

Wygnani z raju – analiza toposu domu w filmach Andrieja Zwiagincewa

URSZULA TES

Akademia Ignatium w Krakowie

ABSTRACT. Tes Urszula, *Wygnani z raju – analiza toposu domu w filmach Andrieja Zwiagincewa* [Banished from Paradise – an analysis of the topos of home in the films of Andrei Zvyagintsev]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 303–316. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.16.

The topos of 'home' is one of the most important motifs in Andrei Zvyagintsev's films. The director perceives 'home' as a material and symbolic term. It applies to the place where a family lives and to the house of God. The article refers to Eliade's well-known concept of home, but also to the more modern one created by Zbigniew Kadłubek, who writes about oikology in the context of faith. The article reveals the richness of mythical, cultural, religious and artistic references. Each film exposes different images of 'home', but they use common metaphors, such as the fall, destruction and the apocalypse. Contemporary man, turned away from God, recreates the mythical thread of exile and ceases to have a safe place to be in the world. In such works as *The Banishment*, *Leviathan*, *Elena*, and *Loveless*, the director fully showed the consequences of losing the spiritual dimension of life. The proposed interpretations of Zvyagintsev's films expand the reception of his work in Poland.

KEYWORDS: home, myth, religion, spirituality, apocalypse

Andriej Zwiagincew swoje filmowe uniwersum wypełnił symbolami, które w czasach współczesnych stają się boleśnie niepotrzebne. Symbole przypominają bowiem o odwiecznym porządku, o wielowymiarowości życia, jego głębi, co stoi w sprzeczności z nowoczesnymi ideałami, które mają nas za wszelką cenę utrzymać na poziomie doczesności, samospełnienia i dobrobytu. Człowiek przestaje rozumieć znaki, symbole, mity. Rosyjski reżyser, dostrzegając tę cywilizacyjną chorobę, proponuje widzowi kino transcendentalne[1], które czerpie siłę przekazu z operowania odwiecznymi toposami, archetypami, mitami. Prowadzi odbiorcę w ten sposób ku sferze sacrum odsłaniającej ciągłą tęsknotę człowieka za Bogiem, za Sensem. Jak ujął to w lekcji mistrzowskiej filmowiec: „Dzieło sztuki, które nie zajmuje się stosunkiem Boga i człowieka, nic nie jest warte”[2].

Jednym z najważniejszych toposów obecnych we wszystkich dziełach rosyjskiego reżysera jest dom, pojęcie-klucz kultury, archetyp, który odnosi się do sfery duchowej i psychicznej człowieka[3]. „Człowiek potrzebuje do życia sprzyjającego środowiska i dachu nad głową,

czyli rodziny i domu. Pragnie on ze wszystkich sił mieć miejsce, w którym czułby się u siebie,

[1] Ludmija Klujewa rozwija refleksje Paula Schradera o kinie transcendentalnym zawarte w książce *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* z 1972 roku. Rosyjska badaczka pisze o modelowaniu przez reżysera „pionowej” przestrzeni, która określa relacje Boga i człowieka, mikrokosmosu i makrokosmosu. W filmach transcendentalnych sfera realistyczna i symboliczna są zrównoważone, ale wraz z rozwojem fabuły coraz bardziej rzeczywistość fizyczna „dematerializuje się” i zaczyna dominować porządek metafizyczny. Zob. L. Klujewa, *Dychanije kamnia*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019, s. 212–246. To i inne tłumaczenia z tej książki na potrzeby tego tekstu wykonała Margarita Władimirowa, której w tym miejscu dziękuję.

[2] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa. Fragment no 3*, [w:] *Dychanije kamnia. Mirfilmow...*, op.cit., s. 149.

[3] Znaczące wydaje się też, że dom jest jednym z najważniejszych toposów obecnych w dziełach mistrza Zwiagincewa, Andrieja Tarkowskiego (*Solaris*, *Zwierciadło*, *Nostalgia*, *Ofiarowanie*).

dach, który osłaniałby jego prywatne życie”[4] – pisze filolog Urszula Trojanowska. Według Mircei Eliadego, dom jest uniwersum, budując które, człowiek naśladuje wzorcowe dzieło bogów, kosmogonię[5]; stanowi imago mundi, „centrum świata”[6]. Dom, świątynia, miasto posiadają strukturę mityczną. A zdaniem Zwiagincewa mit jest jedyną prawdą i wszyscy jesteśmy przesiąknięci mitami, choć tego nie zauważamy[7]. Dom dla filologa Zbigniewa Kadłubka to metafora i doświadczenie, a także „pojemność duchowa, emocjonalna, intelektualna i ślad wydarzenia, relacji oraz autentycznego spotkania. Dom to również zmaterializowana wiara w Boga i sens istnienia”[8].

W starotestamentowej przypowieści człowiek wygnany z raju musiał szukać dla siebie schronienia. Istotne wydaje się pytanie, czy w rzeczywistości wygnania można mówić w ogóle o idei domu. Autor eseju *Oikologia (inkarnując wiarę)* uważa, że człowiek, opuszczając Raj[9], stał się bezdomny. Badacz widzi dziś nagłą potrzebę powrotu do pogłębionej refleksji nad domem, którą nazwał oikologią. Jego zdaniem „odtworza ona opowieść [...] o tym, jak człowiek tęsknił za domem i nieudolnie usi-

łował doń powrócić”[10]. Dom w Biblii kojarzony jest z namiotem, miejscem zamieszkania, rodziną, światem. Domem w chrześcijaństwie jest świątynia: kościół, cerkiew, idealnym domem zaś jest dostąpienie życia wiecznego[11]. Filolog, pisząc o oikologii, wskazuje, że domem człowieka może być wiara, którą pojmuje w kategoriach ziemi obiecanej, miejsca, w którym można dobrze żyć[12].

Topos domu będę analizowała, mając na względzie różnorodne jego powinowactwa: dom rodzinny, członków rodziny, dom Boży. Filmy Zwiagincewa doczekały się w języku polskim kilku wnikliwych analiz, zatem pominię te aspekty, które były już przedmiotem naukowych rozważań – analizę biblijnych motywów[13] – a ograniczę się do toposu domu. Naszkicuję też jedynie wątki związane z biblijnymi konotacjami ojców i matek, które zostały już uprzednio zinterpretowane, starając się wydobyć nowe aspekty.

W filmach Zwiagincewa obserwujemy metaforyczną destrukcję wartości, jaką jest dom. Dom w *Powrocie* (2003) jest pusty, w *Wygnanii* (2007) posesja należąca do ojca Aleksa i Marka staje się miejscem tragedii, w *Elenie* (2011) i *Nieomości* (2017) mieszkania straciły charakter przytulnej przestrzeni, uległy odhumanizowaniu. W *Lewiatanie* (2014) widzimy całkowitą fizyczną degradację domu.

Świątynia – dom Boga – najczęściej obrazowana jest jako ruina. Rosyjski reżyser przygląda się w swoich dziełach degradacji jednego z najważniejszych archetypów ludzkości. Dom, który odgrywa fundamentalną rolę w życiu człowieka, przestaje pełnić swoje odwieczne funkcje – dystans, chłód zajmują miejsce poczucia więzi i miłości. Relacje rodzinne dalekie są od harmonii, brakuje bądź matek (w *Lewiatanie* matka Romy umarła, kiedy chłopiec był mały, w *Wygnanii* Wiera odbiera sobie życie), bądź ojców[14] (przez dwanaście lat ojciec był nieobecny w życiu chłopców z *Powrotu*, w *Elenie* nie dowiadujemy się, kim jest/był ojciec Siergieja), bądź – jak w *Nieomości* – rozwodzący się rodzice w ogóle są nieobecni w życiu dziecka (syna). Dom bez matki czy ojca jest domem niepełnym,

[4] U. Trojanowska, *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 15.

[5] M. Eliade, *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 58.

[6] Ibidem, s. 59.

[7] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 150.

[8] Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 176.

[9] Posługuję się pisownią autora.

[10] Z. Kadłubek, op.cit., s. 181.

[11] L. Ryken, J.C. Wilhoit, *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2017, s. 153–154.

[12] Z. Kadłubek, op.cit., s. 170.

[13] Listę publikacji zamieszczam w bibliografii.

[14] Warto zwrócić tutaj uwagę na biograficzny wątek. Ojciec Andrieja Zwiagincewa odszedł od rodziny, gdy ten miał pięć lat. Zob. K. Kołacz, *Wygności przez ojca. Kino Zwiagincewa, „Ekran”* 2017, nr 6(40).

ułamnym^[15]. Pomiedzy członkami rodziny wy-czuwalny jest dystans: w *Powrocie* Iwan prze-jawia niechęć i bunt wobec ojca, w *Wygnanium* Wiera lęka się zatwardziałości męża, w *Elenie* relacje Władimira z córką są wyraźnie osłabione, a miłość głównej bohaterki zaburzona, w *Lewiatanie* Roma żywi niechęć do macochy.

Dom przestał być też miejscem bezpiecznym, staje się metaforycznie miejscem gwałtu na wartościach: w *Wygnanium* Wiera po dokonanej aborcji popełnia samobójstwo, w *Elenie* zostaje popełnione morderstwo w domu Władimira, w *Niemilości* rozgrywa się dramat Aloszy, który prowadzi do jego zaginięcia. Z domu Koli w *Lewiatanie* pozostaną tylko gruzy. Zwiagincew, posługując się toposem domu, wskazuje na jego szerszy kontekst, apokaliptyczny – ludzie burząc prymarne wartości i zapominając o Bogu, skazani są na zagładę. Destrukcja domu jest metaforycznym zwiastunem końca świata.

Powrót – w drodze do domu

Domy w wielu filmach Zwiagincewa (*Powrót*, *Wygnanie*, *Lewiatan*) usytuowane są w ustronnych miejscach, w izolacji od ludzkich skupisk, są to stare i zniszczone budynki, których nikt nie zdołał przystosować do nowoczesnych warunków. W tych domach zatrzymał się czas, należą one do innego porządku, porządku mitu. Dom w *Powrocie* jest wyjątkowo duży, przestronny, ewidentnie przeznaczony do zamieszkania dla dużej liczby osób, przypomina nieco kołchozowy budynek mieszkalny. Miejsce wygląda na zaniebane, niszczeje, we wnętrzu widzimy oznaki jego upadku: bałagan, stare, zniszczone przedmioty, wszechobecny kurz. Na strychu w kufrze znajdują się stare księgi (m.in. Biblia), zapomniane przez domowników. Wnętrza są wyjątkowo ascetyczne, jakby niezamieszkałe. Panuje w nich pustka, brakuje oznak życia, na ścianach nie ma ani ikon, ani obrazów. Jedynym rekwizytem wnoszącym do domu życie jest piec, który dostrzegamy w pokoju, w którym przesiaduje babka. Zwiagincew wyjątkowo dużo uwagi poświęca żywiołowi ognia – występują w jego filmach nie tylko kominki, ale także ogniska.

Przyglądając się rodzinie z *Powrotu* zauważamy, że matka (Natalja Wdowina) i babcia (Galina Pietrowa) wychowują chłopców, obdarzając ich miłością i ciepłem, ale jednocześnie blokują ich inicjację. Kobiety są bierne, nie należą do nich „słowo” ani czyn, są „kapłankami ogniska domowego”, ale na tym ich rola się kończy. Dopiero ojciec (Konstantin Ławronienko), który zjawia się po dwunastu latach nieobecności, jest w stanie dać synom wprawdzie surową, ale skuteczną naukę, jak stać się dorosłym mężczyzną. To jego mowa znaczy, to on siada w centralnym miejscu stołu, on dzieli jedzenie (analogie do Ewangelii były wielokrotnie analizowane), on w końcu zabiera chłopców w podróż. Ojciec, by ratować Iwana (Iwan Dobronrawow), ponosi w końcu śmierć. I dopiero wtedy syn-buntownik jest w stanie nazwać go ojcem.

Ojciec – widziany po raz pierwszy przez synów – śpi, a zatem przynależy do innej rzeczywistości. Przykrycie niebieskim satynowym prześcieradłem (nie pasuje do skromnego wystroju domu) i obecność obok jego głowy ptasiego piórka konotują niebiańską sferę, którą wzmacnia analogia do obrazu Andrei Mantegni *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*. Scena ta antycypuje śmierć ojca i wprowadza motyw ofiarowania, który Zwiagincew będzie konsekwentnie rozwijał – jeszcze dwukrotnie przywoła obraz Włocha: w scenie, gdy chłopcy na łodzi przewożą ciało rodzica, i we fragmencie utonięcia łodzi ze zwłokami, gdy woda przykrywa ciało niczym tkanina (kolor ciemnoniebieski przypomina scenę z domu). Ojciec w przywołanych ujęciach „zasnął na zawsze”. Woda jest tu jednocześnie symbolem śmierci, ale i życia, odrodzenia i zmartwychwstania^[16]. Jak zauważa Jana Penczkowskaja, analizując *Powrót*, ojciec tak jak bohater mityczny po wypełnieniu swej misji umiera, znika, przechodzi do innego świata, zostawia po sobie tylko opowieści^[17]. Ojciec

[15] Zob. U. Trojanowska, op.cit., s. 24.

[16] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 481.

[17] J. Penczkowskaja, *Mifologia „Wazwraszienia”*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow...*, op.cit., s. 135.

był pomocnikiem na drodze do inicjacji synów. Historia o bohaterze kulturowym nasuwa też chrześcijańską interpretację. Pośrednik Boga, „Chrystus”, najpierw przygotowuje synów człowieczych na ostateczny koniec, a potem odchodzi do świata, z którego przyszedł. Mitologiczna i chrześcijańska interpretacja zdaniem badaczki nie wykluczają się, a wręcz uzupełniają. Film według rosyjskiej interpretatorki dotyka istoty mitologicznej podstawy bytu i jestestwa[18].

W *Powrocie* odnajdujemy jeszcze jeden dom, na wyspie. To właściwie ruina, w której ojciec zostawił „skarb” i powrócił, by go odkopać. Ponownie mamy tutaj motyw wyizolowanej chaty – w porządku realistycznym wydaje się to co najmniej zastanawiające, w porządku mitycznym nabiera jednak sensu. Zwiagincew ponownie nawiązuje do mitu: wyspa przypomina o porzuconym raju, zatem podróż bohaterów możemy interpretować „jako podróż w poszukiwaniu raju, powrót do początku, do źródeł natury. Jako ucieczkę przed zrujnowanym pejzażem miejskim do »wysp szczęśliwych«, gdzie dane nam jest obcować z zupełnie innym czasem i inną przestrzenią”[19]. Opuszczony dom (pierwszy w historii ludzkości?) zawiera skarb, chroniony przed ludźmi: „To coś tajemniczego,

ważnego, co tylko należy do ojca. Nie otrzymują dostępu do tego skarbu jego synowie. Rodzic zabiera go ze świata żywych do innego wymiaru. Nikt o tym się nie dowie, sekret spoczywa pod powierzchnią wody. [...] To jest granica, której nie jesteśmy w stanie samodzielnie przekroczyć”[20]. Zwiagincew, unikając dosłowności, a wręcz zakrywając sensy niektórych symboli, pozostawia widza z poczuciem tajemnicy, prymarnym dla doświadczania w życiu transcencji.

Wygnanie – opuszczenie raju

Człowiek po wygnaniu z raju, oddzielony od Boga, skazany jest na dramatyczną egzystencję. Jego poszukiwanie właściwego dla siebie miejsca na ziemi wiedzie ku porażce, żaden bowiem ziemski dom nie będzie domem Ojca. Mieszkanie Aleksa (Konstantin Ławronienko) i Wiery (Maria Bonnevie), położone w industrialnej, brzydkiej dzielnicy, ilustruje właśnie ten duchowy stan. Wnętrze domu jest przestronne, ale nieprzyjazne, ponure, panuje w nim półmrok. Przylega do niego warsztat[21], w którym Aleks pomaga zranionemu bratu, Markowi (człowiek, który uciekł z raju, nosi w sobie ranę). Ten (Aleksandr Bałujew) pyta Aleksa, dlaczego nie sprzeda posiadłości ojca, by lepiej radzić sobie finansowo. Brat nie odpowiada bezpośrednio, ale uważa, że dom wcale nie stoi „bez sensu”, tak jak twierdzi Mark. Rodzina Aleksa postanawia wyjechać na kilka dni do rodzinnego gniazda, położonego w pięknym, ustronnym miejscu. Zwiagincew uwydatnia tutaj kontrast pomiędzy piekielnym a rajskim światem[22].

Dom można rozpatrywać jako biogram rodu[23] – miejsce, gdzie mieszkali przodkowie i pozostawili znaki swojej obecności. W *Wygnaniu* dom należał do ojca Aleksa i Marka; charakterystyczne, że w ogóle nie ma mowy o matce, co budzi skojarzenia z figurą Boga Ojca. Interesujące wydają się rozważania wokół obrazu domu jako młyna. Na jednym ze zdjęć wiszących na strychu widzimy, że ojciec Aleksa i Marka stoi z nieznanym mężczyzną (czy to Grigorij? – kim jest ta postać, wyjaśnię za chwilę[24]) na tle domu-młyna z rozpozna-

[18] Ibidem, s. 136.

[19] B. Lisowska, *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 395.

[20] J. Penczkowskaja, op.cit., s. 135.

[21] To wskazywałoby na powinowactwa z postacią św. Józefa, co rozwijam w dalszej części artykułu.

[22] Zob. U. Tes, *Symbolika „Wygnań” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Kraków 2012.

[23] J. Szewczyk, *Rozważania o domu*, Białystok 2018, s. 38.

[24] Wskazywałaby na to wewnętrzna świetliwość tej postaci. Na zdjęciu jest ona uśmiechnięta, poza tym Grigorij jest pierwszą osobą, która przyjeżdża, by spotkać się z Alekssem i jego dziećmi, co wskazuje na zażyłość między nimi.

walnym kołem wodnym, które nazywane jest sercem młyna. Zwiagincew nieprzypadkowo umieścił ten wątek. Obok domu ojca widzimy głęboki długi rów, przez który przebiega mostek. To koryto wyschniętej rzeki, która dawniej dostarczała młynowi wody. Konstrukcja młyna odzwierciedla obrzędowy wymiar mitu kosmogonicznego[25]. Młyn był postrzegany z jednej strony jako miejsce uświęcone, z drugiej – tajemnicze, a wręcz niebezpieczne. Młynarzom, których darzono szacunkiem, przypisywano kontakty z siłami demonicznymi i podobno to właśnie młyn był ulubionym miejscem schronienia diabła[26].

O ojcu Marka i Aleksa niewiele wiadomo, jedyną informację otrzymujemy od Wiery, która porównuje zamkniętego i milczącego Aleksa do jego rodzica. Dowiadujemy się, że Aleks nie utrzymywał przez dwanaście lat relacji z ojcem, a ten ostatni nie poznał nawet jego dzieci. Grigorij (Anatolij Gargul), sympatyczny, zaprzyjaźniony z rodziną staruszek, mówi o dziadku Kira i Ewy (dzieci Aleksa i Wiery), że tęsknił za dziećmi drugiego syna, Marka – można to pragnienie obecności rozumieć jako tęsknotę Boga za człowiekiem.

Po raz kolejny dostrzegamy, że – jak zauważyła kulturoznawczyni Brygida Pawłowska-Jądrzyk – Zwiagincew wielokrotnie posługuje się dychotomią, która ujmuje w jedną całość przeciwstawne sensory[27]. W tej perspektywie z jednej strony ojciec jest figurą Boga Ojca, z drugiej – postacią złowieszczą (co dobrze ilustrują zdjęcia ojca, jedno w jasnej tonacji, drugie w ciemnej, sugerującej pewną demoniczność). Historia rodziny owiana jest tajemnicą, pewne jest jednak, że Mark uwikłał się w świat przestępczy i rozstał się z żoną i dziećmi. Mężczyzna, w przeciwieństwie do brata, przyjeżdża czasami do rodzinnego gniazda, ale z nikim się nie kontaktuje, jak mówi Grigorij: „siedzi [w nim] jak puchacz”[28]. Rosyjski badacz Jewgienij Wasiljew uważa, że Mark jest reprezentantem idei człowieka będącego centrum wszechrzeczy, a w istocie parodią antropocentryzmu – to nadczłowiek, bohater naszych czasów, zawsze znajdujący usprawied-

liwienie. Prezentuje nieugięty stoicyzm, który prowadzi go do wyrzeczenia się samego siebie. Mark zapomniał o rodzinie, nie ma przeszłości i przyszłości[29]. Kir (Maksim Szybajew), syn Wiery, zauważa, że mężczyzna pachnie jak dom, a zatem można połączyć jego ciemną stronę osobowości z siłami demonicznymi, w końcu w Starym Testamencie Belzebub rozpoznawalny jest poprzez nieprzyjemny zapach[30]. Mark jest „upadłym aniołem”, figurą księcia ciemności, dla którego wartością są broń, pieniądze, seks (w jednej ze scen widzimy go z kochanką). To on jest postacią, która przyciąga tragedię, na jego polecenie przyjeżdżają lekarze i wykonują aborcję u Wiery, on usypia czujność Aleksa, kiedy można było jeszcze prawdopodobnie uratować Wierę, która w samobójczym akcie zażyła proszki nasenne. To on w końcu zamiast lekarzy z pogotowia wzywa przyjaciela medyka, Hermana (Witalij Kiszczenko), który ociąga się z przyjazdem, mimo że każda minuta jest istotna (przyjeżdża dopiero wczesnym rankiem)[31].

Dom ojca ma surowe wnętrze. Zwiagincew w *Wygnanii* eksponuje, podobnie jak w pozostałych filmach (z wyjątkiem *Nie miłości*), pamiętki rodzinne – szczególnie zdjęcia i pistolet, znajdujące się na strychu obok kluczy i pękniętego oprawionego zdjęcia rodziny Marka. Istotnym elementem domu jest kominek. Ogień to dwuznaczny symbol: z jednej strony wskazuje na Boga, Stwórcę, wieczność, z drugiej symbolizuje diabła i ogień piekielny[32]. Jewgienij Wasiljew traktuje dom ojca jako zapomnianą

[25] Zob. J. Adamczewski, *Antropologiczny wymiar przestrzeni młyna*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” 2001, nr 5, s. 96.

[26] Ibidem, s. 100.

[27] Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6).

[28] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

[29] J. Wasiljew, *Prieparat professora Gibberna*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow...*, op.cit., s. 197.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem, s. 206.

[32] W. Kopaliński, op.cit., s. 265.

świątynię^[33]. Teżę tę można poprzeć przede wszystkim faktem, że obok domu rozpościera się piękny ogród przypominający Eden^[34]. Kiedy w raju kwitło życie, płynęła rzeka, ze źródła tryskała woda, działał młyn – dom Boży był „żywy”. Wraz z odwróceniem się człowieka od Boga dom stracił funkcję życiodajnego młyna, źródło i rzeka wyschły, dom-młyn stracił zatem swoją „boską” moc (na miejscu koła wodnego wybudowano werandę) i stał się miejscem, gdzie wdarło się zło.

W domu brakuje dziennego światła, a wraz ze śmiercią Wiery i Marka jego wnętrze staje się coraz ciemniejsze. Dom był i jest niemy świadkiem dramatów, jakie się w nim rozegrały. Szczególnie wstrząsająco wybrzmiewa fakt, że aborcja i samobójstwo kobiety dokonują się w rodzinnej posiadłości Aleksa, w której ten się urodził i wychował. Centralnym motywem eksponowanym w siedzibie rodu jest krzyż^[35]: okiennic, drzwi, słupa telegraficznego – co naznacza tę przestrzeń symbolicznie cierpieniem, śmiercią, ale też szansą na odkupienie. Znaczące, że lekarze, którzy przychodzą, by wykonać aborcję u Wiery, ubrani są na czarno, przypominają anioły śmierci, podobnie jak zaprzyjaźniony z Markiem wiejski lekarz^[36]. To on zostaje poproszony, by zamknął dom, kiedy Aleks wyjechał do miasta, by zemścić się na Robercie (Dimitrij Uljanow), którego podejrzewał o zdradę. Scena zamykania domu jest jedną z bardziej wstrząsających w całym filmie, oglądamy ją od środka, jakby z serca domu. Herman zamyka okiennice, tak że

wnętrze zakrywa mrok. Dom staje się grobem. Widzimy pomalowane na czarno drzwi, na których wyraźny jest znak krzyża stworzony przez drewniane elementy. Kamera pozostająca we wnętrzu sugeruje milczącą duchową obecność „wewnętrznego obserwatora”. Kim jest to coś czy ktoś? Brak odpowiedzi na to pytanie jest istotny i dotyka tajemnicy.

Andriej Zwiagincew twierdzi, że człowiekowi potrzebne są paradoks, strach, wytrącenie z jego doczesnego życia, że potrzebuje beznadziei – w ten sposób może zrozumieć siebie^[37]. „Powinno być coś, co nas rani, tylko rana głęboko przemienia”^[38] – dodaje artysta. Egzystencja Aleksa zostaje wstrząśnięta dramatycznymi wydarzeniami, które stają się punktem przełomowym, prowadzącym do duchowego odrodzenia, czego zwiastuny widzimy w ostatniej scenie: Aleks po raz pierwszy wydaje się spokojny, a wręcz napełniony wewnętrznym światłem, zwraca głowę w kierunku drzewa życia^[39] i wyrusza w kierunku porzuconego raj. Musi w metaforycznym sensie zbudować nowy dom „w blasku Absolutu”^[40]. Nie sposób nie zgodzić się z rosyjską badaczką Ludmiłą Kliujewą, która twierdzi, że centralną postacią filmu jest Aleks, a Wiera i Mark, „odegrawszy” swoją rolę w duchowej przemianie mężczyzny, musieli umrzeć. Najważniejszym zadaniem żony, brata i przyjaciela Roberta było wyrwanie duszy Aleksa ze stanu odrętwienia^[41].

Zwiagincew mówi o swoim bohaterze, że jest nowym Józefem, który wątpi, nie wie, jak ma postąpić^[42]. To swoiste wahanie symbolizowane jest w ikonie Bożego Narodzenia (według kanonu) przez obecność diabła. Stroskany Józef siedzi zgarbiony, ręką podpira głowę, przed nim stoi postać starca przypominającego pastora odzianego w skórę. To szatan, który zasiewa wątpliwości w sercu i umyśle Józefa. Myśli on, by oddalić Maryję, gdyż nie wie, czyje jest dziecko. Bóg mu się przygląda, poddaje go próbie, dlatego nie od razu posyła archanioła Gabriela. Jak zaznacza reżyser, dramat Aleksa polega na tym, że do niego nie przyszedł Gabriel i sam musiał podjąć decyzję^[43]. Człowiek obdarzony został przez Boga wolnością – znacząca jest sce-

[33] Zob. J. Wasiljew, op.cit., s.185.

[34] Zob. U. Tes, op.cit., s. 349, 350.

[35] Zob. J. Wasiljew, op.cit., s. 184.

[36] Ibidem, s. 203.

[37] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 153.

[38] Ibidem, s. 160.

[39] Zob. U. Tes, op.cit., s. 356.

[40] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 161.

[41] L. Kliujewa, op.cit., s. 226.

[42] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 149.

[43] Ibidem, s. 150.

na, kiedy po pochówku Wiery ksiądz idzie do świątyni po prostej dróżce. Widzimy z lotu ptaka, że do świątyni prowadzi też bardziej kręta, dłuższa ścieżka^[44]. Człowiek ma wybór, którą z nich chce przejść przez swoje życie.

W filmie pojawia się wątek zamkniętej cerkwi – domu Boga zapomnianego przez ludzi^[45]. Reżyser w wielu swoich filmach sugeruje, że chrześcijaństwo jest coraz bardziej nieobecne w życiu współczesnego człowieka. Człowiek, utraciłszy wiarę, metaforycznie zgubił klucz do rozumienia rzeczywistości. Klucze, które w *Wygnanium* pojawiają się wielokrotnie (w warstwie i werbalnej, i wizualnej), w chrześcijańskiej symbolice odnoszą się do wiary oraz Kościoła^[46]. Imię bohaterki filmu – Wiery – także odnosi się do wiary. Kobieta nie jest postacią, którą można zrozumieć, używając narzędzi psychologii, jest bohaterką mitu, poświęca się, ofiarowuje siebie, dlatego że wie, iż jeśli nie złoży z siebie ofiary, mąż nigdy się nie zmieni. Ofiarowanie, które poprzedza akt stworzenia, jest zdaniem reżysera aktem koniecznym^[47].

Elena – dwa domy, dwa światy

W *Elenie* w pierwszej sekwencji obserwujemy „z pozycji ptaka na gałęzi” apartament, w który po chwili wdziera się poranne światło brzasku. Dom powoli się „budzi”, kamera obserwuje wewnątrz stół, salon, stolik ze zdjęciem dziewczynki, w końcu pokój kobiety. Niemłoda Elena (Nadieżda Markina) jak co dzień wykonuje szereg rutynowych czynności, które nadają jej życiu pozór bezpieczeństwa. Jest żoną starszego mężczyzny, którym się opiekuje (Władimir przeszedł zawał) i odgrywa rolę służącej (model patriarchalny jest wciąż silnie obecny w rosyjskim społeczeństwie): ściele łóżko mężowi, robi śniadanie, dba o dostarczenie jedzenia. Relacje Eleny i Władimira (Andriej Smirnow) mają charakter biznesowy – kobieta zapewnia opiekę mężczyźnie, który utrzymuje dom.

Mieszkanie Władimira wygląda luksusowo, niczego tu nie brakuje, oprócz indywidualnego stylu – jest czysto, elegancko, w każdym niemal pomieszczeniu znajduje się telewizor. Bohaterowie oddzielają się od samych siebie poprzez

oglądanie telewizji, która towarzyszy im w codziennym życiu: „Telewizja jest tu tak silnie obecna, gdyż chroni bohaterów przed zobaczeniem siebie w lustrze. Patrzą na życie innych, więc nie muszą patrzeć na swoje. Telewizja to jednak zdeformowane lustro, które człowiek wybiera, bo nie chce zmierzyć się z własną osobowością”^[48]. To dom ludzi, którym niepotrzebne jest żadne sacrum – na ścianach nie znajdziemy ani jednej ikony czy w ogóle obrazu, oprócz rodzinnych zdjęć, które zajęły miejsce świętych obrazów. Pokój Eleny jest trochę inny, mniej „sterylny”, bardziej przytulny, na ścianach dostrzegamy wiele rodzinnych fotografii, a centralnym miejscem jest etażerka z ogromnym lustrem symbolizującym dwoistość – Elena, zwyczajna kobieta, dobra matka, stanie się morderczynią w imię miłości rodzinnej.

Mieszkanie otaczają drzewa, które stanowią ciekawą, tajemniczą „fosę”, kamera w statycznych, kontemplacyjnych kadrach często uwypatnia pejzaż zza okna, jakby „ktoś” przyglądał się bohaterom z zewnątrz. Zaciąganie i odsłanianie zasłon należy do codziennych rytuałów kobiety i stanie się istotnym nośnikiem znaczeń w ciągu rozwoju fabuły. W mieszkaniu Władimira przestrzeń jest tak duża, że małżonkowie mogą się mijać i żyć oddzielnym życiem, w mieszkaniu syna Eleny, Siergieja (Alieksiej Rozin), domownicy ocierają się wciąż o siebie, skazani są na swoją obecność.

Świat Władimira i Eleny jest bezpieczny – w budynku, w którym mieszkają, znajdują się portiernia, podziemny garaż. Mężczyzna, będąc już na emeryturze i nie mając rodzinnych zobowiązań (oprócz utrzymywania dorosłej córki), oddaje się przyjemnym aktywnościom:

[44] J. Wasiljew, op.cit., s. 206.

[45] Zob. U. Tes, op.cit., s. 350.

[46] W. Kopaliński, op.cit., s. 141.

[47] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 154.

[48] A. Zwiagincew, w: *Materiały prasowe do filmu „Elena”*, dystrybutor: Against Gravity, <<http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2012/02/Elena-press-book.pdf>>, dostęp: 12.11.2020.

chodzeniu na siłownię, oglądaniu meczów w telewizji. Podczas pobytu w szpitalu, po przebytym kolejnym zawale, Władimir może odciąć się od cierpienia innych, stać go bowiem na prywatną placówkę i komfortowe warunki.

Zwiagincew w filmie tym kontrastuje luksusowy apartament z postsowieckim mieszkaniem syna Eleny. By dotrzeć do domu Siergieja, matka musi przemierzyć niemały odcinek drogi, zmieniając środki transportu i przechodząc wzdłuż długich połączeń niezagospodarowanej przestrzeni. Blok usytuowany jest w industrialnej dzielnicy, z widocznymi zewsząd kominami elektrowni. Elena, wchodząc do klatki, w której mieszka syn, wkracza do świata „zdeprawowanego”, z porysowanymi ścianami, zniszczoną windą. Owo mieszkanie to typowa postsowiecka klatka: ciasne, zagracone, nieestetyczne, stare. Z Siergiejem mieszkają tam żona Tania (Eugenia Konuszkin) oraz ich dwoje dzieci: nastolatek Sasza (Igor Ogurcow) i jego małeńki brat. Otoczenie i sam blok wydają się niebezpieczne, nieprzyjemne. Przed budynkiem wciąż przesiadują młodociane osiedlowe łobuzy, gotowe na podjęcie bijatyki w każdym momencie.

Mieszkanie Siergieja mieści się w typowej chruszczowce, która stała się symbolem unifikacji radzieckiego krajobrazu architektonicznego i synonimem antydomu – nieprzyjemnej, obcej przestrzeni. Postępowanie syna Eleny to współczesna wariacja na temat obłomowszczyzny, przejawiającej się w bierności i niezdolności do podjęcia jakiegokolwiek samodzielnej decyzji. Bezrobotny mężczyzna jest miernym ojcem (jedyną jego „zdolnością” jest prokreacja), który zamiast pouczyć syna, spędza z nim czas, grając na konsoli. Siergiej nie szanuje także żony i instrumentalnie traktuje swoją matkę, wykorzystując ją finansowo. Znamienna jest scena, gdy pali papierosa na balkonie: wydaje się znudzony, obojętny, niezainteresowany niczym oprócz przetrwania, jego wewnętrzną pustką i nudę oddaje akt płucia (później powtórzony w mieszkaniu Władimira przez Saszę). Siergiej zamiast zarabiać na utrzymanie rodziny, ogląda telewizję i pije piwo, ma mentalność homo sovieticus, roszczeniowego, le-

niwego oportunisty. Zamiast zachęcać syna do samodzielności i postawy aktywnej, oczekuje wsparcia od obcego człowieka – Władimira – by pożyczone pieniądze przeznaczyć na łapówkę, dzięki której Sasza dostanie się na studia i tym samym nie trafi do wojska.

Elena zdolna jest do wszystkiego, byle tylko ocalić wnuka przed pójściem do służby wojskowej. Jej idée fixe jest zapewnienie rodzinie za wszelką cenę przetrwania i bezpieczeństwa. Nie ma własnej indywidualności, swojego świata, zainteresowań, podporządkowana jest mężowi i rodzinie. Jedynymi scenami szczęścia kobiety są momenty spędzane z maleńkim wnukiem, tylko wtedy na jej twarzy maluje się uśmiech.

Scena w cerkwi obnaża interesowny stosunek Eleny do Boga: kobieta przychodzi, by wyprosić łaskę zdrowia dla męża, który po raz drugi przeszedł zawał. W cerkwi nie wie, jak się zachować, zapomniała podstawowych gestów wiary. Stoi przed ikoną *Wprowadzenia Marii do świątyni*, zagubiona. Maria na ikonie pokazana jest w otoczeniu rodziców, Anny i Joachima, którzy przedstawiają ją kapłanowi i proszą, by przyjął ją do świątyni, gdzie ma być oddana Bogu. To przeciwieństwo postawy Eleny, która dom Boży traktuje niczym targ, na którym można kupić przychylność świętych i otrzymać konkretną łaskę. Kobieta nie pamięta istoty prawd wiary, w rozmowie z mężem przypomina sobie jedno ewangeliczne zdanie („ostatni będą pierwszymi”), które wykorzystuje w wyrachowany sposób, chcąc osiągnąć określony psychologiczny cel.

Elena wyrwała się ze świata postsowieckiego i awansowała społecznie dzięki małżeństwu z bogatym Władimirem. Ze zwykłej kobiety staje się niepostrzeżenie morderczynią – sama jest przerażona sobą, odczuwa głęboki niepokój, gdy widzi z okna pociągu śmierć konia czy kiedy w domu Siergieja gaśnie światło. Jej sumienie odzywa się, choć wizja rodzinnego szczęścia tłumii głębszą moralną refleksję. Zwiagincew odważnie podjął temat rodzinnego egoizmu, który przesłania wyższe wartości. „Elena jest zakochana w tym mężczyźnie, jest przekonana o swojej miłości do Władimira. Między nimi

jest nieomal duchowa więź. Gdyby nie decyzja o napisaniu testamentu, pewnie żyłoby dalej w harmonii. Elena stara się znaleźć alternatywne wyjście. Aby nie podejmować tej decyzji. Ale bez względu na to, jakie uczucia żywi do drugiej osoby, w skrajnych sytuacjach myśli o sobie, o swojej rodzinie, o linii, która musi być kontynuowana. To jest priorytet jej działania. [...] Czynienie zła nie jest dla nas problemem. Idee humanizmu przestały być popularne, i to nie tylko w Rosji, ale na całym świecie”[49] – mówi Andriej Zwiagincew.

Urządzony w ciemnych kolorach pokój Władimira staje się dosłownie jego grobem. Lejtmotywy zasłoniętych zasłon i zamykania drzwi antycypują przyszły dramat. Elena po pogrzebie męża zaprasza swoich bliskich do jego domu. Rodzina Siergieja nie ukrywa zachwytu nad luksusem, w jakim mieszka Elena. Siergiej już zaczyna snuć plany, jak urządzić sobie nowe życie. Dla ludzi o mentalności postsowieckiej materialne spełnienie pozostaje synonimem szczęścia. Syn Eleny w nowym lokum zasiada na wygodnej kanapie przed telewizorem z piwem w ręce – czuje się nareszcie panem, posiadaczem. Zwiagincew początkowo chciał zatytułować swoje dzieło *Inwazja barbarzyńców*, jednak ta zbyt dosłowność sprawiła, że zmienił tytuł na mniej oczywisty[50]. Symboliczna jest ostatnia scena filmu: w pokoju, w którym niedawno zmarł Władimir, żona Siergieja kładzie na łóżku ich dziecko[51] – grzech, który został na nim popełniony, naznaczył też przyszłe pokolenie.

„Diabeł jest bezbronny wobec Boga, człowiek jest bezbronny w obliczu śmierci, Bóg zaś jest bezbronny wobec ludzkich wyborów. Przyszłość tego trójkąta leży w rękach człowieka”[52] – taką konkluzję snuje reżyser w kontekście wymowy filmu.

Lewiatan – destrukcja domu

W *Lewiatanie* dom jest ostatnią ostoją „starego porządku” i zostaje brutalnie zniszczony przez nowy ład. W otwierających ujęciach widzimy żywioł wody, rozbijające się o skalisty brzeg fale, później statyczne krajobrazy skał

i morza. Pierwszą sekwencję kończy widok porzuconych szkieletów łodzi, spowitych przez głony. To krajobrazy majestatycznej przyrody, zachwycającej, ale obojętnej na dramaty ludzkie. Natura jest niemym świadkiem zdarzeń, które mają się rozegrać w życiu bohaterów. Znaczące jest, że Zwiagincew kończy swój film także obrazami przyrody, tworząc ramę – siła natury, jej piękno, majestat i cisza są kontrapunktem dla ludzkich historii, pełnych niesprawiedliwości, okrucieństwa, zła, małości.

Dom w *Lewiatanie* to wyjątkowo przyjazne miejsce, ma swój charakter: jest jasny, przytulny, nie brakuje w nim starych mebli, fotografii rodzinnych, obrazów, roślin, bibelotów. Z centralnego miejsca – kuchni roztacza się piękny widok na zatokę. Dom wybudował dziadek Mikołaja, mieszkał w nim jego syn, a teraz wnuk (Aleksiej Sieriebriakow), który czuje się emocjonalnie związany z tym miejscem. Posiadłością bohatera zainteresowany jest mer miasta (Roman Madjanow), który podstępnie chce przejąć dom i ziemię pod budowę cerkwi[53]. Wizja utraty domu jest dla Mikołaja trudna do zniesienia, nie wyobraża on sobie życia gdzie indziej, co podkreślone jest w scenie, gdy pijany przynosi zdjęcie zatoki z 1929 roku, by pokazać je przyjacielowi. „To jest całe moje życie” – mówi do Dimitra (Władimir Wdowiczenkow). Kiedy pojawia się pomysł przeprowadzki do Moskwy, do małej kawalerki, Kola jest przerażony, podobnie jak perspektywą przenosin

[49] A. Zwiagincew, [w:] *Materiały prasowe...*

[50] Zob. ibidem.

[51] Na marginesie warto wspomnieć, że podczas prac nad filmem Andriej Zwiagincew został ojcem. Jego syn Piotr urodził się 17 października 2009 roku. Zob. A. Zwiagincew, M. Kriczman, O. Niegin, *The Making of Andrey Zvyagintsev's Film „Elena”*, Londyn 2014.

[52] Zob. ibidem, s. 60.

[53] Andriej Zwiagincew, tworząc portret Koli, inspirował się historią Marvina Johna Heemereya, który popadł w konflikt z władzami miasta Granby z powodu ziemi. W akcie desperacji mężczyzna w 2004 roku, by zemścić się na lokalnej władzy, zniszczył kilkanaście budynków w centrum miasta i na końcu popełnił samobójstwo.

do bloku, w którym mieszkają jego znajomi. Charakterystyczne, że jego domu nie otacza żadne ogrodzenie, jest dostępny dla każdego i rzeczywiście nawiedzają go intruzi: znajomy z interesem, pijany mer, będący w konflikcie z Mikołajem. Wychodzące na wszystkie strony okna czynią go „widzialnym”, jakby pozbawionym prywatności. O symbolice miejsca akcji Zwiagincew mówił: „To próba tworzenia domu pełnego uczuć, centrum wszechświata [...] Umieszczenie tam domu [w filmie *Wygnanie*] rozumiałem jako określenie skraju świata. To samo czujemy w *Lewiatanie*, skrajem świata jest wybrzeże, Ocean Arktyczny, Morze Barentsa. To daje poczucie stania na krawędzi. Sam nie wiem, ale chyba to powoduje, że poczucie bycia w domu jest pełniejsze. W *Lewiatanie* czyni to też mocniejszym poczucie straty. Ostatni obraz wpływa na nas przez to znacznie mocniej. Scena wyburzenia według mnie jest aż traumatyczna. Trafia widza wprost w serce” [54]. Istotna jest perspektywa, z której oglądamy destrukcję domu – widzimy ją znów od środka, jakby z serca domu, w którym pozostały osobiste rzeczy, meble, pamiątki rodzinne. Jesteśmy świadkami swobodnego gwałtu, aktu barbarzyństwa. Buldożer niszczący dobytek całego rodu przypomina biblijnego Lewiatana [55].

Syn Koli, Roma (Siergiej Pochodajew), w domu nie czuje się u siebie, ze względu na obecność macochy, Lilii (Jelena Liadowa), wobec której wyraża wrogie emocje. Chłopak lubi spędzać czas w opuszczonych ruinach cerkwi, gdzie wraz z kolegami pali ognisko, pije piwo i rozmawia. Mikołaj odczytuje przebywanie

przez syna w zburzonej świątyni jako zły omen. Znamienne, że Zwiagincew często powraca do motywu zrujnowanego domu Bożego – jest on symbolem zapomnianych wartości oraz Boga. Reżyser przywołuje także obraz ruin cerkwi z filmów Andrieja Tarkowskiego, szczególnie z jego *Nostalgii* (1983), filmu-wołania o ocalenie duchowości we współczesnym świecie. Pośród gruzów koledzy Romy palą ognisko. Obecność ognia w filmach Zwiagincewa związana jest z symboliką ofiary, męczeństwa, a także to znak Boga-Stwórcy, który objawiał się między innymi pod postacią ognia [56]. Poddawanie przez Boga próbie bohatera *Lewiatana* (niczym biblijnego Hioba) przypomina oczyszczanie w ogniu. Ogień jest jednocześnie zapowiedzią zniszczenia, śmierci, piekła.

Kiedy Kola, szukając syna, przychodzi do zdewastowanej świątyni, na ścianie dostrzega ślady fresków przedstawiających ścięcie głowy św. Jana – scena jest zapowiedzią przyszłych tragicznych wydarzeń: intrygi uknutej przez mera, która doprowadzi do skazania i uwięzienia mężczyzny. Cerkiew w filmie pokazana jest z jeszcze innej perspektywy – jako żywa, prężna, skorumpowana instytucja, powiązana z lokalną władzą (szerzej: z władzą państwową) oraz pieniędzmi. Kapłan, płomiennie głosząc Słowo Boże, boleśnie rozmija się w rzeczywistości z jego treścią. Zwiagincew bezlitośnie krytykuje Cerkiew, ukazując ją jako miejsce duchowej hipokryzji, sprzeniewierzające się prawdzie. Dobitna jest jedna z ostatnich scen, w której duchowny poucza wiernych o prawdzie, wolności, rozróżnianiu dobra i zła, podczas gdy chwilę wcześniej widzimy proces niewinnego Mikołaja, pozbawionego domu i skazanego na piętnaście lat więzienia za zabójstwo. Na miejscu jego posiadłości ma stanąć nowa cerkiew, dzięki mero wi powiązanemu z kapłanem. Reżyser pokazuje wnętrze cerkwi dość specyficznie. Uwagę zwraca jedno ujęcie z żabiej perspektywy, kiedy mały chłopiec patrzy w górę. Podobny gest wykonał pijany Kola, patrząc na sklepienie zrujnowanej świątyni. To wertykalne ujęcie wskazuje na właściwy dom – na Boga, zapomnianego nawet przez najbardziej zadeklarowanych wyznawców.

[54] Wypowiedź z wywiadu załączonego do DVD *Lewiatan*, dystrybucja: Against Gravity.

[55] O biblijnych konotacjach filmu *Lewiatan* pisali m.in.: M. Lis, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religiologica” 2018, nr 51(2), s. 83–92; B. Becking, *Leviathan at the Movies: Andrei Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective*, <https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2018_07a_Becking_Leviathan.pdf>, dostęp: 12.10.2020.

[56] W. Kopaliński, op.cit., s. 256.

Powrót człowieka do prawdziwego domu, do raj, „to próba nabycia prawa do ponownego zamieszkania blisko Boga – albo wręcz w Nim samym” [57].

Istnieje też inne oblicze Cerkwi – szlachetne, które uosabia ojciec Wasilij (Wiaczesław Gonczar) spotkany w sklepie przez Mikołaja. To skromny, dobry człowiek, mieszkający w ubogiej chałupie. To on przypomina Koli przypomnieć o Hiobie, którego Bóg boleśnie doświadczył, ale o nim nie zapomniał. Los mężczyzny, na którego spadają po kolei nieszczęścia – utrata domu, zdrada żony i przyjaciela, śmierć Lilii i oskarżenie o zabójstwo, przypomina dramatyczną dolę biblijnego Hioba. Kiedy mnich zwraca uwagę Koli, że nie widuje go w świątyni, nie występuje w roli karcącego, chce jedynie przypomnieć mu o istotnym aspekcie życia – o uczestniczeniu w sacrum, w symbolicznych obrzędach, niosących głębię przesłania i zbliżających człowieka do Boga. Kola, przywiązany do ziemskiego domu, zapomniał o domu niebieskim, o rzeczywistości przekraczającej ziemską egzystencję. Zburzenie jego dobytku jest z jednej strony aktem gwałtu i destrukcji, z drugiej – wyzwolenia z ziemskich zobowiązań i szansą na duchowe odrodzenie.

Niemilość – nieobecność domu

Chociaż dwunastoletni Alosza (Matwiej Nowikow) ma dom, czuje się w nim niechciany, niekochany przez rodziców. Nie interesuje ich ani świat syna, ani nawet jego sytuacja w szkole, nie okazują mu nie tylko czułości, lecz również nawet podstawowej uwagi. Ojciec i matka rozwodzą się, żyją już swoim nowym życiem, a ich syn staje się dla nich zbędny – planują oddać go do sierocińca.

Alosza jest reminiscencją postaci o tym samym imieniu ze *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego, podobnie jak pejzaż, który widzi chłopiec ze swojego okna. Zarówno rosyjski mistrz, jak i jego następca nawiązują do obrazu Pietera Bruegla *Myśliwi na śniegu*. Zimowy Brueglowski pejzaż ukazuje życie toczące się w harmonii, rytuały codzienności, praca (polowanie) i zabawa (ślizganie się po zamrażnię-

tej tafli wody, gra w hokeja, jazda na sankach) przypominają o rytuałach życia. Tarkowski nawiązuje do tej zimowej, beztroskiej aury, nadając jednak obrazom niepokojący kontekst: w świat odwiecznych rytuałów i zabaw wkrada się wojna, przemoc i zło (archiwalne zdjęcia). Zwiagincew przypisuje Brueglowskiemu krajobrazowi jeszcze inne znaczenie. Alosza ze smutkiem patrzy na zabawy dzieci – nie jeździ z rówieśnikami na sankach, po szkole nikt nie czeka na niego w domu. Czuje się wyizolowany, samotny. Świat beztroskiej zabawy jest dla niego niedostępny, oddzielony nie tylko szybą, lecz także emocjonalną obojętnością i niechęcią, których doświadcza w domu. Rozwodzący się rodzice żywią do siebie nienawiść, stosują słowną przemoc, są wulgarni i okrutni, wzajemnie obwiniają się za nieudany związek. Całkowicie ignorują uczucia dziecka, skierowani są wyłącznie na zaspokojenie egoistycznych zachcianek. Dla obydwójga seksualne spełnienie jest priorytetowe, budują na nim wizję szczęścia, bliskości.

Borys (Aleksiej Rozin) ponownie zostanie ojcem, choć nie budzi to jego entuzjazmu. Zdobywa uczucie kochanki zapewnieniami o oddaniu i wizjami szczęśliwego życia. Jedynym jego zmartwieniem jest ortodoksyjnie wierzący szef, który nie zaakceptuje rozwodu podwładnego. Żenia (Marjana Spiwak), deklarująca, że nareszcie czuje się szczęśliwa, stara się być jak najbardziej atrakcyjna fizycznie dla kochanka, pielęgnuje swoje ciało, zapewnia mężczyźnie seksualne rozkosze. Dorośli w *Niemilości* chcą prowadzić higieniczne, sterylne życie, w którym nie ma miejsca dla poświęcenia, uważności, wrażliwości na cierpienie innych. To egzystencja ukierunkowana na sukces, na samospełnienie, na życie w luksusie. Synonimem tego ostatniego jest mieszkanie Antona (Andris Keišs), kochanka Żeni – jest wyjątkowo przestronne, inspirowane japońskim wystrojem, brakuje w nim jednak przytulności, przez co przypomina bardziej hotel niż dom. I podobnie jak w każdej innej przestrzeni mieszkalnej w filmie, centralne miejsce zajmuje telewizor.

[57] Z. Kadłubek, op.cit., s. 190.

Mieszkanie, w którym żyje (nie)rodzina Aloszy, jest duże, komfortowe, zadbane, nowoczesne. Na ścianach wiszą obrazki z motywami roślinnymi i motylami. Tak jak w poprzednich filmach Zwiagincewa, brakuje tu natomiast obecności jakiegokolwiek sacrum. W mieszkaniach kochanki Borysa Maszy (Marina Wasiljewa) czy kochanka Żeni – podobnie. Jedynie w domu matki Żeni (Natalja Potapowa) dostrzegamy na kalendarzu wizerunek Chrystusa; wiarę traktuje ona jednak instrumentalnie, sławiąc Boga jedynie ustami. Dom matki jest przeciwieństwem wygodnego lokum Borysa i Żeni: stary i zaniedbany, przypomina rudere. Otacza go wysokie ogrodzenie, jakby kobieta chciała zabarykadować się przed całym światem. Zarówno dom matki, jak i jej córki są zaprzeczeniem atmosfery ciepła, serdeczności, miłości – to miejsca wrogie, izolujące.

Ważnym, symbolicznym budynkiem jest opuszczony, niszczący dom kultury, w którym Alosza i jego przyjaciel urządzili sobie kryjówkę. Wnętrze jest całkowicie zdewastowane, wszędzie natknąć się można na rozbite szyby i kałuże z powodu dziurawego dachu. W jednym z pomieszczeń znajduje się kryjówka chłopców: choć urządzono ją prymitywnie, to Alosza z kolegą ewidentnie chcieli stworzyć sobie namiastkę domu.

W chwili, gdy Żenia pławi się w seksualnej rozkoszy, jej syn znika, jakby chciał przestać być ciężarem dla wygodnego życia rodziców. Niezwykle sugestywne i zarazem wstrząsające są, zilustrowane muzyką Arvo Pärta, sceny seksu z udziałem Żeni i jej kochanka. *Silouan's Song* inspirowane jest religijnym, rosyjskim tekstem napisanym przez Świętego Sylwana (1866–1938), rosyjskiego mnicha z Góry Atos, którego inne pisma były natchnieniem dla *Lamentu Adama* (przywołanego w filmie *Wygnanie*) skomponowanego przez estońskiego mistrza^[58]. Podtytuł smyczkowego utworu stanowią słowa *Moja dusza tęskni za Panem*. Pograżeni w ziemskich uciechach ludzie zapomnieli zupełnie o najgłębszej

szczytności człowieka za Bogiem. Zniknięcie syna mogłoby być momentem granicznym dla matki i ojca, tak jak w *Wygnaniu* śmierć Wiery była przemieniającym duchowo wstrząsem dla Aleksa. Tak się jednak nie dzieje, gdyż obydwój nie potrafią zjednoczyć się w tragicznej chwili, poddać refleksji swojego dotychczasowego życia. Zniknięcie syna niczego ich nie uczy, nie potrafią nawet dostrzec bezinteresownej miłości, jaką ma grupa poszukiwawcza. Ludzie, którzy jako wolontariusze angażują się w pomoc w odnalezieniu Aloszy, są zaprzeczeniem ich egoistycznej postawy – to w nich można upatrywać nadziei, że świat nie jest jeszcze do gruntu zepsuty. Wstrząsający jest moment przyjazdu samochodów do opuszczonego budynku, w którym ratownicy mają nadzieję odnaleźć Aloszę. Kolumna samochodów wygląda jak kondukt pogrzebowy, a kompozycja Pärta *Silouan's Song* nadaje tej scenie doniosłego wydźwięku. Motyw z utworu estońskiego kompozytora towarzyszy zarówno matce, jak i ojcu. Żeni – gdy przychodzi do domu, idzie spać i po przebudzeniu, po telefonie dyrektorki, odkrywa, że syna nie ma w mieszkaniu. Borysowi – gdy jedzie z grupą ratowników do opuszczonego budynku. Te dwie sekwencje (matki i ojca), odległe od siebie czasowo, łączy wspólny motyw muzyczny. Kobieta i mężczyzna znajdują się w domach, które chylą się ku upadkowi: dom rodziców Aloszy ma być sprzedany, a budynek-kryjówka jest w ruinie. Taki obraz domu staje się tutaj symbolem nieobecnej, zapomnianej wiary, której brak wprowadza pustkę w życie bohaterów. Borys w ostatniej scenie, sekwencji z domem-kryjówką, zostaje sam pośród zdewastowanej przestrzeni, wpatrując się bezradnie w okno. Zwiagincew poprzez wykorzystanie głębokiego tekstu duchowego uzmysławia nam wstrząsającą prawdę o życiu większości ludzi. W głębi duszy człowiek tęskni do Boga, ale nie jest w stanie usłyszeć tego wewnętrznego głosu, ponieważ złotym cielcem uczynił własne szczęście. Zniknięcie Aloszy to nic innego jak symboliczne zniknięcie Boga z życia ludzi. Współczesny człowiek, który wyrzeka się wiary, skazany jest na utratę domu. Zbigniew Kadł-

[58] Zob. <<https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/>>, dostęp: 12.10.2020.

bek wskazuje, że brak domu to fatum ponowoczesnej współczesności^[59].

W ostatnim ujęciu widzimy remontowany pokój Aloszy: ze ścian zrywane są tapety, niedługo to miejsce będzie miało nowego lokatora. Zniknięcie niekochanego dziecka zostanie „wytarte” z pamięci miejsca, dramat zostanie zdystansowany przez upływający czas. Ponownie to ze środka pokoju oglądamy jego „wymazywanie”. Dom w *Wygnanium* stał się grobem, podobnie w *Elenie*, w *Lewiatanie* uległ całkowitemu zniszczeniu, przestał istnieć, w *Niemiłości* – zostaje sprzedany. Człowiek nie ma na ziemi trwałego miejsca, skazany jest na utratę, ciągle wygnanie. Nie tylko brakuje mu domu, lecz również chęci zrozumienia, kim sam jest i gdzie ma szukać trwałych wartości. Jak pisze Carl Gustav Jung, dzisiejszy człowiek potrzebuje powrotu do życia symbolicznego. Powinien mieć w domu choćby mały kącik, gdzie modli się, odprawia obrzędy – to przywróciłoby jego życiu harmonię, poczucie sacrum. Bez życia symbolicznego człowiek nie jest w stanie wyrażać potrzeb swojej duszy, jego życie trawi banalność^[60]. W domach najczęściej na głównym miejscu znajduje się tymczasem telewizor.

Adekwatnym podsumowaniem refleksji o domu w filmach Zwiagincewa są słowa profesora Kadłubka z eseju o oikologii: „Dzisiejszy człowiek, wyobcowany, alienujący się systematycznie, stał się sam dla siebie owdowiałym domem [...]. Wdowieństwo świata i wdowieństwo ludzkie doskwierają okrutnie współczesnemu człowiekowi. Bez względu na to, jak błyskotliwie diagnozuje się tę sytuację, zawsze chodzi o figurę opuszczenia, żałoby, postradania. Nie tylko o figurę czy figury zresztą toczy się gra, lecz doświadczenie samotności, wykorzenienia, zagubienia możliwości orientacyjnych [...]”^[61].

Istotne wydaje się powiązanie motywu domu z aktem ofiary, jaką ponoszą bohaterowie. Ojciec oddaje życie za syna w *Powrocie*, Wiera w *Wygnanium* umiera, by Aleks mógł się duchowo odrodzić, Lilia popełnia samobójstwo w *Lewiatanie*, by nie stać na przeszkodzie relacji ojca i syna, Alosza znika z domu, by rodzicom uświadomić, czym jest miłość. We wszystkich

przytoczonych filmach – oprócz *Niemiłości* – ofiara wydaje się mieć sens, reżyser bowiem sugeruje możliwość duchowego odrodzenia postaci, zbudowania trwałego domu, jakim jest wiara. Jedynie w ostatnim dziele rosyjskiego reżysera ofiara Aloszy nie przyniosła rodzicom przemiany, człowiek pozostał „owdowiałym domem”, który czeka nieuchronna apokalipsa.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski J., *Antropologiczny wymiar przestrzeni młyna*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” 2001, nr 5, s. 93–106
- Augé M., *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, przeł. J. Howe, Londyn 1995
- Becking B., *Leviathan at the Movies: Andrei Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective*, <https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2018_07a_Becking_Leviathan.pdf>, dostęp: 12.10.2020
- Eco U., *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2017
- Eliade M., *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008
- Ikony i święci prawosławni. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. E. Maciszewska, Warszawa 2011
- Jaszewska D., *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 4(31), s. 39–57
- Jaszewska D., *Problem szczęścia i nieszczęścia w „Wygnanium” Andrieja Zwiagincewa. Próba interpretacji teologicznej*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 3(34), s. 72–94
- Jung C.G., *Życie symboliczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015
- Kadłubek Z., *Oikologia (inkarnując wiarę)*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 168–190
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kliujewa L., *Dychanije kamnia*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019, s. 212–246
- Kończak K., *Wygnanie przez ojca. Kino Zwiagincewa*, „Ekrany” 2017, nr 6, s. 65–69

[59] Z. Kadłubek, op.cit., s. 178–179.

[60] C.G. Jung, *Życie symboliczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015, s. 302.

[61] Z. Kadłubek, op.cit., s. 174, 190.

- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001
- Kotyński M., *Wrestling with God: the Paschal Path of Christ's Disciple in The Return by Andrei Zvyagintsev*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 137–148
- Lis M., *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „*Studia Religiologica*” 2018, nr 51(2), s. 83–92
- Lisowska B., *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasieńska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 383–395
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „*Studia Kulturoznawcze*” 2014, nr 2(6), s. 171–183
- Penczkowskaja J., *Mifologia „Wazwraszienija”*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Przybył E., *Prawosławie*, Kraków 2006
- Przybysz A.K., *Mityczno-symboliczny kontekst nostalgii w „Wygnanium” w świetle antropologicznej niepewności podmiotu*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2019, nr 44(1), s. 123–132
- Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, Kraków 2015
- Ryken L., Wilhoit J.C., *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2017
- Szewczyk J., *Rozważania o domu*, Białystok 2018
- Tes U., *Symbolika „Wygnania” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Kraków 2012, s. 345–360
- Trojanowska U., *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2008
- Wasiljew J., *Prieparat proffesora Gibberna*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Zwiagincew A., *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa. Fragment no 3*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Zwiagincew A., [w:] *Materiały prasowe do filmu „Elena”*, dystrybutor: Against Gravity, <<http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2012/02/Elena-press-book.pdf>>, dostęp: 12.11.2020
- Zwiagincew A., wywiad wideo, sympozjum z udziałem reżysera przy okazji wręczenia nagrody Złotego Globu w 2015 roku, <<https://alchetron.com/Andrey-Zvyagintsev>>, dostęp: 12.10.2020
- Zwiagincew A., Kriczman M., Niegin O., *The Making of Andrey Zvyagintsev's Film „Elena”*, Londyn 2014