

DOI: 10.19195/0137-1150.163.27

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

beata.waligorska@amu.edu.pl

O doświadczeniu starości w kontekście współczesnych dylematów egzystencjalnych. Film *Elena* Andrieja Zwiagincewa

Współczesna rzeczywistość często postrzegana jest jako scheda po ponowoczesności, rodzaj zainfekowanego postmodernistycznym myśleniem „stadium larwy”, która nigdy nie osiągnie postaci dojrzałej, jest w swej skarłałej postaci wersją ostateczną¹. Tę jednoznacznie negatywną wizję świata wyzwolonego od duchowości może budować utrwalona w dyskursie naukowym sfera pojęć diagnozujących kondycję schyłku XX wieku: „zrywanie masek iluzji” (Zygmunt Bauman), „emancypacja od ducha” (Agata Bielik-Robson), „radykalna demaskacja, demontaż, dekonstrukcja” (Ihab Hassan), „przypadkowa kanibalizacja wszystkich stylów” (Fredric Jameson), „śmierć człowieczeństwa” (Gilles Deleuze), „kres człowieka” i „luzowanie humanizmu” (Jacques Derrida). Łańcuch przywołanych asocjacji można by budować w podobnej atmosferze dalej, jednak — jak konstatuje jedna z polskich badaczek — „wszystko to, co zaczyna się od prefiksu *de-*” „jeszcze nie kończy sprawy”, winno raczej motywować do odkrycia istniejącej w zniszczeniu szansy, zbudowania dystansu umożliwiającego rewizję pojęć, ich zasadnicze „przesunięcie”². Wydaje się, że próbę wieloaspektowej diagnozy post-ponowoczesnej kondycji człowieka, ukierunkowaną na pokazanie rozpadu tradycyjnych wartości i dyskursów, by poprzez terapię szokową jednocześnie wstrząsnąć odbiorcą i zmusić go do pogłębionej refleksji, stanowi obraz filmowy Andrieja Zwiagincewa pt. *Elena* (Елена), powstały w 2011 roku. Film określany jest przez krytyków jako dzieło linearne, w przeciwieństwie do poprzedzających go sferycznych obrazów wspomnianego reżysera, tj. *Powrotu* (Возвращение,

¹ G. Agamben, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 51.

² A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 267.

2003) i *Wygnania* (*Изгнание*, 2007), antykryminał i tekst, o którego wielkości zadecydowała między innymi przekonująca gra aktorów kreujących bohaterów wyłącznie negatywnych, znacząco odbiegających od znanych widzowi, wcześniejszych ról postaci-hieroglifów, wykreowanych przez Zwiagincewa. Ludmiła Klujewa nazwała trzeci pełnometrażowy film rosyjskiego twórcy rentgenowskim zdjęciem choroby, na którą cierpi współczesne społeczeństwo³. W niniejszym tekście pragnę ukazać symptomy owej niszczącej człowieka patologii, przyglądając się im przez pryzmat problemu starości, postrzeganego przede wszystkim z punktu widzenia głównego bohatera filmu, Władimira, którego życie na emeryturze pod wieloma względami można traktować jako modelowy przykład okresu złotej jesieni, „drugiej młodości”, bez zobowiązań zawodowych, jeszcze w dość dobrym zdrowiu i z gwarancją codziennego komfortu. By powzięty zamiar zrealizować, uwagę swą zwrócę na jakość relacji rodzinnych, budowanych przez wybraną postać filmową, opierając się na obserwacji celowo wyekstrahowanych przeze mnie obrazów przestrzeni, w którą wpisany zostaje bohater, co stanowi kontynuację prowadzonych przeze mnie badań, podsumowanych w ramach dwóch innych publikacji⁴. W ten sposób przyglądając się wybranemu zagadnieniu z perspektywy mikro, powinniśmy uzyskać obraz problemu w skali makro.

Przedstawiony w filmie niewielki fragment życia głównego bohatera nasuwa skojarzenia z marketingowym obrazem starości, promowanym dziś powszechnie przez media za pomocą formuły „trzeciego wieku”. Patrząc na sposób spędzania czasu i otaczające Władimira ekskluzywne symbole sukcesu (mieszkanie, samochód, drogi klub sportowy), epitet *stary* wydaje się tutaj nie do końca na miejscu, co mogłoby potwierdzać obserwacje Anny Dąbrowskiej omawiającej w swej książce relacje między przemianami kulturowymi i eufemizmami pojawiającymi się we współczesnym języku, mającymi za zadanie zastąpić wspomniany przymiotnik *stary* wyrazami typu: *niemłody*, *nie pierwszej młodości*, *w pewnym wieku*, *starszawy*. W wydanym we Wrocławiu opracowaniu badaczka konstatuje:

Starość ociera się o śmierć, a ta jest, jak wiadomo, przedmiotem bardzo silnie działającego tabu. Propagowany kult młodości powoduje, że człowiek znacznie posunięty w latach nie jest stary, ale np. *w pełni sił*, *starszy*, *dojrzały*. [...] W wielu współczesnych społeczeństwach na starość nałożone jest tabu. Panujący kult młodości powoduje, że o wieku (zwłaszcza kobiet) albo się nie mówi, albo się go łagodzi⁵.

Tendencji tej przeczy z kolei dynamiczny rozwój badań naukowych nad starością, skokowy wzrost dyscyplin teoretycznych i empirycznych zajmujących się między innymi przewartościowaniem fenomenu starzenia się (geragogika,

³ Л. Ключева, *Вирус неразличения*, [w:] *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, ред. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014, s. 361–394.

⁴ Zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена”*. (Часть I), [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee/problemy/tematy*, ред. P. Fast, Katowice 2015, s. 209–224 oraz tekst *Метафоры пространства в фильме Андријея Звягинцева „Елена”*. *Чаść II. Lustro*, który został złożony do publikacji w Krakowie.

⁵ A. Dąbrowska, *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1993, s. 138.

gerontologia itd.), budujących — lokujący się na antypodach kultu młodości — fenomen pangerontyzmu. Biegunowość owych zjawisk okazuje się jednak tylko pozorna, albowiem — jak stwierdza Jean-Pierre Bois w swym kanonicznym już dziele *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*:

Moda na starość opanowała zachodnie społeczeństwa; starość robi dziś furorę, jest wszechobecna — pojawia się na murach domów, na wystawach sklepowych, w przemówieniach. Nie ma już programu politycznego czy społecznego, który nie zapowiadałby chęci służenia trzeciemu wiekowi; każda gazeta ma rubrykę dla starych ludzi, każdy sklep pokazuje na wystawie jakiś towar dla nich przeznaczony; żaden specjalista od reklamy nie zapomina umieścić na swoich zdjęciach starszej pani. Moda ta wydaje się miła, uśmiechnięta i ujmująca, zawiera jednak [...] dużą dozę fałszu i dążenie do pozyskania starych ludzi⁶.

Władimir zdaje się idealnie pasować do tak zdefiniowanego świata, opartego na układach handlowych, w którym prawdziwą starość przesunięto do czwartego wieku, zaczynającego się gdzieś koło osiemdziesiątki, zamaskowano i wyeliminowano jej problemy⁷. Bohater przeżywa dopiero „pierwszą starość”, czas zachowania niemal pełni aktywnego życia, a młodsza o kilka lat żona Elena, pielęgniarka i opiekunka domowego ogniska, jest jego polisą ubezpieczeniową, gwarantem, że czwarty wiek również nie będzie zbyt przykry. Władimir jest konsumentem doskonałym, sprawdza się w tej roli zarówno w układach rodzinnych, jak i społecznych, budując wrażenie, że starość to kolejny towar do sprzedania. Dzięki posiadanym dobrom materialnym bohater ma władzę, która w jego mniemaniu uzasadnia ustanowiony przez niego racjonalny porządek rzeczywistości, gdzie bilans kolumn winien-ma musi być zawsze równy zero. Wyznaczając w tym równaniu miejsce Elenie, bohater w praktyce wydaje na siebie wyrok śmierci, nie docenia faktu, że żona może również posłużyć się zimną logiką handlowca, zgodnie z którą jej rachunek powinien także przynieść zysk.

Warto też zwrócić uwagę na inny paradoks świata podporządkowanego takiemu sposobowi kalkulowania, dotyczący stosunku do śmierci. O ile pierwsza starość, czyli ta widoczna, promowana na rynku, niezgadająca się na zmarginalizowanie stapia się z innymi, wcześniejszymi okresami życia, o tyle śmierć z jednej strony znika z pola widzenia i codziennej konwersacji, z drugiej zaś staje się wydarzeniem medialnym, w którym nie obowiązują żadne granice obnażania intymności. O dokonującej się nieustannie na naszych oczach dekonstrukcji kluczowych dla życia społecznego doświadczeń, takich jak śmierć, choroba czy starość przypominają widzowi kadry związane z momentem pożegnania z życiem głównego bohatera oraz jego pogrzebem. Uderza w nich przede wszystkim nieobecność aspektu cielesności, akcentowanego

⁶ J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, tłum. K. Marczewska, Warszawa 1996. Cytat za: D. Ślęczek-Czakoń, *Starość — wybór czy przeznaczenie? Egzystencjalny i społeczny wymiar starości*, [w:] *Starość raz jeszcze... (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zajac, Katowice 2007, s. 15.

⁷ *Ibidem*.

w innych sekwencjach, reżyser posługuje się tutaj chwytem elipsy, niejako chroniąc odbiorcę przed tym — postrzeganym jako mało estetyczne — doświadczeniem. Scena w domu pogrzebowym, zimnym wnętrzu wypełnionym białym marmurem, przekonuje, że ostatnie pożegnanie to w gruncie rzeczy jedna z wielu spraw do załatwienia, którą zlecić można odpowiedniej instytucji. Centrum tego wydarzenia nie stanowi bowiem przywołanie w pamięci życia zmarłego, szukanie pociechy „osieroconych” przez niego domowników poprzez wspomnienie, zanurzenie w pamięci o nim. Odbiorca widzi zaledwie fragment wspomnianej sceny pożegnania, której centrum stanowi widowiskowy szloch zajmującej główne miejsce Eleny, kontrastujący z cichym wyrazem rozpaczy wbitej w kąt Katii.

Omówiona szkicowo sekwencja uczyła również widza na aspekt estetyzacji ciała, zaakcentowany w filmie właśnie w proksemice i układach przestrzennych związanych z Władimirem. Bohater wchodzi w rolę pana-gospodarza, nie tylko zamieszkując w określony sposób prywatną przestrzeń swego domu, podobna relacja dominacji, zakodowana w mowie ciała, daje się zauważyć w klubie sportowym w stosunku do kobiety ćwiczącej obok na atlasie treningowym. Powyższa sytuacja pozwala wysunąć tezę, że kultywowany przez Władimira higieniczny styl życia i zabiegi *body building* to w jego przypadku zarówno profilaktyka i dbałość o zdrowie, jak i rodzaj afirmacji i dążenia do nieśmiertelności, próba narzucenia władzy także własnemu ciału, by nie stało się ono więzieniem dla posiadacza. Ryszard Przybylski w książce *Baśń zimowa. Esej o starości* zmierzch życia nazywa „cełą śmierci”, zwracając uwagę nie tylko na ciemne strony rozmyślań o starości, przekształcających się z biegiem czasu w „męczącą fantasmagorię”⁸, ale też na możliwości życia umysłu, wynikające ze zmieniającej się sprawności oczekującego na śmierć ciała. Powołując się na refleksje Hannah Arendt, Przybylski wskazuje na potencjał tkwiący w czasie, czasie-twórcy refleksyjnej świadomości, od którego nie da się oddzielić człowieczeństwa.

To, że istnieje coś takiego jak życie umysłu, zawdzięczamy umysłowemu organowi do obcowania z przeszłością i charakterystycznemu dlań „niepokojowi”. To wszakże, że jest to życie u m y s ł u, zawdzięczamy śmierci, w której umysł przewiduje swój koniec. Śmierć wstrzymuje działanie woli i zamienia przyszłość w antycypowaną przeszłość — projekty woli zamieniają się w przedmioty rozmyślenia, a oczekiwania duszy zamieniają się w antycypowane przypomnienia⁹.

Stary umysł — jak konstatuje dalej badacz — stale słyszy krzyk ciała, nieustanną pieśń materii o nadchodzącym unicestwieniu. Materializm Władimira zaprzecza istnieniu opisanej wyżej świadomości, potwierdza raczej hołdowanie konsumpcjonistycznej postawie korzystania z cielesnych uciech, zagłuszania głosu śmierci, wynikające ze złudnego poczucia kontroli nad światem. Hipoteza ta znajduje swoje uzasadnienie także w decyzjach głównego bohatera już po

⁸ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 13.

⁹ *Ibidem*, s. 12.

przebyłym zawale serca oraz wymowie układów przestrzennych określających jakość relacji ojciec–córka. Kryzys zdrowotny Władimira, jego chwilowe otarcie się o śmierć, nie wpływa na wyznawany przez niego system wartości, nie zmienia obrazu świata, w którym wyraźnie zaznacza się podział na „my” i „oni”, czyli jednostki pasożytujące na ciężko pracującej reszcie. Liminalne doświadczenie nie zmiękcza serca bohatera, koncentruje uwagę widza na ciemnej stronie jego osobowości, pokazuje zwycięstwo ego i dojmujący zanik kategorii myślenia wspólnotowego, odpowiedzialności zbiorowej. Wewnętrzny protest i odmowa pomocy rodzinie Eleny uświadamia jednocześnie zaskakujące podobieństwo małżonków. Bohaterka, po decyzji Władimira, czuje się oszukana, zapędzona w kozi róg, postawiona w sytuacji wyboru bez wyboru, w konsekwencji czego, wpisując się w model zachowań metaproduktywnych, sama pragnie przywrócić sprawiedliwość światu, działając ponad ogólnie przyjętymi zasadami rozumienia kategorii dobra i zła¹⁰.

Jednak Władimir jako ojciec nieobecny, zakulisowy, odbiegający od wykreowanych przez Zwiagincewa we wcześniejszych filmach tego typu postaci, jednocześnie zadziwia umiejętnością budowania intymnych relacji ze swą dorosłą córką. Początkowe ujęcia w szpitalu, kręcone najprawdopodobniej z co najmniej dwóch kamer: jednej nakierowanej na leżącego Władimira i drugiej śledzącej stojącą przy oknie Katię, oddają atmosferę toczącej się między nimi gry, werbalnego pojedynku prowadzonego pół żartem, pół serio. Ukazujące się przed oczami widza naprzemienne kadry wspomnianych bohaterów to etap ścierania się ich niezależnych osobowości, któremu towarzyszy jednak atmosfera czułości i bliskości, potwierdzona przez następujące dalej zdjęcia pokazujące ich razem w zbliżeniu. Wizualizacja ta wyraziście kontrastuje z serią „bezglowych”, zdepersonalizowanych ujęć szpitalnych Eleny i Władimira (zostały one szczegółowo omówione przeze mnie w publikacji *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”. (Część I)*), czym reżyser zdaje się akcentować fakt, że relacje Władimir–Katia są tak naprawdę jedynymi szczerymi stosunkami między bohaterami wspomnianego filmu, wzmacnianymi z pewnością przez wspólnie wyznawany hedonizm i cyniczne podejście do życia. Zbieżność filozofii obu postaci może dowodzić w tym przypadku, że świat młodych, wyzwolonych kobiet, reprezentowany przez córkę bohatera nie rozmija się ze światem wartości uznawanych przez dojrzałego ojca. Władimir doskonale rozumie i potrafi sprawnie funkcjonować w uprzemysłowionej rzeczywistości kolejnego, wychowanego na popkulturze, pokolenia.

Można zaryzykować w tym miejscu twierdzenie, że źródłem tego harmonijnego współistnienia jest w obu przypadkach odrzucenie Boga, o którym w kontekście problemów współczesności sam Zwiagincew zresztą często wspomina w udzielanych wywiadach. Prawem asocjacji warto przywołać słowa Oliviera Clementa przypominającego, że prawosławie w szczególności sposób kocha

¹⁰ Л. Ключева, *op. cit.*, s. 389.

właśnie starość, „ponieważ uważa się, że jest ona dana po to, aby się modlić [...]. Cywilizacja, w której ludzie już się nie modlą, jest cywilizacją, w której starość nie ma sensu. Ludzie idą tyłem ku śmierci udając młodość...”¹¹. Rozumienie starości jako szczególnej szansy danej człowiekowi, by wykorzystał ją na pojednanie się z Bogiem i z własnym sumieniem, leży daleko poza orbitą zainteresowań i sferą rozmyślań Władimira. W obliczu potencjalnie bliskiej śmierci najważniejsza staje się dla niego troska o byt materialny, szybkie spisanie testamentu, co z punktu widzenia przyziemnej codzienności jest z całą pewnością działaniem racjonalnym, jednak nie pociąga za sobą zmiany nastawienia do ludzi i większego zaangażowania w sprawy duchowe. Św. Antoni Wielki ocenia podobny typ człowieka bardzo surowo, ludzi niezwracających uwagi na duchowy wymiar życia na ziemi określa mianem beзуżytecznych, podobnych „do spróchniałego drzewa, z którego nie ma żadnego pożytku”¹². W Starym Testamencie starość, jak czytamy chociażby w Księdze Hioba, Powtórzonego Prawa czy Psalmach, to przede wszystkim siła, mądrość i roztropność otaczana głęboką czią zarówno ze względu na szczególne rozumienie tajemnicy wieczności, jak i postrzeganie jej jako znaku Bożego błogosławieństwa. Sfera behawioralna Władimira pozwala wysnuć wniosek, że być może ma on częściową świadomość życia w świecie wykorzenionym i płytkim, najwyraźniej doskwiera mu bowiem, na przykład, fakt odrzucenia wartości rodziny przez córkę, nie znajduje jednak innej alternatywy, życiem swoim nie przekonuje, że można i warto przewartościować priorytety. Zgodność bohaterów obnaża jednocześnie ich zażyłość i pustkę.

Warto poszerzyć pole prowadzonych obserwacji i odwołać się w tym kontekście do refleksji niedoścignionego mistrza słowa, Tadeusza Różewicza, który pisząc o starości, pod koniec wieku XX i na początku XXI akcentował przede wszystkim niekompatybilność świata młodych i starych. Arkadiusz Ściepuro za- uważa, że podmiot autorski w poezji tego okresu

zaczyna [...] posługiwać się dwoma, przypisanymi różnym kwestiom, stylami wypowiedzi. I są to style tak odrębne, iż można tu mówić o swoistym „podwojeniu” tegoż podmiotu. Pierwszy, pozostanmy tu przy określeniu „podmiot autorski”, nie różni się od wcześniejszych swoich wcieleń, jednakże krąg jego wypowiedzi ograniczony został do kwestii fundamentalnych: eschatologii, metafizyki oraz wypowiedzi o sztuce wysokiej¹³.

Drugi, nazwany przez Ściepuro „poetą emeritusem” wypowiada się na temat otaczającej rzeczywistości, „ery Harry’ego Pottera” i popkultury, posługując się codziennym, niskim językiem. Poruszając kwestie metafizyczne, poeta Tadeusz Różewicz — jak konstatuje dalej badacz — jest niejako u siebie w domu, nato-

¹¹ Cyt. za M. Ławreszuk, *Starość w rozumieniu Kościoła prawosławnego*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013, s. 244.

¹² *Ibidem*, s. 239.

¹³ A. Ściepuro, *Starość w czasach popkultury. Wiersze Tadeusza Różewicza o starości*, [w:] *Starość raz jeszcze...*, s. 175–176.

miast pisząc o sprawach współczesnych, porusza się na nieznanym gruncie, próbując dopiero zrozumieć i oswoić otaczający go świat¹⁴. „Poeta emeritus” wskazuje między innymi na zanikanie tradycyjnych ram odniesienia, pozwalających człowiekowi określić samego siebie, z gorzką ironią mówi o „nie-moralności” nauki pomieszanej z marketingiem czy też zaspokajaniu potrzeb kulturalnych poprzez obcowanie z „migotliwą, jaskrawą i ogłupiającą magmą, wylewającą się [...] co wieczór z telewizora”¹⁵. Wymowne są już same tytuły wierszy polskiego twórcy: *budowa wieży Bubel*, *recycling*, *Główka pracuje*, *Mój stary anioł stróż*. Różewiczowi udało się stworzyć funkcjonalny model „podwójnego” bohatera, który nie porzucając Wielkich Tematów i pozostając wiernym swojej formacji intelektualnej, nie zamyka się przed światem, obnażając — zazwyczaj w rubaszny sposób — pustkę ponowoczesności¹⁶. Doskonałym przykładem jest wiersz *recycling*:

[...] dobra wiadomość
dla alkoholików przyszła z Londynu
Dr Hugh Rusthon
czołowy brytyjski specjalista
w walce z łysieniem powiedział
że jednym z najskuteczniejszych
sposobów na zachowanie bujnej czupryny
jest picie dużych ilości alkoholu¹⁷.

W filmie Zwiagincewa nie znajdziemy odpowiednika dojrzałego Różewiczowskiego zdziwienia czy ironicznego dystansu wobec zachodzących zmian. Władimir i Elena biorą stronę swoich dzieci nie tylko ze względu na bezwarunkową miłość rodzicielską — co wydaje się oczywiste — lecz także z powodu wyznawania podobnej filozofii życiowej. Miałkość egzystencji obu pokoleń sygnalizuje jakość i rodzaj oglądanych przez bohaterów programów telewizyjnych, sposób zabijania czasu czy „prasowa papka” oferowana na sprzedaż w podmiejskim pociągu.

Przedstawione wyżej refleksje pomagają także odkryć zakodowaną w filmowym znaku wizualnym pojemną metaforę degradacji duchowej, dającą się zauważyć w zabiegu zderzenia i zastąpienia obrazu cerkwi wizją basenu. Pamiętamy, że Elena udaje się do świątyni, by zapalić świeczkę za zdrowie Władimira. Obserwacja zestawień kadrów prezentujących tę montażową sekwencję, omówiona przeze mnie we wspomnianej już wcześniej publikacji, prowadzi do odkrycia dokonanej przez Elenę duchowej profanacji tego miejsca. Ale to nie wszystko. Gwałtowne przejście między ujęciem kontemplującej przed ikoną bohaterki a kadrami przedstawiającymi głowę leżącego na łóżku męża uzasadnia nałożenie w procesie percepcji obrazu basenu, przypisanego mentalnie Władimirowi, na

¹⁴ *Ibidem*, s. 176.

¹⁵ *Ibidem*, s. 180–181.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cyt. za: *ibidem*.

obraz cerkwi, przyporządkowany Elenie, czyli zastąpienie świętości wizją dołu wypełnionego stojącą, niosącą śmierć wodą¹⁸. Przejście cerkiew–basen, przypominające geometryczne odbicie góra–dół, to jednak nie tylko zapowiedź końca życia bohatera, znak towarzyszący wyborowi ofiary, by plan Eleny mógł zostać zrealizowany. Można odczytywać go również jako symbol wykorzenienia z wiary i historii charakteryzującego wychowane w duchu sowieckiej ideologii pokolenie reprezentowane przez starszych bohaterów. Rosyjska świadomość zbiorowa była oparta przede wszystkim — jak przekonująco piszą Piotr Wajl i Aleksandr Genis w opracowaniu *60-te. Świat człowieka radzieckiego (60-e. Мир советского человека)*¹⁹ — na dwóch symbolach: wojnie i cerkwi. Idea wojny narodowej była siłą pobudzającą do czynu wiele pokoleń, świętością usprawiedliwiającą niejednokrotnie etyczne zło w życiu jednostki, o czym przekonuje chociażby obsypana nagrodami głośna książka Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* i związane z jej wydaniem problemy z cenzurą oskarżającą autorkę o profanację podstawowego mitu założycielskiego ZSRR. Los cerkwi zamienianych w Rosji sowieckiej na magazyny, domy dziecka czy — bardziej fantastyczne — baseny, jak w przypadku soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, stanowi w tym kontekście komplementarną opozycję wojennego *sacrum*. Wypełniona chlorowaną wodą głębia basenu to symbol wyjałowienia narodu, przymusowego zastąpienia tego, co wzniosłe i duchowo budujące, zejściem do podziemia materialnej codzienności.

Akcentująca jakość życia filozofia Władimira oraz prywatna i niemetafizyczna refleksja Eleny zdają się wyrastać z tak kształtowanej mentalności, co pozwala z kolei zauważyć paralelę między wykorzenieniem z historii *homo sovieticus*, a z pozoru tylko wyzwalającą lekkością wiecznego karnawału postmoderny, o której pisze Agata Bielik-Robson w monografii *Inna nowoczesność*. Wyprowadzona z omówionej wyżej wizualnej metafory analogia przypomina tym samym o refleksjach Michaiła Epsztejna wskazującego już wiele lat temu na tożsamość niektórych metod oddziaływania komunizmu i filozofii postmodernistycznej²⁰. Polska publicystka jednego z istotnych niebezpieczeństw dla kultury upatruje w fałszywym rozumieniu historii jako martwego ciężaru. „Współczesność wydaje się znużona historią, pamięcią i wymiarem czasu w ogóle; pragnie ahistoryczności, bezpamięci, choćby momentalnej ucieczki z czasowych klamr istnienia”²¹. Tymczasem, jak przekonuje przywoływana w analizie autorki książka Milana Kundery *Niežnośna lekkość bytu*

¹⁸ Pani Profesor Izabeli Kowalskiej-Paszt dziękuję za cenne uwagi, które zainspirowały przedstawioną w niniejszym akapicie interpretację.

¹⁹ П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Москва 1998, s. 22.

²⁰ Zob. M. Epstein, *The Origins and Meaning of Russian Postmodernism*, [w:] *idem, After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, tłum. A. Miler-Pogacar, Amherst 1995.

²¹ A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 64.

lekkość, z pozoru wyzwalająca, okazuje się, koniec końców, „nieznośna”, ciężka, trudna. Ciężar natomiast, z pozoru opresyjny, tak naprawdę otwiera przestrzeń lekkości; zgoda na konieczność i ograniczenie przechodzi niepostrzeżenie w wolność. Ciężar i lekkość nie są więc przeciwieństwami; ich relacja jest znacznie bardziej złożona i subtelna²².

Obraz Zwiagincewa także nie dostarcza widzowi jednoznacznych wskazówek i gotowych odpowiedzi, wydaje się, stawia jednak weto „zimnej ekstazie”²³ ponowoczesności skutkującej oderwaniem od jakoby martwego dziedzictwa i rozplenieniem nudy w najtańszym, najlżejszym gatunku. Doświadczenie życiowe i dojrzały wiek nie chronią bohaterów przed działaniem impulsywnym wywodzącym się z duchowego kryzysu i rozpadu harmonii między „ja” indywidualnym a „ja” społecznym. Starość, określana przez Przybylskiego mianem wygnania z czasu, nie wykorzystuje możliwości aktywnego doskonalenia siebie przejawiającego się — zgodnie z prawosławną koncepcją duchowości — poprzez poprawę relacji człowiek–człowiek. Trafnie uchwycił problem rosyjskiego wyjąłowania Iwan Wyrypajew w wywiadzie *Mój kraj się dusi*, udzielonym „Newsweekowi”, nazywając obecną ustrój Rosji „nieudaną korporacją”:

Boss chce utrzymać porządek i odpowiedni poziom strachu wśród personelu, więc a to kogoś zwolni, a innego zabije. To nie jest tak dobrze zarządzana korporacja jak Chiny, gdzie wszystko działa perfekcyjnie. Na dodatek tam jest jakaś podstawa ideologiczna, a u nas w nic się nie wierzy. Nie mówię już o komunizmie, nie ma nawet putinizmu jako doktryny²⁴.

Bibliografia

- Agamben G., *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bois J.-P., *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, tłum. K. Marczeńska, Warszawa 1996.
- Dąbrowska A., *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1993.
- Epstein M., *The Origins and Meaning of Russian Postmodernism*, [w:] *idem, After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, tłum. A. Miller-Pogacar, Amherst 1995.
- Ławreszuk M., *Starość w rozumieniu Kościoła prawosławnego*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013.
- Mój kraj się dusi. Z Iwanem Wyrypajewem rozmawia Jacek Tomczuk*, „Newsweek” 2015, nr 20.
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.
- Ściepuro A., *Starość w czasach popkultury. Wiersze Tadeusza Różewicza o starości*, [w:] *Starość raz jeszcze... (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zajac, Katowice 2007.
- Ślęczek-Czakon D., *Starość — wybór czy przeznaczenie? Egzystencjalny i społeczny wymiar starości*, [w:] *Starość raz jeszcze... (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zajac, Katowice 2007.

²² *Ibidem*, s. 62.

²³ Terminem tym posługuje się Agata Bielik-Robson w odniesieniu do filozofii Jeana Baudrillarda.

²⁴ *Mój kraj się dusi. Z Iwanem Wyrypajewem rozmawia Jacek Tomczuk*, „Newsweek” 2015, nr 20, s. 52.

Waligórska-Olejniczak B., *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена“*. (Часть I), [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee/problemy/tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015.

Вайль П., Генис А., *60-е. Мир советского человека*, Москва 1998.

Клюева Л., *Вирус неразличения*, [w:] *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, ред. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014.

On the experience of old age in the context of contemporary existential dilemmas. Film *Elena* by Andrei Zvyagintsev

Summary

The article constitutes the attempt of looking at the problem of the old age from the point of view of Vladimir, the main male character of Andrei Zvyagintsev's film *Elena*. His retired existence can be treated as the model example of the golden autumn of life. This vision can be associated with the images promoted by today's media as the period of so called "third age", i.e. old age full of new opportunities, with health good enough to take advantage of newly marketed products guaranteeing comfortable and worry-free life. The publication examines the quality of the family relationships, built up by the selected film character, on the basis of the interpretation of space in which he is meant to function. The analysis allows the author to come to the conclusion that the old age and life experience does not protect the characters from impulsive behavior, which is the consequence of spiritual crisis of the contemporary society and disintegration of the harmony between the individual and the community. The old age in Zvyagintsev film turns out to be the time when the opportunity of improving interpersonal relationships is wasted.

Keywords: Zvyagintsev, *Elena*, old age, space, postmodernism

Проблема старости в контексте современных экзистенциальных дилемм. Фильм *Елена* Андрея Звягинцева

Резюме

Статья представляет собой попытку взглянуть на проблему старости с точки зрения Владимира, главного мужского героя фильма Андрея Звягинцева *Елена*. Его пенсионное существование можем рассматривать в качестве примера модели золотой осени жизни. Такой подход связан с изображениями сегодняшних СМИ, представляющих старость как „третий возраст“, то есть период полный новых возможностей, в достаточно хорошем здоровье, чтобы воспользоваться новыми вещами, гарантирующими комфортную беззаботную жизнь. Автор рассматривает качество семейных отношений, созданных Владимиром, анализируя аспекты пространства, в котором он функционирует. Интерпретация позволяет прийти

к выводу, что старость и жизненный опыт не защищают героев перед импульсивным поведением, которое является следствием духовного кризиса современного общества и распада гармонии между индивидом и обществом. Старость в фильме Звягинцева оказывается периодом, когда возможность повышения межличностных отношений не осуществляется.

Ключевые слова: Звягинцев, Елена, старость, пространство, постмодернизм