

Joanna WOJNICKA

NA GRUZACH ILUZJI

Szkic o rosyjskim kinie ostatniego dwudziestolecia

Jeśli usiłujemy odnaleźć w rosyjskich filmach elementy duchowej tradycji, powinniśmy mieć świadomość, co z tą tradycją działo się przez ostatnie dziesiątki lat. Istnieje bowiem pewna łatwość w kojarzeniu rosyjskiej kinematografii z religijnym, albo szerzej – duchowym kontekstem. Europejczycy trochę przyzwyczaili się do tezy, że „wielki artysta rosyjski” jest prawie zawsze religijnym prorokiem. Wiele zaś z tego, co niechętnie akceptowaliby u „swoich” twórców, lubią dostrzegać w rosyjskiej sztuce.

Ostatnie dwadzieścia lat to w rozwoju rosyjskiego kina okres niejednorodny. Po rozpadzie Związku Sowieckiego zachwiała się bowiem działalność większości struktur kinematograficznych, niektóre przestały funkcjonować, zmieniły się też oczekiwania wobec kina oraz rola samych twórców. Sposób funkcjonowania kultury w państwie totalitarnym nie jest tematem niniejszego szkicu, jednak pamiętać należy – o czym w Polsce wiemy aż nadto dobrze – że „gra z kulturą” jest jednym ze stałych elementów totalitarnej polityki. Gra ta polega na utrzymywaniu przekonania, że to mecenat państwowy przyczynia się do rozwoju kultury, a wyzbycie się pokusy komercjalizacji i niezależność od mechanizmów rynkowych sprawia, że artyści mogą bez przeszkód rozwijać osobowość, tworząc dzieła wybitne, na najwyższym diapazone. Kultura państwa komunistycznego zawsze jest kulturą wysoką, nie rządzi nią bowiem pieniądz – tak przynajmniej głoszą oficjalne tezy. Moment, w którym kończy się ów pozorowany stan przywilejów, prowadzi do radykalnego odwrócenia postaw. Wytwarzają się mechanizmy łatwe do wyśledzenia we wszystkich krajach przechodzących ideową transformację: wielu reżyserów starszego pokolenia – nader często przyzwyczajonych do roli „wybrańców-ofiar” – nie umie odnaleźć się w nowej sytuacji, milknie albo przybiera nieco groteskowe pozy „zranionych mistrzów”, młodszy zaś zbyt pośpiesznie chcą zerwać z tradycją i adaptują – bardzo często nieudolnie – wzorce zachodnie, w szczególności amerykańskie¹.

¹ Był to problem, z którym borykało się wiele kinematografii krajów postkomunistycznych, także polska.

KINO ANTYCYPUJĄCE ZMIANY

Naszkiecowany tu schemat dobrze pasuje do rozwoju kinematografii w Rosji po roku 1991, w czasie przemiany ustrojowej i rozpadu Związku Sowieckiego. Można oczywiście zadać pytanie, cóż sprawy natury politycznej mają wspólnego z rozważaniami o kondycji człowieka, dyskusją o aksjologii, z problematyką religijną u schyłku dwudziestego wieku. Pamiętać jednak należy, że mówimy o wydarzeniach, które odegrały fundamentalną rolę w kształtowaniu oblicza całego stulecia. Pomijanie tego kontekstu w namyśle nad wartościami, stanem umysłu ludzi, właściwie nad wszystkim, co wiąże się z istotą człowieczeństwa – zwłaszcza, kiedy mówimy o kulturze krajów bezpośrednio dotkniętych doświadczeniem totalitarnym – jest poważnym błędem. Kiedy zatem patrzemy na kino postsowieckiej Rosji, musimy zadać pytanie o jego stosunek do najtragiczniejszego wydarzenia, jakie stało się udziałem mieszkańców wschodniej Europy. Jeśli usiłujemy przy tym odnaleźć w rosyjskich filmach elementy duchowej tradycji, powinniśmy mieć świadomość – a często o tym chcemy zapomnieć – co z tą tradycją działo się przez ostatnie dziesiątki lat. Istnieje bowiem pewna łatwość w kojarzeniu rosyjskiej kinematografii z religijnym, albo szerzej – duchowym kontekstem. Słusznie? Z jednej strony oczywiście tak i to nawet z kilku powodów. W wymiarze szerszym łączy się to ze specyfiką całej rosyjskiej kultury, która przez wieki kształtowała się pod wpływem religii, a w wieku dziewiętnastym i na początku dwudziestego, dzięki swoim genialnym osiągnięciom, wniosła ów element do coraz bardziej laickiej myśli zachodniej Europy. Europejczycy trochę przyzwyczaili się do tezy, że „wielki artysta rosyjski” jest prawie zawsze religijnym prorokiem. Wiele zaś z tego, co niechętnie akceptowaliby u „swoich” twórców, lubią dostrzegać w rosyjskiej sztuce.

Nie dzieje się tak bez przyczyny. Wystarczy przypomnieć wielką postać Aleksandra Sołżenicyna, na gruncie kina zaś osobę Andrieja Tarkowskiego. Wydaje się, że to za sprawą twórczości Tarkowskiego ukształtował się nieco stereotypowy wizerunek rosyjskiej kinematografii, w którym niemal natychmiast łączy się ją z religijnym kontekstem. Rzeczywiście, wybitne dzieła twórcy *Stalkera* przypomniały szerszej publiczności o bogatym dziedzictwie wschodniej tradycji. Zbyt rzadko jednak pamięta się o tym, że ten doskonały reżyser pochodził z kraju, którego ustrój opierał się na walce nie tylko z religią, ale i z kulturą religijną w ogóle. I w tym kontekście jego twórczość – choć sam niechętnie to przyznawał – nabiera wyjątkowego charakteru. Przez historyków kina Tarkowski wymieniany jest jednym tchem obok Francuza Roberta Bressona i Duńczyka Carla Theodora Dreyera. Ich wyjątkowość polegała nie tylko na tym, że tworzyli kino związane z tematyką religijną (odwoływali się przy tym do różnych chrześcijańskich tradycji: Bresson do katolickiej, Dreyer do protestanc-

kiej, Tarkowski zaś do prawosławnej). Wszyscy trzej umieli myśleć o formie filmowej, estetyce, a nawet ontologii obrazu fotograficznego jako o emanacji duchowych treści.

Wybitna twórczość Tarkowskiego spotkała się w Europie Zachodniej z ogromnym zainteresowaniem. Twórcę *Stalkera* – przy niemałej jego aprobachie – postrzegano jako obrońcę duchowości i luminarza metafizycznej prawdy na wyjałowionej europejskiej ziemi. Aby jednak być sprawiedliwym, należy dodać, że Tarkowski nie był jedynym artystą ze Związku Sowieckiego, którego twórczość kształtowała się pod wpływem religijnych inspiracji. Pamiętać powinniśmy też o innych: Ormianinie Siergieju Paradzanowie, Gruzinie Tengizie Abuładze, a także o Elemie Klimowie, Larysie Szepitko czy Wasiliju Szukszynie. Czy ich dzieła miałyby także zaświadczać o żywotności tradycji, która przetrwała w kraju niszczonej najpierw przez bolszewików, a potem przez ich następców? Czy trwanie tej tradycji jest rzeczywiście dowodem na istnienie w rosyjskiej duszy tej osławionej „religijnej skłonności”, o której w romantyzmie rozpisywali się słowianofile, potem Dostojewski, za nim filozofowie personaliści, a nawet analitycy rosyjskiego komunizmu? I tak, i nie. Odpowiedź jest skomplikowana, niejednoznaczny bowiem był stosunek samych Rosjan do religii. Kiedy zaś przyjrzymy się historii rosyjskiego, a potem sowieckiego kina w kontekście duchowej tradycji, okaże się, że dzieje te są ciekawe, lecz nie nazbyt bogate.

Pewne interesujące epizody odnajdziemy jeszcze przed rewolucją, kiedy to, wykorzystując religijną aurę Srebrnego Wieku, rozpoczęto realizację filmów w „mistycznym” genre. Powołano nawet w tym celu specjalną – założoną w roku 1915 przez kupca staroobrzędowca Michaiła Trofimowa – wytwórnię Ruś. Jednak kinematografia sowiecka przez wiele lat bezwzględnie rozprawiała się z religią i samą Cerkwią prawosławną. W latach dwudziestych do antyreligijnej batalii – toczonej wtedy z wyjątkową bezwzględnością – włączyli się najwięksi twórcy (przede wszystkim Siergiej Eisenstein, ale również Aleksander Dowżenko czy Lew Kuleszow). Przez kolejne dekady artyści nie mogli, ale i nie chcieli, podejmować tematyki religijnej – czy to w dobrym, czy złym tego słowa znaczeniu. Dopiero pokolenie wyrosłe w okresie chruszczowskiej odwilży zaryzykowało pewną zmianę (nie tylko filmowcy, lecz także – a może przede wszystkim – pisarze). Działo się to jednak z ogromnymi trudnościami, a dowodem na to może być awantura wokół realizacji *Andrieja Rublowa* (*Andriej Rublow*, 1966) Tarkowskiego i zakaz jego wyświetlania, a potem skrócenie i okaleczenie *Sajata Nowy* (1969) Paradzanowa. Wreszcie zawieszanie wielu projektów ze względu na obecne w nich wątki religijne, na przykład *Agonii* Elema Klimowa (*Agonija*, 1975; po niemal dziesięciu latach starań reżysera film powstał, ale na kilka lat został odłożony na półki), opowieści o Stiepanie Razinie Wasilija Szukszyna czy filmu o Joannie d’Arc Gle-

ba Panfilowa. Jednak w latach siedemdziesiątych, po okresie całkowitej marginalizacji religii, środowiska inteligenckie na nowo zaczęły się nią interesować. Były to często fascynacje powierzchowne, nie można jednak zapominać o prawdziwych powrotach do religii i dramatach, jakimi były okupione². Niszcząca polityka władz sprawiła, że po osiemdziesięciu latach komunizmu Rosja stała się wyjałowiona duchowo i moralnie. Destrukcyjne działania pokazały, że naturalnie religijny – jak głosili słowianofile – lud rosyjski, ów obdarzony misją odrodzenia Europy „naród bogonośca” (o czym tak mocno przekonany był Dostojewski), poddał się w dużym stopniu pustoszącej sile systemu. Wprawdzie filozoficzna oraz ideowa tradycja zaczęła się w postkomunistycznej Rosji odradzać, jednak próżno na razie szukać oznak filozoficzno-religijnego ożywienia, jakie charakteryzowało kulturę na początku dwudziestego wieku.

Opisując kino rosyjskie ostatnich dwudziestu lat, trzeba brać pod uwagę polityczną ewolucję tego kraju. Czas prezydentury Borysa Jelcyna (1991-1999) był dla Rosji bolesny i wywołuje niejednoznaczne oceny. Próba „okcydentalizacji” Rosji okazała się zbyt miłą i wsparta na kruchych fundamentach. Gospodarcza ruina państwa – będąca konsekwencją grabieżczej polityki ekonomicznej komunistów i nieudolności Gorbaczowa – przyczyniła się do frustracji, do odrodzenia skrajnego antyzachodniego nacjonalizmu oraz tęsknoty za władzą sowiecką (te dwa elementy często idą w parze). Rozpad Związku Sowieckiego pogłębił dodatkowo frustrację – skończył się sen o światowej potędze. Rosja weszła w czasy postkomunistycznej oligarchii, a krach sowieckich struktur władzy obnażył degrengoladę kraju także – a może przede wszystkim – na poziomie moralnym. Jak się okazało, kultura nie była przygotowana na konfrontację z tak ukształtowaną rzeczywistością. Również kino początkowo nie znalazło dla niej odpowiedniego wyrazu. Poza przyczynami głębszymi, wynikającymi z dwuznacznego statusu artystów w totalitarnym państwie – ów stan rzeczy zaistniał z kilku innych, bardziej trywialnych powodów. Po pierwsze: najwybitniejsi artyści – dojrzały, w pełni ukształtowani – zamilkli. W roku 1986 odszedł Andriej Tarkowski, w 1990 Siergiej Paradżanow. Wcześniej, jeszcze w latach siedemdziesiątych, zmarł Wasilij Szukszyn, potem Larysa Szepitko, za granicą znalazł się Andriej Michałkow-Konczałowski i jeden z najlepszych twórców gruzińskiego kina Otar Joseliani. Elem Klimow i Gleb Panfilow na wiele lat przestali realizować filmy. A przecież to oni należeli do najlepszych artystów kina lat siedemdziesiątych. Zaprawieni w bojach z cenzurą reaktywowali w „miłym” okresie breżniewowskim formalnie znakomi-

² Elementem ciągnącej się przez całe lata walki z religią była stworzona specjalnie w tym celu jednostka chorobowa określana jako „mania religiosa” albo bardziej wulgarnie „religiozny bried”. Została opisana przez sowieckich psychiatrów pod koniec lat sześćdziesiątych. Na jej podstawie zamykano skazanych w szpitalach psychiatrycznych. Por. J. S m a g a, *Rosja w 20. stuleciu*, Znak, Kraków 2002, s. 217-220.

te wzorce sowieckiego kina, wywodzące się jeszcze z lat dwudziestych. Dlatego też od nich – tak przynajmniej wypada sądzić – widzowie oczekiwali by właściwej odpowiedzi na otaczającą rzeczywistość.

PRÓBY ROZLICZENIA SIĘ Z PRZESZŁOŚCIĄ

Problemem, przed którym stanęła kultura rosyjska, problemem – dodajmy – ogromnej wagi, było rozliczenie się z komunistyczną przeszłością. Nie jest to – jak się na ogół uważa – zagadnienie czysto polityczne. Wystarczająco dużo napisano na temat quasi-religijnych źródeł ideologii. Wystarczająco często, by tego nie lekceważyć, pojawiały się poważne głosy na temat metafizycznych źródeł totalitarnego zła. Rosjanie odegrali w tej debacie szczególną rolę: jeszcze w wieku dziewiętnastym Dostojewski, potem, już po rewolucji, Bierdiajew czy jeszcze później Solżenicyn. Mikołaj Bierdiajew – nawrócony z marksizmu – podkreślał to nadzwyczaj mocno. Bardzo wyraźnie dostrzegał również „religijne” cechy komunizmu rosyjskiego: „Naród rosyjski nie zrealizował swojej idei mesjańskiej mówiącej o Moskwie jako Trzecim Rzymie. Raskoł religijny w XVII w. ujawnił, że Państwo Moskiewskie nie jest Trzecim Rzymem. Oczywiście imperium petersburskie w jeszcze mniejszym stopniu było realizacją idei Trzeciego Rzymu. W nim właśnie dokonało się ostateczne rozdwojenie. Miało miejsce zdumiewające wydarzenie w historii narodu rosyjskiego. Zamiast Trzeciego Rzymu w Rosji udało się zrealizować Trzecią Międzynarodówkę, na którą przeniesiono wiele cech Trzeciego Rzymu”³.

Problem ten – wart głębokiego namysłu – nie został nigdy należycie podjęty w postkomunistycznej „jelcynowskiej” kinematografii Rosji. Jedyne, na co zdecydowali się niektórzy artyści, to satyryczna, choć bolesna refleksja nad stanem życia mieszkańców socjalistycznego Edenu, nad nieprzystosowaniem i śmiesznością ludzi próbujących dopasować się do nowych warunków. W 1994 roku Andriej Konczalowski zrealizował gorzką komedię z życia byłych kołchoźników *Kurka Riaba (Kuroczka Riaba)*, przewrotną kontynuację własnego filmu sprzed ponad dwudziestu lat *Historia Asi Kliaczynej, która kochała, lecz nie wyszła za mąż (Istorija Asi Kliaczinoj, kotoraja lubiła, da nie wyszła замуž, 1967, premiera 1988)*. Inny uznany reżyser, mistrz komedii Eldar Riazanow w roku 1991 zrealizował przejmującą satyryczną opowieść o złudzeniach nowej rzeczywistości *Obiecane niebiosa (Niebiesa obietowannyje)*. Jednakże z grona „starszych” twórców tak naprawdę niewielu zdecydowało się na podobną konfrontację. Na podanych przykładach widać zresztą, że jeśli podejmowano

³ M. Bierdiajew, *Źródła i sens komunizmu rosyjskiego*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2005, s. 106.

taką tematykę, uciekano zazwyczaj w groteskę, jakby omijając potrzebę głębszej analizy. Z kolei młodszy reżyserzy szukali popularności w nie najlepiej pojętej komercjalizacji, uznając, że atrakcyjny „zachodni” styl jest aprobowany, a wręcz pożądany przez publiczność. Było w tym działaniu – jak pisze Jelena Kabanowa – gorączkowe „poszukiwanie widza”⁴, co przynosi zazwyczaj nienajlepsze efekty. Uparte wychodzenie naprzeciw publiczności jest – wbrew temu, co sądzą twórcy takich metod – całkowitym odwracaniem się od niej. Ciągłe szukanie pomysłów, które mogą przypaść do gustu widowni oraz przekonanie, że widz – jakby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – całkowicie się zmienił i odrzucił wszystko dotychczasowe, często pojawiało się w myśleniu artystów, którzy nie do końca rozpoznawali rolę twórcy w nowych warunkach.

W kinie rosyjskim pierwszych lat wolności dokonała się całkowita transformacja i w miejsce dawnej „polityki kulturalnej” wprowadzono dość bezwzględny dyktat komercji, błędnie uznając, że jest on metodą stosowaną w całym filmowym świecie⁵. Być może jest to jeden z powodów, dla których moralne rozliczenie się z przeszłością, odkłamanie matactw historycznych, nawiązanie zerwanej więzi z rosyjską przedrewolucyjną tradycją, z wybitną twórczością emigracyjną, ze świadectwem literatury dysydenckiej, mimo sprzyjających warunków politycznych nie odnalazły właściwego miejsca na ekranie. Bylibyśmy jednak niesprawiedliwi, nie dostrzegając twórców, którzy próbowali podjąć się tego niełatwego zadania. Należał do nich na pewno Aleksander Rogożkin (urodzony w roku 1949), autor obrazów, które jasno i wnikliwie pokazywały fałszowane przez lata fragmenty sowieckiej historii; były to filmy: *Straż* (*Karaut*, 1989), *Czekista* (*Czekist*, 1991), *Kukułka* (*Kukuszka*, 2002). Trzeba jednak zauważyć, że problem ostatnich osiemdziesięciu lat rosyjskiej historii znacznie ciekawiej podejmowało kino pierestrojki niż wolna kinematografia postkomunistycznej Rosji. Najważniejsze filmy rozrachunkowe: *Pokuta* (*Pokajanie*, 1985) Tengiza Abuładze, *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn* (*Moj drug Iwan Łapszin*, 1985) Aleksieja Germana, *Syndrom asteniczny* (*Astieniczeskij sindrom*, 1989) Kiry Muratowej, *Zimne lato 53-go* (*Chołodnoje leto piat’ diesiat triet’jego*, 1987) Aleksandra Proszkina powstały właśnie wówczas; wymienione filmy Rogożkina – jeden z 1989, drugi z 1991 roku – także kręcone były na fali polityki Gorbaczowa, nie zaś Jelcyna.

W tej niezbyt ciekawej panoramie pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych twórczość jednego reżysera stała się zarówno artystycznym, jak i ideowym wyjątkiem. Reżyserem tym był Nikita Michałkow, którego filmy okazały się nieporównywalne z ówczesnymi dokonaniem rosyjskiego kina. Zyskał też

⁴ E. K a b a n o w a, *Postsowietskij period: kino i zritel w poiskach drug druga*, w: *Istorija strany. Istorija kino*, red. S. Siekirinskij, Znak, Moskwa 2004, s. 460.

⁵ Por. tamże.

wtedy Michalkow – całkowicie zasłużenie – miano najslawniejszego reżysera swojego kraju. Przyczyniły się do tego dwie prestiżowe nagrody, które ów niezwykle utalentowany twórca otrzymał za swoje filmy: Złoty Lew na festiwalu w Wenecji za *Urgę (Urga-territoria lubwi, 1991)* oraz Oskar za obraz *Spaleni słońcem (Utomlonnyje sołncem, 1994)*. Dlaczego Michalkow zasługuje na specjalną uwagę? Czy pisząc o obecności – bądź braku – duchowej tradycji we współczesnym rosyjskim kinie, należy przywoływać tego artystę, którego twórczość pozornie nigdy nie łączyła się z tak pojętą tematyką? Wydaje się, że Michalkowa nie interesowały religijne – czy szerzej – duchowe wyprawy. W 1974 roku zadebiutował brawurowym „westernem”, którego akcja rozgrywała się tuż po wojnie domowej *Swój pośród obcych, obcy wśród swoich (Swoj sriedi czuzich, czuzoj sriedi swoich)*. Jego następne filmy to nostalgiczna podróż w świat przedrewolucyjnej kinematografii *Niewolnica miłości (Raba lubwi, 1975)* i kilka efektownych adaptacji. A jednak opisując ewolucję nowego rosyjskiego kina, trzeba przywołać tego artystę, którego znaczenie polega między innymi na tym, że w swojej twórczości wyprzedził rewindykacyjną historyczno-kulturową politykę Władimira Putina. Od początku bowiem reżyserskiej kariery, a więc od połowy lat siedemdziesiątych, był Michalkow prawdziwym mistrzem w przenoszeniu na ekran klasycznych, rosyjskich mitów, których źródłem stała się filozoficzna debata prowadzona przez intelektualistów dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku. Opozycje Wschód-Zachód, Rosja-Europa, natura-cywilizacja, tak charakterystyczne dla rosyjskiej myśli, były również obecne w twórczości Michalkowa, kształtowały ją od samego początku, i to nawet wtedy, gdy czasy wydawały się temu nie sprzyjać. Na początku lat pięćdziesiątych reżyser podjął problem rosyjskiej tożsamości. Zrobił to w momencie, kiedy zaczął on wywoływać zrozumiałe emocje. Reżyser *Spalonych słońcem* zajął w tej debacie jasne stanowisko i zasłużył na miano apologety imperialnych tęsknot, co u wielu widzów w Polsce nie budziło i nie budzi entuzjazmu (zresztą słusznie). Brak entuzjazmu nie powinien jednak skutkować brakiem refleksji, bo w twórczości Michalkowa jak w zwierciadle odbija się dawna rosyjska tradycja. Już pierwszy film z lat pięćdziesiątych, *Urga* – opowieść o spotkaniu i przyjaźni rosyjskiego kierowcy ciężarówki z mongolską rodziną – jest doskonałym przykładem tej strategii. Komentatorom filmu, którzy często piszą o nostalgii za przestrzenią, bezkresnym stepem, nieskażoną przez cywilizację naturą, umknął fakt, że film Michalkowa to przede wszystkim nawiązanie do założeń euroazjatyzmu, koncepcji stworzonej w latach dwudziestych przez intelektualistów emigracyjnych. Korzenie euroazjatyzmu sięgają trwającej od romantyzmu dyskusji na temat miejsca Rosji w Europie, na temat konieczności jej okcydentalizacji bądź zachowania prawosławnej, wschodniej tożsamości. Zainteresowanie problemem mongolskiego dziedzictwa, do którego euroazjaci się odwołują, pojawiło się już w pierw-

szej połowie dziewiętnastego wieku, jednak jego prawdziwy rozkwit przypada na początek wieku dwudziestego. Wówczas artyści i intelektualiści odkryli zapoznane dziedzictwo ponad dwustu lat tatarskiej niewoli. Moda na „azjatyckość” zapanowała w wielu dziedzinach sztuki: od poezji (tak zwana „scytyjskość” twórców symbolizmu: Aleksandra Błoka i Andrieja Biełego), poprzez muzykę, skończywszy na sztukach plastycznych (wschodnie fascynacje Wasilija Kandinsky’ego). W roku 1921 w Sofii ukazał się tekst *Ischod k Wostoku* [*Ku Wschodowi*] stanowiący manifest ruchu euroazjatyckiego. Wśród jego autorów byli językoznawca Nikołaj Trubieckoj i teolog Gieorgij Florowski; z ruchem sympatyzowali też inni emigranci, na przykład kompozytor Igor Strawieński i filozof Lew Karsawin. W samym Związku Sowieckim euroazjatą był więziony przez wiele lat w łagrach historyk Lew Gumilow, syn pary wybitnych poetów Anny Achmatowej i Nikołaja Gumilowa. W kulturze rosyjskiej euroazjatyzm dostrzegał konglomerat dwóch pierwiastków – europejskiego i azjatyckiego. W takim połączeniu widział „trzecią drogę” dla rozwoju i przyszłości Rosji – po słowianofilskim konserwatyzmie i okcydentalnym projekcie liberalnym. Oryginalność i niepowtarzalność Rosji, jej pewnego rodzaju obcość wśród innych państw Europy, tkwiła w nieprzystawalności do zachodnich miar, ale przyczyny tego stanu euroazjaci – inaczej niż słowianofile i pansławiści – dostrzegali w azjatyckim dziedzictwie⁶. Ów ruch, którego odrodzenie nastąpiło w Rosji w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku (głównym przedstawicielem euroazjatyizmu jest obecnie Aleksandr Dugin), akcentował potrzebę indywidualnego rozwoju Rosji, uznając, że europejskie normy wywodzące się z odmiennych źródeł nie przystają do rosyjskich potrzeb. Euroazjaci – podobnie jak myśliciele dziewiętnastowieczni – widzą bowiem Europę jako twór obcych Rosji sił: katolicyzmu oraz związanej z nim racjonalistycznej filozofii. W filmie Michałkowa bohater urzeczony urodą mongolskiego stepu, poruszony „obcością” spotkanych na nim ludzi, krzyczy do odjeżdżającego orszaku Czyngis-chana (scena nakręcona jest w konwencji snu): „Zabierzcie mnie ze sobą. Ja Mongoł!”. Dzikość, która wzrusza serce Rosjanina, okazuje się swojska, inna, lecz bliska, znacznie bliższa niż wątpliwej jakości symbole dalekiej Europy.

Na poczuciu owej wyjątkowości Rosji Michałkow zbudował swój artystyczny dyskurs. Łatwo się domyślić, że dla niego odmiennność ta jest pozytywna, staje się – podobnie jak dla dawnych luminarzy idei rosyjskiego mesjaństwa – fundamentem siły. W takim też duchu nakręcił kolejne filmy: *Spalonych słońcem*

⁶ Por. O. F i g g s, *Taniec Nataszy. Z dziejów rosyjskiej kultury*, tłum. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007, s. 270-322. Polską monografią zjawiska jest książka Romana Bäckera *Międzywojenny euroazjatyzm. Od intelektualnej kontrkulturacji do totalitaryzmu?* (Wydawnictwo Magnum, Łódź 2000).

i *Cyrulika syberyjskiego* (*Sibirskij ciriulnik*, 1998). W arcydziele *Spaleni słońcem* dokonał dyskretnej rehabilitacji rewolucji, posługując się – rozpowszechnionym niestety na Zachodzie – przeciwstawieniem prawdziwych, „dobrych” bolszewików „złemu” Stalinowi, który zniszczył szlachetną ideę. W *Cyruliku syberyjskim* nieco przewrotnie wykorzystał dość znany z dawnej literatury motyw „cudzoziemca w Rosji”. W filmie tym – podobnie jak we wcześniejszych filmach Michałkowa, na przykład w *Oczach czarnych* (*Oczy czornyje*, 1986) – cudzoziemiec patrzy na rosyjską ziemię, zupełnie nie rozumiejąc jej mieszkańców. Nie przeszkadza mu to jednak zachwycić się (odwrotnie niż dzieje się to w klasycznych zapisach „rosyjskich podróży”, choćby u markiza de Coustine) ich swadą, rozmachem, tajemniczym tonem „słowiańskiej duszy”. Widać zatem wyraźnie, że twórczość Michałkowa – świadomie – rozwija się jakby „ponad” tragicznym doświadczeniem Rosji. Reżyser bardzo konsekwentnie tworzy obraz „swojej” Rosji. Robi to tak, jakby nie było komunizmu, wojny, łagrów, jakby człowiek rosyjski nie przeszedł przez stadium określane jako *homo sovieticus*, które pozostawia głębokie i nieuleczalne rany. Za to bardzo chętnie sięga Michałkow do dziewiętnastego wieku, do czasów przedrewolucyjnych, kreując ich piękno, ale powielając przy tym – zapewne świadomie – wiele stereotypów. Nietrudno się więc domyślić, że twórca *Spalonych słońcem* stał się „patronem” nowego kina, kina nostalgii i mitologizacji przeszłości, kina, które pojawiło się w drugim okresie rosyjskiej transformacji, w okresie rządów Władimira Putina.

Element mitologizacji przeszłości dostrzec możemy obecnie w wielu rosyjskich „superprodukcjach” historycznych, z których kilka gościło na ekranach polskich kin. Wśród nich wyróżniał się, bynajmniej nie z powodów artystycznych, obraz Władimira Chotiniienki *1612* (2007) przedstawiający ważny epizod z dziejów Rosji: wygnanie Polaków z Kremla i koniec „wielkiej smuty”⁷. Nasze negatywne reakcje na film Chotiniienki wiązały się z rzekomo negatywnym obrazem Polaków. Tymczasem problem tego filmu – którego reżyser był asystentem Nikity Michałkowa – nie wynika wcale z antypolskiej wymowy (albo nie tylko z niej). Zresztą nie jest ona natrętna, Polacy w *1612* są ukazani bardziej jako symbol „zachodniego” świata niż jako przedstawiciele konkretnego kraju. Wymowa filmu – i mitologizacja historii – wiąże się tu z czymś innym. Otóż Chotiniienko stworzył obraz – podobnie jak w nieporównanie lepszym stylu robi to Michałkow – którego mottem mogłaby być słynna fraza z wiersza Fiodora Tiutczewa: „Umom Rossiju nie poniat” („Umysłem Rosji nie zro-

⁷ To nie pierwszy film o wygnaniu Polaków z Rosji. W 1939 roku mistrz sowieckiego kina Wsiewołod Pudowkin nakręcił obraz *Minin i Pożarski*. Film reprezentował nurt historyczny istniejący w kinematografii Związku Sowieckiego na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, który kreowany był pod dyktando nacjonalistycznej propagandy stalinowskiej.

zumiesz”)⁸. Reżyser oparł bowiem fabułę swojego quasi-fantastycznego filmu na przeciwstawieniu nieco chaotycznej, ale jakże uwodzicielskiej urodzie starej Rusi groźnych sił z Zachodu. Zachód – jak w klasycznym rosyjskim dyskursie – utożsamiony jest z rzymskim katolicyzmem symbolizowanym w filmie przez watykańskiego wysłannika (i rzecz jasna Polaków). Cywilizacyjna siła i chłodna racjonalność Zachodu nie może sobie jednak poradzić – i (w domyśle) nigdy tego nie robi – z tajemniczą żywotnością rosyjskiego ludu ożywianego szczerą prawosławną wiarą. Na przykładzie filmu *Chotinienki* (a także filmów innych twórców, których wymieniać tu nie ma powodu) widać zatem doskonale, że rosyjskie kino nie unika propagandy i włącza się w wyraźny nurt rewindykacji historycznej.

„BRUTALNY DYSKURS”

W ten sposób weszliśmy w drugi etap rozwoju rosyjskiego kina, pod wieloma względami ciekawszy i bogatszy w artystyczne dokonania, ale też i bardziej kontrowersyjny. W latach putinowskich rozpoczął się proces odbudowy imperialnej świadomości. Wykorzystuje się w tym celu historię, sztukę i religię. Również kinematografię. Byłoby jednak błędem i niesprawiedliwością dostrzegać w najnowszym kinie tylko tendencje idące ramię w ramię z oficjalną propagandą. Wśród młodszych twórców są i tacy, którzy współczesne realia pokazują konsekwentnie jako postsowieckie piekło. Należy do nich na przykład Aleksiej Bałabanow, autor kinowych przebojów *Brat* (*Brat*, 1997) oraz *Brat 2* (*Brat 2*, 2000). Bałabanow kontynuuje zapoczątkowany w późnym okresie pierestrojki styl „brutalnego dyskursu”. Wówczas, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, zbrutalizowany wizerunek rzeczywistości (można w tym miejscu przypomnieć filmy takie, jak *Mała Wiera* (*Malen'kaja Wiera*, 1988) Wasilija Piczuła i *Taxi blues* (1990) Pawła Łungina śmiałością i ostrością zaprzeczyć miał wygładzonemu obrazowi sowieckich realiów, który kino prezentowało przez wiele lat. W swojej wizji rzeczywistości Bałabanow – dotyczy to również jego późniejszego filmu *Ładunek 200* (*Gruz 200*, 2007) – poprzez mroczne, dramatyczne akcenty wydobywa atrofię moralną społeczeństwa, jego całkowite wyniszczenie i pozbawienie ludzkiej godności. Świat filmów Bałabanowa – nie jest to też obce współczesnej rosyjskiej prozie – jawi się jako zdezelowana pustynia zamieszkała przez ludzi bez instynktu moralnego. Zapasć moralna, nie zaś ruina gospodarcza, okazuje się najbardziej przerażają-

⁸ Cytowanie Tiutczewa nie jest bezzasadne. Ten wybitny poeta znany był jako panslawista i zaciekle nacjonalista. W latach sześćdziesiątych po powstaniu styczniowym napisał wiersz, w którym nazwał Polskę „Judaszem słowiańszczyzny”.

cym piętnem komunizmu, a wielu mieszkańców postkomunistycznych krajów – i nie dotyczy to tylko Rosji – woli o tym nie słyszeć. Bałabanow nie ukrywa źródeł tej atrofii. Interesy mafijne, konflikt czeczeński, który niszczy w ludziach resztki przyzwoitości, akceptacja zła wywodzą się z ustroju zbudowanego na fundamencie kłamstwa przeczącego podstawom ludzkiej natury. Diagnoza jest tak jaskrawa, że aż bolesna. Odpowiada przestrodze Sołżenicyna, którą wielki pisarz (niewolny od słowianofilskiej wiary w rosyjski mesjanizm) zawarł na wstępie pisanego w roku 1990 tekstu *Jak odbudować Rosję?*: „Godziny komunizmu dobiegają kresu. Ale jego betonowa konstrukcja jeszcze nie runęła. I obyśmy – zamiast dostąpić wyzwolenia – nie zostali przygnieceni jego gruzami”⁹.

Chęć spojrzenia w oczy gorzkiej prawdzie charakteryzuje raczej twórczość młodszych reżyserów (Bałabanow urodził się w roku 1959), a nie tych, których uwikłanie w system mogło dotyczyć bezpośrednio¹⁰. Także młodsze pokolenie twórców zaczyna szukać inspiracji w obszarze duchowej tradycji, a tendencja ta (choć trudno mówić tu o jakimś wyrazistym nurcie) zarysowała się w ostatnich kilku latach. Doskonałym tego przykładem może być twórczość Andrieja Zwiagincewa (urodzonego w roku 1965), twórcy dwóch – jak dotąd – filmów: *Powrót (Wozwraszczenije, 2003)* oraz *Wygnanie (Izgnanije, 2007)*. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że na artystę tej miary rosyjska kinematografia czekała od śmierci Tarkowskiego. Przypomnienie twórcy *Andrieja Rublowa* nie jest zresztą przypadkowe. Kiedy Zwiagincew otrzymał Złotego Lwa w Wenecji, porównanie to znalazło się na ustach wszystkich. Oto skończyło się trwające długie lata oczekiwanie, że rosyjskie kino wyda reżysera, który językiem obrazu – subtelnie i prawdziwie – przypomni Zachodowi o utraczonych duchowych wartościach. Zwiagincew tworzy historie o przejmującej głębi i prawdziwie religijnym charakterze, unika jednak wchodzenia w rolę napominającego proroka, co często przytrafiało się Tarkowskiemu.

Andriej Tarkowski – jak każdy filmowy artysta – wiedział, że siłą kina nie jest słowo, lecz emocje przekazywane poprzez obraz. Przede wszystkim obraz. Napisał: „Spostrzeżenie jest podstawą obrazu filmowego, który od początku wiąże się z fotograficznym przedstawieniem rzeczywistości. Chociaż obraz filmowy istnieje w dostępnej dla wzroku przestrzeni czterowymiarowej, to jednak nie wszystkie zdjęcia mogą pretendować do miana obrazu świata – opisują zwykle materialną stronę rzeczywistości. Jest to stanowczo zbyt mało,

⁹ A. Sołżenicyn, *Jak odbudować Rosję?*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo Arka, Kraków 1991, s. 5.

¹⁰ Jednym z wyjątków jest osoba mało znanego w Polsce reżysera Aleksieja Germana, autora kilku znakomitych filmów nakręconych w okresie breżniewowskim. German – mający w Związku Sowieckim poważne kłopoty z cenzurą – w roku 1998 wyreżyserował obraz *Chrustaliow, samochód! (Chrustaliow, maszyna!)* którego akcja rozgrywa się u schyłku czasów stalinowskich.

aby mógł narodzić się obraz filmowy. Powstaje on dopiero wówczas, gdy spostrzeżeniu potrafimy przekazać nasze odczucie danej rzeczywistości”¹¹. Kontynuując intuicje mistrza niemego kina, Aleksandra Dowżenki, Tarkowski przyjął pogląd, że obraz fotograficzny – sam w sobie – predestynowany jest nie tyle do powielania, utrwalania rzeczywistości, ile do odkrycia zapisanej w niej tajemnicy. Siłą zapisu filmowego nie jest więc estetyczna kreacja, lecz „odślanianie” natury świata, wydobywanie prawdy, która jest jego fundamentem. W podobny sposób zdaje się rozumować Zwiagincew. Osadza swoich bohaterów w rzeczywistości, w której wszystkie detale, pokazywane z uderzającą prostotą, niosą sens symboliczny. W swoich filmach mówi o samotności człowieka w kalekim świecie, o pustce duchowej i poszukiwaniu Boga. Istotą kina Zwiagincewa – jak niegdyś Tarkowskiego – jest tęsknota człowieka za Bogiem. Jest nim jednak coś jeszcze, czego u Tarkowskiego nie było, a co z punktu widzenia współczesnego człowieka wydaje się nawet bardziej poruszające: tęsknota Boga za człowiekiem.

Uderzające u autora *Powrotu* jest to, że tworzy on kino męskie. Nie w trywialnym tego słowa znaczeniu. Współczesna kultura zalana bełkotliwymi feministycznymi enuncjacjami skutecznie zmarginalizowała postać i symbol ojca, a także wszystko, co w przestrzeni kulturowej i – dodajmy – religijnej się z nim wiąże. Tymczasem Zwiagincew sięga po ów symbol z całą świadomością i wydobywa na poziom, na jakim nikt ze współczesnych filmowców go nie postawił. Fabuła obu jego filmów opiera się na sile tego symbolu. Figura ojca – jego brak i powrót, jego błędy i moc – przenika świat stworzony przez Zwiagincewa. *Powrót* jest filmem skonstruowanym na schemacie przypowieści. Oto po latach wraca do domu mężczyzna. Spotyka swoich synów, którzy wychowali się bez niego. Dwaj nastoletni chłopcy po raz pierwszy widzą ojca śpiącego. Kadr skomponowany jest na podobieństwo obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus*. Zatem już na samym początku reżyser wprowadza trop, który pozwala odczytać film właśnie jako przypowieść. Wprowadza go pięknie, trochę na przekór myśli, którą wypowiedział Dostojewski w słynnym fragmencie *Idioty*, kiedy Rogożyn i Myszkin rozmawiają o innym „martwym Chrystusie”, o obrazie Hansa Holbeina: „Ależ od tego obrazu niejeden może utracić wiarę” – przekonuje księżę¹². Martwe ciało bez oznak triumfu nad śmiercią, ciało umęczone zaświadcza o całkowitej kenozie – ogołoceniu Syna Bożego. Prawosławna tradycja nigdy nie dopuściła do takiego spoufalenia się z cielesnością Syna Bożego¹³. Wprowadzając ów obraz, reżyser sugeruje, że

¹¹ A. T a r k o w s k i, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 77.

¹² F. D o s t o j e w s k i, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1961, s. 246.

¹³ Tradycja pasyjna, cielesność, ludzki wymiar męki Chrystusa bliższy jest tradycji zachodniego chrześcijaństwa. Uobecnił się w późnogotyckiej sztuce północnej Europy, natomiast rzadko

ojciec – po raz pierwszy oglądany przez dwóch małych chłopców – jawi im się w sytuacji intymnej; śpiący, osłabiony, odsłania się we własnej niemocy. Sam Zwiagincew zwraca uwagę na ten fakt: „Pierwszy obraz przyszłego filmu – to ojciec śpiący w pozie martwego Chrystusa Mantegni. To była bardzo ważna decyzja. Odrodzenie, według mnie, po raz pierwszy z tak budzącą grozę jasnością przypomniało o cielesnej naturze Chrystusa”¹⁴. Ale to nie słabość ojca jest tematem filmu. Przeciwnie. Kiedy zabiera on synów w podróż, okazuje się, jak trudne są ich relacje. Chłopcy, a zwłaszcza jeden z nich, nie akceptują człowieka, którego prawie nie znają. Ojciec jest szorstki, wymagający, a jednocześnie tajemniczy, nie opowiada wiele o własnej przeszłości. Właściwie nie wiadomo, kim jest. A jednak kocha swoje dzieci, których też prawie nie zna. Zginie, ratując jedno z nich. Właśnie to marnotrawne, które najbardziej się przeciw niemu buntowało. Odczytanie filmu w kontekście ewangelicznej przypowieści nie sprawia trudności; całość przeniknięta jest religijną symboliką: jezioro, łódź, wędrówka. Urzeka przy tym świeżość, finezja i powaga debiutującego przecież artysty.

Relacja między dwoma braćmi jest osnową fabuły także drugiego filmu zatytułowanego *Wygnanie*. Tym razem są to dorośli ludzie. Jeden z nich jest złym bratem – to mafioso prowadzący podejrzane interesy. Drugi to brat dobry – ojciec rodziny kochający swoje dzieci. I znowu pojawia się tajemnicza postać ojca obu mężczyzn – nieobecnego, pochowanego w bezimiennym grobie, może zamordowanego. Przez kogo? Przez demonicznych oprawców z czasów, o których się nie wspomina, ale których ślady na każdym kroku obecne są w zdewastowanym świecie. W tym filmie najważniejsze jest jednak nienarodzone dziecko, odrzucone i skazane na śmierć. I jak poprzedni film budowany był na chrystologicznym motywie Ofiary, tak w *Wygnaniu* pojawia się trop nawiązujący do motywu Zwiastowania. Centralną postacią znów jest ojciec – dobry brat – zmuszający żonę do zabicia nienarodzonego dziecka. Dziecko nie jest jego – tak twierdzi kobieta. Jednak nie mówi prawdy. Poddaje swojego męża dziwnej próbie, której nie jest on w stanie sprostać. Motyw przyjęcia przez mężczyznę dziecka – nie tylko Syna Bożego, ale dziecka zrodzonego z cudu, z Bożej obietnicy – pojawia się w Biblii wielokrotnie. „Dzieci nie należą do nas” – powiada bohaterka *Wygnania*. Mówi to z pełnym przekonaniem, macierzyństwo bowiem wydaje się stanem bardziej naturalnym, w pewien sposób oczywistym. Jednak to „zgoda na ojcostwo” bywa paktem zawiera-

pojawiał się w tradycji sztuki Wschodu. Ikony Ukrzyżowania mają charakter symboliczny, akcentują wymiar mistyczny i antycypują Zmartwychwstanie. Pięknie pisze o tym teolog prawosławny Paul Evdokimov w książce *Sztuka ikony. Teologia piękna* (tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księża Marianów, Warszawa 1999).

¹⁴ *Doroga: wnutriennij wzor. Biesieda Andrieja Zwiagincewa s Ksieniej Gotubowicz, w: «Wozwraszczenije» Diptichi. Doroga, Logos, Moskwa 2007, s. 152.*

nym między mężczyzną a Bogiem, paktem Abrahama, Zachariasza i Józefa. W *Wygnaniu* transpozycja biblijnych motywów dokonuje się w sposób bardzo złożony, wszystko zaś przenika tajemnica, którą trudno rozwikłać. Podobnie jak w dziełach Tarkowskiego, także u Zwiagincewa obraz rzeczywistości uderza intensywnością i brakiem przypadkowości. Jednak diagnoza, jaką stawia reżyser, jest podobna do brutalnej tezy Bałabanowa, chociaż przeprowadzona znacznie bardziej subtelными środkami. Pustka obecna w ludzkiej duszy jest dla twórcy *Powrotu* równie przerażająca, jak dla diagnostyków postsowietycznych realiów. Jednak w odróżnieniu od nich pokazuje on świat nie jako piekło, ale jako rzeczywistość przenikniętą Boską tajemnicą, której człowiek nie chce albo nie umie dostrzec.

Jest rzeczą niezwykłą, że ów męski przekaz przychodzi z kręgu kultury tak bardzo przepojonej kobiecością. W rosyjskiej tradycji kobiecość obecna jest na wielu poziomach, wiąże się i z kultem „wilgotnej matki-ziemi”, i z duchowym projektem Sofii-Mądrości Bożej. Koncepcja Sofii – pośredniczki między Bogiem i jego stworzeniem, duszy świata i „Wiecznej Kobiecości”, przenika myśl filozoficzną Władimira Sołowjowa, teologię Siergieja Bułgakowa i poezję symbolistów. Kobiecość, prawdę serca, a także ważną dla prawosławnego Wschodu mistykę, wiedzę serca (kardiognozja) chętnie przeciwstawiano racjonalistycznemu duchowi zachodniego chrześcijaństwa i jego scholastycznej tradycji. Z drugiej jednak strony w powojennej kulturze rosyjskiej: w filmie, literaturze – o czym też warto pamiętać – zarysował się motyw „braku ojca”, ojca, który albo zginął, albo zaginął, a którego cień towarzyszy dzieciom przez całe życie. Oczywiście wpływ na taki stan rzeczy miały tragiczne doświadczenia ostatniego wieku, żniwo zebrane przez rewolucję i wojnę. Być może w tym należy szukać źródła owej pięknej refleksji nad męskością, którą Zwiagincew zawarł w swoich filmach. Choć to zapewne odpowiedź zbyt prosta.

Ten pobieżny przegląd kinematografii rosyjskiej pokazuje, że w ostatnich latach dominują w niej trzy zasadnicze tendencje. Jedna, którą nazwać można mitologiczno-nostalgiczną, rekonstruuje – czasem dosłownie, nieco komercyjnie, czasem bardzo interesująco – elementy dawnego rosyjskiego dyskursu, pomija jednak to, co za Sołżenicynem określamy „gruzami komunizmu”. Druga – próbuje owych gruzów dotknąć i pokazać zniszczenia, jakie poczynił system. I wreszcie trzecia – sięgająca do tego, co zawsze stanowiło o sile i sukcesie rosyjskiej kultury, do jej duchowej tradycji. W ostatnich latach zaczęły powstawać filmy bezpośrednio nawiązujące do prawosławia, jak choćby *Wyspa* (*Ostrow*, 2006) Pawła Łungina czy *Cud* (*Czudo*, 2009) Aleksandra Proszkina. Czy jest to krótkotrwała moda, czy odnowiony, poważny nurt rosyjskiego kina – pokaże czas.