

Małgorzata Barbara Galińska

Pamięć jako figura przemijania w filmie "Daleko od niej" Sarah Polley

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 11/3, 85-100

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Barbara Galińska
Uniwersytet Łódzki

Pamięć jako figura przemijania w filmie *Daleko od niej* Sarah Polley

Słowa klucze: pamięć, starość, ageizm, *Indiewood*, przemijanie

Key words: memory, growing old, ageism, *Indiewood*, passing of time

Ageizm

Gordon Allport, autor książki *The nature of prejudice*, pisze: „Ludzki umysł myśli, posługując się kategoriami. Kategorie raz stworzone są podstawą oceny. Nie da się uniknąć tego procesu”¹. Todd D. Nelson, amerykański badacz zajmujący się psychologią uprzedzeń, stereotypizacją i dyskryminacją, w artykule *Ageism: prejudice against our feared future self* tłumaczy: „Przez dekady badacze zastanawiali się, w jaki sposób ludzie kategoryzują innych. Niektóre z tych kategorii – rasa, płeć i wiek – są automatycznie traktowane jako kategorie prymitywne. Kiedy kategoryzujemy, często budujemy stereotypy dotyczące danej kategorii. Badacze wiedzą wiele na temat rasizmu czy seksizmu, ale zdecydowanie za mało o uprzedzeniach i stereotypach tworzonych w oparciu o wiek”².

Podejście do starości i ludzi starych niezmiernie ewoluowało na przestrzeni wieków. „Starsi ludzie w społeczeństwach prehistorycznych i rolnych traktowani byli z wielkim szacunkiem. Odgrywali rolę nauczycieli. Ich wiek i ogromne doświadczenie sprawiały, że postrzegano ich jako ludzi światłych, strażników tradycji i historii”³. Nelson wymienia dwa wydarzenia, które wraz z nadejściem cywilizacji wpłynęły na zmianę w postrzeganiu ludzi starszych: pojawienie się druku i rewolucję przemysłową. „Kultura, tradycja i historia społeczeństw i plemion mogła być teraz przekazywana do woli [...]. Status starszyzny został więc obniżony”⁴. Rewolucja przemysłowa zaś – jak pisze Nelson – zmusiła całe rodziny do wędrówek za pracą, a ważniejsza od doświadczenia

¹ Na Gordona Allporta, amerykańskiego badacza zajmującego się psychologią społeczną, w tym zjawiskiem uprzedzeń, powołują się A.J.C. Cuddy, S.T. Fiske w artykule pt. *Doddering but dear: process, content, and function in stereotyping of older persons*, w: *Ageism – stereotyping and prejudice against older persons*, red. T.D. Nelson, Cambridge 2004, s. 4. Jeśli nie jest zaznaczone inaczej, wszystkie przekłady tekstów anglojęzycznych są mojego autorstwa.

² T. D. Nelson, *Ageism: Prejudice against our feared future self*, „Journal of Social Issues” 2005, t. 61, nr 2, s. 207.

³ Tamże, s. 208.

⁴ Tamże.

cechującego ludzi starszych stała się umiejętność adaptowania się do zmian i rozwijających się technologii⁵. Starzy ludzie zaczęli ciężyc i uznano ich za zbitecznych.

W kolejnym artykule⁶ Nelson pisze, że pojęcie ageizmu, definiowanego jako uprzedzenie w stosunku do osób starszych⁷, wprowadził w 1969 roku Robert Butler, zajmujący się trzema jego aspektami: uprzedzeniami w odniesieniu do wieku i starzenia się, dyskryminującymi działaniami w stosunku do osób starszych (w kontekście możliwości zatrudnienia, ale i innych ról społecznych), a także praktykami instytucjonalnymi, które odbierają szanse starszym ludziom na satysfakcjonujące życie oraz utwierdzają społeczeństwo w stereotypach w stosunku do nich⁸. Ageizm okrzyknięto największym z uprzedzeń i najokrutniejszą formą odrzucenia drugiego człowieka⁹. Ludzie starsi zostali bowiem wykluczeni z życia społecznego i stali się niewidoczni.

Współczesna kultura a starość w mediach

Zabiegi dyskryminacyjne w stosunku do osób starszych są nieodłącznym elementem współczesnej, medialnej kultury, która na piedestale stawia młodość. Starsi ludzie pojawiają się w telewizji i kinie stosunkowo rzadko, prezentowani są w podobny sposób i odgrywają nieznaczące role. Największą dla nich życzliwość zaobserwować można w reklamach telewizyjnych i dzieje się tak nie bez powodu. Wielu badaczy uznaje najstarsze pokolenie za największych użytkowników kultury masowej, ze szczególnych uwzględnieniem telewizji, która odgrywa tu rolę społeczną. Telewizor traktowany jest jako towarzysz osoby starszej, dzięki któremu ma ona szansę na kontakt ze światem¹⁰. Reklama telewizyjna oczywiście nie ucieka od stereotypizacji. Prezentowane są w niej na ogół albo starsze panie zachwalające produkty do babcinych wypieków, panowie cierpiący na dolegliwości pleców albo też zadbani i atrakcyjnych emeryci, którzy „mimo” wieku chcą żyć aktywnie.

W kinie współczesnym w rolach głównych występują często starsi mężczyźni, grani przez docenionych aktorów, którzy swoją starością i jej problemami mają rozbawić widza. Trudno, szczególnie w kinie głównego nurtu, trafić na film, który zajmuje się tematyką starości w sposób nieukazujący osób starszych stereotypowo, czyli albo jako ciepłych i niezaradnych albo jako podstarzałych nastolatków, którzy nie mogą rozstać się z odległą już młodością. Pojawiają się

⁵ Tamże.

⁶ T. D. Nelson, *Ageism: the strange case of prejudice against the older you*, w: *Disability and aging discrimination. Perspectives in law and psychology*, red. R.L. Wiener, S.L. Willborn, New York 2001, s. 37.

⁷ E. B. Palmore, *Ageism – negative and positive*, New York 1999, s. 17.

⁸ R. N. Butler, *Ageism: a forward*, „Journal of Social Issues” 1980, t. 36, nr 2, s. 8.

⁹ E. B. Palmore, *Ageism – negative and positive*, New York 1999, s. 3.

¹⁰ A. Roy, J. Harwood, *Underrepresented, positively portrayed: older adults in television commercial*, „Journal of Applied Communication Research” 1997, nr 25, s. 40.

oczywiście tytuły, które podejmują temat starości w sposób poważny, najczęściej jednak są to filmy przynależące do nurtu *indie*¹¹ lub też kina autorskiego. Wystarczy wymienić *Schmidta* (2002) Alexandra Payne'a czy *Gran Torino* (2008) Clinta Eastwooda. Niezwykle rzadko realizowane są filmy, które w sposób ciekawy i przekonujący zajmują się tematem dojrzałej miłości, namiętności i odpowiedzialności za człowieka, z którym przeżyło się szereg lat.

Celem artykułu będzie analiza kanadyjsko-brytyjsko-amerykańskiej koprodukcji *Daleko od niej* (2006) Sarah Polley (scenariusz i reżyseria), będącego adaptacją opowiadania Alice Munro¹², w kontekście przemijania jako ewolucji, pamięci jako emocjonalnego łącznika między bohaterami i straty jako figury starości. Film prezentuje postaci osób starszych w sposób daleki od pokutujących w kulturze, upokarzających stereotypów. Sposób ukazania głównych bohaterów sprzeciwia się definicji ageizmu. Odgrywający główne role aktorzy: Julie Christie i Gordon Pinsent nie podejmują prób tuszowania swojego wieku lub ucieczki przed nieuchronną starością.

Autorka filmu w wielu wywiadach podkreśla, że pisała scenariusz z pełną świadomością, kogo chciałaby obsadzić w głównych rolach. Christie, niezapomniana Lara Antipova z *Doktora Żywago* Davida Leana, zapamiętana przez widzów na całym świecie jako niezwykła piękność, w filmie Sarah Polley wcieliła się w postać kobiety cierpiącej na chorobę Alzheimer'a. Reżyserka spotkała się z nią na planie filmu *Życie ukryte w słowach* (2005) I. Coixet i uznała, że jej magnetyzm i enigmatyczna osobowość świetnie oddadzą¹³ złożoną sytuację filmowej Fiony. Przypadek Julie Christie świetnie uwydatnia kwestię instytucjonalnych uwarunkowań aktorskich osób starszych. Zważywszy na fakt, jak wielu widzów chce zobaczyć, jak aktorka się starzeje, jej pojawienie się na ekranie ma ogromny potencjał komercyjny.

Gordon Pinsent zaś został przez reżyserkę wybrany do trudnej roli Granta, którego żona choruje na nieodwracalną chorobę. Aktor, jak wspomina Polley¹⁴, oddający się również reżyserii i pisarstwu, wniósł bardzo wiele do scenariusza filmu, komentując pierwsze jego zarysy, a następnie dodając swoje uwagi do dialogów.

¹¹ Kino *indie* wyłoniło się na mapie kinematografii amerykańskiej w połowie lat 90. Filmy przynależące do tego nurtu łączą w sobie instytucjonalne uwarunkowania kina mainstreamowego, a także stylistykę i tematykę kina niezależnego. Najczęściej realizowane są przez wyspecjalizowane podwytwórnie, takie jak Fox Searchlight czy Focus Features. Podaje za: G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009, s. 3.

¹² Opowiadanie nosi tytuł *The bear came over the mountain*. Ukazało się w 1999 roku w amerykańskim tygodniku „The New Yorker” i jest nadal dostępne [online] <www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999_12_27_110_TNY_LIBRY_000019900>, dostęp: 6.06.2012.

¹³ Sarah Polley (*Away from Her*) Interview, [online] <www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/>, dostęp: 5.10.2014.

¹⁴ Tamże.

Daleko od niej Sarah Polley

*Zakochani muszą zdecydować, czy zostać czy odejść.
Najczęściej wracają artyści i lekarze.
Tylko szaleńcy nigdy, nigdy nie wracają*¹⁵

Wspominając o wyborze tematu na swój debiut filmowy, Sarah Polley bardzo często podkreśla, że podyktowany on był przede wszystkim lekturą opowiadania Alice Munro *The bear came over the mountain*. Gdy trzymała w rękach tekst po raz pierwszy, była młodą mężatką i niezwykle podziałał on na jej wyobraźnię, a także skłonił do pomyślenia o relacji, która wskutek okoliczności, choroby, a także upływu lat zbliża się ku końcowi¹⁶. Z jednej strony zachwyił ją sposób, w jaki Munro sportretowała małżeństwo z niemalże pięćdziesięcioletnim stażem¹⁷, z drugiej zaś miała wrażenie, jakby czytała opowieść o dojrzewaniu mężczyzny dobiegającego siedemdziesiątki, który odkrywa, jak wielka i bezwarunkowa jest jego miłość do żony¹⁸.

Wybór aktorów wydaje się niezwykle ciekawy, zważywszy na fakt, że oboje, mimo starszego wieku, są bardzo atrakcyjni. We współczesnym kinie trudno spotkać wiekowe postaci, których uroda jest tak wyraźnie zaznaczona i nie ma to na celu prowokowania efektu śmieszności. Szczególnie interesujący jest kontrast, jaki buduje fizjonomia pięknej, dziewczęcej i zadbanej Fiony z wyniszczającą chorobą, z jaką przyszło jej żyć i która ewidentnie konotuje przemijanie. Jak pisze Simone de Beauvoir: „Stary człowiek jest ciągle tą samą osobą wraz z jej wadami i zaletami. [...] Jeśli starzy ludzie mają te same pragnienia, te same uczucia, te same postulaty, co młodzi, to wywołuje oburzenie. U nich miłość czy zazdrość wydają się wstrętne i śmieszne, seksualność odpychająca, a gwałtowność żalosna”¹⁹.

Podobne aspekty w zapatrywaniu się na osoby starsze podkreśla, odnosząc się do bohaterów filmu, Polley. Reżyserka przyznaje, że rzadko spotyka się we współczesnych tekstach kultury wiekowych bohaterów, którzy nie są prezentowani jako ciepłi i aseksualni zarazem. Dodaje, że w Grancie i Fionie spodobały jej się ich złożone, niepozbawione ciemnych stron osobowości, poczucie humoru, a także pewna doza zmysłowości, która od nich emanuje²⁰. Stwierdza również, że zaintrygowało ją nieprzedstawianie życia bohaterów w sposób bezwarunkowo

¹⁵ Fragment książki *Letters from Iceland* W.H. Audena i L. MacNeice, pobrany ze ścieżki dialogowej filmu.

¹⁶ *Sarah Polley (Away from Her) Interview*, [online] <<http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/>>, dostęp: 5.10.2014.

¹⁷ *Decade: Sarah Polley on “Away from Her”*, [online] <http://www.indiewire.com/article/decade_sarah_polley_on_away_from_her>, dostęp: 5.10.2014.

¹⁸ R. Murray, *Sarah Polley Discusses the Movie “Away from Her”*, [online] <<http://movies.about.com/od/polleysarah/a/awayfrom050207.html>>, dostęp: 6.10.2014.

¹⁹ S. de Beauvoir, *Starość*, Warszawa 2011, s. 8.

²⁰ Tamże.

optymistyczny, pozbawiony znaczących porażek i zranień²¹, co sprawiło, że obraz małżeństwa Granta i Fiony stał się bardziej uczciwy.

W dalszej części artykułu spróbuję udowodnić, że psychologiczna konstrukcja bohaterów *Daleko od niej* przeczy tezie, że ludzie starsi muszą być zawsze prezentowani jako dobroduszni, dziecinni i nieosadzeni w świecie współczesnym lub jako starający się na siłę trzymać odległej już młodości. Fiona, gdy dowiaduje się o swojej chorobie, nie załamuje się, tylko próbuje zaadaptować się do nowej sytuacji i przygotować do zmian swojego męża. Grant zaś, mimo bólu i dojmującej samotności, jest niezłomny w walce o żonę i ich wspólną historię.

Relacje bohaterów a otoczenie

W odczytaniu emocji płynących z relacji pary bohaterów niezwykle ważną wydaje się analiza otoczenia, w jakim przebywają. Grant i Fiona mieszkają w Ontario, w domu po dziadkach bohaterki, w pobliżu lasu, daleko od cywilizacji. W pierwszych scenach filmu pokazani są na jednym z codziennych spacerów na nartach. Wokół nich rozpościera się oszalałająca, niczym nieograniczona przestrzeń. Bezkręślenie wydobycia samotności bohaterów, ale też podkreśla, jak są dla siebie ważni. W jednym z ujęć widać, że ich drogi się rozchodzą. Każde rusza w swoją stronę, na wędrowną, podczas której Grant będzie walczył o przywrócenie Fionie pamięci. Warto jednak dodać, że po krótkim ujęciu, w którym bohaterowie się rozstają, znów widzimy ich razem, zmierzających zgodnie w stronę domu.

Wyzwalające zdjęcia natury, śnieżnych pejzaży i zachodów słońca kontrastują z ujęciami w domu opieki Meadowlake, do którego trafia bohaterka. Dom ten wydaje się ogromny, ale ze względu na skomplikowany rozkład pomieszczeń, liczne zakamarki i korytarze, odnosi się wrażenie, że jego przestrzeń przytłacza, nawet gdy w ujęciu pokazywana jest tylko jedna samotna osoba wydająca się czekać na jakieś znaczące wydarzenie. Najczęściej tą osobą jest Grant, przyjmujący rolę niewidzialnego obserwatora, w którym Fiona nie dostrzega już swojego męża, tylko obcego narzucającego się swoją obecnością. Za każdym razem, gdy bohaterka żegna Granta, powtarza: *Ależ jesteś wytrwała. Widzimy się jutro, tak?*²². Bohater, mimo że nie mieszka w Meadowlake, jest tam obecny każdego dnia. Trwa w oczekiwaniu na „przebudzenie” żony, która z czasem zdomawia się w domu opieki i buduje w nowej rzeczywistości świat wykluczający Granta. Przyszła rola mężczyzny jest świetnie zaznaczona w ujęciu, gdy bohater przybywa do Meadowlake. Staje on przed wielkim, obcym budynkiem, utwierdzając się w przekonaniu, że nie chce, by jego żona w nim zamieszkała.

²¹ Polley sugeruje, że tak właśnie najczęściej prezentuje się związki osób starszych.

²² Fragmenty ścieżki dialogowej filmu zaznaczono kursywą.

Przestrzenie czasowe a pamięć

Narracja filmu *Daleko od niej* prowadzona jest nielinearnie. W diegezie wyróżnić można trzy przestrzenie czasowe, które zaakcentowane są już w pięciu pierwszych minutach filmu²³. Początkowa sekwencja ukazuje Granta, który jedzie samochodem, by odwiedzić Marian, żonę przyjaciela Fiony – Aubreya. Mamy więc do czynienia z teraźniejszością. Fiona mieszka już w Meadowlake, Grant zaś każdego dnia walczy, by zobaczyła w nim na nowo męża, o którym zdaje się nie pamiętać.

Po chwili na ekranie pojawia się twarz młodej dziewczyny – Fiony sprzed lat. Bardzo krótki fragment filmowy, niejednokrotnie powracający w dalszej części filmu, wydaje się być nagrany ośmiomilimetrową kamerą. Młoda bohaterka patrzy prosto w obiektyw, uśmiecha się i po chwili zaczyna mówić, choć widz nie jest w stanie zrozumieć jej wypowiedzi. Z offu zaś słyhać rozmowę głównego bohatera z pielęgniarką z Meadowlake, Kristy, której Grant opowiada, jak ponad czterdzieści lat temu Fiona mu się oświadczyła.

- *Czy nie byłoby miło, gdybyśmy się pobrali?* – Grant przytacza słowa Fiony.
- *I co odpowiedziałeś?* – pyta Kristy Granta.
- *Zgodziłem się. Nigdy nie chciałem być z dala od niej. Miała w sobie iskrę życia*²⁴.

Wyznanie to w kontekście choroby Alzheimera, będącej przedmiotem filmu Sarah Polley, wydaje się jeszcze bardziej przejmujące. Sformułowanie zaś „być z dala od niej” nabiera znaczenia na licznych płaszczyznach i jest – jak okaże się później – sfunkcjonalizowane w filmie za pomocą licznych rozwiązań.

Wymieniona przestrzeń czasowa, zawsze zaznaczana podobnie na płaszczyźnie formalnej i jako jedyna silnie odznaczająca się kolorystycznie, związana jest z reminiscencjami z życia Granta i Fiony. Najczęściej widzimy twarz Fiony z młodości, niekiedy samotnego Granta lub też dwójkę bohaterów. Zdarzają się jednak także powroty do gorzkich wspomnień, takich jak zdrady mężczyzny. Bohater, mimo że żona wybaczyła mu popełnione błędy i sama to w filmie nie raz zaznacza, często ze smutkiem wspomina, że żałuje, że choroba nie „zagarnęła” pamięci Fiony o nich.

Ostatnia z przedstawionych w filmie przestrzeni czasowych związana jest ze wspólnym życiem bohaterów we wspomnianym już małym drewnianym

²³ A. Berthin-Scaillet w artykule *A reading of "Away from her", Sarah Polley's adaptation of Alice Munro's short story "The bear came over the mountain"* sugeruje, że wspomniane trzy płaszczyzny czasowe przynależą do przeszłości, są wspomnieniami i funkcjonują w opozycji do głównej narracji, czyli tej prezentującej życie Fiony i Granta od momentu, gdy bohaterka trafia do domu opieki Meadowlake. Zob. [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014. Ta teza wydaje się trafna jedynie w odniesieniu do dwóch przestrzeni czasowych, z których jedna prezentuje młode lata bohaterów, druga zaś okres, w którym choroba Fiony zaczyna być zauważalna. Trzecia z przestrzeni, pojawiająca się w filmie jako pierwsza, prezentuje Granta za czasów Meadowlake i ewidentnie przynależy do narracji głównej.

²⁴ Dokładnie ta sama rozmowa pojawia się w dalszej jego części, gdy Christy i Grant rozmawiają o przeszłości.

domu na odludziu. Powoli zaczyna wyłaniać się problem choroby Fiony. W początkowej scenie bohaterowie zasiadają do wspólnej kolacji. Kobieta spogląda na męża i pyta go przekornie: *Kiedy ostatnio praliśmy ten sweter?* Grant odpowiada: *Tuż przed wojną. W Boże Narodzenie, w latach 50. czy 60.* Nawiązanie do zagadnienia utraty pamięci ma tu silny walor komiczny, co sprawia, że prezentowana po chwili jego mroczniejsza odsłona mocniej uderza w świadomość widza.

Grant i Fiona sprzątają razem po posiłku. Mężczyzna, odpowiedzialny za zmywanie naczyń, podaje żonie patelnnię. Skonfundowana kobieta rzuca na nią okiem, by po chwili włożyć ją do lodówki. Podchodzi do męża i informuje go, że idzie przygotować kominek. Przygnębiony Grant przygląda się Fionie, po czym patrzy przed siebie, rusza po patelnnię i odkłada ją na miejsce. Wydaje się, że bohaterowie nie wrócą już do ostatniego wydarzenia. Można odczuć, że to nie pierwsza taka sytuacja i że z zasady Grant, niegodzący się z rzeczywistością, ukrywa chorobę przed żoną i przed sobą. Po chwili jednak widzimy bohaterów odpoczywających na kanapie. Grant czyta Fionie wiersz Michaela Ondaatje. Zamyślona bohaterka łapie męża za rękę i mówi: *Nie martw się, kochanie. Myślę, że po prostu tracę rozum.* Grant delikatnie uciska ją i czyta dalej, uciekając od powagi problemu.

Taki sposób konstruowania rzeczywistości, w której wciąż mieszają się porządki czasowe, kładzie akcent na zagadnienia pamięci, i sprawia, że widz niemalże bezwiednie wraca myślami do jej tematu w czasie trwania całego filmu.

Czasami w zapomnieniu jest coś cudownego?

*Myślę, że ludzie są zbyt wymagający.
Chcieliby być zakochani każdego dnia*²⁵

By zarysować temat pamięci prezentowany w filmie, warto powrócić do co najmniej trzech wydarzeń, w których główną rolę odgrywa Fiona. Jej spojrzenie na chorobę i pełen godności sposób, w jaki próbuje sobie z nią poradzić, budzą wielki respekt i nieustające zadziwienie.

Odludzie, na którym mieszkają bohaterowie, zdaje się być w stanie wiecznej zimy, mimo że akcja filmu toczy się również podczas innych pór roku. Sarah Polley często w wywiadach nawiązuje do tej kwestii, mówiąc, że dla niej to właśnie śnieg i biel konotują pamięć. Kiedy więc zastanawiała się nad estetyką filmu, uznała, że dobrze byłoby, gdyby widz oglądając go, miał wrażenie, że każdy kadr „naniesiony” jest na białą płachtę, że wspomniana biel jest punktem odniesienia do rozmyślań o przedmiocie filmu²⁶.

²⁵ Słowa Fiony ze ścieżki dialogowej filmu.

²⁶ Sarah Polley (*Away from Her*) Interview, [online] <<http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/>>, dostęp: 5.10.2014./ I rzeczywiście, efekt ten został w wielu momentach filmu uzyskany i wykorzystany do zaznaczenia tematu przewodniego.

Dlatego też scena, w której Fiona i Grant jadą do zielonego, wiosennego i osłonecznionego lasu i przyglądają się kwitnącym liliom, silnie kontrastuje z resztą filmu na płaszczyźnie stylistycznej. Bohaterka pochyla się nad żółtymi kwiatami i wygłasza krótki monolog: *Kiedy odwracam wzrok, zapominam, jaki jest kolor żółty. Mogę jednak spojrzeć znowu. Czasami w zapomnieniu jest coś cudownego*²⁷. Chwilę potem dodaje: *Wydaje mi się, że jeśli włoży się palce między płatki, można poczuć ciepło*. Kobieta dotyka kwiatów, a Grant z zaciekawieniem obserwujący żonę z boku, pyta ją, czy rzeczywiście je odczuwa. Widać, że mężczyzna zastanawia się, do którego z porządków przynależy żona: choroby czy rzeczywistości, którą dzieli. Ona zaś odpowiada: *Nie jestem pewna, czy to, co czuję to ciepło czy moja wyobraźnia*, sygnalizując nieufność w stosunku do sposobu, w jaki obecnie spostrzega świat. Odmienny anturaż spaceru bohaterów natychmiast sugeruje, że problem kwiatów z pewnością powróci i będzie miał istotne dla fabuły znaczenie.

Odniesienia do wiosennego dnia spędzonego w lesie pojawiają się niedługo potem, w bardzo trudnym dla małżeństwa momencie, gdy Grant odwozi Fionę do Meadowlake. Kobieta jest bardzo dzielna i wkłada niezwykle dużo wysiłku w uspokajanie męża i utwierdzanie go w przekonaniu, że oboje dadzą sobie radę z nowo zaistniałą sytuacją. Chce także, by Grant wiedział, że podjęta już decyzja jest ostateczna. Gdy mijają rezerwat, w którym kwitły kwiaty, Fiona mówi: *Pamiętasz? Jesteś zdziwiony, Grant?* Mężczyzna odpowiada: *Nie jestem zdziwiony; raczej wdzięczny, że to pamiętasz*. Fiona zaś ze spokojem ripostuje: *Nie zniknęłam całkowicie. Znikam powoli*. Tymi słowami identyfikuje się ze swoją pamięcią.

Chwilę potem kobieta nawiązuje do przeszłości, i zakazanych przez Granta tematów, którymi są jego romanse z młodości. Mężczyzna zawsze źle reaguje na zupełnie nieagresywne i niezłośliwe uwagi żony. Jak już pisałam wcześniej, bardzo chciałaby, aby Fiona akurat o tych trudnych aspektach ich wspólnego życia zapomniała. Ona jednak, prawdopodobnie przewidując, że może zacząć funkcjonować w osobnym, niedostępnym dla niego świecie, chce powrócić do bolesnego dla obojga tematu i go zamknąć. Mówi więc: *Są takie rzeczy, o których naprawdę chciałabym zapomnieć. Ale nie mogę. Wiesz. To te rzeczy, o których nigdy nie mówimy*. Po chwili z pewnością w głosie dodaje: *Nigdy mnie nie zostawiłeś*.

Właśnie to zdanie w sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, wydaje się być wielkim wyznaniem miłości, a jednocześnie wybaczeniem, którego od lat oczekiwał Grant. Fiona wie, że mężczyzna nie boi się jedynie jej utraty, swojej własnej samotności i konieczności przystosowania się do nowego, pustego życia, ale też niemożności odkupienia swoich win. Traktuje „oddanie” Fiony do Meadowlake jako formę zdrady, porzucenia, a przecież – jak oboje pamiętają – przed dwudziestu laty po szeregu popełnionych błędów obiecał jej nowe życie, które rozpoczęło się wraz z przeprowadzką do drewnianego domu na odludziu, a którego sielskość przerwała podstępna choroba.

²⁷ Tu i dalej fragmenty ścieżki dialogowej filmu.

Grant do ostatniej chwili przekonuje żonę, by nie rejestrowała się w domu opieki, lecz główna bohaterka pozostaje nieubłagana. Zrezygnowany mężczyzna prosi więc o rozmowę pielęgniarkę Christie. Tłumaczy jej, że Fiona zawsze była osobą specyficzną i nie ma pewności, że to choroba Alzheimera. Powołuje się na pamięć żony o kwiatach z pobliskiego rezerwatu. Mówi: *Świat jest przykryty śniegiem, a ona pamiętała*. Traktuje żółte lilie jako niezaprzeczalny dowód, że diagnoza neurologów jest podważalna i że żona może z nim wrócić do domu.

Samotność a zabiegi formalne

Ciężar upływu czasu i braku zmian w relacji Granta i Fiony po przyjęciu kobiety do domu opieki zaznaczony jest w filmie za pomocą długich ujęć, technik spowolnienia i przyspieszenia ruchu, a także powolnych jazd kamery. Długie ujęcia pokazują wpatrującego się w przestrzeń Granta najczęściej w zbliżeniu. Wokół niego toczy się spokojne życie Meadowlake i tylko zmieniające się w pokoju głównym domu opieki postaci sugerują, że czas upływa. Te zmiany świetnie przedstawia sekwencja świąt Bożego Narodzenia. Początkowo sala jest pełna ludzi i gwarna. Z czasem jednak stoły pustoszeją, goście zaczynają powoli znikać, co zaznaczone jest za pomocą długich jazd kamery i zdjęć nakładanych. Wszystkie te niejako wyciszające obraz zabiegi formalne potęgują poczucie impasu, w jakim znaleźli się Grant i Fiona. Również w scenach w domu małżeństwa powolna akcja wydobywa samotność mężczyzny i tęsknotę za żoną, o której przypomina mu niemal każdy przedmiot.

Grant jest niemy obserwatozem, ale i aktywnym lektorem i narratorem filmu. Gdy kolejny raz traci nadzieję, że Fiona kiedykolwiek rozpozna w nim ukochaną osobę, decyduje się przynieść jej książkę *Letters from Iceland* W.H. Audena i Louise MacNeice, którą czytali razem, i która okazuje się być jedynym skutecznym łącznikiem Fiony z przeszłością.

Jedną z najbardziej poruszających sekwencji przedstawiających wspólną lekturę Audena, jest ta, w której Fiona, zapłakana po „stracie” Aubreya²⁸, siedzi w swoim pokoju na kanapie i nie może się zupełnie na nowo odnaleźć w oswojonej uprzednio rzeczywistości Meadowlake. Grant przytacza fragment: *Pozwól mi ujrzeć obrazy historii, które odrzuciłem ze zwątpienia. Dziś i wczoraj są takie same jak ofiary*. Bohaterowie przenoszą się do sali telewizyjnej, w której oglądają dziennik. Tematyka *Letters from Iceland* zastąpiona jest porażającymi obrazami walk z Bliskiego Wschodu. Zatrwożona Fiona mówi: *Jak mogli zapomnieć o Wietnamie?* Grant spogląda na nią, z jednej strony zdurzony ze świadomością, że żona nie straciła całkowicie pamięci długotrwałej, z drugiej zaś z faktem, że kobieta pamięta mroczne karty historii, a zapomniała o nim, mężczyźnie, z którym spędziła ponad 40 lat życia.

²⁸ Aubrey wraca z żoną do domu.

Momenty, gdy Grant wchodzi w swoje role: czyta żonie, obserwuje ją czy wędruje w pojedynkę po śniegu pokazane są często w postaci impresji filmowych, których poetyckość potęguje dramat separacji emocjonalnej bohaterów. Odrębność i samotność podkreślana jest również na płaszczyźnie formalnej filmu, gdy bohater przemieszcza się korytarzami domu opieki. Kamera podążająca za nim ukazuje jego ruchy w zwolnionym tempie. Zdjęcia bywają przesświetlone, a Grant zdaje się iść w kierunku światła, co zinterpretować można jako przekraczanie granicy światów.

Islandzki esej filmowy

Inny sposób na wprowadzenie metafor do filmu to zastosowanie stylu eseistycznego, mocno kontrastującego ze sposobem przedstawiania rzeczywistości bohaterów. Sławomir Bobowski w artykule o esej filmowym stawia następującą tezę dotyczącą *Iluminacji* Zanussiego: „film Zanussiego jest esejem posiadającym walory filmowości”²⁹. Podążając tym tropem, można by powiedzieć, że *Daleko od niej* Sarah Polley to film fabularny posiadający fragmenty eseistyczne, które w większości przypadków służą do przypomnienia Fionie przeszłości i ocalenia jej nikłej pamięci.

Świetnym przykładem tego typu zabiegu jest opowieść Granta o Islandii. Mężczyzna zapytany, gdzie leży ów kraj, odpowiada: *Islandia leży na środku Atlantyku. To wyspa. Najmłodszy kraj na świecie. Wciąż wybuchający. Wulkany, trzęsienia ziemi*, przy czym zdaje się komentować fragment filmu przedstawiającego urzekającą i tętniącą życiem naturę Islandii. Sekwencja ta jest prawdopodobnie ilustracją wyobrażeń Granta i Fiony o opisywanym kraju. Przedstawia ona dwie niezidentyfikowane osoby wędrujące po zamglonych górach wyspy. Mimo że są blisko siebie, ich drogi się rozchodzą, tak jak w początkowej scenie, w której Fiona i Grant podczas wędrowki na nartach obrali przeciwne kierunki.

Fiona po wysłuchaniu historii mówi: *Miło by było pochodzić z tak młodego kraju*. Grant tłumaczy żonie, że Islandia jest krajem jej pochodzenia, że stamtąd wyemigrowali jej przodkowie pod koniec osiemnastego wieku. On zaś, co ciekawe, wykladał mitologię nordycką na uniwersytecie, więc tematyka ta była mu zawsze bliska. *Czy kiedyś tam byłam?* – pyta ożywiona kobieta. Grant stwierdza, że niestety nie, choć było to jej marzeniem. Dodaje, że zwykła powtarzać: *Musi być takie jedno miejsce, o którego istnieniu się wie i myśli, a może nawet, za którym się tęskni, ale którego nigdy się nie zobaczy* – i zdanie to można swobodnie odnieść do domu i przeszłego życia małżeństwa, o którym Fiona już w dużej mierze nie pamięta. Kobieta smutnieje i wzdycha, po czym mówi: *Czy naprawdę to powiedziałam?* Ta wymiana zdań wywołana tematem Islandii – samotnej, białej wyspy, będącej, jak się okazuje,

²⁹ S. Bobowski, *O esej filmowym na przykładzie „Iluminacji” Zanussiego*, „Studia Filmoznawcze” 1991, t. 10, s. 175.

miejszem pochodzenia Fiony – wydaje się znamienna, a sam fakt, że otoczenie, w jakim Fiona i Grant żyli przed przybyciem kobiety do Meadowlake, przypomina śnieżną krainę, nadaje jej dodatkowe znaczenie. Nie można zapominać, że małżeństwo przed dwudziestu laty przybyło do drewnianego domu będącego schedą po dziadkach Fiony, by rozpocząć w nim nowy etap wspólnej podróży; jakby wrócili do korzeni.

Wciąż pojawiający się motyw wędrowni, będącej procesem, który ma na celu przemianę, nierozzerwanie łączy się z tematem starości i sposobem jej prezentowania w kulturze i sztuce. Jak pisze Simone de Beauvoir: „Starość nie jest zjawiskiem statycznym – jest zakończeniem i jednocześnie przedłużeniem pewnego procesu. Na czym to polega? Innymi słowy, co oznacza: starzeć się? Ta idea jest powiązana z ideą przemiany [...] Czy należy wnioskować, jak to czynią niektórzy, że nasze życie jest powolnym umieraniem? Zapewne nie. Tego rodzaju paradoks przesłania istotę prawdy o życiu. Jest ono bowiem dynamicznym systemem, którego równowaga jest w każdym momencie zaburzana i odzyskiwana. Bezruch jest synonimem śmierci. Prawem życia jest zmiana”³⁰.

Ta zmiana, czy też przemiana, podkreślana jest w filmie nie tylko przez wspomniane już zabiegi formalne, ale również przez liczne powtórzenia³¹, np. peregrynacji Granta po korytarzach Meadowlands³², a także fragmenty, w których bohater wraca w swoich wspomnieniach do przeszłości. Tutaj przywołać można omówiony już fragment ukazujący twarz Fiony sprzed lat.

Zapomnienie, pamięć i miłość – korelacje

Marc Augé w swoim eseju o zapomnieniu³³ pisze: „Jak można wątpić w to, że żyjemy w kilku opowieściach? Wiadomo, że w każdym z tych opowiadań odgrywamy inną rolę i że nie zawsze udaje nam się otrzymać najlepszą z ról”³⁴. Cytat ten świetnie oddaje świat lub też światy, w jakich funkcjonują bohaterowie filmu *Daleko od niej*. W czasie, gdy Grant wiernie asystuje swojej żonie w Meadowlake, ona – nie do końca pewna, kim jest dla niej mężczyzna odwiedzający ją każdego dnia – obdarza uczuciem swojego kolegę, pensjonariusza Aubreya. Relacje między mieszkańcami domu opieki, którzy zapomnieli, kim są i z kim wiodli życie, zanim trafili do Meadowlake, zdarzają się często

³⁰ S. de Beauvoir, dz. cyt., s. 15.

³¹ A. Berthin-Scaillet w swoim artykule *A reading of „Away from her”, Sarah Polley’s adaptation of Alice Munro’s short story, „The bear came over the mountain”* pisze, że powtórzenia budują strukturę filmu i że mają na celu uwydatnienie kwestii pogarszania się sytuacji bohaterów i ich ciągłego oddalania się od siebie. Zob. [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014.

³² Powtórzenia te dają niekiedy wrażenie permanentnego oglądania tego samego fragmentu filmu.

³³ M. Augé, *Formy zapomnienia*, Kraków 2009, s. 45.

³⁴ Tamże.

i – jak podkreśla jedna z pielęgniarek – szybko się kończą. Grant więc taktownie obserwuje uczucie, które rodzi się między Fioną i Aubreyem. Ze spokojem czeka, aż żona znajdzie dla niego chwilę po szeregu zajęć, w jakich towarzyszy jej nowy ukochany.

By zilustrować zachowanie Granta, warto nawiązać do rozmowy, którą przeprowadza z młodą dziewczyną odwiedzającą jednego z pensjonariuszy w Meadowlake. Grant jak zawsze siedzi na kanapie, obserwuje Fionę i Aubreya zajętych wspólnym jedzeniem ciasta przy stole. Wyraźnie widać, że są sobie bliscy. Zdziwiona dziewczyna pyta, czemu Grant nie towarzyszy żonie przy posiłku, a ten z rozwagą odpowiada: *Nauczyłem się dawać jej trochę przestrzeni. Jest zakochana w mężczyźnie, obok którego siedzi. Nie chcę jej przeszkadzać*. Niedługo potem Aubrey wraca do domu, do swojej żony, a Fiona popada w depresję. Nie wstaje z łóżka. Zmartwiony Grant pyta kierowniczkę Meadowlake, jak może pomóc ukochanej. Ta zaś odpowiada: *Oni mają krótką pamięć i to nie zawsze jest złe*. Wymawiając to całkowicie pozbawione empatii zdanie, silnie oddziela się od świata chorych.

Jedna z kluczowych dla filmu sekwencji to ta, w której Grant w ramach przepustki wiezie żonę do ich wspólnego domu. Fiona nie ma w chwili opuszczania Meadowlake pojęcia, gdzie wyrusza, a potem, gdzie dokładnie się znajduje. Bardzo cierpi po stracie Aubreya³⁵ i wbrew pozorom nie zapomina go. Rozpoznaje jednak miejsce, do którego przyjeżdża, chociaż nie wie, że to dom po jej dziadkach i że spędziła w nim z Grantem dwadzieścia lat. Ostrożnie przemierza kolejne pomieszczenia, następnie wychodzi na zewnątrz i rusza zasmucona „nieznaną”³⁶ ścieżką przed siebie. Zatrzymuje się w miejscu, gdzie oparte o drewniany dom znajdują się narty, symbol nie tylko wspólnych wypraw z Grantem, ale również wolności³⁷. Patrzy w przestrzeń, na kilometry śniegu nieskażone cywilizacją. Gładzi delikatnie narty i mówi: *Wszystko mi o nim przypomina*. Ma oczywiście na myśli Aubreya, który nigdy nie był tam, gdzie kobieta stoi, który nie jest w stanie poruszać się na nartach, gdyż jeździ na wózku. Po tym wyznaniu Fiona dodaje: *Jeśli nie masz nic przeciwko temu, to chciałabym wrócić do domu* – i mówi o Meadowlake.

Jak pisze Augé: „jeśli chodzi o te opowiadania, to jesteśmy i nie jesteśmy ich autorami, gdyż czasem czujemy się pochwyceni przez tekst innego i podążamy za nim, ulegamy jego tokowi, pozbawieni możliwości ingerencji. Pochwycenie przez opowiadanie innego może obrać za swoją oprawę i obiekt relację afektywną: miłość, zazdrość, złość albo litość. Chociaż częściej może wynikać

³⁵ Marian zabiera Aubreya do ich wspólnego domu.

³⁶ Fiona oczywiście przemierzała tę ścieżkę przez wiele lat, lecz w tym momencie nie pamięta niczego.

³⁷ Dokładnie w tym samym miejscu stoją bohaterowie na początku filmu i podziwiają zachód słońca. Niedługo potem Grant staje tam sam, tuż po odwiezieniu Fiony do domu opieki. W obu przypadkach widzimy ich od tyłu. W tej scenie patrzymy na ich twarze. Sceny prezentujące bohaterów w miejscu, gdzie zwykli zostawiać narty, można potraktować jako przykład omawianych już powtórzeń. Wydaje się, jak pisze A. Berthin-Scaillet, że ujęcie, w którym widzimy twarze bohaterów, buduje zamierzoną dysharmonię mającą na celu podkreślenie wagi oddalania się Fiony od Granta.

z dwóch różnych poziomów opowiadania”³⁸. Dwoje ludzi, których łączy czterdziestoczteroletnia historia, stoi obok siebie, w ukochanym przez siebie miejscu, w cierpieniu, choć każde boleje nad stratą innej osoby. Grant dobrowolnie funkcjonuje w dwóch światach – tym, w którym stara się pielęgnować jego i Fiony historię, a także odzyskać żonę, jak też w nowym, nieznanym świecie Fiony, która nie może mu nawet o nim opowiedzieć, bo uważa Granta za obcą osobę. Fiona zaś zostaje mimowolnie odcięta od swojego życia z przeszłości i buduje nowe, które jednak wyklucza jakiekolwiek wspomnienia. Grant godzi się z tą sytuacją, a co więcej – stara się, by Aubrey wrócił do Meadowlake, tak by jego żona znów była szczęśliwa. Niezmiennie jednak usiłuje przywrócić żonie pamięć, czytając jej Audena czy pokazując albumy o Islandii, w których zdjęcia przypominają pejzaże z okolic ich wspólnego domu.

Jest takie miasto w północnym Ontario...³⁹

*Przytulne jak sen,
dostatnie w pamięć⁴⁰*

Punkt kulminacyjny filmu, oczekiwany od chwili, gdy Fiona decyduje się na przeprowadzkę do domu opieki, następuje na samym jego końcu. Grant przyprowadza Aubrey do Fiony, wchodzi do jej pokoju, podczas gdy ona, ubrana w kwiecistą, żółtą sukienkę⁴¹, czyta listy Audena. Zarówno jej ubranie, jak i otoczenie⁴² przywołują na myśl sekwencję, w której małżeństwo spaceruje po wiosennym lesie i znajduje kwitnące lilie, będące na przestrzeni filmu symbolem wspólnej, szczęśliwej przeszłości, ale też nadziei, którą mężczyzna żywi na „powrót” żony do zdrowia.

Kobieta widząc męża przerywa lekturę i powoli mówi: *Znalazłam tę wartościową książkę. Pamiętam, jak mi ją czytałeś. Chciałeś, bym poczuła się lepiej. Tak bardzo się starałeś. [...] Ależ długo Cię nie było. Czy już wyjeżdżamy?* Zadziwiony Grant pyta: *Czy pamiętasz Aubrey?* Fiona zaś gładzi książkę i po chwili zadumy odpowiada: *Nie mam pamięci do imion.*

Film kończy się szeregiem interesujących z punktu widzenia omawianych tematów pamięci i przeszłości ujęć. Najpierw widzimy Fionę i Granta, którzy zdają się tańczyć, choć pozostają w bezruchu. To ruchy kamery dają złudzenie, że tańczą przytuleni. Kamera krąży wokół bohaterów z lewej na prawą stronę, czyli odwrotnie do standardowego ruchu. Interpretując ten fragment, uznać

³⁸ M. Augé, dz. cyt., s. 45.

³⁹ Fragment piosenki Neila Younga *Helpless*, która jako cover w wykonaniu K.D. Lang pojawia się na końcu filmu.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Bohaterka w pierwszych zdaniach sceny zwraca uwagę na fakt, że ktoś prawdopodobnie pomylił ubrania.

⁴² Na ścianach pokoju widać obrazy z motywem kwiatowym. W oknach wiszą firanki z podobnym wzorem.

można, że wracają oni do przeszłości, do chwil, gdy Fiona pamiętała jeszcze, kim jest Grant, do ich wspólnego życia sprzed czasów choroby. To znaczące ujęcie przechodzi w kolejne uwytatniające aspekt powrotu. Widzimy ślady nart na śniegu ukazane z perspektywy osoby, która powinna na nich iść do tyłu, choć nie widać jej na ekranie⁴³. Kolejne ujęcie, wielokrotnie pojawiające się na przestrzeni filmu, przedstawia twarz Fiony z młodości. Tym razem jednak Fiona odwraca głowę, jakby cofała się do swoich wspomnień. Jej twarz znika, a film kończy się mlecznobiałym kadrem, o którego znaczeniu wspominałam we wcześniejszych częściach artykułu.

Zakończenie pozostawia widza w niepewności co do dalszych losów bohaterów. Fiona gubi jeden ze światów na rzecz przeszłego, który zna lepiej. Grant zaś jest jedynym świadkiem historii od jej początku aż do teraz, choć jak pisze Augé: „Przypominanie czy zapomnianie jest jak praca w ogrodzie, plewienie, obcinanie niepotrzebnych gałęzi. Wspomnienia są jak rośliny: są takie, których trzeba pozbyć się natychmiast, aby innym ułatwić rozwój, dojrzewanie, kwitnienie”⁴⁴ – trudno więc ocenić, czego dowie się od męża Fiona, co stanie się z czekającym na wizytę Fiony Aubreyem.

Podsumowanie

„Aktualnie jesteśmy świadkami powolnej dewaluacji wartości starości”⁴⁵, co można dostrzec również w filmach bazujących na stereotypowych przedstawieniach zagadnienia. Zanalizowany film Sarah Polley jest jednak dowodem na to, że można znaleźć przykłady przeczące tezie, że starość ukazywana jest tylko jako słabość, brak godności i dziecinnienie lub też histeryczna potrzeba powrotu do młodości. Głównych bohaterów trudno nazwać ofiarami ageizmu. Oczywiście Fionę, Granta i Marian dotyka głęboka samotność i strata wynikająca z ich wieku, ale każde z nich radzi sobie z tym, tocząc własną walkę. Grant zabiega niezmiennie o powrót swojej ukochanej do ich wspólnej rzeczywistości i mimo bólu nigdy się nie poddaje. Fiona niezwykle dzielnie przyjmuje swoją chorobę i stara się żyć godnie.

Postaci te nie przywołują na myśl jedynie starości czy śmierci, chociaż walczą z pamięcią i o pamięć, która wydaje się być jeszcze bardziej istotna w wieku starszym. Wagę pamięci podkreśla Fiona w jednym z monologów na początku filmu: *Przez większość czasu, kiedy tak wędruję wokół, szukam czegoś, co wydaje mi się niezwykle istotne. Nie pamiętam, co to jest. Kiedy myśl gubi się, wszystko ginie. Chodzę więc wokół, starając się dowiedzieć, co wcześniej było tak istotne. Wydaje mi się, że zaczynam znikać.* Podobnie do problemu pamięci

⁴³ W pierwszych ujęciach filmu widzimy twarz Fiony z młodości, a następnie ślady nart na śniegu. W tym wypadku jednak kamera imituje ruch do przodu i zdaje się gonić bohaterów, którzy po chwili wyłaniają się u góry kadru.

⁴⁴ M. Augé, dz. cyt., s. 25.

⁴⁵ Ł. Mańczak, *Zakazana radość starości*, [online] <<http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=2636>>, dostęp: 15.06.2012.

wydaje się podchodzić Grant. Gdy Fiona zaczyna tracić poczucie rzeczywistości, a także wspomnienia o ich wspólnym życiu, mężczyzna zaczyna dostrzegać, że to, co przeżyli razem, zostało mu na swój sposób odebrane.

Przemijanie więc w ich wypadku jest drogą, która ma na celu konkretną przemianę. Bohaterowie, wbrew tendencji, jaka panuje w kinie współczesnym, odgrywają rolę pierwotną, jaka przypisana jest osobom starszym. Pokazują, że starość daje zadania do wykonania. Grant, obserwując swoją ukochaną żonę, wspomina lata akademickiego życia. Zastanawia się niekiedy, czy strata pamięci Fiony nie jest dla niego karą za krzywdy, które jej wyrządził w młodości. Rozmowa z Marian, nakłanianie jej, by zgodziła się na powrót Aubreya do Meadowlands, a w końcu przyprowadzenie do pokoju Fiony Aubreya jest wielkim gestem pokory z jego strony, dowodem na bezwarunkową miłość. Bohater decyduje, że szczęście Fiony jest dla niego ważniejsze niż to, kto będzie przy jej boku.

Bibliografia

- Augé M., *Formy zapomnienia*, Kraków 2009.
- Beauvoir S. de, *Starość*, Warszawa 2001.
- Berthin-Scaillet A., *A reading of „Away from her”, Sarah Polley’s adaptation of Alice Munro’s short story, „The bear came over the mountain”*, [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014.
- Bobowski S., *O eseju filmowym na przykładzie „Iluminacji” Zanussiego*, „Studia Filmoznawcze” 1991, t. 10.
- Butler R.N., *Ageism: a forward*, „Journal of Social Issues” 1980, nr 36.
- Cuddy A.J.C., Fiske S.T., *Doddering but dear: process, content, and function in stereotyping of older persons*, w: *Ageism – stereotyping and prejudice against older persons*, red. T.D. Nelson, Cambridge 2004.
- G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009.
- Munro A., *The bear came over the mountain*, [online] <http://www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999_12_27_110_TNY_LIBRY_000019900>, dostęp: 6.06.2012.
- Mańczak Ł., *Zakazana radość starości*, [online] <<http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=2636>>, dostęp: 15.06.2012.
- Murray R., *Sarah Polley discusses the movie “Away from Her”. Starring Julie Christie*, [online] <<http://movies.about.com/od/polleysarah/a/awayfrom050207.html>>, dostęp: 6.10.2014.
- Nelson T.D., *Ageism: Prejudice against our feared future self*, „Journal of Social Issues” 2005, nr 61.
- Nelson T.D., *Ageism: the strange case of prejudice against the older you*, w: *Disability and aging discrimination. Perspectives in law and psychology*, red. R.L. Wiener, S.L. Willborn, New York 2001.
- Palmore E.B., *Ageism – negative and positive*, New York 1999.
- Polley S., *Sarah Polley (Away from her) Interview*, [online] <www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727>, dostęp: 5.10.2014.
- Polley S., *Decade: Sarah Polley on “Away from Her”*, [online] <www.indiewire.com/article/decade_sarah_polley_on_away_from_her>, dostęp: 5.10.2014.
- Roy A., Harwood J., *Underrepresented, positively portrayed: older adults in television commercial*, „Journal of Applied Communication Research” 1997, nr 25.

Streszczenie

Celem artykułu jest przyjrzenie się zagadnieniom starości, przemijania, a także pamięci będącej emocjonalnym łącznikiem między bohaterami kanadyjsko-brytyjsko-amerykańskiej koprodukcji *Daleko od niej* (2006) w reż. Sarah Polley, będącego adaptacją opowiadania Alice Munro. Autorka prezentuje problem pamięci poprzez analizę tekstualną i formalną dzieła filmowego. Swój wywód rozpoczyna od kwestii ageizmu i sposobu prezentowania ludzi starych w kulturze medialnej. Udowadnia, że sposób przedstawienia bohaterów filmu Polley przeczy głęboko zakorzenionym stereotypom, iż ludzie starsi są niezdolni do samodzielności czy też kurczowo trzymają się swojej młodości.

Summary

**Memory as a symbol of passage
in Sarah Polley's film *Away from her***

The subject matter of this analysis is *Away from Her* (2006), a Canadian-British-American co-production by Sarah Polley, based on Alice Munro's short story. The aim of the article is to present issues of growing old, the passing of time and the role of memory as the emotional connector between the protagonists. The problem of memory is presented by means of a textual and formal analysis of the film in question. The author begins her reflections by taking a look on the problem of ageism and on the way media culture presents elderly people and later proves that Polley refutes the deeply-rooted stereotype of aged people clinging to their youth or being unable to take care of themselves.