

„Wyspa Kultury” – kino Aleksandra Sokurowa jako protest przeciwko kulturze masowej

AGNIESZKA KORYCKA-SOBOTKA

Uniwersytet Warszawski
agnieszka.korycka.uw@gmail.com

Nazwisko Sokurowa od 1995 roku znajduje się na liście stu najlepszych reżyserów kina światowego. W 2004 roku nadano mu tytuł Narodowego Artysty Federacji Rosyjskiej. Dla Andrieja Tarkowskiego Sokurow jest mistrzem kina, którego stawia się pośród takich genialnych twórców, jak Robert Bresson, Luis Buñuel: „Żadnego spośród nich nie można pomylić z kimś innym. Każdy z tych reżyserów idzie własną drogą, choćby wiązało się to z dużymi kosztami, słabościami, nawet z fałszywymi krokami – wszystko to zawsze w imię wyrażenia wytyczonego celu, jednolitej koncepcji” (Tarkowski 2007: 81).

Jeremi Szaniawski – autor jednej z dwóch anglojęzycznych książek o twórczości reżysera, zatytułowanej *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*¹ – dodaje, że to zaszczytne miano „geniusza filmu” Aleksander Nikołajewicz zawdzięcza swojej niezłomnej wytrwałości, jasności wizji, niepo-

¹ Druga pozycja nosi taki sam tytuł: *The Cinema of Alexander Sokurov* (2011) i jest zbiorem tekstów różnych autorów. Istnieje jeszcze jedna książka poświęcona mechanizmowi pamięci w filmach Aleksandra Sokurowa w języku holenderskim: *Et in Arcadia Ego. Onderzoeknaaraudiovisuele emotieven en kunsthistorische sporenmetbetrekking tot herinneringsmechanismen in de films van Aleksander Sokurov* (Verdoodt 2012). W Rosji powstała praca doktorska poświęcona wizualnym aspektom poetyki Aleksandra Sokurowa: *Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности* (Tichonowa 2011).

skromionemu dążeniu do osiągnięcia określonego celu przy niewspółmiernie małym budżecie (Szaniawski 2014: 27). O przyjaźni dwóch wielkich rosyjskich reżyserów świadczy film dokumentalny *Moskiewska elegia*, który jest swoistym requiem Sokurowa dla twórcy *Andrieja Rublowa*, oraz fakt, że *Samotny głos człowieka* został zadedykowany temu wielkiemu mentorowi artysty². To właśnie protekcja Tarkowskiego pozwoliła młodemu twórcy zdobyć pracę w wytwórni Lenfilm. Należy jednak podkreślić, iż pomimo ogromnego szacunku, jakim uczeń obdarza swojego mistrza, Sokurow nie jest kontynuatorem myśli Tarkowskiego, a wręcz odcina się od wszelkich powiązań, opracowując oryginalny język swojego kina autorskiego.

Jeśli reżyser *Stalkera* starał się w realizowanych przez siebie filmach utrudnić odczytanie zawartej w nich symboliki, to Sokurow samym sposobem mówienia wskazuje na istnienie innego wymiaru rzeczywistości. Przedstawia pustynię człowieka pozbawionego wody żywej, świat bez Boga, zaświaty. Zygmunt Machwitz zaznacza, że choć obaj reżyserzy wychodzą w swym sposobie myślenia z rozbieżności między tym, co materialne i tym, co duchowe (Tarkowski 1989: 15)³, to Tarkowski zwraca się raczej ku poszukiwaniu „bożych ikon” (Machwitz 1995: 75), a Sokurow ku ich degradacji, ku bohaterom zdeterminowanym przez aspekty materialne. Ta zasadnicza różnica sprawia, że u autora *Zwierciadła* dominuje nadzieja i poszukiwanie pierwiastków duchowych, zaś u twórcy *Dni zaćmienia* – śmierć, fizyczność oraz skupienie się na wartościach elementarnych, co nie oznacza, że doświadczenie wewnętrzne bohatera filmowego pozbawione jest perspektywy zbliżenia się do *sacrum* (Korycka 2016: 36-49).

Świat przedstawiony w filmach Aleksandra Sokurowa jest ze wszech miar oryginalny: „Sokurow przekracza granice filmu, negując to, co może wydawać się istotą filmowości” (Pitrus 2003: 198). Nie cechuje go przy tym dyletanctwo

² Fakt, iż Tarkowski był mentorem Sokurowa, odnotował również rosyjski krytyk filmowy Wasilij Korieckij w programie 24_DOC: *Korieckij o Sokurowie*. Podkreśla on, że obydwu reżyserów charakteryzuje modernistyczne podejście do reżyserii filmowej, które wyraża się w traktowaniu kina jako sztuki szczególnej, która wymaga ogromnych poświęceń i ofiary twórcy, który ma do wypełnienia misję i moralnie odpowiada za swoje filmy (Youtube.com 2017).

³ Mowa tu o tak zwanym „kompleksie Tołstoja” – przyczynie wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa, wewnętrznym konflikcie człowieka pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie materialnym. Książka o życiu i twórczości Andrieja Tarkowskiego została opatrzona takim podtytułem.

warsztatowe, lecz wirtuozeria środków wyrazu filmowego przy mistrzowskim wykorzystaniu możliwości technicznych, jakimi dysponuje. Innowacje techniczne widoczne w pracy kamery, stosowaniu filtrów, wprowadzaniu na plan makiet, w montażu asocjacyjnym oraz oryginalnej warstwie sonorystycznej są szczególnie widoczne w filmach fabularnych powstałych do połowy lat dziewięćdziesiątych, choć także nowsze produkcje (*Rosyjska arka*, *Frankofonia*) przypominają o szczególnej pozycji Sokurowa pośród koryfeuszy światowego kina.

Inny świat

„Wyspa Kultury” (rosyjskie: „Ostrow Sokurowa”) to nazwa oficjalnej strony reżysera. W latach dziewięćdziesiątych Sokurow prowadził też w petersburskiej telewizji cykl programów zatytułowanych *Wyspa Sokurowa*, w których poruszane były kwestie związane z miejscem kina we współczesnej kulturze. Ponadto książka autorstwa reżysera pod tytułem *W środku oceanu* (*W centrie okieana*) także odnosi się do toposu wyspy zalewanej z każdej strony przez wszechogarniający żywioł. Twórca *Aleksandry* ma na swoim koncie kilka filmów, które poruszają temat kondycji kultury we współczesnym świecie. Należą do nich głównie *Smutna obojętność*, *Dni zaćmienia*, *Rosyjska arka*, *Frankofonia*. Cykl łączą motywy apokaliptyczne, charakterystyczne dla przejściowego okresu dziejów – pieriestrojki, końca XX wieku. Występują w nim motywy sakralne, a aktorzy są prowadzeni przez reżysera tak, aby ukazać szaleństwo, jakie opanowuje świat znajdujący się na rozdrożu. Prezentowane w tej grupie filmy uchodzą za najbardziej eksperymentalne. Sokurow odwołuje się do gatunków, do których później już nie wraca – burleski czy fantastyki. Stosuje makiety, bawi się optyką, filtrami, montażem po to, aby uczynić widza niejako współtwórcą dzieła filmowego, a tym samym zmusić go do aktywnego, zaangażowanego odbioru filmu. Cały dorobek twórczy reżysera można rozpatrywać w kontekście sprzeciwu wobec kultury masowej.

Rzeczywistość przedstawiana w filmowym uniwersum Sokurowa przez samego twórcę została nazwana „innym światem”, a więc niepodobnym do tego, co każdy spotyka w codzienności. Reżyser uważa, iż ukazywanie zjawisk, spraw, problemów znanych, sprawiających odbiorcom przyjemność za pomocą tradycyjnych środków wyrazu filmowego powoduje, iż czują się bezpieczni w kontakcie z dziełem, jednak taki rodzaj wizualności jest przeciwieństwem sztuki wysokiej, a wszelkie próby porozumienia się twórcy i widza rodzą „najniebezpieczniejsze w dziejach zjawisko nazywane kulturą masową”:

Tworząc film, wchodzimy w kompetencje Boga – stwarzamy Inny Świat. Jest to przywilej nie samego człowieka i nie wolno nam o tym zapomnieć. Jakby czując się częściowo winnym, duża część reżyserów próbuje stworzyć na ekranie jakieś wyobrażenie realnego świata, *pokazać, jak bywa w życiu* [podkreślenie oryginalne]. Zagłębiają się oni w szczegóły opisu świata otaczającego człowieka, w szczegóły stosunków międzyludzkich, a zatem mówią o tym, co i bez ich udziału każdy widz dobrze zna. Oczywiście przyjemnie jest zobaczyć na ekranie to, co jest i w życiu i tym samym stanąć na tym samym stopniu, co autor filmu. Takie dogadanie się reżysera i widza rodzi jednak najniebezpieczniejsze w dziejach zjawisko nazywane kulturą masową (Sokurow 2011: 311)⁴.

Reżyser wydziela sztukę z ogromnego zbioru, jakim jest kultura, twierdząc jednak, że do powstania jej konieczna jest szeroka baza kultury. „Tak jak płyny o różnej gęstości kultura i sztuka nie łączą się ze sobą. [...] Podział na kulturę masową i kulturę elitarną jest zawsze kwestią jakości. [...] Wszystko co jest związane z wysoką jakością można zaliczyć do sztuki” (Sokurow 2014: 20).

Produkcję filmową Sokurow również rozumie dwojako. Rozdziela ją na towar wizualny oraz sztukę filmową. Ów pierwszy jest tym, co oglądają ludzie na wszystkich kontynentach. Reżyser żartobliwie dodaje, iż w kinach przed seansem filmu reprezentującego kulturę masową powinna być przedstawiana reklama z następującym przekazem: „Panie i panowie, przysłiście tu, aby konsumować towar wizualny. Nie ponosimy odpowiedzialności za jego wpływ na państwa zdrowie moralne i fizyczne” (Sokurow 2014: 20). Towar wizualny nie ma żadnego związku z działalnością humanistyczną ani ze sztuką (Sokurow 2014: 20).

Sztuka i kultura nie powinny odgrywać – w rozumieniu reżysera – roli prokuratorów czy sędziów. Ich zadaniem jest „postawić diagnozę, uprzedzić

⁴ Przekład własny za: „Создавая кинематографическое произведение, мы вторгаемся в дела Господни – мы создаем Другой мир. Это привилегия не человека – и не будем забывать об этом. Как бы чувствуя свою вину, большая часть режиссеров пытается создать на экране некое отражение реального мира, «показать, как в жизни бывает». Они погружаются в подробности описания окружающего человека социального мира, подробности социальных отношений – то есть говорят о том, что и без них каждому зрителю хорошо известно. Да, приятно зрителю на экране увидеть все то, что он и в жизни видел. И тем самым оказаться на одной ступени жизни с автором произведения. Сговор между зрителем и автором порождает опаснейшее явление, которое называется массовой культурой”.

ludzkość o niebezpieczeństwie” (Sokurow 2014: 17). Sokurow, zdając sobie sprawę, iż kino i telewizja mają na człowieka ogromny wpływ, apeluje o to, aby osoby pracujące z materiałem wizualnym miały świadomość, jak silny instrument mają w rękach (Proskurina 2002). Zaznacza przy tym, iż władza, jaką nad społeczeństwem ma obraz, może być użyta przeciwko człowiekowi na przykład przez aparat państwowy. Państwo i sztuka konfrontują się nieustannie ze sobą, gdyż mają do spełnienia różne zadania. Sztuka dąży do tego, aby człowiek stał się uważniejszy, aby wpatrywał się w obraz, czasami stawał się słaby, by mógł zapłakać, współczuć, by jego serce zostało skruszone (Sokurow 2014: 22). Państwo zaś wymaga od niego dokładnie przeciwnych cech i z tego powodu interesy rządzących i artystów są zgoła odmienne (Sokurow 2014: 22).

W mniemaniu reżysera, jeżeli epoki, kultury, narody i cywilizacje są w jakikolwiek sposób ze sobą powiązane, to nie politycznym manuskryptem lub historią, lecz właśnie sztuką. Jedyne sposoby na to, by posiadać historię, to pielęgnować kulturę, w której zaszczytne miejsce zajmuje działalność artystyczna: „Nie ma i nie będzie innej formy tworzącej więzy między epokami i ludźmi” (Proskurina 2002) – twierdzi Sokurow w rozmowie ze Swietłaną Proskurinę.

Cechy języka filmowego Aleksandra Sokurowa

Przy tak rozumianej wykładni kultury i sztuki, reżyser jasno określa cel swojej drogi artystycznej – ukazywać to, co dla innych niewidoczne, przybliżać widza do tego, co ukryte. Aleksander Sokurow jest filozofem drogi, który eksploruje przestrzenie i stany graniczne, nasycając dzieła cechami filozofii egzystencjalnej, która nie jest pozbawiona mistycyzmu, pragnienia nawiązania kontaktu z rzeczywistością "po tamtej stronie".

Bohaterowie filmów Sokurowa żyją w czasach przypominających o nadchodzącej apokalipsie. Będąc w nieustannej podróży poza granice własnego istnienia, dochodzą do kresu egzystencji, by odkryć związek człowieka z nieskończonością. Mierzą się ze śmiercią w epoce, która chce o śmierci zapomnieć. Godzą się na cielesne cierpienia i duchowe wyrzeczenia, by ją poznać i pokonać, ogłaszając tryumf życia. Doświadczają przy tym przeżyć granicznych, przechodzą nieustanną przemianę lub prowokują do zmiany postawy innych, jak w filmie *Aleksandra*. Znajdują się w przestrzeniach liminalnych, takich jak obóz wojskowy, pociąg, miasto na rzece.

W debiucie reżysera, *Samotnym głose człowieka*, główny bohater oscyluje na granicy dwóch światów. Uciekanie od rzeczywistości odbywa się poprzez kamee, czyli długie ujęcia, kadry-pauzy, na których kontemplowana jest przyroda, puste miasto, aleja. Ich celem jest wyzwolenie myślenia od wszelkich ograniczeń, skupienie się na danej chwili oraz dotarcie do istoty filmowego obrazu, niczym do wnętrza ikony. Cechą charakterystyczną kina Aleksandra Sokurowa do połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku jest poszukiwanie nowego języka kina dla wyrażenia treści ukrytych pod powierzchnią kadru.

Kamee

Aleksander Sokurov stosuje w swoich filmach ujęcia, kiedy „akcja dalej się nie rozwija, bo doszła do szczytu, ale w których pogłębia się już tylko jedna sytuację” (Irzykowski 1977: 115). Pojęcie „kamea” zostało wprowadzone na grunt polskiej terminologii przez Karola Irzykowskiego. Jej początków badacz doszukuje się w poezji, dramacie i operze – w ariach. Według autora *X Muzy* tylko dla takich chwil tworzy artysta, wszystko inne służy jedynie formalnej realizacji gatunku. Obraz filmowy, z natury swej ruchomy, może zawierać „moment czysto spoczynkowy, jako osiągnięty cel, jako pauzę, jako zamysł, jako przygotowanie, jako fermata” (Irzykowski 1977: 118).

Puste przestrzenie wzmacniają wrażenie zmieszania porządków czasu i przestrzeni oraz, tak jak sen, są ćwiczeniami przed śmiercią, kontemplacją niebytu, uwolnieniem się od życia w ogóle oraz od jarzma historii, która została pogrzebana w ruinach dotkniętych piętnem wojen, zniszczonych i wypełnionych marazmem codzienności miasta przedstawionych w filmach Sokurowa.

Autor *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox* upatruje w tym iście sokurowowskim geście rzucenia bohatera filmowego w miejsce nieznane i jednocześnie niegościnne, w którym człowiek ten nigdy nie był i w którym nie jest mile widziany, jednej z cech charakteryzujących topografię w dziełach rosyjskiego reżysera. Twórca *Aleksandry* na miejsca akcji często wybiera przestrzenie bez domu, bez możliwości powrotu, w których historia wdziera się do teraźniejszości⁵. Jedyne, co może stanowić most pomiędzy bohaterem a wro-

⁵ Na przykład filmy takie jak: *Dni zaćmienia*, *Samotny głos człowieka*, *Ciche strony*.

gim światem, to drugi człowiek, utarte ścieżki kultury, ponadczasowe wartości oraz istniejące pomiędzy ludźmi więzy krwi.

Kadry-pauzy

W filmach Sokurowa skoki, czarne kadry oraz „kadry-pauzy” świadczą o narracji, która wychodzi poza ramy opowieści. Pojęcie „kadry-pauzy”⁶ pierwszy raz wprowadził Noël Burch w książce zatytułowanej *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* dla określenia specyficznych kadrów stosowanych przez japońskiego reżysera Yasujirō Ozu, przerywających naturalny bieg akcji. Jest to przebitka, która nie pełni żadnej funkcji narracyjnej, często przedstawiająca pusty pokój czy fragment krajobrazu, który nieruchomo jest pokazywany przez kilka sekund. Tak wprowadzany zastój wyraża coś zjednoczonego, trwałego, a przy tym transcendentnego. Martwe przedmioty w kadrze wydają się ciągle żywe, są kondensatorami przeszłości, wspomnień, emocji. Pomieszczenie, do którego wkroczył Nikita Firsow – bohater *Samotnego głosu człowieka* – po długiej nieobecności, spowodowanej udziałem mężczyzny w rosyjskiej wojnie domowej, zachowało jeszcze zapach matczynej spódnicy, możliwy do wyczucia tylko w tym jedynym miejscu na świecie. Przeszłość jest w świecie pisarza i reżysera konstytutywnym elementem teraźniejszości.

„Kadry-pauzy”, jako wyobrażenie pustki, są w filmach Sokurowa jak lustro, pokazują przeżycia wewnętrzne bohatera, jego wzloty i upadki w drodze do celu. W filozofii zen zwierciadło rozplywa się jednak po długiej medytacji, tak samo jak znika cały świat wokół człowieka wpatrującego się w ikonę. Zostaje tylko istota.

Reżyser nieustannie skłania widza do zaangażowania się w aktywny proces odbioru filmu. Uczestnictwo w procesie odczytywania ukrytych znaczeń niekoniecznie musi być przyjemne, gdyż wymaga wiedzy i wysiłku. Jak zauważa Fredric Jamenson, kino Aleksandra Sokurowa „nigdy nie będzie przeznaczone dla popularnych gustów” (Bobuła 2014: 203). Jednak satysfakcja uzyskana w wyniku dotarcia do struktury głębokiej filmu jest porównywalna

⁶ W języku rosyjskim zabieg ten opisuje termin „kadry-izgołowania”, czemu w angielskim odpowiada sformułowanie „pillowshot”.

do zachwytu, jakiego dostarcza odczytanie ukrytych sensów w poezji. By tego dokonać, trzeba przekroczyć pewną ramę, odsunąć zasłonę, przedrzeć się przez warstwę rozmytego, zdegradowanego obrazu, do czego konsekwentnie prowadzi w swoich filmach Sokurow.

Funkcja fotografii

Kino Aleksandra Sokurowa zostało nazwane „kinem śmierci” (Machwitz 1995: 75), choć w wypadku takiej charakterystyki należy zawsze podkreślać, iż śmierć jest związana z odrodzeniem, z przejściem do innego kręgu i w filmach rosyjskiego reżysera nie oznacza końca, co znajduje potwierdzenie w stosowanych środkach wyrazu budujących filmową czasoprzestrzeń przekraczającą granice kadru.

W filmie *Drugi krąg* przez większość trwania akcji widoczne jest na ekranie ciało zmarłego ojca. Trup pojawia się jeszcze w innych filmach Sokurowa: *Uratuj i zachowaj*, *Dni zaćmienia*, *Zdegradowany*. W jednej ze scen filmu *Dni zaćmienia* odbywającej się w chłodni na stole leży nieboszczyk, który nagle przemawia: – „Nie ma tu miejsca dla żywych” i dalej: „Czym określony jest krąg, za który wyjść nie można nawet na krótką chwilę.... Przekraczaj ten krąg!” (Sokurow 1988: 01:10:00)⁷. Sokurow w kinie balansuje na granicy życia i śmierci, oswaja proces umierania, łagodzi grozę końca życia, która według Beltinga „polega na tym, że to, co jeszcze przed chwilą było mówiącym, oddychającym ciałem, jednym cięciem zmienia się nagle [...] w niemy obraz” (Belting 2007: 174).

Reżyser, wprowadzając zdjęcia z wizerunkami zmarłych osób, które w toku fabularnym pojawiają się aż sześć razy i w sumie zajmują prawie cztery minuty całego czasu trwania filmu, paradoksalnie przywraca normalny porządek. Belting zauważa, że wykonywanie obrazów upamiętniających zmarłych ponownie ustanawiało naturalny stan rzeczy. W ten sposób „zwracano zmarłym członkom wspólnoty status, którego potrzebowali dla obecności w związku społecznym. [...] Przekazano obrazowi moc występowania w imieniu i na miejscu ciała. [...] Społeczna przestrzeń poszerzała się [...] o przestrzeń zmarłych” (Belting 2007: 175). Osoby prezentowane na fotografiach w fil-

⁷ Przekład własny za: „Чем определен круг, выйти за который нельзя ни на одно мгновение... Теряй этот круг!”.

mie Sokurowa pełnią niemalże równoprawną rolę do żywych postaci. Podobną rolę – przywoływania obrazów z pamięci, nobilitacji przeszłości – pełnią ujęcia zaczerpnięte z kroniki filmowej (Sokurow 2011: 461)⁸.

Rosyjski filozof Nikołaj Fiodorow, ceniony przez Andrieja Płatonowa, którego opowiadania stały się inspiracją przy tworzeniu *Samotnego głosu człowieka*, postulował wskrzeszenie zmarłych przodków, które powinno stać się celem ludzkości. Również Mircea Eliade nawiązuje do tego pomysłu. Zmarli będą mogli powrócić, kiedy dokona się negacja czasu, kiedy świat zostanie unicestwiony i stworzony na nowo. Wtedy właśnie wszelkie bariery między żywymi i zmarłymi zostaną zniesione, co sprawi, że „**powrócą** [podkreślenie oryginalne], ponieważ w tej paradoksalnej chwili czas zostanie zawieszony i dzięki temu będą mogli na powrót stać się współczesnymi żywym” (Eliade 1998: 73-74).

Fiodorow ma na myśli realne wskrzeszenie przodków. Eliade tymczasem nawiązuje do idei ciągłego odradzania się życia, wiecznego powrotu, powtarzania archetypu, wszak „przeszłość to tylko prefiguracja przyszłości” (Eliade 1998: 103). Belting zaś, mówiąc o obrazach, bierze pod uwagę wszelkie formy upodabniające człowieka do zmarłego i przypominające o nim, a więc posągi, maski, czaszki, malunki, mumie, ubrania, kukły, groby. Występujący na nich kolor czerwony nawiązuje do koloru krwi i zmienia „sztuczną skórę w obraz życia” (Belting 2007: 174). Cel wykonywania podobizn, które przypominałyby o zmarłym, pomimo oczywistych różnic, jest taki sam: na powrót martwego do teraźniejszości.

O możliwości pokonywaniu czasu poprzez zdjęcia pisał również André Bazin, twierdząc, że podstawową potrzebą człowieka jest „obrona przed czasem” (Bazin 1963: 9). Celem jest zawsze zatrzymanie życia na ziemi, wyrwanie istoty ludzkiej z rąk Tanatosa, uchronienie jej przed ulotnością, która degraduje śmiertelne ciało. W przestrzeni *Samotnego głosu człowieka* nie ma śladów życia: okna i drzwi domów są zamknięte, chaty zniszczone. Można odnieść wrażenie jakby każdy skrawek ziemi dotykały zimne stopy umarłych, dawnych mieszkańców wsi, którzy zostali zapomniani, a ich domy spróchniały (Płatonow 1969: 322). Wspomnienie o nich zachowują jedynie jeszcze żyjący, ponieważ tylko w nich „ludzie będą żyć jeden w drugim jak jeden świat” (Płatonow 1969: 322).

⁸ Nie wiadomo, z jakiej dokładnie kroniki pochodzą czarno-białe ujęcia. W *Dzienniku Sokurowa* widnieje tylko zapis, że w filmie powinny pojawić się zdjęcia z kroniki filmowej. Reżyser wykorzystał je również w filmie *Zdegradowany*.

Belting zauważa, że „poszukiwanie zmarłego jest [...] poszukiwaniem miejsca” (Belting 2007: 185), w którym przebywa i które zostało nazwane zaświatami. Aby zaznać spokoju, zmarli potrzebują grobu, gdyż bez niego „błąkają się wokół bez celu upiory, [...] powracają do żywych, stanowią dla nich zagrożenie” (Belting 2007: 186-187). Można sądzić, że w rzeczywistości dotkniętej wojną martwe ciała nie były chowane z należnym szacunkiem, a widmo śmierci jeszcze długo po zakończeniu starć wisiało nad krwawą ziemią. Wywoływanie zmarłych na fotografiach, które dokonuje się w filmach Sokurowa, należy do naturalnego porządku rytualnego włączania ich w krąg, który opuścili. Ich obraz, który ma w sobie część życia, mimo że jest obrazem śmierci, czyni to, co niezrozumiałe zrozumiałym, gdyż pozwala w pewnym stopniu kontrolować nieuchronność umierania, bo w ten sposób zmarły, podobnie jak podczas pogrzebu, odnajduje na chwilę swe miejsce w środowisku społecznym. Fotografia w sposób bardziej precyzyjny niż malarstwo tworzy podobieństwo: „daje obraz, który jest zdolny »wygrzebać« z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych” (Bazin 1963: 15).

Susan Sontag spośród wielu funkcji zdjęć wymienia także te, na które zwracał uwagę Belting: ochronę przed lękiem, upamiętnianie, przywracanie zagrożonej ciągłości życia rodzinnego. W tym kontekście album „zazwyczaj dotyczy rodziny w szerszym sensie – a często jest jedynie jej śladem” (Sontag 1986: 13). Ponadto, jeśli fotografie dają ludziom poczucie wymyslanej, a nie rzeczywistej przeszłości, to „pomagają im także objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni” (Sontag 1986: 13). Jak zauważa Sontag, fotografowany przedmiot odzyskuje godność, gdy zostaje utrwalony na zdjęciu. Nieważne stają się intencje fotografa, bo na pierwszy plan w wypadku starych zdjęć wysuwa się patos przeszłości:

Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest tylko dlatego, że zostały sfotografowane – patosem [...]. Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori”. Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrywamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania (Sontag 1986: 19).

Sontag zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną funkcję fotografii. Badaczka twierdzi, że jest to „zarówno »pseudoobecność«, jak i świadectwo »nieobec-

ności» (Sontag 1986: 20). Zdjęcia „ujawniają podświadome zabiegi magiczne. Stanowią bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości” (Sontag 1986: 20). Kontemplowanie fotografii podsyca poczucie nieosiągalności. W *Samotnym głosie człowieka* jest kolejną próbą na drodze ku duchowej doskonałości i uwolnieniu od ziemskich powiązań bohatera *Samotnego głosu człowieka* – Nikity Firsowa – którą, na równi z walką z uczuciami erotycznymi w stosunku do Luby, musi podjąć bohater. Połączenie z przedmiotem westchnień jest niemożliwe do osiągnięcia na ziemskim padole – podobnie jak ze zmarłym na zdjęciu – więc każda kolejna fotografia mnoży tylko przeszkody, które wikłają Nikitę w przestrzeni między tu i teraz oraz tam i kiedyś.

Reżyser skumulował w debiucie fabularnym wszystkie możliwe sposoby na przedstawienie rzeczywistości pozornej, „podziurawionej” (Sontag 1986: 143), nieustannie odsyłając widza do innej przestrzeni, w której dzieje się właściwa akcja. Do środków wyrazu, którymi się posłużył, należą: czarne kadry, ujęcia z kronik filmowych, fotografie, niediegetyczny dźwięk, prezentowanie bohatera w ramach, jakby był częścią martwego obrazu. Nikita jako jurodiwy (Korycka 2016: 83-117) musi przekroczyć właściwymi drzwiami progi świata doczesnego, żeby osiągnąć duchową doskonałość.

Debiut Sokurowa wyznacza nowy trend w posługiwaniu się językiem filmu. Wypracowane w nim środki wyrazu filmowego pojawiają się także w innych wczesnych dziełach reżysera. Z kolei *Aleksandra*, należąca do zbioru filmów, które można określić jako „trylogię pokoleniową”, w której cechą łączącą każdy z filmów, a więc również *Ojca i syna* oraz *Matkę i syna*, są więzy krwi, stanowi realizację bardziej subtelnej i oszczędnej sposobu mówienia, w którym treści ukryte, odnoszące się do istoty dzieła filmowego ekstrapoluje się na samą konstrukcję świata przedstawionego, którego centrum stanowi główna bohaterka.

Rzeczywistość za matową szybą

Film *Aleksandra* w planie fabularnym przedstawia prostą historię babci – tytułowej Aleksandry – odwiedzającej w obozie wojskowym swojego wnuka, Denisa, który jest kapitanem oddziału zwiadowczego na granicy czeczeńsko-rosyjskiej.

Odcienie sepii i subtelna, delikatnie zniekształcona rzeczywistość wywołują wrażenie płaskości kadru: „Jaskrawe kolory są przygaszone: dosłownie wyblakły od czasu i upału jak na starych fotografiach” (Tuczinskaja 2007). Piasek, żwir i pył tworzą rodzaj zasłony, która oddziela widza od postaci na ekranie. Najwyraźniej

widoczne jest to pod koniec filmu, kiedy bohaterka, pożegnawszy się z wnukiem, stoi za warstwą podniesionego z ziemi kurzu. Samochody, poruszające się jeden za drugim w tym samym kierunku, tworzą rodzaj linii, za którą widać obóz, wojskowych i Aleksandrę. Także w wielu wcześniejszych ujęciach widz obserwuje bohaterkę z oddali, z pewnego dystansu, który tylko podkreśla jej przynależność do zamkniętej przestrzeni obozu, do którego wkroczyła. Reżyser podkreślił w ten sposób istnienie pewnej ramy, w której umieszczana jest postać filmowa.

W *Aleksandrze* oglądający zostaje niejako wciągnięty w fizyczną i materialną stronę filmowej przestrzeni, gdyż twórca angażuje, poza podstawowymi zmysłami wzroku i słuchu, także węch, smak i dotyk. Częste zbliżenia na przedmioty takie jak rękawica, buty, skarpety przybliżają widzów do granicy materialności, za którą znajduje się przestrzeń ducha. Ciało jest tylko powłoką, która może być zraniona, co obrazuje zbliżenie na stopy Denisa, na których widać rany, lub koszula z widoczną dziurą, którą ma na sobie chłopiec obserwujący kobietę na rynku. Sensem wiwisekcji przedmiotów jest ukazanie powłoki, która osłania to, co tkwi we wnętrzu (Bugaj 2016: 18). Pyłowe szarości otaczają całą przestrzeń, osiadają na ubraniach ludzi, którzy przez to stają się zespoleni z miejscem, w którym żyją: są tak samo zmęczeni i pozbawieni nadziei, jak ziemia, po której chodzą. Jedyną chwilą zapomnienia i prowizorycznej ucieczki jest dla nich sen. „Szare otoczenie oznaczało od pradawnych czasów »mgłę«, która czyni wszystko nieprzeniknionym, skały i nieurodzajną ziemię” (Gross 2000: 177), a także wnętrze przebywających w nim ludzi. Przestrzeń materialna spotyka się w filmie za sprawą scenografii z przestrzenią duchową filmowych postaci:

Pasażerowie z opalonymi twarzami, wszyscy jak jeden mąż, ubrali się lekko – przeważnie w ciemno-pyłowe szarości. Przyzwyczajeni do takich dróg i do takich autobusów, każdy jak mógł najlepiej, wrastał w stare siedzenia ze sztucznej skóry. W spojrzeniach tych ludzi nie było oczekiwania szybkiego końca drogi lub nawet przystanku. W tej wyschniętej przestrzeni, niczym w środku oceanu, nie ma po co i nie ma komu oczekiwać przystanków lub ruchu z naprzeciwka... (Sokurow 2014: 21)⁹.

⁹ Przekład własny za: „Пассажиры все как один с загорелыми лицами, легко, полетному, одеты, в основном в серое, темно-пыльное. Привыкшие к таким дорогам и к таким автобусам, пассажиры, кто как мог, вращали в старые дерматиновые сиденья. Во взглядах этих людей не было ожидания скорого конца пути или даже остановки. В этом высохшем пространстве, как в центре океана, не зачем и не кому ждать остановок или встречного движения...”.

Bohaterka jest centralną figurą, w której widać proces integracji pierwiastków męskich i kobiecych. O tych ostatnich mówią subtelne elementy kostiumu Aleksandry Nikołajewny, takie jak rubinowe kolczyki, oznaczające wewnętrzne dostojeństwo, kwiecisty wzór na sukni, w której Aleksandra jawi się jako symbol życia, Matka Ziemia, do której pragną przylgnąć młodzi żołnierze, zaś o cechach męskich: siła, gesty, scena trzymania przez babcię broni w czołgu.

Ślady obecności pierwiastka męskiego i kobiecego wpisane są w filmowy świat przedstawiony, a echa słyszalne w warstwie dźwiękowej. Podróż bohaterki jest wyprawą prowadzącą przez *orbis exterior* – to, co nieczyste, złe i obce do *orbis interior*, czyli tego, co piękne, oswojone i znane, tkwiące w sercu każdej istoty ludzkiej.

Dotarcie do wnętrza człowieka przedstawia również scena z *Fausta*, kiedy na ekranie pokazane jest nagie ciało, w którego wnętrznościach Wagner i Faust próbują się doszukać śladów duszy, co nasuwa skojarzenie z obrazem Rembrandta¹⁰ *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632).

Bohaterowie tak zwanej tetralogii władzy: *Molocha*, *Cielca*, *Słońca*, *Fausta* – wielcy wodzowie – Adolf Hitler, Włodzimierz Lenin, cesarz Hirohito są pokazani w liminalnym okresie życia: są bezbronni jak dzieci, fizycznie osłabieni, niespełna władz umysłowych. Japoński cesarz ma właśnie rzec się boskiego statusu, zaś Faust, pragnąc zdobyć wiedzę, sytuuje się pomiędzy światem doczesnym i nadprzyrodzonym. Bez wątpienia tematem większości filmów reżysera jest przejście od życia do śmierci, a nawet dalej, co najlepiej zostało przedstawione w serii dokumentalnych elegii oraz tryptyku tanatycznym, na który składają się filmy takie jak: *Drugi krąg*, *Kamień*, *Nieme stronice*.

„Wyspa Kultury”

Przestrzeń w filmach Sokurowa istnieje w bezpośrednim związku z postaciami, a elementy świata przedstawionego służą dotarciu do wnętrza bohatera. Poprzez degradowanie, zniekształcanie obrazu i jednocześnie operowanie środkami pozwalającymi odczuć, a nie tylko zobaczyć, istotę opowieści – dźwiękiem, tonacją barwną, perspektywą, mówieniem o zapachu – reżyser dociera do tego,

¹⁰

Właściwie: Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

co ukryte, co umyka zmysłowi wzroku. Cechę poetyki Sokurowa stanowi również obecność w jego filmach przestrzeni pozakadrowej i wypełniającego ją niediegetycznego dźwięku.

Reżyser świadomie wykorzystuje przestrzeń do plastycznego wyrażenia czasu, w którym istnieje człowiek (na przykład film *Uratuj i zachowaj*). Otaczająca bohatera rzeczywistość w cyklu tanatycznym oraz w tetralogii władzy staje się coraz bardziej pusta, coraz mniej filmowa, kadry zaczynają przypominać swoją płaskością obrazy (*Samotny głos człowieka* posiada cechy pozwalające odnieść go do prawosławnej ikony). Wizja świata w filmach Sokurowa jest zbudowana według modelu, którego filary stanowi rzeczywistość widzialna, fizyczna oraz niewidzialna czy też przeniesiona za ramy kadru – metafizyczna.

Tak zwana filmowa realność ulega podziałowi na kolejne dwie płaszczyzny. Występują w niej martwe strefy niebytu, które język filmowy przedstawia w formie czarnych kadrów, czarno-białych ujęć z kronik filmowych czy wariacji kolorystycznych oraz strefy, w których akcja toczy się z zachowaniem fabularnej logiki. Każdy film ma związek z tak zwanymi „wiecznymi tematami” (*Ob otwietstwiennosti odnogo czelowieka pieried istoriej* 2014)¹¹.

Dla autora *Molocha* багаż doświadczeń oraz duchowa kondycja człowieka, która kształtuje się przez całe życie, są ważniejsze niż wyuczony warsztat odtwórcy roli filmowej. Elementy gry aktorskiej są sprowadzane do minimum, gesty postaci wydają się bardzo ascetyczne. Celem reżysera jest uczynienie, aby widz niemalże zetknął się z postacią, zobaczył i poczuł to, z czym wcześniej nigdy nie miał do czynienia, spotkał się z personą, której wzrok i dusza były mu zupełnie obce. Nadrzędnym założeniem reżysera jest dotarcie do tego, co stoi za obrazem, a co postać aktora funkcjonująca w danym świecie przedstawionym czyni widocznym. Sokurow poszukuje prawdy o człowieku poprzez kontemplowanie obrazu za pomocą długich ujęć, kamei oraz kadrów-pauz.

Reżyser *Aleksandry* bawi się czasem zwiniętym w formę przypominającą wstęgę Möbiusa. Występuje jako profeta, który śmiało wybiega w przyszłość,

¹¹ Sokurow w jednej z wypowiedzi stawia szereg pytań, które można uznać za elementarne: „Dlaczego państwo tak bardzo wpływa na człowieka i jego psychikę? Dlaczego ludzie nie dostrzegają piękna sztuki? Na czym zasadza się idea mężczyzny i kobiety? Dlaczego życie jest skonstruowane jako walka? Zawsze jest wygrany? Dlaczego Bóg odkrył człowiekowi największą swoją tajemnicę, mówiąc, że istota ludzka jest śmiertelna? Na co liczył?” (YouTube 2014).

ale też jako podróżnik wracający do przeszłości. Bywa, iż o czasie zapomina, zatrzymując go w długich ujęciach zmuszających do kontemplacji obrazu, co nawiązuje do filozofii zen, w której najważniejsze są przestrzenie pomiędzy jednym stanem a drugim, gdyż pozwalają nieprzetrzymywać żadnej myśli. Bywa również, iż zwycięża go poprzez sen, który bohaterem „innego świata” (Sokurow 2011: 311) Sokurowa służy uwolnieniu się od mąk teraźniejszości, jest ćwiczeniem przed śmiercią.

Twórca *Ojca i syna* podejmuje także temat periodycznego odnowienia cyklicznego czasu poprzez przedstawianie świata w ciągłym ruchu¹², w przejściowym momencie dziejów (Sokurow 2014: 464), z możliwością odrodzenia znanego już porządku.

W postawie Sokurowa urzeczywistnia się idea rosyjskiego przewodnictwa duchowego oraz tendencja zapoczątkowana przez Czaadajewa, kontynuowana przez Czernyszewskiego i filozofów z kręgu euroazjatyizmu, która zasada się na wskazaniu dróg rozwoju Rosji i Europy i wyrasta z założenia, że te dwa koncepty kulturowe mogą być dla siebie inspiracją.

Aleksander Sokurow zdaje sobie sprawę z zagrożeń, jakie niesie towar wizualny, tak powszechny w kulturze masowej. W stosowanych przez siebie filmowych środkach wyrazu, zachęcających widza do przekraczania granic obrazu poprzez kadry-pauzy, kamee, czy podobieństwo do sztuki ikony twórca przeciwstawia się „duchowej pauperyzacji” powodowanej przez popkulturę:

Pokój socjalny wewnątrz kraju gwarantuje tylko kultura i sztuka, żadne inne czynniki nie są w stanie go zapewnić, podobnie jak spokoju duszy. Nawet religie nie gwarantują pokoju [...]. Tylko sztuka, tylko „ermitaże” i wszystko, co w nich jest. To jedyna nasza gwarancja, jedyny nasz ratunek (Proskurina 2002)¹³.

¹² W *Samotnym głosie człowieka* do motywu koła fortuny nawiązują ujęcia z kroniki przedstawiające buraków pracujących przy dużym kole.

¹³ Przekład własny za: „Кроме гарантий социального мира внутри страны, которые также дают только культура и искусство, никакие другие меры не могут обеспечить социальный мир, спокойствие души, да и религии не в состоянии, к сожалению большому, социальный мир обеспечить, ни одна из религий сама по себе не в состоянии это сделать. Только искусство, только «эрмитажи» и все, что в них есть. Они единственная гарантия наша, единственное наше спасение”.

Kinematografia Sokurowa i filozofia jego sztuki filmowej sprzeciwiają się wszechobecności kultury popularnej zalewającej „Wyspę Kultury” wysokiej, zachęcając do świadomego uczestnictwa w procesie odbioru dzieła filmowego oraz wzywając do odpowiedzialności każdego człowieka przed historią, epoką, cywilizacją.

Źródła cytowań

- BAZIN, ANDRÉ (1963), ‘Ontologia obrazu fotograficznego’, w: André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przekł. Bolesław Michałek, Warszawa: WAiF, ss. 9-17.
- BELTING, HANS (2007), ‘Obraz i śmierć’, w: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. Mariusz Bryl, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss.171-177.
- BOBUŁA, MACIEJ (2014), ‘Na progu śmierci. O liminalności w *Samotnym głosie człowieka* Aleksandra Sokurowa’, *Studia Filmoznawcze*: 35, ss. 203-213.
- BUGAJ, MAŁGORZATA (2016), ‘The Impression of Reality and the Awareness of the Medium in Alaxander Sokurov’s Family Trilogy’, *Film and Media Studies*: 12, ss. 7-25.
- DERRIDA, JACQUES (1996), *O gramatologii*, przekł. Bogdan Banasiak, Warszawa: KR
- ELIADE, MIRCEA (1998), *Mit wiecznego powrotu*, przekł. Krzysztof Kocjan, Warszawa: KR.
- GROSS, RUDOLF (2000), *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przekł. Anna Porębska, Warszawa: WAiF.
- IRZYKOWSKI, KAROL, (1977), *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa: WAiF.
- KORYCKA, AGNIESZKA (2016), ‘Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na podstawie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka*’, *Adeptus*: 7, ss. 36-49.
- KORYCKA, AGNIESZKA (2016), *Wszechświat jurodiwego w filmie „Samotny głos człowieka” Aleksandra Sokurowa*, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- MACHWITZ, ZYGMUNT (1995), ‘Sokurowa kino śmierci’, *Iluzjon*: 1, s. 75.
- PITRUS, ANDRZEJ (2003), ‘Aleksander Sokurov. W kinie nie dzieje się nic nowego...’, w: Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Kraków: Rabid, ss. 193-203.

- PŁATONOW, ANDRZEJ (1969), *Dżan i inne opowiadania*, przekł. Irena Piotrowska, Warszawa: Czytelnik.
- PROSKURINA, SWIETŁANA (2002), ‘Ostanetsja tol’ko kul’tura’, *Iskusstwo kino*: 7, online: <http://kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article2> [dostęp: 12.04.2017].
- SOKUROW, ALEKSANDR (2011), ‘Odinoki jgołos czelowieka. Dniewnik’, w: Lubow Arkus (red.), *Sokurow. Czastirieczy*, Sankt Petersburg: Mastierskaja SEANS, ss. 455-469.
- SOKUROW, ALEKSANDR (2014), *Istinnyjecennosti*, Sankt Petersburg: Sankt-Petersburgskij Gumanitarnyj Uniwersitet Profsojuzow.
- SOKUROW, ALEKSANDR (2014), *Ob otwietstwiennosti odnogo czelowieka pieriedistoriej*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=f8g4JTXKzyA> [dostęp: 20.05.2017].
- SOKUROW, ALEKSANDR (2014), *W centrie okieana*, Sankt Petersburg: Amfora.
- SONTAG, SUSAN (1986), *O fotografii*, przekł. Sławomir Magala, Warszawa: WAiF.
- SZANIAWSKI, JEREMI (2014), *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*, Londyn – Nowy Jork: Wallflower Press.
- TARKOWSKI, ANDRIEJ (1989), *Kompleks Tołstoja*, przedmowa i opracowanie Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Pelikan.
- TARKOWSKI, ANDRIEJ (2007), *Czas utrwalony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Izabelin: Świat Literacki.
- TUCZINSKAJA, ALEKSANDRA (2007), ‘Chozjajkaobszczejsud’by’, *Iskusstwo kino*: 1, online: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=93 [dostęp: 20.05.2017].