Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Rafał Syska
Uniwersytet Jagielloński

PRZEMIJANIE ŚWIATA ALEKSANDRA SOKUROWA

W kinie formacji neomodernistycznej — twórczości Béli Tarra, Lava Diaza, Semiha Kaplanoglu, Sharunasa Bartasa, Alberta Serry lub Freda Kelemena — motyw przemijania, uchwycony w melancholijnych obrazach i klimacie nostalgii, jest jednym z najczęstszych i najmocniej podkreślanych. Wynika z różnych pobudek i przyczyn, zwykle prowadząc do tego samego wrażenia: obcowania z kinem zmierzchu, przepojonym odczuciem (niekiedy nabierającym katastroficznych wymiarów) końca i rozpadu. Dotyczy to często uczuć (tu zminimalizowanych, często zastępowanych zobojętnieniem, marazmem i darwinowskim instynktem samozachowawczym bohaterów), nierzadko czasu (tu złapanego w pułapkę ponadczasowych alegorii i temporalnych niejasności, które odrywają fabułę od historycznego porządku zdarzeń), a także świata (tu skazanego na zniszczenie i destrukcję, którą punktują obrazy wyludnionych przestrzeni, surowej natury i wrogiej człowiekowi przyrody). Nade wszystko przemijanie dotyczy ciała — poddanego u neomodernistów rozkładowi, fizycznej i psychicznej degradacji, opisanego nie przez aktywność i akt tworzenia bohatera, lecz przez jego bezruch i akt rezygnacji.

Poruszające jest, że współczesne kino artystyczne, a zwłaszcza dominujący w nim nurt neodernistczny oferuje światu i człowiekowi wyłącznie defensywną i pasywną reakcję na doświadczenie współczesności. Zamyka bohatera w przestrzeniach przywodzących na myśl groby, zmusza do autorefleksji skierowanej nie ku przyszłości, ale przeszłości (jeśli taką jeszcze protagoniści posiadają), ujmując ich w aktach medytacji i pogłębiającej się melancholii.

Aleksander Sokurow, bohater eseju — jeden z najważniejszych przedstawicieli neomodernizmu — nie jest inny, choć pesymizm formacji przełamuje głębokim

© for this edition by CNS

humanizmem i wiarą w człowieka, definiowanego wprawdzie przez kategorie fideizmu i infinityzmu, ale zdolnego do kreacji wewnętrznych imperiów, intymnych światów wspomnień, subiektywizmu i autorefleksji. Ta właśnie perspektywa przyczyniała się do tego, że Sokurow nie tylko stworzył jedną z najbardziej kompletnych wizji przemijania, ale również zawarł ją w kodach narracji, która temat ten zdołała podźwignąć najdoskonalej. Sokurow nie tylko zatem tworzy filmy o przemijaniu, ale sama wykreowana przez niego forma wypowiedzi zawiera w sobie głębię melancholijnego nastroju. Służy temu tematyka filmów: motyw śmierci i rozkładu, doświadczenia graniczne człowieka, skupienie uwagi na jednostce, kontemplacja i wiara w epifaniczność dostępnego świata. Charakterystyczna jest dla niego wiara odkupienie dokonujące się przez akt kreacji, a także ukierunkowanie refleksji na siebie i na przeszłość. W dużej mierze ten nastrój wynikał z samej biografii reżysera i jego egzystencjalnych doświadczeń.

UTRACONA TOŻSAMOŚĆ

Sokurow przyszedł na świat w 1951 roku w syberyjskiej Podorwice — miejscowości niedługo potem zatopionej przez wody wybudowanej nieopodal zapory. To wydarzenie stało się konstytutywnym dla Sokurowa doświadczeniem, które uformowało go jako człowieka pozbawionego tej cząstki tożsamości, jaka jest definiowana przez rodzinne miasto i poszerzane w dzieciństwie przestrzenie. Proces ten tym bardziej się zintensyfikował, gdy rodzina Sokurowów, z racji zawodu ojca Aleksandra — oficera Armii Czerwonej — przenosiła się z miejsca na miejsce po najdalszych rubieżach sowieckiego imperium. Sokurow jakiś czas mieszkał w Warszawie, do szkoły podstawowej chodził w Legnicy, liceum ukończył Turkmenistanie i wreszcie — już jako dorosły — wstąpił na wydział historyczny Uniwersytetu w Gorki.

Do kina trafił najpierw przez pracę w ośrodku telewizyjnym w Gorki, potem przez moskiewską szkołę filmową WGiK i klasę Aleksandra Zguridiego — autora filmów popularnonaukowych. W trakcie studiów otrzymał prestiżowe stypendium imienia Siergieja Eisensteina i trafił pod skrzydła Andrieja Tarkowskiego. Obaj twórcy — uznany mistrz i młody adept — przypadli sobie do gustu. Tarkowski znalazł Sokurowowi pracę w Lenfilmie i konsultował jego debiut fabularny — *Samotny głos człowieka* (1978–1988). Bronił go przed krytyką władz, choć wkrótce sam miał trafić na emigrację, na którą Sokurowa, bezrobotnego długie lata, także zapraszał. Ten jednak pozostał w Rosji. Przetrwał ataki wywołane charakterem debiutu i przyjaźnią z Tarkowskim, ukradkiem kręcił krótkometrażowe filmy, choć prawdziwą karierę mógł rozwinąć po latach, gdy na Kremlu osiadł Michaił Gorbaczow.

Nazwisko Sokurowa stało się sławne dopiero na przełomie wieków, kiedy w Cannes pokazano najpierw *Molocha* (1999), a potem *Cielca* (2001). Wkrótce

© for this edition by CNS

komercyjnym sukcesem stała się *Rosyjska arka* (2002), a niedawno Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji otrzymał *Faust* (2011). Warto jednak podkreślić, że już wcześniej Sokurow zrealizował kilkanaście filmów fabularnych i jeszcze więcej niezwykłych, impresyjnych dokumentów, które zawierają wszystkie najlepsze cechy jego stylu.

IMPRESJE-ELEGIE

Dotyczy to zwłaszcza elegii. Sokurow realizował je od początku kariery i czyni tak po dziś dzień. Co więcej, do końca lat 80. XX wieku, gdy ustawicznie zakazywano mu kręcić filmy fabularne, *Elegie*, prywatne i niszowe, były w zasadzie jedynymi formami aktywności reżysera tolerowanymi przez władze. Trudno nazwać je dokumentami, raczej — impresjami dokumentalnymi, w których faktografię, przywiązanie do rzeczywistych zdarzeń, postaci i sytuacji zastąpił opis emocji, skrajny subiektywizm i niekoherentna forma opowiadania. Kto wie, czy właśnie nie w *Elegiach* ujawnił się najpełniej fenomen jego filmowego stylu — intymnego, skierowanego na zindywidualizowane odczucia i doświadczenia postaci — który — jak twierdzą niektórzy — przekształcił film w rodzaj modlitwy lub medytacji. Czasem znikał z tych filmów nawet bohater, zastępowany kimś na kształt bezosobowego podmiotu lirycznego, snującego monolog wewnętrzny w kunsztownej formie powiązanych ze sobą obrazów i dźwięków. Jego głównym tematem stawała się zwykle pamięć i proces przywoływania wydarzeń przeszłych, wyrażany w scenach przeglądania fotografii, w portretach starszych ludzi, w jesiennych pejzażach i w melancholijnych obrazach pustych pokoi.

Sokurow odwiedzał w *Elegiach* zrujnowane domy, polne drogi i wiejskie cmentarze. Nie rekonstruował historii, nawet jeśli czasem pojawiały się daty i autentyczne miejsca. Raczej rekonstruował pamięć, której język narzucał intensywny emocjonalnie, intymny i kontemplacyjny charakter komunikacji. Sokurow powracał do miejsc przeszłych, zapomnianych, zniszczonych, ale — nawet jeśli za przewodnika obierał konkretną postać — tworzył przestrzeń doświadczeń wspólnych dla całej generacji i narodu. Ważne były w nich dyskretne emocje i doświadczenia dla ludzi graniczne — zwłaszcza śmierć i poczucie permanentnego rozkładu. Do tego Sokurow potrzebował szczególnego języka filmu — jak najdalszego od dramaturgicznych strategii realistycznego dokumentu. Języka bliższego kinu kontemplacji, opartego na spowolnionym, niemal zastygłym rytmie, na zdystansowanej obserwacji oraz wizualnych i akustycznych przekształceniach.

W ten sposób została nakręcona zwłaszcza *Elegia z Rosji. Etiudy dla snu* (1992) — najwspanialsza z Sokurowowskich impresji. Ten sześćdziesięcioczterominutowy film wieńczył tak ważny dla Sokurowa na przełomie lat 80. i 90. temat śmierci, obecny w filmach traktujących o umieraniu, pożegnaniu zmarłej osoby,

© for this edition by CNS

o pochówku i wskrzeszania pamięci po zmarłym (tematyka ta pojawi się zwłaszcza w dwóch fabularnych filmach reżysera: *Drugim kręgu* [1990] oraz *Matce i synu* [1997]). Interpretacja *Elegii z Rosji* nie jest łatwa, zwłaszcza w kontekście tytułu; prostsze jest przedstawienie kluczowych elementów „fabuły".

W pierwszych minutach filmu, z ciemności i milczenia wydobywa się ciężki oddech niewidocznego mężczyzny. Miarowy, rytmiczny może nieść nawet skojarzenie z aktem seksualnym, choć, o czym dowiemy się z rozmów dwóch kobiet, w rzeczywistości jest oznaką zbliżającej się śmierci. Jej wizualnym ekwiwalentem są jedynie dłonie, powoli wyłaniające się z mroku, splecione, z których jedna (należąca do pielęgniarki, krewnej lub przypadkowej osoby) delikatnie gładzi rękę umierającego, w geście ostatniej posługi. W połowie sceny następuje ściemnienie i ponowne rozjaśnienie kadru. Oddech ustaje, niewidoczne kobiety, wciąż trzymając rękę zmarłego, z powagą i czułością rozmawiają o jego odejściu.

Trudno sobie wyobrazić bardziej intymny i przejmujący obraz agonii — sprowadzonej do detalu dłoni i pozakadrowej akustyki. Sokurow przywrócił śmierci powagę i prywatność, uwznioślił doświadczenie, które od dekad desakralizowano konwencjami komercyjnego kina. Przywrócił śmierci jej epifaniczną tajemnicę, ale także przypomniał o odrzucanym współcześnie posłaniu uczestnictwa, kulturowym i religijnym nakazie czuwania u boku umierającego, towarzyszenia mu w chwili najwyższego cierpienia i lęku, w momencie najgłębszej samotności.

Elegia z Rosji zaczyna się od sekwencji śmierci — najprawdopodobniej następującej w szpitalu, hospicjum lub domu starców — czego dowodzą stłumione dźwięki dochodzące z niewidocznego w kadrze korytarza. Pozostałe sceny filmu stanowią uzupełnienie pierwszego obrazu, opierając się na odwróconej logice przyczyny i skutku — na stałym oddalaniu się od miejsca inicjalnej dla filmu agonii. Widzimy w nich najpierw starszego mężczyznę, znieruchomiałego w melancholijnej refleksji, zapatrzonego w dal i nabijającego papierosową lufkę. W jednej ze scen spogląda on w okno jak w ekran, który wypełniają zniekształcone filtrami wiejskie pejzaże, puste, rosyjskie przestrzenie, lasy, szerokie rzeki i smagane wiatrem pola. Zastępują je stare fotografie Maksyma Dmitriewicza, który utrwalił obrazy rosyjskiej prowincji końca XIX wieku, z jej biedą, bezkresem przestrzeni i szczególną rolą prawosławnej cerkwi. Pod koniec *Elegii* na ekranie pojawiają się archiwalne filmy z okresu I wojny światowej, a w ostatniej scenie — leżący w łóżku starzec — uchwycony na kilka chwil przed inicjującą film agonią.

Tajemnicą pozostaje tytuł. Czy obrazy melancholii, pamięci i śmierci stanowią tu alegorię agonii Rosji, czy próbę nawiązania więzi z jej zagubioną przed laty przeszłością? Zapewne to drugie, biorąc pod uwagę apokaliptyczny wymiar czasów, nastrój upadku ZSRR i skrajną degradację sowieckich wartości. Przekonanie to wzmacnia charakter dobranych przez Sokurowa obrazów, w których sowieckość praktycznie zniknęła, ustępując miejsca symbolom Rosji. Reżyser nie afirmuje jej

© for this edition by CNS

jednak i nie definiuje w kluczu mitotwórczego kiczu (jak Nikita Michałkow), lecz portretuje biedną, prowincjonalną, nieokiełznaną przez człowieka — bezkresną i surową. Wskazuje też na trud czekający młodych — w jednej ze scen starsza kobieta instruuje współczesnego młodzieńca: „pokutujemy za grzechy i błędy nie tylko nasze, ale też naszych przodków — jak głosi *Stary Testament*: aż do trzech pokoleń wstecz". Sokurow zdaje się wieszczyć: dziedzictwo ZSRR pozostanie grzechem pierworodnym współczesnej Rosji jeszcze na długo.

Elegia z Rosji stanowi kwintesencję prawosławnego z ducha sposobu konstruowania dzieła sztuki, jest modlitwą, przykładem kontemplacyjnego kina religijnego, skierowanego nie na dzianie się, lecz na przeżywanie; jest wewnętrzną ekspresją pamięci, zamyślenia i medytacji. Podobne w nastroju było *Skromne życie* (1997), stanowiące wyraz wielkiej fascynacji Sokurowa kulturą japońską. Powolna w rytmie, hipnotyczna opowieść o staruszce mieszkającej w odludnej, górskiej części Japonii stała się kolejnym u reżysera studium starości, samotności i melancholii. Wypełnia je kontemplacja starych fotografii, zbliżenia twarzy i detale rąk, a także długie sceny medytacji, modlitwy i zwykłej krzątaniny, która — jak w brawurowej sekwencji zszywania kimona — definiuje egzystencję bohaterki przez skazane na klęskę próby wstrzymania czasu i dbania o symbole przynależne już do przeszłości. Wszystko w tym filmie dokonuje się niemal w bezruchu, w zrytualizowanych gestach codzienności, w ścisłej harmonii z najbliższym otoczeniem i w spowolnionym do granic rytmie. W jednej z najpiękniejszych scen filmu bohaterka rozpala ogień w palenisku, a kamera, podążając za dymem, opuszcza dom i dociera do lasu, gdzie rozwiewa się w obłokach porannej mgły — jak w buddyjskich obrządkach pogrzebowych rozpływać się będzie ciało zmarłego człowieka. Egzystencję bohaterki determinuje więc przyroda, cykl wschodów i zachodów słońca, surowość zjawisk atmosferycznych i ich powtarzalność. Piękny jest w filmie kontrast między doskonałą geometrią domu a żywiołem kształtów przyrody. Nieprzypadkowo powtarzającym się w filmie kadrem jest skrzywione w bezkształcie drzewo obwarowane idealnym prostokątem otwartych na oścież drzwi. Dysonans, który w istocie kreuje harmonię.

Sokurow zrealizował — jak wspomniałem — kilkadziesiąt elegii. Nie sposób opisać je wszystkie, choć większość z nich eksponuje temat przemijania i zawiera go w melancholijnych obrazach. Tak jest na przykład w *Marii* (1987) — opowieści o pracującej na traktorze kołchoźnicy, której życie zmieniło się w niekończący się trud żałoby po synu — zabitym przez pijanego kierowcę ciężarówki. Reżyser ukazał życie w kołchozach jako znój codziennej pracy, jako alkoholizm, samotność i śmierć czekającą na ludzi nawet w młodym wieku, tworząc film najdalszy od wymogów sowieckiej propagandy. Nie tylko jednak dokumentalne impresje w interesującym nas kontekście wzbudzają zainteresowanie. Także filmy fabularne podkreślały temat upływu czasu, subiektywizmu i trudu nostalgii.

© for this edition by CNS

SAMOTNY GŁOS CZŁOWIEKA

Do tych filmów można zaliczyć już debiut Sokurowa — *Samotny głos człowieka*, adaptację prozy Andrieja Płatonowa, w której temat ulotności wspomnień nie należał do kluczowych, choć w niektórych opowiadaniach nadawał fabule unikatowy i impresyjny walor intensywnego subiektywizmu.

Już sama decyzja o adaptacji Płatonowa była ze strony Sokurowa aktem politycznej odwagi i antysystemowym manifestem. Andriej Płatonowicz nie należał bowiem — oględnie mówiąc — do pupilków władzy, już od lat 20. XX wieku systematycznie niszczony przez cenzurę za satyryczne i demitologizujące ambicje. Sokurow, przy pisaniu scenariusza, inspirował się kilkoma opowiadaniami Płatonowa, ale jego kanwą było opowiadanie *Rzeka Potudań*. Wbrew opiniom, film jest dość wierną ekranizacją motywów powieści i przedstawia dwudziestoletniego młodzieńca, Nikitę Firsowa, który po zakończeniu wojny domowej i powrocie do rodzinnej wioski u brzegów rzeki Potudań (na południe od Woroneża) zastał w domu jedynie ojca (matka i bracia już nie żyli). Osią intrygi stało się powtórne spotkanie Nikity z młodą dziewczyną, Lubą, już przed laty fascynującą chłopca, gdy ten, wraz z ojcem, odwiedzał dom jej matki, usiłując przekonać go do ożenku z wdową. Wówczas ojciec zrezygnował z konkurów, tłumacząc się klasową nieprzystawalnością: matka Luby, miejscowa nauczycielka, górowała nad ojcem Nikity manierami, wykształceniem, językiem, a nawet wystrojem mieszkania z bogato zdobioną szafą i porcelanową zastawą stołową.

Po latach nic z tych dóbr nie przetrwało. Dom osieroconej już Luby przekształcił się w zimną, pozbawioną mebli ruinę, w której dziewczyna w surowych warunkach starała się przygotować na egzaminy medyczne. Zafascynowany Lubą Nikita ponownie zaczyna ją odwiedzać, karmi przyniesionymi z zakładowej stołówki posiłkami, remontuje dom, przede wszystkim zaś dyskretnie obserwuje, nie mając śmiałości nie tylko na seksualną aktywność, ale nawet na rozmowę lub wymianę spojrzeń. Jego fascynacja jest czysta, ale defensywna, od pewnej chwili — gdy bohaterowie zdecydowali się na ślub — wręcz zawstydzająca. Nikita unika seksualnego zbliżenia, jedynie ojcu wspomina o chęci wystrugania dziecięcych mebli, będących substytucją męskości i ojcostwa. W końcu, nie mogąc znieść poczucia winy i wstydu, niespodziewanie zostawia żonę i odchodzi na poniewierkę.

Dopiero w tym fragmencie filmu pojawiają się liczniejsze odstępstwa od literackiego pierwowzoru. Płatonow z naturalistyczną precyzją opisał dalsze losy Nikity, podczas gdy Sokurow wprowadził wątki dodatkowe — między innymi spotkanie z mnichem-pustelnikiem, który karmi go chlebem, i nocną rozmowę o śmierci na łódce zakotwiczonej na środku rzeki. Być może właśnie ta scena stanowi kulminacyjny fragment filmu, który nie był — jak u Płatonowa — lirycznym erotykiem o niezdolnym do seksualnego zbliżenia młodzieńcu — być może okaleczonym

© for this edition by CNS

psychicznie lub fizycznie na wojnie, być może zbyt wrażliwym na tego rodzaju bliskość. *Samotny głos człowieka* przekształcił się bardziej w film o śmierci i umieraniu, o pamięci i religii, na które już nie ma miejsca w nowym świecie. Gdy Nikita ostatecznie wróci do wioski, przywitają go cerkiewne wieże. Wcześniej, w trakcie tułaczki, bohater spotka wspomnianego zakonnika-staroobrzędowca, a pozbawiony Boga świat przywiedzie na myśl pustą emocjonalnie pustynię.

Jej alternatywą nie jest radziecki porządek, bo ten pojawia się tylko w formie zbiurokratyzowanego, zimnego i bezosobowego rytuału ślubu, wziętego nie w cerkwi, lecz u państwowego urzędnika. Zamiast obrączek czeka ich jedynie stukot pieczątek, zamiast pocałunku — okrzyk „następny". Skoro nie teraźniejszość jest alternatywą, to staje się nią wyłącznie przeszłość i pamięć, przepięknie wprowadzona przez Sokurowa w długich ujęciach kontemplowania fotografii, w scenach przeglądania przez Lubę albumów i czytania pożółkłych zapisków na ich odwrocie zdjęć, a także w archiwalnych wstawkach, w których zwolnione tempo przesuwu taśmy i dograne w postsynchronach dźwięki podkreślają intensywność więzi bohaterów z przeszłością.

Sokurow stworzył film niezwykły — melancholijny, przesycony elegijnym znieruchomieniem i intymnością. Nastrój nostalgii osiągnął przez niespieszny rytm, zwolnione zdjęcia, bogatą oprawę muzyczno-dźwiękową, dobór rekwizytów i pogrążone w refleksji twarze. Akcentował subiektywizm przekazu, często stosował zbliżenia i obrazy zdejmowane obiektywem szerokokątnym, a narracyjną artykulację opierał na zderzaniu postaci intensywnie wpatrującej się w obiekt z kontrplanem, którym była zwykle zajęta swoimi sprawami obserwowana postać lub daleki, wyzuty ze znaczeń, ale przesycony silnymi emocjami pejzaż.

ALFABET MELANCHOLII

Niezwykłe, że *Samotny głos człowieka*, debiutancki i kameralny, pozwolił Sokurowowi wypracować język filmu tak dalece osobny i autorski, a zarazem tak kompletny i przemyślany, że w przyszłości zostanie on poddany ledwie drobnym adaptacjom. Sokurow od początku kształtował alternatywną formę wypowiedzi, zdolną unieść kluczowe dla niego odczucie straty, przemijalności, melancholii i samotności. Na plan pierwszy przesuwał nie zdarzenia, kunsztowność intrygi i wiarygodność zobiektywizowanej relacji, lecz emocje bohatera, subiektywizm doznań, jego pamięć i niepokój. Musiała się zatem zmienić dramaturgia filmu: rytm uległ spowolnieniu, podkreślając monotonię odrętwienia, na plan pierwszy wyszły sceny snów, wspomnień i imaginacji, które zakłócały linearny porządek zdarzeń, zaś napięcie wzbudzane było nie konfliktem między bohaterami, lecz nastrojem chwili, opisami intymnych doświadczeń i refleksji.

© for this edition by CNS

U Sokurowa pejzaż świata realnego zastępowany był przez pejzaż snów, choć paradoksalnie reżyser na bazę swych kadrów obierał perspektywy realistyczne, typowe dla malarzy pejzażystów. Filmował lasy, góry i rzeki, zwykle w oddali i w bezruchu, w nastroju kadrów naśladował Caspara Davida Friedricha[1], którego wielbił za harmonię krajobrazów i odczucie fascynującego zawieszenia czasu, a także przekonania, że następstwo zdarzeń jest zbędne i możliwe do wstrzymania. Jednocześnie w swych kadrach zawsze dokonywał pewnych deformacji: filtrami, obiektywami anamorficznymi, niwelacją barwy i kontrapunktem akustycznym. Czynił to aż do granic destrukcji widzenia i degradacji pierwotnego piękna i bogactwa detali. Upodabniał świat przedstawiony filmu do snu, gdzie obraz staje się zamazany, zdekonstruowany i skupiony na pojedynczym tylko obiekcie. Jeden z krytyków opisywał tę strategię przez skojarzenia z narkolepsją, schorzeniem polegającym na nagłym zapadaniu w sen[2]. Dla innych stanowiła ona konsekwencję typowego dla rosyjskiej tradycji prawosławnej ikonoklazmu. Zapewne miała swe źródła również w szczególnej roli obrazu w dobie modernizmu. Pisał o tym William J. Thomas Mitchell:

> We współczesnych studiach nad obrazem, trzeba go rozumieć jako rodzaj języka, nie zaś jako przeźroczyste okno na świat. Obraz jest teraz znakiem, który fałszuje naturalną rzeczywistość, w jawny sposób ukrywając, zniekształcając i tworząc arbitralny mechanizm reprezentacji, proces ideologicznej mistyfikacji[3].

DRUGI KRĄG

Sokurow szybko wykształcił osobny język wypowiedzi, w którym zawarł wszystkie swoje późniejsze filmy. Na plan pierwszy wysuwają się dzieła naznaczone historiozoficzną perspektywą, która motywy przemijania i melancholii wpisywała w postkolonialne refleksje związane z upadkiem Związku Radzieckiego. Tu najciekawszym dziełem jest bezsprzecznie adaptacja powieści braci Strugackich *Dni zaćmienia* (1988), ale na uwagę zasługuje zwłaszcza kameralny *Drugi krąg* (1990). Film ten nie stanowi tak jednoznacznej jak *Dni zaćmienia* wizji upadku imperium. Kameralna fabuła o młodym mężczyźnie, który w syberyjskiej mieścinie przygotowuje pogrzeb swego dawno niewidzianego ojca, stanowi przede wszystkim poruszającą opowieść o śmierci i przeznaczonej żywym posłudze zmarłym. Zarazem otwiera tak ważny u Sokurowa cykl filmów, których tematem stała się konfrontacja dojrzałych mężczyzn z chorobą i śmiercią matek i ojców. Ale też i w tym filmie,

---

[1] T. Botz-Bornestein, *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*, Plymuth 2008, s. 32–33.

[2] L. Menashe, *The Lonely Voice of Sokurov: Documentaries on the Russian*, „Cineaste" 1, 2007, nr 33, s. 24–26.

[3] W.J.T. Michell, *Iconology: Image. Text. Ideology*, Chicago 1986, s. 8.

© for this edition by CNS

zrealizowanym w 1990 roku, gdy pierwsze republiki radzieckie szykowały się do niepodległości, a zapaść ekonomiczna ZSRR przybrała katastrofalne formy, motyw kresu sowieckiego imperium stawał się pierwszoplanowy.

Wybrzmiewał choćby w krytyce sowieckiej biurokracji, w portrecie komunistycznego społeczeństwa petentów i mogącej wszystko kaście urzędników. Ujawniał się w opisie rozpadu socjalistycznych idei (jak w scenie z lekarką, która uczynność warunkuje naukami Lenina) i w obrazach zasypanego śniegiem miasta, z jego rozpadającą się infrastrukturą, z przepełnionymi autobusami, agresją pasażerów i widokiem wszechobecnych ruin i porzuconych wraków. To na ich tle dokonuje się na przykład symboliczne obmycie ciała zmarłego mężczyzny, tak jakby śmierć człowieka musiała uzupełnić śmierć sowieckiej technologii.

Wątek upadku imperium zawierał się także w przestrzeni metafor. Nieprzypadkowo zmarłym okazał się bohater Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, który, pod koniec życia porzucony przez bliskich, dogorywał w samotności i biedzie, w ciele przekształconym przez chorobę w zmumifikowane zwłoki. ZSRR to mit zwycięstwa, to górujące nad miastami pomniki i wojskowe cmentarze, to duma atomowego imperium i kremlowskich parad. Ale to też państwo, które pod koniec lat 80. opuszcza Afganistan, w jednostkach wojskowych godzi się na okrucieństwo fali, a dawnych bohaterów skazuje na śmierć z alkoholizmu. U Sokurowa to mocarstwo papierowe, z miastami-makietami, z zatkanymi przez śnieg rurami, przeciekającym dachem i niedziałającym piecem. To państwo umierających ludzi, którzy zamiast nauk i testamentów zostawiają potomnym tylko martwe ciała.

Drugi krąg nie jest bowiem filmem o emocjach żałobników, o wspomnieniu zmarłych, smutku i tęsknocie, lecz o zwłokach, o ciele zmarłego człowieka, z którym „coś" należy po śmierci zrobić. Główny bohater staje w dodatku przed podwójną tajemnicą, bezradny nie tylko wobec pogrzebowych procedur, ale też — metafizycznego niepokoju wywołanego obecnością ciała swego ojca. Oficjalny w ZSRR materializm nie roztrząsa kwestii śmierci i znajduje dla niej proste rozwiązanie. Bohater dostał jednak czas: instytucje nie zadziałały jak należy i skazały syna na kilkudniowy pobyt w towarzystwie ojca.

W pierwszej fazie tego niespodziewanego czuwania przy zwłokach rodzica dominuje cielesny i fizyczny aspekt jego obecności. Nieboszczyka należy więc zmierzyć, zważyć, podnieść do pionu, położyć na ziemi, umyć, ubrać, wreszcie włożyć do trumny i wynieść na cmentarz. Materializm ciała wiąże się tu z surowością miejsca: ubogiej klitki, pozbawionej ozdób i domowego ciepła — przywodzącej na myśl bardziej więzienną celę niż mieszkanie. Ale w towarzystwie zmarłego rodzica ujawnia się też coś, co niezdefiniowane. Najpierw bohater zdecydowanie odmawia oddania ojca do krematorium, widząc w tym czynie coś niestosownego, świecką profanację ciała, które powinno się złożyć w ziemi. Uparcie trwa w postanowieniu, mimo kosztów i procedur epidemiologicznych, które zmarłych na raka każą spalić w piecu. Potem bohater wprowadza się do pokoju ojca, waruje przy jego łożu, a nad

© for this edition by CNS

ranem otwiera nawet oczy — wciąż lśniące i żywe — tak jakby pragnął nawiązać z nim spóźnioną rozmowę.

Drugi krąg to film niezwykły, jeden z najznakomitszych w twórczości Sokurowa. Surowy, naturalistyczny, niekiedy groteskowy i ekspresyjny — jak w słownych pojedynkach z urzędniczką i w wizyjnej scenie podróży autobusem. Alegoryczność wybrzmiewa w finale, w symbolicznej scenie spalenia pamiątek po ojcu dokonanych na tle kartonowych makiet syberyjskich osad. *Drugi krąg* powstał w chwili przełomu, który skazał go zresztą na nieznajomość. Film nie trafił do regularnej dystrybucji, dopiero po kilkunastu latach został w odnowionej i udźwiękowionej wersji wprowadzony do rozpowszechniania na płytach DVD — nie przez Rosjan, lecz Amerykanów. Odtąd wiedzie byt wśród kinofilów jako jedna z legend filmowego humanizmu.

KAMIEŃ

Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku praca pamięci i powroty do przeszłości stały się głównymi motywami twórczości Sokurowa, wiążąc się ściślej niż kiedykolwiek z historią Rosji, nawrotem do jej literatury i kulturowego dziedzictwa. W niemal wszystkich zrealizowanych u kresu ZSRR filmach pobrzmiewała ta sama apokaliptyczna nuta, na której Sokurow wygrywał znamiona rozkładu państwa, postkolonialne poczucie kresu i wszechogarniającą śmierć. Zwieńczeniem ten tendencji okazała się opisana wcześniej *Elegia z Rosji*, a jednym z akordów — fabularny *Kamień* (1992).

Należy on do najmniej znanych filmów reżysera. Zrealizowany w kameralnej i nieprzystępnej nawet dla ambitnego widza formie, opowiada o wizycie Antona Czechowa w rodzinnym domu, który po jego śmierci przerobiono na muzeum pamiątek i rękopisów pisarza. Czechow nie przypomina tu literackiego lub filmowego ducha, bo nie fantastyczność go cechuje, lecz cielesność, podkreślana stałym narzekaniem na biologiczny opór organizmu, chłód, głód i trud zniedołężnienia. Czechow wraca do rodzinnego domu jakby bez pamięci swej śmierci. Przechadzając się po opustoszałej willi, wykonuje zwykłe dla siebie czynności, które w pierwszej chwili zaskoczony strażnik usiłuje powstrzymać: rozbiera się do kąpieli, zakłada nocną koszulę, a cierpiąc na bezsenność, brzdęka na pianinie. W końcu kładzie się spać, choć po chwili wstaje i ubiera w starodawny surdut.

Sokurow nie utrzymuje w *Kamieniu* nastroju grozy, lecz przełamuje go groteskową ironią i humorem sytuacyjnym (jak w wątku spacerującej po willi indyczki). Po raz pierwszy angażuje do głównej roli Leonida Mozgowoja, późniejszego Hitlera i Lenina, znakomitego w rolach podstarzałych zrzęd, zamkniętych w świecie swych dziwactw, pomrukiwań, zmiennych nastrojów, hipochondrii i starczej mizantropii. Czechow jeszcze nie przeraża, jak późniejsi tyrani, wzbudza nawet sympatię, gdy

© for this edition by CNS

migotliwym blaskiem lampy naftowej oświetla zdjęcia swych bliskich i dokumenty przekształcone w muzealne relikwie. Tych ostatnich zresztą nikt już nie ogląda, muzeum od dawna jest zamknięte.

Sokurow — co dość ważne — odwiedził bowiem jałtańską „Białą daczę" Czechowa, gdy sytuacja muzeum stała się przyczyną międzynarodowego sporu. Władze ukraińskie nie widziały potrzeby finansowania pamiątek po rosyjskim pisarzu, zwłaszcza że na przełomie dekad ukraińska przyszłość Krymu nie była nadto oczywista. Półwysep, zamieszkały przede wszystkim przez Rosjan, został za czasów Chruszczowa podarowany Ukraińskiej SSR na trzechsetną rocznicę ugody perejasławskiej, bez zgody rosyjskiej większości. Gdy ZSRR był całością, nie miało to większego znaczenia, ale gdy Ukraina ogłosiła niepodległość, konflikt wybuchł ze zdwojoną siłą. Opinia publiczna skoncentrowała się wówczas na dyskusjach o statusie Floty Czarnomorskiej, ale także pogarszający stan pałacyku Czechowa wzbudził międzynarodowy ferment. Powołano nawet fundację zasilaną przez gwiazdy angielskiej sceny, której celem była restauracja budynku. Gdy więc Sokurow przyjechał do Jałty, trafił w sam środek politycznego sporu.

W filmie muzeum utraciło swą pierwotną rolę. Stało się zimnym grobowcem, pilnowanym przez dozorców, ale obracanym powoli w ruinę. Wszystko, czego dotknął spacerujący korytarzami Czechow, okazywało się zimne i martwe jak kamień. Bohatera określało więc doświadczenie śmierci, tu kunsztownie rozpięte między metafizyką a biologią, bo empiryzm i nauki medyczne fascynowały pisarza bardziej niż teologia. Kluczowa w tym kontekście stała się w *Kamieniu* wymiana zdań ze strażnikiem, gdy Czechow dopytuje o kości Tatarów znalezione przed laty w ogrodzie. Stróż odpowiada, że kości wykopano i spalono, na co Czechow z wahaniem reaguje: „Z medycznego punktu widzenia — dobrze, ale… z duchowego…".

Kamień powstał w niełatwych dla Sokurowa czasach, gdy trudno było liczyć na jakiekolwiek finansowe wsparcie — stąd większość wówczas zrealizowanych filmów przywodzi na myśl minimalistyczną twórczość awangardowego *art-house'u*. Inna sprawa, że owe ograniczenia znakomicie korespondowały z tematyką filmów, w których śmierć i rozkład stawały się istotą kolejnych przedsięwzięć. Podobnie było w słynnej *Matce i synu* (1997).

MATKA I SYN

W dorobku Sokurowa film ten należy do najbardziej znanych, choć najtrudniejszych w odbiorze. Melancholijny i intymny, stał się ledwie słyszalnym szeptem dwojga osób, dialogiem między synem a umierającą matką. Trudno ten film nazwać fabułą, a bardziej impresją złożoną z serii archetypicznych obrazów, zbliżoną do opisanych wcześniej elegii, zawartych w najbardziej emocjonalnej u Sokurowa formie. Syn towarzyszy tu matce w ostatnich dniach jej życia, wypełniając swoiste posłannictwo

© for this edition by CNS

młodych i traktując swój gest nie tylko jako odwzajemnienie daru narodzin, ale też przygotowanie do własnej śmierci. Tym rytuałem opuszcza młodzieńczy etap życia, po którym czeka już tylko trud melancholii — kolejny odcinek sztafety pokoleń. Czyni to przez intymną relację dwóch związanych od chwili narodzin ciał: matki, która dała życie, i jej dziecka, na które spada obowiązek jej pogrzebania.

Sokurow odwraca w filmie oczywistość biologicznych ról. W filmie to syn układa kobietę do snu, ubiera, karmi, głaszcze, przenosi z łóżka i do łóżka — sam przypominając matkę opiekującą się noworodkiem. Zabiera ją też na spacer, choć nie używa do tego wózka, lecz silnych, męskich ramion. Przytulony do kobiety, czyta jej, jak baśnie, pożółkłe od upływu czasu widokówki. Opowieści o świecie, tak ważne dla spragnionego wiedzy dziecka, zawężają się tu do wspomnień, kilku twarzy i obrazów, coraz odleglejszych i mniej oczywistych. W tle pobrzmiewa, jak z patefonu, ukochany utwór Sokurowa, koncert skrzypcowy Otmara Nussio, który od *Samotnego głosu człowieka* stał się kwintesencja filmowej melancholii.

Choroba, towarzyszenie umierającym i przygotowanie ciała do pogrzebu — wszystkie te doświadczenia stanowiły dla Sokurowa kanwę filmowych scenariuszy, przybierając właśnie w latach 90. najbardziej wyrafinowaną postać. Reżyser potrzebował w tych filmach narracji opartej na zastygłym rytmie i dystansie, zawierając każdą scenę w jednym długim ujęciu. Czasem były nimi plany bliskie: kojarzące się z pietą ujęcie syna trzymającego w objęciach matkę, a w finale detal wysuszonej dłoni zmarłej kobiety, którą gładzi w geście pożegnania ręka dorosłego syna. „Będę na ciebie czekać" — tymi słowami kończą swój ostatni dialog. Przemijanie to ułuda, bo jest niezmienne — tak jak przyroda, obojętny świadek agonii człowieka. Do niej, w długiej, ostatniej sekwencji filmu, ucieknie syn zmarłej matki, szukając w tych samych miejscach, które niegdyś z nią odwiedzał, śladów jej obecności. Pierwszym etapem żałoby jest zasklepianie ubytku przestrzeni, wcześniej wypełnionej czyjąś obecnością. Przyroda u Sokurowa jest niezmienna i trwała, potężna i obojętna, rozpływa się w niej tylko ciało człowieka.

OJCIEC I SYN

W podobny sposób kończy się też *Ojciec i syn* (2003) — jeden z najgłośniejszych filmów reżysera, wieńczący cykl dzieł opowiadających o rozstaniu syna z rodzicami. W poprzednich filmach Sokurowa śmierć ojca lub matki stała się wymogiem biologii, wynikała z wieku i choroby rodziców. Tu rozstanie jest paradoksalne, na pozór przedwczesne i niezrozumiałe, dotykające smutkiem melancholii młodych jeszcze mężczyzn.

Spoiwem ich relacji nie jest wyłącznie ojcowska myśl o niechybnym rozstaniu, lecz przede wszystkim synowska miłość — swoisty negatyw stereotypowych konfliktów generacyjnych. U Sokurowa zażyłość jest silna i bezwarunkowa, bliskość

© for this edition by CNS

— intymna i cielesna, a emocjonalność obu mężczyzn przypomina zakwitający romans między kochankami. I choć zdarzają się i tutaj konflikty, bunty syna i surowość ojca, to dominuje fascynujące porozumienie bohaterów, ufność i niedzielona z kimś trzecim miłość.

Film zaczyna się jednak o snu Aleksieja — antycypacji śmierci ojca. Odtąd przygotowania do rozstania stanowią kluczowy wątek filmu i przyczynę buntu chłopca. Ojciec zdaje sobie sprawę z naturalności pożegnań i oswaja z tą myślą syna. Wie, że nie czeka go nic innego poza samotnością, ale postrzega swą obecność u boku syna jako balast — dotarł bowiem już do tego etapu w życiu, w którym oferta ojcowskich rad uległa wyczerpaniu: gra z synem w piłkę to już tylko sztuczny rytuał odtwarzający zabawy z dzieckiem, a gospodarzenie w domu tylko oddala syna od myśli o założeniu własnej rodziny. Życie to sztafeta rozstań i pożegnań — i niegodzenie się na nią jest objawem niedojrzałości, z której trzeba wyrosnąć.

Bohaterów wydaje wiele łączyć — uczucie, wykonywany zawód żołnierza i głęboka ufność. Różnice są subtelne, ale wznoszą mur między nimi. Określają je rekwizyty: odbiornik radiowy ojca przypomina przedwojenny rupieć, z pożółkłymi przyciskami i gałkami, z którego dobiega muzyka Czajkowskiego. Radio syna to plastikowy gadżet, z rozbrzmiewającą z niego parafrazą popu. Syn najchętniej paraduje w mundurze kadeta i chwali się ciałem, ojciec skrywa się za swetrem, jego przestrzenią są kuchnia i sypialnia pełna pamiątek z przeszłości.

Tak jak w *Matce i synu* bohaterowie ani razu nie wspomnieli o ojcu, tak relacje w *Ojcu i synu* określa nieobecność matki, a szerzej — swoista negacja kobiecości. Na drugim planie pojawia się wprawdzie dziewczyna Aleksieja, ale definiowana jest przez zdradę. Bohaterowie spotykają się dwukrotnie — najpierw rozdziela ich krata okiennic, potem — jako odwrócenie szekspirowskiego archetypu — balkonowa balustrada. W wątku pobocznym poznajemy też losy Koli, okaleczonego psychicznie żołnierza, którego żona wyrzuciła z domu za pijaństwo. Na dachu kamienicy, będącej enklawą chłopięcych zabaw bohaterów, co chwilę pobrzmiewa również skrzekliwy głos żądającej ciszy Cioci Maszy. Więcej kobiet w filmie nie poznamy.

Ojciec i syn opisuje więc homospołeczność żołnierzy, ich zażyłość, skłonność do konkurowania i narzucania woli, ale ostatecznie — wzajemne oddanie. Kobiety w tym świecie są niejako zbędne, sprowadzone do ról narzeczonych i żon — niepojmujących przyjacielskiego solidaryzmu mężczyzn. Nieprzypadkowo żywioł kobiecości zawiera się w samym postępowaniu męskich bohaterów — delikatnych uczuciowo i szukających bliskości w związku z innymi mężczyznami. Taki jest Sasza, samotny sąsiad bohaterów, który, mimo dorosłego wieku, jest jak poszukujący opieki sierota, tulący do piersi kotka i bezradnie błagający bohaterów: „Weźcie mnie do siebie!". Taki jest też Fiedor, który, wbrew woli matki, poszukuje w Petersburgu śladów obecności ojca, usiłując poznać przyczyny jego zniknięcia.

Tak jak *Matkę i syna* określała przyroda, archetypiczna przestrzeń kobiet, uzupełniona o rekwizyt łóżka, o miękkie wnętrza i macierzyńskie gesty bohatera wzglę-

© for this edition by CNS

dem matki, tak *Ojca i syna* definiuje przestrzeń przetworzona kulturowo i cywilizacyjnie: miasto, tramwaj i jednostka wojskowa. U Sokurowa rewirem mężczyzn stają się dachy, gzymsy i parapety — miejsca graniczne, wymagające zręczności ruchu i typowego dla mężczyzn ryzyka i odwagi. Szczególną rolę pełnią też okna, których klasyczna funkcja pojawia się jedynie w scenach z udziałem kobiet (okiennice, przywodzące na myśl kratę, stanowią wówczas barierę w akcie porozumienia się bohaterów). Natomiast w scenach z udziałem mężczyzn okna przejmują rolę drzwi, skracają drogę do celu i służą nie tyle do podziwiana widoków w akcie pasywnego trwania we wnętrzu mieszkań, ale przekraczania granic, gwałtownego poszerzania przestrzeni i podbijania miejsc pozornie niedostępnych (jak na przykład dachów). Nieprzypadkowo więc Ciotka Masza, niewidoczna w kadrze bohaterka, jedynie pokrzykuje na mężczyzn, podrywając ich lub krytykując, długie godziny spędzając w oknie swego mieszkania. W *Ojcu i synu* pejzaż pojawia się z całą mocą tylko raz — w scenach snu, w koszmarze rychłej samotności, gdzie na polnej drodze syn kontempluje nieobecność ojca. Na ułamek chwili pojawiają się tam także dwie kobiety — intruzi samowystarczalnego świata mężczyzn.

Nieprzypadkowo więc *Ojca i syna* określa męskie ciało — muskularne, piękne, zadbane, fetyszyzowane bardziej niż niejeden obraz kobiecego erotyzmu. Definiuje ono obu bohaterów — nie tylko młodzieńczego syna, ale też ojca — niespełna czterdziestoletniego byłego żołnierza oddziałów specjalnych, wciąż atrakcyjnego i pobudzającego seksualnie. Najwięcej emocji wśród widzów wywołuje zwykle sekwencja otwierająca filmu, z uściskiem obnażonych mężczyzn, będącym swoistą walką przywodzącą na myśl seksualne zbliżenie. Sokurow oburzał się na takie interpretacje, wspominał o intymności aseksualnej, stanowiącej przejaw zażyłości i emocjonalnej bliskości. Do tego potrzebne jest ciało, wymiana spojrzeń, mocny uścisk, gładzenie włosów i delikatny dotyk twarzy — wszystko co na Zachodzie kojarzy się z erotyczną wulgarnością i seksualną agresją. Tak też było kilka lat po premierze *Ojca i syna*, gdy Władimir Putin spontanicznie i na oczach kamer pocałował małego chłopca w brzuszek, a reakcją na to zdarzenie była rozpętana w Europie Zachodniej burza głupawych domysłów.

Nie da się jednak ukryć homoseksualnego nastroju niejednej sceny filmu — choćby tej pierwszej, mimo że jest nią w istocie próba wybudzenia syna ze spazmów sennego koszmaru (obraz ten stanowi zarazem efektowną parafrazę introdukcji *Elegii z Rosji*). Tak jest również w scenie, gdy młodzieniec z zauroczeniem stwierdza: „kocham twój uśmiech" albo dotykiem porównuje z własnymi rysami twarz swojego ojca. Tak jest przede wszystkim w scenie wzajemnego przyglądania się bohaterów w tak bliskiej odległości i w takim zawieszeniu ruchu, jakby jedyną możliwą puentą sytuacji mógł być namiętny pocałunek. Obrazy uzupełnia muzyka Piotra Czajkowskiego (a ściślej jej parafrazy) — dla jednych symbol rosyjskości, dla innych — czułostkowej melancholii, dla jeszcze innych — z racji biografii kompozytora — homoseksualnej wrażliwości.

© for this edition by CNS

ROSYJSKA ARKA

Rosyjska arka w jakimś stopniu mogłaby uzupełniać filmy Sokurowa o rozstaniu i upływie czasu — choć w filmie tym na plan pierwszy wyszła nie tyle zindywidualizowana melancholia, ile zinstytucjonalizowana nostalgia za imperium. Częściowo była to konsekwencja kontekstu powstania filmu. Idea jego realizacji zrodziła się w związku z uroczystościami trzechsetlecia Petersburga, nad którymi osobistą pieczę sprawował prezydent Putin. W budżecie państwa znalazły się więc pieniądze na rewaloryzację zabytków, odnowienie fasad i organizację fet — także na realizację filmowego fresku opowiadającego o historii Ermitażu. Tak powstał, w koprodukcji z niemieckimi producentami, fajerwerk inscenizacyjny Sokurowa: wystawny, z zatrudnionym doń tłumem statystów, ogromem kostiumów i choreograficzną precyzją. W dodatku nakręcony w jednym ekwilibrystycznym ujęciu — kamerą umieszczoną na steadicamie.

Wędrówka po Ermitażu stanowiła podróż do carskiej Rosji, od decyzji Piotra Wielkiego o założeniu w delcie Newy europejskiej stolicy imperium, po przejęcie władzy nad Pałacem Zimowym przez Lenina. Sokurow nie rekonstruuje najważniejszych wydarzeń z dziejów Rosji, lecz klimat carskiego przepychu, zabawy i obrzędy. W poszczególnych sekwencjach, ułożonych bez dbałości o chronologię, zobaczymy więc przygotowania do balu na dworze Mikołaja I, gdzie do tańca przygrywa orkiestra Michaiła Glinki, potem Piotra Wielkiego rozprawiającego się z jednym ze swych dworzan i Katarzynę Wielką uczestniczącą w spektaklu baletowym. Ją samą spotkamy też w pięknej scenie metaforyzującej śmierć monarchini, gdy słabnąca fizycznie caryca wychodzi do ośnieżonego ogrodu Pałacu Zimowego i biegnie — jak to miała w zwyczaju — jakby uciekając przed śmiercią. W kolejnych scenach wracamy na dwór Mikołaja I, gdzie emisariusz szacha perskiego prosi o wybaczenie za śmierć w Teheranie rosyjskiego ambasadora (jest to jedyna scena związana z oficjalną historią Rosji). Na chwilę docieramy też do XX wieku, gdy rodzina Mikołaja II z zaniepokojeniem obserwuje zmierzch caratu. Film kończy się powrotem do sali balowej, gdzie do tańca porywa arystokratów orkiestra Glinki.

Sokurow do wędrówki po historii Rosji potrzebował dwóch prowadzących dialog narratorów. Jednym z nich jest duch Rosjanina (o głosie Sokurowa), z punktu widzenia którego (na podstawie techniki POV) obserwujemy spektakl dziejów. Drugim jest „jak trup cuchnący parafiną" Europejczyk, pięćdziesięcioletni mężczyzna odziany w surdut z pierwszej połowy XIX wieku. Widz rozpoznaje w nim Astolphe'a de Custine'a, dyplomatę i prekursora dandyzmu, który w *Listach z Rosji* (pisanych w pierwszej połowie XIX wieku) stworzył ciążącą odtąd na relacjach ze Wschodem mitologię imperium. Opisał w nim dyktatorskie rządy Mikołaja I — absolutyzm zapatrzony we wzorce europejskie, ale przesiąknięty azjatycką wizją człowieka i władzy. Przedstawił świat przepojony prymitywnym okrucieństwem, wiernopoddańczą ideologią, ciążeniem do mistycyzmu i ekspansjonizmu. Tak ro-

© for this edition by CNS

dziło się w Europie Zachodniej połączenie poczucia wyższości i podziwu wobec Rosji, strachu, zachwytu i tajemniczości, które wynikało z całkowitej odrębności kulturowej, społecznej i religijnej wschodniego imperium.

Ta mieszanka odczuć objawia się także w pomrukach de Custine'a, w jego krytyce Rosji, ale też w oczarowaniu jej przepychem. Pojawia się w zachwycie nad kolekcją obrazów Rafaela, ale i w przekonaniu, że północny klimat Petersburga nie służy włoskim dziełom sztuki. Utwierdza się w stereotypowych sądach o niemieckim pochodzeniu Glinki (bo każdy dobry kompozytor musi być Niemcem) i w protekcjonalnej opinii o poezji Puszkina (znanego tylko z francuskiego przekładu).

Niekiedy bohaterowie w trakcie swej wędrówki przenoszą się do czasów późniejszych niż carskie. W jednej ze scen de Custine trafia do pracowni stolarza, który zamiast zbijania ram do obrazów, struga dla siebie trumnę — głos Sokurowa wspomina wówczas o oblężeniu Leningradu przez wojska niemieckie, o głodzie i śmierci miliona mieszkańców. „U nas w Rosji trumien nigdy nie jest za dużo" — mógłby dopowiedzieć. W innej sekwencji markiz podsłuchuje rozmowę dyrektora Ermitażu o — najprawdopodobniej — czystkach stalinowskich. Wcześniej spotyka młodą kobietę, z którą odkrywa ubytek w zbiorach muzeum: mamy lata 30. XX wieku, komunistyczne władze, potrzebując dewiz, sprzedały Amerykanom arcydzieła Rubensa, Rafaela, Rembrandta i Van Dycka — wiele z nich zdobi dziś ściany waszyngtońskiej National Gallery.

Rosyjska arka to dzieło imponujące technicznie, wymagające niesłychanego skupienia kilkusetosobowego zespołu aktorów i niebywałego zapanowania nad filmową kamerą. W równym stopniu jest to więc dzieło Sokurowa, jak i operatora *Arki*, Tilmana Büttnera, który umieścił na steadicamie lekką kamerę HD i w dziewięćdziesiąt minut obszedł z nią sale Ermitażu. Potrzebował przy tym jedynie trzech dubli, bo po dwóch nieudanych próbach wszystko zadziałało już jak w szwajcarskim zegarku. *Rosyjska arka* zachwyca nie tylko mistrzostwem scen zbiorowych, ale może bardziej — wizualną dynamiką scen kameralnych — z kunsztownym następstwem planów i choreograficznym wyrafinowaniem ruchu każdej, pojedynczej choćby, postaci.

Mniej oczarowuje historiozoficzna refleksja, która w filmie pobrzmiewa z ukosa, w kilku obrazkach i anegdotach. W rocznicę trzechsetlecia Petersburga miała triumfować duma z imperium, przepych Ermitażu i talent aktorów Teatru Mariińskiego (w roli dyrygenta pojawił się u Sokurowa sam Walery Giergiew) — nie zaś krytyka tyranii, opis zbrodni caratu, a nawet martyrologia ludu (sprowadzona tu do krótkiego epizodu wojennego oblężenia). Wielkoruskiego nastroju filmu nie przełamuje sceptycyzm de Custine'a — kontrowany przez Sokurowa — ani nawet ton nostalgii, który wybrzmiewa zwłaszcza w finałowej scenie. Bal się skończył, tłum arystokratów kłębi się przy wyjściu i tylko de Custine decyduje się pozostać we wnętrzu pałacu. Ermitaż jest jak Arka Noego, zachowuje pamiątki europejskich marzeń Rosji i jej imperialnego dziedzictwa. Jest imponującą przeszłością i budzi

© for this edition by CNS

tęsknotę. Na zewnątrz — a tym ujęciem Sokurow kończy swoje dzieło — pozostaje tylko ośnieżony bezkres zamarzniętej wody. Nie widać drugiego brzegu Newy i nie wiadomo, co czeka Rosję w przyszłości. Za plecami pozostała tylko arka, muzeum dawnego przepychu. Powroty do niego jedynie utrwalają iluzję.

ALEXANDR SUKOROV'S PASSING WORLD

Summary

The author of this article concentrates his attention on the films directed by Alexandr Sokurov, a distinguished contemporary Russian filmmaker. Syska describes the political and aesthetical background of Sokurov's works, underlying their key motifs: melancholy, nostalgia, reminiscences, decay of physical world, memories and time. The author mentions autobiographical components of Sokurov's screenplays, describes his childhood defined by eternal displacement of his family, as well as the adultness — with political troubles caused by anti-communism attitude and close friendship with Tarkovsky. Syska analyzes the literary context of Sokurov's films, cultural paradigm, religious character of film narration and theme of carnal sacrifice. All of them allow him to describe the human as someone who is deeply devoted to the internal world of memories, nostalgia, passing time and intimate relationship with dying parents.

Translated by Rafał Syska

© for this edition by CNS