie z typową dla Egoyana strategią przedstawiania pierwsze obrazy wydają się ze sobą niepowiązane – park przed nowoczesnym osiedlem zostaje zestawiony z wiejskim krajobrazem (widzimy molo nad rzeką i młodą kobietę gra-

jąca na skrzypcach), następnie przenosimy się do szpitalnej sali, gdzie leży starszy mężczyzna rozmawiający ze swoim wnukiem, siedemnastoletnim Simonem (Devon Bostick), którego po chwili widzimy w szkole czytającego opowiadanie napisane w formie wyznania (czy może raczej wspomnienia).

Nieciągłość czasowa i przestrzenna oraz eliptyczny montaż utrudniają chronologiczne uporządkowanie zdarzeń, w dodatku od początku terazniejszość łączy się z przeszłością, a twórca świadomie wprowadza widza w błąd, podsuwa mylne tropy dotyczące pokazywanych wydarzeń, a zwłaszcza wspomnień, które z wpływem czasu okazują się kreacją głównego bohatera, Simona, który rzutuje własną historię rodzinną, czyli opowieść o tragicznej śmierci ojca i matki, na historię nieudanego zamachu terrorystycznego. Egoyan nieustannie odsyła widza do tego, co nieobecne, co być może nie istnieje, do wydarzeń, jakie rozegrały się w przeszłości. Nie mogą one zostać wyrażone wprost ani zapomniane, stanowią bowiem istotę traumatycznego przeżycia, określają życie człowieka. Motyw znaczącej nieobecności, tak istotny w przypadku wcześniejszych filmów kanadyjskiego reżysera, powraca w nowej konfiguracji.

Powoli odsłania się przed nami sieć wzajemnych powiązań, które początkowo wydawały się niejasne i nieprzejrzyste. Możemy zauważyć, że wyciągane przez nas wnioski i formułowane hipotezy są zazwyczaj nieprawidłowe, gdyż fabuła zwodzi nas nieustannie. Poszczególne wątki rozwijają się autonomicznie, ale zarazem jakby wylaniają się z opowieści Simona. Niepewność pogłębiają jeszcze przebitki z przeszłości, których nie potrafimy w sposób prawidłowy przyporządkować (dopiero z wpływem czasu przekonamy się, że wszystkich łączy wspólne doświadczenie). Egoyan tworzy kino oparte nie na ruchu (akcji i rozwoju fabuły), ale na czasie, w którym zasadniczą rolę odgrywa wielość punktów widzenia, heterogeniczność narracji i zmysłowość obrazów <sup>1</sup>. *Nieokreśloność znajduje odbicie w strukturze fabularnej, której wyróżnikiem są retrospekcje, rozbijające linearność narracji* <sup>2</sup>.

Twórca projektuje wielopłaszczyznowy system powiązań, manipuluje strumieniami czasowymi, nieustannie zmienia perspektywy, stopniowo odsłaniając kolejne warstwy znaczeniowe. W ten sposób powstaje mozaikowa struktura, w której nowe informacje pogłębiają jedynie wątpliwości i wywołują frustrację. Powyższa strategia przedstawiania z powodzeniem została zastosowana we wcześniejszych jego filmach, zwłaszcza w *Klubie Exotica* (*Exotica*, 1994), gdzie obecność licznych retrospekcji z nieokreślonego punktu widzenia wzmagała nierozstrzygalny charakter fabuły, stawiała widza w obliczu pytań bez odpowiedzi. Możemy zauważyć, że Egoyan projektuje aktywnego widza, interpretującego, rekonstruującego fragmenty układanki, poszukującego ukrytych znaczeń oraz łączącego różne wątki, które z pozoru są pozbawione związku.

Struktura narracyjna filmu jest asocjacyjna, a nie przyczynowo-skutkowa, opiera się bowiem na kojarzeniu pozornie niepowiązanych ze sobą elementów. Fabuła składa się z kilku przecinających się strumieni narracyjnych, dla których szuka się wspólnego punktu, oraz licznych elips i powtórzeń, które prowadzą do powstawania wzajemnie wykluczających się wersji wydarzeń. Pamięć jest związana z przedstawieniem, a sam proces opowiadania historii rozgrywa się na kilku poziomach równocześnie. Simon wymyśla własną historię – podobnie jak czyniła to Nicole w *Słodkim jutrze* (*Sweet Hereafter*, 1997) – tworzy opowieść, która pozwoliłaby mu zrozumieć to, co się niegdyś wydarzyło, uporać z bólem i pogodzić ze stratą.

Schemat fabularny *Adoracji* odwołuje się zarówno do scenariusza terapeutycznego, w którym bohater musi się zmierzyć z własnymi problemami, jak i romansu rodzinnego, którego istotnym składnikiem jest ciągle pragnienie fikcji, wymyślanie scen oraz inscenizowanie wydarzeń. Bohaterowie wcześniejszych filmów – Peter w *Najbliższym krewnym* (*Next of Kin*, 1984), Van w *Rodzinie na ekranie* (*Family Viewing*, 1987), Clara i Lisa w *Rolach mówionych* (*Speaking Parts*, 1989) – żyli w wyobrażeniowym świecie zaludnionym przez własne fantazje. Kryzys tożsamości wiązał się u nich z brakiem prawdziwych wspomnień, gdyż przeszłość do pewnego stopnia została sfabrykowana za pomocą mediów, będących protezą organicznej pamięci. Poszukiwanie samego siebie nie odbywa się tym razem wyłącznie przez obrazy, jak we wczesnych filmach, ale również przez opowieści ustne, osobistą narrację służącą uporządkowaniu emocjonalnego chaosu, w jakim znalazł się bohater, swoistą formę spektaklu dramatycznego, który zostaje zaprezentowany publicznie (na forum klasy), a następnie przeniesiony do Internetu.

Od początku lat osiemdziesiątych Egozana interesuje spojrzenie pośrednie oraz uwikłanie człowieka w technologię, która stanowi zarówno barierę w kontaktach ze światem zewnętrznym, jak i pomost łączący z innymi ludźmi, czasami z samym sobą, jako że bohaterowie próbują odbudować własną tożsamość przez opowieści lub/i obrazy. Tak czyni Simon, wymyślając fikcyjne wydarzenia z przeszłości rodziny oraz filmując aparatem cyfrowym ostatnie słowa dziadka, próbującego przekonać wnuka do swej wersji wydarzeń, w której odpowiedzialność za śmierć matki ponosił jej mąż, przedstawiany jako monstrum. Urządzenia technologiczne służące rejestracji obrazów pozwalają na zachowanie krytycznego dystansu wobec rzeczywistości, a zarazem uczestniczą w procesie budowania tożsamości, stawania się sobą, konstruowania własnego ja z szeregu różnorodnych składników, zarówno realnych, jak i fantazmatycznych.

Simon, podobnie jak Peter, bohater debiutu fabularnego Egozana, *Najbliższy krewny*, pragnie być aktorem i widzem zarazem, uczestnikiem wydarzeń, ich obserwatorem oraz inscenizatorem, stąd wybór roli autora, narratora i wykonawcy monologu, który pozwala mu na zachowanie dystansu, a tym samym wejście w czyjąś sytuację bez utraty kontroli. Gra aktorska polega na równoczesnym działaniu w świecie rzeczywistym oraz podejmowaniu działań fikcyjnych. Podmiotowość aktora i roli łatwo się przenika, co Simon uświadamia sobie już na samym początku. Niezbędne jest więc przyjęcie krytycznego spojrzenia na postać, gdyż w przeciwnym wypadku może dojść do identyfikacji z nią. Niebezpieczeństwo to zagraża bohaterowi, który kreuje siebie i własną psychikę pod wpływem roli, jaką odtwarza – ocalałego dziecka. Dla niego aktorstwo może być mechanizmem obronnym przed samym sobą, w sytuacji gdy nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, kim jest, lub też sposobem na odkrycie prawdy o sobie.

Obsesyjne poszukiwanie przeszłości, która nieustannie się wymyka, jest nieuchwytna i mgławicowa, oraz skłonność do kreowania rzeczywistości prowadzą do zaburzenia granicy między fikcją i realnością. Do pewnego stopnia *Adoracja* powtarza motyw znany z *Klubu Exotica*, uwięzienia w pewnym fantazmacie, w pułapce, w którą zostaje wciągnięty również widz, doświadczający dezorientacji, pozbawiony pewności, wątpiący w to, co zostało przedstawione, w relacje między postaciami i sens wydarzeń, czyli w świadectwo własnych zmysłów.

Wspomnienia nie służą jako narzędzie historycznej rekonstrukcji, ale raczej przekształceniu przeszłości, tak by można było ją wykorzystać dla osobistych celów, przez co opowiadanie o minionym czasie może okazać się całkowitą fikcją, a wówczas trudno jest odróżnić to, co realne, od tego, co wyobrażone, zwłaszcza że odkrycie prawdy nie będzie celem samym w sobie, gdyż bohaterowie nierzadko wybierają życie w pewnym iluzorycznym świecie, który wydaje się doskonalszy lub pełniejszy (*Najbliższy krewny*, *Role mówione*). Mimo że Egoyan przedstawia solipsystyczną wizję świata, w którym wyobrażenia wypierają rzeczywistość, to sytuacja ta jest zapewne warunkiem koniecznym zaistnienia ponowoczesnej tożsamości, a może jedynym sposobem radzenia sobie z kulturowymi przemianami, których nie są w stanie przyswoić jego bohaterowie.

Tworzenie alternatywnej rzeczywistości, konstruowanie jej simulacrum pojawia się już w krótkometrażowych filmach Egojana, zwłaszcza w *Domu otwartym* (*Open House*, 1982). Od czasu debiutu fabularnego utwierdza nas w przekonaniu, że technika wkracza w naszą intymność i kontakty z drugim człowiekiem. Obrazy elektroniczne nierzadko są protezą ludzkiej pamięci, swoistym uzupełnieniem procesów mentalnych, służą porządkowaniu chaosu, w jakim znajdują się bohaterowie próbujący wyzwolić się spod władzy przeszłości, którą pragną przekształcić zgodnie z własnymi potrzebami. Młody człowiek zmaga się z poczuciem wykorzenienia, projektuje więc własną wizję świata, zamierzając równocześnie poznać i odkryć prawdziwą naturę więzi łączących członków rodziny, stąd performatywny charakter, jaki przybiera proces budowania tożsamości. Wiąże się to z odgrywaniem ról, nawet pewnym oszustwem i inscenizowaniem rzeczywistości, co czyni nie tylko Simon, ale również nauczycielka francuskiego Sabina (Arsinée Khanjian), która nieoczekiwanie okazuje się w specyficzny sposób związana z jego rodziną, była bowiem pierwszą żoną jego ojca. Jej życie także zostało naznaczone traumatycznymi doświadczeniami: najpierw śmiercią rodziców w zamachu bombowym w Bejrucie, później rozpadem małżeństwa i stratą ukochanego.

Możemy zauważyć, że *Adoracja*, podobnie jak *Najbliższy krewny*, to niezwykle wariant Bildungsroman, powieści rozwojowej, przedstawiającej bohatera w trakcie przemiany, poszukującego własnej osobowości, nawet jeśli tym, co znajduje, jest pewna iluzja. *Stawanie się sobą* – zauważa Wolfgang Welsch – *nie musi oznaczać ustanowienia trwałej struktury*, możemy podążać ścieżką, która pozwoli połączyć wiele różnych, nierzadko sprzecznych elementów, w żadnym przypadku nietworzących spójnej całości. *Integralność osoby zależy od tego, czy jest ona zdolna dokonywać przejść między rozlicznymi konstrukcjami swej tożsamości*<sup>3</sup>. Życie zostaje ułożone w formie opowiadania. Przekonujemy się, że tożsamość nie jest czymś, co można osiągnąć, ale czymś, co się nieustannie tworzy. Małgorzata Melchior pisze, że *jednostka z różnych powodów pozbawiona jakiejś części swoich „korzeni” nie zawsze będzie dążyła do ich odnalezienia. Jednak gdy decyduje się podjąć poszukiwania utraconych, zapomnianych czy nie przekazanych jej „korzeni”, otwiera sobie możliwość wyboru, możliwość kreowania tożsamości w określonych kierunkach*<sup>4</sup>.

*W społeczeństwie nowoczesnym tożsamość jest delikatna, krucha, popękana i rozsypana*, jako że świat również został rozbity w kawałki<sup>5</sup>. W świecie tym doszło do przekształcenia sfery intymności, zamazania granicy między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, utraty trwałych więzi międzyludzkich. Wszystkie filmy Ego-

yana przedstawiają jeden z kluczowych aspektów współczesnej kultury – jej terapeutyczny charakter – oraz związane z nim narcystyczne zaburzenie charakteru, którego symptomem jest nadmierne zainteresowanie własną tożsamością, o czym przekonujemy się również w przypadku *Adoracji*.

Narcyzm wiąże się z koniecznością nieustannego poszukiwania własnego „ja”, wyrasta z braku poczucia pewności, a zarazem uzależnienia się od innych, u których szukamy potwierdzenia, jako że w kulturze terapeutycznej ludzie potrzebują przywrócenia chwilowej iluzji poczucia bezpieczeństwa<sup>6</sup>. W postawie Simona możemy zauważyć negatywne aspekty kultury narcystycznej, związane z solipsyzmem, nadmiernym skupieniem się na samym sobie i traktowaniem świata i innych ludzi jak zwierciadła, w którym można się przeglądać. W społeczeństwie przełomu wieków lustra zostają zastąpione ekranami telewizyjnymi i monitorami komputerowymi, na których oglądamy siebie, analizujemy własne zachowanie, możemy projektować przyszłe reakcje, a tym samym zachować poczucie kontroli. Proces terapeutyczny jest związany z refleksyjnym wymiarem tożsamościowym, bowiem pozwala na ponowne zdefiniowanie roli, którą pragniemy odgrywać.

Poszukując samego siebie, Simon obsesyjnie wraca do źródeł traumatycznego przeżycia. Mamy do czynienia ze swoistym wariantem sceny pierwotnej, odtworzeniem momentu przełomowego, jeszcze przed narodzinami (młody człowiek sugeruje, że gdyby plan zamachu bombowego się powiódł, on sam nigdy nie przyszedłby na świat). Od początku pojawiają się jednak pewne wątpliwości, bo choć chłopiec mieszka z wujkiem Tomem (Scott Speedman), młodszym bratem matki (Rachel Blanchard), to nie mamy pewności co do statusu ontologicznego przedstawianych scen z przeszłości. Retrospekcje mogą być zarówno wytworem jego wyobraźni, jak i głosem narratora zewnętrznego, przekazującego obiektywną relację z szokujących wypadków. Z upływem czasu przekonujemy się, że punktem wyjścia całej historii był artykuł prasowy czytany przez nauczycielkę francuskiego, Sabinę, który okazał się dla bohatera źródłem inspiracji do napisania własnej wersji wydarzeń w formie monologu dramatycznego. Musimy sobie jednak zadać pytanie, co sprawiło, że Simon zaproponował odmienny wariant przeszłości, czy chodziło jedynie o próbę zrozumienia motywów, jakimi kierował się ojciec, czy pragnął podważyć wersję wydarzeń przedstawianą przez dziadka i przyjętą w jego rodzinie.

Egoyan mówił, że jego filmy to „opowieści ocalałych przekazywane dzieciom i wnukom”, w których ciągłość doświadczenia i tradycji są równie ważne, jak przekształcanie przeszłości przez następne pokolenia<sup>7</sup>. Tożsamość jest bowiem projektem refleksyjnym, w którym wymazywanie, zapominanie i stłumienie odgrywają zasadniczą rolę. Istnieją alternatywne wersje wydarzeń, wzajemnie wykluczające się. W istocie rodzice Simona zginęli w wypadku samochodowym kilka lat wcześniej. Jego ojciec, Sami (Noam Jenkins), był lutnikiem, a swą przyszłą żonę poznał, gdy naprawiał należące do niej zabytkowe skrzypce. Historia jest jednak bardziej złożona, gdyż to Sabina, nauczycielka francuskiego, a zarazem pierwsza żona Samiego, do pewnego stopnia odpowiada za wykreowaną przez Simona wersję rzeczywistości, ona również prowadzi grę, zarówno z chłopcem, jak i jego wujem, ma własne cele, pragnie zbudować więź z dzieckiem swego męża, z którego stratą nie potrafi się pogodzić. Inszenizuje spektakl o charakterze etnicznym i religijnym, gdyż oba te wymiary odgrywają zasadniczą rolę w określaniu tożsamości współczesnego człowieka, zwłaszcza muzułmanina mieszkającego w świe-

cie zachodnim. Dotyczy to w równym stopniu kobiety, jak i młodego bohatera, który pochodzi z mieszanego małżeństwa, choć w jego psychice ślady tożsamości palestyńskiej zostały wymazane, stłumione, przez co doświadcza on poczucia wykorzenienia (choć nie tak dojmującego, jak Van w *Rodzinie na ekranie*).

Konflikt kulturowy zostaje przeniesiony na płaszczyznę rodzinną, o czym przekonują sceny z przeszłości ukazujące ostatni dzień z życia rodziców Simona, ich wizytę w domu matki, niezbyt starannie maskowany spór o wartości, w którym dziadek jednoznacznie okazuje niechęć mężowi córki, nie akceptuje jej wyboru, uważa bowiem, że kultura islamu przynosi jedynie nienawiść i przemoc. Motyw życia w diasporze, w oderwaniu od kraju pochodzenia, do którego wrócić nie można lub się nie chce, powraca również za sprawą postaci nauczycielki francuskiego. Jednak tym razem reżyser ukazuje tożsamość diasporyczną w nowym, globalnym kontekście, w którym narodowe identyfikacje nie odgrywają tak istotnej roli, choć nadal określają horyzont doświadczenia, tworząc jedną z płaszczyzn pozwalających na negocjowanie własnej pozycji podmiotowej w świecie współczesnym. Wykorzystuje to Sabina, podejmując grę ze stereotypami etnicznymi i religijnymi, prowokując wujka Simona, wychowanego w konserwatywnej rodzinie i obawiającego się wszelkiej inności, do reakcji na jej obecność, zachowanie i słowa (*Może powinno się mieszkać wśród ludzi podobnych do siebie* – odpowie Tom).

Możemy zauważyć, że rodzina w filmach Egoyana przypomina wspólnotę wyobrażoną, ale jednostka nie postrzega domu jako bezpiecznego schronienia dającego poczucie zakorzenienia, ale jako źródło zagrożenia, ze względu na brak stabilności i naturę więzi między krewnymi pozostającymi w konflikcie. Zauważmy wszak, że z drugiej strony projektuje się idylliczną wizję utraconej przeszłości, w której istnieje więź i poczucie bliskości. Temat kryzysu rodziny, nostalgicznej tęsknoty, poszukiwania tożsamości i odgrywania ról odnajdziemy już w zrealizowanym trzydzieści lat wcześniej krótkometrażowym filmie *Dom otwarty* oraz w fabularnym debiucie, którego bohater usiłuje wcielić w życie zasadę, iż każdy może stać się, kimkolwiek pragnie być, zaś tożsamość jest wyłącznie historią opowiadaną samemu sobie o tym, kim właściwie się jest<sup>8</sup>. *Odgrywanie roli służy jako czynnik kreujący pamięć rodzinną* – pisze Jacinto Lageira – *a wówczas to, co pierwotnie było fikcyjne, przekształca się w normalne życie*<sup>9</sup>. Dom rodzinny jest miejscem, w którym tworzy się nieprawdziwą rzeczywistość, człowiek oddaje się iluzorycznym rytuałom, ukrywa prawdę i tłumi wspomnienia, co czyni dziadek Simona, usiłując przekonać wnuka, że to ojciec, jego zdaniem terrorysta i morderca, jest odpowiedzialny za śmierć matki<sup>10</sup>. Z drugiej strony mamy pragnienie odzyskania tego, co utracone, a więc również domu rodzinnego, ale chcąc to osiągnąć, trzeba uporać się z piętnem przeszłości, pogodzić ze stratą.

Możemy zwrócić uwagę na opozycję między ideałem życia rodzinnego, rajska krają, w której panuje harmonia wynikająca z poszanowania wolności i równości, a strukturami patriarchalnymi opartymi na hierarchizacji. Dom rodzinny jest więc źródłem urazów psychicznych, miejscem, w którym rozgrywają się sceny przemocy, a przede wszystkim jest przestrzenią naznaczoną widmami przeszłości. W finałowych scenach młody bohater wraca do domu nad jeziorem, postanawia zmierzyć się ze wspomnieniami i zniszczyć to, co zniekształcało prawdę – wrzuca w ogień bożonarodzeniowe dekoracje przypominające mu o dzieciństwie oraz telefon komórkowy, na którym nagrywał fałszywą opowieść dziadka.



Powrót do wydarzeń i postaci z czasu minionego jest motywem przewodnim całej twórczości Egoyana. Jego bohaterowie nie potrafią zapomnieć ani pogodzić się z brakiem bliskiej osoby. Poczucie straty jest związane z nostalgiczną postawą wobec życia i świata, uwięzieniem w przeszłości, od której nie ma ucieczki. Niemożność zaleczenia ran, wyzwolenia się spod wpływu przeszłości wynika w przypadku bohaterów Egoyana z zaburzeń w pracy żałoby, co sprawia, iż w ich postawie dostrzegamy odcień melancholii. *Żaloba jest z reguły reakcją na utratę ukochanej osoby* – powiada Freud – często *niesie z sobą poważne odstępstwa od normalnych zachowań życiowych*, po pewnym czasie ból jednak zostaje przezwyciężony, dochodzi do pogodzenia się z rzeczywistością, podczas gdy melancholia wyraża się w głębokiej depresji<sup>11</sup>.

Temat braku czy śmierci ukochanej osoby powracał we wszystkich dziełach kanadyjskiego reżysera opowiadających o pokrewnych zagrożeniach: zabójstwie chorobie, molestowaniu, zaginięciu, ochronie najbliższych narażonych na niebezpieczeństwo, o niemożności ich ocalenia. Wskutek tego pojawiają się trwałe urazy u tych, którzy nie sprostali obowiązkowi i czują się odpowiedzialni. Możemy wskazać na dwa rodzaje nostalgii: pokrzepiającą, zawartą w słowie *nostos* (powrót do domu), polegającą na odtwarzaniu utraconego domu (*tranhistorycznej rekonstrukcji*), oraz refleksyjną, która odwołuje się do *algia* (tęsknoty), odwlekaniu chwili powrotu<sup>12</sup>. Kino, zauważa Emma Wilson, częściej sięga do drugiej odmiany, przedstawiając zwykle tęsknotę za odległą, być może nieistniejącą przeszłością, a może za tym, czego brak odczuwamy w teraźniejszym życiu<sup>13</sup>.

Trauma narusza kruchą tkankę codzienności, wyrasta z utraty naszego poczucia bezpieczeństwa oraz przerażenia wywołanego niepojętym wydarzeniem z przeszłości, którego nie potrafimy wyrazić w języku ani w żadnej formie nadającej temu przeżyciu znaczenie<sup>14</sup>. Traumatyczne doświadczenie powoduje reakcję emocjonalną – szok i lęk – wpływa również na pamięć, toteż ofiary wstrząsu psychicznego stoją przed koniecznością wykonania pewnej pracy pozwalającej na przekształcenia owego doświadczenia. Przykładem owej pracy jest postawa Simona, a zwłaszcza próba stworzenia przez niego fikcyjnej narracji w formie wyznania oddającego ból i cierpienie.

W *Adoracji*, podobnie jak we wcześniejszym *Araracie* (2002), wstrząs psychiczny dotyka dwóch sfer, indywidualnej i zbiorowej. W pierwszym przypadku chodzi o rozpad rodziny, śmierć bliskiej osoby (ojciec lub matka) i niemożność pogodzenia się ze stratą, co przejawia się w rozpamiętywaniu bolesnych wspomnień lub poszukiwaniu winnych. W drugim zaś o przeżycie zamachu terrorystycznego udaremnionego w ostatniej chwili. Dla ocalałych z niedoszłej katastrofy wszystko łączy się z pamięcią i przechowywaniem prawdy o czasie minionym. Dla niektórych pasażerów pechowego lotu uczestnictwo w tym wydarzeniu było kluczem do ukształtowania się tożsamości (podkreśla to szczególnie postać grana przez Maury'ego Chaykina). David Lowenthal pisał, że *pamięć przeszłości jest podstawą naszej tożsamości: wiedza o tym, czym byliśmy, potwierdza to, czym jesteśmy*<sup>15</sup>.

Z traumatycznego przeżycia wyłania się człowiek okaleczony, pozbawiony pewności, niezdolny do odpowiedzenia sobie na pytanie, kim jest. Jego życie sprowadza się do rozpamiętywania przeszłości, z którą nie jest się w stanie pogodzić<sup>16</sup>. W wyniku tych procesów jego tożsamość zostaje rozbita, czemu towarzyszy poczucie dezorientacji, a w konsekwencji niemożność odróżnienia dobra od zła. Człó-



wiekowi rozbitemu brakuje *ram czy horyzontów, w których rzeczy nabierają trwałego znaczenia, a pewne życiowe wybory jawią się jako dobre bądź sensowne, inne zaś jako złe bądź nieistotne*<sup>17</sup>. Świat staje się niestabilny i dwuznaczny u swych podstaw, pod powłoką codzienności odkrywa skazy i pęknięcia, czającą się przemoc i gwałt. Próba oswojenia traumatycznego przeżycia może zakończyć się niepowodzeniem, zaś fikcyjna opowieść – materializacją pewnej pustki uwodzącej twórcę i odbiorców.

We wszystkich filmach Egoyana tożsamość człowieka jest naznaczona stratą kogoś bliskiego, za kim się tęskni, którego nieobecność staje się znacząca, czasem osobowość ulega zniekształceniu wskutek doznanych w dzieciństwie urazów. Ślady w pamięci po bolesnych przeżyciach tworzą kontekst, który nas określa, a minione zdarzenia określają horyzont terażniejszości. Traumatyczne przeżycie sprawia, że pragniemy nad nim zapanować, zachować kontrolę, oswoić to, co wydawało się nieopięte, wyartykułować ból istnienia. W tym celu bohaterowie wymyślają historie i inscenizują wydarzenia, próbują przedstawić to, co jawiło się jako nieprzedstawialne, a zarazem zachować dystans wobec własnego przeżycia, osiągnąć dzięki wykorzystaniu odpowiednich narzędzi, na przykład nowoczesnych technologii, które pozwalają na udostępnianie innym naszych przeżyć, przekazywanie własnych myśli. Przekonuje o tym znakomita sekwencja dyskusji internetowej, w której uczestniczą niedoszłe ofiary zamachu sprzed lat, wciąż nawiedzane przez widma z przeszłości; każdy może się włączyć, prowadzić polemikę z przedmówcą, wszystko to odbywa się w czasie realnym, dzięki wykorzystaniu kamer internetowych i łączy szerokopasmowych, zaś widzowie śledzą to na ekranie laptopa głównego bohatera.

Atom Egoyan wyraźnie podkreśla zmianę, jak zaszła w ciągu ostatnich lat w ocenie nowoczesnych technologii, przede wszystkim za sprawą postępującej demokracji i upowszechnienia – nie ma dziś wyrazistego i jednoznacznego podziału na wytwórców i odbiorców przekazów (jak to miało miejsce w *Rolach mówionych*), każdy może zostać nadawcą, nawiązać komunikację z innymi bez konieczności przebywania w tej samej przestrzeni, bez pośrednictwa miejsca. Technologia jest więc zarówno chorobą, jak i lekarstwem, pozwala bowiem na rejestrację osobistych historii, emocji i wspomnień, służy analizie prywatnego życia bohaterów, odsłaniając głęboko skrywane tajemnice, ale może też uzależniać. We wspomnianej sekwencji debaty internetowej ujawnia się też wielogłosowa, dialogiczna koncepcja narracji, w której zostają zderzone różne punkty widzenia i odmienne stanowiska. Niewątpliwie kluczowa rola w budowaniu mozaikowej struktury przypadła montażowi, jako że retrospekcje i powtórzenia określają charakter opowieści, a swobodne przeplatanie się wątków oraz manipulowanie zależnościami czasowymi i przestrzennymi przez twórcę filmu nie byłoby możliwe bez precyzyjnej organizacji materiału fabularnego.

Traumatycznego przeżycia nie można pokazać wprost ani przekazać w formie linearnej opowieści, gdyż doświadczenie to wymyka się próbom racjonalizacji i uporządkowania, nie sposób wyrazić go za pomocą spójnego języka, stąd rozwarstwienie historii i jej wielowątkowość, a nawet pozorna sprzeczność. Z tego układu zależności wyłania się jednak pewien projekt, jaki kanadyjski reżyser prezentuje publiczności od ponad ćwierćwiecza, nie tylko w filmach fabularnych, ale również w spektaklach teatralnych i instalacjach multimedialnych, wyrastający z chęci przedstawienia tego,

co nieprzedstawialne oraz z refleksji nad tożsamością współczesnego człowieka, jego uwikłania w przeszłość i wspomnienie czasu minionego, a także w związki z innymi ludźmi, z którymi często nie potrafi się porozumieć.

KRZYSZTOF LOSKA

- <sup>1</sup> Możemy przywołać w tym miejscu podział zaproponowany przez Gilles'a Deleuze'a w jego monumentalnej pracy *Kino*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- <sup>2</sup> J. Romney, *Atom Egoyan*, BFI Publishing, London 2003, s. 117.
- <sup>3</sup> W. Welsch, *Stając się sobą*, tłum. J. Wieteci, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 26, 31.
- <sup>4</sup> M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1995, s. 27.
- <sup>5</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001, s. 232.
- <sup>6</sup> Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W. W. Norton, New York 1991, s. 7-10.
- <sup>7</sup> Zob. M. Tschofen, J. Burwell, *In Media Res: Atom Egoyan's Utopian Praxis*, w: *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*, red. M. Tschofen, J. Burwell, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2007, s. 1.
- <sup>8</sup> R. D. Laing, *„Ja” i inni*, tłum. B. Mizia, Rebis, Poznań 1997, s. 106.
- <sup>9</sup> J. Lageira, *The Recollection of Scattered Parts*, w: C. Desbarats i in., *Atom Egoyan*, tłum. B. Holmes, Dis Voir, Paris 1993, s. 46.
- <sup>10</sup> Zniekształcenie historii rodzinnej przez jednego z jej członków pojawiło się jako motyw w *Rodzinie na ekranie*, z kolei nieadekwatność wspomnień oraz świadome zafalszowanie wydarzeń, prze-pisywanie na nowo historii to zasadniczy temat *Słodkiego jutra*, a do pewnego stopnia również *Araratu*.
- <sup>11</sup> Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295-308, s. 295.
- <sup>12</sup> Zob. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2000, s. XVIII.
- <sup>13</sup> Emma Wilson w *Cinema's Missing Children* (Wallflower, London 2003, s. 15) odwołuje się do sposobu rozumienia nostalgii zaproponowanego przez Mieke Bal w jej pracy na temat malarstwa Caravaggia.
- <sup>14</sup> Zob. E. A. Kaplan, *Performing Traumatic Dialogue*, „Women and Performance”, 1998, nr 19-20, s. 34.
- <sup>15</sup> D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, „Res Publica”, 1991, nr 3, s. 10.
- <sup>16</sup> M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny*, Świat Literacki, Warszawa 2001, s. 82.
- <sup>17</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*, PWN, Warszawa 2000, s. 53.

