

ALEKSANDRA KRZYŻANIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
alekskrzyzaniak@gmail.com

Liminalność i ofiara. *Midsommar*. W biały dzień jako przykład folk horroru

Liminality and sacrifice.
Midsommar as an example of folk horror

Midsommar. W biały dzień,
reż. Ari Aster, scen. Ari Aster, Szwecja/USA/Węgry 2019.

DOI: 10.12775/LL.3.2021.010 | CC BY-ND 4.0

Folk horror to podgatunek kina grozy czerpiący inspiracje z wierzeń i innych elementów folkloru charakterystycznych dla tradycyjnych kultur ludowych. Poczucie strachu u widza buduje on na klasycznej opozycji kultura-natura wzbogaconej elementami psychodelicznymi, których źródeł można doszukiwać się w religiach pogańskich. Kultura w tego typu horrorach równoznaczna jest z cywilizacją, miastem i technologią; natura mieści się natomiast w granicach porządku uznawanego za pierwotny. Józef Burszta opisuje to poprzez analogię do drogi wiejskiej i autostrady, gdzie autostrada stanowi przykład kultury, a droga wiejska – natury (1987: 41-12). W tym sensie natura oznacza tu również coś istniejącego w harmonii z przyrodą, konstruowanego zgodnie z jej prawami, ale także coś, co postrzegane jest potocznie jako pierwotne, plemienne, prymitywne, często także wyizolowane. Zgodnie z takim pojmowaniem opozycji natura-kultura, miejscem akcji folk horrorów są położone na uboczu wsie, jaskrawo kontrastujące z utożsamianymi z cywilizacją i współczesnością mia-

stami (por. Stachowicz 2019). Bohaterami filmów są natomiast pochodzący z owych miast ludzie, którzy stykają się z lokalną społecznością i doświadczają jej odmiennej duchowości. Niezrozumienie i obcość będące wynikiem tej konfrontacji stają się zatem głównym źródłem strachu w folk horrorach, które ukształtowały się w latach 60. i 70. XX w. (Waites 2019). Charakterystycznymi obrazami tego nurtu są *Pogromca czarownic* (reż. Michael Reeves 1968) oraz *Kult* (reż. Robin Hardy 1973), które w istotny sposób przyczyniły się do zdefiniowania omawianego gatunku. Należy podkreślić, że ze względu na swoje stosunkowo silne skonwencjonalizowanie i związane z tym wyczerpanie możliwości oferowanych przez ten format folk horror jest współcześnie niezbyt popularny. Tym ciekawszy wydaje się film będący przedmiotem niniejszej recenzji, nakręcony jako ukłon wobec klasycznych przedstawicieli tego gatunku.

Midsommar. W biały dzień to obraz autorstwa amerykańskiego reżysera i scenarzysty Ariego Astera, będący prawdopodobnie najgłośniejszym folk horrorem w ostatnich latach. Opowiada on historię grupy młodych dorosłych pochodzących ze Stanów Zjednoczonych, którzy na zaproszenie swojego znajomego podróżują do małej, położonej na uboczu, szwedzkiej wsi Hårga, gdzie mają uczestniczyć w obchodach letniego przesilenia, które w tamtejszej tradycji określane jest właśnie mianem *midsommar*. Jednak w Hårdze święto to obchodzi się zaledwie raz na 90 lat. Jest to tym samym szczególna okazja dla lokalnej wspólnoty – okazja, która staje się motorem wydarzeń zobrazowanych przez Astera. Film nie zaczyna się jednak od samego festiwalu – zanim fabuła zabierze nas do Szwecji, poznamy bohaterów w ich „cywilizowanym”, amerykańskim kontekście. Główną bohaterką jest Dani (Florence Pugh) – kobieta, której rodzina umiera na samym początku filmu. Jej stan psychiczny – trauma i żaloba – a także trudna relacja z partnerem, Christianem (Jack Reynor), stają się główną osią wydarzeń. Christian wraz z dwójką przyjaciół – Joshem (William Jackson Harper) i Markiem (Will Poulter) zostają zaproszeni przez Pelle (Vilhelm Blomgren) do jego rodzinnej Hårgi na obchody *midsommar*. Udział w święcie ma być z jednej strony rozrywką i sposobem na oderwanie od rzeczywistości, z drugiej strony okazją dla Josha na zebranie materiałów do jego pracy doktorskiej z antropologii. W efekcie zawirowań fabularnych Dani wyjeżdża razem z mężczyznami i wkrótce wspólnie trafiają do Hårgi – idyllicznej wsi położonej pośród zielonych łąk i lasów Szwecji. Jak można się spodziewać po filmie z gatunku kina grozy, żadne z nich stamtąd nie powróci.

Już od pierwszego zetknięcia z Hårgą widać wyraźny kontrast pomiędzy światem „cywilizowanym” i „ludowym”. Ujęcia realizowane w Ameryce są ciemne i zimne, kręcone wyłącznie w zamkniętych pomieszczeniach. Wieś stanowi natomiast otwartą przestrzeń, złożoną ze swobodnie rozmieszczonych, kolorowych budynków położonych na polanie pośrodku lasu, a więc w samym centrum natury. Nawet sceny nagrywane wewnątrz wiejskich budynków mają odmienny charakter niż te kręcone w mieście. W tym pierwszym przypadku przestrzeń jest z reguły większa, naturalnie i dobrze oświetlona, a ponadto wypełniona runami i innymi symbolami, przywodzącymi na myśl elementy kultury

ludowej o znaczeniu duchowym. Taki sposób obrazowania jest przykładem realizacji mitu społeczeństwa pierwotnego, konceptu znajdującego swoje antropologiczne początki już w dobie obowiązywania paradygmatu ewolucjonistycznego. Ujmując rzecz w dużym skrócie, koncept ten zakłada istnienie społeczeństw pierwotnych, czyli takich, które z perspektywy Zachodu (utożsamianego z cywilizacją) znajdują się na niższym poziomie rozwoju i charakteryzują się m.in. symbiotyczną więzią z naturą, oddawaniem hołdu elementom przyrody i przodkom, gospodarką rolniczą oraz komunalnym typem wspólnoty (Kuper 2009: 235-236). Choć współczesna antropologia traktuje ideę społeczeństwa pierwotnego „nie tylko jako błędną, ale także opresyjną”, ten typ myślenia o kulturach niezachodnich jest ciągle powszechny (Kuper 2009: 240), czego świadectwem jest jego użycie w *Midsommar*. W filmie tym idea pierwotności jest elementem narracji, budującej w widzu poczucie lęku i dysonansu. To, co z pozoru harmonijne i naturalne, wkrótce pokazuje swoje drugie, przerażające oblicze. Kontrast pomiędzy „cywilizowanym” i „ludowym” nie dotyczy jednak tylko miejsca akcji, ale przejawia się także w ubiorze bohaterów. Mieszkańcy Hårgi noszą tradycyjne, haftowane stroje, znacznie odróżniające się od współczesnych ubrań przyjezdnych. Co ciekawe, reżyser wykorzystuje ten motyw również w celu ukazania transformacji tożsamości głównych postaci. W trakcie trwania festiwalu Christian i Dani sukcesywnie porzucają swoje własne ubrania na rzecz strojów lokalnych; zmiany zachodzące w ich wyglądzie unaoczniają etapy duchowego przeobrażenia i zespolenia z wiejską wspólnotą.

Owo przeobrażenie, któremu podlega Dani (do pewnego stopnia także Christian), można interpretować za pomocą sformułowanej przez Arnolda van Gennepa koncepcji *rites de passage* oraz kategorii liminalności. Ta ostatnia charakteryzuje środkową fazę obrzędu przejścia, czyli tzw. stan marginalny, następujący między fazą preliminalną (wyłączenia, separacji) i fazą postliminalną (włączenia, integracji), które wyznaczają kolejno odebranie jednostce jej dotychczasowego statusu, a następnie nadanie jej statusu nowego (van Gennep 2006). Byt poddany obrzędowi przejścia staje się w fazie liminalnej ambiwalentny i pozbawiony przeszłości, dzięki czemu jest gotowy do przyjęcia nowej pozycji (Turner 2004: 240). Podobny schemat organizuje zmiany zachodzące w bohaterach filmu. Rozpoczynają się one już w momencie ich wyjazdu z Ameryki, stanowiącego rodzaj separacji, w wyniku której tracą oni swoją tożsamość wyjściową. Pobyty w Hårgi i uczestnictwo w obchodach letniego przesilenia to faza liminalna, natomiast koniec święta wyznacza fazę włączenia. W tym kontekście kolejne rytuały odbywające się w trakcie *midsommar* stanowią próby, których przejście nieuchronnie zmienia tożsamość przyjezdnych. Próby-rytuały nie są jednak czymś prostym – nie każdy z bohaterów jest w stanie je przejść, a porażka oznacza śmierć. Pierwszymi osobami umierającymi w wyniku takiej próby są goście z Wielkiej Brytanii, którzy próbują uciec ze wsi, prerażeni rytualnym samobójstwem pary 72-latków. Następnie umierają Mark i Josh. Obaj mężczyźni dopuszczają się bowiem profanacji ważnych dla mieszkańców Hårgi przedmiotów mających status *sacrum* – drzewa przodków i świętego, runicz-

nego tekstu. W przypadku drzewa przodków Mark nie jest nawet świadom, że beczceści święty obiekt, ponieważ z jego perspektywy jest to po prostu zwykła roślina. Sytuacja ta jest realizacją zasady opisanej m.in. przez Mircea Eliadego (1999), zgodnie z którą *sacrum* może przyjmować formę dowolnego przedmiotu, który nie wyróżnia się niczym szczególnym spośród innych, jednak jako rzecz święta tym się różni od podobnych rzeczy świeckich, że jest chroniona i izolowana za pomocą odpowiednich zakazów (tabu), a to, co świeckie, nie powinno wchodzić z nim w bezpośredni kontakt (Durkheim 1990: 35). Zarówno Mark jak i Josh zaburzają tę zasadę, przez co *sacrum* zostaje skalane, a w konsekwencji nałożenie na nich stosownej kary jest konieczne, ponieważ stanowi warunek ochrony istniejącego porządku. Mężczyźni zostają zabici, a ich ciała obrzędowo spalone podczas wieńczącego obchody *midsommar* rytuału. Stosując zaproponowany przez Émila Durkheima schemat relacji między *sacrum* a *profanum*, można by powiedzieć, że poprzez (pośmiertny) udział w świętym wydarzeniu zostali oni oczyszczeni, a więc utracili wcześniejszą profaniczność, bo oderwali się od „niskich i pospolitych obciążeń własnej natury”. Dzięki temu *status quo* rzeczywistości świętej, które zostało naruszone przez złamanie tabu, mogło zostać zachowane (Durkheim 1990: 297).

Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku Christiana. Jemu również nie udaje się ukończyć rytuału przejścia, w jego przebiegu zachodzi jednak zdecydowanie dalej. Christian pozwala uwieść się jednej z lokalnych kobiet, co wieńczy dokonany między nimi akt seksualny. Zdarzenie to doprowadza w konsekwencji do jego uśmiercenia, ponieważ dopuścił się zdrady Dani, z którą pozostawał w miłosnej relacji. Dani zaś jako jedyna z grupy przyjaciół przechodzi fazę liminalności i zyskuje status „swojej”. Stopniowo zostaje ona wprowadzana w życie Hårgi, a ostatecznie bierze również udział w konkursie na królową maja, który wygrywa. Jest to największy zaszczyt, jaki może spotkać niezamężną kobietę. Scena koronacji Dani wieńcem z kwiatów to moment finalny transformacji jej tożsamości i przejścia do fazy postliminalnej. Ostateczne pożegnanie z poprzednią tożsamością stanowi jednak decyzja o uśmierceniu Christiana, podjęta pod wpływem przyłapania mężczyzny na zdradzie. W ramach zemsty, ale też swistego rozrachunku z przeszłością, Dani jako królowa maja decyduje o złożeniu Christiana w ofierze na rzecz dobrobytu wioski w nadchodzących latach. Mężczyzna wraz z wybranymi mieszkańcami wioski oraz ciałami Marka, Josha i dwójki gości z Wielkiej Brytanii zostaje spalony żywcem w specjalnie do tego przeznaczonym budynku.

Rytualny mord jest motywem często pojawiającym się w antropologicznych analizach dotyczących ludów pierwotnych. Analizy te wskazują, że obchody nocy przesilenia letniego w różnych społecznościach wiążą się niekiedy, ze składaniem ofiar. Współcześnie trudno jednak ocenić, czy ofiary te były składane z ludzi. Wskazuje się raczej na ceremonialne palenie słomianych kukieł lub innych przedmiotów (Strzelczyk 1998: 103-104), a zarazem na to, że w okresie letnim często były to rytuały związane z płodnością i urodzajem (por. Frazer 2002). Podobny charakter ma ofiara ukazana w filmie.

Można by powiedzieć, że śmierć, szczególnie tak brutalna, jest nieodłącznym elementem kina grozy. W przypadku *Midsommar* motyw rytualnego mordu ma jednak dodatkowe znaczenie. Wpisuje się on bowiem w powszechne wyobrażenia na temat religii pogańskich i wspomniany wcześniej mit społeczeństwa pierwotnego, które – jak powiedziano – zostały utrwalone w dyskursie naukowym. To, że wyobrażenia takie są zespołem stereotypów i nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością, nie zmienia faktu ich popularności w popkulturze. W omawianym filmie mamy dodatkowo do czynienia z ciekawą wariacją na temat motywu tubylców mordujących „cywilizowanego” człowieka, jak bowiem wspomniano, Josh jest adeptem antropologii, który przyjeżdża owych tubylców badać¹. Należy dodać, że zarówno w dyskursie antropologicznym, jak i w potocznych wyobrażeniach concept rytualnego mordu często łączony jest z posądzeniem społeczności pierwotnych o praktyki kanibalistyczne (por. Arens 2010). I choć taki motyw nie pojawia się w *Midsommar*, warto przypomnieć w tym miejscu teorię spiskową dotyczącą śmierci Michaela Rockefellera, zgodnie z którą miał on zostać zjedzony przez papuaski lud Asmat. Historia ta obrazuje żywotność stereotypu krwiożerczych „dzikich”, a zarazem pokazuje, że Aster nawiązuje w swym filmie do imaginarium współczesnej kultury popularnej i za pomocą znanych widzom motywów podkreśla obcość, prymitywność i barbarzyńskość tego, co dzieje się na ekranie. Sprzyja to budowaniu atmosfery grozy, jest również spójne z filmową narracją, która kojarzy to, co ludowe z tym, co nieznanne, nieoczywiste i mające swoją drugą, mroczną stronę.

Sposób, w jaki reżyser przedstawia w filmie rytuały – zarówno obrzęd złożenia ofiar, jak i konkursu na królową maja – pokazuje jego stosunek do materiału źródłowego. Ludowe praktyki obrzędowe zostają tu na swój sposób wyostrojone, tak aby skonfrontować widza z obcą stroną tego, co uważał za swojskie i „naturalne”. Intensywne kolory, przejawskrawienie i żywiołowa muzyka silnie kontrastują ze scenami psychodelicznymi, niekiedy wręcz brutalnymi. Obraz Astera nie ma więc nic wspólnego z wizerunkiem „wsi spokojnej, wsi wesołej”. Przeciwnie, stanowi raczej jego zaprzeczenie, czy też jego ukrytą i mroczną wersję. Reżyser bazując na wspomnianych wcześniej stereotypach dotyczących ludów pierwotnych, sprawia, że to, co kojarzone jest jako sielskie i swojskie, zaczyna jawić się jako obce i niepokojące. Tym samym bawi się on stereotypową ludowością, pokazuje wieś i jej mieszkańców inaczej niż widz się spodziewa, budując tym samym wrażenie dezorientacji. Trzeba przy tym przyznać, że *Midsommar* nie jest filmem jakoś szczególnie strasznym, wywołuje raczej rodzaj niepokoju, ponieważ obserwowanie procesu przejścia, jakiemu podlegają Dani i jej towarzysze, budzi poczucie dysonansu i dyskomfortu. Dysonans ten bierze się zaś stąd, że to, co obserwujemy na ekranie, wydaje się pozornie znajome i oswojone, ale na naszych oczach ujawnia się jego nieznanne oblicze.

1 Motyw badacza terenowego ginącego z rąk tubylców ma bogatą reprezentację w różnych tekstach popkultury. Na polskim gruncie pojawił się on choćby w serialu *Komisarz Alex* (odcinek 164, pt. *Noc Peruna*), w którym neopogańska grupa religijna morduje interesującego się nią profesora antropologii.

Opisana powyżej gra stereotypami – zrozumiała z punktu widzenia poetyki filmu grozy – staje się jednak problematyczna, jeśli spojrzymy na nią z antropologicznego punktu widzenia. Doprowadza ona bowiem do swoistej reifikacji tradycyjnego folkloru i prezentowanej grupy etnicznej. Sprowadza ową grupę do kilku specyficznych rytuałów, kolorowych strojów, spożywania psychodelików i mieszkania w drewnianych chałupach. Podtrzymuje tym samym płytkie i mocno uproszczone wyobrażenie na temat ludowości, nasyconej elementami magicznymi, które kreują świat uduchowiony i odrealniony. Oglądając obraz *Astera*, należy mieć to na uwadze i pamiętać, że filmowe wydarzenia nie są odzwierciedleniem faktycznych zwyczajów i rytuałów, ale ich świadomym wykrzywieniem, mającym na celu wywołanie konkretnej reakcji widza. Nie jest to więc kino etnograficzne, ale folk horror z samego założenia nigdy nie miał takich aspiracji.

Nie zmienia to jednak faktu, że *Midsommar* jest fascynującym obrazem mówiącym o ludzkiej psychice i jej transformacji, a także o zacieraniu się granic między tym co obce i swojskie, tym co wyobrażone i fizyczne, tym co indywidualne i społeczne. Film ten intryguje dlatego, że źródłem strachu nie są w nim demony i potwory, ale ludzka psychika i moc wyłaniających się z niej wyobrażeń.

BIBLIOGRAFIA

- Arens, W. (2010). *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia* (przeł. W. Pessel). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Burszta, W. (1987). Natura – myśl symboliczna – kultura. *Lud*, 71, 39-58.
- Durkheim, É. (1990). *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* (przeł. A. Zadrożyńska). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eliade, M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności* (przeł. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Frazer, J. (2002). *Złota Gałąź. Studia z magii i religii* (przeł. H. Krzeczkowski). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Hurley, A. M. (2019, October 28). Devils and debauchery: Why we love to be scared by folk horror. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/28/devils-and-debauchery-why-we-love-to-be-scared-by-folk-horror>
- Kuper, A. (2009). *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu* (przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stachowicz, M. (2019, 23 lipca). Folk horror i koniec Wielkiej Obrzydliwości. *Czas Kultury*. Pobrano z: <http://czaskultury.pl/czytanki/folk-horror-i-koniec-wielkiej-obrzydliwosci/>
- Strzelczyk, J. (1998). *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Turner, V. (2004). *Liminalność i communitas* (przeł. E. Dzurak). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje* (s. 240-266). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia* (przeł. B. Biały). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Waites, M. (2019, December 4). So what actually is folk horror? *The Strand Magazine*. Retrieved from: <https://strandmag.com/so-what-actually-is-folk-horror/>