



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Maciej Bobula
Uniwersytet Wrocławski

NA PROGU ŚMIERCI. O LIMINALNOŚCI W SAMOTNYM GŁOSIE CZŁOWIEKA ALEKSANDRA SOKUROWA

Sztuka przygotowuje człowieka na śmierć. Pomaga oswoić się ze śmiertelnością¹.

Nie da się dziś dyskutować o ważnych twórcach współczesnej kinematografii rosyjskiej bez przytoczenia nazwiska Aleksandra Sokurowa. Rosjanin jest bez wątpienia jednym z najbardziej prominentnych przedstawicieli kina autorskiego ostatnich trzech dekad, który swoje wyjątkowe miejsce zajmuje dzięki uporowi w tworzeniu filmów — nawet jak na standardy kina artystycznego — skomplikowanych i wymagających. Dziwić może, że dzieła Sokurowa od lat wciąż są prezentowane na największych festiwalach filmowych, a na dodatek zdobywają na nich najważniejsze nagrody². Nie da się bowiem ukryć, że dla widzów nieobytych ze specyfiką języka filmowego tego rosyjskiego autora przebrnięcie przez którykolwiek z jego filmów może okazać się zadaniem niesłychanie trudnym.

Sokurow jest reżyserem, który w całej swojej twórczości filmowej (17 filmów pełnometrażowych i 36 dokumentalnych) nie uznawał kompromisów. Od samego początku swoje dzieła realizował w nieprzystępnej dla przeciętnego widza formie³.

¹ K. Galetski, *The foundations of film art: An interview with Alexander Sokurov*, „Cineaste” 2001, nr 3, s. 5. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

² Czego najlepszym przykładem jest Złoty Lew przyznany *Faustowi* (2011) w kategorii „Najlepszy film”.

³ Warto przywołać tu słowa Frederica Jamesona, który stwierdził, że kino Aleksandra Sokurowa „nigdy nie będzie przeznaczone dla popularnych gustów”. Zob. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic*:

Na temat nakręconej na jednym ujęciu *Rosyjskiej arki* (2002) powiedziano już wiele, inne filmy są nie mniej radykalne, jeśli chodzi o traktowanie audiowizualnego medium. Co więcej, autor z Podorwiki podejmował tematy trudne, nieoczywiste i nierzadko wzbudzające kontrowersje. Filmy Sokurowa trudno podzielić według kategorii tematycznych, każde jego dzieło trzeba traktować jako osobne indywidualum. Wynika to z podejścia reżysera do aktu kreacji, który traktuje z najwyższą powagą i dbałością o najmniejsze szczegóły. Nie da się ukryć, że każdej próbie tematycznej kategoryzacji jego filmów grozi widmo zbytnej pobieżności⁴. Niemniej bez wątpienia możemy u niego wyróżnić pewne dominanty tematyczne, poruszane w niemal wszystkich filmach, takie jak: śmierć, pamięć, duchowy niepokój, utrata tożsamości i uwikłanie jednostki w system. Autor *Fausta* (2011) często podejmował tematy ważkie, w centrum stawiając jednostkę ludzką z jej dylematami. W krytycznych analizach jego dzieł podkreśla się rolę religii, historii i kultury rosyjskiej. Równie istotnym konceptem, którym w odniesieniu do filmów Sokurowa jeszcze się nie zajmowano, a nad którym chciałbym się w kontekście jego debiutu pochylić, jest liminalność.

Liminalność (z łaciny *limen* — próg) jest terminem wywiedzionym z antropologii, który skupia się na przestrzeniach granicznych i momentach przejścia w życiu ludzkim. Fazę liminalną jako pierwszy zdefiniował Arnold van Gennep, który wyróżnił trzy fazy obrzędów przejścia: fazę separacji, fazę liminalną i fazę ponownego wcielenia⁵. Do podziału van Gennepa odniósł się później Victor Turner, dla którego faza przejścia to „krótka przerwa, w której przeszłość jest na moment zanegowana, zawieszona lub zniesiona, a przyszłość jeszcze się nie zaczęła”⁶. W fazie liminalnej podmiot zawieszony jest między przeszłością a przyszłością, a jego status jest nieokreślony. Zawieszenie w czasoprzestrzeni i nieokreśloność statusu postaci są niewątpliwie kluczowymi elementami dzieł Aleksandra Sokurowa.

Bohaterowie filmów Rosjanina to bardzo często osoby doświadczające przeżyć granicznych, znajdujące się w symbolicznej przestrzeni „pomiędzy”. Za przy-

Cinema and Space in the World System, Indiana 1995, s. 89. W krytycznych analizach często podkreśla się nieprzejrzystość dzieł Sokurowa. Nie da się ukryć, że ekstremalnie długie, często statyczne ujęcia, zredukowana fabuła i surowa, naturalistyczna estetyka nie ułatwiają obcowania z filmami Rosjanina.

⁴ Edwin Carels w interesujący sposób podzielił filmy Sokurowa na dwie kategorie stylistyczne. Pierwsza obejmuje dzieła zmanierowane, celowo chaotyczne, ornamentalne, niemal barokowe. Druga zawiera dzieła minimalistyczne, surowe, elegijne. Zob. E. Carels, *The Solitary Voice: An Interview with Aleksandr Sokurov*, „Film Studies” 1999, nr 1, s. 73. O ile, jeśli chodzi o styl Sokurowa, jest to podział dosyć trafny, o tyle tematycznie jego filmów nie da się tak łatwo sklasyfikować.

⁵ „[...] proponuję, by termin rytuały preliminalne odnosił się do rytuałów wyłączenia z dawnego świata, termin rytuały liminalne — do obrzędów odprawianych podczas stanu przejściowego, natomiast termin rytuały postliminalne — do rytuałów włączenia do świata nowego”. Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 45.

⁶ V. Turner, *Process, Performance, and Pilgrimage: A Study in Comparative Symbolology*, Ranchi 1979, s. 41.

kład weźmy protagonistów słynnej Sokurowowskiej tetralogii władzy, obejmującej filmy *Moloch* (1999), *Cielec* (2000), *Słońce* (2005) i *Faust*. Bohaterowie pierwszych dwóch filmów: Adolf Hitler i Włodzimierz Lenin to bezbronni, niemal dziecięce figury, którym bliżej jest do kresu życia niż do zmagania wojennych⁷. Fizycznie i mentalnie obaj znajdują się w przestrzeni przejścia — są niespełna władz umysłowych, mówią od rzeczy i niedomagają już fizycznie. Rezydencje, w których się znajdują, są miejscami liminalnymi — Hitler na jeden dzień odwiedza swoją posiadłość w Berghof, a Gorki Leninskije są jedynie miejscem rekonwalescencji Lenina (która, jak wiadomo, nigdy nie nastąpi). Doświadczeniem przejścia dla japońskiego cesarza Hirohito, głównego bohatera *Słońca*, jest zrzeczenie się przez niego boskiego statusu, który dotychczas miał w swoim kraju. Ponadto znajduje się on w nieustannym „zawieszeniu” pomiędzy swoją rodziną a pałacem, w którym na co dzień rezyduje.

W odróżnieniu od Hitlera, Lenina i Hirohito, bohater *Fausta* nie jest postacią historyczną. Z trójką przywódców światowych mocarstw łączy go przede wszystkim usilne dążenie do osiągnięcia nieograniczonej władzy. W luźnej, groteskowej adaptacji dramatu Johanna Wolfganga Goethego jeszcze bardziej niż władza interesują Fausta możliwości poznawcze. Wiedza jest tym, co kusi Fausta najbardziej i sytuuje go w przestrzeni pomiędzy światem realnym a światem nadprzyrodzonym. Podobnie jak w poprzednich częściach tetralogii, tak i tutaj obecność śmierci jest niemalże namacalna. Już na samym początku filmu mamy do czynienia z nagim ciałem nieboszczyka, w którego wnętrzościach Faust i Wagner szukają śladów duszy. Przejście między życiem a śmiercią jest dla Sokurowa najważniejszą granicą ludzkiej egzystencji, a jej problematyzowanie stanowi istotne ogniwo jego twórczości. W tej eksploracji motywów tanatycznych i doświadczeń liminalnych *Moloch*, *Cielec*, *Słońce* i *Faust* kontynuują ścieżkę, którą już w 1978 roku wyznaczył *Samotny głos człowieka* (1978).

Debiutancki film fabularny Aleksandra Sokurowa to dzieło, które po przeszło 30 latach od powstania wciąż frapuje i skłania do refleksji. Niezwykłość filmu Rosjanina często jest podkreślana faktem, że przez prawie dekadę był on wykluczony z oficjalnej dystrybucji. Władze Wszechzwiązkowego Państwowego Instytutu Kinematografii w Moskwie nakazały zniszczyć oryginał i wszystkie istniejące kopie filmu dyplomowego rosyjskiego reżysera. Wykradzione z montażowni i zastąpione kopią *Pancernika Potiomkina* (1925) dzieło Sokurowa cudem ocalało przed zniszczeniem⁸. W latach 1978–1987 *Samotny głos człowieka* istniał

⁷ Sokurow zebrał za to mocno krytyczne recenzje. Zob. S. Steinberg, *Aesthetic Choices: Sokurov's The Sun*, World Socialist Website, <http://www.wsws.org/articles/2005/mar2005/ber4-m11.shtml> (dostęp: 25 sierpnia 2013).

⁸ Powody odrzucenia *Samotnego głosu człowieka* przez WPIK były różne. Przede wszystkim jest to dzieło formalnie i treściowo niekonwencjonalne. Na dodatek Sokurow był w owym czasie głównie dokumentalistą, a jako projekt dyplomowy złożył film fabularny. Co więcej, Andriej Płatonow, którego

w powszechnej świadomości jako „film niewidziany, film-widmo, film-legenda, film-plotka”⁹.

Historia powstania i dystrybucji *Samotnego głosu człowieka* jest niezwykle ciekawa. Jednak niezwykłość debiutu Sokurowa polega przede wszystkim na jego walorach artystycznych. Zbudowana na kanwie opowiadań *Rzeka Potudań* i *Rodowód majstra* Andrieja Płatonowa¹⁰, melancholijna opowieść o miłości i śmierci, utracie i zapomnieniu przywołuje atmosferę ukończonego trzy lata wcześniej *Zwierciadła* (1975) w reżyserii Andrieja Tarkowskiego¹¹. W duchu Tarkowskiego Sokurow czyni w swoim filmie użytek z materiałów archiwalnych, fotografii i marzeń sennych. Eksploracja przestrzeni granicznych między życiem i śmiercią, pamięcią i zapomnieniem jest główną osią *Samotnego głosu człowieka*. W swoim pierwszym filmie autor *Fausta* znakomicie wyeksponował egzystencjalne dramaty bohaterów opowiadania Płatonowa — Nikity i Luby.

Protagonistę filmu Nikitę Firsowa poznajemy w momencie, gdy ten ma około 25 lat i wraca z wojny domowej do rodzinnej wioski leżącej nad rzeką Potudań. Po powrocie w rodzinnym domu zastaje swojego ojca, a z biegiem czasu spotyka też Lubę, młodą dziewczynę, którą poznał jeszcze przed wyruszeniem na wojnę. Ponowne spotkanie jednoczy dwójkę młodych, którzy od tego czasu zaczynają widywać się regularnie. Jednak rodzące się pomiędzy Nikitą i Lubą uczucie pozbawione jest emocji zwykle towarzyszących pierwszym miłosnym uniesieniom. Dzieje się tak, ponieważ Sokurow od samego początku wpisuje losy bohaterów w porządek świata, który zdaje się istnieć tylko w pamięci. Już pierwsza sekwencja filmu wprowadza nastrój nostalgii i rozpamiętywania przeszłości. *Samotny głos człowieka* rozpoczyna się i kończy dokumentalnymi ujęciami przedstawiającymi robotników, którzy wykonują znużającą pracę przy kręceniu ogromnym drewnianym kołem. Archiwalne sceny wprowadzają zadumę nad tym, co już minęło. Atmosferę kontemplacji reżyser osiągnął przez zwolnienie tempa zdjęć, zmiany kolorystyczne i melancholijną muzykę. Ujęcia te uświadamiają też cykliczność czasu, która jest istotnym elementem filmu Sokurowa¹². Fragmenty dokumentów zostaną w trakcie

opowiadania Sokurow wykorzystał do zrobienia swojego filmu, nie był wtedy pisarzem lubianym przez władze rosyjskie.

⁹ O. Kovalov, *My v „Odinokom golose cheloveka”*, [w:] *Sokurow*, red. L. Arkus, Sankt Petersburg 1994, s. 13.

¹⁰ *Rzeka Potudań* posłużyła Sokurowowi za ramę fabularną jego filmu, którą uzupełnił fragmentem zaczerpniętym z *Rodowodu majstra*.

¹¹ O związkach filmów Aleksandra Sokurowa z filmami Andrieja Tarkowskiego szerzej pisze Rafał Syska. Zob. R. Syska, *Nostalgia za Tarkowskim. Kino Carlosa Reygadasa i Aleksandra Sokurowa*, [w:] *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, red. I.A. NDiaye, M. Sokołowski, Toruń 2013.

¹² Cykliczność czasu jest silnie zaakcentowana przez upływające pory roku. Jak ciekawie zauważył w swoim eseju Nariman Skakov, Sokurow odrzuca w swoim filmie czas linearny na rzecz czasu świętego. W swoim wywodzie Skakov posiłkuje się wywodem Mircei Eliadego, który pisał:

trwania filmu uzupełnione o stare fotografie, które rozmieszczone w niszczących albumach będą przedmiotem refleksji Nikity i Luby.

Pamięć, istotny temat filmów Sokurowa, jest konstytutywnym elementem istnienia podmiotu, pozwala jednostkom trwać w innej rzeczywistości niż ta widzialna ludzkim okiem. Przeglądanie starych fotografii, a co za tym idzie — rozpamiętywanie przeszłości ewokuje elegijny nastrój dzieł Rosjanina. Zestawienie czasu teraźniejszego z czasem przeszłym pozwala inaczej ustosunkować się do chwilowego doświadczenia, które u Sokurowa traci swój ulotny charakter. Teraźniejszość jest u niego rozpatrywana wyłącznie w kontekście przeszłości. Mianowicie w dokumentalnych elegiach rosyjskiego autora żal po utracie bliskiej osoby często łągodzony jest pamięcią o niej. W *Samotnym głosie człowieka*, podobnie jak we wspomnianym *Zwierciadle* Tarkowskiego, „pamiętać znaczy przywoływać widma żywej przeszłości, i ta liminalna właściwość obecna jest w całym filmie”¹³.

Istotnie, pośród fotografie, które oglądają bohaterowie, są ze swej natury liminalne. Jak pisze Roland Barthes, „w Fotografii unieruchomienie Czasu objawia się w przesadnym trybie [...]. I choć Zdjęcie może być czymś nowoczesnym, włączonym w naszą najbardziej palącą codzienność, to jednak będzie w nim tajemniczy punkt nieaktualności, dziwny zastój, zasadnicza istota zatrzymania”¹⁴. Dla Barthes’a ten stan zastygły związany jest ze śmiercią, albowiem fotografia „produkuje Śmierć, pragnąc zachować życie”¹⁵. Sam proces wspomniania stawia jednostkę między indywidualną a kolektywną pamięcią o przeszłości. Zdjęcia są w filmie Sokurowa głównym źródłem wspomniania przeszłości, co dobitnie podkreślone jest sceną, w której Nikita, oglądając zdjęcia, przywołuje sytuację z przeszłości, gdy po raz pierwszy w swoim życiu zobaczył Lubę.

Niezwykle ważne w *Samotnym głosie człowieka* jest zapomnienie, które wymazuje istnienie i skazuje jednostki na śmierć, kres znacznie tragiczniejszy niż umiowanie ciała. Dlatego Luba podczas pierwszego spotkania z Nikitą po jego powrocie z wojny wypytuje go, czy wciąż ją pamięta.

Luba: Pan mnie nie pamięta?

Nikita: Nie, nie zapomniałem pani.

Luba: Nigdy nie trzeba zapominać¹⁶.

„święty czas ma paradoksalny aspekt czasu cyrkularnego, odwracalnego, dającego się ponownie przywołać i stanowi swoistą mityczną, wieczną współczesność, do której człowiek się środkami obrzędów okresowo na powrót włącza”. Cyt. za: N. Skakov, *Intertextual Visions of the Potudan*, [w:] *The Cinema of Alexander Sokurov*, red. B. Beumers, N. Condee, London 2011 (tłumaczenie Robert Reszke). Obrzędowe wejście w czas święty jest niezwykle istotne w kontekście stanu liminalnego.

¹³ N. Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London 2012, s. 102.

¹⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 161–162.

¹⁵ *Ibidem*, s. 164.

¹⁶ Wszystkie zacytowane wypowiedzi z filmu pochodzą z polskiego wydania *Samotnego głosu człowieka* na DVD w „Złotej kolekcji filmów Sputnika”.

By ocalić wspomnienia, Nikita i Luba nie tylko przeglądają albumy ze zdjęciami, lecz także wspominają wydarzenia z przeszłości. Tym samym podstawowa linia narracyjna filmu inkrustowana jest wspomnieniami wydarzeń minionych. Elementy przeszłości, które nie są w filmie Sokurowa obiektem wspomnień, zdają się nie istnieć. Mianowicie o matce Nikity, jego braciach i ojcu Luby nie wiemy nic, brat dziewczyny zostaje zdawkowo wspomniany, a o matce wiemy tylko tyle, że zmarła pół roku przed spotkaniem bohaterów.

Bohaterowie filmu nie mogą znaleźć zakorzenienia w otaczającej ich, „brutalnej i okrutnej codzienności, degradującej uczucie, wiarę i pamięć”¹⁷. *Samotny głos człowieka* porusza istotny problem ludzkiego dramatu w konfrontacji z wojną. Wojna i związana z nią nierozzerwalnie śmierć są u Sokurowa metaforą rozpadu świata i społeczeństwa. Co istotne, Rosjanin nigdy nie pokazuje walk zbrojnych bezpośrednio, obecność wojny w jego filmach przejawia się w egzystencjalnych problemach bohaterów, a także w relacjach społecznych. Często krytykowany przez reżysera wrogi, oparty na przetrwaniu silniejszy porządek społeczny jest u niego kontrapunktowany intymnością i platoniczną bliskością dwojga ludzi.

Trauma powojenna w *Samotnym głosie człowieka* odczuwalna jest w dylematach Nikity, który po powrocie z wojny domowej nie może znaleźć sobie miejsca w rodzinnej miejscowości¹⁸. Jak zauważa Robert Bird: „Nikita Firsow uznał, że jego rodzinne miasto jest bardzo odmienione, a jednocześnie dziwnie znajome, [...] jego odcięcie się od tego świata jest wynikiem zmiany, która zaszła głęboko w nim”¹⁹. Bohater filmu Sokurowa próbuje się ustabilizować, najpierw znajduje sobie więc pracę w zakładzie stolarskim, w którym już pracuje jego ojciec, a następnie żeni się z Lubą. Jednak jest mu ciężko odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Victor Turner, komentując wyróżnione przez van Gennepa trzy fazy obrzędu przejścia, pisze:

Faza pierwsza (faza separacji) obejmuje zachowania symboliczne oznaczające odłączenie jednostki czy grupy albo od wcześniej określonego punktu w strukturze społecznej, albo od zespołu warunków kulturowych („stanu”), albo od obu jednocześnie²⁰.

Przez swoją separację Nikita okazuje się niezdolny do założenia rodziny. Marzenia o rodzinie pozostają wyłącznie w sferze jego projekcji, gdy mówi ojcu o chęci zrobienia mebli dla dzieci. Stan liminalny Nikity znajduje swój główny wyraz w traumach wojennych protagonisty, w jego świadomości upadku doczesnego świata, ale naznaczony jest także przez brak aktywności seksualnej²¹. Bohater

¹⁷ R. Syska, *Sokurow*, „EKRAŃY” 2012, nr 1–2, s. 32.

¹⁸ Po powrocie do swojego domu Nikita wykonuje gest zrzucenia płaszcza, który może być symbolicznie potraktowany jako próba zerwania z wojenną przeszłością.

¹⁹ R. Bird, *Medium intymacy*, [w:] *The Cinema of Alexander Sokurov*, s. 94.

²⁰ V. Turner, *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, wyb. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 240.

²¹ Jak przekonują Jeffrey Willett i Mary Jo Deegan, „stan liminalny odmienia także aktywność seksualną, czasem uwydatniając seksualną abstynencję lub większy poziom wolności seksualnej”.

kocha swoją żonę, lecz nie potrafi sobie poradzić z trapiącymi go problemami. Każda próba fizycznego zbliżenia z Lubą kończy się dla młodzieńca niepowodzeniem. Jego żona nie czyni mu z tego powodu wyrzutów, lecz Nikita nie potrafi sobie z tym poradzić. W efekcie poniżony bohater Sokurowa zrywa z dotychczasowym *status quo* i bez żadnej wieści opuszcza swoją żonę i rodzinną miejscowość, by podjąć ciężką, fizyczną pracę w nieludzkich warunkach.

Odejście Nikity stanowi istotny przełom w dziele. Wprawdzie nastrój filmu wciąż pozostaje wypełniony melancholią i nostalgią, na co duży wpływ ma sposób filmowania Rosjanina, który w długich, powolnych ujęciach zdaje się medytować nad postaciami i otaczającą ich przyrodą. W tej części filmu nad całością zaczyna jednak dominować atmosfera nieuchronnie zbliżającego się kresu. Wędrowkę bohatera rozpoczynają wypowiedziane z offu słowa: „Studiowałaś medycynę, powinnaś wiedzieć, czy umrę”, po czym widzimy go wędrującego przez pustynię. Nikita przechodzi z miejsca, które naznaczone jest jego porażką, w przestrzeń jeszcze bardziej mu nieprzyjazną. Targowisko, na którym młodzieniec rozpoczyna swoją pracę, jest miejscem jego katongi. Już pierwsze ujęcia bohatera w nowym miejscu uświadamiają jego tragiczne położenie — widzimy go leżącego w dziurze z resztkami z rzeźni, szturchanego kijem przez pracodawcę. Obecność śmierci w tej przestrzeni jest przez Sokurowa wyraźnie zaznaczona w zmianie dotychczasowej audiowizualnej ekspresji. Sekwencje ciężko pracującego Nikity utrzymane są w czarno-białej tonacji (oprócz ujęć archiwalnych reszta filmu jest kolorowa), rozedrgana muzyka Krzysztofa Pendereckiego wprowadza niepokój, dodatkowo amplifikowany przez krótkie ujęcia martwego bydła. W sekwencjach tych Sokurow jeszcze bardziej zwalnia tempo filmowania, co sprawia, że dokładnie obserwujemy każdy ruch pracującego w ciężkich warunkach Nikity. Wszystkie te wizualno-akustyczne efekty podkreślają „piekło” bohatera w nowym miejscu.

Turner zauważył, że stan liminalny jest symbolicznie związany ze śmiercią, rozkładem lub innymi cechami fizycznymi²². Groza śmierci w *Samotnym głosie człowieka* jest zapowiedziana przez wydarzenia sprzed dezercji bohatera. Dojmująca obecność kresu w świecie Sokurowa zaakcentowana zostaje przez gest Nikity, który na wieść o chorobie koleżanki Luby — Żeni zaczyna strugać trumnę²³. Wkrótce potem sam Nikita ciężko choruje, skutkiem czego doświadcza silnych omamów. W scenie halucynacji Sokurow po raz pierwszy w filmie wprowadza ato-

Zob. J. Willett, M.J. Deegan, *Liminality and disability: Rites of passage and community in hypermodern society*, „Disability Studies Quarterly” 2001, nr 3, <http://dsq-sds.org/article/view/300/349> (dostęp: 25 sierpnia 2013). W wypadku Nikity nastąpił pierwszy z wymienionych wariantów.

²² V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, New York 1967, s. 96.

²³ We fragmencie tym Sokurow dość wyraźnie odchodzi od pierwowzoru Platonowa. U rosyjskiego pisarza Nikita zaczął robić trumnę po śmierci Żeni, podczas gdy u Sokurowa bohater zrobił ją jeszcze przed jej śmiercią. Tym samym Sokurow wyraźnie wpisuje doświadczenie śmierci w codzienność bohaterów.

nalną muzykę i sekwencję niepokojących scen, nad którymi unosi się głos ojca Nikity: „Wydobrzejesz, jeśli taka będzie wola Boga. Nie umrzesz, jeśli on nie będzie tego chciał. Ale słuchaj: byłeś na wojnie i nie zostałeś nawet ranny?”. We fragmencie tym po raz pierwszy wyraźnie czuć strach bohatera przed śmiercią. Jest on odczuwalny w jego pytaniach, które zadaje odwiedzającej go Luby: „Powiedz mi... Studiowałaś medycynę, więc powinnaś wiedzieć. Czy ja umrę?”. Śmierć Żeni i delirium Nikity uświadamiają granicę pomiędzy życiem i śmiercią w filmie Sokurowa.

Bardzo ważna w kontekście całego filmu jest historia zupełnie niezwiązana z głównym wątkiem *Samotnego głosu człowieka*. Sokurow zacerpnął ją z opowiadania Płatonowa *Rodowód majstra* i uczynił z niej alegoryczny wątek, dopełniający historię Nikity i Luby. Mamy w nim do czynienia z dwoma mężczyznami na łódce, z których jeden wygląda na rybaka, a drugi jest ubrany w białe szaty. Człowiek w białym ubraniu mówi, że chce doświadczyć śmierci, i po długiej wymianie zdań dotyczącej życia pozagrobowego skacze do wody. Motyw ten jest bezpośrednio związany z eksploracją granicy między życiem a śmiercią, kluczową w filmie Sokurowa. Fiona Björling zaproponowała trzy, moim zdaniem bardzo adekwatne, warianty interpretacyjne tej sceny. W pierwszej utożsamia ona człowieka w białych szatach, jego ciekawość śmierci i niedolę życia z bohaterem filmu. W drugiej szwedzka badaczka przywołuje końcówkę filmu, która przedstawia powrót Nikity do Luby. Jej zdaniem powrót ten jest powrotem do żywych. Trzecia możliwość interpretacyjna odnosi się do Luby, która w czasie nieobecności Nikity próbuje popełnić samobójstwo i skacze do rzeki²⁴. Alegoryczność tego fragmentu jest bardzo wyraźnie podkreślona na koniec filmu, do czego zaraz przejdę.

Ten wtrącony wątek unaocznia nam, jak ważnym elementem świata przedstawionego jest w filmie Sokurowa rzeka Potudań. Szukając genezy nazwy tej rzeki, Skakov pisze, że może ona być pochodną od rosyjskiego słowa *potuda*, które znaczy „aż do tego miejsca; aż tam”, co jego zdaniem „uwydatnia liminalną istotę rzeki”²⁵. Rzeka Potudań, oprócz tego, że jest miejscem prób samobójczych²⁶, jest też u Sokurowa przeszkodą nie do przejścia, co potwierdza notatka z jego dziennika dotycząca filmu:

Lódz na rzece — człowiek wiosłuje, jest zmęczony, wycieńczony kładzie się na dnio łódki, łódz dryfuje, jest niesiona razem z wyczerpanym wiosłarzem. Dzieje się tak kilka razy. W końcu

²⁴ F. Björling, *Quiet voices: The significance of subdued dialogue and voice-over in the films of Aleksandr Sokurov*, „Scando-Slavica” 2010, nr 1, s. 110.

²⁵ N. Skakov, *Intertextual Visions of the Potudan*, s. 61.

²⁶ Po odejściu Nikity bez słowa Luba myślała, że jej mąż popełnił samobójstwo, skacząc do rzeki. Co znamienne, w opowiadaniu Płatonowa przez odejściem od Luby Nikita myśli o śmierci samobójczej: „A po tej robocie położył się na łóżku twarzą do poduszki i zaczął liczyć, ile jeszcze zostało czasu, aż spłynie lód z rzek, żeby utopić się w Potudani”. Zob. A. Płatonow, *Powrót i inne utwory*, przeł. I. Bajkowska *et al.*, Warszawa 1975, s. 329. U Sokurowa natomiast nie ma żadnej wzmianki o myślach samobójczych bohatera.

łódź jest wniesiona na brzeg. Fedor (Nikita), po nieudanej próbie przekroczenia rzeki, wychodzi na brzeg. Przewoźnik, zmęczony, siada na ławce, wiosła zanurzone są w wodzie...²⁷

Scena ta jednak nie została zamieszczona w filmie. Nawet jeśli Potudań jest początkowo w *Samotnym głosie człowieka* przeszkodą, ostatecznie okazuje się miejscem odkupienia. Po otrzymaniu od ojca informacji o samobójczej próbie Luby, Nikita biegnie do swojej ukochanej, by ostatecznie z nią zostać. Po tej sekwencji Sokurow wraca do alegorycznego wątku dwóch mężczyzn na łódce. Ten z nich, który wskoczył, by doświadczyć śmierci, wynurza się z wody i wchodzi na łódź. Cały film kończy się dokumentalną wstawką, znaną nam już z jego początku.

Tym samym czas i historia zatoczyły w filmie Sokurowa koło. Teraz ponowne zjednoczenie Nikity i Luby zdaje się dla bohaterów konsolacją. Można by rzec, że liminalna przestrzeń między życiem a śmiercią zostaje przewyciężona afirmatywnym gestem wobec życia, jednak w tym wypadku ciężko o tak jednoznaczną konstatację. Nikita i Luba znów są razem, nie wiadomo jednak na jak długo, albowiem Luba po samobójczej próbie nieustannie pluje krwią. Wprawdzie interpretacja zakładająca, w myśl teorii van Gennepa i Turnera, nadanie bohaterom nowego statusu i zakończenie obrzędu przejścia jest tutaj możliwa, lecz nie bardzo do twórczości Rosjanina przystająca. Filmy Sokurowa mają to do siebie, że nawet jeśli pozwalają na chwilę radości, podszyta jest ona dojmującym poczuciem wszechobecności śmierci. Poza koleżanką Luby w *Samotnym głosie człowieka* nie umiera nikt, mimo to w filmie odczuwalny jest nastrój medytacji nad kresem życia. Stan między życiem a śmiercią zaznaczony jest przez działania bohaterów, ich nadmierną skłonność do spania²⁸, a także przez otaczającą naturę — rzekę Potudań i pustynię, którą Nikita przekracza po ucieczce z domu. Granica życia i śmierci jest eksplorowana przez oglądanie przez bohaterów starych fotografii i przywoływanie wspomnień.

Sokurow doskonale dopasował styl opowiadania do jego motywów tematycznych. Długie, wolne ujęcia kontemplują twarze bohaterów, Rosjanin nie unika zbliżeń, czyni także użytek z kontrplanów. Bardzo często postacie są ledwie widoczne w ciemnościach, co uwydatnia ich uwikłanie w przestrzeń rządzoną przez śmierć. Obiektów szerokokątny pozwala reżyserowi na filmowanie rozległych krajobrazów, które z jednej strony są bardzo realistyczne, z drugiej przejawiają pokrewieństwo z kompozycjami abstrakcyjnymi. W *Samotnym głosie człowieka* Sokurow wyraźnie podkreśla subiektywizm przekazu. Dominuje w nim niespójny montaż, nierealistyczne kolory, zróżnicowane tempo filmowania i atonalna muzyka.

Fabularny debiut Sokurowa jest filmem, który wprowadza istotne, rozwijane w jego późniejszej twórczości wątki. Od tej pory eksploracja przestrzeni liminal-

²⁷ A. Sokurov, *Odinokii golos cheloveka. Dnevnik 1978 goda*, [w:] *Sokurov*, s. 34.

²⁸ Zauważa to Fiona Björling, która wymienia powody senności bohaterów — ojca Nikity, rządzącego sobie w ten sposób z nudą i samotnością, Nikity, walczącej tak z doświadczeniami wojny i Luby, śpiącej, by zapomnieć o głodzie. Zob. F. Björling, *op. cit.*, s. 109.

nych, problematyzowanie śmierci i pamięci, jak również akcentowanie epifanicznego doznawania świata i ewokacja przeszłości będą u reżysera sposobem na reprodukcję otaczającej go rzeczywistości. Reprodukowanie, które do końca nim nie jest, albowiem w filmach Rosjanina granica między rzeczywistością a fikcją jest bardzo cienka²⁹. Penetrowanie przestrzeni między dokumentem a fabułą też można odczytywać jako wynik zamiłowania Sokurowa do eksploracji przestrzeni granicznych. W jego późniejszych filmach uwypuklone zostaną kresowe przestrzenie historyczno-geograficzne. *Dni zaćmienia* (1988) osadzone są w Turkmenistanie, na granicy imperium radzieckiego (pod koniec wojny w Afganistanie), wydarzenia *Aleksandry* (2007) rozgrywają się natomiast na granicy czeczeńskiej w czasie II wojny czeczeńskiej. Inne filmy Sokurowa także uwypukniają wojenne tło, tak jest między innymi ze *Smutną obojętnością* (1986), *Molochem* i *Słońcem*. Co charakterystyczne dla tego reżysera, istotna w nich jest nie wojna sama w sobie, lecz jej destrukcyjny wpływ na jednostkę, a także dylematy, które są nią spowodowane. Kolejne filmy Sokurowa będą dalszym ciągiem próby odpowiedzi na egzystencjalne pytania zadane przez niego w debiucie.

ON THE THRESHOLD OF DEATH. ON LIMINALITY IN ALEXANDER SOKUROV'S *THE LONELY VOICE OF MAN*

Summary

Based on the two short stories by Andriei Platonow, Alexander Sokurov's *The Lonely Voice of Man* is the tragic story of Nikita and Liuba's encounter after Nikita's return from the Civil War. War experiences have made Sokurov's protagonist unable to cope with life. As a result, he departs from Liuba shortly after marrying her and starts to work in deplorable working conditions.

This essay aims at describing liminal qualities of Alexander Sokurov's debut film. The author advances a thesis that exploring the border between life and death, a recurrent theme of all Sokurov's works, originates in his first feature film. Thus, referring to the anthropological concept of liminal state, the author examines narrative techniques and stylistic devices used in *The Lonely Voice of Man* in order to demonstrate how Russian director thematises the condition of being "in between" in his film. The overarching argument of this essay is that in *The Lonely Voice of Man* Sokurov takes up the subjects of loneliness, memory and loss to evoke liminality.

Translated by Maciej Bobula

²⁹ Zaznacza to sam Sokurov, mówiąc „nie można zdefiniować granic realności w moich filmach. Niemożliwe jest zrozumienie, gdzie kończy się dokument, a zaczyna występ”. Cyt. za: J. Graffy, *Living and dying in Sokurov's border zones: Days of eclipse*, [w:] *The Cinema of Alexander Sokurov*, s. 74.