Magdalena Żakowska

http://dx.doi.org/10.18778/8088-635-3.03

Rosyjska apokalipsa
Bunt i wykroczenie jako syndromy społecznego kryzysu we współczesnej kinematografii rosyjskiej

Artykuł porusza problematykę buntu i wykroczenia, widzianą przez pryzmat motywów „świata na opak" i poradzieckiej apokalipsy, obecnych w kinematografii rosyjskiej XXI w. Autorka dowodzi, że motywy te we współczesnym kinie rosyjskim funkcjonują w przeważającym stopniu w ramach dyskursu społecznego, piętnującego społeczny wymiar rzeczywistości poradzieckiej. Bunt i wykroczenie jawią się jako siły destrukcyjne, ich sprawcy zaś jako ludzie, których należy napiętnować.

Słowa kluczowe: Rosja, idea apokalipsy, bunt, wykroczenie, kryzys społeczny, kinematografia

> Mieszkamy w kraju zwycięskiej apokalipsy […] spełniły się przepowiednie, a co się jeszcze nie spełniło, spełnia się[1].
>
> Wiktor Jerofiejew

„Nie daj Boże widzieć bunt rosyjski, bezmyślny i bezlitosny". Bohater powieści *Córka kapitana,* autorstwa Aleksandra Puszkina, przypomniał w tych słowach starcia religijne, zrywy chłopskie, miejskie bunty jako wydarzenia per-

[1] W. Jerofiejew, *Rosyjska apokalipsa*, tłum. A. de Lazari, Warszawa 2008, s. 297.

manentnie obecne w rosyjskiej historii[2]. Równocześnie zaś zawarł w nich przekorną autocharakterystykę Rosjan, chlubiących się tym, że są ludźmi o nieposkromionych, „szerokich naturach"; autocharakterystykę, z którą większość jego rodaków zgadza się do tej pory. Filozof Iwan Iljin w pierwszej połowie XX w. pisał:

> Człowiek rosyjski z samej natury jest człowiekiem wolnym. Jego wolność przejawia się w tej organicznej naturalności i prostocie, w tej improwizatorskiej lekkości i bezpośredniości, która odróżnia wschodniego Słowianina od narodów zachodnich […] Rosjanie żyli i wzrastali na bezkresnych przestrzeniach i do nieograniczoności dążyli[3].

Nie inaczej opisują siebie Rosjanie żyjący u progu XXI wieku, przypisując sobie cechy, takie jak szczodrość, odwaga i niezdyscyplinowanie[4].

W przytoczonym powyżej słowach o rosyjskim buncie Puszkin zawarł jednak również inny osąd, z którym przeważająca część Rosjan utożsamia się także obecnie: bunt to zwiastun społecznej i politycznej katastrofy. W historiozofii rosyjskiej tezy o zbliżającej się lub spełniającej apokalipsie są nieodłącznie powiązane z rozważaniami o chaosie, anarchii, buncie. Myśl tę sugestywnie wyraża Joanna Wojnicka, pisząc o różnym sposobie rozumienia zmierzchu cywilizacji w myśli zachodnioeuropejskiej i rosyjskiej. Podczas gdy ta pierwsza oparta była na afirmowaniu schyłku europejskiej kultury,

> w Rosji wskazywano raczej na zgliszcza po wielkim pożarze. Europejscy myśliciele – stwierdza Wojnicka – kokietowali śmiercią cywilizacji, rosyjscy artyści widzieli otchłań. Tam, gdzie ze strwożoną ciekawością oczekiwano na barbarzyńcę, Rosjan straszyła wizja azjatyckiej hordy. Wreszcie tam, gdzie z ulgą, w imię narodzin wyemancypowanego człowieka, żegnano starego Boga, Rosjanie widzieli nadciągający cień antychrysta[5].

Motyw buntu i apokalipsy jest również stale obecny we współczesnej refleksji intelektualistów rosyjskich na temat kondycji państwa i kultury, budowanych na gruzach państwowości i ideologii radzieckiej. Dzisiejsi artyści rosyjscy wykazują tendencję ku gloryfikacji czasów Rosji przedrewolucyjnej, co uwidacznia się chociażby w twórczości Nikity Michałkowa, który, „coraz bardziej

---

[2] А. Сергеева, *Русские стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2006, s. 154.

[3] Cyt. za: A. de Lazari, O. Riabow, *Wolność*, [w:] *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, t. 3, red. A. de Lazari, Łódź 2000, s. 346.

[4] *Мирглазамироссиян. Мифы и внешняя политика*, red. В. Колосов, Москва 2003, s. 107–108.

[5] J. Wojnicka, *Apokalipsa naszych czasów*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman i A. Pitrus, Kraków 2007, s. 155.

wchodząc w rolę cukiernika", ukazał Rosję imperatorską Aleksandra III „w postaci w pełni uformowanego […] tortu w *Cyruliku syberyjskim*"[6] (2000). Opisowi rzeczywistości Rosji współczesnej zdaje się natomiast przyświecać idea przeciwna, którą ująć można właśnie w wizji apokalipsy, „świata na opak".

Jak zauważa Aleksandra Zamarajewa, od końca XX wieku elementem stale obecnym w dyskursie na temat sytuacji państwa po 1991 r. jest metafora „rozpadu". Miała ona nie tylko wyprzeć ze świadomości zbiorowej „wszelkie wydarzenia dekady poza samym rozpadem państwa radzieckiego", lecz również przenieść swe znaczenie na pozostałe dziedziny życia: „wraz z państwem utRacone zostały inne przymioty utożsamiane z doświadczeniem radzieckim" – „poziom moralności, ideowość, solidarność, altruizm, patriotyzm"[7].

W książce poświęconej *Rosyjskiej apokalipsie* pisarz Wiktor Jerofiejew sugestywnie dowodzi, że Rosja „nie może zrozumieć, po co istnieje. Nie posiada idei narodowej, która byłaby zdolna zjednoczyć kraj"[8]. Życie współczesnych Rosjan toczyć się ma w „ideologicznej próżni", na „ruinach wartości moralnych"[9]. Socjalistyczne państwo przeobraziło się w raj dzikiego kapitalizmu; władza komunistyczna – w „gównokrację" (*diermokracja*), kolektywne „my" (jako cel historii) – w indywidualne „ja"[10]; potrzeby społeczne zaczęły wzrastać szybciej niż możliwość ich zaspokojenia. Jedynym, co zdaje się łączyć sieroty po komunistycznej utopii ma być – jak ujmuje to w ślad za Sergueiem Oushakinem Zamarajewa – „wspólnota utraty", oparta na „recytacji strat spowodowanych transformacją", będąca objawem „dyskursywnego tworzenia solidarności społecznej oraz konstrukcji nowych form przynależności i tożsamości"[11].

W poniższych rozważaniach prześledzę dyskurs tożsamościowy, kreowany przez twórców współczesnej kinematografii rosyjskiej, uwypuklając obecne w nim Motywy buntu, związane z wizją postradzieckiej apokalipsy. Moim celem będzie ustalenie w jakim wymiarze dyskurs ten wpisuje się w opisane powyżej tradycyjne autonarracje, łączące się w myśli i tożsamości rosyjskiej z problematyką buntu, destrukcji i chaosu. Analizując je postaram się uzasadnić tezę, zgodnie z którą opisane filmowe motywy pojawiają się w zasadniczo dwóch kontekstach. Część twórców prezentuje wykroczenie i bunt jako społeczny przymus, reakcję na

---

[6] I. Tatarowa, *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*, Warszawa 2004, s. 151.

[7] A. Zamarajewa, *„Dzierżawa albo chaos": metafora „rozpadu" w polityce symbolicznej Rosji*, [w:] *Symbol w polityce*, red. I. Massaka, Toruń 2012, s. 252.

[8] W. Jerofiejew, *Rosyjska apokalipsa*, dz. cyt., s. 9.

[9] Tamże, s. 10.

[10] Tamże, s. 15.

[11] A. Zamarajewa, *„Dzierżawa albo chaos"*, dz. cyt., s. 252.

rzeczywistość, będącą niczym innym, jak ciągłą, okrutną walką o przetrwanie. Drugi kontekst wspomnianych przedstawień związany jest natomiast z wizją buntu i wykroczenia jako sposobów manifestowania przez bohaterów pragnienia zaznania pełnej wolności, wyzwolonej z wszelkich prawnych i moralnych okowów. Tezę tę postaram się unaocznić, analizując treść następujących wybitnych, nagradzanych w Rosji i za granicą dzieł filmowych powstałych na początku XXI w.: *Okrucieństwo* Mariny Lubakowej (2007), *Bączek* Wasilija Sigariewa (2009), *Tlen* Iwana Wyrypajewa (2009), *Szczęście ty moje* Siergieja Łoźnicy (2010) i *Elena* Andrieja Zwiagincewa (2011).

Bunt jako przymus

Na wstępie prześledzę struktury fabularne filmów *Elena* i *Szczęście ty moje*. Pierwszy z utworów opowiada historię prostej żony i matki, którą okoliczności zmuszają do opowiedzenia się po stronie interesów męża lub syna. Mąż kobiety jest bogatym, schorowanym emerytem, przy którym pełni ona rolę opiekunki. Gdy po kolejnym pobycie w szpitalu uświadamia on sobie, że jego dni są policzone, postanawia zmienić testament, zapisując cały majątek córce. Sytuacja ta stawia jednak kobietę w sytuacji trudnej o tyle, iż oznaczającej brak możliwości pomocy finansowej dla rodziny syna z pierwszego małżeństwa. Bezrobotny, zobojętniały życiowo syn, jego po raz kolejny ciężarna żona oraz ich najstarszy potomek, pragnący za wszelką cenę uniknąć wcielenia do wojska, nasilają presję psychiczną wobec Eleny, by ta wpłynęła na zmianę decyzji męża. Postawiona wobec dylematu podwójnej lojalności, bohaterka ostatecznie decyduje się postawić na pierwszym miejscu obowiązki wobec syna i z ciężkim sercem truje męża. Bogactwo przynosi poczucie socjalnego bezpieczeństwa, nie wpływa jednak na zmianę pasywnego, by nie powiedzieć pasożytniczego, trybu życia rodziny Eleny, z nieodłącznie towarzyszącym mu spleenem. Nie zmienia również wiele w życiu głównej bohaterki. Sensem jej istnienia wciąż pozostaje opieka i troska wobec najbliższych. Kobieta wybrała we własnym mniemaniu „zło konieczne" – nie dręczą jej wyrzuty sumienia.

Drugi z omawianych filmów, *Szczęście ty moje*, stanowi opartą na prawdziwych historiach opowieść o rzeczywistości rosyjskiej *głubinki*. Siergiej Łoźnica stworzył opowieść o kraju, którego mieszkańcy całkowicie zatracili moralny i emocjonalny balans, a ich życie stało się pasmem gwałtu, mordu i przemocy. W filmie pojawia się motyw niemrawej, skorumpowanej milicji, co gorsza – zaludnionej psychopatami: funkcjonariusze jednego z komisariatów zatrzymują kierowców pod byle pretekstem, po czym zakuwają, gwałcą, torturują i zabijają w szale strzałem w głowę. Przedstawicielom sił zbrojnych nie chce się pofatygować, by przekazać matce zwłoki jej syna-rekruta: zostawiają

ciało pierwszemu napotkanemu gospodarzowi, gotowemu podpisać papiery. Wynajęte przez przedsiębiorcę budowlanego zbiry systematycznie puszczają z dymem domy mieszkańców kołchozu. Gros zła w filmie wyrządza jednak nie władza, a zwykli ludzie. Trzech mężczyzn zabija kierowcę ciężarówki, by przejąć jego towar, którym okazuje się mąka. Widzimy również takie patologie życia społecznego, jak dziecięca prostytucja. Co gorsza, zło w świecie przedstawionym okazuje się reprodukować od pokoleń. Jeden z zabójców tuż po wojnie został podstępnie ograbiony z całego uciułanego na froncie majątku, przez co stracił dobre imię, perspektywy życiowe, narzeczoną. Drugi okazuje się być synem człowieka, który w czasie wojny został zabity przez wojskowych maruderów – rodaków, którym udzielił gościny.

Pora na parę uwag spajających tą część wywodu. Omówione filmy wielekroć odwołują się do anarchistycznych i apokaliptycznych motywów, a wątki buntu i wykroczenia są w nich wręcz nierozłącznie związane z ideą upadku, zagłady. Apokalipsa to anarchia oraz wszechobecny duchowy nihilizm i chaos. Bunt i wykroczenie – to siewcy owego chaosu i anarchii.

Kontekst, w jakim oba motywy zostają użyte, pozostaje zasadniczo ten sam. Omówione dzieła piętnują za ich pośrednictwem zjawisko darwinizmu społecznego. Zostaje w nich postawiony znak równości między buntem a destrukcyjnymi działaniami, niszczącymi podstawy funkcjonowania społeczeństwa: przede wszystkim łamaniem zasad więzi międzyludzkich, w tym norm seksualno-obyczajowych, w mniejszym stopniu – łamaniem prawa. Akty buntu są aktami destrukcji, dokonywanymi rękami ludzi, powodowanych z reguły niskimi instynktami, takimi jak nienawiść, próżność, zachłanność, chciwość, czy, jak ma to miejsce w filmie *Szczęście ty moje* – poczucie całkowitej bezkarności, przechodzące w rozbestwienie. Antybohaterką okazuje się nawet tytułowa postać z filmu *Elena*, dopuszczająca się zabójstwa ze źle pojętego poczucia obowiązku.

W każdym z wymienionych dzieł bunt oraz wykroczenie jawią się jako siły destrukcyjne, ich sprawcy zaś jako ludzie, których należy ukarać lub przynajmniej napiętnować. Każdy motyw, czy będzie to pragnienie zemsty, wywalczenia awansu społecznego, czy pomocy bliskim, prowadzić ma do destrukcji, być zwiastunem apokalipsy. Wszystkie działania, podejmowane przez bohaterów wymienionych filmów, zasługują w świecie przedstawionym na potępienie.

Równocześnie, świat apokalipsy zdaje się być światem, z którego nie da się uciec i którego nie da się zmienić. Nie tylko dotyka ona każdego, lecz również reprodukuje się w działaniach lub bierności ludzi, będących jej świadkami. Bohaterowie w czynionych przez siebie aktach apokaliptycznej destrukcji są w zna-

cznym stopniu marionetkami, sterowanymi przez system darwinizmu społecznego. Ich działania podejmowane są niejako w odruchu bezwarunkowym, są wymuszone przez patologiczne okoliczności zewnętrzne, takie jak niesprawiedliwość społeczna, alienacja, bieda. Co więcej, nawet podejmowanie przez bohaterów określonych działań ukazywane jest nie tyle jako akt świadomego decydowania o własnym losie, lecz owoc nihilizmu, fatalizmu, poczucia braku alternatyw. Te właśnie „okoliczności zewnętrzne" stanowią klamrę ukazanych w poszczególnych dziełach sekwencji tragicznych zdarzeń.

Bunt jako wyzwolenie
Człowiek nigdy się nie wyrzeknie prawdziwego cierpienia, zniszczenia i chaosu...

W dalszej kolejności prześledzę fabułę filmów *Okrucieństwo*, *Bączek* i *Tlen*. Pierwszy z nich opowiada historię dwóch kobiet: biednej, zbuntowanej nastolatki Wiki i statecznej prawniczki Zoi. Obie połączy doświadczenie porzucenia, poczucie „obrazy" na świat i tego, że nikomu nie są potrzebne. Wika, pobita przez zbirów, nasłanych przez kochanka Zoi za próbę szantażu, przekonuje prawniczkę do wywarcia zemsty na partnerze, wmawiając jej, że ten ją zwodził. Kobiety wkraczają na drogę przestępstwa (kradzież samochodu i podpalenie daczy mężczyzny, szantaż, skutkujący wyrzuceniem go z pracy, kradzież pieniędzy z kancelarii Zoi), prowadzą awanturnicze życie, obfitujące w przypadkowe spotkania z mężczyznami, wyprawy po niebezpiecznych dzielnicach, permanentną ucieczkę przed stróżami prawa. Przekraczają wszelkie granice ryzyka w nadziei na zaznanie wolności i „prawdziwego życia". Film nie kopiuje jednak fabuły ani przesłania *Thelmy i Louise*, amerykańskiego dzieła będącego apoteozą kobiecej przyjaźni i *katharsis* zaznawanego dzięki życiu „w drodze". Ostatecznie Wika okrada Zoję i oddaje ją w ręce milicji, wcześniej informując kobietę, że od początku pragnęła ją zniszczyć i nią manipulowała. Cyniczna, pozbawiona hamulców moralnych dziewczyna triumfuje nie tylko na gruzach szczęścia mężczyzny, który ją skrzywdził, lecz również oddanej przyjaciółki i własnej rodziny.

Bolesne relacje między dwiema kobietami stanowią również motyw przewodni filmu *Bączek* (po ros. *волчок,* wyraz ten może być również tłumaczony jako „wilczek"). Jego bohaterkami są bezimienna matka i córka, zamieszkałe w biednej, bezimiennej osadzie. Ich losy można streścić posługując się metaforą niekończącego się, obłąkańczego biegu, metaforą, która stanowi zresztą klamrę otwierającą i zamykającą film. Pierwsza scena – samotnej ucieczki matki – kryminalistki i prostytutki, przed milicją, kończy się schwytaniem brzemiennej kobiety i wtrąceniem jej na kilka lat do więzienia. Dziewczynka, która wówczas przychodzi na

świat, oddana zostaje pod opiekę babci. Po wyjściu na wolność kobieta będzie regularnie nawiedzać rodzinny dom, traktując go jako przejściowy azyl, bazę wypadową do właściwego, burzliwego życia. Dziewczynka z kolei będzie żyć wieczną tęsknotą za piękną, silną, trudno dostępną matką. Życie matki stanie się niekończącą fizyczną i mentalną ucieczką przed córką, traktowaną jako życiowy balast, w poszukiwaniu siebie, lepszego życia, upragnionego świata. Życie dziewczynki – nieustanną pogonią za matką, bez której nie potrafi sobie ona wyobrazić istnienia. Ich bieg stanie się niekończącym się ciągiem rozczarowań, powtarzających się niczym piruety bączka – dziecięcej zabawki, podarowanej niegdyś dziewczynce. Ostatnia scena filmu ukazuje kres owego biegu. Matka – sterana życiem narkomanka, po latach wraca do domu na jeden dzień, nie obdarzając nastoletniej córki zainteresowaniem, po czym radośnie ucieka z pieniędzmi, nie oglądając się za dziewczynką, która wybiega za nią w ciemność i umiera.

Ostatni z omawianych filmów, *Tlen*, jest trudny w analizie o tyle, że posługuje się estetyką feerycznego wideoklipu, zaś jego reżyser otwarcie przyznał, że dzieło należy chłonąć raczej niż rozumieć, gdyż znaczenie ma w nim nie treść, a rytm wypowiadanych słów. Nawet przyjmując jednak to zastrzeżenie nie sposób moim zdaniem przyjąć, że film jest wyłącznie performancem, oszałamiającym wizualnie, lecz pustym treściowo. Niewątpliwie warto zanurzyć się w jego paradoksalną, obrazoburczą treść i podjąć się próby interpretacji zawartego w nim przesłania. Fabuła filmu stanowi ciąg dziesięciu wideoklipów i dialogów na temat namiętności, szaleństwa, zbrodni i śmierci, ujętych w formułę dekalogu. Sasza – chłopak z prowincji – zakochuje się z wzajemnością w pełnej życia Saszy, rudowłosej piękności ze stolicy, zarąbuje łopatą swoją nieatrakcyjną żonę (którą później zakopie w ogrodzie), po czym wpada w ekstatyczny taniec. Szasza odwzajemnia jego uczucie i młodzi wdają się w namiętny romans. Para raperów, opowiadających o ich dziejach, opiewa ich miłość, stwierdzając m.in., że „wszystko na świecie dzieje się za sprawą dwóch rzeczy: szalonej miłości, to jest miłości tak silnej, że czyni człowieka szalonym; i pragnienia oddechu”[12]. Z drugiej strony jednak owa „pochwała szaleństwa” wyraźnie sprowadzona zostaje do absurdu. Namiętność, łamiąca wszelkie zasady, okazuje się być zaczynem autodestrukcji, zbrodni, fanatyzmu. Miłość kochanków przyrównana zostaje do skutkującego świętą wojną fundamentalizmu muzułmanów, zaś zachłystywanie się życiodajnym „tlenem” okazuje się skutkować śmiercią: dziewczyna umiera na haju po zażyciu narkotyków, chłopak nawdychawszy się piołunu.

[12] И. Вырыпаев, *Кислород*, s. 8, dramaturgiya.p.ht/vyrypaev_06.doc [dostęp: 15.06.2013].

Tym samym, wątkami łączącymi wszystkie opisane utwory są motywy tragicznych w skutkach buntów i wykroczeń, traktowanych jako akty wyzwolenia i samowoli. Elementami odróżniającymi od siebie wspomniane dzieła są jedynie motywacje zbuntowanych bohaterów. W filmie *Okrucieństwo* będzie nią żądza zemsty, w filmie *Bączek* – pogarda i pragnienie ucieczki, w filmie *Tlen* – szalona miłość. Równocześnie, za dylematami opisywanych postaci i za zamysłem twórczym autorów omówionych utworów zdaje się kryć znacznie głębsze przesłanie, biorące inspirację w rosyjskiej myśli filozoficzno-religijnej, zakorzenionej w teologii prawosławnej, odzwierciedlonej m.in. w dziełach Fiodora Dostojewskiego[13]. Zawarte w omówionych filmach przesłanie zdaje się bazować na wierze we wrodzoną grzeszność istoty ludzkiej, równocześnie zaś na przekonaniu o możliwości zaznania odkupienia za sprawą konfrontacji z ukrytym w duszy złem pod postacią szczerej do bólu spowiedzi. Więcej, pełnej wolności, pełnego człowieczeństwa, pełnego *katharsis* zaznać można jedynie zanurzając się we własnym grzechu, destrukcji i cierpieniu. Myśl tę dobrze oddaje masochistyczna miejscami emfaza cechująca opisywane filmy. Widać ją też w poszczególnych wypowiadanych przez bohaterów kwestiach, jak chociażby w dialogu dwojga raperów w filmie *Tlen*:

ONA: No a dla ciebie, co jest najważniejsze?
ON: To samo, co i dla ciebie.
ONA: Jeśli teraz powiesz, że tlen, to zejdę ze sceny.
ON: Nie myśl, że jestem głupszy od ciebie.
ONA: Więc co?
ON: Najpierw ty.
ONA: Jeśli powiem to na głos, to wyda się banalne i wszyscy będą się za mnie wstydzić. Ty pierwszy.
ON: Ze mną jest tak samo. Ty zacznij, a ja się przyłączę.
ONA: Pewnie grałeś kiedyś w ogrodzie z jakąś dziewczynką w grę, kto pierwszy zdejmie majtki?
ON: Grałem. A ty?
ONA: Sumienie.
ON: Dla mnie też[14].

[13] Por. N. Bierdiajew, *Dusza rosyjska i polska*, [w:] *Dusza polska i rosyjska. Od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna. Antologie*, red. A. de Lazari, Warszawa 2004, s. 146.
[14] И. Вырыпаев, *Кислород*, dz. cyt., s. 21.

Idea szczerości, zawarta w przesłaniu opisanych dzieł, zawiera moim zdaniem pokrewieństwo z rozważaniami o naturze dobra i zła oraz istocie człowieczeństwa, sformułowanymi m.in. przez Dostojewskiego w *Notatkach z podziemia*:

> I dlaczego tak mocno, tak uroczyście jesteście przeświadczeni, że tylko to, co normalne i pozytywne, słowem – jedynie błogostan jest dla człowieka korzystny? Czy aby rozum się w tej ocenie nie myli? A może człowiek pożąda nie tylko błogostanu? Może równie mocno nęci go cierpienie? Może z cierpienia właśnie odnosi tyle samo korzyści, co z błogostanu? […] Gustować wyłącznie w błogostanie – to nawet jakoś nieprzyzwoicie. […] Jestem pewien, że człowiek nigdy się nie wyrzeknie prawdziwego cierpienia, zniszczenia i chaosu. Cierpienie – przecie to jedyne źródło świadomości! Toteż, choć […] świadomość […] jest dla człowieka największym nieszczęściem, wiem, że człowiek to lubi i nie zamieni na żadne satysfakcje[15].

We wszystkich opisywanych dziełach odnaleźć można również myśl, towarzyszącą twórcom kina rosyjskiego od jego narodzin, którą streścić można słowami „amerykańskiej" anegdoty o Andrieju Tarkowskim, przekazanej przez Krzysztofa Zanussiego:

> Pamiętam, jak w Stanach, w trakcie publicznej debaty przed projekcją *Nostalgii* tłumaczyłem pytanie naiwnego amerykańskiego widza, który wyczuł w Andrieju duchowego przewodnika i zapytał: «Co mam robić, aby być szczęśliwym?» Andrieja zdumiało to pytanie, powiedział: «To nieważne! Nie warto myśleć o szczęściu». – «A o czym warto?» […] Andriej odpowiedział mu na to, wywołując całą serię podstawowych eschatologicznych pytań […]: Po co istnieję? […] Jakie jest moje miejsce w Kosmosie? […] A kiedy człowiek znajdzie odpowiedź na te pytania, to trzeba w pokorze spełniać swoje zadanie[16].

***

Na zakończenie pokuszę się o dygresję, wykraczającą poza zasadniczą sferę moich rozważań. Zjawisko buntu, anarchii, apokalipsy zdaje się w kinematografii rosyjskiej nie dotykać przynajmniej jednej sfery życia – świata obecnej wielkiej polityki, władzy. Jest to charakterystyczne o tyle, że współczesne rosyjskie filmy, poruszające tematykę historyczną, nie traktują wielkiej polityki jako tabu. Po roku 1991, chociażby, powstał szereg filmów, gloryfikujących idealne imperium Romanowów i piętnujących okres władzy komunistycz-

---

[15] F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, [w:] tegoż: *Notatki z podziemia. Gracz*, tłum. G. Karski, Warszawa 1992, s. 31–32.

[16] K. Zanussi, *Wspominając Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1995, nr 9–10, s. 10.

nej. Tym bardziej zastanawia więc, że krytycznie ukazany świat współczesnej wielkiej polityki jest w obecnej kinematografii rosyjskiej z zasady nieobecny[17]. Dlaczego? Czy w grę wchodzi fakt, iż dla zwykłych śmiertelników jest on niedostępny? Czy może nie powinien zostać sprofanowany przez anarchię i bunt, by nie wywołać niepoprawnych politycznie skojarzeń? Może natomiast twórcy krytykujący świat polityki robią to wystarczająco skutecznie ukazując go pod historycznym kamuflażem?

[17] Jednym z niewielu dzieł podejmujących krytykę współczesnego rosyjskiego establishmentu jest *Lewiatan* (2014) w reżyserii Andrieja Zwiagincewa. Film ten, sfinansowany notabene przez rosyjskie ministerstwo kultury i doceniony na forum międzynarodowym (zdobywca Złotego Globu i nagrody za reżyserię w Cannes) w Rosji spotkał się ze zmasowaną nagonką polityczną. Obrazowi zarzuca się, iż jest antyrosyjski, obraża uczucia religijne, jest wulgarny i powstał na zlecenie służb Zachodu. Z tego powodu film, opowiadający o losach człowieka, próbującego nie dopuścić do odebrania mu domu przez mera miasta i w efekcie zmiażdżonego przez machinę państwa, został nie tylko ocenzurowany i zbojkotowany, lecz wręcz dotknięty społeczną anatemą. J. Wróblewski, *Film, którego Rosja się boi*, „Polityka" 10.03.2015, http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1611479,1,dlaczego-lewiatan-andrieja-zwiagincewa-budzi-tak-wiele-kontrowersji.read [dostęp:14.12.2015].

Bibliografia

Bierdiajew N., *Dusza rosyjska i polska*, [w:] *Dusza polska i rosyjska. Od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna. Antologie*, red. A. de Lazari, Warszawa 2004.

Dostojewski F., *Notatki z podziemia*, [w:] tegoż: *Notatki z podziemia. Gracz*, tłum. G. Karski, Warszawa 1992.

Jerofiejew W., *Rosyjska apokalipsa*, tłum. A. deLazari, Warszawa 2008.

Lazari A. de, Riabow O., *Wolność*, [w:] *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, t. 3, red. A. de Lazari, Łódź 2000.

Tatarowa I., *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*, Warszawa 2004.

Wojnicka J., *Apokalipsa naszych czasów*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helmani, A. Pitrus, Kraków 2007.

Wróblewski J., *Film, którego Rosja się boi*, „Polityka" 10.03.2015, http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1611479,1,dlaczego-lewiatan-andrieja-zwiagincewa-budzi-tak-wiele-kontrowersji.read [dostęp: 14.12.2015].

Zamarajewa A., *„Dzierżawa albo chaos": metafora „rozpadu" polityce symbolicznej Rosji*, [w:] *Symbol w polityce*, red. I. Massaka, Toruń 2012.

Zanussi K., *Wspominając Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1995, nr 9–10.

Вырыпаев И., *Кислород*, dramaturgiya.p.ht/vyrypaev_06.doc [dostęp: 15.06.2013].

Мир глазами россиян. Мифы и внешняя политика, ред. В. Колосов, Москва 2003.

Сергеева А., *Русские стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2006.

Russian Apocalypse
Revolt and transgression as syndromes of social crisis in contemporary Russian films

The article discusses the motives of revolt and transgression in the contemporary Russian films, while analyzing them through the prism of the 'topsy-turvy world' and 'post-Soviet apocalypse' metaphors. The author aims to prove the thesis that the mentioned motives appear in the contemporary Russian films mostly within the discourse directed against the social post-Soviet reality. The syndromes of revolt and transgression use to be judged as destructive forces, and the protagonists who committed them as people who deserve to be punished.

Keywords: Russia, idea of apocalypse, revolt, transgression, social crisis, film