

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa

Studia Kulturoznawcze nr 2 (6), 171-183

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa

Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa

Wstęp

Andriej Zwiagincew, przez krytykę niemal odruchowo zestawiany z Andriejem Tarkowskim¹, należy do grona tych – wcale nie tak licznych – twórców kina, dla których motywy i symbole religijne stanowią niezbywalny budulec filmowego świata, i chyba właśnie w owej totalności poddania się „wyobraźni sakralnej” trzeba upatrywać głównego rysu idiolektu artystycznego tego reżysera. Ściśle rzecz biorąc, powyższa uwaga dotyczy przede wszystkim dwóch pierwszych obrazów Zwiagincewa: sławnego *Powrotu (Wozwraszczenie)*, (2003) oraz niedocenionego, choć jeszcze bardziej przejmującego *Wygnania (Izgnanie)*, (2007). Filmy te – nazywane „współczesnymi przypowieściami” tudzież „przypowieściami o charakterze biblijnym”² – na tyle silnie określiły sposób interpretacji

¹ Sam reżyser nie bez irytacji komentuje podkreślanie przez krytyków związku jego filmów ze spuścizną wielkiego poprzednika: „Mój Boże, tylko nie Tarkowski! [...] Uwielbiam Tarkowskiego, ale mam wrażenie, że zawisł nad moją twórczością jak fatum już od pierwszego filmu, który nakręciłem. Nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji *Powrót* opowiadał o dzieciach, a jeden z głównych bohaterów miał na imię Iwan. Traf chce, że ponad 40 lat wcześniej inny Andriej z Rosji otrzymał to samo wyróżnienie za film pt. *Dzieciństwo Iwana* (w Polsce znany jako *Dziecko wojny*). To wystarczyło, żeby zaszczerpić w krytykach poczucie *déjà vu*. Oczywiście nie będę udawał, że nic mnie z kinem Tarkowskiego nie łączy. Obaj mamy przecież wspólnego mistrza – Michelangelo Antonioniego” (fragment wywiadu pt. *Wartości utracone*, przeprowadzonego przez Piotra Czerkawskiego z okazji ukazania się *Lewiatana*, czwartego filmu pełnometrażowego reżysera, „Dziennik. Gazeta Prawna”, dodatek „Kultura” z 25.07.2014 r., s. 6).

² A. Trwoga, *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, w: K. Arcimowicz, K. Citko (red.), *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, Trans Humana, Białystok 2009, s. 78; U. Tes, *Symbolika „Wygnania” Andrieja Zwiagincewa – konteksty*

dzieł młodego rosyjskiego twórcy oraz wyznaczyły wobec jego kolejnych dokonania takie, a nie inne oczekiwania, że nawet z gruntu odmienna pod względem stylistycznym *Elena* (*Elena*, 2011) zyskała w dystrybucji oprawę „sakralną”³.

Wydaje się, że zarówno *Powrót*, jak i *Wygnanie* można zasadnie nazwać współczesnymi apokryfami, jako że obydwie dzieła – co niejednokrotnie już pokazywano⁴ – metodycznie i wszechstronnie, a niekiedy nawet z pewną dozą irytującej ostentacji⁵ wykorzystują elementy symboliki chrześcijańskiej oraz wchodzą w zgoła niekanoniczny dialog z przekazami biblijnymi i ewangelicznymi. Pojawiły się wprawdzie próby wpisania twórczości Andrieja Zwiagincewa w kontekst odmiennych tradycji kulturowych (jak przeniknięta buddyzmem zen spuścizna Yasujiro Ozu), jednak raczej trudno je uznać za w pełni uzasadnione i przekonujące⁶. Należy przy tym zaznaczyć, że w obrazach rosyjskiego reżysera ważną rolę odgrywają także symbole, które – jakkolwiek z reguły wspierają religijną wykładnię interpretacyjną – mają charakter bardziej uniwersalny, archetypowy – z tego względu ich izolowana obecność byłaby niewystarczająca do apokryficznych odczytań *Powrotu* czy *Wygnania* (do symboli tego rodzaju trzeba zaliczyć m.in. wyspę, ogród, wieżę, górę, wodę, drzewo)⁷.

religijne i malarskie, w: U. Tes, A. Gielarowski (red.), *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, WAM, Kraków 2012, s. 345; *Przypowieść z tajemnicą. Z Andriejem Zwiagincewem rozmawia Andrzej Kołodyński*, „Kino” 3/2004.

³ Plakat promujący ten film nawiązuje do malarstwa ikonowego, a prezentuje tytułową bohaterkę upozowaną na Matkę Boską z Dzieciątkiem. Notabene przedstawienie to w kontekście wymowy dzieła nabiera wydzźwięku zgoła ironicznego.

⁴ K. Biedrzycki, *Powrót taty*, w: idem, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Universitas, Kraków 2007; K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu. O filmach Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 65/2009; B. Lisowska, *Tajemnica wiary i fiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, w: E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk (red.), *Nowa audiowizualność: nowy paradygmat kultury?*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2008; U. Tes, *Symbolika „Wygnania”...*; A. Trwoga, *Droga Ojca...*; T. Lubelski, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 3/2004; I. Kurz, *Wygnanie*, „Kino” 3/2008. Szkic niniejszy wiele zawdzięcza rozpoznaniom poprzedników, jednak dokonuje oglądu twórczości Zwiagincewa z nieco innej perspektywy badawczej.

⁵ Zob. chociażby recenzję *Wygnania* autorstwa Zofii Ścisłowskiej. Autorka wytyka reżyserowi stosowanie „zbyt nachalnej symboliki religijnej, skłonność do otwierania za wielu możliwych furtek interpretacyjnych czy rygoryzm formalny, który odwraca uwagę od treści”. Zob. Z. Ścisłowska, *Wygnanie: Zwiagincewa hymn o miłości*, <http://www.kinoskop.pl/na-dvd/wygnanie-zwiagincewa-hymn-o-milosci> [30.07.2014].

⁶ A. Trwoga, *Droga na Wschód. Inne spojrzenie na „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 57-58/2007. Badacz podjął próbę spojrzenia na pełnometrażowy debiut Zwiagincewa przez pryzmat tradycji Wschodu i estetyki japońskiej.

⁷ Na tę kwestię zwraca uwagę Paulina Margas w pracy magisterskiej, napisanej pod moim kierunkiem, pt. *Aspekt intertekstualny i religijny twórczości Andrieja Zwiagincewa (w oparciu o filmy „Powrót” oraz „Wygnanie”)*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 2014 (maszynopis).

Twórczość Andrieja Zwiagincewa wydaje się szczególnie interesująca w kontekście badań nad apokryfami współczesnej kinematografii nie tyle nawet ze względu na jej bardzo wyrazisty, autorski charakter, ile z uwagi na stosowanie przez reżysera oryginalnych strategii artystycznych, które z jednej strony domagają się od odbiorcy lektury intermedialnej (czy szerzej: intertekstualnej), z drugiej zaś – skłaniają do tego, żeby sensy wyłuskiwane w ramach owej lektury poddawać przewartościowaniom i dewaloryzacji. W rezultacie trudno niekiedy orzec, czy utalentowany sukcesor Tarkowskiego bardziej zasługuje na miano moralisty, czy raczej „dyskretnego prowokatora”.

Filmy Andrieja Zwiagincewa należą do dzieł otwartych, piętrzących nieustanne trudności przed badaczami, którzy zmierzają do ich klarownego sprobrematyzowania czy sformułowania ich jednej, spójnej interpretacji. Niekiedy bardziej uzasadnione wydaje się odsłanianie alternatywnych tropów lekturowych, wskazywanie wiązki możliwych tematów i określanie tego, jak przewartościowują się poszczególne motywy w zależności od przyjętej perspektywy badawczej. Taką metodę wybrał Krzysztof Biedrzycki, który wyodrębnił kilka dopełniających się wykładni debiutu fabularnego reżysera. Krytyk przedstawił *Powrót* jako film psychologiczny (o doświadczeniu spotkania po latach ojca i synów oraz wynikających stąd konsekwencjach), film-przypowieść (o inicjacji w dorosłe życie i drodze do samopoznania), film o Rosji (o wychodzeniu z doświadczenia totalitarnego i rosyjskim kompleksie władzy), wreszcie jako dzieło religijne – „bodaj najważniejszy film religijny od wielu lat”, traktujący „o poszukiwaniu Boga w świecie, z którego On zniknął”⁸. Z pewnością ten ostatni aspekt *Powrotu* jest najistotniejszy, choć w przypadku widzów mało obytych z artystycznymi tekstami kultury (zwłaszcza z malarstwem europejskim) jest możliwy do przeoczenia.

W dwóch pierwszych filmach fabularnych Andrieja Zwiagincewa głównym sposobem aktualizacji odniesień religijnych, a co za tym idzie – istotną formą zaznaczania waloru sakralności motywów, sytuacji i przedstawionych zdarzeń, są (obok muzyki) przywołania różnych intertekstów artystycznych zainspirowanych świętymi pismami, w tym zwłaszcza cytaty i aluzje malarskie. W *Powrocie*, którego fabuła koncentruje się wokół tragicznie zakończonej wyprawy na wyspę dwóch nastoletnich chłopców oraz ich ojca, po latach nieobecności przybyłego wreszcie do domu (z więzienia?), szczególną rolę odgrywa wizualna organizacja obrazu, kompozycja kadru. Zgodnie z metodą podpatrzoną bodajże w kinie Ingmara Bergmana ujęcia prezentujące rodzica we śnie (początkowe partie filmu) zostały skomponowane na wzór sławnego obrazu – płótna Andrei

⁸ K. Biedrzycki, *Powrót taty*, s. 313. Według autora „Religia tutaj oznacza przede wszystkim autorytet. Powrót ojca i jego misja byłyby zatem Jezusowe o tyle, o ile ziemskie nauczanie Jezusa było budowaniem nowego autorytetu religijnego. Miłość jest tu surowa, męska, momentami bezwzględna i okrutna. Nic zatem dziwnego, że dla Iwana jest ona podejrzana, może nawet nieprawdziwa. Iwan oczekiwał innego, łagodnego Mesjasza”. Ibidem, s. 312.

Mantegni *Zmarły Chrystus* (ok. 1506 r.), przy czym operator (Michaił Kriczman) dołożył wszelkich starań, żeby ta intermedialna aluzja była możliwie czytelna. Interesująco rozważa tę kwestię jedna z badaczek:

Pierwsze dłuższe ujęcie śpiącego ojca to jakby lekcja dla Mantegni – tak powinien wyglądać jego *Martwy Chrystus*. W renesansowym oryginale postać ta ma zbyt dużą głowę. Podziwiany skrót perspektywiczny nie jest pozbawiony błędu. Kamera, która przyjmuje punkt obserwacji analogiczny do tego w obrazie, nie może powtórzyć błędu jego autora. W kolejnym ujęciu obraz filmowy przyswaja już jednak charakterystyczną cechę swojego pierwowzoru. Widzimy w zbliżeniu i półzbliżeniu głowę ojca, proporcje zostają zachwiane, jak u Mantegni. Obserwujemy inne podobieństwa: światło, ułożenie głowy, zarost, nawet rysy twarzy. Ta scena, pokazywana w trzech, czterech ujęciach, stosunkowo krótko, miała w zamyśle reżysera budzić natychmiastowe skojarzenia z *Martwym Chrystusem*. Czegoś w niej jednak brakuje – nie ma postaci optakujących Zbawiciela, a umieszczonych z lewej strony. Można chyba przyjąć, że do tego elementu obrazu nawiązywało nieco wcześniejsze ujęcie smutnej starej kobiety siedzącej przy stole [babci młodocianych bohaterów, Andrieja i Iwana – B. P.-J.], wsłuchanej w *Requiem* Mozarta⁹.

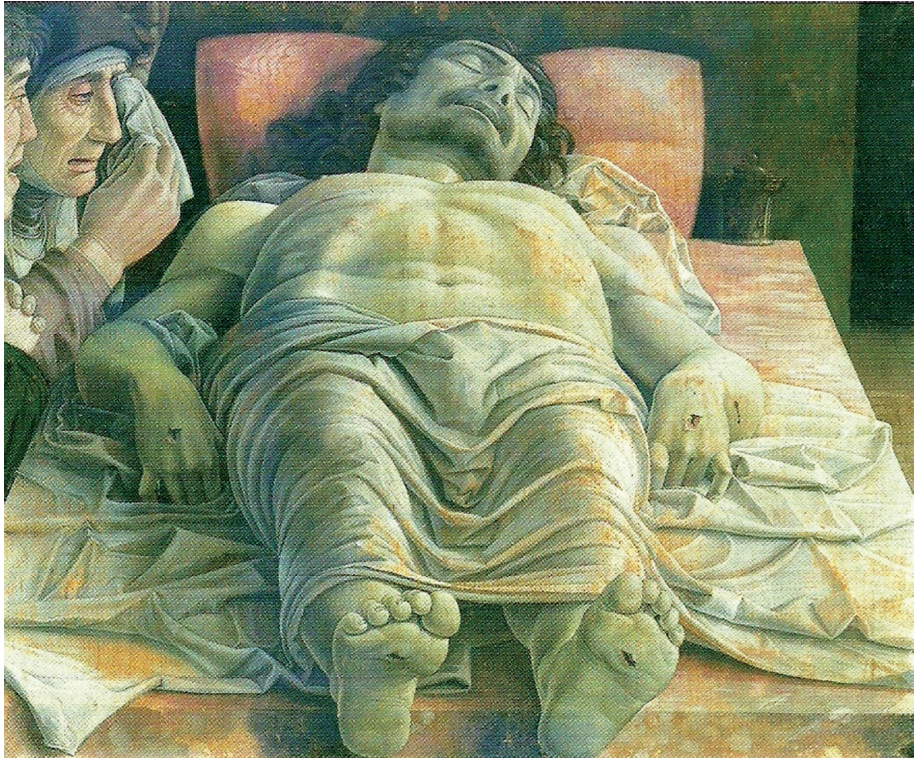
Motyw martwego Chrystusa, a zarazem kolejną aluzję do obrazu Mantegni można dostrzec w zabiegach inscenizacyjnych również w końcówce filmu, gdy chłopcy lamentują za tonącym, umieszczonym wcześniej na łódce ciałem zmarłego ojca. Co istotne, jego tragiczny zgon na wyspie, który jawi się jako ofiara złożona za zbuntowanego syna (mężczyzna ginie w wyniku upadku z wieży triangulacyjnej podczas próby ratowania Iwana), ma miejsce w piątek, czyli w dniu ukrzyżowania Jezusa Chrystusa (akcja filmu obejmuje okres siedmiu dni, od niedzieli do soboty, co dodatkowo ugruntowuje odniesienia ewangeliczne)¹⁰.

Z kolei w scenie wspólnej rodzinnej kolacji, w której filmowany frontalnie ojciec (Konstantin Lawronienko) podaje chłopcom rozcieńczone wodą wino¹¹ i dzieli jedzenie podobnie jak Jezus, interpretatorzy *Powrotu* dopatrują się nie tylko odniesień do przedstawień Ostatniej Wieczerzy, ale i wieczerzy w Emaus (por. płótna Rembrandta, Caravaggia, Tycjana). Jak głosi Ewangelia, podczas wspólnego posiłku, w dniu Zmartwychwstania Chrystusa, dwaj uczniowie rozpoznali Go po sposobie łamania chleba – wtedy to zniknął im z oczu, pozostawiając jednak po sobie głęboką wiarę w owoc swego męczeństwa (Łk 24, 13-35).

⁹ K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu...*, s. 148.

¹⁰ „Poszczególne dni układają się w ewangeliczny Wielki Tydzień, od Niedzieli Palmowej do Niedzieli Zmartwychwstania, o czym może świadczyć pusta łódź z początku filmu. Jest to pierwsza kłamra dzieła, sugerująca takie ewangeliczne odczytanie dzieła. Oto historia Zbawienia powtarza się ciągle i niezmiennie”. Zob. A. Trwoga, *Droga Ojca...*, ss. 78-79.

¹¹ O żydowskim obrzędzie picia wina zmieszanego z wodą, zaadaptowanym przez Jezusa Chrystusa w Eucharystii, więcej: J. Porion, *Eucharystia – tajemnica ślubna*, tłum. R. Skrzypczak, Fronda, Warszawa 2005, ss. 45, 48.



Andrea Mantegna, *Martwy Chrystus*



Andriy Zviagincew, *Powrót*

Zwiagincew, grając motywami ewangelicznymi, w taki sposób konstruuje logikę fabuły *Powrotu*, że scena rodzinnej wieczerzy nabiera wymiaru prefiguracji śmierci (!) bohatera, bezimiennego ojca, ale śmierć ta objawia się jako moment rozpoznania przez synów prawdziwego charakteru jego uczuć (nieprzenikniony i srogi rodzic niespodziewanie odkrywa swą bezwarunkową miłość) oraz okazuje się przełomem na drodze do ich samorozwoju i męskiej dojrzałości. Trzeba przyznać rację Krzysztofowi Biedrzyckiemu, że zniknięcie ojca, paradoksalnie, oznacza jego zwycięstwo¹², a problem zmagania się z autorytetem ma w *Powrocie* także wymiar polityczny i religijny.

W wielu szkicach poświęconych twórczości Andrieja Zwiagincewa ujawnia się, w mniejszym bądź większym stopniu, poczucie swego rodzaju zagubienia czy dezorientacji badaczy wobec metody twórczej rosyjskiego reżysera lub pojawia się wskazanie na szczególnie rodzaj trudności związanych z jej interpretacją. Ich autorzy w tym kontekście zwracają uwagę na „prowadzenie widza ścieżkami tylko pozornie prawdziwych rozwiązań, sugerowanie fałszywych tropów i odniesień” (Zofia Ścisłowska), „przekorne odwracanie biblijnych, a zwłaszcza ewangelicznych motywów” w ramach „pełnego żarliwości dialogu z tradycją religijną” (Krzysztof Biedrzycki), akcentują „grę paradoksów” oraz „proces przywoływania i odsuwania tematów biblijnych, siłowanie się ich elementów z opowieścią budowaną w ramach »realności« filmowego świata przedstawionego” (Katarzyna Frankowska)¹³. Warto więc pokusić się o uogólniającą refleksję na temat strategii twórczych Zwiagincewa, które odpowiadają za tego rodzaju efekt artystyczny, i zapytać, jakie przesłanie poznawcze mają jego filmy.

Powrót i *Wygnanie* to dzieła, które ukazują swój intertekstualny charakter, czyniąc to na wiele sposobów, i w sposób zgoła nieoczywisty, a nawet pokrętny własne odniesienia funkcjonalizują. Pole relacji intertekstualnych jest w przypadku tych filmów uruchomiane tak, że aktualizowane sensory wskazują na konieczność lektury wielowariantowej, wymagającej z reguły nie tylko znajomości różnych tekstów i kodów kulturowych, ale i podjęcia wysiłku „odczytań z zastrzeżeniami”. Wydaje się, że można wyodrębnić kilka najważniejszych pro-

¹² „Nie jest przypadkiem, że film opowiada o trzech mężczyznach. Inicjacja dotyczy nie tylko dorosłości, ale i wejścia w świat męski. Do czasu powrotu ojca chłopcy wychowywani byli przez dwie kobiety. Teraz zostają wyrwani ze znanej, cieplej, bezpiecznej przestrzeni dzieciństwa i macierzyńskiej opieki. Ojciec uczy ich bycia mężczyznami. To proces bolesny. Tak w kontekście doświadczenia, gdy w bezwzględny sposób ojciec każe im zmagać się z przeciwnościami materii, jak i – co ważniejsze – w sferze symboli. Ojca trzeba naśladować, ale i trzeba się przeciw niemu buntować, to dwie równoległe drogi do dorosłości mężczyzny. Chłopcy więc powoli stają się mężczyznami, a dopełnienie tego procesu następuje, gdy zostają sami, bez ojca. Paradoksalnie zniknięcie ojca oznacza jego zwycięstwo, bo on zostaje w każdym z nich”. Zob. K. Biedrzycki, *Powrót taty*, s. 310.

¹³ Z. Ścisłowska, *Wygnanie...*; K. Biedrzycki, *Powrót taty*, s. 313; K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu...*, ss. 147-148, 152.

blemów czy zjawisk związanych ze strategiami intertekstualnymi stosowanymi przez Zwiagincewa w filmach apokryficznych.

I

Z uwagi na odwołania do świętych pism – zwykle zapośredniczane przez nawiązania do utworów artystycznych powstałych z ich inspiracji (zwłaszcza do dzieł malarskich) – praktyki intertekstualne Andrieja Zwiagincewa można by określić mianem poetyki dysonansu międzytekstowego. Twórca *Wygnania* – inaczej niż np. Łarisa Szepitko w słynnym *Wniebowstąpieniu* (*Woschożdzeni-je*, 1976)¹⁴ – przywołując, czasem nawet wielokrotnie i wyraziście, różnorodne konteksty religijne, uniemożliwia ich całościowe i spójne „przełożenie” na opowiadane historie, z uporem gmatwa plan odniesień symbolicznych, mnoży i myli tropy interpretacyjne. Pole tych wielorakich relacji międzytekstowych określa zatem gra znaczeń, którą znamionują różne napięcia, także o charakterze antytetycznym i ironicznym.

Dobłą ilustrację zjawisk, o których mowa, znajdujemy w *Wygnaniu*. Jest to przejmujący i w poetycki sposób bolesny film o śmierci i miłości między kobietą i mężczyzną – miłości, której odrodzenie wymaga ofiary życia. Jak trafnie ujmuje to Urszula Tes:

Tak jak niegdyś Antonioni, [...] Zwiagincew diagnozuje stan uczuć dzisiejszego człowieka, odciętego od duchowych i metafizycznych źródeł. Odwołując się do bogatej symboliki biblijnej, odkrywa prymarny związek między przestaniem odwiecznych toposów i sytuacją, w jakiej znalazł się współczesny człowiek¹⁵.

Wiera (Maria Bonnevie) jest żoną Aleksa (Konstantin Ławronienko) – mężczyzny chłodnego i zamkniętego w sobie, oraz matką jego dzieci. Kobieta ta, nie potrafiąc przebić się przez mur obcości, który oddziela ją od męża, w głuchej samotności i przygnębieniu decyduje się na desperacki krok: mówi Aleksowi, że nosi w łonie kolejne dziecko, ale to dziecko nie jest jego. Mężczyzna unosi się dumą, która nie pozwala mu dostrzec resztek nadziei w miłośnie wpatrzonych

¹⁴ W tym dramacie wojennym, a zarazem moralitecie, którego akcja rozgrywa się zimą 1942 r., radziecka reżyserka konsekwentnie stylizuje protagonistę (partyzanta Borisa Sotnikowa) na osobę Jezusa Chrystusa, jego towarzysza (białoruskiego chłopca Rybaka) na Judasza, a jego oprawcę (kolaboranta i sędziego śledczego Portnowa) na Piłata. Zakończenie filmu w wyrazisty sposób odwołuje się do Drogi Krzyżowej i Męki Pańskiej (pojawia się tu m.in. postać będąca odpowiednikiem Szymona Cyrenejczyka), a postawa Sotnikowa pozostaje heroiczna, niezłomna pod względem moralnym. Adam Garbicz pisze w kontekście tego filmu o „bezbłędym planie odniesień symbolicznych do ofiary Chrystusa”. A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnąć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Wyd. Literackie, Kraków 2009, s. 179.

¹⁵ U. Tes, *Symbolika „Wygnania”...*, s. 345.

w siebie oczach żony, i mimo rozterek zmusza ją do aborcji. Wiera w milczeniu przyjmuje swój los, po czym zażywa samobójczą dawkę środków nasennych. Śmierć żony i odkrycie prawdy o jej rzekomej zdradzie są wstrząsem dla Aleksa, pogrążają go w rozpacz, ale i przynoszą szczerą skruchę, która wydaje się miarą jego duchowego odkupienia oraz (niewczesnym) tryumfem miłości. Przemianę mężczyzny i jego wewnętrzne oczyszczenie w planie wizualnym symbolizuje obraz wyschniętego źródła, które odradza się pod wpływem intensywnej ulewy.

W *Wygnanii*, podobnie jak w *Powrocie*, świat przedstawiony nabiera wymiaru religijnego przede wszystkim za sprawą wkomponowania w paraboliczną fabułę odpowiedniej symboliki oraz przywołania znamienych intertekstów artystycznych, które nie stanowią jedynie ozdóbek ani prostych komentarzy do opowiadanych historii, ale niejako wpisują się w złożoną strukturę tych filmów. Zabiegi te w niezaprzeczalny sposób wpływają m.in. na przewartościowania związane ze statusem przedstawionych postaci. Znaczenia dochodzące do głosu w następstwie uruchomienia pola odniesień intertekstualnych ściśle wiążą się chociażby ze sferą niedookreślenia bohaterów i wymagają uwzględnienia w ramach namysłu nad motywacjami postępowania postaci.

Wiera to kobieta obdarzona niezwykle pokorą i łagodnością charakteru, nosząca w sobie pragnienie głębokiej, prawdziwej miłości (źródłem jej cierpienia jest przeświadczenie, że mąż kocha ją i dzieci „jak rzeczy”). Bohaterka *Wygnanie* wydaje się do końca nieprzenikniona w motywach swojego postępowania, robi wręcz wrażenie strażniczki jakiejś wielkiej tajemnicy¹⁶. Postać Wiery stylizowana jest przez reżysera na Matkę Boską¹⁷, a jednocześnie na starotestamentową Ewę, pramatkę ludzkości – świadczą o tym m.in. jej pozy i gesty, które nabierają szczególnego znaczenia w kontekście (dwukrotnego) przywołania przez reżysera fresku Masaccia *Wygnanie z raju*¹⁸. Reprodukacja tego XV-wiecznego dzieła widnieje na zakładce, używanej przez dzieci do zaznaczania przeczytanych fragmentów Biblii. Notabene podobny zabieg reżyser zastosował w *Powrocie*: po

¹⁶ Odnosi się wrażenie, że nie chodzi wyłącznie o tajemnicę związaną z tym, kto jest biologicznym ojcem nienarodzonego dziecka Wiery (to, że jest nim jednak Aleks, wyjaśnia się zresztą w końcowych partiach filmu). Dziecko Wiery, trzecie z kolei, otoczone jest w filmie nimbem wyjątkowości: w planie odniesień symbolicznych – poprzez przywołanie sceny Zwiastowania – zostaje skojarzone z osobą Jezusa (por. także słowa Lizy skierowane do żony Aleksa: „Bóg lubi trójcę”).

¹⁷ Co podkreśla Urszula Tes, kolory sukienek Wiery (niebieski i czerwony) korespondują z szatami Maryi ze *Zwiastowania* Leonarda da Vinci, który zostaje przywołany w kulminacyjnych sekwencjach filmu.

¹⁸ Szerzej pisze o tym K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu...*, ss. 150-151. Z kolei U. Tes w cytowanej wcześniej pracy rozwija w tym kontekście refleksję na temat symbolicznego znaczenia przestrzeni przedstawionej w filmie (por. np. odniesienie sadu i otoczenia domu Aleksa do rajskiego ogrodu, motywu zamkniętego kościoła do zatrzaśniętych wrót raju, motywu przykościelnego cmentarza – do śmierci jako bezpośredniej konsekwencji grzechu Adama i Ewy oraz, oczywiście, wygnania z raju).

przybyciu ojca chłopcy natrafiają w starej księdze na rycinę Juliusa Schnorra von Carolsfelda *Ofiarowanie Izaaka* (scena na strychu), co stanowi „przekorne” odniesienie do inscenizacji późniejszej sceny kłótni na plaży, w następstwie której śmierć ponosi nie syn, a ojciec.

Sekwencji związanej z dokonywaniem na Wierze aborcji (co dzieje się w przestrzeni pozakadrowej) towarzyszy podniosła muzyka sakralna – dziełczynny utwór Jana Sebastiana Bacha *Magnificat*, oraz dziecięce odczytanie *Hymnu o miłości z Listu świętego Pawła do Koryntian*. Zwiagincew z upodobaniem trzyma się w tej części filmu zasady kontrapunktu. Montaż równoległy w sekwencji usunięcia ciąży sprzyja potęgowaniu bolesnego napięcia, przeplataniu się różnych obrazów i ewokowaniu przez narrację filmową treści heterogenicznych. Znaczenie tego, co rozgrywa się poza oczami widza, zostaje zderzone z ideą Zwiastowania, wiążącą się z radosną zapowiedzią narodzin Syna Bożego i przyszłego odkupienia człowieka (na ekranie powraca ujęcie przedstawiające dzieci, które z ogromnych puzzli układają reprodukcję *Zwiastowania* Leonarda da Vinci). Jednak, paradoksalnie, to właśnie śmierć Wiery i jej nienarodzonego dziecka stają się w filmie Zwiagincewa punktem granicznym, przełomem, który prowadzi do pojawienia się w świecie upadłych wartości głębokiej skruchy oraz potrzeby pokuty¹⁹, a z nimi także i nadziei na odrodzenie. W ten sposób w planie ideowo-symbolicznym *Wygnania* samobójstwo ciężarnej bohaterki filmu nabiera poniekąd znaczenia ofiary Chrystusa...

II

W ramach namysłu nad sferą powiązań i odniesień międzytekstowych, które wydają się szczególnie charakterystyczne dla twórczości Andrieja Zwiagincewa, na uwagę zasługują także relacje między różnymi częściami czy poziomami, jakie zachodzą wewnątrz filmów rosyjskiego reżysera²⁰.

Z zagadnieniem tym pozostają w bezpośrednim związku kwestie podjęte przez Katarzynę Frankowską w inspirującym szkicu *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu*. Autorka zwraca uwagę na to, że zarówno w strukturze *Powrotu*, jak i *Wygnania* „występują elementy mogące pełnić funkcję przeciwwa-

¹⁹ *Wygnanie* wieńczy muzyka z *Kanonu pokutnego* Arvo Pärta. Zgodnie z trafną konkluzją U. Tes: „Wykorzystując słowa *Kanonu pokutnego*, Zwiagincew sugeruje duchowe ocalenie Aleksa przez skruchę, która prowadzi do poznania swojej »marność« i oczyszczenia z grzechu. Poprzez muzykę (i słowa) reżyser wprowadza w świat *Wygnania* wymiar *sacrum* – przywracając utracony związek człowieka z Bogiem”. U. Tes, *Symbolika „Wygnania”...*, s. 359.

²⁰ „Relacje między różnymi częściami lub poziomami tekstowymi wewnątrz dzieła” Janusz Sławiński zalicza do najważniejszych postaci intertekstualności. Zob. hasło *intertekstualność*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 219.

gi dla elementów opowieści biblijnej”²¹. Są to fotografie pojawiające się m.in. w końcowych sekwencjach obydwu dzieł. Zdjęcia – jako że ze swej istoty pełnią funkcję „cytatów ze świata realnego” (są odruchowo traktowane jako wierny zapis faktów) – skłaniają widza do weryfikacji całościowego odczytania tych filmów. Ich rola wydaje się szczególnie doniosła z uwagi na fakt, że omawiane obrazy rosyjskiego reżysera utkane są z niedopowiedzeń, którym towarzyszy nieomal zanik komunikacji werbalnej pomiędzy bohaterami. Zdaniem Katarzyny Frankowskiej w twórczości Zwiagincewa fotografie wskazują na omylność widza i jego podatność na sugestie:

Mając w pamięci inscenizacje obrazów biblijnych, wpatrujemy się w zdjęcie oglądane w ostatniej scenie [*Powrotu* – B. P.-J.] przez chłopców i jesteśmy skłonni zaakceptować myśl o działaniu nadprzyrodzonej mocy. Fotografia znaleziona w samochodzie ojca jest do złudzenia podobna do tej, którą chłopcy znaleźli na strychu. Brakuje tylko postaci ojca. Dopiero kiedy zamiast napisów na ekranie niespodziewanie pojawia się seria innych zdjęć, zdajemy sobie sprawę, że pomyliliśmy się, i to niejednokrotnie. Po pierwsze, zdjęć takich jak ze strychu i samochodu ojca – co rozumiałe – jest kilka wersji, część bez niego. Po drugie, zaskakuje nas pogodny nastrój emanujący z fotografii pokazywanych jako zapis podróży z ojcem. Mając w pamięci sceny konfliktów, te ostatnie zdjęcia analizujemy wnikliwie, zwracając uwagę zwłaszcza na stan emocjonalny postaci. Okazuje się, że te stany nie zgadzają się z atmosferą zapamiętanych przez nas sytuacji. Fotograficzne sceny na plaży są idylliczne, odprężeni i weseli chłopcy (na pewno Andriej) pływają. Ciężkie od napięć sceny w samochodzie także nie znalazły odzwierciedlenia – chłopcy wygłupiają się, stroją miny. Doznajemy dziwnego uczucia jako publiczność kinowa – zdjęcia pokazały przestrzeń spoza filmowego kadru, poszerzyły go, dopowiedziały swoją historię²².

Jeśli przystaniemy na taką interpretację²³, będziemy musieli zauważyć, że finałowa sekwencja *Powrotu* „kondensuje” nie tylko elementy fabuły, ale i na swój sposób tematyzuje ważną dla filmu Zwiagincewa ideę błędzenia poznawczego człowieka (a błędzenie to, jak wynika z kontekstu, dotyczy zarówno spraw transcendentnych, jak i ziemskich). Formalnie rzecz ujmując, sekwencja ta pełni zatem funkcję powtórzenia autotropicznego, modyfikującego znaczenia przekazu

²¹ K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu...*, s. 147.

²² Ibidem, s. 149.

²³ Inną (choć chyba niesprzeczną) propozycję interpretacji zakończenia *Powrotu* znajdujemy w szkicu Krzysztofa Biedrzyckiego, który odczytuje sekwencję z fotografiami jako odwołanie do zwieńczenia *Andrieja Rublowa* Tarkowskiego. Badacz uznaje, że jest to „nawiązanie polemiczne, bo miejsce rzeczywistości nieziemskiej zajmuje świat najzupełniej materialny, nawet banalny. Ale też w tym nawiązaniu tkwi głębsza myśl, bo właśnie codzienność i zwykłe życie stają się przedmiotem religijnej medytacji, nie są więc te fotografie tak odległe od świętych ikon”. Zob. K. Biedrzycki, *Powrót taty*, s. 313.

w kierunku refleksji metatekstowej²⁴. Zastosowany tu przez reżysera mechanizm lustrzanego odbicia anektuje przy tym charakter zarysowanej sytuacji komunikacyjnej, wskutek czego odbiorca filmu (jako podmiot nietrafnego rozpoznania) zdaje się znajdować w pozycji analogicznej do tej, która stała się udziałem jego błądzących bohaterów.

III

Warto zasygnalizować jeszcze jedną kwestię. Rosyjski twórca wykorzystuje także przestrzeń intertekstualną, która wiąże się z napięciami międzytekstowymi dotyczącymi postaci aktora. Ten rodzaj gier właściwy jest w zasadzie jedynie kinematografii, a wykorzystywany bywa zazwyczaj do generowania efektów komicznych, choć na tym ich funkcja z pewnością się nie kończy²⁵, o czym mógłby świadczyć chociażby udział Fritza Langa w *Pogardzie* Jeana-Luca Godarda, Glorii Swanson w *Bulwarze Zachodzącego Słońca* Billy'ego Wildera czy Humphreya Bogarta w *Zagraj to jeszcze raz*, Sam Woody'ego Allena.

W głównej roli męskiej swoich pierwszych filmów fabularnych Andriej Zwiagincew obsadził tego samego aktora. Bohaterowie o twarzy Konstantina Ławronienki w obydwu dziełach pozostają niedostępni i skryci, chłodni i przeważnie milczący. Taka kreacja protagonisty *Powrotu*, nieprzerwanie kojarzonego za pomocą aluzji intertekstualnych z postacią starotestamentowego Boga Ojca, ale i Chrystusa, zdaje się mieć szczególne znaczenie w kontekście idei bliskich teologii apofatycznej. Trudno jednak zapomnieć o dwuznacznościach sytuacyjnych związanych z zachowaniami tej postaci, które mogłyby jednocześnie sugerować, że dla przebiegu zdarzeń mają znaczenie jej przestępcze uwikłania. Z kolei w *Wygnaniu* Ławronienko gra rolę bohatera, który zdaje się ucieleśniać praojca ludzkości – Adama, choć i tutaj można by zgłaszać zastrzeżenia.

Czy wobec tej gmatwaniny uwikłań i odniesień intertekstualnych oraz mnogości niedopowiedzeń na różnych poziomach dzieła tożsamość twarzy i stylu gry aktorskiej Konstantina Ławronienki pozostaje obojętna wobec tego, jak dopełniamy sobie obraz postaci, której losy śledzimy na ekranie?

²⁴ „Powtórzenia autotroficzne [...] modyfikują znaczenia danego dzieła w kierunku refleksji metatekstowej (co znaczy na przykład, że »komentują« medialną tożsamość przekazu, w którym występują, odnoszą się w jakiś sposób do właściwej mu techniki opowiadania lub innych zasad jego organizacji, ewentualnie do procesu jego powstawania czy recepcji”. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wyd. UKSW, Warszawa 2011, s. 102.

²⁵ Por. K. Majewska, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze” 19/1998, s. 82 nn.; E. Ostrowska, *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 5/1995; N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.

Zakończenie

Dwa pierwsze filmy fabularne Andrieja Zwiagincewa, *Powrót* i *Wygnanie*, cechuje wielość płaszczyzn tematycznych, które zostają zarysowane głównie poprzez różnorodność odniesień intertekstualnych, jakie rosyjski reżyser wprowadza nieprzerwanie i z prawdziwym upodobaniem. Pośród tych relacji szczególne miejsce zajmują nawiązania biblijne i ewangeliczne, które w dziełach Zwiagincewa najczęściej ulegają zapośredniczeniu przez interteksty artystyczne (zwłaszcza przez dzieła malarskie). Rosyjski reżyser wikła widza w wyrafinowaną grę znaczeń: przywołuje kanoniczne sceny i historie, ale z zasady zakłóca plan odniesień symbolicznych, mnożąc i gmatwając kolejne tropy interpretacyjne. Poza, z gruntu niespójnymi, odwołaniami do dzieł cudzych, pole napięć międzytekstowych zarysowuje się w tej twórczości co najmniej na dwóch płaszczyznach: między poszczególnymi elementami czy poziomami danego filmu (problem roli motywu fotografii wobec reszty tekstu filmowego) oraz między różnymi filmami samego Zwiagincewa (problem tożsamości odtwórcy głównych ról w *Powrocie* i *Wygnaniu*).

Filmy apokryficzne Andrieja Zwiagincewa – nieco podobnie jak z ducha postmodernistyczna proza Władimira Nabokowa²⁶ – zapraszają odbiorcę do labiryntu sensów, które dynamicznie rozwijają się przy udziale jego własnych kompetencji kulturowych. W obydwu przypadkach sensory te „wchłaniają” te same motywy i nieustannie się przewartościowują, a nawet wykluczają. Ale podczas gdy pisarstwo autora *Lolity* ma wydzwięk racjonalistyczny (jest apoteozą intelektu) i relatywistyczny („ukazuje świat z natury swej niestabilny, będący przedmiotem probabilistycznych dociekań” oraz „kwestionuje tożsamość rzeczy i oczywisty sens przeżyć człowieka”²⁷), Zwiagincew podąża za tajemnicą ludzkiego losu, pragnie uchwycić metafizyczną wspólnotę doświadczeń granicznych. Tajemnica ta w dziele rosyjskiego reżysera wyłania się – w sposób zgoła nieoczywisty – z odwiecznych prawd utrwalonych w archetypach oraz w mądrości biblijnej i ewangelicznej. Znacznie łatwiej ją dojrzeć w fuzji „zmaconych obrazów”, niż zrozumieć.

²⁶ T. Dobrzyńska, *W poszukiwaniu tematu tekstu literackiego. Propozycje lektury opowiadania Władimira Nabokowa „Wiosna w Fialcie”*, w: eadem, *Tekst – styl – poetyka: zbiór studiów*, Universitas, Kraków 2003, ss. 57-106.

²⁷ Ibidem, ss. 104, 105.

Summary

Murky images. The poetics of intertextual dissonance in Andrei Zvyagintsev's apocryphal films

This paper is an attempt at analysis of Andrei Zvyagintsev's films: *The Return* and *The Banishment*. The films can be called modern apocrypha because they methodically and comprehensively utilise elements of Christian symbolism in a non-canonical way. Zvyagintsev makes a lot of various intertextual references not only to the biblical canon but to Christian art (especially paintings) as well. The Russian director builds a subtle play of meanings: he evokes canonical scenes and stories, but distorts the symbolic references, multiplying and confusing further interpretive clues. In addition to references to the works of others, intertextual tensions are shown in his work on two levels at least: the level of relations between different elements in a given film and the level of relations between elements which are present in other Zvyagintsev's works. The talented successor to Tarkovsky follows the mystery of human fate and analyzes the role metaphysics plays in life. He creates the aura of a mystery using some biblical symbols, motifs and archetypes which are the media of eternal biblical and evangelical wisdom.

Słowa kluczowe: kino rosyjskie, Andriej Zwiagincew, intertekstualność, współczesne apokryfy, symbolika chrześcijańska

Keywords: Russian cinema, Andrei Zvyagintsev, intertextuality, modern apocrypha, Christian symbolism