Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii

Piotr Wąsala

Performatywne oblicza dotyku w najnowszym rosyjskim kinie kobiet

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Beaty Waligórskiej-Olejniczak
promotorka pomocnicza: dr Anna Stryjakowska

Poznań 2025

OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisany

Piotr Wąsala

……

przedkładam rozprawę doktorską

pt. „Performatywne oblicza dotyku w najnowszym rosyjskim kinie kobiet”

na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

i oświadczam,

że napisałem ją samodzielnie.

Oznacza to, że przy pisaniu pracy, poza niezbędnymi konsultacjami, nie korzystałem z pomocy innych osób, a w szczególności nie zlecałem opracowania rozprawy lub jej istotnych części innym osobom, ani nie odpisywałem tej rozprawy lub jej istotnych części od innych osób.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że gdyby powyższe oświadczenie okazało się nieprawdziwe, decyzja o wydaniu mi dyplomu zostanie cofnięta.

…… ……

(miejscowość, data) (czytelny podpis)

„Żyjemy w morzu materii. Na wielką skalę uprzytomniają nam ją wielkie zbrylenia i skupienia: gmachy, wieże, kopalnie, ruiny, piramidy, woda… Ale i nasze najbliższe, zwykłe otoczenie jest materią nie mniej ciekawą, której codzienność mogłoby kino roztapiać jak cienką skorupę lodu. Nieustannie się czegoś dotykamy, na czymś się opieramy, coś zewnętrznego wprawia nas w niecierpliwość lub służy nam ku zabawie. […] Nie tylko pływamy wśród materii wielkimi kręgami, lecz także jak ryby pluskamy się na jednym miejscu, poruszając z lekka płetwami…”[1].

Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza*

[1] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, w: tegoż, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, red. Z. Górzyna, Kraków 1982, s. 234.

SPIS TREŚCI

WSTĘP 5

CZĘŚĆ I.
PERFORMATYWNOŚĆ DOTYKU – RAMY POJĘCIOWE I TEORETYCZNE 18

I.1. Płeć jako performans 18

I.2. Soma, czyli performer 30

I.3. Dotyk a performatywność 45

CZĘŚĆ II.
ROSYJSKIE KINO KOBIET – TŁO KONTEKSTOWE I UWARUNKOWANIA 56

II.1. Kino (radzieckich) kobiet 56

II.2. Jeszcze inna pierestrojka (1986–1991) 70

II.3. Lata zerowe: oralność „nowych cichych" 97

II.4. Okres przejściowy (2011–2014): zmiana władzy 126

II.5. W stronę wizualności: rosyjskie kino kobiet po 2014 roku 148

CZĘŚĆ III.
PERFORMATYWNE OBLICZA DOTYKU W NAJNOWSZYM ROSYJSKIM KINIE KOBIET – STUDIA PRZYPADKÓW 174

III.1. Dotyk ambiwalentny w filmie *Istota świata* (2018) Natalii Mieszczaninowej 174

III.2. Dotyk transgresyjny w filmie *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* (2018) Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa 203

III.3. Dotyk uzmysłowiony w filmie *Wierność* (2019) Niginy Sajfułłajewej 236

III.4. Dotyk podmiototwórczy w filmie *Rozkurczając pięści* (2021) Kiry Kowalenko 270

ZAKOŃCZENIE 300

NOTA BIBLIOGRAFICZNA 310

BIBLIOGRAFIA 311

FILMOGRAFIA 333

STRESZCZENIE 347

SUMMARY 349

WSTĘP

„Wypij tę miksturę i milcz. Milcz, dziecko, po prostu milcz – tym bardziej, że mężczyźni to uwielbiają" – usłyszała od lekarki Waria, jedna z bohaterek filmu telewizyjnego *Wydarzyło się zeszłego lata* (*Это было прошлым летом*, 1988) Natalii Zbandut, zmagająca się z utratą głosu. „Absolutnie nie wolno śpiewać, mówić również. Piszcie listy" – powiedziała doświadczona kobieta, śmiejąc się razem z Siergiejem – partnerem Warwary, obecnym przy badaniu. „Potrafisz pisać listy?" – zapytała. Odpowiedź twierdząca spotkała się jednak z reprymendą: „No i po co się odezwałaś? Mogłaś po prostu skinąć głową. Mimika i gest są bardzo wymowne. Będziecie mieli czas, żeby się o tym przekonać".

Przytoczony powyżej epizod z przedostatniego filmu Zbandut – reżyserki związanej z Odeską Wytwórnią Filmową (oraz jej dyrektorem, Giennadijem Zbandutem) – choć pozornie nieistotny dla rozwoju wydarzeń koncentrujących się wokół dwóch biologów, ich burzliwej przyjaźni, wypraw w tundrę, kwestii ochrony przyrody i wierności własnym przekonaniom, emanuje wyjątkowym potencjałem metaforycznym. Co więcej, filmowczyni, konfrontując ze sobą miejscowych oraz przybyszy reprezentujących rozmaite, nierzadko sprzeczne postawy w takich sferach jak życie rodzinne, podział obowiązków, organizacja pracy w terenie czy koegzystencja z naturą (w tym problem kłusownictwa), stworzyła dzieło graniczne na wielu poziomach: stylistycznie wyrastające z literacko zorientowanego kina zastoju, ideowo zaś bliskie wartościom kina moralnego niepokoju – z wyraźną aluzją do „nowych czasów" i rodzących się wówczas możliwości.

W ten sposób echo przemian społeczno-politycznych pierestrojki pobrzmiewa pośrednio w ciągłych dyskusjach, potyczkach słownych i podstępnych zagrywkach wyłącznie męskich bohaterów, nie znajdując przy tym odzwierciedlenia w języku filmu. Patrząc szerzej, zawarte w omawianej scenie zalecenie zmiany kanału komunikacji z języka mówionego na mowę ciała nie przekłada się na rzeczywistą transformację: z jednej strony „uciszenie" głównej postaci kobiecej, pochodzącej z dalekiej Północy, nie przesłania faktu, że *Wydarzyło się zeszłego lata* nadal opiera się na rozbudowanych dialogach, a interpretacja symptomów rzeczywistości odbywa się przede wszystkim za pomocą wypowiedzi ustnych; z drugiej, wraz z przyjazdem pary do Moskwy, konflikt wewnętrzny partnera przyćmiewa znaczenie dolegliwości Warii. Tym samym pozycja bohaterki, która po przeprowadzce do stolicy zostaje

sprowadzona do roli niemej strażniczki domowego ogniska, a następnie – po odzyskaniu głosu – opuszcza ukochanego, stanowi punkt wyjścia i zarazem implikuje sieć skojarzeń rozwijanych w przedkładanej dysertacji.

Milczenie Warwary, rozpatrywane w kontekście obecnie marginalnej rozpoznawalności twórczości Natalii Zbandut – autorki pięciu filmów pełnometrażowych zrealizowanych w latach 1980–1990, niezaliczanej do czołowych przedstawicielek kina pierestrojki – oraz jej nieco późniejszego „zamilknięcia", czyli wycofania się z działalności reżyserskiej, jest znamienne dla kinematografii późnoradzieckiej i postradzieckich oraz tytułowego kina kobiet z kilku powodów. Po pierwsze, intencjonalne zaniechanie mówienia w przestrzeni kina radzieckiego: nacechowanego nadmiarem słowa, czerpiącego tematy i motywy z literatury, skłaniającego do refleksji i dialogu, może być traktowane jako akt buntu (*nota bene* jeden z wyznaczników światowego kina kobiet[2]) przeciwko obowiązującym regułom narracyjnym, z klarownością przekazu i tradycyjną jednoznacznością wypowiedzi na czele. Po drugie, postrzeganie milczenia – podobnie jak zagłuszającego czyjś głos krzyku czy przesadnego gadulstwa – jako formy sprzeciwu wobec „zliteraczania"[3] filmu wymaga przesunięcia akcentów wewnątrz utworu audiowizualnego. Jak słusznie zauważył Karol Irzykowski przed stu laty,

> [r]ezygnacja kina ze słowa nie jest tylko rezygnacją z głosu, lecz w ogóle z normalnej drogi, którą duchowość ludzka reaguje na świat zewnętrzny, przeciwstawiając mu wewnętrzny świat sensu, zbudowany z pojęć mówionych, pisanych, myślanych. […] Kino, które by zdało sobie zupełnie sprawę z istoty owej rezygnacji, stanęłoby na rozstaju, nie aby wrócić na drogę normalną, lecz aby sobie jakąś inną, nową drogę torować; do tego trzeba jednak, aby u autorów czy reżyserów wyrobiło się coś, co by można nazwać światopoglądem kinowym[4].

W momencie proklamowanego zawieszenia/zniesienia cenzury, a co za tym idzie – rosnącej swobody twórczej, część filmowców kina okresu pierestrojki – zarówno debiutantów, jak i uznanych reżyserów – niemal z dnia na dzień zbaczała ze ścieżki uchodzącej przez lata za normalną (a przynajmniej jedyną dopuszczalną). Zabiegi inscenizacyjne i narracyjne w dużej mierze podporządkowano tematyce zaczerpniętej z życia codziennego, a miejsce dotychczasowego systemu znaczeń i przekonań zajął szeroko rozumiany czarny realizm – zbiór intuicyjnie naświetlanych patologii społecznych.

Należy podkreślić, że w wyniku ogólnego osłabienia rygorów formalnych i ideologicznych, załamania rynku filmowego oraz braku spójnej wizji estetycznej kina okresu

[2] Zob. C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie" 1991, nr 384, s. 13–21; M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013.
[3] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*…, dz. cyt., s. 114.
[4] Tamże, s. 188–189 (wyróżnienia K.I.).

transformacji ustrojowej (z nielicznymi wyjątkami), oczekiwana zmiana w doborze środków wyrazu nie nastąpiła na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Melancholię kina stagnacji niespodziewanie wyparła nie postulowana przez lekarkę „mimika i gest", lecz kakofonia dźwięków, w której słowa stopniowo zlewały się w niezrozumiały rwetes. Nic więc dziwnego, że w tym chaosie ciche niezadowolenie Warwary ostatecznie nie znalazło ujścia ani nie zapadło odbiorcom w pamięć. Dlatego też, po trzecie, zgodnie z twierdzeniem Ingi Iwasiów, „iż poznawanie historii literatury służy nie tyle «odzyskiwaniu tradycji kobiecej», ile katalogowaniu milczenia"[5], rejestrowanie, analizowanie i porządkowanie podobnych sytuacji – z uwzględnieniem roli komunikatów niewerbalnych (w szczególności interakcji dotykowych) oraz, szerzej, dominujących tendencji w ujęciu diachronicznym – pozwala dostrzec i nazwać kolejne etapy procesu kształtowania się owego „światopoglądu kinowego" w najnowszym kinie rosyjskim – niewątpliwym spadkobiercy dorobku i estetyki radzieckiej sztuki filmowej.

Co istotne, jeśli w wypadku kina późnoradzieckiego jego przebudowę przyniosło złagodzenie cenzury, które skutkowało swobodą wypowiedzi na niemal każdy temat, w dowolnym stylu czy konwencji, to kluczowym bodźcem do pełnej „rezygnacji z głosu" w sensie dosłownym, czyli modyfikacji dominanty stylistycznej w obrębie pojedynczych filmografii, jak również całego kina rosyjskiego, było przywrócenie cenzury państwowej, związane z wejściem w życie 1 lipca 2014 roku ustawy zakazującej używania nienormatywnej leksyki w środkach masowego przekazu. W rezultacie, niespełna trzydzieści lat po V Zjeździe Związku Filmowców w 1986 roku, wielu reżyserów, w tym przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet, stanęło na wspomnianym przez autora *Dziesiątej muzy* rozstaju dróg; podobnie jak Siergiej, jego przyjaciel Michaił oraz Warwara, zmuszeni byli zmierzyć się z dylematem: pozostać wiernym sobie (i nie dotrzeć do widza), czy odnieść ewentualny sukces, idąc na kompromis.

Trzecią drogę, utożsamianą z ukonstytuowaniem pożądanego „światopoglądu kinowego", wyznaczyła potrzeba wypracowania unikalnego języka filmowego – swoistego tajnego kodu, którego pojawienia się już sto lat temu domagała się Virginia Woolf w eseju *Kino*. „Czy istnieje, pytamy, jakiś tajemny język, który widzimy i czujemy, ale którym nigdy nie mówimy – a jeśli tak, czy można by go uczynić widzialnym dla oka? Czy istnieje jakaś właściwość myśli, którą dałoby się unaocznić bez pomocy słów?" – zastanawiała się angielska

[5] I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004, s. 112. W kolejnym zdaniu autorka dodaje: „[Poznawanie historii – P.W.] Ma więc znaczenie przestrogi i pokazuje konieczność pisania dzisiaj". Oczywiście cytowana konkluzja odnosi się w równym stopniu także do historii kina.

pisarka[6]. Mimo odmiennych okoliczności[7], przytłoczona potokiem słów obecnych na ekranie oraz bezrefleksyjnymi, jednoznacznymi ilustracjami motywów zaczerpniętych wprost z literatury, Woolf słusznie wskazywała na wyjątkową „moc tworzenia obrazu" zwłaszcza w tym, co niewypowiedziane: w „wizerunkach myśli", symbolach emocji, abstrakcyjnych formach czy łańcuchach obrazów.

Wiek później, przyjmując jednocześnie „rosyjski punkt widzenia" oraz perspektywę badacza nierosyjskiego[8], powyższe zestawienie technik manipulacji intensywnością uczuć oraz wizerunkami rzeczywistości należałoby uzupełnić o efekty działań, których wizualizacje w kinie potrafią oddać niuanse emocji i stanów ducha bez użycia słów. Mowa tu w szczególności o komunikatach pozawerbalnych, takich jak gestykulacja, postawy i reakcje ciała, ruchy mięśni twarzy, elementy wyglądu, sposób poruszania się, a wreszcie – interakcje dotykowe, zasługujących na wyróżnienie nie tylko ze względu na swoją ekspresyjność czy powab, ale również dzięki immanentnej zdolności budowania aury niedopowiedzenia oraz oddziaływania na percepcję interlokutora. Właśnie na ich podstawie przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet w pewnym stopniu powróciły do postulowanej przez Irzykowskiego formuły kina jako „widzialności obcowania człowieka z materią, występującą pod maską niezliczonych żywiołów", spośród których „najciekawszym jej objawieniem jest dla człowieka jego ciało, żywioł nad żywioły, który jest niby nim samym, z nim i przeciw niemu"[9]. W istocie, deklarowana niegdyś wymowność mimiki i gestów zyskała nową siłę wyrazu za sprawą (bardziej świadomego?) operowania środkami artystycznymi, uwypuklającymi w pierwszej kolejności materialność ciał oraz ich zdolność do nawiązywania kontaktu. Dotychczasowy prymat słownej manifestacji przeżyć ustąpił miejsca somatycznym formom samowyrażenia bohaterów filmowych – osób nie zawsze gotowych do otwartego artykułowania swoich myśli. W takich momentach z pomocą przychodził im – zarówno reżyserkom, jak i uczestnikom fikcyjnych wydarzeń – zmysł dotyku.

Mając na uwadze, że dotyk w swoim wydaniu idealnym, podobnie jak mówienie według Monique Wittig, jest „aktem o wielkiej mocy, deklaracją suwerenności, która jednocześnie

---

[6] V. Woolf, *Kino*, przeł. A. Ambros, w: tejże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała A. Ambros, przeł. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977, s. 316–317.

[7] „Wszystkiego tego, co jest dostępne słowom i tylko słowom, kino musi unikać" – konstatowała Woolf na rok przed premierą *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, 1927) Alana Croslanda, uważanego powszechnie za pierwszy film dźwiękowy w historii kina. Zob. tamże, s. 317.

[8] Zob. V. Woolf, *Rosyjski punkt widzenia*, przeł. E. Życieńska, w: tejże, *Pochyła wieża*…, dz. cyt., s. 240–252, w szczególności uwagi dotyczące rozumienia literatury angielskiej przez cudzoziemca (ale też literatury rosyjskiej przez Anglika): „Cudzoziemiec osiąga często wyjątkową bystrość, dystans i ostry kąt widzenia, ale nigdy nie jest to owa bezceremonialność, swoboda, poufałość i poczucie wspólnych wartości, jakie cechują zażyłą, naturalną i szybką wymianę myśli odbywającą się między rodakami" (s. 240–241).

[9] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*…, dz. cyt., s. 220.

pośrednio wskazuje na relację równości wobec innych podmiotów mówiących”[10] (a w tym wypadku – wobec innych jednostek dotykających), nadrzędnym celem niniejszej rozprawy jest zidentyfikowanie performatywnych oblicz dotyku w wybranych dziełach najnowszego rosyjskiego kina kobiet. W związku z tym konieczne okazuje się wdrożenie podejścia interdyscyplinarnego, umożliwiającego rozpoznanie konsekwencji „zwrotu genderowego” w kinematografii rosyjskiej oraz zmiany paradygmatu zainicjowanej przez twórczynie kina kobiet. Nie chodzi jednak o sporządzenie, tym bardziej zamkniętej, typologii wariantów dotyku ani, zgodnie z obserwacją Macieja Topolskiego, o „stworzenie globalnej, uniwersalnej teorii dotyczącej doświadczenia taktylnego”, gdyż „jest to po prostu pozbawione sensu”[11]. Zamiast ambicji regulacyjno-unifikacyjnych, intencją przyświecającą powstaniu przedkładanej dysertacji była chęć przyczynienia się do powołania antropologii taktylnej – „dziedzin[y] badań, której zadaniem jest odkrycie kultury dotykowej i jej rozwinięcie”[12]. Z tego powodu za przedmiot dociekań posłużą wyselekcjonowane filmy najnowszego rosyjskiego kina kobiet, wprowadzone na ekrany kin w latach 2018–2021, czyli już po uchwaleniu przepisów ograniczających ekspresję osobistą twórców. Są to: *Istota świata* (*Сердце мира*, 2018) Natalii Mieszczaninowej, *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* (*Человек, который удивил всех*, 2018) Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa[13], *Wierność* (*Верность*, 2019) Niginy Sajfułłajewej oraz *Rozkurczając pięści* (*Разжимая кулаки*, 2021) Kiry Kowalenko – drugie filmy pełnometrażowe ich autorek, nagradzane na renomowanych festiwalach filmowych, rozpoznawalne w Rosji i za granicą[14], a także reprezentatywne dla współczesnej kinematografii rosyjskiej ze względu na estetykę, w jakiej zostały utrzymane. Warto również podkreślić „prowincjonalne” pochodzenie autorek – wszystkie cztery reżyserki urodziły się i rozpoczynały karierę w ośrodkach poza centrum Federacji Rosyjskiej. Ostatecznie wspólnym mianownikiem wskazanych dzieł jest wyraźne uwypuklenie roli aktywności dotykowych, które – jako nośnik

[10] J. Butler, *Uwikłani w płeć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008, s. 223.
[11] M. Topolski, *Antropologia taktylna. Uwagi wstępne*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 364.
[12] Tamże, s. 373.
[13] Kwestia filmów zrealizowanych przez damsko-męskie duety reżyserskie oraz ich uwzględnienia w szkicowanym projekcie rosyjskiego kina kobiet zostanie omówiona w rozdziale poświęconym interpretacji *Człowieka, który wszystkich zaskoczył*.
[14] Choć żaden z wymienionych filmów nie doczekał się regularnej dystrybucji w Polsce, krajowa publiczność miała okazję zapoznać się z nimi przede wszystkim dzięki Festiwalowi Filmów Rosyjskich „Sputnik nad Polską”. Co więcej, *Istota świata* zdobyła Grand Prix dwunastej edycji festiwalu, *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* – wyróżnienie jury trzynastej edycji, natomiast *Wierność* – Nagrodę Publiczności czternastej, przedostatniej edycji (w 2022 roku, w związku z napaścią Rosji na Ukrainę, festiwal został odwołany). Jedynie *Rozkurczając pięści* najprawdopodobniej nigdy nie był pokazywany w Polsce.

tożsamości indywidualnej oraz forma interakcji komunikacyjnych – służą porozumieniu oraz przekazywaniu i odbieraniu wrażeń.

Skupienie się na starannie dobranych przykładach rosyjskiego kina wysokojakościowego, rozpatrywanych w ramach pogłębionych studiów przypadku przez pryzmat mowy ciała bohaterów oraz kategorii dotyku, wynika z kilku istotnych przesłanek, które warto krótko nakreślić. Po pierwsze, zawężenie pola badawczego do wybranych dzieł i reżyserek pozwala uniknąć pokusy sporządzenia powierzchownego leksykonu filmów czy klasyfikacji dotyków pozbawionej krytycznego komentarza. Po drugie, analizę i interpretację aspektów dotyku w pełnometrażowych filmach fabularnych poprzedza i uzupełnia kompleksowe zarysowanie kontekstu ich powstania, a także określenie miejsca, jakie zajmują w dorobku kinematografii rosyjskiej (i światowej) oraz w obrębie poszczególnych filmografii reżyserek. Rekonstrukcja tła została wzbogacona o elementy biografii twórczyń, które w licznych wywiadach i dyskusjach chętnie dzielą się refleksjami na temat źródeł inspiracji, rozumienia sztuki filmowej jako medium audiowizualnego oraz zamierzonych celów i uzyskanych efektów. Ponadto ich wypowiedzi umożliwiają wyeksponowanie przesunięć w doborze środków wyrazu, poruszanej problematyce oraz przyjmowanej postawie twórczej w kolejnych dziełach. Tym samym omówienie drugich filmów autorek nie odbywa się w oderwaniu od ich wcześniejszej i równoległej działalności artystycznej, lecz uwzględnia inne przedsięwzięcia filmowe, takie jak krótkometrażowe etiudy studenckie i dyplomowe, pełnometrażowe debiuty fabularne i dokumentalne, odcinki i sezony seriali, a nawet spoty reklamowe i teledyski muzyczne.

Po trzecie, ukazanie procesu krystalizacji metody twórczej konkretnych reżyserek odsłania punkty zwrotne w ich filmografiach oraz ewolucję podejścia do portretowania przejawów teraźniejszości. Ponieważ wszystkie cztery filmy powstały i miały premierę po wejściu w życie wspomnianego zakazu używania wulgaryzmów w 2014 roku, proponowane ujęcie tematu sprzyja obserwacji, w jaki sposób reżyserki, które debiutowały przed zmianami legislacyjnymi (*Miejsca intymne* [*Интимные места*, 2013] Mierkułowej i Czupowa), w ich trakcie (*Kombinat „Nadzieja”* [*Комбинат «Надежда»*, 2014] Mieszczaninowej; *Jak mam na imię* [*Как меня зовут*, 2014] Sajfułłajewej) lub niedługo po nich (*Soficzka* [*Софичка*, 2016] Kowalenko), odniosły się do wprowadzenia cenzury w swoich kolejnych filmach oraz jakie konsekwencje z tego wynikały. Na tej podstawie można postawić hipotezę, że cenzurowane i pośrednio kontrolowane oralne formy odzwierciedlania i/lub przekształcania rzeczywistości zostały zastąpione wizualnymi reprezentacjami symptomów świata zewnętrznego oraz

procesów wewnętrznych trawiących bohaterów, które najpełniej ujawniają się w dotykowych formach ekspresji.

W świetle powyższego nieodzowne wydaje się przedstawienie specyfiki kinematografii późnoradzieckiej i rosyjskiej, określenie cezur czasowych w ich rozwoju oraz zarysowanie krótkiej historii kina kobiet wraz z szerokim spektrum uwarunkowań towarzyszących temu zjawisku. Czynniki te – zarówno bezpośrednio wynikające z aktywności zawodowej międzypokoleniowego i zróżnicowanego geograficznie środowiska reżyserek, jak i od niej niezależne – można podzielić na wewnątrz- i okołofilmowe. Pierwsze z nich, przejawiające się na różnych płaszczyznach filmów, odnoszą się do przekształceń w zakresie najpopularniejszych w danym czasie schematów fabularnych, tematów i motywów oraz dominujących technik narracyjnych, czyli autorskich strategii artystycznych – w tym strategii oporu nie wobec „kina mężczyzn", lecz ingerującej w tkankę filmową władzy. Z kolei czynniki okołofilmowe ściśle wiążą się ze świadomością realiów: z jednej strony obejmują zrozumienie możliwości medium filmowego (jak również własnych ograniczeń i celów) w obliczu przeobrażeń zachodzących w strukturach i krajobrazie rodzimej kinematografii oraz zmian systemowo-prawnych, z drugiej zaś – znajomość uwarunkowań społecznych, kulturowych i politycznych, które nie tylko ujawniają się na ekranie, lecz także determinują treść przekazu oraz sposób prezentacji zdarzeń.

Dopiero na tak kompleksowo opisanym tle możliwe będzie uchwycenie narastającej widoczności i rozpoznawalności reżyserek, charakterystycznych cech ich filmów oraz efektów wytyczania nowego kierunku rozwoju kinematografii rosyjskiej przez twórczynie kina kobiet. Argumenty przemawiające za ukontekstowieniem poszukiwań podobieństw i różnic między przedstawicielkami wielu pokoleń, reprezentującymi odmienne postawy twórcze, kręcących w i poza granicami Federacji Rosyjskiej, w różnych środowiskach i językach, dostarczają sami badacze kultury. Jako przykład niech posłuży uwaga Michaiła Bachtina na temat czasu, jakiego Aleksandr Puszkin potrzebował na napisanie swojego najsłynniejszego poematu („*Eugeniusz Oniegin* był pisany ponad siedem lat"), oraz okoliczności, które doprowadziły do jego zaistnienia. Rosyjski literaturoznawca trafnie wskazuje, iż „to stulecia (a może nawet tysiąclecia) przygotowały warunki możliwości jego powstania"[15]. Tym bardziej, że

> [t]ekst – wydrukowany, zapisany lub ustny (zapisany) – nie jest tożsamy z utworem jako całością (czy z „obiektem estetycznym"). Do utworu wchodzi również nieodzowny kontekst pozatekstowy. Utwór jest jakby spowity w muzykę kontekstu intonacyjno-wartościującego, w którym dopiero można go rozumieć i

[15] M. Bachtin, *Notatki z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych*, w: tegoż, *Pogranicza twórczości słownej. Studia i notatki archiwalne*, przeł., wstęp, noty wprowadzające, przypisy i komentarze D. Ulicka, Warszawa 2022, s. 486.

oceniać (oczywiście, kontekst ten zmienia się w różnych epokach odbioru, dzięki czemu utwór uzyskuje nowe brzmienie)[16].

Mówiąc krótko, rekonstrukcja tła wydarzeń jest ważna, ponieważ dostarcza licznych punktów odniesienia, pozwala osadzić reżyserki w ramach przemian oraz dostrzec ich stopniowe odejście od silnie literackich tradycji – wieloznacznej „niewoli" słowa pisanego – na rzecz wizualnego wymiaru filmu.

Niemniej jednak, podobnie jak „[r]uch sam przez się jest niczym, staje się dopiero czymś ważnym przez osiąganie lub nieosiąganie"[17], tak i przeniesienie punktu ciężkości z języka mówionego na mowę ciała nie powinno obejmować wszystkich sygnałów pozawerbalnych, przejawów zachowań oraz czynności wykonywanych przez aktorów przed kamerą. Przedmiotem analizy będą przede wszystkim te interakcje dotykowe, które nie tylko są widoczne, lecz także wywierają wymierny skutek – wpływają na przebieg wydarzeń lub kondycję psychofizyczną bohatera, modyfikują układ znaczeń i generują nowe jakości. Mimowolny kontakt fizyczny, przypadkowe muśnięcia czy celowe uderzenia, ubieranie się i rozbieranie – wszystkie te aktywności, choć nie zawsze przynoszą oczekiwany efekt, gdyż bywają mało klarowne, cechuje duże zróżnicowanie pod względem siły oddziaływania (wystarczy wspomnieć o ich potencjale „wywrotowym" lub dyscyplinującym). Mowa więc o dotyku nieidealnym, bo ukierunkowanym na: wydobycie sprzeczności obecnych w powtarzających się sytuacjach, reakcjach bohaterów oraz podejmowanych przez nich decyzjach (dotyk ambiwalentny); przekraczanie norm obowiązujących w danej grupie i wywoływanie skutków destabilizujących dotychczasowy porządek (dotyk transgresyjny); doznawanie przyjemności fizycznej, satysfakcji emocjonalnej oraz pogłębionej samowiedzy (dotyk uzmysłowiony); uzyskanie pełni, autonomii i sprawczości (dotyk podmiototwórczy).

Zorientowanie na efekty interakcji dotykowych wymaga uwidocznienia ich wymiaru performatywnego oraz ścisłego sprzężenia percepcji dotykowej z cielesnością pojmowaną nie tylko jako materialna obecność, lecz również jako nośnik znaczeń społecznych i kulturowych. Warto zatem, choćby skrótowo, przyjrzeć się podstawowym terminom z zakresu badań performatycznych, często stanowiącym użyteczne narzędzia do lepszego opisu i zrozumienia punktów dotykania oraz „występów" (*performance*), które, za Ervingiem Goffmanem, „można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji służącą

[16] Tamże, s. 520.

[17] „Już dziecko rusza wszystko. Wejść w kontakt z materią należy do potrzeb najprymitywniejszych, chcieć ją podbić jest wyrazem wyrafinowanej woli do kultury. Ruch sam przez się jest niczym, wagi i sensu nabiera dopiero jako świadek walki. Pragniemy, żeby ten świadek opowiadał lub zmyślał cuda" (K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*…, dz. cyt., s. 71; wyróżnienie K.I.).

wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników”[18]. W analizie wybranych filmów, a dokładniej przedstawionych w nich wizualizacji ciał ludzkich, istotne będą inspiracje czerpane z osiągnięć performatyki – w tym specyficznego aparatu pojęciowego rozwijanego „na pograniczu antropologii kulturowej, socjologii i teatrologii”[19] – oraz z różnorodnych nurtów filozoficznych zgłębiających funkcje performatywne języka (teoria aktów mowy Johna L. Austina) i płci (performatywność płci Judith Butler). Choć, jak trafnie zauważyła ostatnio Małgorzata Sugiera, „performatywność wcale nie musi być właściwością i pochodną performansu”[20], połączenie impulsów płynących z obu tych obszarów refleksji nad performatywnością pozwala pełniej uchwycić skutki aktywności podejmowanych przez ciała uwikłane w relacje społeczno-kulturowe, zobowiązane do przestrzegania norm i zakazów, a w rezultacie zmuszone do ich ciągłego odtwarzania w praktyce. W tym świetle na szczególną uwagę zasługuje teoria performatywności płci – w niniejszej rozprawie ściśle powiązana z performansem (płci) oraz tożsamością, która – „jako cielesna i społeczna rzeczywistość – podlega nieustannemu wytwarzaniu poprzez akty performatywne”[21]. Podsumowując, dekonstrukcji zostaną poddane graficzne reprezentacje ciał jednostek-performerów; ci, obdarzeni/obarczeni (w zależności od przyjętej optyki oraz stopnia identyfikacji) płcią, działają, czyli performują za pomocą dotyku – zmysłu naznaczonego wyjątkową mocą (s)twórczą.

Nawiązując do słów Anny Łebkowskiej oraz celu, jaki przyświecał jej w książce *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, interpretację tego, w jaki sposób dotyk „zakłóca, ale jednocześnie współtworzy kulturowe dyskursy i kulturowe imaginarium”[22] w filmach najnowszego rosyjskiego kina kobiet, należy osadzić w szerszym kontekście: najpierw poprzez zarysowanie aparatu pojęciowego, który umożliwia wielopłaszczyznowe odczytanie filmowych tekstów kultury, a następnie przez odniesienie się do uwarunkowań kinematografii późnoradzieckiej i rosyjskiej. Co ważne, przyjęta perspektywa znajduje odzwierciedlenie tak w strukturze przedkładanej rozprawy, składającej się z wstępu, trzech części, zakończenia, noty bibliograficznej, bibliografii oraz filmografii, jak i w jej języku[23].

---

[18] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, opracował i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, Warszawa 2000, s. 45. Co istotne, do przytoczonej wyżej definicji performansu odwoływało się wielu późniejszych badaczy, takich jak Richard Schechner, John J. MacAloon czy Marco De Marinis.

[19] W. Dudzik, *Posłowie do wydania polskiego*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Warszawa 2009, s. 423.

[20] M. Sugiera, *Performatywność jako postawa/perspektywa. Wstęp*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, z. 4, t. 71, s. 15.

[21] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 37–38.

[22] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 8.

[23] Zważywszy na „[p]odwójne uwikłanie ciała po pierwsze w procesy metaforyzacyjne związane z poznaniem świata, po drugie w nakładane na nie znaczenia” (tamże, s. 18), oraz na fakt, że dostępne środki językowe mogą

Część pierwsza, którą można określić mianem teoretycznej, podzielona została na trzy rozdziały, przybliżające terminologię i kluczowe kategorie: płeć traktowaną jako performans, somę utożsamianą z performerem oraz performatywny wymiar dotyku – z uwzględnieniem ich wzajemnych powiązań, aktualnego stanu wiedzy, dominujących punktów widzenia oraz toczących się dyskusji. W rozdziale pierwszym przedstawiono zbiór pojęć oraz założenia wiedzy performatycznej, opierając się na najważniejszych publikacjach obcojęzycznych oraz książkach i artykułach rodzimych interpretatorów, często pełniących jednocześnie rolę badaczy performansu i performatywności oraz tłumaczy. Wielość spojrzeń pomaga dostrzec, że sama „performatywność" wymyka się jednoznacznym definicjom. Zamiast prób jej ścisłego dookreślenia, z wywodu wyłania się zarys ewolucji tego, co performatywne, czyli – według Austina – „ustanawiające rzeczywistość" i „autoreferencyjne"[24], a więc – za Butler – sprawcze i konstruowalne[25]. Rozdział drugi, skoncentrowany wokół figury „etatowego wygnańca z filozoficznych systemów"[26], czyli ciała, prezentuje koncepcje z zakresu filozofii (somaestetyka Richarda Shustermana), literaturoznawstwa (somatopoetyka Łebkowskiej) oraz filmoznawstwa (somatografia Pauliny Kwiatkowskiej), które skupiają się na badaniu *somy*. Ich omówienie, oprócz wygenerowania serii pytań badawczych przydatnych w części analitycznej, pozwala spojrzeć na ciało nie tylko przez pryzmat jego materialności, skończoności i wizualności, ale również poprzez jego uzmysłowienie, upolitycznienie oraz integralność. W efekcie, w dalszym toku rozważań ciało, będąc „naszym pierwotnym medium pojmowania świata"[27], zastępuje pojęcie somy – niepodzielnej na to, co fizyczne i mentalne (zewnętrzne i wewnętrzne). Wreszcie, rozdział trzeci stanowi kontynuację refleksji nad ciałem działającym (performującym) za pomocą dotyku oraz nad samym zmysłem dotyku – jego manifestacjami oraz wymiarami: percepcyjnym, komunikacyjnym i twórczym. Rekapitulację stanu badań uzupełniają uwagi na temat synonimicznego użycia pojęć „dotykowy" i „taktylny" oraz rozróżnienia między terminami „taktylny" i „haptyczny", które w niniejszej dysertacji są rozumiane odpowiednio jako realne doznanie dotykowe oraz dotykanie wzrokiem. Część pierwszą wieńczą krótka synteza potencjalnych inspiracji płynących z teorii zmysłów (*sensous*

być nieadekwatne i niewystarczające do opisu przedmiotu badań, sięgnięcie po metafory w rozdziałach analitycznych należy uznać za wybór świadomy, gdyż, paradoksalnie, rezygnacja z nich uczyniłaby wywód mniej precyzyjnym.

[24] Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 38.

[25] Zob. K. Wojnowski, *Performatywność*, w: *Performatyka: terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 172–173.

[26] A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądany*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 115.

[27] R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2016, s. 40.

theory) oraz antropologii taktylnej dla interpretacji zwizualizowanych form interakcji taktylnych, a także wcześniejszych obserwacji dotyczących potrzeby kompleksowego ujęcia somy w ramach analizy tekstualnej.

Część druga, obejmująca pięć rozdziałów, dostarcza niezbędnego zaplecza kontekstowego dla późniejszych rozważań nad performatywnymi obliczami dotyku w wybranych pełnometrażowych filmach fabularnych rosyjskiego kina kobiet[28]. Pierwszy z rozdziałów, pełniący funkcję wprowadzenia w przestrzeń kinematografii rosyjskiej oraz strefę wpływów kina kobiet (*women's cinema*), z jednej strony przedstawia dorobek reżyserek radzieckich i rosyjskich, które – zgodnie z periodyzacją historii kina zaproponowaną przez E. Ann Kaplan – tworzyły na styku trzeciej i czwartej fazy (w ZSRR przypadającej na okres pierestrojki) oraz obecnie – w epoce kina wielokulturowego[29]; z drugiej strony – ukazuje rozpoznawalność tych twórczyń w Polsce i na świecie. Oba wątki znajdują rozwinięcie w kolejnych partiach tej części dysertacji, relacjonujących i komentujących przemiany w kinie późnoradzieckim i rosyjskim, obecność kobiet-reżyserek oraz zarysowujące się dysproporcje w wyodrębnianych przedziałach czasowych: latach 1986–1991 (rozdział drugi), latach dziewięćdziesiąt i zerowych (rozdział trzeci), latach 2011–2014 (rozdział czwarty) oraz 2014–2022 (rozdział piąty). I tak, rozdział drugi prezentuje kino radzieckie przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku z perspektywy osiągnięć tamtejszego kina kobiet, czyli twórczości filmowczyń pochodzących nie tylko z Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, ale również innych republik Kraju Rad: estońskiej (Leida Laius), łotewskiej (Ada Neretniece), litewskiej (Nijole Adomenaite), armeńskiej (Inna Tumanian), gruzińskiej (Łana Gogoberidze) czy azerbejdżańskiej (Ajan Szachmalijewa). Już na wstępie wyłania się zatem obraz kina kobiet, rozumianego niekoniecznie jako „przekład kina głównego nurtu, kino mniejszości, kino buntu"[30] (choć elementy opozycyjności są w nim

[28] Na marginesie warto zaznaczyć, że umieszczenie pełnometrażowych filmów fabularnych w centrum uwagi w częściach drugiej (kontekstowej) oraz trzeciej (analitycznej) jest uzasadnione nie tylko ich największą rozpoznawalnością i prestiżem, ale także częstszym występowaniem sytuacji dotykowych, które mają kluczowe znaczenie dla rozwoju opowieści i przekazywania znaczeń. Patrząc szerzej, wyłaniająca się w środkowej części dysertacji rozległość tematu, a mianowicie niemała liczba filmów nakręconych przez kobiety w ZSRR i Federacji Rosyjskiej, wymagała określenia i ograniczenia zakresu materiału badawczego. Z tego względu filmy dokumentalne, animowane i krótkometrażowe oraz seriale zostały jedynie wzmiankowane lub przybliżone z uwagi na ich nośność, pozycję w filmografii danej reżyserki bądź kontekst. Z kolei odwołania do filmów autorstwa mężczyzn, które są niezbędne dla szkicowanego obrazu kinematografii rosyjskiej, pojawiają się jedynie marginalnie (z wyjątkiem podrozdziału poświęconego „nowym cichym"), stanowiąc uzupełnienie całości. Podobne manipulacje mają na celu uwypuklenie doniosłości, wymiaru i fluktuacji w obrębie rosyjskiego kina kobiet.

[29] E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz, w: *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 311–324.

[30] M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur*…, dz. cyt., s. 14.

obecne), szkoła, nurt czy generacja, lecz raczej jako rozproszony konglomerat reżyserek, których dokonań nie sposób ująć pod wspólną etykietą czy hasłem. Z kolei w rozdziałach trzecim, czwartym i piątym tej części, w związku ze wzrastającą aktywnością kobiet-reżyserek w przededniu nowego tysiąclecia oraz w latach późniejszych, ujawniają się liczne współzależności i prawidłowości, widoczne zarówno w pokrewieństwie światopoglądowym i stylistycznym ich filmów, jak i w kompozycji niniejszej rozprawy. Dogłębne omówienie wybranych dzieł, charakterystycznych dla ich twórczyń, momentu w historii kina rosyjskiego oraz tendencji rozwojowych rosyjskiego kina kobiet, odbywa się na tle przemian społeczno-politycznych, co pozwala wskazać ich prekursorki i sojuszników, a także zidentyfikować podobieństwa między strategiami artystycznymi reżyserek oraz czynnikami determinującymi ich pracę na przestrzeni lat. Na koniec warto podkreślić, że zwornikiem dla kinematografii radzieckiej oraz postradzieckich (w tym wypadku zwłaszcza ukraińskiej i rosyjskiej), jak i elementem strukturującym wywód, jest dorobek artystyczny Kiry Muratowej – reżyserki, która „[w]łaściwie definiuje wszystko, co miało miejsce w kinie do 2012 roku”[31]. Jej renoma, osobowość oraz wpływ na kolejne pokolenia filmowców, pozostając nieocenione w obrębie kina rosyjskojęzycznego i niedocenione w polskim dyskursie filmoznawczym, czynią ją postacią wiodącą dla kina kobiet w ogóle.

Część trzecia składa się z czterech rozdziałów interpretacyjnych, które koncentrują się na wyróżnionych performatywnych obliczach dotyku w filmach najnowszego rosyjskiego kina kobiet: ambiwalentnym – w *Istocie świata* Mieszczaninowej (rozdział pierwszy), transgresyjnym – w *Człowieku, który wszystkich zaskoczył* Mierkułowej i Czupowa (rozdział drugi), uzmysłowionym – w *Wierności* Sajfułłajewej (rozdział trzeci) oraz podmiototwórczym – w *Rozkurczając pięści* Kowalenko (rozdział czwarty). Skupienie się na drugich pełnometrażowych filmach fabularnych tych reżyserek stanowi okazję do weryfikacji trwałości ich talentu oraz prześledzenia procesu kształtowania się dojrzałości twórczej. Co znamienne, tytułowe „oblicza”, oddając istotę zróżnicowanych przejawów i funkcji dotyku obecnych w analizowanych dziełach, sygnalizują zarazem wielość perspektyw oraz zindywidualizowanych strategii reżyserskich, za pomocą których twórczynie wydobywają doniosłość i wydajność mowy ciała oraz innych form komunikacji niewerbalnej – ze szczególnym naciskiem na efekty zabiegów angażujących zmysł dotyku. W rozdziale pierwszym, na podstawie wielowymiarowego dorobku Mieszczaninowej w zakresie filmu fabularnego i dokumentalnego, kina i seriali, reżyserii i scenariopisarstwa, kinematografii oraz literatury,

[31] Е. Стишова, В. Филимонов, *Страстными путями менипеи*, „Искусство кино” 2022, nr 11–12, s. 157.

uwidacznia się zmiana optyki, polegająca na wzbogaceniu stylistyki realistycznej o elementy poetyckie, afektywne i osobiste. Cechy te trwale deformują dokumentalność spojrzenia reżyserki i rozmywają granice sensów generowanych przez interakcje dotykowe. Rozdział drugi, oprócz funkcji autoterapeutycznej, podkreśla potrzebę eksperymentowania, realizowaną przez Mierkułową (w duecie z Czupowem, ale również w pojedynkę) w kolejnych projektach filmowych o charakterze zarówno niezależnym, jak i komercyjnym. Zgłębianie oraz przekraczanie granic swobody wypowiedzi i obowiązujących standardów umożliwia szeroko rozumiana prowokacja: nie naśladowanie, lecz wypaczenie ideałów piękna, oparte na zachowaniach i gestach samodotykowych. W rozdziale trzecim etapy dojrzewania protagonistek, w ramach jednego filmu oraz w całej filmografii Sajfułłajewej, wpisują się w proces uświadamiania sobie konsekwencji podejmowanych działań oraz odbieranych doznań dotykowych. Wejście na ścieżkę samopoznania, związane z eksponowaniem i eksplorowaniem przestrzeni cielesności, odbywa się z uwzględnieniem komponentów właściwych dla filmu obyczajowego, erotycznego i psychologicznego. Rozdział czwarty uwydatnia znaczenie potrójnej przynależności Kowalenko – jako absolwentki szkoły Sokurowa, przedstawicielki kina regionalnego oraz rosyjskiego kina kobiet – a także wpływ specyfiki krajobrazu kulturowego Kaukazu Północnego na wybór tematów i środków wyrazu. Problem samoidentyfikacji determinuje aktywność dotykową bohaterki, która, osadzona w ograniczonym (i ograniczającym) repertuarze ról społecznych, balansuje na granicy autoekspresji wizualnej, audialnej i emocjonalnej.

Zakończenie służy podsumowaniu wniosków wyciągniętych w toku przeprowadzonej analizy, przedstawieniu kondycji najnowszego rosyjskiego kina kobiet w świetle wymowności „mimiki i gestu" oraz bilansowi skutków wytyczenia nowego kierunku rozwoju kinematografii rosyjskiej przez twórczynie kina kobiet po 2014 roku. Całość wieńczy refleksja nad przemianami języka filmowego oraz postępującym ograniczaniem swobody wypowiedzi, prowadzącym do nieuchronnego zmniejszenia widoczności kina rosyjskiego po 2022 roku.

CZĘŚĆ I.
PERFORMATYWNOŚĆ DOTYKU – RAMY POJĘCIOWE I TEORETYCZNE

I.1. Płeć jako performans

Słowa o wspólnym rdzeniu *perform-*, niosące ze sobą liczne konotacje semantyczne, od wielu lat sukcesywnie zadomawiają się w kolejnych językach, również tych słowiańskich. Do niedawna obco brzmiące i oporne na odmianę przez przypadki terminy-parasole, którym chociażby w języku polskim często nie sposób przypisać jednego konkretnego znaczenia[32], uległy adaptacji: *performance* stał się performansem, *performativity* – performatywnością, z kolei *Performance Studies* – performatyką. Performatyczna nomenklatura na rodzimym gruncie stanowi pole ciągłych (re)negocjacji, podejmowanych kompromisów, zbiór pojęć roboczych i alternatywnych propozycji translatorskich, które nie doczekały się należytego rozwinięcia (by wspomnieć tylko o „performatywizmie" w ujęciu Anny Zeidler-Janiszewskiej[33]). Szczególną sytuacją jest fundamentalne dla całej dziedziny wiedzy i budowanej tradycji zastąpienie „studiów performatywnych" (o ubogim polu skojarzeniowym) „performatyką", przywodzącą na myśl bardziej ogólne i ugruntowane nauki, takie jak matematyka czy semiotyka[34]. Ta decyzja, ściśle związana z przetłumaczeniem *Performance Studies. An Introduction* Richarda Schechnera jako *Performatyka. Wstęp* przez Tomasza Kubikowskiego[35] i organizacją międzynarodowej konferencji naukowej „Performance Studies:

[32] Trudność ta ma charakter uniwersalny. Jacek Wachowski, powołując się na *Oxford English Dictionary* (Oxford 1961, t. VII), podaje, że spośród siedmiu pierwotnych znaczeń czasownika *perform* (funkcjonujących w języku angielskim od przełomu XIII i XIV wieków) cztery – „wykonać", „przeprowadzić", „działać" i „występować" (w kontekście teatralnym) – pozostają nadal w użyciu. Następnie teoretyk performansu dodaje: „Współcześnie *perform* oznacza również spełniać (na przykład zadanie), wywiązać się z obowiązku, odprawić (na przykład nabożeństwo), ale także występować przed publicznością (niekoniecznie teatralną)" (J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 13).

[33] A. Zeidler-Janiszewska, *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka. Humanistyka. Człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Poznań 2005, s. 258, przyp. 4: „Mnie wydaje się bardziej odpowiedni termin «performatywizm», określa on bowiem «paradygmat» badawczy, podczas gdy «performatyka» kojarzy się bardziej z (badawczą) techniką".

[34] A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 35. Por. R. Schechner, *Co to jest performans?*, przeł. T. Kubikowski, „Dialog" 2003, nr 3, s. 127.

[35] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Wrocław 2006.

and Beyond" („Performatyka: perspektywy rozwojowe") we Wrocławiu w 2006 roku, wywindowała badania performatyczne do miana młodej dyscypliny naukowej godnej rychłej instytucjonalizacji[36].

Trwającemu procesowi terminologicznej domestykacji[37] od lat towarzyszy niesłabnący ferment myślowy dotyczący samego nazewnictwa, systematyzacji osiągnięć, kształtowania dróg rozwoju, wytyczania celów i przedmiotu badań. Rodzimi teoretycy i praktycy, skorzy do podsumowywania stanu poznania, stopniowo zaczęli dostrzegać kolejne prawidłowości, formułowane następnie w paradygmaty, szkoły i kierunki. Stało się to w dużej mierze pod wpływem wydawanych wówczas w Polsce, często klasycznych już na Zachodzie, pozycji książkowych (podręczników akademickich, monografii itd.) o nierzadko słusznych ambicjach kodyfikacyjno-porządkujących zasób performatycznej wiedzy. Z czasem performatyka – rozumiana przede wszystkim jako „teatralna próba manewru, przenoszącego teoretyków w pewien odrębny tryb istnienia i świadomości"[38] lub też „«[w]yjaśnienie» okazanych działań"[39], czyli performansów – wstąpiła na krajowe uczelnie, przeniknęła zarówno klasyczne, jak i nowoczesne dyscypliny sztuki, zagościła w tytułach publikacji książkowych, wkroczyła do nazewnictwa branżowego. Krótko mówiąc, stała się powszechnie obecna. Na jej rozprzestrzenienie i zakotwiczenie w kolejnych dziedzinach nauk humanistycznych oraz ożywcze oddziaływanie na rozumienie ludzkiej aktywności przez interpretatorów wszelkiego rodzaju rytuałów, widowisk i wydarzeń z pogranicza sztuki i życia codziennego zwrócili uwagę liczni badacze kultury. Dla ilustracji warto przytoczyć dwa przykłady bardzo zbieżnych konstatacji. Pierwsza pochodzi z książki Anny Krajewskiej:

> Performatyka zatacza coraz to szersze kręgi, łącząc się z refleksją na temat dramatyczności. Na świecie, zwłaszcza na uniwersytetach, powstają osobne centra, studia, wydziały związane z badaniami performatywnymi. Performatyka wchłania i zawłaszcza coraz to nowe obszary. Studia performatywne nie

[36] Na temat konferencji i narodzin performatyki w Polsce (oraz *performatics* jako „zangielszczenia" polskiego terminu) zob. D. Kosiński, *Tratwa i cuma*, „Didaskalia" 2007, nr 77, s. 121–124; szerzej o początkach performatyki zob. D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016 (szczególnie rozdział *Performatyka: pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe*).

[37] Kolejną translatorsko-klasyfikacyjną zagwozdkę sprawiła konieczność rozróżnienia „performatywnego" od „performatycznego". Swoją propozycję wyłożyły redaktorki tomu *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* (red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013) we wstępie o wiele mówiącym tytule *Negocjacje terminologiczne*: „Proponujemy zatem w niniejszej książce, by przymiotnik «performatywny» był używany w znaczeniu «mający performatywną moc», jak działające słowa Johna Austina, a «performatyczny» odnosił się do cech przynależnych dziedzinie wiedzy zwanej performatyką, czyli na przykład performatyczna perspektywa badań" (tamże, s. 15; wyjątkiem jest ugruntowany już w polskiej humanistyce „performatywny zwrot"). Tak też rozumiane będą owe przymiotniki w niniejszej pracy.

[38] J. McKenzie, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 47.

[39] R. Schechner, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 43.

> zawsze związane są – jakby się mogło na pozór wydawać – z badaniami teatrologicznymi, częściej nachylają się ku socjologii, antropologii czy estetyce[40].

Podobną – w duchu Goffmanowską – konkluzję zawarł Wojciech Dudzik, pisząc o

> przeniesieniu zainteresowań badaczy kultury (kulturoznawców, antropologów, socjologów, literaturoznawców i innych) z człowieka jako istoty wytwarzającej na człowieka jako istotę działającą, ze słowa na czyn, z narracji na akcję, z kontemplacji na działanie, z tego, co się stało, na to, co się staje, z komunikacji pośredniej na komunikację bezpośrednią, czy wreszcie na przejściu od postrzegania kultury jako tekstu do analizy kultury jako widowiska[41].

Warto zauważyć, że dramatyczno-teatralno-widowiskowe ukierunkowanie powyższych sądów, przedkładające wrażenia wywoływane (*given off*) nad przekazywane (*given*)[42], choć podkreśla interdyscyplinarny charakter performatyki, w istotny sposób pomija jej poststrukturalistyczny rodowód.

O ten upomniała się już wcześniej Ewa Domańska w swoim szkicu na temat zwrotu performatywnego, w którym zaproponowała umowne rozróżnienie obiektów badań performatycznych ze względu na zdolność oddziaływania „performera" na innych poprzez czyn (dominanta performansu) oraz język (performatyw[ność]). Autorka, wiążąc działanie, przedstawienie i „grę" ciałem (swoją fizycznością, gestem, ruchem, zachowaniem) ze sferą teatru, antropologii oraz socjologii, a koalicję słowa i czynu z teorią aktów mowy (John L. Austin), dekonstrukcją (Jacques Derrida) i studiami genderowymi i queerowymi (Judith Butler)[43], podkreśliła jednocześnie przewagę performatyki nad „wyeksploatowanym" jej zdaniem poststrukturalizmem[44]. Interesującego przewrotu dokonał w tym kontekście Dariusz Kosiński; nazywając intelektualne fundamenty performatyki (ta – w przeciwieństwie do antropologii widowisk – „nie wierzy w «człowieka, który poprzedza różnice»"), wskazał na pierwszeństwo myśli Michela Foucaulta, Jacquesa Lacana czy Derridy nad dorobkiem Claude Lévi-Straussa, Victora Turnera, a nawet wspominanego już Schechnera[45]. Podobnie Zeidler-Janiszewska tytułowe perspektywy wiązała chociażby z filozofią języka Austina, performatywnością płci Butler czy estetyką performatywności Eriki Fischer-Lichte[46].

Z powyższego wynika, że mamy do czynienia nie z jedn(owymiarow)ą performatyką, lecz bardziej złożonym dyskursem, którego dwa najwyrazistsze nurty koncentrują się wokół

---

[40] A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 123.
[41] W. Dudzik, *Posłowie do wydania polskiego*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl*…, dz. cyt., s. 423.
[42] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, dz. cyt., s. 32.
[43] E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 49.
[44] Tamże, s. 53. Z Domańską nie zgadza się Anna Burzyńska, która dostrzega ciągłość między myślą ponowoczesną/poststrukturalistyczną oraz postmodernizmem (jako nurtem w sztuce i estetyce) i badaniami performatycznymi. Zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 277.
[45] D. Kosiński, *Performatyka*…, dz. cyt., s. 32.
[46] Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, dz. cyt.

badań społeczno-kulturowych oraz lingwistyczno-filozoficznych[47]. Innymi słowy, możemy wydzielić jej dwie odnogi: performatykę przedstawień oraz performatykę performatywności lub, ujmując rzecz jeszcze dosłowniej, „badania nad performansami i performatywnością jako ich ogólną jakością", które „nie są tożsame z badaniami nad performatywnością jako pewną kategorią filozoficzną związaną z procesualnym ustanawianiem nie tylko znaczeń, ale też podstawowych kategorii porządkujących świat"[48]. Lecz czy obie tendencje można połączyć? Zdaniem Kosińskiego jest to możliwe. Takie zespolenie polegałoby „na badaniu przestawień i dramatów przy zachowaniu filozoficznych fundamentów właściwych badaniom nad performatywnością"[49].

Czym jednakże jest performatywność – kategoria charakteryzująca się wszechobecnością i brakiem ustalonych granic (znaczeń)? Lub inaczej – co mamy na myśli, mówiąc o performatywności? Według Jamesa Loxleya, zanurzającego ów termin w kontekście językoznawczym, performatywność „oznacza […] pewną ogólną jakość zjawiska uznanego za performans"[50]. Aczkolwiek takie podejście do tematu, odpowiadające twierdzeniu, że cechą konstytutywną teatru jest jego teatralność, może prowadzić do niekoniecznie trafnego utożsamienia i uzależnienia performatywności od performansu, gdyż pierwsza z tych kategorii jest znacznie pojemniejsza od drugiej[51]. Inne pomieszanie porządków stanowi bezpośrednie wyprowadzenie performatywności z teorii aktów mowy Austina i Johna R. Searle'a (ten pierwszy miał nigdy nie posłużyć się omawianym pojęciem[52]), którzy wszelako przygotowali dla niej grunt i szerokie pole inspiracji, lecz sami w dużej mierze nie wyszli poza język.

Myśląc o performatywności jako perspektywie bądź postawie[53] badawczej, warto postawić w centrum uwagi ciało performera – działającego nie tylko w przestrzeni słów (performatywy), ale także gestów i zachowań (performanse) – czerpiące z obu „tradycji" performatyki, które, jak słusznie zauważył Jacek Wachowski, różnią się zbiorem desygnatów, tj. szerszym bądź węższym rozumieniem performatywności. Upraszczając, w ramach szerszego ujęcia performatywności jako kategorii ogólnej, jest ona faktycznie obecna we wszystkich przejawach działania (również w świadomej bezczynności). Natomiast w węższym rozumieniu,

[47] J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 16–17.
[48] D. Kosiński, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 33.
[49] Tamże, s. 35.
[50] J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 101, s. 55.
[51] Zob. J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 203: „Oznacza to, że choć wszystkie performanse są performatywne […], to performatywność nie zawsze musi się ujawniać w performansach".
[52] K. Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 172.
[53] Zob. M. Sugiera, *Performatywność jako postawa/perspektywa*…, dz. cyt., s. 13–26.

ponieważ „pozostaje aspektem działania, a więc nie przysługuje wszystkim czynom”[54], aktem performatywnym nazwiemy tylko czynność będącą zarazem skuteczną i nieodwracalną. Ponadto – wracając do performera – należy zauważyć, że

> [o]bie perspektywy różnią się w opisie działającego ciała. Pierwsza z nich, obejmując wszystkie jego czyny, prowadzi do ich równouprawnienia. Druga przeciwnie, odnosząc się tylko do niektórych, zmierza do hierarchizacji gestów. Mówi o tym, że egzystencja ciała nie wyraża się we wszystkich działaniach, ale tylko w takich, które pociągają za sobą realne skutki, nierzadko ryzykowne, bolesne, wstydliwe, niechciane, wypierane, a także nieprzewidywalne. Kładzie zatem nacisk na efekty czynów, którymi mogą być stany tak odmienne, jak: przyjemność, ekstaza, radość, ból, cierpienie, a nawet trauma. Ciało stanowi ich zapis i uzewnętrznienie. Jest świadectwem działania i jego znakiem[55].

Wyszczególnione powyżej nurty pomijają jednakże istotny w tym kontekście aspekt zwrotności – „autoperformatywne funkcje działania”[56] ciała, stanowiące jednocześnie o jego odrębności i typowości, kumulacji oryginalności i przeciętności każdego indywiduum jako przedstawiciela większej grupy (klasy, rasy itd.), wciąż ponawianym samokonstytuowaniu w ramach (i przeciwko) obowiązujących normom – obecny w teorii performatywności płci Judith Butler. Ta, zdaniem Konrada Wojnowskiego, przedstawia „nieuświadomione pęknięcie między dwoma sposobami rozumienia tego terminu”, tj. performatywności pojmowanej jako „konstruowalność” lub „bezpodstawność” (*performativity as groundlessness*) oraz jako „sprawczość” (*performativity as agency*)[57], które często współwystępują i są łączone.

W istocie, nowatorstwem ze strony amerykańskiej filozofki było sformułowanie tezy, iż płeć – zarówno biologiczna (*sex*), jak i społeczna (*gender*) – oraz, w konsekwencji, tożsamość osoby stanowią swego rodzaju konstrukty kulturowe o zmiennym charakterze[58]. Butler, stanowczo odtrącając charakterystyczną dla feminizmu drugiej fali apoteozę kategorii „kobiecości” (ową „iluzję podporządkowaną interesom władzy”[59]) czy możliwość uprawiania ginocentrycznie ukierunkowanej krytyki feministycznej[60], postawiła pod znakiem zapytania wiele abstrakcyjnych pojęć i wzorców, jednocześnie obnażając ich dyskursywny potencjał.

---

[54] J. Wachowski, *Ciało performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 92.
[55] Tamże.
[56] Tamże, s. 93.
[57] K. Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 172–173. Rzecz podobnie ujmuje Wachowski pisząc, że „Butler traktuje performatywność jako połączenie niereferencyjności i dramatyczności” (J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 116).
[58] Zob. B. Chołuj, *Women's Studies a Gender Studies*, w: *Po przełomie. Przełom wieku w kulturze, kultura na przełomie wieków*, red. i wstęp A. Żylińska, A. Skrendo, Szczecin 2001, s. 55–56.
[59] O. Tokarczuk, *Kobieta nie istnieje*, w: J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 7.
[60] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 15. Elaine Showalter – autorka pojęcia „ginokrytyka” – do głównych zadań tej odmiany krytyki feministycznej zalicza m.in. potrzebę opisu zajmowanej przez kobietę-pisarkę pozycji w przestrzeni społeczno-kulturowej, afirmację pisarstwa kobiet czy też zgłębianie tradycji owej literatury (z sięganiem do takich kategorii/tradycji, jak „macierzyństwo” i „rodzicielstwo”). Zob. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 142–144.

Ponadto zwróciła uwagę na sposób budowania podmiotowości, który na rodzimym gruncie Bożena Chołuj twórczo rozwinęła w „teorię negocjacji, proponując rozumienie osoby jako dynamicznego indywiduum, realizującego się w aktach komunikacji; każdorazowe negocjowanie siebie, którego źródłem jest subwersywna «osoba», pozwalające uciec z niewoli porządku znaczenia”[61]. Innymi słowy, autorka *Uwikłanych w płeć* odrzuciła wszelkie „naturalne” i/lub esencjalistyczne tożsamości (płciowe), z uniwersalizowaną kategorią „kobiety” na czele, a także ograniczające ruch i przepływ energii opozycje binarne (żeńskie/męskie, ciało/dusza, natura/kultura itd.), skostniałe definicje oraz tradycyjne porządki myślenia i zachowania – słowem, wszelkie spetryfikowane struktury społeczne i kulturowe, jawiące się jako niezmienne i dane raz na zawsze. Intencją Butler była próba zdemaskowania wpływu i działania porządku wiedzy/władzy[62], konstruującego (i ograniczającego[63]) w ramach kontrolowanej przez siebie matrycy heteroseksualnej „kobietę” i „mężczyznę” jako stabilne, spójne i jednoznacznie zrozumiałe koncepty tożsamościowe[64]. W tym ujęciu upłciowione „biologiczne” ciała determinują charakterystyczną dla nich płeć „kulturową” (w dużym uproszczeniu: to, co „męskie” przystoi „mężczyźnie”, to, co „kobiece” jest domeną „kobiety”)[65]. Z tego względu badaczka postuluje m.in. przemyślenie kwestii reprezentacji podmiotu feministycznego poprzez odejście od stałych i nieruchomych identyfikacji płciowych na rzecz tożsamości-w-procesie – płynnej, zmiennej, performatywnie konstytuowanej (i konstruowanej) „przez same «wyrażenia», które są rzekomo jej skutkiem”[66].

Butler, stwierdzając, że „za wyrażeniami kulturowej płci nie kryje się tożsamość kulturowej płci” (wniosek ten wysnuwa na podstawie lektury dzieła Friedricha Nietzschego[67]), rozwija swój projekt performatywności jako bezpodstawności w odwołaniu do myśli nie Austina (którego prace miała poznać później; stąd też brak bezpośrednich odniesień do jego

[61] I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, dz. cyt., s. 65.
[62] Judith Butler wielokrotnie w swoich tekstach odwołuje się i czerpie inspiracje z pisarstwa Foucaulta, m.in. w kwestii dwojakiego – jurydycznego oraz produktywnego – charakteru władzy. Zob. M. Foucault, *Prawo, śmierć i władza nad życiem*, w: tegoż, *Historia seksualności*, t. 1: *Wola wiedzy*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
[63] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 44–45.
[64] Tamże, s. 49, przyp. 6: „W całej książce, używając pojęcia matryca heteroseksualna [wyróżnienie J.B.], odnoszę się do wzorca kulturowej zrozumiałości, przez który ciała, płcie i pragnienia zyskują naturalność”. Warto wspomnieć w tym miejscu o pokrewnych pojęciach „obowiązkowej/przymusowej heteroseksualności” autorstwa Adrienne Rich i „heteroseksualnego kontraktu” Monique Wittig, które Butler również przywołuje.
[65] Tamże, s. 49.
[66] Tamże, s. 81.
[67] Chodzi szczególnie o słowa: „Nie ma żadnego bytu poza czynieniem, działaniem, stawaniem się; «czyniciel» jest tylko zmyśleniem do czynienia dodanym – czynność jest wszystkim”. Zob. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności: pismo polemiczne*, przeł. L. Staff, posł. napisał J. Hartman, Kraków 2003, s. 31. Cyt. za: J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 80–81. Co istotne, Butler nawiązuje do tej myśli również przy innej okazji (por. J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 56).

wykładów w *Uwikłanych w płeć*)[68], lecz Derridy[69] i jego pojęcia „iterowalności", wykorzystanego

> do scharakteryzowania szczególnej sytuacji komunikacyjnej, którą wywołuje użycie pisma. Polega ono na tym, że nadawca kieruje swoją wypowiedź do nieobecnego adresata. Piszący nie tylko nie widzi czytelnika – a więc pozostaje wobec niego w fizycznym oddaleniu – ale musi pogodzić się także z myślą, że jego słowa zostaną przeczytane ze znacznym opóźnieniem. Czytanie – dokonujące się w innym czasie oraz miejscu – powtarzając treść pisma, jednocześnie ją różnicuje[70].

Takie powtórzenie (cytat) – „niedokładne, nieczyste, zawierające w sobie różnicę"[71] – filozof francuski określił w istocie mianem iterowalnego[72]. Jednakże nieprecyzyjność powtórzenia nie stanowi (nieświadomej) pomyłki „czyniciela"; wręcz przeciwnie –

> [j]est powtórzeniem świadomie zabrudzonym, niekompletnym, ale w ten właśnie sposób otwierającym się na doświadczenie nowego. Wskazuje również na to, że dokładna repetycja nie jest możliwa, gdyż nie potrafi objąć wszystkich aspektów powtarzanego, uwzględnić jego osobliwych właściwości, które nie poddają się replikacji. Powtórzenie iterowalne nie ma aspiracji do wiernego kopiowania wzorca. Eksponuje raczej pogląd, że nie istnieją dwa identyczne wykonania, ponieważ warunki, w jakich się one odbywają, za każdym razem (nieznacznie) zmieniają ich przebieg. Powtórzenie procedury pozostawia jednocześnie margines swobody dla wykonawcy, który niezależnie od tego, że jest związany jego reżimem, może poszukiwać w repetycji właściwego dla siebie wyrazu – różnicy[73].

---

[68] Za autora terminu „performatyw" uznaje się Austina, który dostrzegłszy związek między mową (komunikatem) a czynem (działaniem) w konwencjonalnych wypowiedziach księdza (udzielającego chrztu, ślubu, ostatniego namaszczenia), sędziego (wydającego wyrok) czy lekarza (ustalającego płeć biologiczną noworodka), zasypał „przepaść między językiem (językami) a doświadczeniem (a nawet życiem jako takim) wykopaną jeszcze przez de Saussure'a", dzięki czemu „otworzył perspektywę niedualistycznemu myśleniu o języku i rzeczywistości" (A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 247) i, w konsekwencji, położył fundament pod teorię aktów mowy. W skrócie, brytyjski filozof podzielił konstatacje i performatywy ze względu na ich funkcje (opisowo-interpretacyjną tych pierwszych, sprawczą drugich) oraz działanie mowy. Oczywiście sam podział cechuje nieostrość, płynność i pewna umowność – wypowiedzi performatywne nie odniosą sukcesu, jeśli niewerbalny kontekst danego zdarzenia nie odpowiada przyjętej konwencji, np. słowa: „Ogłaszam was mężem i żoną" wypowiedziane nie przez urzędnika, lecz przypadkową osobę nie zaowocują faktycznym zawarciem związku małżeńskiego (Austin nazywa taki performatyw mianem niefortunnego). Ważnym jawi się tu dotrzymanie warunków „odwiecznej" umowy społecznej, ujętej w ramach konkretnego rytuału, który opiera się na powtórzeniu niezbędnych składowych takiej uroczystości, jak właśnie ślub. Warto dodać, że w podobny sposób funkcjonują wszelkiego rodzaju „[o]bietnice, zakłady, klątwy, umowy i wyroki", które „nie opisują działań ani ich nie przedstawiają – one je stanowią" (R. Schechner, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 147). Zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

[69] Loxley pisze: „Jej [Butler – P.W.] własna wersja performatywności to w gruncie rzeczy daleko idąca modyfikacja koncepcji Derridy, które w znacznej mierze stanowiły dla niej punkt wyjścia" (J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, dz. cyt., s. 56).

[70] J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 287 (polski badacz powołuje się na: J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, „Teksty" 1975, nr 3, s. 82). Zob. również: J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: tegoż, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1992.

[71] J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 287.

[72] W kontekście niedokładności powtórzenia/cytatu warto przywołać wypowiedź Marvina Carlsona, który skojarzył intencje Derridy z Bachtinowskim pojmowaniem wypowiedzi: „Trzeba jednak zauważyć, że dla Derridy cytat nigdy nie jest dokładny, ponieważ – podobnie jak wypowiedź u Bachtina – zawsze jest dostosowany do nowego kontekstu" (M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 124).

[73] J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 287.

Jak duży jest ów „margines swobody" w wypadku wykonawców (performerów), którzy mimowolnie i permanentnie uczestniczą w performatywnym „akcie materializowania ciała i cielesności"[74]? Według tradycyjnego (patriarchalnego) porządku pozbawiona wyboru jednostka pod wpływem władzy, społecznych zakazów, nakazów oraz oczekiwań zostaje zobligowana do „cytowania" normy (kanonu, wzorca), zapewniającej względnie bezpieczną egzystencję[75]. W największym skrócie: kobieta „z natury" powinna dążyć do prokreacji, a mężczyzna – chronić swoją rodzinę i zapewniać jej byt; samiec powinien zdobywać, a samica – być zdobywana.

Autorka *Uwikłanych w płeć* tak rozumianej (hetero-seksualnej/seksistowskiej) normie przeciwstawiła akty subwersji (oporu[76]), czyli działania, mające na celu podać w wątpliwość regulatywny ideał, jakim ma jawić się nam „płeć"[77], zerwać z dychotomicznym podziałem płci i wszelkimi opozycjami binarnymi oraz zakłócić porządek symboliczny wytwarzany przez liczne cytaty, powtórzenia i nawiązania do danego wzorca[78]. Oznacza to tyle, że różnica płci jest wytwarzana przez performatywne (odtworzeniowe, wykonaniowe) wypowiedzi[79], polegające na ciągłym powielaniu poprzez powtarzanie gestów płciowości, będących „działaniem i komunikatem opartym na wcześniej skonstruowanych wyobrażeniach, służących stabilizowaniu społecznie i politycznie sensów, których rdzeniem pozostaje heteroseksualność i przymus reprodukcyjny"[80]. Innymi słowy, tożsamość płci rozumiana jest nie jako coś spójnego, „ale jako konglomerat wpływów i tradycji konstytuujący się w zależności od warunków"[81]. Wykonawcy, wskutek przypisanej im przy narodzinach (np. za pomocą słów: „To chłopiec/dziewczynka") płci kulturowej, zostają wprzęgnięci w nieustanny proces

[74] B. Chołuj, *Ciało zapisane codziennością, czyli literackie reprodukowanie płci we współczesnej prozie niemieckiej*, w: *Codzienność, przedmiotowość, cielesność. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 158.

[75] J. Butler, *Bodies that Matter*, *On the Discursive Limits of 'Sex'*, London–New York 1993, s. 232. Cyt. za: E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2012, s. 169–170. Polska badaczka kilka stron wcześniej pisze, że „performatywna wypowiedź «działa» tylko w takim stopniu, w jakim pokrywa się z istniejącą już konwencją, która ją uaktywnia i uprawomocnia" (tamże, s. 167).

[76] Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Performatywizm i problematyka tożsamości*…, dz. cyt., s. 266: „Tak więc w ujęciu Butler już samo odkrycie nienaturalności podstawowej różnicy płci jest aktem oporu".

[77] E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*…, dz. cyt., s. 159. Judith Butler w różnych miejscach swojej książki podkreśla iluzoryczny charakter płci biologicznej, którą określa mianem „fantazmatycznej konstrukcji" czy „złudzenia substancji" (J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 261).

[78] W interesujący sposób pisze o tym Anna Burzyńska: „Butler ujmuje performatywność co najmniej dwuznacznie – zarówno jako siłę normatywizującą […], jak i subwersywną, która daje o sobie znać zwłaszcza w rozmaitych zachowaniach transseksualnych i transgenderowych, gdzie najsilniej dochodzi do głosu «wywrotowy potencjał performansu transwestytycznego»" (A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 261–262).

[79] E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*…, dz. cyt., s. 160. Wypowiedzi rozumiane tu przede wszystkim jako czynności, zachowania, niewerbalna mowa ciała itp.

[80] I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, dz. cyt., s. 88. Badaczka dodaje dalej: „Upraszczając: dla Butler nie ma w głównonurtowym dyskursie żadnej «przedkulturowej» istoty tożsamości".

[81] B. Chołuj, *Women's Studies a Gender Studies*, dz. cyt., s. 58.

odgrywania określonych ról społecznych, opartych na stałych predyspozycjach związanych z płcią: stereotypach, kliszach, schematach myślenia oraz wzorcach postępowania, ujawniających się chociażby w gestykulacji, sposobie wypowiedzi, typie chodu czy stroju.

W ramach podsumowania wątku performatywności jako konstruowalności należy podkreślić, że – jak zauważył Konrad Wojnowski –

> [t]ak rozumiana performatywność odsyła więc do nieobecnego źródła [wyróżnienie P.W.] – pustego miejsca po przegnanym determinizmie biologicznym, który Butler traktuje jako kolejny fikcyjny konstrukt. W tym pustym miejscu zachodzą procesy społecznego formowania tożsamości i jej samoistnego performowania samej siebie za pomocą kolejnych „aktów płci"[82].

Co istotne, wspomniane wyżej „akty płci" (zwane też działaniami, czynami, zabiegami itd., które „stwarzają efekt wewnętrznego rdzenia bądź substancji"[83]) – „gesty, realizacje są, mówiąc ogólnie, w tym sensie performatywne, że istota bądź tożsamość, którą rzekomo wyrażają, jest fabrykacją, wytworzoną i podtrzymywaną dzięki cielesnym znakom oraz innym środkom dyskursywnym"[84]. Dlatego też kulturowej płci, tak chętnie oddzielanej przez wielu od tzw. płci biologicznej, nie będącej czymś pierwotnym wobec niej[85], nie powinno się rozumieć „jako sztywnej tożsamości bądź siedliska sprawczości [wyróżnienie P.W.], z którego wypływają rozmaite akty"; Butler mówi wręcz o „rozrzedzonej tożsamości", konstytuowanej w teatrze życia codziennego poprzez stylizowane (czyli świadome!) powtarzanie aktów[86] – owych „odtworzonych/zachowanych zachowań" (*restored behavior*), definiowanych przez Schechnera jako wszelkie „działania fizyczne, słowne lub wirtualne, które odbywa[ją] się nie-po-raz-pierwszy"[87].

Przywołanie autorytetu amerykańskiego badacza nie jest tu przypadkowe; przeciwnie – stanowi próbę zespolenia dwóch nurtów performatyki (przedstawień i performatywności) lub, inaczej, wprowadzenia do rozważań nad płcią (kulturową) jako performansem oraz, w

[82] K. Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 174.
[83] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 246. Wojnowski dochodzi do wniosku, że „Butler posługuje się więc pojęciem performatywności, by zastąpić zużytą metafizyczną kategorię substancji, którą należy winić za radykalizm politycznej debaty na temat praw mniejszości seksualnych, gdyż zakłada ona jedyność, naturalność i nieuchronność ról przypisanych przez (wyimaginowaną) Naturę" (K. Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 173).
[84] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 246 (wyróżnienia J.B.).
[85] Zob. J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 46–47: „Według Butler, płeć kulturowa to jeden z elementów kultury, poprzez który tworzy się płeć biologiczną jako kategorię przeddyskursywną, naturalną".
[86] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 252–253.
[87] R. Schechner, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 44.

konsekwencji, obdarzonym/obarczonym płcią ciałem jako performerem[88]. Ten – podobnie jak istoty nie-ludzkie, przedmioty czy szeroko rozumiana materia[89] – dysponuje zdolnością oddziaływania na innych. Mowa o aktantach stale reagujących na zawarty w tytule książki Jona McKenziego rozkaz czynnego performowania (tj. ustanawiania, kreowania, budowania) zarówno własnej indywidualności, swych odczuć, wrażeń oraz kompetencji, jak i komponentów współtworzących otaczającą ich rzeczywistość[90]. Tak rozumianą zdolność (aktywność) „czynicieli" łatwo skojarzyć „nie tylko z «robieniem», ale również i z «przerobieniem»", czyli performansem, który oddaje „napięcie pomiędzy zastaną formą czy treścią a jej nieuchronnymi modyfikacjami we wciąż zmiennej teraźniejszości"[91]. Oznacza to, że dysponująca siłą sprawczą jednostka działa (performuje) wielokierunkowo – ma realny wpływ na środowisko (widzów, „współuczestników") i na własne „ja" – odgrywaną postać będącą „efektem scenicznym"[92].

Co ważne, performansu jako działania nie należy ograniczać do jego teatralnego czy też, szerzej, artystycznego wymiaru[93]; zasługuje on na pogłębiony ogląd, gdyż objawia się w licznych, przenikających się wzajemnie dziedzinach i sferach życia, takich jak sport, biznes, seks czy zabawa[94]. Performer – jako jednostka interaktywna, oddziałująca na „publiczność" oraz podatna na jej postępowanie i reakcje – staje się generatorem własnych oraz cudzych doświadczeń, które osadzając się w naszych ciałach, rezonując w trzewiach, zapisując się na skórze (metafory można mnożyć dowolnie), pogłębiają nasze (samo)poznanie – również na poziomie somatycznym.

Powyższe spowinowacenie ważkości cielesności i wpływu działań jednostki na materię (żywe organizmy, hybrydyczne maszyny, artefakty z przeróżnego tworzywa, szczątki czy

[88] Co ciekawe, Schechner w innym miejscu pisze: „Każde świadomie spełniane działanie stanowi przypadek zachowanego i odtworzonego zachowania. Zachowane zachowanie, odgrywane nie na scenie, lecz w «prawdziwym życiu», jest tym, co poststrukturaliści nazwali «performatywem»" (tamże, s. 192).
[89] Zob. E. Domańska, *„Zwrot performatywny"*…, dz. cyt. s. 52.
[90] J. McKenzie, *Performuj albo…*, dz. cyt. McKenzie, zainspirowany teoriami m.in. Butler i Jeana-Françoisa Lyotarda, stawia w swojej książce odważną tezę na temat statusu performansu, który „stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX: ontohistoryczną formacją władzy i wiedzy" (tamże, s. 22–23). Podobnie (tj. w sposób profetyczny i stanowczy) rzecz ujmuje Ewa Domańska: „Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance" (E. Domańska, *„Zwrot performatywny"*…, s. 48).
[91] M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 20.
[92] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, dz. cyt., s. 277.
[93] McKenzie analizuje trzy rodzaje performansu: organizacyjny (zarządzanie performatywne), kulturowy (performatyka kulturowa) i techniczny (technoperformans). Taka typologia pozwala uniknąć ograniczeń ewentualnego dychotomicznego podziału oraz umożliwia liczne przesunięcia i sytuacje graniczne. Zob. J. McKenzie, *Performuj albo…*, dz. cyt., s. 11–12, 15.
[94] Zob. R. Schechner, *Performatyka*…, dz. cyt., s. 46, 61.

humus[95]) ma na celu uwypuklenie składowych procesu konstytuowania (się) osoby, z uwzględnieniem licznych kontekstów: społecznych, kulturowych, historycznych, ekonomicznych i politycznych, w których ów „aktor" jest zanurzony. Wymienione uwarunkowania pozostawiają – często namacalne – ślady swego oddziaływania na jego szeroko rozumianej kondycji: fizjonomii, psychice, samopoczuciu itd. W imię walki z opozycjami binarnymi oraz wszelkimi hierarchiami rozstrzygającymi o fantazmatycznej wyższości tekstu bądź „żywej" mowy, ciała lub duszy czy też, analogicznie, „męskiego" albo „żeńskiego" pierwiastka, warto spleść ze sobą owoce badań nad performansem – scenicznością, teatralnością, codziennością – z rozważaniami na temat wypowiedzi performatywnej. Jej moc ustanawiania i konstruowania znaczeń wpływa na naszą bazę wiedzy oraz, nierzadko bezrefleksyjną i naiwną, percepcję rządzących teraźniejszością praw: niezakwestionowanych norm, schematów myślenia czy wzorców postępowania. Wydaje się, że sojusz postrzeganej konwencjonalnie fizyczności i duchowości performera pozwoli dotrzeć do pełniejszego („zakulisowego") obrazu jego uwikłania we wspólnotowych wyobrażeniach dotyczących tego, co powszechnie uważamy za „naturalne", „prawdziwe" czy „moralne".

Pokładów sprawczości należy szukać więc w ciele, którego skuteczne („przygotowane i wypróbowane"[96]) stylizacje przekładają się na postrzeganie płci kulturowej jako intencjonalnego, dramatycznego i pozbawionego referencji stylu cielesnego[97]. Co ciekawe, te same wyznaczniki (oraz wiele innych) cechują performans – zestaw nastawionych na przemianę działań wykonywanych świadomie i dla/wobec kogoś (publiczności, chociażby jednoosobowej[98]) w oparciu o własne ciało (doświadczenie, umiejętności, nawyki) zanurzone w niezbywalnej tradycji i danych kontekstach; współtworzący jednorazowe przedstawienie konglomerat iterowalnych czynności, sporządzonych w konkretnej czasoprzestrzeni, w oparciu o rozpoznawalne konwencje. Ponadto performans, podobnie jak płeć, ze względu na osiągane rezultaty, „ma charakter infrastrukturalny: leży u samych podstaw gmachu naszego życia społecznego i kulturowego"[99]. Dlatego też płeć rozumiana jako performans nie jest iluzją w

[95] Humus, za Domańską, oznacza efekt mineralizacji i humifikacji czy też procesu „de-humanizacji, tj. od-stawania się człowiekiem w sensie kulturowym […] (przybierani[a] postaci postludzkiego bytu […])" (E. Domańska, *Nekros: wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 202).
[96] R. Schechner, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 44.
[97] Zob. J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, przeł. M. Łata, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 27, gdzie filozofka rozpatruje „płeć kulturową jako styl cielesny [wyróżnienie J.B.], jako «akt» zarówno intencjonalny, jak performatywny, w którym już samo określenie «performatywny» niesie podwójne znaczenie: «dramatyczny» oraz «pozbawiony referencji»".
[98] M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 29: „Performans jest zawsze perfromansem dla [wyróżnienie M.C.] kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans – chociażby nawet, jak to się od czasu do czasu zdarza, publicznością była czyjaś własna osoba".
[99] J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, dz. cyt., s. 60.

tym sensie, że stanowi podstawę ludzkiej egzystencji, kwantyfikator samookreślenia, użyteczną etykietę. W istocie, to konstrukt silnie związany z codziennością: na bieżąco aktualizowany, stale – mniej lub bardziej zauważalnie – rozgrywany przez każdego z nas – *homo performans*, czyli zwierzę performujące[100].

Czy płeć, podobnie jak performans, dąży do naruszenia stanu równowagi oraz jest delimitowana[101]? Tak, o ile ujawnia się jako swoisty „modus bycia" lub też „tryb działania"[102] osób świadomych eksperymentalnej (subwersywnej) siły drzemiącej w aktach performatywnych (będących *de facto* jednym z narzędzi, którymi operuje władza w postaci nieuobecnionego źródła płci[103]). Akty oporu są zorientowane na podważanie tego, co jawi się nam jako oczywiste i poza wszelką dyskusją; umożliwiają poszukiwanie alternatywnych dróg dla (samo)rozwoju indywiduum oraz dają upust energii twórczej – pewnemu nadmiarowi, czemuś potencjalnie niebezpiecznemu i/lub wywrotowemu; obnażają wewnętrzną nieciągłość działań (performansów) konstytuujących płeć kulturową jako osnowę dla pozoru substancji – „owej skonstruowanej tożsamości, performatywnego spełnienia, w który cała zbiorowość, łącznie z samymi odgrywającymi, uwierzyła i który zgodnie z tą wiarą wciąż inscenizuje". W kolejnym zdaniu Butler stwierdza: „Kulturowa płeć to także norma, której nie sposób w pełni uwewnętrznić"[104]. Lecz czy można ją przekształcić, a jeśli tak – w czym należy upatrywać szansy na zmianę? „Właśnie tu", odpowiada filozofka, „w arbitralnym stosunku między tymi aktami, w fakcie, że powtórzenie może się nie powieść, w «de-formacjach» czy też w parodystycznych powtórzeniach, które pokazują, że fantazmatyczny efekt trwałej tożsamości jest politycznie wiotkim konstruktem"[105]. W związku z tym owe akty – liczne wypaczenia i odkształcenia (szczególna odmiana iterowalnych powtórzeń), jako najbardziej wyraziste, potencjalnie kontrowersyjne, być może ekscentryczne i/lub queerowe, stanowią dobitne przejawy płci jako efektu performatywności – „widowiska" o charakterze somatycznym, nastawionego na obecność widza, przetwarzającego kod kulturowy i zakłócającego relacje porządku w ograniczonej czasoprzestrzeni.

---

[100] Zob. V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York 1987, s. 81. Cyt. za: J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, dz. cyt., s. 60.
[101] Zob. J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 234.
[102] Zob. T. Kubikowski, *Czym jest z natury performans?*, w: *Performans, performatywność, performer*…, dz. cyt., s. 51, 52.
[103] Podobnie o performatywnych aktach mowy pisała Joanna Mizielińska; te stanowią jedną „z form działania władzy, autorytarnej mowy, która nie tylko powtarza daną formułę, ale nadaje jej moc sprawczą" (J. Mizielińska, *Płeć jako kategoria filozoficzna. Znaczenie prac Judith Butler dla feministycznej refleksji o „kobietach"*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 [3], s. 131).
[104] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 253.
[105] Tamże.

Performans płci jest więc kwestią jak najbardziej ponadindywidualną – performer (i jego płeć) notorycznie wystawia się na widok publiczny. Widownia z kolei nie omieszka skomentować i ocenić wprawionego w ruch ciała oraz inscenizowanego (stylizowanego) „występu" przez pryzmat (nie)skuteczności i (nie)fortunności wdrażanych aktów performatywnych – swoistej dramatyzacji, podczas której ciało „staje się przestrzenią gry społeczno-kulturowej"[106] lub, mówiąc inaczej, rezultatem przecięć takich kategorii tożsamościowych jak rasa, etniczność, narodowość, klasa, religia, wiek, niepełnosprawność, orientacja seksualna czy właśnie płeć.

Jednocześnie, jak zauważył Schechner, „[i]m bardziej jest się samoświadomym, tym bardziej konstruuje się zachowanie na użytek tych, którzy patrzą i słuchają, tym bardziej jest ono performatywne"[107]. W istocie, performans (płci) stanowi wieloaspektową i różnokierunkową sytuację komunikacyjną powstającą między „czynicielem" a widzem. Niebagatelny wpływ na odbiór własnej osoby ma konglomerat cech, takich jak szeroko rozumiana powierzchowność (ubiór, makijaż, fryzura, zarost, znaki szczególne), gesty, mimika, tembr głosu, chód, podejmowane role społeczne (w planie rodzinnym, zawodowym, towarzyskim) czy czynności charakterystyczne („to, co przystoi…") dla danej płci, wieku, grupy społecznej. Wymienione wyżej aspekty – brane pod uwagę razem i osobno – mogą zaistnieć, według Jacka Wachowskiego, w trójnasób, tj. podczas gdy „świadomym działaniom performera przyglądają się również świadomi widzowie […], [gdy – P.W.] performer staje się odbiorcą zaadresowanych do siebie samego działań (to znaczy takich, którym nie przygląda się publiczność)" oraz gdy „nieświadomego swoich czynności performera obserwują widzowie, którzy nadają jego działaniom określone znaczenia (zgodnie z ich własnymi potrzebami)"[108]. Performans płci, zdaje się, realizowany jest we wszystkich trzech sytuacjach, skoncentrowanych wokół ich niezbędnego i niezbywalnego elementu – ciała.

I.2. Soma, czyli performer

Ciała w historii kinematografii są wszechobecne. Stoją za i przed kamerą, goszczą w salach kinowych oraz na tamtejszych ekranach, wypełniają przestrzeń kadru w całości i fragmentarycznie (oraz egzystują poza nim bądź na jego granicy), w planie wizualnym i/lub

[106] J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 117.
[107] R. Schechner, *Performatyka*…, dz. cyt., s. 201.
[108] J. Wachowski, *Ciało performatywne*, dz. cyt., s. 98.

audialnym. Wprawione w ruch, obdarzone swoistą aurą, ujarzmione i uwikłane w produkcję znaczeń, ciało – ów teoretyczny wynalazek XX wieku[109] – stanowi „źródł[o] wiedzy, poznania, doznawania, ale także transgresji – estetycznych oraz społeczno-kulturowych”[110]. O jego wyjątkowym statusie[111] świadczą postępująca w ramach współczesnej (nowej[112]) humanistyki rehabilitacja tego, co cielesne, tj. pojęć dotychczas zdezawuowanych, utożsamianych z czymś niskim, przyziemnym czy błahym, narodziny kolejnych zwrotów (ku rzeczom, materialności, sprawczości) oraz otwarcie nauk (np. socjologii, antropologii) na akt doświadczania oraz analizę i interpretację (a także wszelkich form „zamiast” i „przeciw”[113]) szeroko rozumianej codzienności.

Powszechne dziś zainteresowanie kategorią ciała przebiega na wielu poziomach. Z jednej strony filmowy „obraz ciała staje się obrazem świata” o silnym potencjale symbolicznym[114], z drugiej należy pamiętać, że „nie istnieje jedna historia ciała”[115], lecz ich wiele odmian, usytuowań i naznaczeń; mowa m.in. o ciałach(nie)chcianych, uklasowionych, urasowionych, upłciowionych i podatnych na zranienie. Ponadto pojęcie ciała przywodzi na myśl swoją potencjalną materialność oraz namacalność. Wyobrażony obraz (nie-)ludzkiego organizmu zdaje się domagać dookreślenia ze względu na wagę i wzrost, fakturę skóry, gęstość pokrywającego ją owłosienia, rozmiar kończyn czy narządów. Dywagacje poświęcone ciału mogą kierować naszą uwagę na jego anatomiczne wnętrze – tworzące szkielet kości,

[109] Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 9.
[110] M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Kraków 2023, s. 14. W podobny sposób o ciele pisze Richard Shusterman: „[C]iało to zasadnicze i niezbędne narzędzie lub medium, poprzez które postrzegamy, działamy i w ogóle żyjemy na tym świecie” (R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016, s. 12).
[111] Adam Dziadek rozpoczyna swój *Projekt krytyki somatycznej* następującym zdaniem: „Ciało w kulturze i humanistyce XX i XXI wieku zajmuje miejsce wyjątkowo uprzywilejowane, jeśli nie po prostu centralne” (A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, dz. cyt., s. 9). Anna Burzyńska z kolei porównuje ciało (cielesność) do „wirusa, zdolnego rozspoić precyzyjne, opozycjonalne, wewnętrznie zhierarchizowane konstrukcje, tworzące pozornie niepodważalne fundamenty nowoczesnej filozofii i nowoczesnej wiedzy o literaturze” (A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 19).
[112] W rozumieniu Ryszarda Nycza, „nowa humanistyka” definiuje „swój status, konfiguruje pole problemowe, profiluje od nowa metody i zadania badawcze w sposób nieprzystający do dotychczasowych podziałów dyscyplinowych, a także w bezpośrednim związku z innymi dziedzinami nauk (społecznych, ścisłych, przyrodniczych, stosowanych) oraz sztuką i życiem (codziennym doświadczeniem), traktowanymi jako rodzaje kreatywnej działalności poznawczej” (R. Nycz, *Wstęp*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze…*, dz. cyt., s. 11).
[113] Zob. R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań 2017; S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2023.
[114] T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 133.
[115] S. Federici, *Poza granicami skóry. Przemyśliwanie, przekształcanie i odzyskiwanie ciała we współczesnym kapitalizmie*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2022, s. 37. Włoska filozofka pisze tu o historii ciał w kontekście „artykułowania mechanizacji ciała” w kapitalizmie.

mięsność[116] tkanek i organów czy płyny ustrojowe, odgrodzone szczelnie (czy aby na pewno?) od świata powłoką skóry.

Co istotne, ciało subiektywnie przeżywane/obiektywnie istniejące[117] nie ulega jednoznacznemu podziałowi na to, co we mnie i poza mną, gorsze i lepsze, związane z kulturą (umysł, duchowość) i naturą (fizjologia) itd. W dobie po zwrocie somatycznym – rozumianym jako „wyraz potrzeby znalezienia stabilnego punktu odniesienia w gwałtownie zmieniającym się świecie"[118] – i wciąż żywych postulatów wzywających do troski o nasze „narzędzie narzędzi"[119] (jego doskonalenie i lepsze zrozumienie) oraz ku przeciwstawieniu się wszelkiej unifikacji, szczególnej wagi zyskują napisane przed stu laty słowa Michaiła Bachtina:

> Własnego wyglądu zewnętrznego, to znaczy wszystkich ekspresywnych momentów mojego ciała, doświadczam jedynie wewnętrznie, w formie odczuć mięśniowych, poczucia temperatury i innych doznań somatycznych. […] Muszę doświadczyć wewnętrznie każdej danej z zewnątrz części swej postaci – tylko na tej drodze mogę ją zespolić ze sobą, ze swą jednostkową jednością[120].

Choć rosyjski literaturoznawca w innym miejscu uznaje podobne dociekania na temat ludzkiego ciała za daremne[121], bez wątpienia można dostrzec w jego myśli asumpt do podjęcia rozważań o obdarzonym (samo)świadomością ciele, które na co dzień odczuwa „na własnej skórze"/„w trzewiach"[122] zarówno moc władzy i podporządkowania, jak i „różne akty miłości, uwagi i afirmacji", rzeźbiące jego „plastyczną wartość"[123].

Corpus stał się obiektem fascynacji, przedmiotem rozważań i spekulacji, zagadnieniem filozoficznym[124], przyczynkiem do dyskusji oraz dalszych poszukiwań. Badania z zakresu

---

[116] Chodzi również o ową „mięsność", o której pisała Jolanta Brach-Czaina w eseju o znamiennym tytule *Metafizyka mięsa*. Według filozofki „[m]ięsność to kategoria odnosząca się do takich cech istnienia, które dane nam są bezpośrednio i uchwytywane w samym akcie naszej tu obecności. […] Jednocześnie mięsność wiąże się z całkowitym odsłonięciem na doznania, jest to bowiem pewna postawa, w której przyjmujemy świat bez osłony, można by powiedzieć: bez skóry" (J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 190, 192).

[117] Zob. M. Grunwald, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, przeł. E. Kowynia, Kraków 2019, s. 144.

[118] A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, dz. cyt., s. 13.

[119] Zob. R. Shusterman, *Myślenie ciała…*, dz. cyt., s. 19.

[120] M. Bachtin, *{Autor i bohater w działalności estetycznej}*, w: tegoż, *Pogranicza twórczości słownej*…, dz. cyt., s. 92, 109.

[121] Bachtinowskie podejście, ukształtowane przez przekonanie, że „każdy indywidualny człowiek przeżywa je [ciało – P.W.] w dwojaki, zasadniczo odmienny sposób: jako swoje ciało i jako ciało innego" (tamże, s. 114, wyróżnienie M.B.), można określić, za Ryszardem Nyczem, mianem „egzotopicznej" koncepcji tożsamościowej, „polegającej na tym, by nie szukać w «innym» siebie, lecz odwrotnie: najpierw w sobie spróbować odnaleźć owego sponiewieranego «innego» i «obcego»…" (R. Nycz, *Sondowanie pamięci (5): być (z) sobą nie u siebie*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 13).

[122] Warto zauważyć, że metafory korporalne, takie jak „myśleć ciałem", „widzieć dotykiem", „czuć przez skórę" (lub „czuć podskórnie", a więc od wewnątrz) w dużej mierze zatraciły swoje przenośne znaczenie i, w konsekwencji, obecnie coraz częściej bywają rozumiane dosłownie.

[123] M. Bachtin, *{Autor i bohater w działalności estetycznej}*, dz. cyt., s. 118.

[124] Zob. m.in. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posł. opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001; J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

literaturoznawstwa i dyscyplin pokrewnych poświęcone ciału zaowocowały nowymi jakościami w postaci licznych praktyk czy zbiorów zasad i sposobów interpretacyjnych. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza trzy autorskie koncepcje z przedrostkiem *soma-* w nazwie, tj. somaestetyka[125], somatopoetyka oraz somatografia.

Nurt somaestetyki, zapoczątkowany i rozwijany przez amerykańskiego profesora filozofii Richarda Shustermana, stawia w centrum zainteresowania owo myślące, świadome i piękne ciało[126], które „konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości"[127]. To właśnie mająca grecki źródłosłów *soma*, zastępująca swoje anglojęzyczne odpowiedniki, tj. nierzadko przeciwstawiane umysłowi i od niego separowane *body*, które ponadto obejmuje znaczeniem przedmioty nieożywione oraz organizmy martwe (jak chociażby szczątki), oraz *flesh*, czyli kojarzącą się również z cielesnym mięsem „żywą tkankę"[128], została wybrana przez Shustermana, „aby oznaczyć żyjące, czujące, dynamiczne i percepcyjne ciało"[129]. Już te dwa zdania pozwalają na wstępne opracowanie słownika pojęć i sfery zainteresowań amerykańskiego neopragmatyka – spadkobiercy i kontynuatora tradycji spod znaku Williama Jamesa i Johna Deweya – stroniącego od podania stabilnej (podręcznikowej) definicji swego projektu[130]. Jednakże bez przeszkód można stwierdzić, że somaestetyka jako interdyscyplinarna dziedzina badań łącząca „dyscyplinę filozofii z dyscypliną cielesną" zajmuje się (samo)obserwacją przejawiającego oznaki życia ciała umieszczonego w polu zainteresowań estetyki (rozumianej jako dział filozofii)[131], dotyczących namysłu nad pięknem i poznaniem zmysłowym. Innymi słowy, somaestetyka ma na celu połączyć rzeczową analizę

[125] Pojawiający się w starszych polskojęzycznych pracach zapis „somatoestetyka" został ostatecznie wyparty przez jego bliższą oryginałowi (*somaesthetics*) „skróconą" wersję. Zob. R. Shusterman, *Myślenie ciała…*, dz. cyt., s. 23–24, przyp. 11.

[126] Jest to nawiązanie do tytułów następujących publikacji Shustermana: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksje nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, red. nauk. przekładu A. Chmielewski, Wrocław 1998; *Świadomość ciała…*, dz. cyt.; *Myślenie ciała…*, dz. cyt.

[127] R. Shusterman, *Świadomość ciała…*, dz. cyt., s. 21. Zacytowane zdanie stanowi zarazem jedno z kluczowych założeń owej książki.

[128] Co ciekawe, Shusterman zdaje się nie posługiwać terminologią wywodzącą się z łaciny. Słowo *caro* dzieli z angielskim *flesh* podobne znaczenie, z kolei pole semantyczne rzeczownika *corpus* obciąża wielowiekowa tradycja judeochrześcijańska (by wspomnieć tylko *Corpus Christi*) oraz skojarzenie z angielskim *corpse*, czyli zwłokami. Grecka *soma* ma więc na celu zagwarantować potwierdzoną historycznie neutralność. Jednakże, jak zauważyła Anna Łebkowska, owa „apolityczność" *somy* jest kłopotliwa ze względu na m.in. opozycję soma-psyche, orficką koncepcję *soma sema* („ciało grobowcem dla duszy") i nowotestamentowe rozróżnienie na sarks i somę. Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 11–12.

[129] R. Shusterman, *Świadomość ciała…*, dz. cyt., s. 7.

[130] Przykładami zachowywanej przez Shustermana „przezorności" są zdania typu „[c]hwilowo możemy zwięźle określić somaestetykę jako […]", „[s]omaestetykę można prowizorycznie zdefiniować jako […]" (tamże, s. 19, 40) oraz „[w] ogólnym zarysie, somaestetyka zajmuje się […]" (R. Shusterman, *Myślenie ciała…*, dz. cyt., s. 47).

[131] A. Budziak, *W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana*, „Teksty Drugie" 2006, nr 3, s. 73. Warto nadmienić, że filozofia, w mniemaniu Shustermana, „winna być nie fundacjonalna, lecz transformacyjna" (R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki: pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 208).

z promowaniem wielości form cielesnego doświadczania rzeczywistości (co stanowi pragmatyczny rys refleksji somaestetycznej) przez żywy organizm, tj. *somę*, która pełni rolę miejsca „zmysłowej oceny [*aisthesis*] i twórczej autokreacji”[132].

Shusterman, rezolutnie nawiązując do koncepcji „ciało-umysłu” wspomnianego już Deweya, fenomenologii ciała Maurice'a Merleau-Ponty'ego[133] oraz Techniki Alexandra i Metody Feldenkraisa[134], od lat rozwija projekt somaestetyki na wielu poziomach: poszerza pole zainteresowań humanistyki o nowe obszary tematyczne[135], czerpie inspiracje z nauk przyrodniczych, odzyskuje dla filozofii zatarte w pamięci pojęcia i kategorie oraz nawiązuje do tradycji Wschodu i antyku. Na przecięciu teorii i praktyki amerykański neopragmatyk wykreował autorskie podejście do roli i (prze)znaczenia ciała, które, w jego interpretacji, „jest naszym podstawowym i niezbywalnym środkiem percepcji, działania i myślenia”[136]. Zauważył on, że ciało ludzkie – nasze „pramedium” i kardynalne narzędzie – charakteryzuje się swoistą dwuznacznością, gdyż jednocześnie doświadcza otaczającej je rzeczywistości, jak i postrzegane jest z zewnątrz. Oznacza to, że równocześnie ja (podmiot) „jestem ciałem i posiadam ciało [wyróżnienie R.S.]”[137] (przedmiot), czyli dysponuję soma(este)tyczną świadomością, sytuującą ową „percepcję przede wszystkim w «trzewiach», których impulsy odbiorca przekuwa na wiedzę”[138]. Shusterman, wychodząc od tej, zdawałoby się, prostej konstatacji, staje się propagatorem introspekcji somaestetycznej[139] – spojrzenia na *somę* niejako od środka, tj. skupienia na wewnętrznym przeżywaniu (doświadczaniu) swego ciała-w-świecie; autorefleksja ma na celu (samo)doskonalenie i „wzbogacenie nie tylko naszej abstrakcyjnej,

---

[132] R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 19. Shusterman wyróżnia trzy podstawowe wymiary somaestetyki: analityczny (mający na celu objaśnianie podstaw „naszych cielesnych doznań i praktyk oraz funkcji, jaką pełnią w naszej wiedzy i konstruowaniu świata”), pragmatyczny (cechujący się normatywnym charakterem, gdyż „proponuje specyficzne metody doskonalenia somatycznego i podejmuje się ich krytyki porównawczej”) oraz praktyczny, stanowiący realizację programu dbania o ciało „poprzez inteligentnie zdyscyplinowaną pracę nad ciałem mającą na celu somatyczne samodoskonalenie (zarówno w przedstawieniowej, doświadczeniowej, jak i performatywnej formie)” (tamże, s. 45, 46, 52).

[133] Shusterman w *Świadomości ciała* zarysowuje możliwości somaestetyki oraz prowadzi tytułowe dociekania na przykładzie dorobku filozoficznego Jamesa, Deweya, Merleau-Ponty'ego oraz Foucaulta, Simone de Beauvoir i Ludwiga Wittgensteina.

[134] Są to formy edukacji i terapii somatycznej dążące do wypracowania i/lub wzmocnienia świadomości własnego ciała, kontroli ruchów i, w konsekwencji, pełnej somatycznej integralności. Nazwy pochodzą od nazwisk ich twórców – Frederica Matthiasa Alexandra i Moshe Feldenkraisa.

[135] Shusterman pisze również o sztuce popularnej. Zob. R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. tekstów W. Małecki, współpr. nauk. A. Chmielewski, Wrocław 2007.

[136] R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 8.

[137] Tamże, s. 21–23.

[138] M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 85.

[139] Warto przywołać w tym miejscu takie pojęcia, jak wspomniana wcześniej „autokreacja” (*self-fashioning*) i „autopraktyka” (*self-use*), oznaczające działania (zespół umiejętności) wspierające „badania własnych odczuć cielesnych” (R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 211).

dyskursywnej wiedzy o ciele, lecz także […] polepszenie somatycznego, przeżywanego przez nas doświadczenia i jego interpretacji”[140]. Szczególnie podkreśla integralność ciała i umysłu, pozostających pod stałym wpływem szeroko rozumianej kultury, której efekty zapisują się zarówno w, jak i na organizmie – jego kondycji (zdrowiu, formie), pamięci, statusie (pozycji i roli społecznej), ekspresji (zachowaniu, nawykach, gestykulacji, mimice) i aparycji. Dlatego też autor *Świadomości ciała* – orędownik praktycznego wymiaru pragmatyzmu chociażby w postaci „terapii ciała”[141] – kładzie akcent na troskę o siebie, poszukiwanie harmonii i przyjemności w najprostszych czynnościach, takich jak rozciąganie się, siedzenie czy spacerowanie, oraz ulepszanie samowiedzy na temat *somy* – naszego „pierwotnego i niezbywalnego instrumentu”[142].

Celem somatopoetyki – autorskiej koncepcji Anny Łebkowskiej, rozumianej jako zbiór zasad i sposobów „uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych”[143] – jest z kolei badanie sposobów ucieleśniania ciała[144] w (głównie) utworach literackich. Zawarta w nazwie projektu poetyka – owa dziedzina literaturoznawstwa „wciąż stabilnie usytuowana między teorią a interpretacją”[145] – bywa współcześnie, jak zaznacza polska uczona, coraz częściej używana do analizy „kulturowego imaginarium”[146], na które składają się wszelkiego rodzaju konstrukty kulturowe (schematy myślenia i postępowania), metafory czy strategie somatyzacji, tj. kreowania otaczającego ciało świata przedstawionego, oraz kategorie ważne dla kulturowej teorii literatury[147], takie jak gender, etnos, pamięć, zmysły, emocje czy właśnie *soma*. W związku z tym jednym z zadań tak rozumianej (soma[to])poetyki jest „wyławianie wzajemnych […] relacji i zależności, przede wszystkim zaś tego, jak literatura odzwierciedla, ale też przełamuje w sobie, zakłóca i współkreuje kulturowe dyskursy”[148], tj. uwidacznianie związków wiążących literaturę (sztukę) z rzeczywistością, jej siły sprawczej i, upraszczając, wspierających bądź burzących oddziaływań na obowiązujące normy, wzorce i formy.

---

[140] R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 47.
[141] A. Budziak, *W stronę cielesności*…, dz. cyt., s. 72.
[142] R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało…*, dz. cyt., s. 59.
[143] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 13. Chwilę wcześniej polska literaturoznawczyni określiła somatopoetykę jako „zestaw narzędzi”, który „pomaga badać i opisywać teksty kultury, a w szczególności teksty literatury” (tamże). Co istotne, jedno z owych narzędzi (i kategorii interpretacyjnych) stanowi samo ciało.
[144] Wyrażenie „ucieleśnić ciało” występuje w tytule artykułu: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27.
[145] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 12.
[146] Tamże, s. 8.
[147] Zob. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
[148] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 12.

Łebkowska – badaczka literatury z perspektywy antropologii kulturowej[149] – przygląda się *somie* (oraz, szerzej, kategorii cielesności) z wielu punktów widzenia. Wśród jej zainteresowań wymienić można ciało rozumiane jako „generator metafor […] epistemologicznych, społecznych, etycznych, metafizycznych itd.", przyczyniających się do współtworzenia, ustanawiania i objaśniania licznych środowisk. Liczba mnoga nie jest tu przypadkowa – rodzaj metafory zależeć będzie w dużej mierze od obowiązującego w danej kulturze wyobrażenia (poglądu, koncepcji) na temat funkcji i przeznaczeń wpisanych w ciało[150] – jego stopnia zależności od obowiązującej normy kulturowej oraz mody, otwartości na to, co inne, zmienne czy płynne. Kolejnym problemem podejmowanym przez somatopoetykę jest kwestia poniekąd odwrotna, tj. badanie konstruktów kulturowo-społecznych (takich jak płeć, rasa, klasa) osadzających się na/w ciele oraz analiza jego literackich konkretyzacji i przedstawień[151]. Wreszcie należy podkreślić, że utożsamiane z podmiotem ciało bywa coraz częściej „rozdrabniane", czyli obejmowane nie w całości, lecz we fragmentach. Co więcej:

> Podmiot ujmowany bywa jako rozproszony, ustawicznie szukający tożsamości, konstruujący się i konstruowany, performatywny (Butler), nomadyczny (na przykład Barthes i w innym nieco znaczeniu Rosi Braidotti), tożsamy poprzez ciało (Grosz), przyjmujący wiele ról, uporządkowań podsuwanych czy narzucanych przez dany system kulturowy akceptujący bądź odrzucający (ewentualnie i jedno, i drugie) wzorce narracyjne. Albo inaczej – jak u Brach-Czainy – pochłaniający, wydalający, paradoksalnie właśnie w cielesności stabilny, czy jeszcze inaczej: poprzez cielesność dany we wspólnocie i wspólnotę tworzący, co zresztą wcale nie oznacza: stanowiący centrum[152].

Powyższy cytat wskazuje na liczne – mniej lub bardziej kompatybilne – perspektywy odrzucające dychotomiczny sposób myślenia o podmiocie podzielnym na ciało i umysł (lub wnętrze i zewnętrze). Warto również zauważyć silną reprezentację feministycznych badaczek zwalczających krzywdzące wyobrażenia i powstałe na przestrzeni wieków stereotypy dotyczące kobiecego ciała (np. w pisarstwie francuskich feministek związanych z *écriture féminine*[153]), działających na rzecz dowartościowania ciała (feminizm korporalny Elizabeth

---

[149] Na temat wcześniejszych dokonań i publikacji Łebkowskiej zob. E. Kraskowska, *Między teoriami*, „Forum Poetyki" 2019, nr 18, s. 118–123.

[150] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 14, 15–16. Dalej Łebkowska konstatuje: „A zatem ciało może być ujmowane albo jako źródło pierwotnego nazywania (i tym samym pierwotnej metaforyzacji świata), albo jako bezpośrednie źródło twórczości. Co istotne: droga wiedzie tu od cielesności do uduchowienia" (tamże, s. 19).

[151] Tamże, s. 16–17.

[152] Tamże, s. 22–23.

[153] Pisarstwo spod znaku *écriture féminine* zwykle wiąże się z dowartościowaniem kobiecego ciała (kobiecości), stawianego w kontrze społeczeństwu patriarchalnemu (oraz nierzadko generowaniem nowych schematów myślenia, klisz itd.). Za efekt ścisłego połączenia literackości i cielesności można uznać kategorię „somatekstu", definiowanego przez Urszulę Śmietanę jako „tekst kultury (nie tyle kobiecej, co pozostającej w opozycji do paradygmatu fallocentrycznego), ilustrujący pewien rodzaj świadomości zapośredniczonej przez ciało, wspierającej się na jego znaczącej, choć niejednoznacznej, obecności". Warto w tym miejscu zauważyć podobieństwa między somatopoetyką i „somatekstowością", będącą „także pewnym typem percepcji i recepcji tekstu, w którym poszukuje się znaków obecności ciała" – ciała, które jest „zawsze ruchome, zmienne, nietrwałe,

Grosz) i potoczności, w której owe ciało jest zanurzone (filozofia codzienności Jolanty Brach-Czainy) czy ujawniających sposoby stylizacji ciała na daną płeć (performatywność płci Judith Butler), służących za inspiracje dla somatopoetyki.

Kolejną „praktyką konstrukcyjną"[154] ukierunkowaną na badanie cielesnych relacji, przedstawień i wizualizacji jest somatografia – autorska koncepcja Pauliny Kwiatkowskiej, która „ma skupiać się na sposobach zapisywania ciała w obrazie filmowym, w nawiązaniu do pojęcia kinematografii koncentrującego się na zapisie ruchu"[155]. Polska historyczka filmu, wychodząc od Deleuzjańskiej teorii kina, poddaje analizie somatograficznej liczne sposoby wprowadzania ludzkiego ciała (takie jak fragmentaryzacja, selekcjonowanie, odwoływanie się do klisz i schematów) w przestrzeń filmową. W tym celu Kwiatkowska wyróżnia dwa rodzaje praktyk analitycznych dążących do rozpoznania metod przetwarzania „realnego materiału (ciało aktora i jego ekspresja) w określoną formę graficzną (postać)"[156] i jej dalszą interpretację (bohater) – poszukiwanie strukturyzującego fabułę „rytmu somatograficznego" oraz stosowanie „odcisku somatograficznego"[157]. W ten sposób ciało staje się aktywnym elementem kompozycyjnym współtworzącym postać (ów „graficzny byt"), która – na podobieństwo żywego organizmu – ulega ciągłym zmianom i przekształceniom zarówno na poziomie fizycznym, jak i intelektualnym (afektywnym, duchowym)[158].

Istotne w tym kontekście jawi się zaobserwowane przez Deleuze'a „przejście od materialnych form kina obrazu-ruchu do mentalnych struktur obrazu-czasu"[159], tj. równoległe zaistnienie w kinematografii światowej nowych prądów, nurtów, ruchów czy formacji artystycznych, takich jak włoski neorealizm czy polska szkoła filmowa, poszerzających za pomocą nowatorskich środków wyrazu język kina, zakres poruszanych tematów i dobór

osobne nie daje się zamknąć w granicach uniwersum, w ramach ustalonych znaczeń czy figur" (U. Śmietana, *Od* écriture féminine *do „somatekstu". Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 [3], s. 168–169).

[154] P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2011, s. 219.

[155] Tamże, s. 34.

[156] Tamże, s. 219–220.

[157] Wydzielenie rytmu somatograficznego pozwala „jednocześnie przyjrzeć się sposobom konstruowania postaci w obrazie filmowym oraz zrekonstruować głębsze zależności narracyjne, które pozostają niewidoczne, gdy oglądamy film, skupiając się jedynie na linearnie uszeregowanych wydarzeniach i ich logicznych, przyczynowo-skutkowych powiązaniach"; z kolei odcisk somatograficzny (zwany też „piętnem somatograficznym") stanowi rodzaj obrazu, „w którym ciało jest komponowane w sposób wyjątkowo złożony, a często też – choć nie zawsze – w obrazie tym dochodzi do naruszenia lub twórczego przeformułowania ciągu aktor – postać – bohater, dzięki temu szczególnemu przemieszaniu czy zawieszeniu ulegają poziomy struktury i sensu w dziele filmowym". Innymi słowy, obie praktyki mają na celu analizę „naocznie" wykreowanych znaczeń – widzianych obrazów, których nie należy jednoznacznie utożsamiać albo z odzwierciedlaniem realności, albo przebiegłą konfabulacją (fikcją). Kwiatkowska przypomina za Gilles'em Deleuze'em (a ten z kolei za Henri Bergsonem), że „obraz, niezależnie od tego, co pokazuje, co znaczy i do czego odsyła, jest zawsze w połowie drogi między rzeczą a reprezentacją" (tamże, s. 220–222, 215).

[158] Tamże, s. 32, 35.

[159] Tamże, s. 8. Zob. G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.

bohaterów filmowych. Owo przejście nastąpiło również w kontekście sposobów obrazowania ludzkiej „ciałowości”[160] – twórcy kina autorskiego (które stanowi obszar zainteresowań analizy somatograficznej) odeszli od przenoszenia na ekran charakterystycznych dla kina obrazu-ruchu prostych wizerunków, powtarzalnych schematów gatunkowych i (prze)estetyzowanej szczególnie w kinie klasycznym kobiecej fizjonomii[161] na rzecz bogatszych w planie psychologicznym oraz emocjonalnym ciał nomadycznych, traumatycznych czy anarchicznych[162]. Kwiatkowska w kolejnych rozdziałach swojej książki prezentuje interpretacje zaistniałych relacji somatograficznych – sposobów „wkomponowania ciała w plastyczne struktury obrazowe” i „budowania relacji między postacią a materią filmowej rzeczywistości”[163], oraz wytwarzanych przez nie rytmów i pozostawianych odcisków. Należy podkreślić, że wszystkie poddane analizie filmy[164] – grające z tradycyjną narracją filmową, schematami fabularnymi oraz sposobami realizacji – współtworzą utożsamiane z obrazem-czasem kino modernistyczne zainteresowane „penetrowaniem świadomości i pamięci”, w którym „[c]iało nie tracąc na materialności i funkcji kompozycyjnej […] staje się jednocześnie obszarem ruchu myśli”[165].

Na podstawie przekrojowego omówienia trzech koncepcji – kojarzonych z filozofią (somaestetyka), literaturą (somatopoetyka) i filmem (somatografia), warto zauważyć, że, zestawione ze sobą, mogą zaowocować nowymi jakościami w postaci epistemicznego „skrzyżowania”[166] kompetencji ukierunkowanych na wieloaspektowe badanie ciała (*somy*) jako sprawczego bytu zanurzonego w swoistej czasoprzestrzeni. Na kolejne warstwy składają się jego materialność (fizjologia, wisceralność), skończoność (kwestia granic, progów), ekspresyjność (ciało stateczne/w ruchu), uzmysłowienie, sposoby samostylizacji, stosunek performera do (ucieleśnianych) norm, zasad i konwencji oraz – co szczególnie istotne w kontekście dalszej analizy wybranych przykładów filmowych – auratyczność, którą

[160] Pojęcie utworzone przez Karola Irzykowskiego. Zob. W. Godzic, *Ciało na ekranie i poza ekranem*, w: *Kino: gest – ciało – ruch…*, dz. cyt., s. 114; K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*…, dz. cyt., s. 223.
[161] Zmiany nie odbywały się równomiernie we wszystkich kinematografiach światowych, np. w operującym „językiem dominującego układu patriarchalnego” hollywoodzkim kinie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku obraz kobiecej gwiazdy filmowej miał wciąż zapewniać – przede wszystkim męskiemu – odbiorcy wzrokową (erotyczną) przyjemność. Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 35.
[162] Jest to nawiązanie do tytułów kolejnych rozdziałów *Somatografii*…
[163] P. Kwiatkowska, *Somatografia…*, dz. cyt., s. 141.
[164] Wśród badanych dzieł znajdziemy m.in. *Pociąg* (1959) Jerzego Kawalerowicza, *Przygodę* (*L’avventura*, 1960) Michelangela Antonioniego oraz *Pogardę* (*Le mépris*, 1963) Jean-Luca Godarda.
[165] Tamże, s. 38.
[166] Warto wspomnieć istniejącą już kategorię „kino-somatopoetyki” Rafała Koschanego, wprzęgniętą w tytułowy projekt *Zamiast interpretacji*, dz. cyt., s. 176–185.

zarejestrowana przez kamerę *soma* zawdzięcza swojemu wykonawcy (konkretnej ludzkiej jednostce i jego znajomości własnego „narzędzia" pracy). Ponadto wizualną płaszczyznę ciała trzeba uzupełnić o kwestie związane z doświadczeniem, pamięcią, podmiotowością[167], emocjonalnością, szeroko rozumianą tożsamością (klasową, rasową, etniczną, płciową), aktywnością, codziennością, innymi słowy – przeżywaniem siebie (od wewnątrz). W tym celu – oraz dla ogólnego podsumowania dotychczasowego wywodu – warto postawić kilka pytań badawczych: jak aktorzy/aktorki „gospodarują" (rozporządzają) swoimi ciałami w kadrze (i poza nim)? Jak reżyserki „zarządzają" ciałami postaci („tym, co widać"[168])? Jak bohaterowie (współ)tworzą swoje ciała? Jak nimi kierują i jak je kreują? W jaki sposób filmowe ciała autopraktykują (tj. wykorzystują własne ja[169]) i czy są somatycznie świadome siebie, swoich uprzedzeń, odczuć?

Odpowiedzi na owe pytania pomogą lepiej uchwycić zależności między tym, co wyobrażone, graficznie i audialnie (nie)dopowiedziane, (nie)nazwane i (nie)uchwytne, oraz ulokować określone ciała na transformacyjno-inercyjnej szali wpływów, tj. w kontinuum somatycznej performatywności. W istocie, ciągła aktualizacja nie pozwala ciału „zakrzepnąć" – jest ono wciąż i na nowo poddawane licznym próbom, w wyniku których doznaje swoich możliwości i zewnętrznych norm, krótko mówiąc – doświadcza nowoczesności[170]. W ten sposób zajmowana przez ciało pozycja i przestrzeń (oraz „ciałoprzestrzeń"[171]), jego widoczność (wzmożona w wypadku nadwagi, sprawiającej, że „twoje ciało staje się pod wieloma względami sprawą publiczną"[172]), ograniczoność oraz organiczność podlegają ciągłym pertraktacjom, czyli przesunięciom w hierarchii wartości.

Ciało, jak słusznie zauważyła Butler, charakteryzuje „szereg granic, indywidualnych i społecznych, znaczonych i utrzymywanych za sprawą polityki"[173] oraz – mniej lub bardziej

---

[167] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 123: „Człowiek posiada ciało, którym – jak innymi przedmiotami – może się posługiwać. Zarazem jednak jest tym ciałem, jest ciałem-podmiotem" (wyróżnienia E.F.-L.).

[168] P. Kwiatkowska, *Somatografia…*, dz. cyt., s. 32.

[169] R. Shusterman, *Świadomość ciała…*, dz. cyt., s. 24.

[170] Zob. R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 12–13.

[171] Według Hermanna Schmitza skóra nie wyznacza granicy ciała, gdyż dysponuje ono „ciałoprzestrzenią" (zwaną też „ciałosferą"), tj. „niewidzialną, ale doskonale wyczuwalną sfer[ą], której naruszenie ze strony obcej osoby budzi w nas irytację i odruchy obronne" (zob. J. Mizińska, *Homo tangens – człowiek dotykający i dotykany*, w: *Homo tangens: ciało i dotyk*, red. A. Kapusta, J. Mizińska, „Colloquia Communia" 2010, nr 1–2 [88–89], s. 87). W ten sposób granica między człowiekiem a światem zostaje rozmyta, dochodzi wręcz do immersji – ciało podlega (wchodzi w?) ciągłym – mniej lub bardziej inwazyjnym – interakcjom z otoczeniem.

[172] R. Gay, *Głód. Pamiętnik (mojego) ciała*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2021, s. 128. Autorka porównuje (swoje) ciało do klatki „własnego wyrobu" (s. 25), zwraca uwagę m.in. na jego niesforność (s. 273) oraz siłę obecności (s. 309).

[173] J. Butler, *Uwikłani w płeć…*, dz. cyt., s. 94.

świadomie – przez żywą i myślącą *somę*. Promowany przez Shustermana styl somatyczny – nie tyle zewnętrzy przejaw osobowości, co inherentny wyraz charakteru, objawiający się całościowo w ruchach, reakcjach i podejmowanych decyzjach[174] – również nie pozostaje wolny od wpływu somatycznych norm, „które, jako nawyki cielesne, zazwyczaj wydają się oczywistością i wymykają się krytycznej świadomości”[175]. Dlatego też *soma* rozumiana jako „obdarzona” układem somaestetycznym[176] jedność – zarówno „materialna, sensoryczna powierzchnia”, jak i „żywiołowa, wewnętrzna podmiotowość”[177] – stanowi pole nieustających tarć, (re)negocjacji własnych granic, przepływu i fluktuacji energii, efektów rzeczywistości osadzających się m.in. na skórze i w pamięci mięśniowej jednostki. Wspomniane efekty, przybierając formę skostniałych nawyków, cielesnych przyzwyczajeń czy zdolności manualnych, współtworzą schemat cielesny (zwany również mapą ciała), tj. swoistą „świadomość własnego fizycznego «ja»”, dzięki której „możemy z całą pewnością stwierdzić, co znajduje się za, przed, nad i pod nami”[178].

Pisząc o ciele, nie sposób pominąć milczeniem wspomnianą wyżej skórę, najczęściej utożsamianą z „naturalną” granicą każdego jestestwa, oplatającą niczym płot prywatną posesję. Nie należy jednak zapominać, że zadaniem tego największego z narządów – chroniącej nas przed bakteriami, wirusami i grzybami osłony, membrany dbającej o homeostazę organizmu – nie jest hermetyczne wyizolowanie „noszącego” go indywiduum z otoczenia. Człowiek, jak pisała Brach-Czaina, nie jest „zamkniętą bryłą, którą z wierzchu powleka skóra”[179] – jego sprawne funkcjonowanie zależy w dużej mierze od codziennie powtarzalnych czynności, rozgrywających się na styku naskórka, błon i mięśni, takich jak odżywianie czy defekacja[180].

---

[174] Zob. R. Shusterman, *Myślenie ciała*…, dz. cyt., s. 382.

[175] Tamże, s. 53. Warto w tym miejscu podkreślić polityczny wymiar norm somatycznych, w których można „potajemnie zmaterializować i utrwalać całe ideologie dominacji poprzez ich kodowanie”. W ten sposób nawyki cielesne – owe wcielone normy – odtwarzają oraz potęgują ucisk, np. na tle genderowym (R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 43). Jednocześnie należy dodać, że niechciane nawyki można próbować rekonstruować (poprawiać).

[176] R. Shusterman, *Myślenie ciała*…, dz. cyt., s. 24: „W neurobiologii układ somaestetyczny oznacza konkretnie cielesne zmysły inne niż wzrok, słuch, węch i zapach, czyli odczucia skóry (dotyk), propriocepcję, kinestezję, temperaturę ciała, poczucie równowagi i ból”.

[177] Tamże, s. 42.

[178] M. Grunwald, *Homo hapticus…*, dz. cyt., s. 35. Również Paulina Kwiatkowska wspomina o mapie ciała, którą charakteryzuje jako „pewien wyobrażeniowy porządek gwarantujący spójność i autonomię podmiotu” (P. Kwiatkowska, *Somatografia*…, dz. cyt., s. 194).

[179] J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2022, s. 89. Warto w tym miejscu przytoczyć kolejne zdania z eseju filozofki: „W rzeczywistości płynnie przechodzi ona [skóra – P.W.] do środka, gdzie przemieniona w błony wyścieła również moje wnętrze. Dzięki nim, choć w ukryciu, jestem otwarta i całkowicie przenikalna. […] Czyż nie jestem raczej żyjącym w moim wnętrzu zewnętrznym światem?” (tamże).

[180] Richard Shusterman na temat nieszczelności granic *somy* pisał następująco: „Ciało jest zabałaganionym miejscem, które zawiera wszelkie rodzaje substancji stałych, płynnych i gazowych; zawsze przeniknięte jest przez rzeczy przychodzące z zewnątrz – w powietrzu, którym oddychamy, oraz w pokarmie, który spożywamy – a także samo nieustannie pozbywa się różnych materiałów ze swego środka” (R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz.

Poza tym, zdatna do termoregulacji ciała, pokryta niezliczonymi włoskami o mechaniczno-obronnym przeznaczeniu[181], skóra świadczy o somatycznej konkretności, nadaje poczucia intymności, zapisuje na sobie liczne doznania i efekty działań (w postaci śladów, szram, odcisków, obtarć czy strupów) oraz umożliwia odbieranie bodźców, gdyż mieści w sobie receptory zmysłu dotyku.

Przyjmując, że „granice stabilizują, podczas gdy progi (naznaczone czarem) prowadzą do zmiany"[182], skóra obecnie, tj. w czasach daleko posuniętej „demokratyzacji fizjologii"[183] stanowi, choć często w sposób niedosłowny, liminoidalną przestrzeń licznych negocjacji siebie: indywidualizacji i odzyskiwania własnego ciała (np. za pomocą tatuaży[184]), odrzucania zaprzeszłej, odziedziczonej po rodzicach tożsamości klasowej („bałem się, że w mojej szalonej ucieczce [kultura robotnicza – P.W.] przyklei mi się do skóry"[185]) czy kwestionowania przypisanej identyfikacji płciowej („ze swoim genderem utożsamiała się jedynie naskórkowo"[186]); jest inspiracją chociażby dla psychoanalizy (pojęcie „ego skóry" Didiera Anzieu) i filozofii („uogólniony kciuk" Michela Serresa) w namyśle nad ludzką podmiotowością, kwestią skóry jako powierzchni czującej, jej żywości oraz taktylnego i poznawczego potencjału[187]. Tak rozumiane granice ciała – nie tyle materialne, co przede wszystkim symboliczne, tj. usankcjonowane społecznie i kulturowo (poddawane permanentnej tabuizacji[188]) – niegdyś trwałe i stabilne, dziś z łatwością „wchłaniają" całymi sobą wszelakie „wstrętne" – „to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad.

cyt., s. 178). Podobnie konstatuje Mary Douglas pisząc, że „[c]iało nie jest odrobinę nieszczelnym pojemnikiem" (M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007, s. 194).

[181] M. Grunwald, *Homo hapticus…*, dz. cyt., s. 76.

[182] Przytoczone słowa Anny Zeidler-Janiszewskiej, mimo że wyrwane z kontekstu (autorka komentowała pisarstwo Waltera Benjamina), wpisują się w proponowane tu rozumienie roli skóry nie jako bariery, lecz furtki umożliwiającej lepsze (skuteczniejsze) performowanie własnej tożsamości. Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 30.

[183] Zob. B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od* Fin de siecle'u *do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 187.

[184] R. Gay, *Głód…*, dz. cyt., s. 194: „Kiedy oznaczam się tuszem, przejmuję z powrotem część mojej skóry. To długi, powolny proces. To moje wznoszenie fortecy".

[185] D. Eribon, *Powrót do Reims*, przeł. M. Ochab, Kraków 2019, s. 99–100.

[186] R. Lis, *Moja ukochana i ja*, Warszawa 2023, s. 46.

[187] Zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*…, dz. cyt., s. 68–71. Zob. również recenzję owej książki, w której autor wypunktowuje zawarte w niej nieścisłości i omyłki, m.in. błędne tłumaczenie francuskojęzycznego terminu *le Moi-peau* jako „skóra-ja" zamiast funkcjonującego w przekładzie „ego skóry" (M. Topolski, *Nie dotykać!*, „Znak" 2021, nr 790, s. 112–113).

[188] „Tabu będzie istnieć dopóty, dopóki będzie istnieć kultura […] tabu jest bowiem warunkiem jej autodefinicji" (J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, dz. cyt., s. 9). „Tabu i oczekiwane transgresje systematycznie nadają znaczenie powierzchni ciała, skórze" (J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 238–239).

Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”[189], należące do strefy abiektalnej[190], implicytnie wywrotowe (queerowe), stawiające opór. Toteż brud – zwiastujący system rodzaj progu, rozumiany za Mary Douglas jako „zaburzenie porządku” czy też „wykroczenie przeciw porządkowi”[191] – podobnie jak przylegające do ciała Innego, lepkie, wspólnototwórcze obrzydzenie („to jest obrzydliwe!”[192]) oraz strukturyzujący tożsamość wstyd („wstydź się!”[193]), charakteryzuje się performatywną mocą o silnie subwersywnym potencjale – transformacyjną zdolnością czerpania przyjemności z rozmywania granic (i brania odpowiedzialności za ich konstruowanie), postulowanego przed laty przez Donnę Haraway w *Manifeście cyborgów*[194].

Jednocześnie przemyśliwanie na nowo granic zwiastuje ciało-w-ruchu – „ciało, które otwiera się na zmianę, które – uruchamia zmianę”[195] zarówno w obrębie ram kadru filmowego („rozpychanego” od środka przez niepokornych performerów), jak i w warstwie fabularnej – przeciwko normom, schematom czy hierarchiom. Szczególną „strategię politycznego oporu” stanowi (cielesny) eksces, który, jak podaje Sebastian Jagielski, „[u]widacznia za sprawą tego, co nadmiernie intensywne, nadmiernie cielesne, szokujące czy prowokujące, różne zerwania i pęknięcia wewnątrz dominujących struktur (ideologicznych, kulturowych, społecznych, politycznych), ujawniając zarazem to, co owe struktury tłumią, ukrywają i wykluczają”[196]. Spośród wielu cech ekscesu warto wyróżnić ekscentryczność, dającą „możność wyjawienia się – w formie konkretno-zmysłowej – podskórnym [wyróżnienie P.W.] intencjom natury ludzkiej”[197] – temu, co prowincjonalne, powszechnie tłumione, spontaniczne, wyobrażalnie kontestacyjne, nonkonformistyczne[198]; obnaża ona, podobnie jak performatywność,

---

[189] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

[190] Joanna Krakowska obok płynów fizjologicznych umieszcza w strefie abiektalnej niekontrolowaną seksualność, męską homoseksualność i kobiecą cielesność. Zob. J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków–Warszawa 2020, s. 277.

[191] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, dz. cyt., s. 46.

[192] Zob. S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

[193] Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.

[194] D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 50.

[195] S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Kraków 2021, s. 15.

[196] Tamże, s. 26. W kolejnym zdaniu filmoznawca dodaje: „Ale nie idzie tu tylko o zaburzenie i destabilizowanie systemów i podmiotów, lecz także o transformację i tworzenie innych form i nowych praktyk społecznych”.

[197] M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 189.

[198] Ciekawie o ekscentryczności pisała ostatnimi czasy Olga Tokarczuk w posłowiu do powieści Leonory Carringhton: „*Trąbka do słuchania* jawnie wprowadza do feministycznego dyskursu ekscentryczność jako pełnoprawną perspektywę, alternatywną do tej patriarchalnej. Ekscentryczne znaczy spoza centrum, spoza ustalonych, udeptanych i uznanych za oczywiste norm i paradygmatów. Być ekscentrycznym to przyjąć zupełnie inną perspektywę. Ekscentryczny punkt widzenia jest zarazem prowincjonalny i marginalny. Zepchnięty na bok, wyparty ze środka. Jednocześnie jest perspektywą odkrywczą i rewolucyjną. […] Ekscentryczność byłaby spontaniczną i pełną kontestacją tego, co zastane i uznane za normalne i oczywiste. Byłaby wyzwaniem rzuconym konformizmowi i hipokryzji” (O. Tokarczuk, *Posłowie*, w: L. Carrington, *Trąbka do słuchania*, przeł. M. Ochab, Kraków 2023, s. 232, 239).

konstruowalność podstawowych kategorii tożsamościowych, takich jak „kobieta" i „mężczyzna".

Liczne propozycje teoretyczne, projekty eseistyczne i (popularno)naukowe oraz niekiedy pisane w stylu aforystycznym refleksje rozproszone w tekstach kultury postrzegają ciało (zwykle ludzkie i ożywione bądź poddawane zabiegom antropomorfizacji[199]) jako uwikłanego w zastany kod kulturowy producenta znaczeń[200], tj. aktywnego i (współ)odpowiedzialnego za końcowy efekt wytwórcę sensów osadzających się m.in. w podmiocie i na jego powierzchni. Jednakże nasuwające się w tym miejscu kuszące rozróżnienie na sferę wewnętrzną i zewnętrzną organizmu grozi niechybnym powrotem do skompromitowanego w dobie ponowoczesnej myślenia o człowieku i otaczającym go świecie w ramach binarnych opozycji i wartościowania jednych aspektów kosztem drugich. Stąd zrozumiałą jawi się przyjęta przez liczne badaczki związane z feminizmem korporalnym (Elizabeth Grosz)[201], materialistycznym (Monique Wittig), marksistowskim (Silvia Federici) czy postfeminizmem (Judith Butler) perspektywa obnażania wpływu i politycznego znaczenia mnogich konstruktów społecznych, historycznych czy ekonomicznych, które, jako inskrypcje[202] dookreślające kontury persony, osadzają się na/w „ciele w ogóle" (*„the body"*)[203].

W obawie przed wspomnianym wyżej, odziedziczonym po wcześniejszych epokach jarzmem asocjacyjno-kontekstowym, ciało – jednocześnie zespolone i oddzielone przez Deweya od umysłu za pomocą dywizu – należy wznieść na wyższy poziom. Wychodząc od somaestetycznych dociekań Shustermana, soma („udomowiona", tj. zapisywana od tego momentu pismem prostym), w której „jaźń jest nie tylko dyskursem, lecz także ciałem"[204],

[199] O braci mniejszych, ciała hybrydyczne (maszyny) oraz martwe (szczątki/zwłoki/trupa) upomniały się m.in. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, przedm. do wyd. pol. J. Bednarek, Warszawa 2014; M.J. Hird, *Zwierzęcy transseksualizm*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012; E. Domańska, *Nekros*…, dz. cyt.

[200] W tym miejscu połączone zostały dwie perspektywy refleksji nad ciałem, o których pisał Adam Regiewicz, tj. socjologiczno-kulturowa (ciało jako kod kulturowy) oraz biologiczno-genetyczna (ciało jako producent znaczeń). Zob. A. Regiewicz, *Pogłosy. Jak brzmi polska proza po 1989?*, w: tegoż: *Słownik odgłosów somatycznych*, Gdańsk 2022, s. 306.

[201] Zob. E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994. Ewa Hyży zauważa, że Grosz wybrała słowo *corporeal* (a nie *embodiement*) zapewne ze względu na zawarte w nim skojarzenie z tym, co realne (*real*), fizycznie dostępne, somatyczne. Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*…, dz. cyt., s. 7, przyp. 1.

[202] O cielesnych inskrypcjach piszą chociażby Butler i Grosz, lecz należy pamiętać o różnicach dzielących poszczególne odnogi feminizmu. Ze względu na wielość – niekiedy sprzecznych – tradycji, nurtów i postaw warto mówić o wielu feminizmach.

[203] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 235–236. Butler odwołuje się do genealogii Foucaulta, która „musi pokazywać ciało do cna napiętnowane historią" i pokrewnego konceptu ciała jako „powierzchn[i] zapisu zdarzeń" (tamże, s. 236. Cyt. za: M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, w: tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 120).

[204] A. Budziak, *W stronę cielesności*…, dz. cyt., s. 74.

będzie rozumiana tu jako byt niepodzielny na to, co fizyczne i mentalne. Warto podkreślić, że soma nie ma na celu wyparcia ciała (zważywszy na „cielesną" terminologię, byłoby to co najmniej kłopotliwe), a jedynie wzmocnienie owego solidnego[205] konceptu o dotychczas marginalizowane wartości, takie jak percepcja wielozmysłowa, wykraczająca poza tradycyjne pięć zmysłów i podważająca prymat wzroku. Argumentem za symbolicznym przejściem od ciała do somy jest jego (ciała) „mimowolne" – i ugruntowane przez niemiecką fenomenologię – uwikłanie w dualizm psychofizyczny, który Marzena Adamiak streszcza następująco:

> Genezę Husserlowskiego konceptu znajdujemy w spostrzeżeniu, że ciało może być doznawane przez podmiot jednocześnie na dwa sposoby: pełniąc funkcję podmiotu i przedmiotu zarazem. W tym pierwszym przypadku jest właśnie „ciałem żywym" (niem. *der Leib*, franc. *la chair*), w którym lokalizuję siebie, własne wrażenia i poczucia układające się w czasową i przestrzenną jedność mojej tożsamości. W tym drugim – to obiekt moich zabiegów, kształt, narzędzie, zespół organów, mięso (niem. *der Körper*, franc. *le corps*). Fenomenologia ma zajmować się tym pierwszym; tym drugim – nauki empiryczne[206].

Co ciekawe, zbieżną dwoistość znajdziemy również u Simone de Beauvoir – pionierki feminizmu drugiej fali. Jak zauważa Shusterman, „*Drugą płeć* przenikają dwie odmienne koncepcje ciała, pozostające w kłopotliwym napięciu", tj. wpływ fenomenologii egzystencjalnej Merleau-Ponty'ego (ciało jako intencjonalność) oraz zdecydowanie bardziej negatywnego pisarstwa Jean-Paula Sartre'a – ciało jako mięso (*flesh*)[207]. Dlatego podobne – obecne już w tradycji grecko-chrześcijańskiej (i skrupulatnie wzmacniane w kolejnych epokach) – „somatofobiczne" (lub też, w kontekście ciała kobiety, „ginefobiczne") tendencje[208] oraz skłonności do dychotomicznego myślenia wyrugować może uwspółcześniona i poniekąd wolna od powyższych skojarzeń kategoria interpretacyjna. Somą nazwiemy więc przeniknięte psychiką ciało ludzkie[209], które ewoluując w „żywe, świadome, odczuwające i celowo

---

[205] Ciało generuje liczne skojarzenia z budownictwem, domem, opoką i, w konsekwencji, materialnością i konkretnością zarówno w eseistyce (P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kożuch, Kraków 2010, s. 86: „Dlatego też w pracy dbam o to, by tworząc budynki, myśleć o nich jak o ciałach, które muszą być jak ciała zbudowane: o ich anatomii i skórze, o masie, membranie, o materiale lub powłoce, płótnie, aksamicie, jedwabiu i błyszczącej stali"), jak i beletrystyce (L. Carrington, *Trąbka do słuchania*, dz. cyt., s. 24: „Domy są jak ciało. Jesteśmy związani ze ścianami, dachami i meblami tak samo, jak jesteśmy uzależnieni od naszych wątrób, kręgosłupów, skóry i krwiobiegu").

[206] M. Adamiak, *Przeżywając płeć. Doświadczenie na styku feminizmu, poststrukturalizmu i fenomenologii*, Kraków 2023, s. 198. Autorka odsyła również do: M. Murawska, *Meandry cielesności. Różne oblicza fenomenologii ciała*, w: *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 1, red. W. Płotka, Warszawa 2014, s. 447. Należy podkreślić, że Merleau-Ponty odrzucił ów pogląd.

[207] R. Shusterman, *Świadomość ciała…*, dz. cyt., s. 116. Zob. S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, wstęp do pol. wyd. M. Środa, Warszawa 2017.

[208] Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość…*, dz. cyt., s. 28. Wystarczy wspomnieć o nieocenionej roli Platona, później Kartezjusza czy Immanuela Kanta w podtrzymywaniu przepaści między ciałem a duszą/rozumem.

[209] Zob. F. Chirpaz, *Ciało*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998. Intuicja francuskiego filozofa, który pisał, że „[n]ie mamy tu do czynienia z ciałem, ale z ciałem ludzkim, tak jak nie z człowiekiem, ale z człowiekiem istniejącym w świecie cieleśnie" nie uchroniła go przed stawianiem po latach (tu – w przedmowie do wydania polskiego) mocnych tez, starających się ukazać ciało w jego „pełnej" krasie („Jesteśmy egzystencją […], która osiąga swój pełny wymiar w mowie") (tamże, s. 9, 3).

działające ciało – […] medium wszelkiego postrzegania”[210] odpowiada w sposób performatywny (i afirmatywny) na ostatnią modlitwę Frantza Fanona[211].

I.3. Dotyk a performatywność

„Pytanie nie polega na tym, czy uczestniczyć w powtarzaniu, lecz jak to czynić” – konstatuje Butler w podsumowaniu *Uwikłanych w płeć*[212]. Jedną z odpowiedzi na to zagadnienie stanowi propozycja spojrzenia na ciało działające (performujące) poprzez dotyk. Inaczej rzecz ujmując, mowa o somie, która – choć obarczona płcią kulturową, dysponuje performatywną, tj. ustanawiającą rzeczywistość i autoreferencyjną mocą dotyku. Na wstępie warto podkreślić, iż jest to perspektywa szczególna, ponieważ nobilituje dotyk i skoligacone z nim węch i smak, a więc tzw. „zmysły poślednie, niskie, cielesne, a nawet zwierzęce”[213]. Powodów nieprzerwanie zachodzącej zmiany (proces rekultywacji zmysłu dotyku wciąż trwa) należy szukać m.in. we wspomnianych wcześniej „zwrotach” badawczych w humanistyce zorientowanych na to, co jednocześnie uznać można za subiektywne (bliskie jednostkowego ciała, ściśle wiążące indywiduum z otoczeniem) oraz uniwersalne, dotyczące każdego z nas – istot dotykających i dotykanych, czyli *homo tangens*.

W istocie, „dotyk stanowi niezbywalny atrybut i jednocześnie warunek egzystowania ludzi”[214] oraz podstawę percepcji zmysłowej, której receptory „znajdują się niemal wszędzie”[215], tj. na powierzchni ciała pokrytego największym organem człowieka – skórą. Jak zauważył Martin Grunwald, propagator pojęcia *homo hapticus*[216], bez owego narządu „nie moglibyśmy ogarnąć umysłem własnego istnienia”, gdyż jego prymarną rolą jest ciągła aktualizacja wiedzy na temat stanu naszego organizmu[217]. Innymi słowy, skóra jest naszym „przewodnikiem w świecie”[218], z kolei dłoń czy stopa – jej reprezentantami.

---

[210] R. Shusterman, *Myślenie ciała…*, dz. cyt., s. 19.
[211] F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwiec, Kraków 2020, s. 261: „O moje ciało, uczyń mnie człowiekiem, który zawsze pyta!”.
[212] J. Butler, *Uwikłani w płeć…*, dz. cyt., s. 263.
[213] M. Topolski, *Antropologia taktylna*…, dz. cyt., s. 362.
[214] J. Mizińska, *Homo tangens*…, dz. cyt., s. 82.
[215] M. Grunwald, *Homo hapticus*…, dz. cyt., s. 73. Autor wylicza dalej: „poza mózgiem, tkanką chrzęstną i rogówką oraz większością organów wewnętrznych (na przykład płucami, nerkami i śledzioną)” (tamże).
[216] Zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*…, dz. cyt., s. 349.
[217] M. Grunwald, *Homo hapticus*…, dz. cyt., s. 12.
[218] J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, dz. cyt., s. 77.

Zrehabilitowany dziś dotyk[219] budzi liczne pozytywnie wartościujące konotacje, stawiające go w pozycji „niemal «ponadzmysłow[ej]»”[220]. Układ dotykowy zapewnia poczucie stabilności, jest rzetelny i dąży do rzetelności, „daje gwarancję wiarygodnego kontaktu ze światem, pozwala sprawdzić, upewnić się, bez pośrednictwa tego, co złudne”[221]. Umożliwia rozpoznanie temperatury (gorące/zimne), ciężaru (ciężkie/lekkie), twardości (twarde/miękkie) i chropowatości (szorstkie/gładkie) powierzchni ciał, przedmiotów, materii. Wiecznie „aktywny”, ściśle związany ze zmysłem równowagi i kinestezją, współtworzy wizję własnej osoby. Warto więc zastanowić się, czy dotyk pozostawia miejsce na niedomówienia? Zdaniem Jolanty Brach-Czainy niekoniecznie. Autorka *Błon umysłu* zauważa, że dotyk – ów „zabójca wyobraźni” – „jest strażnikiem rzeczywistości i gdy bujamy w fantazjach, przypomina nam, gdzie jesteśmy. Uderzenie konkretu otrzeźwia i uzmysławia, co naprawdę trzymamy w rękach”[222]. Z kolei sama „ręka (a właściwie dłoń) […] jawi się w doświadczeniu kulturowym jako wyraz namacalności, a tym samym konkretności, prawdziwości czy wręcz nagości”[223] (stąd zapewne liczne związki frazeologiczne, takie jak „widać/jasno jak na dłoni” czy „czytać z dłoni”). Z powyższego wynika, że dotyk – ręką/ręki, nogą/nogi („stąpać twardo po ziemi”), ciałem/ciała – jest zawsze rzeczywisty, zwykle rzeczowy, w założeniu określony, zawiera w sobie potencjał lustracyjny, służy za dowód w sprawie i zaświadcza o naszym istnieniu („dotykam więc jestem”).

Takie ujęcie tematu, tj. skoncentrowanie na fizycznym aspekcie sytuacji dotykowych poniekąd pomija generowane wówczas znaczenia, kryjącą się za dotykiem emocjonalność interlokutorów czy rolę i siłę afektu, rozumianego za Jagielskim (ten z kolei powołuje się na wykładnię prezentowaną przez Melissę Gregg i Gregory’ego J. Seigwortha) jako „intensywność, rezultat pobudzenia, działania i wzajemnego wpływania na siebie ciał”[224]. Te, co oczywiste, permanentnie naruszają obce ciałoprzestrzenie, wprawiają je w stan poruszenia,

[219] Na temat postrzegania dotyku na przestrzeni wieków (upraszczając – jako zmysłu gorszego) zob. np. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*…, dz. cyt.; E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 69–93. Jak słusznie zauważyła Elżbieta Struzik, „[r]ehabilitacja dotyku, w sensie reinterpretacji znaczeń wrażeń zmysłowo-dotykowych analizowanych w kontekście doświadczenia estetycznego i procesu redefinicji ciała, wytyczy nowe perspektywy współczesnych dociekań estetycznych” (tamże, s. 82).

[220] T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku*, dz. cyt., s. 15. O „ponadzmysłowości” dotyku pisał również Juhani Pallasmaa, według którego pozostałe zmysły (nie wyłączając wzroku) stanowią jego przedłużenie. Według fińskiego architekta „zmysły są specjalizacjami tkanki skórnej, a wszystkie doświadczenia sensoryczne są sposobami dotykania i jako takie są związane z taktylnością” (J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 15).

[221] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 53.

[222] J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, dz. cyt., s. 83.

[223] A. Regiewicz, *Pogłosy*…, dz. cyt., s. 310.

[224] S. Jagielski, *Przerwane emancypacje*…, dz. cyt., s. 22–23. Zob. G.J. Seigworth, M. Gregg, *An Inventory of Shimmers*, w: *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G.J. Seigworth, Durham 2010.

wywołują materialnie odczuwaną presję (napierają, naciskają), niekiedy powierzają swoje losy w cudze ręce. Należy jednakże pamiętać o potencjalnej kłamliwości tyknięcia (dotyk fałszywy), domniemanie skrywanych intencjach (dotyk niejasny) i zawartych w nich aluzjach (dotyk wieloznaczny). Ujawniające się w tym momencie myślenie paranoiczne – *nota bene* silnie związane z teorią afektów[225] – ma na celu uwypuklić zawarty w pojęciach, takich jak „doznanie dotykowe" czy „odczucie dotykowe" nierozłączny związek znaczenia i gestu. Rozpoznane jako nieszczere i obliczone na zysk dotknięcie spełnia, paradoksalnie, wzajemnie wykluczające się zadania – staje się zarówno faktycznym zabójcą wyobraźni, jak i kreatorem iluzji.

Na uwagę zasługują dwa kolejne aspekty dotyku – jego udział w komunikacji (zwłaszcza niewerbalnej) oraz możliwości twórcze, otwierające jednostkę również na (taktylne) bodźce zewnętrzne. Ów mariaż porozumiewawczo-kreatywnych porządków ściśle łączy się z funkcjonującymi we współczesnej kulturze (oraz na przestrzeni dziejów) wyobrażeniami na temat zmysłu dotyku, jego licznymi formami użycia, narastającymi przez lata oczekiwaniami oraz pojawiającymi się z czasem obiekcjami. Tych ostatnich nie brakuje, gdyż o wracający do łask dotyk upomniało się wielu, m.in. akcentujący (pozornie) odmienne wartości pedagodzy, performerzy czy architekci. Warto przywołać parę przykładów. Agnieszka Janiak, pisząc z perspektywy terapeutyczno-edukacyjnej, perswadowała:

> Należy wyeksponować także rolę dotyku w nauczaniu historii, w przypominaniu przeszłości. Dotyk uobecnia, ćwiczy pamięć. Gdy dotykamy pozostałości, residuum, przedmiotów wpisanych w długie trwanie, dotyk przekonuje nas o realności tego, co było. Dotykanie pamiątek po zmarłych – odtwarza, uobecnia nieobecnych. Dotknięcie relikwii pozwala na obcowanie z sacrum, dzielenie mocy. Dotykalność w ogóle jest ważnym elementem myślenia magicznego – stąd, na przykład, w chrześcijaństwie błogosławieństwo przez nałożenie rąk, a w buddyzmie zachęta do spotkań ze świętymi osobami i dotykania ich[226].

W powyższym fragmencie jest więc mowa o dotyku wspólnototwórczym, przywracającym pamięć, ustanawiającym łączność z przeszłością, podtrzymującym trwanie. Z kolei kontestacyjną rolę dotyku – zmysłu rozumianego „jako zerwanie łańcuchów i wyjście z «platońskiej jaskini» ku prawdziwemu poznaniu, jako pragnienie kontaktu z realną rzeczywistością i pominięcie powszechnej retoryki iluzji, wreszcie jako wyjście z usankcjonowanych społecznie reguł istnienia", odkryła w swoim tekście Sandra Bąk[227].

---

[225] Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2014, nr 5.

[226] A. Janiak, *Obszary reaktywacji dotyku we współczesnej kulturze – terapia, komunikacja, edukacja*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 138.

[227] S. Bąk, *Dotyk w performansie*, w: *W kulturze dotyku?*..., s. 305. Publikacja stanowi zbiór tekstów, powstałych na podstawie referatów wygłoszonych na Ogólnopolskiej Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej pod tym samym tytułem (Kraków, 28–29 IX 2015).

Jednakże obu artykułów nie należy traktować przeciwstawnie, gdyż stanowią one dwa wzajemnie uzupełniające się głosy w tej samej sprawie. Co więcej, kilka stron dalej Bąk pisze: „Nigdzie bardziej nie możemy doświadczyć czasu i przestrzeni, jak właśnie poprzez dotyk. W nim teraźniejszość jest substancjonalna, a przestrzeń materialna”[228]. Podobne słowa – korespondujące z intencjami Janiak – mógłby, zdaje się, napisać Juhani Pallasmaa, piewca znaczenia zmysłu dotyku w percepcji świata i jego roli w zawodzie architekta, rzemieślnika, artysty – słowem, jednostki tworzącej („wypowiadającej się”) za pomocą „myślącej dłoni” oraz „oczu skóry”[229].

Przyjęcie punktu dotykania (analogicznie do punktu widzenia czy też słyszenia, wąchania)[230] jako nadrzędnej kategorii interpretacyjnej przeistacza interakcje dotykowe w konkretne wypowiedzi (w rozumieniu Bachtinowskim) – składowe nieustającej wymiany informacji, ogniwa łańcucha, których nie wolno badać poza nim. „Nie istnieje wypowiedź izolowana. Zawsze zakłada ona wypowiedzi, które ją poprzedzają oraz te, które nastąpią po niej”[231] – pisał rosyjski filozof. Podobnie jest z dotykiem – uściski, pocałunki, pieszczoty, uderzenia, szturchnięcia, wymierzane policzki, w zależności od tła społeczno-kulturowego, czasoprzestrzeni, użytej siły, przyjętej postawy itd., wykonywane po raz pierwszy (lecz wcześniej podejrzane czy „zasłyszane”) bądź powtarzane na nowo, za każdym razem znaczą coś innego, a więc są iterowalne. Współtworzą zdarzenia – swoiste sytuacje dotykania[232], które, na podobieństwo montażu filmowego, uchwycone w procesie (niczym ujęcie, nie stopklatka) i zestawione ze sobą, nabywają różnych znaczeń.

Skojarzenie mobilności układu czuciowego z ruchomymi obrazami nie jest bezzasadne, gdyż, jak słusznie zauważyła Anna Łebkowska, „dotyk z reguły współgra ze sferą działania, sferą aktywności motorycznej, a w jej obrębie – najogólniej mówiąc – współgra ze sferą gestu”[233]. Reasumując, dotyk najczęściej poznajemy w ruchu, gdy dotykamy lub jesteśmy dotykani[234], w zetknięciu somy z otoczeniem (dotyk, który „integruje nasze doświadczanie

---

[228] Tamże, s. 312.

[229] Zob. J. Pallasmaa, *Oczy skóry*…, dz. cyt.; J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2015. Zob. również: H. Mercik, *Dotyk architekta. O odpowiedzialności za ślady pozostawione w oswojonej przestrzeni*, w: *W przestrzeni dotyku*…, s. 168, gdzie autor nazywa architekturę mianem „najbardziej dotykaln[ej] ze sztuk”.

[230] M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 52.

[231] M. Bachtin, *Notatki z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych*, dz. cyt., s. 480.

[232] Zob. K. Gromek, M. Obarska, *Historie dotyku*, Gdańsk 2023, s. 181.

[233] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 54.

[234] Jolanta Brach-Czaina pisała: „Dotykanie jest zjawiskiem dwustronnym. To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy” (J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, dz. cyt., s. 81). Podobnie ujął ową sytuację Tadeusz Sławek: „[D]otykając […], osobowo (a nie tylko «osobiście») obcuję z tym, co nie jest tylko po prostu «dotykane», lecz co odwzajemnia mój dotyk” (T. Sławek, *Cienie i rzeczy…*, dz. cyt., s. 22).

świata i nas samych”[235]), momentach (nie)intencjonalnych potrąceń organizmów ludzkich i zwierzęcych czy muśnięciach przedmiotów[236], gdy dłoń nabiera znaczenia i kształtu np. zaciśniętej pięści. Co innego spreparowany pojedynczy kadr bądź powiększony nie do poznania jego fragment – wyodrębniony ekstrakt dotyku. Istotnie, „wszystkie dotyki […] podzielone na pomniejsze składowe stają się martwe”[237], a dotyk poza kontekstem traci wszelki sens. Dlatego warto spojrzeć na zarejestrowane przez obiektyw kamery aktywności i doznania dotykowe jeśli nie globalnie, to przynajmniej z większej odległości, np. z perspektywy kina (trans)narodowego czy filmografii wybranej reżyserki. Uzyskany dystans zapewni pełniejszy ogląd; pozwoli porównać, zestawić, doszukać się podobieństw i różnic; nie rozpamiętywać, lecz spróbować zrozumieć, a nawet przewidzieć nadchodzący ruch.

Tak pojmowane interakcje dotykowe, stykając się ze sobą, wytwarzają ciągi zdarzeń, które nie pozostają bez wpływu zarówno na dotykającego (dotyk podmiotowy), jak i dotykanego (dotyk przedmiotowy) – ich poczucie własnej odrębności i nietykalności. Generują one odmiennie wartościowane doświadczenia, które, upraszczając, można sprowadzić do złych, dobrych czy ambiwalentnych. Jedne są odczuwane zaledwie przez chwilę, inne – bardziej „namacalne”, silniejsze – przeżywane długo i dogłębnie. Jednakże dotyk dotykowi nierówny, co słusznie zauważyła Jadwiga Mizińska pisząc:

> Znamienne, że człowiek reaguje zupełnie inaczej wówczas, gdy z rozmysłem i chęcią dotyka jakiegoś wybranego obiektu, niż wtedy, kiedy to ów obiekt bez zapowiedzi, uprzedzenia i przyzwolenia dotyka jego. Czuje się wówczas dotknięty [wyróżnienie J.M.]; również w znaczeniu „urażony”[,] „obrażony”, odbierając taki fakt jako naruszenie godności[238].

Z tego powodu nie będzie nadużyciem, zgodnie z intencją autorów *Historii dotyku*, ujęcie tytułowego zmysłu „jako praktyki etycznej, skoro to przez dotykanie zyskujemy swoistość (własną tożsamość)”[239]. Aczkolwiek powyższą propozycję należy uzupełnić o perspektywę (ów punkt dotykania) Innego – obarczyć obie strony odpowiedzialnością za przebieg i pomyślność zdarzeń angażujących zmysł dotyku. Dotyk – (nie)moralny, nieludzki, ludobójczy[240] – jak każdy inny wywołuje realne skutki, staje się nieodwołalny oraz charakteryzuje się zwrotnością: nawiązując kontakt, osoba dotykająca zostawia swój – materialny bądź pamięciowy – ślad; sam

[235] J. Pallasmaa, *Oczy skóry…*, dz. cyt., s. 15.
[236] Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 70–71.
[237] K. Gromek, M. Obarska, *Historie dotyku*, dz. cyt., s. 82.
[238] J. Mizińska, *Homo tangens*…, dz. cyt., s. 83. Na temat dotyku przedmiotowego i podmiotowego oraz dotyku odczuwanego i przeżywanego zob. tamże, s. 82–88.
[239] K. Gromek, M. Obarska, *Historie dotyku*, dz. cyt., s. 116.
[240] Zob. J. Mizińska, *Homo tangens*…, dz. cyt.

dotyk z kolei „oznacza «zabrudzenie» przedmiotem", gdyż „[d]otykana rzecz zostawia na mojej dłoni swój odcisk"[241].

Warto również wspomnieć o samodotyku i rozpiętości jego typów – od podejmowanego przez fenomenologów dylematu dotykania jedną ręką własnej drugiej ręki po, często machinalne i niewidoczne gołym okiem, zetknięcia dwóch warg czy powiek, opiewane m.in. przez Luce Irigaray. Francuska filozofka zauważyła, że „jednoczenie dwóch części przez ich wzajemny dotyk – np. dotyk dłoni lub powiek – może okazać się pomocne w odzyskaniu nas samych i umożliwić nam współbytowanie z innymi bez ryzyka utraty tożsamości przez którąś ze stron"[242]. Innymi słowy, liczne formy samodotykania, oprócz autoterapeutycznego potencjału, wspierają jednostkową niezależność, uwalniają tłumione afekty, przynoszą ulgę i spokój. Jednakże, podobnie jak każdy dotyk, mogą obrócić się przeciwko „czynicielowi", np. wspierać akty autoagresji.

Współtwórcy dyskursu „dotykowego" – ostatecznie nieukształtowanego, wciąż płynnego i otwartego na cudzą in(ter)wencję – jak mało kto zwracają uwagę na dobór słów, źródłosłowy pojęć, praktyczność i konkretność rozwijanej siatki terminologicznej oraz zawierane alianse. Dlatego warto w tym miejscu ustosunkować się do obecnego stanu badań, tj. wcześniejszych prac poświęconych dotykowi oraz taktylności i haptyczności. Po pierwsze, słowa „dotykowy" i „taktylny", zgodnie z propozycją Anny Łebkowskiej, lecz wbrew intencjom Macieja Topolskiego, będą w niniejszej rozprawie traktowane synonimicznie[243]. Po drugie, choć, jak podaje Topolski, „[w] studiach kulturowych haptyczność jest równoznaczna z taktylnością"[244], oba terminy – tj. „taktylny" i „haptyczny" – rozumiane będą tu poniekąd przeciwstawnie. Co istotne, spośród dwóch najważniejszych linii ewolucji postrzegania kwestii taktylności i haptyczności, które można utożsamić z tradycją historyczno-artystyczną oraz współczesną neurofizjologią, bliższe prezentowanemu podejściu jest pierwsze z nich,

[241] T. Sławek, *Cienie i rzeczy…*, dz. cyt., s. 18.
[242] L. Irigaray, *Niewykluczone, że pielęgnowanie dotyku wciąż może nas ocalić*, przeł. K. Szopa, „Kwartalnik Filozoficzny" 2016, nr 2, s. 168. Cyt. za: K. Gromek, M. Obarska, *Historie dotyku*, dz. cyt., s. 116.
[243] Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 69, przyp. 2 (również w: A. Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, w: *W kulturze dotyku?…*, s. 13); M. Topolski, *Antropologia taktylna…*, dz. cyt., s. 361, przyp. 3, w którym autor przywołuje zakres znaczeniowy czasownika „tknąć": „«Dotyk» pochodzi od słowa «tknąć», które ma o wiele węższy zakres znaczeń: «zbliżyć się, trącić», «uderzyć ręką, bronią», «opanować, ogarnąć (o odczuciach)», «dotknąć kogoś (o chorobie)», «poruszyć uczuciowo», «pozwać do sądu», «powołać się na kogoś», «dotyczyć czegoś»". Na końcu jednakże zamieszcza następującą uwagę: „Obu tych słów – taktylny i dotykowy – używam wymiennie, z uwzględnieniem wielości i odmienności ich znaczeń", stanowiącą swoisty „wytrych" w sprawie.
[244] Tamże, s. 361, przyp. 2.

traktujące taktylność jako namacalność kontaktu, tj. realne doznanie dotykowe[245]. Z kolei haptyczność, lokowana już chociażby przez Aloisa Riegla poza opozycją taktylny/optyczny[246], oznacza dotykanie wzrokiem[247] (oraz pozostałymi zmysłami), gdyż „nie eliminuje [ona – P.W.] działania wzroku, lecz uruchamia go na innych zasadach, a mianowicie we współpracy z dotykiem"[248]. Niemniej jednak warto zaznaczyć, że również na polu sztuki te same narzędzia bywają różnie aplikowane, o czym świadczy artykuł Anety Rostkowskiej, w którym tytułowe haptyczne dzieło sztuki – „dla zaistnienia w doświadczeniu estetycznym" – „wymaga wykorzystania przez odbiorcę zmysłu dotyku [wyróżnienie A.R.]"[249].

Natomiast, podając za Grunwaldem, „[z] neurofizjologicznego punktu widzenia istotne jest, czy na dotknięcie reagujemy ruchem własnego ciała, czy przyjmujemy je biernie"[250]. Różnica jest więc znacząca. W inspirowanych myślą Riegla badaniach humanistycznych brana jest pod uwagę konkretność (jednoznaczność, odczuwalność) dotyku, któremu przeciwstawiano dotyk metaforyczny (w którym „wzrok wykorzystuje zapamiętane wrażenia dotykowe"[251]) – poczucie jakby się dotykało; w neurofizjologii kontakt fizyczny został wpisany odgórnie zarówno w dotyk taktylny, jak i dotyk haptyczny. Niebagatelną rolę odgrywa z kolei kwestia aktywności/pasywności podmiotu oraz, analogicznie, problem wchodzenia w interakcję, czyli dotykania/bycia dotykanym. Co ważne, niemiecki psycholog (założyciel Laboratorium Haptycznego na Uniwersytecie w Lipsku) następnie dodaje:

> Z tego względu dysponujemy dwoma różnymi określeniami na reakcje: wrażenia taktylne powstają pod wpływem zewnętrznych bodźców fizykalnych, ucisku lub dotknięcia, na przykład podczas masażu. Jeśli natomiast to my masujemy, nasz system nerwowy generuje doznania haptyczne [wyróżnienia M.G.]. Dotykanie własnego ciała to także haptyka. Ponieważ przez większą część dnia jesteśmy aktywni, prawie wszystkie doznania dotykowe należą do kategorii haptycznych, a tylko niewielka część do taktylnych[252].

---

[245] Zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*…, dz. cyt., s. 22.

[246] Tamże, s. 41: „Taktylny jest opozycją do optyczny, a haptyczny pochodzi spoza tej opozycji. Haptyczność u Riegla niekoniecznie zakłada fizyczny kontakt; taktylny określa zaś literalny, a nie metaforyczny dotyk [wyróżnienie P.W.]".

[247] Zob. W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty" 2019, nr 4.

[248] M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona…*, dz. cyt., s. 23. Historyczka i krytyczka sztuki dodaje w kolejnym zdaniu, że haptyczność „nie eliminuje nie tylko działania wzroku, lecz również innych zmysłów zakorzenionych w ciele: słuchu, smaku, węchu, zmysłu równowagi i kinestetycznego".

[249] A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 300. Autorka, nie pozostawiając miejsca na niedomówienia, w tym samym zdaniu dodaje: „[I]nnymi słowy – odbiór dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje jego niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy". Swoją pozycję tłumaczy m.in. źródłosłowem słowa „haptyczny": „By podkreślić niemetaforyczne potraktowanie przeze mnie dotyku w tym tekście, piszę o haptycznym, a nie taktylnym czy dotykowym dziele sztuki (greckie słowo *háptein* oznacza «złapać», «przymocować», «wiązać», co sugeruje fizyczny kontakt z przedmiotem)" (tamże, s. 303, przyp. 9).

[250] M. Grunwald, *Homo hapticus*…, dz. cyt., s. 24.

[251] W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem*…, dz. cyt., s. 204.

[252] M. Grunwald, *Homo hapticus*…, dz. cyt., s. 24.

Takie rozróżnienie, choć urzekające, nie niesie potencjalnych korzyści w analizie tekstualnej filmowych (głównie wizualnych) reprezentacji aktywności dotykowych, ponieważ dotyczy innego rejestru: stawia w centrum uwagi osobę odczuwającą (np. osobę masującą/masowaną) oraz bezpośredniość kontaktu – dosłownej styczności z drugim ciałem, owego „bycia z”[253]. Sfera doznań haptycznych postaci filmowych, która nie została wyartykułowana, staje się niedostępna dla widza. Ponadto wartki montaż, nielinearna narracja czy stosowanie planów dalekich w wysokim stopniu utrudniają percypowanie zachodzących na ekranie zmian, ulotnych interakcji dotykowych, o identyfikacji z bohaterem nie wspominając.

Kształtowane w ramach neurofizjologii haptyczne poznanie, niewydajne w analitycznej praktyce, stanowi źródło inspiracji dla teorii zmysłów (*sensous theory*) zorientowanej na multisensoryczny odbiór dzieła filmowego przez widza kinowego. Chodzi o szczególną propozycję teoretyczną – jawnie antyokulocentryczną, wewnętrznie zróżnicowaną[254], podkreślającą m.in. znaczenie ucieleśnionego doświadczenia kinowego, w ramach którego „odbiorca i dzieło w kontekście kina tworzą chiazmatyczną relację” – rozłamującą opozycje binarne (aktywny podmiot/bierny przedmiot, subiektywne/obiektywne) „więź między dotykającym i dotykanym, splot między nimi”[255]. Kino, jak zauważyła Marta Stańczyk, „korzysta z cielesności widza i wynikających z niej intersubiektywnych schematów percepcyjnych”[256], tj. wchodzi w kontakt nie tyle z intelektem, co ciałem znajdującego się w konkretnej sytuacji odbiorczej widza, czyli przed ekranem (kinowym, laptopa, telefonu itd.), na moment przed refleksją, w trakcie przyjmowania niezliczonych bodźców zewnętrznych, angażujących go wielozmysłowo. „Nie doświadczamy filmów tylko za pomocą oczu” – konstatuje Vivian Sobchack, amerykańska filmoznawczyni. „Widzimy, rozumiemy i odczuwamy filmy całością naszego korporalnego bytu, ukształtowanego przez historię i cielesną wiedzę kulturowego sensorium”[257]. Co więcej, wizualność filmu – głębia koloru, faktury przedmiotów, swoistość materii – pobudza haptyczną percepcję widza, która „jest

[253] Topolski, rozkładając słowo „kontakt” na czynniki pierwsze, dopuszcza trzy sposoby jego rozumienia: „[J]ako «bycie z», «bycie przeciwko taktowi» oraz «bycie w zagrożeniu»” (M. Topolski, *Antropologia taktylna*…, dz. cyt., s. 369). Zauważa dalej, że „[t]akie rozumienie kontaktu jest głęboko paradoksalne – z jednej strony pokazuje, że dotyk jest w najwyższym znaczeniu zmysłem relacyjnym, z drugiej że jest zawczasu podporządkowany konkretnym regułom zachowania jako zmysł niebezpieczny (pod względem biologicznym i społecznym). Można rzec, że wpisanie ograniczenia w zmysł dotyku – *takt*u w *takt*ylność – ma za zadanie, już na poziomie językowym, nadać temu zmysłowi jakiekolwiek ramy” (tamże; kursywa M.T.).

[254] Zob. M. Stańczyk, *Filmowe sensorium*…, dz. cyt., s. 123.

[255] Tamże, s. 107, 46–47.

[256] Tamże, s. 49.

[257] V. Sobchack, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, w: tejże, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 63. Cyt. za: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 157.

zwykle definiowana jako kombinacja taktylnych, kinestetycznych i proprioceptywnych funkcji – tak jak odczuwamy dotyk na powierzchni i wewnątrz naszych ciał”[258]. Aktywny widz dryfuje więc między optyczną a haptyczną wizualnością (pojęcie Laury U. Marks) – od obrazów „płaskich” po te bardziej „wypukłe”, tj. szczególnie namacalne, sprawiające wrażenie „jakbyśmy mogli dotykać filmu za pomocą swoich oczu”[259].

Ostatnim polem inspiracji dla propagowanej w niniejszej pracy perspektywy oglądu dzieł filmowych, a konkretnie tamtejszych światów przedstawionych przez pryzmat obdarzonej (s)twórczą mocą dotyku somy, jest nieistniejąca (jeszcze) antropologia taktylna. Maciej Topolski, kładąc fundamenty dla jej powstania na gruncie polskim, wytyczył w swoim artykule liczne cele i wskazówki dla badaczy zorientowanych na to, co taktylne. Rozpoznanie przedstawionych tam założeń warto rozpocząć od następującej uwagi autora: „Zadaniem antropologii taktylnej jest nie tyle «schwytanie» doświadczenia taktylnego, ile próba oddania jego specyfiki i kompleksowości, wykraczającej daleko poza racjonalny podział”[260]. Nie chodzi więc o uniwersalizowanie aktywności dotykowych, tj. sprowadzanie dotyku do formuły czy też zasady funkcjonującej niezależnie od czynników zewnętrznych. Wręcz przeciwnie – Topolskiego interesuje ów kontekst: dostrzeżenie wpływu odmiennych kultur oraz warunki zaistnienia aktywności dotykowych w różnych epokach historycznych na przykładach wchodzących ze sobą w interakcje pojedynczych ciał. Idąc dalej, chodzi o przyjęcie punktu widzenia (dotykania), który umożliwi rozpoznanie generowanych przez zmysł dotyku znaczeń przy uwzględnieniu odmienności wrażeń (i ich zmienności) związanych z konkretnymi częściami ciała, wiekiem, płcią, rasą, klasą społeczną czy niepełnosprawnością dotykających i dotykanych. Dlatego ukierunkowane taktylnie badania winny „przede wszystkim uwzględniać subiektywny, relacyjny, dynamiczny wymiar tego doświadczenia, porzucając odległe i obiektywne punkty widzenia na rzecz bliskich, oblekających całe ciało i podległych wpływom emocjonalnym punktom dotyku”[261]. Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób można tego dokonać.

---

[258] L.U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis–London 2002, s. 2–3. Cyt. za: M. Stańczyk, *Filmowe sensorium*…, dz. cyt., s. 156.

[259] L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham–London 2000, s. XI. Cyt. za: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu*…, dz. cyt., s. 167. Według autorki „[r]ożnica między haptyczną a optyczną wizualnością to kwestia stopnia. Większość procesów widzenia zakłada obecność obu, ujawnionych w dialektycznym ruchu między bliskim a dalekim. I oczywiście potrzebujemy obu tych typów wizualności: trudno jest przypatrywać się skórze kochanka za pomocą optycznego widzenia, trudno jest prowadzić samochód, patrząc haptycznie” (L.U. Marks, *The Skin of the Film*…, dz. cyt., s. 163. Cyt. za: M. Stańczyk, *Filmowe sensorium*…, dz. cyt., s. 158).

[260] M. Topolski, *Antropologia taktylna*…, dz. cyt., s. 364.

[261] Tamże, s. 372.

Nawiązując do słów Laury Mulvey na temat zasadniczego celu analizy tekstualnej[262], wielopłaszczyznowe ujęcie somy, tj. określenie, czym ona jest, w jaki sposób zostaje obarczona płcią, jak płeć staje się efektem performatywności i, ostatecznie, jak można performatywnie dotykać, pozwoli odnaleźć „ciało ukryte za ciałem" wyświetlającym się/wyświetlanym na ekranie i, w konsekwencji, stojący za formami dotyku sens. Chodzi zarówno o swoiste „ślady [obecności – P.W.], czyli fizyczne niewymierne elementy, będące zarazem czynnikami, które nas (tzn. nadawcę i odbiorcę) zbliżają we wzajemnym zrozumieniu"[263], jak i to, co „podskórne", „zakulisowe", niekiedy irracjonalne, poufne, zaklęte w języku, licznych kontekstach czy specyfice medium filmowego, dzięki któremu, jak zauważył Walter Benjamin już w latach trzydziestych XX wieku, „uzmysławiamy sobie zjawiska optyczne, znajdujące się dotychczas poza sferą naszej świadomości"[264].

W istocie, w analizie wybranych przykładów filmowych (niekiedy pojedynczych dotknięć, czasem całych serii takowych odczuć) dominować będą liczne przypadki zwizualizowanych form interakcji taktylnych – od obezwładniającego uścisku, przez skrytą pieszczotę, po ulotne trącenie. Jednakże warto pamiętać, że dotyk w dziele filmowym stanowi nieodłączną składową multisensorycznej percepcji i doznań zmysłowych; liczne połączenia: wzroku „kuszącego" dotknięcie[265], węchu aktywizującego chwyt, smaku pobudzającego gest owocują nową wartością – bodźcem do działania, obezwładniającym ciało afektem czy autorefleksją. Takie sytuacje i zdarzenia, nazywane odtąd momentami haptycznymi, tym bardziej skłaniają do wyjścia poza warstwę wizualną filmów, czyli, „namacalne", widoczne gołym okiem wyglądy materialne: ciała konkretnych „czynicieli", przedmioty czy elementy otoczenia. Namysł nad dotykiem winien objąć swym zasięgiem zarówno warstwę treściową („o czym to jest"), jak i formę („jak to jest zrobione") dzieła filmowego. Spośród komponentów właściwych dla kina i wpływających na (haptyczną) percepcję widza wymienić można chociażby grę światłem, manipulację odczuciami audialnymi[266], głębię ostrości, kompozycję

[262] L. Mulvey, *Kino zwłoki*, przeł. K. Klimek, J. Majmurek, w: tejże, *Do utraty wzroku…*, dz. cyt., s. 275: „Odnajdywanie «filmu ukrytego za filmem» to podstawowy cel analizy tekstualnej".

[263] T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: gest – ciało – ruch*, dz. cyt., s. 129. Autor odwołuje się w tym miejscu do: G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano 1984, s. 16.

[264] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice*, *fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 231. Niemiecki filozof chwilę później podkreśla „charakter taktylny" filmu (jako sztuki odpowiadającej ówczesnym intensywnym przemianom życia miejskiego), w którym „element odwracający uwagę […] polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza" (tamże, s. 233).

[265] Zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona…*, dz. cyt., s. 20–21.

[266] Chodzi również o dwa główne „tryby funkcjonowania warstwy dialogowej w dziele filmowym", czyli relewancję werbalną i eksces werbalny. Zob. B. Skowronek, *Kino ekscesu werbalnego*, „Studia Filmoznawcze" 2025, t. 48, s. 106.

kadru, relacje między kolorami i fakturami oraz, nareszcie, stopień „uwikłania" w film somy – pokawałkowanej, rozdrobnionej, sfragmentaryzowanej, zremiksowanej.

Wymienione wyżej faktory audiowizualne działają więc dwukierunkowo: z jednej strony wystawiają dzieło filmowe na dotyk widowni (ta, pod naporem serii ruchomych obrazów, szuka punktu zaczepienia, żeby „wgryźć się" w tkankę filmową), z drugiej – film dotyka (lub, odwołując się do pojęcia *punctum* Rolanda Barthes'a, nakłuwa[267]) oglądającą go osobę. Co więcej, dotknięcie filmu wprawia widza w stan poruszenia czy też rozedrgania – bycia w sytuacji „pomiędzy doświadczeniem, obecnością, dotknięciem rzeczywistości a rozumieniem o przedwerbalnym, zmysłowym charakterze"[268]. Warto uwzględnić tę podwójną perspektywę, która obficie przejawia się w wywodzącej się z dotyku i ciała metaforyzacji (somatyzacji) świata. Reprezentacje szeroko rozumianego dotyku same w sobie mogą rzutować na widza, jego niemożność oderwania oczu od ekranu, patrzenie przez palce czy gwałtowne odwracanie wzroku. Postrzeganie zmysłu dotyku, podobnie jak opisywanych przez Butler walczących słów, jako raniącego istotnie łączy „w jedno dwa słowniki: odnoszący się do języka [filmu – P.W.] oraz do ciała"[269]. Dlatego też, nawiązując do słów amerykańskiej filozofki, soma tego, kto dotyka, wykracza poza wykonywane gesty, „obnażając ciało, do którego się zwraca, jako niebędące już (i nigdy niebędącego do końca) panem lub panią samej siebie"[270]. Mówiąc krótko, dotyk, który staje się wypowiedzią, niweluje dystans[271] oraz nadaje interakcji ciężaru emocjonalnego[272].

[267] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 79. Barthesowskie *punctum* (termin używany w kontekście zapisywanej wielką literą Fotografii) mieści w sobie wiele znaczeń: „[…] to także użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point] (ale też uderza mnie, miażdży)" (s. 52); „Bardzo często *punctum* jest «szczegółem», to znaczy jakimś konkretnym przedmiotem. Ale przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie odsłonić się" (s. 80). Wyróżnienia R.B.

[268] R. Koschany, *Zamiast interpretacji*…, dz. cyt., s. 169. Autor kilkanaście stron wcześniej pisze: „Sformułowanie «dotknięcie filmu» […] staje się tu zatem metaforą epistemologiczną, w ramach której dosłowne «dotknięcie» przesuwa się w stronę rozumienia (zgodnie z frazeologizmem «dotknąć jakiejś sprawy»)" (tamże, s. 155).

[269] J. Butler, *Walczące słowa*…, dz. cyt., s. 12.

[270] Tamże, s. 21. U Butler: „[c]iało tego, kto mówi, wykracza poza wypowiadane słowa […]".

[271] K. Gromek, M. Obarska, *Historie dotyku*, dz. cyt., s. 8: „Jeśli stwierdzam: to mnie dotyka (bo tak czuję: nagle, wstydliwie), oznacza to, że pozwoliłam się zbliżyć (temu) za bardzo".

[272] Tamże, s. 25: „Jeszcze o wyrażeniu «to mnie dotyka» lub «to mnie dotknęło»: nie sposób użyć go bez patosu; dotykać może tylko to, co ma jakiś gatunkowy ciężar".

CZĘŚĆ II.
ROSYJSKIE KINO KOBIET –
TŁO KONTEKSTOWE I UWARUNKOWANIA

II.1. Kino (radzieckich) kobiet

Europa Środkowo-Wschodnia, w momencie kruszenia zarówno metaforycznej żelaznej kurtyny, jak i całkiem namacalnego muru dzielącego Berlin na wrogie strefy wpływów – jako ziemia dotychczas niedostępna i obca – stała się destynacją szczególnie atrakcyjną dla zachodnich polityków, działaczy, ludzi nauki czy sztuki. Zagraniczni korespondenci wytrwale śledzili przebieg zmian w bloku wschodnim przed, w trakcie i po osławionej na świecie pierestrojce: bolesny proces transformacji gospodarczo-ustrojowej, rozpad Związku Radzieckiego na liczne państwa, związane z tym niesnaski i eskalujące konflikty zbrojne. Wchodzili do moskiewskich chruszczowek, filmowali polityczne mityngi, rejestrowali szarą codzienność (tzw. bytowuchę) „lichych dziewięćdziesiątych" – walkę o opał, wikt i opierunek.

Uwiecznionych na taśmie filmowej, kasetach wideo czy szpulach magnetofonowych świadectw bezprecedensowych przemian paradoksalnie wciąż przybywa. W 2022 roku światło dzienne ujrzał zrealizowany dla BBC siedmiogodzinny serial dokumentalny Adama Curtisa pt. *Rosja 1985–1999: TraumaZone* (*Russia 1985–1999: TraumaZone*), w którym reżyser, wyłącznie za pomocą archiwalnych materiałów oraz odautorskich napisów-komentarzy, opowiada o zawartym w podtytule doświadczeniu krachu komunizmu oraz demokracji[273]. O wiele wcześniej, bo już na początku lat dziewięćdziesiątych, relację *Ze Wschodu* (*D'Est*, 1993) zdała Chantal Akerman – potomkini polskich Żydów ocalałych z Holocaustu, reprezentantka drugiego pokolenia pamięci. Reżyserka, zachowując dystans i milczenie, sportretowała już nie radzieckie, ale jeszcze nie rosyjskie społeczeństwo na mrozie, w poczekalni, na przystanku w oczekiwaniu na autobus, ważny telefon, odwilż, lepsze jutro. Chris Marker nakręcił

[273] Oryginalny podtytuł: „What It Felt Like to Live Through The Collapse of Communism and Democracy". Finał opowieści – 1999 rok – wiąże się ze zrzeczeniem się przez Borysa Jelcyna urzędu prezydenta oraz z przygotowywanym przez oligarchów (wątek ten Curtis rozwija w przekonujący sposób) „namaszczeniem" Władimira Putina na głowę państwa.

pełnometrażowy dokument pt. *Grobowiec Aleksandra* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992)[274] o życiu i twórczości Aleksandra Miedwiedkina; Jean-Luc Godard, wcielając się w Księcia Myszkina, zgłębiał historię i kinematografię Rosji/ZSRR w filmie pod intrygującym tytułem *Dzieci bawią się w Rosję* (*Les Enfants jouent à la Russie*, 1993).

Wybiórczy siłą rzeczy wykaz tytułów i nazwisk niech zwieńczy skromny, niespełna godzinny film Sally Potter pt. *Jestem wołem, jestem koniem, jestem mężczyzną, jestem kobietą* (*I Am An Ox, I Am A Horse, I Am A Man, I Am A Woman*, 1988) o symbolice, znaczeniu i pozycji kobiety w kulturze radzieckiej/rosyjskojęzycznej. Dokument brytyjskiej reżyserki stanowi mariaż archiwistycznego zacięcia z przyjętą przez autorkę rolą popularyzatorki kina radzieckiego, które w efekcie postępującej „gorbomani" (tj. mody na Michaiła Gorbaczowa jako reformatora ZSRR), stało się obiektem wzmożonego zainteresowania ze strony zagranicznych krytyków i widzów na międzynarodowych festiwalach filmowych[275]. Trzon filmu stanowią wypowiedzi sześciu kobiet: reżyserek Kiry Muratowej i Łany Gogoberidze (związanych, odpowiednio, z kinem ukraińskim i gruzińskim), aktorek Inny Czurikowej i Nonny Mordiukowej, scenarzystki Natalii Riazancewej oraz historyczki i krytyczki filmowej Mai Turowskiej. Przeplatane ze sobą opowieści przerywają i uzupełniają z kolei fragmenty filmowe – swoiste ilustracje kreowanego (również przez rozmówczynie) wizerunku kobiety radzieckiej na przestrzeni lat.

Dokument rozpoczyna kompilacja ujęć z wybranych dzieł filmowych, przedstawiających postaci kobiece w pracy, na wojnie i ze sztandarem w ręku, w biegu, na szlaku i traktorze, w momentach radości, smutku czy zaniepokojenia, za stołem lub biurkiem, w objęciach ukochanego mężczyzny bądź dziecka, tj. w centrum wydarzeń. Ponadto tempa całości nadaje przyśpiewka ludowa w wykonaniu zespołu Trio Bulgarka. Dobór składowych owego prologu jest o tyle imponujący, że reżyserka zestawiła ze sobą kadry powszechnie rozpoznawalne (Czurikowa jako Joanna d'Arc w *Początku* [*Начало*, 1970] Gleba Panfiłowa), a nawet ikoniczne (ekspresyjna twarz Tatiany Samojłowej w *Lecą żurawie* [*Летят журавли*, 1957] Michaiła Kałatozowa), z ujęciami z filmów dotychczas zakazanych (Mordiukowa jako

[274] Film w języku angielskim funkcjonuje pod tytułem *The Last Bolshevik*, z kolei po rosyjsku brzmi *Гробница Александра, или Последний большевик* (tj. łączy w sobie oba tytuły).

[275] Jednocześnie należy pamiętać, że kinematografia radziecka była odkrywana na nowo również w samym Związku Radzieckim za sprawą wprowadzenia na ekrany kin filmów dotychczas zakazanych i/lub celowo zapomnianych. Na temat przebiegu (wybór Elema Klimowa na nowego przewodniczącego związku) i konsekwencji (ściągnięcie z półki ponad dwustu pięćdziesięciu filmów) V Zjazdu Związku Filmowców, który odbył się w maju 1986 roku zob. np. А. Плахов, *Последняя модернистская революция: как пятый съезд кинематографистов похоронил советский официоз*, „Искусство кино", 3.10.2019, https://kinoart.ru/opinions/poslednyaya-modernistskaya-revolyutsiya-kak-pyatyy-sezd-kinematografistov-pohoronil-sovetskiy-ofitsioz [dostęp: 14.06.2024].

tytułowa *Komisarz* [*Комиссар*, 1967, premiera 1987] Aleksandra Askoldowa) lub znanych w ograniczonym zakresie (debiutująca Nina Rusłanowa w *Krótkich spotkaniach* [*Короткие встречи*, 1967, powtórna premiera 1987] Muratowej). Wyselekcjonowany materiał stanowi w końcu egzemplifikację przydługiego tytułu – przywołanego w filmie przez Turowską rosyjskiego porzekadła: „Я и лошадь, я и бык, я и баба, и мужик".

Na powtórne wyjaśnienie tytułu składają się poszczególne relacje bohaterek filmu – kobiet stojących zazwyczaj za (Muratowa, Gogoberidze) lub przed (Czurikowa, Mordiukowa) kamerą, piszących dla (Riazancewa) bądź o (Turowska) filmie, tworzących na taśmie filmowej i kartkach papieru[276]. Filmowczynie, wychodząc nierzadko od własnych doświadczeń, poglądów na świat i… sztuki, tj. utrwalonych w powszechnej świadomości kobiecych wizerunków, rekonstruują zbiorowy portret „baby" – potomkini tytułowej *Chłopki* Anny Świrszczyńskiej[277], która z upływem czasu, oprócz przywilejów (równouprawnienie, dostęp do bezpłatnej edukacji i aborcji), zostaje obarczona dodatkowymi obowiązkami. W czasie drugiej wojny światowej i tuż po kobieta radziecka – dwuetatowy rodzic zastępujący nieobecnych ojców i braci – staje się pojemnym symbolem siły i męstwa, obrończynią dzieci, wreszcie – całego kraju. W istocie, z opowieści o kobiecie-matce i kobiecie rodzącej wyłania się obraz Rosji, która, w przeciwieństwie do wojny, ma w sobie sporo z kobiety: jej twarz (*Matuszka Rosija* jako personifikacja państwa), płeć (*rodina*, czyli „ojczyzna", „macierz" bądź „kolebka" – po rosyjsku zawsze rodzaju żeńskiego) i miejsce urodzenia (będący synonimem dla słowa „kontynent" *materik*). W ten sposób powstaje portret kobiety – jej fluktuującej tożsamości społeczno-kulturowej – godny traktatu na miarę *Orlanda* Virginii Woolf.

Jednocześnie tworząca kino feministyczne Potter nie komentuje – werbalnie czy chociażby za pomocą napisów odautorskich – słów swoich bohaterek. Jej narzędziami są montaż – okraszenie otrzymanych zwierzeń[278] adekwatnymi fragmentami filmów radzieckich, oraz długie, statyczne ujęcia, nadające dokumentowi wymiaru konfesyjnego. Dzięki cierpliwemu wsłuchiwaniu się w kolejne opowieści – składowe herstorii, reżyserce udaje się zrekonstruować podobiznę tytułowej kobiety, ale także objąć to, co na marginesie dyskursu (np.

[276] Powyższy podział jest w dużej mierze umowny, gdyż wymienione twórczynie nierzadko realizowały się w odmiennych profesjach. Dla przykładu: Muratowa zagrała jedną z głównych ról w debiutanckich *Krótkich spotkaniach* (podwójny debiut!), Czurikowa jest współautorką scenariusza do filmu *Carska rodzina Romanowych* (*Романовы. Венценосная семья*, 2000) Panfiłowa, a Turowska – chociażby słynnego *Zwyczajnego faszyzmu* (*Обыкновенный фашизм*, 1965) Michaiła Romma.

[277] Znamienny w kontekście tytułu filmu jest zwłaszcza początek wiersza: „Dźwiga na plecach / dom, ogród, pole, / krowy, świnie, cielęta, dzieci" (A. Świrszczyńska, *Chłopka*, w: tejże, *Poezje zebrane*, zebrał i opracował A. Pluszka, posłowie A. Kopkiewicz, Warszawa 2023, s. 255).

[278] Momentami w dosłownym znaczeniu – Łana Gogoberidze i Nonna Mordiukowa dzielą się z reżyserką szczegółami trudnych i potencjalnie traumatycznych historii rodzinnych.

wypowiedziane jakby mimochodem przez Muratową słowa: „żyjemy w patriarchacie"), jak i liczne podobieństwa i różnice łączące bądź dzielące poszczególne rozmówczynie. Na wyróżnienie zasługuje odmienne podejście dwóch reżyserek do rozumienia filmu jako emanacji postaci autora oraz samoistnego bytu. Podczas gdy Łana Gogoberidze przejawia nacechowaną esencjalistycznie perspektywę, tj. pragnie utrwalić w dziele kobiecą sygnaturę, która byłaby czytelna i uchwytna przez widownię (dziecko podobne do rodzicielki?), Kira Muratowa, niczym ptasia matka w stosunku do opuszczającego gniazdo potomka, zdecydowanie i konsekwentnie[279] dystansuje się od powstałego filmu – również w sensie namacalnym, czyli materialnej kopii.

Muratowa, której wypowiedzi rozpoczynają i domykają dokument brytyjskiej reżyserki, dużą wagę przypisuje iluzjotwórczej funkcji kina, tj. zawartej w sztuce filmowej predyspozycji do kreowania złudzenia prawdy – świata bliskiego otaczającej widza rzeczywistości, niekiedy wręcz jego hiperrealistycznej reprodukcji. Jednakże „iluzja osiągnięcia nieśmiertelności" tyczy się również samych filmowców – ich wiary w budowę pomnika, niezależnego dzieła, jedynego świadectwa ludzkiego istnienia[280]. Przyjmując podobną perspektywę warto potraktować zrealizowany przez Sally Potter – osobę z zewnątrz, rzeczniczkę Zachodu, kobietę – film jako gest podwójnego włączenia. Pierwszy poziom dotyczy upomnienia się o postać kobiety radzieckiej zarówno w filmowym (bohaterki), jak i realnym (twórczynie) wydaniu. Mowa o ich widoczności i obecności w kinie światowym, które w latach osiemdziesiątych nadrabiało lata zaległości. Drugi stopień wiąże się natomiast z chęcią inkorporacji kina radzieckiego (i, w konsekwencji, kinematografii socjalistycznych republik) i jego przedstawicielek – reżyserek, aktorek, scenarzystek, krytyczek, filmoznawczyń oraz reprezentantek pozostałych zawodów okołofilmowych – w strefę wpływów, tradycję i historię kina kobiet (*women's cinema*).

Pisanie o kinie kobiet – zwłaszcza w kontekście kinematografii radzieckiej, rosyjskiej czy, szerzej, Europy Środkowo-Wschodniej – należy poprzedzić krótkim rysem historycznym wraz z uściśleniem terminologii. Sama kategoria, jak podaje Małgorzata Radkiewicz, „pojawiła się dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, co związane było

[279] Por. А. Колодижнер, *„Я прельстилась сладкими речами, но меня соблазнили и обманули…"*, „Сеанс" 1994, nr 9, https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova/ [dostęp: 16.06.2024].

[280] А. Зеркалева, Н. Карцев, *Правила жизни Киры Муратовой*, „Esquire" 2015, nr 114, https://esquire.kz/kira-muratova/ [dostęp: 16.06.2024]: „Nie chcę filmów dokumentalnych na swój temat. Dzienniki i wszystko, co kiedykolwiek napisałam, pragnę spalić, zniszczyć. Rozrzućcie moje prochy, rozdmuchajcie, wyrzućcie mnie na śmietnik, oddajcie do ogrodu zoologicznego na pożarcie zwierzętom. Chcę, żeby pozostały po mnie tylko filmy – to wszystko".

z rozwojem ruchów kobiecych”[281], tj. drugą falą feminizmu. Z tego względu kino kobiet nierzadko było utożsamiane z feminizmem, choć bezpieczniej powiedzieć, że tzw. filmy feministyczne, „w których interwencja społeczno-polityczna łączyła się z artystycznym eksperymentem, stanowiąc estetyczną wykładnię założeń feminizmu”[282], to zaledwie jeden z jego fenomenów.

W najszerszym, a przez to najłatwiejszym do zaadaptowania na grunt wschodnioeuropejski ujęciu, kino kobiet zrzesza pod swoją egidą dzieła „następujących po sobie indywidualności, które dzieliły kobiece doświadczenie twórczości i produkcji artystycznej w dziedzinie zdominowanej przez mężczyzn, próbując korygować obowiązujące standardy kina zgodnie z własnym punktem widzenia i smakiem”[283]. Jednocześnie, dzięki wpisanej w tę kategorię otwartości na różnicę posiadanej wiedzy i – odgórnie narzucony – mniejszościowy status w kinematografiach poszczególnych państw, kina kobiet, jak słusznie zauważyła Monika Talarczyk-Gubała, nie ogranicza „żadna z definicji, poza wpisaną weń kategorią niezmienną, a mianowicie podmiotowością autorek”[284]. Chodzi więc o badanie twórczości kobiet, osiągnięć konkretnych przedstawicielek – zwykle rozproszonych w annałach filmoznawczych, niekiedy zapomnianych i wyciąganych z niebytu (kwestia identyfikacji pionierek), których nie sposób zakwalifikować do jednej grupy pokoleniowej czy generacji, szkoły lub „fali” o spójnym programie. Przyjęcie szerokiej perspektywy sprzyja ukazaniu dorobku kobiet-reżyserek nie jako zjawiska marginalnego w lokalnych kinematografiach, ale jako złożonego i różnorodnego fenomenu, zasługującego na rozpoznanie i próbę systematyzacji. Co więcej, kompleksowy ogląd ich działalności artystycznej pozwala zauważyć wielorakie prawidłowości, dające podstawę do analizowania dzieł filmowych z uwagi na płeć ich twórczyń. Jednakże zamiast wydobywać esencję rzekomego „kobiecego spojrzenia”, „(kino)pisma” czy „sygnatury”, celem staje się przybliżenie autorek – często

[281] M. Radkiewicz, *„Władczynie spojrzenia”. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010, s. 9.
[282] M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur…*, dz. cyt., s. 19. Teresa de Lauretis otwarcie przyznawała w połowie lat osiemdziesiątych, że „być może nadszedł czas na przemyślenie na nowo kina kobiet jako realizacji feministycznego postrzegania społecznego” (T. de Lauretis, *Estetyka a teoria feministyczna: ponowne przemyślenie kobiecego kina*, przeł. A. Krawczyk, „Panoptikum” 2005, nr 4 (11), s. 23; w czasopiśmie błędnie zapisano nazwisko autorki jako Laurentis).
[283] M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur…*, dz. cyt., s. 19. Powyższy cytat stanowi omówienie stanowiska Claire Johnston, wyrażonego w jej programowym dla całego zjawiska artykule pt. *Kino kobiece jako kino buntu* (dz. cyt., s. 13–21) z 1973 roku. Johnston głównie koncentruje swoją uwagę na kinie hollywoodzkim, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Dorothy Arzner i Idy Lupino; kinu europejskiemu poświęca zaledwie jeden akapit, przy czym filmy Agnès Vardy nazywa „reakcyjnymi”.
[284] M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur…*, s. 22. W niniejszej pracy, podobnie jak w cytowanym dziele – pozycji pionierskiej na gruncie polskiego filmoznawstwa, kino kobiet będzie „jednoznacznie identyfikowane z artystycznymi osiągnięciami kobiet (reżyserek i scenarzystek)”, tyle że w historii kina rosyjskiego/radzieckiego (tamże).

pełniących jednocześnie role reżyserek i scenarzystek – na tle ówczesnej produkcji filmowej, ewolucji kina kobiet w obrębie kinematografii narodowej oraz symptomów zachodzących przemian: postępującego rozwoju technologicznego (lżejsze, mobilniejsze kamery), wzrastającej reprezentacji w przemyśle filmowym, poszerzania z dekady na dekadę przestrzeni umożliwiającej twórczą samorealizację. Powyższe zwiastuny większej widoczności sprawiają, że kino kobiet – pierwotnie mniejszościowe (lecz nie opozycyjne), ulokowane na peryferiach – śmiało wkracza do głównego nurtu.

Przeszczepiając pojęcie kina kobiet na obcy grunt – w końcu w ZSRR, podobnie jak w Polsce, kina kobiet nie było[285] – trzeba wziąć pod uwagę specyfikę medium filmowego[286] oraz liczne konteksty kulturowo-społeczne, które generując istotne różnice: od kwestii samoidentyfikacji twórczyń (np. Muratowa odrzucała podział reżyserów ze względu na płeć[287]), przez niechęć i uprzedzenie do feminizmu, po niesprzyjającą kobietom-reżyserkom „koniunkturę" w zawodzie – niepisane prawo zatrudniania jednej kobiety w danej wytwórni filmowej czy kierowanie ich do kręcenia filmów dla dzieci i o dzieciach. Ponadto zachodnie krytyczki i teoretyczki, zorientowane na rewizjonistyczne ujęcie przede wszystkim kina Złotej Ery Hollywood, piszące także o „filmie kobiecym"[288], podejmowały w swoich tekstach problemy nieistniejące lub marginalne w kinie radzieckim.

[285] Por. tamże, s. 14.

[286] Chodzi m.in. o brak tradycji zrzeszania się reżyserek radzieckich w grupy twórcze oraz o niemożność realizowania filmów „do szuflady". Jak trafnie zauważyła Joanna Wojnicka, „kinematografia nie miała możliwości wygenerowania artystycznego «podziemia». Sowieckie kino – o czym wiedziano już od czasów stalinowskich – nie mogło tworzyć buntowników i w małym stopniu pozwalało na niezależność. Filmów nie robi się bowiem w samizdacie, tylko w państwowych wytwórniach" (J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej 1956–1968*, Kraków 2012, s. 245).

[287] Г. Владимирская, Н. Новашицкая, *Кира Муратова: „Я никогда не умела делать фильмы для большинства"*, „Одесса-медиа", 22.03.2018, https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikogda-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva [dostęp: 16.06.2024]: „Zawsze mówiłam, że nie jestem kobietą, jestem reżyserem. A to oznacza, że istnieję na równi ze wszystkimi reżyserami: choćby rodzaju nijakiego [*среднего пола*], choćby mężczyznami, choćby kobietami". Jednakże, mając na uwadze kontekst historyczny podobnych wypowiedzi (np. powszechnie znaną niechęć Anny Achmatowej do określania jej, zamiast poety, mianem poetki), tj. czas funkcjonowania kobiet-pionierek w różnych kręgach sztuki oraz wpisany odgórnie deprecjonujący sens w określenia typu „kobiecy/kobiet", jak i rosnącą popularność feminatywów – ich rolę w kształtowaniu własnej tożsamości, mówienie o reżyserkach jako reprezentantkach kina kobiet jest zasadne.

[288] Warto w tym miejscu podkreślić, że pojęcie „kino kobiet" nie jest tożsame z „kinem/filmem kobiecym". Jak zauważa Małgorzata Radkiewicz, „[k]ategoria «kino kobiece» odnosi się w potocznym języku do procesu odbioru a nie tworzenia filmów, oznaczając repertuar przeznaczony dla damskiej publiczności. Określenie to ma charakter wartościujący i opisuje najczęściej filmy gatunkowe, albo mało wyszukane produkcje klasy B dostarczające emocji oraz łzawych wzruszeń" (M. Radkiewicz, *„Kino kobiet" w perspektywie teoretycznej*, w: *Gender – Konteksty*, dz. cyt., s. 301). Ujmując rzecz dobitniej, kino kobiece, jak pisała Molly Haskell na temat kina hollywoodzkiego lat trzydziestych i czterdziestych, „podtrzymuje wyobrażenia o wysuszonej dziewicy lub starszej pisarce wylewającej na papier swoje sekretne pragnienia o spełnieniu marzeń czy świetlanym poświęceniu i przekazującej te «fantazje» sfrustrowanej gospodyni domowej" (M. Haskell, *Od czci do gwałtu*, przeł. N. Falkowska, „Film na Świecie" 1991, nr 384, s. 21).

Jako przykład niech posłużą rozważania Teresy de Lauretis nad „estetyką odbioru", „w ramach której to widz jest w centrum zainteresowania filmu", przy uwzględnieniu *novum* w postaci „szczególn[ej] koncepcj[i] publiczności, która tutaj widziana jest w swej heterogeniczności i odmienności wobec tekstu"[289]. Podobne podejście musi jawić się jako abstrakcyjne w kraju, w którym kinematografia – podobnie jak gospodarka – była centralnie sterowana, czyli podlegała ścisłej kontroli ze strony państwa. Myślenie o konkretnym (czy też projektowanym, idealnym) widzu w obliczu walki o wypełnienie planu, w momencie gdy prominenci danej wytwórni nie mogli pozwolić sobie na wyprodukowanie jednego filmu więcej bądź mniej w ciągu roku, było niemożliwe[290]. Nie sposób włączyć też w ów wątek tematu pieniężnego premiowania twórców, filmy których zdołały zgromadzić kilkunastomilionową widownię w salach kinowych – i tu bezimienna masa przysłania jednostkę. Znamienne są więc słowa Kiry Muratowej na temat dystrybucyjnych losów (jej) filmów: „ideologia decydowała, czy film będzie miał premierę, czy będzie widz, a w stosunku do moich filmów odpowiedź była często negatywna"[291]. Kwestia urynkowienia gospodarki oraz zastąpienia w latach dziewięćdziesiątych jednowładztwa ideologii cenzurą zysków finansowych przy jednoczesnym upadku kultury chodzenia do kina (i owych kin zamykaniu) stanowi w istocie przedłużenie istniejącego problemu.

Zdziwienia nie powinien wywoływać również fakt, że Muratowa – reżyserka „sowiecka, postsowiecka, ukraińska, rosyjska i odesska, a także europejska"[292], tj. daleka od jednoznacznych deklaracji na temat identyfikacji narodowościowej oraz wymykająca się narzucanym z zewnątrz próbom zaszufladkowania – pytana o swój stosunek do pojęć nacechowanych płciowo („kobieca/e reżyseria/spojrzenie", „kino kobiet/kobiece"), nie kryła

---

[289] T. de Lauretis, *Estetyka a teoria feministyczna*…, dz. cyt., s. 27, 28.

[290] Zob. *Co nowego w kinematografii? (Dyskusja okrągłego stołu w redakcji „Litieraturnoj Gaziety")*, opr. A. Jegorow, przeł. W. Radolińska, „Film na Świecie" 1987, nr 339–340, zwłaszcza niepozbawiony ironii głos scenarzysty Walentina Czernycha na temat promowania filmów jednocześnie średnich i spełniających oczekiwania decydentów: „Jeden z redaktorów wyznał: «Jak się robi film? A tak, aby spodobał się generalnemu dyrektorowi. On z kolei pokaże go w komitecie, aby zyskać aplauz przewodniczącego. Ten pójdzie z nim dalej (wyżej). I to wszystko». O widza nikt się oczywiście nie troszczył" (s. 25).

[291] Д. Десятерик, *Кира Муратова: „То, что мы называем «кич» или «безвкусица», мне не чуждо"*, „Искусство кино" 2005, nr 1, s. 19. Niemożność dotarcia do widza wpłynęła również na nastawienie samej reżyserki: „Już w tamtych latach [tj. przed pierestrojką – P.W.] nauczyłam się myśleć w sposób następujący: jeśli czasami pozwalają mi kręcić, to jest to wielkie szczęście, i należy być wdzięcznym, że film umieszczono na półce w wersji niepociętej", tj. w wariancie autorskim, bez ingerencji cenzury (tamże, s. 20). Być może z podobnych doświadczeń wynika podejście Muratowej do swojego widza: „Zawsze chcę spodobać się wszystkim… po sobie. Pierwsza w kolejce stoję ja, potem cała reszta, i chciałabym, żebyśmy się zgadzali" w ocenie filmu (А. Долин, *„Это для меня обязательное условие – некоторый привкус вечности"*, Gzt.ru, 4.11.2004, https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529 [dostęp: 16.06.2024]).

[292] А. Плахов, *Кира Муратова*, „Сеанс" 2014, nr 61, s. 50. W oryginale rzeczownik „reżyser" oraz wszystkie przymiotniki podane są w rodzaju męskim ze względu na marginalne użycie feminatywu – forma „reżyserka" funkcjonuje głównie w języku potocznym.

zakłopotania: wszak liczy się talent, nie płeć. W niepozbawiony ironii sposób odpowiadała: „Jest kino udane lub nieudane, a kto je nakręcił: dziecko, mucha, kobieta, mężczyzna – to nieistotne”[293]. Jak sama wielokrotnie przyznawała, moment weryfikacji podobnych sądów nadszedł wraz z pierestrojką – okresem eksplozji niezwykłej swobody twórczej, zawieszenia monopolu panującej od dziesięcioleci doktryny politycznej, postępującego otwierania Związku Radzieckiego na zachodnią myśl, towary czy sztukę. Właśnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych Muratowa, której twórczość zarówno w kraju, jak i poza nim odkrywano na nowo, a poszczególne filmy wyświetlano po raz pierwszy, przybyła do podparyskiego Créteil na tamtejszy Międzynarodowy Festiwal Kina Kobiet[294]. „A teraz, kiedy tam przyjechałam – mówiła po latach – zobaczyłam tyle okrutnych, surowych, cynicznych filmów na jednym małym festiwalu, jak nigdzie indziej”[295]. „To filmy rozgoryczonych niewolnic, które dorwały się [do kamery – P.W.] i wszystko opowiedziały, splunęły w twarz tym wszystkim, co od dawna gromadziło się w środku nich do granic wytrzymałości”[296]. Zagraniczne przeżycie nie pozostało bez wpływu na reżyserkę, która przyznała: „Byłam zdumiona. Uznaję zatem istnienie tygrysów, meduz, pająków i kina kobiet [*женского кинематографа*]”[297].

Jeśli przyjąć omawiany wcześniej film Sally Potter za gest włączający reżyserki kinematografii radzieckiej w przestrzeń wpływów i dorobek światowego kina kobiet, to *Kobiety za kamerą* (*Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema*, 2018) – czternastogodzinny serial dokumentalny Marka Cousinsa – stanowią afirmatywne uznanie osiągnięć wielokulturowego kina kobiet jako jednocześnie alternatywnej i pełnowartościowej drogi rozwoju kinematografii w ogóle. W istocie, północnoirlandzki twórca ujął w czterdziestu rozdziałach – seriach fragmentów filmowych omawianych i komentowanych przez kolejne narratorki-przewodniczki (m.in. Tildę Swinton i Debrę Winger) – historię kina w sposób bezprecedensowy: wbrew wszelkim żelaznym kanonom, rankingom czy przyzwyczajeniom.

---

[293] И. Шевелев, *Кира Муратова: Герой „Настройщика” – измельчавший Раскольников*, „Российская газета”, 8.04.2005, https://www.rg.ru/2005/04/08/muratova.html [dostęp: 10.06.2024].

[294] W 1988 roku na owym festiwalu odbyła się pełna retrospektywa filmów Muratowej (tj. wraz z filmami, których współautorem jest pierwszy mąż reżyserki, Aleksandr Muratow: *Nad urwiskiem* [*У крутого яра*, 1961] i *Zdradzona ziemia* [*Наш честный хлеб*, 1964] – i wobec których sama Muratowa dystansowała się) pod znaczącym tytułem „Kira Muratowa… Koniec długiego milczenia” (Kira Mouratova… La Fin d’un long silence), w 1989 roku, w sekcji „Panorama”, wyświetlono *Długie pożegnania* (*Долгие проводы*, 1971, premiera 1987), z kolei w 1990 roku – już w konkursie głównym – pokazano *Syndrom asteniczny* (*Астенический синдром*, 1989). Film doczekał się Specjalnego Wyróżnienia Jury. Zob. https://filmsdefemmes.com/repertoire/kira-mouratova/ [dostęp: 14.06.2024].

[295] И. Шевелев, *Кира Муратова*…, dz. cyt.

[296] Д. Десятерик, *Кира Муратова: „То, что*…, dz. cyt.

[297] Tamże.

Wśród omawianych dzieł autorstwa stu osiemdziesięciu trzech reżyserek: przedstawicielek kina niemego i dźwiękowego, prekursorek w zawodzie i niedawnych debiutantek, filmowczyń, których dorobek ogranicza się do jednej, kilku czy kilkunastu produkcji, znajdziemy filmy mniej lub bardziej rozpoznawalne, klasyki kina i zaginione perły, dzieła charakterystyczne dla danego nurtu, konkretnej autorki, ale również kinematografii narodowej.

Znamienny dla prowadzonych rozważań oraz w dużej mierze emblematyczny dla metody twórczej Cousinsa, tj. sięgania po nieoczywiste przykłady filmowe, niemal niedostępne dla przeciętnego widza, a niekiedy zachowane w nienajlepszej jakości[298], jest już sam początek serialu. W opowieść wprowadzają bowiem cztery sceny – fragmenty z *Gdy byliśmy młodzi* (*А бяхме млади*, 1961) Binki Żelazkowej, *Ty i ja* (*Ты и я*, 1971) Łarisy Szepitko, *Dwunastego dnia…* (*On the Twelfth Day…*, 1955) Wendy Toye oraz wspomnianych już *Krótkich spotkań* Kiry Muratowej. Ostatni spośród wymienionych tytułów, którego echo można usłyszeć także w pozostałych przykładach, we wzorcowy sposób określa cel nadrzędny dokumentalisty. Cousins kształtuje przestrzeń sprzyjającą niedługim spotkaniom widza z kinem kobiet, licznymi interpretacjami tego, czym jest i może być język filmowy, jak nim władają jego użytkowniczki oraz jakie wynikają z tego znaczenia. Stąd też przejrzysta struktura serialu, którego rozdziały-frazy związane z technikaliami, konwencjami gatunkowymi, emocjami czy cielesnością tworzą, blisko dziewięćdziesiąt lat po Dzidze Wiertowie i – niesłusznie pomijanej – Jelizawiecie Swiłowej (montażystce, żonie i opiekunce dziedzictwa reżysera), zwartą narrację o człowieku z kamerą filmową. Jednakże tym razem „człowiek", podobnie jak anglojęzyczny *man*, traci swój męski uniwersalizm na rzecz kobiety.

Lecz co łączy owe fragmenty filmowe? Wszakże nieprzypadkowo Cousins „rozsadza" słowiański zbiór brytyjskim filmem krótkometrażowym. Kunsztownej czerni i bieli filmu Żelazkowej, porównywanego swego czasu z *Pokoleniem* (1954) Andrzeja Wajdy[299], przeciwstawia nasycone barwy dzieła Szepitko, w którym kolorom – zarówno pastelom, jak i pstrokaciźnie – podobnie jak w *Czerwonej pustyni* (*Il deserto rosso*, 1964) Michelangelo Antonioniego, daleko do neutralności. Dekoracyjną umowność świata przedstawionego w filmie Toye (pokrewną niewiele wcześniejszym *Opowieściom Hoffmanna* [*The Tales of Hoffmann*, 1951] Michaela Powella i Emerica Pressburgera) zestawia z bliskim bergmanowskiemu modernizmowi „prowincjonalnym melodramatem" Muratowej.

[298] Dysproporcje jakościowe kopii filmowych są szczególnie widoczne w następujących po sobie przejściach od odrestaurowanych filmów anglojęzycznych do dzieł mniejszych kinematografii, takich jak albańska (*Tomka i jego koledzy* [*Tomka dhe shokët e tij*, 1977] Xhanfise Keko) czy lankijska (*Dziewczyny* [ගැහැණු ළමයි; *Gahanu Lamai,* 1978] Sumitry Peries) – swoistych białych kruków.

[299] Zob. J. Peltz, *Bułgarskie „pokolenie"*, „Film" 1962, nr 23, s. 5.

Podobne porównania, oprócz uwypuklenia bezsprzecznych walorów artystycznych, mają na celu wskazać dwa główne zworniki, spajające ze sobą powyższe przykłady filmowe i ich autorki. Pierwszym z nich jest zbieżne usytuowanie filmów kobiet, w przeciwieństwie do przytoczonych męskich adwersarzy, poza kanonem. Istotnie, dokumentalista uczynił we wprowadzeniu ambasadorkami kina kobiet reżyserki wybitne, lecz „nietutejsze" – niby z Europy, ale spoza centrum powszechnej uwagi, o regionalnym zasięgu oddziaływania. Ich filmy – reprezentanci filmografii już sfinalizowanych[300] – współdzielą analogiczną pozycję na mapie kina światowego, są to bowiem dzieła niepokazywane, nieprzypominane i nieomawiane poza macierzystymi kinematografiami, *ergo* skazane na niechybne zapomnienie. Dlatego tak ważna jest nie tyle edukacyjna, co umacniająco-afirmacyjna funkcja ilustracyjnego bogactwa *Kobiet za kamerą*.

Znamienne, że kino radzieckie w serialu reprezentuje – aż czy tylko? – siedem reżyserek: wspomniane Muratowa (pięć filmów)[301] i Szepitko (cztery filmy)[302], Olga Prieobrażenska (nieme *Wiejskie grzechy* [*Бабы рязанские*, 1927]; wraz z Iwanem Prawowem), Esfir Szub (dokumentalny *Upadek dynastii Romanowów* [*Падение династии Романовых*, 1927]), zaskakująco często cytowana przez Cousinsa Julia Sołncewa (trzy filmy według scenariuszy Ołeksandra Dowżenki, męża słynnej królowej Aelity: *Poemat o morzu* [*Поэма о море*, 1958], *Opowieść lat płomiennych* [*Повесть пламенных лет*, 1960][303], *Zaczarowana Desna* [*Зачарованная Десна*, 1964]), Wiera Strojewa (jej nieco zapomniane filmy-opery: *Borys Godunow* [*Борис Годунов*, 1954] i *Chowańszczyzna* [*Хованщина*, 1959]) oraz przedwcześnie zmarła Dinara Asanowa (*Co byś wybrał?* [*Что бы ты выбрал?*, 1981]). Z kolei całe kino rosyjskie zostało uosobione w postaci zaledwie jednej reżyserki – Anny Mielikian (dystrybuowana w Polsce *Rusałka* [*Русалка*, 2007]).

W miejsce ewentualnych protestów dociekliwych w sprawie reżyserek pominiętych czy filmów zignorowanych warto porównać powyższe wyliczenie z panoramicznym oglądem

[300] Szepitko, wskutek wypadku samochodowego, zmarła w 1979 roku, Toye – w 2010 roku, Żelazkowa rok później, z kolei Muratowa w 2018 roku, na kilka miesięcy przed premierą serialu.
[301] Oprócz *Krótkich spotkań* są to: *Syndrom asteniczny*, *Motywy z Czechowa* (*Чеховские мотивы*, 2002), *Dwa w jednym* (*Два в одном*, 2007) oraz *Melodia dla katarynki* (*Мелодия для шарманки*, 2009).
[302] Pozostałe filmy Szepitko omawiane w serialu to *Samotna* (*Крылья*, 1966), nagrodzone Złotym Niedźwiedziem na dwudziestym siódmym Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie *Wniebowstąpienie* (*Восхождение*, 1976) oraz *Ojczyzna elektryczności* (*Родина электричества*, 1967, premiera 1987) – nowela filmowa wchodząca w skład *Początku nieznanego wieku* (*Начало неведомого века*). Warto zaznaczyć, że Mark Cousins odwołał się do niemal całej filmografii przedwcześnie zmarłej reżyserki.
[303] Warto wspomnieć, że Sołncewa – jako pierwsza kobieta w historii festiwalu (ale też, w dużej mierze, kontynuatorka dzieła swojego męża) – otrzymała nagrodę za reżyserię *Opowieści lat płomiennych* na 14. MFF w Cannes w 1961 roku. Ponadto to właśnie portret ukraińskiej aktorki i reżyserki znajduje się na oficjalnym plakacie serialu.

historii kina radzieckiego, malującym się przed polskojęzycznym czytelnikiem w zetknięciu z czterotomową *Historią kina* (wydawana w latach 2009–2019) – jednym z ostatnich przedsięwzięć polskiego filmoznawstwa, mającego na celu systematyzację wiedzy o dziejach kina światowego. Co ciekawe, z lektury rozdziałów autorstwa Joanny Wojnickiej[304] wyłania się zbieżny, bo dodatkowo ukontekstowiony krajobraz (niebyłego) radzieckiego kina kobiet jako pojedynczych wysepek „kobiecego spojrzenia", wchodzących w skład wielkiego archipelagu męskich/męskocentrycznych narracji o wojnie, poświęceniu i kultywowaniu rosyjskości. Oprócz powtarzających się nazwisk Prieobrażenskiej, Muratowej, Szepitko i Asanowej (w kontekście *Wyrostków* [*Пацаны*, 1983] – jej najbardziej znanego filmu) autorka wspomina o *Kopciuszku* (*Золушка*, 1947) Nadieżdy Koszewierowej i Michaiła Szapiro oraz twórczyniach prężnie rozwijającego się kina gruzińskiego: tej samej Gogoberidze (*Dzień dłuższy od nocy* [დღეს ღამე უთენდება, 1984]), Nanie Dżordżadze oraz Nanie Mczelidze. Kino kooperacyjne[305] z przełomu zmian ustrojowych reprezentuje Jelena Aminowa – współreżyserka *Pogrzebu na pierwszym piętrze* (*Похороны на втором этаже*, 1991; wraz z Aleksandrem Staszkowem), a tradycję filmu wiejskiego o rozrachunkowym zacięciu – debiutanckie *Oj, wy, gęsi* (*Ой, вы, гуси…*, 1991) Lidii Bobrowej. Niedługą listę warto więc uzupełnić o nazwiska scenarzystek, takich jak Nina Agadżanowa-Szutko (m.in. *Pancernik Potiomkin* [*Броненосец «Потемкин»*, 1925] Siergieja Eisensteina) i przywoływana wcześniej Riazancewa (chociażby *Cudze listy* [*Чужие письма*, 1976] Ilji Awerbacha, prywatnie jej drugiego męża).

Analogicznie wygląda sytuacja w wypadku lektury książek analizujących konkretną epokę kina (radzieckie kino odwilży w *Dzieciach XX Zjazdu* Joanny Wojnickiej[306]) z perspektywy przyjętej metodologii (tytułowe *Kino postradzieckie* Pauliny Gorlewskiej[307]) – filmy kobiet stanowią w nich przede wszystkim dodatkowy kontekst, rodzaj uzupełniającego główny wywód aneksu. Podobne zabiegi o inwentaryzacyjnym charakterze wynikają z faktu,

[304] Chodzi o następujące teksty: *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego* (w: *Kino nieme. Historia kina*, t. 1, Kraków 2012, s. 463–544); *Kino stalinowskie* (w: *Kino klasyczne. Historia kina*, t. 2, Kraków 2011, s. 253–313); *Kino sowieckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych* (w: *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*, t. 3, Kraków 2015, s. 815–882); *Kino sowieckie i rosyjskie* (w: *Kino końca wieku. Historia kina*, t. 4, Kraków 2019, s. 373–421). Redaktorami wszystkich tomów są Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska.

[305] Kino kooperacyjne (*кооперативное кино*), za Wojnicką, to „próby realizowania filmów poza dużymi wytwórniami, w kooperatywach artystycznych, mających ambicje tworzenia kina niezależnego, a jednocześnie dopasowanego do komercyjnych standardów. Kooperatywy artystyczne szukały pieniędzy nie u państwowych, a prywatnych sponsorów" (J. Wojnicka, *Kino sowieckie i rosyjskie*, dz. cyt., s. 406). Innym flagowym filmem owego zjawiska jest *Wesołych Świąt w Paryżu!*, znany przede wszystkim pod tytułem *Gang lesbijek* (*Счастливого рождества в Париже! или Банда лесбиянок*, 1991) Olgi Żukowej.

[306] J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu*…, dz. cyt.

[307] P. Gorlewska, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*, Kraków 2021. Za punkty graniczne można przyjąć dwa filmy i lata ich produkcji: *Czekistę* (*Чекист*, 1992) Aleksandra Rogożkina oraz *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007) Aleksieja Bałabanowa.

że twórczość żadnej z reprezentantek radzieckiego/rosyjskiego kina kobiet nie doczekała się dotychczas pogłębionego studium w postaci monografii naukowej[308]. Z tego względu odwołanie się do siłą rzeczy uniwersalnej i wybiórczej *Historii kina* czy pozycji książkowych i artykułów poświęconych konkretnym fenomenom kinematografii Związku Radzieckiego i jej spadkobierczyń[309] przy nikłym zainteresowaniu polskich badaczy filmami reżyserek rosyjskich kręconych po roku dwutysięcznym[310] wyraźnie unaocznia jeszcze większą lukę badawczą – brak kompleksowych opracowań na temat najnowszej kinematografii rosyjskiej.

Jeśli pierwszym spoiwem łączącym filmowe przykłady inaugurujące *Kobiety za kamerą* jest fakt, że ich twórczynie działały poza głównym nurtem, to za drugie należy uznać nowatorskie podejście reżyserek do medium audiowizualnego jako wielowarstwowej formy manipulacji wizerunkami rzeczywistości, uwydatnione w odautorskim komentarzu. Narratorka zwraca uwagę na świadomą estetyzację świata przedstawionego oraz stosowane środki wyrazu, które aktywnie przyczyniły się do rozwoju języka filmu. Są to chociażby błądzenie snopu światła latarki elektrycznej w dramacie bułgarskim *Gdy byliśmy młodzi*, ujęte w niskim kluczu oświetleniowym, które jednocześnie przecina dojmującą ciemność i nadaje całości ekspresjonistyczny charakter; imponujący pod względem technicznym (ujęcie z kranu, zbliżenie, zmiana punktu widzenia) montaż skojarzeniowy – istne „objawienie bez słów", czyli jeden z nagłych momentów przypływu świadomości u bohatera filmu *Ty i ja*; nasycone kolorami i misternie zaprojektowane *Dwunastego dnia…* – potencjalny klasyk świąteczny; wreszcie – *Krótkie spotkania*.

Mark Cousins, podobnie jak Sally Potter w prologu *Jestem wołem*…, z debiutanckiego filmu Muratowej wybrał fragment tej samej sceny – przejście montażowe od widoku okna (za nim miasto w budowie, przed – dwie kobiece głowy odwrócone tyłem do kamery) do zagubionej gdzieś drogi; na szosie widzimy zwracającą się w stronę obiektywu twarz Nadii – jednej z bohaterek miłosnego trójkąta. Ujęta *en face*, traci ostrość, jej rysy rozmywają się na

[308] Spośród nielicznych opracowań popularyzatorskich warto wyróżnić następujące artykuły: G. Stachówna, *Łarisa Szepitko – przerwany lot*, w: *Kobieta z kamerą*, red. G. Stachówna, Kraków 1998, s. 87–98; M. Flig, *Łarisa Szepitko: immanentne zniewolenie*, w: *Autorzy kina europejskiego VI*, red. A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011, s. 460–487; J. Majmurek, *Kira Muratowa – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik" 2010, nr 5 (29), https://www.dwutygodnik.com/artykul/1045-kira-muratowa--przewrotny-witalizm.html [dostęp: 16.06.2024].

[309] O Muratowej jako autorce ukraińskiej pisała Dobrochna Dabert w: *Kino w podróży. Sytuacja ukraińskiej kinematografii po 1991 roku*, „Studia Filmoznawcze" 2014, t. 35, s. 21–45.

[310] Zob. np. G. Stachówna, *Lilia chce wyjść za mąż.* Z miłością, Lilia *Łarisy Sadiłowej*, w: *Reżyserki kina: tradycja i współczesność*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2005, s. 127–134; *Metafory śmierci w filmie Renaty Litwinowej* Ostatnia bajka Rity *(*Последняя сказка Риты*, 2012)*, w: P. Bogusz-Tessmar i in., *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017, s. 91–108; J. Czaja, *W poszukiwaniu hierofanii – o filmie* Góra Sulejmana *Jelizawiety Stiszowej*, „Images" 2021, t. 30, nr 39, s. 201–216.

rzecz idących w oddali dwóch postaci z walizkami. Jednakże po chwili, rzecz niebywała, okazuje się, że jedną z nich jest sama protagonistka. Prosty manewr, tj. sterowanie głębią ostrości, finalizuje nie tyle przejście do innej czasoprzestrzeni, co zbratanie ze sobą teraźniejszości z przeszłością. Impresjonistyczne w formie, lecz radykalne w wydźwięku spojrzenie wstecz – stopklatka wprawiona w ruch – na beztroską przechadzkę i próbę złapania podwózki[311] stanowi moment narodzin autorefleksji (chwilę na co dzień nieuchwytną), w której retrospektywnie odczuwany sentyment łączy się z poczuciem żalu za tym, co bezpowrotnie utracone: emocją, intensywnością uczuć, stanem ducha.

Chwila bezczasu (spoglądająca obok obiektywu twarz trwająca w tęsknocie) i rząd generowanych znaczeń domaga się odpowiedniego nazewnictwa. „Jeden z najwspanialszych momentów w kinie – komentuje narratorka owe przejście między scenami. – W duchu *Mulholland Drive* Davida Lyncha. Lynchowski". Jednakże po wypowiedzianym w dobrej wierze spostrzeżeniu następują zasadne pytania: „Ale dlaczego musimy używać słowa «lynchowski»? Dlaczego miłośnicy kina nie określają podobnych chwil mianem «muratowowskich»?". Odautorską sugestię cechuje intuicja, mająca swoje potwierdzenie w rzeczywistości – statusie reżyserki na gruncie (post)radzieckiego filmoznawstwa, pisarstwie krytyków filmowych i badaczy, wypowiedziach ludzi kina. W istocie, Kira Muratowa, podobnie jak Věra Chytilová w Czechosłowacji/Czechach, Márta Mészáros w Węgrzech czy Agnieszka Holland w Polsce, darzona jest w Rosji (podobnie jak w Ukrainie[312]) wielką estymą przez jej współczesnych i kolejne pokolenia twórców, miłośników sztuki filmowej i osób zawodowo piszących o niej. Mowa więc o „muratowowskim śmiechu"[313], „muratowowskiej grotesce"[314], „muratowowskiej poincie"[315] i innych wyznacznikach muratowowskiej poetyki[316]. Wreszcie – „muratowowski" oznacza „jak u Muratowej": poszukiwane przez

[311] Właśnie ten – pięciosekundowy – urywek wykorzystuje Potter.

[312] Zjawisko „odzyskiwania" poszczególnych reżyserek (Muratowa a kino ukraińskie) czy filmów (*Wniebowstąpienie* Łarisy Szepitko a kinematografia białoruska) przez postradzieckie kinematografie narodowe nie jest nowe, na polskim gruncie pisała o nim chociażby Dobrochna Dabert w: *Czy warto pisać dzieje kina Europy Środkowo-Wschodniej?*, „Porównania" 2010, nr 7, s. 129–139. Szczególnie interesujący jest przypadek Muratowej, przypominanej polskiemu widzowi wraz z prężnie rozwijaną promocją kina ukraińskiego, ostatnio podczas szóstej edycji festiwalu filmowego „Ukraina!" w 2021 roku, w ramach retrospektywy jej czterech filmów (pokazano m.in. jej pierwszy i ostatni film).

[313] М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноантропологии*, Санкт-Петербург 2015, s. 505: „Muratowowski śmiech – to nie śmiech bachtinowskiego oczyszczającego karnawału, ani śmiech klasycznej satyry w stylu Sałtykowa-Szczedrina. To ironia polegająca na odkrywaniu sprzeczności, różnicy, niedopasowania".

[314] З. Абдуллаева, *Кира Муратова: Искусство кино*, Москва 2008, s. 208–209: „Muratowowskie groteski tylko pozornie deformują rzeczywistość, gdyż w gruncie rzeczy rzucają wyzwanie filmowej iluzji [*киноиллюзии*], tworzą nowe formy uogólnienia (śląc całusa kubistom) i zniuansowania natury".

[315] J. Gazda, *Arcydzieło epoki rozpadu*, „Kino" 1990, nr 9, s. 38.

[316] Zob. М. Ямпольский, *Пристальность взгляда. О Кире Муратовой*, „Сеанс" 2018, nr 68, s. 223–229.

Natalię Mieszczaninową do swojego dokumentu „muratowowskie wrzaskliwe cioteczki”[317] przywodzą wiernemu widzowi na myśl ni to trzy staruszki z prologu *Syndromu astenicznego*, ni to hałaśliwe bohaterki, w które wcielała się Aleksandra Swienska (pamiętna wicedyrektorka z tego że filmu, grająca po godzinach *Strangers in the Night* na trąbce).

Na koniec należy powiedzieć o „uniwersum Kiry Muratowej”, którego powidoki jawią się przed oczami wielu kinomanów na sam dźwięk nazwiska filmowczyni. Zgrabnie ujęła tę kwestię Anna Mielikian – reżyserka bez wątpienia czerpiąca inspiracje z muratowowskiej filmografii – pisząc:

> Bywa i tak, że w reakcji na dane zjawisko lub sytuację mówi się: „Toż to jak u Charmsa” albo „Jak z Kafki”. Ostatnimi czasy jest to wręcz nagminne; oszczędzając słowa opisuje się obecną sytuację w kraju. Już jedno – „Kafka” – wszystko tłumaczy. I zdarza się, że mówią: „Toż to jak u Muratowej”. Nie trzeba długo tłumaczyć, co ma się na myśli – wszystko jest jasne. Jest Obraz. Jest Wszechświat. Wszechświat Kiry Muratowej[318].

Na ów obraz – inaczej styl, metodę bądź podejście – składa się wiele komponentów, m.in. uwielbienie Muratowej do aktorów nieprofesjonalnych, ludzi z przypadku, którzy weszli w kadr i już w nim osiadli; autocytaty i motywy przechodzące z filmu w film; rozbijanie konwencji gatunkowych; łączenie wysokiego z niskim; wreszcie – otwierająca furtkę autentycznemu realizmowi doza surrealizmu – cecha najwybitniejszych: od Nikołaja Gogola i Fiodora Dostojewskiego, po Aleksieja Germana starszego i Muratową właśnie[319].

Kim więc jest Kira Muratowa dla kina postradzieckiego i (post)radzieckiego kina kobiet? Jean-Luc Godard pod koniec wspomnianego filmu *Dzieci bawią się w Rosję* umieścił w dużej mierze symboliczną scenę – stojące w drzwiach kina Iluzjon (!) czechowowskie siostry zapraszają kolejnych przedstawicieli kinematografii ZSRR do środka: „Proszę wejść, panie Eisenstein”, „– Proszę wejść, panie Room. / – I drugi Romm, proszę wejść”, „Proszę wejść, panie Pyrjew. Co za łajdak z tego Pyrjewa!”, „Proszę wejść, pani Esfir Szub”, „Proszę wejść, panie Paradżanow, panie Tarkowski”. Pochód widm – mowa tu o reżyserach nieżyjących, ukonstytuowanych klasykach i twórcach dopiero co rehabilitowanych – zamyka jedyna żyjąca, wyczekiwana (obie panie powtarzają przeciągłe „aaa”) Muratowa – twórczyni odzyskana, na nowo pokazywana i zapraszana, już po wielkim sukcesie na Berlinale w 1990 roku (Wielka Nagroda Jury dla *Syndromu astenicznego*), lecz jeszcze przed wręczeniem Honorowego Złotego Lamparta na 47. MFF w Locarno w 1994 roku. Matronka, autorka zarówno pierwszego

[317] З. Абдуллаева, *Сопричастность*, „Искусство кино” 2018, nr 11–12, s. 112.
[318] *Кира Муратова. К радости* [А. Меликян], „Искусство кино” 2014, nr 12, s. 8.
[319] Zob. Л. Халл [L. Hull], *У грани небытия*. Беседу ведет А. Долин, „Искусство кино” 2019, nr 11–12, s. 256–257.

niesowieckiego (*Długie pożegnania*)[320], jak i postsowieckiego (*Syndrom asteniczny*)[321] filmu, której niepodrabialnego kinopisma[322] nie sposób pomylić.

II.2. Jeszcze inna pierestrojka (1986–1991)

W 2018 roku, w letnim numerze czasopisma „Iskusstwo Kino", którego inaugurującą część poświęcono wspomnieniom sylwetki i twórczości zmarłej na początku czerwca Kiry Muratowej, zamieszczono m.in. napisaną w połowie lat siedemdziesiątych nowelę filmową pt. *Dziewczyna z książką w rękach*. Z załączonej przez redakcję do tekstu notki wynika, że perypetie (nie tylko) czytelnicze młodej bohaterki – kolejnej Nadii – miały dekadę później posłużyć za kanwę dla kontynuacji pierwszej noweli *Syndromu astenicznego*[323]. Jewgienij Golubienko – malarz oraz współautor wielu filmów Muratowej (głównie jako scenograf, później również scenarzysta), a prywatnie jej drugi mąż – oprócz noweli oddał do druku list, który reżyserka otrzymała w 1973 roku od ówczesnego pierwszego zastępcy przewodniczącego Państwowego Komitetu Rady Ministrów ZSRR do spraw kinematografii (Goskino), Władimira Baskakowa. W owym liście – swoistym znaku czasów – urzędnik, nazywając przesłany scenariusz „szkicem na określony temat emocjonalny, a nie dramaturgicznie opracowanym materiałem", w którym „bohaterowie są oderwani od realnych problemów socjalnych naszego społeczeństwa"[324], wraz z reprymendą udzielił jej rady. W trosce o dalszy rozwój kariery młodej adeptki sztuki filmowej Baskakow, nie ukrywając swojej paternalistycznej pozycji, sugerował „zwrócenie się w stronę filmowej adaptacji dowolnego dzieła literackiego (współczesnego lub niewspółczesnego)"[325], gdyż, jego zdaniem, miałoby to dla niej – autorki wówczas dwóch

[320] А. Плахов, *Кира Муратова*, dz. cyt., s. 56. Jak podpowiada autor, nie należy mylić „niesowieckiego" z „antysowieckim" – kino Muratowej było dalekie od polityki.
[321] Е. Стишова, *Патриотический синдром*, „Искусство кино" 2015, nr 6, s. 117.
[322] Pojęcie Agnès Vardy, zob. T. Lubelski, *Zbieraczka obrazów*, w: *Agnès Varda. Kinopisarka*, red. T. Lubelski, Kraków 2006, s. 7–15. Ów termin, który „łączy pojęcie «kina» ze słowem *écriture*, oznaczającym zarówno proces pisania, jak charakter pisma", staje się synonimem dla określenia stylu filmowego (tamże, s. 13).
[323] Autorem scenariusza pierwszej, czarno-białej, noweli jest Siergiej (Leonid) Popow – wieloletni współpracownik Muratowej, aktor nieprofesjonalny, który wcielił się w protagonistę drugiej części filmu (według scenariusza Aleksandra Czornycha), cierpiącego na tytułowe schorzenie nauczyciela Nikołaja. Ponadto nowela z nowym zakończeniem (tj. wersja wydrukowana w czasopiśmie – z podtytułem „wariant japoński") miała wejść w skład planowanego na 2013 rok, lecz ostatecznie niepowstałego almanachu filmowego. Autorami pozostałych części mieli być Jewgienij Golubienko oraz Siergiej Czetwiertkow. Zob. К. Муратова, *Девушка с книгой в руках*, „Искусство кино" 2018, nr 7–8, s. 7–15.
[324] Tamże, s. 16–17.
[325] Tamże.

filmów: szybko zdjętych z ekranów kin *Krótkich spotkań* oraz odłożonych „na półkę" *Długich pożegnań* – więcej sensu, niż pisanie oryginalnego scenariusza.

Nie sposób ustalić, czy Muratowa wzięła sobie do serca podobną propozycję, jednakże faktem jest, że kolejnym projektem reżyserki miała stać się „Księżniczka Mary", czyli adaptacja *Bohatera naszych czasów* Michaiła Lermontowa, a konkretnie wątków związanych z tytułową postacią. Niestety, planowany na 1975 rok film – mimo zaakceptowanego scenariusza, przygotowanych przez Rustama Chamdamowa szkiców kostiumów czy uzgodnionej obsady (w rolach głównych wystąpić mieli Natalia Leble i Leonid Kudriaszow – późniejsi odtwórcy pary kochanków w *Przemianie losu* [*Перемена участи*, 1987]) – nie powstał. Produkcję zamknięto na etapie prób, a jako powód podano finansowe (i biurokratyczne) problemy[326]. Tragedią zakończyła się również kolejna próba adaptacji, także XIX-wiecznej, literatury – opowiadania *W złym towarzystwie* (*В дурном обществе*) Władimira Korolenki. Muratowa, ze względu na ograniczany przez decydentów udział w montażu i procesie udźwiękowienia dzieła oraz wypaczony ostateczny kształt filmu – ten, po odsunięciu reżyserki od projektu, został przemontowany, wiele scen i ujęć albo skrócono, albo kompletnie usunięto – zrzekła się swego autorstwa. Odmowa podpisania się pod filmem doprowadziła do kuriozalnej sytuacji, gdyż do obecnej chwili w napisach początkowych *Wśród szarych kamieni* (*Среди серых камней*, 1983) widnieje imię i nazwisko niejakiego Iwana Sidorowa, radzieckiego ekwiwalentu Alana Smithee[327] – reżysera-fantomu. Ponadto Muratowa, po raz kolejny, została pozbawiona pracy w Odeskiej Wytwórni Filmowej[328].

Ujęte w skrótowy sposób perypetie Kiry Muratowej – reżyserki niepokornej, osobnej na tle kinematografii radzieckiej, żyjącej i kręcącej z dala od centrum filmowego – w dobitny sposób naświetlają serię problemów, z którymi zmuszeni byli borykać się twórcy kina ZSRR po 1968 roku, tj. umownej dacie końca kina odwilży[329], od stłumienia Praskiej Wiosny za rządów Leonida Breżniewa (kino zastoju) do przejęcia władzy przez Michaiła Gorbaczowa (kino pierestrojki). Zwrot ku adaptacji literatury, z której, istotnie, kinematografia radziecka wyrasta i której wiele zawdzięcza, mógł wynikać z wielu powodów: drzemiącego w

[326] Na temat losów niepowstałego filmu zob. Г. Лазарева, *Княжна Мери. Творческий выкидыш*, Одесса 2010. Książka Łazariewej (głównej redaktorki Odeskiej Wytwórni Filmowej w latach 1977–1983) stanowi bogato ilustrowane i niezwykle cenne źródło wiedzy na temat projektu, jak i funkcjonowania ówczesnej cenzury.

[327] Alan Smithee – pseudonim wykorzystywany głównie przez hollywoodzkich reżyserów, którzy, z różnych powodów, nie chcieli podpisać się pod filmem prawdziwym nazwiskiem.

[328] Zob. И. Изволова, *Среди серых камней*, w: *„Полка". Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3*, сост. В. Фомин, Москва 2006, s. 87–103. Na podstawie przedstawionej w książce analizy oficjalnej korespondencji między dyrektorem wytwórni a reżyserką z łatwością można zrekonstruować podejście decydentów do filmu nie jako dzieła sztuki, lecz towaru, który należy wyprodukować i dostarczyć zgodnie z planem.

[329] Zob. J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu*…, dz. cyt. Oczywiście problemy związane z cenzurą istniały już wcześniej.

filmowcach strachu przed przysłowiową półką, paraliżującej i niekoniecznie uświadamianej autocenzury, niechęci (lub niemożności) otwartego wypowiadania się na tematy współczesne. Wreszcie, jak słusznie zauważyła Joanna Wojnicka, „[p]omijając – rzeczywiste przywiązanie Rosjan do literatury i znaczenie, jakie już od XIX wieku miała ona w ich intelektualnym życiu", zakładano, że „klasyka literacka to temat bezpieczniejszy, mniej – przy wszechwładzy cenzury – ryzykowny". Jednakże kazus Muratowej przypomina, iż „cenzura nigdy nie uznawała literatury za temat «łatwiejszy»"[330], a odejście od bezwolnego ilustrowania materiału wyjściowego (oraz wypełniania założonych w scenariuszu dyrektyw) na rzecz jego twórczej reinterpretacji mogło nieść za sobą poważne konsekwencje.

Azylu szukano najczęściej w dziełach na poły zapomnianych, niereprezentatywnych dla prozaików czy pozornie neutralnych politycznie; gałąź kina lat siedemdziesiątych, nazywanego wręcz „kinem książkowym"[331] ze względu na powszechny trend adaptowania klasycznych – i względnie niezaangażowanych ideologicznie – utworów Antona Czechowa czy Iwana Turgieniewa, cechuje szczególna kultura i adoracja słowa mówionego. Liczni filmowcy, oprócz przywdziewania XIX-wiecznego kostiumu, kładli nacisk na kreowanie tak świata przedstawionego, jak i życia wewnętrznego bohaterów poprzez mono- i dialogi oraz dwojako rozumianą wierność: audio-wizualną wobec pierwowzoru (literatury) oraz wykonawczą względem planu (scenariusza). W ten sposób reżyserzy stawali się zakładnikami i przetwórcami literackości na tysiące metrów światłoczułego materiału. W istocie, mówiąc o kinie radzieckim i, uogólniając, właściwym dla twórców sposobie myślenia o dziele filmowym jako wypowiedzi, nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że jest ono w gruncie rzeczy logocentryczne, gdyż „tradycyjnie koncentruje się na problemach psychologii bohaterów, istocie konfliktów społecznych, perypetiach fabuły, czyli na problemach niemal całkowicie związanych z literacką podstawą filmu"[332] lub, jeszcze inaczej, skrupulatnym przenoszeniu tekstu scenariusza na ekran. Co więcej, oddanie zapisanej literze obowiązywało również na etapie postprodukcji, w decyzjach uwydatniających słyszalność i wyraźność „warstwy literacko-słownej" filmu (mowy ludzkiej, np. replik bohaterów) kosztem tła akustycznego, szumów, przypadkowych dźwięków. To, co werbalne anektowało sferę wpływów wizualnego i akustycznego – nieodłącznych właściwości kinowości[333]. Jak gdyby zapomniano, że kino „to nie tylko bohater, fabuła i

[330] J. Wojnicka, *Kino sowieckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, dz. cyt., s. 862.
[331] Pojęcie Juliji Chomiakowej, zob. tamże.
[332] М. Ямпольский, *Кино без кино*, „Искусство кино" 1988, nr 6, s. 89.
[333] Tamże, s. 90.

konflikt przeniesieni na taśmę filmową; to również ruch światła, przestrzeń, otoczenie akustyczne, twarz i ciało na ekranie [wyróżnienie P.W.]”[334].

Ponadto ucieczkę od problemów współczesności w kinie epoki zastoju, które – „w przeciwieństwie do kina odwilży czy radzieckich lat dwudziestych, nie dało nam nowego języka filmowego i nie dokonało światowej rewolucji w sztuce filmowej”[335], utwierdziła i utrwaliła zarówno tematyka filmów (kino wojenne, ale też kameralne i skromne dramaty obyczajowe), jak i zwrot ku schematom kina gatunków (komedie, melodramaty) oraz oswajaniu takowych konwencji w filmach, których twórcy nie ukrywali inspiracji – równie konserwatywnym – kinem amerykańskim (easterny, filmy katastroficzne). Nie dziwi więc, że mimo incydentalnych triumfów na arenie międzynarodowej, a dzięki wytwarzanej eskapistyczno-melancholijnej atmosferze, kino (późno)radzieckie było i jest szczególnie bliskie publiczności krajowej.

Wyżej szkicowany obraz radzieckiej sztuki filmowej gwałtownie odmieniło kino okresu pierestrojki. Z jednej strony z półek zdjęto ogrom filmów zakazanych, spośród których część niegdyś była dystrybuowana w ograniczonym zakresie, a znaczna większość tytułów nigdy nie trafiła na ekrany kin. Z drugiej strony, wraz ze zniesieniem cenzury i rozpoczęciem procesu przekształceń przemysłu filmowego (w tym jego urynkowienia), dominująca wcześniej ideologia ustąpiła miejsca narastającemu fermentowi myślowo-artystycznemu. Wyniknęła więc sytuacja niebywała – do publiczności dotarły filmy odzyskane, mówiące o niedzisiejszych problemach, których akcja rozgrywała się w odmiennej czasoprzestrzeni i, pod względem formalnym, wyrażana była w inny (nierzadko bardziej artystowski) sposób. Jednocześnie wyświetlano kino nowe, tj. aktualne, odwzorowujące ówczesne radości i, w znacznej mierze, bolączki dnia codziennego, kręcone poza obowiązującym dotychczas systemem, bez strachu przed cenzorskimi nożycami, ale też w poczuciu obowiązku nadrobienia straconego czasu.

Widownia radziecka drugiej połowy lat osiemdziesiątych, „skazana” przez lata na konsumpcję sztuki nie tyle odzwierciedlającej, co upiększającej odgórnie sterowane wyobrażenia o rzeczywistości (tzw. *лакировка действительности*), znalazła się więc w sytuacji unikalnej. Zarówno filmy niebyłe[336], jak i kino pierestrojki przemówiły do publiczności

[334] Tamże, s. 94.
[335] Zob. *О чем на самом деле любимые советские фильмы?*, Кинопоиск, 20.11.2021, https://www.youtube.com/watch?v=1aDB1TksfUU&t=1408s [dostęp: 26.06.2024].
[336] Należy podkreślić, że nie tylko tzw. przeciętni widzowie, lecz także krytycy często nie wiedzieli o istnieniu tych filmów, które obecnie uważane są za dzieła formacyjne, kultowe, arcydzieła kinematografii nie tyle radzieckiej, co światowej.

innymi językami: pierwsze pokazywały często alternatywne wersje znanych (legendotwórczych) wydarzeń oraz pomijanych dotąd milczeniem bohaterów – jednostek działających lub po prostu obecnych w historii Kraju Rad (np. jeńcy wojenni, Żydzi) w sposób wysublimowany, z dbałością o detal i tło[337]. Takie dzieła jak wspomniane *Długie pożegnania* Muratowej i *Komisarz* Askoldowa oraz *Próba wierności* (*Проверка на дорогах*, 1971, premiera 1986) Germana czy *Temat* (*Тема*, 1979, premiera 1986) Panfiłowa cechuje estetyzacja kadru, niespieszność akcji, chwile zawieszenia, krótko mówiąc – podporządkowanie autorskiej wizji. Okres pierestrojki jawi się z kolei jako czas mówienia wprost – nie za pomocą aluzji, zawoalowanych asocjacji, języka ezopowego[338], lecz poprzez dosadne obrazy (nagość, stosunki płciowe, narkomania, alkoholizm, bezdomność itd.), niekiedy utrzymane w stylu dokumentalnym, zwykle jednak bez dbałości o audiowizualną atrakcyjność kreowanych wizerunków.

Jeśli twórcy „półkowników" (ściślej mówiąc, ich wyeksponowanego odsetka[339]) – filmów korespondujących ze światowymi trendami, inspirowanych estetyką kina nowofalowego i modernizmu – świadomi znaczenia wizualnej warstwy filmu, konstruowali wyrafinowane plastycznie opowieści, autorzy kina pierestrojki, paradoksalnie, umacniali wizerunek kinematografii radzieckiej jako narodowo-literackiej. Choć scenariusz, podobnie jak ideologia, bezpowrotnie utracił wszechwładną pozycję[340], kult perorowania rósł w siłę. Bogaty repertuar słowa mówionego: sążnistych monologów, wygłaszania toastów, recytowania poezji, piosenki autorskiej, pieśni tradycyjnej i śpiewu estradowego, zawiłych kuchennych dysput w nocy i o świcie uzupełniła zwerbalizowana wściekłość i wrzask. Wykrzykiwane oskarżenia, skrywane przez lata pretensje, noszące niekiedy znamiona samosądu wyroki, a nawet wielopiętrowe przekleństwa – słynny rosyjski *mat* (słyszany po raz pierwszy – i to z ust kobiety! – w *Syndromie astenicznym*), jak się wydawało, na stałe zagościły w kinematografii radzieckiej. Piękno obrazu – niekiedy celowo, innym razem ze względu na pośpiech towarzyszący twórcom

[337] Chodzi jednocześnie o domniemane ukryte przesłania i polityczne insynuacje, jak i germanowskie rozumienie pojęcia tła (drugiego planu) jako „bogatych źródeł pierwotnych znaczeń": konglomeratu przestrzeni, dźwięków, drugoplanowych postaci czy wydarzeń żywo oddziałujących na protagonistów i przebieg akcji filmu. Zob. Н. Конди [N. Condee], *„Вилка Мортона"*, перевод с английского Е. Паисова, „Искусство кино" 2013, nr 8, s. 73.

[338] Zob. *Экран времен перестройки и гласности*, „Искусство кино" 1989, nr 2, s. 31.

[339] Wśród filmów zakazanych znalazły się dzieła wszystkich rodzajów (od fabularnych eposów, przez eksperymentalne animacje po kroniki), krótko- i długometrażowe, wybitne i przeciętne, niekiedy całkiem zapomniane.

[340] Muratowa ujęła kwestię swobody twórczej – jej kuriozalnych, bo niespotykanych wcześniej rozmiarów – w następujący sposób: „Można było po prostu przynieść stos pustych kartek i powiedzieć: oto scenariusz «Szat nagiego króla»" (А. Долин, *„Это для меня обязательное условие – некоторый привкус вечности"*, dz. cyt.).

pragnącym wycisnąć z karnawałowego czasu zawieszenia cenzury, ile tylko się da – zastąpiła publicystka. Mówiąc inaczej, lakierowanie rzeczywistości ustąpiło miejsca czernusze.

Czernucha (inaczej czarny realizm)[341], nazywana wymiennie stylem, nurtem, zjawiskiem[342], manierą[343], a nawet centralnym gatunkiem kina pierestrojki[344], stanowi niezwykle pojemne i poręczne, bo wymykające się ścisłym definicjom, określenie tego, co złe, negatywne, malujące się w ciemnych barwach. Jest to więc „styl mroczny, przekraczający czasem granicę wulgarności, pesymistycznie diagnozujący rzeczywistość"[345], tj. liczne problemy społeczne, takie jak „zorganizowana przestępczość, prostytucja, narkomania, przemoc, korupcja, gwałty, alkoholizm"[346]. Filmy czarnej serii cechuje bliski dokumentalizmowi naturalizm szafujący biedą i brzydotą otoczenia – jego postępującym rozkładem; emanująca z ekranu brutalność, mimo nie tak częstego uwikłania filmów w ideowo-politycznych znaczeniach, „obnażała zakłamane przez lata zjawiska społeczne, pokazywała też dewastację moralną dokonaną przez system"[347] – atrofię więzi międzyludzkich, dewaluację systemów wartości, niemoc skorumpowanych i skompromitowanych instytucji, pogrążanie się w inercji, brak wiary w lepsze jutro.

Ekscentryczno-karnawałowa u swych podstaw estetyka czernuchy[348] w istocie „odwracała wszystko, co w okresie sowieckim było normą"[349] – filmową rzeczywistość zamieszkali liczni bohaterowie bez właściwości, włóczędzy, osoby z marginesu, bez rodzin, mieszkań i pieniędzy, mający problemy z używkami, krótko mówiąc – znani z XIX-wiecznej prozy „mali ludzie", dostojewowscy skrzywdzeni i poniżeni. Skojarzenie z beletrystyką nie jest przypadkowe – jak słusznie zauważył Mark Lipowiecki, czernucha „podjęła się

[341] W polskojęzycznej literaturze można znaleźć przynajmniej dwa sposoby tłumaczenia słowa „чернуха": są to „czernucha" (uzyskana na drodze transliteracji, podobnie jak anglojęzyczna *chernukha*) oraz „czarnucha" (od *черный*, czyli „czarny"). W niniejszej pracy konsekwentnie stosowana będzie pierwsza wersja zapisu, m.in. ze względu na obecny w niej element obcości i nieprzetłumaczalności.

[342] Por. P. Gorlewska, *Kino postradzieckie*…, dz. cyt., s. 39, 69. Stosowana przez autorkę forma „czarnucha" będzie przytaczana w cytowanych fragmentach w niezmienionej formie (analogicznie w pozostałych przypadkach).

[343] Zob. J. Wojnicka, *Inna pieriestrojka*, w: tejże, *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Kraków 2019, s. 359.

[344] Д. Попов, *Бог умер*, „Искусство кино" 1990, nr 3, s. 37.

[345] J. Wojnicka, *Kino sowieckie i rosyjskie*, dz. cyt., s. 399.

[346] P. Gorlewska, *Kino postradzieckie*, dz. cyt., s. 39.

[347] J. Wojnicka, *Inna pieriestrojka*, dz. cyt., s. 368.

[348] Nie będzie nadużyciem odniesienie się do pojęcia karnawału w ujęciu Bachtina: „Karnawał – to widowisko bez rampy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów. Każdy jest tu aktywnym uczestnikiem, każdy jest włączony do akcji. Karnawału się nie ogląda, a ściślej mówiąc, karnawału nawet się nie odgrywa – karnawał się przeżywa. Żyje się wtedy według praw karnawału, póki zaś prawa te obowiązują, ludzie żyją życiem karnawałowym. A jest to życie wytrącone ze swej powszedniej koleiny, w jakiejś mierze wywrócone na nice: «świat na opak» («monde à l'envers»). […] Karnawał – to święto czasu, który wszystko niszczy i wszystko odnawia: tak można ująć jego sens zasadniczy" (M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 188, 190; wyróżnienia M.B.).

[349] J. Wojnicka, *Inna pieriestrojka*, dz. cyt., s. 359.

charakterystycznej dla kultury rosyjskiej funkcji literatury – opisu życia codziennego lub tego, co uroczyście nazywano artystycznym odzwierciedleniem (przede wszystkim społecznej) rzeczywistości”[350]. Chodziło więc o ścisłe oddanie nastrojów i warunków życia, które były wszystkim powszechnie znane – wielopoziomowego ubóstwa (materialnego, duchowego itd.), przybierającego różne formy, np. niekończących się kolejek, zjadających własny ogon – ale o których nie mówiło się głośno. W ten sposób czernucha z jej kinowym naturalizmem i bezpośredniością przekazu wprowadzała „znane zjawiska społeczne w kontekst kulturowy”[351], czyli także na ekrany kin. Twórcy kinematografii radzieckiej postawili na „maksymalne zbliżenie języka artystycznego do mowy adekwatnej warstwy społecznej”[352]. Innymi słowy, do filmów kina pierestrojki przeniknęły leksyka nienormatywna, liczne żargony, makaronizmy, muzyka Zachodu, język targowisk i ulic. Podobnie w planie wizualnym – zainteresowanie ludzką fizjologią szybko ewoluowało w nadmierną eksploatację zarówno damskiej, jak i męskiej nagości. Zwłaszcza kobiece ciało stało się jednym z rekwizytów – środkiem na drodze do osiągnięcia zaspokojenia seksualnego i/lub przyjemności wzrokowej, nierzadko wbrew woli uprzedmiatawianej kobiety[353].

Przechodząc płynnie od słowa do ciała, zasadnym będzie odwołanie się do przytaczanego przez Paulinę Gorlewską (za Sethem Grahamem) pojęcia „ekscesu czernuchy”. Ten, „w momencie transformacji społecznej rozumiany jako artystyczna strategia, spełniał podobną funkcję jak eksces emocjonalnego ekspresjonizmu melodramatu, z tym że zamiast emocji główną rolę odgrywała fizyczność”[354]. Dalej badaczka pisze:

> Jednocześnie trafna wydaje się analogia z realizmem socjalistycznym – à rebours. Jeśli skrajnie zideologizowany socrealizm opierał się na słowie jako wehikule sensu, to odrzucająca te same wartości czarnucha (wykorzystująca równie restrykcyjne zasady realizmu, ale o nachyleniu naturalistycznym) opowiadała szokującym obrazem. Zamiast idealizmu, optymizmu i bezkonfliktowości – dawno już zdyskredytowanych – pojawił się defetyzm, fizjologia i wszechobecna niezgoda[355].

Choć Gorlewska, zdaje się, nie docenia znaczenia i wpływu literackich korzeni kina zastoju na filmy okresu pierestrojki (chociażby jako ugruntowanej tradycji i zespołu niełatwych do

---

[350] М. Липовецкий, *Растратные стратегии, или Метаморфозы „чернухи”*, „Новый Мир” 1999, nr 11, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html [dostęp: 2.07.2024]. Choć autor pisał o czernusze – jej tytułowych metamorfozach – w kontekście literatury, wiele z jego uwag odpowiada przemianom estetycznym, które dotknęły również kino radzieckie/rosyjskie.
[351] Tamże.
[352] Tamże.
[353] Zob. P. Gorlewska, *Kino postradzieckie*…, dz. cyt., s. 69.
[354] Tamże, s. 70. Autorka powołuje się na: S. Graham, *Chernukha and Russian Film*, „Studies in Slavic Cultures” 2000, nr 1, s. 11. Nazwanie ekscesu czernuchy mianem strategii czyni zasadnym ulokowanie jej w kręgu „strategi[i] politycznego oporu”, o których pisał Sebastian Jagielski w: *Przerwane emancypacje*…, dz. cyt., s. 26. Zob. również rozdział drugi części pierwszej niniejszej pracy.
[355] P. Gorlewska, *Kino postradzieckie*…, dz. cyt., s. 70.

wyplenienia nawyków realizacyjnych), słusznie rozpoznaje zachodzące w radzieckim kinie moralnego niepokoju przeniesienie środka ciężkości z mowy na obraz. Jednakże ów transfer nie oznacza poskromienia oralności w filmach drugiej połowy lat osiemdziesiątych – wręcz przeciwnie, partyjną nowomowę zastąpiły inne formy pustosłowia. Rzecz dotyczy zmiany sposobu przekazywania prawd, sądów i wytycznych. Miejsce podpartego ideologią słowa, które utraciło wiarygodność zajęły – nie mniej konserwatywne w swojej wymowie – naocznie dostępne obrazy, niepodważalne jako dowody czyjejś obecności. Szokujące, odrażające i przygnębiające w swojej nieodwoływalnej dosłowności, stanowią jednocześnie akt oskarżenia wobec nie tylko systemu, ale i ludzkiej obojętności. Lecz, co ważne, ów „obraz" nie jest tożsamy z wprawioną w ruch serią kadrów lub, inaczej, audiowizualnością filmu. Są to zaledwie zarządzane przez aktorów, umieszczane w polu widzenia obiektywu i rejestrowane przez kamerę ludzkie wizerunki. Mowa więc o wykrzywionych w grymasie bólu twarzach, spółkujących ze sobą rozebranych ciałach, poobijanych i pociętych fizjonomiach, eksponowanych w zdegradowanych przestrzeniach, wśród rachitycznej zieleni, na tle obdrapanych budynków – w dużej mierze faktycznych lokacji, które swoimi fasadami dokumentują postępujący rozkład Związku Radzieckiego.

W związku z powyższym warto zastanowić się nad samym problemem diagnozowania obecności elementów czernuchy – swoistego stanu zapalnego o znamionach epidemii[356] – w filmach kinematografii późnoradzieckiej. Wobec licznych składowych czołowego nurtu kina pierestrojki najczęściej powtarzającym się zarzutem jest charakterystyczne dla niego epatowanie czernią naturalizmu. Rozgraniczenia między czernuchą i nieczernuchą (nie tyle publicystyką a lakirowką, co estetyką szoku a melancholijną stagnacją) należałoby dopatrywać się więc na poziomie użytych przez twórców artystycznych środków wyrazu, czyli – głównie – wizualnych i akustycznych sposobów przetwarzania dojmujących objawów rzeczywistości. Chodzi tu o omawianą wcześniej świadomość języka filmu, konwencji gatunkowych, plastyczności kadru, w skrócie – umiejętność opowiadania ruchomymi obrazami, które w wyniku łączenia oddzielnych części (dziedzictwo myśli radzieckiej szkoły montażu) tworzą bogatą w znaczenia i kompatybilną całość.

Jednakże przeprowadzenie linii demarkacyjnej między starym i nowym jest niesatysfakcjonujące. W istocie, kino radzieckie do pierestrojki w dużej mierze, tj. z wykluczeniem podstawowego podziału na dramat, komedię i tragedię, jawi się jako kino

[356] И. Лукшин, *Мифология „черной волны"*, „Искусство кино" 1991, nr 3, s. 12.

niegatunkowe – bez szczególnych osiągnięć na polu filmu grozy czy fantastyki naukowej, adaptujące takowe konwencje w ramach autorskiej wizji, która niekiedy wypacza założony w nich eksploatacyjny potencjał (np. filmy Andrieja Tarkowskiego na podstawie prozy Stanisława Lema i braci Strugackich). Jest to kinematografia nastawiona na widza masowego ze słabo rozwiniętym sektorem kina rozrywkowego oraz zwyżkującą odnogą kina autorskiego, jednakże nieustannie tłamszonego na polu swobód twórczych i możności samorealizacji. Mówi się wręcz o wytworach kinematografii ZSRR jako filmach dla nikogo – dziełach nieuwzględniających preferencji i zainteresowań widowni, jej mentalności[357]. Winnymi zastanej sytuacji są czynniki zarówno techniczne, jak i praktyczne: gorszej jakości taśma filmowa (radziecka Swiema) uniemożliwiała kreowanie wizualnej atmosfery – osławionej magii kina – za pomocą większych kontrastów świetlnych, nasyconych barw czy gry cieni[358]. Twórcy z kolei, sięgając do lubianej i poczytnej literatury, eksponowali słowno-literacką warstwę filmu kosztem hipnotycznej aury dzieła i potencjalnej identyfikacji z bohaterem, prezentowanym dramatem, historią.

Sytuacja po 1986 roku nie uległa diametralnej zmianie. Ściślej mówiąc, kino pierestrojki przyjęło wiele cech okresu przejściowego, jakim była epoka Gorbaczowa, w której procesowi wdrażania nowych pojęć towarzyszyło ujawnienie się dotąd skrywanych lęków. Postępujący kryzys tożsamościowy społeczeństwa, wywołany skompromitowaniem podstaw światopoglądowych obywateli Związku Radzieckiego, znalazł swoje odbicie w analogicznym kryzysie formy sztuki (filmowej) – jej bezkształtności[359]. Jelena Stiszowa, próbując scharakteryzować dominanty rodzącego się wówczas nowego sposobu myślenia, wyróżniła spośród nich trzy najważniejsze: odtrącenie, zwłaszcza społecznych, norm i stereotypów, apokaliptyzm („zamiast przyszłości – czarna dziura, klęska") oraz, najbardziej spekulatywny, własny system wartości[360]. W istocie, proponowanemu przez twórców rodzajowi seansu terapii szokowej, czyli estetyce czernuchy, wtórował ziejący z ekranów kin dydaktyzm, nierzadko spychający potencjalne walory artystyczne na dalszy plan. Liczni filmowcy, jakby mierząc się z XIX-wiecznymi „przeklętymi problemami" (doniosłe „Kto winien?" Aleksandra Hercena i „Co robić?" Nikołaja Czernyszewskiego, ale także Władimira Lenina), apelowali do ludzkich sumień w imię tradycji i dawnych systemów wolności. Dlatego powszechnie deklarowane przewartościowanie poglądów jest w dużej mierze iluzoryczne, gdyż sprowadza się ono do

[357] М. Ямпольский, *Кино без кино*, dz. cyt., s. 88–89.
[358] Tamże, s. 90. Z kolei będąca w użyciu taśma filmowa idealnie nadawała się do budowania melancholijnej atmosfery jesiennej chandry. Zob. *О чем на самом деле любимые советские фильмы?*, dz. cyt.
[359] *Экран времен перестройки и гласности* [Е. Стишова], dz. cyt., s. 9.
[360] Tamże, s. 8.

wdrażania serii nakazów i zakazów, co dobitnie odzwierciedla już tytuł interwencyjnego dokumentu Stanisława Goworuchina – głośne *Tak żyć nie można* (*Так жить нельзя*, 1990).

Powszechny zachwyt i niekłamane zainteresowanie nowym – szczerością, bliskością poruszanych tematów, bohaterami „takimi jak my", szybko ustąpiły miejsca zmęczeniu filmami zbyt podobnymi do prozy życia. Znamienne więc, że tak krytycy, jak i masowa widownia zaczęła upominać się o nadzieję, której krajowa publika została skutecznie pozbawiona. W marcowym numerze czasopisma „Iskusstwo Kino" z 1991 roku, nad listem od czytelniczki[361] o adekwatnym tytule „Дайте маленькую веру!" (z jawnym odniesieniem do „przeboju" kina pierestrojki – *Małej Wiery* [*Маленькая Вера*, 1988] Wasilija Piczuła, osławionego jako pierwszy radziecki film, w którym pokazano bohaterów odbywających stosunek płciowy) – bezpretensjonalnej odezwie w sprawie kręcenia filmów rozrywkowych, dających możliwość oderwania się od trudnej rzeczywistości, słowem – powrotu do kina eskapizmu, wydrukowano fragment ze sprawozdania dla kolegium Goskino ZSRR. Z zawartych w owym wycinku statystyk jasno wynika, że na dwieście osiemdziesiąt sześć filmów produkcji radzieckiej lat 1989–1990, w aż 35% z nich „bohaterowie giną, albo w wyniku samobójstwa, albo ulegają całkowitej degradacji jako jednostki". Co więcej, według tamtejszych obliczeń, filmy te docierają do 40% wszystkich widzów. Ostateczna konkluzja brzmi następująco: „Negatywny stosunek do życia, rzeczywistości, relacji międzyludzkich, podsycanie strachu, rozpaczy, odzwierciedlanie przemocy występują w 82% radzieckich filmów. Zatem tylko 18% filmów zawiera elementy zasad moralnych, przyzwoitości, życzliwości i miłości"[362].

Przedstawione wyżej liczby, jak można sądzić, nie zaskoczyły krytyków filmowych, którzy na bieżąco dyskutowali o aktualnym repertuarze na łamach czasopism: w ramach redakcyjnych „okrągłych stołów"[363], w artykułach syntetyzujących nowe prądy i fale[364], badających mitologię i mitologemy czernuchy[365]. Już lektura krótkich omówień filmów, zjawisk i zaobserwowanych tendencji oraz festiwalowych sprawozdań pozwala uchwycić zachodzący przypływ świadomości na temat różnic dzielących kinematografie Związku

[361] Publikowanie listów (często wybranych wyimków) od czytelników oraz analiza prezentowanych postulatów: zmęczenia filmami zbyt podobnymi do siebie, obrazującymi dobrze znaną rzeczywistość itd., stało się charakterystycznym zjawiskiem w prasie zarówno specjalistycznej (zob. T. Хлоплянкина, *Все разрешено?*, „Искусство кино" 1989, nr 7, s. 49–51), jak i tej bardziej popularnej (np. М. Левитин, *„За" и „против"*, „Советский экран" 1987, nr 22, s. 2–3).

[362] „Искусство кино" 1991, nr 3, s. 11. Strona nie została uwzględniona w spisie treści ani zatytułowana.

[363] Zob. m.in. *Экран времен перестройки и гласности*, dz. cyt., s. 3–32; *В поисках новых ценностей*, „Искусство кино" 1990, nr 5, s. 29–50.

[364] Zob. np. Т. Москвина, *„Глобальное кино" Петроградской стороны*, „Искусство кино" 1990, nr 7, s. 70–80, w którym autorka, w sposób bardzo krytyczny, pisze o „nowej «newskiej fali»" – domniemanej spadkobierczyni „szkoły leningradzkiej".

[365] Zob. И. Лукшин, *Мифология „черной волны"*, dz. cyt., 12–15.

Radzieckiego i – często jej przeciwstawianą – Stanów Zjednoczonych; zarówno Andriej Płachow, jak i Konstantin Szczerbakow podkreślali bezmiar zaistniałej przepaści między filmami, takimi jak *Taxi blues* (*Такси-блюз*, 1990) Pawła Łungina czy muratowowskim *Syndromem astenicznym*[366] a otwierającymi berliński festiwal *Stalowymi magnoliami* (*Steel Magnolias*, 1989) Herberta Rossa – sztandarową hollywoodzką baśnią przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych[367]. Z kolei sukces filmów radzieckich – rozpatrywany niejednokrotnie jako efekt mody na produkty opatrzone hasłami „głasnost'" (jawność), „uskorienie" (przyspieszenie) i, oczywiście, „pierestrojka" (przebudowa)[368] – nie wykluczał wcale ich opatrznego zrozumienia, nie tyle wbrew autorskim intencjom, co logice[369]. Ów rozdźwięk trafnie ujął Płachow pisząc, że „to, co dla nas było tragedią rozpadających się fundamentów (moralności, tradycji, mitologii), oni [tj. Zachód – P.W.] przyjmowali za neorealistyczną komedię, zabawną egzotykę o lekkim zabarwieniu erotycznym"[370]. Innymi słowy, czernuchę wzięto za neorealizm.

Kino okresu pierestrojki – wyjątkowo mroczne, naturalistyczne i w dużej mierze obojętne na piękno kadru – stanowi konglomerat wielu wrażliwości, spojrzeń i form autoekspresji. Jednocześnie, ujęte w cudzysłów – jako hasło encyklopedyczne bądź etykietka, prezentuje sobą ekstrakt ówczesnych tendencji i nurtów, wreszcie – rodzaj wyobrażenia o filmach nakręconych w określonych ramach czasowych (1986–1991)[371]. Jednakże dzieła

---

[366] *Syndrom asteniczny* znalazł się w konkursie głównym 40. MFF w Berlinie, zdobył Wielką Nagrodę Specjalną Jury (druga najważniejsza nagroda festiwalu), z kolei *Taxi blues* doceniono m.in. nagrodą za reżyserię na 43. MFF w Cannes.

[367] Z polskiej prasy – zob. charakterystyczne relacje Aleksandra Ledóchowskiego (*B jak Berlin*, „Film" 1990, nr 13, s. 3–5) i Jerzego Płażewskiego (*Ost–West Film Fest*, „Kino" 1990, nr 5, s. 30–35), którzy wyraźnie konfrontowali kino Hollywoodzkie z filmami bloku wschodniego.

[368] Zob. Е. Стишова, *Глеб Панфилов. Скрытое*, „Искусство кино" 2014, nr 9, s. 81–93, w którym autorka, po wielu latach od premiery, pisała, że przyznanie na 37. MFF w Berlinie Złotego Niedźwiedzia filmowi *Temat* Panfiłowa – półkownikowi siedmioletniej dawności – należy interpretować jako polityczno-koniunkturalny gest, którego właściwym adresatem był Michaił Gorbaczow. „Następnie, zwłaszcza po upadku muru berlińskiego, przez kilka lat niezmiennie otrzymywaliśmy w Berlinie, jeśli nie «złoto», to «srebro»" (s. 88).

[369] Konstantin Szczerbakow, w relacji z berlińskiego festiwalu, w sposób anegdotyczny oddał tamtejszą recepcję dzieła Muratowej. Obok uznania kunsztu reżyserskiego, przyznanych laurów, film spotkał się z ogólnym niezrozumieniem. Krytyk referował: „Zarówno widzowie, spośród których wielu nie obejrzało filmu do końca, jak i profesjonalni krytycy zadawali mniej więcej takie pytania:
- To… to rodzaj surrealizmu? Celowo wymyślona kondensacja niewyobrażalnej grozy?
- Ależ nie, jest to perspektywa bezlitosna, surowa, ale my tak żyjemy.
Zachodni koledzy uśmiechali się uprzejmie, chociaż nie spadli z nieba – nie wierzyli" (К. Щербаков, *Улыбка Кабирии?*, „Искусство кино" 1990, nr 9, s. 146–147).

[370] А. Плахов, *„Чернуха" и черная дыра*, „Советский экран" 1990, nr 12, s. 27. Skróconą wersję artykułu opublikowano w miesięczniku „Kino", zob. A. Płachow, *„Czarnucha" i czarna otchłań*, przeł. J. Gazda, „Kino" 1990, nr 10, s. 35–36.

[371] Choć trwanie i koniec pierestrojki jako okresu przejściowego należy wiązać z latami urzędowania Michaiła Gorbaczowa jako I Sekretarza Generalnego KC KPZR (i krótkotrwałym sprawowaniem funkcji prezydenta ZSRR), czernucha jako styl/nurt w kinematografii radzieckiej i, później, rosyjskiej „przeżyła" ustrój

reprezentatywne dla kina przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, tj. filmy kultowe, najczęściej omawiane i przypominane, są autorstwa mężczyzn. Nawet podjęta przez Joannę Wojnicką próba alternatywnego spojrzenia na omawiany wycinek kinematografii radzieckiej, oprócz przywołania ważnej grupy filmów inspirowanych artystycznym dorobkiem przedrewolucjnym – tamtejszą „demonicznością", dekadencko-awangardowo-literacką atmosferą[372], adekwatnym strojem i dekoracją, nie zawierała omówień filmów zrealizowanych przez kobiety[373]. Te natomiast, bez wątpienia, stawały za kamerą.

Biorąc pod uwagę filmy wyprodukowane w okresie pierestrojki, portret tamtejszej kinematografii, przy uwzględnieniu dzieł kina kobiet schyłku Związku Radzieckiego, ulegnie pewnym przesunięciom. Skondensowany bilans warto rozpocząć od licznych debiutów pełnometrażowych i drugich filmów, swego czasu dostrzeganych i nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmowych, dziś często egzystujących na marginesie historii kina radzieckiego. W istocie, przełom ósmej i dziewiątej dekady XX wieku jawi się jako szczególny moment widzialności radzieckiego kina kobiet. Canneńską Złotą Kamerę, tj. nagrodę dla najlepszego kinowego debiutu reżyserskiego, zdobyła w 1987 roku Nana Dżordżadze za film *Robinsonada, czyli mój angielski dziadek* (რობინზონიადა ანუ ჩემი ინგლისელი პაპ, 1987)[374], z kolei rok później, w ramach prestiżowej sekcji Un Certain Regard, na Lazurowym Wybrzeżu zaprezentowano *Wśród szarych kamieni* Kiry Muratowej. W 1989 roku wenecka publiczność zobaczyła dwa debiuty reżyserskie: *Męża i córkę Tamary Aleksandrowny* (*Муж и дочь Тамары Александровны*, 1988 – konkurs główny, nagroda im. Elviry Notari) Olgi Naruckiej i *Komę* (*Кома*, 1989 – Międzynarodowy Tydzień Krytyków Filmowych w Wenecji) Litwinki Nijole Adomenaite i Borisa Gorłowa[375]. W 1990 roku Jelena

komunistyczny, a jej założenia (jeśli o takowych może być mowa) z powodzeniem były adaptowane i przetwarzane przez filmowców lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych.

[372] J. Wojnicka, *Inna pieriestrojka*, dz. cyt., s. 366: „Na rozwój tej tendencji, nazwijmy ją mistyczno-apokaliptyczną, w kinie pieriestrojki ogromny wpływ wywarli pisarze-scenarzyści, stając się (nie pierwszy raz w historii kina) jej prawdziwymi współtwórcami".

[373] Zdaje się, że spośród filmów autorstwa kobiet jedynie *SekSkazka* (*СекСказка*, 1991) Jeleny Nikołajewej odpowiada powyższemu opisowi. Film ten, oparty na opowiadaniu Vladimira Nabokova, ma jednak w dużej mierze charakter epigoński.

[374] Reżyserka, już po emigracji do Francji na początku lat dziewięćdziesiątych, z powodzeniem kręciła kolejne filmy – niepozbawione humoru opowieści o wpływie historii i różnic kulturowych na życie nieco ekscentrycznych bohaterów – w koprodukcji z innymi krajami. Wśród nich najbardziej znane są *1001 przepisów zakochanego kucharza* (შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი, 1996 – m.in. pierwsza dla Gruzji nominacja do Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego) oraz *Lato albo 27 straconych pocałunków* (*27 Missing Kisses*, 2000).

[375] Zob. П. Шепотинник, *Индиана Джонс и десять заповедей*, „Искусство кино" 1990, nr 4, s. 138–139. Krytyk w swojej relacji z weneckiego festiwalu określa przyznany filmowi Naruckiej laur mianem „skromnej nagrody feministycznego jury".

Cypłakowa[376] zdobyła za *Trzcinowy raj* (*Камышовый рай*, 1989) nagrodę dla najlepszego debiutu reżyserskiego na 38. MFF w San Sebastián, a Swietłana Proskurina za *Przypadkowy walc* (*Случайный вальс*, 1990) statuetkę Złotego Lamparta – główną nagrodę 43. MFF w Locarno. Ponadto Kira Muratowa, zapewne po przytaczanym wcześniej berlińskim sukcesie, w tym samym roku zasiadła w jury konkursu głównego 47. MFF w Wenecji[377].

Na kino okresu pierestrojki składają się również ostatnie dokonania filmowe poszczególnych twórczyń – zarówno kręcących sporadycznie, jak i zasłużonych dla kinematografii radzieckiej w ogóle. Wśród nich znajdują się reżyserki, które żywo zajęły się tropieniem i nagłaśnianiem patologii społecznych, takich jak prostytucja, bezdomność czy postępująca demoralizacja dzieci i młodzieży. *Alter ego* niektórych autorek staje się dziennikarka śledcza bądź reporter – postać bezkompromisowa, walcząca o prawdę, przeciwstawiająca się obezwładniającej obojętności, nierzadko wywodząca się z analizowanego środowiska (protagonista filmu *Ocalcie nasze dusze* [*Спасите наши души*, 1987] Tatiany Pimienowej jest wychowankiem domu dziecka, co z pewnością wpłynęło na jego niesłabnące, wręcz misyjne zaangażowanie w sprawę[378]) lub w nie wtapiająca się (cała intryga *Osoby niezidentyfikowanej* [*Неустановленное лицо*, 1990] Natalii Zbandut opiera się na zewnętrznym podobieństwie dziennikarki Olgi i dewizowej dziewczyny Szu-szu[379]). Tematy złodziejstwa, powszechnej znieczulicy względem łamania prawa oraz zemsty przynoszącej krótkotrwałe ukojenie poruszyła w chwilę późniejszym filmie *Wychowanie w okrucieństwie*

[376] Cypłakowa, zanim stanęła za kamerą, była znana szerokiej publiczności z licznych ról aktorskich. Jako szesnastolatka zadebiutowała w filmie *Perkusja, dzięcioł i dziewczyna* (*Не болит голова у дятла*, 1974) – pierwszym pełnym metrażu Dinary Asanowej. W tym kontekście warto wspomnieć o debiucie reżyserskim Wiery Głagolewej – także popularnej aktorki. Jednakże *Złamane światło* (*Сломанный свет*, 1990), ze względu na problemy z prawami autorskimi, ujrzało światło dziennie dopiero jedenaście lat później.

[377] Znaczący wkład w promowanie filmów radzieckich reżyserek wniósł wspominany już Festiwal Kina Kobiet w Créteil. W latach 1986–1991 tamtejszej widowni zaprezentowano: w konkursie pełnometrażowych filmów fabularnych – dzieła Estonki Leidy Laius (*Gry dla dzieci w wieku szkolnym* [*Naerata ometi*, 1985 – wraz z Arvo Iho] i *Skradzione spotkanie* [*Varastatud kohtumine*, 1989]), Łany Gogoberidze (*Kołowrót* [ორომტრიალი, 1986]), Muratowej i Proskuriny (*Syndrom asteniczny* oraz *Przypadkowy walc* nagrodzono rok po roku Specjalnym Wyróżnieniem Jury), w konkursie pełnometrażowych filmów dokumentalnych – film Raisy Jernazarowej (*Kolebka* [*Колыбель*, 1989]) – Nagroda Stowarzyszenia Dziennikarek [AFJ]), w konkursie filmów krótkometrażowych – m.in. nagrodzone uzbeckie *Płomienie* (*Пламя*, 1988) Raziki Mergenbajewej i Szuchrata Machmudowa. Ponadto, oprócz wspomnianej retrospektywy Muratowej, w ramach różnych sekcji, podparyska publiczność miała okazję zapoznać się z filmami Olgi Prieobrażenskiej (*Wiejskie grzechy*), Margarity Barskiej (*Podarte trzewiki* [*Рваные башмаки*, 1933]) czy Łarisy Szepitko (*Samotna*).

[378] Pojawiające się w filmie wyimki wywiadów z dziećmi i młodzieżą (utrzymane w konwencji „gadających głów") mogą przywołać na myśl czysto dokumentalny początek *Wyrostków* Dinary Asanowej – reżyserki, zdaniem wielu, antycypującej tematy kina pierestrojki (jej ostatni film, *Kochany, najdroższy, jedyny* [*Милый, дорогой, любимый, единственный…*], pochodzi z 1984 roku!). Zob. np. *„Она обладала магией делать вечным все, чего касался ее взгляд".* С кураторами выставки „Динара Асанова. Незнакомка" Дмитрием Мишениным и Анной Маугли беседует Павел Пугачев, „Сеанс" 2022, nr 84, s. 198–223.

[379] W obie postaci wcieliła się Jelena Majorowa. Sam film łączy w sobie elementy filmu kryminalnego, milicyjnego, thrillera, dziennikarskiego śledztwa, a nawet kina akcji (pościg, eksplozja samochodu).

kobiet i psów (*Воспитание жестокости у женщин и собак*, 1992) Inessa Sieliezniowa. Wartym uwagi jest również *Komentarz do prośby o ułaskawienie* (*Комментарий к прошению о помиловании*, 1988) Inny Tumanian – film o jednym dniu z życia wysoko postawionego urzędnika ZSRR (i, jednocześnie, miasta – Moskwy końca lat osiemdziesiątych, po której porusza się bohater), który po raz pierwszy w życiu przyjął łapówkę; wypuszczony na dobę do zamknięcia w areszcie, odwiedza dawnych znajomych, zapomniane i zapuszczone miejsca, wdaje się w przypadkowe interakcje, przysiada na ławkach, wsłuchuje się w rytm ulic – obcych po latach zasiedzenia i zasiadania w ogromnym gabinecie, za biurkiem udekorowanym licznymi telefonami. Dzieło Tumanian, osadzone w estetyce dokumentalizmu, wyróżnia przyjęty przez autorkę obiektywizm – brak tu łatwych oskarżeń czy potępiania cudzych postaw.

Niemałą grupę filmów stanowią dzieła stroniące od analizy rzeczywistości. Kino okołowojenne reprezentuje Natalia Troszczenko, która w filmie *Zstąpili z niebios* (*Сошедшие с небес*, 1986) przedstawiła potencjalne biografie sanitariuszki i żołnierza – ofiar drugiej wojny światowej[380]. Baśniowe motywy po raz ostatni urzeczywistniła w *Bajce o zakochanym malarzu* (*Сказка про влюбленного маляра*, 1987) legenda kina radzieckiego, Nadieżda Koszewierowa. Pierwszy i zarazem ostatni film – pełne cudów *Lekkie kroki* (*Легкие шаги*, 1989) na podstawie utworów Wieniamina Kawierina – nakręciła Jelena Maszkara. Warto w tym miejscu wspomnieć również o filmach, przenoszących na ekrany kin znane i lubiane historie (dylogia Natalii Bondarczuk o przygodach słynnego jelonka: *Dzieciństwo Bambi* [*Детство Бемби*, 1985] i *Jelonek Bambi poznaje świat* [*Юность Бемби*, 1987]) czy łączących elementy easternu, komedii i kultury nie-radzieckiej (*Człowiek z bulwaru Kapucynów* [*Человек с бульвара Капуцинов*, 1987] Ałły Surikowej[381]).

Na osobne omówienie zasługują z kolei filmy o dzieciach i nastolatkach ukazujące, często w sposób śmiały i nieszablonowy, problemy jednego z głównych bohaterów tego okresu

[380] Reżyserka, ograniczając ikonografię lat pięćdziesiątych do minimum, rozwija (lub sygnalizuje) takie wątki, jak nieprzystosowanie lotnika-weterana wojennego do życia w czasach pokoju czy – szczególnie interesujący – retraumatyzujący wpływ artefaktów i elementów kultury z przeszłości (garnitur jednego z mężów, który nie wrócił z wojny, muzyka puszczana przez nazistów w czasie obławy) na bohaterów. W kontekście kina o tematyce wojennej i, dalej, czasów stalinowskich warto przywołać *Francuza* (*Француз*, 1988) Galiny Danieliji-Jurkowej. Jego autorka – prywatnie żona Gieorgija Danieliji – w sposób mało satysfakcjonujący (w finale filmu głos zza kadru „zdradza" dalsze dzieje rodziny) opowiada o losach byłego jeńca wojennego i późniejszego dipisa (DPs – *displaced person*), który w kilka lat po zakończeniu wojny wraca do żony i dwójki synów. Na początku lat pięćdziesiątych ulokowana została również akcja filmu *Wróżenie z baraniej łopatki* (*Гадание на бараньей лопатке*, 1988) Łotyszki Ady Neretniece, w którym sprzęgły się losy Kałmuków, Łotyszy i Rosjan gdzieś w tajdze, w czasie powszechnego głodu i wzajemnej podejrzliwości. Ponadto w obu filmach reżyserki zaakcentowały konieczność przyspieszonego dorastania nastoletnich bohaterów.

[381] Surikowa jest autorką idei humorystycznej kroniki filmowej dla dzieci pt. *Jerałasz* [*Ералаш*, 1974–do dziś], którą, wraz z rozpadem Związku Sowieckiego, zaczęto cyklicznie nadawać w telewizji.

– młodzieży szkolnej[382]. Wiodący temat – relacje dorosłych (opiekunów w domu dziecka czy w zakładzie opiekuńczo-leczniczym) z podopiecznymi i wychowankami oraz dążenie tych ostatnich do nieskrępowanej autoekspresji bądź, inaczej, po prostu możności bycia dzieckiem – stał się osnową filmów, takich jak *Zdarzyło się nad morzem…* (*Это было у моря...*, 1989) Ajan Szachmalijewej i *Liczę na ciebie* (*На тебя уповаю*, 1992) Jeleny Cypłakowej[383]. Obie reżyserki pokazały tak bezsilność dorosłych, jak i bezwzględność dzieci (i na odwrót) w stosunku do siebie i swoich rówieśników. Wzajemne niezrozumienie jest jednak wielopoziomowe: u Cypłakowej – od bicia najmłodszych za niekontrolowane zmoczenie łóżka po odesłanie niezdyscyplinowanych „recydywistów" do szpitala psychiatrycznego[384]; u Szachmalijewej nastolatkowie odpowiadają na zaciskany gorset (również ten ortopedyczny) buntem, drwiną i… poezją (w jednej z głównych ról wystąpiła młoda poetka Nika Turbina)[385]. Niepełnoletniego protagonistę znajdziemy również w *Aborygenie* (*Абориген*, 1988) Jeleny Nikołajewej – filmie przedstawiającym tragiczne losy „trudnego nastolatka", tytułowego tubylca, który całe życie spędził na wodach otaczających syberyjskie miasto Surgut (chłopak miał się wręcz urodzić w łodzi, gdyż jego rodzice nie zdążyli dotrzeć na czas do szpitala). Reżyserka w swoim debiucie przygląda się szamotaninie wchodzącego w dorosłość bohatera, który buńczucznym zachowaniem zraża do siebie tak miejscowych, jak i przyjezdnych. W finale filmu kolejna niesubordynacja okaże się tą ostatnią – chłopak poniesie śmierć z ręki zbiegłych więźniów.

„Mogę mówić" – pamiętne słowa, wypowiedziane głośno i wyraźnie przez mocno jąkającego się chłopaka w prologu *Zwierciadła* (*Зеркало*, 1974) Tarkowskiego, idealnie odzwierciedlają pozycję, w jakiej znaleźli się filmowcy u progu kina pierestrojki. Pierestrojki, która, jak wspominała owe czasy Kira Muratowa, „pozwalała na wszystko. Wtem pojawiła się

[382] Por. P. Gorlewska, *Kino postradzieckie…*, dz. cyt., s. 39.
[383] Do tej grupy można zaliczyć wcześniejsze *Gry dla dzieci w wieku szkolnym* Leidy Laius i Arvo Iho, w którym jednak nacisk położono na zgłębienie wzajemnych relacji podopiecznych domu dziecka oraz na życie wewnętrzne głównej bohaterki, dorośli odgrywają tu zaledwie marginalną (a decydującą z perspektywy prawnej) rolę. Z kolei w kolejnym – i zarazem ostatnim w filmografii reżyserki – dziele, tj. *Skradzionym spotkaniu*, Laius umieściła w centrum uwagi bohaterkę-wychowankę domu dziecka, której syn, gdy ona przebywała w więzieniu, również trafił do podobnej placówki. Intryga filmu opiera się całkowicie na jej usilnych staraniach o odzyskanie dziecka.
[384] Charakterystyczny dla kina czarnego realizmu jest już sam początek filmu, w którym zagubiona młoda kobieta porzuca nowonarodzone dziecko w przydworcowej toalecie, następnie próbuje popełnić samobójstwo, po czym trafia do szpitala psychiatrycznego. Po wypuszczeniu, za radą życzliwego jej duchownego (cerkiew jako lokacja coraz śmielej gości w filmach przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych), zatrudnia się jako opiekunka w domu dziecka.
[385] Symboliczna jest chociażby scena na dyskotece: dyrygowana przez opiekunów zabawa do piosenki krokodyla Gieny z filmu animowanego *Kiwaczek* (*Чебурашка*, 1971, reż. Roman Kaczanow) – w wykonaniu orkiestry dętej! – wymyka się z pod kontroli, gdy młodzież zaczyna tańczyć do muzyki rockandrollowej.

tak zwana czernucha. Wszystko, co dotychczas było zakazane, nazwano czernuchą. Wszystko stało się możliwe – tylko podołaj!”[386]. Warto zauważyć, że odeska reżyserka, po latach silnie identyfikująca się z omawianym czasem przemian społeczno-politycznych („Jestem dzieckiem pierestrojki”[387]), zrehabilitowana i zachęcana do ponownego stanięcia za kamerą, w momencie przytłaczającej swobody wypowiedzi szukała inspiracji w literaturze. Wybór padł na wcale nie najbardziej znane (i, w opinii reżyserki, nie najwybitniejsze) opowiadanie Williama Somerseta Maughama pt. *List*[388]. Jednakże podejście Muratowej do adaptowanego tekstu także było nieoczywiste, gdyż reżyserka potraktowała prozę brytyjskiego literata w sposób niezwykle swobodny. Ostała się podstawowa intryga, związana z dokonanym w afekcie zabójstwem kochanka przez zamężną kobietę – swego rodzaju schematyczna sytuacja, powszechnie zrozumiała bez względu na dalsze ukontekstowienie; zmianie uległy z kolei miejsce i czas akcji (Singapur lat dwudziestych XX wieku zastąpiły istniejące poza czasem tadżyckie pustynne landszafty), a nawet imiona bohaterów – na bardziej pospolite[389].

Związana z dalszym rozwojem stylu Muratowej, a tragicznie ukrócona w wypadku *Wśród szarych kamieni*, próba odejścia od ścisłego przenoszenia na ekran symptomów otaczającego świata zawartych w scenariuszu z powodzeniem ziściła się w *Przemianie losu* – filmie „kryzysowym, przejściowym, wewnętrznie sprzecznym”[390]. Nie chodzi tu o deprecjonowanie reżyserskich decyzji, lecz o odnotowanie, z jednej strony, nieco zachowawczej pozycji Muratowej, swoistego badania gruntu, tj. faktycznych możliwości samowyrażenia, jakie zaistniały w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Z drugiej – jak celnie wskazał Andriej Płachow w swojej recenzji, przyświecającej autorce intencji opowiedzenia o miotanych namiętnościami, egzaltowanych i nadekspresyjnych „biednych ludziach”,

---

386 Л. Малюкова, *Живой театр Киры Муратовой*, „Новая газета”, 1.10.2007, nr 75, https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy [dostęp: 10.07.2024].

387 Е. Балаян, *„Я люблю чудаков, и они ко мне тянутся”*, „Саратовский взгляд”, 23.09.2010, http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439 [dostęp: 10.07.2024]. Znamienne w kontekście talentu Muratowej są słowa Françoisa Albery, znawcy kina Siergieja Eisensteina: „Gdyby filmy Muratowej były nam znane wcześniej, myślę, że jej twórczość zajęłaby na łamach «Cahiers du cinéma» to samo miejsce, co kino Skolimowskiego, Makavejeva, Godarda, Eustache’a. Oni wszyscy byli reżyserami, którzy zerwali z kinem literackim, z kinematografią scenariuszy” (Ф. Альбера, М. Ямпольский, *История кино в контексте кинотеории*, „Киносценарии” 1990, nr 1, s. 172).

388 Opowiadanie zostało przetłumaczone na język polski: W. Somerset Maugham, *List*, przeł. R. Grzybowska, w: tegoż, *Przed wizytą i inne opowiadania*, przeł. R. Grzybowska, J. Sujkowska, Warszawa 1960, s. 186–228.

389 Por. Л. Герсова, *Кира Муратова: „Я подыгрываю…”*, „Искусство кино” 2010, nr 3, s. 137–151 oraz nr 4, s. 141–155.

390 А. Плахов, *Перемена декораций*, „Искусство кино” 1988, nr 7, s. 41. Szerzej w polskojęzycznej prasie – i w podobnym tonie – o piątym filmie Muratowej (tytuł bywał tłumaczony również jako *Odmiana losu*) pisała Barbara Mruklik (*Zmiana stylu i duch nowy*, „Kino” 1988, nr 8, s. 38–40) w relacji z dwudziestego pierwszego Wszechzwiązkowego Festiwalu Filmowego w Baku: „[Z]dumiewa […] całkowita zmiana punktu widzenia, wyboru tematu, a także twórczej metody jaką zaprezentowała tym razem. […] Przy tym jednak Muratowa nie chce zgubić autorskiej odrębności, osobistego stylu, ale zmienia go tak, jakby zaczęła pisać inną ręką” (s. 39).

jednocześnie skrajnie indywidualnych i typowych[391]. Podobni do nas, ale nie identyczni, manierycznie odtwarzający znane wzorce zachowań, władający teatralizowanym gestem i operową frazą pełną powtórzeń oraz tautologii, zamieszkują rzeczywistość alternatywną, której osnową jest umowność.

Dłuższe zatrzymanie się przy filmie Muratowej jest podwójnie umotywowane. Po pierwsze, w obrazowy sposób pozwala unaocznić proces krystalizacji metody artystycznej konkretnej reżyserki, tworzącej na przełomie dwóch systemów dystrybucyjnych[392] – przejście od prymatu oralności (tj. potęgowania poczucia realizmu za pomocą zarówno wierności scenariuszowi, jak i wypowiadanym replikom) do zaakcentowania znaczenia audiowizualności filmu[393], rozumianej tu jako wytwarzanie sensów poprzez angażowanie wszystkich poziomów dzieła filmowego. Po drugie, *Przemiana losu* stanowi przykład wczesnego filmu z okresu pierestrojki, w którym charakterystyczne elementy rodzącej się estetyki czernuchy twórczo podporządkowano wizji autorskiej. Chodzi zatem o uchwycenie, za pomocą jakich środków wyrazu symptomy otaczającego świata – jego brzydota, liczne patologie społeczne itd. – zostały zasymilowane w ramy reżyserskiego idiolektu i, szerzej, przetworzone na język filmu.

Nie pozostawia wątpliwości fakt, że w fabule *Przemiany losu* znajdziemy konkretne wątki, sytuacje, a nawet postaci, które w sposób otwarty, a niekiedy dokumentalny, mówią o przywarach i niedoskonałościach rzeczywistości – tak ówczesnej, jak i w ogóle. Obecne w filmie tematy, takie jak zabójstwo kochanka, samobójcza śmierć męża protagonistki, nierówności społeczne, korupcja, a nawet stosunki kolonialne – przefiltrowane przez wrażliwość reżysera zorientowanego na naturalistyczną czy szokującą, bo „prawdziwą" imitację realiów, wzmacniają zwykle czarny realizm dzieła oraz poczucie beznadziei u widza. Muratowa postępuje inaczej – sięgając do problematyki leżącej u podstaw estetyki czernuchy, powołuje do życia wykoncypowaną wersję świata realnego – jego ekwiwalent, który niekiedy wymyka się poznaniu zmysłowemu, gdyż jest/bywa nielogiczny, sztuczny, wydumany. Daleko idące przetwarzanie objawów szarej codzienności i czarnych myśli, odwrotnie niż w tekście często cytowanego marszu, czyni z rzeczywistości rodzaj baśni[394] – wykreowany świat filmowy

[391] А. Плахов, *Перемена декораций*, dz. cyt., s. 41.

[392] Później, około połowy lat dziewięćdziesiątych, dojdzie do drugiego przełomu – od okresu przejściowego (stanu zawieszenia wielu wcześniejszych zasad, lecz przed wytworzeniem ich zamienników) do czasu panowania systemu producenckiego.

[393] Przejście od oralności do audiowizualności świadomie pomija w tym momencie rolę widza, jego multisensoryczny odbiór filmu, gdyż powyższe rozważania nie dotyczą bezpośrednio wpływu estetyki czernuchy na odbiorcę – m.in. wspomnianej utraty nadziei na lepsze jutro.

[394] Mowa o pierwszym wersie *Marszu lotników* (*Марш авиаторов*, słowa P. German, muzyka J. Chajt), w oryginale: „Мы рождены, чтоб сказку сделать былью". Tłumaczenie pieśni na język polski, zawarte w artykule Svetlany Boym (*Paradoksy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina do pudełka z laki pani Mołotow*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie" 2000, nr 1–2, s. 171), rozpoczyna się od słów: „Nadszedł czas spełnienia marzeń".

o wypaczonych fundamentach, w którym porządki uległy pomieszaniu, a ciała – fragmentaryzacji. W ten sposób nawet rozpoznawalne lokacje czy atrybuty, choć nadal bliskie idealnemu wzorcowi, przeniesione na taśmę filmową, stają się nietożsame.

Dlatego poszukiwaną trzecią drogą, tj. alternatywą dla czernuchy i jej braku (kino stagnacji), jawi się ścieżka twórczego przeobrażania elementów stylistycznych czarnego realizmu. W *Przemianie losu* takowy proces realizuje się na wielu poziomach: w nieznośnie przesadzonej grze aktorskiej, ekscentryczności wygłaszanych przez bohaterów monologów, ich zachowaniu i nadmiernej gestykulacji (a nawet mimice – słynnej „gimnastyce dla twarzy"), wplataniu ujęć czy nawet całych sekwencji, które nie posuwają opowieści do przodu – swego rodzaju gościnnych występów ekshibicjonistycznych epizodystów: mężczyzn gryzących szklanki czy wkładających płonące kapelusze[395]. W ramach zwrotu ku audiowizualności czernucha podlega więc neutralizacji lub, inaczej, poskromieniu, dzięki czemu dochodzi do przesunięcia akcentów, *ergo* osłabienia jej mocy wprawiania w szok. Syntetyzacja czernuchy, czyli udziwnienie elementów charakterystycznych dla publicystycznego przekazu medialnego, jednocześnie pozwala nabrać dystansu wobec prezentowanych zjawisk oraz skutecznie podważa dominację kategorii wierności. Innymi słowy, jeśli twórcy kina pierestrojki spod znaku czernuchy stawiali przed widownią lustro, Muratowa proponowała krzywe zwierciadło, dające skrzywiony obraz[396].

Nim przejść do omówienia filmów, w których podjęta problematyka doczekała się adekwatnego sposobu prze-tworzenia (mowa tu o dziełach prezentowanych i nierzadko nagradzanych na zagranicznych festiwalach filmowych), warto dla lepszego unaocznienia różnic w podejściu twórczym zatrzymać się przy *Krawędzi* (*Грань*, 1989) Nadieżdy Riepiny (wcześniej znanej jako aktorka) – dziele dziś praktycznie zapomnianym. Jej reżyserski debiut jest wzorcowym przykładem filmu „na ważny temat"; funkcjonowaniu szpitala, a konkretnie pracy oddziału przyjmującego niedoszłych samobójców, ofiary przemocy domowej, narkomanów i alkoholików, przygląda się dziennikarka przeprowadzająca wywiad socjologiczny. Zaangażowanie osoby z zewnątrz (uwikłanej w romans z jednym z tamtejszych lekarzy) stanowi asumpt dla twórców do zgłębienia spektrum ludzkich przypadków: schizofreników, dzieciobójców, samopodpalaczy, weteranów wojny w Afganistanie. Jednakże

[395] Warto dodać, że są to zwykle sceny o dużym potencjale alegorycznym, które można równie dobrze czytać dosłownie.

[396] Za symboliczny moment zerwania z bezwolnym kopiowaniem rzeczywistości oraz postawienia owego zwierciadła w twórczości Muratowej można uznać finał jej trzeciego filmu pt. *Poznając szeroki świat* (*Познавая белый свет*, 1978), w którym obraz pary głównych bohaterów widoczny w odbiciu lustrzanym rozpada się na małe kawałeczki wskutek uderzenia kamieniem.

reżyserka gwarantuje zaledwie pobieżny dostęp do ich historii, które, co warte podkreślenia, zostały w dużej mierze zwerbalizowane. W istocie, oprócz pojedynczych wyjątków, takich jak wysoce dokumentalizowana scena płukania żołądka, znaczenia kryjące się za wyrządzonym okrucieństwem, ale również symptomy późnosowieckiej rzeczywistości (kolejka po zagraniczne kosmetyki uformowana pod kostnicą) przekazywane są przede wszystkim w dialogu – u szpitalnego łoża, w dyżurce przy herbacie czy przed telewizorem. W filmie rządzi słowo mówione – kolejne opowieści o ludzkim nieszczęściu, niezręcznie wplecione definicje i suche fakty, krążące plotki, a także przepowiednie wróżki odwiedzonej przez Nataszę – żonę niewiernego lekarza. Zarówno obrazy – spazmatycznie wygięte, pokaleczone, obnażone, zwęglone ciała, jak i dźwięki – krzyki, płacz, przekleństwa, odgłosy aparatury medycznej, podbijająca napięcie muzyka – podporządkowane są słowu. Nadrzędnym celem *Krawędzi* staje się szokowanie widza „prawdą", do której wcześniej nie miał dostępu, oraz ujawnianie ciemnych stron rzeczywistości za pomocą przezroczystych środków wyrazu, czyli w formie publicystycznej.

Problem traktowania prezentowanych wydarzeń jako czystej wody realności dotyczy wielu filmów. W *Trzcinowym raju* – jednym z bardziej dramatycznych dzieł doby pierestrojki, którego akcja rozgrywa się w nielegalnym obozie pracy gdzieś w kazachskim stepie, Jelenie Cypłakowej udało się wytworzyć atmosferę grozy i beznadziei za cenę przezierającej z ekranu tendencyjności – jasnego podziału na dobrych i złych, sprytnych i naiwnych, buntowników i oportunistów. Bohaterami filmu jest zgraja włóczęgów i bezdomnych, a dokładniej ich ciała – zmęczone pracą ponad siłę, spalone słońcem, noszące ślady bata. Ustawione frontalnie względem obiektywu kamery – ta bacznie i z dystansu przygląda się kolejnym przejawom zbydlęcenia zniewolonych „baranów" przez nadzorujących strażników – eksponują swoje niedostatki: ogorzałe twarze, osiadły na nich brud i trud walki o przetrwanie. Reżyserka nie pozostawia wątpliwości, że podlegające ścisłej manipulacji wizerunki ludzkiej niedoli stanowią rejestrację potencjalnej rzeczywistości (film powstał na bazie prawdziwych wydarzeń). Wzmacnianiu poczucia realności podporządkowano liczne środki wyrazu: nadobecność statycznych ujęć uzupełnia „szczelność" granic kadru, w ramach których ludzkie sylwetki zostały podwójnie „uwięzione"; powszechny obiektywizm wyklucza możliwość identyfikacji z uzewnętrzniającymi się bohaterami – ich myśli, za sprawą dialogów, stają się ogólnie dostępne (i odwrotnie – uporczywe milczenie wyprowadza oponentów z równowagi). Wreszcie – wrażenie braku szczególnej dbałości o warstwę wizualną dzieła podbija jego (czarny) realizm.

Na przeciwnym biegunie znajdują się dzieła Kiry Muratowej, choć i w nich znajdziemy pojedyncze momenty „nagłego wyjścia z trybu reprezentatywności i z narracji”[397]. Mowa tu o planszach międzyujęciowych, które swoim wtargnięciem to przyspieszają akcję filmu (jej eliptyczny charakter w *Przemianie losu*), to podsumowują prezentowane zdarzenia (rodzaj puenty w *Syndromie astenicznym*), przy czym w obu wypadkach odautorski komentarz stanowi jawną konstatację kondycji (nie)ludzkiej w świecie tak przedstawionym, jak i realnym. Szczególnie istotna, i szeroko dyskutowana, jest w tym kontekście sekwencja rozgrywająca się w rakarni z muratowowskiego „filmu encyklopedycznego”[398]: swoistej mozaiki motywów, estetyk, tematów, tropów, typów ludzkich i diagnoz jaką jest *Syndrom asteniczny*[399]. Z lektury licznych wywiadów z reżyserką wynika, że odeskiej twórczyni w kręceniu owej sceny przyświecał jasno sformułowany cel – próba uwrażliwienia społeczeństwa na problem bezpańskich psów, ich krzywdę i postępującą eksterminację. Widok umieszczonych w przepełnionej klatce zaniedbanych, półślepych, zarobaczonych, głodnych, skomlących psów wieńczy więc tekst na czarnym tle: „Ludzie nie lubią na to patrzeć / i o tym myśleć. / Nie powinno to mieć nic wspólnego / z mówieniem o dobru i złu” (w tle słychać fragment jednego z *Momentów muzycznych* [*Moments Musicaux*] Franza Schuberta). Całość przenika wiara w sprawczą siłę kina, że unaocznienie efektów zwyrodnienia – anihilacji bezbronnych zwierząt[400] – wstrząśnie widzem oraz ukróci działalność podobnych miejsc. „Czym są w tym filmie sceny z psami, sceny w rakarni?” – formułuje niezadane przez rozmówcę pytanie Muratowa i natychmiast odpowiada: „Jest to – śmierć, i okrucieństwo, i zło, wpisane w naturę człowieka, okrucieństwo i zło niezbywalne jak grzech pierworodny”[401]. Jest to zarazem jeden z nielicznych epizodów (jeśli nie jedyny) w filmografii Muratowej o wyraźnie publicystycznym charakterze, w którym pies jest psem, a człowiek jego ciemięzcą.

---

[397] М. Ямпольский, *Муратова*…, dz. cyt., s. 255.

[398] Zob. А. Долин, *„Я вышла на финишную прямую, понятно?”*, w: tegoż, *Оттенки русского. Очерки отечественного кино*, Москва 2018, s. 104.

[399] Filmoznawcy często odwoływali się przy opisie i/lub próbuje uchwycenia wyjątkowości szóstego filmu Muratowej do terminologii medycznej: takich sformułowań jak „diagnoza wstępna” (Н. Рязанцева, *„Астенический синдром” Киры Муратовой*, „Советский экран” 1990, nr 3, s. 11) czy „wiwisekcja społeczeństwa” (J. Gazda, *Arcydzieło epoki rozpadu*, dz. cyt., s. 0), a nawet kościelnej („akt egzorcyzmu” w: А. Плахов, *Кира Муратова*, dz. cyt., s. 57). Jednocześnie należy podkreślić, że wszelkiego rodzaju rozpoznania i obserwacje – insynuowane przez krytyków, niekiedy aprobowane przez reżyserkę – zawarte w filmie, ze względu na uniwersalność prezentowanych zdarzeń oraz przekazu, dotyczą zarówno społeczeństwa w momencie przejściowym („tu i teraz”), jak i ludzkości w ogóle („teraz i zawsze”).

[400] Rację ma Michaił Jampolski, pisząc że „[z]wierzę u Muratowej to przede wszystkim papierek lakmusowy ujawniający choroby ludzkości, patologię kultury” (М. Ямпольский, *Муратова*…, dz. cyt., s. 267).

[401] Cyt. za: *Przegląd zagranicznej prasy – ZSRR*, „Kino” 1990, nr 10, s. 45 [przegląd opracował J. Gazda]. Wypowiedź pochodzi z wywiadu przeprowadzonego przez Wiktora Bożowicza z Kirą Muratową z czasopisma „Sowietskij Film” (1990, nr 4).

Pora pochylić się nad przykładami filmów, w których zespół stałych tematów: wpływ stalinowskich represji na egzystencję zgnębionych obywateli ZSRR (za życia Józefa Stalina oraz współcześnie), tak materialne, jak i duchowe ubóstwo, brutalność ludzkich reakcji i postaw czy wszechobecna przemoc, doczekał się nieszablonowego ujęcia i przetworzenia. Chodzi więc o – niekiedy eksperymentalne, innym razem obrazoburcze, zwykle prowokujące do myślenia – sprzęgnięcie formy i treści przefiltrowane przez autorską wrażliwość, rodzaj żywej reakcji na zastaną sytuację – stan kryzysu o cechach liminalnej fazy rytuału przejścia. Co ciekawe, obiektem zainteresowania wielu twórczyń stała się pojedyncza istota ludzka żyjąca poza, obok lub na marginesie wspólnoty, która utraciła cechy zwartej zbiorowości. W każdym kolejnym filmie grupa rodzinna, sąsiedzka, pracownicza, obozowa czy łagrowa rozpada się na jednostki uczące się własnej indywidualności. W ten sposób, tj. metodą prób i błędów, różne osoby próbują odnaleźć się w nowej dla siebie rzeczywistości.

Spośród licznych mechanizmów obronnych na zmieniający się krajobraz społeczno-polityczny i obowiązujący układ sił warto wyróżnić dwie skrajne reakcje, tj. agresję i apatię – świetnie uosobione w protagonistach dwuseryjnego *Syndromu astenicznego* Muratowej. Bohaterowie kina okresu pierestrojki, raz wprawieni w ruch, wirują, zderzają się ze sobą, niszczą napotkane przeszkody, bełkoczą, poddają się bezmyślnej paplaninie. Ich niechybne „wykolejenie" wiąże się z kolei z zatrzymaniem funkcji życiowych: bezczynnością, astenią, a nawet śmiercią. Dlatego reżyserki debiutujące już po V Zjeździe Filmowców (Adomenaite, Narucka, Proskurina[402]) skierowały swoją uwagę nie na społeczeństwo jako całość – to bowiem uległo (bezpowrotnej?) atomizacji – lecz na konkretne jednostki. To właśnie dzięki nim kwestie takie jak wolność i zniewolenie (*Koma*), atrofia więzi rodzinnych (*Mąż i córka Tamary Aleksandrowny*) czy relacji międzyludzkich (*Przypadkowy walc*) mogły wybrzmieć z nową siłą[403].

Koma – według jednej z relacji przyjęta na weneckim festiwalu jako „dowód na pojawienie się nowego, niezależnego kina"[404] w Związku Radzieckim, uważana jest

[402] Mowa tu o pierwszych filmach pełnometrażowych Adomenaite i Naruckiej. W przypadku Proskuriny jest to *Plac zabaw* (*Детская площадка*, 1986) – dramat młodych zakochanych (wychowanków domu dziecka) z rabunkami w tle, z jasnym podziałem na dobrych i złych.

[403] Celowe pominięcie w tym miejscu *Syndromu astenicznego* wynika m.in. z jego stosunkowo największej rozpoznawalności i bogactwa podejmowanych przez Muratową wątków – część z nich poddano analizie w: P. Wąsala, *Образ мира и человека в фильме „Астенический синдром" Киры Муратовой*, niepublikowana praca magisterska, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jarosława Poliszczuka, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2021. Jednakże echo i powidoki „arcydzieła epoki rozpadu" będą powracać w dalszych częściach niniejszej pracy.

[404] В. Нарымова, *Советские фильмы в Венеции*, „Советский экран" 1990, nr 1, s. 29.

powszechnie za pierwszy film fabularny, którego akcja rozgrywa się w łagrze dla kobiet[405]. Twórcy – trzydziestoletnia Litwinka i trzydziestodwuletni Rosjanin, wywodzący się z rodzin katorżników[406], zabrali głos w sprawie nieodkupionych krzywd, zmarnowanych żywotów ludzkich oraz skutków zesłania dla kolejnych pokoleń. W swoim dziele – swoistej miniaturze (film trwa zaledwie sześćdziesiąt cztery minuty) na temat obozowej prozy życia: panujących tam układów, pokątnie odbywanych stosunków i konsumowanych obiadów, odśpiewywanych hymnów na cześć Stalina i slapstickowych tańców przy akompaniamencie roztrojonego pianina, filmowcy ukazali przyczyny postępującej „zapaści moralnej", toczącej więźniów i nadzorców, ale również ich potomków, nieświadomych własnych korzeni. Całość przypomina serię krótkich epizodów reprodukujących, lecz nie dokumentujących obozową rzeczywistość: dialogi miejscami bywają niezrozumiałe, a lokacje niedoświetlone, kamera zwykle zachowuje dystans wobec bohaterów. Bieli śniegów Dalekiej Północy odpowiada czerń ciasnych, brudnych wnętrz mieszkań i baraków, beznadziei pracy ponad siłę – „błogosławieństwo" rutyny. Piękno dotyczy jedynie absurdalnej przewiny blondwłosej Marii (w tej roli niezwykle ekspresyjna Natalia Nikulenko) – recytowanych z pasją kiedyś, w przyjacielskim gronie, wierszy Mariny Cwietajewej. Jednocześnie w filmie, w którym entuzjazm młodości cechuje groteskowo przesadzona naiwność, instynkty potrafią zawieść, wystarczy znaleźć się w nieodpowiednim miejscu i czasie, brakuje prostych konkluzji. Dowodem w sprawie staje się więc zniekształcona i zdeformowana latami deprawacji twarz bohaterki. Jak jednak zauważył Oskar Sobański w swojej pochlebnej recenzji, „*Koma* to nie tylko straszne «wczoraj». To także ponure «dziś»"[407], sportretowane w barwnych sekwencjach otwierających i zamykających film. Ofiarami systemu są wszyscy – kierująca się instynktem przetrwania Maria, jej syn – sierota-maszynista bez przeszłości, który codziennie przechodzi obok miejsca śmierci matki, a także walczący o władzę strażnicy, mieszkający w niewiele lepszych warunkach. Życie wokół obozu (charakter nadzoru penitencjarnego zapewne uległ zmianie) trwa w tytułowym stanie uśpienia – zwyciężyło inercyjne wykonywanie czynności, jazda w tę i z powrotem po torach kolejowych.

Wraz z *Komą* weneckiej publiczności zaprezentowano *Męża i córkę Tamary Aleksandrowny* – „film zrealizowany w jednej tonacji krzyku rozpaczy"[408]. W istocie, niepokój

[405] Chwilę wcześniej o ofiary Sołowieckiego Obozu Specjalnego Przeznaczenia (СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения) – pierwszego obozu GUŁagu – upomniała się Marina Gołdowska w dokumentalnej *Władzy sołowieckiej* (*Власть соловецкая*, 1988).
[406] Zob. O. Sobański, *Koma*, „Film" 1989, nr 45, s. 21.
[407] Tamże.
[408] O. Sobański, *Smutna Wenecja (1)*, „Film" 1989, nr 42, s. 17.

i napięcie czasu pierestrojki znalazły wielorakie odzwierciedlenie w poetyce debiutu Olgi Naruckiej (według scenariusza Nadieżdy Kożuszanej[409]). Kilka dni z życia mieszkańców budynku przeznaczonego do wyburzenia rozgrywa się tuż przed nadejściem hucznie świętowanego Nowego Roku – symbolicznego momentu granicznego. Na obraz filmowej Moskwy składają się dostojewowskie ciasne komunałki, podobne do siebie klatki schodowe i labirynty korytarzy, również tych podziemnych; odległe i paradoksalnie niedostępne otwarte przestrzenie są zaledwie widoczne zza zaparowanych szyb mieszkań i transportu publicznego. Zresztą przemieszczanie się ulicami stolicy podszyte jest usprawiedliwionym lękiem przed poniżeniem czy napaścią. Deliryczny nastrój dzieła ściśle odpowiada emocjonalnej (nie)stabilności jego bohaterów: Tamary Aleksandrowny – dawnej nauczycielki francuskiego, Walerija – jej byłego męża i ucznia, z którym ta przed laty wdała się w romans, oraz nastoletniej Katii – owocu tego związku. „Przed nami świat, jakby podzielony na elementy, film składający się z kawałków, fragmentów, które w żaden sposób nie pasują do siebie, nie układają się w całość" – pisała jedna z ówczesnych recenzentek[410]. Co ciekawe, już w tytule filmu podstawową komórkę społeczną, jaką jest rodzina, poddano rozczłonkowaniu, przy czym – dosyć przewrotnie, w przeciwieństwie do dzieł epoki promowanych imionami swoich protagonistek[411] – to nie Tamara znajduje się w centrum uwagi. Otwierający film monolog – ni to deklamacja twórczości własnej, ni deklaracja zajmowanego stanowiska (postać Walentiny Malawiny, zanim spojrzy w obiektyw kamery, podśpiewuje: „Nie wiem od czego zacząć… od czego zacząć… od czego") – stanowi zarazem pierwsze i ostatnie spotkanie z bohaterką. Nie chodzi również o wiwisekcję stosunków małżeńskich (te dawno wygasły) czy tradycyjnie rozumianych więzi rodzinnych. Reżyserkę interesuje para ojciec–córka w szczególnym momencie wspólnie doświadczanego nadmiaru wolności, na który składają się wyimki z procesu wchodzenia w zażyłość: cenne chwile buntu i walki o atencję czy nieadekwatne do sytuacji reakcje somatyczne[412]. Efekt dziwności, ekstrawagancji, ale też alienacji udało się

[409] Autorki współpracowały wcześniej przy filmie dyplomowym Naruckiej – krótkometrażowym *Nie dano nam przewidzieć* (*Нам не дано предугадать*, 1985).
[410] Е. Тирдатова, *Дети Нового Арбата*, „Советский экран" 1990, nr 2, s. 11.
[411] Zob. *Droga Heleno Siergiejewna* (*Дорогая Елена Сергеевна*, 1988) Eldara Riazanowa, *Czwarty sen Anny Adriejewny* (*Четвертый сон Анны Андреевны*, 1988) Nikołaja Obuchowicza, *Sofia Pietrowna* (*Софья Петровна*, 1989) Arkadija Sirenko.
[412] Według dostępnych relacji na temat kulisów kręcenia *Męża i córki*…, duża część ekipy filmowej: reżyserka, operator Walerij Martynow, kostiumograf Paweł Kaplewicz oraz odtwórcy głównych ról – Anna Bażenowa (filmowa Katia, bez wcześniejszego doświadczenia aktorskiego) i Aleksandr Galibin (Walerij, prywatnie ówczesny mąż Naruckiej), ze względów finansowych, miała wspólnie zamieszkać w wynajętej i zapuszczonej komunałce. Wspólnie spędzany czas na i poza planem zaowocował swoistą atmosferą twórczą, powstaniem filmowej rodziny, odczuwalnym autentyzmem uczuć rozgrywających się między bohaterami, wreszcie – wydobyciem z Bażenowej aktorskiego talentu. Zob. *Наруцкая, жена Галибина*, „Советский экран" 1989, nr 12, s. 29 (autor nieukazany). Na marginesie warto dodać, że opisana wyżej sytuacja przypomina okoliczności

osiągnąć za pomocą, z jednej strony, filmowych niedoróbek: „niechlujnego" montażu, niedoszlifowanej inscenizacji, pewnej surowości materiału, z drugiej – „jarmarcznej" (by nie powiedzieć karnawałowej) muzyki Olega Karawajczuka, łączącej wysoce przetworzone elektroniczne szumy, szelesty imitujące rejwach i zwierzęce odgłosy (powtarzające się metaliczne kumkanie żab) z dźwiękami instrumentów muzycznych. Liczne warstwy foniczne, nałożone na siebie, tworzą atmosferę absurdu, potęgują dynamikę i intensywność nierzadko statycznych kadrów, komentują tak wydarzenia, jak i stan ducha bohaterów.

O ile Olga Narucka, oskarżana o nakręcenie filmu „antyradzieckiego"[413], odeszła od wiernej reprodukcji rzeczywistości na rzecz przelotnych obrazów, wyolbrzymionych gestów i drażniącej ucho kakofonii dźwięków, o tyle Swietłana Proskurina zrezygnowała ze snucia opowieści w ogóle. Nerwowy i nierówny rytm *Przypadkowego walca* wyznacza postać Tatiany Prokofiewny – niemłodej już prowincjonalnej „gospodyni" o nieznanej proweniencji[414]. Film składa się z incydentalnych spotkań, zawieszonych w próżni działań, niedopowiedzianych myśli, półzdań i półprawd na temat domowego miru samotnej kobiety, która po prostu pragnie dobrze wyglądać[415]. Niekiedy bezczelna, zwykle prowokująca, przyciąga do siebie tak samo bezradnych i leniwych wagabundów, byłego partnera[416] czy potencjalnego nowego kochanka. Migawki z życia przypadkowych ludzi w rzekomo przełomowych czasach stanowią rodzaj wyabstrahowanych momentów tuż przed lub sekundę po nieubłaganym rozpadzie relacji (związków, układów, systemów), jak gdyby chwile krachu były nieuchwytne. W istocie, Proskurina, w miejsce kulminacyjnych punktów i ewentualnych puent, wywindowała niespieszne tempo filmu do miana dominanty stylistycznej. Długie jazdy kamery i wydłużony czas trwania ujęć sprzyjają kontemplacji monotonii braku zdarzeń oraz pewnej posągowości uwiecznionych w kadrze ciał. Znamienne pod tym względem są szczególnie dwie sceny. Akcja pierwszej rozgrywa się w damskiej łaźni. Obecność Gieny – jednego z gości w domu Tatiany, podglądającego z ukrycia myjące się kobiety, staje się zaledwie pretekstem do zanurzenia się w świecie pozbawionej erotyzmu intymności, wzajemnej pomocy, czułego w swej

powstania *Długich pożegnań* Muratowej, w którym to filmie w główne role wcielili się zawodowa aktorka (Zinaida Szarko jako Jewgienia Ustinowa) oraz nastoletni naturszczyk (Oleg Władimirski jako jej syn Sasza).

[413] Podobne zarzuty miały paść na weneckiej konferencji prasowej, o czym wspomina polski krytyk w drugiej części relacji z festiwalu: O. Sobański, *Smutna Wenecja (2)*, „Film" 1989, nr 43, s. 17.

[414] Zob. И. Павлова, *Некриминальная история*, „Сеанс", 24.05.2010, https://seance.ru/articles/non-criminal/ [dostęp: 11.08.2024]. Proskurina miała poddać scenariusz autorstwa Pawła Finna gruntownym przeróbkom.

[415] Równie incydentalny w tym kontekście jest sam występ Ałły Sokołowej – znanej dramaturżki, która po *Przypadkowym walcu* zagrała w tylko jeszcze jednym filmie – niedawnej adaptacji *Malowanego ptaka* [*Nabarvené ptáche*, 2019] Václava Marhoula.

[416] W tej roli wystąpił ówczesny mąż reżyserki, Wiktor Proskurin. Warto zaznaczyć, że obsadzanie przez żony-reżyserki swoich mężów-aktorów nie było wcale częstą – i dobrze widzianą – praktyką.

mechaniczności dotyku, którym obdarzają się kobiety w różnym wieku[417]. Celem reżyserki było uchwycenie bogactwa faktur namydlonych, niedoświetlonych, pokawałkowanych ciał, które w przeciwieństwie do wprawionej w ruch kamery, znajdują się na swoim miejscu oraz, w namacalny sposób, świadczą o stałości cyklicznie powtarzanego rytuału. Druga z wyróżnionych scen nosi znamiona pochwały życia, kiełkującego mimo przeciwności losu. Chwilę po domniemanym zbliżeniu seksualnym, do którego doszło między Gieną i jego gospodynią, następują dwa długie ujęcia: pierwsze (ujęcie zamiast sceny seksu) ukazuje zdrową i silną roślinę doniczkową – synonim witalności – od korzeni, przez łodygi, po same liście. Drugie (scena po stosunku płciowym) przedstawia nagich kochanków z lotu ptaka, oraz dalej, za sprawą jazdy w bok, dziko wyrastające kwiaty na dachu budynku oraz biel wschodu słońca. Co ciekawe, voyeurem w tej sytuacji okazuje się widz.

Na chwilę przed niewątpliwym sukcesem Proskuriny na festiwalu w Locarno, w tym samym 1990 roku canneńską Złotą Palmę zdobył David Lynch za *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990) – niezwykły eksces filmowy, dziś dzieło kultowe, którego triumfu wielu wówczas nie potrafiło zrozumieć. „Słowo o filmie, skoro tyle o okolicznościach – pisał Stanisław Wyszomirski na łamach «Filmu». – Akcja jest tak pogmatwana, niejasna i pokrętna, że wszelka analiza może być zawodna. Najważniejsza jest ostentacyjna szpetota utworu i mania Lyncha do przerysowań”[418]. „Pozostała sprawa skandaliczna – budował napięcie Jerzy Płażewski, wspominając o głównym laureacie dopiero pod koniec artykułu w «Kinie». – Sprawa Złotej Palmy”. I dalej:

> Film reżysera *Blue velvet* jest tym razem komediodramatem, albo lepiej – mieszanką piorunującą, gdzie wszystko jest zmieszane ze wszystkim: spazmatyczne wrzaski co minutę z malowaniem szminką krwawo rozmiażdżonych warg, pretensjonalna kurta z wężowej skóry z nachalną muzyką typu «uwaga, zaraz stanie się coś strasznego!». […] Charaktery są nieznośnie przerysowane […], a seks odrażający […]. Przyznanie Złotej Palmy może jedynie szerzyć przekonanie, że z kinem jest coraz gorzej[419].

Dzikość serca, zestawiona ze swoimi konkurentami: wspomnianym wcześniej ekstatycznym *Taxi blues* Pawła Łungina, akademicką w formie *Matką* (*Мать*, 1989) Gleba Panfiłowa czy przetrzymywanym na „półce” *Przesłuchaniem* (1982) Ryszarda Bugajskiego, mogła sprawiać

[417] Na „dziwaczność, hermetyczność, niezwykłą namacalność [lub też: taktylność, dotykowość – P.W.] świata” przedstawionego w *Przypadkowym walcu* i *Odbiciu w lustrze* (*Отражение в зеркале*, 1992) – kolejnym filmie reżyserki, zwróciła uwagę Ksenia Iljina [К. Ильина] w: *Отражение бездны*, „Сеанс” 2021, nr 81, s. 130.
[418] S. Wyszomirski, *Canneńskie niespodzianki*, „Film” 1990, nr 27, s. 10. Stosunek recenzenta do filmu można uznać za wysoce ambiwalentny: „A jednak nie odrzucałbym do końca tej poezji dzikości i indyferentyzmu etycznego. Szanse, że styl Lyncha zapowiada nową erę w dziejach kina są niezmiernie małe. Ale coś w tym filmowaniu jest. Choćby to, że *Dzikości w sercu* [festiwalowe tłumaczenie oryginalnego tytułu filmu – P.W.] nie można szybko zapomnieć” (tamże).
[419] J. Płażewski, *Pewien nos, pewien wiatr…*, „Kino” 1990, nr 8, s. 24–25.

wrażenie zaledwie błahostki, substytutu sztucznych ogni zza drugiej strony tęczy, wreszcie – filmu stylistycznie błędnego: nakręconego wbrew konwencjom kina literackiego, nadmiernie szokującego, wulgarnego, przerysowanego. W istocie, przewiny Lyncha doszukiwano się nie w treści filmu (temat zemsty równie chętnie podejmowali choćby twórcy radzieccy), lecz autorskiej śmiałości opowiadania o życiu i śmierci bez zachowania należytej powagi. Innymi słowy, amerykański reżyser sprzeniewierzył się podtrzymywaniu obrazu kinematografii Stanów Zjednoczonych (często błędnie utożsamianej z kinem hollywoodzkim) jako głoszącej ponadczasowe wartości w sposób klarowny i bezpretensjonalny.

Opozycję wobec zazwyczaj solidnie opowiedzianej amerykańskiej sztuki filmowej dostrzegano w ówczesnym kinie bloku wschodniego – w dziełach o charakterze rozliczeniowym, ich ważkich tematach i dotąd nieukazanych historiach. Jednakże z kreślonymi podziałami wiązały się nie mniej określone oczekiwania. Po kinematografii radzieckiej – owym „czułym sejsmografie", który „rejestruje oznaki zbliżającego się trzęsienia ziemi"[420] – spodziewano się bliskiego życiu dokumentalizmu, rozbrajającego autentyzmu, szczerej „prawdy" na temat postępów w przebudowie Kraju Rad. Pisano o wyjątkowym położeniu (istnej „przemianie losu") tamtejszych twórców, mających „szansę odbić w zwierciadle sztuki niełatwą sytuację współczesnego społeczeństwa radzieckiego oraz jeszcze trudniejsze wydarzenia z jego historii"[421]. Wskazywano przy tym na niebagatelne doświadczenie i swoisty „sekret rosyjskiej literatury psychologicznej" (!) – „[u]miejętność dotarcia do tych pierwotnych, nie pokrytych nalotem kultury warstw duszy ludzkiej"[422].

Kino radzieckie końca lat osiemdziesiątych w dużej mierze zorientowane było na wyrażenie niewyrażalnego, objęcie nieobjętego, nazwanie symptomów otaczającej rzeczywistości. Niepowtarzalną rolę odegrała w tym kontekście czernucha – styl, nurt, zjawisko, maniera, a dziś – etykietka o właściwościach worka bez dna, słowo-wytrych, coś jednoznacznie pejoratywnego. Tymczasem, po latach kręcenia filmów według ścisłych wytycznych, w obliczu odczuwanej przejściowości własnego położenia i wiszących w powietrzu wielkich przemian, kino (krótkiego) okresu pierestrojki, zachęcane licznymi sukcesami i rosnącą popularnością „tego, co radzieckie", coraz śmielej poczynało sobie

[420] J. Uszyński, *Czas pierestrojki*, „Film na Świecie" 1990, nr 378–379, s. 65.
[421] B. Pułaski, *Trzeba wierzyć…*, „Film na Świecie" 1987, nr 339–340, s. 3.
[422] T. Sobolewski, *Radziecki „moralny niepokój"*, „Film na Świecie" 1987, nr 339–340, s. 98. I dalej: „Dlatego właśnie można powiedzieć, że sytuacja radzieckiego filmowca jest korzystna. Korzystniejsza na pewno od sytuacji Szwajcara czy Szweda, który ma trudności ze znalezieniem tematu do filmu. Ale też i od sytuacji filmowca polskiego, którego świadomość zablokowana jest w dużej mierze przez sytuację dziejową" (tamże).

zarówno z przyzwyczajeniami widowni, jak i niepisanymi zasadami realizacji jednocześnie dobrego (a nie słusznego) i własnego (więc autorskiego) dzieła (lecz nie produktu) filmowego.

Nie dziwi więc obecność równie dyskredytujących opinii o filmach, których twórczynie jawnie dążyły do wypracowania adekwatnej formy – autorskiego stylu, zyskującego z czasem w oczach światowej widowni status własnego przymiotnika-metafory (np. omawianej wcześniej „lynchowskiej" atmosfery dzieła). I tak, z jednej strony, Waldemar Chołodowski, pisząc o *Przypadkowym walcu*, że ten „odznacza się niedbałym montażem, nagranym byle jak dźwiękiem, kiepską – poza odtwórcami głównych ról […] – grą aktorów, dłużyznami tak charakterystycznymi dla zakochanych we własnym dziele twórców"[423], nie wziął pod uwagę możliwości celowego – by nie powiedzieć manifestacyjnego – niedopracowania materiału filmowego (nie wspominając o czynnikach zewnętrznych, z krytycznym stanem radzieckiej bazy technicznej pod koniec istnienia ZSRR na czele). Właśnie podobna nieprzezroczystość dzieła – montażowe potknięcia, inscenizacyjne wpadki, epatowanie brzydotą, stanowi o istocie estetyki czernuchy, czyli filmowego naturalizmu poddawanego w mniejszym lub większym stopniu twórczemu prze-tworzeniu – zgodnie z autorską intencją, ale także produkcyjnymi możliwościami.

Z drugiej strony, słusznie pisał Chołodowski, że filmy bloku wschodniego są „traktowane jako okienko, prawdziwy obraz życia w ZSRR. Jeżeli pokazuje się domy poprawcze i więzienia, prostytucję i nędzę – to część krytyki i widowni skłonna jest dopatrywać się w tym objawów normalizacji, zapominając, że być może dotyczy owa normalizacja jedynie naskórka, a społeczeństwo śpi jeszcze"[424]. Dlatego sztuka filmowa, nawiązując do *Syndromu astenicznego*, nie powinna mieć nic wspólnego z mówieniem o dobru i złu w tym sensie, że świat przedstawiony nie stanowi reprodukcji rzeczywistości. Mieszanie porządków fikcji ekranowej i prozy życia prowadzi ostatecznie do kuriozalnych sytuacji i nie mniej osobliwych reakcji, jak opisywana w tym samym 1990 roku przez Marię Zmarz-Koczanowicz scena z festiwalu w Créteil:

> W sekcji filmów fabularnych zdecydowanie wybijał się *Syndrom asteniczny* Kiry Muratowej. Zastępująca na festiwalu Muratową – jej asystentka Nadia Popowa skomentowała krótko: „To film o tym, jak teraz żyjemy". Indagowana w czasie dyskusji: „No, ale powiedz, jak tam u was jest naprawdę? Po prostu rozpłakała się i rozłożyła ręce: „Wy zastanawiacie się jak żyć, a my – jak przeżyć!"[425].

Dla twórczyń kina późnosowieckiego sposobem na przetrwanie była przede wszystkim werbalizacja tłamszonych latami emocji, estetyka szoku oraz niepozbawiona dydaktyzmu

[423] W. Chołodowski, *Piękne mrzonki*, „Film" 1990, nr 37, s. 21.
[424] Tamże.
[425] M. Zmarz-Koczanowicz, *Kino kobiet*, „Kino" 1990, nr 7, s. 44. Wyróżnienie M.Z.-K.

diagnostyka bolączek toczących społeczeństwo. Tym bardziej warto pamiętać o filmach, które ponad sprawy bieżące przedłożyły refleksję o nieprzepracowanych traumach; wszechwładzy popychającego akcję do przodu słowa mówionego przeciwstawiły bezczynność i przypadkowość zdarzeń; zrozumiałość literackich deklamacji zastąpiły kakofonią dźwięków; językową poprawność poddały usztucznieniu, przeróbce, kolażowi. Owe filmowczynie nie bały się zboczyć z drogi wybrukowanej żółtą kostką.

II.3. Lata zerowe: oralność „nowych cichych"

„Szkoda, że ten wizerunek męskiego egoizmu […], nie będąc może aż tendencyjny, nie jest jednak spójniejszy, konsekwentniejszy, mniej gubiący się w szczegółach" – utyskiwał Jerzy Płażewski na temat *Męża i córki Tamary Aleksandrowny* w swoim sprawozdaniu z weneckiego festiwalu. Jednakże ton pretensji ustąpił na koniec miejsca nucie wyrozumiałości: „To debiut. Poczekajmy na następny film Naruckiej"[426]. Faktycznie, wyrokowanie o twórczym potencjale adeptki sztuki filmowej na podstawie zaledwie jednego dzieła mija się z celem. Lecz kto mógł się spodziewać, że infrastruktura młodej kinematografii rosyjskiej dozna długotrwałej zapaści, a leningradzka filmowczyni zawiesi karierę reżyserską na rzecz działalności kulturalnej? Powodów powyższego stanu rzeczy jest więcej: niepowodzenie w walce z machiną urzędniczą o zgodę na realizację „Bezsenności" («Бессонница») według scenariusza Nadieżdy Kożuszanej, być może przedwczesna śmierć stałej współpracowniczki w 1997 roku, także kilkuletnie perypetie związane z pracą nad tekstem Natalii Riazancewej[427]. W rezultacie Olga Narucka nakręci *Własny cień* (*Собственная тень*, 2000), czyli swój drugi (i zarazem ostatni) film – opowieść o długiej i nieprostej przyjaźni dwóch kobiet, dopiero dwanaście lat później, już nie w Związku Radzieckim, a Federacji Rosyjskiej, na przecięciu jednocześnie dwóch tysiącleci i prezydentur.

Co ważne, przypadek Naruckiej nie jest odosobniony. Dla Nijole Adomenaite również jej drugi film, czyli *Dom na piasku* (*Дом на песке*, 1991) – liryczna historia końca pewnej epoki, której akcja rozgrywa się na niedługo przed eskalacją stalinowskich czystek, w ich

[426] J. Płażewski, *Najważniejsze są relacje międzypokoleniowe?*, „Kino" 1989, nr 12, s. 42.
[427] Zob. Н. Рязанцева, *Отречение по принуждению*, „Искусство кино" 2001, nr 6, s. 59–62. Riazancewa, opisując kulisy przeniesienia na ekrany kin własnego scenariusza (opublikowanego już w 1988 roku w czasopiśmie „Iskusstwo Kino") – liczne podejścia kolejnych twórców oraz niełatwą współpracę z Narucką, stwierdziła, że w powstałym filmie z jej tekstu ostało się zaledwie „parę epizodów, punkt wyjścia i dziwny tytuł" (tamże, s. 62).

trakcie, aż po lata wojenne – czas oblężenia Leningradu[428], okazał się tym ostatnim, a sama twórczyni zajęła się sporadyczną reżyserią serialową. Swietłana Proskurina, po nakręceniu *Odbicia w lustrze*, porzuciła kino fabularne na rzecz dokumentalistyki i pracy dla telewizji; do filmu aktorskiego wróciła za sprawą *Zdalnego dostępu* (*Удаленный доступ*, 2004), po dwunastu latach przerwy. Jelena Cypłakowa zamilkła na dziewięć lat, Jelena Nikołajewa – czternaście lat, Wiera Głagolewa – piętnaście lat.

Faktem jest, że długotrwałe milczenie jednych, czasowe przebranżowienie drugich, zmiana profesji przez jeszcze innych, wiąże się ściśle z upadkiem radzieckiego przemysłu filmowego – zarówno w jego dotychczasowej formie, jak i zakresie kompetencji. Pod tym względem lata dziewięćdziesiąte w historii spadkobierczyń kinematografii ZSRR – z rosyjską jako największą na czele, wciąż podlegają licznym dyskusjom. Brak jednomyślności wśród krytyków i twórców dotyczy wielu kwestii, m.in. bilansu ówczesnych osiągnięć i porażek, charakterystycznych elementów stylistycznych, zjawisk efemerycznych, a nawet samej periodyzacji kina za rządów Borysa Jelcyna[429]. W istocie, portret młodego kina rosyjskiego/kina postradzieckiego jest pełen sprzeczności: z jednej strony zaczęły powstawać filmy w koprodukcji z krajami Zachodu (zwłaszcza kapitałem francuskim), nierzadko wyświetlane później na międzynarodowych festiwalach, z drugiej – co niektórzy starsi mistrzowie nie mogli odnaleźć swojej niszy tematycznej oraz wspólnego języka z publicznością. Dodatkowy czynnik stanowi zanik kultury oglądania filmów na dużym ekranie, ściśle powiązany z odpaństwowieniem i/lub likwidacją kin (ich przekształcaniem w salony meblowe i samochodowe). Ponadto, wraz ze wzrostem popularności odtwarzaczy kaset wideo, projekcje filmowe przeniosły się do prywatnych mieszkań oraz, często półlegalnych, wideosalonów. Rozwój piractwa medialnego gwarantował tani i łatwy dostęp do bogatej oferty filmów rosyjskich i, zwłaszcza, zagranicznych – klasyki światowej, kina gatunkowego, dzieł niskobudżetowych i amatorskich.

---

[428] Znamienne, że za kanwę filmu posłużyło krótkie opowiadanie Tatiany Tołstoj pt. *Sonia* (*Соня*).

[429] Ostatnia uwaga dotyczy zarówno daty startowej kina lat dziewięćdziesiątych (m.in. ujednolicania kina okresu pierestrojki z kinem postradzieckim, tj. traktowania głośnych „półkowników" oraz owoców swoich czasów – filmów niesowieckich pod względem stylistycznym i tematycznym – jako antycypujących estetykę kina dziewiątej dekady XX wieku), jak i jej końca, wiązanego zwykle z premierą kinową konkretnych filmów. Najczęściej są to: *Brat* (*Брат*, 1997), a nawet *Brat 2: Misja w Chicago* (*Брат 2*, 2000) Aleksieja Bałabanowa, *Chrustaliow, samochód!* (*Хрусталев, машину!*, 1998) Aleksieja Germana, *Moloch* (*Молох*, 1999) Aleksandra Sokurowa (według scenariusza Jurija Arabowa), a także *Moskwa* (*Москва*, 2000) Aleksandra Zeldowicza (według scenariusza Władimira Sorokina). Zob. na ten temat zapis filmowy z „okrągłego stołu" zorganizowanego przez czasopismo „Iskusstwo Kino": *90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова*, Искусство кино, 26.02.2020, https://www.youtube.com/watch?v=C2bfZGdyFWU&t=1579s [dostęp: 14.08.2024].

Większa swoboda twórcza nie przełożyła się na wzrost produkcji kinowej – ta w 1996 roku miała sięgnąć dna w postaci zaledwie dwudziestu filmów premierowych[430]. Przyczyn niewydolności kinematografii rosyjskiej należy dopatrywać się więc zarówno w malejącej liczbie debiutów filmowych, jak i niepowetowanej stracie dobrze rokujących reżyserów (m.in. Nikita Tiagunow, Piotr Łucyk) i scenarzystów (wspomniana Kożuszana, Aleksiej Samoriadow). Nie bez znaczenia są także działania związane z urynkowieniem przemysłu filmowego oraz zastąpieniem cenzury ideologicznej równie silną kontrolą „producencką", *ergo* kapitalistyczną, nastawioną na zysk kosztem wartości intelektualno-artystycznych dzieła[431].

Dziesiąta dekada XX wieku to także czas zwrotu ku kinu gatunkowemu – licznym przedstawieniom mężczyzn w akcji, z bronią w ręku, nierzadko zamieszanych w działania przestępczego półświatka. W ten sposób twórcy zaadaptowali elementy nurtu czernuchy dla uchwycenia nowych zjawisk społecznych: gwałtownego pogłębiania się nierówności ekonomiczno-klasowych (przeistoczenia nuworyszy w „Nowych Rosjan"), oligarchizacji życia politycznego i gospodarczego, wpływu globalizacji (tzw. makdonaldyzacji) na codzienną egzystencję obywateli Federacji Rosyjskiej. Karabiny maszynowe, walizki pełne pieniędzy, szybkie auta – to jednak najczęściej zaledwie powszechnie rozpoznawalne, bo przejęte z kina amerykańskiego atrybuty, za pomocą których próbowano przyciągnąć uwagę widza do rodzimych produkcji. Istotna próba refleksji na temat pozycji Rosjanina w ówczesnej rzeczywistości (i wartości samej „rosyjskiej idei"), utożsamiana przez Jelenę Stiszową z powstałymi w 1995 roku filmami Władimira Chotinienko, Aleksandra Rogożkina i Siergieja Sieljanowa[432], nie przerodziła się jednak w trend lub zwarty prąd myślowy. Ostatecznie ekrany kin zawojowali bohaterowie pokroju Daniły Bagrowa.

Gdzie w takim razie szukać kontynuatorek dla szkicowanego portretu rosyjskiego kina kobiet? Odpowiedź brzmi: na marginesach nowopowstałych kinematografii postradzieckich. Niemniej powyższe stwierdzenie należy rozumieć dwojako. Po pierwsze, nie sposób przecenić

---

[430] Zob. *Кинополитика: отчетность и реальность. „Круглый стол" „Искусства кино" в Екатеринбурге* [Д. Дондурей], „Искусство кино" 2016, nr 11, s. 33. W innym miejscu Donduriej mówi o dwudziestu jeden filmach premierowych, zob. А. Малышев, *Риски – сумасшедшие*. Беседу ведет Даниил Дондурей, „Искусство кино" 2016, nr 4, s. 14.

[431] Znamienne są w tym kontekście losy filmu *Mistrz i Małgorzata* (*Мастер и Маргарита*, 1994) Jurija Kary, który, z inicjatywy niezadowolonego producenta, trafił na wiele lat „na półkę". Warto również wspomnieć o planowanym przez Muratową dziele pt. „Dobra Kławdia, zła Faina" („Добрая Клавдия, злая Фаина") według scenariusza Renaty Litwinowej. Film nie powstał ze względu na konflikt między reżyserką a producentem – ówczesnym mężem scenarzystki (czasopismo „Iskusstwo Kino" w 2018 roku [nr 7–8] wydrukowało scenopis filmu).

[432] Chodzi o następujące filmy: *Muzułmanin* (*Мусульманин*, 1995) Chotinienko, *Osobliwości narodowego polowania* (*Особенности национальной охоты*, 1995) Rogożkina i *Czas smutku jeszcze nie nadszedł* (*Время печали еще не пришло*, 1995) Sieljanowa. Zob. *90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS*…, dz. cyt.

wpływu poszczególnych reżyserek, dawniej kręcących na peryferiach Związku Radzieckiego, a po jego upadku poza granicami Federacji Rosyjskiej, na kształt młodego kina rosyjskiego. Mowa tu szczególnie o rosyjskojęzycznej twórczości Kiry Muratowej, która po 1991 roku, już z paszportem ukraińskim, zasiliła szeregi tamtejszych filmowców[433]. W tym wypadku ewentualne pretensje do uznania (części) dorobku odeskiej reżyserki jako także rosyjskiego są uzasadnione, gdyż niektóre z jej filmów powstały w koprodukcji ukraińsko-rosyjskiej. Niezaprzeczalny jest również fakt, że muratowowski styl od wielu lat oddziałuje na kolejne pokolenia twórców, w tym występujących w jej filmach aktorów, którzy później stanęli za kamerą (np. Siergiej Popow, Wiera Storożewa, Renata Litwinowa).

Muratowa, po *Syndromie astenicznym* – swoistym krzyku wołającego na puszczy[434], nakręciła *Wrażliwego milicjanta* (*Чувствительный милиционер*, 1992) – filmową bajkę o tytułowym mężczyźnie, pragnącym usynowić niemowlę znalezione w kapuście. Zawarta w powyższym zdaniu doza irracjonalności odzwierciedla atmosferę dzieła wyraźnie przejściowego, w którym reżyserka, podobnie jak nieskrępowani swoją nagością milicjant i jego żona, rodzą się na nowo. Powstały w koprodukcji ukraińsko-francuskiej film stanowi jednocześnie zwrot w stronę kina lżejszego (na pewno pod względem poruszanej tematyki, niekoniecznie odbioru samych dzieł), inspirowanego konwencjami gatunkowymi i życiowymi stereotypami, które Muratowa będzie z zamiłowaniem rozbijać i przetwarzać w kolejnych filmach: *Pasjonatach* (*Увлеченья*, 1994), czyli rozgrywających się na hipodromie niekoniecznie sportowych perypetiach pielęgniarek, artystek cyrkowych i dżokejów, oraz nowelowych *Trzech historiach* (*Три истории*, 1997) – kryminalnych opowieściach o różnych obliczach śmierci. Osobno warto wspomnieć także o krótkometrażowym *Liście do Ameryki* (*Письмо в Америку*, 1999) – filmie bezprecedensowym na mapie niezależnego kina ukraińskiego, powstałym z potrzeby chwili – przeniesienia trywialnej sytuacji na taśmę filmową, bez względu na ograniczenia finansowe. W centrum owej miniatury filmowej, podobnie jak w debiutanckich *Krótkich spotkaniach*, znalazł się wiecznie żywy problem mieszkalnictwa[435].

---

[433] Nie bez znaczenia jest fakt, że sama Muratowa – jako człowiek i artystka – identyfikowała się przez pryzmat nie poczucia przynależności do konkretnej wspólnoty narodowej, lecz język, czyli środek twórczej autoekspresji, o czym świadczy często powtarzana deklaracja: „Jestem rosyjskojęzyczną reżyserką, mieszkającą w Ukrainie lub na Ukrainie" (zob. np. А. Долин, *„Царство свободы было мое"*, w: tegoż, *Оттенки русского*…, dz. cyt., s. 109).

[434] Zob. tamże, s. 113.

[435] *Trzy historie* i *List do Ameryki* stanowią jednocześnie zapowiedź wzmożonego zainteresowania Muratowej małymi formami filmowymi, tj. konwencją kina nowelowego oraz filmem krótkometrażowym.

Po drugie, właśnie kino niezależne jest swoistą niszą, w której z powodzeniem realizowała się Swietłana Baskowa – autorka nakręconych amatorską kamerą wideo filmów *Kokki – biegnący doktor* (*Кокки – бегущий доктор*, 1998) i *Zielony słonik* (*Зеленый слоник*, 1999). Oba dzieła cechuje zamierzona toporność wykonania, minimalizm inscenizacyjny, absurdalność prezentowanych zdarzeń, epatowanie – zwłaszcza męską – nagością, eksploatowanie treści skatologicznych (skojarzenie z *Różowymi flamingami* [*Pink Flamingos*, 1972] Johna Watersa nie jest bezzasadne), obfitość brutalnych i naturalistycznych scen. Jednakże, podczas gdy debiutancki *Kokki...* sprawia wrażenie luźno powiązanych sekwencji, w których grupa postmodernistycznych artystów z umiłowaniem oddaje się psychodelicznej zabawie, *Zielony słonik* stanowi rodzaj radykalnego protestu wobec skutków wojskowego zamordyzmu; „trzewiowa" estetyka filmu, tj. przerysowany prymitywizm zachowań ludzkich czy wulgarność przechodzących w ryk reakcji wojskowych, szokuje wizualną dosłownością w obrazowaniu przejawów przemocy: od bicia po literalne wypatroszenie denata. Na nieprzemijającą popularność bezpretensjonalnie taniego filmu Baskowej składają się kultowe dziś repliki bohaterów oraz transgresyjne aktorstwo Władimira Jepifancewa i Siergieja Pachomowa – niewątpliwych współautorów *Zielonego słonika*.

Troski pokolenia ówczesnych trzydziestolatków naświetliła z kolei Natalia Pjankowa – reżyserka, współscenarzystka i odtwórczyni jednej z drugoplanowych ról w *Dziwnym czasie* (*Странное время*, 1997). Na film składają się trzy nowele, w których kolejni bohaterowie – dwóch mężczyzn i kobieta – z niejaką ostentacyjnością zwierzają się ze szczegółów własnego życia seksualnego. Pjankowa wpisuje ich wyznania w szerszy kontekst specyfiki lat dziewięćdziesiątych: piętna wojny w Afganistanie, kryminalizacji zachowań społecznych czy łatwego dostępu do narkotyków. Ponadto bezpruderyjności interlokutorów odpowiada ekstrawagancja formy filmowej, tj. kakofonia dźwięków oraz wizualna dosłowność opisywanych zdarzeń; kontrą dla licznych scen seksu jest utrzymany w konwencji snu finał *Dziwnego czasu* – obrazy przedstawiające raj na ziemi, bohaterów w strojach Adama i Ewy spożywających owoce jabłoni, moment wyzwalającego z oków współczesności beztroskiego tańca.

Na marginesie kina rosyjskiego znalazły się również reżyserki niechętne sensacyjno-kryminalnej topice filmowej swoich czasów, opowiadające ściszonym głosem o małych dramatach ludzi w i poza kolektywem, z dala od wielkomiejskiego zgiełku. Wśród nich prym wiodą dwie laureatki Grand Prix Jury Międzynarodowego Festiwalu Kina Kobiet w Créteil – Lidia Bobrowa i Łarisa Sadiłowa. *W tamtym kraju* (*В той стране*, 1997) i *Sto lat!* (*С днем рождения!*, 1998) stanowią serie nie tyle konkluzji, co prostych spostrzeżeń na temat życia

maluczkich w oderwaniu od wielkiej historii. Wpisana w filmy prowincjonalność objawia się wielopoziomowo – w spleceniu poczucia bezczasowości z cyklicznością zachowań, przeżyć, zjawisk; w doborze zarówno tematyki, miejsca akcji czy bohaterów filmowych, jak i środków wyrazu, a także w decyzjach castingowych. Obie produkcje cechuje duża doza uniwersalności prezentowanych zdarzeń, spotykanych zawsze i wszędzie typów ludzkich, odczuwanych emocji.

Lidia Bobrowa, podobnie jak w debiutanckim *Oj, wy, gęsi*, przyjrzała się losom społeczności wiejskiej – ich troskom i chwilom szczęścia, waśniom i śpiewom[436], intonowanym tak na ślubach, jak i pogrzebach. Niezmienna okazała się metoda twórcza reżyserki, tj. pieczołowita praca nad scenariuszem, dla którego za kanwę posłużyły opowiadania Borisa Jekimowa, oraz z aktorami nieprofesjonalnymi – takimi że pastuchami, rezolutnymi matkami i ich synami-alkoholikami, a nawet byłym więźniem. Naturszczycy, nierzadko wcielając się w samych siebie, skutecznie zakłócają łatwe podziały na fabułę i dokument czy prawdę i fałsz; ich obecność przed obiektywem kamery, poparta życiowym doświadczeniem i dogłębną znajomością odgrywanej roli, wzmacnia efekt dokumentalności dzieła – poczucia obcowania z faktyczną gromadą wiejską. Jednakże czerń i biel debiutu zastąpiła taśma kolorowa, poszerzeniu uległ punkt widzenia (miejsce trzech braci zajął bohater zbiorowy, czyli mieszkańcy wsi) oraz czas akcji (zamiast olimpijskiego 1980 roku – bliżej nieokreślona współczesność). W filmie Bobrowej rutynę pracy w polu i czas marazmu sezonu zimowego wzbogacają liczne rytuały, ale też sytuacje konfliktowe. To, co miastowe – ustrukturyzowane hierarchie, nietutejsi przybysze, nowinki technologiczne – musi walczyć o legitymizację; i odwrotnie: złe nawyki czy powszechnie ignorowany problem alkoholowy stają się obiektem autorskiej refleksji.

Łarisa Sadiłowa w swoim stosunkowo krótkim (film trwa niespełna siedemdziesiąt minut), czarno-białym, quasi-dokumentalnym dramacie pokazuje wyimki z życia (i śmierci) prowincjonalnego oddziału położniczego. W istocie, reżyserka nad klasyczną akcję przedkłada konglomerat ulotnych chwil i drobnych obserwacji na temat spraw tak fundamentalnych, jak i przyziemnych. W szpitalu, którego lata świetności dawno minęły, o czym świadczy swego rodzaju prowizoryczność wystroju wnętrz oraz odczuwalna bieda – nieodłączny element świata przedstawionego[437], panuje atmosfera przemijania. Poczucie tymczasowości wiąże się z

[436] Oba tytuły zostały zaczerpnięte ze słyszanych w filmach pieśni.

[437] Początek i koniec filmu, czyli sceny przedstawiające porodówkę zdemolowaną i rozkradaną z ostatnich przedmiotów, stanowią ramę dzieła Sadiłowej, w którym czas akcji zarówno przed, jak i po zamknięciu szpitala nie został sprecyzowany. Zastosowanie klamry kompozycyjnej nadaje tematowi przemijania nieco sentymentalnego wydźwięku – tęsknoty za czasem bezpowrotnie utraconym.

liminalnym położeniem ciężarnych, które, planowo, opuszczą placówkę po kilku dniach. *Sto lat!* stanowi próbę zarejestrowania nierzadko efemerycznych aspektów szpitalnej codzienności, takich jak scena porodu, ale również momenty pierwszego karmienia piersią, czułego głaskania, skrupulatnego opatulania, w skrócie – narodzin więzi między matką i dzieckiem. Brak bohatera wiodącego sprzyja z kolei mnożeniu perspektyw na przyszłe rodzicielstwo czy własne położenie. Dzięki grupie sześciu przypadkowych kobiet – sąsiadek z jednej sali – otrzymujemy przegląd typów ludzkich o różnych osobowościach, predyspozycjach, doświadczeniach. Przekrój społeczeństwa uzupełniają partnerzy i bliscy ciężarnych – swoiści „intruzi" na terenie szpitala, oraz tamtejszy personel.

Nie sposób wskazać jedno wydarzenie czy film, który symbolicznie bądź nie wprowadziłby kino rosyjskie w XXI wiek[438]. Z ważniejszych zjawisk należy odnotować zauważalny proces odbudowy rynku filmowego, nieocenioną rolę Państwowego Centralnego Muzeum Kinematografii (w skrócie *Музей кино*) w kształceniu przyszłych kadr zarówno filmowców, jak i krytyków oraz propagowaniu wiedzy na temat kina artystycznego, powrót widzów do kin, budowanie nowych sal kinowych (w tym multipleksów), wysokie wyniki frekwencyjne zagranicznych superprodukcji (z *Titanicem* [1997] Jamesa Camerona na czele), przeniesienie ciężaru rozpowszechniania filmów z państwa na prywatnych inwestorów, wzrost rodzimej produkcji (w 2004 roku było to już pięćdziesiąt sześć filmów), wreszcie – odczuwalną gotowość twórców do przeniesienia na rodzimy grunt formuły kina wysokobudżetowego. Wiarę w odrodzenie kultury masowej wzmocniło pojawienie się filmów (*Brat 2: Misja w Chicago* Bałabanowa) i seriali (piętnastoodcinkowa *Brygada* [*Бригада*, 2002] Aleksieja Sidorowa) kręconych z myślą o widzu, jego oczekiwaniach i potrzebach. Kino lat zerowych to także czas sukcesów finansowych krajowej produkcji: zaliczana do nurtu kina autorskiego debiutancka *Beema* (*Бумер*, 2003) Piotra Busłowa jako pierwsza zarobiła milion rubli[439], z kolei kosztująca cztery i pół miliona dolarów *Straż nocna* (*Ночной Дозор*, 2004) Timura Biekmambietowa stała się kinowym hitem nowego tysiąclecia. Zyski kolejnych blockbusterów – *Gambitu tureckiego* (*Турецкий гамбит*, 2005) Dżanika Fajzijewa i *9 kompanii* (*9 рота*,

[438] Niniejszy akapit powstał w dużej mierze na podstawie zapisu filmowego „okrągłego stołu" czasopisma „Iskusstwo Kino": *Нулевые: Звягинцев, „Ночной дозор" и Кинотавр. Обсуждают: Долин, Роднянский, Стишова, Бакурадзе*, Искусство кино, 23.03.2020, https://www.youtube.com/watch?v=oRMo9Huih1I&t=570s [dostęp: 23.08.2024].

[439] Zob. odcinek podcastu „Крупным планом" o filmie pod znamiennym tytułem „Dlaczego *Beema* stanowi requiem dla Rosji lat dziewięćdziesiątych": *Почему „Бумер" – это реквием по России 1990-х* (podcast), Крупным планом, 11.07.2022, https://www.kinopoisk.ru/media/podcast/4006384/ [dostęp: 2.09.2024].

2005) Fiodora Bondarczuka – z roku na rok wzrastały, a inwestowanie w tamtejszy przemysł filmowy stało się opłacalne i modne[440].

W chwili odradzania się kinowej infrastruktury kinematografię rosyjską zasilili nowi twórcy – liczni entuzjaści dziesiątej muzy, często niemogący pochwalić się dyplomem uczelni wyższej, przygotowującej do zawodu reżysera filmowego. Początek lat zerowych w istocie nosi znamiona nowego otwarcia lub, inaczej, momentu przełomowego, w którym kolejni debiutanci, podobnie jak filmowcy okresu pierestrojki, próbują dostępnymi sobie środkami uchwycić i przetworzyć symptomy otaczającej ich rzeczywistości. Stylistyczne zbieżności powstających w tym samym czasie dzieł, wspólny krąg zainteresowań filmowców – często równolatków, nierzadko współpracujących ze sobą, oraz, rzecz niebagatelna, rosnąca rozpoznawalność za granicą małych (również pod względem metrażu – ten zwykle nie przekracza dwóch godzin) i niedrogich dramatów filmowych, przefiltrowanych przez autorską wrażliwość, sprawiły, że tak w prasie, jak i w samym środowisku twórczym zaczęto mówić o zaistnieniu generacji reżyserów nazwanych na modłę licznych „nowych fal" – „nowymi cichymi" (*«новые тихие»*)[441].

Rzeczą charakterystyczną dla piśmiennictwa krytycznofilmowego poświęconego wspomnianemu fenomenowi twórczemu jest fakt, że w skład owej grupy bywają zaliczani nie zawsze ci sami filmowcy, jednakże jej trzon pozostaje niezmienny. Są to: Boris Chlebnikow i Aleksiej Popogriebski – autorzy filmu *Koktebel* (*Коктебель*, 2003), poniekąd antycypującego w kinie rosyjskim proces przemyśliwania kondycji ludzkiej w przestrzeni postradzieckiej, a także Nikołaj Chomeriki, Bakur Bakuradze, Aleksiej Mizgiriow i Dmitrij Mamulia – twórcy jednego pokolenia (urodzeni w latach 1969–1975), których filmy „wyróżniają się powściągliwym sposobem prowadzenia narracji, ogólnym wyciszeniem tonu, scenariuszową lakonicznością, długimi ujęciami, jednocześnie subtelną i zjadliwą ironią oraz otwartymi zakończeniami"[442].

---

[440] Na bazie wymienionych wyżej trzech tytułów filmowych można zauważyć jeszcze jedną prawidłowość rządzącą rosyjskim kinem wysokobudżetowym. Chodzi mianowicie o ucieczkę twórców w alternatywną, bo zamieszkałą przez wampiry czy czarownice rzeczywistość lub osadzenie akcji filmów w przeszłości – tej dalszej i na poły zmitologizowanej (wojna rosyjsko-turecka w *Gambicie tureckim*) czy też bliższej, lecz jeszcze nieskolonizowanej na rzecz masowej świadomości (wojna w Afganistanie w *9 kompanii*). Ponadto dzieła Biekmambietowa i Fajzijewa powstały na podstawie literatury popularnej autorstwa, odpowiednio, Siergieja Łukjanienki i Borisa Akunina.

[441] Termin prawdopodobnie ukuł krytyk muzyczny Maksim Siemielak, a rozpowszechnił Siergiej Sznurow – muzyk, kompozytor i aktor w jednej osobie. Zob. Н. Конди [N. Condee], *„Вилка Мортона"*, dz. cyt., s. 76, przyp. 24; Л. Кузьмина, *Аллергики революции. Краткая история „новых тихих"*, „Искусство кино" 2022, nr 11–12, s. 120.

[442] Н. Конди [N. Condee], *„Вилка Мортона"*, dz. cyt., s. 76, przyp. 24.

Warto dodać, że do sfery wpływów „nowych cichych", jako łącznicy różnych zjawisk, jednomyślni satelici bądź twórcy nie do pary, bywają zaliczani także – w zależności od położonych akcentów i autorskich intencji – Andriej Zwiagincew (zwłaszcza po zwrocie w stronę kina społecznie zaangażowanego), Siergiej Łoban (jako zwornik kina alternatywnego lat dziewięćdziesiątych i realizmu zerowych), wywodzący się z teatru Wasilij Sigariew, Iwan Wyrypajew i Kiriłł Sieriebriennikow oraz z kina dokumentalnego: nieco starszy od reszty Siergiej Łoznica oraz młodsza o dekadę Waleria Gaj Germanika. Jednakże, jak słusznie zauważył Andriej Płachow w jednej z dyskusji, niemal holistyczne rozpatrywanie przemian w rosyjskim kinie artystycznym pierwszej dekady XXI wieku rozgrywających się niejako pod sztandarem nowego pokolenia stanowi nadmierne uogólnienie, gdyż zaprzecza samej idei „cichości" tak wybranych reżyserów, jak i ich filmów[443]. Łatwo również w ten sposób unieważnić i/lub przechwycić osiągnięcia wcześniejszych względem nich inicjatyw działających na styku teatru i kina (np. „nowy dramat", „Teatr.doc" oraz „Kinoteatr.doc") oraz kina fabularnego i dokumentalnego (ze Szkołą Kina Dokumentalnego i Teatru Mariny Razbieżkiny i Michaiła Ugarowa na czele – jej niekwestionowaną rolą w kształceniu kolejnych pokoleń filmowców)[444].

Przyczyn poszerzania kręgu reżyserów o kolejne nazwiska jest co najmniej kilka. Zarówno twórcy, jak i krytycy od początku lat dziewięćdziesiątych doszukiwali się przesłanek i zapowiedzi narodzin nurtu, fali czy szkoły w kinie artystycznym, która zmieniłaby oblicze rodzimej kinematografii; nadzieje na pokoleniowy zryw czy grupowy manifest się jednak nie ziściły – zamiast nich pojawiali się filmowcy-efemerydy i autorzy-indywidualiści, tacy jak Bałabanow czy wspomniany Zwiagincew. Prawdopodobnie dlatego chętnie zrzeszano ze sobą „głośnych" (np. Sigariew, Sieriebriennikow) z „cichymi" (Chlebnikow, Popogriebski), zwłaszcza że sami twórcy dawali ku temu powody w postaci takich przedsięwzięć filmowych jak nowelowe *Krótkie spięcie* (*Короткое замыкание*, 2009) – zbioru pięciu historii o miłości w reżyserii Chlebnikowa, Sieriebriennikowa, Germana młodszego, Wyrypajewa i Busłowa[445].

---

[443] Zob. *„Новые тихие". Режиссерская смена – смена картин мира* [А. Плахов], „Искусство кино" 2011, nr 8, s. 14: „Kiedy Sznurow mówił o «nowych cichych», możliwe że miał na myśli Chlebnikowa, Popogriebskiego, a może jeśli znał ich twórczość, Bakuradze i Mamulię. Mogę się zgodzić, że ten termin w jakiś sposób ich określa. Ale w żadnym wypadku nie pasuje do Sieriebriennikowa, Wyrypajewa, Sigariewa, Łoznicy, nawet do Germana młodszego i Chrżanowskiego, nie mówiąc już o tym, jak «cicha» jest Germanika. Dlatego wydaje mi się, że owe określenie obejmuje tylko część sytuacji [w kinematografii rosyjskiej – P.W.]".

[444] Więcej na ten temat zob. К. Матвиенко, *„Новая драма": победа без триумфа*, „Искусство кино" 2014, nr 3, s. 95–107; К. Матвиенко, *Новые драматурги для „новой драмы"*, „Искусство кино" 2014, nr 12, s. 65–79. Autorka tekstów, rekonstruując genezę „nowego dramatu", uwypukla liczne związki między wymienionymi wyżej zjawiskami.

[445] Wartym uwagi jest również projekt Experiment 5IVE – seria pięciu filmów krótkometrażowych z 2011 roku, które łączy pojawiający się w nich motyw zdjęcia w czarnej kopercie. Reżyserami kolejnych filmów są Igor

Wieloaspektowy ogląd zjawisk sprzyjał jednocześnie legitymizacji narracji o dominującej roli przedstawicieli „nowych cichych" (w każdym razie – nowego pokolenia twórców) w kinie rosyjskim i ich sukcesach na krajowych festiwalach: od 2006 roku zwycięzcami kolejnych edycji Otwartego Rosyjskiego Festiwalu Filmowego „Kinotawr" w Soczi byli odpowiednio Sieriebriennikow (za *Grając ofiarę* [*Изображая жертву*, 2006]), Popogriebski (*Proste sprawy* [*Простые вещи*, 2007]), Bakuradze (*Shultes* [*Шультес*, 2008]) i Sigariew (*Bączek* [*Волчок*, 2009]).

Lecz czym miałaby być owa „cichość"? Niezależnie od tego, czy pisać o formie, treści, pozycji twórców lub wydźwięku ich filmów, „cichy", w kontrze do kina konwencji gatunkowych lat dziewięćdziesiątych i wysokobudżetowych produkcji lat zerowych, oznacza dzieło „kameralne", „skromne" i „realistyczne". W owe przymiotniki wpisano zarówno niskobudżetowość filmów, ograniczenie do kilku (czasem jednego) bohaterów wiodących, rachityczność pobocznych linii fabularnych, tematykę czerpaną z życia tak jednostki, jak i narodu w ogóle. Światy przedstawione zamieszkują więc spadkobiercy problemów postradzieckiej proweniencji z nieprzepracowaną traumą rozpadu ZSRR na czele oraz późniejszą kryminalizacją społeczeństwa[446]: skorumpowani milicjanci i wojskowi, handlujące książkami bibliotekarki, zdziwaczali emeryci i półsieroty, wreszcie – rzesze osób bez imienia czy zawodu, nieprzystosowane do życia według prawił tak gospodarki kapitalistycznej, jak i postępującej globalizacji. Innymi słowy, w centrum uwagi filmowców znalazł się współczesny „mały człowiek" doświadczający „na własnej skórze" wielkich (szczególnie w planie interpersonalnym) dramatów: rozpadu relacji międzyludzkich i więzi rodzinnych, niemożności skutecznego komunikowania się z otoczeniem, wyobcowania.

Ich twórczość, nawiedzona przez „ducha historycznej pauzy, ducha pustki"[447], przedstawia społeczeństwo rosyjskie w momencie szczególnego zawieszenia – tj. w czasie gdy konflikt zbrojny w Czeczenii dobiegał końca, w Federacji Rosyjskiej następowała symboliczna zmiana władzy, a cały świat znalazł się u progu kryzysu gospodarczego – lecz nie w próżni. Akcję filmów ulokowano na wielkomiejskich obrzeżach (kadry wypełniają widoki wysokich bloków mieszkalnych, osiedlowych bazarów i supermarketów, pobliskich skwerów, placów zabaw itp.) oraz prowincji, z dbałością o adekwatność plenerów i wystrojów wnętrz. Znamienne są częste fluktuacje między stolicą a wsią: jedni uciekają do Moskwy za lepszą

Wołoszyn, Aleksandr Wieledinski oraz Zwiagincew, Busłow i Popogriebski. Zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa*, Poznań 2022, s. 129.

[446] Л. Кузьмина, *Аллергики революции*…, dz. cyt., s. 129.

[447] *От постсоветского к „сегодня": рефлексия реальности в российском и немецком кино 1990–2010-х годов. Разговор с журналом Revolver* [M. Ратгауз], „Сеанс" 2020, nr 75, s. 187.

pracą lub przed odrzucanym losem, drudzy opuszczają metropolię wyzuci przez system, tamtejsze hierarchie i przyspieszone tempo życia. Jeszcze inni – tych, zdaje się, jest najwięcej – migrują wbrew woli, niechętnie, bo nie ma innego wyjścia. Co istotne, niemoc protagonistów, zarówno w stosunku do bliskich, jak i samych siebie, znajduje ujście w intonacji filmów „nowych cichych", czyli ich wielopoziomowym wyciszeniu. I tak, liczne rodzaje tła (audialne, przestrzenne) są definiowane poprzez brak: masowych scen – w kadrze znajdują się zwykle zaledwie dwie-trzy postaci (jak w *Zwariowanej pomocy* [*Сумасшедшая помощь*, 2009] Chlebnikowa), muzyki niediegetycznej – słyszane przez widza i bohaterów dźwięki mają swoje fizycznie obecne źródła w świecie przedstawionym (*Bęben, bębenek* [*Бубен, барабан*, 2009] Mizgiriowa), nasyconych barw – dominuje zimna paleta kolorów (*977* [*Девять Семь Семь*, 2006] Chomeriki).

Niedobór tyczy się również manifestacyjnej (nie w sensie wdrażania założeń programowych – tych nigdy nie było, a świadomego wyboru[448]) rezygnacji z chwytów typowych dla kina fabularnego. Dramaturgia, za sprawą elips czasowych, niedopowiedzeń, przesunięć akcentów i braku finalnego oczyszczenia (*katharsis*) – tak dla widza, jak i bohaterów filmowych, uległa poważnemu osłabieniu, z kolei możność utożsamienia się z protagonistami podważył zachowany przez kamerę dystans – w filmach „nowych cichych" przeważają plany średnie i ogólne[449]. W istocie, (samo)poznanie oglądanych jednostek, wymagające czasu, kontemplacji, wpatrzenia się w ich beznamiętne fizjonomie aż do zatracenia wszelkich różnic między postacią a jej odtwórcą, wymusiło zmianę podejścia, które Lidia Kuźmina określiła następująco: „Najbardziej radykalne filmy realistyczne […] to te, które niemal dosłownie kierowały się zasadą: przyjrzyj się otaczającym przedmiotom i otaczającemu cię życiu – a odkryje ono swoje tajemnice. Twarze, faktury i przedmioty stają się pełnoprawnymi bohaterami takich obrazów"[450]. Co więcej, odrzucenie bądź marginalizacja elementów języka filmowego głównego nurtu, jego utartych schematów i znanych rozwiązań sprzyja integracji tego, co fabularne, z dokumentalnym. Zwrot ku dokumentalności pozwala m.in. przesunąć środek

[448] Sami przedstawiciele „nowych cichych" nie raz wyjaśniali, co rozumieją pod pojęciem „pokolenie" i w czym dostrzegają podobieństw między sobą. Kreowany przez krytykę na lidera grupy, Boris Chlebnikow w jednej z rozmów konstatował: „Na «Kinotawrze» doszło do następującego zdarzenia: filmy konkursowe, niczym wagoniki, stały się częściami jednego składu pociągu. W nich rozwinięto pewien wspólny temat. Zupełnie różnych reżyserów nagle zaczęło niepokoić to samo, oni zaczęli bać się tego samego. Nastąpiła pierwsza i najbardziej infantylna reakcja na otaczającą rzeczywistość". Zob. *Борис Хлебников, Александр Родионов, Иван Лебедев: „Нам надо успокоиться и просто заниматься искусством"*, „Сеанс" 2010, nr 41–42, s. 258.

[449] Zob. *Как фильмы 2000–2010-х отражали реальность и что ждет наш кинематограф*, Кинопоиск, 29.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=TfNMBlrN3Bg&t=2261s [dostęp: 10.09.2024].

[450] Л. Кузьмина, *Аллергики революции*…, dz. cyt., s. 126. Metaforykę uważnego spojrzenia warto uzupełnić o aspekt niemal namacalnego odbioru: „filmy nowego pokolenia […] pozostawiały poczucie dotknięcia rzeczywistości, odsłaniały problemy współczesności" (tamże, s. 120).

ciężkości z wymogu odzwierciedlania rzeczywistości na kreowanie poczucia autentyczności (stopień identyczności zastępuje „stopień zaufania, jaki powstaje u widza w procesie percepcji”[451]). To z kolei wymaga pewnej dozy umowności, także w strukturyzowaniu filmów jako ciągów sekwencji, które nie stanowią zamkniętej całości, lecz są zbiorem fragmentów[452] rekonstruowanych w czasie projekcji przez oglądających.

„Nowi cisi”, odzwierciedlając bogactwo faktur, różnorodność ludzkich twarzy, kruchość przedmiotów, wreszcie – spektrum brzmień ich głosów, przyswoili sobie liczne środki wyrazu charakterystyczne dla kina postdokumentalnego[453]. Należą do nich m.in. skracające dystans filmowanie z ręki (*Proste sprawy* Popogriebskiego) oraz długie, statyczne, *ergo* desubiektywizujące ujęcia (*Dryfowanie* [*Свободное плавание*, 2006] Chlebnikowa); praca tak ze stałą grupą aktorów (Aleksandr Jacenko i Jewgienij Syty u Chlebnikowa; Dmitrij Kuliczkow u Mizgiriowa), jak i aktorami niezawodowymi (Geła Czitawa i Michaił Barskowicz wcielający się w protagonistów filmów Bakuradze: *Shultes* i *Myśliwy* [*Охотник*, 2010]); zorientowanie na uchwyceniu przejawów codzienności, w której zanurzeni są bohaterowie filmów: licznych chwil nudy, bezproduktywnego przemieszczania się, ale również zdarzeń niezwykłych – zakłócających rutynę nieoczekiwanych spotkań, szkodliwych przysług, niechcianych poniżeń.

Właśnie uwypuklenie negatywnych stron życia w postradzieckiej Rosji spotkało się, podobnie jak w okresie pierestrojki, z zarzutami o epatowanie biedą i ludzkim nieszczęściem, nadmierny pesymizm, manipulowanie resentymentami, a nawet przeinaczanie pozaekranowej rzeczywistości, słowem – kręcenie filmów w nurcie czernuchy. Paraleli między kinem późnoradzieckim a twórczością „nowych cichych” (oraz, patrząc szerzej, filmowców kina artystycznego drugiej połowy lat zerowych) jest więcej: ponownie pojawiły się głosy na temat pozbawienia rodzimego widza nadziei na lepsze jutro, sprowadzania marginalnych przypadków do miana reguły czy powszechnego problemu, hiperbolizacji zdarzeń incydentalnych. Jednakże zmieniły się środki wyrazu: estetykę szoku (szokującego obrazu) zastąpiły bijący z ekranu chłód niedopowiedzenia oraz drzemiące w bohaterach pokłady amoralnej bezwzględności; elementy publicystyki – „autentyczność języka”[454], ówczesny dydaktyzm – autorska *невнятность*, czyli niewyraźność, bezkształtność, mętność czy też niejasność tak wypowiedzi artystycznej[455], jak i oralnych form przekształcania rzeczywistości. Z jednej strony, chodzi tu o

[451] М. Туровская, *Документальность*, „Искусство кино” 2012, nr 1, s. 5.
[452] Tamże, s. 6.
[453] Więcej na temat kina postdokumentalnego (*постдокументальное кино*, w skrócie *постдок*) zob. З. Абдуллаева, *Постдок. Игровое/неигровое*, Москва 2011; *Постдок. О новом термине. „Круглый стол”*, „Искусство кино” 2012, nr 1, s. 7–23.
[454] Л. Кузьмина, *Аллергики революции*…, dz. cyt., s. 121.
[455] Zob. *„Новые тихие”. Режиссерская смена – смена картин мира*…, dz. cyt.

„obdarzenie" przedstawicieli filmowych uniwersów adekwatnym sposobem mówienia i zespołem językowych manier(yzmów), z drugiej – udziwnienie słownictwa, usztucznienie intonacji, wyolbrzymienie roli powtórzeń w mowie nie tyle poszczególnych jednostek, co całej grupy, kolektywu, w ostateczności – nacji. Innymi słowy, jeśli czernucha faktycznie stała się czarnoziemem dla nowego kina lat dziewięćdziesiątych[456], za kamień węgielny kina lat dwutysięcznych należałoby uznać oralne sposoby jej przetwarzania.

Wyjątkowość przedstawicieli pokolenia „nowych cichych" kryje się m.in. w tym, że każdy z autorów – na przestrzeni jednego lub grupy filmów, a nawet całych (zwykle krótkich) filmografii – dążył do wypracowania własnego idiolektu jednocześnie za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla kina fabularnego i dokumentalnego. Chodzi więc o kreowanie zarejestrowanego, czyli wsłuchanie się w mowę potoczną tak licznych grup zawodowych, jak i pojedynczych ludzi oraz jej prze-twórcze podporządkowanie. Dzięki temu bohaterowie poszczególnych dzieł używają języka na odmienne sposoby, przy czym cele podstawowe, tj. komunikacja i autoekspresja nierzadko schodzą na dalszy plan. Ich „cichość", rozumiana dosłownie, przejawia się często w bezszelestnej egzystencji, uporczywym milczeniu, werbalnej oszczędności. Jednakże bytowe wyciszenie nie równa się spokojowi ducha – ich mowę jednakowo często zdobią nienormatywna leksyka czy wykrzyknienia. Warto więc przyjrzeć się bliżej poszczególnym dziełom dla uwydatnienia skali i znaczenia zastosowanych sposobów wyrażania się. Niżej prezentowane przykłady, ze względu na temperaturę zwerbalizowanych symptomów rzeczywistości, można umiejscowić w spektrum pasywno-agresywnych użyć języka.

Uosobieniem astenicznej bierności swoich czasów i, jednocześnie, przykładem bohatera kina „nowych cichych" jawi się protagonista *Zwariowanej pomocy* Borisa Chlebnikowa. Jewgienij, bezrobotny i niemłody już mężczyzna z Białorusi, przyjeżdża pod naciskiem siostry do Moskwy za pracą. Seria niefortunnych zdarzeń sprawia, że trafia na inżyniera-emeryta – domorosłego Don Kichota, który w niekonwencjonalny sposób zmaga się z przeciwnościami losu. Niedoszły gastarbajter mimowolnie przyjmuje rolę wiernego giermka, co więcej – zdaje się dopingować zdziecinniałego emeryta w podejmowanych projektach (np. przeprawie przez staw do domku dla kaczek). Nawiązana więź znajduje odzwierciedlenie w języku bohaterów – niepozbawionych humoru słownych interpretacjach otaczającej rzeczywistości, która w mniemaniu inżyniera przepełniona jest złem, trucizną i niedostatkiem. Obopólne zaangażowanie wytwarza namiastkę świata na opak, w którym fluidy dobrych uczynków

[456] Zob. *90-e: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS*…, dz. cyt. Powyższą konstatację przypisuje się krytykowi filmowemu Kiriłłowi Razłogowowi.

otwierają klapy kontenerów na odpady. Jednakże różnica między bohaterami jest zasadnicza – inżynier, jeśli zaczyna regularnie przyjmować lekarstwa, staje się „zwyczajnie" stetryczałym starcem; z kolei Jewgienij nie dostrzega granicy między „normalnym" a „nienormalnym". Jego zobojętnienie wynika ze strachu przed jakąkolwiek konfrontacją i, w konsekwencji, potencjalnym wzięciem odpowiedzialności za czyny. Charakteryzują go dwa rodzaje reakcji: mechaniczne zajadanie (stresu? wewnętrznej pustki?) oraz bezwolne zasypianie. Znamienne w tym kontekście są dwie sceny: pierwsza, gdy wygłodniały protagonista, będąc niechcianym świadkiem dochodzącej zza ściany kłótni inżyniera z córką, niezaproszony wcześniej do konsumpcji leżących na stole dóbr, zaczyna miarowo podjadać kolejne kęsy pieczonego drobiu i sałatki warzywnej; i drugi obraz: śpiący na ławce Jewgienij przeocza, że jego przyjaciela właśnie mordują[457]. Połączenie absurdu i groteski ustępuje wówczas miejsca powadze sytuacji, z którą bohater Chlebnikowa – swoista reinkarnacja Nikołaja z *Syndromu astenicznego* – nie próbuje się zmierzyć: Jewgienij czym prędzej wraca do domu[458].

Bohaterem milczącym jest także tytułowy *Shultes* Bakura Bakuradze (właściwie: Szultes) – syn chorej matki, starszy brat poborowego, okazjonalny kieszonkowiec, człowiek bez pamięci. Na film składają się wyimki z codzienności młodego mężczyzny, gwarantujące drobiny informacji na jego temat; tło akustyczne wypełniają dźwięki telewizyjnych audycji, włączonych radioodbiorników oraz wszelkich urządzeń elektronicznych, szum miasta i samochodów, gwar przechodniów. Zanurzony w nich, Szultes przemierza moskiewskie ulice, gra w bilard, kradnie kluczyki samochodowe, znajduje rodzicielkę martwą w domowym łóżku, sprząta, robi zakupy, uprawia seks na dywanie. Kolejne wyliczenia mają zaledwie uwypuklić brak emocjonalnego zaangażowania w wykonywane z pokerową twarzą czynności. Bohater pozostaje obojętny wobec bliźnich niezależnie od łączącej ich relacji. Całości odpowiada

[457] Wartą odnotowania jest postać owego „mordercy z przypadku", czyli milicjanta Siemiona, zmagającego się na co dzień z własnymi demonami, tj. wizjami ustawicznego wyśmiewania (również w formie napotykanych obrazków), bycia degradowanym i niewidzianym przez bliskich i współpracowników. Jednakże Siemion – w przeciwieństwie do ekscentrycznego inżyniera i introwertycznego Jewgienija – stanowi rezerwuar ukrytej agresji, która pod byle pretekstem gotowa jest wystrzelić. Jednocześnie milicjant, podobnie jak dwójka głównych bohaterów i córka emeryta, jest przykładem człowieka skrajnie samotnego, zamkniętego we własnym idiolekcie.

[458] Przywołanie dzieła Muratowej jest o tyle stosowne, że podobieństwa między nauczycielem angielskiego i bezrobotnym przybyszem stają się uchwytnie niekorzystne dla tego drugiego. Wystarczy wspomnieć w dużej mierze analogiczną scenę wyjadania zapasów przeterminowanego kawioru z lodówki; czyn o znamionach buntu, czyli woli przemienienia szarej codzienności w kilkuminutowe święto, stanowi jeden z nielicznych momentów świadomego sprzeciwienia się niepisanym zasadom, zwyczajne pragnienie dogodzenia sobie. Jewgienij natomiast okazuje się zaledwie niemrawo sprytny – siedząc przy kuchennym stole, wyczekuje odpowiedniej chwili, ponieważ niczym dziecko obawia się skarcenia. Również jego fatalne zaśnięcie to przykład typowego zamknięcia oczu na przemoc, która wydarza się tuż na wyciągnięcie ręki (ponadto ucieczka z miejsca zbrodni czyni go poniekąd współwinnym). Muratowowski protagonista, choć nie mniej bierny w obliczu ludzkiej krzywdy, bywał obserwatorem (przytomnie?) rejestrującym zło i niesprawiedliwość tak własnego o sądu, jak i otaczającego świata. Jego sporadyczne, nieoczekiwane, rwane i bełkotliwe deklamacje, w porównaniu z apatyczną niemotą Jewgienija, jawią się co najmniej próbą samowyrażenia.

podobnie nielogiczna jak zachowanie Szultesa praca kamery: statykę kadru niekiedy zastępują ujęcia kręcone z ręki (bliskie estetyce filmów braci Dardenne), a dominujące dalekie plany – chwile skracania dystansu; szczególnie wyróżnione są formy popełniania przestępstw, dzięki czemu zaglądanie do cudzych kieszeni i torebek – podobnie jak w *Kieszonkowcu* (*Pickpocket*, 1959) Roberta Bressona – nabiera cech lejtmotywu. W zbliżeniu widocznym staje się również podręczny notes – suma wiedzy byłego sportowca. Zapisane w nim adresy i numery telefonów to przenośna baza wiadomości, która w wyniku uszkodzenia mózgu zastępuje pamięć własną. Cierpiąc na amnezję, Szultes zapomina imiona otaczających go ludzi i nazwy odwiedzanych miejsc. Granica między prawdą a fałszem jest nieuchwytna tak dla bohatera, jak i widza – ten rekonstruuje minione zdarzenia (wypadek samochodowy, śmierć ukochanej, porzucenie kariery sportowca) na podstawie otrzymywanych skrawków i napomknięć. Bakuradze nie ułatwia jednak starań odtworzenia składowych jestestwa protagonisty – oglądaniu wideo znalezionego w mieszkaniu okradzionej kobiety czy własnych fotografii sprzed lat towarzyszy niezmącona cisza. Aczkolwiek ruchome i statyczne obrazy wywołują wrażenie na Szultesie, stając się potencjalnym katalizatorem przemiany. Ta urzeczywistnia się najpierw w słowie podczas wizyty kontrolnej u psychiatry[459], gdy mężczyzna, niepamiętający okoliczności wypadku, w zamian relacjonuje moment przyszłej sprzeczki, a następnie w czynie – chwili sprowokowania własnej śmierci lub, być może, próbie „zresetowania" zawodnej pamięci.

Zabieg stopniowego dookreślania bohaterów i świata przedstawionego do perfekcji opanował z kolei Aleksiej Mizgiriow w *Bębnie, bębenku*. Rozwijanie wcale nie skomplikowanej historii o prowincjonalnej bibliotekarce, niespodziewanym uczuciu i równie szybko wymierzonej zemście przypomina w tym wypadku proces nawlekania na żyłkę różnobarwnych koralików: podane w kolejności chronologicznej sceny rozmaitej wagi czasem przylegają do siebie, innym razem dzieli je spory dystans czasowy (nie sposób określić ile godzin – bądź dni, tygodni – minęło między następującymi po sobie epizodami), przestrzenny (akcja filmu rozgrywa się w ograniczonym zestawie powtarzających się lokacji: hotelu robotniczym, bibliotece, przydworcowej poczekalni itd.) i znaczeniowy (napięcie emocjonalne scen cechuje duża zmienność). „Przerwy" uzupełniają pojedyncze obrazy, motywy, a nawet wypowiadane kwestie, które w nabywającym nowych znaczeń powtórzeniu – często przez inną osobę, aktualizują zawarte w nich pierwotnie sensy. Istotną w tym kontekście jawi się decyzja twórców o obsadzeniu w głównej roli Natalii Niegody – twarzy-symbolu (seksu) okresu

[459] Film otwiera pochodząca z owej sceny futurospekcja, w której bohater wypowiada pierwsze słowa: „Nie, nie pamiętam".

pierestrojki[460]. Mimo że dojrzała Jekaterina Artiomowna nie ma w sobie nic z młodzieńczej swawolności (małej) Wiery Marininy, wypracowany przed laty wizerunek medialny oraz kultowość flagowego dla kina późnosowieckiego dzieła Wasilija Piczuła niewątpliwie rzutują na odbiór *Bębna, bębenka*. Co ciekawe, Mizgiriow, świadomie negując drzemiący w obliczu Niegody/Wiery potencjał buntu, jej krzykliwym reakcjom, wyrazistym grymasom, a nawet rozwichrzonej fryzurze przeciwstawia fasadowość Niegody/Jekateriny: brak uśmiechu, powściągliwą dykcję, przygaszone spojrzenie, włosy spięte w kok. Pozą jest więc elokwentna nieprzystępność bibliotekarki – przedstawicielki (zdegradowanej) inteligencji, która po godzinach wyprzedaje księgozbiór gmachu w dalekobieżnych pociągach. Bohaterka, podobnie jak inni mieszkańcy górniczego miasteczka, udaje poczucie satysfakcji z wykonywanej pracy – krzewionej wiedzy i głoszonego słowa. Jałowe są również wszelkie relacje (koleżeńskie w pracy, potencjalnie miłosne, rodzinne), gdyż przybierają znamiona konfrontacji – słownego przeciągania liny, którego celem jest wytypowanie zwycięzców. Punktem zapalnym może stać się kwestia ceny w handlu, mieszkanie w spadku, własnego wyrobu zasady moralne, poglądy i preferencje. Prowadzone gry pełne niedomówień i sprzeczności, faktycznego uczucia oraz wzajemnych oskarżeń przejawią się głównie w dialogach, tj. niecierpiących sprzeciwu konstatacjach czy wielokrotnym powtarzaniu jednej kwestii. Ostatecznie wypowiedzi bez pokrycia i wiary ulegają dewaluacji, a autentyczny język (ciała) – dramatyzacji[461]. Gest i głos stają się bronią: zawieszona raz w powietrzu otwarta dłoń i tak w końcu wymierzy cios, natomiast zaciśnięta pięść – dokona zemsty w imię dewizy: „Cierpisz – jesteś człowiekiem, nie możesz – szmatą", czyli trupem.

Podmiototwórczy potencjał mowy uwypuklił najwyraźniej Nikołaj Chomeriki w *Bajce o mroku* (*Сказка про темноту*, 2009) – filmowej przypowieści o kobiecie-milicjantce, która wkracza na drogę do samowiedzy. Krajobraz Władywostoku od pierwszego kadru (drzewo na tle wysokiego bloku mieszkalnego, na trzech konarach wyryte: „Я", „тебя" i „люблю") wypełniają liczne formy słowne: pustosłowie pikantnych rozmów znudzonych milicjantów, deliryczne krzyki matki odbieranego dziecka, wreszcie – serie niewybrednych inwektyw, za pomocą których „porozumiewają się" dwoje głównych bohaterów, Gelia i Dimycz. Jednakże

[460] Rozpoznawalność Niegody – jako „dziecka pierestrojki" i „symbolu seksu" – osiągnęła międzynarodowy wymiar m.in. za sprawą słynnej sesji zdjęciowej dla magazynu „Playboy".

[461] Pod pojęciem dramatyzacji języka (nie)werbalnego kryje się wiele form teatralizacji autoekspresji bohaterów filmowych: wyolbrzymienie gestu (również poprzez długość trwania ujęcia), manipulacje tempem i rytmem wypowiedzi czy leksykonem (zarówno w kontekście powtórzeń, jak i skracania słów). Zespolony z pracą kamery ruch ciał – od uniesień brwi po wzruszenia ramion – nosi znamiona przemyślanego układu choreograficznego. Innymi słowy, chodzi o uwypuklenie socjolektu nie tyle danej grupy społecznej, co konkretnej jednostki za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla kina i teatru. W tym planie twórczość Mizgiriowa zbliża się do audialnej nieprzezroczystości filmów Wasilija Sigariewa, w szczególności jego debiutanckiego *Bączka*.

owe wypowiedzi cechują banalność niesionych znaczeń oraz trywialność użyć, dzięki czemu wyrazy prośby i groźby czy mowa nienawiści ulegają zrutynizowaniu – stają się wszechobecnym szumem. Tym większe wrażenie i odzew wywołują więc, wypowiedziane niejako przypadkiem i bez zawiści, niesprawiedliwe w swej ocenie słowa podopiecznego na temat rzekomej kondycji psychofizycznej milicjantki. Usłyszana zniewaga – „jesteś starą suchą pizdą", niechcący powtórzona przez koleżankę z pracy, wyrywa ją z marazmu zawodowej egzystencji. Gelia, na drodze prób i błędów, modyfikuje swój wizerunek kobiety w uniformie. W istocie, mundur u Chomeriki – podobnie jak w opisywanych wcześniej filmach[462] – podkreśla odrębność grupy zawodowej na tle społeczeństwa, które darzy milicję niechęcią i brakiem zaufania; strój roboczy z jednej strony odstrasza potencjalnego kochanka-imigranta, z drugiej – gwarantuje równą pozycję w „słownych potyczkach" z Dimyczem. Jego brak, zastąpiony mocnym makijażem i „kobiecą" garderobą czyni protagonistkę bezforemną – nagim naczyniem, gotowym do wypełnienia przez oczekiwanego partnera. Ostatecznie w sukurs przychodzi zmiana kodu w komunikacji – zawodny język mówiony zastępuje mowa ciała na kursie tańca. Po kilku samotnie spędzonych lekcjach (swoisty lejtmotyw filmu), następuje przełamanie: Dimycz, mimo wcześniejszych odmów, pojawia się na parkiecie. Gwałtowny i nieskoordynowany ruch pary w tańcu, ukazany w krępujących zbliżeniach na twarze, świadczy o obopólnie podjętym trudzie nawiązania kontaktu. To, co publiczne – praca zawodowa, uniformizacja wizerunku itd. – zaczęło oddzielać się od strefy prywatnej. Z kolei udzielone na pożegnanie wyznanie miłości przez bohaterkę skierowało mężczyznę na własną ścieżkę oświecenia.

W świetle powyższego zasadne jest pytanie o to, jakie znaczenie mają „nowi cisi" dla rosyjskiego kina kobiet, pozbawionego wśród owego pokolenia własnych reprezentantek. Powodów podobnie szczegółowej ilustracji wyróżników stylu jest co najmniej kilka. Po pierwsze, obok takich zjawisk jak „szkoła berlińska" czy „rumuńska nowa fala" (a z wcześniejszych – duńska Dogma 95), rosyjscy twórcy określani mianem „cichych" – osoby o zbliżonych poglądach i gustach, debiutujący w podobnym czasie, dostrzegani i nagradzani na kolejnych festiwalach filmowych oraz, co ważne, aktywnie uczestniczący w dyskusjach,

[462] Mundurowi znajdują się tak na peryferiach (np. *Zwariowana pomoc* Chlebnikowa, *Shultes* Bakuradze), jak i w centrum uwagi (zwłaszcza w filmach Mizgiriowa, tj. *Słowie jak głaz* [*Кремень*, 2007] i *Konwoju* [*Конвой*, 2012]; „mundurowym" jest również kochanek Jekateriny z *Bębna, bębenka* – niejaki marynarz o podejrzanej proweniencji, faktycznie były więzień) „nowych cichych"; są to zwykle milicjanci (od 2011 roku – policjanci) oraz wojskowi różnych stopni.

debatach, „zamkniętych pokazach”[463] czy „okrągłych stołach”, a więc w procesie kreowania narracji na swój temat – stanowią unikalny przykład namiastki programowości w kinematografii rosyjskiej. W porównaniu ze zwartym archipelagiem (męskiego) spojrzenia, przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet lat zerowych – zarówno doświadczone filmowczynie, jak i liczne debiutantki – jawią się jako pojedyncze, niezależne, ale też przeważnie nieskore do aliansów wyspy. Po drugie, twórczynie drugiej dekady XXI wieku bywają postrzegane jako spadkobierczynie i kontynuatorki artystycznego etosu starszych kolegów. Cytowana wcześniej Lidia Kuźmina w swoim szkicu poświęconym historii omawianego fenomenu otwarcie zalicza Natalię Mieszczaninową i Nataszę Mierkułową – autorki odpowiednio *Istoty świata* i *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* (wraz z Aleksiejem Czupowem) – nie tyle do pokolenia, co do kręgu wpływów „nowych cichych”[464]. Po trzecie, reprezentantki rosyjskiego kina kobiet w dużej mierze zajęły miejsce reżyserów mówiących przyciszonym głosem, które ci, z różnych powodów, zwolnili. Wielu z nich na lata porzuciło kino artystyczne na rzecz produkcji wysokobudżetowych (Chomeriki, również Mizgiriow, którego filmografię zamyka *Pojedynkowicz* [*Дуэлянт*, 2016], czyli unikatowy dla kinematografii rosyjskiej przykład „art-bustera”[465]), seriali telewizyjnych bądź streamingowych (Chlebnikow, Popogriebski), z kolei jeszcze inni – kariery producenckiej (Bakuradze, po części Chlebnikow) czy akademickiej (Pawieł Bardin – autor mockumentu *Rosja 88* [*Россия 88*, 2009] o środowisku rosyjskich neonazistów). Wreszcie, traktowanie osiągnięć „nowych cichych” niemal na równi z bogatą tradycją rosyjskiego kina kobiet, czyli jako jednej z odnóg poprzedzających, fundujących i stylistycznie zapowiadających liczne debiuty reżyserek w kinie rosyjskim lat dziesiątych (niekiedy zrzeszane pod egidą „kobiecej nowej fali” [*«новая женская волна»*][466]), jest uzasadnione, gdyż filmowczynie często nawiązywały współpracę z twórcami różnych profesji:

[463] Chodzi również o emitowany na Pierwym Kanale talk-show *Pokaz zamknięty* (*Закрытый показ*, 2007–2013, 2021, od 2024 do dziś), prowadzony przez Aleksandra Gordona. Format ten łączy projekcję wybranego filmu z jego omówieniem w obecności twórców. W dyskusji biorą udział zwolennicy i przeciwnicy prezentowanego dzieła, widownia oraz sam prowadzący. Co istotne, lata emisji pierwszej wersji programu zbiegają się z okresem największych sukcesów „nowych cichych”, którzy bywali jego częstymi gośćmi – również w roli dyskutantów. Bez wątpienia *Pokaz zamknięty*, jako program o zasięgu ogólnopaństwowym, stanowił wówczas jedną z nielicznych okazji dla krajowej publiczności do zapoznania się z przedstawicielami rodzimego kina artystycznego.

[464] Л. Кузьмина, *Аллергики революции*…, dz. cyt., s. 127. Stosunek autorki tekstu do filmów Mieszczaninowej oraz Mierkułowej i Czupowa jest, krótko mówiąc, negatywny. Choć pierwotnie docenia ona kunsztowność strony wizualnej wymienionych dzieł, dalej pisze o rzekomej „banalności rozwijanych idei” oraz wykonaniu, które „dominuje nad pomysłem, jest jakby większe od pomysłu, co stwarza odczuwalny dysonans. Jednak nie wszyscy się z tym zgadzają” (tamże).

[465] Zob. А. Филиппов, *Профессия: река*, „Искусство кино” 2021, nr 7–8, s. 33. Termin „art-buster” łączy w sobie ambicje filmu artystycznego (*arthouse film*) z potencjałem sukcesu kasowego (*blockbuster*).

[466] Ów termin, w przeciwieństwie do hasła „nowi cisi”, z różnych względów (zob. rozdział piąty niniejszej części) nie znalazł stałego zastosowania w dyskusjach dotyczących rosyjskiego kina kobiet i kinematografii rosyjskiej drugiej dekady XXI wieku; jego incydentalne użycia cechuje brak konsekwencji.

scenarzystami (Aleksandr Rodionow), operatorami (Aliszer Chamidchodżajew), montażystami (Iwan Lebiediew, Dasza Daniłowa) czy producentami (Natalia Drozd, Siergiej Sieljanow) – niewątpliwymi współautorami sukcesu owego kina.

Nie należy jednak zapominać o reżyserkach i ich filmach sprzed „zwrotu genderowego" (*гендерный поворот*)[467], tym bardziej że rosyjskie kino kobiet lat zerowych zyskało wiele nowych twarzy. Szukając punktów wspólnych z twórczością „nowych cichych", dzieła filmowczyń pierwszej dekady nowego tysiąclecia można podzielić ze względu na ich stosunek do zastanej rzeczywistości, a ściślej: (nie)chęć przetwarzania jej symptomów, charakterystycznych zjawisk i obrazów. Mowa więc o filmach realistycznych, w których czas i miejsce akcji pokrywają się z ówczesnymi wyobrażeniami na temat wyglądów i specyfiki teraźniejszości; produkcjach sięgających w przeszłość, tj. do zdarzeń i postaci dotychczas marginalizowanych, historii Związku Radzieckiego i potransformacyjnej Rosji widzianej oczami „skrzywdzonych i poniżonych", ale także problematyki literatury rosyjskiej (nierzadko sprzed 1917 roku); na koniec – grupie dzieł-emanacji świata wewnętrznego bohaterów (i, zapewne, samych twórczyń), umiejscowionych nierzadko na rozdrożu dróg: między realizmem a wymysłem, w na poły znanych, na poły alternatywnych sceneriach i krajobrazach nie-Rosji. Wyżej zaproponowana klasyfikacja, choć niedoskonała, zdaje się, pozwoli uchwycić tak dominanty tematyczno-formalne rosyjskiego kina kobiet, jak i nie mniej wymowne przypadkowe zbieżności czy współdzielone przez reżyserki inspiracje.

Krótki rys historyczny kina rosyjskiego warto rozpocząć od początku, czyli produkcji, w których przejawy rzeczywistości nowego tysiąclecia poddano twórczej obróbce. Zarówno Lidia Bobrowa w *Babuni* (*Бабуся*, 2003), jak i Kira Muratowa w *Ludziach drugiej kategorii* (*Второстепенные люди*, 2001) oraz, w dużej mierze, *Motywach z Czechowa*, przyjrzały się bliżej „Nowym Rosjanom" (i analogicznie „Nowym Ukraińcom") – ich kondycji moralnej, znajdującej odbicie w (nie)gotowości niesienia pomocy, często złudnym dobrobycie materialnym czy pustce kultywowanych obrzędów religijnych. I tak, tytułowa babunia[468], niczym rzecz, przekazywana jest z rąk do rąk przez kolejnych krewnych; nie ma dla niej miejsca ani w nieco ubogim mieszkaniu zięcia, ani luksusowych domach ukochanych wnuczek. Z radością przyjmuje ją dopiero wnuk Tolik z rodziną – żyjący „na wariackich papierach"

[467] Zob. *Да и нет не говорите. „Круглый стол" „ИК"*, „Искусство кино" 2014, nr 9, s. 5. Terminu użył Daniił Donduriej.

[468] W tej roli Nina Szubina – debiutująca na ekranie aktorka niezawodowa, której bycie przed obiektywem kamery, jak słusznie zauważył jeden z krytyków, „jest niezwykle organiczne. Wydaje się, że jej obecność w kadrze jest niemal dokumentalnie autentyczna" (Л. Зернов, *„Кинематограф правды" Лидии Бобровой*, „Русский Базар" 2003, nr 31 (379), https://russian-bazaar.com/ru/content/3111.htm [dostęp: 20.09.2024]).

uchodźcy z Czeczenii[469]. Natomiast spojrzenie Muratowej jest bardziej ironiczne: *Ludzie drugiej kategorii* to jednocześnie zamieszkujący niedokończone wille zadłużeni dorobkiewicze, przedstawiciele mafijnego półświatka – były nauczyciel literatury i jego kierowca, śpiewająca pracownica poczty, zbieracz znaczków i rzadkich kopert ze szpitala psychiatrycznego. Ich narcystyczne usposobienie i emocjonalny ekshibicjonizm (niekiedy rozumiany dosłownie) nie pozwalają im zauważyć, że trup w sakwojażu – ikoniczny numer z komedii slapstickowej – wcale nie jest martwy: to kolejny muratowowski kataleptyk.

W istocie, tytuł filmu Muratowej stanowi adekwatne określenie dla typu bohaterów wiodących kina lat zerowych, powoływanych do życia zarówno przez „nowych cichych", jak i przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet. Są to często osoby przeciętne, marginalne, lecz nie z marginesu, nierzadko z prowincji (lub obrzeży wielkiego miasta), zapomniane i żyjące w zapomnieniu, którym nie udało się materialnie – a niekiedy duchowo – wzbogacić. Uwagę twórców wzbudziła ich „małość" (nie w znaczeniu pejoratywnym, lecz zajmowanej pozycji we wszelkich hierarchiach społecznych) – odczuwalne pokrewieństwo z bohaterami literatury realistycznej: niekiedy śmieszne zacietrzewienie, oddanie sprawie, wiara w lepsze jutro. Wspomnianego „małego człowieka" kina rosyjskiego pierwszej dekady XXI wieku zwykle cechuje osobliwa umiejętność bądź rys charakterologiczny, które wyróżniają go na tle podobnych, ale nie takich samych jednostek. W wypadku nagrodzonego na festiwalach w Rotterdamie i Warszawie filmu *Z miłością, Lilia* (*С любовью, Лиля*, 2002) Łarisy Sadiłowej takim przymiotem tytułowej bohaterki jest wzmożona chęć zamążpójścia. Lilia, „utknąwszy między epokami, pchlim targiem lat dziewięćdziesiątych i supermarketem zerowych"[470], w oczekiwaniu na miłość, spędza kolejne dni w prowincjonalnej fabryce drobiu. Czułość autorki wobec niewinnie naiwnej protagonistki i jej bliskich uzupełniają dokumentalizowane sceny z miejsca pracy – kobiecy szczebiot nad taśmą produkcyjną, mechanicznie wykonywane gesty, pewność chwytu w odrywaniu kurzych główek[471].

---

[469] Ówczesne konteksty polityczno-społeczne (wojna w Czeczenii, gwałtowny wzrost nierówności ekonomicznych), podobnie jak echa przeszłości (śmierć wnuków-bliźniaków w Afganistanie, oślepnięcie córki w momencie rozpadu ZSRR), znajdują swoje odbicie w zwerbalizowanych – i nierzadko odmiennych – poglądach bohaterów na następstwa zachodzących przemian. Innym środkiem informacji stają się radio i telewizja, natrętnie przypominające o nie tyle skutkach, co obecności i aktualności nie tak odległych działań wojennych. Co ciekawe, w kinie najnowszym po podobny zabieg sięgnął Aki Kaurismäki w *Opadających liściach* (*Kuolleet lehdet*, 2023) – tu radio nieustępliwie aktualizuje stan wiedzy słuchaczy na temat trwającej inwazji Rosji na Ukrainę.

[470] *Хроника кино: 2001–2015* [Д. Рузаев, К. Шавловский], „Сеанс" 2016, nr 65, s. 24. Zdaniem autorów notki, *Z miłością, Lilia* antycypuje nadejście rosyjskiego kina kobiet.

[471] Sadiłowa, w kolejnych filmach: *Potrzebna niania* (*Требуется няня*, 2005), *Nic osobistego* (*Ничего личного*, 2007) i *Synek* (*Сынок*, 2009), zrezygnuje z dokumentalizowanych wstawek na rzecz bardziej neutralnej obyczajowości, tj. obserwowania jeszcze bardziej nieprzystosowanych społecznie bohaterów z dystansu, który jednak nie podważa granic między prawdą i fikcją.

Programowa oschłość charakteryzuje z kolei spojrzenie kamery Walerii Gaj Germaniki, dla której kręcenie filmów, jak wyznaje w debiutanckich *Siostrach* (*Сестры*, 2005), stanowi sposób komunikacji – z rodziną, widzem, otoczeniem. W istocie, przejawy prozy życia sypialnianych dzielnic Moskwy zamieszkiwanych przez bohaterów jej krótkometrażowych dokumentów (oprócz *Sióstr* warto wymienić pokazywane w Cannes *Dziewczyny* [*Девочки*, 2005] oraz niewiele późniejszych *Chłopców* [*Мальчики*, 2006]), pełnometrażowego debiutu fabularnego o prowokacyjnym tytule *Wszyscy umrą, a ja nie* (*Все умрут, а я останусь*, 2008 – wyróżnienie specjalne jury konkursu „Złota Kamera" w Cannes) oraz serialu *Szkoła* (*Школа*, 2010) nie zostały jedynie podejrzane czy podsłyszane. U podstaw twórczości Germaniki – jednej z pierwszych uczennic Mariny Razbieżkiny – leży tak własne doświadczenie, jak i brak szacunku wobec utartych podziałów (rodzajowo-gatunkowych, społecznych). Świat przedstawiony dokumentów i fabuł zasiedlają faktyczni członkowie jej rodziny, osoby do nich podobne[472], konglomerat typów ludzkich codziennie mijanych na klatkach schodowych, przystankach autobusowych czy w sklepach. Obecna jest również sama reżyserka: jej twarz, głos, podpis[473], kształtujący się światopogląd – nie w sensie prawienia kazań, lecz skierowania obiektywu w stronę najmłodszych. Właśnie oni, czyli nastolatkowie u progu dorosłości, bezwiednie naśladując zachowania domniemanych autorytetów, eksponują to, co zwykle bywa przemilczane i fałszywe w relacjach interpersonalnych. Dlatego język spragnionej igrzysk (dyskoteki) i chleba (taniego piwa smakowego i papierosów) młodzieży wymaga innej – nieprzezroczystej, z życia wziętej, naturalistyczno-dokumentalnej – metody przetwarzania efektów rzeczywistości. Dosadność potoków wulgaryzmów i obrazów przemocy wynika z potrzeby wyrażenia dotychczas niewyrażonego[474], z kolei autorska oziębłość uwypukla istotę problemu wszechobecnej znieczulicy. Wspomniana kamera staje się więc jednym z bohaterów, który w chwili niebezpieczeństwa ogląda się za siebie, lecz nie udziela pomocy.

Autorską wersję mariażu fikcji i faktu zaproponowała również sama Razbieżkina. Uznana dokumentalistka i pedagożka (później także producentka) zadebiutowała fabularnym *Czasem żniw* (*Время жатвы*, 2004) – historią młodej kołchoźnicy z czuwaszskiej wsi, dla której zaszczyt zdobycia przechodniego czerwonego sztandaru staje się przyczynkiem do pracy

[472] *Wszyscy umrą, a ja nie* stanowi fabularne rozwinięcie *Dziewczyn* do ram pełnego metrażu. Filmy łączy sytuacja wyjściowa (losy trzech przyjaciółek – uczennic dziewiątej klasy), wspólne motywy i obserwacje.

[473] W odcinku dwudziestym piątym serialu *Szkoła*, na jednej ze ścian kryjówki nastolatków można dopatrzeć się napisu „Germanica is Love" oraz „Лера" (zdrobnienie od Валерия) z domalowanym powyżej krzyżem.

[474] Aleksiej Miedwiediew, pisząc o debiucie Germaniki oraz dziełach Siergieja Łobana, słusznie stwierdził, że „to nie były tylko «dobre filmy», to były filmy, które wyrażały to, co wymagało wyrażenia, ale wcześniej tego wyrażenia nie otrzymywało. Te, na pierwszy rzut oka skromne, filmy wyprowadziły ze strefy niemoty całe pokolenia, warstwy społeczne, sposoby życia". Zob. А. Медведев, *Легенда о сонной лощине. Российское кино нового века*, „Сеанс" 2016, nr 65, s. 205.

ponad siły. Umieszczenie akcji filmu w latach pięćdziesiątych (z finałem rozgrywającym się w czasie pierestrojki) pozwoliło reżyserce spojrzeć na ówczesne zjawiska społeczne, takie jak współzawodnictwo pracy czy oddziaływanie propagandy na „po prostu życie”[475] bohaterów, z niepozbawionego humoru dystansu. Emocjonalne oddalenie gwarantuje w tym wypadku estetyzacja przestrzeni, czyli manipulacja barwą obrazu (dominują przydymione żółcie, brązy i zielenie) i obecnością ludzkich sylwetek w ramach kadru, często na tle pejzażu. Podobnie rzecz się ma w *Jarze* (*Яр*, 2007) – swoistej (re)interpretacji krótkiej powieści Siergieja Jesienina z 1915 roku. Razbieżkinę zainteresowało nie bezwolne rekonstruowanie wizerunków przeszłości czy sama fabularność literackiego pierwowzoru, lecz jego mitotwórczy potencjał; utracony świat wsi rosyjskiej sprzed rewolucji lutowej przejawia się w uwydatnionym bogactwie faktur fauny i flory, zdarzeniowo pustych chwilach zawieszenia i kontemplacji, a nawet monologach wewnętrznych protagonisty, który komentując swoje położenie, szuka słów dla werbalizacji odczuć[476]. Innymi słowy, dokumentalne w swej istocie podejście reżyserki do – ulokowanego w przeszłości – materiału wyjściowego, niekiedy nazywane mianem „metody Mariny Razbieżkiny”, zakłada przeistoczenie w założeniu obiektywnej obserwacji w rodzaj autorskiej refleksji nad naturą ludzką[477].

Do historii nieco bliższej (lata osiemdziesiąte i czas pierestrojki) i najnowszej (1998 – rok kryzysu finansowego w Rosji) nawiązały z kolei Swietłana Stasienko oraz Jelena Nikołajewa. *Anioł na poboczu drogi* (*Ангел на обочине*, 2004), czyli debiut fabularny Stasienko – również uznanej dokumentalistki – opowiada o życiu i śmierci lidera fikcyjnej grupy muzycznej Fantom. Spośród czarno-białych (głównie czas młodości Miszy sprzed zesłania do kolonii karnej, aż do pierwszego koncertu) i kolorowych (okres narastającej sławy, ale i ulotne chwile dziecięcej wolności) odłamków minionej rzeczywistości reżyserka wybrała najbardziej emblematyczne widoki, takie jak nielegalne stoiska targowe czy inspirowane Zachodem wyobrażenia o życiu w hippisowskiej komunie. Rekonstrukcja procesu narodzin alternatywnej

[475] Razbieżkina sygnalizowała potencjalną obecność tego, co fabularne (np. elementów inscenizacji, tak charakterystycznych dla dokumentu kreacyjnego) w tkance filmowej dokumentalnego *Po prostu życie* (*Просто жизнь*, 2001) już na poziomie napisów końcowych i informacji: „W roli Szury Aleksiejewy / SZURA ALEKSIEJEWA”.

[476] Po literaturę wiejską i/lub o życiu wsi sięgnęły również Lidia Bobrowa i Aleksandra Strieliana – autorki odpowiednio filmów *Wierzę!* (*Верую!*, 2009) i *Suchodoły* (*Суходол*, 2011). Podczas gdy Strieliana, adaptując nowelę Iwana Bunina z 1912 roku pod tym samym tytułem, podobnie jak Razbieżkina, uwydatniła wizualną warstwę debiutanckiego dzieła, Bobrowa postanowiła uwspółcześnić (i upolitycznić) prozę swojego mistrza, Wasilija Szukszyna. Za kanwę ostatniego filmu reżyserki posłużyły trzy opowiadania z lat siedemdziesiątych, które spoiła postać Maksima oraz wątek jego duchowych poszukiwań. Akcję filmu przeniesiono w lata 1999 i 2006, o czym świadczy obecność – w obrazie i dialogu – postradzieckich tematów, takich jak korupcja, wojna i, najważniejszy, odradzanie się cerkwi.

[477] Zob. Л. Кузьмина, *Аллергики революции*…, dz. cyt., s. 126.

sceny rockowej oraz temat przeistoczenia muzyka w bożyszcze tłumów zostały jednak przyćmione przez silne skupienie na koncertowej i muzyczno-słownej warstwie dzieła – quasi-hagiografii zmyślonego idola. Ambicje uchwycenia jednostki wobec i na tle przemian społecznych charakteryzują także *Wanieczkę* (*Ванечка*, 2007) Nikołajewej – film-oskarżenie „lichych dziewięćdziesiątych" o materialne i duchowe spustoszenie Rosjan. W istocie, słowo „skarga" stanowi główny środek wyrazu zarówno dla twórczyni, jak i bohaterów: o deprawacji kraju rozprawiają w radiu i telewizji, w taksówce oraz na ulicznych demonstracjach. Niestety, niewielki dystans czasowy oraz zauważalny publicystyczny zapał autorki (np. wątek zagranicznych adopcji) nie zaowocowały pogłębionym studium przypadku.

Pierwsza dekada XXI wieku w kinematografii rosyjskiej to także czas przepracowywania traum wojennych[478], stanowiących osnowę niemal każdej (post)radzieckiej tożsamości pokoleniowej. Znamienne jest, że reprezentantki kina kobiet nad widowiskowość scen batalistycznych przedłożyły pozorną trywialność walki o przetrwanie rzeszy bohaterów o historycznie zmarginalizowanej pozycji – kobiet, dzieci, osób starszych, zdemobilizowanych, niezdolnych do czynu. Przykładem fabularnego rozwinięcia mniej znanego epizodu drugiej wojny światowej jest *Jedna wojna* (*Одна война*, 2009) Wiery Głagolewej – dramat pięciu kobiet i ich dzieci deportowanych na bezimienną wyspę. Akcja toczy się na rubieżach Związku Radzieckiego (oraz pamięci zbiorowej), w momencie odliczania nie tyle dni, co godzin do wielkiego zwycięstwa. Filmowczyni, którą przyciągnęła wyjątkowość położenia „wrogiń narodu" – te, w przededniu końca tytułowej, tj. jednakowo wyniszczającej dla wszystkich, wojny, są nieświadome grożącego im zesłania do łagru – doprowadza do ich spóźnionej rehabilitacji.

Ku współczesności zwróciła się z kolei Maria Saakian w *Latarni* (*Маяк*, 2006). Jednakże urodzoną w Erywaniu reżyserkę wraz ze scenarzystą filmu – Gruzinem Giwim Szawgulidze – bardziej niż skutki konkretnego konfliktu zbrojnego zainteresował sam koncept wojny jako zewnętrznej ingerencji w codzienność prowincjonalnej społeczności. Linia fabularna – przyjazd bohaterki do rodzinnego miasteczka oraz jej kolejne próby ucieczki – stanowi zaledwie pretekst do rozmyślań nad pięknem krajobrazów Kaukazu (zdjęcia kręcono w Armenii i Gruzji), którym wstrząsają odgłosy działań wojennych: dźwięki wybuchów, strzałów, błysków na niebie i przeszywający świst wiatru. Co istotne, zdarzeniowa niekonkretność reżyserskiego debiutu, przy jednoczesnym uwypukleniu ważkości

[478] Na ten temat zob. B. Pawletko, B. Waligórska-Olejniczak, *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy*, Katowice 2020.

emocjonalnej warstwy filmu, pozwala spojrzeć na *Latarnię* jako egzemplifikację odwiecznych uczuć towarzyszących człowiekowi w czasie wojennej zawieruchy.

Podjęta przez twórców próba scalenia elementów lirycznej umowności z autentyzmem obserwacji wpisuje *Latarnię* również we wspomniany trzeci – najobszerniejszy – podzbiór dzieł spod znaku realizmu magicznego. „Fantastyczność" takich filmów, jak *Niebo. Samolot. Dziewczyna* (*Небо. Самолет. Девушка*, 2002) Wiery Storożewej, *Bogini. Historia mojej miłości* (*Богиня: как я полюбила*, 2004) Renaty Litwinowej czy *Mars* (*Марс*, 2004) Anny Mielikian wybrzmiewa już w ich tytułach – te, umyślnie bądź nie[479], odsyłają do pozaziemskich przestrzeni: stratosfery, niebios, zaświatów, kosmosu. Częste są również przykłady tytułów podkreślających charakterystyczne dla kina drogi (*Linia środkowa* [*Разметка*, 2007] Julii Kolesnik) aspekty przemieszczania się (*Podróż ze zwierzętami domowymi* [*Путешествие с домашними животными*, 2007] Storożewej) i zgłębiania swoistej *terra incognita* (*Pewnego razu na prowincji* [*Однажды в провинции*, 2008] Katii Szagałowej), którą stanowi życie uczuciowe protagonistów zamieszkujących zarówno Moskwę (*Rusałka* Mielikian) i Petersburg (*Radio Piter FM* [*Питер FM*, 2006] Oksany Byczkowej), jak i bliżej nieokreślone zakątki Rosji.

Mowa więc o produkcjach, w których wyjściowa idea, sytuacja czy właściwość bohatera wiodącego, nierzadko pod naporem gatunkowego sztafażu, z jednej strony zyskuje dodatkowe znaczenia, z drugiej – traci na dosłowności. Unieważnieniu podlega szczególnie rozróżnienie na „dziś" i „wczoraj" (oraz potencjalne „jutro"), gdyż symptomy rzeczywistości, poddane estetyzacji, nabierają skonwencjonalizowanej trwałości na prawach przypowieści lub bajki. Innymi słowy, inscenizacyjna rzetelność dotycząca reprodukowania wizerunków świata zewnętrznego – tak ważna dla przedstawicieli pokolenia „nowych cichych" – w filmach wymienionych reżyserek (zwykle debiutantek) zostaje albo zawieszona, albo podporządkowana ich autorskiej wizji. Dobór lokacji, wystrój wnętrz czy wygląd postaci charakteryzuje doza umowności – w kadrze znajduje się to, co niezbędne dla prawidłowej identyfikacji uzusu. I tak, w *Niebie. Samolocie. Dziewczynie*, wbrew pierwszemu członowi tytułu, dominują przestrzenie zamknięte. Prowizoryczności mieszkania będącej w ciągłym ruchu stewardessy odpowiada dojmująca pustka rutynowo odwiedzanych (i umyślnie bezludnych) lokacji: kawiarni, pokoi hotelowych, hali odlotów. Poczucie odcięcia od świata zewnętrznego wzmacniają również sceny rozgrywające się w czasie jazdy samochodem czy – przesadnie statycznego – lotu. Krótko mówiąc, scenograficzna rachityczność przenosi środek

[479] Tytuł debiutu Anny Mielikian to jednocześnie zniekształcona nazwa stacji kolejowej i miasteczka (na fasadzie budynku dworca brakuje literki „k", dzięki czemu Marks stał się Marsem), w którym rozgrywa się akcja filmu.

ciężkości na ujęte w półzbliżeniach twarze, co pozwala z kolei uwypuklić warstwę słowną filmu.

W istocie, wypowiadane repliki nie tyle zastępują prowadzące zwykle do rozwoju filmowej akcji działania, co stają się nimi. Upływ czasu wyznaczają kolejne spotkania, a ton i nastrój filmu – zwerbalizowane przemyślenia, anegdoty, stany emocjonalne i wyznania miłości. Za ich pomocą Storożewa przekształca dramat uczuć wiążący Larę i Gieorgija w rodzaj zadumy nad utrwalonym w powszechnej świadomości toposem; reżyserkę interesuje podręcznikowy przykład sytuacji, gdy kobieta i mężczyzna (na wzór *Kobiety i mężczyzny* [*Un homme et une femme*, 1966] Claude'a Leloucha), doświadczając tak stanu zakochania, jak i związanych z nim wątpliwości, nie dostrzegają otaczającego ich świata. W obliczu wydestylowanej na plan pierwszy – bardziej w sposób teatralny[480] niż laboratoryjny – miłości, zepchnięte w niepamięć nazwy odwiedzanych miast czy szczegóły wyposażenia mieszkania faktycznie tracą na znaczeniu. Bohaterów *Nieba. Samolotu. Dziewczyny* określa nie ich zawód, pochodzenie, znaki szczególne czy nawet imię, przed zdradzeniem którego wzbrania się Lara – osoba o, jak zarzuca jej przyszły kochanek, specyficznej wymowie i zmyślonym akcencie; definiującym ich atrybutem jest zdolność autoekspresji w mowie. Chodzi więc o kwestię (nie)skuteczności nawiązywanych przez typy ludzkie – jednostki niemal w pełni zuniwersalizowane – prób kontaktu (w tym globalny problem komunikacji podczas rozmów telefonicznych[481]). Samorealizacja następuje nie poprzez treść wypowiedzi, a jej formę.

Wyrażony wyżej problem efektywności (ale również efektowności) słownych wypowiedzi bohaterki Renaty Litwinowej[482] w dużej mierze wynika z samej persony aktorki, scenarzystki i producentki filmu w jednej osobie. Poczynając od debiutanckiej roli w *Pasjonatach* Muratowej[483], Litwinowa – zarówno na szerokim ekranie, jak i poza nim –

---

[480] Scenariusz autorstwa Renaty Litwinowej powstał na podstawie dramatu *104 strony o miłości* (*104 страницы про дюбовь*, 1964) Edwarda Radzinskiego. Co ciekawe, ten sam utwór posłużył za kanwę dla filmu *Jeszcze raz o miłości* (*Еще раз про любовь*, 1968) Gieorgija Natansona.

[481] Wokół problemu niemożności porozumienia się przez telefon rozgrywa się główna intryga fabularna debiutanckiego *Radio Piter FM* Oksany Byczkowej – średniobudżetowej komedii na temat trwałości romantycznych relacji w dobie powszechnej dostępności środków szybkiego kontaktu (telefony komórkowe, ale również tytułowa stacja radiowa, w której audycję prowadzi główna bohaterka). Warto wspomnieć o ogromnym sukcesie frekwencyjnym filmu, który w kinach obejrzało półtora miliona widzów (zob. *Хроника кино: 2001–2015* [А. Карташов, К. Шавловский], dz. cyt., s. 55).

[482] Wcielający się w Gieorgija Dmitrij Orłow został zdubbingowany przez Konstantina Chabienskiego – aktora o charakterystycznej, wyraziście „męskiej" barwie głosu. Wiedza o tym fakcie może wywołać dysonans poznawczy u widza. Owa niekompatybilność wizualnej i audialnej wersji bohatera, choć sama w sobie stanowi efekt – celowego bądź nie – udziwnienia, nie będzie dalej rozpatrywana.

[483] Co ciekawe, pierwotnie w scenariuszu nie było mowy o postaci ekscentrycznej pielęgniarki – ta powstała z myślą o Litwinowej, której uroda i sposób mówienia urzekły reżyserkę. Moskwianka (wówczas początkująca scenarzystka) sama napisała dziwaczne monologi o kostnicy. Od *Pasjonatów* rozpoczęła się owocna współpraca między obiema twórczyniami: Litwinowa wystąpiła w sześciu filmach Muratowej, ponadto jest współautorką scenariuszy do *Trzech historii* (nowela *Ofelia* [*Офелия*]; pozostałymi scenarzystami są Wiera Storożewa i Igor

niestrudzenie rozwijała swój wizerunek kobiety eterycznej, mówiącej z emfazą, o manierycznej gestykulacji. Charakterystyczny image diwy, na który składają się ekstrawaganckie kostiumy, ufryzowane blond włosy i wyrazisty makijaż, dopełniła osobliwa dykcja urodzonej w Moskwie scenarzystki – wypowiadanie kwestii miękko, z przydechem, na granicy śmieszności, ale z zachowaniem umiaru i dobrego smaku[484]. Obserwacja kolejnych wcieleń w kinie i programach telewizyjnych pozwala dostrzec konsekwencję litwinowowskiej pozy oraz postrzegać grane przez nią bohaterki w świetle jej osobowości scenicznej. Tym samym, przenikając z jednego filmu do drugiego (niezależnie od gatunku czy poruszanej tematyki[485]), stanowią one sumę wcześniejszych ról. Innymi słowy, nie sposób oddzielić Litwinowej jako osoby od portretowanych przez nią heroin – te są niejako „skażone" czymś na kształt naddatku kulturowego.

Dlatego postać Lary z *Nieba. Samolotu. Dziewczyny* to jednocześnie zaktualizowana wersja Ofy z *Trzech historii*, jak i rodzaj matrycy dla Fainy, czyli protagonistki filmu *Bogini. Historia mojej miłości*. Jednakże reżyserski debiut Litwinowej, na tle paradoksalnej „przyziemności" dzieła Storożewej i „ateistycznego" (hiper)realizmu kina Muratowej, wyróżnia jego koturnowość, czyli manifestowane od pierwszych scen usztucznienie elementów świata przedstawionego (dekoracje, kostiumy, makijaż), zamieszkiwanego przez śledczych, bufetową[486] i jej klientów, winnych i ich ofiary, ale również nocne zjawy i sobowtóry własne. Ich obcość uwydatniają filmowe środki wyrazu, takie jak powracające lejtmotywy muzyczne, manipulacja światłocieniem i barwą obrazu, rwany montaż czy wycyzelowane jazdy kamery. Całość – łącznie z teatralną grą aktorów i literackością dialogów – tworzy substytut rzeczywistości, a raczej jego alternatywną wersję, w której granica między snem i jawą, życiem i śmiercią, faktem i zmyśleniem ulega zatarciu. W istocie, serie obrazów, przefiltrowane przez jestestwo Fainy – już nie „dziewczyny", a zgodnie z podtytułem dzieła Litwinowej, „bogini", dają wyraz obranej przez nią drodze do samopoznania, gdyż *Bogini…*, podobnie jak *…Dziewczyna*, są filmami o miłości.

Bożko) i filmu *Dwa w jednym* (nowela *Kobieta życia* [*Женщина жизни*]; autorem drugiej noweli jest Jewgienij Golubienko).

[484] Wymowa Renaty Litwinowej stała się obiektem rozważań i spekulacji, mowa nawet o „sekrecie" jej głosu, zob. np. *Рената Литвинова: секреты ее голоса* (podcast), Александр Пинаевский – ставим голос, 19.03.2021, https://www.youtube.com/watch?v=Unc1F4x-NTU [dostęp: 27.09.2024].

[485] Zmanieryzowanie bohaterek Litwinowej, choć niekiedy tonowane, nigdy nie ulega całkowitemu wyrugowaniu, o czym świadczą jej role w realistycznych filmach głównego nurtu, np. w *Okrucieństwie* (*Жестокость*, 2007) Mariny Lubakowej – dramacie dwóch kobiet, które połączyła chęć zemsty.

[486] W tej roli Wiera Storożewa, która ma na koncie kilka filmowych występów epizodycznych (m.in. w *Syndromie astenicznym* Muratowej).

„Udało nam się zobaczyć naszego człowieka w trzech stanach skupienia" – pisał Jurij Lewada w artykule z 2000 roku pod znamiennym tytułem *Diagnoza: agresywna mobilizacja z syndromem astenicznym* (*Диагноз: агрессивная мобилизация с астеническим синдромом*). Ewolucja społeczeństwa postradzieckiego lat dziewięćdziesiątych obejmuje etap wiary w lepsze jutro („stan entuzjastycznej mobilizacji"), obaw o teraźniejszość („rozczarowanie i adaptacja") i narastającego resentymentu („negatywna [lub agresywna] mobilizacja")[487], czyli żądzy krwawej zemsty za uczynione szkody. Mianem astenii lub, inaczej, przewlekłego zmęczenia rosyjski socjolog określił z kolei stan dojmującego rozdwojenia jaźni wspólnoty, która wiedząc o prowadzonych w Czeczenii działaniach wojennych, jednocześnie neguje ów fakt[488]. Panaceum na sytuację wojny/nie-wojny, w mniemaniu ogółu (stąd mowa o mobilizacji), mają być zmiana władzy i, ujęte w nostalgicznym kluczu, rządy silnej ręki[489]. Nie będzie więc nadużyciem stwierdzenie, że w obliczu zachodzących przemian w krajobrazie polityczno-kulturowym Federacji Rosyjskiej – ponadto warto wspomnieć o powszechnym wzroście antydemokratycznych nastrojów, poczucia odniesionej porażki czy utracie zaufania względem przekazu telewizyjnego, kwestia określenia własnej tożsamości stanowi jedno z głównych zagadnień nie tyle omawianych wyżej filmów, co w ogóle kinematografii rosyjskiej pierwszej dekady XXI wieku.

Nie zaskakuje również, że potrzebie samoidentyfikacji kreowanych protagonistów wtóruje odautorska intencja nie odtwarzania, lecz kreacji wariantu otoczenia, którego składowe: sposób mówienia i leksykon bohaterów (oralność) oraz wizerunki świata przedstawionego (wizualność), podporządkowane są zasadzie uniezwyklenia. Chodzi o unaocznienie elementów charakterystycznych dla zastanej rzeczywistości (albo wyobrażenia na jej temat) w ramach rozwijanej idei i przyjętej konwencji. Obok topiki miłosnej, drugim ważnym motywem jest zasygnalizowana wcześniej ucieczka – od siebie, kolektywu, świateł wielkiego miasta czy prowincjonalnego zastoju. Pociąg donikąd zawozi boksera Borisa – protagonistę *Marsa* – wprost w środek bajkowej scenerii; ekscentryczności bohaterów debiutanckiego filmu Anny Mielikian odpowiada zaskakująca jedynie przyjezdnych uliczna wszechobecność pluszowych maskotek, które ze względu na finansową niewypłacalność okolicznej fabryki zabawek, stanowią formę wynagrodzenia dla mieszkańców Marksa.

[487] Ю. Левада, *Диагноз: агрессивная мобилизация с астеническим синдромом*, w: tegoż, *Время перемен. Предмет и позиция исследователя*, Москва 2016, s. 597.
[488] Na pytanie: „Co Pana/Panią martwi?", ankietowani najczęściej wskazywali inflację, bezrobocie i korupcję. Odpowiedź „wydarzenia w Czeczenii" wybrało 6% respondentów, co dało jej dopiero siódme miejsce. Zob. tamże, s. 598.
[489] Tamże, s. 598–599.

Oznakowania drogowe nabierają symbolicznych znaczeń w *Linii środkowej*[490] Julii Kolesnik. Reżyserka, aktualizując odwieczny konflikt ojców („Nowych Rosjan") i dzieci (zblazowanych absolwentów zagranicznych uczelni), dała wyraz strachom pokolenia, którego przywilejem jest możliwość odrzucenia jednolitej tożsamości narodowej. Powrót do ojczyzny oraz, dalej, podróż na wieś dały asumpt do rozpoczęcia niewolnej od halucynacji wędrówki w głąb siebie. Z kolei Katia Szagałowa w *Pewnego razu na prowincji* stworzyła obraz wielkiego uogólnienia – wypieranych emocji, niekontrolowanych agresywnych zachowań, nienazwanych traum wojennych, skutków nadużywania alkoholu[491]. Oblicze surrealistycznego[492] „wszędzie i nigdzie" odmieni przybycie Nastii – gwiazdy telewizyjnego serialu.

Na koniec, wariacjami na temat kina drogi są zamykające pierwszą dekadę XXI wieku filmy dwóch laureatek dwudziestej pierwszej edycji festiwalu „Kinotawr": uhonorowane główną nagrodą *Zawieszenie broni* (*Перемирие*, 2010) Swietłany Proskuriny oraz wyróżniony nagrodą za najlepszy debiut *Zaginiony bez wieści* (*Пропавший без вести*, 2010) Anny Fienczenko. Ugruntowany za granicą[493] sukces obu autorek jest o tyle istotny, że triumf Proskuriny – reżyserki doświadczonej, o uznanej renomie, wiernej własnej metodzie – przerwał czteroletnią serię zwycięstw „nowych cichych" (i ich filmowych pobratymców[494]) i, co więcej, symbolicznie domknął pierwszy (bardziej zwarty i płodny) etap ich twórczości. Z kolei odznaczenie filmu Fienczenko (a nie np. debiutującego w pełnym metrażu *Innym niebem* [*Другое небо*, 2010] Dmitrija Mamulii) udowodniło, że filmowy sposób opowiadania przyciszonym głosem zyskał swoje kontynuatorki – również w rosyjskim kinie kobiet.

Jednakże, mimo tematyczno-sytuacyjnych zbieżności, analogicznych rozwiązań technicznych i podobnych wniosków, Proskurina i Fienczenko mówią o włóczędze – introspekcyjnej, w głąb interioru, bez mapy i wskazówek – innymi językami. Bohaterów

---

[490] Tytuł filmu – zarówno oryginalny (*Разметка*, czyli „znakowanie" w dosłownym tłumaczeniu; „дорожная разметка" – oznakowanie drogowe), jak i translatorska propozycja – odnosi się jednocześnie do przedstawionego w filmie procesu malowania na jezdni linii pojedynczej przerywanej i powracającego motywu dróg jako splątanych ze sobą losów (drogi asfaltowe występują również w snach bohatera).

[491] Ambicję uniwersalizacji fabularnych kolizji miało legitymizować m.in. zaczerpnięcie sytuacji wyjściowej – przyjazdu bohaterki do dawno niewidzianej siostry i jej męża – ze sztuki *Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1947) Tennessee Williamsa. Jednakże film Szagałowej – podobnie jak rok wcześniejszy *Ładunek 200* Bałabanowa (w obu filmach wystąpili Leonid Biczewin i Aleksiej Połujan) – spotkał się z zarzutami epatowania czernią, a właściwie „szarością" naturalizmu.

[492] Użycie mitotwórczego zwrotu „pewnego razu" (*однажды*) w tytule otwiera film na liczne konteksty kulturowe. Warto zauważyć, że analogiczne słowa („Il était une fois…") poprzedzają słynną sekwencję przecinania oka w *Psie andaluzyjskim* [*Un chien andalou*, 1929] Luisa Buñuela.

[493] Szczególną estymą cieszył się *Zaginiony bez wieści*, o czym świadczą Grand Prix Jury festiwalu w Créteil (za rok 2011) czy wyróżnienie jury konkursu „Wolny Duch" – jednej z sekcji dwudziestej szóstej edycji Warszawskiego Festiwalu Filmowego.

[494] Warto zaznaczyć, że za kanwę jej wcześniejszego filmu – *Najlepszej pory roku* (*Лучшее время года*, 2007) – posłużył tekst Iwana Wyrypajewa. Teatralny rodowód ma również *Do widzenia mamo* (*До свидания мама*, 2014), którego scenarzystą jest Wasilij Sigariew.

wiodących obu dzieł różni ich sytuacja wyjściowa: wiek, emocjonalna dojrzałość czy poczucie sprawczości. *Zawieszenie broni*, podobnie jak wcześniejszy o dwadzieścia lat *Przypadkowy walc*, charakteryzuje jego fragmentaryczność – film składa się z luźno powiązanych scen, w centrum których znajduje się postać Jegora Matwiejewa[495]. Mieszkającemu w hotelu robotniczym młodemu kierowcy ciężarówki przypada w udziale daleki rejs; na trasie spotyka kolejne typy ludzkie: domorosłego nie-pisarza, przedsiębiorczego wuja, rządnego szacunku milicjanta, śpiewającego popa, wreszcie – serię drobnych złodziejaszków. Jegor z przygodnego obserwatora zdarzeń (scena w łaźni[496]), za cudzą radą bądź namową, przemienia się w ich niewolnego uczestnika. Jego zaangażowanie, podobnie jak reżyserską ciekawość względem bohaterów epizodycznych, cechuje krótkotrwałość, wybiórczość i wybredność; podjęty temat ożenku, w obliczu poniesionego niepowodzenia, odchodzi w niepamięć. Innymi słowy, Proskurina obdarzyła swojego bohatera dozą naiwności, dzięki której ten staje się transparentny. Intencje Jegora są wypisane na jego twarzy, staje nagi przed wybraną kobietą (i widzem), gdyż nie ma nic do ukrycia.

Annę Fienczenko, w przeciwieństwie do charakteryzującej *Zawieszenie broni* pozornej dalekobieżności bohatera i zamaszystości opowiadanej historii, zaabsorbowała mała tragedia postaci z tłumu – jednostki anonimowej i samotnej, która utraciła zainteresowanie otaczającą rzeczywistością. Tytułowym *Zaginionym bez wieści* jest dojrzały mężczyzna o introwertycznej naturze. Wybity ze swojej rutyny, pozbawiony domu, kontaktu z rodziną, paszportu staje się niemy, gdyż nie potrafi odnaleźć się w sytuacji nagłej bezdomności. Reakcje protagonisty są opóźnione i nietrafione, a słowa – puste, źle dobrane, nie niosą za sobą pożądanych znaczeń; nazwany przez jednego z przypadkowych współuciekinierów Paszą, w milczeniu poddaje się cudzym inicjatywom. Jego obojętność sięga wyżyn w momencie nocnej podróży, gdy samochód zaczyna zjeżdżać z drogi – również wtedy, niepewny czy zdarzenie, w którym bierze udział faktycznie się wydarza, odzywa się z opóźnieniem. Swoje imię (Leonid) zdradzi dopiero pod koniec filmu, na chwilę przed podjęciem przełomowej decyzji, że dalej nie pojedzie.

Finalnie, kres filmowej tułaczki Jegora i Leonida – bohaterów wyruszających w nieznane bardziej z przypadku niż własnej woli – nie przynosi oczekiwanej odmiany losu. Ujęci

[495] W protagonistę *Zawieszenia broni* wcielił się Iwan Dobronrawow – aktor znany przede wszystkim z roli Iwana (młodszego spośród braci) w debiutanckim *Powrocie* (*Возвращение*, 2003) Andrieja Zwiagincewa.

[496] Chodzi o scenę rozgrywającą się w miejskiej łaźni, w której szukający kandydatki na żonę Jegor podgląda myjące się kobiety. Warto zauważyć, że ów fragment filmu stanowi rodzaj zmodyfikowanego autocytatu z *Przypadkowego walca* (por. rozdział drugi niniejszej części); zmianie uległo tempo (krótkie ujęcia, częste zbliżenia na fragmenty nagich ciał) oraz położenie kamery – ta obserwuje kobiety z nieprzekraczalnego dystansu, tj. z perspektywy protagonisty *Zawieszenia broni*. Ponadto sekwencja w łaźni, podobnie jak późniejsza scena nad jeziorem i w czasie przesłuchania domniemanego złodzieja, uwypukla obecny w całej twórczości Proskuriny motyw wody jako żywiołu zdolnego tak oczyścić ze zła, jak i przywrócić do życia.

w bezruchu, protagoniści Proskuriny i Fienczenko uparcie spoglądają obok lub poniżej obiektywu kamery. Jednakże brak podjętego działania nie musi oznaczać przegranej – rysujący się przed nimi bezkres asocjuje się tak z ogromem możliwości, jak i brakiem kierunku zmiany. Drzemiący w niewyrażonym geście (sprzeciwu? kapitulacji?) potencjał metamorfozy pozwala myśleć o *Zawieszeniu broni* i *Zaginionym bez pamięci* jako dziełach granicznych dla kinematografii rosyjskiej, tj. z jednej strony zapowiadających nadejście kina społecznie zaangażowanego, z drugiej – filmów eksperymentujących jednocześnie z formą przekazu i przyzwyczajeniami widowni.

II.4. Okres przejściowy (2011–2014): zmiana władzy

Nim wznowić przegląd osiągnięć rosyjskiego kina kobiet, warto podkreślić, że zarówno przyznanie filmom Proskuriny i Fienczenko statusu dzieł granicznych, jak i określenie pierwszych lat drugiej dekady XXI wieku w kinematografii rosyjskiej mianem okresu przejściowego, ma w dużej mierze charakter umowny. Owa względność wynika z wielu czynników: dystansu czasowego, który pozwala ująć opisywane filmy w szerszym kontekście, tj. przez pryzmat właściwości stylu reżyserskiego (powtarzanych i przetwarzanych środków wyrazu, motywów, tematów) czy panującego wówczas porządku społeczno-politycznego; potrzeby wyznaczania cezur czasowych, stanowiących podstawę periodyzacji historii kina – z postawieniem akcentu na twórczości postradzieckiej; wreszcie – dostrzeżenia swego rodzaju prawidłowości, które świadczą o głębokim zakorzenieniu współczesnego kina rosyjskiego w dziedzictwie kinematografii radzieckiej.

„Tak się złożyło, że lata zerowe okazały się szczególnie wyczulone nie tyle na wcześniejsze lata dziewięćdziesiąte, ile na pozornie bardzo odległe lata osiemdziesiąte. Taka ciągłość, pomijająca jedną dekadę, nie wydaje się przypadkowa”[497] – pisał Jewgienij Gusiatinski na rok przed premierą *Melodii dla katarynki* Kiry Muratowej – dzieła aktualizującego tak „przedwczorajszą” metodę mówienia o teraźniejszości, jak i samą problematykę kina pierestrojki, która z biegiem czasu ewoluowała. W istocie, odeska reżyserka, potwierdzając słuszność tezy rosyjskiego krytyka, dwadzieścia lat po premierze *Syndromu astenicznego* sięgnęła ponownie do formuły filmu mozaikowego, łączącego wysokie z niskim,

[497] Е. Гусятинский, *Нулевые и восьмидесятые: наследование по прямой*, „Сеанс” 2008, nr 35–36, s. 98.

poważne z figlarnym, przyziemne z baśniowym. Wielkoskalowość muratowowskiego dzieła[498] dotyczy mnogości poruszanych spraw, ukazanych typów ludzkich, zachowań i strategii postępowania z dwójką protagonistów – dopiero co osieroconymi przez matkę przyrodnimi bratem i siostrą, którzy przybyli do obcego im miasta w Wigilię Bożego Narodzenia. Film, określany mianem lustra dla „władzy późnoradzieckiej w jej postradzieckim okresie"[499] istnienia, odzwierciedla liczne aspekty współczesności, takie jak znaczenie i siła napędowa pieniądza w kapitalistycznej Ukrainie i Rosji, konsumpcyjny styl życia tamtejszych nuworyszy, upadek podstawowych wartości czy zobojętnienie wspólnoty na cudzą krzywdę. Poszukiwanie własnych ojców przemienia się w przeprawę tak małoletnich bohaterów, jak i widza przez kolejne obrazy człowieczej bezbronności i bezradności, w obliczu piętrzących się form patologii społecznych.

Muratowa, po serii dzieł, w których konwencje kina gatunkowego uległy dekonstrukcji (*Stroiciel* [*Настройщик*, 2004]), akcja filmu – spowolnieniu i teatralizacji (*Dwa w jednym*), a długość metrażu – skurczeniu (krótkometrażowe *Zaświadczenie* [*Справка*, 2004] i *Lalka* [*Кукла*, 2007]), świadomie sięgnęła po chwyt z repertuaru kina przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Chodzi o manipulację napięciem artystycznym, które „nie ma tu na celu przyciągnięcia widza, lecz zasadniczo i niemal obraźliwie jego odepchnięcie"[500]. Zabiegiem szczególnie antypatycznym jest niesprzyjająca kontemplacji dedramatyzacja zdarzeń, uwypuklająca absurdalność sytuacji, w jakiej znaleźli się protagoniści filmu. Jednakże delirycznej atmosferze *Syndromu astenicznego*, kakofonii dźwięków *Męża i córki Tamary Aleksandrowny* czy fabularnej bezkształtności *Przypadkowego walca* odpowiada nie adekwatna czerń naturalizmu czy estetyka szoku, a wycyzelowana „zimnokrwistość" osądu; siła *Melodii dla katarynki* drzemie w wybitnie antykomercyjnej („anty-hollywoodzkiej"[501]) formie podania odłamków rzeczywistości, przefiltrowanych przez zajadłe (upodlenie dziecięcych bohaterów tylko narasta) i bezwzględne (cud, wbrew konwencji bożonarodzeniowej opowieści, nie nadchodzi) spojrzenie wówczas siedemdziesięciopięcioletniej reżyserki.

Przywołanie tytułów filmów z lat 1988–1990 umotywowane jest retrospektywnie dostrzegalną paralelnością zaistniałych na przełomie dekad uwarunkowań, gdy aktom

[498] Co ciekawe, czas trwania obu filmów jest niemal identyczny – oscyluje wokół 153 minut (w zależności od cytowanego źródła).
[499] Е. Фадеева-Тарханова, *Легко ли быть богом в эпоху перемен: к 85-летию Киры Муратовой*, „Искусство кино", 5.11.2019, https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epohu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy [dostęp: 10.10.2024].
[500] Н. Елисеев, *Красное Рождество*, „Сеанс" 2010, nr 43–44, s. 35.
[501] Tamże.

niepohamowanej autoekspresji oraz testowaniu granic swobody twórczej towarzyszyło poczucie niechybnego końca pewnej epoki. Istotne w tym wypadku jest jednak tło zachodzących przeobrażeń w ramach różnych ustrojów politycznych: zniesienia cenzury[502] i rychłego rozpadu Związku Radzieckiego (lata osiemdziesiąte/dziewięćdziesiąte) oraz realnej groźby zaostrzenia kontroli publicznej i umocnienia dotychczasowych rządów silnej ręki (lata zerowe/dziesiąte). Odmienne są również systemy finansowania kinematografii późnoradzieckiej i postradzieckich czy stopień rozwoju tamtejszych infrastruktur filmowych, co niewątpliwie wpłynęło na poziom prowadzonych dyskusji, ich zakres tematyczno-problemowy, wystawiane oceny czy generowane oczekiwania. I tak, z wypowiedzi zarówno twórców, jak i krytyków początku lat dziesiątych wyczytać można rodzaj tęsknoty za autentyzmem uczuć, szczerością intencji, głębią psychologiczną, krótko mówiąc – pragnieniem skrócenia dystansu między bohaterem wiodącym a widzem[503]. Zbliżenie światów przedstawionych do realnego obrazu Rosji zapewnić miało przekraczanie granic między tym, co profesjonalne i amatorskie oraz fabularne i dokumentalne[504]. Jednocześnie wejście kina rosyjskiego w drugą dekadę XXI wieku wiąże się ściśle z licznymi próbami upolitycznienia tak przemysłu filmowego (jego struktur, zasad dystrybucji, finansowania itd.), jak i przestrzeni twórczego samowyrażenia: zakresu doboru środków wyrazu i poruszanych treści, kreacji bohaterów wiodących, ich wizerunków, wreszcie – słów, którymi ci się posługują. Na początku października 2012 roku minister kultury Władimir Miedinski „zapowiedział, że państwo samodzielnie określi tematykę filmów, na które będą przeznaczane pieniądze z budżetu"[505]. Próba powiązania pojęcia patriotyzmu z na nowo zideologizowanymi wytycznymi, oprócz zniechęcenia masowej widowni do rodzimego kina w ogóle, doprowadziła do polaryzacji postaw; przeciwwagą dla miłości do ojczyzny (a więc patriotyzmu) stała się…

[502] Warto zaznaczyć, że *Syndrom asteniczny* – jako ostatni film radziecki – trafił „na półkę"; decydentom nie przypadła do gustu obecność męskich aktów oraz „mowy rynsztokowej". Ostatecznie dzieło Muratowej, już po sukcesie na berlińskim festiwalu, dzięki inicjatywie Stowarzyszenia Przyjaciół Kina (odpowiednika polskich Dyskusyjnych Klubów Filmowych), uzyskał zgodę na ograniczoną dystrybucję. Zob. *Znowu półki?*, „Film" 1990, nr 32, s. 13 [brak informacji o autorze].

[503] Zob. Б. Бакурадзе, Н. Зархи, *Кино, которого не хватает*, „Искусство кино" 2012, nr 8, s. 24–36.

[504] Znamienne w tym kontekście jest, że niecałą dekadę po premierze postmodernistycznej *Moskwy* Aleksandra Zeldowicza – szeroko zakrojonego fresku o życiu stolicznej bohemy z historią kryminalną w tle – tytułowe miasto, zamieszkiwane przez kolejnych Szultesów, czyli jednostki bez pamięci (przeszłość), właściwości (teraźniejszość) i perspektyw (przyszłość), z jednej strony, utraciło swój powab transgresji, z drugiej – nabrało postdokumentalnego sznytu, tj. uległo anonimizacji i uogólnieniu. Por. *Нулевые: Звягинцев, „Ночной дозор" и Кинотавр…*, dz. cyt.

[505] *Правда хорошо, а патриотизм лучше? „Круглый стол"* [Д. Дондурей], „Искусство кино" 2013, nr 2, s. 6.

prawdomówność. Innymi słowy, lakierowanie rzeczywistości po raz kolejny przeciwstawiono czernusze[506].

Z perspektywy czasu widać, że „epoka nieingerowania władzy w kinematografię" zakończyła się w lipcu 2010 roku, tj. wraz z odejściem z Ministerstwa Kultury ówczesnego zastępcy szefa resortu, Aleksandra Gołutwy[507]. Już dwa miesiące później Federalny Fundusz Społecznego i Ekonomicznego Wsparcia Kinematografii Krajowej (w skrócie Fond Kino [Фонд кино]) ogłosił wykaz będących w realizacji, „społecznie istotnych" projektów, wśród których przeważały filmy o tematyce wojenno-patriotycznej[508]. Konserwatywny zwrot usankcjonował z kolei Władimir Putin – premier, a następnie prezydent Federacji Rosyjskiej, wybrany w marcu 2012 roku na trzecią kadencję. Nie zważając na panujące w społeczeństwie burzliwe nastroje, podpisał on szereg „ustaw wymierzonych w postawy «nietradycyjne» – ustawę zakazującą propagandy nietradycyjnych zachowań seksualnych wśród nieletnich (która traktowana jest jako uderzenie w środowiska mniejszości seksualnych) czy penalizującą «obrazę uczuć religijnych» (skierowana przeciwko zlaicyzowanej opozycji)"[509].

O znaczeniu kolejnych zmian w kodeksie karnym dla kinematografii rosyjskiej świadczy ich moc oddziaływania na rozwój ówczesnego dyskursu okołofilmowego. Głos w dyskusji na temat kształtu „kina narodowego" czy zasad postępowania (potrzeby opracowania kodeksu etycznego na podobieństwo Kodeksu Haysa[510]) zabrali rządowi dygnitarze, nieukrywający osobistych sympatii i antypatii. Dlatego, mówiąc o kinematografii rosyjskiej nowego tysiąclecia, inaczej zwanej kinem „za Putina", można wyróżnić trzy typy wydarzeń o wybitnie politycznym charakterze, które odcisnęły piętno na kondycji sztuki filmowej w Federacji Rosyjskiej. Są to: po pierwsze – wymiana elit rządzących, zwłaszcza na stanowisku prezydenta państwa; po drugie – wybuch konfliktu zbrojnego; oraz po trzecie – najmniej spektakularny, gdyż rozciągnięty w czasie – okres zmian legislacyjnych, towarzyszący zarówno

[506] Tamże [Н. Зархи], s. 14. Zadanie rządu (władzy? filmowców?) scharakteryzował dobitnie sam Miedinski: „Zrobimy wszystko, co w naszej mocy, aby pojawiło się więcej takich filmów, po których chce się żyć, ponieważ kino powinno nie tylko odsłaniać społeczne patologie – tę sztukę opanowaliśmy do perfekcji – i bawić, ale także uczyć, wychowywać, dawać wzorce zachowań i motywować ludzi do czynienia dobra" w: *Что делать? Как помочь национальному кино*, „Искусство кино" 2013, nr 8, s. 9.

[507] Zob. *Хроника кино: 2001–2015* [К. Шавловский], dz. cyt., s. 95.

[508] Tamże, s. 96. Konstantin Szawłowski (autor notki) pisze dalej, że „już ich tytuły [owych produkcji – P.W.] podają w wątpliwość artystyczne znaczenie czy potencjał komercyjny przyszłych filmów". Listę tytułów można znaleźć pod adresem: https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=91859 [dostęp: 14.10.2024].

[509] J. Rogoża, *Korekta państwa Putina: pod szyldem konserwatyzmu*, Ośrodek Studiów Wschodnich, 18.12.2013, https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/analizy/2013-12-18/korekta-panstwa-putina-pod-szyldem-konserwatyzmu [dostęp: 14.10.2024]. Chodzi o ustawy podpisane 30 czerwca 2013 roku. Warto w tym kontekście wspomnieć również o ustawie, która przywróciła penalizację „oszczerstwa" z lipca 2012 roku.

[510] Autorem podobnego zalecenia był sam Putin, który na posiedzeniu rządowej rady filmowej – jeszcze jako premier – wezwał do aktywnej walki z formami przemocy w kinie. Zob. *Хроника кино: 2001–2015* [К. Шавловский], dz. cyt., s. 110.

przekazaniu władzy, jak i wszczęciu wojny. W ten sposób moment objęcia urzędu prezydenta przez Władimira Putina w 2000 i 2012 roku oraz inwazja Rosji na Ukrainę w 2022 roku wyznaczają pierwszy (2000–2012) i trzeci (od 2022 do dziś) etap ewolucji filmu rosyjskiego.

Etap środkowy (2012–2022) koncentruje się z kolei na serii inicjatyw ustawodawczych o iście cenzuralnym charakterze. Rozproszone w czasie, wiążą się z kolejnymi nowelizacjami prawa, ale również nasilającym się w latach 2011–2013 ruchem protestacyjnym środowisk opozycyjnych. Pośrednie próby sprawowania kontroli nad wizualną warstwą filmów, tj. usuwanie z pola widzenia osób nieheteronormatywnych i, pod groźbą zarzutu o publiczne nawoływanie do separatyzmu[511], sytuacji niejednoznacznych ze względu na – realny lub wyimaginowany – polityczny, religijny czy obyczajowy podtekst, uzupełni prawo ingerencji w sferę foniczną kina. 1 lipca 2014 roku weszła w życie ustawa o zakazie (pod karą grzywny) używania „niecenzuralnego słownictwa w telewizji, radiu, a także w filmach i publicznie prezentowanych dziełach sztuki”[512] oraz wymogach dla otrzymania zgody na rozpowszechnianie produktów audiowizualnych. Odtąd dystrybucja kinowa filmów zależeć będzie od uzyskania stosownego dokumentu, który określa dalsze warunki; jednym z nich jest nieobecność wulgaryzmów.

Wprowadzenie podobnych ograniczeń wywołało poważne reperkusje. Po pierwsze, w sytuacji narastającej niepewności, czy film otrzyma zgodę na dystrybucję, *ergo* dotrze do widza, twórcy zaczęli zmagać się z problemem samocenzury. Po drugie, filmowców, którym bliska jest problematyka teraźniejszości, podzielono przez pryzmat opozycji binarnych na oszczerców i hipokrytów[513]. Po trzecie, ów „strach przed teraźniejszością” przerodził się w „kryzys reprezentacji”[514], tj. brak urozmaiconych (nienormatywnych, subwersywnych) wizerunków bohaterów wiodących, gdyż ci ulegli daleko idącej unifikacji. Po czwarte, niedookreśloność tego, co kontrowersyjne w otaczającej rzeczywistości doprowadziła również do wyraźnego zwrotu ku przeszłości[515]. Dlatego, nim przejść do omówienia specyfiki

[511] Podpisana 30 grudnia 2013 roku ustawa weszła w życie 9 maja 2014 roku.
[512] *Rosjanie mają przestać kląć. Putin podpisał ustawę* [MAW/PAP], „Newsweek”, 5.05.2014, https://www.newsweek.pl/swiat/rosja-ustawa-przeciwko-wulgaryzmom-newsweekpl/r5ntwtj [dostęp: 14.10.2024].
[513] Co ciekawe, podobną obserwację wysnuła już w 2013 roku Nancy Condee pisząc, że „jeśli współczesny reżyser kręci film na temat drażliwy i bez żadnych niedomówień, to (w opinii wielu) dyskredytuje on Rosję. Jeśli reżyser, kręcąc film o współczesnej Rosji, unika drażliwych tematów, to znaczy, że jest cynicznym ugodowcem, celowo upiększającym rzeczywistość społeczną” (Н. Конди [N. Condee], *„Вилка Мортона”*, dz. cyt., s. 71).
[514] Na temat historii użycia terminu „kryzys reprezentacji” zob. tamże, przyp. 2.
[515] Jak podaje Andriej Archangielski, niemal 90% filmów i seriali z 2013 roku opowiada o czasach minionych, tj. epoce lat 1930–1960 czy wydarzeniach wojennych. Zob. А. Архангельский, *Вне политики – тоже политика*, „Искусство кино” 2014, nr 4, s. 59.

twórczości filmowej po swoistym „restarcie semantycznym”[516], który dotknął współczesne kino rosyjskie, warto przyjrzeć się owemu okresowi przejściowemu jako rodzajowi strefy buforowej, bogatej w dzieła antycypujące późniejsze zjawiska, będące niejako poza czasem, prądem czy nurtem. Podczas gdy krajobraz rosyjskiego kina kobiet pierwszej dekady XXI wieku, wzbogacony o twórczość „nowych cichych” oraz dzieła graniczne, przełomowe i wzorcowe dla przeobrażeń rynku filmowego, charakteryzuje nikły poziom politycznego uwikłania, w filmach lat 2011–2014 najdobitniej widać zderzenie „starego” z „nowym”, eskapizmu z publicystyką, upiększania rzeczywistości z czernią realizmu.

W sukurs przyszły więc dzieła „głośniejsze i swobodniejsze”[517] w artykułowaniu autorskiej pozycji i nazywaniu społecznych przymiotów i przywar. Otwierające nową dekadę filmy, tak różne pod względem sposobów prowadzenia narracji, założonych celów i przedsięwziętych dla ich osiągnięcia środków, łączy poczucie niewystarczalności lub, inaczej, zużycia dotychczasowych form komunikacji z widzem. Chodzi m.in. o wyeksploatowane zabiegi mówienia szeptem, w sposób beznamiętny i wyrachowany o sprawach ważnych, wielopoziomowego dystansowania się od protagonistów zamieszkujących archipelag bezimiennych miejscowości czy ich nieznośne milczenie. Rozczarowanie reżyserek dotyczy również odgórnie założonego (i powszechnie respektowanego) wymogu dbania o profesjonalizm konstruowanej wypowiedzi filmowej, tj. wystrzeganie się umyślnego popełniania błędów na różnych etapach procesu produkcji filmu. Liczne dzieła, na przekór niepisanym prawom, cechuje spora doza amatorskości, będąca efektem niskiego budżetu (oraz braku państwowego wsparcia finansowego), tempa pracy, ale także chęci osiągnięcia pożądanego wrażenia niedbalstwa i/lub spontaniczności. Krótko mówiąc, w miejsce wycyzelowanej w szczegółach reprodukcji symptomów rzeczywistości, przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet zaproponowały rozgrywający się na ekranie ekwiwalent końca świata.

Uniwersalia kinematografii rosyjskiej lat zerowych (w szczególności twórczości „nowych cichych”), czyli „zerwanie więzi, kruchość relacji, strata, a w skrajnym wypadku śmierć”[518], choć znalazły oddźwięk w tytułach filmów początku drugiej dekady XXI wieku, uległy w warstwie strukturalnej gwałtownemu przeobrażeniu. Mowa o takich dziełach jak *Portret o zmierzchu* (*Портрет в сумерках*, 2011) Angeliny Nikonowej, *Ostatnia bajka Rity*

[516] *Актуальное кино. Личные версии. „Круглый стол” „ИК”* [Д. Дондурей], „Искусство кино” 2014, nr 8, s. 17.
[517] *„Новые тихие”. Режиссерская смена – смена картин мира* [Б. Хлебников], dz. cyt., s. 7.
[518] Г. Напреенко, *Реальное – это невозможное. Тихая волна и портрет множества (2000–2015)*, „Сеанс” 2016, nr 65, s. 214.

(*Последняя сказка Риты*, 2011) Renaty Litwinowej, *Entropia* (*Энтропия*, 2012) Marii Saakian oraz, przewrotnie, *Wieczny powrót* (*Вечное возвращение*, 2012) Kiry Muratowej, a więc owocach odmiennych estetyk, temperamentów i tradycji, w których podjęty motyw eskapizmu – od rzeczywistości, społeczeństwa, samego siebie – doczekał się zaskakujących reinterpretacji. Co ciekawe, wszystkie cztery produkcje w sposób iście awangardowy poddają weryfikacji kryterium wiarygodności prezentowanych zdarzeń – tak istotne dla reprezentantów pokolenia mówiącego przyciszonym głosem; charakterystyczne dla dokumentalnej stylistyki dążenie do autentyzmu wrażeń w filmach wymienionych twórczyń zastępuje dobrze znany chwyt udziwnienia[519].

Wieloznaczność sensów sugerowanych przez tytuł debiutanckiego dzieła Nikonowej przejawia się zarówno w formie, jak i treści *Portretu o zmierzchu*. Z jednej strony chodzi o kilkukrotnie wspomniany w samym filmie automatyczny tryb fotografowania w aparacie, który pozwala zrobić wyraźne zdjęcie nawet przy słabym świetle; z drugiej – kres tak dnia, jak i życia bohaterów – psycholożki szkolnej Mariny i milicjanta Andrieja – w ich dotychczasowym kształcie. Połączenie obu ujęć, tj. chęci uchronienia przed zapomnieniem twarzy ukochanej osoby oraz zaistniałej więzi, ale również wyjścia poza schemat odgrywanych ról, wzmacnia ambiwalentny wydźwięk kreślonych zwiastunów rzeczywistości. Problematyka współczesnego kina rosyjskiego: zinstytucjonalizowanie przemocy, doraźność form wsparcia czy prowizoryczność stosunków międzyludzkich, sprowadzona do ram dramatu społecznego nakręconego dwiema cyfrowymi lustrzankami jednoobiektywowymi, traci na dosłowności, gdyż świat przedstawiony stanowi zaledwie imitację teraźniejszości, funkcjonującą na prawach paradokumentu. Co istotne, autorki filmu – urodzona w Rostowie nad Donem (gdzie osadzona jest akcja *Portretu o zmierzchu*), lecz wykształcona w Nowym Jorku Angelina Nikonowa, oraz Olga Dychowiczna – odtwórczyni głównej roli, współscenarzystka i współproducentka w jednej osobie, przekuły ograniczenia natury techniczno-produkcyjnej w swój atut. Brak nasyconych barw (dominują kolory charakterystyczne dla zmierzchu dnia – przytłumione błękity oraz odcienie pomarańczowego) i głębi ostrości (płaskość obrazu, szczególnie w scenach rozgrywających się w pomieszczeniach, potęguje wrażenie uwięzienia i alienacji) pozwoliły wyeksponować to, co przeciętne i trywialne w wielkomiejskim krajobrazie kulturowym – wzajemną niechęć urzędników i petentów czy milicjantów i obywateli oraz ich skłonność do okrucieństwa. Kamera, odwzorowując ruch uderzającej ręki czy niemoc

[519] Zob. W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 95–111.

zamkniętych oczu, z powodzeniem oddaje nadmiar (krótkie, rozedrgane ujęcia) lub brak (długie, statyczne sceny) emocjonalnego napięcia.

Przyjęta przez reżyserkę konwencja niedokładnego naśladowania oznak czerni realizmu, obliczona na osiągnięcie efektu obcości, znajduje wyraz także w grze aktorów nieprofesjonalnych[520], którzy nie tyle wcielają się w role milicjantów, biznesmenów, pracowników socjalnych, rodziców i ich dzieci, co wdrażają kryjące się za danym hasłem postawy i, często pasywno-agresywne, zachowania. Doza umowności charakteryzuje więc liczne przykłady bezowocnych interakcji (scena zgłoszenia kradzieży paszportu na komisariacie) czy narastającej frustracji bohaterów (dalszy rozwój przyjęcia-niespodzianki), znajdującej ujście w słowie – wypowiadanych bez zaangażowania replikach, oraz, co stanowi swoiste *novum* w kinematografii rosyjskiej, dotyku. Wulgarności języka odpowiada bowiem brutalność gestów, a słownym konfrontacjom – napastowanie seksualne i gwałt. Znamienny w tym kontekście jest sam początek filmu, gdy z marazmu prowadzonej egzystencji wyrywa Marinę usłyszany krzyk gwałconej przez milicjantów kobiety, stanowiący jednocześnie zapowiedź losu dobrze sytuowanej protagonistki. Incydent cielesnej profanacji przekształca niezgrabną „obyczajówkę" najpierw w historię zemsty, a następnie niepozbawioną erotycznego napięcia opowieść o przebudzeniu „absolutu kobiecej podmiotowości"[521] i wyjściu z impasu.

Jeśli *Portret o zmierzchu* – mimo paradokumentalnego rysu, rozumianego tu jako siłą rzeczy nieścisłe („prawie", „niby") odtwarzanie wizerunków świata zewnętrznego – oferuje linearnie uporządkowany wgląd w ciąg zdarzeń, to *Ostatnia bajka Rity* – produkcja równie niskobudżetowa i niezależna – stanowi rodzaj antyrejestracji swoich czasów. Chodzi jednakże nie o występowanie „w kontrze" bądź „przeciw" dominującym tendencjom odzwierciedlania symptomów rzeczywistości, lecz przekładanie na język kina stanów wewnętrznych tak bohaterów, jak i samych filmowczyń. W istocie, drugie dzieło Litwinowej – jednocześnie reżyserki, scenarzystki, współproducentki (wraz z Zemfirą Ramazanową, autorką muzyki do filmu), kostiumografki (razem z Jekateriną Syczową) i odtwórczyni jednej z głównych ról – jawi się polem estetyczno-(wy)twórczych poszukiwań. Moskwianka, poruszając się „na krawędzi faulu"[522], czyli dobrego (i złego) smaku, rozwinęła znaną z *Boginii...* manierę artystycznego przysposabiania dla własnych celów realnych przestrzeni i rekwizytów, które – zdezelowane, wymieszane lub umieszczone w odmiennym kontekście – nabierają nowych

[520] Niemająca aktorskiego wykształcenia Dychowiczna zapisała się w pamięci widzów przede wszystkim dzięki występom w filmach swojego męża, Iwana Dychowicznego. Natomiast dla Siergieja Borisowa – zawodowego milicjanta z Rostowa – debiutancka rola Andrieja stała się początkiem kariery aktorskiej.
[521] И. Сукманов, *Фемина торжествующая*, „Искусство кино" 2011, nr 8, s. 45.
[522] М. Любович, *Смерть и другие сантименты*, „Искусство кино" 2012, nr 7, s. 54.

znaczeń. Wskutek melanżu stylistycznych inspiracji filmowe przestworza: opuszczony pałac, szpital, kostnica, kawiarnia czy mieszkanie Kolii (w tej roli Nikołaj Chomeriki[523]) z widokiem na pomnik Jurija Gagarina, wyabstrahowane z otoczenia, przeistaczają się w swoiste proscenium, a tocząca się akcja – w spektakl teatralny.

Warto zauważyć, że reżyserka, adaptując wyglądy miejsc i osób do ram rosyjskiej wersji stylu *retro glamour*, skutecznie zatarła granice między sztucznym i autentycznym, prawdą i zmyśleniem czy, w końcu, życiem i śmiercią[524]. Rzecz dzieje się w zgoła alternatywnych realiach, gdzie anioł śmierci, pod postacią pielęgniarki Tatiany Nieubiwko, zstępuje na ziemski padół, aby towarzyszyć nowoprzybyłej pacjentce w jej ostatniej drodze. Nietypowość kreowanego uniwersum objawia się w ekscentrycznych zachowaniach i strojach pracowników służby zdrowia, panującej atmosferze wiecznej przerwy na papierosa[525] czy sposobach aranżowania szpitalnych zabudowań jako strefy pogranicza: międzyludzkie interakcje odbywają się tuż przed, w drzwiach lub korytarzach i poczekalniach popadającego w ruinę szpitala i przylegającej kostnicy. „Naturalne" przedłużenie owej scenerii stanowi, oglądane w dużej mierze zza szyby, wnętrze kawiarni. Tam też dochodzi do konfrontacji trzech bohaterek: Nieubiwko, szczęśliwie zakochanej Margarity Gautier, dzielącej z heroiną Alexandre'a Dumasa (syna) nie tylko personalia, ale i diagnozę choroby, oraz jej przyjaciółki – lekarki Nadieżdy Michajłowny. Kilkunastominutowa sekwencja, jak wskazuje nazwa lokalu (*Запределье*), rozgrywa się na rubieżach monotonii codzienności. Odświętności wystroju wtóruje rosnący patos następujących po sobie mikrozdarzeń. Te, na prawach niekiedy niemego monodramu, koncentrują uwagę kamery i widza swoją podniosłością (stopienie odczytującej testament Rity z jednolicie czerwonym tłem), tragizmem (uwypuklenie beznamiętnego automatyzmu wykonywanych przez Nadię ruchów sięgania po kolejne kieliszki z winem) i koturnowością (występ muzyczny Tani jako forma odreagowania, ale również egocentrycznego benefisu Litwinowej). Wówczas właśnie Rita, pozując w umajonej witrynie kawiarni do żywego obrazu lub trumiennego portretu z papierosem zamiast kwiatu kamelii w dłoni, tworzy namiastkę schronienia przed nadejściem nieuchronnego.

Meandry produkcyjnych zawirowań po śmierci reżysera stanowią jeden z tematów *Wiecznego powrotu* – filmu esencjonalnego dla twórczości Kiry Muratowej. Filmowczyni, w

[523] Litwinowa z kolei wystąpiła w filmie *Serce bumerang* (*Сердца бумеранг*, 2011) Chomeriki w roli wróżbitki.
[524] Skojarzenie stylu *glamour*, który łączy to, co modne i luksusowe z pretensjonalnym i pstrokatym, z estetyką kampu nie jest bezzasadne, na co zwrócono uwagę m.in. w tekście *Metafory śmierci w filmie Renaty Litwinowej* Ostatnia bajka Rity *(*Последняя сказка Риты*, 2012)*, dz. cyt., s. 100–101.
[525] Od 2013 roku, w związku z wchodzącą w życie ustawą antynikotynową, na twórcach utworów audiowizualnych, które zawierają sceny palenia papierosów, wymuszono umieszczanie stosownej planszy na początku filmu, informującej o szkodliwości palenia wyrobów tytoniowych.

jawnym (gdyż zawartym w tytule) odwołaniu do rozwiniętej przez Friedricha Nietzschego koncepcji filozoficznej, „stare" treści i chwyty, takie jak motyw oglądania filmu w filmie, niwelowanie napięcia dramaturgicznego czy dublowanie wątków, zdarzeń i poszczególnych replik w różnych konfiguracjach, ujęła w nowej formie – serii prób zdjęciowych (*кинопробы*), podczas których „w jedną i tę samą bohaterkę, w jednego i tego samego antybohatera wcielają się, zmieniając partnerów, różni aktorzy"[526]. Innowacyjność zamykającego filmografię odeskiej reżyserki dzieła polega na zaakcentowaniu różnic w sposobach rozegrania sztampowej sytuacji przez wachlarz najbardziej rozpoznawalnych muratowowskich wykonawców[527]. W skrócie: kobietę nawiedza dawno niewidziany kolega ze studiów – Oleg lub Jura – który nie potrafiąc wybrać między żoną i kochanką – Lusią oraz Ludą – oczekuje porady sercowej; z kolei bezimienna znajoma, zajęta własnymi sprawami, bagatelizuje wagę problemu nieproszonego gościa. Zderzenie następujących po sobie sekwencji pozwala zauważyć liczne potknięcia ni to bohaterów, ni odtwórców ról mężczyzny i kobiety. Za pomocą nieplanowanych przejęzyczeń, spóźnionych (i, analogicznie, zbyt szybkich) reakcji na replikę interlokutora czy niewiernych powtórzeń, Muratowa rozbija ciąg aktor (realna materia) – postać (forma graficzna) – bohater (interpretacja)[528], wypełniając otrzymane puste miejsce istotami bez przeszłości, pamięci i psychologii[529]. Co więcej, stadialne wcielenia rozmówców – różne pod względem wieku, wagi, splotu manieryzmów, elementów stroju i wyposażenia zajmowanych mieszkań, cechuje zaledwie pozorna suwerenność; odmienni w kontekście projektowanej ekspresywności, finalnie sprawiają wrażenie wariantu jednej i tej samej postaci.

Repetycje, zmontowane w większe całości, oglądają producent oraz potencjalny inwestor z branży cukrowniczej. Wyświetlane przed nimi (oraz widzem) kolejne wersje jednego zdarzenia, choć dalece spreparowane – a więc niewiarygodne, stanowią rodzaj czarno-białego lustra dla sfragmentaryzowanych doświadczeń rzeczywistości. Mowa więc o pstrokatym kolażu estetyk, gustów i nastrojów: bogato udekorowane mieszkania wypełniają rekwizyty (plakaty, maskotki) powielające wizerunki ikon kultury popularnej; w sferze audialnej, na tle sentymentalnej muzyki salonowej i staromodnych piosenek Piotra Leszczenki, wyróżnia się relacja z koncertu Zemfiry, przypominająca niskiej jakości amatorskie nagranie[530]. Ściany zdobią liczne obrazy, wśród których centralne miejsce zajmuje „Zjawa w fotelu" –

[526] З. Абдуллаева, *Болеро*, „Искусство кино" 2013, nr 1, s. 27.
[527] Z najważniejszych i najpopularniejszych odtwórców zabrakło Siergieja Popowa i Niny Rusłanowej.
[528] Zob. P. Kwiatkowska, *Somatografia*…, dz. cyt. s. 219, oraz rozdział drugi części pierwszej niniejszej pracy.
[529] Zob. М. Ямпольский, *Чистая форма времени*, „Сеанс" 2014, nr 61, s. 64.
[530] Chodzi o fragment faktycznego koncertu. Piosenkarka wykonuje rosyjskojęzyczną wersję pieśni księcia (*La donna è mobile*) z opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego – utworu powtarzającego się w wielu filmach Muratowej.

przedstawienie udrapowanego zwoju materiału ewokujące, w zależności od intencji, ślad po czyjejś obecności lub niewypełnioną pustkę. Co istotne, ów obraz, podobnie jak splątany sznur w rękach bohaterek czy ogłaszana w telewizji wiadomość o znalezieniu zwłok komiwojażera, który powiesił się w miejscowym hotelu, żywo koresponduje ze śmiercią samego autora prób zdjęciowych, czyli reżysera. Marginalizacja i fizyczny brak jego postaci, wobec rozgrywającego się targu w sali projekcyjnej (ta, ujęta z punktu widzenia ekranu, przypomina scenę pudełkową), uwypukla krytyczny potencjał *Wiecznego powrotu* jako wypowiedzi na temat swobody twórczej i kreatorskiej (nie)zastąpioności.

Zbędność autora-demiurga sprawującego pieczę nad całokształtem dzieła zdaje się insynuować Maria Saakian, która po nastrojowej *Latarni* (oraz w odpowiedzi na rozwój sytuacji społeczno-politycznej w Rosji 2012 roku) starała się „zrealizować kino nieapetyczne i obojętne”[531]. W istocie, *Entropia* stanowi próbę odreagowania lub, jak słusznie zauważyła Nina Sputnicka, „odkaszlnięcia, gdzie plwocinę zastąpił skrzep antysensu, a potyczki antybohaterów zamieniają się w ciąg przekleństw”[532]. Reżyserka, wychodząc od kronikalnych, tj. osadzonych w ówczesnej teraźniejszości ujęć przemawiającej do tłumu Kseni Sobczak, powiewających flag i samych protestujących, oraz fabularnych reminiscencji poprzedzających wyjazd (scena w klubie, w samochodzie), łączy realne ze zmyślonym, przy czym sam fakt poddaje obróbce. Gest manipulacji jakością, tempem i fonią w założeniu dokumentalnych zdjęć uhistorycznia zawartą w nich rzeczywistość i odgradza od tego, co ma nadejść, czyli apokalipsy. Właściwa akcja filmu – jeśli o takowej może być mowa – rozgrywa się gdzieś na prowincji w niedokończonym, pustym domu, do którego przyjeżdża grupa filmowców: producentka Pasza (Ksenia Sobczak), reżyserzy Gera (Waleria Gaj Germanika) i Ilja (Daniła Poliakow) oraz aktorka Masza (Diana Dell). Czwórka znajomych, w oczekiwaniu na koniec świata, spędza beztrosko czas na kręceniu filmu, rozmowach, spacerowaniu, piciu alkoholu, destrukcji otoczenia i wzajemnych relacji.

Tytułowa entropia objawia się wielopoziomowo: w zawieszeniu i podważeniu statusu filmowanych nie-aktorów, którzy pod cudzymi imionami odgrywają pewne wyobrażenia o artystach ekscentrycznych w zachowaniu i radykalnych w poglądach; w oddaniu jednej z kamer – nieprofesjonalnej lustrzanki cyfrowej – w ręce protagonistów; w parodiowaniu konwencji filmów autotematycznych, ale również telewizyjnych programów rozrywkowych; wreszcie –

[531] Н. Спутницкая, *Презрение, или Odnazhde v Rossii*, „Искусство кино” 2012, nr 9, s. 50. W tym samym roku premierę miało trzecie – i zarazem ostatnie – dzieło reżyserki pt. *To nie ja* (*Это не я*, 2012) – historia samostanowienia czternastoletniej Eurydyki, dla której internetowy awatar zastępuje realność. Akcja filmu rozgrywa się we współczesnej Armenii, na styku kultur i estetyk. Saakian zmarła na raka w 2018 roku w wieku zaledwie trzydziestu siedmiu lat.
[532] Tamże.

w uwypuklaniu wtórności kreowanych wizerunków, przeżywanych dylematów czy podejmowanych inicjatyw. Chaos w ujęciu Saakian oznacza więc mariaż dziwności eksperymentu (w jednym z ujęć obecne są klapserka i makijażystka) z typowością fabuły (*Entropię*, mimo nielicznych retro- i futurospekcji, charakteryzuje narracja linearna). Celem tak bohaterów, jak i twórców jest nakręcić „prawdziwe, autentyczne kino", w którym zastany porządek ulegnie anihilacji. Chodzi o rozmycie granic między filmem właściwym a jego kulisami, odtwórcą i postacią, filmowcami i widzem. Jednakże nawet wprowadzenie nowego uczestnika zmagań – tubylca o przezwisku Warzywo (*Овощ*; w tej roli Jewgienij Cyganow – jedyny aktor zawodowy) – nie wwodzi powiewu świeżości w egzystencję wyklarowanej bohemy. Efektem przedsięwziętych przez czterech „jeźdźców apokalipsy" poszukiwań właściwej formy samowyrażenia są powstałe na bazie zmyślonych autocytatów, mylących tropów i paradoksów („kino, którego nikt nie zobaczy") performanse autodestrukcji. Ostatnim z nich – ponownie w odwołaniu do estetyki dokumentu – jest trzyminutowy epizod przejazdu kolumny prezydenckiej pustymi ulicami Moskwy. Reżyserka, ingerując tak w warstwę wizualną (obraz, dzięki nałożonym filtrom, nabiera „kwaśnych" odcieni), jak i audialną (słychać *Apokalipsę* [*Апокалипсис*] Rodiona Łubienskiego), wskazuje właściwego sprawcę nadchodzącego kataklizmu.

Na podstawie omówionych wyżej przykładów filmowych widać, że nurtujący przedstawicielki kina kobiet temat eksplorowania (i eksploatowania) granic silnie skonwencjonalizowanego filmu aktorskiego znalazł swoje odzwierciedlenie w końcowym kształcie ich dzieł. Problem autoekspresji zarówno reżyserek, jak i powołanych do życia bohaterek i bohaterów wiodących osiągnął rozmiar wielopoziomowej (tj. pod względem technicznym, finansowym czy stylistycznym) gry z przyzwyczajeniami widza, obowiązującymi przepisami oraz wydolnością samego języka kina. I tak, *Entropię* cechuje daleko idąca nieprzystawalność generowanych wrażeń. Oryginalność twórczych poszukiwań, doceniona chociażby na Festiwalu Kina Rosyjskiego „Okno na Europę" w Wyborgu[533], uwypukla ambiwalentność sądów i autorskich pretensji do szczególnie uprzywilejowanej grupy społecznej, w skład której wchodzą sami filmowcy, czyli ludzie świata sztuki. Brak zwerbalizowanych odniesień do faktycznych nazwisk czy wydarzeń kompensuje z kolei złożoność wizualnych rozwiązań; te funkcjonują na zasadzie ukradkowego „puszczenia oka" do odbiorcy (początek filmu) czy też intrygującej puenty (zakończenie). Właśnie finałowa

[533] Saakian otrzymała nagrodę im. Sawwy Kulisza („za twórcze poszukiwania") w ramach dwudziestej edycji festiwalu.

sekwencja – obca w porównaniu do reszty filmu pod względem stylistycznych rozwiązań i publicystycznego wydźwięku – pozwala ustrukturyzować bezład *Entropii* w ramach nie tyle artystycznej wypowiedzi, co zaangażowanej reakcji, wykraczającej poza ramy kina fabularnego. Dzieło Marii Saakian stanowi zarazem utrzymany w konwencji ni to czarnej komedii, ni filmowej farsy przegląd eskapistycznych zachowań oraz postaw, jak i rodzaj powyborczego komentarza do zaistniałej sytuacji politycznej.

Wątki i obrazy dotyczące sfery buntu społecznego, zaledwie zarysowane w filmie Saakian, w istocie najpełniej podjęli ówcześni dokumentaliści, którzy nie pozostali obojętni na przechodzące przez Federację Rosyjską fale wieców, demonstracji i marszów organizowanych przez środowiska opozycyjne. Kamera miesiącami towarzyszyła protestującym – tak masie, jak i czołowym przedstawicielom[534] – na ulicach miast i w podróży, prywatnych mieszkaniach czy salach rozpraw. W efekcie światło dziennie ujrzały świadectwa filmowe, które niczym termometr, dały wyraz wzrastającej temperaturze światopoglądowych dyskusji. Co więcej, same filmy nierzadko wchodziły ze sobą w dialog. Dla przykładu: moment ogłoszenia zwycięstwa Putina w wyborach prezydenckich, kończący zrealizowany pod opieką artystyczną Mariny Razbieżkiny film *Zimo, idź precz!* (*Зима, уходи!*, 2012)[535], stanowi jednocześnie punkt wyjścia dla *Kadencji* (*Срок. Начало большой истории*, 2014) Pawła Kostomarowa, Aleksieja Piwowarowa i Aleksandra Rastorgujewa. W centrum uwagi znalazł się naród, czyli konglomerat przypadkowych przechodniów, zwolenników i przeciwników władzy, policjantów, aktywistów czy artystów reprezentujących pełne spektrum poglądów i zapatrywań na projektowaną przyszłość państwa.

Nie zaskakuje więc fakt, że w stronę kina dokumentalnego (i takowej poetyki) zwróciła się Swietłana Baskowa – reżyserka żywo zainteresowana podważaniem utartych schematów i zmianą zastanej rzeczywistości. U podstaw jej kolejnych dzieł: *Pięciu butelek wódki* (*Пять бутылок водки*, 2001), *Głowy* (*Голова*, 2003) i *Mozarta* (*Моцарт*, 2006) leżą w dużej mierze incydentalne koncepty, dla których wyeksponowania podporządkowano staranność wykonania. Wymienione filmy, składające się z długich, monotonnych, nierzadko jednoujęciowych sekwencji, pełne błędów inscenizacyjnych i montażowych, charakteryzuje realizacyjny antyprofesjonalizm – brak dbałości o detale i wiarygodność odgrywanych i/lub

[534] Na szczególną uwagę zasługuje *Mój przyjaciel Borys Niemcow* (*Мой друг Борис Немцов*, 2016) Zosi Rodkiewicz – filmowy portret zamordowanego w lutym 2015 roku tytułowego działacza politycznego, zmontowany już po jego śmierci.

[535] Reżyserami filmu są: Aleksiej Żyriakow, Denis Kleblejew, Dmitrij Kubasow, Askold Kurow, Nadieżda Leontjewa, Anna Moisiejenko, Madina Mustafina, Zosia Rodkiewicz, Anton Sieriogin i Jelena Choriewa.

improwizowanych zdarzeń. Należy wręcz odnotować modelową i konsekwentnie rozwijaną technikę filmowania: zwykle statyczna kamera śledzi za żarliwie deliberującymi bohaterami (niemal bez wyjątku mężczyznami), którzy – świadomi bądź nie jej obecności – kłócą się, obnażają, bronią swoich racji. Właśnie ich maniakalne oddanie hołdowanej idei prowadzi do intensyfikacji przesyconych alkoholem, niebywale krwawych i sugestywnych (również w planie seksualnych nadużyć) form fizycznej i werbalnej przemocy. Co istotne, ofiarami stają się zarówno bogaci, jak i biedni.

W filmach Baskowej, oprócz wstrząsających dosłownością kreowanych wizerunków ludzkiego upodlenia, przeplatających się z chwilami ekranowej nudy, aktualizacji podlegają odgrywane przez Aleksandra Masłajewa (strona silniejsza) i Siergieja Pachomowa (strona słabsza) modelowe sytuacje wykorzystywania „poddanego" przez jego „pana" – pracodawcę, prominenta, mistrza. W istocie, tematyka wspomnianych konceptów koncentruje się wokół kradzieży dóbr materialnych i niesprawiedliwie osiągniętego sukcesu – zawsze kosztem czyjejś pozycji, godności, a nawet życia. Uniwersalność podejmowanych zamysłów okrasza, z jednej strony, bezwstydność męskiej nagości i estetyka ekscesu, z drugiej – wypełnienie przestrzeni kadru znaczeniami typowymi dla realiów kapitalistycznej Rosji przełomu wieków. Wątek zarabiania pieniędzy, ściśle powiązany z wydajnością ludzkiej pracy i perspektywami jej spieniężenia, a co za tym idzie – brakiem szacunku dla autonomii bliźniego, stanowi praprzyczynę każdego konfliktu.

Biorąc pod uwagę ostrze krytyki dzieł Baskowej wymierzone w palący problem wyzysku i pogłębiających się nierówności społecznych oraz przyświecające reżyserce lewicowe wartości, *Jedno rozwiązanie – opór* (*Одно решение – сопротивление*, 2011) jawi się logicznym rozwinięciem jej twórczej drogi. Kręcony przez wiele miesięcy sześcioczęściowy „dokumentalno-publicystyczny film"[536] stanowi stronnicze i zaangażowane sprawozdanie z przechodzących przez Rosję (oraz Ukrainę – jedna część zdaje relację z kijowskiego protestu przeciwko komercjalizacji edukacji) wieców organizowanych przez niezależne związki zawodowe w latach 2009–2012[537]. Demokratyczne spojrzenie kamery Baskowej obejmuje zarówno centrum głównych wydarzeń (Moskwa), jak i mniejsze miejscowości (Lipieck, Jarosław) Federacji Rosyjskiej w czasie kolejnych demonstracji i przemówień. Całość uzupełniają merytoryczne wywiady z aktywistami i przedstawicielami organizacji o profilu socjalistycznym, które służą za rodzaj kompendium wiedzy dla

[536] Plansza z podobnym napisem poprzedza pojawienie się tytułu filmu.
[537] Kolejne części (np. z moskiewskiego wiecu z 7 października 2012 roku) powstawały już po premierze pierwszej – około pięćdziesięciominutowej – wersji filmu w 2011 roku.

protestujących – często studentów i osób młodych. Jednocześnie niewątpliwie edukacyjne komponenty filmu urozmaicają jego dalece protokolarny charakter, gdyż *Jedno rozwiązanie – opór*, nazwane mianem „wizualnego katalogu rzadkich epizodów «niepokojów społecznych»”[538], to w znacznym stopniu beznamiętny reportaż z coraz sprawniej przeprowadzanych i przyciągających większe rzesze ludzi wieców.

Zaabsorbowana zgłębianiem procesów rozkwitu ruchu protestacyjnego w Rosji, Baskowa przeniosła idee socjalizmu proletariackiego (a raczej ich interpretacje, przystosowane do współczesnych realiów) do ram filmu fabularnego. *Za Marksa…* (*За Маркса...*, 2012) – dotychczas ostatnie dzieło reżyserki[539] – opowiada o nieśmiertelnej walce klas, wciąż żywych resentymentach, przeciwstawnych ambicjach oraz eskalującym konflikcie. Kością niezgody okazuje się chęć założenia niezależnego związku zawodowego i próba podjęcia strajku – tropy dobrze rozpoznane w literaturze i filmie radzieckim. W istocie, ów świat przedstawiony, zamieszkany przez dobrych, inteligentnych i elokwentnych pracowników huty oraz jej właściciela – wulgarnego i bezdusznego nuworysza, nosi znamiona tendencyjności tak w obdzieleniu odautorską sympatią jednej ze stron, jak i forsowaniu wyidealizowanego obrazu uciśnionych (i, analogicznie, demonizowaniu uciskających). Baskowa, poczynając od zastąpienia ewentualnego motta wyimkiem z ustawy o związkach zawodowych z 1996 roku, przez jednoznaczne określenie czasu i miejsca akcji (pojawienie się na ekranie nazwisk odtwórców ról poprzedza napis „Kryzys. 2010 rok”), po przyjętą metodę modelowania znamion rzeczywistości w duchu realizmu socjalistycznego, skutecznie zatarła granicę między faktem i fikcją. Powyższe spostrzeżenie dotyczy pracy kamery, gry aktorskiej, rozwoju następujących po sobie serii zdarzeń, w skrócie – obliczonych na osiągnięcie zamierzonego celu składowych filmu. Reżyserka projektuje symptomy fikcjonalnej teraźniejszości, w której to, co prawdopodobne (oczytanie pracowników), ale też wyolbrzymione (agresja właściciela fabryki) miesza się z czernią przemocy systemowej[540]. Z tego względu *Za Marksa…* lokuje się bliżej twórczości mistrzów radzieckiej odmiany kina propagandowego – ze szczególnym uwzględnieniem *Strajku* (*Стачка*, 1924) Siergieja Eisensteina, niż dzieł przedstawicieli zaangażowanej społecznie odnogi współczesnej kinematografii rosyjskiej[541].

---

[538] *Оба два: гид по октябрьскому кинобезумию* [В. Рутковский], 17.10.2011, https://os.colta.ru/cinema/events/details/31077/page3/ [dostęp: 30.10.2024].

[539] W 2018 roku Baskowa planowała zrealizować inspirowany szekspirowską tragedią film pt. „Hamlet to ja” („Я – Гамлет”), jednakże – z przyczyn finansowych – projekt nie doszedł do skutku.

[540] Warto zaznaczyć, że w roli konsultantów filmu wystąpiło wielu działaczy i ekspertów, którzy zabrali głos w dokumencie *Jedno rozwiązanie – opór*.

[541] Mowa o takich filmach jak *Długie i szczęśliwe życie* (*Долгая счастливая жизнь*, 2013) Borisa Chlebnikowa, *Dureń* (*Дурак*, 2014) Jurija Bykowa czy *Lewiatan* (*Левиафан*, 2014) Andrieja Zwiagincewa.

Na szczególną uwagę zasługuje wspomniana wyżej metoda twórcza: zachowująca większy dystans i zdecydowanie bardziej profesjonalna (zarówno w kontekście jakości generowanego obrazu, jak i naśladowania zwyczajowych dla kina fabularnego chwytów) kamera filmuje wiarygodne wnętrza, a w nich aktorów, którzy nie tyle grają, co udają pamiętających lata świetności fabryki robotników i wyzutych z uczuć „Nowych Rosjan". Reżyserka oraz odtwórcy zwaśnionych stron – z Pachomowem i Jepifancewem na czele, zastosowali w praktyce liczne elementy udziwnienia sposobów wypowiedzi swoich bohaterów – ci, ujęci w dobrze znanych sytuacjach (przed, w trakcie i po pracy), postępują wbrew oczekiwaniom oraz utartym wzorcom zachowań[542]. Podczas gdy fabrykanci, podobnie jak eisensteinowscy kapitaliści, zajmują się snuciem intryg i wydawaniem pieniędzy, robotnicy odlewni oddają się intelektualnym dysputom, wzajemnej edukacji i pomocy oraz przygotowaniom do podjęcia walki o lepsze jutro. Ta, w wyniku kolejnych prowokacji, przyjmuje wymiar wojny na obopólne wyniszczenie. Pesymistyczną wymowę *Za Marksa…* sankcjonuje ostatnia scena – pośmiertny niemy krzyk stojącego na wysokiej wieży głównego bohatera.

Społeczne zaangażowanie reprezentantek kina okresu przejściowego, poza sferą *stricte* polityczną, tj. odzwierciedlania różnych form sprzeciwu i oporu wobec działań władzy (ogólnopaństwowej, lokalnej[543] itd.), znalazło swój wyraz w przenoszeniu złożoności śladów aktualnego na język filmu. Wespół z produkcjami o kresie życia pojedynczych osób, kolektywów, dotychczasowych więzi, stosunków czy układów, rosyjskie kino kobiet wzbogaciły dzieła, w których to, co prywatne i publiczne, ale również fikcyjne i rzeczywiste

[542] Wzorcowa pod tym względem jest scena, w której Baskowa – w podwójny sposób! – podważa iluzjotwórczą moc kina oraz uniemożliwia ewentualną identyfikację widza z prezentowanymi dyskutantami. Mowa o niemal piętnastominutowej scenie wymiany myśli na temat literackich i filmowych wrażeń między trzema pracownikami odlewni. Rozmowa z dzieł Nikołaja Gogola i Wissariona Bielinskiego schodzi na działalność przyzakładowego klubu filmowego i wyświetlanych tam dzieł Francuskiej Nowej Fali. Jeden z działaczy, na podstawie trzymanych w ręku notatek, zaczyna tłumaczyć pozostałym, jaką rewolucję (oraz sam kontekst użycia owego słowa jako metafory) wywołały dzieła Godarda i spółki w myśleniu o kinie oraz pracy z aktorem; w istocie swoistym *novum* było przejście od systemu Konstantina Stanisławskiego (zwanego „hollywoodzkim") do metody Bertolta Brechta, opartej na wywoływaniu efektu obcości. Nie bez znaczenia jest również fakt, że scenę kończy zabójstwo towarzyszy głównego bohatera, gdyż wzmacnia ono kreślony obraz świata poza kategorią jego wiarygodności (prawdziwy/fałszywy). Chodzi o propagowanie idei (podział na szlachetnych pracowników i amoralnych kapitalistów) i wpisanych w film założeń (*Za Marksa…* jako „odważny postulat na rzecz podjęcia natychmiastowej, zbiorowej, globalnej walki przeciwko dominacji kapitału"). Zob. T. Rawski, *Marks, Baskowa i Strajk*, „Praktyka Teoretyczna", 14.02.2015, https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/tomasz-rawski-marks-baskowa-i-strajk/ [dostęp: 30.10.2024].

[543] W tym kontekście znamienny jest wątek zbierania podpisów pod listem protestacyjnym w sprawie aresztowania Michaiła Chodorkowskiego oraz późniejszej mini-demonstracji (w domyśle spacyfikowanej przez funkcjonariuszy OMON-u) w *Kokoko* (*Кококо*, 2012) Awdotii Smirnowej – filmie uwypuklającym liczne opozycje binarne w postaci petersburskiej inteligentki Lizy i jej nieoczekiwanej gościni – prowincjałki Wiki.

uległo daleko idącej konsolidacji. Zwrot ku realności w wielu wypadkach oznacza skierowanie wzroku w stronę szeroko rozumianej prowincji i rozgrywających się tam dramatów. Bohaterami filmów stali się rzecznicy zmarginalizowanych grup społecznych: wchodzący w dorosłość nastolatkowie (*Córka* [*Дочь*, 2012] Natalii Nazarowej i Aleksandra Kasatkina), osoby zmagające się z trudami niepełnosprawności (dokumentalny *Anton jest tuż obok* [*Антон тут рядом*, 2012) Lubowi Arkus) czy imigranci z ościennych krajów (*Ona* [*Она*, 2013] Łarisy Sadiłowej), czyli jednostki często niewidoczne i pomijane w – także okołofilmowych – dyskusjach światopoglądowych. Upomnienie się o ich głos i/lub obecność, oprócz realizacji ewentualnych działań interwencyjnych czy oświatowych, wzmacnia ogląd rzeczywistości w imię zasad zachowania pluralizmu wartości i stanowisk, czyli pozwala spojrzeć na współczesność z wielu perspektyw.

Niewątpliwie jedną z nich jest rzadko obierany w kinematografii rosyjskiej (oraz będący na cenzurowanym wraz z przyjęciem przez prezydenta w 2013 roku ustawy zakazującej „propagowania nietradycyjnych relacji seksualnych wśród nieletnich") punkt widzenia przedstawicieli mniejszości seksualnych i ich sympatyków, a patrząc szerzej – lustracja wyimka otaczającego świata przez pryzmat somy, jej pragnień, tęsknot i namiętności. Co ciekawe, w tym samym roku premierę miały aż dwa filmy, których twórcy w sposób bezkompromisowy i rzetelny podjęli próbę przełamania licznych tematów tabu. Mowa o *Podróży zimowej* (*Зимний путь*, 2013) Lubowi Lwowej i Siergieja Taramajewa oraz *Miejscach intymnych* Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa, czyli dziełach wyjątkowych, gdyż zrealizowanych „a) bez państwowego wsparcia, b) w poprzek wszystkich nowo wprowadzonych ograniczeń cenzuralnych związanych z nienormatywną leksyką, piciem alkoholu, paleniem [wyrobów tytoniowych – P.W.] i motywem miłości jednopłciowej"[544]. Jednocześnie należy zaznaczyć, że „[d]ebiutujący reżyserzy sięgnęli po dość powszechny w świecie temat, który wciąż wygląda egzotycznie w kontekście tradycji rodzimych"[545].

Zaakcentowany w tytule filmu Lwowej i Taramajewa, a istotnie klasyczny dla kinematografii rosyjskiej[546] topos peregrynacji znajduje twórcze rozwinięcie na kolejnych poziomach *Podróży zimowej*: w bezpośrednio nazwanym i cytowanym cyklu pieśni skomponowanych przez Franza Schuberta do poezji Wilhelma Müllera; we wpisanej w

[544] Н. Сиривля, *Отголоски*, „Искусство кино" 2014, nr 4, s. 37. W kolejnym zdaniu autorka cytowanej recenzji *Podróży zimowej* pisze o filmie Lwowej i Taramajewa jako rodzaju „wspaniałego «chwastu», który cudem zdołał się przebić przez zabetonowany grunt krajowej kinematografii". Oczywiście powyższe uwagi w równym stopniu można odnieść do *Miejsc intymnych*.

[545] Przywołana konstatacja pochodzi z recenzji *Miejsc intymnych*: И. Сукманов, *Поверженный амур*, „Искусство кино" 2013, nr 8, s. 43.

[546] Zob. rozdział trzeci części drugiej niniejszej pracy.

charakter głównych bohaterów dzieła – studenta konserwatorium Erika i bezdomnego chuligana Liochy – potrzeby ciągłego bycia w ruchu; wreszcie – w ich drodze do samopoznania. Zaskakiwać może fakt, że kwestia orientacji psychoseksualnej młodego śpiewaka nie stanowi punktu wyjścia do opowieści o potencjalnie długim i bolesnym procesie uświadamiania sobie, a następnie ujawnienia światu własnej nieheteronormatywności[547]. Wręcz przeciwnie – jego homoseksualność jest czymś równie oczywistym (co nie znaczy, że powszechnie akceptowanym) i ewidentnym, jak manifestowany talent wokalny, tj. stanowi niezbywalną składową tożsamości. Ta wyraża się w sposobie bycia i działaniach Erika – osoby początkowo znudzonej monotonią życia i zmęczonej oczekiwaniem na ważny konkurs. Bodźcem wyrywającym z marazmu codzienności okazuje się pojawienie (już w pierwszej scenie filmu) Liochy, reprezentującego nieposkromiony żywioł skonfliktowanych z prawem *bezprizornych*. Witalność i energia jawnie homofobicznego bohatera Jewgienija Tkaczuka – niejako uosabiającego rewers egzystencji zblazowanego studenta (w tej roli Aleksiej Frandetti), zaczyna go fascynować.

Zmianę stosunku Erika do ustawicznie wpadającego w kłopoty *gopnika* na bieżąco komentuje bogata oprawa muzyczna filmu. Tragizm schubertowskich pieśni, których przygnębiający nastrój z jednej strony udziela się śpiewakowi, z drugiej – wzrusza do łez uważnie słuchającego Liochę, równoważy romantyzm arii lermontowowskiego *Demona* z opery Antona Rubinsteina (scena ucieczki chłopaków przed policją). Współczesne piosenki o miłości stanowią z kolei tło dla wydarzeń o delirycznej (stan odurzenia narkotykowego) i wywrotowej (pokaz drag queen) wymowie. Umiejscowione w świecie przedstawionym występy sceniczne uwypuklają nasilające się oczarowanie postacią intruza, które z czasem przeobraża się z ciepłej pobłażliwości w stan zauroczenia. Jednakże podejmowane przez obydwu bohaterów transgresyjne działania – w znaczeniu przekraczania własnych możliwości i wychodzenia ze strefy komfortu, są nakierowane na osiągnięcie odmiennych celów. Jako że perspektywa Erika jawi się dominująca, tym większe zaskoczenie wywołuje zastosowany przez Liochę fortel dla zdobycia dóbr materialnych i dokonania swoistej zemsty – ten pozwolił śpiewakowi zakochać się w sobie. Co ważne, gestem ujarzmiającym „kobiecego" Erika staje się zainicjowany przez „męskiego" Liochę pocałunek. Ów fałszywy dowód oddania i dalszego

[547] Warto w tym kontekście przywołać *Ciebie kocham* (*Я люблю тебя*, 2004) Olgi Stołpowskiej i Dmitrija Troickiego – prawdopodobnie pierwszy film rosyjski, w którym głównymi bohaterami są osoby homo- (gastarbeiter Ulumdży) i biseksualne (pracujący w agencji reklamowej Timofiej). Uwikłani w relację uczuciową z Wierą – popularną prezenterką telewizyjną – cała trójka odkrywa różne aspekty własnych (i cudzych) preferencji seksualnych na tle wolnorynkowej, stosunkowo otwartej na różnorodność Moskwy początku XXI wieku, jednocześnie mierząc się z niechęcią rodziny przybysza z Kałmucji.

połączenia losów nabiera wymiaru impulsu o (auto)destrukcyjnym potencjale – ostatecznie odrzucony i pijany, Erik dosłownie kończy w rynsztoku; Liocha, przeciwnie, dziarskim krokiem przemierza most zawieszony nad zamarzniętą rzeką. Ewentualne pytanie o to, do kogo należy końcowa fantazja, w której zimową porą zadowoleni i beztroscy bohaterowie wspólnie – lecz bez seksualnego podtekstu – zjeżdżają z wysokiej góry, pozostaje bez odpowiedzi.

W przeciwieństwie do *Podróży zimowej* – „dzieła wyjątkowo romantycznego z piosenkami, piórami i wzniosłym patosem demonicznego cierpienia”[548], *Miejsca intymne* stanowią przykład filmu bardziej wykoncypowanego, szczególnie pod względem zarządzania kreowanymi wizerunkami czy rozwijanymi związkami przyczynowo-skutkowymi. Skromny objętościowo debiut pary reżyserskiej (film trwa niespełna 80 minut) cechuje iście altmanowska umiejętność równoległego prowadzenia, przeplatania i przecinania kilku wątków, których akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonej metropolii[549], oraz niepozbawiony humoru odautorski dystans względem powołanych do życia bohaterów, ich miłosnych uniesień, marzeń i fantazji erotycznych oraz seksualnych frustracji[550]. Za pomocą konglomeratu postaci reprezentujących pewne typy: od urzędniczki wojującej z obscenicznością w komisji do spraw moralności, przez terapeutę i jego pacjentów, po ewidentnie lewicującego popularnego artystę uwieczniającego genitalia na wielkoformatowych fotografiach – Mierkułowa i Czupow wyliczają bolączki i obawy klasy średniej dotyczące sfery intymnej. Ich bohaterowie, choć sprowadzeni do siłą rzeczy uproszczonego amalgamatu pozycji społecznej, kompleksu i – mniej lub bardziej skrywanej – żądzy, są wiarygodni właśnie ze względu na kierujące nimi namiętności, które uchwycone zbiorczo (np. w spajającej film scenie pogrzebu) składają się na osobliwy repertuar preferencji seksualnych.

Bezkompromisowość twórców obejmuje również kwestię wizualizacji tytułowych miejsc. W centrum uwagi znalazło się – rozumiane dosłownie i w przenośni – nagie ciało ludzkie, uchwycone w wiecznym procesie samoidentyfikacji: podejmujące próby erotycznego

[548] Н. Сиривля, *Отголоски*, dz. cyt., s. 37.

[549] W podobny sposób prowadzona jest narracja w filmie *Człowiek, który nigdy nie powraca* (*Человек безвозвратный*, 2006) Jekateriny Grochowskiej, która na przykładzie konkretnej rodziny, ich bliskich i znajomych ukazała przekrój postaw i odcieni seksualności. Na szczególną uwagę zasługuje wątek żołnierza czerpiącego korzyści finansowe ze spotkań z mężczyznami w okolicznym hotelu. Co więcej, jedna ze scen rozgrywa się w klubie gejowskim.

[550] Poczucie dystansu i spojrzenia z zewnątrz wzmocniło zaproszenie do współpracy Marta Taniela – estońskiego operatora, który będzie również odpowiedzialny za zdjęcia do kolejnych filmów pary reżyserskiej. Aleksiej Czupow przyznał w wywiadzie, że zarówno oni, jak i producenci chcieli w ten sposób ukazać bohaterów z innej – niekoniecznie rosyjskiej – perspektywy i zuniwersalizować przekaz filmu. Zob. М. Кувшинова, *„Просто Советский Союз так прощается с нами”. Авторы фильма „Интимные места” – о том, как кино спасло их отношения, и о кампании за нравственность*, „Афиша Daily”, 6.06.2013, https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/private-parts/ [dostęp: 4.11.2024].

zaspokojenia oraz poszukujące własnej seksualności i tożsamości płciowej, wyposażone w szeroką paletę pragnień oraz narażone na nieskończoną ilość bodźców i stymulantów. Co istotne, seksualność bohaterów *Miejsc intymnych* jest płynna i stale się formuje dzięki szerokiemu spektrum zarówno destrukcyjnych, jak i budujących kontaktów międzyludzkich. Za modelową dla przyjętej przez twórców metody można uznać jednoujęciową scenę obrazującą skrywane przez bezdzietnych małżonków pożądanie, odczuwane do tego samego mężczyzny – żona i mąż podczas stosunku seksualnego jednocześnie wyobrażają sobie, że uprawiają seks z niedawno poznanym magikiem cyrkowym, z czego czerpią szczególną przyjemność i spełnienie[551]. Oczekiwane werbalizacje stanów świadomości poprzedza lub w pełni zastępują odbywające się bez słów (oraz na granicy wymysłu i faktu) cielesne zbliżenia – wyraz projektowanych wariantów rzeczywistości. Te z kolei prowadzą do namacalnych skutków: usatysfakcjonowania lub zgorzknienia, odnowy bądź zerwania relacji, czyli przemiany.

Za ostatni przejaw nieskrępowanej swobody twórczej, głuchej na sukcesywnie wprowadzane w życie ograniczenia cenzuralne, należy uznać premierę *Tak, tak* (*Да и да*, 2014) Walerii Gaj Germaniki, która nastąpiła 28 czerwca 2014 roku, czyli w dzień uhonorowania filmu drugą najważniejszą nagrodą 36. MFF w Moskwie, tj. statuetką „Srebrnego Świętego Jerzego" za najlepszą reżyserię, a na trzy dni przed wejściem w życie ustawy o zakazie używania nienormatywnej leksyki w środkach masowego przekazu. Niewątpliwy sukces dzieła na festiwalu o bogatej tradycji[552], dodatkowo usankcjonowany przez autorytet Gleba Panfiłowa – ówczesnego przewodniczącego jury, wywołał ogromny rezonans społeczny wśród tak widzów (film w przeciągu trzech dni dystrybucji kinowej zarobił około milion rubli[553]), jak i krytyków. Ci pisali o *Tak, tak* jako dziele „radykalnym", „lekkomyślnym", „skandalicznym", powstałym „na przecięciu różnych procesów, prądów, oczekiwań"[554], zarazem

[551] Warto wspomnieć, że w rolę mężczyzny odkrywającego swój homoseksualizm wcielił się sam Aleksiej Czupow.

[552] Kierowany przez Nikitę Michałkowa festiwal do 2022 roku mógł szczycić się licencją Międzynarodowego Stowarzyszenia Federacji Producentów Filmowych (FIAPF) – ta została zamrożona w związku z inwazją Rosji na Ukrainę. Zob. A. Łabuszewska, *Własne filmy, własne Oscary. Rosyjska kultura idzie w swoją stronę*, „Tygodnik Powszechny", 8.09.2022, https://www.tygodnikpowszechny.pl/wlasne-filmy-wlasne-oscary-rosyjska-kultura-idzie-w-swoja-strone-178451 [dostęp: 4.11.2024].

[553] *„Да и да" Валерии Гай Германики потеснили „Трансформеров"*, „Известия", 1.07.2014, https://iz.ru/news/573246 [dostęp: 4.11.2024].

[554] *Да и нет не говорите. „Круглый стол" „ИК"* [Д. Дондурей], „Искусство кино" 2014, nr 9, s. 5. Pierwszą część wrześniowego numeru czasopisma „Iskusstwo Kino" w istocie zajęła dyskusja poświęcona filmowi oraz jego dwie recenzje.

„grafomańskim", jak i „romantycznym", którego stylu nie sposób podrobić[555]. Pojawiły się głosy, zarzucające twórcom w dużej mierze anachroniczne powtarzanie składowych tradycjonalistycznego światopoglądu wzorcowego dla kina radzieckiego oraz zerwanie z odzwierciedlaniem tego, co aktualne[556]. W istocie, Germanika, przedkładając eksperymenty formalne nad rozwój pretekstowej (i niekiedy pretensjonalnej) historii, ale także wymowność zawieszonego w powietrzu gestu nad podjęcie przez bohaterów faktycznego działania, odeszła od dokumentalnego/dokumentalizowanego przetwarzania efektów rzeczywistości na rzecz „ekranizowania" życia wewnętrznego – własnego, jej przyjaciół, osób podobnie odczuwających i myślących[557].

Należy zauważyć, że *Tak, tak*, czyli drugi fabularny film pełnometrażowy reżyserki, stanowi nie tyle – oczekiwany bądź nie – efekt konsekwentnie rozwijanej metody twórczej, co przejaw rozciągniętych w czasie poszukiwań adekwatnych środków wyrazu dla, z jednej strony, oddania złożoności adaptowanego scenariusza[558] (wpisanych w tekst nadrzędnej idei, konwencji, fabularnych kolizji, typów bohaterów), z drugiej – umiejscowienia w przyszłym projekcie własnej perspektywy, a niekiedy i osoby („Germanica is love"). Znamienna jest metamorfoza (i radykalizacja) autorskiej optyki Germaniki, postępująca wraz z jej rosnącym doświadczeniem twórczym i życiowym; w kolejnych filmach i serialach nieletnich bohaterów zastąpi grono dorosłych: trzydziestoparoletnie pracowniczki agencji rekrutacyjnej (szesnastoodcinkowy serial *Krótki kurs szczęśliwego życia* [*Краткий курс счастливой жизни*, 2011]) czy bohema artystyczna (*Tak, tak*). W krąg oddziaływania tej ostatniej trafia nauczycielka Sasza[559]. Na zaproszenie chłopaka poznanego w internecie, niepokorna protagonistka opuszcza rodzinny dom i – wchodząc po schodach przeciwpożarowych przez okno, na prawach baśni – wkracza w pustkę alkoholowego ekscesu, burzliwych dyskusji, erupcji gorących uczuć i talentu samowyrażenia.

---

[555] З. Абдуллаева, А. Медведев, *Различение и узнавание*, „Искусство кино" 2015, nr 3, s. 13. Nikita Karcew, recenzując kolejny film Germaniki – *Wilka zmyślonego* (*Мысленный волк*, 2019) – z perspektywy czasu zauważył, że *Tak, tak* „domknął epokę romantyzmu [w historii współczesnego kina rosyjskiego – P.W.]. Jednocześnie stał się ostatnim filmem w oficjalnej rosyjskiej dystrybucji, przemawiającym do widza żywym i wolnym językiem". Zob. Н. Карцев, *Страх*, „Искусство кино" 2019, nr 11–12, s. 54.

[556] *Да и нет не говорите. „Круглый стол" „ИК"* [А. Тимофеевский], dz. cyt., s. 7.

[557] Tamże [Н. Зархи], s. 11–12. Kwestię terminologiczno-stylistycznego uwikłania filmu trafnie określiła Nina Zarchi: „Jest to swego rodzaju postmodernistyczny hiperrealizm z inkrustacjami starannie ułożonego surrealizmu, który Germanika nazywa impresjonizmem" (tamże, s. 11).

[558] Autorami scenariuszy filmów fabularnych Germaniki są: Jurij Kławdiew i Aleksandr Rodionow (*Wszyscy umrą, a ja nie*), ponownie Rodionow (*Tak, tak*) oraz Jurij Arabow (*Wilk zmyślony*).

[559] W tej roli zaledwie rok młodsza od reżyserki Agnija Kuzniecowa, która w filmie *Wszyscy umrą, a ja nie* wcieliła się w jedną z uczennic-przyjaciółek.

Przekroczenie progu obcego mieszkania, a w szerszym oglądzie rządzącego się swoimi prawami półświatka, jest tożsame z rozpoczęciem zarówno przez Saszę, jak i samą Germanikę swoistego obrzędu przejścia. Chodzi o wdrażane przez bohaterów i reżyserkę filmu akty buntu przeciwko dominującym schematom myślenia i normom społecznym – rewoltę, której punktem dojścia jest „odnalezienie nowej tożsamości”[560]. Inicjacyjny dla neofitki romans z Artystą stanowi jedynie przyczynek do dwojako rozumianej refleksji nad autoekspresją nieskrępowaną zewnętrznymi ograniczeniami. W planie fabularnym jest to więc opowieść o znudzonej nauczycielce, która pod wpływem charyzmatycznego i utalentowanego Antonina (malarza o skłonnościach autodestrukcyjnych) poszerza własne horyzonty myślowe, rozwija wyobraźnię, nabywa doświadczenia życiowego, słowem – przeobraża się w adeptkę sztuki. Właściwa walka z przyzwyczajeniami widzów i/lub osób nietwórczych rozgrywa się na poziomie metafilmowym. Germanika z pasją zniekształca i rozciąga w czasie prozaiczne czynności za pomocą dryfującej między ludzkimi sylwetkami kamery, nałożonych na obiektyw kolorowych filtrów, dojmującego gwaru głosów i przekleństw, animowanych przerywników i efektów specjalnych, teledyskowego montażu czy nieskrępowanej konwenansami, naturalistycznej gry aktorów.

Manipulacja wyobrażeniami o życiu bohemy – ich nagimi, pokrytymi tatuażami, kopulującymi, oddającymi mocz do szklanki i wypijającymi jej zawartość ciałami, prowadzi do zatarcia granicy między inscenizacją a improwizacją. Jednakże nagromadzenie szokujących swą dosłownością obrazów, przeistaczających się w szereg wizualnych atrakcji i mikroperformansów „nie pozostawia miejsca na analizę społeczną”[561]. Kreowane wizerunki rzeczywistości paradoksalnie wzmacniają nie obrazoburczą fasadowość *Tak, tak*, a wspomniany wcześniej tradycjonalizm reżyserskiego spojrzenia, który ujawnia się w melodramatycznej strukturze filmu czy uproszczonym podziale ról społecznych: to mężczyzna, jako autorytarny autorytet, jest pozbawionym zahamowań mistrzem; kobietę – uczennicę, admiratorkę, opiekunkę, gospodynię, muzę w jednej osobie – cechuje niestabilność zajmowanej pozycji. Co więcej, otwartość i bezkompromisowość Germaniki w portretowaniu przedstawicieli środowiska artystycznego często nie przekracza obiegowych przeświadczeń i stereotypów, lecz je pogłębia. Malarz jawi się jednostką wybitną i wizjonerem, któremu wolno więcej.

Wymowne w tym kontekście jest zakończenie filmu – Sasza, po ostatecznym rozstaniu z Antoninem, ponownie siedzi przed monitorem komputera. Jej twarz zdobią okulary (ściągnęła

[560] Zob. В. Колотаев, *Правильная сказка для взрослых девочек*, „Искусство кино” 2014, nr 9, s. 22.
[561] Н. Спутницкая, *Последняя сказка Саши*, „Искусство кино” 2014, nr 9, s. 29.

je przed wyjściem z domu), pali papierosa. Reżyserka zdaje się sugerować, że pole widzenia obdarowanej talentem bohaterki uległo zawężeniu do ram wcześniejszej – jałowej i niekreatywnej – egzystencji córki, siostry, nauczycielki. Za chwilę jednak dobywa ona płótno i białą farbę, zaczyna malować palcem, jak mówi – „to, co widzi". W istocie, dla pogłębienia spojrzenia (w poszukiwaniu inspiracji?), Sasza sięga po rysunek kochanka oraz lupę, czyli przyrząd optyczny, który w jej ręce przeistacza się w broń obosieczną. Nieoczekiwanie dla widza kartka papieru zaczyna płonąć, a wraz z nią wszystko, co znajduje się w zasięgu wzroku protagonistki. Ta, nie uznając półśrodków, domyślnie dokonuje aktu samospalenia, gdyż – zgodnie z utartym przekonaniem – sztuka wymaga poświęceń.

II.5. W stronę wizualności: rosyjskie kino kobiet po 2014 roku

Przybliżenie okoliczności stołecznego triumfu *Tak, tak* przed zdaniem relacji z chronologicznie wcześniejszej dwudziestej piątej edycji Otwartego Rosyjskiego Festiwalu Filmowego „Kinotawr" w Soczi jest uzasadnione kilkoma czynnikami, które warto skrótowo nakreślić. Waleria Gaj Germanika, w przeciwieństwie do swoich równolatek, zadebiutowała w kinie fabularnym już w latach zerowych; mając zaledwie dwadzieścia cztery lata, uczennica Mariny Razbieżkiny z powodzeniem realizowała się twórczo (także, gościnnie – jako aktorka) w kolejnych projektach wielko- i małoformatowych. Ponadto kreowany image osoby niepokornej i niezależnej zapewnił Germanice – dokumentalistce sukcesywnie wkraczającej w obszar kina aktorskiego, performerce, osobowości telewizyjnej – status reżyserki osobnej, tj. niesprowadzalnej do ram konkretnego nurtu, szkoły czy kolektywu artystycznego.

Tym ciekawiej jawi się więc przywołany przez Daniiła Dondurieja we wstępie do dyskusji o rzeczonym filmie[562] artykuł z (pofestiwalowego) wrześniowego numeru miesięcznika „Vogue". Krótki tekst autorstwa Nikonowej poprzedza dwustronicowe zdjęcie, przedstawiające sześć ustylizowanych przez magazyn lifestylowy sylwetek „nowych nadziei kina rosyjskiego"[563]; na tle betonowych stopni oraz pordzewiałych metalowych barierek pozują ubrane na czarno (od lewej): Tamara Donduriej (ur. 1982[564]), Oksana Byczkowa (ur. 1972), Lubow Mulmienko (ur. 1985), Angelina Nikonowa (ur. 1976), Nigina Sajfułłajewa (ur. 1985) oraz Natalia Mieszczaninowa (ur. 1982). Mowa tu o reżyserkach i/lub scenarzystkach młodego

[562] *Да и нет не говорите*…, dz. cyt., s. 5–6.
[563] А. Никонова, *Камера-обскура*, „Vogue Россия" 2014, nr 9, s. 422–423.
[564] *Nota bene* córka redaktora naczelnego czasopisma „Iskusstwo Kino".

pokolenia, które przebojem wdarły się w przestrzeń rodzimej kinematografii. Właściwej części artykułu matronuje z kolei „headlinerka kobiecej nowej fali" (*хедлайнер новой женской волны*)[565]; Germanika (ur. 1984) – ukazana na osobnej fotografii oraz stronie, odziana w żółtą sukienkę, ujęta od dołu w planie amerykańskim – została wyniesiona do rangi liderki swoistego zwrotu genderowego we współczesnym kinie rosyjskim.

Usankcjonowania zarówno jej rzekomego przewodnictwa (i, ze względu na bogate doświadczenie reżyserskie, przodownictwa), jak i powstałego fermentu artystycznego na prawach nie efemerydy czy zbiegu okoliczności, lecz „mikrofali" (nazywanej niekiedy – na wyrost? – „kobiecą nową falą"[566]), dokonało samo środowisko filmowe. Jednocześnie należy zaznaczyć, że zaistnienie podobnych rozważań umożliwiła „koniunktura" festiwalu „Kinotawr", gdyż po raz pierwszy – i zarazem ostatni – w historii czarnomorskiego święta kina do konkursu głównego zakwalifikowano więcej filmów autorstwa kobiet niż mężczyzn. W Soczi zaprezentowano następujące dzieła: *Gwiazdę* (*Звезда*, 2014; nagroda za najlepszą reżyserię oraz najlepszą rolę żeńską dla Severiji Janušauskaitė) Anny Mielikian, *Ten ostatni rok* (*Еще один год*, 2014; nagroda za najlepszą rolę męską dla Aleksieja Filimonowa) Oksany Byczkowej, *Do widzenia mamo* (nagroda im. M. Tariwerdiewa „za najlepszą muzykę filmową") Swietłany Proskuriny, *Welkome Home* (*Велкам хом*, 2014) Angeliny Nikonowej, *Jak mam na imię* (specjalny dyplom jury „za lekki oddech i integralność artystyczną") Niginy Sajfułłajewej, *Kombinat „Nadzieja"* Natalii Mieszczaninowej, *Zapytaj mnie* (*Спроси меня*, 2014) Wiery Charybiny i *21 dni* (*21 день*, 2014) Tamary Donduriej. To z pozoru nużące wyliczenie uwypukla nie tylko wzmożoną obecność w programie festiwalu dzieł autorek doświadczonych (Proskurina), powracających nad Morze Czarne z drugim filmem (Nikonowa) lub po kilkuletniej przerwie (Mielikian, Byczkowa), a także debiutujących w pełnometrażowym[567] kinie fabularnym (Mieszczaninowa, Sajfułłajewa, Charybina) i dokumentalnym (Donduriej)[568], lecz również wywołany oddźwięk w postaci otrzymanych

[565] Tak brzmi podpis pod zdjęciem. А. Никонова, *Камера-обскура*, dz. cyt., s. 424.

[566] Zob. np. А. Долин, *Крым наш*, „Искусство кино" 2014, nr 8, s. 98; А. Медведев, *Легенда о сонной лощине*…, dz. cyt., s. 205.

[567] Należy zaznaczyć, że typologia filmów według ich metrażu nie została ujednolicona w ramach wszystkich kinematografii narodowych. W Polsce przyjmuje się, że czas trwania filmu pełnometrażowego (długometrażowego) nie powinien być krótszy niż siedemdziesiąt minut (zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 218), podczas gdy w Rosji są to „zaledwie" pięćdziesiąt dwie minuty (zob. Статья 3 Федерального закона от 22.08.1996 N 126-ФЗ „О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации"). Ze względów praktycznych (czas trwania *Zapytaj mnie* i *21 dzień* nie przekracza siedemdziesięciu minut), w niniejszej pracy przyjęto rosyjską definicję filmu pełnometrażowego.

[568] Odsetek filmów reżyserek zapewne byłby wyższy, jeśli w konkursie „Kinotawru" znalazłby się *Tak, tak* Germaniki. Jednakże, ze względu na przepisy, tj. fakt, że przewodniczącym rady nadzorczej festiwalu był Fiodor Bondarczuk – jeden z producentów *Tak, tak*, film Germaniki nie mógł ubiegać się o nagrodę główną. Ponadto w konkursie filmów krótkometrażowych również zaprezentowano wiele tytułów autorstwa kobiet.

nagród[569]. W istocie, uhonorowane przez krajowe (Soczi) i międzynarodowe (Moskwa) gremia jurorskie, a następnie ujęte zbiorczo przez recenzentów, dziennikarzy czy publicystów, filmy wymienionych reżyserek zaczęto rozpatrywać jako godne namysłu i dalszych studiów składowe zjawiska twórczego.

Jednakże, przed omówieniem specyfiki dyskursu filmowego 2014 roku i sylwetek wybranych przedstawicielek rosnącego w siłę rosyjskiego kina kobiet, należy podjąć się szeroko ukontekstowionej (m.in. w planach politycznym, społecznym, kulturowym) rekonstrukcji przebiegu dyskusji na temat kondycji kinematografii rosyjskiej początku drugiego dziesięciolecia XXI wieku: zmarnowanych przez tamtejsze środowisko szans, rokujących nadzieje twórców, spornych dzieł itd. Na wstępie warto zaakcentować znaczenie wszelkiego rodzaju publicznych dysput, w tym „okrągłych stołów", cyklicznie organizowanych przez redakcję czasopisma „Iskusstwo Kino". Te odbywały się w ramach branżowych wydarzeń kulturalnych, ze szczególnym wskazaniem na festiwal „Kinotawr" w Soczi – ważną (jeśli nie najważniejszą) platformę biznesową dla stale rozwijającego się przemysłu filmowego Federacji Rosyjskiej[570]. Podobne panele, jako ich merytoryczne dopełnienie, służyły wymianie myśli przez reprezentantów licznych zawodów (około)filmowych, co pozwalało z kolei naświetlić wybrane zagadnienia z wielu perspektyw.

Pokłosiem kolejnych debat są artykuły drukowane na łamach wspomnianego periodyku. Co ciekawe, już krótki przegląd nazwanych w tytułach problemów („Widzowie nie oglądają naszych filmów. Dlaczego?"; „Co robić? Jak pomóc kinu narodowemu"[571]) i trendów („Kino aktualne. Wersje osobiste"; „Kino młodych: nowe piosenki o tym, co najważniejsze"[572]) pozwala dostrzec, że śledzący bieg wydarzeń krytycy filmowi, oprócz podsumowań tak osiągnięć, jak i porażek minionej edycji festiwalu, podejmowali próby uchwycenia „na gorąco" zachodzących przekształceń w strukturach rodzimego rynku filmowego. Obok takich bolączek jak znikoma liczba sal kinowych, w których demonstrowane jest tzw. kino wysokojakościowe oraz niska frekwencja na rosyjskich filmach artystycznych[573], uwagę dyskutantów przykuł

[569] Jury dwudziestej piątej edycji festiwalu, pod przewodnictwem Andrieja Zwiagincewa, przyznało główną nagrodę „Kinotawru" *Próbie* (*Испытание*, 2014) Aleksandra Kotta, z kolei nagrodę za najlepszy debiut otrzymała *Klasa specjalna* (*Класс коррекции*, 2014) Iwana I. Twierdowskiego.

[570] Zob. *Хроника кино: 2001–2015* [А. Карташов, В. Степанов], dz. cyt., s. 48.

[571] *Зрители не смотрят наши фильмы. Почему? Кинотавр-2012. „Круглый стол"*, „Искусство кино" 2012, nr 8, s. 5–23; *Что делать? Как помочь национальному кино. „Круглый стол", Сочи-2013*, dz. cyt., s. 5–24.

[572] *Актуальное кино. Личные версии. „Круглый стол" „ИК"*, dz. cyt., s. 17–33; *Кино молодых: новые песни о главном. „Кинотавр"-2015*, „Искусство кино" 2015, nr 6, s. 5–23.

[573] *Зрители не смотрят наши фильмы…* [Д. Дондурей], dz. cyt., s. 5–6. Jak podaje Donduriej (powołując się z kolei na słowa Olega Bieriezina), w kinach Federacji Rosyjskiej 2012 roku „zaledwie w 19 salach na 2800 regularnie wyświetla się tak zwane «kino wysokojakościowe» – to 0,7%!" (tamże, s. 6). Co istotne, jeśli nawet

ówczesny niedobór debiutów reżyserskich, zwłaszcza autorstwa twórców młodych. Z perspektywy czasu widać, że poza oczekiwaną świeżością spojrzenia, projektowani adepci sztuki filmowej z jednej strony mieli dążyć do prze-tworzenia krajobrazu społeczno-politycznego Rosji na język filmu, z drugiej – wypełnić puste miejsce zwolnione przez mistrzów kina (post)radzieckiego[574], ale również przedstawicieli „nowych cichych", którzy stopniowo zaczęli opuszczać pole kina autorskiego na rzecz działalności bardziej „utylitarnej" (zarówno telewizyjnej, jak i produkcyjnej)[575].

Jednocześnie zasadniczym dla rozwoju dyskursu filmowego stał się kontekst zmian politycznych, które Daniił Donduriej, nie bez ironii, określił następującymi słowami: „W Ministerstwie Kultury powołano specjalne osoby, których przeznaczeniem jest przekodować wiele z tego, co przez ostatnie dwadzieścia lat w kulturze wykonano nieprawidłowo"[576]. W konsekwencji państwo, jako główny inwestor rosyjskiej sztuki filmowej, zgodnie z wielokrotnie cytowaną „maksymą" Władimira Miedinskiego[577], zaczęło forsować własną wizję kina pozbawionego nie tyle elementów czerni realizmu, co niewygodnych i niepożądanych symptomów rzeczywistości, wyrażanych za pomocą – często szokujących swoją dosłownością – wizerunków ludzkiego cierpienia, przemocy czy przekleństw. Ponadto za niechciane uznano wszelkie przejawy zachowań „antypatriotycznych", nie(hetero)normatywnych i wbrew tradycji, na co wskazują poczynione zmiany w ustawodawstwie. Dlatego takie dzieła, jak wspomniane *Miejsca intymne* Mierkułowej i Czupowa oraz *Podróż zimowa* Lwowej i Taramajewa – nagradzane w kraju (Soczi, Wyborg) i za granicą, zwiastujące nadejście „świeżej krwi" pierwsze filmy dwóch reżyserskich duetów damsko-męskich, pod wieloma względami (pozyskiwania środków finansowania[578], form wyrazu, poruszanej tematyki) wpisujące się w

frekwencja na owych filmach w kolejnych latach znacząco nie wzrosła, to w 2016 roku samych sal kinowych miało być już o tysiąc dwieście więcej (zob. А. Малышев, *Риски – сумасшедшие*…, dz. cyt., s. 14).

[574] Mowa m.in. o Aleksieju Germanie starszym oraz Kirze Muratowej, których ostatnie filmy – odpowiednio *Trudno być bogiem* (*Трудно быть богом*, 2013) i omawiany *Wieczny powrót* – stanowią jednocześnie rodzaj ich „testamentów artystycznych" (German zmarł w tym samym 2013 roku, Muratowa pięć lat później), ale również Aleksandrze Sokurowie, który mimo odniesionego za sprawą *Fausta* (*Фауст*, 2011) międzynarodowego sukcesu na początku dekady, w annałach kinematografii rosyjskiej lat dziesiątych XXI wieku zapisał się bardziej jako pedagog, niż reżyser.

[575] Д. Серебряная, *Русский мультиплекс в год революции*, „Сеанс" 2018, nr 67, s. 15.

[576] *Правда хорошо, а патриотизм лучше?*..., dz. cyt., s. 5. Słowa Dondurieja rozpoczęły dyskusję, która odbyła się w ramach festiwalu kina dokumentalnego „ArtDocFest" w grudniu 2012 roku.

[577] Chodzi o słowa: „Niech zakwitną wszystkie kwiaty, ale my będziemy podlewać te, które nam się spodobają. Albo te, które uznamy za stosowne". Zob. К. Шавловский, *„Просто хотим, чтобы кино было хорошее"*, „Газета.Ru", 2.08.2013, https://www.gazeta.ru/culture/2013/08/02/a_5537777.shtml [dostęp: 14.11.2024].

[578] Producentami *Miejsc intymnych* są m.in. Bakur Bakuradze i Julia Miszkinene (odpowiedzialna za produkcję filmów Bakuradze czy *Entropii* Saakian).

nurt światowego kina niezależnego – mogły powstać jedynie poza podporządkowanym władzy systemem, tj. na obrzeżach kinematografii rosyjskiej[579].

Właściwy proces pokoleniowej „zmiany warty" na dobre rozpoczął się u schyłku „okresu przejściowego" – niespełna miesiąc przed moskiewską premierą *Tak, tak* Germaniki oraz, co szczególnie istotne, wejściem w życie ustawy zakazującej używania niecenzuralnych słów w utworach audiowizualnych. Na początku czerwca 2014 roku odbyła się wspomniana dwudziesta piąta edycja festiwalu „Kinotawr", w ramach konkursu głównego pokazano czternaście filmów, z czego aż sześć wyszło spod ręki debiutantów. Program zdominowały dzieła, których akcja rozgrywa się współcześnie; obok filmowych wiwisekcji rozpadu związków małżeńskich (zwykle z udziałem osób trzecich) wielkomiejskich nuworyszy (*Gwiazda* Mielikian, *Do widzenia mamo* Proskuriny), przedstawicieli stolicznej klasy średniej (*Ten ostatni rok* Byczkowej), a nawet osiadłych w Nowym Jorku globtroterów (*Welkome home* Nikonowej), na ekranach kin zagościli bohaterowie funkcjonujący na marginesie społeczeństwa. Mowa o migrantach o nieudokumentowanym statusie (*Zapytaj mnie* Charybiny), rosyjsko-kaukaskim tandemie z przypadku (*Czarno-biały* [*Ч/Б*, 2014] Jewgienija Szeliakina), pacjentach hospicjum (*21 dni* Donduriej) oraz, przede wszystkim, rzeszy osób młodych – wchodzących w dorosłość uczniach z niepełnosprawnościami (*Klasa specjalna* Twierdowskiego), szukających własnej drogi mieszkańcach Norylska (*Kombinat „Nadzieja"* Mieszczaninowej), przybyłych nad Morze Czarne wczasowiczkach (*Jak mam na imię* Sajfułłajewej).

Publiczność w Soczi obejrzała więc produkcje różnych rodzajów, utrzymane w odmiennych tonacjach emocjonalnych i gatunkowych – od melodramatu po komedię, odwołujące się do licznych konwencji filmowych. Jako najpopularniejsza z nich jawi się szeroko rozumiany (post)dokumentalizm, czyli podjęta zarówno przez reżyserów młodych (Mieszczaninowa, Twierdowski, częściowo Sajfułłajewa), jak i bardziej doświadczonych (Byczkowa) próba rekonstruowania wizerunków rzeczywistości za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla filmu dokumentalnego. W porównaniu do dzieł kręconych przed symboliczną zmianą władzy i faktycznym przekształceniem uwarunkowań twórczych, w wielu spośród wymienionych wyżej tytułów kluczową rolę odgrywa zasada maksymalizowania wrażenia wiarygodności; kultywowaną wcześniej umowność prezentowanych zdarzeń

[579] Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkie filmy szerzej omówione w poprzednim rozdziale, czyli *Portret o zmierzchu* Nikonowej, *Ostatnia bajka Rity* Litwinowej, *Wieczny powrót* Muratowej (produkcja ukraińska), *Entropia* Saakian, *Za Marksa…* Baskowej, *Miejsca intymne* Mierkułowej i Czupowa, *Podróż zimowa* Lwowej i Taramajewa oraz *Tak, tak* Germaniki powstały bez państwowego wsparcia finansowego.

zastąpiły zwrot w stronę konkretu i zwyczajności, postulowana obiektywność autorskiego spojrzenia oraz autentyczność języka (ciała).

Podkreślenie ordynarności tła wydarzeń jest ważne chociażby w *Kombinacie „Nadzieja"*, przedstawiającym położony na północy Federacji Rosyjskiej Norylsk w dwójnasób. Z jednej strony mowa o mieście-symbolu, zamkniętym dla postronnych świecie rządzącym się swoimi zasadami, niekiedy internalizowanymi przez jego mieszkańców, z drugiej – konglomeracie faktycznych lokacji, widzianych oczami tak tubylca (wystroje wnętrz, sceny zrealizowane w teatrze, kombinacie), jak i przyjezdnego (ujęcia z samochodu). Mieszczaninowa z zamiłowaniem uwydatnia skalę dokonanych przez człowieka modyfikacji w miejskim krajobrazie; bohaterów zewsząd otaczają ogromne rury i zwałowiska, natomiast wydobywający się z kominów dym zaciera linię horyzontu na wiecznie jasnym niebie. W równie chorobliwej scenerii rytm codzienności wyznaczają rutynowe interakcje: zakrapiane spotkania na łonie natury, frywolne sesje w łaźni, wykonywana bez przekonania praca, zarówno zdalne, jak i bliskie kontakty, oraz usankcjonowane kalendarzem rytuały: od Dnia Hutnika po osiemnaste urodziny Swiety – protagonistki filmu, która pragnie opuścić „miasto śnieżnych przestrzeni"[580] i wyjechać do ukochanego na południe.

Warto dodać, że scalenie dwóch poziomów, tj. uniwersalnego z konkretnym pozwala twórcom regulować stopień (nie)dosłowności kreowanych widoków świata zewnętrznego. W centrum uwagi znajdują się dynamiczne, utalentowane, niekiedy nagie, oddziałujące na siebie, sprawiające wrażenie niezależnych ciała ludzkie. Te, dzięki częstym zmianom punktu widzenia, skracanemu/zwiększanemu dystansowi, wrastającemu „rozedrganiu" ram kadru (przeważa kręcenie z ręki), *ergo* całokształtowi pracy kamery[581], skutecznie zacierają granicę między zmyśleniem a realnością – skąpani w odcieniach „trującej" zieleni aktorzy nie tyle grają, co stają się swoimi bohaterami. Podobnie rzecz się ma w *Jak mam na imię* – opowieści o dwóch siedemnastoletnich moskwiankach przybyłych na Półwysep Krymski, by poznać biologicznego ojca jednej z nich. Sercem portretowanej przez Sajfułłajewą ukraińskiej Ałupki jest przestronny i nieco zmurszały dom Siergieja, do którego Sasza i Ola ustawicznie wracają z nocnych eskapad; lokacje atrakcyjne dla turystów (plaża, jacht, teren koncertowy), jako typowo komercyjne, a więc pozornie autentyczne, pełnią rolę podrzędną wobec posiadłości niechętnego letnikom mężczyzny – miejsca zarówno werbalnych, jak i cielesnych potyczek. Z

[580] Podobnym mianem określony jest Norylsk – „miasto ze snów" (Город Сказка Норильск) – w piosence wykonanej przez znajomych Swiety w ramach obchodów Dnia Hutnika.
[581] Operatorami filmu są Iwan Mamonow i Jewgienij Cwietkow – współautorzy sukcesu *Chapiteau-show* (*Шапито-шоу*, 2011) Siergieja Łobana.

kolei w *Tym ostatnim roku* na obraz stolicy u progu nowego roku składają się niemal wyłącznie przestrzenie zamknięte, w których para głównych bohaterów – otwarta na nowe doświadczenia projektantka stron internetowych oraz bardziej zachowawczy kierowca taksówki – mieszka, pracuje czy robi zakupy. Świadczące o standardzie życia oraz zmieniające się w zależności od kontekstu dekoracje pogłębiają światopoglądową przepaść między młodymi małżonkami.

Czerpiąc wzorce zarówno z kina zachodnio- (filmy braci Dardenne oraz ich licznych imitatorów) i środkowoeuropejskiego (rumuńska nowa fala), jak i rodzimego czarnego realizmu (czernucha), wspomniani twórcy poszukiwali środków artystycznych adekwatnych dla kreowanych bohaterów, ich otoczenia i burzliwego życia wewnętrznego, którego wrzenie znalazło odzwierciedlenie w przełamujących tabu licznych werbalizacjach stanów ducha oraz mowie ciała. Innymi słowy, zręczne manipulowanie czynnikiem publicznym: rozpoznawalnymi lokacjami, funkcjonującymi schematami myślenia, ich oddziaływaniem na członków poszczególnych grup społecznych (rodzina, przyjaciele, współpracownicy), znaczeniem przelotnych znajomości czy incydentalnych kolizji z przedstawicielami służb państwowych, pozwoliło wyeksponować to, co prywatne, czyli perspektywę jednostek wyniesionych do rangi bohaterek wiodących danego filmu – często przechodzących próg dorosłości młodych kobiet, których nie sposób zredukować do uproszczonego typu postaci czy nośnika dominującej cechy. Charakterologiczna niejednoznaczność protagonistek Twierdowskiego, Mieszczaninowej, Sajfułłajewej, ale także Byczkowej ujawnia się w splocie zachowań, manieryzmów i sposobów wypowiedzi, nagłych zmianach nastroju i impulsywnie podejmowanych działaniach. Analogiczne spowinowacenie subiektywności wrażeń (stąd wspomniane „wersje osobiste") z obiektywizmem narracyjnym owocuje wzmocnieniem ich wewnętrznej ambiwalentności, co z kolei prowadzi do zaistnienia i eskalacji konfliktu między indywidualnością a kolektywem (*Klasa specjalna*), byłymi rywalkami (*Kombinat „Nadzieja"*), najlepszymi przyjaciółkami (*Jak mam na imię*) czy małżonkami (*Ten ostatni rok*).

Co istotne, ewentualną próbę rozważenia znaczenia zaistniałej podczas festiwalu „Kinotawr" koincydencji stylistyczno-generacyjnej przysłoniły dyskusje nad apolitycznością reżyserów – ówczesnych dwudziestopięcio-trzydziestopięciolatków – „unikają[cych] mówienia wprost o jawnych bądź ukrytych społecznych uwarunkowaniach teraźniejszości"[582]. Problem manifestowanej przez młodych twórców niechęci zajęcia twardego stanowiska wobec przemian ustrojowych pierwszej połowy drugiej dekady XXI wieku poddał krytyce m.in.

[582] *Да и нет не говорите…* [Д. Дондурей], dz. cyt., s. 15.

Andriej Archangielski[583]. Szukając cech wspólnych dla przedstawicieli pokolenia lat dziesiątych, dziennikarz rosyjski wyniósł do rangi przyświecającej im idei kwestię „selektywnego ocalenia”[584], tj. dzielenia „skrzywdzonych i poniżonych” na złych i jeszcze gorszych (niemal nigdy – dobrych i lepszych). Omawiani reżyserzy wystrzegają się tak stawiania pogłębionych pytań na temat kondycji ludzkiej, jak i wskazywania rozwiązań w często patowych sytuacjach; w skrócie – ratunek jednego odbywa się kosztem kogoś innego. Co więcej, ich „przebiegle dokumentalna”[585] metoda utrwalania symptomów rzeczywistości, zdaniem Archangielskiego, zawiera się w obnażaniu stosowanych chwytów, zorientowanych wokół pojęcia negacji; chodzi o „świadome odrzucenie możliwości dramatyzacji i demonizacji zła” oraz „rezygnację z uatrakcyjniania” kreowanych wizerunków („artyzmu”)[586]. Innymi słowy, w ich interpretacji zło jest banalne samo w sobie, dlatego jego przejawy wymagają równie przezroczystych (realistycznych, dokumentalnych, lecz nie publicystycznych) sposobów przedstawienia.

Dojmująca apolityczność reżyserek („w tym rosyjskim znaczeniu, kiedy gest odcięcia się od polityki w rzeczywistości oznacza ukryty przed nią strach”[587]) ujawnia się więc w skrupulatnym odtwarzaniu składowych, w gruncie rzeczy uniwersalnego, otoczenia bohaterów, ich wyglądów, form samowyrażenia (gestów, mimiki, idiolektu); z kolei ścisłe mapowanie miejsc akcji i czasu wydarzeń jedynie obnaża granice wyobrażeń na temat ewokowanej wspólnoty narodowej. Rekonstruowanie wizerunków świata zewnętrznego, pomimo iż dotyczy licznych szarych stref codzienności rosyjskiej, paradoksalnie odbywa się poza kontekstem ówcześnie panującego w Federacji Rosyjskiej porządku społeczno-politycznego. Znamienna w tym planie jest scena przyjęcia sylwestrowego w *Tym ostatnim roku*. Czekając na wybicie północy, zgromadzeni za stołem biesiadnicy oglądają nadawane w telewizji orędzie prezydenta. Patetyczność słyszanych słów zostaje przyjęta milczeniem i drwiącymi uśmiechami gości gotowych do celebracji. Następnie miejsce potencjalnej refleksji o politycznym wydźwięku wypełniają symptomy postępującego rozkładu małżeńskiej relacji – chwile wzajemnych pretensji względem przeciwstawnych oczekiwań. Te, wraz z poprzedzającymi ostateczne

[583] А. Архангельский, *Спасение рядового*, „Искусство кино” 2014, nr 9, s. 75–80. W centrum uwagi autora tekstu znalazły się następujące filmy: *Tak, tak* Germaniki, *Kombinat „Nadzieja”* Mieszczaninowej, *Klasa specjalna* Twierdowskiego oraz *Dureń* Jurija Bykowa.
[584] Tamże, s. 76.
[585] *Да и нет не говорите*… [Д. Дондурей], dz. cyt., s. 16.
[586] А. Архангельский, *Спасение рядового*, dz. cyt., s. 78–79. Krytyk dalej pisze: „Celowy «antyartyzm» czyni wiele współczesnych filmów nieco prymitywnymi, bezpośrednimi, co jednocześnie pozwala uniknąć niedomówień. Autorzy, często w sposób bezpardonowy i wbrew logice, dążą do osiągnięcia swojego jedynego celu: ocalenia bohatera” (tamże, s. 79).
[587] Tamże, s. 78–79.

rozstanie prozaicznymi sytuacjami, intensyfikują wrażenie (hiper)realizmu w dziele Byczkowej, które przysłania rzeczywistą statyczność prezentowanych zdarzeń oraz fakt, że głównym orężem protagonistów jest „żywy" język. W istocie, wyimki z intymnych zbliżeń, wspólnego oglądania filmu, remontu mieszkania czy bezowocnego poszukiwania pracy, bogate w niuanse, detale i osobliwości jednostkowej autoekspresji, zarówno wzmacniają poczucie autentyzmu, jak i stwarzają pozory dynamiczności.

Patrząc szerzej, warto zauważyć, że odmienne sposoby użycia języka w utkanych z fragmentów życia codziennego filmach Mieszczaninowej, Sajfułłajewej i Byczkowej prowadzą do incydentów – poniżenia (*Kombinat „Nadzieja*), obnażenia (*Jak mam na imię*) czy rozwodu (*Ten ostatni rok*) – uniezwyklających koleje losu bohaterów. Powstały między nimi konflikt jest skutkiem niedomówień, fałszywie nadawanych komunikatów oraz braku dobrej woli, co w konsekwencji owocuje (auto)agresją, przejawiającą się nie tylko werbalnie. Dlatego w *Kombinacie „Nadzieja"* spośród gromady spędzających wspólnie czas postaci, jako przeciwwagę dla zadziornej (i uprzywilejowanej) Swiety, wyróżniono „tytułową" Nadię – jej byłą konkurentkę, osobę samodzielną, która za pieniądze nawiązuje relacje intymne z mężczyznami. Obie bohaterki, nie zważając na serię niepowodzeń i rozczarowań, dążą do odmiany własnego losu, czyli nieodwracalnego opuszczenia ram kadru. Ucieczka, choć nie bez ofiar, kończy się „powodzeniem" – Nadia, wepchnięta przez Swietę do jeziora, zaczyna się topić, by następnie zniknąć pod taflą wody, natomiast pełnoletnia już solenizantka, po chwili zwątpienia, z biletem w jedną stronę, wraca do hali odlotów.

Bezpośredniość tandemu reżysersko-scenariopisarskiego w naśladowaniu szarej (czarnej?) codzienności, poprzez obrazowanie miejsc intymnych (poziom wizualny) oraz użycie nienormatywnej leksyki (poziom audialny), wywołała iście polityczny oddźwięk. W związku z groźbą nieotrzymania zgody na przyszłą dystrybucję kinową (lub jej znacznym ograniczeniem), kluczowym dla dalszego rozwoju wydarzeń okazał się drugi z wymienionych poziomów[588]. Przyjęty w kwietniu 2014 roku przez Dumę Państwową Federacji Rosyjskiej, a obowiązujący od 1 lipca zakaz używania wulgaryzmów w utworach audiowizualnych spotkał się ze zdecydowanie negatywną reakcją większości środowiska filmowego[589]. Oprócz zaistnienia dyskusji na temat szkodliwości samej ustawy – jej zubażającego wpływu na kino wysokojakościowe i swobodę twórczą, palącą stała się potrzeba samookreślenia przez reżyserów, których filmy miały niedługo wejść do kin. Należało poddać rozwadze wartość

[588] Zob. А. Гудкова, *Зона комфорта. Сочи-2014: питчинг*, „Искусство кино" 2014, nr 8, s. 9–10.
[589] Jednocześnie warto podkreślić, że autorem projektu ustawy był Stanisław Goworuchin – popularny reżyser, wówczas deputowany z ramienia partii Jedna Rosja.

artystyczną przekleństw, tj. fakt, czy płynący z ust bohaterów *mat* generuje dodatkowe znaczenia (potok bluzgów jako środek stylistyczny), czy jest zaledwie ciekawym urozmaiceniem, oraz ewentualne konsekwencje ingerowania w tkankę filmową (gotowego) dzieła wbrew własnej woli, takie jak przyszłe wzmożenie postaw konformistycznych i/lub rozwój autocenzury. Istotne są również okoliczności uzyskania lub braku państwowego finansowania czy potencjalnych kłopotów związanych z trwającą zwykle lata produkcją filmu. Wyjątkowy w tym kontekście jawi się status *Kombinatu „Nadzieja"* Mieszczaninowej, *Jak mam na imię* Sajfułłajewej oraz *Tego ostatniego roku* Byczkowej, których współautorką jest, nazwana objawieniem festiwalu w Soczi, scenarzystka Lubow Mulmienko[590]. Jak zauważyła sama dramaturżka[591], potrójny debiut w przestrzeni kinematografii rosyjskiej stanowi rodzaj zbiegu okoliczności, gdyż „w rzeczywistości jest to efekt czterech lat pracy". Każde z wymienionych dzieł powstawało w innym tempie: prace nad debiutem fabularnym Mieszczaninowej ruszyły w 2010 roku, zdjęcia odbyły się dwa lata później, dalej nastąpił długi okres postprodukcji; z kolei scenariusz do filmu Byczkowej został napisany w trzy tygodnie, po czym od razu twórcy weszli na plan filmowy. Najbardziej standardowym jest proces produkcji dzieła Sajfułłajewej, który miał zająć dwa lata[592].

Udzielenie uwagi właśnie tym tytułom nie jest przypadkowe. Tak z wypowiedzi twórczyń, jak i poświęconych ich filmom tekstów krytycznych można wyczytać, że scenariusze wspomnianych dzieł pierwotnie były niewolne od przekleństw. Ostatecznie niecenzuralna leksyka ostała się tylko w *Kombinacie „Nadzieja"*, z pozostałych dwóch filmów została trwale usunięta (jak pisze recenzentka *Tego ostatniego roku* – „z wyrażonym przez reżyserkę ubolewaniem"[593]). Praktyczną postawę w tym temacie zaprezentowała Nigina Sajfułłajewa, podkreślając znaczenie partnerskiej relacji z producentem *Jak mam na imię*, Igorem Tołstunowem; ten zarysował przed debiutującą reżyserką realne perspektywy wyświetlania filmu zawierającego wulgaryzmy. „Zasugerował sprawdzić, co utracimy po usunięciu

[590] Współscenarzystkami filmów *Jak mam na imię* i *Kombinat „Nadzieja"* są same reżyserki (w wypadku drugiego z wymienionych tytułów trzecim autorem scenariusza jest dramaturg Iwan Ugarow – syn Michaiła). Z kolei scenariusz *Tego ostatniego roku* Mulmienko napisała wspólnie z Mieszczaninową.

[591] Wywodząca się z dokumentalnego teatru Mulmienko jest autorką dramatów scenicznych i zbioru opowiadań *Zabawne historie o panice* (*Веселые истории о панике*, 2016). Ponadto ma doświadczenie dziennikarskie i redaktorskie.

[592] *Любовь Мульменко: „Хороший док врать не будет".* Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино" 2014, nr 9, s. 102.

[593] Л. Кузьмина, *Володин в тренде*, „Искусство кино" 2014, nr 8, s. 93. Tytuł recenzji zawiera aluzję do *Nie rozstawajcie się z bliskimi* (*С любимыми не расставайтесь*, 1979) Pawła Arsienowa, nakręconego na podstawie sztuki Aleksandra Wołodina (również scenarzysty filmu). *Ten ostatni rok* stanowi „swobodny remake" tego właśnie dzieła.

przekleństw. Szczerze mówiąc, poza kilkoma filologicznymi uciechami, nic nie straciliśmy”[594]. Odmienne stanowisko zajęła z kolei Natalia Mieszczaninowa – uczennica Mariny Razbieżkiny, zdobywająca doświadczenie w kinie dokumentalnym, fabularnym[595] oraz telewizji[596]; autorkę *Kombinatu „Nadzieja”* cechuje autorytarny styl sprawowania kontroli nad kreowanymi wizerunkami rzeczywistości. Jak sama przyznała, „[k]ażdy milimetr filmu stanowi owoc mojej woli i mojej wizji. Odpowiadam w nim za każdą sekundę”[597]. Dlatego *mat* jest dla reżyserki „niezbędny, aby pozostać uczciwą. Jeśli opowiadam o określonym środowisku, w którym rozmawiają tylko w ten sposób, a ja obdarzę ich innym językiem, będę strasznie kłamać”[598]. Chodzi więc o dochowanie wierności przyjętej konwencji, czyli werbalnym sposobom komunikacji, które czynią bohaterów i świat przedstawiony z jednej strony wiarygodniejszymi, z drugiej – bardziej wyrazistymi i ekspresyjnymi. Ostatecznie demonstrowana przez Mieszczaninową bezkompromisowość, podobnie jak w wypadku *Tak, tak* Germaniki[599], sprawiła, że *Kombinat „Nadzieja”* – oprócz obiegu festiwalowego (ten rządził się swoimi prawami) – nie był wyświetlany w kinach rosyjskich.

Warto zauważyć, że zaistniała w okolicach 2014 roku, tj. u zmierzchu wydestylowanego z dziejów kinematografii rosyjskiej „okresu przejściowego”, tendencja wręcz dokumentalistycznego portretowania przejawów współczesności stanowi swoiste przeciwieństwo sytuacji z końca kina czasu pierestrojki. Podczas gdy filmowczynie lat 1988–1991, w reakcji m.in. na zniesienie cenzury i odczuwalne skutki postępującego rozpadu ZSRR, za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla estetyki szoku czy „ekscesu czernuchy” dążyły do wyeksponowania bolączek otaczającego ich świata, przywołane wyżej przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet lat dziesiątych, niejako wbrew wytycznym „nowej rosyjskiej cenzury”[600], poczęły naśladować rzeczywistość. Innymi słowy, celową degradację

---

[594] *Нигина Сайфуллаева: „Мне интереснее чувства”*. Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи, „Искусство кино” 2014, nr 8, s. 152.

[595] Mieszczaninowa była m.in. klapserką na planie *Jaru* Razbieżkiny oraz drugą reżyserką (drugi plan/sceny masowe) na planie *Długiego i szczęśliwego życia* i *Zanim noc nas nie rozdzieli* (*Пока ночь не разлучит*, 2013) – oba Borisa Chlebnikowa.

[596] Chodzi o pracę zarówno dla telewizji w Krasnodarze – miejscu urodzenia reżyserki, jak i nad serialem *Szkoła*, którego reżyserami oprócz Mieszczaninowej są Waleria Gaj Germanika i Rusłan Malikow.

[597] *Наталья Мещанинова: „Кино надо отпускать, как дочерей замуж”*. Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино” 2014, nr 9, s. 97.

[598] Tamże, s. 98. Według słów Mulmienko, w poczuciu nadejścia nieuniknionego, twórcy *Kombinatu „Nadzieja”* zdecydowali się kręcić także duble ujęć bez przekleństw. Te nie weszły ostatecznie do filmu. Zob. *Любовь Мульменко: „Хороший док врать не будет”*…, dz. cyt., s. 105.

[599] Co ciekawe, Germanika ostatecznie zgodziła się dokonać niezbędnych zmian (lub, inaczej, poddać film cenzurze), by *Tak, tak* mógł wejść na ekrany kin. Powtórna premiera nastąpiła 12 marca 2015 roku.

[600] Zob. *10 явлений в кино нового века* [А. Долин, М. Кувшинова], „Сеанс” 2016, nr 65, s. 171–173.

języka kina, uwypuklającą to, co incydentalne, ekstremalne, bezsensowne i chaotyczne zamieniła dbałość o detale oraz wszechogarniający realizm, który pozwala utrzymać świat w ryzach[601]. Jednakże elementy czerni realizmu są obecne w filmach drugiej dekady XXI wieku; znalazły one ujście w warstwie podskórnej dzieł: światopoglądzie bohaterów, buzującej w nich niezgodzie na panujący stan rzeczy, narzucane im odgórnie ideały, zasady moralne czy schematy myślenia. Ich reakcją na symboliczne (a niekiedy namacalne) formy przemocy są kłamstwo, zdrada, przebiegłość, czyli spektrum komunikatów niewerbalnych (np. nagość) i werbalnych (wulgaryzmy). Te stanowią z kolei punkty zapalne, które – podobnie jak w wypadku *Syndromu astenicznego* Kiry Muratowej – doprowadziły do zakazu (bo tym jest brak udzielonej zgody na dystrybucję) wyświetlania filmów Mieszczaninowej i Germaniki w kinach rosyjskich.

Odwołanie się do bezprecedensowego momentu w historii kinematografii radzieckiej, jakim jawi się jej kres, jest o tyle istotne, że pozwala uwypuklić nieoczywiste zbieżności dotyczące lat 1986 i 2014, czyli swoistych cezur, tożsamych odpowiednio ze zniesieniem i przywróceniem cenzury państwowej. Nie chodzi o zmarginalizowanie znaczenia produktów niemal trzydziestoletniej twórczości filmowej, powstałej na styku dwóch ustrojów politycznych, wielu kultur, języków czy stylistyk, lecz o dostrzeżenie pewnej ciągłości – zainicjowanego na początku lat dziesiątych procesu przeszczepiania wzorców postępowania znanych z kina radzieckiego na grunt kinematografii wolnorynkowej. Państwo, jako główny mecenas sztuki filmowej, powołało do życia kolejne instytucje i komisje, od których opinii zależy wysokość udzielonego finansowania (lub jego brak), skala promocji rodzimej produkcji, *ergo* ich widoczność w przestrzeni społecznej. Transformacja zaprzeszłej „narzędziowni", tj. form stosowanego nacisku, oraz nadmierna biurokratyzacja przemysłu filmowego wymusiły na twórcach przestrzeganie znowelizowanej litery prawa. Krótko mówiąc – słowo pisane (ustawa, ale również zaakceptowany przez decydentów tekst scenariusza) ponownie wyrugowało słowo żywe (mówione).

Z racji, że natura nie znosi próżni, pustkę po zdyskredytowanych przez putinowską władzę oralnych formach przekształcania i/lub odzwierciedlania rzeczywistości powinna była zapełnić nowa dominanta, trend czy środek wyrazu. Podobnie rzecz się miała w zakresie

[601] Odmienność dominujących trendów można zaobserwować na przykładzie filmów Swietłany Proskuriny, *nota bene* łączniczki obu „epok". Afabularność *Przypadkowego walca* zastąpiła linearna narracja w *Do widzenia mamo* – uwspółcześnionym spojrzeniu na dramat rodzinny o jawnie tołstojowskim rodowodzie. Reżyserka w późniejszych filmach, mimo że nie rezygnuje z manipulowania tempem wydarzeń czy odwołań do symboliki akwatycznej, jednocześnie wskazuje „punkty zaczepienia", dzięki którym opowiadana historia stanowi dla widza zanurzoną w realnym świecie całość.

zmiany pokoleniowej – wielu spośród przedstawicieli „nowych cichych" porzuciło niszę filmu artystycznego na korzyść gwarantującej większą swobodę twórczą i stabilniejsze warunki pracy telewizji, inni spróbowali swoich sił w kinie wysokobudżetowym. Ich miejsce zajęły więc kobiety-reżyserki, których – w przeciwieństwie do początków kina rosyjskiego po 1991 roku (produkcja filmów w reżyserii kobiet niemal ustała do późnych lat dziewięćdziesiątych) – z roku na rok przybywało coraz więcej.

Warto w tym miejscu poddać pod rozwagę zbiór (a niekiedy wręcz zbieg) okoliczności, które z jednej strony umożliwiły młodym twórczyniom – nierzadko przed ukończeniem trzydziestego roku życia! – zadebiutowanie w roli reżyserki filmu pełnometrażowego, z drugiej – sprzyjały prowadzeniu dyskusji na temat rzekomego zaistnienia „kobiecej nowej fali" w przestrzeni kinematografii rosyjskiej. Część czynników dotyczy skutków przeobrażeń w strukturach i krajobrazie rodzimej produkcji: powołania specjalistycznych szkół i organizowania kursów kształcących adeptów sztuki filmowej (także na obrzeżach państwa), postępującej profesjonalizacji bazy technicznej czy wzrastającej popularności kina rosyjskiego. Pozycję dziesiątej muzy w Federacji Rosyjskiej drugiej połowy lat dziesiątych XXI wieku – częściowo sterowaną przez państwowych decydentów (za sprawą podpisanego przez prezydenta rozporządzenia rok 2016 ustanowiono „rokiem kina rosyjskiego"[602]), ugruntowały m.in. nowo powstałe festiwale filmowe[603]. Jednakże szczególną widoczność kobietom-reżyserkom zapewniły prestiżowe imprezy branżowe o ogólnoświatowej (Rotterdam, Berlinale) i lokalnej („Kinotawr") renomie[604]: w omawianym wcześniej 2014 roku widownia Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rotterdamie zobaczyła *Ten ostatni rok* Byczkowej (nagroda „Big Screen") i *Kombinat „Nadzieja"* Mieszczaninowej, z kolei rok później publiczności berlińskiej zaprezentowano *Pionierów marzycieli* (*Пионеры-герои*, 2015; sekcja „Panorama") Natalii Kudriaszowej i *Mewy* (*Чайки*, 2015; sekcja „Forum") Ełły Manżejewej.

Wszystkie cztery dzieła zwiększyły również odsetek filmów wyreżyserowanych przez kobiety, które znalazły się w programie „Kinotawru". Niemniej jednak, po rekordowym dla rosyjskiego kina kobiet roku 2014, ich liczba spadła: w 2015 roku do konkursu głównego

[602] Analogicznie, rok 2015 ogłoszono „rokiem literatury rosyjskiej".
[603] *Подмена понятий* [Д. Дондурей], „Искусство кино" 2016, nr 6, s. 105: „Jak wiadomo, w naszym kraju odbywają się dwa festiwale tygodniowo. Prawie sto rocznie. Każdy szanujący się gubernator organizuje dziś festiwal filmowy".
[604] Co ciekawe, po sukcesie *Zaginionego bez wieści* Anny Fienczenko (Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Kina Kobiet w Créteil) w 2011 roku, zainteresowanie programerów podparyskiego festiwalu filmami rosyjskimi wyraźnie osłabło. W latach 2012–2023 w konkursie filmów fabularnych zaprezentowano zaledwie jedno dzieło – uhonorowane nagrodą publiczności *Kopnąć w kalendarz* (*Отдать концы*, 2013) Taisii Igumiencewej; dwa filmy reprezentowały Rosję w konkursie filmów dokumentalnych (przy czym Marina Razbieżkina zdobyła nagrodę im. Anny Politkowskiej za *Optyczną oś* [*Оптическая ось*, 2013]), a cztery – w konkursie filmów krótkometrażowych.

zakwalifikowano cztery produkcje, w 2016 – pięć, w 2017 – tylko jedną (we wszystkich trzech edycjach o główny laur festiwalu ubiegało się po czternaście filmów). 2018 rok zaowocował trzema dziełami (na dwanaście), a 2019 – aż siedmioma (na piętnaście)[605]. Filmów wyróżnionych przez jury jest jeszcze mniej, m.in. w 2015 roku Dyplom Gildii Filmoznawców i Krytyków Filmowych wręczono Kudriaszowej, a nagrodę za najlepszy debiut – Manżejewej. Jednocześnie aż trzy produkcje kobiet-reżyserek uhonorowano nagrodą główną, są to: *O miłości* (*Про любовь*, 2015) Anny Mielikian, która wróciła do Soczi rok po sukcesie wcześniejszej *Gwiazdy*; *Dobry chłopiec* (*Хороший мальчик*, 2016) Oksany Karas oraz nagrodzona dwa lata później *Istota świata* Natalii Mieszczaninowej[606].

Co ciekawe, wyniki konkursów corocznego festiwalu filmowego w Soczi, czyli jednego z głównych wydarzeń kinematograficznych w Rosji, w symptomatyczny sposób wskazały tendencje rozwojowe rosyjskiego kina kobiet. Można je roboczo podzielić na cztery podgrupy: filmy kręcone przez reżyserki bez formalnego wykształcenia lub działające na wielu polach; często nierosyjskojęzyczne dzieła prezentujące perspektywę twórczyń spoza głównych ośrodków filmowych Federacji Rosyjskiej; filmowe almanachy realizowane przez jedną lub kilka autorek; oraz produkcje wpisujące się w konkretne schematy gatunkowe, skierowane do szerokiej publiczności. I tak, w ramach pierwszej grupy warto zauważyć wyraźny wzrost dzieł artystek, które wcześniej lub równolegle realizowały się w pokrewnych dziedzinach sztuki, tj. (scenario)pisarstwie, produkcji, aktorstwie, modelingu, muzyce czy fotografii. Modelowym przykładem są *Pionierzy marzyciele* Natalii Kudriaszowej – reżyserki, scenarzystki i odtwórczyni jednej z głównych ról, do 2015 roku znanej głównie z kreacji teatralnych i filmowych[607]. Rok później Alisa Chazanowa – baletnica i aktorka (pamiętna Gelia z *Bajki o mroku* Nikołaja Chomeriki) – nakręciła debiutanckie *Odłamki* (ros. *Осколки*, ang. *Middleground*, 2016), czyli swoistą wariację na temat zjawiska *déjà vu* doświadczanego przez zamożnych nowojorczyków[608]. Karierę aktorską i reżyserską równolegle rozwija Ksenia

[605] Kolejne lata prezentują się następująco: 2020 – sześć filmów (na trzynaście), 2021 – trzy i pół (na piętnaście, licząc dzieło autorstwa duetu damsko-męskiego jako pół). Od 2022 roku festiwal się nie odbywa, od października 2023 roku strona internetowa „Kinotawru" jest nieaktywna.

[606] Z kolei w 2017 roku triumfowała *Arytmia* (*Аритмия*, 2017) Borisa Chlebnikowa; współscenarzystką filmu (oraz większości kolejnych projektów reżysera) jest właśnie Mieszczaninowa.

[607] Kudriaszowa wystąpiła m.in. w *Jednej wojnie* Wiery Głagolewej, *nota bene* popularnej aktorki, która po *Złamanym świetle* (tj. zatrzymanym debiucie reżyserskim) powtórnie stanęła za kamerą dopiero w latach zerowych. Zmarła w 2017 roku, Głagolewa nakręciła w sumie siedem filmów (ostatni z nich – *Nie obcy* [*Не чужие*, 2018] – miał premierę już po jej śmierci).

[608] Film Chazanowej – jednocześnie reżyserki, współscenarzystki, współproducentki i odtwórczyni głównej roli – stanowi rzadki przykład angielskojęzycznej koprodukcji rosyjsko-amerykańskiej. Aktorka powróciła do reżyserii fabularną *Białą listą* (*Белый список*, 2022) – śledztwem filmowym, opartym na faktach i utrzymanym w kryminalnej konwencji, dotyczącym działalności internetowych „grup śmierci", nakłaniających nastolatków do samobójstwa.

Zujewa, która po serii krótkich metraży zrealizowała *Bliskich* (*Близкие*, 2017) według własnego scenariusza – utrzymany w naturalistycznej tonacji portret dysfunkcyjnej rodziny[609]. Z kolei w 2020 roku w konkursie głównym „Kinotawru" pokazano dwa filmy z Zujewą przed (*Konferencja* [*Конференция*, 2020] Iwana I. Twierdowskiego) i za kamerą. Jej *Ingerencja* (*Вмешательство*, 2020) stanowi bardziej ekstatyczne (na poziomie gry aktorskiej[610], budowanego napięcia emocjonalnego czy stosowanych zabiegów montażowych) rozwinięcie podjętych wcześniej motywów.

Godnymi uwagi są również projekty filmowe artystek wszechstronnych, takich jak urodzona w Pekinie Yang Ge czy petersburżanka Julłdus Bachtiozina. Znana z występów w muzycznych programach telewizyjnych oraz rosyjskich filmach wysokobudżetowych, Ge – w cztery lata po triumfie Germaniki – zadebiutowała uhonorowanym specjalną nagrodą jury czterdziestej edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Moskwie filmem *Nu* (*Ню*, 2018; chiń. 牛 'krowa'). Sugestywne dzieło reżyserki, scenarzystki, producentki, aktorki, scenografki i autorki piosenek w jednej osobie stanowi rodzaj dziennika filmowego (odwołującego się formalnie m.in. do konwencji wideoblogu, teledysku czy etiudy), w którym utożsamiana z twórczynią główna bohaterka[611] zdaje relacje z intymnych niepowodzeń. Poszukiwanie miłości, poszerzone z kolei o aspekt duchowy, stanowi fabularne centrum o rok późniejszej *Trójcy* (*Троица*, 2019) – bardziej „internacjonalnej" historii miłosnego trójkąta. Natomiast w stronę baśniowości skierowała się Julłdus Bachtiozina – uznana w świecie fotografka, artystka wizualna oraz autorka totalna[612] *Córki rybaka* (*Дочь рыбака*, 2020) – utrzymanej na pograniczu snu i jawy przypowieści o trudach czekających kandydatki na carówny, urzekającej przede wszystkim precyzją wizualnego dopracowania.

Talent reżyserski ujawniła także Lubow Mulmienko – wzięta scenarzystka i autorka dialogów do filmów rosyjskiego kina kobiet (m.in. *Nina* [*Нина*, 2022] Oksany Byczkowej), dzieł twórców uznanych w kraju (*Hipnoza* [*Гипноз*, 2020] Walerija Todorowskiego) i za granicą (*Przedział nr 6* [fin. *Hytti nro 6*, ros. *Купе номер шесть*] Juho Kuosmanena). W 2021 roku światło dzienne ujrzał debiutancki *Dunaj* (*Дунай*, 2021) – dokumentalistyczna, lecz utrzymana w lekkiej tonacji, zanurzona w kolorycie belgradzkich ulic opowieść o

[609] Zob. Н. Цыркун, *По вертикали и горизонтали*, „Искусство кино" 2017, nr 5–6, s. 184–188. Recenzentka w interesujący sposób zestawia debiut Zujewej z *Niemiłością* (*Нелюбовь*, 2017) Zwiagincewa, ale również *Mężem i córką Tamary Aleksandrowny* Naruckiej.

[610] Głównie za sprawą nadekspresyjnego Pawła Popowa – odtwórcy roli Goszy. Ponadto w jedną z drugoplanowych ról wcielił się Iwan I. Twierdowski.

[611] W napisach końcowych pojawia się tradycyjna plansza z nazwiskami obsady filmu, informująca, że Yang Ge wystąpiła w roli samej siebie.

[612] Bachtiozina odpowiedzialna jest za reżyserię, scenariusz, produkcję, zdjęcia, montaż, kostiumy i scenografię do filmu, ponadto wystąpiła w jednej z mniejszych ról.

pragmatycznej moskwiance i serbskim lekkoduchu, którzy poszukają własnego miejsca na świecie. Zaś łączący baśniowe motywy z estetyką retro *Frau* (*Фрау*, 2023), kosztem głębi psychologicznej bohaterów, stanowi jawny zwrot w stronę kina atrakcyjnego wizualnie[613]. Na marginesie warto wspomnieć o pierwszym dziele nakręconym przez Ilię Małachową – stałą współscenarzystkę filmów Bakura Bakuradze, prywatnie jej męża. *Cześć, mamo* (*Привет, мама*, 2023) to obejmująca trzy pokolenia matek, sióstr i córek historia dorastania wbrew oczekiwaniom innych.

W podgrupie drugiej znajdują się dzieła eksponujące spojrzenie reżyserek spoza filmowego centrum Federacji Rosyjskiej, zwykle utożsamianym z Moskwą i Petersburgiem. Mowa o filmach powstałych częściowo lub w całości w języku innym niż rosyjski, w prowincjach kraju bez większych tradycji kinematograficznych – tak w zakresie szkolnictwa czy potrzebnej infrastruktury, jak i kręcenia filmów. Wzrost widoczności „kina regionalnego" wiąże się z premierą wspomnianych *Mew* Manżejewej, których akcja rozgrywa się w kałmuckiej osadzie położonej nad brzegiem Morza Kaspijskiego. Dzieło debiutantki, oprócz niespiesznego tempa prowadzenia narracji i imponującej dbałości o detale, wyróżnia to, jak bohaterowie filmu – członkowie w gruncie rzeczy konserwatywnej mikrospołeczności, używając języka kałmuckiego zaledwie w kilku sytuacjach, oddzielają linią demarkacyjną zwykłą rosyjskojęzyczną codzienność od sfery tradycyjnej, odświętnej i zrytualizowanej[614].

W istocie, język – obok elementów wizualnych: wyglądów (nie)aktorów[615] wcielających się w przedstawicieli mniejszości etnicznych, składowych krajobrazu czy artefaktów typowych dla danego narodu, kultury i systemu wierzeń, poświadcza wiarygodność prezentowanych zdarzeń. Wyjątkową w tym kontekście jawi się twórczość filmowa Republiki Sacha (Jakucja), powstająca w pierwszej kolejności z myślą o lokalnej publiczności. Rozwój tamtejszej kinematografii (zajmującej trzecie miejsce pod względem produkowanej liczby filmów w całej Federacji Rosyjskiej[616]) wiąże się z podejmowanymi przez kolejnych reżyserów próbami uchwycenia symptomów otaczającej ich rzeczywistości za pośrednictwem kamery. Wyjątkowe pod tym względem są dzieła Tatiany Ewerstowej, w których autorka, odwołując się do faktów z własnej biografii, rysuje miniony obraz jakuckiej wsi. Jednakże, o ile na wskroś

[613] Scenariusz do *Frau*, wraz z rysunkami, kadrami z filmu oraz datowanym na 2016 rok opowiadaniem pod tym samym tytułem, ukazał się w formie książkowej, zob. Л. Мульменко, *Фрау*, Санкт-Петербург 2024.
[614] Co ważne, w filmie językiem kałmuckim posługują się przede wszystkim osoby starsze, które odmawiają modlitwę i śpiewają pieśni, a tym samym dbają o udany przebieg buddyjskiego rytuału. Strażniczką tradycji, ładu i ciągłości genealogicznej jest również teściowa głównej bohaterki, która nie zważając na rosyjskojęzyczne wypowiedzi swoich bliskich, odpowiada im wyłącznie po kałmucku.
[615] Częstą praktyką jest angażowanie naturszczyków, zwłaszcza ze względu na uwarunkowania fizyczne.
[616] Jakucję wyprzedza tylko Moskwa i Petersburg. Zob. Н. Аргылов, У. Охлопкова, *Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен*, „Меди@льманах" 2022, nr 6, s. 112.

poetycka i uduchowiona *Jego córka* (*Его дочь*, 2016) akcentuje znaczenie symbiotycznego związku człowieka z naturą, tak późniejsze o pięć lat *Domknięcie* (*Замыкание*, 2021) czerpie z konwencji thrillera, takich jak tajemniczość i niedomowienie czy podtrzymywanie stanu zagrożenia; zmiana optyki wiąże się z dorastaniem głównej bohaterki oraz jej przeprowadzką do miasta. Charakterystyczny dla „Sachawoodu"[617] zwrot w stronę kina gatunkowego i jego hybryd znalazł odzwierciedlenie w debiutanckim *Nade mną słońce nie zachodzi* (ros. *Надо мною солнце не садится*, jakut. *Мин үрдүбэр күн хаһан да киирбэт*, 2019) Lubowi Borisowej[618] – rozgrywającej się nad Morzem Łaptiewów empatycznej opowieści o międzypokoleniowej przyjaźni obytego w internetowych nowościach Ałtana z Bajbałem − uosobieniem jakuckiej kultury. Przygody równie przypadkowego duetu stanowią rdzeń fabuły *Nie chowajcie mnie bez Iwana* (ros. *Не хороните меня без Ивана*, jakut. *Кэрэни көрбөт*, 2022) – opartej na faktach historii artysty żyjącego na przełomie XIX i XX wieku, który wraz z parobkiem wyrusza na ekspedycję etnograficzną.

Drugim regionem, który skutecznie odmienił oblicze współczesnej kinematografii rosyjskiej jest Kaukaz Północny, a ośrodkiem – mieszczący się w Nalczyku Kabardyjsko-Bałkarski Uniwersytet Państwowy. Tam właśnie od 2010 roku Aleksandr Sokurow organizuje kursy filmowe, którego absolwentami są twórcy dzieł szeroko dyskutowanych i nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmowych. Pierwszą debiutantką spośród „Sokurowców" okazała się Kira Kowalenko; reżyserka w *Soficzce* opowiedziała historię tytułowej bohaterki, żyjącej na abchaskiej prowincji, na przestrzeni kilku dekad: od wyjścia za mąż, przez lata wojennej zawieruchy, aż po powrót do domu z syberyjskiego zesłania (ze znaczącym pominięciem owych dwudziestu lat spędzonych na katordze). Poczucie realizmu u widza wzmacnia ścisłe wpisanie fabuły w miejsce akcji (film faktycznie zrealizowano w Abchazji) oraz fakt, że *Soficzka* – adaptacja prozy piszącego po rosyjsku abchaskiego literata Fazila Iskandera – została nakręcona w całości w języku abchaskim. Obraną metodę twórczą Kowalenko rozwinęła do perfekcji w *Rozkurczając pięści* – uhonorowanym Nagrodą Główną prestiżowej sekcji Un Certain Regard Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes w 2021 roku[619] intymnym dramacie wchodzącej w dorosłość Ady, próbującej opuścić rodzinny

[617] Próbę przybliżenia Rosjaninowi „zjawiska Sachawoodu" (analogicznego do „Hollywoodu" czy „Bollywoodu") stanowi film Anny Janowskiej pt. *Ciekawe życie* (*Интересная жизнь*, 2018) – w dużej mierze fabularyzowany dokument, w którym stołeczny aktor wyrusza do Jakucka na zaproszenie Siergieja Potapowa, by zagrać Kozaka w filmie historycznym.

[618] Borisowa przez lata aktywnie współtworzyła kinematografię jakucką w licznych rolach, tj. jako asystentka reżysera, druga reżyserka, producentka wykonawcza, montażystka czy scenarzystka.

[619] Warto wspomnieć, że *Rozkurczając pięści* – dwa lata po *Wysokiej dziewczynie* (*Дылда*, 2019) Kantemira Bałagowa (również ucznia Sokurowa) – był oficjalnym kandydatem Rosji do Oscara w kategorii najlepszy film

dom w Osetii Północnej. Ponadto w kolejnych latach swoje pierwsze filmy nakręciły Tina Mastafowa (*Tembot* [*Тембот*, 2022]) i Malika Musajewa (*Klatka szuka ptaka* [*Клетка ищет птицу*, 2023]). W pierwszym z nich obserwujemy świat z perspektywy tytułowego chłopaka, który wyjeżdża do Dagestanu, by zarobić pieniądze na spłatę długu; w drugim – wyjątkowy obraz Czeczenii (tę na ekranie zastąpiły pobliskie landszafty rodem z Inguszetii[620]) widziany oczami kobiet pragnących decydować o własnym losie[621].

Trzeci podtyp wiąże się z zauważalnym w kinematografii rosyjskiej przełomu dekad wzrostem popularności formuły kina nowelowego, a więc formatu, który jak słusznie zauważyła Nancy Condee, „odzwierciedlając dramatyzm zglobalizowanej nowoczesności, poszukuje odpowiedzi na dwa pytania: jak w dzisiejszym świecie mogą współistnieć tak liczne i różnorodne formy życia? Jakie kreatywne narzędzie najlepiej pozwoli uchwycić wiecznie wymykającą się wieloaspektowość społecznej świadomości?”[622]. Owym narzędziem jawi się film krótkometrażowy, etiuda bądź właśnie nowela, czyli dzieła w założeniu zwięzłe i strukturalnie nierozbudowane, które ujęte w zbiorze, mnożą perspektywy na wybrany temat lub zasadę.

W wypadku *O miłości* Anny Mielikian jest to zwielokrotniony wgląd w sferę uczuciową moskwian oraz gości przybyłych do rosyjskiej stolicy. Film składa się z pięciu nowel, które scala tło wydarzeń (od reprezentacyjnych punktów Moskwy po prywatne mieszkania, pokoje hotelowe czy przestrzeń biurową), wątek wykładu mistrzowskiego prelegentki (w tej roli Renata Litwinowa) – jednocześnie bohaterki ostatniej części, ale również sposób opracowania tytułowego zagadnienia. Gwarantem sukcesu – zarówno finansowego/frekwencyjnego, jak i festiwalowego (ten zaskoczył samą reżyserkę[623]) – okazała się swoista bezpretensjonalność twórców w mówieniu o spektrum preferencji czy dysfunkcji seksualnych. Dzieło Mielikian cechuje lekki ton, rozrywkowa wręcz forma podania, niepozbawiony ironicznych akcentów żywy język wizualny. Demonstrowany dystans wobec poruszanych spraw (i, zdaje się, poprawności politycznej[624]) znajduje swoje odzwierciedlenie w zapożyczonych z kina

międzynarodowy. Ostatecznie nominacji nie otrzymał. Ponadto przed dziełem Kowalenko zgłoszono tylko jeden film przedstawicielki rosyjskiego kina kobiet – *Rusałkę* Anny Mielikian.

620 Zob. *„Ты не знаешь, что там дальше”*. С Маликой Мусаевой и Дмитрием Натовским беседует Ирина Марголина, „Сеанс” 2023, nr 85, s. 164.

621 Na marginesie należy wspomnieć o filmowych koprodukcjach, kręconych na terytorium byłych republik radzieckich: kirgisko-rosyjsko-polskiej *Górze Sulejmana* (*Сулейман Гора*, 2017) Jelizawiety Stiszowej czy kazachsko-rosyjskim *Wkrótce skończy się lato* (*Скоро кончится лето*, 2022) Jany Skopiny.

622 Н. Конди [N. Condee], *Киноформат года*, перевод с английского Е. Паисова, „Искусство кино” 2012, nr 8, s. 82.

623 В. Лященко, *Все песни только о Москве*, „Искусство кино” 2015, nr 6, s. 56.

624 Nie zważając na komediową (i momentami cyniczną) otoczkę oraz szczęśliwe zakończenie (miłość jako transakcja barterowa), faktem jest, że bohaterka drugiej noweli staje się ofiarą molestowania seksualnego ze strony

komercyjnego środkach wyrazu, takich jak zabieg multiplikacji ekranu, muzyczne przerywniki, teledyskowy montaż, liczne odwołania do estetyki mediów społecznościowych czy przełamywanie czwartej ściany. Reżyserka, bawiąc, uczy, tj. przyglądając się różnym formom autoekspresji w zakresie zachowań seksualnych zdejmuje z nich potencjalne odium szeroko rozumianej dewiacji. Jednocześnie należy podkreślić, że *O miłości*, choć sprawia wrażenie wykładu konwersatoryjnego na kontrowersyjny temat zróżnicowania relacji intymnych, w ujęciu globalnym wzmacnia heteronormatywną wizję świata. Demokratyczność autorskiego spojrzenia okazuje się pozorna, ponieważ samorealizacja bohaterów kolejnych nowel zachodzi w ramach obowiązujących hierarchii czy ról społecznych, dzielących mężczyzn na bogatych i wpływowych, a kobiety – zależne i dążące do dobrobytu. Również wyemancypowanie wspomnianej lektorki jest złudne, gdyż ta wpisuje się w schemat postępowania kobiety fatalnej.

Będący owocem pracy konglomeratu twórców, duetu czy jednego autora, filmowy almanach w założeniu stanowi rodzaj rozbudowanej wypowiedzi – niekiedy o znamionach (pokoleniowego, artystycznego) manifestu, innym razem promocyjnej pocztówki. Przykładem dzieła z jednej strony reklamującego uroki i osobliwości stolicznej egzystencji, z drugiej – ujmującego zadany temat z wielu stron, wreszcie – powstałego na fali popularności wielogłosowej afirmacji tytułowego miasta (Paryża, Nowego Jorku itd.) jest *Moskwo, kocham Cię* (*Москва, я люблю тебя!*, 2010) – galeria aż osiemnastu kilkuminutowych historii[625], w których to, co „moskiewskie": koloryt szarej codzienności, typy międzyludzkich relacji, sposoby rozwiązywania dylematów wyrażono za pomocą chwytów „zachodnich"; siłą rzeczy uproszczone kolizje fabularne giną w natłoku potęgowanego napięcia zdarzeń, szybkiego montażu czy trików filmowych (np. efektów specjalnych). Z kolei dwa lata po komercyjnym sukcesie filmu Mielikian premierę miała jego kontynuacja pt. *O miłości. Tylko dla dorosłych* (*Про любовь. Только для взрослых*, 2017). Reżyserami kolejnych nowel są Paweł Ruminow, Natasza Mierkułowa i Aleksiej Czupow, Nigina Sajfułłajewa, Jewgienij Szeliakin oraz Rezo Gigineiszwili[626]. Punktem wyjścia dla fabuły produkcji reklamowanej mianem komedii erotycznej jest kwestia rosnącej liczby rozwodów w Rosji i na świecie, na temat których swój gościnny wykład wygłasza Amerykanin Ed (w tej roli John Malkovich) – postać-spoiwo dzieła. Film jako całość – prezentujący historie ciekawsze, bardziej angażujące i różnorodne od

przełożonego. Jednocześnie należy uwzględnić, że film powstał przed zawiązaniem się międzynarodowego ruchu obywatelskiego #MeToo.

[625] Warto nadmienić, że reżyserkami sześciu spośród osiemnastu nowel są kobiety: Elina Suni, Jekaterina Kalinina, Nana Dżordżadze, Jekaterina Dwigubska, Ałła Surikowa i Wiera Storożewa.

[626] Anna Mielikian, podobnie jak w wypadku pierwszej części, pełniła funkcję producentki filmu.

poprzedniego – próbuje, również za pomocą licznych klisz myślowych o rolach płciowych czy „rosyjskiej duszy", unaocznić współcześnie występujące mniej oczywiste oblicza miłości.

Filmem nowelowym zrzeszającym twórczynie ze względu na płeć kulturową (słynne „kobiece spojrzenie"), a nie powinowactwo myśli czy propagowane wartości – jak w wypadku *Krótkiego spięcia* z 2009 roku, jest sławiący wdzięk dawnej stolicy Imperium Rosyjskiego *Petersburg. Tylko z miłości* (*Петербург. Только по любви*, 2016) – zbiór siedmiu historii autorstwa siedmiu reżyserek: Renaty Litwinowej (*Сны Иосифа*), Anny Parmas (*Девочки*), Oksany Byczkowej (*Утро*), Aksinii Gog (*Селфи*), Natalii Kudriaszowej (*Аничков мост*), Natalii Nazarowej (*Просто концерт*) i Awdotii Smirnowej (*Выгул собак*). Czynnikiem łączącym wpisane w film działania popularyzatorskie z chęcią wyrażenia uczuć względem miasta i powołanych do życia bohaterów jest motyw oszustwa, udawania i/lub odgrywania roli (w planie rodzinnym, zawodowym, towarzyskim). Projektem jednoczącym powstałe wcześniej filmy krótkometrażowe autorstwa reżyserów doświadczonych oraz sprzed pełnometrażowego debiutu są *Bardzo damskie historie* (*Очень женские истории*, 2020) Oksany Michiejewej (*Эс, как доллар, точка, джи*), Liki Jatkowskiej (*Урок рисования для взрослых*), Nataszy Mierkułowej (*Сестры*), Antona Bilżo (*Стиралка*) i Anny Saruchanowej (*Выставка*), opowiadające o kobietach, wiążących je relacjach siostrzeńskich, przyjacielskich czy w miejscu pracy.

W skład czwartego zbioru wchodzą filmy, których twórczynie, nastawione na zdobycie szerokiej publiczności, świadomie odwołują się do konwencji kina gatunkowego, w tym szczególnie licznych odmian komedii. W dobrze znane schematy wpisano równie rozpoznawalne typy postaci i sytuacje: sercowe rozterki rezolutnego nastolatka (*Dobry chłopiec* Oksany Karas), damsko-męskie niesnaski z potencjalnym rozstaniem w tle (*Rozwiedźmy się!* [*Давай разведемся!*, 2019] Anny Parmas[627]) czy zacieśnianie romantycznej więzi między dwójką pierwotnie niechętnych sobie nieznajomych (*Maraton życzeń* [*Марафон желаний*, 2020] Daszy Czaruszej). Obowiązkowe szczęśliwe zakończenie, choć przyjmuje różne formy wyrazu: spontanicznego tańca, beztroskiego dryfowania w basenie czy jednoczącego pocałunku, pozostawia bohaterów mądrzejszymi i bogatszymi o nowe doświadczenia. Również w nawiązujących do sztafażu filmu kryminalnego (*Na dzielni* [*На районе*, 2018] Olgi Zujewej) czy historycznego (*Historia pewnego powołania* [*История одного назначения*, 2018] Awdotii Smirnowej) dramatach powołani do życia protagoniści, ze względu na poniesione straty moralne, zmuszeni są dokonać korekty wyznawanych wartości.

[627] Film odznaczono nagrodą dla najlepszego debiutu oraz nagrodą im. G. Gorina „za najlepszy scenariusz" na festiwalu „Kinotawr" w 2019 roku.

Mowa o filmach inspirowanych prawdziwymi wydarzeniami, rekonstruujących składowe etosu konkretnej grupy społecznej, miejsca i czasu, w których naruszające sferę prawa karnego czy wojskowego czyny podlegają odmiennym interpretacjom.

Szczególną odnogą omawianego podtypu są filmy biograficzne w najszerszym tego słowa znaczeniu: chwalebne panegiryki, adaptacje dzienników, wyimki z życia osób publicznych, audiowizualne spekulacje na temat ich losów. Dziełem niejako zapowiadającym przeniesienie na grunt rosyjski światowego trendu kręcenia *biopiców* są *Zwierciadła* (*Зеркала*, 2013) Mariny Migunowej – filmowy fresk o życiu, twórczości i śmierci Mariny Cwietajewej, sprawiający wrażenie zakrojonego na szeroką skalę. Manewrując między kolejnymi miastami, w których poetka żyła na przestrzeni trzech dekad, reżyserka traci z oczu wielowymiarowość portretowanej bohaterki; ta staje się niezrozumianą przez jej współczesnych ekscentryczką, obojętną na nietwórcze przejawy rzeczywistości okołowojennej. Postacią z krwi i kości jest natomiast tytułowa *Doktor Liza* (*Доктор Лиза*, 2020) Oksany Karas, czyli Jelizawieta Glinka – założycielka fundacji „Sprawiedliwa Pomoc". Przedstawione w filmie wydarzenia, choć skondensowane do jednego dnia z życia lekarki (na cztery lata przed jej tragiczną śmiercią), tworzą spójny i pogłębiony obraz niemal świętej – osoby odważnej, zapracowanej, oddanej tak sprawie, jak i najbliższym. Historię Kariny i Siergieja Dobrotworskich (na podstawie książki tej pierwszej) przedstawiła z kolei Angelina Nikonowa w *Czy ktoś widział moją dziewczynę?* (*Кто-нибудь видел мою девчонку?*, 2020). Przeplatając ze sobą dwie perspektywy czasowe (Leningrad 1990 roku / Francja 2010 roku), reżyserka – zgodnie z literackim pierwowzorem – kreuje postać rosyjskiego krytyka filmowego ze wspomnień i powidoków minionego związku. Wasilisa Kuzmina w *Nice* (*Ника*, 2022) podjęła się ryzykownej próby zadumy nad losem naznaczonej piętnem geniuszu dziecięcej poetki i aktorki. Rekonstruując elementy wystroju i klimat przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, filmowczyni opowiedziała o (hipotetycznych) ostatnich miesiącach z życia Niki Turbiny przez pryzmat nie jej twórczości, lecz pogarszającej się kondycji psychofizycznej.

Śledząc przebieg debat toczących się na łamach czasopisma „Iskusstwo Kino", można zauważyć, że do rangi naczelnych problemów kinematografii rosyjskiej po 2014 roku podniesiono, po pierwsze, jej postępujące rozwarstwienie na dwie, coraz rzadziej przecinające się, odnogi: zorientowane na zysk (kino komercyjne/widowiskowe) i możliwość twórczego

samowyrażenia (kino artystyczne/autorskie)[628], oraz, po drugie, „absolutną atomizację" głosów, spojrzeń czy strategii reżyserskich[629]. Z jednej strony mowa o utraconej przez dziesiątą muzę pozycji „najważniejszej ze sztuk" – zarazem wywołującej liczne dyskusje i odzwierciedlającej symptomy otaczającej widzów rzeczywistości; z drugiej – o wzrastającej z roku na rok liczbie filmów, w których brak znanych publiczności i rozczarowujących ją wizerunków świata zewnętrznego. Przejawy teraźniejszości zastąpiły eskapistyczne wyobrażenia o historycznych i mitotwórczych osiągnięciach Federacji Rosyjskiej – „prawowitej" spadkobierczyni Związku Radzieckiego. Ekrany kin zapełniły remaki filmów klasycznych i kultowych, uwspółcześniające znane opowieści, a także sportowe blockbustery, mające w założeniu konkurować z hollywoodzkimi superprodukcjami i powstrzymać odpływ widzów (oraz samych twórców?) do telewizji. W praktyce jednak skrupulatnie powielały one sprawdzone rozwiązania fabularne. Ponadto kolejne produkcje poświęcone gloryfikacji wydarzeń wielkiej wojny ojczyźnianej czy międzynarodowych sukcesów sbornej na przestrzeni lat, za sprawą iluzjotwórczych zabiegów, wzmacniały w odbiorcach poczucie dumy narodowej[630].

Odwrót od problematyki dnia codziennego dotyczy także przedstawicieli kina wysokojakościowego. Już na podstawie przeprowadzonego wyżej – niekompletnego i, siłą rzeczy, zawężonego – zestawienia nazwisk i tytułów filmów widać, że kinematografię rosyjską drugiej połowy lat dziesiątych XXI wieku (oraz początku lat dwudziestych) zasiliły twórczynie, które, metaforycznie rzecz ujmując, zwróciły obiektyw kamery w swoją stronę. Za kanwę ich dzieł posłużyły, często niewydobywane wcześniej na światło dzienne, doświadczenia osobiste o jednocześnie generacyjnym zasięgu oddziaływania, tj. typy przeżyć, wydarzeń oraz konglomerat postaci i atrybutów obecnych w pamięci szerszej grupy odbiorców – danego regionu (Republika Sacha, Kaukaz Północny), strefy wpływów (obszar postradziecki) czy pokolenia. Uwypuklając wzrost liczby debiutów autorek spoza pola reżyserskiego (Kudriaszowa) i tzw. kinematograficznego centrum (Manżejewa) oraz wrastającą popularność formatu filmowego almanachu (Mielikian) i komediowych konwencji gatunkowych (Karas), zaproponowany podział dorobku rosyjskiego kina kobiet po 2014 roku pozwala wysunąć na plan pierwszy zarówno postępujące zróżnicowanie, jak i rozdrobnienie prezentowanych przez

[628] Proces odgradzania kolejnych sfer kina sięga głębiej, o czym świadczy „całkowite oderwanie" rosyjskiego kina dokumentalnego od fabularnego. Zob. Е. Гусятинский, Д. Дондурей, Н. Зархи, *Год российского кино. Это не кризис*, „Искусство кино" 2016, nr 11, s. 10.
[629] *Кино молодых: новые песни о главном*…, dz. cyt., s. 19. Zaistniałą sytuację dobrze obrazuje metafora kuli dyskotekowej, „której każda fasetka odzwierciedla coś swojego" (tamże, s. 18).
[630] *Как фильмы 2000–2010-х отражали реальность и что ждет наш кинематограф*…, dz. cyt.

filmowczynie punktów widzenia. „Każdy pisze (to znaczy kręci), jak oddycha, nie próbując się nikomu przypodobać”[631] – zanotowała Jelena Stiszowa, odnosząc się do dominujących postaw twórczych w rodzimej produkcji filmowej, osadzonych w szerszym kontekście: kina rosyjskiego w ogóle, jego (nie)obecności na międzynarodowych festiwalach filmowych oraz *Syndromu astenicznego* Muratowej, prezentowanego w Karlowych Warach przez Siergieja Łoznicę. I dalej:

> Brakuje wspólnego mianownika, do czego jesteśmy przyzwyczajeni. Nie widać ani jedności tematycznej, ani tym bardziej ideologicznej. […] Pragnę oświadczyć (w związku z wyborem Łoznicy): syndrom asteniczny nigdy nas nie opuścił. Ten, w latentnej formie, nadal nęka kino rosyjskie, ponieważ wciąż nie uprzątnięto piwnic wcale nieodległej historii państwa, którego już od dawna nie ma na mapie świata. I co z tego? W zbiorowej podświadomości ono wciąż jawi się niezniszczalnym. Archetypów z własnej woli nie sposób zmienić. Zwłaszcza w sytuacji, gdy w kraju robi się wszystko, aby je zachować i usprawiedliwić[632].

Przełomowymi pod tym względem okazali się debiutanccy *Pionierzy marzyciele* Natalii Kudriaszowej – szeroko dyskutowany portret ówczesnych trzydziestoparolatków, opowiedziany z dwóch perspektyw czasowych: formacyjnych lat dzieciństwa, które przypadły na ostatnie lata istnienia Związku Radzieckiego, oraz pozbawionej jednolitego (jakiegokolwiek?) systemu wartości współczesności. Bohaterami filmu są troje wychowanych w Niżnym Nowogrodzie[633], a żyjących i pracujących w Moskwie przyjaciół – przedstawiciele wielkomiejskiej klasy średniej; charakteryzuje ich stabilna pozycja finansowa oraz sięgające wieku dziecięcego poczucie niespełnienia. Zajęci robieniem kariery, nie dokonali w życiu osiągnięcia godnego pionierskiego krawatu, tj. bohaterskiego czynu, dzięki któremu świat stałby się lepszy. Dylematy zmagających się ze śmiercią, porywaczami dzieci i domorosłymi bimbrownikami oktiabriat wyparła pozbawiona odcieni heroizmu walka ze skutkami chorób cywilizacyjnych. Reżyserka, przeplatając reminiscencje i odblaski dziecięcych rojeń z wyimkami teraźniejszości, poddała refleksji „tragiczny związek czasów”[634], czyli skalę oddziaływania uwewnętrznionego przez pionierów zbioru radzieckich zasad i wartości na dzisiejszych maksymalistów tak w miłości, jak i w pracy. Monumentalno-anachroniczne dziedzictwo objawia się jednak nie w ideologicznym (czy nostalgicznym) wymiarze, lecz w potrzebie nawiązania satysfakcjonującego kontaktu z drugim człowiekiem (Katia) czy wypełnienia powierzonego zadania (Andriej). Domknięcie szkicowanego obrazu pokolenia, dla którego „mgliste wspomnienia heroizmu przyjęły formę bóli fantomowych”[635] stanowi swoisty

[631] Е. Стишова, *Патриотический синдром*, dz. cyt., s. 117.
[632] Tamże, s. 117–118.
[633] Miasto – *nota bene* miejsce urodzenia Kudriaszowej – w latach 1932–1990 znane było pod nazwą Gorki.
[634] З. Абдуллаева, А. Медведев, *Различение и узнавание*, dz. cyt., s. 8.
[635] Е. Стишова, *Между прошлым и прошлым*, „Искусство кино” 2015, nr 3, s. 35.

wgląd do wnętrza. Za sprawą Olgi (w tej roli Kudriaszowa), parającej się aktorstwem, tzw. rutynowe czynności – wstawanie z łóżka, korzystanie z transportu publicznego, wykonywanie obowiązków zawodowych – w obliczu napierających traum, lęków i ataków paniki, urastają do rangi godnych podziwu postępków. Co więcej, troska Olgi o swój dobrostan psychofizyczny jest równoważna z uratowaniem niedoszłego topielca przez Andrieja czy osłonięciem własnym ciałem dziecka przez Katię.

Reżyserka, kładąc nacisk nie tyle na efekt (Andriej nieomal tonie, Katia ginie w zamachu terrorystycznym), co sam fakt podjęcia walki – w wypadku Olgi: z odczuwaną pustką, obezwładniającą apatią, poczuciem niespełnienia, lokuje dorosłych już pionierów w ponadpokoleniowej sztafecie bohaterów wyindywidualizowanych (lub pragnących się odłączyć) z niekoniecznie rozentuzjazmowanego tłumu. W *Pionierach marzycielach* Kudriaszowej, podobnie jak w debiutanckich filmach Mieszczaninowej i Sajfułłajewej, ogólnoludzkie bolączki poddano daleko idącej subiektywizacji, co wiąże się ściśle z uwypukleniem – zwykle przefiltrowanych przez własną wrażliwość – prywatnych wizji świata. Obdarzeni wolną wolą, bohaterowie omawianych dzieł wciąż borykają się ze skutkami procesów społeczno-politycznych; ich odrębność ujawnia się na wielu poziomach, związanych z manipulacją nasyceniem barw, inscenizacją przestrzeni, umieszczeniem protagonisty w centrum/poza kadrem czy zagospodarowaniem sfery audialnej[636].

Jednakże wszelkie wzmianki na poczet formułowania się nowego typu postaci zdają się przedwczesne i chybione, gdyż w obliczu postępującej (i odgórnie sterowanej) dyskredytacji słowa mówionego modyfikacji uległ rozkład akcentów; właściwsze jest mówienie o jednej z rozwijanych wówczas tendencji w kreowaniu bohatera wsobnego, tj. z jednej strony uciekającego przed sobą, własnymi lękami czy odpowiedzialnością, z drugiej – przed przyjaciółmi, rodziną, ich oczekiwaniami bądź wyobrażeniami. Tym bardziej, że w ówczesnych „cenzurowanych warunkach" twórczych „nowych cichych" zastąpili „nowi obojętni" i/lub „nowi przygaśli"[637], zainteresowani tym, co uniwersalne, społecznie niezaangażowane i rozrywkowe. Jak słusznie zauważył Bakur Bakuradze, ewoluował szczególnie język filmowej wypowiedzi – estetykę kina dokumentalnego („dotknięcie istoty życia") zastąpiły bardziej

[636] Na szczególną uwagę zasługuje kwestia wykorzystania utworów muzycznych. W *Pionierach marzycielach*, podobnie jak w *Kombinacie „Nadzieja"*, *Jak mam na imię* czy *Tym ostatnim roku*, piosenki słuchane przez bohaterów odzwierciedlają ich aktualny stan ducha (Olga słuchająca *Кончится лето* zespołu Kino), panujący nastrój (pijący wódkę kompani Swiety śpiewają *Ду ю лав ми [Дай любви]* grupy Leningrad) czy kontrast między swojskim a „obcym" (przeplatanie międzynarodowych szlagierów z hitami radzieckiego i rosyjskiego synthpopu podczas firmowej imprezy). Jednocześnie warto podkreślić, że w wymienionych filmach brak muzyki ilustracyjnej.

[637] Д. Дондурей, Н. Зархи, *„Хорошие мальчики и девочки"*, „Искусство кино" 2016, nr 6, s. 132, 140, 141.

kwieciste i kolorowe formy wyrazu charakterystyczne dla kina gatunkowego („odwrót od realności")[638]. Symboliczne zatwierdzenie zaistniałej zmiany w rosyjskiej przestrzeni festiwalowej stanowią *O miłości* i *Dobry chłopiec* – „przykład zuchwale jawnej walki o kasę", ilustrujący producencko-reżyserskie obawy, „że poważnie oznacza nudno"[639]. Potencjalnie konfliktogenny wątek odkrywania przez nastolatków swojej (heteronormatywnej) seksualności rozwija się w kontrolowanej atmosferze dobrej zabawy; zamiast oczekiwanej reprymendy, Karas kończy film w sposób widowiskowy – grupowa scena tańca, wprzęgnięta w komediową otoczkę, staje się ekwiwalentem ucieczki od rzeczywistości.

Jednocześnie należy zaznaczyć, że utrwalany przez wybranych twórców obraz „negatywnej stabilności"[640] nie określa całości rodzimej produkcji omawianego okresu, a nagradzane i chętnie oglądane filmy Karas i Mielikian, jako przykłady charakterystycznego dla kina rosyjskiego art-mainstreamu (odnogi filmu artystycznego tworzonego z myślą o szerokiej publiczności i potencjalnym zysku[641]), nie są w pełni reprezentacyjne dla twórczości rosyjskiego kina kobiet lat 2014–2022. Filmowczynie stały się widoczne przede wszystkim za sprawą licznych „małych narracji", „wersji osobistych" oraz filmów nowelowych, zrzeszających odmienne punkty widzenia. Mowa o przedstawicielkach wszystkich rodzajów filmowych[642], realizujących się zarówno w kinie wysokojakościowym, jak i głównego nurtu: autorkach dzieł poświęconych skomplikowanym relacjom rodzinnym (*Poganie* [*Язычники*, 2017] Walerii Surkowej), konfliktom na tle narodowościowym (*Ucieczka z Moskwabadu* [*Побег из Москвабада*, 2015] Darii Połtorackiej), przemianie – nierzadko tytułowych – protagonistów (*Iwan* [*Иван*, 2016] Alony Dawydowej); filmów, których akcja rozgrywa się na szeroko rozumianej prowincji (*Pewnego razu w Trubczewsku* [*Однажды в Трубчевске*, 2019] Łarisy Sadiłowej), ukazanej bez upiększeń z perspektywy osoby przyjezdnej (*Ołówek* [*Простой карандаш*, 2019] Natalii Nazarowej) i tamtejszych mieszkańców (*Niczyja* [*Ничья*, 2021] Leny Lanskich); historiach osadzonych w latach dziewięćdziesiątych (*Masza* [*Маша*, 2020] Anastazji Palczikowej) i na przełomie tysiącleci (*Trafiła kosa na kamień* [*Нашла коса*

---

638 *Нулевые: Звягинцев, „Ночной дозор" и Кинотавр…*, dz. cyt.

639 Д. Дондурей, Н. Зархи, *„Хорошие мальчики и девочки"*, dz. cyt., s. 135.

640 Е. Гусятинский, Д. Дондурей, Н. Зархи, *Год российского кино*…, dz. cyt., s. 6. Gusiatinski podsumował kondycję rodzimej kinematografii za rok 2016 – *nota bene* „rok kina rosyjskiego" – następującymi słowami: „To już sytuacja nie kryzysu, który zawsze jest interesujący i owocny, ale braku nawet kryzysu, ponieważ kino przestało być strefą konfliktu, straciło napięcie, nawet jego pozory. Negatywna stabilność".

641 Art-mainstream stanowi określenie zarówno branżowe (spotykane w rosyjskojęzycznej prasie filmowej), jak i z zakresu marketingu, oznaczające film umiejętnie łączący cechy kina niszowego (autorskiego) i wysokobudżetowego (promowanego), jednakże bez jednoznacznie ustanowionej definicji. Przykładem zachodnioeuropejskiego twórcy kina art-mainstreamowego jest chociażby François Ozon.

642 Przykładem filmu pełnometrażowego powstałego na pograniczu kina dokumentalnego, aktorskiego (fabularnego) i animowanego jest *Arwentur* (*Арвентур*, 2015) Iriny Jewtiejewej.

на камень, 2017] Anji Kreis); produkcjach uwypuklających teatralność kreowanego świata (*Północny wiatr* [*Северный ветер*, 2021] Renaty Litwinowej), zwolnione tempo opowieści (*Miasto zasnęło* [*Город уснул*, 2020] Marii Ignatienko) czy niedookreśloność zdarzeń (*Inne imię* [*Другое имя*, 2020] Wiety Gieraskiny); filmach powstałych w koprodukcji (rosyjsko-niderlandzkie *Obejścia* [*Обходные пути*, 2021] Jekateriny Sielenkiny) lub w „tandemie", tj. na podstawie scenariusza innej reżyserki (*Krawędź nadłamanego księżyca* [*Край надломленной луны*, 2022] Swietłany Samoszyny, według scenariusza Natalii Mieszczaninowej).

CZĘŚĆ III.
PERFORMATYWNE OBLICZA DOTYKU W NAJNOWSZYM ROSYJSKIM KINIE KOBIET – STUDIA PRZYPADKÓW

III.1. Dotyk ambiwalentny w filmie *Istota świata* (2018) Natalii Mieszczaninowej

W ramach jednego z licznych wykładów poświęconych dramaturgii filmu dokumentalnego Marina Razbieżkina, omawiając główną cechę „współczesnego kina realistycznego" (*современное реальное кино*), czyli horyzontalne podejście twórcy względem rejestrowanych bohaterów, ich problemów oraz otoczenia, odwołała się do – znamiennej już na poziomie tytułu – pracy dyplomowej swojej uczennicy, Natalii Mieszczaninowej. Nakręcony, udźwiękowiony i zmontowany przez reżyserkę *Mój świat* (*Мой мир*, 2006) opowiada historię „dziwnej dziewczyny, gotki i wampirzycy mieszkającej w Krasnodarze", która „nieustannie chce coś udowodnić – całemu światu, dlatego narzuca się, pije krew, je surowe mięso"[643]. Niespełna dwudziestominutowe dzieło stanowi kompilację fabularnie niepowiązanych scen i sekwencji, w centrum których znajduje się czarnowłosa protagonistka (w napisach końcowych wskazana, obok Mieszczaninowej, również jako operatorka filmu). Jej perspektywie odpowiada demokratyczność autorskiego spojrzenia – kamera z równym zainteresowaniem przygląda się (często z dystansu, próbując przewidzieć kolejne ruchy Nadieżdy) tak noszącej znamiona światopoglądowej dyskusji o Chrystusie, co następującej chwilę później kłótni z chłopakiem. W istocie, Mieszczaninowa, bez roszczeń czy oczekiwań wobec absolutu, nie wychodzi poza pole widzenia swojej bohaterki (jej tytułowy świat – miejscowy cmentarz, plac zabaw czy opuszczony plac budowy) zarówno na poziomie projektowanych wartości, jak i manifestowanej swobody autoekspresji. W ten sposób czynione obserwacje, bez rozróżnienia na to, co „niskie" i „wysokie", układają się w niepozbawiony humoru portret jednostki uwikłanej jednocześnie w proces twórczego samowyrażenia i szarą codzienność: finalną scenę

[643] М. Разбежкина, *Горизонтали маленького мира*, лит. запись Е. Самылкина, „Искусство кино" 2007, nr 8, s. 81.

mycia szyb okiennych poprzedza „analogiczny" gest malowania farbami na papierze pakowym pełniącym rolę płótna.

W swoim pierwszym filmie, nakręconym z poszanowaniem obowiązujących w trakcie nauki ograniczeń twórczych[644], Mieszczaninowa, zgodnie ze słowami mistrzyni, ponad niemożliwą odmianę czyjegoś losu (świata), dąży do utrwalenia „żywego życia" bez abstrakcyjnego (wymyślonego) komponentu[645]. Jednakże wymysł – wprawiony w ruch, czyli urzeczywistniony – może posłużyć za punkt wyjścia dla autentycznej i wieloaspektowej refleksji w sprawie stosunków czy zasad obowiązujących w danej grupie społecznej. Przykładem dzieła, u podstaw którego leży obliczony na cudzą reakcję czynnik zewnętrzny, jawi się *Zielnik* (*Гербарий*, 2007). Dokumentalny debiut pełnometrażowy urodzonej w Krasnodarze reżyserki, zdaniem Antona Kostyliewa, można rozpatrywać w dwójnasób: jako „szczegółową i chwilami paradoksalną medytację na temat starości", ale także rodzaj „obserwacji za tym, jak stopniowo i nieuchronnie z chaosu zdystansowanego spojrzenia, z rzucanych słów, konfliktów i wyznań, na naszych oczach rodzi się kino"[646]. W *Zielniku* przyglądamy się więc wyimkom z mozolnych przygotowań do konkursu piękności, który ma odbyć się w domu opieki dla seniorów. Kamera towarzyszy pensjonariuszkom w czasie kolejnych prób śpiewu, tańca i dygania przed wyimaginowaną widownią, a także w indywidualnych momentach zwierzeń oraz nierzadkich chwilach relaksu przy muzyce i kartach. Spośród wytypowanych uczestniczek konkursu naprzód wysuwają się wspomniane „muratowowskie wrzaskliwe cioteczki"[647] – osoby o silnych charakterach, gotowe do rywalizacji, a nawet kłótni.

Co ciekawe, odautorska intryga zawiera się w samym pomyśle na film, czyli swoistej „prowokacji, aby odsłonić bohaterki"[648]. Mieszczaninowa, będąc faktyczną inicjatorką owego przedsięwzięcia, pragnęła zarejestrować wpływ sytuacji konkursowej, która, w zetknięciu z panującą w ośrodku prozą życia, zaowocowała szeregiem rzeczonych obserwacji, uchwyconych kolizji fabularnych i osobliwych zachowań: mimowolnie wykonanych gestów, spontanicznych odruchów (serca), niezręczności czy przejęzyczeń. Uczestniczki konkursu,

[644] Zob. tamże, s. 81–82. Chodzi o nieużywanie statywu i transfokatora, unikanie formuły „gadających głów" oraz – w czasie montażu – zrezygnowanie z narracji pozakadrowej i muzyki. Ponadto Razbieżkina w rozmowie z Konstantinem Szawłowskim wspomina o zabronieniu studentom kręcenia swoich bohaterów z ukrytej kamery, zakazie cytowania innych dzieł i twórców oraz wykorzystywania gotowych metafor („trywialnych konceptów"). М. Разбежкина, *„Метод Разбежкиной": Приглашение к разговору*, „Сеанс", 30.07.2018, https://seance.ru/articles/razbezhkina-metod/ [dostęp: 28.12.2024].

[645] М. Разбежкина, *Горизонтали маленького мира*, dz. cyt., s. 81–82.

[646] А. Костылев, *„Гербарий": Охота на бабочек*, „Сеанс", 11.12.2007, https://seance.ru/articles/ohota-na-babochek/ [dostęp: 28.12.2024].

[647] Zob. rozdział pierwszy części drugiej niniejszej pracy.

[648] *Наталья Мещанинова: „Кино надо отпускать, как дочерей замуж"*…, dz. cyt., s. 96.

niczym nastolatki, pragną zaprezentować się przed obiektywem, ale również potencjalną publicznością, z jak najlepszej strony. Dzięki ich zaangażowaniu i otwartości reżyserce udaje się sporządzić kolektywny wizerunek osób momentami beztroskich, zwykle uśmiechniętych, często noszących w sobie tak skutki negatywnych doświadczeń, jak i pamięć kulturowego oraz indywidualnego dziedzictwa, uwiecznionego w piosenkach czy na rodzinnych fotografiach. Obdarzone uwagą kamery seniorki przeobrażają się w faktyczne zwyciężczynie, gdyż nie tracąc własnej autonomii, zyskują przestrzeń dla samoekspresji oraz uznanie – także gremiów festiwali kina dokumentalnego[649].

Jednocześnie należy zauważyć, że Mieszczaninową nie interesuje ewentualny wynik konkursu, którego przebieg, zredukowany do powitalnej pieśni i późniejszej reakcji rozżalonej pretendentki do miana królowej piękności, kończy film. Zaaplikowany stan współzawodnictwa stanowi zaledwie pretekst do, po pierwsze, zarysowania portretu mniej lub bardziej skonwencjonalizowanej i zżytej wspólnoty, po drugie – siłą rzeczy niekontrolowanego – wydobycia drzemiącego w pensjonariuszkach domu opieki wewnętrznego dziecka. Bohaterki, umieszczone w ramach kadru, intuicyjnie przesuwają umowne granice między prywatnym a publicznym, ale również tym, co politycznie poprawne oraz zgodne z normami społecznymi. Ich szeroko rozumiana żywiołowość sprzyja wyeksponowaniu ambiwalencji ciążących na seniorkach stereotypów i wyobrażeń. Szkicowany obraz zbiorowy nie ulega więc domknięciu, ponieważ na pierwszym planie rozgrywa się wieloaspektowy proces samostanowienia, w ramach którego kolejne jednostki coraz śmielej komunikują swoje potrzeby.

Podobnie rzecz się ma w *Ochocie wyjść za wrota* (*Охота за воротa*, 2008) i *Dobrych chęciach* (*Благие намерения*, 2008); oba filmy zdają relacje z funkcjonowania pozornie zwartych (i zamkniętych) grup, jakimi są odpowiednio kubański korpus kadetów i społeczność wiejska, oraz ich postępującego rozwarstwienia. W pierwszym z wymienionych dzieł sytuacja wyjściowa jest analogiczna jak w *Zielniku* – kamera Mieszczaninowej przygląda się często znudzonym, jeszcze nieuformowanym adeptom wojskowym podczas ćwiczenia musztry czy za szkolną ławą. Podejmowane przez nastolatków próby zachowania pozorów niezależności znajdują ujście w grymasie znużenia, cielesnej niesubordynacji, niedbałym przywdzianiu munduru. Erupcja kumulowanej energii następuje za tytułowymi wrotami, tj. na szkolnej dyskotece – w obecności rówieśniczek; wraz z ograniczeniem nadzoru górę biorą emocje wieku dojrzewania. Nieskrępowani marynarką ani krawatem, obdarzeni indywidualnymi twarzami, chłopcy flirtują, tańczą i dobrze się bawią. Z kolei w *Dobrych chęciach* dominuje perspektywa

[649] Film nagrodzono m.in. pierwszą nagrodą festiwalu Kinoteatr.doc (z adnotacją „za lekkość i delikatność tam, gdzie jest to bardzo trudne").

wyróżnionej z tłumu jednostki. Lonia – bibliofil i pasjonat ludowych sposobów walki z alkoholizmem – przybywa na odległą wieś w celu jej zreformowania. Jednakże kolejne pomysły rezolutnego mężczyzny spotykają się z umiarkowanie entuzjastycznym odbiorem mieszkańców wsi – często osób bezrobotnych, borykających się z uzależnieniami, biedą i dojmującą bezczynnością. Przeprowadzane działania, mające na celu zacieśnienie więzi między sąsiadami i ich aktywizację, kończą się klęską, a nawet przejawami agresji, wobec których Lionia, wraz z partnerką, pozostają bezradni. Wspólnie tworzą więc swój azyl, gdzie niczym dzieci wesoło spędzają czas na tańcach, śpiewie czy zabawach w śniegu.

Uchwycona wyżej ciekawość zgłębiania (nie)trwałości więzi i obowiązujących zależności między członkami różnych środowisk i grup społecznych, składających się głównie z osób dojrzałych lub bardzo młodych, kontynuowana również na planie *Szkoły* – pierwszego fabularnego (lecz utrzymanego w germanikowsko-dokumentalnej estetyce) projektu, którego Mieszczaninowa jest jedną z reżyserek – oraz *Symulakrów* (*Псевдеж и симулякры*, 2013), opowiadających o dwóch pokoleniach bohemy artystycznej oraz zaistniałej między nimi przepaści komunikacyjnej, znalazła rozwinięcie w filmach oraz serialach żywej akcji. Zagadnienia związane z poczuciem – bądź jego brakiem – przynależności do wspólnoty, a także z redefiniowaniem jej granic i zakresu oddziaływania, wraz z nieuchronną zmianą podejścia do sposobów re-produkcji symptomów rzeczywistości, poczynając od omawianego wcześniej *Kombinatu „Nadzieja”*, ewoluowały. Wybrzmiewające w finale „właściwego” debiutu pokłady gorzkiej ironii oraz – wbrew tytułowi dzieła – wrażenie beznadziei wiążą się ściśle z uwewnętrznionymi przez Mieszczaninową i jej współpracowników ograniczeniami twórczymi. Chodzi o wystrzeganie się moralizatorskiego tonu czy tendencyjnych rozwiązań fabularnych, ale również tonowanie obrazów o potencjalnie naturalistycznym wydźwięku (np. brak scen przedstawiających Nadię współżyjącą z klientami)[650]. Jednakże przełomowa dla reżyserki reorganizacja systemu pracy na planie filmowym: zastąpienie kamery wideo profesjonalnym sprzętem, konieczność koordynowania działań wieloosobowej ekipy realizacyjnej, obsadzenie młodych aktorów (głównie absolwentów moskiewskich uczelni debiutujących na dużym ekranie), wreszcie – kręcenie w bliżej nieznanych (i niesprzyjających) okolicznościach zachodniej Syberii, nie wyparła przyswojonych nawyków i dokumentalistycznych skłonności Mieszczaninowej – te uległy modyfikacji. Najważniejsze z przyjętych ograniczeń technicznych ma związek z pracą kamery, która „nie powinna wyprzedzać aktorów”, lecz – przeciwnie –

[650] *Наталья Мещанинова: „Кино надо отпускать, как дочерей замуж”*…, dz. cyt., s. 97.

„działać z pewnym opóźnieniem, nie zapobiegać pojawieniu się postaci w kadrze, czekać na linii zdarzeń. Tak, jak to ma miejsce w kinie dokumentalnym”[651].

Forsowana przez reżyserkę perspektywa zachowania maksymalnego obiektywizmu względem rozgrywających się zdarzeń, składowych projektowanego otoczenia, zamieszkujących Norylsk typów ludzkich i dokonywanych przez nich wyborów przejawia się w *Kombinacie…* na wielu poziomach: od pierwotnej niedookreśloności, kto jest faktycznym bohaterem wiodącym (wyróżnienie Swiety następuje niemal równocześnie z pojawieniem się Nadii po raz pierwszy w kadrze), przez bogate w szczegóły, lecz niekoniecznie popychające akcję filmu do przodu epizody, po finalne odroczenie wykonania kary za popełniony przez protagonistkę występek. Początkowo planowane zadośćuczynienie w postaci szybkiego zamążpójścia świeżo upieczonej właścicielki mieszkania wyparła mniej jednoznaczna – wbrew logice czy potencjalnym reperkusjom, a więc ambiwalentna ucieczka pełnoletniej już bohaterki w nieznane. Nieobecne (lub marginalizowane) we wcześniejszych filmach Mieszczaninowej motywy dążenia do opuszczenia kolektywu i zerwania z szarą codziennością, czyli wyjścia poza ramy swojego świata, ujęte w dokumentalnej manierze, z jednej strony zespalają następujące po sobie sceny w mniej lub bardziej koherentną opowieść o dorastaniu, z drugiej – rozmywają granice między realnością a wymysłem.

„Urzekło mnie zwłaszcza to, że w *Kombinacie…* nie potrafię odróżnić rzeczywistości od fikcji ani zrozumieć, jak to możliwe, że bohaterowie mówią tak autentycznie”[652] – komentowała swoje odczucia po seansie Nigina Sajfułłajewa. W istocie, wiarygodność kreowanych wizerunków potęguje wyczuwalna w wymiarze audialnym „miłość i dbałość o niuanse językowe, «osobliwości», które wydobywają sytuację z codzienności i pomagają dostrzec w niej coś wyjątkowego”[653]. Wpisane w scenariusz oraz zaimprowizowane („przeżyte”) przez aktorów na planie werbalizacje myśli, emocji czy doświadczeń wchodzących w dorosłość osób znajdują swoje odzwierciedlenie w realistycznej grze ciałem – ich rozmieszczeniu przed obiektywem, generowanych fakturach, łączących „naturalne” z „uprzemysłowionym” (Norylsk i okolice), „funkcjonalne” z „prząśnym” (wnętrza mieszkań, miejsc pracy). Odtwórczynie głównych ról – debiutantki Daria Sawieliewa (Swieta) i Polina Szanina (Nadia), podobnie jak pozostali członkowie załogi aktorskiej, wtapiają się w scenerię filmu w tym sensie, że stają się nieodłącznym elementem świata przedstawionego – zarówno

[651] Tamże, s. 97–98.
[652] *Нигина Сайфуллаева: „Мне интереснее чувства”*…, dz. cyt., s. 148.
[653] К. Матвиенко, *Новые драматурги для „новой драмы”*, dz. cyt., s. 71. Powyższa uwaga tyczy się scenariuszy współautorstwa Lubowi Mulmienko.

odautorskich wyobrażeń o osiemnastolatkach z prowincjonalnego miasteczka (czy to permskich, czy krasnodarskich)[654], jak i inscenizacyjnych manipulacji, dających widzowi „prawo wyboru: czuć w każdej chwili to, czego chce”[655]. Dlatego również ostateczne powzięcie decyzji o wyjeździe na *materik*, poparte powrotem Swiety do hali odlotów, jest równoznaczne z końcem snutej opowieści – nagłe cięcie montażowe wieńczy dzieło.

Przejawy rozłożonego w czasie procesu, jakim jest kompleksowa zmiana postawy twórczej, stają się widoczne na wiele sposobów – również za sprawą składanych przez reżyserkę deklaracji. Pytana w 2014 roku o to, jak wyglądałby jej potencjalny drugi film, Mieszczaninowa przewidywała: „Nadal byłby wiarygodny [pod względem kreowanych wizerunków – P.W.], ale nie trzymałabym się już tak stylistyki dokumentalnej. Myślę, że ujęcia byłyby bardziej dopracowane, ale aktorzy nadal mieliby dużą swobodę w improwizacji. I film nie byłby wolny od przekleństw”[656]. Cztery lata później – na chwilę przed premierą *Istoty świata*, niejako intuicyjnie – filmowczyni nieznacznie skorygowała ówczesne przypuszczenia: „Po *Kombinacie «Nadzieja»* chciałam kręcić zupełnie inaczej. Przyjąć odmienną optykę. Nie chciałam dreptać w miejscu. Z jednej strony pragnęłam dokumentalności w kontekście gry aktorskiej. Ale jednocześnie chciałam zdeformować tę dokumentalność”[657]. Już porównanie obu wypowiedzi pozwala dostrzec zręby krystalizującej się metody artystycznej, czyli swoisty zwrot Mieszczaninowej w stronę estetyki mniej radykalnej i bezpośredniej w nazywaniu przywar codzienności. Komunikowana chęć intencjonalnego zniekształcania wyobrażeń o wyglądach i specyfice teraźniejszości (przy równoczesnej dbałości o ich autentyczność) świadczy o postępującym przyswajaniu przez reżyserkę prawideł i środków wyrazu charakterystycznych dla kina *stricte* fabularnego, takich jak stopniowe ujawnianie informacji o bohaterach i świecie przedstawionym, nadawanie znaczeń fakturom, barwom i światłocieniom (w serialach – również użyciom muzyki niediegetycznej) czy myślenie za pomocą metafor i obrazów. Nieprzypadkowo także w późniejszej konstatacji zabrakło wzmianki na temat nienormatywnej leksyki wzmacniającej poczucie realizmu – ta na długi czas zniknie z potencjalnych skryptów i, w konsekwencji, warstwy fonicznej późniejszych projektów[658].

---

[654] Zob. *Любовь Мульменко: „Хороший док врать не будет”*…, dz. cyt., s. 104. Mulmienko urodziła się i wychowała w Permie.
[655] *Наталья Мещанинова: „Кино надо отпускать, как дочерей замуж”*…, dz. cyt., s. 99.
[656] Tamże.
[657] *Тактильный кадр*. С Наталией Мещаниновой беседует Василий Степанов, „Сеанс” 2018, nr 67, s. 32.
[658] Niepoddane cenzurze wulgaryzmy wybrzmią dopiero w serialach kręconych przez Mieszczaninową dla platform streamingowych: *Zwyczajnej kobiecie* (*Обычная женщина*, 2018–2020), *Pingwinach mojej mamy* (*Пингвины моей мамы*, 2021) i *Alisa nie może czekać* (*Алиса не может ждать*, 2022). Interesujący jest

Jednakże, nim zgłębić sedno stylistycznych różnic dzielących *Kombinat „Nadzieja”* oraz *Istotę świata*, warto zwrócić uwagę na inne przejawy aktywności artystycznej Mieszczaninowej w latach 2014–2018, tj. wzrost doświadczenia pracy w partnerstwie twórczym na planie serialu fabularnego i nad scenariuszem dla innego reżysera (Boris Chlebnikow, Aleksiej Fiedorczenko), ale również w działalności pozafilmowej. Kolejnym po *Szkole* projektem dla telewizji okazały się dwunastoodcinkowe *Czerwone bransoletki* (*Красные браслеты*, 2015; wraz z Siergiejem Siencowem[659]) – rozpisana na wiele głosów, pełna empatii i czułości opowieść o nastoletnich pacjentach nowoczesnego szpitala, którzy w obliczu przedłużającej się hospitalizacji zaczynają wspólnie spędzać czas oraz wspierać się w trudnych chwilach. Szóstkę przyjaciół otaczają zwykle życzliwi im dorośli – zarówno rodzina, jak i medycy[660]; faktycznymi przeciwnikami stają się toczące ich ciała choroby: od anoreksji, przez raka kości, po problemy z sercem. Poszczególni członkowie grupy zmagają się więc z licznymi konsekwencjami utraty zdrowia – niemożnością przybrania na wadze, amputacją kończyny, a nawet śmiercią jednego z towarzyszy. Specjalne miejsce wśród „bransoletek” zajmuje Roma, który wskutek niefortunnego skoku do wody zapadł w śpiączkę. Zawieszony w próżni chłopak z jednej strony czeka na wybudzenie, z drugiej – wchodzi w relacje z pacjentami w stanie nagłego zagrożenia zdrowia. Owa sytuacja swoistego rozdwojenia na ciało (szpitalne łóżko) i duszę (przestrzeń basenowa) pozwala twórcom wprowadzić w strukturę serialu elementy właściwe dla realizmu magicznego i takiego też myślenia. Te z kolei, jak słusznie zauważył jeden z recenzentów, „umożliwiły wyjście poza granice tradycyjnego dramatu społecznego i stworzenie rozbudowanej alegorii filozoficznej o naturze ludzkiej, balansującej między kruchością życia a niebytem”[661].

Tematyka medyczna wybrzmiała również w szeroko nagradzanej *Arytmii*, czyli wspólnym projekcie Mieszczaninowej i Chlebnikowa, dla których jego artystyczny (laury festiwali w Soczi, Karlowych Warach, Warszawie, pięć statuetek Rosyjskiej Akademii Sztuki

zwłaszcza przykład *Zwyczajnej kobiety* – podczas gdy pierwszy sezon serialu (w reżyserii Chlebnikowa) miał premierę w telewizji, drugi – nakręcony przez Mieszczaninową – trafił od razu do internetu.

[659] Powstałe w koprodukcji rosyjsko-ukraińskiej *Czerwone bransoletki* (prace nad projektem rozpoczęły się w drugiej połowie 2014 roku, czyli już po tzw. aneksji Krymu) są oparte na hiszpańskim formacie autorstwa Alberta Espinosy. Scenarzystkami serialu są Mieszczaninowa, Lubow Mulmienko oraz Irina Kaczałowa. Jego emisja odbyła się z niemałym opóźnieniem: ukraińscy telewidzowie obejrzeli serial w 2017 roku, z kolei rosyjscy rok później.

[660] W przedstawicieli personelu szpitalnego wcielili się m.in. Daria Sawieliewa, Anna Michałkowa oraz Jewgienij Syty. W jednej z ról epizodycznych wystąpiła również Lubow Mulmienko – wcześniej obecna przed kamerą na planie *Tego ostatniego roku* (późniejsza współlokatorka Żeni) i *Kombinatu „Nadzieja”* (sprzedawczyni w sklepie z pamiątkami).

[661] М. Казючиц, *Синдром милосердия*, „Искусство кино” 2018, nr 11–12, s. 171–172. Co istotne, akcja *Czerwonych bransoletek* – podobnie jak w wielu wcześniejszych dziełach Mieszczaninowej – rozgrywa się w wyjątkowo hermetycznej wersji świata zamkniętego, jakim jawi się szpital.

Filmowej) i, przede wszystkim, komercyjny (film zarobił ponad dziewięćdziesiąt milionów rubli[662]) sukces był dużym zaskoczeniem. Wraz z uczynieniem głównych bohaterów lekarzami, nowe dzieło przedstawiciela „nowych cichych" – początkowo planowane jako romantyczna komedia o małżeństwie na skraju rozwodu – przeobraziło się w refleksję na temat trudów życia w ciągłym biegu i zatracenia się w pracy. Co istotne, *Arytmię* od wcześniejszych dzieł Chlebnikowa (ten wrócił do reżyserii filmowej po kilkuletniej przerwie) wyróżnia dbałość o detale, „artystyczna niepozorność" świata przedstawionego – jednocześnie dojrzalszego i bardziej dokumentalistycznego, osiągnięta przez reżysera oraz licznych współautorów filmu (z Mieszczaninową na czele)[663]. Niewidowiskowość prezentowanych zdarzeń cechuje również *Wojnę Anny* (*Война Анны*, 2018) Fiedorczenki – odbywający się niemal bez słów dramat sześcioletniej Żydówki, która pozostaje w ukryciu; ramy jej rzeczywistości wyznacza stary komin oraz przestrzeń zajmowanej przez nazistów komendantury. Przyjęcie podobnych ograniczeń pozwoliło twórcom upomnieć się o często marginalizowany w kinie rosyjskim typ postaci oraz, w konsekwencji, uwypuklić złożoność perspektywy dziecka walczącego o przeżycie[664].

Równolegle do realizowanych przedsięwzięć dla dużego i małego ekranu, światło dzienne ujrzały *Opowiadania* (*Рассказы*)[665] – debiut prozatorski Mieszczaninowej, która bynajmniej za pisarkę się nie uważa. Na podstawie wpisów publikowanych na portalu społecznościowym, za namową przedstawicieli czasopisma „Sieans" powstała skromna objętościowo książka – efekt narastającej przez lata potrzeby publicznego uzewnętrznienia się[666]. Czerpiąc pełnymi garściami z własnych doświadczeń, autorka w sposób zwięzły i dosadny, co wyróżnia wprawną scenarzystkę, dała wyraz emocjom i uczuciom towarzyszącym jej od najmłodszych lat. Kolejne opowiadania, niczym odcinki serialu o dziewczynie dorastającej na południu Federacji Rosyjskiej, układają się w większą całość, odkrywając przed czytelnikiem spektrum zdarzeń, relacji czy bodźców, które ukształtowały główną bohaterkę (ta

---

662 Ю. Шампорова, *„Когда пишешь сценарии, очень толстеешь". Режиссер Наталия Мещанинова о цензуре, насилии и больших бюджетах*, „Forbes Woman", 29.11.2019, https://www.forbes.ru/forbes-woman/388051-kogda-pishesh-scenarii-ochen-tolsteesh-rezhisser-nataliya-meshchaninova-o [dostęp: 5.01.2025].

663 А. Медведев, *Сердце не на месте*, „Искусство кино" 2017, nr 5–6, s. 157–158.

664 Warto zaznaczyć, że *Wojna Anny* – dzieło, podobnie jak *Arytmia* i *Istota świata*, wielokrotnie nagradzane – jawi się jedynym projektem historycznym w filmografii Mieszczaninowej.

665 Н. Мещанинова, *Рассказы*, Сеанс, Москва 2017. Jedno z opowiadań (*Życzenie*, przeł. P. Walczak) zostało zamieszczone w zbiorze krótkich form literackich współczesnych prozaików rosyjskich pt. *Dziewięć opowiadań z obłędem w tle* (Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Warszawa 2020, s. 90–108). Ponadto książkę przetłumaczono na język bułgarski i angielski.

666 Opowiadania-posty były publikowane w latach 2013–2014 w serwisie Facebook. Zob. również *Режиссерка Наталья Мещанинова о домашнем насилии, 90-х и „Школе" | Интервью*, Телеканал UTV, 11.12.2024, https://www.youtube.com/watch?v=nV1uJhi9zDc [dostęp: 10.01.2025].

w ostatnim tekście pt. *Ma* [*Ma*] – już jako reżyserka – mieszka z mężem i córką w Moskwie). W *Opowiadaniach* dominuje więc punkt widzenia Nataszy: wychowującej się bez ojca, u boku dwóch starszych sióstr, rosnącej w strachu o zdrowie, a nawet życie matki, podejmującej pierwsze próby samowyrażenia w słowie pisanym (na wzór lynchowskiej Laury Palmer, której wizerunek zdobi okładkę książki), wreszcie – podobnie jak bohaterka *Miasteczka Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990–1991) – doświadczającej przemocy seksualnej ze strony ojczyma. Proza Mieszczaninowej, momentami przesiąknięta humorem i (auto)ironią, jednocześnie niewolna od przekleństw, charakteryzuje się daleko posuniętą (wręcz kinematograficzną) obrazowością; opisy składają się z krótkich zdań, brutalnych porównań, niewyrażonych wprost oskarżeń i trafnych spostrzeżeń[667].

Przybliżenie dokonań filmowczyni bezpośrednio poprzedzających powstanie *Istoty świata* jest o tyle ważne, że pozwala lepiej uchwycić rozwój poetyki jej twórczości – bez rozróżnienia na dzieła wyreżyserowane i napisane, filmy i seriale, kinematografię i literaturę, czyli wzbogacenie właściwego dla Mieszczaninowej stylu dokumentalnego o nowe czynniki z poetyckim, afektywnym i osobistym na czele. Pierwszy z wymienionych dotyczy przede wszystkim kwestii re-produkowania symptomów rzeczywistości, która jednocześnie byłaby wiarygodna i wykoncypowana. Chodzi o kręcenie „tak, jakby coś się śniło", *ergo* wydobycie metafizycznego wymiaru opowieści już na przestrzeni pojedynczego ujęcia[668]. Afektywność z kolei należy rozumieć jako silniejsze splecenie ludzi, zwierząt czy przedmiotów obecnych w kadrze z miejscem akcji, uwypuklenie wzrastających między bohaterami filmu intensywności uczuć oraz przejawów ich oddziaływania na siebie – także w planie bezpośrednich (fizycznych) interakcji. Aspekt osobisty wiąże się natomiast z umieszczeniem w scenariuszu odniesień do zdarzeń i sytuacji znanych autorom z autopsji lub z pierwszej (rzadziej drugiej) ręki, oraz przed kamerą – elementów świata przedstawionego zaczerpniętych z własnego życia.

Choć wszystkie z powyższych czynników były śladowo i w różnych konfiguracjach obecne we wcześniejszych dziełach Mieszczaninowej, dopiero w *Istocie świata* ich połączenie zaowocowało serią nowych znaczeń, wartości i form wyrazu. Zaczynając od początku, tj.

---

[667] Modelowe w tym kontekście jest chociażby zakończenie *Życzenia*: „Nic mnie nie zszokowało oprócz jednej rzeczy. Jednej rzeczy, która w całości przekreślała moją ofiarę. Całe moje wieloletnie milczenie. Ta wielka idea, że chronię serce mojej matki, została w mgnieniu oka zniszczona.
Moja matka wiedziała.
Od początku. Od kiedy miałam dziewięć lat.
I przeżyła.
Moja matka jest bardzo żywotna.
Przeżyła rzecz, której matka przeżyć nie może" (N. Mieszczaninowa, *Życzenie*, przeł. P. Walczak, w: *Dziewięć opowiadań z obłędem w tle*, dz. cyt., s. 108).

[668] *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 32.

długotrwałego etapu preprodukcji (scenariusz powstawał dwa lata[669]), należy zauważyć, że zamiar kształtowania wizerunków świata przedstawionego na styku dwóch manier: dokumentalnej i poetyckiej („magicznej")[670] wiąże się ściśle z doborem współscenarzystów filmu. Wywodzących się z teatru dokumentalnego Ugarowa i Mulmienko zastąpili Boris Chlebnikow – przede wszystkim nieoceniony redaktor skryptu, którego potencjalny wpływ ujawnił się w psychofizycznym skomplikowaniu bohatera wiodącego *Istoty świata* – podobnie jak w *Dryfowaniu*, osoby „ani pozytywnej, ani negatywnej, jednocześnie łagodnej i okrutnej"[671], oraz Stiepan Diewonin – zarazem odtwórca głównej roli, a prywatnie mąż reżyserki[672].

Zarzekając się, że w jej filmach nie ma odniesień do własnej biografii, Mieszczaninowa wskazała źródła inspiracji, tj. miejsca (ośrodek szkolenia psów myśliwskich), zdarzenia („politycznie niepoprawna historia «zielonych» – tu infantylnych obrońców zwierząt"[673]) i typy zachowań (zabawa dzieci z pisklętami) znane sobie i, przede wszystkim, Diewoninowi – *nota bene* byłemu studentowi weterynarii – z doświadczenia i obserwacji. Postać Jegora, zgodnie z wypowiedziami autorów scenariusza, została stworzona specjalnie z myślą o jego wykonawcy i stanowi wypadkową przymiotów aktora – jego wiedzy praktycznej oraz usposobienia względem zwierząt, a także traumatycznych doświadczeń siostrzeńca reżyserki, który odrzucony przez swoją rodzinę, „trafił na ulicę, a potem do sierocińca"[674]. Skoligacenie odmiennych cech charakteru, postaw czy zapatrywań na świat, słowem – komponentów z życia wziętych, lecz różnorodnych (zarówno osobistych, jak i obcych dla odtwórcy głównej roli), a niekiedy wręcz sprzecznych znalazło odzwierciedlenie w nieustabilizowanym statusie społecznym i takiejże kondycji psychofizycznej filmowego Jegora. Ponadto małżonkowie-współscenarzyści, korzystając prywatnie z usług centrum szkoleniowego (w *Istocie świata*

---

669 Zob. *CORE OF THE WORLD Cast and Crew Q&A | TIFF 2018*, TIFF Originals, 8.09.2018, https://www.youtube.com/watch?v=VxwY4Yy2EQY [dostęp: 12.01.2025].

670 Zob. *Пресс-конференция фильма „Сердце мира"*, KinotavrTV, 10.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=vkKx7HiYEy4 [dostęp: 12.01.2025].

671 А. Плахов, *Собачье сердце мира*, „Коммерсантъ" 2018, nr 178, s. 11. Na podobieństwo między protagonistami *Istoty świata* i *Dryfowania* zwrócił uwagę również Konstantin Szawłowski w swojej recenzji filmu Mieszczaninowej: *Врачебная рана*, „Коммерсантъ Weekend" 2018, nr 18, s. 31.

672 Pracując ze swoim mężem w tandemie reżyserka-aktor, Mieszczaninowa – podobnie jak Swietłana Proskurina (wraz z Wiktorem Proskurinem) czy Olga Narucka (z Aleksandrem Galibinem) przed laty – wpisuje się we wcale nie bogatą linię twórczyń, które obsadzały własnych mężów w rolach głównych i/lub drugoplanowych (wspomnieć warto również o Jewgieniju Gołubienko – nierzadkim epizodyście w filmach Kiry Muratowej). Stiepan Diewonin wystąpił w niemal wszystkich dziełach fabularnych swojej żony, ponadto jest współscenarzystą takich seriali jak *Sztorm* (*Шторм*, 2019) Chlebnikowa i *Alisa nie może czekać*.

673 З. Абдуллаева, *Сопричастность*, dz. cyt., s. 108.

674 *Степан Девонин и Наталия Мещанинова: история любви от первого лица*, „HELLO! Russia", 29.09.2018, https://hellomagrussia.ru/zvezdy/intervyu-i-video/27991-stepan-devonin-i-nataliya-meshchaninova-istoriya-lyubvi-ot-pervogo-lica.html [dostęp: 4.02.2025]. Co ciekawe, jednym z bohaterów prozy Mieszczaninowej (konkretnie opowiadania *Geny* [*Гены*]) jawi się ów siostrzeniec o imieniu Oleg.

wystąpiły również ich psy), poznali pracujących tam ludzi, opinie obiegowe na temat warunków pracy oraz kulisy starć z samozwańczymi aktywistami. Ulokowanie akcji dzieła w podobnej przestrzeni – zdaniem Mieszczaninowej, ważnej i interesującej – jest umotywowane jej niejednoznacznym statusem. Mowa szczególnie o szkodliwości panujących przekonań wśród „zwykłych mieszkańców miast", którzy „najczęściej nic o takich miejscach nie wiedzą, a czasem wręcz próbują się od nich odizolować – i nic nie wiedzieć"[675]. Uwzględniając kontekst i sformułowany przez reżyserkę cel („chciałabym rozbić stronnicze wyobrażenie o ośrodkach szkoleniowych, wstrząsnąć nim"[676]), postawę twórców można skojarzyć z wyrażonym eksplicytnie przez Muratową przesłaniem *Syndromu astenicznego* (sekwencja w rakarni)[677]. Jednakże różnica w sposobie zademonstrowania autorskiej pozycji jest zasadnicza: podczas gdy odeska reżyserka przerywa przebieg filmowej fikcji ujęciami realnych psów oraz komentuje ich postępujące unicestwianie z wykorzystaniem – w gruncie rzeczy dokumentalnej – planszy międzyujęciowej, Mieszczaninowa scala to, co reportażowo-dokumentalne i fabularne w ramach jednego uniwersum.

Powyższa uwaga wiąże się ściśle z obecnością w dziele elementów poetyckich i afektywnych, tj. czynników trwale deformujących dokumentalność spojrzenia właściwą dla reżyserki. Nie chodzi jednak o odrzucenie nabytych wcześniej kompetencji i przyswojonych zasad twórczych (m.in. organizacyjnych i etycznych, z zachowaniem bezstronności w stosunku do bohaterów, ich działań, kierujących nimi motywacji itd.), lecz przeciwnie – o wykorzystanie biegłej znajomości języka filmu dokumentalnego w celu wzmocnienia wiarygodności zaplanowanych w szczegółach składowych świata przedstawionego. Pozornie nie zmienił się również koncept współpracy z aktorami – mogli oni modyfikować kwestie zawarte w scenariuszu, jednak bez używania słów niecenzuralnych. Zdaje się, że podobne zawężenie swobody samowyrażenia odtwórców ról/bohaterów filmu w planie audialnym, jako jeden z kluczowych powodów, doprowadziło do wspomnianego przez Mieszczaninową przyjęcia odmiennej optyki, czyli uwypuklenia warstwy wizualnej dzieła. Innymi słowy, zakazaną w słowie mówionym, lecz dozwoloną na poziomie budowanego nastroju i niewerbalizowanych znaczeń wulgarność – to, co potencjalnie kontrowersyjne, prowokujące, niejednoznaczne – „wchłonęły" liczne ciała ludzkie i zwierzęce.

---

[675] *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 29.
[676] Tamże, s. 33.
[677] Zob. rozdział drugi części drugiej niniejszej pracy. Podczas konferencji prasowej w Soczi Nancy Condee zapytała o potencjalne oddziaływanie twórczości Muratowej („spuściznę postaw wobec zwierząt") na Mieszczaninową; reżyserka uznała ewentualne analogie między *Istotą świata* a *Syndromem astenicznym* za zbieg okoliczności (*Пресс-конференция фильма „Сердце мира"*, dz. cyt.).

W rezultacie poprzedzających kręcenie *Istoty świata* przygotowań – sporządzania dokumentacji i kolejnych wersji scenariusza, nauki funkcjonowania aktorów w przestrzeni faktycznego ośrodka szkoleniowego oraz obcowania z istotami żywymi, długotrwałej tresury psów (zwłaszcza owczarków środkowoazjatyckich), uchwycone w trybie rejestracyjnym zwierzęta albo wykonują powierzone im zadania (lisy, psy), albo stanowią integralną część tła (renifery); dopiero za sprawą bohaterów ludzkich – ich uwagi, czułości, zainicjowanego kontaktu – przedstawione w trybie kreacyjnym, stają się performerami, koegzystując z nimi na równych prawach w obrębie pojedynczej sceny, a nawet ujęcia[678]. Z kolei ludzie, choć sprawiają wrażenie osób realnych, które „nieświadome" obecności kamery, machinalnie wykonują codzienne czynności (jedzą, robią zakupy) i beztrosko spędzają czas wolny (łowią ryby, chodzą do kina), w gruncie rzeczy poruszają się po omacku – tak po rzeczywistych terenach leśnych, jak i w abstrakcyjnej strefie uczuć.

Zapowiedź metamorfozy autorskiego podejścia kryje się już w nazwie filmu. W interpretacji reżyserki tytułowemu „sercu" (*сердце*) bliżej do symbolicznego „rdzenia", „jądra" czy też „środka" (*сердцевина*) czyjegoś świata, niż dosłownego narządu układu krwionośnego. Ponadto anglojęzycznym ekwiwalentem owego „serca" (w polskim tłumaczeniu – „istoty"[679]) jawi się nie *heart*, lecz równie bogate w znaczenia *core*[680]. Dlatego ostateczne zestawienie – „istota świata" – sugeruje zarówno istnienie namacalnego miejsca w odniesieniu do czyjejś ostoi i potencjalnego azylu, jak i możność osiągnięcia wewnętrznego spokoju lub, inaczej, samospełnienia. Uchwycić powstałą różnicę pozwoli porównanie sugerowanych przez filmowczynię sensów; podczas gdy debiutancki *Mój świat* – zarówno na poziomie tytułu, jak i prezentowanych zdarzeń – podkreśla ugruntowaną niezbywalność perspektywy bohaterki dzieła, której samo bycie w kadrze usprawiedliwia obecność śledzącej za nią kamery, *Istota świata* przenosi środek ciężkości z protagonisty (egotycznego centrum opowieści) na otaczający go krajobraz, tamtejszy „mikroklimat" i funkcjonującą w określonych warunkach mikrospołeczność. Mówiąc inaczej, jeśli w *Moim świecie*, ale także kolejnych filmach Mieszczaninowej, przejawy autoekspresji jednostki w lub poza kolektywem – jej działanie,

[678] Roboczy podział na tryb rejestracyjny i kreacyjny w dużej mierze odpowiada rozróżnieniu na eksponowanie i eksploatowanie zwierząt w filmie. Zob. Е. Майзель, *Зоокино от Люмьеров до YouTube. Животные как новые герои кинематографа XXI века*, „Искусство кино" 2020, nr 3–4, s. 88–102.
[679] Prezentowane w Polsce na przynajmniej dwóch festiwalach filmowych dzieło Mieszczaninowej funkcjonowało pod dwoma tytułami: w ramach trzydziestej czwartej edycji Warszawskiego Festiwalu Filmowego (Konkurs 1–2), zgodnie z autorską intencją, jako *Istota świata*, oraz dwunastej edycji Festiwalu Filmów Rosyjskich „Sputnik nad Polską" – jako *Serce świata* (Konkurs filmów fabularnych; film zdobył Grand Prix festiwalu).
[680] *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 33.

zespół zachowań czy sposób wypowiedzi – poprzedzają zastaną rzeczywistość, to w *Istocie świata* dopiero urealnione centrum (środek, jądro, rdzeń) pozwala bohaterom nabrać kształtów.

Znamienne w tym kontekście jest poprzedzające pojawienie się tytułowej planszy, otwierające omawiany film trzydziestosekundowe ujęcie, które przedstawia zanurzoną w wodzie dłoń. Precyzując, w uniwersum *Istoty świata* wprowadza widok oraz szum wzburzonej tafli wody oraz zbliżenie na wnętrze dorosłej dłoni pozbawionej znaków szczególnych. Jej właściciel, ubrany w sweter bądź bluzę z długim rękawem (delikatnie podciągniętym, zapewne w obawie przed niechcianym przemoczeniem), znajduje się na pokładzie małej jednostki pływającej wprawionej w ruch; tempo przemieszczania się nie jest zbyt szybkie, na co wskazuje fakt, iż filmowana ręka nie wypada z ram kadru, lecz przeciwnie – skupiając na sobie uwagę, „rejestruje i mierzy puls przeżywanej rzeczywistości”[681]. Przebywająca na motorówce osoba manewruje palcami w przezroczystej cieczy, jakby sprawdzała jej temperaturę, gęstość, poziom zanieczyszczenia lub, być może, próbowała nawiązać więź z roztaczającą się wokół niej przyrodą. Nie sposób również określić, na ile ruchy „drażniące” lustro wody są wykonywane intencjonalnie, pewne jest jednak, że ostateczne wyciągnięcie dłoni wieńczy swoisty prolog.

Pierwsze ujęcie *Istoty świata* – niebudzące wątpliwości pod względem kreowanej sytuacji czy sugerowanych znaczeń (akt zanurzenia się człowieka w środowisku naturalnym niesie ukojenie), przysparza niemałych trudności interpretacyjnych, gdyż uwzględniając rozwój wydarzeń oraz linearny sposób opowiadania, nie nakreśla tła fabularnego, *ergo* nie stanowi rzeczywistego wprowadzenia. Nierzadko pomijane przez recenzentów[682], kłopotliwe ujęcie – niekompatybilne zarówno na poziomie natężenia emocjonalnego (spokój i wyciszenie), jak i demonstrowanych postaw (osiągnięcie harmonii ducha) – nie może poprzedzać scen następujących po planszy tytułowej; nie stanowi również rodzaju futurospekcji, ponieważ żaden z bohaterów filmu nie osiąga równie pogłębionego stanu równowagi wewnętrznej. Trafniej jest mówić o samoistnym, tj. umieszczonym poza miejscem, czasem czy kontekstem fragmencie dzieła, które na podobieństwo audiowizualnego motta bądź zwizualizowanej puenty stanowi wzorzec postępowania lub, inaczej, przejaw tytułowej istoty świata. Ponadto zbiegające się z końcem ujęcia – świadome? – przerwanie interakcji z otoczeniem pozwala przejść od, w gruncie rzeczy życzeniowej, sfery projekcji do porządku dziennego.

---

[681] J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń…*, dz. cyt., s. 130.

[682] Zob. К. Шавловский, *Врачебная рана*, dz. cyt., s. 31; В. Степанов, *„Сердце мира”: Найти своих и беспокоиться*, „Сеанс”, 9.06.2018, https://seance.ru/articles/serdtse-mira-review/ [dostęp: 28.12.2024]. Stiepanow rozpoczyna swoją recenzję od opisu sceny po planszy tytułowej („Zacznijmy chociażby od tego, że koźlęta brzmią wspaniale”), o faktycznym pierwszym ujęciu wspomina później mimochodem.

Obraz otwartej dłoni poprzedza słowo mówione, a wykonany gest – balansowanie na i pod powierzchnią wody – niejako zachęca do pogrążenia się w wielowarstwowej opowieści o mieszkańcach prowincjonalnego ośrodka szkoleniowego dla psów myśliwskich: weterynarzu Jegorze, Nikołaju (właścicielu obiektu) i jego rodzinie oraz czeredzie „braci mniejszych"; jeszcze jednym zamkniętym świecie rządzącym się swoimi prawami – z „odwiecznym" podziałem na swoich i obcych na czele; nieprzepracowanych traumach, dojmującym braku pewności siebie i niezaspokojonej potrzebie bliskości; poszukiwaniu własnego miejsca na ziemi – z dala od wielkomiejskiego zgiełku. Rosyjsko-litewska *Istota świata*, podobnie jak *Kombinat „Nadzieja"*, stanowi zbiór obserwacji i spostrzeżeń w zakresie specyfiki modelowanej rzeczywistości – w tym wypadku koegzystencji ludzi i zwierząt w środowisku naturalnym (i jego przetworzonych formach). Co ciekawe, w obu dziełach symptomy świata zewnętrznego: tak namacalne uwarunkowania przyrodnicze, jak i bardziej abstrakcyjna aura otoczenia, oddziałują na bohaterów filmu – ich usposobienie czy zdolność podejmowania wyborów, ale również mierzenia się z konsekwencjami (błędnych) decyzji. Odmienna jest jednak wyjściowa pozycja protagonistów: podczas gdy Swieta za wszelką cenę próbuje wydostać się z „miasta śnieżnych przestrzeni" (oraz sprzed pola widzenia obiektywu), Jegor, który dopiero co znalazł schronienie, ale jeszcze się w nim nie zadomowił, wcale nie zamierza opuścić pskowskich lasów, tj. przestrzeni równie niejednoznacznej jak surowa sceneria uprzemysłowionego Norylska.

Autonomiczność omawianego ujęcia, podobnie jak uprzedniość miejsca wydarzeń względem zacieśniających więzi bohaterów, znajduje potwierdzenie już w pierwszych scenach dzieła, stanowiących właściwą ekspozycję. Mowa o następujących po sobie sekwencjach różnej długości (i o często zamkniętej strukturze), które z jednej strony nadają całości wartkiego tempa, z drugiej – maskują dzielące je elipsy czasowe, co sprawia, że nie sposób dokładnie określić, ile dni trwa akcja filmu. Co więcej, skrupulatność reżyserki w quasi-dokumentalnym rekonstruowaniu wizerunków rzeczywistości potęguje wrażenie braku pośpiechu w relacjonowaniu przebiegu zdarzeń. Nie chodzi jednak o odtwarzanie rutynowych czynności czy przejawów szarej codzienności; w obiektywie Jewgienija Cwietkowa (stałego współpracownika Mieszczaninowej) w każdym kolejnym epizodzie mieszkańcy leśnej głuszy, podobnie jak ich syberyjscy pobratymcy, mierzą się z nowymi wyzwaniami tak w wymiarze realizowanych obowiązków, jak i doświadczanych uczuć. Tak oto śpiącego mężczyznę budzą rozbrykane koźlęta; chwilę później Jegor (domniemany właściciel owej dłoni), z butelką mleka w ręce i wygłodniałymi zwierzętami u nóg, przystępuje do zwykłych obowiązków. Potencjalną monotonię pracy – karmienie, sprzątanie, wykonywanie poleceń szefa i przydzielanie zadań

stojącym niżej w hierarchii podwładnym – przerywa gwałtowne wtargnięcie Nikołaja, niosącego wieść o stanie krytycznym Biełki, pogryzionej niemal na śmierć przez inne psy. Akcja *Istoty świata* przenosi się z prowizorycznej siedziby Jegora – ni to kanciapy, ni pakamery – do serca ośrodka szkoleniowego, czyli domu pracodawcy. Tam, w potoku wypowiadanych w emocjach słów, lakonicznych dyrektyw i proponowanych rozwiązań (wraz z uśpieniem skamlącego zwierzęcia), kontrolę nad sytuacją przejmuje młody weterynarz, który instruuje domowników, co robić[683].

Wyłaniający się na początku filmu obraz protagonisty jako osoby zdecydowanej, pewnej siebie i kluczowej dla funkcjonowania wówczas bliżej nieokreślonej placówki ulega jednak niechybnemu zrewidowaniu. Po niespodziewanej interwencji ratunkowej porządek dnia roboczego stabilizuje się – Jegor i Dasza machinalnie nakładają mięso do misek, otwierają i zamykają kolejne klatki; zdyscyplinowaną choreografię gestów uzupełniają zdawkowe komentarze i komendy. Również dalszy przebieg akcji: wieczorna wizyta weterynarza z patelnią smażonych grzybów u gospodarzy, czyszczenie odnowionej przez Biełkę rany, przeprowadzenie zawodów dla psów, pozwala ujrzeć bohatera Diewonina w działaniu, lecz już niekoniecznie w centrum wydarzeń. Podczas gdy w pracy zajmuje właściwe lekarzowi weterynarii miejsce opiekuna tamtejszych psów, lisów, reniferów i kóz oraz nadzorcy przebiegu treningów, niepozbawionych zwierzęcej krzywdy i krwi, w czasie wolnym Jegor podejmuje nieśmiałe próby zadomowienia się w tutejszym zespole. W istocie, Mieszczaninowa obdarza szczególną uwagą postać *stricte* poboczną, która przebywając na scenie (teren ośrodka szkoleniowego), nie ma nielimitowanego dostępu do kulis (dom Nikołaja)[684]. W interpretacji Diewonina (uhonorowanej nagrodą dla najlepszego aktora na festiwalu „Kinotawr" w Soczi), Jegor staje się bohaterem na miarę całkiem nieheroicznych czasów[685]; przeciętnej budowy ciała, nieokreślony pod względem demonstrowanych sympatii politycznych, jak słusznie zauważył recenzent, nie przypomina lekarza-intelektualisty rodem z utworów Antona Czechowa, ale również daleko mu do drugoplanowych pracowników ośrodka szkoleniowego[686]. Z jednej strony infantylizowany przez pracodawcę przy kolacyjnym stole, dwudziestoparoletni protagonista nie potrafi odnaleźć się w wysoce skodyfikowanym i skonwencjonalizowanym świecie dorosłych, z drugiej – cierpliwy i wyrozumiały, nawiązuje równorzędną relację z synem Daszy.

[683] W role członków rodziny wcielili się Dmitrij Podnozow (Nikołaj Iwanowicz), Jekaterina Wasiliewa (Nina, żona Nikołaja), Jana Sekste (Dasza, córka Nikołaja i Niny) oraz Witia Owodkow (Wania, syn Daszy).
[684] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, dz. cyt.
[685] А. Плахов, *Собачье сердце мира*, dz. cyt., s. 11.
[686] К. Шавловский, *Врачебная рана*, dz. cyt., s. 31.

Relatywny spokój Jegora – osoby jednocześnie doświadczonej zawodowo i niedojrzałej emocjonalnie, egzystującej w ramach i na marginesie zamkniętej wspólnoty, swojej i obcej – burzy wtargnięcie na scenę widma dawnych wydarzeń. W związku z telefonem od krewnej, która informuje bohatera o śmierci jego matki, status weterynarza jako jednostki o niejasnym rodowodzie (w przeciwieństwie do lisów – zwierząt edypalizowanych[687], tj. oswojonych, obdarzonych imionami oraz bogatym drzewem genealogicznym, sięgającym piątego pokolenia) zarazem ulega i nie ulega zmianie. Niejako niewzruszony przykrą nowiną, Jegor za dnia zaciera ślady porzuconej tożsamości syna alkoholiczki, by nocą, nerwowo łkając w odosobnieniu, dać upust tłumionym emocjom. Ponadto paradoks zaistniałej sytuacji wiąże się z faktem, że protagonista, będąc w procesie wymyślania siebie na nowo, skrzętnie ukrywa ów stan rzeczy przed członkami rodziny Nikołaja. Jednakże echa przeszłości i przejawy nieprzepracowanej żałoby, choć niezwerbalizowane, manifestują swoją obecność za sprawą wizualnie dostępnych „efekt[ów] aktów performatywnych, wytwarzających i wystawiających na pokaz także indywidualną cielesność performera"[688], czyli szczegółów wyglądu weterynarza, takich jak tatuaż na prawym ramieniu (symbol wojsk granicznych, gdzie Jegor miał kiedyś pracować[689]) czy blizna po zranieniu nożem na czubku głowy, ale również licznych form samowyrażenia. Mowa zwłaszcza o różnorodnych sytuacjach dotykania, w trakcie wykonywania których świat świadomości protagonisty „ulega zatarciu, rozmywa się, tworząc sferę pośrednią między jawą a wyobraźnią, wspomnieniem bądź snem"[690], co z kolei znajduje odzwierciedlenie w, po pierwsze, sposobie filmowania leśnej głuszy i jej mieszkańców, po drugie – w ambiwalentności generowanych znaczeń. Innymi słowy, wkomponowane w krajobraz, pokawałkowane, uchwycone w ciągłym ruchu[691] ciała bohaterów *Istoty świata* – rozumiane „jako rezerwuar lub miejsce ucieleśnionej historii"[692] – jawią się realnym źródłem informacji na temat ich zdolności praktycznych, odczuwanych wrażeń czy minionych przeżyć.

Niemniej jednak „realny" nie musi oznaczać „wiarygodny". Jest to o tyle istotne, że w dziele Mieszczaninowej właśnie dotyk „funkcjonuje jako forma przejawiania się relacji

---

687 Na temat edypalizowania (dzikich) zwierząt zob. np. M. Bakke, *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*, „Teksty Drugie" 2007, nr 1–2, s. 222–234.

688 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 137. Warto dodać, że Diewonin schudł ponad trzydzieści kilogramów do roli weterynarza, aby wyglądać młodziej (aktor w momencie premiery *Istoty świata* miał trzydzieści dwa lata).

689 Należy zauważyć, że tatuaż na ramieniu Jegora (który nie jest prawdziwym tatuażem aktora) pełni w *Istocie świata* rolę znamienia (przeszłości), tzn. jego znaczenie czy symbolika nie są w filmie w żaden sposób dookreślone. Zob. *Степан Девонин и Наталия Мещанинова*…, dz. cyt.

690 A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 40.

691 S. Jagielski, *Przerwane emancypacje*…, dz. cyt., s. 15: „Ciało w ruchu to ciało, które otwiera się na zmianę, które – uruchamia zmianę".

692 J. Butler, *Walczące słowa*…, dz. cyt., s. 176.

międzyludzkich [i relacji na linii człowiek–zwierzę – P.W.] w sensie zarówno metaforycznym, jak i dosłownym”[693]. Wszelkie aktywności dotykowe, choć autentyczne, bo naocznie dostępne, niekoniecznie posiadają jedno niezbywalne znaczenie, ponieważ w zależności od kontekstu (np. intencji dotykającego/dotykanego) wywołują odmienne doznania taktylne. Nie jest również tak, że „[k]ażdy szlachetny uczynek natychmiast zaczyna wysubtelniać ludzkie rasy”, a „każda podłość lub zmysłowość nadaje im cechy zwierzęce”[694]. W *Istocie świata* zarówno świadome przejawy autoekspresji bohaterów, takie jak przyswojony nawyk, pewność chwytu czy stanowczość w głosie, jak i niekoniecznie intencjonalne, *ergo* często spontaniczne reakcje organizmu: spuszczenie wzroku w chwili zakłopotania, poślizgnięcie się na błocie w złości, nawiązanie bliskości cielesnej na skutek ekscytacji, mogą ulec zakwestionowaniu bądź wypaczeniu, a ich skutki fizyczne, emocjonalne, społeczne czy też prawne – obrócić się przeciwko czynicielowi. Rację ma więc Zara Abdułłajewa, pisząc, że „Mieszczaninowa łączy ogniwa filmu na mocy kontrastu emocjonalnego, oświetlając tutejszy «węzeł życia» z różnych niespodziewanych stron. Zwykłych, krępujących, wywrotowych”[695]. Jak się okazuje, powierzchownie nijaki Jegor nosi w sobie ogromne pokłady agresji i frustracji, przez co zmuszony jest stawić czoła zarówno swoim słabościom, jak i przeciwnościom losu, uosabianym przez zapomnianych członków rodziny, gruboskórnego pracodawcę oraz grupę stołecznych aktywistów.

Szkicowany portret Jegora „dzieckiem podszytego” dopełnia splecenie losów jego i Biełki od pierwszych scen filmu. Młody weterynarz przenosi psią rekonwalescentkę do zajmowanej kwatery, tam dba o jej komfort i spokój, poprawia opatrunek, ale również poucza – warczenie obolałego owczarka ripostuje słowami: „Masz coś jeszcze do powiedzenia?” („Ага, поговори-то мне”). Jednakże werbalizowane pretensje szybko wypierają słowa otuchy w trakcie seansów wodnej rehabilitacji i leśnych spacerów z Biełką na ramionach. Podobne oznaki troski oraz zacieśniania więzi między człowiekiem i zwierzęciem znajdują odzwierciedlenie w zmysłowo dla nich dostępnych, a wykreowanych przez twórców na wielu poziomach symptomach rzeczywistości – z dosłownym i metafizycznym na czele. W planie pierwszym są one w tym sensie dokumentalne, że filmowane miejsca oraz osoby ludzkie i zwierzęce, a konkretniej ich wyglądy czy zespół zachowań, są wiarygodne i/lub autentyczne –

[693] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia…*, dz. cyt., s. 52.
[694] H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Poznań 1999, s. 236.
[695] З. Абдуллаева, *Сопричастность*…, dz. cyt., s. 110. W kolejnym zdaniu recenzentka dodaje: „Taka płynność jawi się fascynującą właściwością dzieła”.

las w okręgu pskowskim jest lasem, aktor grający weterynarza studiował weterynarię, otaczające go owczarki środkowoazjatyckie to „poturbowany" szczeniak (w tej roli aż trzy psy[696]) i dorosłe czworonogi trzymane w wolierze. Powtarzające się kilkukrotnie sceny współbycia człowieka i psa (oraz innych zwierząt) cechuje obecność nawracających form kontaktu fizycznego: głaskania, tulenia, podtrzymywania, których terapeutyczny efekt oddziałuje zarówno na Jegora, jak i jego pacjentkę. Ponadto wykonywane wokół Biełki czynności, mające na celu jej aktywizację, prezentują wytresowane zwierzę o niejasnym statusie, tj. w ciągłym rozchwianiu między eksponowaniem a eksploatowaniem jej wizerunku, umiejętności, ciała. W kontekście dalszych wydarzeń można mówić wręcz o przejawach działań antropomorfizujących Biełkę, takich jak pełne czułości uściski czy familiarny ton głosu (oraz dobór słownictwa zwyczajowo „przeznaczonego" dla innych ludzi).

Moc metafizycznego naddatku ujawnia się natomiast nie w inscenizacyjnych manipulacjach, tj. zniekształcaniu bądź usztucznianiu elementów szeroko rozumianej scenografii, lecz zmodyfikowaniu dokumentalnego u swych podstaw podejścia reżyserki do sposobów re-produkowania i, co istotne, nasycania znaczeniami komponentów świata przedstawionego. Podobnie jak w *Kombinacie „Nadzieja"*, stany emocjonalne bohaterów – ich nerwowość, rozgoryczenie, ale również momenty euforii – znajdują odbicie w pracy kamery podążającej za nimi: rozedrganie ram kadru odpowiada nieskładnym ruchom uwiecznianych ciał, ich przyspieszonym krokom czy podniesionym głosom. Jednakże swoistym *novum* jawi się bardziej świadome manewrowanie odległością kamery od filmowanych obiektów; w chwilach relatywnego spokoju czy zadumy przeważają plany ogólne i pełne, dzięki czemu składowe otoczenia dominują nad wkomponowanymi w krajobraz postaciami. Co więcej, zachowanie dystansu pozwala wydobyć potencjalne piękno obrazu – podkreślić wilgoć runa leśnego czy konsystencję wszechobecnego błota (rzecz dzieje się jesienią), które z jednej strony oddziałują na widza haptycznie, z drugiej – tworzą atmosferę spowijającą bohaterów. Z kolei niwelowanie odległości między widzem a ujętymi w zbliżeniu częściami ciała (zwykle są to twarz oraz dłonie wykonujące dany gest bądź czynność) albo wziętymi do ręki artefaktami ma na celu podkreślenie ich wyjątkowości tak na poziomie zawartych znaczeń, jak i kompozycji kadru. Wreszcie, zgodnie ze słowami Konstantina Szawłowskiego (i intencją twórców[697]),

[696] Do roli Biełki zaangażowano aż trzy szczeniaki, ponieważ każde z nich najlepiej sprawdzało się w różnych sytuacjach: leżeniu, byciu noszonym na ramionach oraz pływaniu w jeziorze. Zob. *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 33.

[697] Chodzi o kręcenie „z uczuciem sierści oraz mokrego psiego nosa", czyli w sposób, który przyda kadrowi wrażenia taktylności i materialności (tak rzeczowości, jak i namacalności). Zob. tamże, s. 29–32.

„dysząca kamera Jewgienija Cwietkowa nadaje kadrowi trochę taktylności”[698], czyli uwypukla nie tylko faktury przedmiotów, ludzkiej skóry, psiej sierści czy lisiego futra, ale również – za sprawą sytuacji dotykowych angażujących jestestwo bohaterów – odsłania potencjalne dźwięki (przyłożenie muszli do ucha uwalnia zaklęty w niej szum morza), smaki (częste sceny jedzenia przy stole; również metaliczny posmak krwi) czy zapachy (mokrego lasu, przywłaszczonych perfum).

„To film nakręcony jakby psim nosem” – pisał Wasilij Stiepanow, podkreślający kunszt pracy operatorskiej, gdyż „wyzwaniem dla kamery jest sapać, szczekać, ślinić się, gryźć, skomleć, wąchać”[699]. Chodzi o poszczególne ujęcia, a nawet sceny, jakby z innego – bardziej poetyckiego i/lub afektywnego – rejestru, chwytające przebłyski piękna oraz to, co „zjawia się gdzieś pomiędzy płaszczyzną czucia a znaczenia”[700]. Znamienne w tym kontekście są epizody, w których zespolenie Jegora i Biełki staje się faktem; pierwszy z nich rozpoczyna widok uchwyconej w zbliżeniu, „dryfującej” w powietrzu oraz w obrębie kadru psiej głowy (w tle – nieostry, skąpany w słońcu drzewostan), przyozdobionej na karku obrożą. Kolejne ujęcie prezentuje swobodnie zwisające łapy, ale również fragment swetra i ręki Jegora. Dalej, eksponując wspomniany wyżej nos i rozglądające się oczy, kamera wraca do ufnej mordy Biełki, poza tym przez chwilę widać skrawek twarzy i dłoni weterynarza. Kontemplacja wyodrębnionych części ciał, faktur (jasna sierść) i detali (białe wibrysy, ciemne opuszki) oraz, przede wszystkim, umieszczenie w centrum uwagi psiej fizjonomii kosztem zmarginalizowanego człowieka (w ostatnim – czwartym – ujęciu, w planie ogólnym, widać Jegora kroczącego leśną ścieżką z kontuzjowanym owczarkiem na ramionach) pozwala podważyć na niemal trzydzieści sekund sprawozdawczy charakter prowadzonej opowieści, tj. zaakcentować atrakcyjność wizualną rozczłonkowanych postaci, których wyabstrahowane, powiększone i niekiedy zniekształcone fragmenty sprawiają wrażenie usamodzielnionych i abstrakcyjnych (odrealnionych) ornamentów.

Opisana wyżej relacja somatograficzna, podkreślając zależność dwóch istot – ludzkiej i zwierzęcej – od siebie, po raz pierwszy skutecznie zaciera granicę między podmiotem i przedmiotem[701], gdyż obok wspomnianych wcześniej efektów działań antropomorfizujących

[698] К. Шавловский, *Врачебная рана*, dz. cyt., s. 31.
[699] В. Степанов, *„Сердце мира”: Найти своих и беспокоиться*, dz. cyt.
[700] A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze*…, dz. cyt., s. 564.
[701] M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*…, dz. cyt., s. 146: „Wosk, farbę, futro i pióra zaliczyłabym do substancji wyjątkowo haptycznych, których działanie zaciera granicę między podmiotem a przedmiotem, rekorporalizuje odbiorcę oraz pozwala jej/mu czuć, że jest”. W kontekście sytuacji dotykowej podobne niwelowanie podziału, zdaje się, ulega intensyfikacji.

Biełkę, dostrzec można początkowe oznaki „zwierzęcości" zachowań w stylu somatycznym Jegora. Innymi słowy, na styku obiektywnej dokumentalności (tryb rejestracyjny) i hipotetycznej metafory (tryb kreacyjny) wyłania się generujący ogrom wrażeń „taktylny świat", w ramach którego bohater Diewonina próbuje wejść w skład nowej rodziny. Jednakże dojmujący brak pewności siebie, obezwładniający niepokój i pokłady (auto)agresji sprawiają, że Jegor nie dąży do zajęcia pozycji równorzędnej względem pozostałych domowników – przybranego syna/zięcia dla Nikołaja i Niny, potencjalnego absztyfikanta i, w konsekwencji, partnera Daszy, wreszcie – ojczyma Wani. Przybysz znikąd wypełnia więc brakujące ogniwo między zwierzętami a ich panami – zamieszkały w stróżówce podobnej do psiej budy, obiera on drogę samozwańczego strażnika domowego miru.

Jegor, podobnie jak Biełka, znajdując się w nowej sytuacji, próbuje uczynić otaczający go świat swoim niejako w oderwaniu od wartości ludzkich, czyli w sposób instynktowny. Sygnalizowana modyfikacja sposobów wyrażania siebie – jego symbolicznego uzwierzęcenia – przejawia się przede wszystkim w dosłownych aktywnościach dotykowych. Podręcznikowa pod tym względem jest scena, gdzie z początku protagonista towarzyszy przygotowaniom gospodarzy do dwudniowego wyjazdu. Upewniwszy się, że nikt pod ich nieobecność nie zawita do ośrodka (Dasza z synem wrócą dopiero za kilka godzin), bohater, niczym pies „spuszczony ze smyczy", zaczyna eksplorację leśnej posiadłości. Nagłe i raczej niespodziewane przejście z zewnętrza (teren dookoła, odgrodzony od lasu płotem i bramą) do wnętrza (dom Nikołaja) wzmacnia zmiana sposobu kręcenia: podczas gdy niemal statyczna kamera ujmuje postaci skupione wokół samochodu w planie ogólnym, w środku dominują plany bliskie i zbliżenia; obiektyw kamery podąża za rękoma Jegora, który chwyta kolejne przedmioty: statek w butelce, miniaturową bałałajkę czy plastikowego węża z ruchomą szyją. Dobór artefaktów, zdaje się, jest przypadkowy, co nie zmienia faktu, że bohater Diewonina każdemu z nich bacznie się przygląda. Co więcej, jego węszenie nie wynika z potrzeby nieuczciwego wzbogacenia się, nie chodzi również o chęć sprofanowania niedostępnej na co dzień przestrzeni. Wręcz przeciwnie – Jegor próbuje taktylnie, czyli w sposób bezpośredni poczuć atmosferę domostwa, poznać zakamarki i sekrety zaklęte w pamiątkach (muszla) czy zabawkach. Dlatego też szybko odkłada pudełko z domniemanymi zaskórniakami, gdyż te – oprócz wartości płatniczej – pozbawione są nadwyżki emocjonalnej; zamiast pieniędzy przywłaszcza sobie namiastkę tamtejszego zapachu w postaci flakonu perfum.

Ów epizod, choć charakteryzuje się nikłym natężeniem emocjonalnym, pozwala uwydatnić ambiwalentność działań protagonisty, który wprawia rzeczy w ruch, aby z jednej strony odczuć na własnej skórze substytut ciepła ogniska domowego, z drugiej – zostawić po

sobie ślady nie zawsze widoczne gołym okiem. Z biegiem czasu wzrasta jednak jego rozbestwienie – początkowo dyskretny i wstrzemięźliwy młody weterynarz, na podobieństwo zwierzęcia pozostawionego bez nadzoru, nie tyle pałaszuje, co nadgryza zapasy zgromadzone w lodówce; z kolei w sferę ruchów Jegora wkrada się doza niezdarności, widoczna chociażby w sposobie, w jaki zaciera on odciski nieproszonej obecności. Dotykając w ukryciu, protagonista sprawia wrażenie, jakby przez chwilę żył życiem swoich gospodarzy: rekonstruuje potencjalną historię rodzinną na podstawie bibelotów, poznaje otaczające ich zapachy i faktury, spożywa te same posiłki, co oni. W istocie, precyzyjne określenie źródeł motywacji czy celu przedsięwziętych przez Jegora aktywności dotykowych wydaje się niemożliwe z kilku powodów. Rytm następujących po sobie ujęć wyznaczają przejawy autoekspresji bohatera Diewonina – wówczas aktora „nieopatrzonego" w kinematografii rosyjskiej[702]. Względna anonimowość jego wizerunku jest o tyle ważna, że, pozwoliła twórcom trwale zdeformować dokumentalność w kontekście gry aktorskiej. Chodzi więc o zaburzenie ciągu aktor – postać – bohater w dwójnasób: po pierwsze, przed obiektywem kamery nie tyle występuje, co pojawia się obraz prowincjonalnego weterynarza – osoby nieświadomej jej obecności, z życia wziętej, autentycznej. Po drugie, pod wpływem elementów poetyckich i afektywnych, tożsamość Jegora podlega ciągłym fluktuacjom, a jego rzeczywista soma otwiera się na metaforyczne przekształcenia: w zależności od sytuacji, z profesjonalisty w swoim fachu, przeobraża się w kogoś na wzór strażnika, sługi, dziecka, zwierzęcia (bestii?), wreszcie – bezpańskiego psa. Dzieje się tak, ponieważ wraz z rozwojem wydarzeń, zarówno bohaterów, jak i samo miejsce akcji spowija atmosfera niedopowiedzenia – rodzaj metafizycznego naddatku znajdującego ujście w tym, co somnambuliczne, iluzoryczne, niejednoznaczne.

Sprzężenie losów Jegora i Biełki zachodzi więc przede wszystkim na poziomie metaforycznym. Bohater Diewonina, funkcjonując na przecięciu wielu płaszczyzn: czasowej (teraźniejszości i przeszłości), społecznej (fikcji i faktu) czy psychologicznej (piętrzących się oczekiwań i braku nadziei), w zrelacjonowanej scenie myszkowania, ale i później zaczyna zachowywać się jak pies, który „jest zwierzęciem, ale rozumie hierarchię". Co więcej, tak jak „[p]ies wie, że gdy jest psem, nie musi silić się na ludzkie gesty". Protagonista, odrzucając dawną tożsamość, nie jest zobowiązany do bycia czyimś synem, pracownikiem straży granicznej, nomadem bez dachu i praw, ale również „[n]ie musi okazywać ogłady. Nie musi – w szczególności – udawać ludzkiej godności"[703]. Jednakże zamiast wypełnić puste miejsce

[702] Jednocześnie należy zauważyć, że Diewonin zagrał jedną z głównych ról w *Chapiteau-show* Siergieja Łobana.
[703] A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 103.

nową osobowością, Jegor zrywa z „mechanizmem kulturowego powielania tożsamości”[704] – niezdolny do urzeczywistnienia bardziej skonwencjonalizowanej wersji swojej osoby, podobnie jak chłopi w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, ucieka on w „psią” kondycję[705].

W *Istocie świata* – kolejnym studium na temat niezbywalnej dla człowieka potrzeby bycia częścią większej całości – Jegor, choć na tle otaczających go ludzi wyróżnia się opanowaną niemal do perfekcji zdolnością adaptacji, w sprawach fundamentalnych jest do nich podobny. To „prawie” robi jednak wielką różnicę: będąc o krok od wyzbycia się wszelkich pragnień czy oczekiwań, młody weterynarz – pomocny, czuły i wyczulony na krzywdę słabszych, w sytuacji domniemanego zagrożenia przyjmuje rolę obrońcy istniejącego porządku; z jednej strony okazuje szacunek swoim pracodawcom, z drugiej – demonstruje wrogość wobec intruzów. Ci, reprezentowani w filmie przede wszystkim przez „zielonych” i ciotkę Polinę[706], kojarzą się z niepewną przyszłością (skutkami wypuszczenia lisów z klatek) oraz niedomkniętą przeszłością (porzuconą matką, wątpliwej wartości spuścizną), a więc zarówno brakiem solidnych podstaw, jak i mglistymi widokami na lepsze jutro. Jednakże nasuwające się dychotomiczne rozróżnienia na ofiary i ich oprawców czy też członków wspólnoty i nieproszonych gości są o tyle niewystarczające, że przysłaniają właściwy dla mieszkańców leśnej głuszy ambiwalentny stosunek do bliźnich, przedstawicieli fauny i flory, wreszcie – do samych siebie. Patrząc szerzej, dokładni i rzeczowi w pracy oraz oszczędni w słowach (porozumiewają się za pomocą prostych komunikatów: nakazów, zakazów czy komend), mieszczaninowowscy bohaterowie – jednostki emocjonalnie nieprzewidywalne i charakterologicznie niedookreślone – w obliczu nieoczekiwanego: zakłócających rutynę incydentów, ustnej reprymendy, bolesnych reminiscencji, wreszcie – „pre-indywidualn[ych], społeczn[ych] sił”, czyli afektów[707], tracą kontrolę nad somą.

W związku z powyższym należy zaznaczyć, że protagonista maskuje wyjściową niestabilność zajmowanej przez siebie pozycji na różne sposoby. Co więcej, właśnie brak zakotwiczenia się w rzeczywistości ośrodka szkoleniowego sprawia, że bohater Diewonina,

[704] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 92.
[705] Zob. A. Leder, *Prześniona rewolucja*…, dz. cyt., s. 103. Odwołanie się do rozpoznań, które filozof kultury umieszcza w szerszym kontekście przemian społecznych w Polsce lat 1939–1956, a więc serii wydarzeń odległych w czasie i odmiennych znaczeniowo, jest o tyle uzasadnione, że mają one charakter ogólny, tzn. dotyczą pozycji czworonogów w ogóle (lub, w zawężeniu, w Europie Środkowo-Wschodniej). Ponadto zmiana statusu Jegora (owa ucieczka), podobnie jak Gombrowiczowskich chłopów, stanowi efekt dojmującego strachu.
[706] Na drugim planie wystąpili aktorzy znani przede wszystkim z filmów i/lub seriali Walerii Gaj Germaniki (Jelena Papanowa w roli ciotki Poliny) i Borisa Chlebnikowa (Jewgienij Syty jako dzielnicowy Wołodia), z kolei w liderkę aktywistów wcieliła się Daria Sawieliewa – stała współpracowniczka Mieszczaninowej.
[707] M. Glosowitz, *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze*…, dz. cyt., s. 629.

broniąc *status quo* – jakikolwiek by on nie był – nie przebiera w środkach. Dlatego też swoisty akt performatywny, tj. przekazanie wieści o śmierci znienawidzonej rodzicielki odnosi dwojaki skutek: w oczach widza ulega zmianie zarówno status społeczny, jak i oficjalna sytuacja życiowa bohatera – ten z osoby anonimowej i nieuchwytnej przeobraża się w sierotę[708], ale również potencjalnego spadkobiercę i żałobnika; z kolei w ramach świata przedstawionego jego istota (bądź jej brak) nie podlega modyfikacjom. Dzieje się tak, ponieważ za pomocą piętrzących się kłamstw i półprawd Jegor zataja nie tyle wiadomość o poniesionej stracie, co wymiar brzemienia przeszłości w ogóle.

Tym ciekawsze są więc sceny, w których to, co minione (wyrządzone krzywdy, niezagojone rany) rzutuje na obecny stan rzeczy, bieg spraw czy rozwój relacji interpersonalnych. Charakterystyczna w tym kontekście jest zacieśniająca się więź między Jegorem i Daszą; zapewne niewiele starsza od niego, bohaterka Jany Sekste od początku filmu okazuje zainteresowanie młodym weterynarzem, broni go przed apodyktycznym ojcem i poszukuje sposobności do spędzania czasu razem. Pretekstem i jednocześnie przeszkodą dla rozkwitu nieco konwencjonalnego romansu staje się postać Wani, który podobnie do Jegora w dzieciństwie, regularnie spotyka się z odtrąceniem ze strony jedynego rodzica. Za dowód dla snutych domysłów (w filmie niemal brak informacji na temat form przemocy stosowanych przez matkę protagonisty) służy scena ukarania chłopca za niewłaściwe zachowanie[709]. Podczas gdy Jegor zwraca się do rezolutnego Wani w sposób stanowczy i wyważony (nazywa go m.in. Iwanem), Dasza, jako osoba bardziej bezceremonialna w obyciu, chwyta syna za połę kurtki, a następnie szarpnięciem przewraca go w błoto. Całość dopełnia komenda: „Zamknij się, powiedziałam".

Co istotne, niewspółmierna do skali przewinienia szorstkość matczynej reakcji, a także pamięć o własnych zgryzotach z okresu dorastania, traktowane jako bodźce do działania, jednocześnie stymulują bohatera Diewonina do równie napastliwej odezwy, jak i retraumatyzują go. Jegor, pod wpływem przeszywającej ciało intensywności, wypowiada słowa reprymendy („Czy ty w ogóle jesteś normalna?"), które, po pierwsze, z biernego świadka upokorzenia drugiej osoby przeistaczają go w – pełnoprawnego? – uczestnika zdarzeń; po drugie, formułowane „tu i teraz", stanowią rodzaj spóźnionej rekompensaty lub, inaczej, rodzaj niemającej miejsca interwencji w jego obronie. Dostrzegając w dziecięcym płaczu powidok zamierzchłego, lecz nieprzepracowanego cierpienia, jednoznacznie osądza on przewinę nie tyle

[708] W filmie brak jakiejkolwiek wzmianki na temat ojca Jegora.
[709] Mowa o dalszej części epizodu, w którym protagonista eksplorował zawartość szuflad i lodówki w domu gospodarzy.

Daszy-koleżanki, co błąd wychowawczy Daszy-matki. Podobne nałożenie się planów czasowych, oprócz zaburzenia postrzegania rzeczywistości przez bohatera, pozwala spojrzeć na protagonistę jako duchowego równolatka, który niejako na własnej skórze odczuwa ciężar cudzej krzywdy. Nie chodzi jednak o utożsamianie Jegora z Wanią, lecz zauważenie łączącego ich porozumienia; w kolejnych scenach (szczególnie w pierwszej połowie filmu[710]) weterynarz angażuje sfrustrowanego chłopca do wspólnej pracy, zdobywa jego zaufanie, ostatecznie pomaga mu się uspokoić. Korzyści płynące z ich relacji są dwustronne: tak jak Wania zyskuje trochę ciepła i uwagi, tak Jegor zostaje obdarzony sympatią oraz dozą dziecięcej spontaniczności i żywiołowości. Te cechy, przejawiające w postaci niedojrzałości emocjonalnej, dążenia do niezależności oraz splocie wyobrażeń i uprzedzeń członków mikrospołeczności (ale również odbiorców filmu) na jego temat, przylegają do wizerunku bohatera wiodącego *Istoty świata*.

Z biegiem wydarzeń weterynarz sam zaczyna przypominać nastolatka uwięzionego w ciele dorosłego – osobę nieskoordynowaną zarówno na poziomie wykonywanych ruchów, jak i odczuwanych bodźców zmysłowych, „która nie myśli o sobie zbyt dobrze". Jak słusznie zauważyła reżyserka w jednym z wywiadów, Jegor „podejmuje emocjonalne, złe decyzje i jest przekonany, że nikt nigdy mu tego nie wybaczy. Stracił wszystko i wszystkich przez te decyzje; z tego wewnętrznego uczucia rodzi się strach przed możliwym końcem – strach przed nieuchronnością kary"[711]. Innymi słowy, mowa o protagoniście, który niekiedy świadomie, innym razem odruchowo, tj. bez zastanowienia się nad ewentualnymi konsekwencjami dokonywanych wyborów, bierze sprawy w swoje ręce. Ponawiane próby przejęcia inicjatywy odciskają jednak piętno na kreowanej przez bohatera Diewonina fasadzie człowieka bez przeszłości: z jednej strony jego gesty stają się niedokładne, słowa grzęzną mu w gardle, a sposób poruszania się i postawa zdradzają brak wiary w siebie; z drugiej zaczyna on popełniać „dziecinne" błędy – bez namysłu strąca i niszczy drona aktywistów, likwiduje kartę pamięci, po czym resztę wyrzuca za płot; niosąc mięso dla lisów traci równowagę i przewraca się z wiadrem na błocie. Wreszcie, w chwili przeszywającego szczęścia czy też krótkotrwałej ekstazy, Jegor wychodzi z roli starszego kolegi Wani, gdyż nieintencjonalnie narusza ciałoprzestrzeń drugiej osoby.

Kluczowe w tym kontekście są dwie krótkie sceny o charakterze intymnym, w których bohater Diewonina nie dostrzega naznaczającego jego ciało afektu; ten, „tożsamy z ruchem,

[710] Miejsce Wani u boku Jegora (lub, mówiąc ściślej, na jego ramionach) zajmie z czasem Biełka.
[711] *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 33.

gwałtownością, uczestnictwem, aktywnością i niekiedy z brakiem opanowania”[712], zaburza zdolność świadomego postrzegania teraźniejszości[713]. Weterynarz, wystawiony na widok publiczny, zachowuje się więc impulsywnie, a nawet irracjonalnie, co znajduje odzwierciedlenie w przejawach jego autoekspresji: gestykulacji, mimice, sposobie poruszania się oraz, przede wszystkim, przedsiębranych aktywnościach dotykowych. W pierwszym z sygnalizowanych epizodów Jegor z Daszą oraz dwoma psami są nad jeziorem; skąpani w świetle zachodzącego słońca (postaci w kadrze są przesiąknięte złotą poświatą, rozmywającą ich kontury), zanurzeni po kolana w wodzie, spędzają czas na rekonwalescencji zranionego zwierzęcia. W centrum uwagi znajduje się Biełka, która ujęta w planie bliskim i zbliżeniach, najpierw pływa w miejscu, następnie podąża w głąb jeziora za rzuconym patykiem. Choć sylwetki ludzkie stanowią zaledwie tło dla psich zmagań, nagle w polu widzenia kamery, na zasadzie kontrplanu, pojawiają się popiersia osób wydających komendy. Niespodziewaność przejścia potęguje zaistnienie uczuciowej sytuacji dotykania między bohaterami, a także fakt, że jej bezrefleksyjnym inicjatorem jawi się protagonista: podekscytowany sprawnością owczarka, Jegor (wówczas rozebrany od pasa w górę) bezwiednie wtula Daszę w siebie.

Należy zauważyć, że sielankowy nastrój chwili, za sprawą przypadkowego gestu, ulatnia się bezpowrotnie, gdyż czyniciel, nieświadomy siły oddziaływania choćby najniewinniejszej z wykonywanych – intencjonalnie bądź nie – aktywności dotykowych, obdarza adresata rodzajem intensywności, która zanim ulegnie zdyscyplinowaniu, tj. przeistoczy się w emocję (czyli „werbaln[ą] interpretacj[ę] stanów cielesnych i psychicznych”[714]), zdolna jest doprowadzić do nieoczekiwanego: zarówno wypaczyć dobre chęci osoby dotykającej, jak i odsłonić sferę pragnień tłumionych przez osobę dotykaną. Tak też się dzieje w niniejszej scenie: zaskoczona niespodziewanym zbliżeniem, Dasza odwzajemnia krótkotrwałe objęcie dalszą pieszczotą, po czym zaczyna całować równie zdezorientowanego Jegora. Co istotne, zatracenie się bohaterów w pocałunkach – najpierw delikatnych, po chwili wyrażających drzemiącą w nich dziką namiętność – poświadcza ich stan psychofizycznego „zagarnięcia”[715], co w konsekwencji prowadzi do wyładowania niezużytych pokładów energii w trakcie stosunku płciowego.

---

[712] A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*…, dz. cyt., s. 85.

[713] Warto zauważyć, że słowo „afekt”, choć w nieco żartobliwym tonie, wybrzmiewa w scenie powrotu Nikołaja, Jegora i Wołodii z nieudanego połowu. Wzburzony widokiem obozowiska aktywistów (nazwanych przez pierwszego z nich „zielonymi zasrańcami”), bohater Podnozowa chwilę później rozcina sobie brodę o śmigło silnika. Wówczas właśnie, według słów dzielnicowego, Nikołaj, działając pod wpływem afektu, zaczyna dotykać krwawiącą ranę, którą należy zszyć.

[714] M. Glosowitz, *Reprezentować niereprezentowalne*…, dz. cyt., s. 630.

[715] Zob. A. Dauksza, *Przemoc wrażenia*…, dz. cyt., s. 564.

Warto jednocześnie podkreślić, że przelotność kryjącego się za uściskiem afektu odbija się w pracy kamery – jej żywiołowym ruchu i równie szybkim „wyciszeniu": ramy kadru po chwili ulegają względnej stabilizacji, z kolei na plan pierwszy wybija się szczery uśmiech Jegora, wyrażający radość z postępów w leczeniu psiej pacjentki. Co więcej, ukryta twarz obejmowanej kobiety staje się coraz bardziej widoczna wraz z przejęciem przez nią kontroli nad sytuacją. Wreszcie sam akt seksualny, przedstawiony w naturalistycznej i raczej krępującej widza swoją dosłownością manierze, jest dotkliwie zwięzły (trwa krócej niż poprzedzająca go wymiana czułości) i, można by rzec, „zwierzęcy", gdyż poza chwilowym zaspokojeniem pożądania nie przynosi długotrwałego poczucia satysfakcji – w kolejnym ujęciu bohaterowie, w milczeniu i z zachowaniem dystansu, wracają z psami do domu.

Drugie z zapowiedzianych zbliżeń między Daszą i Jegorem następuje już po wspomnianym zniszczeniu drona, napaści aktywistów na ośrodek (ci wypuścili na wolność lisy trzymane w klatkach oraz zaatakowali goniących ich Jegora i Nikołaja)[716], przeprowadzeniu akcji poszukiwawczej, wreszcie – wizycie ciotki Poliny, wobec której weterynarz przyjmuje postawę pasywnej (w mowie ciała) agresji (w wypowiadanych słowach)[717]. W nocy, pod pretekstem przyniesienia Biełce surowego mięsa, Dasza odwiedza Jegora, by tym razem, z własnego wyboru, doprowadzić do interakcji dotykowej; choć śmiałość koleżanki zdaje się krępować weterynarza, ten powoli, w napięciu i milczeniu, reaguje na jej wezwanie (komendę?) do pocałunku. Pokryta żółtym światłem latarni, para ostrożnie łączy się w uścisku miłosnym. Jednakże ewentualną pomyślność przedsięwziętej aktywności niweczy głos z zewnątrz – to Wania, w poszukiwaniu mamy, dobija się do drzwi. Ponownie niedoszli kochankowie odmiennie reagują na płacz chłopca: podczas gdy Dasza bagatelizuje przejawy dziecięcej udręki, Jegor, nie mogąc znieść matczynej obojętności oraz dochodzących go krzyków, postanawia odpowiedzieć na wezwanie. Zanim to nastąpi, między bohaterami dochodzi do próby rozmowy.

Protagonista nie potrafi jednak zwerbalizować swoich uczuć. Jego „niczego nie rozumiem" stanowi nie tylko szczerą odpowiedź na pytanie o powód nagłej zmiany usposobienia, ale również rodzaj wstępu do autoanalizy. Należy zauważyć, że ujęty w ciągłym trybie samopoznania, tj. w poszukiwaniu tytułowej istoty, Jegor, jako osoba niezakorzeniona w miejscu przebywania oraz nieuwikłana w tamtejsze relacje interpersonalne, traci poczucie

[716] Wątek aktywistów – ich dobrych chęci oraz skutków wyświadczonej lisom niedźwiedziej przysługi (większość z nich zginęła w leśnej głuszy) – choć ważny dla rozwoju fabuły, ze względu na dosłowność (dokumentalność) przedstawionych działań, w niniejszym rozdziale jest jedynie wspomniany.
[717] Wówczas widz dowiaduje się, że Jegor niegdyś pobił matkę, w wyniku czego ta wyrzekła się syna.

pewności i bezpieczeństwa (symbolizowane przez pierwsze ujęcie filmu – ów stan idealny). Chodzi więc o wtargnięcie w świat ośrodka szkoleniowego obcych elementów, którzy swoim działaniem, a nawet samą obecnością kwestionują anonimowość protagonisty (krewni jako echo przeszłości) oraz system wartości uwewnętrzniony przez mieszkańców lasu (aktywiści, czyli burzyciele społecznego porządku); podważenie tego, co fundamentalne dla nowej tożsamości Jegora prowadzi z kolei do jego rozchwiania: wcześniej powściągliwy i precyzyjny w wykonywaniu obowiązków czy wyrażaniu uczuć, bohater Diewonina, niczym dziecko, przestaje panować nad sobą. Co ciekawe, na skutek wymuszonego okolicznościami przekształcenia zastanych struktur, pozycja Jegora-w-procesie-„przyspieszonego"-dojrzewania ulega stałemu pogorszeniu. Szczególnym źródłem problemów okazuje się jego infantylność w zachowaniu, gdyż sztorcowany i „upupiany" przez Nikołaja, pełni on – do czasu – rolę pracownika, przyjaciela domu (bliżej mu do miana starszego kolegi syna Daszy niż jej hipotetycznego partnera), stróża, a w końcu uczniaka łajanego za najdrobniejsze przejawy niezdecydowania, osobliwości charakteru, drobne wybryki, a także bardziej poważne wyrazy impertynencji (np. kłamanie w żywe oczy).

Sygnalizowana wyżej zmiana wiąże się ściśle z metamorfozą samego gospodarza; ten, po fatalnej interwencji „zielonych", z żalu i zgryzoty wpada w ciąg alkoholowy, którego naoczne skutki początkowo paraliżują weterynarza. W istocie, widok nietrzeźwego Nikołaja, oprócz początkowej oschłości i zdystansowania, po pierwsze, wyzwala w Jegorze nie tyle pokłady lęku i stresu, co raczej pobudzający do działania gniew na minione krzywdy, obecną smutę czy niepewność jutra, oraz, po drugie, stanowi decydujący czynnik wspomnianej ucieczki w „psią" kondycję. „Jaka jest bowiem kondycja psa?" – pyta Andrzej Leder w *Prześnionej rewolucji* i od razu odpowiada:

> Pies, choć bity i kopany, nie ma obowiązku ludzkiego zachowania. Więcej, pies jest zwierzęciem, które ma prawo do agresji. Jest stróżem, może szczekać i gryźć. Wobec tych, których uzna za obcych, którzy w oczach psa nie są „panem", pies ma prawo szczekać zajadle, szarpać zębami, odreagować nędzę i upokorzenie „psiej kondycji"[718].

Tak też się dzieje w *Istocie świata* – Jegor, widząc gospodarza w stanie upojenia alkoholowego, postanawia przejąć kontrolę nad sytuacją. Wyposażony w drewnianą pałkę, wybiera się na miejsce obozowiska aktywistów, by o świcie ukarać winnych. Następująca scena samosądu jest o tyle znacząca w kontekście analizowanych sytuacji dotykania, że przedstawia protagonistę podejmującego, tak czy inaczej, przemyślane decyzje: najpierw skrada się do namiotów, zapina je w sposób uniemożliwiający przyszłym ofiarom ucieczkę, po czym chwyta za drąg i zaczyna

[718] A. Leder, *Prześniona rewolucja*…, dz. cyt., s. 103.

bić niewidoczne postaci; ruchy jego rąk są precyzyjne i metodyczne zarówno przed (manipulowanie zamkami błyskawicznymi), jak i w trakcie zadawania uderzeń, w efekcie których przenośne schronienia niejako ożywają. Natomiast zdezorientowani aktywiści, w przeciwieństwie do swojego kata, poruszają się nieskładnie, a w odpowiedzi na nieustępliwe i destrukcyjne ciosy – również w postaci dźwięków generowanych przez rękę uzbrojoną w kij[719] – głosy protestu i skargi dochodzące z namiotów ewoluują w krzyki bólu i rozpaczy.

Mowa więc o wydarzeniu incydentalnym w tym sensie, że powzięte postanowienie, założony sposób wykonania oraz jego ostateczna realizacja są ze sobą ściśle powiązane. Jegor, uciekając się do podstępu, wymierza karę. Co istotne, nieuczciwość i wyrachowanie protagonisty znajduje odzwierciedlenie w sposobie kadrowania postaci oraz równie przebiegłych zabiegach inscenizacyjnych: podczas gdy na początku omawianego epizodu kamera skraca dystans oraz bacznie śledzi gesty wykonywane przez weterynarza, w drugiej części (tj. od rozpoczęcia ataku) dochodzi do swego rodzaju mistyfikacji. Innymi słowy, Mieszczaninowa deformuje pierwotną dokumentalność za pomocą sugestywnego (nie)unaocznienia form naruszania nietykalności fizycznej osób trzecich. Chodzi o aktywności dotykowe, które faktycznie realizowane nie pozostawiają zauważalnych śladów w kształcie krwawiących skaleczeń czy siniaków, lecz ranią „zaledwie" wyobrażenie widza o ofiarach przemocy, gdyż samych poszkodowanych w owej scenie nie widać. Tym samym przebywanie „zielonych" w namiotach jest wiarygodne, ale nieautentyczne: z jednej strony są tam, ponieważ ich bycie w kadrze sugerują odautorskie manipulacje w planie audialnym (słychać bardzo wyraźnie przesadnie wyeksponowane głosy aktorów w rolach aktywistów) i wizualnym (wygląd namiotów sprawia wrażenie, jakby ktoś w środku faktycznie się ruszał); z drugiej strony, podobne jak matka w całym filmie (nie licząc jej wizerunków na zdjęciach przywiezionych przez ciotkę Polinę), nie są obecni w sensie fizycznym – stąd bardziej adekwatnym jawi się wspomnienie o „osobach trzecich", a nie bezpośrednio dostępnej „drugiej osobie".

Powyższe zakwestionowanie uczestnictwa aktywistów w sekwencji ich pobicia, oprócz uwypuklenia drzemiącej w dotyku ambiwalentności – ten, choć działa, nie zawsze odciska swoje piętno, pozwala myśleć o niniejszym epizodzie jako rodzaju projekcji czy też marzenia sennego Jegora, w którym zajmuje on pozycję osoby sprawczej. Podobne dywagacje są o tyle uzasadnione, że od momentu rzekomej napaści sposób postrzegania upływu czasu ulega przekształceniu – akcja wydarzeń w niemal wszystkich późniejszych scenach (z wyłączeniem

[719] A. Regiewicz, *Pogłosy*…, dz. cyt., s. 310: „Najciekawsze jednak jest to, że większość odgłosów pochodnych od ręki konotuje destrukcyjność".

ostatniej) rozgrywa się już po zmroku, ale jeszcze przed świtem, tj. w zawieszeniu istnienia, między snem a jawą. Ponadto nie sposób jednoznacznie określić, ile godzin minęło od zejścia protagonisty na brzeg jeziora do następującego chwilę później w filmie wtargnięcia nietrzeźwego Nikołaja do kanciapy weterynarza[720].

W przeciwieństwie do „zielonych", gospodarz zjawia się przed protagonistą oraz śpiącą na podłodze Biełką (psie warczenie rozbrzmiewa już po pierwszym uderzeniu w drzwi) w postaci nadmiernie materialnej, bo rozchybotanej i bełkotliwej; z trudem formułuje on cel swojej wizyty, po czym nie zważając na opór stawiany przez weterynarza, zaczyna przedzierać się w poszukiwaniu alkoholu. Wtedy też Jegor, w obrzydzeniu i nienawiści do aktualnego stanu pracodawcy – stanu, w strachu przed którym opuścił dawny świat, obala swojego „pana" i zaczyna okładać go pięściami. Warto zauważyć, że jeśli pomsta na aktywistach była jedynie wytworem wyobraźni, to podniesienie ręki na Nikołaja stanowi, po pierwsze, niedokładne powtórzenie sytuacji pobicia (substytutu) rodzica; po drugie, rodzaj rewanżu na właścicielu ośrodka szkoleniowego za wcześniejsze poniżenia; wreszcie, po trzecie, dopuszczenie się czynu niedozwolonego, skutkującego natychmiastowym wykluczeniem ze wspólnoty. Weterynarz zaczyna z zapałem okładać Nikołaja pięściami, jego jękom zmęczenia odpowiada bezradne sapanie; jednakże po chwili widać, że drzemiąca w uderzeniach „zwierzęcość" ustępuje miejsca nieporadności: Jegor, niczym chłopiec wymachujący piąstkami, traci pierwotny impet. Ostatecznie zakłada Biełce smycz, a następnie, już z psem na ramionach, udaje się do lasu w nadziei, że ten obejmie go swoim multisensorycznym uściskiem[721].

Użycie siły fizycznej w celu odreagowania nędzy „psiej" kondycji – zamierzone i bezwzględne w stosunku do stołecznych aktywistów oraz nieoczekiwane i bezładne wobec swojskiego (lecz nieswojego na skutek spożytego alkoholu) gospodarza – prowadzi do faktycznego rozmycia granic świata świadomości protagonisty. Przestępując próg posesji, nierozłączni Jegor i Biełka wkraczają w stan zawieszenia między przeszłością a przyszłością (noc i dzień), działaniem i skutkiem (zbrodnia i kara), instynktem a rozumem (to, co zwierzęce i to, co ludzkie). Jednocześnie dobrowolne wycofanie się weterynarza, choć motywowane strachem przed konsekwencjami psiej doli, pozwala na zredukowanie wcześniejszego nagromadzenia elementów afektywnych, co z kolei, zgodnie z intencją twórców, „daje możliwość zachowania poetyckości formy i języka"[722]. W istocie, wraz z przeniesieniem akcji

[720] Znamienny jest także fakt, że na początku kolejnego epizodu widać Jegora śpiącego na swoim łóżku w pozycji bliskiej embrionalnej.
[721] J. Pallasmaa, *Oczy skóry*…, dz. cyt., s. 80.
[722] *Тактильный кадр*…, dz. cyt., s. 32.

filmu do lasu Mieszczaninowa decyduje się przyjąć radykalnie odmienną optykę, tj. wydobyć ambiwalentność piękna drzemiącego w bohaterach i przejawach otaczającej ich przyrody. I tak, dojmująca cisza, bogactwo tekstur (chropowata kora drzewna) i barw (niebiesko-zielone odcienie mchów i porostów) leśnej głuszy – nie tyle schronienia, co krainy zapomnienia (wrażenie oniryczności potęguje widok gęstej mgły unoszącej się nisko nad ziemią) – zachęcają strudzonych wędrowców do spoczynku. Działanie w amoku zastępuje pozorna inercja zespolonych w uścisku człowieka i psa. Mimo doznań, jakie zapewnia permanentny dotyk psiej sierści i poszycia lasu, bohater pozostaje w gotowości do dalszej ucieczki. Wtedy właśnie malowniczy krajobraz przeszywa sztuczne światło reflektora – to Wołodia przyjechał do ośrodka na wezwanie domowników. Ostatecznie Jegor, na podobieństwo zwierzęcia w potrzasku, decyduje się przypieczętować zmianę własnego statusu – wróciwszy w nocy na teren placówki, zamyka się z Biełką w wolierze dorosłych (i z natury agresywnych) psów, które następnie gromadzą się wokół zakapturzonego bohatera/młodszej koleżanki.

Konstelację ludzkiego i psich ciał odkrywa nad ranem Nikołaj odczuwający skutki nadmiernego spożycia alkoholu (jego twarz zdobią siniaki). Jednakże zamiast spodziewanej przez Jegora sprzeczki – ten zwraca się do pracodawcy w sposób obcesowy – dochodzi do nieoczekiwanego: okazuje się, że wszyscy poszukiwali bohatera Diewonina, w ich mniemaniu zaginionego. Ów wyraz troski, obok usłyszanych przeprosin i wybrzmiewającej w głosie Nikołaja dozy spoufalenia (pieszczotliwie nazywa protagonistę Jegoruszką), przywraca weterynarza jego mikrospołeczności; zostawiwszy Biełkę w wolierze, Jegor niejako wdraża się w rytm codziennych zajęć, takich jak karmienie psów. Choć ścieżkę samopoznania, na którą protagonista dopiero co wstąpił, spowija mgła równie gęsta jak w ostatnim ujęciu filmu, staje się jasne, że Jegor dotarł do tytułowej istoty swojego świata.

III.2. Dotyk transgresyjny w filmie *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* (2018) Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa

Nie budzi zdziwienia fakt, że w świetle historycznych uwarunkowań (m.in. silnego zmaskulinizowania zawodu reżysera oraz ścisłej kontroli państwa nad procesem przydzielania filmowców do wytwórni) oraz popularności jednopłciowych tandemów reżyserskich (Grigorij

Kozincew i Leonid Trauberg, Aleksandr Ałow i Władimir Naumow)[723] i reżysersko-scenariopisarskich (Wadim Abdraszytow i Aleksandr Mindadze), widoczność duetów damsko-męskich w przestrzeni kinematografii radzieckiej była ograniczona. Poczynając od Olgi Prieobrażenskiej, kobiety stawały za kamerą u boku mężczyzn – zarówno partnerów zawodowych (Natalia Troszczenko i Anatolij Wiechotko), jak i swoich mężów. Mimo to filmy Wiery Strojewej i Grigorija Roszala, Mieczysławy Majewskiej i Aleksieja Maslukowa, a nawet Kiry i Aleksandra Muratowów pozostają na uboczu historii kina i pamięci społecznej. Z kolei brak możliwości precyzyjnego ustalenia stopnia zaangażowania współautorów w realizację dzieła filmowego sprzyjał marginalizacji roli reżyserek (np. określenie Inny Tumanian jedynie mianem reżysera kroniki w napisach początkowych filmu *Kochać* [*Любить…*, 1968] Michaiła Kalika) oraz traktowaniu ich jako asystentek bądź kontynuatorek twórczości mistrzów (jak w wypadku Julii Sołncewej w odniesieniu do Ołeksandra Dowżenki).

Niegdysiejsze deprecjonowanie wkładu współreżyserek w ostateczny kształt dzieł rzutuje po dziś dzień na sposób prezentowania par reżyserskich zróżnicowanych płciowo – ich sylwetek, doświadczenia zawodowego czy osiągnięć – w środkach masowego przekazu oraz przypisywanie pierwszeństwa męskiej połowie duetu. Nie jest więc zaskoczeniem, że w tekstach poświęconych twórcom współczesnego kina rosyjskojęzycznego, takim jak Siergiej Taramajew i Lubow Lwowa, Nikołaj i Jelena Renard, Ilja Chrżanowski i Jekaterina Oertel, Aleksiej Czupow i Natasza Mierkułowa, są oni wymieniani wbrew porządkowi alfabetycznemu czy deklaracjom samych filmowców. „To ciekawe zjawisko" – komentował zaistniałą sytuację współautor *Miejsc intymnych*. „Obserwujemy je od czasu debiutu, i to nie tylko w Rosji, ale także w Europie i USA. Zazwyczaj podpisujemy się w ten sposób: Natasza Mierkułowa i Aleksiej Czupow, Natasza – pierwsza, ja – drugi. […] Ludzie nie są przyzwyczajeni do tego, że kobieta może być wymieniana jako pierwsza. Świat jeszcze do tego nie dorósł"[724].

Co istotne, wiodąca pozycja Mierkułowej w tandemie partnerskim z Czupowem nie jest wyrazem kurtuazji, lecz wynika z różnic dzielących małżonków na płaszczyźnie zawodowej (rozbieżność w wykształceniu *stricte* filmowym), charakterologicznej czy kreatywnej. Kooperacja byłej korespondentki, prezenterki i głównej redaktorki stacji telewizyjnej w Irkucku oraz moskiewskiego specjalisty do spraw komunikacji publicznej, choć początkowo

[723] Bodajże jedynym pełnometrażowym filmem fabularnym autorstwa dwóch kobiet jest *Staroświecka komedia* (*Старомодная комедия*, 1978) Tatiany Bierezancewej i Ery Sawieljewej, znanej przede wszystkim jako operatorka kamery.

[724] М. Лащева, *„Работа над сценарием – это кровавые сопли"*, „Медуза", 26.04.2020, https://amp.meduza.io/feature/2020/04/26/rabota-nad-stsenariem-eto-krovavye-sopli [dostęp: 27.02.2025].

dotyczyła pisania scenariuszy do seriali telewizyjnych[725], z czasem przekształciła się w proces twórczy, którego owocem miał być kinowy debiut niedawnej absolwentki Wyższych Kursów Scenarzystów i Reżyserów w Moskwie. Połączenie sił początkującej reżyserki i nieprofesjonalnego scenarzysty ewoluowało jednak w swoistą symbiozę: z jednej strony Mierkułowa zaangażowała się w pracę nad skryptem, z drugiej – jako bodziec do działania, wprowadziła Czupowa w świat reżyserii[726].

Podobne wypowiedzi osób bezpośrednio zaangażowanych w kreowanie własnego wizerunku medialnego są o tyle cenne, iż skutecznie zadają kłam stereotypowym wyobrażeniom o podziale ról i obowiązków w tandemie, a jednocześnie pozwalają uwypuklić wachlarz zainteresowań oraz skalę ambicji (dążeń i celów) obojga reżyserów na polu kinematografii rosyjskiej, a także, patrząc szerzej, światowej. Dlatego przyjmując, że każdy kolejny projekt filmowy stanowi manifestację kondycji psychofizycznej autorów, zgromadzonej wiedzy oraz wieloletnich aktywności kulturalnych, warto spojrzeć wstecz, czyli przyjrzeć się drodze twórczej (filmografii) Mierkułowej i Czupowa, rozumianej jako rozwijający się w czasie proces samorealizacji w różnych rodzajach, gatunkach, metrażach i formach filmowych, oraz poszczególnym kamieniom milowym (filmom), aby zidentyfikować elementy wewnątrz- i okołofilmowe, które odcisnęły piętno na ich sposobie postrzegania rzeczywistości. I tak, nadrzędna rola uczennicy Andrieja Gierasimowa i Andrieja Dobrowolskiego w duecie reżysersko-scenariopisarskim jest rezultatem serii czynników, obejmujących zarówno jej zaangażowanie w rozwój kariery, jak i zdolność do wykazywania inicjatywy oraz determinacji w osiąganiu celów artystycznych. Urodzona w 1979 roku w Buzułuku (obwód orenburski), Mierkułowa dorastała w syberyjskiej wsi. Wykształcenie dziennikarskie zdobyła na Irkuckim Uniwersytecie Państwowym, a swoje pierwsze doświadczenia zawodowe – w lokalnej stacji telewizyjnej. To właśnie tam przyszła filmowczyni doskonaliła sztukę opowiadania historii, tworząc krótkie reportaże, które wymagały od korespondentów nie tylko umiejętności pracy z kamerą, ale także kreatywności w doborze tematów. Jak sama przyznawała po latach: „Kiedy pracowałam w telewizji w Irkucku, zawsze czułam się niezręcznie, prosząc o wysyłanie mnie do kręcenia materiałów o czymś interesującym. Zresztą takie tematy były momentalnie rozchwytywane przez tych,

[725] Chodzi o takie telenowele jak *Obrączka ślubna* (*Обручальное кольцо*, 2008–2012) czy *Dzielnica sypialniana* (*Спальный район*, 2009–2010).
[726] М. Кувшинова, *„Просто Советский Союз так прощается с нами”…*, dz. cyt.

którzy utrzymywali dobre stosunki z koordynatorem lub redaktorem”[727]. Jednakże zamiast dostosować się do panujących zasad, Mierkułowa szła pod prąd, poszukując spraw na własną rękę[728].

W związku z powyższym warto zauważyć, że droga dziennikarki do pełnometrażowego debiutu fabularnego – podobnie jak jej imienniczki z Krasnodaru – była równie kręta i nieoczywista. Praca w regionalnej stacji telewizyjnej, kolejne sukcesy branżowe oraz poczucie osiągnięcia zawodowego szczytu ośmieliły Mierkułową i Mieszczaninową do zmiany otoczenia oraz podjęcia nauki w zakresie reżyserii i języka kina. Co więcej, pierwszymi etiudami studenckimi obu adeptek sztuki filmowej są projekty dokumentalne, które różnią się znacząco pod względem podejścia do bohatera czy przyjętej konwencji. Krótko mówiąc, jeśli Mieszczaninowa próbowała uwiecznić wyimki cudzej (także w kontekście promowanych wartości) rzeczywistości, Mierkułowa skierowała obiektyw kamery w stronę swojego ówczesnego chłopaka – Aleksieja Czupowa. W rezultacie około półrocznej pracy nad filmem „o miłości z traumą i stresem w tle” powstał *Traumatyzm* (*Травматизм*, 2008) – rodzaj intymnego wywiadu na tematy osobiste, takie jak „zdrady, relacje, ogólnie męskie spojrzenie na kobiety i odwrotnie”[729]. Tak jak tytuł dzieła można rozumieć dwojako, tj. jako stan psychiczny oraz przyczyny owego stanu, tak reżyserka, licząc na szczerość i otwartość swojego partnera-respondenta, zadaje prowokujące i niewygodne pytania, za pomocą których to, co intymne – ich wcześniejsze związki (oboje byli w tym czasie po rozwodzie), obecna więź uczuciowa, napięcia wewnętrzne i tłumione negatywne emocje – staje się faktycznym przedmiotem filmu-terapii. Jednocześnie wymianę doświadczeń i poglądów uzupełnia obraz namacalnego uszkodzenia ciała, gdyż Czupow złamał rękę na początkowym etapie kręcenia etiudy. W ten sposób ów traumatyzm nabiera bardziej metaforycznego wydźwięku: pęknięcie kości rymuje się z załamaniem relacji miłosnej pod naporem narastających wątpliwości, z kolei jej zrost i moment przeglądania zdjęć rentgenowskich zwiastuje szczęśliwe zakończenie, czyli zażegnanie kryzysu w związku.

---

[727] М. Бойкова, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Каждый раз разводимся!”*, 11.10.2018, https://www.mk.ru/culture/2018/10/11/natasha-merkulova-i-aleksey-chupov-kazhdyy-raz-razvodimsya.html [dostęp: 28.02.2025].

[728] Przykładem reportażu na drażliwy temat jest *Klatka* (*Клетка*, 2002) Andrieja Kaminskiego (według scenariusza Kaminskiego i Mierkułowej) – relacja z oddziału zamkniętego irkuckiego szpitala dla dzieci urodzonych przez matki zakażone wirusem HIV.

[729] В. Копысов, *Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов – о сериале „Колл-центр” и дефиците актеров*, „Афиша Daily”, 11.03.2020, https://daily.afisha.ru/cinema/14844-rezhissery-natasha-merkulova-i-aleksey-chupov-o-seriale-koll-centr-i-deficite-akterov/ [dostęp: 1.03.2025].

Pochylenie się nad filmem, który jako jedno z nielicznych dzieł Mierkułowej i Czupowa (obecnego wyjątkowo przed kamerą) nie znajduje się w wolnym dostępie[730], jest uzasadnione, ponieważ tematyka i eksperymentalny charakter *Traumatyzmu* – wraz ze splotem okoliczności towarzyszących jego powstaniu – stanowią właściwy punkt wyjścia dla rozważań na temat kształtującej się strategii artystycznej początkującej reżyserki, zarówno w ramach tandemu partnerskiego, jak i poza nim. Debiutanckie dzieło Mierkułowej – inicjacyjne w kontekście ulokowania twórców w przestrzeni kinematografii rosyjskiej (film zdobył nagrodę specjalną jury konkursu filmów krótkometrażowych „Granice Szoku" na Otwartym Rosyjskim Festiwalu Filmowym „Kinoszok" w Anapie w 2008 roku), jawi się jako projekt inicjujący proces przepracowywania własnych „kompleksów, strachów i problemów"[731], najpierw na etapie pisania scenariusza, a potem na planie filmowym. Tak też było w wypadku omawianych wcześniej *Miejsc intymnych*, których zamysł ma swoje korzenie właśnie w doświadczeniu kilkumiesięcznej realizacji etiudy dokumentalnej[732]. Jednakże obok wewnętrznych impulsów, takich jak „poirytowanie wynikające z nagromadzonych problemów radzieckiego wychowania"[733] czy potrzeba „zrobienia czegoś chuligańskiego […] rozerwania się, porozmawiania o tym, co nas otacza i zwykle pozostaje przemilczane"[734], fundamentem debiutu pełnometrażowego – jego komediowej formy oraz struktury wielowątkowej – jest oczytanie pary reżyserskiej, czyli suma odniesień intertekstualnych, czerpanych inspiracji oraz znaczenie wpływu dzieł formatywnych.

Oglądanie, uwewnętrznianie oraz rozbieranie cudzych filmów na czynniki pierwsze (studiowanie połączeń między epizodami, sytuacjami, bohaterami itd.) stało się więc swoistą praktyką – rodzajem szkoły uzupełniającej[735]. Co ciekawe, wyliczając kolejne tytuły-

---

[730] Paradoksalnie, powodem nieobecności *Traumatyzmu* w internecie jest stopień szczerości wypowiedzi, jaki udało się osiągnąć twórcom. „Wtedy, pod wpływem emocji, powiedzieliśmy wiele rzeczy, które dziś mogłyby po prostu zranić dużą liczbę ludzi – naszych znajomych, krewnych itd." – przyznał w jednym z wywiadów Aleksiej Czupow. Zob. *„Мы доходим до развода, но вовремя останавливаемся". Режиссеры Наталья Меркулова и Алексей Чупов о том, как снять вместе фильм и сохранить брак* (podcast), Тандемократия, 24.08.2020, https://www.forbes.ru/podcasts/tandemokratiya/407605-my-dohodim-do-razvoda-no-vovremya-ostanavlivaemsya-rezhissery-natalya [dostęp: 24.02.2025].

[731] *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Нас интересует пограничная полоса в человеческом сознании"*, ПрофиСинема, 24.09.2021, https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=343032 [dostęp: 24.02.2025].

[732] В. Копысов, *Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов…*, dz. cyt.

[733] *Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда"*. Беседу ведет Ольга Касьянова, „Искусство кино" 2018, nr 11–12, s. 146.

[734] А. Захарьев, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин"*, Кинопоиск, 25.10.2018, https://www.kinopoisk.ru/media/article/3268874/ [dostęp: 24.02.2025].

[735] Na marginesie warto zauważyć diametralną różnicę w podejściu Nataszy Mierkułowej i Natalii Mieszczaninowej do szukania zewnętrznych źródeł natchnienia: podczas gdy pierwsza mówiła o wpływie „filmów, które zapadają w pamięć i zapisują się w DNA" na proces twórczy, druga z wymienionych reżyserek, zaliczając do swych mistrzów Marinę Razbieżkinę, Andreę Arnold oraz Ulricha Seidla, odżegnywała się od ewentualnych inspiracji dziełami innych autorów. Zob. tamże; *Наталия Мещанинова: „Не люблю всякие*

odniesienia do ich pracy nad scenariuszem *Miejsc intymnych*, Mierkułowa i Czupow wspomnieli m.in. *Magnolię* (1999) Paula Thomasa Andersona i *Upały* (*Hundstage*, 2001) Ulricha Seidla, jednak szczególną estymą obdarzyli laureata „Złotej Winorośli" – głównej nagrody festiwalu „Kinoszok" w tym samym 2008 roku, czyli *Jesienny bal* (*Sügisball*, 2007) Veiko Õunpuu[736]. Mowa o debiucie pełnometrażowym reżysera estońskiego, który adaptując prozę Matiego Unta, opowiedział – podobnie jak tandem rosyjski kilka lat później – „o energii seksualnej i poszukiwaniu szczęścia"[737] przez sześciorga mieszkańców rejonu sypialnianego w Tallinnie. Õunpuu, oddając hołd swoim mistrzom już w pierwszych minutach filmu[738], przedstawił bohaterów o różnym statusie, lecz zbieżnej potrzebie nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Ich dojmująca samotność objawia się wielorako: w wizualnej nieatrakcyjności osiedla, przestrzeni użytkowych, nawet niedostrojonych i niedomytych wnętrz mieszkań, chłodnej palecie barw, demonstracyjnym zdystansowaniu kamery względem jednostek wtapiających się w niewyraziste tło, wreszcie – w nadekspresyjnej grze aktorskiej (drążących ich ciała strumieniach miłości). Mierkułowa i Czupow, będąc pod wielkim wrażeniem warstwy estetycznej *Jesiennego balu*, postanowili zaprosić do współpracy operatora filmu, Marta Taniela. W ten sposób, oprócz inspiracji czy bodźców do działania, zyskali również współautora swoich filmów pełnometrażowych.

Jeśli kręcenie filmów i seriali pełni dla pary reżyserskiej funkcję autoterapeutyczną, czyli pozwala zredukować stres i napięcie poprzez ekspresję artystyczną oraz wzmacnia poczucie sprawczości w świecie rzeczywistym, zasadne będzie podjęcie próby zdiagnozowania skutków owej kuracji (szokowej) dla ich wizerunku publicznego, przebiegu współpracy reżysersko-scenariopisarskiej (pokonywanych przeszkód, planów na przyszłość) i podejścia do sposobów re-produkcji symptomów rzeczywistości. Wyłaniający się obraz tandemu jako autorów kina niezależnego jest o tyle nieprecyzyjny, iż unieważnia ich potencjał komercyjny oraz sporą część – zarówno wcześniejszego, jak i późniejszego – dorobku twórczego. W istocie, choć od sukcesu *Miejsc intymnych* na „Kinotawrze" do międzynarodowej premiery *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* na festiwalu w Wenecji minęło pięć lat, para (a później

метания, страдания – это не про меня. Надо работать, и все", w: В. Коршунов, *Призвание режиссер. Беседы с режиссерами российского кино*, Москва 2023, s. 176–193.

[736] Ж. Просянов, *Алексей Чупов и Наталья Меркулова: „Никто не знает, как жить правильно, хотя делают вид, что знают"*, 10.08.2016, https://www.kino-teatr.ru/kino/person/510/ [dostęp: 3.03.2025].

[737] В. Копысов, *Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов*…, dz. cyt.

[738] Za motto *Jesiennego balu* służy cytat z prozy Fernando Pessoi, z kolei na ścianach mieszkania głównego bohatera wiszą plakaty do filmów Johna Cassavetesa.

małżeństwo[739]) nie spoczęło na laurach. Wręcz przeciwnie, Mierkułowa – w duecie z Czupowem, ale również w pojedynkę – od końca lat zerowych pozostaje aktywna zawodowo w branży filmowej, angażując się w różne projekty o charakterze zarówno niszowym, jak i mainstreamowym. W jej portfolio znajdziemy więc reportaż, studencką etiudę dokumentalną, spot reklamowy (dla marki Timotei), teledysk 3D (do piosenki *Помоги мне* zespołu Gorod 312 [2010]), krótki metraż (*Córka* [*Дочь*, 2009]), taneczne impresje filmowe (*Substancja: Mleko* [*Субстанция: Молоко*, 2012] i *Substancja: Konfitura* [*Субстанция: Варенье*, 2012]), kameralne dramaty z udziałem dwóch aktorek (*Schody Rodczenki* [*Лестница Родченко*, 2015] oraz *Siostry* [*Сестры*, 2016]), serial z elementami dramatu i komedii (ośmioodcinkowy *Kryzys wieku młodzieńczego* [*Кризис нежного возраста*, 2016]), nowelę filmową (*Свингеры* z filmu *O miłości. Tylko dla dorosłych*) oraz pełnometrażowy film familijny (*Jana+Janko* [*Яна+Янко*, 2017])[740].

Powyższe wyliczenie tytułów oraz opatrzenie ich lakonicznymi „metkami" ma na celu nie tylko zarysowanie bogatych, różnorodnych i odległych od siebie obszarów autoekspresji, ale także zauważenie, że poszukiwanie spoiwa w postaci dominanty stylistycznej czy powtarzającego się motywu w całej filmografii Mierkułowej (i Czupowa), tak samo jak wszelkie próby ich zaszufladkowania, wskazania punktów przełomowych oraz wydzielenia etapów czy faz rozwoju stylu reżyserskiego, okazuje się niewystarczające. Zbadanie dorobku pary reżyserskiej wymaga przyjęcia odmiennej perspektywy, która nie będzie skoncentrowana na zgłębianiu podobieństw tematyczno-fabularnych czy narracyjno-strukturalnych, lecz przeciwnie – na odkrywaniu różnic między kolejnymi projektami na poziomie tak treści, jak i formy. Dla lepszego zobrazowania niniejszego poglądu warto krótko porównać ze sobą *Schody Rodczenki* i *Siostry*, które miały premierę rok po roku. Bohaterkami obu filmów krótkometrażowych (pierwszy trwa dziewiętnaście minut, drugi – dwadzieścia pięć) są dwie kobiety, połączone odpowiednio bliżej nieokreśloną relacją (miłosną?) i więzami krwi. Rozpoczęcie akcji wiąże się z przekroczeniem progu mieszkania przez potencjalną interlokutorkę i faktycznym zawiązaniem rozmowy. Rwana i momentami ironiczna wymiana zdań, oscylująca wokół zdarzeń z przeszłości, obecnego stanu zawieszenia (zależności bohaterki Karoliny Gruszki od Renaty Litwinowej w *Schodach…* oraz Wiktorii Isakowej od

[739] Aleksiej Czupow oświadczył się Nataszy Mierkułowej w czasie rozdania nagród na festiwalu „Kinotawr" w 2013 roku (*Miejsca intymne* wyróżniono Dyplomem Gildii Filmoznawców i Krytyków Filmowych oraz nagrodami za najlepszy debiut i najlepszą rolę żeńską dla Julii Aug).

[740] Ponadto Mierkułowa i Czupow są współodpowiedzialni za scenariusze do produkcji o zdecydowanie większym potencjale komercyjnym, tj. serii filmów i serialu o Nikołaju Gogolu oraz superprodukcji *Salut 7* (*Салют-7*, 2017) Klima Szypienki.

Wiktorii Tołstoganowej w *Siostrach*) i niepewnego jutra, zmierza ku zadośćuczynieniu za popełnione błędy. Odmienne są jednak intencje protagonistek, zastosowane środki dla ocalenia siebie/drugiej osoby oraz finał owych zmagań: w pierwszym z wymienionych filmów przedstawione wydarzenia stanowią projekcję możliwego zajścia poprzedzającego wykonanie tytułowej fotografii przez Aleksandra Rodczenkę, w drugim starsza siostra wraca po młodszą do ośrodka specjalistycznego, dzięki czemu historia zatacza koło.

Jednocześnie należy podkreślić, że mimo wymienionych wyżej zbieżności, oba filmy zostały zrealizowane za pomocą skrajnie różnych środków wyrazu. Podczas gdy w *Schodach Rodczenki* – nastrojowej fantazji na temat relacji damsko-damskiej (oraz polsko-rosyjskiej) u schyłku epoki konstruktywizmu w ZSRR – wysublimowane, czarno-białe zdjęcia Marta Taniela uwypuklają teatralność gestu, wrażenie ochłodzenia stosunków oraz atmosferę niedopowiedzenia, *Siostry* stanowią przykład dzieła wybitnie realistycznego. Historia jednego popołudnia z życia Niny i Ałły, za sprawą pracy kamery Kseni Seredy, przeobraża się w opowieść o ich ciałach zmagających się ze skutkami choroby alkoholowej oraz poczuciem winy. Operatorka filmu, naśladując ruchy rąk oraz przebieg następujących po sobie interakcji dotykowych, uwypukla wielość faktur (łącznie z nagością kobiet oraz ich wydzielinami) i odzwierciedla puls życia codziennego (manewrowanie ostrością zdjęć, rozedrganie ram kadru). W istocie, przestrzeń życiowa tytułowych sióstr to tylko fragment większej rzeczywistości, której wizualizacje otaczają je ze wszystkich stron; z kolei świat zewnętrzny w odniesieniu do eterycznych bohaterek minionego wieku ogranicza się do dźwięków ulicznego święta (rzecz dzieje się 1 maja 1929 roku) oraz widoku nieistniejących już schodów.

Mając na uwadze wcześniejsze osiągnięcia Mierkułowej i Czupowa, tj. egotyczny *Traumatyzm* – rozumiany tu jako gest inaugurujący umiejscowienie duetu w strefie wpływów licznych osobistości ze świata sztuki, przemian międzynarodowych, wiodących trendów czy poszukiwań twórczych w zakresie języka filmowego – i ekstrawaganckie *Miejsca intymne* (nieformalny „tryptyk" dopełnia nowela o swingersach z filmu *O miłości. Tylko dla dorosłych*[741]), oraz omówione wyżej filmy krótkometrażowe, możemy odnotować zręby ich metody artystycznej. Mowa więc o dziełach, w których autorskiej ciekawości psychologicznych głębin powołanych do życia bohaterów, przystępujących do nieoczywistych i nieoczekiwanych starć, odpowiada sposób przedstawiania wydarzeń adekwatny do tematu, typów postaci, metrażu filmu, docelowego odbiorcy czy założonych celów. Znamienna w tym kontekście jest *Jana+Janko*, czyli osobista próba Mierkułowej nakręcenia dzieła skierowanego

[741] Więcej na temat noweli zob. P. Wąsala, *Performatywność płci w filmie* Człowiek, który wszystkich zaskoczył *Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa*, „Studia Wschodniosłowiańskie" 2023, t. 23, s. 297.

do szerokiej publiczności, w tym dzieci. Protagonistką jest tytułowa Jana (w tej roli Olesia Sudziłowska) – główna redaktorka czasopisma o modzie, w życiu której zjawia się dziewięcioletni chłopiec, Janko. Reżyserka, osadzając akcję filmu na przecięciu dwóch światów: wielkomiejskiego blichtru i domowych pieleszy, sprawnie manewruje licznymi stereotypami oraz wyobrażeniami dotyczącymi pragmatycznej kobiety sukcesu i jej podopiecznego romskiego pochodzenia. Ponadto zderzenie konwencji gatunkowych charakterystycznych dla kina familijnego i melodramatu urozmaica schematyczną przemianę głównej bohaterki z wyrachowanej bizneswoman w „prawdziwą" kobietę, matkę i żonę[742]. Zgodnie ze słowami Mierkułowej, „to było osobne zadanie – jak z Olesi Sudziłowskiej zrobić nie Sudziłowską. Ona sama była niezmiernie zainteresowana wzięciem udziału w tym eksperymencie"[743].

Co istotne, w pozornie prozaicznej wypowiedzi reżyserki i współscenarzystki rozpatrywanej produkcji[744] kryje się sedno strategii twórczej tandemu. „Dla nas ważny jest eksperyment – zarówno na polu kina autorskiego, jak i gatunkowego" – zauważył Aleksiej Czupow w jednym z wywiadów[745]. Pomijając względy finansowe, ich rozdarcie między projektami niezależnymi (rozwijanymi od zalążku pomysłu, przez poszukiwanie producentów, pisanie scenariusza, aż po kręcenie filmu) a realizowanymi na zaproszenie innych twórców[746] wynika z chęci eksperymentowania z różnymi formami samowyrażenia, np. przyjęciem zaskakujących punktów widzenia, manipulowaniem muzyką i ciszą, doborem aktorów wbrew ich emploi, kreowaniem przestrzeni i przejawów rzeczywistości za pomocą pozornie niekompatybilnych kostiumów i elementów scenografii itd. Eksperymentem kompozycyjnym był więc początek *Schodów Rodczenki*: ponad dwuminutowe ujęcie przedstawiające bohaterkę Litwinowej palącą papierosa w zbliżeniu[747], z kolei eksperymentem strukturalnym – nakręcenie kolejnych odcinków późniejszego serialu pt. *Call-center* (*Колл-центр*, 2020) w różnych stylistykach gatunkowych. Rację ma w końcu Mierkułowa konstatując: „To zawsze kwestia

[742] Prototypem Jany w realnym życiu, według słów reżyserki, miała być Ksenia Sobczak. Zob. *Наталья Меркулова о 3-ем Байкальском фестивале регионального кино*, Утренний коктейль, 8.11.2017, https://www.youtube.com/watch?v=kE-n12l6amU [dostęp: 5.03.2025].
[743] А. Захарьев, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин"*, dz. cyt.
[744] Scenarzystami filmu *Jana+Janko*, oprócz Nataszy Mierkułowej, są Jekaterina Mawromatis i Aleksiej Czupow.
[745] *Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда"*…, dz. cyt., s. 143. W kolejnym zdaniu reżyser dodaje: „Nie jesteśmy skłonni, na przykład, stawiać filmów ponad serialami. Po prostu seriale to inny rodzaj kina".
[746] Zwornikiem łączącym oba światy jawi się Anna Mielikian, za sprawą której Mierkułowa i Czupow zaangażowali się w reżyserię *Kryzysu wieku młodzieńczego*. Ponadto autorka *Rusałki* jest jedną z producentek wspomnianego serialu oraz filmów *Jana+Janko* i *O miłości. Tylko dla dorosłych*.
[747] В. Копысов, *Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов*…, dz. cyt.: „Przeprowadziłam eksperyment, ile minut można patrzeć na milczącego człowieka. Zrobiłam to z Renatą Litwinową w moim filmie krótkometrażowym *Schody Rodczenki*".

eksperymentu: kręcić w sposób, w jaki jeszcze tego nie robiłam, i zobaczyć, co z tego wyniknie”[748]. Jednakże, jeśli celem duetu jest permanentne przełamywanie konwencji i schematów, oczekiwań i norm, wreszcie – ograniczeń medium filmowego, to środkiem staje się szeroko rozumiana prowokacja. Chodzi o wielowymiarową transgresyjność w twórczości Mierkułowej i Czupowa, w ramach której każdy następny projekt stanowi przestrzeń dla eksperymentów z audiowizualnymi przedstawieniami tak symptomów otaczającego bohaterów świata zewnętrznego, jak i procesów wewnętrznych, postrzeganych przez pryzmat osobistych obserwacji oraz serii obrazów, skojarzeń, podtekstów czy aluzji generowanych przez samo brzmienie nazwisk ich mistrzów i tytułów dzieł-inspiracji. Reasumując, przy użyciu środków wyrazu typowych dla kina fabularnego i dokumentalnego, pełno- i krótkometrażowego, niezależnego i komercyjnego, autorskiego i gatunkowego para reżyserska eksploruje (i przekracza) liczne granice: własnych możliwości, swobody wypowiedzi oraz obowiązujących standardów i reguł.

Traktowanie wyborów estetycznych uznawanych za kontrowersyjne i szokujące jako fundamentu twórczości Mierkułowej i Czupowa wymaga osadzenia ich dorobku w szerszym kontekście. Osiągnięcie sukcesu i renomy „pionierów rewolucji seksualnej w kinie rosyjskim”[749] – spadkobiercy tradycji kina socrealistycznego, licznych filmów wojennych oraz dzieł o wyraźnie patriarchalnym wydźwięku[750] – wiąże się ściśle z efektami przemian społeczno-politycznych zachodzących w Federacji Rosyjskiej na początku lat dziesiątych XXI wieku. Proces ten obejmował m.in. ograniczanie wolności ekspresji artystycznej za pomocą kolejnych ustaw, dotowanie projektów o tematyce patriotycznej oraz, w konsekwencji, przywrócenie cenzury państwowej. W obliczu zwrotu konserwatywnego niezależne i kontestatorskie *Miejsca intymne* jawią się jako przykład filmu innowacyjnego, ponieważ powstały wbrew utartym zwyczajom i historii rodzimej kinematografii. Z kolei, umiejscowiony w ramach produkcji światowej, tj. wśród dzieł poruszających podobne kwestie, a jednocześnie nowatorskich w zakresie formy narracji, technik filmowych czy podejścia do postaci i fabuły, rewolucyjny status debiutu pełnometrażowego Mierkułowej i Czupowa może zostać podważony. Rację ma więc Igor Sukmanow, pisząc że:

---

[748] Ю. Шампорова, *„В кино не бывает бывших заслуг”: режиссер Наташа Меркулова о работе с Netflix и сериале „Анна К”*, „Forbes Woman”, 27.07.2021, https://www.forbes.ru/forbes-woman/435605-v-kino-ne-byvaet-byvshih-zaslug-rezhisser-natasha-merkulova-o-rabote-s-netflix-i [dostęp: 5.03.2025].

[749] М. Бойкова, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Каждый раз разводимся!”*, dz. cyt.

[750] Nie należy oczywiście zapominać o innowacyjności radzieckiej szkoły montażu i jej twórcach z Siergiejem Eisensteinem na czele oraz nonkonformizmie autorów późniejszych, takich jak Andriej Tarkowski, Gleb Panfiłow czy Kira Muratowa.

> Nowatorstwo *Miejsc intymnych* polega na tym, że życie prywatne rosyjskich burżui jest tutaj rozumiane z punktu widzenia psychoanalizy, zakazanej w czasach stalinowskich i wciąż noszącej piętno wyobcowania w oczach Rosjan[751]. Nie ulega wątpliwości, że Mierkułowa i Czupow inspirowali się zagranicznymi filmami Todda Solondza i Johna Camerona Mitchella, które dość otwarcie mówiły o zaburzeniach psychicznych i przeżyciach erotycznych przedstawicieli klasy średniej[752].

Nie chodzi jednak o dyskredytowanie dzieła pary reżyserskiej ani stawianie zarzutów o wtórność. Przeciwnie – należy odnotować, że „nawet jeśli *Miejsca intymne* pod względem śmiałości i radykalizmu ustępują swoim amerykańskim odpowiednikom, warto docenić ich odwagę, a także łatwość, z jaką ta specyficzna treść zyskała popularność u nas"[753], czyli w Rosji lat dziesiątych. Co więcej, ich pierwszy film, powstały w kraju, który prawnie dyskredytuje społeczność LGBTQ+ oraz jej członków, bez wątpienia ma charakter prekursorski w stosunku do późniejszych dzieł (ich liczba z roku na rok – do 2022 roku – stale rosła), wymykających się stereotypowym przedstawieniom i schematycznemu myśleniu o kulturze współczesnej.

Wrażliwi na zagadnienia związane z tożsamością, dynamiką relacji międzyludzkich i niemożnością porozumienia się, sami twórcy, werbalizując przyświecające im intencje w trakcie realizacji *Miejsc intymnych*, odżegnywali się od miana przodowników przemian seksualnych w przestrzeni rodzimej kinematografii. Ich zdaniem film, choć w sposób bezczelny i otwarty mówi o pragnieniach i obawach bohaterów, stanowi przykład „kina antyerotycznego", ponieważ nie zawiera scen *stricte* seksualnych[754]. W istocie, liczne przejawy nagości mają przede wszystkim charakter sugestywny, tzn. wywołują określone skojarzenia, oddziałując na wyobraźnię lub uczucia widzów. Ponadto, dzięki pracy kamery: z jednej strony ukazującej postacie z dystansu, niekiedy z ukrycia i w zaskakujących konfiguracjach, z drugiej – prowadzącej do daleko idącej fragmentaryzacji, a nawet deformacji ich fizyczności (jak w wypadku kadrów towarzyszących napisom końcowym), ciało w *Miejscach intymnych* zyskuje status obiektu pożądania, widzianego z wielu perspektyw: artysty, urzędnika, partnera, pracodawcy, ucznia. Wreszcie, radykalność testowanych idei – zarówno na poziomie poszczególnych rozwiązań formalnych, jak i kolizji fabularnych – ulega zmiękczeniu za sprawą ujęcia kolejnych epizodów w konwencji komediowej. W efekcie eksponowanie intymności oraz interakcji dotykowych, polegających na stymulowaniu ciała własnego (bądź ciała drugiej osoby), mimo że wyzywające, jest wolne od wulgarności.

---

[751] Na początku drugiej dekady XXI wieku staje się widoczny wzrost zainteresowania rosyjskich filmowców tematem terapii (szczególnie w nurcie psychoanalitycznym), co znalazło odbicie w takich dziełach jak omawiane *Miejsca intymne* czy *Pacjenci* (*Пациенты*, 2014) Ełły Omielczenko – historii młodych małżonków, którzy każdą sprawę konsultują z wyraźnie sobie przeciwstawianymi ojcem duchowym (żona) i psychoanalitykiem (mąż).
[752] И. Сукманов, *Поверженный амур*, dz. cyt., s. 43.
[753] Tamże.
[754] М. Бойкова, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Каждый раз разводимся!"*, dz. cyt.

Skuteczność działań prowokacyjnych, takich jak eksperymenty formalno-narracyjne i inne transgresje artystyczne – w kontekście pojedynczego dzieła – wynika z umiejętnej aranżacji składowych filmu, podkreślającej świeżość proponowanych rozwiązań oraz unikalność własnego stylu. Natomiast, przy uwzględnieniu całego dorobku Mierkułowej i Czupowa, staje się widoczny kolejny warunek udanej prowokacji. Chodzi o programowe unikanie stagnacji przez parę reżyserską, czyli podejmowanie się zróżnicowanych projektów w zakresie form samowyrażenia. „Za każdym razem wymyślamy własną drogę"[755] – deklarowała Natasza Mierkułowa, co oznacza zuchwałą niechęć powtarzania wydarzeń, sytuacji, nastrojów i wrażeń kreowanych we wcześniejszych filmach, serialach czy scenariuszach. Podobna ewolucja (tj. poprzez zaprzeczenie) maniery reżyserskiej, tematów czy środków wyrazu świadczy o jednorazowości wypowiedzi twórczej; ta, po pierwsze, jest wynikiem wielu czynników społeczno-kulturowych, a po drugie, ma ograniczoną siłę oddziaływania na widza.

Co istotne, powyższe konkluzje znajdują potwierdzenie w słowach reżyserów, a następnie w warstwie znaczeniowej ich dzieł. Na dwa lata przed premierą *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* Aleksiej Czupow oznajmiał w jednym z wywiadów, że „jeśli ten projekt dojdzie do skutku, a my dopiszemy scenariusz i nakręcimy film, to i tak będą to zupełnie inne *Miejsca intymne*, opowiedziane przez pryzmat innych tematów, ponieważ chcemy poruszyć zupełnie nowe kwestie"[756]. Ewentualne wątpliwości autorów dotyczące pomyślnego przebiegu prac nad drugim filmem pełnometrażowym wynikają z długotrwałych poszukiwań producenta i źródeł finansowania (scenariusz miał powstać od razu po ukończeniu debiutu[757]). Ostatecznie Mierkułowa i Czupow, biorąc udział w kolejnych pitchingach i konkursach grantowych, zrealizowali *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* w koprodukcji rosyjsko-estońsko-francuskiej z Jekateriną Filippową jako producentką filmu[758].

W efekcie światło dzienne ujrzało dzieło nakręcone w odmiennej estetyce lub, jak stwierdzili sami twórcy, w „nieznanym" języku: paletę osobowości, bodźców i reakcji zastąpił

---

[755] Tamże.

[756] Ж. Просянов, *Алексей Чупов и Наталья Меркулова: „Никто не знает, как жить правильно, хотя делают вид, что знают"*, dz. cyt.

[757] Zob. *Наташа Меркулова и Алексей Чупов о фильме „Человек, который удивил всех" – НЕСПЯЩИЕ 27.10.18.*, Александр Малич, 29.10.2018, https://www.youtube.com/watch?v=e4siA9R5-Fg [dostęp: 9.03.2025].

[758] *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* powstał dzięki dofinansowaniu Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej, a rosyjskim koproducentem został Aleksandr Rodnianski. O europejskim charakterze dzieła świadczą kolejne etapy (post)produkcji, które miały miejsce w różnych krajach: dźwięk do filmu powstał w Rumunii (grant rumuńskiego instytutu filmowego), natomiast korekcja barwna i grafika komputerowa – w Estonii (skąd pochodzi operator filmu, Mart Taniel). Zob. М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова"*, „Buro 24/7", 26.10.2018, https://www.buro247.ru/culture/movies/26-oct-2018-merkulova-chupov-interview.html [dostęp: 9.03.2025].

jeden przypadek kliniczny, a impertynencki ton wypowiedzi – system symboli, półtonów i aluzji[759]. Co więcej, bezimienną metropolię z *Miejsc intymnych* zmieniła prowincjonalna syberyjska wieś[760], wielkomiejski szyk i blichtr – folklor oraz szamański rytuał, a zespół równoważnych postaci – jeden protagonista. W filmie obserwujemy losy leśnika Jegora (w tej roli Jewgienij Cyganow), który pewnego dnia dowiaduje się, że jest śmiertelnie chory i zostały mu dwa miesiące życia; z początku zrezygnowany, za namową ciężarnej żony (Natalia Kudriaszowa[761]) sięga bezskutecznie po pomoc medyczną i znachorską. Impulsem do podjęcia ostatniej próby staje się wysłuchana przez Jegora pieśń szamanki o kaczorze Żambie, który, by uniknąć Śmierci, wytarzał się w pyle, dzięki czemu upodobnił się do samicy. Zainspirowany mężczyzna, wykorzystując dostępne środki, postanawia skryć swoje jestestwo za fasadą żeńskiego oblicza. Jednakże jego przeobrażenie, zarówno zewnętrzne (sukienka i makijaż), jak i wewnętrzne (nieprzerwane milczenie), nie podoba się rodzinie i mieszkańcom wsi. Ci, początkowo zainteresowani niespotykanym zjawiskiem, zaczynają wykazywać niezrozumienie, a następnie agresję oraz przemoc słowną i fizyczną. W końcu, skazany na ostracyzm społeczny, bohater przenosi się do pobliskiego lasu, gdzie, płacąc wysoką cenę, osiąga założony cel – zostaje wzięty za kobietę.

Rozpoczęcie analizy drugiego filmu duetu reżyserskiego od krótkiego streszczenia przebiegu akcji ma za zadanie uwypuklić jeszcze jedną różnicę między *Miejscami intymnymi* a *Człowiekiem, który wszystkich zaskoczył* w zakresie ich złożoności konstrukcyjnej. Chodzi o korektę technik i strategii służących wprowadzeniu, kontrolowaniu i manipulowaniu treściami, które „niegdyś obsceniczne, dosłownie zasługujące na usunięcie ze sfery publicznej", wraz ze wzrostem wolności obyczajowej oraz liczby filmów eksplorujących tematykę tożsamości płciowej i orientacji seksualnej, „zyskały prawo wstępu na coraz bardziej «lubieżną» scenę przedstawień publicznych" (nazywanych przez Lindę Williams mianem na-sceny)[762]. Pod tym względem debiutancka mozaikowość typów ludzkich, ich stref wrażliwych oraz generowanych wrażeń wydaje się znacznie bardziej złożona w porównaniu z pozornie spójną i łatwą do zreferowania kroniką wypadków z życia jednostki, która wzbudziła ogólne zdumienie.

[759] Zob. А. Захарьев, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин"*, dz. cyt.
[760] Film kręcono we wsi Kabłukowo (obwód twerski), w rzeczywistych lokalizacjach i domach, z udziałem samych mieszkańców wsi. Ponadto osadzenie akcji *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* „na tle urokliwej przyrody centralnej Rosji" stanowi rezultat kompromisu, wynikającego z niemożności przeniesienia planu filmowego z dala od Moskwy – do mniej różnorodnych i bezkwiatowych terenów tundry (*Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда"*…, dz. cyt., s. 147).
[761] Aktorkę doceniono nagrodą za najlepszą rolę żeńską na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 2018 roku, w ramach sekcji „Horyzonty".
[762] L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności"*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 303.

Jednakże wielości spojrzeń na sferę pożycia seksualnego Mierkułowa i Czupow przeciwstawili dramat egzystencjalny protagonisty, z kolei powszechnej naoczności – zestaw przypuszczeń i spekulacji. Podczas gdy w pierwszym z wymienionych dzieł to, co prowokacyjne – skrywane tajemnice, nieuświadomione fetysze, tłumione żądze – staje się dostępne dla widza za sprawą werbalizacji stanów wewnętrznych bohaterów i unaoczniania fragmentów ich ciał, z wyjątkowo tabuizowanymi genitaliami na czele, w *Człowieku…* wyzywającym jawi się „nieustając[y] ruch ku kobiecej nieobecności”[763]: w stronę milczącego oporu, podważenia obowiązujących norm, słowem – w kierunku transgresji.

Jednocześnie należy zauważyć, że wprowadzenie na scenę na-sceny, czyli zwizualizowanych przejawów aktywności i postaw seksualnych, po raz pierwszy ukazanych w takim natężeniu w kinie rosyjskim, wymagało zdekonstruowania zarówno trybu opowiadania, jak i zastosowanych konwencji filmowych. I tak, przedstawianie wydarzeń w sposób nieciągły oraz przeplatanie elementów melodramatycznych z humorystycznymi nadaje debiutowi Mierkułowej i Czupowa ironiczny wydźwięk, świeżość i, co najważniejsze, wrażenie skomplikowania, znajdujące wyraz w recepcji filmu, tj. w obiegowym relacjonowaniu nie splotów przyczynowo-skutkowych, lecz wywoływanych odczuć. Ponadto wkomponowanie kontrowersyjnych sensów w tkankę filmową *Miejsc intymnych* ściśle wiąże się ze sposobami niwelowania i/lub podtrzymywania napięcia: z jednej strony twórcy, ujawniając finał zdarzeń (scena w krematorium) już na początku filmu, celowo zaburzyli trzyaktową strukturę opowieści. Z drugiej strony, podejmowane przez bohaterów próby zaspokojenia własnych potrzeb (seksualnych) prowadzą do zaskakujących konsekwencji, np. pozbycie się przedmiotu pożądania przez funkcjonariuszkę publiczną skutkuje tragikomiczną zgubą fotografa – ten, trzymając w dłoni sztucznego członka, zostaje śmiertelnie porażony piorunem[764].

Natomiast w *Człowieku, który wszystkich zaskoczył* wielowarstwowość znaczeń nie przejawia się w liczbie rozwijanych równolegle wątków, (nie)linearności narracji czy obecności niespodziewanych zwrotów akcji. Wpisując następujące po sobie epizody w ramy tradycyjnej struktury filmu fabularnego – z jasnym i jawnym podziałem na wprowadzenie, rozwinięcie i rozwiązanie, para reżyserska odwołała się do nurtu (przede wszystkim europejskiego) kina autorskiego, w obrębie którego właściwą ekspozycję wieńczy inwazja ciał obcych: choroby

[763] J. Kochanowski, *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*, w: *Gender – Konteksty*, dz. cyt., s. 113.

[764] Patrząc z perspektywy przemian obyczajowych w przestrzeni kinematografii radzieckiej i rosyjskiej, nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że jeśli Kira Muratowa obdarzyła Walentinę Iwanowną (protagonistkę *Krótkich spotkań*), czyli pracowniczkę administracji miejskiej, życiem osobistym, charakterem, temperamentem, empatią i uczuciami, to Mierkułowa i Czupow wyposażyli Ludmiłę Pietrowną – urzędniczkę zmagającą się z nieustanną potrzebą sprawowania nadzoru – w nagie, nieszablonowe ciało oraz zestaw pragnień i namiętności.

dotykającej organizm protagonisty lub bliskiej mu osoby (jak w *Przełamując fale* [*Breaking the Waves*, 1996] Larsa von Triera) czy ujawniającego się rysu socjopatycznego w charakterze intruzów (np. *Funny Games* [1997] Michaela Haneke). W drugim filmie pary reżyserskiej, podobnie jak w wymienionych wyżej flagowych dziełach lat dziewięćdziesiątych[765], ciąg sekwencji podzielonych na wyraźne całości dąży do podważenia *statusu quo* oraz zburzenia oczekiwań u wszystkich: tak mieszkańców syberyjskiej wsi, jak i widza, niezdolnego przewidzieć dalszych działań protagonisty. W istocie chodzi o jeden – tytułowy – moment zaskoczenia, tj. obraz mężczyzny przebierającego się za kobietę w celu ratowania własnego życia, który, po pierwsze, obejmuje swoim zasięgiem całość procesów związanych z re-produkowaniem symptomów rzeczywistości, po drugie, umożliwia wskazanie głównych części, konfliktu czy punktów kulminacyjnych dzieła, a po trzecie, rzutuje zarówno na przebieg zdarzeń, jak i na zachowawczy ton recenzji filmowych[766]. Innymi słowy, dla uwydatnienia doniosłości i wydajności metamorfozy bohatera-*crossdressera*, czyli osoby noszącej odzież i akcesoria powszechnie przypisywane w danej kulturze innej płci, przedstawiony w tytule *Człowieka…* temat wprawiania postronnych w osłupienie został rozwinięty i dostosowany do formatu pełnometrażowej wypowiedzi filmowej.

Nadejście nieoczekiwanego prowadzi do w gruncie rzeczy absurdalnej i abstrakcyjnej sytuacji, tj. zmiany dotychczasowego układu sił między bohaterami filmu, przy jednoczesnym zakwestionowaniu obowiązujących zasad w różnych (mikro)społecznościach: konserwatywnego kościoła kalwińskiego u von Triera, etosu wyższej klasy średniej u Hanekego, wreszcie – gromady wiejskiej u Mierkułowej i Czupowa. W centrum zainteresowania twórców znalazły się chętnie eksploatowane w historii sztuki filmowej koncepty dotyczące doprowadzenia głównych bohaterów do ostateczności, czyli odrzucenia własnej tożsamości głęboko zakorzenionej w lokalnej tradycji, kulturze czy systemie wierzeń. Z kolei wyeksponowane źródło napięcia, jakim jest fakt założenia czerwonej sukienki, staje się przyczyną upokorzeń i przejawów okrucieństwa spotykających Jegora ze strony rodziny, przyjaciół, sąsiadów i nieznajomych, ale również czynnikiem prowokującym do dyskusji.

[765] Powyższe odniesienie do filmów von Triera i Hanekego jako konceptualnie bliskich dziełu Mierkułowej i Czupowa jest uzasadnione z kilku powodów. Pytana o twórców i tytuły, które miały wpływ na jej percepcję oraz kształtujący się światopogląd, reżyserka wskazała właśnie *Przełamując fale* i *Funny Games*, porównując odbiór tych filmów i wywołany przez nie efekt do „urazu porodowego". Ponadto, choć akcja *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* dzieje się współcześnie, dobór muzyki, paleta barw i detale wystroju wnętrz sugerują emocjonalno-nastrojową więź z latami dziewięćdziesiątymi. Zob. А. Захарьев, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин"*, dz. cyt.

[766] Wielu recenzentów ostrzegało czytelników – i potencjalnych widzów – przed ujawnieniem szczegółów fizycznie dostrzegalnej transformacji Jegora, traktując ów punkt zwrotny (pierwsze przywdzianie feralnego stroju ma miejsce około czterdziestej minuty filmu) jako kluczowy dla dalszego rozwoju wydarzeń.

Właśnie podobna walka, przefiltrowana przez wrażliwość artystyczną twórców, ich znajomość realiów i rządzących zależności, stanowi oś i wiodący wątek dzieła.

Co istotne, powodów zwrotu w stronę bardziej klasycznego modelu narracyjnego należy szukać – po raz kolejny – wśród inspiracji i bodźców leżących u podstaw scenariusza. Fundamentem wykreowanej rzeczywistości są wspomnienia reżyserki oraz, przede wszystkim, wyniesione „doświadczenie życia w hermetycznej wspólnocie", do której łatwo się dostać, „ale kiedy już stajesz się jednym z jej członków, zaczyna obowiązywać inna zasada: nie wychylaj się"[767]. Mowa więc o zorganizowanej i silnie zhierarchizowanej zbiorowości oraz o aktach nieposłuszeństwa czy samowoli prowadzących do publicznej konfrontacji. Ponadto, obok akcentów autobiograficznych, duet reżyserski jako punkt wyjścia do powstania dzieła wskazuje syberyjską historię, którą Mierkułowa usłyszała w dzieciństwie – opowieść o mężczyźnie w terminalnej fazie choroby nowotworowej, próbującym wyleczyć się poprzez przyjęcie nowej tożsamości[768]. W ten sposób przeżycia osobiste i wrażenia współautorki *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* splatają się z elementami baśni, natomiast, jak zauważyła Jelena Stiszowa, „dyskurs zmiany płci, utrzymujący priorytetową pozycję w świecie poprawności politycznej, w filmie nieoczekiwanie łączy się z praktykami magicznymi"[769].

„Stylistyczny oksymoron – niebywałość opowiedziana jak prawdziwa historia" nie tylko „ujawnia społeczno-problemowy potencjał fabularny"[770] omawianego filmu, ale także uzasadnia daleko idące eksperymenty w zakresie sposobów odzwierciedlania i/lub przekształcania wizerunków rzeczywistości. Jednym z nich jawi się powierzenie roli leśnika Jegora – *nota bene* równolatka Mierkułowej i Czupowa – Jewgienijowi Cyganowowi, w opinii twórców, niebędącemu ich pierwszym wyborem. Ambicją pary reżyserskiej było dokonanie swoistego odkrycia[771], czyli nawiązanie współpracy z mistrzem w swoim fachu, który z jednej strony stworzy wyjątkową i niepowtarzalną kreację aktorską, z drugiej – spełni liczne kryteria dotyczące zarówno cech względnych (takich jak doświadczenie sceniczne, umiejętność wpasowania się w konwencję oraz rolę „męża" Natalii Kudriaszowej), jak i bezwzględnych (np. wiek, co ostatecznie zadecydowało o odrzuceniu forsowanej na początku kandydatury

[767] *Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда"*…, dz. cyt., s. 146.
[768] А. Позина, *„Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным"*, „Известия", 25.10.2018, https://iz.ru/803669/anna-pozina/rezhisser-nikogda-ne-chuvstvuet-sebia-polnostiu-svobodnym [dostęp: 6.03.2025].
[769] Е. Стишова, *Защитные цвета*, „Искусство кино" 2018, nr 9–10, s. 92.
[770] Tamże.
[771] Zob. М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова"*, dz. cyt.

Aleksieja Sieriebriakowa[772]). „Potrzebowaliśmy stuprocentowej męskości, która przeobraziłaby się w uległość, słabość, delikatność" – deklarowała reżyserka w jednym z wywiadów[773]. Aby sprostać podobnym oczekiwaniom, Cyganow, „z powodu fizjologicznych okoliczności związanych z chorobą bohatera, musiał schudnąć dwadzieścia kilogramów"[774] oraz nauczyć się poruszać, gestykulować i zachowywać „jak kobieta".

Zanim dojdzie do transformacji w zakresie aparycji oraz, w konsekwencji, statusu czy osobowości tytułowego człowieka, „bitwę ze śmiercią"[775] rozpocznie Jegor – postać uważana (i, mniej lub bardziej świadomie, kreująca się) przez otoczenie za jednostkę szczególnie męską i mężną: strażnika lasu i domowego ogniska, obrońcę uciśnionych i bezbronnych, aktywnie ratującego leśną florę i faunę oraz własną społeczność wiejską. Co więcej, kontakt Jegora z naturą nie przypomina więzi, jaką wytworzył jego imiennik z *Istoty świata* Natalii Mieszczaninowej – bohater Mierkułowej i Czupowa chodzi po lesie z bronią palną, którą – jak szybko się dowiadujemy – potrafi się zręcznie posługiwać. Nie jest to jednak stereotypowy portret prowincjonała, zaczynającego nadużywać alkoholu czy rozczulać się nad sobą po usłyszeniu tragicznej diagnozy; filmowy Jegor, oprócz potajemnego przyjmowania lekarstwa, stara się prowadzić zwykły tryb życia, myśląc jednocześnie o przyszłości swojej rodziny: żony, syna, oczekiwanej córki i osowiałego teścia Nikołaja (Jurij Kuzniecow), wpisując się tym samym w powierzoną mu odgórnie rolę opiekuna.

Powyższe odwołanie do dzieła krasnodarskiej reżyserki jest o tyle nieprzypadkowe, że *Istota świata* i *Człowiek, który wszystkich zaskoczył*, które miały premierę kinową w 2018 roku, mimo zasadniczych różnic w podejściu twórców do pracy na planie filmowym, stawianych celów i przedsiębranych środków, wykazują szereg podobieństw tematyczno-stylistycznych. Dzięki bezgranicznemu oddaniu roli Stiepan Diewonin i Jewgienij Cyganow powołali do życia dwóch Jegorów: peryferyjnych indywidualistów zajmujących się ochroną przyrody oraz zwierząt dzikich (Jegor-leśniczy) i hodowlanych (Jegor-weterynarz). Kierując się instynktem samozachowawczym, imiennicy wtapiają się – również za sprawą kamuflującej odzieży czy przeciętnego wyglądu – w przestrzeń leśnego krajobrazu. Łączy ich wrodzona skłonność do milczenia, oddanie wykonywanej pracy oraz gotowość do użycia siły wobec nieproszonych gości. Jednakże zdystansowanie prezentowane przez bohaterów względem innych członków

[772] Na marginesie warto dodać, że Sieriebriakow wcześniej zagrał postać, która zmieniła tożsamość i płeć w *Sierpie i młocie* (*Серп и молот*, 1994) Siergieja Liwniewa – opowieści o przemianie kołchoźnicy Jewdokii Kuzniecowej w budowniczego metra i bohatera ZSRR, Jewdokima Kuzniecowa.
[773] А. Захарьев, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин"*, dz. cyt.
[774] Tamże.
[775] А. Позина, *„Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным"*, dz. cyt.

wspólnoty jest pozorne: kamienny wyraz twarzy Jegora-Cyganowa czy pełna zwątpienia mina Jegora-Diewonina stanowią rodzaj maski ochronnej, będącej rezultatem zrezygnowania i obaw przed nawiązaniem bliskiej relacji z drugim człowiekiem i/lub otoczeniem.

Zasadnicze w kontekście podważenia manifestowanego przez protagonistów chłodu spojrzenia (*Człowiek, który wszystkich zaskoczył*) czy powściągliwości gestów (*Istota świata*) jest umieszczenie na początku obu produkcji pojedynczych ujęć, które antycypują pojawienie się planszy tytułowej oraz faktyczne wprowadzenie widza w świat przedstawiony. Z kolei strukturalnemu pokrewieństwu towarzyszy rozbieżność w intencjach: podczas gdy w filmie Mieszczaninowej pierwsza scena ewokuje stan idealny, tj. obraz człowieka żyjącego w harmonii z naturą, ujęcie inicjujące dzieło Mierkułowej i Czupowa ukazuje Jegora i Natalię w sytuacji o wyraźnie prywatnym charakterze. Turkusową powierzchnię rzeki zastępuje rozmyte wnętrze alkowy małżeńskiej, skąpane jakby w jasnym świetle księżyca. W centrum kadru znajduje się kobieta ujęta w półzbliżeniu; jej twarz, skierowana ku podłodze, jest ocieniona, w przeciwieństwie do widocznej części dekoltu (u dołu kadru widnieje fragment białego materiału – prawdopodobnie ręcznika). Kompozycję dopełnia ciemnofioletowe tło po prawej stronie oraz męska ręka wyrastająca z lewego krańca kadru. Z racji, że miejsca intymne małżonków pozostają w ukryciu, uwagę przykuwa układ palców spoczywających na głowie. Pierwotne wrażenie stabilizowania lub podtrzymywania partnerki pierzcha wraz z delikatnymi ruchami niestatycznej kamery – ta, śledząc mikroruchy Natalii, wznosi się nieznacznie ku górze, odsłaniając owłosioną klatkę piersiową osoby z tyłu oraz fragment jej fizjonomii. Nagle mimika protagonistki ulega zmianie, a na ustach pojawia się niewysłowiona myśl. Zamiast niej kobieta kładzie dłonie na dłoniach mężczyzny. Wyraz skupienia malujący się na jej twarzy sugeruje, że bohaterka Kudriaszowej, jednocześnie zaskoczona tym, co „usłyszała" (spoza kadru docierają dźwięki zza okna: gdakanie gęsi, muczenie krowy, bliżej niezidentyfikowane szumy), wsłuchuje się w rytm ciała małżonka. Co istotne, równie skonfundowany jest widz, słysząc pierwsze słowa wypowiedziane w filmie. „Już, ogrzały się" – komunikuje z zadowoleniem Natalia, tym samym przerywając ciszę, która dotychczas panowała w sypialni. Ostatecznie okazuje się, że trwająca ponad minutę chwila bliskości to nic innego jak proces rozgrzewania zmarzniętych uszu.

Uwzględniając fakt, że kolejne sekwencje *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* kręcono w porządku chronologicznym[776], nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że

[776] Wspominał o tym Jewgienij Cyganow w rozmowie z Andriejem Korolewem, zob. *Когда вымысел – почти правда. Евгений Цыганов | РЕАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР*, Настоящее Время, 10.01.2019, https://www.youtube.com/watch?v=BELdqMkCY48 [dostęp: 19.03.2025].

jednoujęciowa scena otwierająca pełni rolę zarówno zapowiedzi motywów i znaczeń rozwijanych (ale również podważanych) w dalszych częściach dzieła, jak i ideowej deklaracji twórców. Ponadto rozpoczęcie ich drugiego filmu pełnometrażowego długim i niemal nieruchomym ujęciem o charakterze kontemplacyjnym pozwoliło Mierkułowej i Czupowowi uwypuklić doniosłość mowy ciała oraz sposobów inscenizowania przestrzeni w kadrze. I tak, nagości bohaterów (ich dłonie zdobią jedynie złote obrączki – namacalny symbol komunii dusz) odpowiada ascetyczny wystrój izby, stonowana paleta barw oraz rozmyte tło. Widok zmyślnie wykadrowanych ciał koresponduje z konfesyjnym nastrojem sceny, co sprzyja formułowaniu wstępnych przypuszczeń na temat relacji łączącej małżonków. Ci, beztrosko zastygli w pozie nie tyle przekazywania, co obdarowywania adresata ciepłem (uczuć) własnego organizmu, porozumiewają się niemal bez słów. Krótko mówiąc, usunięcie z pola widzenia elementów potencjalnie rozpraszających uwagę widza oraz audiowizualna oszczędność uchwyconego momentu zażyłości dwojga ludzi uwydatnia końcową spontaniczność ich reakcji oraz główną myśl filmu. Nakazując bohaterom wczuć się w położenie drugiej osoby oraz zrozumieć jej oczekiwania i potrzeby, para reżyserska zdaje się przypominać o konieczności poszanowania prawa każdej jednostki do wyboru własnej drogi życiowej oraz – według niej – adekwatnych środków radzenia sobie z licznymi przeciwnościami: namacalnymi oznakami niedomagania organizmu, a także nieuchwytnym strachem przed śmiercią. W związku z tym samoistne milczenie Jegora i Natalii już na wstępie zwiastuje dewaluację słowa mówionego, przenosząc środek ciężkości z komunikatów werbalnych (często inwektyw wypowiadanych przez niemal wszystkich członków wiejskiej społeczności), które później, w obliczu silnych emocji, ujawniają pokłady okrucieństwa drzemiące w nadawcach, na interakcje dotykowe o wymiarze zbliżonym do spowiedzi (dłonie na uszach) oraz te bardziej spontaniczne (dłoń zasłaniająca roześmianą twarz żony). Z kolei przedłużająca się cisza anonsuje nieuchronne zamilknięcie protagonisty.

W świetle późniejszych wydarzeń (oraz charakterystycznego tytułu dzieła) staje się jasne, że owa scena z życia małżeńskiego, rozumiana jako swoiste preludium, nie stanowi wizji wzorcowego modelu związku. Przeciwnie, jest to przedstawienie sytuacji optymalnej – jednej z wielu powtarzalnych chwil, w trakcie której małżonkowie dosłownie (nagie torsy, nieogolone i nieumalowane twarze) oraz w przenośni (pełna ekspozycja uczuć) obnażeni mogą być całkowicie sobą. Ujęci poza kontekstem ról społecznych, klasy, rasy, płci, seksualności czy fizycznego naddatku – tak niewidocznego gołym okiem nowotworu trawiącego ciało Jegora, jak i zauważalnego brzucha ciążowego Natalii – bohaterowie filmu prezentują się w stanie czystym, dzięki czemu nie reprezentują żadnych wartości i, niczym *tabula rasa*, czekają na

nasycenie sensem. Jednakże osadzenie akcji niniejszego epizodu w warunkach domowego zacisza oraz zniwelowanie dystansu między przylegającymi do siebie mężem i żoną, oprócz utrwalenia powidoku ich bezbronności i szczęścia, wiąże się z wyeksponowaniem fizycznego kontrastu ich wyglądów: różnic w rozmiarze poszczególnych części ciała, długości włosów czy stopniu owłosienia. Za sprawą czynników audiowizualnych, takich jak składowe aparycji, tembr głosu, ułożenie postaci na łóżku, przejawy fizycznego wspierania/bycia wspieranym przez partnera (sprawowanie aktywnej bądź pasywnej roli w wymianie czułości), ujawnia się doza naiwności w myśleniu o pozornym nieuwikłaniu Jegora i Natalii w sieć zależności społecznych, emocjonalnych, rodzinnych, politycznych czy moralnych, przecinających się w warunkach normatywnej heteroseksualności. W konsekwencji małżonkowie już od sceny otwierającej film nieintencjonalnie utrzymują „porządek kulturowej płci”[777]; tytułowy człowiek zmuszony jest „zmaga[ć] się z wieloma konsekwencjami procesu, który rozpoczyna się wraz z pierwszym wymogiem identyfikacji”[778], czyli niechybnym „określaniem” własnej płci, co, jak słusznie zauważyła Judith Butler, „jest aktem dominacji i przymusu, zinstytucjonalizowanym performatywem”[779]. Z kolei oddzielenie ujęcia inaugurującego dzieło od kolejnych scen planszą tytułową paradoksalnie uprawomocnia podobne postępowanie. Mimo że Jegor w omawianym epizodzie wykazuje się wyjątkową delikatnością i emocjonalną otwartością (dostępną jedynie przy żonie[780]), jego „umężczyźnienie” jawi się zarazem jako „niekonieczn[a] konkretnoś[ć], która wyłania się z upłciowienia”[781], jak i całkiem niezbędna precyzyjność w ramach medium filmowego. Innymi słowy, tak jak „płeć musi zostać rozpoznana natychmiast po narodzinach, inaczej ciało jest dostosowywane, normalizowane”[782], tak soma Jegora (ale również Natalii, jej ojca, innych mieszkańców wsi itd.) domaga się zidentyfikowania już od pierwszego „wkomponowania ciała w plastyczne struktury obrazowe”[783].

Ujęcie inicjujące *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* spełnia więc funkcję makiety, która z każdą kolejną sceną będzie nadpisywana przedstawieniami pierwotnie odpowiadającymi społecznemu imaginarium o bohaterze jako leśniczym, głowie rodziny, ojcu, partnerze, w końcu – mężczyźnie. Początkowy uśmiech zadowolenia oraz swobodę

[777] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 16: „Twierdzę jedynie, że w warunkach normatywnej heteroseksualności utrzymywanie porządku kulturowej płci bywa narzędziem chroniącym heteroseksualność”.
[778] M. Adamiak, *Przeżywając płeć*…, dz. cyt., s. 36–37.
[779] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 216.
[780] Por. *Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда”*…, dz. cyt., s. 149.
[781] M. Adamiak, *Przeżywając płeć*…, dz. cyt., s. 243.
[782] Tamże, s. 37.
[783] P. Kwiatkowska, *Somatografia…*, dz. cyt., s. 141. Zob. również rozdział drugi części pierwszej niniejszej pracy.

autoekspresji zastąpi zimny wyraz twarzy strażnika lasu w motorówce, który odruchowo sięga po tabletki, a po zejściu na ląd, w obliczu zagrożenia, po strzelbę. Kierując się poczuciem obowiązku oraz instynktem samozachowawczym, Jegor bez wahania wystrzeli w stronę kłusownika i wda się w walkę wręcz. Wyjściowa niezłomność protagonisty prowadzi do przekraczania kolejnych granic: ochrona środowiska przeradza się w obronę własną, pełnienie służby – w wymierzanie kary, a pewność chwytu – w przelanie cudzej krwi. W ten sposób fizyczna konfrontacja z nielegalnymi myśliwymi przybiera formę zarówno bitwy o przetrwanie, jak i wstępnej potyczki z ograniczeniami własnego organizmu. Podczas gdy starcie, okupione życiem dwójki nieznajomych, stanowi manifestację siły woli, woli walki oraz przypadku (mimo skaleczonej dłoni bohater Cyganowa wbija ostrze noża w klatkę piersiową napastnika), kategoryczność usłyszanej diagnozy – bezpośredniego rezultatu aktu samoobrony – wyzwala w Jegorze dodatkowe pokłady apatii.

Wraz z powrotem na wieś protagonista, choć oczyszczony z zarzutów, wiedzie wstępną wersję podwójnej egzystencji, której jawne i ukryte aspekty przenikają się. Z jednej strony podejmuje działania mające na celu zabezpieczenie bytu materialnego rodziny po swojej śmierci, z drugiej – wykonywanym czynnościom towarzyszy chroniczny brak wiary w możliwość poprawy stanu zdrowia oraz narastający pesymizm. W rezultacie Jegor staje się emocjonalnie obojętny wobec bliskich i pełnionych obowiązków, co przejawia się w powściągliwości samowyrażania w mowie i gestach, unikaniu kontaktu wzrokowego oraz interakcji fizycznych. Z biegiem czasu jego ruchy, zachowanie czy przedsiębrane aktywności dotykowe tracą na wyrazistości; obok osłabienia organizmu, istotnym symptomem choroby jawi się osłabienie siły uścisku – niekontrolowane, jak w scenie remontu dachu przed nadejściem zimy (Jegor, który niechcący upuścił młotek, nagle mdleje), oraz wywołane słowami szamanki. „Mocny chwyt. Lubisz się mocno trzymać? Nie można tak, wszystkiego nie utrzymasz. No już, spróbuj odpuścić”[784] – wypowiada uzdrowicielka niczym zaklęcie, po czym wznawia wykonywanie obrzędu.

Punktem zwrotnym w życiu głównego bohatera okazuje się nie doświadczenie znachorskiego rytuału oczyszczenia, podczas którego Jegor zachowuje charakterystyczne dla siebie kamienne oblicze, lecz dopiero następne „nieformalne” spotkanie z pijaną szamanką, śpiewającą w ramach rekompensaty wspomnianą wcześniej piosenkę. Mimo niedorzeczności zaistniałej sytuacji oraz ironicznego wydźwięku opowieści, spryt kaczora zdaje się imponować leśniczemu, gdyż ten postanawia uczynić bajkę rzeczywistością. Jednakże brudzący pył, czyli

[784] Cytat w przekładzie Michała Kwiatkowskiego dla stacji HBO.

niezbędny komponent kamuflażu Żamby, zamienia zestaw atrybutów kosmetycznych i tekstylnych dostępnych w miejscowym centrum handlowym, takich jak lakier do paznokci, pomadka, bielizna czy sukienka. Rozpościerającą się zakurzoną drogę zastępuje z kolei ciasna i ciemna przestrzeń przydomowej bani, gdzie Jegor po raz pierwszy poddaje się zewnętrznej metamorfozie. Pod osłoną nocy protagonista, jak przystało na nowicjusza, metodycznie i bez pośpiechu nakłada kolejne warstwy przebrania, demonstrując dużą pewność siebie, która objawia się w precyzji oraz opanowaniu ruchów rąk przy naciąganiu rajstop czy malowaniu ust. Doniosłość zdarzenia podkreśla również korekta trybu pracy kamery: wcześniejsze przeplatanie planów bliskich i dalekich, perspektyw obiektywnych i subiektywnych (przyjmowanie punktu widzenia bohaterów) ustępuje miejsca wydłużonej obserwacji poczynań Jegora z ukrycia, a kombinację krótkich wyimków wypierają trzy długie ujęcia zza kulis. Co więcej, zachowując stały dystans, schowana za rogiem kamera Marta Taniela nie śledzi ułożenia dłoni ani posunięć palców, lecz koncentruje uwagę na barkach, udach i twarzy, prześwietlając *crossdressera*-debiutanta od stóp do głowy.

W nawiązaniu do tytułu filmu, nie będzie bezzasadnym stwierdzenie, że nieucieleśniony obserwator oraz, w konsekwencji, sam widz, utkwiwszy obiektyw kamery/wzrok w protagoniście, jako pierwsi padli ofiarą zaskoczenia, *ergo* wielopiętrowej prowokacji. Stawiani w roli podglądaczy, stają się oni świadkami zakłócenia ciągu aktor – postać – bohater przede wszystkim na poziomie estetycznym. Dzieje się tak, ponieważ proces aktualizowania obrazu leśniczego, podobnie jak przewidywalna trajektoria wydarzeń, obiera nowy kierunek rozwoju. Co ciekawe, oczekiwana modyfikacja nie dotyczy elementów środowiska ani nie prowadzi do przyswojenia odmiennego światopoglądu przez Jegora, lecz koncentruje się na manipulacjach związanych z wielowymiarowym zdystansowaniem wobec jego somy. Manewrowanie „mikroodległościami cielesności”[785], czyli oddalanie i przybliżanie (ale również fragmentaryzacja czy kolaż) przejawów fizyczności głównego bohatera pozwala twórcom uwydatnić subtelne różnice w wykonywanych ruchach czy mimice Jegora sprzed, w trakcie i po zainscenizowaniu przebrania[786]. Jednocześnie, jak słusznie zauważył recenzent, „dla odbiorcy nie będzie do końca jasne, dlaczego ten niezwykle skryty i dumny człowiek nagle postanowił założyć rajstopy i sukienkę, wszak taki czyn przed jego śmiercią okryje hańbą całą

[785] Zob. *Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда”*…, dz. cyt. 149.
[786] Karolina Krasuska (tłumaczka *Uwikłanych w płeć*) mianem „zainscenizowanego przebrania” określa *drag*, który z kolei stanowił akronim dla *dressed as a girl* (ubrany jak dziewczyna). Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 14, przyp. 2.

jego rodzinę na zawsze”[787]. W istocie, zmiana wyglądu budzi daleko idące zdezorientowanie u wszystkich: widza, członków rodziny, swoich i obcych, natomiast skazany na porażkę gest nie tyle naśladowania, co wypaczenia ideałów piękna (tzw. „kobiecości”) umiejscawia bohatera Cyganowa w innym kontekście. Nie chodzi jednak o spojrzenie na *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* przez pryzmat opowieści o ujawnianiu tożsamości seksualnej lub płciowej czy dyskryminacji osób nieheteronormatywnych, gdyż osobliwe zachowanie Jegora nie ma podłoża intymnego, nie wynika również z potrzeby ukrycia się ani żądzy szokowania. Zapisujące się na powierzchni efekty transformacji skutecznie przysłaniają motywacje i sposób myślenia protagonisty – ten, niczym byt z alternatywnej rzeczywistości, pozostaje nieprzenikniony.

Próba odpowiedzi na pytanie typu „dlaczego Jegor zdecydował się przyjąć żeńskie oblicze?” nie znajdzie potwierdzenia w jego słowach, z prostego powodu, że protagonista w swoim „uniformie”: czerwonej sukience i szmince, rajstopach cielistego koloru i butach na obcasie, nie odezwie się już ani razu do końca filmu. Ów niemy bunt bohatera, przywołujący na myśl liczne obrazy i pojęcia: demonstracyjnie milczącą Elisabet Vogler z *Persony* (1966) Ingmara Bergmana; pogrążonego w ciszy i spokoju osamotnionego hezychastę; Łotmanowski *minus-chwyt* (tu utożsamiany z brakiem oczekiwanego wytłumaczenia się i werbalnej walki o własne prawa) – należy badać w kontekście kultury syberyjskiej (a szerzej, rosyjskiej), szczególnie bliskiej reżyserce, w której ta dorastała. Według twórców, zamilknięcie tytułowego człowieka, bojącego się spłoszyć swoje życzenie, jest dla osoby wychowanej w kręgu tradycji wschodnioeuropejskiej czymś oczywistym i znanym od najmłodszych lat[788]; „najskrytszej tajemnicy nie należy wypowiadać na głos”[789] – głosi prawo zwyczajowe, któremu Jegor sumiennie się podporządkowuje. Jednakże to, co naturalne w planie audialnym – nieobecność słowa mówionego, przejmująca cisza, szczególna forma emigracji wewnętrznej, w połączeniu z wizualną nadbudową (przyjętą fasadą kobiety wyobrażonej) osiąga efekt nadzwyczaj źle postrzeganej parodii płci, gdyż sekret protagonisty, na skutek fuzji „męskiej” oszczędności w słowach i „kobiecej” egzaltacji, przeradza się w fatalne „zwyrodnienie”. Ciało Jegora-*crossdressera*, w wyniku kontaminacji konkretnych subwersywnych aktów

[787] М. Сухагузов, *„Человек, который удивил всех” с Евгением Цыгановым в платье: ничего удивительного*, „Афиша Daily”, 7.09.2018, https://daily.afisha.ru/cinema/9991-chelovek-kotoryy-udivil-vseh-s-evgeniem-cyganovym-v-plate-nichego-udivitelnogo/ [dostęp: 25.03.2025].
[788] Mierkułowa dodaje, że milczenie – lejtmotyw wielu ruskich bajek ludowych – jako droga do spełnienia „[t]o mitologem, który, jak sądzę, jest obecny w każdym z nas na poziomie DNA” (М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова”*, dz. cyt.).
[789] А. Позина, *„Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным”*, dz. cyt.

performatywnych: przywdzianej kreacji, naśladowanych zachowań, namacalnej cichej obecności opartej na słabo osadzonej iluzji kobiecości, składających się na jego tożsamość w kontekście społecznej (i publicznej) widzialności[790], stanowi ciało niechciane[791] (korpus „odmieńca"). Wymykając się binarnej opozycji męskie-żeńskie, odciska niewątpliwie swoje somatograficzne piętno. Ponadto inscenizowanej przez bohatera imitacji kobiecej płci kulturowej zostaje błędnie przypisana (i charakterystyczna dla *drag queens*[792]) chęć szokowania oraz stereotypowa i krzywdząca poza ekscentryka, osoby zaburzonej psychicznie i transwestyty[793].

W świetle powyższego widać wyraźnie, że na podstawie zespołu reakcji, gestów i postaw można wysnuć jedynie pewne przypuszczenia dotyczące intencji głównego bohatera. W ten sposób Anton Dolin w postępowaniu Jegora dostrzega znamiona rytuału magicznego, podczas którego leśniczy, uświadomiwszy sobie swoją śmiertelność, postanowił, będąc już innym człowiekiem, zrodzić się ponownie[794]. Niewątpliwie jego wejście na wyboistą ścieżkę przemiany wewnętrznej można powiązać ze stanem zawieszenia, w jakim przebywa każda istota liminalna[795], ponieważ pozycja protagonisty, znajdującego się gdzieś „pomiędzy" – już nie tu, ale jeszcze nie tam – w lokalnej wspólnocie, faktycznie przesuwa się ku (społecznemu) marginesowi. Należy przy tym pamiętać, że powodzenie rytuału jako „myśli-w-działaniu"[796] (podobnie jak performansu i aktu performatywnego) w dużej mierze zależy od konsekwentnego wdrażania powtórzeń jego elementów składowych i wcielania w życie wszelkiego rodzaju specyficznych zachowań. Tymczasem, działając w nadziei, że przywdzianie ubrania tradycyjnie postrzeganego za damskie przekształci jego wizerunek i sprawi, że zostanie wzięty za kobietę, bohater Cyganowa kwestionuje „regulatywną praktykę samej tożsamości"[797]. Przyjęta przez protagonistę strategia stanowi „wywrotową" interpretację ludowej baśni o

[790] P. Czapliński, *Kamp: gry antropologiczne*, „Teksty Drugie" 2012, nr 5, s. 22.
[791] I. Iwasiów, *Ciało niechciane. Pogranicze identyfikacji seksualnej jako problem literatury i krytyki literackiej*, w: *Codzienność, przedmiotowość, cielesność*…, dz. cyt., s. 297.
[792] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 248: „Drag imitując konkretną kulturową płeć, nieuchronnie w ogóle obnaża jej naśladowczą strukturę – a także jej przygodność" (wyróżnienie J.B.).
[793] Warto podkreślić, że *crossdresser* zastąpił pojęcie transwestyty, które na przestrzeni dziejów zostało obarczone licznymi negatywnymi konotacjami i współcześnie uważane jest za przestarzałe i obraźliwe. Zob. E. Wanat, *Pieprzyć wstyd. Historia rewolucji seksualnej*, Warszawa 2022, s. 226–244.
[794] А. Долин, *„Человек, который удивил всех": фильм о том, как обмануть смерть*, „Медуза", 5.09.2018, https://meduza.io/feature/2018/09/05/chelovek-kotoryy-udivil-vseh-film-o-tom-kak-obmanut-smert [dostęp: 6.03.2025].
[795] Innym tropem interpretacyjnym może być rozważenie sytuacji Jegora w kontekście rytuału inicjacyjnego. Więcej na temat rytuału zob. np. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.
[796] R. Schechner, *Performatyka…*, dz. cyt., s. 75.
[797] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 92.

kaczorze[798] – Jegor, w odróżnieniu od zwierzęcia, nie przystosowuje się do otoczenia, nie próbuje wtopić się w tłum, lecz przeciwnie – w społeczeństwie silnie zmaskulinizowanym (i patriarchalnym) wystawia na widok publiczny nie męstwo i odwagę, ani nawet cierpienie, ból czy strach, a swoją obecność, zaakcentowaną kontrowersyjną stylizacją.

W sposób analogiczny do sytuacji protagonistki *Przełamując fale*, czynnikiem szczególnie wyzywającym w przebraniu leśniczego jest sam akt włożenia odzieży spoza dotychczasowego rejestru. Co istotne, komponenty garderoby, rozpatrywane niezależnie, czyli poza kontekstem ich założenia, osiągniętej kompozycji oraz przyświecającego celu, nie są obsceniczne. Dopiero w ostatecznym zestawieniu – już na ciele „modela" – zyskują one kontestatorski wydźwięk, zaprzeczając wcześniej kreowanemu wizerunkowi. Skojarzenie z bohaterką graną przez Emily Watson jest uzasadnione, ponieważ przemiana wizualna obu postaci nabiera doniosłości dzięki wygenerowanemu kontrastowi: tak jak Bess McNeill porzuca białą suknię ślubną i luźne swetry na rzecz wzorzystych rajstop przypadkowo dobranych do czerwonych lateksowych szortów, tak Jegor Pietrowicz zamiast roboczego munduru zakłada sukienkę oraz inne akcesoria. Zasadnicza różnica między użyciem stroju przez prostoduszną Bess a oschłego Jegora polega natomiast na wywoływanych asocjacjach – zarówno u widza, jak i u pozostałych bohaterów filmów. Podczas gdy u von Triera ubiór pracownicy seksualnej jest wulgarny, gdyż opiera się na stereotypowych wyobrażeniach, w dziele Mierkułowej i Czupowa kobieca stylizacja jawi się jako prowokująca, otwierając pole dla odmiennych interpretacji. Dla przykładu: odnosząc się do rozważań Judith Butler, „kostium" protagonisty, podobnie jak *drag*, „całkowicie podważa rozróżnienie na wewnętrzną i zewnętrzną przestrzeń psychiczną oraz z powodzeniem wyśmiewa zarówno «ekspresywny» model kulturowej płci, jak i pojęcie tożsamości płciowej"[799]. Z kolei, traktowany w ramach kamuflażu, nie spełnia swojej podstawowej funkcji, tj. nie maskuje i nie chroni przed niebezpieczeństwem; zamiast tego wystawia bohatera w przebraniu „rajskiego ptaka"[800] – ptaka płci żeńskiej[801] – na przyziemną zawiść, niezrozumienie i odrzucenie.

W zaproponowanym ujęciu aktywność (performans) leśniczego jest zatem niewystarczająco udana, albowiem przywdziana przez niego maska, choć niezamierzenie, ma

[798] Co ciekawe, bajka opowiedziana przez szamankę stanowi kompilację wielu historii i motywów folklorystycznych oraz elementów średniowiecznych legend różnych ludów. Zob. Е. Карслиди, *Наталья Меркулова и Алексей Чупов: „Люди ходят в кино удивляться"*, 28.10.2018, https://www.film.ru/articles/glavnoe-ne-perestavat-udivlyatsya [dostęp: 23.03.2025].

[799] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 247.

[800] В. Степанов, *Венеция-2018: „Человек, который удивил всех" Наташи Меркуловой и Алексея Чупова*, „Сеанс", 6.09.2018, https://seance.ru/articles/venice-2018-man-surprise/ [dostęp: 23.03.2025].

[801] З. Пронченко, *Евгений Цыганов: „Я и есть народ"*, „Искусство кино", 26.01.2021, https://kinoart.ru/interviews/ya-i-est-narod [dostęp: 23.03.2025].

zbyt wiele wspólnego z maskaradą. Jegor początkowo dba zaledwie o pozory „kobiecości", takie jak schematyczny strój i makijaż, które realizuje w sposób karykaturalny, wykorzystując dostępne (prowincjonalne) środki. Dokonana transgresja wizualna nie ma jednak charakteru parodystycznego; *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* – w odróżnieniu od komediowych egzemplifikacji pokroju *Dzień dobry, jestem waszą ciocią* (*Здравствуйте, я ваша тетя!*, 1975) Wiktora Titowa czy *Tootsie* (1982) Sydneya Pollacka – jako film dramatyczny, opowiada przede wszystkim nie o zewnętrznej, lecz wewnętrznej metamorfozie głównego bohatera[802]. Biorąc pod uwagę specyfikę medium filmowego, omawiana zmiana aparycji jest jedynie pretekstem do szerszej dyskusji o granicach samowyrażenia czy przejawach bezwarunkowej miłości. Paradoksalnie, milczenie Jegora pozwala zarówno twórcom, jak i interpretatorom dzieła, rozumianego jako wypowiedź artystyczna, na zasygnalizowanie dodatkowych znaczeń w formie domniemań i insynuacji dotyczących współczesnych wydarzeń, czyniąc film swoistym komentarzem społecznym. I tak, uwydatnienie wagi niewypowiedzianej tajemnicy przy jednoczesnym zmarginalizowaniu wątku nieuleczalnej choroby wpisuje się w tabuizację (przedwczesnej) śmierci oraz brak rzetelnej rozmowy o wskaźnikach śmiertelności w wyniku nowotworów. Ponadto podjęcie kwestii, „w jakim stopniu człowiek ma prawo żyć własnym życiem, cierpieć z powodu swojej choroby, być innym niż reszta"[803] – również w kontekście swobody autoekspresji, nieuchronnie przywołuje reminiscencje z debaty o prawach osób LGBTQ+.

Rację ma więc Dolin, pisząc, że autorzy *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* zgłębiają „temat niezwykle istotny zarówno dla dzisiejszej Rosji, jaki i całego świata: jak odrzucić dyktat siły i przestać bać się słabości"[804] – słabości utożsamianej z niedowładem oraz chwilowym bądź trwałym ograniczeniem sprawności. Wydaje się, że utrata kontroli nad fizycznymi procesami ciała stanowi wystarczający impuls do rewizji własnego życia, wyznawanych wartości czy sposobów funkcjonowania. Jeśli, jak zapewnia krytyk rosyjski, Jegor faktycznie „rozumie, że śmiertelna choroba to najwyższa forma słabości", bohaterom filmu pozostaje przyjąć jedno z dwóch dostępnych stanowisk: myśliwego lub ofiary[805]. Dlatego protagonista, nabierając śmiałości i przekonania o braku innego rozwiązania, stopniowo rezygnuje z prowadzenia podwójnego życia: pełnienia obowiązków rodzinnych i zawodowych za dnia oraz walki o przetrwanie po zmroku. Pomyślny start, tj. zainicjowanie metamorfozy w

[802] А. Позина, *„Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным"*, dz. cyt.
[803] З. Пронченко, *Евгений Цыганов: „Я и есть народ"*, dz. cyt.
[804] А. Долин, *„Человек, который удивил всех": фильм о том, как обмануть смерть*, dz. cyt.
[805] Tamże.

odosobnieniu, skłania leśniczego do podjęcia kolejnych kroków ku opuszczeniu schronienia i poszukiwania alternatywnej – trzeciej – drogi. Jednakże pierwsza próba bycia postrzeganym jako kobieta kończy się niepowodzeniem – Jegor, nazwany swoim imieniem, wraca do punktu wyjścia. Mimowolnym świadkiem nocnej eskapady staje się Natalia, która, widząc błąkającą się postać po podwórzu, napada na intruza, by chwilę później dostrzec w nim swojego męża w przebraniu. Reakcja bohaterki jest o tyle wymowna, że, po pierwsze, umieszcza ją w kategorii strażników znormalizowanego porządku, a po drugie, wyznacza pewien wzór postępowania dla pozostałych kontrolerów ładu. Już następnej nocy, gdy sytuacja się powtarza, zdziwienie malujące się na jej twarzy ustępuje miejsca agresji, która przybiera namacalną i werbalną formę. Obok wymierzonych ciosów i wypowiedzianych gróźb szczególnie wybrzmiewają słowa pretensji: „Nie możesz umrzeć normalnie?".

Dalsze próby generowania nowej egzystencji, podejmowane w znanym sobie środowisku, kończą się nieuchronnymi porażkami – żona, przyjaciele i sąsiedzi, początkowo reagujący zdumieniem[806], odwracają się od leśniczego. W tym kontekście znaczący jest epizod zrealizowany podczas nieinscenizowanej imprezy z okazji Dnia Kołchoźnika. Budowanie świątecznej atmosfery na styku dokumentalnej obserwacji i wymysłu znajduje odbicie w zmianie faktury oraz techniki kręcenia. Scena składa się z krótkich ujęć, ukazujących szerokie spektrum zachowań biesiadników – zarówno aktorów, jak i rzeczywistych mieszkańców wsi. Po pojawieniu się tytułowego człowieka „w pełnym rynsztunku" kamera, sondując nastroje panujące na wiejskiej potańcówce, ostatecznie uchwyci jego twarz w zbliżeniu. Jednocześnie rozbrzmiewa kolejny utwór, a osamotniony protagonista, czując ciężar cudzej uwagi, postanawia wyjść na parkiet. Wówczas dochodzi do decydującej próby włączenia się do wspólnoty przy zachowaniu własnej autonomii: Jegor, poruszając się w rytm i klaskając w dłonie, zaczyna tańczyć do szlagieru z początków lat dwutysięcznych[807]. Nieznaczne zwolnienie tempa ruchu wydłuża krótkotrwałe wyzwolenie z oków konwenansu i wszędobylskich spojrzeń, wzmacniając wrażenie osiągnięcia chwilowej namiastki spokoju. Jednakże dążenie do integracji jest odbierane jako prowokacja, przez co tamtejsi mężczyźni posuwają się do przemocy wobec „trędowatego". Za przyzwoleniem przedstawiciela lokalnej

[806] … oraz zaciekawieniem, o czym świadczy scena, w której osoby postronne wymuszają na Jegorze wyjście ze służącej za azyl bani. Warto w tym miejscu przywołać słowa reżyserki na temat współpracy z mieszkańcami wsi Kabłukowo: „Zapytałam ich o mężczyznę w sukience, który siedzi w bani, i odpowiedzieli, że tak, na pewno przyszliby na to popatrzeć, bez żadnego zaproszenia" (М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова"*, dz. cyt.). Co ciekawe, jedynym momentem spornym była zaplanowana (i ostatecznie usunięta) scena popychania i ubliżania ciężarnej kobiecie.
[807] Mowa o piosence *Мой рок-н-ролл* zespołu Bi-2, której dobór, jak zapewniali twórcy, był wynikiem przypadku: w trakcie realizacji omawianej sceny faktyczni goście Dnia Kołchoźnika puścili ją do wolnego tańca, co bardzo przypadło do gustu autorom filmu. Zob. tamże.

władzy, a mimo protestów niedawnego przyjaciela Jegora[808], obrońcy poprawności płciowej i norm kulturowych przystępują do ataku na bezbronnego protagonistę pięściami i nogami.

Co istotne, leżącemu bohaterowi z odsieczą przychodzi jego teść, który grozi napastnikom bronią palną. Przyjęcie przez Nikołaja aktywnej postawy w obronie poniżanego zięcia jest zaskakujące, ponieważ dotychczas kreowany na postać wycofaną społecznie, od początku filmu reprezentował grono osób cierpiących z powodu zmagań ze słabościami własnego organizmu. Nieporadność ojca Natalii objawiała się trudnościami w wykonywaniu codziennych czynności wymagających skoordynowanego użycia zmysłu dotyku: od samodzielnego spożywania posiłku bez ubrudzenia się, przez zmywanie naczyń zalegających w zlewie, po niemożność obcięcia sobie paznokci u stóp. Ponadto apatyczność oraz milkliwość bohatera Kuzniecowa przypominają zachowanie protagonisty; można wręcz przypuszczać, że otępiały mężczyzna także zmaga się z objawami nieokreślonej choroby. Tym wyraźniej rysuje się kontrast, gdy teść Jegora, trzymając broń w ręku, jest gotów ponownie wystrzelić – pod wpływem zewnętrznego bodźca, z ofiary ograniczeń somy na chwilę przeistacza się w łowcę[809].

Na podstawie opisanych wyżej przykładów działań wykraczających poza niepisane zasady życia w hermetycznej wspólnocie oraz oczekiwania najbliższych wobec siebie, można dostrzec, że wszelkie próby podważenia zasadności binarnej opozycji ofiara-myśliwy, realizowane w oswojonym kontekście, mimo krótkotrwałego powodzenia, nie mają szans na trwały sukces. W wyniku działań o charakterze transgresyjnym, które są wywrotowe w tym sensie, że – niedokładne w powtórzeniu i nieadekwatne do sytuacji – celowo pomijają kluczowe aspekty danego „rytuału", status protagonisty ulega degradacji w dwójnasób. Po pierwsze, nie spełniając standardów męskości w opinii mieszkańców wsi, zostaje on uznany za element niepożądany, a po drugie – już wykluczony – „niezwłocznie doświadcza traktowania, jakie zwykle spotyka kobietę"[810]. W istocie, do (realnej?) transformacji dochodzi dopiero w momencie zmiany otoczenia, gdy pobity i ubłocony Jegor, czując niekompletność swojej przemiany, wbija żonine kolczyki w nieprzedziurawione uszy, a następnie opuszcza wioskę, kierując się w stronę lasu. To tam właśnie protagonista – wzięty przez pracownika sezonowego (jednostkę równie „przygodną", co nowa tożsamość bohatera) za kobietę – doczeka się z jego

[808] W rolę Zachara wcielił się Pawieł Majkow, z kolei w Stiopkę – Aleksiej Filimonow.
[809] Innym przykładem bohatera, który natychmiast stara się zaprzeczyć narzucanej z zewnątrz roli ofiary, jest syn Jegora i Natalii. Kilkunastoletni Artiom broni honoru ojca, wdając się w bójkę. Co więcej, wymierzenie chłopcu kary przez grupę rówieśników stanowi swoistą zapowiedź przyszłego samosądu w świecie dorosłych.
[810] М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова"*, dz. cyt.

strony niepożądanej atencji skutkującej próbą gwałtu. Dopiero odkrycie skrywanych genitaliów rozjuszy brutalnego nomadę, którego (homospołeczne) pragnienie gwałtownie przerodzi się w (homoseksualną) panikę[811], w konsekwencji czego, tym razem już w grupie, dopuści się przestępstwa seksualnego. W ten sposób owe ciało niechciane, zgodnie ze słowami Ingi Iwasiów, stanowi jednocześnie ciało pożądane[812], które, budząc początkowo zainteresowanie, na drodze brutalnej ingerencji otoczenia podlega nie tylko potępieniu, ale także karze za występek przeciwko „prawom natury", społecznym ograniczeniom i konwenansom, w postaci bezczeszczącego gwałtu. Strój „kobiecy" sprawia, że Jegor staje się „«nieistotnym» «Innym»"[813] po dwakroć: wpisany w kontekst rodzącego się w tym czasie ogólnoświatowego ruchu obywatelskiego #MeToo (oraz analogicznego ruchu #яНеБоюсьСказать), przekształca się w ofiarę molestowania seksualnego i męskiej dominacji[814]. Paradoksalnie, gest założenia sukienki, służący „zaledwie" przetrwaniu, burzy dotychczasową hierarchię społeczną, natychmiast plasując go w układzie sił na pozycji kobiety – osoby słabszej, podległej oraz zależnej od wiedzy i władzy (białego heteroseksualnego) mężczyzny.

Ostatecznie zewnętrzne potwierdzenie publicznej identyfikacji płciowej Jegora prowadzi do utraty przez protagonistę liminalnego statusu – przeistacza się on w jednostkę gotową do ponownego włączenia do wspólnoty oraz przyjęcia nowej godności. Jednakże pomyślność obrzędu przekroczenia własnych granic w równym stopniu zależy od wymiernych czynów, jak i od układu okoliczności. Leśniczy, obcując z przejawami scenerii przyszłych tragicznych wydarzeń, która – ze względu na wykonywaną profesję – jest mu domyślnie znana, mimo niepraktycznego stroju, uskutecznia sztukę przetrwania dzięki nabytym zawczasu umiejętnościom oraz znajomości praw przyrody. Namacalnie nieprzygotowany na zbliżające się mrozy, bohater Cyganowa nieufnie wkracza w chłodnozieloną przestrzeń, czerpiąc z jej zasobów wodę pitną, opał i pożywienie. Przedsiębrane przez niego aktywności dotykowe, takie jak stąpanie po runie leśnym, rozpalanie ognia czy wyżymanie mokrych ubrań oraz życiodajnego mchu, cechują się dużą dokładnością wykonania, która wynika raczej z przeczucia nadchodzącej katastrofy niż z uwewnętrznionej skrupulatności. Co więcej, las u Mierkułowej i Czupowa, choć równie haptyczny jak w *Istocie świata* Mieszczaninowej w odniesieniu do generowanych wrażeń, jawi się jako miejsce mniej przyjazne dla zbłąkanych wędrowców. Ujęty w trybie śledzenia, z różnych perspektyw i niemal zawsze w planach

[811] Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
[812] I. Iwasiów, *Ciało niechciane*…, dz. cyt., s. 297.
[813] Zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 121.
[814] Zob. М. Аглиуллина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова"*, dz. cyt.

dalekich (przerywanych raz po raz zbliżeniami na dłonie i twarz), Jegor, niczym zwierzyna łowna, nieprzerwanie rozgląda się wokół, poszukując potencjalnego źródła niebezpieczeństwa. Napięcie dodatkowo wzmaga praca kamery: nie ukrywając swojej obecności (czego dowodem są gałęzie uderzające nagle w obiektyw), podąża za protagonistą, zachowując jednak odpowiedni dystans zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym[815]. Istotne w tym kontekście jest, że wraz z nadejściem nieuchronnego całość zabiegów twórczych, zamiast oczekiwanego wkomponowania brudnoczerwonej sylwetki w ramy kadru, prowadzi do jej anihilacji. Ponadto kolejne próby rozbicia integralności cielesnej Jegora, które mają miejsce najpierw wewnątrz leśnej ostoi, a później w otwartym terenie, skutkują świadomą dezintegracją stylu filmowego. W decydującym momencie napaści seksualnej para reżyserska, aby oddać nagły, szybki i destrukcyjny charakter zdarzenia, zdecydowała się przedstawić zbrodniczy akt za pomocą montażu krótkich ujęć nakręconych z wielu punktów widzenia, o zróżnicowanym natężeniu emocjonalnym i stopniu dosłowności – od unaocznienia genitaliów przestępcy w planie bliskim, po stosowanie planów ogólnych, podkreślających tak zapalczywość napastników, jak i obojętność otaczającego ich drzewostanu.

Jednocześnie warto zauważyć, że przeplatanie wyimków o odmiennym zakresie sugestywności, oparte na zasadzie kontrastu, stanowi ów rodzaj prowokacji eksperymentującej z przyzwyczajeniami widzów oraz granicami ekspresji i wolności artystycznej. Po dynamicznej sekwencji, w której Jegor, pod wpływem przymusu zewnętrznego, z jednostki sprawczej i aktywnie kreującej własny wizerunek ewoluuje w osobę ubezwłasnowolnioną, pasywną, a w końcu – pokonaną, następuje pożądane wyciszenie. Kompilację migawek wypiera jedno długie spojrzenie, zbiór rozentuzjazmowanych postaci – widok bezwiednego ciała, a lawinę jęków i wyzwisk – szum drzew i stukanie dzięcioła. Oczyszczenie pola zdarzeń ze zbędnych elementów inscenizacji oraz wydłużenie czasu trwania ujęcia do ram swoistej kody, podobnie jak w pamiętnej scenie po zabójstwie Schorschiego w *Funny Games*, pozwala wybrzmieć cichej walce, będącej udziałem tytułowego bohatera. Ten, zarazem żywy i martwy, w ciele i poza nim, przez niemal minutę jest sobą i kimś innym. Wyjście z opresji prowadzi do zatracenia się w sobie, co z kolei skutkuje utratą przytomności, a nawet chwilową zapaścią, przypominającą katatonię lub śmierć.

[815] Anton Dolin pisząc, że „zimne, chirurgicznie precyzyjne i nordycko spokojne spojrzenie kamery Marta Taniela odpowiada za dystans, jaki autorzy zachowują zarówno w stosunku do krajobrazów, jak i postaci", zwrócił z kolei uwagę na podjętą przez twórców kolejną próbę uniwersalizacji opowiadanej historii, mogącej rozegrać się gdziekolwiek. Zob. А. Долин, *„Человек, который удивил всех": фильм о том, как обмануть смерть*, dz. cyt.

W istocie, ustanie funkcji życiowych, które spłoszyło oprawców, okazuje się nietrwałe i odwracalne, a pięćdziesiąt sekund bezruchu zwiastuje urzeczywistnienie wyczekiwanej przemiany. Innymi słowy, przeżycie degradacji z pozycji myśliwego (domyślnie mężczyzny) do roli ofiary umożliwia Jegorowi powrót zza światów na łono natury. Po krótkim ujęciu przedstawiającym profil bohatera leżącego na płaskiej powierzchni, z wyeksponowaną grdyką i bezładnie poruszającymi się ustami na jednolicie czarnym tle, następuje przejście do widoku leśnej samotni i jej otoczenia. Wszechobecną zieleń przykrył już pierwszy śnieg – zarówno zwiastun nowego początku, jak i sugestia bezmiaru czasu, który upłynął od fatalnego incydentu. Czas jednak nie stanął w miejscu, gdyż wraz z przewidywanym nadejściem zimy w kadrze zjawia się niespodziewana gościni; po szczegółach sylwetki łatwo rozpoznać, że to Natalia – po szamance, kolejna postać zajmująca wyjątkowe miejsce w strukturze relacji międzyludzkich. Ta, jak przystało na piastunkę, w ciszy oporządza wnętrze drewnianego domku (przywodzące na myśl wystrój przydomowej bani) oraz zbrukane ciało partnera. Początkowo usadowieni naprzeciw siebie, małżonkowie – na razie w wymiarze wizualnym – skracają dzielący ich dystans w wyniku działań podjętych przez bohaterkę Kudriaszowej. Bezruch przerywa seria krótkich ujęć, ukazujących powolny proces namydlania, masowania i obmywania wyizolowanych w zbliżeniach części ciała mężczyzny, stopniowe nakładanie makijażu na rzęsy, oczy i usta oraz zakładanie charakterystycznego stroju. Zabiegi regeneracyjne kończy wspólne ułożenie się na ławie.

Znamienne, że naruszenie integralności ludzkiej (w planie fabularnym), ale także estetycznej filmu (w planie narracyjnym) w kulminacyjnym momencie *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* wymagało przywrócenia na scenę wydarzeń znanej już bohaterki w nowym świetle. Jeśli szamanka miała za zadanie wprowadzić protagonistę na drogę wewnętrznej przemiany, Natalia, której stan, podobnie jak kondycja bohatera-*crossdressera*, „jest jednoznacznym publicznym potwierdzeniem bardzo prywatnego doświadczenia, rozpoczętego w intymnych okolicznościach i kontynuowanego w sanktuarium jej własnego ciała”[816], powinna doprowadzić ową metamorfozę do końca. Literalnie wdeptany w ziemię, Jegor odrodzi się więc w nowej odsłonie. Nie chodzi jednak o kolejną zmianę aparycji, lecz o domniemane przeobrażenie postrzegania świata, wynikające z przyswojonej wiedzy na temat dominujących „strategi[i] przetrwania w obrębie obowiązkowych systemów” oraz kar grożących za odstępstwa w procesie inscenizowania płci kulturowej[817]. Ostatecznie wyparcie

[816] G. Keizer, *Privacy*, New York 2012, s. 149. Cyt. za: R. Gay, *Zła feministka*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2022, s. 230.
[817] J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 251.

się stabilnej przynależności społecznej na rzecz fabrykatu wyobrażenia sprawia, że niemota leśniczego, wyniesiona przez twórców do rangi wewnętrznego imperatywu, oraz przywdziana przez niego przejaskrawiona „zbroja" – swoista cecha dystynktywna – sytuują protagonistę, obok jego partnerki życiowej i dwukrotnie spotkanej znachorki, w stanie zawieszenia między dwoma wymiarami, rolami, tożsamościami.

Wreszcie pozornie nieoczekiwane przybycie Natalii, tak jak w wypadku uzależnionej od alkoholu szamanki, ujawnia potencjał baśniowy opowieści filmowej. Chodzi o wplecenie w konstrukcję drugiego dzieła Mierkułowej i Czupowa elementów charakterystycznych dla bajki, takich jak wcześniej sygnalizowane warianty powtórzeń wątków, sytuacji, nastrojów czy zachowań, rozmycie ram czasowych czy wprowadzenie postaci o magicznych zdolnościach. Ich sfera prywatna, z powodu odmienności anatomicznej – deformacji ciała, takich jak oko pokryte bielmem czy złuszczona skóra twarzy u bezimiennej uzdrowicielki, rosnący brzuch ciążowy u żony Jegora – oraz „boskiego" statusu (pośrednika między światem fizycznym a duchowym; jednostki w stanie błogosławionym), jest narażona na niechciane zainteresowanie, zewnętrzną ingerencję, a w końcu – na ograniczanie swobody autoekspresji przez osoby trzecie. W tym kontekście spojrzenie na zdarzenia przez pryzmat performatywności płci pozwala dostrzec, w jaki sposób mieszkańcy wiejskiej wspólnoty, reprodukując utarte wzorce kulturowe, bezwolnie poddają się władzy przesądów, stereotypów i oczekiwań społecznych, z których zmontowane są zarówno wszelkie konwencje i regulatywy, jak i wyobrażone konstrukcje płciowe. Choć zdecydowanie niejednoznaczna i podatna na wielość interpretacji transformacja protagonisty przyćmiła akty performatywne pozostałych postaci, to finalne – i w gruncie rzeczy życzeniowe – sprzężenie losów małżonków dopełnia zainicjowany przez szamankę obrzęd przejścia. Mając na uwadze nastrój oraz wydźwięk ujęcia otwierającego, niezmącona słowem sekwencja świeckiego rytuału oczyszczenia prowadzi do stopniowego przywracania męża na łono rodziny. Natalia, przeistaczając się z osoby obdarowywanej ciepłem uczuć w samozwańczą uzdrowicielkę, własnymi rękoma ogrzewa, rekonstruuje i scala rozczłonkowaną przemocą somę Jegora. Szereg wykonywanych aktywności dotykowych, traktowanych jako gesty troski i uważności, wyraża uznanie dla niezawinionego cierpienia i akceptację zaistniałego stanu rzeczy. W ten sposób krokiem wieńczącym wędrówkę protagonisty staje się akt namaszczenia na nową godność społeczną, dokonany przez członkinię porzuconej wspólnoty, która poprzez wykazaną inicjatywę legitymizuje jego transgresję.

Tak przygotowany bohater nie pojawia się jednak we wsi – kolejne ujęcie ukazuje leśniczego, który, oczekując na cud (narodzin), nasłuchuje dobiegających zza ściany odgłosów porodu: jęków rodzącej małżonki oraz krzyku noworodka. Co więcej, przebieg akcji oraz układ

następujących po sobie scen mogą zaskoczyć odbiorcę filmu, ponieważ, wbrew oczekiwaniom, nie widzimy zmęczonej matki z pociechą w szpitalnym łożu. Obiektyw kamery przewrotnie nie opuszcza Jegora, lecz towarzyszy mu podczas badania medycznego; dopiero ostatnie kadry, przedstawiające milczącego i odzianego na biało protagonistę, zmuszają widza do rozważenia skuteczności kreowanego performansu, którego namacalnym śladem jest amatorsko przekłute ucho. Widok bohatera Cyganowa, pozbawionego wszelkich atrybutów nacechowanych płciowo poza kilkudniowym zarostem (symbolem powrotu do „normy"?), w sterylnie pustej przestrzeni sali szpitalnej oraz – potęgujących poczucie braku – demontowanych posłań i szkieletów łóżek, skłania do refleksji i postawienia pytania, czy (magiczne!) wyzdrowienie Jegora nie wymagało ofiary w postaci innego, kobiecego życia: nieobecnej w kadrze żony lub nowo narodzonej córki.

W ten sposób uciążliwe dla widza, a zarazem ciążące leśniczemu milczenie, rozumiane jako spoiwo opowieści o fantastycznym rodowodzie, przekształca się w rodzaj audiowizualnego niedopowiedzenia – środek wyrazu, za pomocą którego Mierkułowa i Czupow celowo nie precyzują długofalowych konsekwencji działań transgresyjnych dla przyszłych losów swoich bohaterów. Mając na względzie wartości przyświecające twórcom oraz wcześniej sygnalizowane analogie estetyczno-etyczne między *Człowiekiem, który wszystkich zaskoczył* a europejskim kinem artystycznym lat dziewięćdziesiątych, wątpliwość dotycząca wybawienia się od śmierci bez szkody dla innych jest jak najbardziej uzasadniona. Dla lepszego zrozumienia zasadności podobnych zastrzeżeń warto odnieść się do wyrażonych eksplicytnie znaczeń w trierowskim epilogu. Jegor, podobnie jak protagonistka *Przełamując fale*, przekraczając własne granice, odnosi sukces, którego owocem staje się dar życia – dla siebie w wypadku bohatera Cyganowa, dla drugiej osoby, będący efektem paktu zawartego przez Bess McNeill z Bogiem. Rzecz jasna, różnic jest więcej: zamiast niebiańskich dzwonów słychać natarczywe kwakanie; postępującą rekonwalescencję Jana zastępuje pełna rehabilitacja Jegora; widok ciała Bess składanego w ofierze morzu ustępuje miejsca swoistemu *minus-chwytowi*. Jednakże mimo odwrotności sytuacji, rezultat pozostaje ten sam – na skutek samopoświęcenia kobiety to mężczyzna wraca do zdrowia. Zdaje się, że nie bez powodu w ostatnim ujęciu (które można interpretować jako obserwowany przez szpitalne okno z perspektywy protagonisty landszaft) widzimy kroczące po śniegu spowinowacone z kaczorem Żambą gęsi domowe – pierwszych krzykliwych świadków zachodzącej w tytułowym człowieku metamorfozy. Stadność zwierząt oraz ich krystaliczna biel pozwalają żywić (zapewne naiwną) nadzieję, że bohater zostanie na nowo włączony do wiejskiej społeczności na prawach czystej karty.

III.3. Dotyk uzmysłowiony w filmie *Wierność* (2019) Niginy Sajfułłajewej

Zanim pełnometrażowy debiut Niginy Sajfułłajewej znalazł się w sekcji konkursowej „Kinotawru" w 2014 roku, twórczyni – najpierw jako studentka, a następnie absolwentka Wyższych Kursów Scenarzystów i Reżyserów w Moskwie – dwukrotnie gościła w Soczi w roli uczestniczki. Jej krótkometrażowe *Chcę z tobą* (*Хочу с тобой*, 2009) oraz *Dzika róża* (*Шиповник*, 2011), choć nie zdobyły żadnej nagrody, zyskały uznanie czarnomorskiej publiczności i decydentów, którzy umieścili *Jak mam na imię* – m.in. obok siedmiu innych filmów wyreżyserowanych przez kobiety – w konkursie głównym jubileuszowej, dwudziestej piątej edycji festiwalu. Ci, którzy pamiętali bohaterki, nastrój i fakturę wcześniejszych dzieł, mogli dostrzec nie tyle podobieństwo między nimi, co szczególną prawidłowość leżącą u podstaw skromnej filmografii reżyserki pochodzącej z Duszanbe. W istocie, oglądając wczesne filmy Sajfułłajewej, oprócz wyraźnego postępu w zakresie operowania środkami wyrazu czy kreowania napięcia, można zauważyć proces dojrzewania protagonistek. Powyższe stwierdzenie należy jednak rozumieć dwojako: z jednej strony, dziesięcioletnia dziewczynka ze studenckiego *Chcę z tobą*, szesnastoletnia Wiera z dyplomowej *Dzikiej róży*, a w końcu siedemnastoletnie Ola i Sasza z debiutanckiego *Jak mam na imię*, dzięki wydarzeniom rozgrywającym się w ciągu kilku godzin, dni czy tygodni, dorastają, wzbogacając się o nowe przeżycia. Z drugiej strony, wspomniane bohaterki, wraz z wydłużającym się metrażem (pierwszy film trwa dziesięć minut, drugi – już trzydzieści), reprezentują różne stadia adolescencji: od momentu zapowiadającego początkowe zmiany ciała związane z dojrzewaniem płciowym, przez doświadczanie tych przemian na własnej skórze, aż po osiągnięcie pełnego rozwoju fizycznego. W ten sposób powstaje swoista sztafeta pokoleń – każda z kolejnych uczestniczek, wpisanych w proces samopoznania, rozpoczyna od miejsca stanowiącego punkt dojścia dla swojej poprzedniczki.

Znamienny w tym kontekście jest punkt zero, czyli sam początek *Chcę z tobą* – etiudy nakręconej pod opieką Ałły Surikowej i Władimira Fokina. Pojawienie się bohaterek na ekranie poprzedza wyimek z przygotowań do wymknięcia się z domu. Nagły brzęk upadających kluczy budzi ciekawość autorki tytułowego sformułowania o dziecięcym głosie. Niechęć starszej z nich sprawia, że zwerbalizowane pragnienie wzięcia udziału w sekretnej operacji przeobraża się w groźbę ujawnienia niecnych planów. Przeciągłe powtarzanie „mamo…, mamo…"

przynosi zamierzony skutek – rozmówczynie wyjdą z domu razem. Celem nocnej eskapady staje się pobliski klub; zmierzająca w jego stronę kobieta po drodze zaopatruje się w papierosy i puszkę piwa, a także dokonuje ostatnich poprawek wyglądu. Punkt widzenia kamery zdaje się odpowiadać nieskażonemu uprzedzeniami spojrzeniu dziewczynki, które wybiórczo wędruje po sylwetce dorosłej towarzyszki – ta, nieukazana w pełnej krasie aż do momentu przybycia pod klub, przedstawiona jest albo od pasa w dół (widok poruszającej się spódniczki), albo od pasa w górę (z uwydatnieniem manewrów dłoni i grymasów twarzy). Następujące chwilę później wejście na dyskotekę burzy zastany porządek: dziewczyna, idąca dotąd krok za siostrą, teraz widoczna w odbiciu lustrzanym u jej boku, staje się pełnoprawną, choć wciąż niepełnoletnią uczestniczką zdarzeń. Odsłonięcie wizerunku faktycznej protagonistki nie zmienia jednak przyjętej przez reżyserkę perspektywy narracyjnej; przeciwnie – dalszy przebieg wydarzeń, widziany z poziomu dziecka, zachowuje adekwatne ograniczenie poznawcze, a jej sporadyczna obecność w kadrze uwypukla zbiór postaw naśladujących niezrozumiałe postępowanie dorosłych.

Wprowadzenie bohaterki do środowiska nieodpowiedniego dla jej wieku stanowi zatem właściwy punkt wyjścia do opowieści o przyspieszonej inicjacji, zanurzonej w dźwiękach muzyki The Prodigy i migotliwym blasku świateł stroboskopowych. Wystawiona na oddziaływanie bodźców zewnętrznych, zjawia się ona na parkiecie w roli bezstronnej obserwatorki, rekonstruującej z mozaiki barw, atrybutów zabawy i fragmentów ciał naiwną wizję świata dorosłych. Ogląd zdarzeń w planie fabularnym legitymizuje z kolei starsza siostra, która nakazuje młodszej stać w miejscu, w zasięgu jej wzroku. Podobne „uziemienie" zarówno protagonistki, jak i kamery – przywodzące na myśl analogiczną sytuację z *Osy* (*Wasp*, 2003) Andrei Arnold[818] – pozwala Sajfułłajewej przyjrzeć się bywalcom klubu nocnego z dystansu fizycznego i emocjonalnego, jaki oferuje perspektywa nowicjuszki, tj. osoby nieznającej panujących tam obyczajów i niezdolnej do odczytywania znaczeń ukrytych w sygnałach niewerbalnych. W rezultacie spojrzenie dziewczyny z zaciekawieniem rejestruje przejawy mowy ciała otaczających ją ludzi – tańczących, flirtujących, pijanych. Nie słysząc ich rozmów, śledzi wykonywane gesty oraz mimikę postaci, wyrażającą całą paletę uczuć: od zauroczenia, przez fascynację, po agresję. Wreszcie dziewczyna dokonuje pierwszej interpretacji cudzego zachowania: odkrywszy, że stała się obiektem zainteresowania mężczyzny, którego świdrujący

[818] Chodzi o scenę, w której Zoe – samotna matka wychowująca czwórkę małych dzieci – zostawia je bez opieki na parkingu, zabraniając im oddalać się z wyznaczonego miejsca, podczas gdy sama wchodzi do baru na randkę z dawnym znajomym. Co więcej, odniesienie do krótkometrażowego filmu Arnold nie jest nieprzypadkowe, ponieważ Sajfułłajewa wielokrotnie wyrażała swoje uznanie dla twórczości brytyjskiej reżyserki.

wzrok budzi podejrzenia nieczystych intencji, reaguje – przestraszona, szuka schronienia w toalecie.

Powrót do łóżka o świcie, będący zarazem końcem nocnej wyprawy, oprócz wyciszenia emocji, prowadzi do wstępnego rozpoznania skutków nabytego doświadczenia. Jednak i tym razem Sajfułłajewa rezygnuje z artykulacji myśli, kierując uwagę widza na dziecięcą bohaterkę ukazaną w półzbliżeniu. Wspomnienie niedawnych wydarzeń, których była świadkiem, w tym niespodziewanego policzka wymierzonego jej siostrze przez chłopaka, ustępuje wobec doniosłości odkrycia własnej cielesności. Dziewczyna w milczeniu rozgląda się dokoła, po czym zerka pod koszulkę. W wyniku krótkich oględzin na jej twarzy pojawia się uśmiech – sygnał zadowolenia z podjętego kroku ku dorosłości. Co więcej, percepcja fizjonomii skrywanej na co dzień pod ubraniem przeistacza protagonistkę z naocznego obserwatora incydentów dyskotekowych w obdarzoną ciałem uczestniczkę (samo)rozwoju, oczekującą nadchodzących metamorfoz. Zachowując w pamięci obrazy minionej nocy – swoisty materiał porównawczy – wkracza ona na ścieżkę samoidentyfikacji przez pryzmat fizycznych oznak dojrzewania. Jednocześnie należy podkreślić, że przedwczesny debiut dziesięcioletniej bohaterki w świecie nocnej rozrywki nie oznacza jeszcze końca jej dzieciństwa. Katalog powierzchownych obserwacji, poczucie naruszenia granic oraz zawarcie cichego porozumienia ze starszą siostrą – wszystko to składa się na dopiero rozpoczętą zmianę optyki, prowadzącą ku bardziej świadomemu postrzeganiu siebie w kontekście symptomów otaczającej rzeczywistości. O pomyślnym wejściu protagonistki *Chcę z tobą* na drogę samopoznania świadczy finałowe utrwalenie jej wizerunku w lustrzanym panelu dyskotekowym. W oczekiwaniu na nieznane dziewczynka, widząc w odbiciu swoją zniekształconą, bo pomniejszoną i zmultiplikowaną postać, mimo wszystko nie odrywa wzroku.

Faktyczny kres dziecięcej beztroski, traktowany jako temat przewodni i punkt kulminacyjny filmu, znajduje rozwinięcie w *Dzikiej róży*, opowiadającej o kilku dniach z życia Wiery – już nie dziecka, ale jeszcze nie dorosłej[819]. Przebojowa szesnastolatka w towarzystwie przyjaciół, znajomych oraz bliższej i dalszej rodziny spędza wakacje na daczy, czyli w miejscu równie przejściowym i efemerycznym pod względem generowanych znaczeń, co przestrzeń klubowa. Czas upływa jej na zabawianiu domowników, lekcjach śpiewu, beztroskim czytaniu komiksów w wannie, pokątnym piciu alkoholu z przyjaciółką oraz wypatrywaniu okazji, by zbliżyć się do starszego kuzyna. Samodzielny, z własnym samochodem i sprawami do załatwienia w pobliskim mieście, Sasza – mimo łączących ich więzów krwi – niespodziewanie

[819] Film dyplomowy Sajfułłajewej powstał pod opieką Władimira Chotinienki, Pawła Finna i Władimira Fienczenki.

staje się obiektem westchnień bohaterki. Ponadto jego przyjazd na letnisko jest katalizatorem przemiany w sposobie bycia protagonistki – ze znudzonej nastolatki, ewoluuje ona w młodą kobietę, która, odczuwając pociąg seksualny do przystojnego krewnego, reaguje nie przerażeniem ani poczuciem winy, lecz chęcią zaspokojenia ciekawości, jak on wygląda bez koszulki, pachnie, myśli, całuje się. Poszerzenie tła fabularnego o dodatkowe postacie (przyjaciółka Olka, jej brat Mitia, ciotka Wiery), zdarzenia posuwające akcję do przodu oraz zwyczajne obserwacje reakcji jej ciała służą z kolei ukazaniu bohaterki realizującej się w różnych rolach i sytuacjach, wymagających w jej mniemaniu przyjęcia czynnej postawy.

Pojawienie się Saszy na scenie wydarzeń pociąga za sobą rozmaite konsekwencje: rozwiewa widmo czechowowskiej nudy, spycha na dalszy plan rodziców Wiery – domniemanych strażników norm obyczajowych, oraz uwalnia drzemiące w protagonistce pokłady dziewczęcego wdzięku i nastoletniej zuchwałości. Spontaniczność jej reakcji ściśle wiąże się z początkowo bezrefleksyjnym wdrażaniem aktów oporu typowych dla okresu dorastania, takich jak testowanie granic samowyrażenia poprzez ironiczny ton wypowiedzi, skąpy ubiór czy zachowania o prowokacyjnym charakterze. Skąpana w złotych odcieniach zachodzącego słońca oraz błękitnej poświacie nocnego księżyca, Wiera eksponuje (i eksploruje taktylnie) przestrzeń swojej cielesności, przez co stopniowo uzmysławia sobie zarówno potencjał i siłę oddziaływania rozwijającego się ciała na mężczyzn, jak i narastającą fascynację wdziękami męskimi. Nie chodzi jednak o seksualizowanie przejawów jej autoekspresji, lecz o uwydatnienie doniosłości przejścia od pozbawionego fizycznej bliskości „ja chcę" do ukierunkowanego na interakcje dotykowe „ja pragnę". Bohaterka, nie mogąc oderwać wzroku od odsłoniętych pleców kuzyna, stara się skrócić dzielący ich dystans i wzbudzić jego zainteresowanie. W tym celu z biernej podglądaczki przekształca się w aktywną twórczynię wizerunku osoby niepokornej i, niczym tytułowa róża, dzikiej.

Co istotne, nagłe wzbudzenie pożądania znajdzie zaspokojenie w scenie równie przypadkowej inicjacji seksualnej. Próba odprowadzenia pijanego mężczyzny do łóżka kończy się wspólnym upadkiem na wykładzinę, po czym Wiera, w przypływie śmiałości, decyduje się pocałować Saszę. Ten, będąc pod wpływem alkoholu – oprócz uroku niepełnoletniej kuzynki, głównego katalizatora namiętności zdolnej odebrać rozum[820] – odwzajemnia pocałunek, dopuszczając się tym samym przekroczenia granicy, po której nic już nie będzie takie samo. Powyższe stwierdzenie nie ma intencji obarczania winą nastolatki, ponieważ to właśnie Sasza,

[820] Niniejsze sformułowanie odnosi się do tekstu piosenki *Белый шиповник* (słowa A. Wozniesienski, muzyka A. Rybnikow) z opery rockowej pt. *Junona i Awoś* (*„Юнона" и „Авось"*, premiera 1980), wykonywanej dwukrotnie w filmie Sajfułłajewej.

obdarzony zaufaniem krewnych oraz predestynowany przez reżyserkę do roli papierka lakmusowego, tj. zewnętrznego weryfikatora dynamicznej tożsamości Wiery, przejmuje kontrolę nad biegiem wydarzeń. Z kolei to, co wydawało się łutem szczęścia, nabiera wymiaru przeżycia formacyjnego w kontekście długofalowego procesu samostanowienia, jakim jest adolescencja. Obnażona i przykryta równie nagim ciałem, bohaterka zostaje wyjęta z dotychczasowej rzeczywistości (ukazanej z przymrużeniem oka w filmie Sajfułłajewej) poprzez spowolnienie czasu oraz skierowanie obiektywu kamery na skonfundowany wyraz jej twarzy. W odpowiedzi na chwilowe zamroczenie umysłu usiłuje ona stłumić westchnienie, które ciśnie się jej na usta, jednak wyeksponowane w planie audialnym mimo wszystko dociera do uszu ojca. Sprowadzony do zaledwie dwóch ujęć stosunek płciowy odgrywa więc niebagatelną rolę w kreowaniu przyszłego obrazu protagonistki – jednostki aktywnej seksualnie, dojrzałej płciowo, ale także występnej wobec reguł moralnych. Mowa o potencjalnych skutkach zbliżenia intymnego: rozczarowaniu rodziców (oraz poczuciu porażki wychowawczej), stygmatyzacji w przestrzeni społecznej, ciąży. Zmiana w sposobie (samo)postrzegania pociąga za sobą konieczność przeformułowania relacji w obrębie wspólnoty domowej, co zyskuje naoczne potwierdzenie w ochłodzeniu tonacji barwnej, znaczeniowej luce (widok sypialni opuszczonej przez Saszę) oraz semantycznym naddatku – reprymendzie w postaci policzka wymierzonego przez matkę.

Groźbę rozłamu w rodzinie (kolejny z tematów powracających w kinie Sajfułłajewej) ostatecznie przyćmiewa finałowy występ podczas szkolnego apelu. Z okazji Dnia Wiedzy szesnastoletnia bohaterka, śpiewając o białej dzikiej róży, prezentuje się jako osoba bardziej dojrzała, pewna siebie i świadoma sensu słów piosenki. Jednakże podobna emanacja wewnętrznej siły stanowi rodzaj pozy, gdyż Wiera, stojąc przed rówieśniczkami[821], bogatsza o nowe – już przyswojone – doświadczenie, skrywa jego wagę pod staromodną sukienką, która, na podobieństwo gorsetu, krępuje wcześniejszą pobudliwość i usztywnia postawę ciała. Ponadto wzruszający romans, wykonywany do wtóru fortepianu, nie współgra z niegdysiejszą żywiołowością uczuć i pragnień malujących się na jej twarzy. Scalenie wizerunku Wiery odbywa się zatem na drodze kompromisu: wystawiona na widok publiczny w czasie wysoce skonwencjonalizowanej uroczystości, protagonistka demonstruje ugrzecznioną wersję siebie – interpretację nieprzystającą do tonacji *Dzikiej róży* sprzed momentu rozpoczęcia życia seksualnego, również pod względem wywoływanej atmosfery schyłku lata (oraz kresu dzieciństwa). Wydzielenie bohaterki z kręgu równolatków uwidacznia końcowy akt

[821] Wśród wyróżnionych dziewcząt można zauważyć Jewę-Marię Karlos – odtwórczynię głównej roli w *Chcę z tobą*.

transmitowania składowych jej indywidualnej tożsamości, takich jak myśli i emocje, za pośrednictwem cudzych słów oraz elementów stroju akceptowanych w ramach zinstytucjonalizowanego porządku społecznego.

Nasuwająca się konkluzja, choć bolesna, unaocznia nieskuteczność metod, za pomocą których filmowi rodzice usiłują sprawować kontrolę nad swoimi córkami. Niewidoczni na ekranie (jak w *Chcę z tobą*) są pozbawieni władzy, a nawet nie wiedzą, gdzie przebywają ich pociechy; z kolei ci obecni w kadrze (*Dzika róża*) reagują poniewczasie, osiągając co najwyżej efekty krótkotrwałe. Tym ciekawszy rezultat przynosi skrzyżowanie dróg ojca i dzieci, spotykających się po raz pierwszy w życiu na początku *Jak mam na imię*. W świetle symbolicznego przestąpienia progu dorosłości przez Wierę, które nastąpiło kosztem utraty pełnej wolności autoekspresji, wyraźnie widać, że reżyserka tadżycka – wespół ze scenarzystką Lubow Mulmienko – w swoim debiucie pełnometrażowym nie tyle rozwinęła, co gruntownie przekształciła zestaw motywów, typów relacji i postaci znanych z filmu dyplomowego. Zaledwie zarysowana wcześniej dynamika między ekstrawertyczną protagonistką a jej wycofaną przyjaciółką, temat ojcowskiej odpowiedzialności za dzieci, ich wychowanie, socjalizację oraz przyjęty model funkcjonowania wśród innych, a także znaczenie nagości i scen erotycznych w strukturze dzieła, doczekały się pogłębienia, zyskując status rdzenia opowieści i fundamentu metody twórczej. Natomiast szereg wniosków dotyczących skutków ubocznych dorastania w klimacie intelektualnej stymulacji, represyjnego charakteru systemu edukacji oraz odkrywania własnych potrzeb i preferencji seksualnych w wyizolowanym środowisku znalazł się na marginesie bądź poza horyzontem zainteresowań współautorek.

Powodem zaistniałych przesunięć i/lub pominięć w *Jak mam na imię* jest poszerzenie pola widzenia zarówno na poziomie przestrzennym, jak i narracyjnym. Chodzi m.in. o osadzenie wydarzeń i postaci w mniej przewidywalnych, nieoswojonych oraz nierodzimych lokacjach, jak również o zderzenie punktów widzenia miejscowych i przyjezdnych, nieobecnych rodziców i domniemanych córek, mężczyzn i kobiet. Z tego względu Półwysep Krymski u Sajfułłajewej, podobnie jak w dziełach Chlebnikowa i Popogriebskiego (*Koktebel*) czy Łobana (*Chapiteau-show*), staje się rodzajem ziemi obiecanej[822], rokującej dobrą zabawę i intensywne doznania. Właśnie w ukraińskiej Ałupce blondwłose przyjaciółki, stojąc u progu domu biologicznego ojca jednej z nich, postanawiają zamienić się imionami: odważniejsza Sasza wciela się w córkę Siergieja, a bardziej powściągliwa Ola przyjmuje skromniejszą rolę jej towarzyszki podróży. Jednocześnie zawężenie miejsca akcji filmu do krymskich

[822] Zob. А. Долин, *Крым наш*, dz. cyt., s. 101.

landszaftów sprzyja, po pierwsze, generowaniu nowych tożsamości na styku faktu i fikcji czy ekscesu i samoograniczenia, a po drugie – umożliwia wypełnienie pustki spowodowanej brakiem figury paternalnej w (kończącym się dla nich) okresie dojrzewania. W istocie, nie bez znaczenia pozostaje wiek moskwianek – „postarzone" o rok względem Wiery i Olki, trafiają nad Morze Czarne tuż po ukończeniu szkoły średniej – oraz przejściowość ich położenia. Umieszczone poza zasięgiem matczynego nadzoru, siedemnastolatki zostają wyjęte nie tylko z kontekstu życia codziennego, lecz także spod jurysdykcji norm obyczajowych i oczekiwań otoczenia. Dzieje się tak, ponieważ w ujęciu Sajfułłajewej wakacyjny Krym, zamiast stałych wartości, instytucji czy osób postrzeganych jako filary tamtejszej wspólnoty, oferuje przestrzeń wolną od zewnętrznych czynników ograniczających swobodę działania, zamieszkiwaną przez jednostki pozbawione zobowiązań i utrwalonych funkcji społecznych. Innymi słowy, to swoista strefa buforowa między krainą dzieciństwa a światem dorosłych, do którego Sasza i Ola, dzięki wspomnianej mistyfikacji – stanowiącej zarazem ich pierwszy akt samookreślenia – próbują przeniknąć.

Co ciekawe, tak jak „zbliżenie, wzajemne rozpoznanie i skrócenie dystansu między ojcem a dziewczynami rozgrywa się na naszych oczach, bezpośrednio w obrębie kadru"[823], tak niewinna gra szybko przeradza się w pełną napięć intrygę. Analizując wpływ pożądania i zazdrości na postępowanie wciąż niepełnoletnich bohaterek oraz partnerujących im mężczyzn – potencjalnych obiektów fascynacji erotycznej, reżyserka przygląda się nie tyle zjawisku odkrywania przez dziewczęta własnych potrzeb seksualnych, co sposobom wzbudzania zainteresowania u Siergieja i nowo poznanego Kiriłła. Zmiana ta wynika z faktu, że Sasza i Ola, w przeciwieństwie do Wiery z *Dzikiej róży*, nawiązują fizyczną bliskość bez skrępowania i – do pewnego momentu – z pełną świadomością konsekwencji. Naśladując dostępne wzorce, protagonistki *Jak mam na imię* balansują na granicy tego, co w powszechnym odczuciu uchodzi za dozwolone lub niestosowne, przyzwoite bądź bezwstydne. Ich zachowania znajdują odzwierciedlenie przede wszystkim w aktywności motorycznej: wyrazistej gestykulacji, bogatej mimice twarzy, dynamicznym chodzie oraz ruchach podejmowanych z intencją nawiązania interakcji. Szczególnie istotne jest tu wyrażenie poczucia sprawstwa w działaniach (samo)dotykowych, mających na celu eksponowanie miejsc intymnych, ich stymulację oraz manifestowanie elementów kobiecej seksualności. Warto również zauważyć, że selektywne ujawnianie informacji na temat bohaterów jest ściśle związane z odsłanianiem ich myśli czy emocji przed widzem, a także uczestnikami wydarzeń filmowych, za pomocą nie

[823] *Нигина Сайфуллаева: „Мне интереснее чувства"*…, dz. cyt., s. 153.

wypowiadanych słów, lecz wizualizacji ich stanów wewnętrznych. Pozbawiona przekleństw warstwa dźwiękowa, na równi z dynamiczną pracą kamery Marka Zisielsona, wartkim montażem, zróżnicowaną długością ujęć oraz przeplataniem planów filmowych, podporządkowana jest wydobyciu na pierwszy plan niemal dokumentalnej nagości dorastających, pokawałkowanych, owłosionych i ufryzowanych ciał – ciał postaci modelowanych przez młode aktorki (często debiutantki[824]) i, przede wszystkim, reżyserkę zarządzającą procesem kreowania wizerunków.

Na uwagę zasługują zwłaszcza strategie stopniowego odkrywania i/lub ukrywania przejawów dziewczęcych fizjonomii, proporcjonalnie do poczynionych postępów na drodze samopoznania. Mowa o licznych przedstawieniach ich wyglądów: w ubraniu, jak i bez, ukazywanych z perspektywy pierwszo- lub trzecioosobowej, w odbiciu lustrzanym, u boku bądź w kontrze do somy potencjalnego autorytetu czy partnera – zwykle płci męskiej. Zgodnie z główną ideą filmu, doznanie obecności i akceptacji ze strony ojca z krwi i kości ma dla protagonistek *Jak mam na imię* znaczenie formacyjne, wpływając na kształt ich przyszłych – także erotycznych – relacji z mężczyznami[825]. Brak analogicznych doświadczeń rodzi w nich poczucie krzywdy i niekompletności, co sprzyja poszukiwaniu uwagi i silnych bodźców poprzez przesadne gesty, impulsywne działania, a nawet zachowania o charakterze autodestrukcyjnym. W istocie, wystawione na widok publiczny, Sasza i Ola bez ostrzeżenia i poszanowania cudzej prywatności szturmem wdzierają się (w ich mniemaniu) na ziemię niczyją, burząc dotychczasowy ład[826]. Co więcej, znając odpowiedź na tytułowe pytanie, mają one przewagę nad Siergiejem, który od samego początku, tj. zanim siedemnastolatki przestąpią próg jego posesji, jest podglądany z ukrycia: najpierw przez szpary w płocie, a później w domu – bez koszulki, podczas wykonywania czynności domowych i ćwiczeń fizycznych – zza niedomkniętych drzwi. Wskazana dysproporcja wiedzy (podobnie jak w *Starszym synu* [*Старший сын*, 1975] Witalija Mielnikowa) i władzy (odmiennie niż w *Powrocie* Andrieja Zwiagincewa[827]), osadzona na tle dopiero krystalizujących się ról rodzinnych, prowadzi do ich redefinicji – między niechętnym ekscentrycznym letniczkom tubylcem a fałszywą córką

[824] Saszę sportretowała Aleksandra Borticz, niemająca formalnego wykształcenia aktorskiego, natomiast w postać Oli wcieliła się Marina Wasiliewa – studentka trzeciego roku moskiewskiej Szkoły-Studium MChAT. Warto dodać, że rola Wiery w *Dzikiej róży* również stanowiła kinowy debiut Lubowi Aksionowej (wówczas Nowikowej).
[825] *Константин Лавроненко объявит „Штормовое предупреждение”*, Кинопоиск, 4.10.2013, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2249609/ [dostęp: 8.05.2025].
[826] Tytuł debiutanckiego filmu pierwotnie brzmiał „Штормовое предупреждение” („Ostrzeżenie sztormowe”).
[827] Skojarzenie z debiutem Zwiagincewa, również za sprawą Konstantina Ławronienki – odtwórcy ról ojców w obu filmach, choć niezamierzone przez reżyserkę, pozwala uwypuklić prozaiczność niecodziennej sytuacji opartej na kłamstwie. O „dramacie inicjacji – obyczajowym w wypadku filmu Sajfułłajewej, bez roszczeń do miana przypowieści” jako *Powrocie* à rebours pisał m.in. Anton Dolin w: *Крым наш*, dz. cyt., s. 99.

nawiązuje się szczególna więź; te zaś, jako że nigdy nie zaznały ojcowskiej czułości, zaczynają rywalizować o względy mężczyzny. W miarę rozwoju wydarzeń można odnieść wrażenie, że dziewczyny, na wzór bohaterek *Persony* Bergmana, wymieniają się nie tylko personaliami, ale również cechami charakterologicznymi. Wyzwolona seksualnie Sasza koncentruje swoją uwagę na Siergieju, do którego czuje coś więcej niż jedynie platoniczną miłość. Z kolei bardziej nieśmiała Ola oddaje się hedonistycznej zabawie podczas festiwalu muzyki elektronicznej. Ostatecznie reżyserka zamyka kolejną opowieść o inicjacji w sposób nieoczywisty: naznaczone letnią przygodą, z pozoru pogodzone przyjaciółki opuszczają czarnomorskie miasteczko odmienione. Finalne ujęcie – przełamujące czwartą ścianę spojrzenie Saszy prosto w obiektyw kamery – zakłóca zastany porządek, przez co pytanie o potencjalne konsekwencje wyjazdu, z nieplanowaną ciążą na czele, staje się jak najbardziej zasadne.

Wręczenie specjalnego dyplomu jury festiwalu w Soczi niespełna trzydziestoletniej debiutantce, rozumiane jako wyraz uznania dla jej talentu, reżyserskiej odwagi, kreatywności i innowacyjności w rozwoju języka filmu, oprócz praktycznego wymiaru nagrody – wyróżnienia wyjątkowych osiągnięć w przestrzeni kinematografii rosyjskiej – niesie ze sobą dodatkowe znaczenie. Gratyfikacja „za lekki oddech i integralność artystyczną" sugeruje, że *Jak mam na imię*, będący efektem wspólnej pracy dziesiątek osób, wykracza poza standardowe granice twórczej ekspresji. Ponadto zwyczajowe uzasadnienie dokonanego przez gremium wyboru nabiera charakteru komentarza o wyraźnym potencjale interpretacyjnym. Warto zauważyć, że przywołane sformułowanie, poza ewentualnym (fałszywym) tropem prowadzącym w stronę buninowskiej prozy[828], utrzymane jest w życzliwym tonie uznania dla świeżości spojrzenia reżyserki, która, wkraczając na nowe terytorium samowyrażenia, jakim jest sztuka filmowa[829], dojrzewała artystycznie i emocjonalnie wraz ze swoimi bohaterkami. Zdobywając doświadczenie i doskonaląc warsztat w projektach studenckich (*Chcę z tobą*, *Dzika róża*) oraz komercyjnych (seriale telewizyjne[830]), Nigina Sajfułłajewa – okrzyknięta „naszym początkującym Bertoluccim" jeszcze przed kinową premierą swojego pełnometrażowego

[828] Sajfułłajewa wśród swoich literackich mistrzów i książek o znaczeniu formatywnym wymieniała m.in. *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza, *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, powieści Eduarda Limonowa, Władimira Sorokina oraz Henry'ego Millera. Zob. *Режиссер Нигина Сайфуллаева о своем фильме „Верность", женских изменах и „московском деле"*, Bookmate Journal, 25.09.2019, https://dzen.ru/a/XYujWeMGLACuT2G- [dostęp: 10.05.2025].

[829] Przed podjęciem studiów reżyserskich Sajfułłajewa ukończyła historię sztuki na Rosyjskim Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym w Moskwie oraz stołeczny Instytut Sztuki Współczesnej Josifa Baksztejna.

[830] Po premierze *Dzikiej róży* reżyserka przyjęła propozycje pracy przy realizacji dwóch seriali: *Dzieffczynki* (*Деффчонки*, 2012–2018; wielu reżyserów) i *Kocha, nie kocha* (*Любит не любит*, 2013; wraz ze Stasem Iwanowem).

debiutu[831] – konsekwentnie rozwijała autorską metodę refleksji nad problemami zakorzenionymi w codzienności. Istotny jest także wpływ wychowania się w wielonarodowej rodzinie (jej ojciec jest Tadżykiem, a matka – pół Ukrainką, pół Ormianką) na kształtującą się wrażliwość estetyczną oraz strukturę fabularną dzieł: przyszła reżyserka spędziła wczesne dzieciństwo w sowieckim Duszanbe, a później, podczas wojny domowej w Tadżykistanie na początku lat dziewięćdziesiątych, przeszła przez rozstanie rodziców, rozłąkę z ojcem i przeprowadzkę do stolicy nowo powstałej Federacji Rosyjskiej[832]. W tym sensie medium filmu, podobnie jak w wypadku Mierkułowej i Czupowa, staje się dla niej formą psychoterapii – sposobem przepracowywania trudnych uczuć poprzez ich ponowne, uświadomione przeżycie[833]. Nie chodzi jednak o dosłowne przenoszenie elementów biografii reżyserki na jej protagonistki, lecz o sformułowanie logicznej wypowiedzi artystycznej na tematy, które nurtują Sajfułłajewą zarówno jako twórczynię, jak i człowieka – prywatnie żonę reżysera i scenarzysty Michaiła Miesteckiego.

Bardziej intrygująca wydaje się natomiast druga część adnotacji, stanowiąca niejako podsumowanie wczesnego dorobku filmowego Sajfułłajewej, przesiąkniętego zamiłowaniem do „osobistych, realistycznych opowieści", w których „nacisk położony jest na wewnętrzny świat bohaterów"[834]. Mówiąc o „integralności artystycznej", jury pod przewodnictwem Andrieja Zwiagincewa – umyślnie lub nie – nobilitowało autentyczność i determinację, z jaką reżyserka, po pierwsze, stara się uchwycić wycinek otaczającej ją rzeczywistości, unikając przy tym kategorycznych osądów i bezpośrednich odniesień do bieżących wydarzeń, a po drugie – prowadzi dialog z publicznością „o chłopakach, interakcjach z nimi, o tym, jak kobieta siebie odczuwa, poznaje, prezentuje i jakie dramaty mogą z tego wyniknąć"[835] – w języku całkowicie odrębnym od tradycji kina rosyjskiego. W dobie nasilającego się zwrotu konserwatywnego w Rosji filmowczyni podejmowała kontrowersyjne wątki, takie jak destrukcyjny wpływ bycia świadkiem przemocy na dziecko (*Chcę z tobą*) czy następstwa więzi kazirodczej – faktycznej (*Dzika róża*) lub wyobrażonej (*Jak mam na imię*) – z wyczuciem, empatią oraz dbałością o

[831] Zob. *Премьера нового трейлера фильма „Как меня зовут"*, Кинопоиск, 13.11.2014, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2510572/ [dostęp: 8.05.2025].
[832] Zob. С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва». Режиссер фильма „Верность" Нигина Сайфуллаева – о сексе и табу в кино*, „Медуза", 20.06.2019, https://meduza.io/feature/2019/06/20/ni-u-kogo-esche-ne-otvalilis-zuby-ot-proiznosheniya-slova-vulva [dostęp: 10.05.2025].
[833] Ю. Шампорова, *„Нет прецедентов, чтобы женщина-режиссер сняла блокбастер в России": Нигина Сайфуллаева о „Верности", ревности и феминизме*, „Forbes Woman", 26.10.2019, https://www.forbes.ru/forbes-woman/386191-net-precedentov-chtoby-zhenshchina-rezhisser-snyala-blokbaster-v-rossii-nigina [dostęp: 10.05.2025].
[834] *Нигина Сайфуллаева: „Мне интереснее чувства"*…, dz. cyt., s. 146–147.
[835] С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»"*…, dz. cyt.

wierne oddanie szerokiego wachlarza emocji, doznań i mowy ciała protagonistek w różnym wieku. Co więcej, świadoma konsekwencji wynikających z wprowadzenia ustawy o zakazie używania niecenzuralnego słownictwa w utworach audiowizualnych – nie tylko w zakresie swobody twórczej, ale także w obliczu narastającej groźby autocenzury[836], Sajfułłajewa, wspólnie z Lubow Mulmienko (od czasu pracy nad scenariuszem debiutu pełnometrażowego stałą współautorką kolejnych projektów), zdecydowała się zredukować rolę słowa mówionego na rzecz uwypuklenia znaczenia licznych czynności somatycznych. Miejsce ewentualnych wulgaryzmów – nośnika ekspresji charakterystycznego dla osób młodych i gniewnych – zajęły obnażone sylwetki interlokutorów, obrazowe przedstawienia aktywności dotykowych oraz wielopiętrowa nagość, ukazywana często w sposób pozbawiony ładunku erotycznego.

Spójny krąg tematyczny nabrał więc większej głębi i złożoności, co znalazło odzwierciedlenie w rozbudowanej formie narracyjnej, coraz śmielszych i bezkompromisowych wyborach estetycznych, a w końcu – w manifestowanej przez reżyserkę niechęci do kina czysto wizualnego, czyli estetyzowania przejawów teraźniejszości i utrzymywania dystansu wobec portretowanych jednostek. Patrząc szerzej, *Jak mam na imię* składa się – w różnych proporcjach – z epizodów o charakterze dramatycznym i/lub komediowym, scen rodzajowych oraz tzw. odważnych pod względem wizualizacji napięcia seksualnego, zachowań intymnych i bliskości fizycznej, co ściśle wiąże się z doborem środków wyrazu, które z jednej strony są podyktowane wiekiem bohaterów, ich kondycją psychofizyczną czy stanem emocjonalnym, a z drugiej – mają na celu wywołanie reakcji u widza. Znamienna w tym kontekście jest wspomniana scena imprezy rave'owej, zrealizowana już pierwszego dnia zdjęć, podczas odbywającego się w sierpniu festiwalu KaZantip. Za zgodą organizatorów Sajfułłajewa, wraz z dwójką aktorów (Mariną Wasiliewą i Kiriłłem Kaganowiczem – odtwórcą roli Kiriłła) oraz operatorami dźwięku i kamery, przeniknęła na teren wydarzenia[837], gdzie powstała wstrząsająca sekwencja nagłego wybuchu uczuć. W czasie, gdy impulsywna Sasza otrzymuje od przybranego ojca namiastkę rodzicielskiego ciepła, które – w przeciwieństwie do wymyślonego rodowodu – okazuje się w pełni realne, bardziej zrównoważona Ola, w geście buntu i pod wpływem używek, zatraca się w chaotycznym tańcu do pulsujących dźwięków muzyki klubowej. Utrata kontroli nad reakcjami ciała powoduje, że blondwłosa bohaterka zaczyna publicznie się obnażać, a

[836] W artykule opublikowanym – *nota bene* – 1 lipca 2014 roku Sajfułłajewa komentowała zaistniałą sytuację w następujący sposób: „[…] W moim filmie, na przykład, nie ma wulgaryzmów, ale kilka słów wzbudziło nasze wątpliwości. I właśnie ta niepewność – moment, w którym zaczynasz się cenzurować – jest najbardziej przerażająca" (*С 1 июля из кинотеатров исчезнут матерные слова*, Кинопоиск, 1.07.2014, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2433282/ [dostęp: 10.05.2025]).
[837] *Константин Лавроненко объявит „Штормовое предупреждение"*, dz. cyt.

następnie, działając bez namysłu, oddaje się gwałtownym pieszczotom. Ponadto wyzbyte przyjemności i spełnienia interakcje dotykowe prowadzą do zawieszenia statusu protagonistki – z „władczyni spojrzenia" przeistacza się w osobę budzącą zarówno troskę i zakłopotanie u postronnych, jak i pożądanie u partnerującego jej Kiriłła.

Ostatecznie drogę do zaspokojenia potrzeb seksualnych wieńczy wyjątkowo sugestywny obraz zbliżenia intymnego o wydźwięku symbolicznym: Ola, uprawiając seks bez zabezpieczenia, powiela młodzieńcze błędy swojej matki. Mimo to całość sprawia wrażenie nieinscenizowanego aktu wchodzenia w relację z otoczeniem oraz przekraczania granic własnych doświadczeń i przekonań. W istocie, siła oddziaływania kreowanych wizerunków na wyobraźnię i zaangażowanie widza w historię wynika z ich emocjonalnej intensywności, osiągniętej na skutek serii zabiegów wkomponowujących postaci w naturalną scenerię festiwalową. Mowa w szczególności o nagromadzeniu krótkich, niedoświetlonych i roztrzęsionych ujęć oraz bliskich planów, w których kamera śledzi ludzkie sylwetki, jak również – w szerszym ujęciu – o efektach działań poprzedzających okres zdjęciowy, takich jak długotrwały casting, angażowanie członków ekipy filmowej o zróżnicowanym dorobku zawodowym, staranne wyszukiwanie lokacji czy kręcenie scen w autentycznych przestrzeniach. Co więcej, wiarygodność przedstawienia momentu ekstatycznego uniesienia udało się twórcom uzyskać nie pomimo, lecz dzięki ograniczeniom wynikającym z pracy w warunkach *stricte* dokumentalnych, obejmujących nieprzewidywalność sytuacji, presję czasu i niemożność pełnego zaplanowania choreografii gestów wykonywanych przez parę kochanków. Dlatego pod pojęciem „integralności artystycznej" należy rozumieć umiejętność dostosowania strategii ekspozycji stanów wewnętrznych bohaterek kina Sajfułłajewej – dziewczyn będących w ciągłym procesie samoidentyfikacji – do ich dynamicznego usposobienia, tła wydarzeń, specyfiki miejsca oraz rodzaju relacji łączącej je z drugą osobą.

Reprezentatywność omawianego epizodu dla podejścia reżyserskiego ujawnia się zatem w sposobach obrazowania tego, co zmienne i incydentalne – jak narkotyczna atmosfera muzycznego święta czy wahania nastroju protagonistki, przechodzące od wzburzenia do euforii – w konwencji narastającego realizmu, czyli poprzez ich bezpośrednią prezentację. Nie chodzi tu jednak o przypisywanie filmowczyni ambicji wiernego re-produkowania symptomów rzeczywistości w manierze dokumentalnej, lecz o podkreślenie roli takich czynników, jak (samo)rozwój artystyczny czy poszerzanie horyzontów twórczych, wpływających na ostateczny kształt produkcji. W świetle jej filmografii wyłania się swoista korelacja między aspektami około- i wewnątrzfilmowymi: wiekiem i reżyserską biegłością samej Sajfułłajewej, wysokością budżetu czy osadzeniem produkcji w kontekście społeczno-politycznym z jednej

strony, a dojrzałością bohaterek wiodących, czasem trwania filmów oraz obecnością i złożonością scen o zabarwieniu erotycznym z drugiej. Właśnie szeroko rozumiane treści o charakterze seksualnym – od ukradkowych spojrzeń, przez aluzyjne dialogi, po unaocznianie miejsc intymnych – stają się wyznacznikiem konstytuującego się stylu wypowiedzi reżyserki tadżyckiej. Niemal nieobecne w warsztatowym *Chcę z tobą*, zawoalowane w teatralnej *Dzikiej róży*, zyskują na wyrazistości w kolejnych sekwencjach *Jak mam na imię*. Tego rodzaju ewolucja bez wątpienia wiąże się z cyklicznym „postarzaniem" protagonistek wymienionych dzieł, które, nabierając samoświadomości i niezależności (od rodziców, starszego rodzeństwa, zewnętrznych autorytetów), doświadczają zarówno radości, jak i trudów dorosłego życia. Zmiana punktu odniesienia sprzyja natomiast wyraźniejszemu artykułowaniu – i zaspokajaniu – ich pragnień, co znajduje odzwierciedlenie, po pierwsze, w stopniowej rezygnacji ze środków wyrazu mających na celu naśladowanie dziecięcej (*Chcę z tobą*) bądź nastoletniej (*Dzika róża*) perspektywy, a po drugie – w dążeniu do ukazywania przejawów przede wszystkim kobiecej seksualności w sposób coraz bardziej demokratyczny, przemyślany i dosłowny. Mówiąc krótko, im starsze bohaterki, tym większy udział erotyki w opowieści, której liczne manifestacje – w postaci zapisanych w scenariuszu, odegranych przez aktorki, prze-tworzonych przedstawień nagości i interakcji dotykowych o podłożu seksualnym – stanowią integralną część filmu.

Co istotne, nasilająca się tendencja do częstszego eksponowania cielesności w *Jak mam na imię* skłania do refleksji nad miejscem tego typu wizualizacji w strukturze fabularnej filmów Sajfułłajewej[838]. Przechodząc od ogółu (sekwencja) do szczegółu (pojedynczy kadr/ujęcie), postulowana wyżej „demokratyczność" autorskiej strategii odnosi się do równorzędności scen erotycznych i segmentów dzieła nieskupionych na treściach seksualnych w kontekście rozwoju opowiadanej historii. Bezzasadne są również próby wyodrębniania epizodów ważnych i mniej ważnych ze względu na występowanie bądź brak – mniej lub bardziej eksplicytnie – ukazanej intymności, ponieważ pełni ona co najmniej dwie funkcje: komunikacyjną i znaczeniotwórczą. I tak, w ramach pierwszej z nich, przelotne ujęcia negliżu, traktowane jako obserwacje pozbawione naddatku erotycznego, dostarczają informacji o bohaterach „tu i teraz", tj. bez

[838] Zawężenie analizy do filmów autorskich, a tym samym pominięcie osiągnięć Sajfułłajewej w zakresie realizacji filmu nowelowego (*O miłości. Tylko dla dorosłych*) oraz serialu telewizyjnego (odcinek pilotowy *Dzieciaków* [*Детки*, 2017]), wynika ze specyfiki tych form, tj. konieczności podporządkowania własnej wizji i stylu wymogom danego formatu czy decyzjom producenckim. Na marginesie warto zaznaczyć, że głównymi bohaterkami w obu produkcjach są osiemnastoletnie dziewczyny (grane przez Jasminę Omierowicz – kolejne odkrycie aktorskie reżyserki): rezolutna Anieczka, podejmująca desperackie próby utraty dziewictwa podczas spotkań umówionych przez aplikację randkową, oraz Lera – kelnerka w kabarecie rewiowym Igora (w tej roli Jewgienij Cyganow), która na jego polecenie ma śledzić jego syna.

intencji nadawania głębszych znaczeń ich położeniu, zachowaniom czy gestom[839]. Z kolei druga funkcja dotyczy starań osadzenia realnych przejawów fizyczności pełnoletnich aktorek (i aktorów) w niehierarchiczny układ następujących po sobie fikcyjnych wydarzeń, które – ujęte w większe całości – tworzą spójną i wielowarstwową narrację. Co więcej, biorąc pod uwagę precyzyjność stylu reżyserskiego Sajfułłajewej, jej niechęć do wizualnych ornamentów oraz przywiązanie do „kompaktowej" formy[840], można dostrzec, że zarówno organizacja materiału filmowego, jak i sama obecność poszczególnych scen w pełnometrażowym debiucie jest starannie „przemyślana". W związku z tym usunięcie fragmentu błędnie postrzeganego jako przerywnik, urozmaicenie czy kompozycyjna ciekawostka prowadziłoby do utraty spójności, zatarcia znaczeń wpisanych w film oraz spłycenia wielowymiarowości postaci i wykreowanej rzeczywistości. Wreszcie „dosłowność" tych przedstawień polega na intensyfikowaniu wrażeń wywoływanych przez ciała, które transmitują składowe tożsamości protagonistek nie za pośrednictwem (cudzego) słowa czy stroju, lecz poprzez bezpośrednie pieszczoty oraz sugerowane zrzucanie kolejnych warstw kulturowej nadbudowy – przyjętej postawy osoby wolnej od uprzedzeń i ograniczeń w zakresie ekspresji seksualnej, odpornej na zranienie i obojętnej wobec figury biologicznego/fikcyjnego ojca. W rezultacie obrazowane komunikaty niewerbalne, choć w dużej mierze insynuowane za sprawą zestawu środków formalnych, jawią się jako autentyczne i faktycznie zaistniałe.

Reasumując, percepcja odsłoniętych fizjonomii w *Jak mam na imię* zostaje dodatkowo spotęgowana przez wielość i różnorodność unaocznionych aktywności dotykowych, co dostarcza widzowi bogatego materiału porównawczego, na podstawie którego może on wyciągać wnioski na temat kondycji psychofizycznej bohaterek. Obfitość ta wynika m.in. ze stopnia konkretności i natężenia emocjonalnego owych wizualizacji, powtarzających się elementów, ich długości czy wydźwięku. Niemniej jednak, zgodnie z założeniem, iż „analiza koncentrująca się na somatograficznych uwarunkowaniach konstrukcji postaci musi jednocześnie skupiać się na wymiarze technicznym obrazu filmowego i na jego potencjale refleksyjnym"[841], staje się wyraźny dwoisty status ciał: z jednej strony zmaterializowane w kadrze, reprezentują to, co widać; z drugiej – uchwycone w ruchu przez żywą kamerę, pokawałkowane na mocy zastosowanych planów filmowych, zniekształcone wskutek montażu,

[839] Realistyczne podejście do nagości w filmie trafnie oddała sama reżyserka, stwierdzając: „W momencie, gdy dziewczyny przebierają się w stroje kąpielowe, kamera nie będzie chować się za skałą" (*Константин Лавроненко объявит „Штормовое предупреждение"*, dz. cyt.).
[840] Co ciekawe, debiutanckie *Jak mam na imię* pozostaje najdłuższym filmem w dorobku Sajfułłajewej – trwa „zaledwie" dziewięćdziesiąt minut.
[841] P. Kwiatkowska, *Somatografia*…, dz. cyt., s. 40.

zaledwie udają zbliżenia. Innymi słowy, rzeczywiste ciała aktorów, inscenizując przed obiektywem Zisielsona odmienne stany uniesienia, wytwarzają nową jakość – wrażenie fizycznej bliskości między postaciami, kolejny etap na drodze do samopoznania bohaterek, emocjonalną reakcję publiczności (potencjalnie zaskoczoną poziomem otwartości w ukazywaniu kontaktów seksualnych w kinie rosyjskim), a po projekcji – dyskusje dotyczące znaczenia, (nie)zbędności i zasadności podobnych scen. Dzieje się tak, ponieważ przedstawienie symulowanego stosunku płciowego, po pierwsze, wywiera porównywalny wpływ na przebieg wydarzeń, co nieudawany pocałunek czy werbalizacje uczuć; po drugie, jest zrealizowane z poszanowaniem konwencji i zasad właściwych dla wypowiedzi artystycznej, jaką stanowi dzieło filmowe; po trzecie zaś – w przeciwieństwie do filmu pornograficznego, nie ma na celu wzbudzenia podniecenia u widza[842].

Jednocześnie należy pamiętać, że nieskrępowane normami obyczajowymi ani regulacjami prawnymi eksponowanie obnażonych (heteroseksualnych) ciał – ujętych przez Sajfułłajewą w estetyce narastającego realizmu i afirmacji konkretu – pozbawione jest elementu performatywnego, „który kryje się za określeniem «akt seksualny»"[843], *ergo* rzeczywistego współżycia przez aktorów na planie filmowym. W istocie, skuteczność metody reżyserskiej polega na twórczym zestawieniu tego, co jawne, z tym, co implicytne. Dla przykładu, na styku scenariuszowego zamysłu (przejście od transowej zabawy do impulsywnej autoekspresji) oraz nieuchronnej improwizacji (wynikającej z niemożności pełnego zgrania mowy ciała nie tylko aktorów, ale również faktycznych gapiów), powstała omawiana wcześniej scena erotyczna: pozornie spontaniczna, celowo naturalistyczna, skomponowana w najdrobniejszych detalach, a zarazem niezbędna dla dalszej przemiany Oli. Reprezentacje graficzne ciągów interakcji dotykowych – zarówno ukazanych wprost (muśnięcia, pieszczoty, uściski), jak i zasugerowanych (penetracja waginalna, oralne stymulacje niewidocznych narządów płciowych) – uwiecznione w kadrze, przyjmują rolę nośnika doznań własnego położenia, odkrywanych preferencji, niezaspokojonej sfery pragnień, odczuwanej pustki itd. Tym samym wysiłki reżyserki na rzecz „wizualnego przedstawienia szaleństwa widzialności, jakie rodzi się w ciele kobiety, której organizm wymyka się próbom obiektywnego opisu" – w przeciwieństwie do męskich fantazji leżących u podstaw kina hard core[844] – nie są skazane na porażkę, ponieważ

[842] Linda Williams, próbując zdefiniować film pornograficzny „w sposób minimalny i tak neutralny, jak to tylko możliwe", zauważyła, że „jest to wizualna (czasami także dźwiękowa) forma przedstawienia ciał poruszających się w zazwyczaj rzeczywistym akcie seksualnym, która ma na celu wywołanie u widzów podniecenia" (*Hard core*…, dz. cyt., s. 42–43).
[843] Tamże, s. 43.
[844] Tamże, s. 63.

nagość, erotyka i fizyczna bliskość w *Jak mam na imię* nie tylko relacjonują stan pobudzenia czy wewnętrznego samopoczucia protagonistek, ale również – na równych prawach z nieerotycznymi segmentami dzieła – pośredniczą w procesie uzmysławiania sobie konsekwencji podjętych działań i otrzymanych doznań dotykowych.

Na pierwszy rzut oka *Wierność* Sajfułłajewej, zaprezentowana premierowo przed czarnomorską publicznością w 2019 roku – podobnie jak jej pełnometrażowy debiut – spotkała się z przychylnym odbiorem przedstawicieli branży filmowej. Mimo trudnego tematu i jeszcze mniej „udomowionej", tj. niemal nieobecnej we współczesnym kinie rosyjskim, formy ekspresji komentarze i opinie dziennikarzy wyrażane podczas konferencji prasowej oraz w kuluarach były niezwykle życzliwe i pełne pochwał. Atmosfera wydarzenia, w którym uczestniczyła znaczna część ekipy zaangażowanej w powstanie drugiego filmu reżyserki (warto zauważyć, że wielu z nich współtworzyło *Jak mam na imię*), pozostawała swobodna, a potencjalnie krępujące pytania o przebieg prac nad scenami erotycznymi rozładowywały mnożące się anegdoty oraz celowo aluzyjne, żartobliwe odpowiedzi[845]. Bardziej patetyczny ton dyskusji nadawały natomiast niecierpiące sprzeciwu konstatacje zdobiące nagłówki recenzji *Wierności* – określanej jako „najodważniejszy film o zdradzie"[846], dzieło „rewolucyjnie odważne"[847] – publikowanych jeszcze przed ogłoszeniem laureatów. W istocie, gdyby stworzyć chmurę najczęściej powtarzających się, miarodajnych i wyrazistych słów promujących bądź oceniających doniosłość omawianej produkcji w tekstach prasowych, wyraz *otkrowiennyj*, czyli „otwarty", „szczery" i „uczciwy", a w wypadku epizodów o charakterze intymnym – właśnie „odważny", zająłby centralne miejsce. Dalej, (po)festiwalowy wokabularz należałoby uzupełnić o szereg terminów pochodzenia łacińskiego („wulwa", „cunnilingus")[848], odniesienia do kobiecej perspektywy na seks i erotykę, a także o pewien anagram: subtelną grę niuansów między „zazdrością" (*рев*ность) a „wiernością" (*вер*ность), obecną – i trudną do oddania w języku polskim – już na poziomie nazewnictwa.

---

845 *Пресс-конференция фильма „Верность"*, KinotavrTV, 15.06.2019, https://www.youtube.com/watch?v=UvcBsq81t-A&t=1980s [dostęp: 29.05.2025].

846 Л. Сурганова, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой: самый откровенный фильм об измене*, Кинопоиск, 14.06.2019, https://www.kinopoisk.ru/media/article/3376075/ [dostęp: 22.05.2025].

847 А. Долин, *„Верность": психологическая драма о сексе и чувствах*, „Медуза", 14.06.2019, https://meduza.io/feature/2019/06/14/vernost-psihologicheskaya-drama-o-sekse-i-chuvstvah [dostęp: 22.05.2025].

848 Zob. С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»"*, dz. cyt.; В. Степанов, К. Шавловский, *Александр Паль: „Закрытая у нас страна, не делает куннилингус"*, „Сеанс", 30.10.2019, https://seance.ru/articles/pal-interview/ [dostęp: 22.05.2025].

Wreszcie finałowym akcentem okazała się decyzja jury festiwalowego (w skład którego weszła m.in. Natalia Mieszczaninowa) o uhonorowaniu *Wierności* specjalnym dyplomem „za bezgraniczną wiarę aktorów w reżysera". Jednakże ważniejszy od samego charakteru wyróżnienia – *nota bene* przyznanego Sajfułłajewej po raz drugi w karierze – wydaje się jego pozornie pochlebny wydźwięk. Należy zaznaczyć, że nie chodzi tu o kwestionowanie intencji kapituły konkursu głównego, lecz o dostrzeżenie i rozszyfrowanie ironicznego wymiaru udzielonej aprobaty. Paradoksalnie bowiem przytoczone sformułowanie, odczytywane nie tyle jako wyraz uznania dla reżyserskiego talentu i umiejętności ukazywania erotyki na ekranie („zdumiewających i unikalnych w naszym układzie współrzędnych"[849]), ile raczej dla gotowości odtwórców ról do przekraczania utartych schematów myślenia o tzw. „scenach łóżkowych", oddziałuje na kilku poziomach jednocześnie. Po pierwsze, umniejsza wkład rzeszy osób odpowiedzialnych za prze-twarzanie realnych, często obnażonych ciał aktorów w wizualizacje przejawów kondycji psychofizycznej bohaterów. Po drugie, stanowiąc krok w stronę rzeczywistości pozaekranowej (relacji autor–wykonawca), wzbudza wątpliwości co do domniemanych pobudek reżysera-demiurga, podporządkowującego cielesność aktorów własnej wizji artystycznej w celu eksploracji sfery ludzkiej seksualności. Po trzecie, podważając dwoisty status filmowanych ciał, sprowadza materialność aktora/aktorki i odgrywanej postaci do jednego, namacalnego bytu. Po czwarte, kwestionuje bądź unieważnia sensy, jakie prezentacje aktywności dotykowych i wielowymiarowa nagość niosą ze sobą dla rozwoju opowiadanej historii oraz ewolucji procesu samopoznania protagonistki. W rezultacie sposób, w jaki sformułowano uzasadnienie werdyktu jury jest o tyle niefortunny, że zamiast wyeksponować realne efekty wieloletniej pracy twórców omawianego filmu, premiuje wyłącznie zbiorowe wyobrażenie o aktorskim poświęceniu.

Co istotne, w dostrzeżeniu „złożonego, psychologicznego dramatu" kryjącego się za „obietnicą erotyki"[850] odbiorców wsparło wielu publicystów i krytyków filmowych, którzy – zaintrygowani odwagą i bezkompromisowością realistycznego obrazowania intymności przez Sajfułłajewą – uważnie śledzili i relacjonowali nie tylko przebieg prac nad *Wiernością*, ale również „dojrzewanie" jej spojrzenia reżyserskiego. Dlatego, za sprawą pierwszych doniesień prasowych, a także późniejszych recenzji, wywiadów i wstępnych analiz, coraz wyraźniej zarysowuje się szeroko zakrojona korekta priorytetów, tj. zwrot filmowczyni ku nowym wyzwaniom twórczym. Innymi słowy, postępujące zacieranie się granic między życiem osobistym a działalnością artystyczną pozwala zrekonstruować kolejne etapy powstawania

[849] А. Долин, *Морская болезнь*, „Искусство кино" 2019, nr 11–12, s. 39.
[850] Zob. *Пресс-конференция фильма „Верность"*, dz. cyt.

dzieła: od zmiany koncepcji, przez długotrwałe poszukiwania odtwórczyni głównej roli, aż po „zsynchronizowanie" okresu okołoporodowego i wczesnego macierzyństwa reżyserki z pełnym cyklem wykluwania się historii małżeńskiej. „W zasadzie teraz liczę czas wyłącznie od narodzin syna" – przyznawała Nigina Sajfułłajewa tuż przed rozpoczęciem „Kinotawru". „Rok – na przygotowanie do ciąży (pierwsza wersja scenariusza), rok – na ciążę (druga wersja scenariusza), rok – na przygotowania do zdjęć (syn urodził się i leżał w beciku) i rok – na zdjęcia i postprodukcję (syn już chodzi i wkrótce zacznie mówić)"[851].

Warto zacząć od początku, czyli od nakreślenia wyniesionej ze współpracy z psychoterapeutą „metodologii filmowej", opartej na uzmysłowieniu sobie potrzeby gruntownego oswojenia, zgłębienia i przezwyciężenia nurtującego dylematu bądź odczucia – najpierw w sferze prywatnej, a następnie zawodowej, poprzez przekształcenie zdobytej (samo)wiedzy w formę wyrazu artystycznego[852]. Tym samym bodźcem do działania zarówno dla reżyserki, jak i „bohaterki w wieku 30–35 lat, mężatki z wieloletnim stażem, odczuwającej, że jej partner stracił zainteresowanie nią jako kobietą", stała się tytułowa „Zazdrość" («Ревность»)[853], która, wraz z narastającym dystansem między nimi, rodzi podejrzenia o romans i prowadzi do odwzajemnienia domniemanej zdrady. Ponadto akt kobiecej niewierności, oprócz szeregu reperkusji zagrażających trwałości węzła małżeńskiego i dobrej reputacji protagonistki, posłużył jako przyczynek do refleksji nad podwójnymi standardami w postrzeganiu tego zjawiska („przebaczenie zdrady mężowi uchodzi za coś normalnego, natomiast żonie – za oznakę słabości"). Z kolei chęć przełamywania stereotypów, zgodnie ze słowami Lubowi Mulmienko, iż „czasem, aby zrozumieć coś ważnego o sobie, trzeba dopuścić się czynu niemoralnego, a żeby uświadomić sobie, że kogoś kochasz, ta osoba musi cię bardzo zranić", miała uwydatnić naprawczy potencjał występku, tj. wznieść ich relację na nowy poziom dojrzałości[854].

---

[851] Д. Осташева, *Нигина Сайфуллаева: „В «Верности» нам было важно показать женский взгляд на секс"*, ПрофиСинема, 7.06.2019, https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=275408 [dostęp: 22.05.2025].

[852] Na temat „psychoterapeutycznej" metody Sajfułłajewej zob. Н. Смирнов, *Нигина Сайфуллаева: „Хотелось показать образец хорошего секса"*, „Сеанс", 2.09.2019, https://seance.ru/articles/nigina-sajfullaeva-interview/ [dostęp: 22.05.2025]; Ю. Шампорова, *„Нет прецедентов, чтобы женщина-режиссер сняла блокбастер в России"*…, dz. cyt.

[853] Pod takim tytułem projekt filmu funkcjonował pierwotnie.

[854] Wszystkie trzy cytaty za: Д. Цулая, *Из России с любовью: Шесть новых интересных авторских проектов*, Кинопоиск, 21.06.2017, https://www.kinopoisk.ru/media/article/2979026/ [dostęp: 22.05.2025]. Jednocześnie warto zauważyć, że powodzenie aliansu scenariopisarskiego zawartego przez Sajfułłajewą i Mulmienko wynika chociażby z różnicy temperamentów (według słów Walerija Fiedorowicza – producenta wykonawczego *Wierności* – „Nigina jest bardziej poważna, a Luba ironizuje" [*Евгений Никишов, Валерий Федорович: „Говорим честно: деньги"*. Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино" 2020, nr 7–8, s. 68]) czy zajmowanych stanowisk wobec ruchu „nowej etyki". Znamienny w tym kontekście jest artykuł Mulmienko pt. *Safe Mode*, w którym autorka z wyraźną dezaprobatą pisze m.in. o nadużywaniu słowa „ofiara" w dyskursie publicznym. Zbliżony charakter do

Zanim jednak przyszła bohaterka „Zazdrości" zdążyła zmierzyć się z konsekwencjami zdrady, z tytułowym uczuciem uporała się sama reżyserka. Jak przyznawała, „w wyniku przepracowania tego problemu temat zazdrości przestał być na tyle frapujący, by dalej o nim kręcić". W efekcie główna oś fabularna planowanego dzieła ewoluowała w punkt wyjścia (rodzaj „triggera") dla opowieści o odkrywaniu przez protagonistkę własnej tożsamości seksualnej[855]. Co więcej, przesunięciu akcentów ze skutków wiarołomstwa na bardziej intuicyjny proces samopoznania towarzyszyło przemianowanie produkcji. Rok później media informowały o rozpoczęciu zdjęć do dramatu psychologicznego o poetyckim tytule „Gwiazd niepewny blask" («Звезд неверный свет»)[856], który pod względem śmiałości scen intymnych miał nie ustępować debiutanckiemu *Jak mam na imię*[857].

Mimo to również druga propozycja okazała się rozwiązaniem przejściowym, ponieważ jej liryczne zabarwienie nie znalazło odzwierciedlenia w wycyzelowanym w szczegółach, skondensowanym do zaledwie osiemdziesięciu dwóch minut wariancie prozy życia pary głównych bohaterów. Co ważne, „prozaiczność" w tym kontekście nie oznacza odtwarzania symptomów szarej codzienności z naciskiem na dokumentalizm przedstawień (w duchu twórczości Mieszczaninowej), ani też wydobywania prowokacyjnego potencjału z pozornie typowej sytuacji wyjściowej (jak u Mierkułowej i Czupowa). Zamiłowanie Sajfułłajewej do daleko posuniętego utrwalania materialności ciał ludzkich oraz zachodzących między nimi interakcji, przy jednoczesnym rozmywaniu generowanych znaczeń, ponownie ujawniło się w podporządkowaniu strategii obrazowania stanów emocjonalnych bohaterów (oraz atmosfery miejsca akcji) ich wyglądom, przejawom autoekspresji, elementom światopoglądu oraz statusowi społecznemu. Niemniej jednak, podobnie jak historia o namacalnym przykładzie niewierności stopniowo ewoluowała w stronę wielowymiarowego ujęcia *Wierności* – rozumianej jako życie w zgodzie z samym sobą, uczciwość wobec drugiej osoby czy skrupulatność w wykonywaniu obowiązków – tak rewizja pierwotnego zamysłu pozwoliła

cytowanych wyżej słów ma następująca wypowiedź: „Z trudności i dyskomfortu rodzi się nie tylko trauma, lecz także olśnienie i odkrycie samego siebie. Zapewne znów nadszedł czas, aby doprecyzować: nie namawiam ofiar gwałtu do cieszenia się z nowego «nadzwyczajnego doświadczenia» – zwracam się raczej do ofiar urażonych uczuć, aby nie popadały w hipochondrię" (Л. Мульменко, *Safe Mode. О великом страхе*, „Сеанс" 2019, nr 71, s. 16).

[855] Ю. Шампорова, *„Нет прецедентов, чтобы женщина-режиссер сняла блокбастер в России"…*, dz. cyt.

[856] Niniejsza propozycja tłumaczenia stanowi jeden z możliwych wariantów, uwzględniający wspomnianą poetyckość oraz potencjalne odniesienie do poematu *Cyganie* Aleksandra Puszkina, a konkretnie frazy: „Чуть брезжит звезд неверный свет" (w tłumaczeniu Andrzeja Lewandowskiego: „Niepewnym blaskiem gwiazdy lśnią"). Zob. А. Пушкин, *Цыганы*, w: tegoż, *Сочинения в 3-х томах*, t. 2, Москва 1971, s. 151; A. Puszkin, *Cyganie*, w: E. Baratyński, I. Kozłow, A. Puszkin, *Trzy poematy romantyczne*, przeł. A. Lewandowski, Bydgoszcz 2017, s. 22.

[857] *Нигина Сайфуллаева начала съемки фильма об измене с Александром Палем*, Кинопоиск, 17.07.2018, https://www.kinopoisk.ru/media/news/3223136/ [dostęp: 23.05.2025].

stworzyć klarowną wizję postaci Leny: niegdyś prymuski, a obecnie cenionej ginekolożki, przewyższającej męża (aktora królewieckiego teatru) pod względem spełnienia zawodowego i samowystarczalności finansowej[858] – oraz otaczającego ją świata.

Patrząc szerzej, to właśnie wypełnienie kolejnych „portretów pamięciowych", czyli nadanie trzydziestoparolatkom konkretnych fizjonomii oraz osadzenie ich dorosłych (a więc poważniejszych) problemów, powinności i owoców pracy w topograficznie sprecyzowanym środowisku, zdeterminowało wspomnianą modyfikację języka filmowego. Chodzi o wyraźne przejście od siłą rzeczy intuicyjnego kreowania odsłon rzeczywistości ku wdrażaniu bardziej uzmysłowionych rozwiązań formalnych, szczególnie w zakresie wkomponowania protagonistki w przestrzeń miejską, nadmorski pejzaż oraz infrastrukturę domową i usługową. Czytelność owej transformacji staje się widoczna zwłaszcza w zestawieniach elementów powierzchownie dostępnych (oraz związanych z nimi wyobrażeń) – takich jak aura otoczenia (upalny Krym/chłodny Królewiec) czy temperament i uosobienie protagonistek – w filmach pełnometrażowych Sajfułłajewej. Tym samym ulokowanie wydarzeń nad Morzem Bałtyckim niejako warunkuje ogólną atmosferę *Wierności*, która „jest powolna, płynna – w przeciwieństwie do *Jak mam na imię*, gdzie wszystko jest dynamiczne, czasem chaotyczne, bogate w detale". Co więcej, samo „morze powinno sprawiać wrażenie bardziej inteligentnego, europejskiego, odpowiadającego stylistyce filmu i współgrać z obrazem bohaterki: osoby szlachetnej, spokojnej, kroczącej przez życie z podniesioną głową"[859]. Kontrast między południem, kojarzonym z nastoletnią żarliwością, a nordycką bryzą[860] legitymizuje z kolei obsadzenie w głównej roli Jewgienji Gromowej – aktorki (i początkującej reżyserki teatralnej) nieobciążonej balastem wizerunkowym. Jej szeroko pojęta aparycja: subtelna uroda, powściągliwa ekspresja oraz stonowany głos, z jednej strony stanowi przeciwwagę dla emocjonalnej intensywności blondwłosych debiutantek z *Jak mam na imię*, z drugiej zaś koresponduje z klimatem Królewca, którego „europejska przeszłość wciąż daje o sobie znać"[861]. Wreszcie – „od pierwszych chwil nadaje filmowi chłodny, nieco zdystansowany ton, podkreślający oziębłość w relacji Leny i Sierioży oraz skrytość protagonistki"[862].

---

[858] Zob. *Нигина Сайфуллаева: „Каждая большая идея разбивается о живого человека"*. Беседу ведет Ольга Касьянова, „Искусство кино" 2019, nr 11–12, s. 46.

[859] M. Tyula, *Нигина Сайфуллаева: „Меня интересует, как эротические механизмы действуют на людей"*, „Бюллетень Кинопрокатчика", 13.06.2019, https://www.kinometro.ru/interview/show/name/saifullaeva_interview_kinotavr_8299 [dostęp: 27.05.2025].

[860] Tamże.

[861] Л. Сурганова, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой: самый откровенный фильм об измене*, dz. cyt. W kolejnym zdaniu recenzentka trafnie zauważa: „Widza nie opuszcza wrażenie, że akcja rozgrywa się gdzieś poza Rosją", o czym świadczą designerskie wnętrza i nadmorskie landszafty, „piękne, jasne mieszkania, kosztowne sterylne kliniki, dobre samochody oraz czysta, pusta plaża tuż obok miasta".

[862] Tamże.

Znamienne w tym kontekście jest pierwsze, niespełna trzydziestosekundowe ujęcie *Wierności*, które – oddzielone od reszty filmu planszą tytułową – wprowadza widza w klimat nadbałtycki. Z niezwizualizowanego szumu fal wyłania się Lena; ujęta w półzbliżeniu, samotnie spaceruje deptakiem, rozglądając się wokół. Wrażenie wyobcowania potęguje zintensyfikowane tło akustyczne (słychać gwar rozmów, skrzek mew, stukot obcasów na trotuarze), przy jednoczesnym rozmyciu drugiego planu: błękitnego nieba, zdecydowanie odcinającego się od morskiego horyzontu, oraz ludzkich sylwetek. Centralne miejsce kadru zajmuje pozornie opanowana protagonistka, której wyraz twarzy (momentami lekko rozchylone usta, spojrzenie błądzące w różnych kierunkach) z każdą sekundą coraz silniej zdradza toczącą się wewnątrz walkę myśli, zwieńczoną cichym westchnieniem nad tym, co było, lub – co bardziej prawdopodobne – nad tym, co dopiero nadejdzie. Uzyskana rozbieżność toruje zatem drogę odmiennej optyce przyjętej przez Sajfułłajewą, czyli zorientowaniu na zgłębianie życia emocjonalnego bezdzietnych dorosłych. Ponadto skupienie uwagi na Lenie pozwala wyeksponować jej punkt widzenia, czyniąc z jej postaci, toku rozumowania, a w końcu trybu postrzegania takich zagadnień, jak zdrada i wierność w związku, element zasadniczy i dominujący wobec perspektyw kolejnych mężczyzn: ujmującego męża[863], cynicznego przełożonego z kliniki oraz dwóch równie przypadkowych kochanków[864].

Przyjmując więc, że Lena wpisuje się we wspomnianą sztafetę pokoleń i stanowi nowe wcielenie modelowej bohaterki dla kina Sajfułłajewej, postarzenie jej o ponad dekadę w porównaniu do Saszy i Oli odciska również piętno na sposobie i stylu prezentacji elementów świata przedstawionego. W istocie, drugi film reżyserki „okazał się znacznie dojrzalszy pod każdym względem. Dorośli bohaterowie, wyzwania dorosłości, jeszcze więcej scen erotycznych, bardziej surowa i precyzyjnie skomponowana warstwa wizualna – i, niestety, utracona energia, żywiołowość i dziewczęce chuligaństwo, którymi tętnił debiut" – wszystko to, jak słusznie (i z nutą żalu) wskazała Liza Surganowa, staje się widoczne już w pierwszych

[863] W rolę Sierioży wcielił się Aleksandr Pal, dzięki któremu – jak stwierdziła reżyserka – nie trzeba było „marnować czasu ekranowego, by przekonać widza, że można się w nim zakochać, że jest uroczy i odpowiedni dla Leny. Ma on w sobie wrodzoną życzliwość oraz pokrewną siłę oddziaływania, przewyższającą poczucie bycia samcem" (Н. Смирнов, *Нигина Сайфуллаева: „Хотелось показать образец хорошего секса"*, dz. cyt.). Na marginesie warto odnotować zbieżność w procesie doboru obsady filmów *Wierność* oraz *Człowiek, który wszystkich zaskoczył*: wybór Pala (podobnie jak Kudriaszowej) do roli partnera protagonistki nastąpił przed zatwierdzeniem samej Gromowej (oraz, analogicznie, Cyganowa). Co więcej, odtwórca postaci męża, znany chociażby z *Zadymiarzy* (*Тряпичный союз*, 2014) Michaiła Miesteckiego, został obsadzony bez przeprowadzenia castingu.

[864] W rolach drugoplanowych wystąpili m.in. Aleksiej Agranowicz (Iwan – przełożony Leny), Wasilij Richter (Dima – pierwszy kochanek), Pawieł Worożcow (Wadim – drugi kochanek) i Anna Kotowa (Nikiforowa – pacjentka Leny i jednocześnie żona Wadima).

piętnastu minutach filmu, tj. od początku ekspozycji aż po zasadnicze zawiązanie akcji[865]. Innymi słowy, pominięcie jednego ogniwa: generacji dwudziestokilkuletnich studentek oraz młodych kobiet dopiero wchodzących na rynek pracy i dążących do życiowej stabilizacji, nie przerywa całego łańcucha, lecz prowadzi do wyraźnej dysproporcji między *Jak mam na imię* a *Wiernością* na poziomach strukturalnym, znaczeniowym czy emocjonalnym. Bazując na pierwszych sekwencjach omawianego dzieła, można dostrzec zmianę podejścia twórczego zarówno w konstruowaniu portretów indywidualnych, jak i wieloaspektowego obrazu rodziny, która – po tołstojowsku, jak każda inna – „jest nieszczęśliwa na swój sposób"[866]. Transformacja ta obejmuje kwestie fundamentalne, takie jak dobór miejsc (zacisze domowe, a następnego dnia sterylne gabinety medyczne) oraz czasu akcji (późny sierpniowy wieczór i poranek), a także strategie re-produkowania przejawów rzeczywistości. Chodzi w szczególności o inscenizowanie przestrzeni w kadrze, która podlega ciągłym manipulacjom: ograniczaniu czynników rozpraszających, dostosowywaniu rytmu zdarzeń do intensywności doświadczanych afektów oraz unaocznianiu skutków aktywności dotykowych – uzmysłowionych potrzeb, narastającego poczucia grozy własnego położenia czy konsekwencji podejmowanych działań. W rezultacie minimalistyczny wystrój mieszkania (oraz środowisk pracy – kliniki, teatru), utrzymany w morsko-słoneczno-białej palecie barw, oprócz odzwierciedlania statusu społecznego i ekonomicznego bohaterów, sygnalizuje nasilający się chłód w relacji małżeńskiej – także w wymiarze seksualnym.

Co istotne, odsłonięcie miru domowego, podobnie jak wcześniej, poprzedzają uwypuklone w planie audialnym dźwięki: najpierw szum wody pod prysznicem, a następnie sygnał wibracyjny telefonu – przy czym ten ostatni, niczym trzeci dzwonek w teatrze, symbolicznie zapowiada rozpoczęcie spektaklu. Teatralna analogia nie jest tu przypadkowa, ponieważ kompleksowa aranżacja sceny: od rozmieszczenia skąpo odzianych ciał w oszczędnie urządzonym wnętrzu, przez dobór sensotwórczych rekwizytów (kieliszek wina, laptop, wspomniany telefon komórkowy), po skrupulatne zarządzanie choreografią gestów, postaw, ruchów i ekspresji twarzy, zmierza do nakreślenia pozycji wyjściowej małżeństwa. Ci, ukazani na zasadzie kontrplanu, prowadzą swobodną rozmowę w odmiennych rejestrach: Sierioża, opowiadając nie bez ironii o swoich obawach dotyczących nadchodzącej premiery, moduluje

[865] Л. Сурганова, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой: самый откровенный фильм об измене*, dz. cyt. Recenzentka, pisząc dalej, że „zawiązanie akcji – pierwsza zdrada Leny – następuje bardzo szybko, przez co nie mamy czasu uwierzyć ani w powagę problemów tego małżeństwa, ani w rozpacz bohaterki", zdaje się nie uwzględniać celowości tego zabiegu, który w kontekście filmografii Sajfułłajewej staje się wręcz znakiem rozpoznawczym jej metody. Dla przykładu: zamiana imion w *Jak mam na imię* następuje już w piątej minucie filmu.

[866] L. Tołstoj, *Anna Karenina*, t. 1, przeł. K. Iłłakowiczówna, Warszawa 1963, s. 5.

głos i wzbogaca wypowiedź żartobliwymi porównaniami; Lena natomiast, zamiast oczekiwanych przez męża słów otuchy, odpowiada rzeczowo, wskazując możliwe rozwiązania. W efekcie przerywana pauzami, a nawet ziewaniem wymiana zdań, której leniwe tempo znajduje odbicie w płynnych ruchach kamery, odnosi dwojaki skutek: z jednej strony oddaje esencję cech charakterologicznych małżonków oraz namiastki ich (chwilami niekompatybilnych) stylów życia; z drugiej zaś, sprawiając wrażenie intencjonalnie pozbawionej napięcia, a wręcz nużącej dla samych uczestników, sugeruje trwanie wypalonych emocjonalnie bohaterów w rutynie.

Ostatecznym dowodem zachwiania równowagi w ich związku jest nie tyle automatyzm codziennych czynności, ile mimowolne niedopełnienie konwenansu pocałunku na dobranoc. Zawarta w nim obietnica bliskości pozostaje bez pokrycia, gdyż ręka Leny – uniesiona do wykonania gestu o równie zwyczajowym charakterze – zawisa w powietrzu, by po chwili, z pozorną naturalnością, powrócić na swoje miejsce. Nieodwzajemnioną chęć uścisku, rozumianą zarówno jako symptom stagnacji, jak i zwiastun potencjalnej utraty kontroli nad przebiegiem pożycia małżeńskiego, rekompensuje w pierwszej kolejności dźwięk, a dalej widok nieuświadomionego źródła niepokoju. Wtem powściągliwość protagonistki ustępuje, a dynamika sceny, przeciwnie, wyraźnie przyspiesza: raptowne sięgnięcie po cudzy telefon komórkowy umożliwia podejrzenie stale napływających komunikatów tekstowych. Dopiero stukot otwieranych drzwi sypialni, oznaczający powrót Sierioży po zgubę, natychmiast koryguje jej zachowanie – Lena, zachowując zimną krew, udaje zajętą własnymi sprawami. Jednakże demonstracyjna obojętność wobec męża, odczytanej wiadomości od jego partnerki scenicznej („Ta noc zmieniła wszystko") oraz naruszenia obopólnego zaufania stanowi jedynie fasadę, która pod naporem niezwerbalizowanych pretensji, dociekań i obaw ustępuje gwałtownym reakcjom organizmu: przyspieszonemu biciu serca, utracie tchu i suchości w ustach, a w konsekwencji intensywnej próbie samoregulacji – łapaniu oddechu, oblizywaniu warg.

Powyższe wyeksponowanie roli niedoszłej interakcji dotykowej, której rezultatem jest inauguracyjny przypływ zazdrości, ma istotne znaczenie dla dalszego rozwoju akcji *Wierności* przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, poprzez zaakcentowanie odruchowości wpisanej w pierwotny zamiar nawiązania kontaktu fizycznego, twórczynie – Sajfułłajewa, za pomocą opisanych środków wyrazu, oraz Gromowa, operująca niuansami emocjonalnymi – rzucają światło na doniosłość tak zdarzenia, jak i okoliczności niewystąpienia objęcia. Odczucie braku, pojawiające się u schyłku dnia, w przestrzeni własnego mieszkania, już na wstępie uwypukla charakterystyczną dla kina reżyserki tadżyckiej niemożność wkroczenia protagonistki na drogę

samopoznania w miejscu dobrze jej znanym, wcześniej oswojonym. Na tym etapie dochodzi zaledwie do pewnego rodzaju przebudzenia, które, wraz z wytypowaniem potencjalnej winowajczyni zastoju w życiu małżeńskim (trywialna wizja „drugiej kobiety"), prowadzi nie tylko do przypływu podejrzliwości, lecz również do wzmożonej uważności wobec potrzeb Sierioży i, przede wszystkim, własnych pragnień intymności. Nie dziwi więc, że nazajutrz Lena, leżąc w łóżku, inicjuje poszukiwanie doznań dotykowych, badając opuszkami palców powierzchnię skóry śpiącego u jej boku męża. Uściślając, eksploracja nosząca znamiona opisu doświadczenia taktylnego odbywa się na krawędzi istnienia, gdyż bohaterka muska dłonie, zarost i brwi partnera w sposób nieinwazyjny, tj. z wyczuciem i dozą niepewności. Co więcej, za subtelnymi ruchami palców równie dyskretnie podąża kamera Zisielsona, która – niczym antropolog taktylny, niejako za radą Macieja Topolskiego – rejestruje małżonków, przyjmując bliski ciału, subiektywny i emocjonalny punkt dotyku[867]. W przełożeniu na język filmu kolejne zbliżenia oraz zmiany ostrości pozwalają wydobyć bogactwo faktur odseparowanych części ciał: gęstość owłosienia na klatce piersiowej i twarzy Sierioży czy długość paznokci u dłoni (oraz obecność obrączki). Z kolei padające na nie wczesnoporanne światło potęguje grę cieni, czyniąc kontury mniej wyraźnymi i „miękkimi".

W związku z tym za przekroczenie granicy niewinności w działaniach Leny, sondujących powłokę ciała Sierioży, należy uznać umyślny gest wsunięcia dłoni w spodenki śpiącego, a więc niczego nieświadomego męża. Precyzyjniej rzecz ujmując, mowa o nacechowanym seksualnie ruchu, którego wykonanie zostaje nagle przerwane przez dźwięk budzika. W ślad za alarmem rozbrzmiewa (po raz trzeci od początku *Wierności*) westchnienie protagonistki, będące z jednej strony sygnałem wytrącenia z równowagi, osiągniętej dzięki interakcjom dotykowym, z drugiej – oznaką ulgi, że również ta aktywność pozostała nieujawniona. Ambiwalencji zaistniałej sytuacji towarzyszy nasilające się poczucie – być może ostatniej – straconej szansy na podjęcie dialogu przy użyciu słów i/lub gestów, co odbija się najpierw w mimice bohaterki Gromowej, a następnie w kompozycji kadru, wyraźnie podzielonego na część ciepłą (żółto-brązowa strefa sypialniana z Leną w pościeli) oraz zimną (biel framug, kafelków łazienkowych i drzwi, w stronę których zmierza Sierioża). Co istotne, jeśli organizacja przestrzeni w kadrze, oprócz wydobycia walorów estetycznych scenografii oraz elementów o szczególnym ładunku znaczeniowym (lustro jako lejtmotyw wizualny filmu), jawnie sygnalizuje możliwość rozłamu w stosunkach małżeńskich, to właśnie emanujący

[867] M. Topolski, *Antropologia taktylna*…, dz. cyt., s. 372. Zob. również rozdział trzeci części pierwszej niniejszej pracy.

niemym skupieniem wyraz twarzy protagonistki otwiera pole do spekulacji na temat dalszego przebiegu wydarzeń.

Jednakże, nim przejść do naświetlenia faktycznej trajektorii narracyjnej *Wierności*, warto krótko zarysować jej fundamenty, mające swoje źródło w samej bohaterce. Chodzi o splot – mniej lub bardziej świadomie – uwewnętrznionych zasad postępowania oraz systemu wartości, których przestrzeganie niewątpliwie wpływa na jej obecną kondycję psychofizyczną. Abstrahując od wysiłków na rzecz rekonstrukcji prawdopodobnej przeszłości i pochodzenia Leny (podejmowanych również przez twórców) niewyrażonych wprost w filmie[868], nie budzi większych wątpliwości jej przynależność „do szerokiego grona kobiet (i mężczyzn), bojących się i nie potrafiących formułować swoich uczuć". Co więcej, już na podstawie pierwszych minut filmu staje się widoczna jej „nieumiejętność rozpoznawania oraz określania własnych odczuć konkretnymi słowami, by móc się z nimi jakoś uporać"[869]. Z tego powodu, po drugie, siła oddziaływania pierwszej, niezaistniałej interakcji dotykowej owocuje kolejną – już uzmysłowioną, lecz bojaźliwą, bo utajoną – inicjatywą nawiązania zbliżenia fizycznego o potencjalnym charakterze seksualnym. Z kolei załamanie się śmiałości protagonistki na chwilę przed możliwą demaskacją (budzik, przebudzenie Sierioży) obrazuje jej bezradność wobec coraz bardziej – w jej oczach – realnego widma konfliktu, czyli konieczności podjęcia jakichkolwiek działań w odpowiedzi na narastające symptomy mężowskiej niewierności, a co za tym idzie, utraty dotychczasowej stabilności w życiu prywatnym. Mówiąc krótko, widok ujętych w półzbliżeniu uciekających spojrzeń, powstrzymującego łzy mrużenia oczu oraz niedomkniętych ust skrywających niewypowiedziane słowa ni to skargi, ni przeprosin poświadcza nie tylko wyjściową powściągliwość Leny w okazywaniu uczuć, lecz także przyszłe próby intuicyjnego rozpoznania ciążących jej emocji, spośród których zazdrość stanie się katalizatorem przemiany.

Zważywszy na fakt, że sedno kryzysu protagonistki pozostanie nienazwane (co później wpłynie na proces krystalizacji wytyczanej strategii działania), warto podkreślić, iż transformacja zazdrości (o kogoś) w wierność (sobie) przebiega w porządku następowania zdarzeń, które – w zależności od swojej roli w rozwoju akcji i ładunku znaczeniowego – często przedstawiane są zgodnie z rozpoznawalnymi wzorcami i kodami gatunkowymi. W istocie, w

[868] W interpretacji scenarzystek filmu Lena „dorastała w rodzinie o bardzo surowych zasadach. Zimny dom, mało fizycznej czułości ze strony mamy i taty. Fasadowa, zamknięta i silnie zdyscyplinowana" (*Нигина Сайфуллаева: „Каждая большая идея разбивается о живого человека"*, dz. cyt., s. 46).
[869] Tamże.

obliczu „niepodważalnych" dowodów zdrady, wątek przepracowywania niepokoju, podejrzliwości i frustracji przez Lenę realizowany jest równocześnie w ramach dwóch stylistyk gatunkowo-konwencjonalnych: dobrze ugruntowanego w przestrzeni kinematografii rosyjskiej filmu obyczajowego oraz słabiej zakorzenionego dramatu erotycznego. Jednoczesne współwystępowanie tych elementów w obrębie pojedynczej sekwencji, sceny, a nawet ujęcia nie oznacza jednak klasyfikowania środków wyrazu ani wartościowania sposobów kształtowania motywów i problematyki filmu w kategoriach „obyczajowości" czy „erotyczności". Wręcz przeciwnie – obie techniki ekspozycji należy rozumieć szerzej, a ich ewentualna odrębność wynika wyłącznie z funkcji narracyjnych, jakie pełnią w strukturze *Wierności*. W tym ujęciu „obyczajowość" odnosi się przede wszystkim do ukazywania przejawów życia codziennego bohaterów w kontekście wzmacniania przejrzystości toku wydarzeń osadzonych na tle społeczno-kulturowym[870]. Dlatego wstępny zarys postaci, oprócz indywidualnych atrybutów, takich jak wygląd zewnętrzny, styl wypowiedzi, temperament, system wartości czy kompetencje praktyczne, obejmuje również uwarunkowania klasowe, status zawodowy oraz stan cywilny. To z kolei wyznacza zbiór zachowań związanych z przestrzeganiem, egzekwowaniem i/lub łamaniem norm i zwyczajów obowiązujących w określonym środowisku pracy, wspólnocie czy typie relacji międzyludzkich. Natomiast za „erotyczne" uznaje się wszelkie warianty wymienionych wyżej form ekspresji, które zmierzają: po pierwsze – do uwypuklenia seksualnego charakteru zarówno „namacalnej" nagości (w tym także jedynie zasygnalizowanych miejsc intymnych) i bliskości fizycznej, jak i niematerialnego napięcia, dynamiki czy pożądania towarzyszących nawiązywanym stosunkom; po drugie – do unaocznienia pełnego spektrum doznań: od rozczarowania, przez przyjemność, aż po spełnienie; po trzecie zaś – do rozpoznania ich potencjału w odkrywaniu własnych preferencji i potrzeb, granic samowyrażenia oraz motywacji stojących za zaspokajaniem niewypowiedzianych pragnień za sprawą spontanicznych interakcji dotykowych z przygodnymi partnerami w przypadkowych miejscach.

Co ważne, (nie)dostrzeżenie sugerowanej dwoistości podstaw estetycznych *Wierności* niesie ze sobą szereg konsekwencji na płaszczyznach wewnątrz- i okołofilmowej. Zaczynając

[870] Na marginesie warto zaznaczyć, że mimo braku bezpośrednich odniesień do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej w Rosji, pominięty wyżej polityczny wymiar uwikłania ujawnia się wyraźnie w warstwie audialnej, tj. w braku werbalizacji równie niecenzuralnych jak wizualizacje nagich ciał w akcie miłosnym. Innymi słowy, *Wierność* – jak sugeruje Dolin – to „film o czymś, na co po prostu brakuje słów, zwłaszcza w języku rosyjskim; paradoksalnie podkreśla to ustawa zakazująca używania wulgaryzmów, której ofiarą pada krótkie, nieuchronne słówko na literę «б». Czytaj z ruchu warg i domyślaj się. Tam, gdzie nie ma wolności słowa, nie ma miejsca na wolność ciała, a niewola jest gorszą barierą między kochającymi i kochanymi niż najbardziej bezceremonialna zdrada" (А. Долин, *Морская болезнь*, dz. cyt., s. 42).

od końca, czyli od recepcji dzieła, nie sposób pominąć dominujących tendencji interpretacyjnych, skoncentrowanych na poszukiwaniu adekwatnego punktu odniesienia. Mowa w szczególności o dwóch komplementarnych podejściach, w ramach których krytycy – w dużej mierze nieprzyzwyczajeni do tak swobodnego traktowania kwestii seksualnych na rodzimym gruncie – albo podkreślali różnice dzielące oba filmy Sajfułłajewej, albo wskazywali na podobieństwa (oraz potencjalne inspiracje) łączące *Wierność* z dorobkiem twórców europejskich. Z uwagi na wspomnianą dysproporcję, to właśnie mniej rozpoznana specyfika kina erotycznego często służyła za rodzaj miary. Niemniej jednak, dążenie do umiejscowienia drugiego filmu reżyserki w ujęciu porównawczym skutkowało przesuwaniem punktu ciężkości w różnych kierunkach. Podczas gdy w obrębie pierwszego – *de facto* wsobnego – modelu krytycznego szeroko rozumiana erotyka nade wszystko pełni rolę strategii twórczej, w granicach drugiego (roboczo określanego mianem ekspansywnego) w centrum zainteresowania znalazła się jej funkcja naśladowczo-utrwalająca, czyli obrazowanie treści o podłożu seksualnym w oderwaniu od generowanych znaczeń.

W świetle pojawiających się prób ulokowania *Wierności* na tle dziedzictwa kina światowego – zwłaszcza w odniesieniu do dzieł sprzed kilku lub kilkunastu lat, pokrewnych pod względem strukturalnym, tematycznym i semantycznym, a także wykazujących zbliżony poziom dosłowności w unaocznianiu interakcji dotykowych – warto pokrótce przyjrzeć się najpopularniejszym referencjom. Spośród nich najczęściej przywoływanymi (choć odrzucanymi przez Sajfułłajewą[871]) są *Wstyd* (*Shame*, 2011) Steve'a McQueena oraz *Romans* (*Romance*, 1999) Catherine Breillat – filmy traktujące o zgłębianiu własnej tożsamości seksualnej poprzez działania o charakterze autodestrukcyjnym. Protagonistami wszystkich trzech produkcji są przedstawiciele klasy uprzywilejowanej: trzydziestoparoletnia Lena, jej anglojęzyczny rówieśnik Brandon oraz Francuzka Marie, których kompulsywne zachowania seksualne znalazły odzwierciedlenie w scenach realistycznych (*Wstyd*, *Wierność*) i/lub rzeczywistych (*Romans*) zbliżeń intymnych. Chodzi o odmienne formy obcowania płciowego, ukazane w sekwencjach różniących się długością, intensywnością, oddaleniem kamery od aktorów, złożonością ruchową oraz wpływem na dalszy przebieg wydarzeń. Co więcej, siła dosadności owych przedstawień zależy od sposobu i konsekwentności wdrażania przyjętej konwencji, stopnia przejrzystości lub zawoalowania zakodowanych sensów czy (nie)spójności stylistycznej. I tak, tragizm sytuacji życiowej oraz duchowa pustka Brandona-seksoholika

[871] Reżyserka przyznała w jednym z wywiadów, że podczas pracy nad scenariuszem stara się nie oglądać filmów o podobnej tematyce, aby nie ulec ich wpływowi. Zob. M. Tуула, *Нигина Сайфуллаева: „Меня интересует, как эротические механизмы действуют на людей"*, dz. cyt.

przejawiają się zarówno w minimalistycznym wystroju mieszkania czy patetycznej oprawie muzycznej, jak i w emocjonalnej powściągliwości mężczyzny, jego niemożności nawiązania bliskiej relacji z drugą osobą oraz w – często jedynie napomykanych – przygodnych interakcjach z pracownicami seksualnymi i czynnościach autoerotycznych. Z kolei wyboista droga Marie ku samospełnieniu, której najpełniejszym wyrazem jest wizja samotnego macierzyństwa, znajduje odbicie z jednej strony w doświadczaniu coraz bardziej opresyjnych (wiązanie) i przymusowych (gwałt) aktów seksualnych, a z drugiej – w postępującej teatralizacji gestów, przestrzeni, kompozycji ujęć oraz tendencyjności ich inscenizacji.

W kontekście przytoczonych przykładów kina artystycznego: trudno dostępnego, kontrowersyjnego *Romansu* (z Rocco Siffredim, wówczas czynnym aktorem filmów pornograficznych, w jednej z głównych ról) oraz szeroko rozpowszechnianego i nagradzanego *Wstydu* (z Michaelem Fassbenderem, laureatem weneckiego Pucharu Volpiego), uwidacznia się zarazem „wtórność" kinematografii rosyjskiej wobec światowej produkcji filmowej[872], jak i niezwykłość samej *Wierności*, stanowiącej – tylko lub aż – „małą rewolucję":

> Rewolucję, ponieważ nigdy wcześniej w kinie rosyjskim nie osiągnięto takiego poziomu otwartości i zmysłowości. Małą, bo sądząc po niezręcznej reakcji publiczności podczas premierowego seansu (ludzie się śmiali, kasłali, dosłownie zakrywali oczy i wiercili się na miejscach), dystrybucja będzie ograniczona, a reakcja na film – powściągliwa[873].

Ponadto, jeśli pokrewieństwo rosyjskiej i brytyjskiej produkcji sprowadza się przede wszystkim do finałowej puenty[874], to paralele między *Wiernością* a *Romansem* sięgają znacznie głębiej, obejmując tryb postępowania protagonistek, schematy i strukturę narracyjną, a także szereg zabiegów inscenizacyjnych. Upraszczając, niezadowolenie z obecnej sytuacji popycha obie bohaterki do zaspokojenia potrzeby bliskości poza związkiem, co – zamiast wywołać poczucie winy – staje się dla nich początkiem drogi ku samopoznaniu. W efekcie kolejne kamienie milowe na ścieżce zdrady wyznaczają sceny seksu, które wzmacniają napięcie w życiu intymnym Leny i Marie. Dzieje się tak, ponieważ kombinacja różnorodnych komponentów erotycznych służy realizacji wizji odkrywania sfery zmysłowości – nie wbrew, lecz poza

---

[872] *Режиссер Нигина Сайфуллаева о своем фильме „Верность", женских изменах и „московском деле"*, dz. cyt.: „Zdaję sobie sprawę, że nie stworzyliśmy arcydzieła światowego, ponieważ reszta świata znacznie nas w tej kwestii [niewierności kobiet – P.W.] wyprzedziła. W kontekście globalnym ten film jest po prostu przestarzały".

[873] А. Долин, *„Верность": психологическая драма о сексе и чувствах*, dz. cyt. Warto zauważyć, że przewidywania rosyjskiego krytyka nie sprawdziły się: *Wierność* trafiła do kin jesienią 2019 roku w liczbie kopii przekraczającej osiemset, co stanowi sytuację bezprecedensową dla produkcji, po pierwsze, zaliczanej do nurtu kina autorskiego, a po drugie – oznaczonej przez Ministerstwo Kultury kategorią wiekową „18+". Zob. Ю. Шампорова, *„Нет прецедентов, чтобы женщина-режиссер сняла блокбастер в России"*…, dz. cyt.; *Режиссер Нигина Сайфуллаева о своем фильме „Верность", женских изменах и „московском деле"*, dz. cyt.

[874] Zob. np. О. Касьянова, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой – Антистыд*, „Сеанс", 16.06.2019, https://seance.ru/articles/vernost-review/ [dostęp: 3.06.2025].

męskim pożądaniem jako obowiązującym wzorcem. Dojście do autonomicznej tożsamości dokonuje się w ramach rozciągniętego w czasie procesu przejmowania kontroli nad własnym wizerunkiem jako podmiotu seksualnego, przejawami kondycji psychofizycznej oraz mechanizmami doznawania przyjemności. W tym ujęciu kobieca seksualność – niegdyś „naznaczona piętnem ofiary, cierpiąca, tłamszona i naturalna" – po pierwsze, traci status antytezy wobec męskiej („fałszywie ideologicznej, sadystycznej i sztucznej") seksualności[875], a po drugie, wyzwala się spod presji cudzych oczekiwań, zyskując rangę przestrzeni swobodnej autoekspresji, poszukiwań i przekraczania norm społecznych.

Wspólnota motywów i projektowanych sensów oraz zbliżony poziom bezpośredniości w przedstawianiu kontaktów fizycznych nie powinny jednak przesłaniać różnic dzielących *Romans* i *Wierność* w zakresie maniery reżyserskiej oraz trybu narracyjnego. Najważniejszą z nich jest eksplicytność przekazu obu autorek, ujawniająca się w manipulacjach stopniem subiektywizacji relacjonowanych wydarzeń w wymiarach wizualnym i audialnym. Innymi słowy, nacisk na ukazywanie i/lub artykulację punktu widzenia, myśli oraz złożoności przeżyć protagonistek znajduje odbicie w skali dosłowności unaocznień oraz w formułowanych wnioskach, które u Breillat urastają do miana prawd uniwersalnych. W istocie, reżyserka francuska, przełamując tabu niesymulowanych aktów seksualnych w kinie artystycznym, czyni z masochistycznych i upadlających praktyk nieodzowny element przemiany lub, inaczej mówiąc, wyzwolenia się z oków myślenia o kobiecej pasywności w relacjach seksualnych. Z tego względu kolejne akty niewierności nie tylko wystawiają miłość Marie do Paula na próbę, lecz również wyznaczają obowiązkowe punkty graniczne kobiecej inicjacji, takie jak zmierzenie się z bólem, poniżenie i wykorzystanie przez mężczyzn u władzy. Wypowiadane zza kadru refleksje głównej bohaterki, widok członka w stanie erekcji, pozbawiona skrótów choreografia gestów oraz narastająca brutalizacja scen erotycznych – wszystko to składa się na nieobyczajną i pozbawioną głębi psychologicznej przypowieść filmową o procesie odrodzenia i wejściu w nową rolę.

Natomiast u Sajfułłajewej podstawą tworzenia znaczeń jest gra przeciwieństw: rozchwianie sfery osobistej znajduje kontrapunkt w rozkwicie zawodowym, ekspresja werbalna ustępuje miejsca mowie ciała, a wreszcie zazdrość, zamiast prowadzić do konfrontacji, stopniowo przeradza się w potrzebę odwzajemnienia domniemanej zdrady. Co więcej, także intensywność relacji, zawiłość przeżywanych uczuć oraz zdolność protagonistki do wyrażania emocji zyskują na sile wyrazu dzięki wyeksponowaniu różnic w nastroju, tempie czy

[875] L. Williams, *Hard core*…, dz. cyt., s. 35.

złożoności kolejnych sekwencji – na czele ze scenami o zabarwieniu erotycznym. To właśnie w nich pole domysłów dotyczących życia wewnętrznego głównej bohaterki – jej motywów działania, myśli i doznań – nabiera wyraźnych kształtów za sprawą starannej organizacji czasoprzestrzeni (w tym podporządkowania elementów urbanistycznych i nadmorskiego pejzażu) oraz sposobów wkomponowania w kadr ciał aktorów, realizujących z nawiązką[876] ujęte w scenariuszu sekwencje interakcji dotykowych. Dla przykładu: przelotności romansów nawiązywanych w zamiejscowej dyskotece czy warsztacie samochodowym odpowiada równie efemeryczna sceneria, jak wynajmowany na godziny pokój hotelowy i skrawek plaży miejskiej. W pierwszym wypadku już sama aparycja „młodego, niedoświadczonego, naiwnego chłopaka" zapowiada pośpiech i mechaniczność ruchów frykcyjnych, z kolei długość sceny odpowiada realnemu czasowi trwania stosunku płciowego. W efekcie twórcom udało się „zbliżyć do rzeczywistości i prześledzić stan bohaterów od początku do końca"[877], tj. ukazać narastające skupienie mężczyzny na osiągnięciu przyjemności, przy równoczesnym zaniku zainteresowania pragnieniami partnerki, a także zarejestrować nie tyle bierność protagonistki, co całkowite dostosowanie się do narzuconego rytmu pchnięć. Trafniejszym określeniem będzie więc postawa rezygnacji: z chwycenia – być może w celu korekty ułożenia lub przejęcia inicjatywy – chłopaka za ramię (ręka, zawieszona na chwilę w powietrzu, ostatecznie zostaje przyciśnięta do łóżka w momencie szczytowania), *ergo* z wzięcia czynnego udziału w planowanym odwecie na mężu. Uzmysłowione całą somą wycofanie się znajduje wyraz w mimice jej twarzy: zaciskaniu ust oraz spojrzeniu pełnym wyrozumiałości i/lub pobłażliwości dla młodzieńczej nonszalancji.

Mając na uwadze dwojaki status scen erotycznych – z jednej strony stanowią one niezależne całości (pełniąc, podobnie jak u Breillat, funkcję progu), a z drugiej współtworzą większą strukturę – warto zauważyć, że drugi akt niewierności został skonstruowany na zasadzie kontrastu zarówno wobec epizodu w hotelu, jak i następującej niedługo później nieudanej próby wzbudzenia pożądania u Sierioży oraz „zdrady" męża w teatrze. Mowa tu o namiętnym pocałunku między Oliverem a Susan, czyli momencie kulminacyjnym spektaklu pełnego patetycznych dialogów, w rodzaju: „Nie mamy przyszłości – mamy teraźniejszość" czy znanej już widzowi kwestii: „Ta noc zmieniła wszystko", którą Katia (w tej roli Marina

[876] Jak przyznała Sajfułłajewa, choreografia scen erotycznych w scenariuszu „nie była opisana tak szczegółowo, jak została zekranizowana. Jednak ich funkcja dramaturgiczna oraz kluczowe aspekty zostały uwzględnione" (А. Аничкова, *Режиссер фильма „Верность" Нигина Сайфуллаева о женской измене, госфинансировании и фразе „Давай поговорим"*, GQ, 25.11.2019, https://www.gq.ru/success/nigina-sajfullaeva-interview [dostęp: 20.06.2025].

[877] С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»"*…, dz. cyt.

Wasiliewa) wcześniej wysłała do swojego partnera scenicznego. Widok bohatera Sierioży całującego inną kobietę – o jasnych, długich włosach i żywiołowym usposobieniu – pogłębia nie tylko cierpienie Leny, lecz także jej obsesyjną podejrzliwość. Co istotne, nagromadzenie sprzecznych uczuć, niejako wymuszając zakłócenie przebiegu wydarzeń, znajduje ujście w równie „gwałtownej i dość krótkiej" scenie miłosnej z anonimowym, około czterdziestoletnim mężczyzną w ekskluzywnym samochodzie[878]. Po zaskakującym przyjęciu propozycji podwiezienia następuje seria dynamicznych ujęć, które nie uwypuklają dosłownego charakteru nagości ani wykonywanych ruchów, lecz podkreślają wagę intymnych detali w uzmysłowieniu sobie własnych i cudzych preferencji. Z racji, że kochankowie podczas wyładowania napięcia erotycznego pozostają niecałkowicie rozebrani, a ich widoczność ograniczają elementy „kryjówki" (drewniane pale), kamera rejestruje mikroekspresje twarzy oraz niuanse rozgrywające się w sferze gestów. Wówczas właśnie Lena, z inicjatywy mężczyzny, rozpoczyna stymulację analną palcem, potęgując tym samym jego rozkosz.

Zestawienie obu sekwencji jest o tyle istotne, że pozwala prześledzić kolejne etapy postępującej samoidentyfikacji protagonistki przez pryzmat doznań, rozumianych jako rezultat interakcji dotykowych. Odkrycie własnej sprawczości w dostarczaniu przyjemności innym staje się impulsem do autorefleksji, która przejawia się w jej metamorfozie z osoby biernej w nabierającą pewności siebie uwodzicielkę (np. w oczach ustatkowanego kierowcy samochodu), coraz aktywniej zarządzającą swoim wizerunkiem. Jednocześnie Lena, być może pod wpływem upomnienia oraz protekcjonalnego tonu policjanta („Panfiłowa Jelena Jurjewna zakłócała porządek publiczny na nabrzeżu miejskim, demonstrowała brak szacunku wobec społeczeństwa, dopuszczała się czynów o charakterze seksualnym z osobą nieustaloną"), zwraca się ku doskonaleniu autopraktyki[879] z dala od cudzych spojrzeń. Co ciekawe, odbywający się w domowym zaciszu proces introspekcji można rozpatrywać na co najmniej dwóch płaszczyznach, tj. jako przemianę od haptycznej percepcji własnego odbicia w lustrze do taktylnego doświadczenia indywidualnej cielesności oraz jako przejście od nieuświadomionego („jak przez mgłę")[880] wchodzenia w kontakt z ciałem do wypracowywania

[878] Tamże.

[879] Warto przypomnieć za Shustermanem, że autopraktyka „nie jest ograniczona do zwykłych praktyczno-funkcjonalnych spraw, lecz wiąże się z polepszeniem naszych możliwości odczuwania przyjemności, które może być znacząco zwiększone dzięki bardziej wnikliwej samoświadomości naszego somatycznego doświadczenia" (R. Shusterman, *Świadomość ciała*…, dz. cyt., s. 25).

[880] Chodzi przede wszystkim o ciąg krótkich scen pozbawionych komentarza słownego, w których Lena najpierw gładzi własne, mokre ciało pod prysznicem, następnie, stojąc przed zaparowanym lustrem, coraz wyraźniej dostrzega – a wraz z nią widz – swoje odbicie, a na końcu, leżąc nago w łóżku obok śpiącego męża, zaczyna się onanizować (samostymulację „nieświadomie" przerywa Sierioża, wtulając się w żonę). Ponadto ich

uzmysłowionych form ekspresji seksualnej. Przyjmując więc, że zdrady „są dla bohaterki sposobem zrozumienia samej siebie, a jej konflikt wewnętrzny ma charakter bardziej osobisty niż związany z ratowaniem małżeństwa”[881], za punkt dojścia należy uznać moment zatracenia się w uniesieniu miłosnym z mężem, który – niczym „ablucja, oczyszczenie, swoisty heretycki chrzest wodą, zmywający lęk i niepewność”[882] – stanowi zarazem zwieńczenie jej ścieżki rozwoju.

Abstrahując od skazanych na niepowodzenie prób wiernej transkrypcji drobiazgowo ukazanego spektrum aktywności dotykowych, prowadzących do wzajemnej satysfakcji małżonków, omówienie najbardziej rozbudowanej i choreograficznie skomplikowanej sekwencji erotycznej warto rozpocząć od powiązania znaczenia jej komponentów realizacyjnych, po pierwsze, z pośrednio obecną (i chętnie deklarowaną przez reżyserkę) intencją autorską, a po drugie – z refleksją krytycznofilmową nad odwagą twórców, ze szczególnym uwzględnieniem aktorów. Wypowiedzi Sajfułłajewej oraz przedstawicieli środowiska filmowego (w tym recenzentów, innych filmowców) dotyczące wyjątkowego statusu rozpatrywanej sceny świadczą jednocześnie o rosnącym zainteresowaniu obu stron jej wymiarem technicznym – także w kontekście czynników kształtujących dramaturgię dzieła, takich jak umiejscowienie epizodu w układzie wydarzeń, jego czas trwania, stopień nasycenia zmysłowego czy planowany wydźwięk. „Było dla mnie ważne, żeby pokazać, jak kobieta chciałaby uprawiać seks” – przyznawała autorka w jednym z wywiadów, dodając: „W scenie z mężem szczególnie zależało nam na uwydatnieniu gry wstępnej, pieszczot, szeptu – tak, by widz niemal mógł dotknąć tego, co się dzieje, i zanurzyć się w tym stanie razem z nią i z nim. Właśnie dlatego jest ona tak długa. Aktorzy, nawiasem mówiąc, uważali, że powinna być jeszcze dłuższa”[883].

Co istotne, emanująca z przytoczonych słów jasność celu oraz świadomość osiągniętej dojrzałości artystycznej współgrają z obiegowymi opiniami podkreślającymi spójność wizji twórczej. Z kolei końcowy wtręt koresponduje z wcześniej cytowaną konkluzją jury festiwalu o bezgranicznej wierze aktorów w reżyserkę. Niemniej jednak, mając na uwadze kruchość granicy oddzielającej „piękną, estetyczną erotykę” od „wulgarności czy pornografii”[884], należy

umiejscowienie w strukturze fabularnej *Wierności* pozwala przypuszczać, że opisane sytuacje rozegrały się w śnie, z którego bohaterka Gromowej budzi się w kolejnej scenie.

[881] Д. Осташева, *Нигина Сайфуллаева: „В «Верности» нам было важно показать женский взгляд на секс”*, dz. cyt.

[882] А. Долин, *Морская болезнь*, dz. cyt., s. 40.

[883] С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»”*…, dz. cyt.

[884] Zob. *Верность на Кинотавре / АЛЕКСАНДР ПАЛЬ /день пятый*, Посторонний на площадке, 8.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=xSg15mWG5tc [dostęp: 24.06.2025].

pamiętać, że niefortunnie brzmiące sformułowanie – zwłaszcza w oderwaniu od ich, skądinąd zachowawczej, decyzji – może prowadzić do błędnej interpretacji dzieła jako przejawiającego ślady pornograficznej mechaniczności. Tymczasem, jak trafnie zauważył Anton Dolin, próżno szukać podobnych tropów w drugim filmie Sajfułłajewej, ponieważ ten

> mówi wyłącznie o życiu emocjonalnym człowieka, a nie o sposobach uprawiania seksu (właśnie techniki jego bohaterom czasami brakuje, co jest zarazem rozczulające i przekonujące). Ponadto erotyka jest tu wprawdzie środkiem wyrazu, i to niezwykle silnym, lecz sama w sobie nie stanowi celu. *Wierność* to przede wszystkim dramat psychologiczny[885].

Innymi słowy, sceny o zabarwieniu erotycznym są w tym sensie odważne, że twórcom udało się wiarygodnie i autentycznie oddać złożoność stosunku seksualnego, ukazanego jako doświadczenie cechujące się m.in. wzrostem intensywności uczuć i napięcia fizycznego oraz utratą pełnej kontroli nad przebiegiem współżycia. Dzięki temu ujawnia się również ich wymiar obyczajowy – sceny te, zrealizowane „z empatią i współczuciem dla bohaterów oraz ze zrozumieniem tego, co dzieje się przede wszystkim w ich głowach", oddają ich stan ducha[886]. Dlatego też, w myśl „obraźliwie radykalnej tezy" filmowczyni, że „jedyną rzeczywistością godną uwagi są nasze uczucia, a jedyną wolnością, za którą warto oddać życie, jest wolność ich wyrażania"[887], rozpoznana korelacja między tym, co „obyczajowe", a tym, co „erotyczne", pozwala wybrzmieć trzeciemu, pozagatunkowemu wymiarowi dzieła, jakim jest film psychologiczny. Reasumując, „estetycznie wyrafinowany dramat erotyczny o małżeńskiej zdradzie i poszukiwaniu siebie"[888] jest w pierwszej kolejności dramatem psychologicznym, którego struktura fabularna bazuje w dużej mierze na sekwencjach erotycznych.

W kontekście powyższej korekty perspektywy genologicznej *Wierności* staje się jasne, że wraz z usunięciem scen intymnych filmowa opowieść ulegnie całkowitej anihilacji. Wynika to z faktu, że na podstawie „namacalnych" przedstawień nagości oraz interakcji dotykowych wyłania się niezwykłe studium postaci, której autoekspresja opiera się na mowie ciała oraz innych formach komunikacji niewerbalnej. Co więcej, epizody o charakterze seksualnym nie tylko posuwają akcję do przodu, ale również oddają przebieg drogi Leny – od momentu pojawienia się pierwszych wątpliwości, przez kolejne etapy odkrywania własnej sprawczości, aż po ujawnienie zdrady i podjęcie ostatecznej decyzji o rozstaniu z Sieriożą[889]. Biorąc pod

[885] А. Долин, *„Верность": психологическая драма о сексе и чувствах*, dz. cyt.
[886] С. Сулим, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»"*…, dz. cyt.
[887] А. Долин, *„Верность": психологическая драма о сексе и чувствах*, dz. cyt.
[888] Л. Сурганова, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой: самый откровенный фильм об измене*, dz. cyt.
[889] Warto dodać, że brak obrączki na palcu Leny w ostatniej scenie *Wierności* nie tylko pozwala przypuszczać, iż rozstała się z Sieriożą, ale również potęguje wrażenie upływu czasu względem pozostałej części filmu. Z kolei sam przebieg finału – protagonistka, wchodząc do tramwaju, emanuje pewnością siebie (zamknięte usta, wzrok skierowany w dal), co przyciąga spojrzenia współpasażerów – sugeruje, że pozostała wierna sobie.

uwagę dalszy rozwój wydarzeń, związany z rozbieżnymi reakcjami społeczeństwa: pobłażliwą postawą jej przełożonego, natarczywymi przejawami pożądania ze strony drugiego kochanka, a w końcu słowną napaścią jego żony oraz męża głównej bohaterki[890], ewentualny brak sekwencji erotycznych znacząco osłabiłby wydźwięk konsekwencji, jakie spadają na protagonistkę, oraz siłę jej przemiany.

W rezultacie to właśnie kulminacyjna scena miłosna – a nie chociażby wcześniejsza chwila namiętności na plaży o znamionach ekscesu – urzeczywistnia projektowaną metamorfozę, pełniąc w *Wierności* rolę zwierciadła, w którym wcześniejsze przejawy życia codziennego małżonków oraz dynamiki ich relacji odbijają się w nowym świetle, tj. jako wariacje projektujące przyszłość. Te zaś, oparte na dotychczasowych motywach, postawach czy wrażeniach, zawierają skondensowaną, a następnie prze-tworzoną kwintesencję procesu samopoznania protagonistki. Co ważne, osiągnięcie tego pułapu wiąże się z przewartościowaniem stanowisk partnerów w wymiarze emocjonalnym (w sferze „praktycznej" prym nadal wiedzie Lena – jedyna kierowczyni w gospodarstwie domowym). Tak więc, podczas gdy bodźcem do intymnego zbliżenia okazuje się przypadkowo znaleziony pas do pończoch, napięta wymiana zdań przyjmuje formę gry wstępnej, w trakcie której Sierioża usiłuje wymusić na żonie podporządkowanie się jego woli. Początkowy kontrast wizualny (mokre ciało Leny/suche ciało Sierioży) oraz audialny (milczenie jako odpowiedź na wydawane polecenia) podkreślają nagły przypływ zazdrości mężczyzny, wyrażający się powagą tonu oraz przesadnym wyolbrzymieniem wykonywanych gestów i mimiki twarzy. Całość nabiera wreszcie cech rewersu zarówno wobec sceny inaugurującej dzieło Sajfułłajewej, jak i epizodu w teatrze: z jednej strony obnażeni małżonkowie, mimo niewielkiego dystansu przestrzennego między nimi, nie potrafią otwarcie wyrazić swoich obaw, z drugiej – oschli względem siebie, zaczynają odgrywać postaci apodyktycznego męża i ustępliwej żony.

Wydobycie teatralnego potencjału z zaistniałej sytuacji pozwala dostrzec, że zamknięci w niewielkiej, ascetycznej przestrzeni (której układ z czasem zaczyna przypominać scenę pudełkową) bohaterowie przystępują do długo wyczekiwanej konfrontacji z różnych pozycji – również w zakresie poczucia winy, poszukując płaszczyzny porozumienia za pomocą odmiennych kanałów komunikacji. Obustronna powściągliwość, wywołana narastającymi podejrzeniami, ustępuje dopiero w momencie, gdy zamiast artykułowanych przez Sierioż̨ę

[890] Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że Sajfułłajewa przeciwstawia mowę ciała Leny agresji słownej, która staje się domeną zazdrosnego Sieroży. Co więcej, jeśli przyjąć za Butler, że przemoc języka „polega na dążeniu do zawarcia w sobie – a tym samym zniszczenia – tego, co nieuchwytne, do zawłaszczenia tego, co musi pozostać niedopowiedziane, aby język działał jak żywa istota", tym wyraźniej ujawnia się zamierzona ulotność i rozproszenie znaczeń generowanych przez komunikaty niewerbalne (J. Butler, *Walczące słowa*…, dz. cyt., s. 17).

nakazów i manifestowanych przez Lenę sygnałów niewerbalnych, małżonkowie podejmują akt miłosny. Co istotne, podczas wykonywania czynności typowo somatycznej[891] ich gesty i westchnienia zmierzają ku jedności dopiero za sprawą przejęcia inicjatywy przez bohaterkę. Finalnie Lena, instruując męża co do tempa i intensywności ruchów, by spotęgować doznania i przedłużyć wspólny stan uniesienia, „po raz pierwszy w filmie (a widzowi może się wydawać, że i po raz pierwszy w życiu) doświadcza pełnego zaspokojenia seksualnego”[892].

III.4. Dotyk podmiototwórczy w filmie *Rozkurczając pięści* (2021) Kiry Kowalenko

Zapewne nikt nie przypuszczał, że Kabardyjsko-Bałkarski Uniwersytet Państwowy im. Chatuty Mutowicza Bierbiekowa w Nalczyku, podobnie jak jakucki przemysł filmowy, potocznie nazywany „Sachawoodem”, w ciągu zaledwie kilku lat znacząco odmieni oblicze współczesnej kinematografii rosyjskiej. Mimo że wiodącymi ośrodkami pod względem liczby wyprodukowanych filmów oraz instytucji kształcących przyszłych filmowców pozostają niezmiennie Moskwa i Petersburg, kino pochodzące z Kaukazu Północnego (oraz Republiki Sacha) z roku na rok coraz śmielej przebija się do świadomości publicznej. W istocie, na tle silnie scentralizowanej i głównie rosyjskojęzycznej produkcji, „kino regionalne” stało się atrakcyjne zarówno dla widza lokalnego, tj. rozpoznającego siebie w przedstawionych postaciach, miejscach oraz sytuacjach, jak i ogólnokrajowego, dzięki takim cechom jak „prezentacja unikalnej tematyki regionalnej oraz historyczna i kulturowa autentyczność, osiągana poprzez wizualną klarowność obrazów”[893]. Patrząc szerzej, u podstaw filmów „peryferyjnych” leży przyjęcie przez twórców – najczęściej debiutujących autochtonów – odmiennej perspektywy, która uwypukla specyfikę doświadczeń portretowanych jednostek i/lub grup społecznych na wielu płaszczyznach: od wizualnej (np. wyglądy ludzi i ich środowiska), przez audialną (język, ekspresja muzyczna), po narracyjną (motywy, odniesienia do miejscowych wierzeń i elementów folkloru). Z kolei rosnąca popularność i widoczność tych dzieł – także na rodzimych i międzynarodowych festiwalach filmowych – podważa

[891] R. Shusterman, *Myślenie ciała*…, dz. cyt., s. 41: „Uprawianie miłości to typowo somatyczna czynność (w której soma uczestniczy i jako doznający, pożądający podmiot i jako doznawany, pożądany i pieszczony przedmiot), która niewątpliwie dostarcza intensywnych doznań piękna i rozkoszy”.
[892] А. Долин, *Морская болезнь*, dz. cyt., s. 40.
[893] К. Кравченко, *Региональное кино России: к проблеме определения*, „Парадигма” 2022, nr 36, s. 147. Wśród głównych regionów filmowych Rosji autorka wymienia Jakucję, Tatarstan, Baszkirię, Czuwaszję, Jekaterynburg, Kałmucję, Nowosybirsk, Sachalin, Czeczenię, Buriację oraz Irkuck (tamże, s. 140).

powszechne wyobrażenie o kinie rosyjskim jako monolitycznym, ukazując zarazem jego „dużą różnorodność kulturową, regionalną i etniczną”[894].

Poza niejednolitością punktów widzenia reprezentantów odrębnych podmiotów wchodzących w skład Federacji Rosyjskiej, warto również zwrócić uwagę na zróżnicowanie czynników warunkujących powstanie i rozwój lokalnych ośrodków filmowych, z naciskiem na specyfikę inicjatora całego procesu. Dokładniej rzecz ujmując, wachlarz przesłanek wykracza poza osobiste pobudki reżyserów, na czele z potrzebą wyrażenia własnej tożsamości poprzez wierne odzwierciedlanie symptomów otaczającej rzeczywistości. Chodzi w szczególności o stopień ugruntowania „tradycji” kinematograficznych w danym regionie, zależny m.in. od skali wsparcia instytucjonalnego (w tym politycznego) oraz dostępności i stanu szeroko rozumianej infrastruktury – z jednej strony bazy technicznej, z drugiej placówek edukacyjnych. Organizacyjnym spoiwem „kinofikacji” prowincji są zaangażowani w nią ludzie: tubylcy i cudzoziemcy, zaznajomieni bądź nie z realiami miejsca, przedstawiciele różnych dziedzin i kadr – od wykwalifikowanych specjalistów po amatorów. To właśnie z ich inicjatywy twórczość filmowa regionów Rosji, których spuścizna w tym zakresie – nierzadko sięgająca czasów Związku Radzieckiego – jest efemeryczna (Republika Sacha) lub wręcz nie istnieje (Kaukaz Północny), zaczęła w latach dziesiątych XXI wieku być postrzegana jako fenomen, zjawisko, fala czy szkoła.

Warunkiem zaistnienia fermentu artystycznego okazują się wreszcie konkretne sylwetki pomysłodawców, koordynatorów i prekursorów aktywizacji filmowej. Co ważne, współtworząc mit założycielski, uosabiają oni dwa rodzaje impulsów do działania, różniących się kolektywnym lub indywidualnym charakterem oraz społecznym bądź instytucjonalnym podłożem. Dlatego też, o ile licząca niespełna milion mieszkańców Republika Sacha zdołała stać się trzecią siłą na krajowym rynku filmowym dzięki rozłożonym w czasie, oddolnym inicjatywom lokalnych, często nieprofesjonalnych twórców[895], o tyle reżyserom i reżyserkom z Kaukazu Północnego dotarcie do szerokiego grona odbiorców umożliwiła „odgórna” decyzja o zorganizowaniu w 2010 roku kursu filmowego w stolicy Kabardo-Bałkarii, prowadzonego pod patronatem Aleksandra Sokurowa. W rezultacie już w 2016 roku Kira Kowalenko, jako pierwsza z generacji filmowców zwanych „Sokurowcami”, zadebiutowała pełnometrażową *Soficzką* na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Ciemne Noce” w Tallinie. W ślad za nią poszli Kantemir Bałagow, Władimir Bitokow i Aleksandr Zołotuchin, których filmy –

[894] Tamże, s. 144.
[895] Na temat kina jakuckiego w ujęciu diachronicznym i synchronicznym zob. P. Wąsala, *Białe dni, czarne śniegi i strachy na wróble. O kinie jakuckim*, „Studia Filmoznawcze” 2023, t. 45, s. 159–184.

odpowiednio *Bliskość* (*Теснота*, 2017), *Głębokie rzeki* (*Глубокие реки*, 2018) oraz *Rosyjski młokos* (*Мальчик русский*, 2019) – spotkały się z równie pozytywnym odzewem na festiwalach w Cannes, Karlowych Warach i Berlinie[896].

Należy jednocześnie zauważyć, że znaczący sukces i szybki wzrost rozpoznawalności młodych twórców wynikają nie tyle z międzynarodowej renomy Sokurowa, co przede wszystkim z jego talentu pedagogicznego, przejawiającego się w ramach pięcioletniego procesu dydaktycznego na wielu płaszczyznach. Z racji, że „[s]tudenci reprezentują odmienne republiki Kaukazu Północnego – regionu, w którym nigdy nie istniał nie tylko filmowy ośrodek akademicki, lecz także własne kino", opracowany „program nauczania, łączący kształcenie w zakresie dyscyplin filmowych z przygotowaniem ogólnokulturowym"[897], uwzględniał różnice między uczniami wynikające z ich wieku, poziomu przygotowania merytorycznego oraz umiejętności praktycznych. „Naszym zadaniem jest dać ludziom solidne wykształcenie humanistyczne" – przyznawał autor *Molocha* w 2014 roku. „Prowadzimy obszerny kurs literatury, ponieważ uważam, że jej znajomość stanowi fundament niezbędny dla osoby zajmującej się reżyserią"[898]. Ponadto dwunastu uczestników, którzy „przyszli na kurs, na szczęście, nie wiedząc, kim jest reżyser Sokurow, nie oglądając jego filmów"[899], poznawało język filmu i historię kina zarówno w teorii, jak i w praktyce, tj. podczas wielogodzinnych wykładów oraz na planie filmowym, kręcąc kolejne etiudy szkolne. Znamienny w tym kontekście jest dokumentalny *Film o filmie* (*Фильм о фильме*, 2013) Gadżymurada Efiendijewa, składający się z wyimków zza kulis oraz luźnych obserwacji towarzyszących realizacji jednego z debiutów powstających przy wsparciu mistrza[900]. Ukazując studentów, nauczycieli oraz członków tamtejszej ekipy filmowej – zgodnie z tytułem – w trakcie pracy (oraz w przerwach między zdjęciami) nad krótkometrażowym filmem aktorskim, dagestański reżyser uchwycił atmosferę wzajemnego zrozumienia i wsparcia. Obecni w kadrze Kowalenko, Bałagow czy Bitokow, sumiennie wykonujący powierzone im zadania, wpisują się w większą całość. Na ich tle Sokurow, zamiast pełnić oczekiwaną rolę niekwestionowanego autorytetu,

[896] Warto dodać, że w kolejnych latach spośród uczniów Sokurowa zadebiutowali również Oleg Chamokow (*Węzły* [*Узлы*, 2021]) oraz wspomniane wcześniej Tina Mastafowa (*Tembot*) oraz Malika Musajewa (*Klatka szuka ptaka*).
[897] *Хроника кино: 2001–2015* [А. Карташов], dz. cyt., s. 96.
[898] А. Сокуров, *Из мастер-класса на „Кинотавре"-2014*, „Сеанс" 2023, nr 85, s. 44. I dalej: „Literatura to najbardziej wolna forma kultury, natomiast kino – najbardziej totalitarna. To stuprocentowa przemoc, stuprocentowy totalitaryzm. I dopóki ta natura kina nie zostanie rozpuszczona w jakiejś innej jakości, kino będzie pozostawać daleko od sztuki".
[899] Tamże, s. 45.
[900] Chodzi o film *Pascha* (*Пасха*, 2014) Igora Olszanskiego, wyprodukowany przez Fundację Aleksandra Sokurowa „Przykład intonacji" («Пример интонации»).

sprawia wrażenie życzliwego, bardziej doświadczonego kolegi, który służy radą, dba o detale i czuwa nad sprawnym przebiegiem prac.

Rysujący się w ten sposób obraz mentora, działającego ramię w ramię z początkującymi filmowcami, potwierdzają sami absolwenci kursu, podkreślając zarazem jego ogromny wpływ na kształtujący się światopogląd, wrażliwość estetyczną oraz poczucie sprawczości. Jako szczególnie istotny, bo silnie uwewnętrzniony przez kolejnych „Sokurowców", jawi się zbiór zasad oraz wartości, z którymi młodzi mieszkańcy Kaukazu Północnego – również ze względu na różnice kulturowe, impas społeczny oraz przekonanie o braku możliwości rozwoju – oswajali się stopniowo. Wypracowaniu pewności siebie oraz mechanizmów wzmacniających świadomość tożsamości lokalnej sprzyjał także szereg zakazów. „Nawiasem mówiąc, podczas nauki Aleksandr Nikołajewicz zabraniał nam oglądać jego filmy, by nie pozbawić nas twórczej indywidualności" – konstatowała Kira Kowalenko. Co więcej, „na niektóre tematy, takie jak religia, terroryzm czy przemoc, nałożone było tabu"[901]. Podobne ograniczenia, powstrzymując pokusę eksploatowania stanów granicznych, miały skierować uwagę przyszłych reżyserów ku codziennym aspektom życia. „Sokurow uczył nas, żebyśmy nie bali się kręcić filmów o swoim regionie, o swoich ludziach, pokazywać światu, jacy jesteśmy" – dodawał Kantemir Bałagow, utożsamiając po latach kurs z próbą decentralizacji przemysłu filmowego w Rosji oraz podjęcia swoistej walki z imperializmem. „Ponieważ nikt nie wiedział i nie wie, jak żyjemy, w czym jesteśmy podobni, a w czym się różnimy. To głęboko w nas utkwiło"[902]. W rezultacie powstały najpierw krótko-, a później długometrażowe filmy o jednostce funkcjonującej w, poza i wbrew kolektywowi, o relacjach rodzinnych – słowem, o sprawach bliskich ich twórcom, często nakręcone w języku ojczystym, które uczyniły filmowy Kaukaz – będący lustrem dla Kaukazu realnego – „bardziej dostępnym, bliższym i zrozumiałym"[903].

Prestiż kina Sokurowa poza granicami Federacji Rosyjskiej otwierał przed adeptami sztuki filmowej szersze możliwości demonstrowania efektów swojej pracy podczas renomowanych wydarzeń branżowych. Przykładowo, w 2014 roku na festiwalu w Locarno, w ramach programu specjalnego, zaprezentowano cykl dziesięciu studenckich filmów krótkometrażowych zrealizowanych pod opieką autora *Fausta*[904]. Nie ulega również wątpliwości, że odnotowany udział pełnych metraży w najważniejszych festiwalach

[901] С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, „Это Кавказ", 10.11.2016, https://etokavkaz.ru/kavkaz-v-bolshom-mire/ptenetc-gnezda-sokurova [dostęp: 4.07.2025].
[902] Т. Бекбулатова, *„Я не хочу верить, что 24 года жил среди людей, которые искренне хотят смерти другим"*, „Холод", 19.05.2022, https://holod.media/2022/05/19/balagov/ [dostęp: 4.07.2025].
[903] С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, dz. cyt.
[904] Więcej o filmach wyświetlanych w Locarno zob. D. Danielewicz, *Kino kabardyjskie. Lokalna kinematografia Kaukazu Północnego*, „Studia Filmoznawcze" 2024, t. 47, s. 207–209.

konkursowych był możliwy dzięki zaangażowaniu Sokurowa, który aktywnie uczestniczył w ich realizacji. Świadom ciężaru zobowiązań, trzy lata później (tj. między premierą *Bliskości* a *Głębokich rzek*) przyznawał: „Cały czas jestem na planie ich filmów, czytam scenariusze, pełnię funkcję kierownika artystycznego, ponoszę odpowiedzialność przed państwem i wytwórniami. Tak naprawdę jestem producentem tych dzieł i sam zbieram na nie fundusze”[905]. W ten sposób reżyserzy-debiutanci – nadal pod auspicjami mistrza – niejako kontynuowali naukę, zdobywając niezbędne doświadczenie w profesjonalnych warunkach: bezpośrednio na planie zdjęciowym oraz w kompleksowo wyposażonych przestrzeniach wytwórni filmowych.

Szczególnie charakterystyczny jest przypadek *Soficzki* – filmu zapoczątkowującego tzw. „kino kabardyjskie” oraz produkcję dzieł pełnometrażowych przez fundację „Przykład intonacji”. Zanim jednak opowiadanie Fazila Iskandera doczekało się przeniesienia na ekrany kin (warto dodać – w ramach bardzo ograniczonej dystrybucji, obejmującej jedynie wybrane miasta Rosji), uczestnicy kursu pracowali z jego fragmentami podczas zajęć z mowy scenicznej oraz warsztatów aktorskich[906]. Niedługo później z inicjatywą adaptacji prozy pisarza abchaskiego wystąpił Sokurow, kierując swoją propozycję do Kiry Kowalenko – studentki piątego roku[907]. Co ciekawe, historia powstania *Soficzki*, według samej zainteresowanej, jest znacznie bardziej skomplikowana: pierwszym kandydatem na reżysera był Władimir Bitokow, „następnie fotel ten miał zająć Kantemir Bałagow, który niedługo potem nakręcił *Bliskość*. Ostatecznie to właśnie ja zrealizowałam ów film”[908]. Debiut Kowalenko jest dziełem flagowym również w tym sensie, że – podobnie jak za czasów studenckich – w jego powstaniu wzięło udział wielu „Sokurowców”, m.in. wspomniani Zołotuchin (współpraca operatorska), Bałagow (współscenarzysta filmu) czy Musajewa (asystentka reżyserki)[909].

W efekcie światło dzienne ujrzał niespełna osiemdziesięciominutowy film autorstwa zaledwie dwudziestosiedmioletniej nowicjuszki, która, jak sama przyznawała, na kurs filmowy w Nalczyku – swoim mieście rodzinnym – trafiła przypadkiem. „Bałam się zatrzymać, utknąć na dłużej [w branży projektowania stron internetowych – P.W.]. Podświadomie wiedziałam, że

---

[905] *Александр Сокуров – о „Тесноте” и своем новом фильме*, Телеканал КИНОТВ, 17.08.2017, https://www.youtube.com/watch?v=YjGUesTwb_c [dostęp: 5.07.2025].
[906] Zob. Е. Коваленко, *„Пришлось бороться”: Кира Коваленко о своем дебютном фильме и о специфике работы женщины-режиссера на Кавказе*, 21.11.2017, https://www.tvoybro.com/recommendation/51325921000000_kira-kovalienko-o-svoiom-diebiutnom-filmie-i-o-spietsifikie-raboty-zhienshchiny-riezhissiora-na-kavkazie [dostęp: 5.07.2025].
[907] В. Смыслов, *Двенадцать*, The Blueprint, 21.09.2021, https://theblueprint.ru/culture/cinema/masterskaya-sokurova [dostęp: 5.07.2025].
[908] Е. Коваленко, *„Пришлось бороться”*…, dz. cyt.
[909] С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, dz. cyt.

potrzebuję dobrego wykształcenia humanistycznego, czegoś, co uczyni mnie kompletną i wytrwałą, co rozwinie we mnie osobowość”[910] – wyjaśniała. Szansą okazała się sztuka filmowa oraz zawód reżyserki, w ramach którego takie kwestie, jak problem samoidentyfikacji[911], miejsce republik Kaukazu Północnego na mapie świata oraz dramat ludzki rozgrywający się na obrzeżach historii, znalazły twórcze rozwinięcie najpierw w dużej mierze impresyjnych etiudach studenckich, a następnie w dwóch stylistycznie dojrzałych filmach pełnometrażowych.

Przyjmując zatem, że nauka pod czujnym okiem Sokurowa jest wyjątkową „próbą implementacji wśród młodych adeptów kina właściwej Rosjaninowi filozofii oraz misji, którą wiąże z pojęciem sztuki filmowej”[912], warto krótko prześledzić drogę Kowalenko do, po pierwsze, osiągnięcia samodzielności twórczej, a po drugie – wypracowania osobowości artystycznej, przejawiającej się w autonomicznym języku filmowym. Z tego względu na uwagę zasługują kilkunastominutowe prace kursowe, które, wieńcząc kolejne lata nauki na uniwersytecie w Nalczyku, jednocześnie zapoczątkowują nowe etapy w procesie kształtowania podmiotowości początkującej reżyserki. Pierwsza z nich – nakręcony na drugim roku studiów *Miraż* (*Марево*, 2012) – zgodnie z tytułem stwarza pozory opowieści o relacji matki i córki, dziewczynki oraz jej lalki, a także o finalnej ucieczce małoletniej protagonistki w świat fantazji. Całość ma charakter ćwiczenia formalnego, uwypuklającego faktury obrazu oraz symboliczny potencjał przedstawień poprzez liczne manipulacje w warstwie audialnej (nakładanie się i intensyfikacja wybranych dźwięków, potęgowanie szumów) oraz wizualnej. Zatarcie granicy między rzeczywistością a wyobraźnią podkreśla zwłaszcza – niewątpliwie zapożyczony od mistrza – zabieg „zniekształcenia kinetycznego” (określenie Dmitrija Bunygina), czyli „postępujące zakrzywienie statycznego kadru, ukazane w najdrobniejszych gradacjach i jednoznacznie perwersyjne w kontekście normatywno-realistycznego początku narracyjnego”[913]. Owe zniekształcenia – dodatkowo uzupełnione w planie dźwiękowym dojmującym skrzypieniem nienaoliwionej huśtawki – tworzą rodzaj krzywego zwierciadła lub, inaczej mówiąc, portalu, w którym dziewczynka ostatecznie się zanurza.

---

[910] К. Бесолти, *12 Учеников Сокурова. Кира*, „Горец”, 29.01.2018, https://gorets-media.ru/page/12-uchenikov-sokurova-kira-kovalenko [dostęp: 5.07.2025].

[911] Kowalenko, zazwyczaj unikająca odpowiadania na pytania osobiste, w jednym z wywiadów nakreśliła obraz swojej rodziny oraz tożsamości narodowej w następujący sposób: „Rodzice różnej narodowości, rodzina ojca nie wie, że ma córkę, więc nie można się zdradzić, jeśli spotka się tatę na ulicy. To trywialna, myślę, nawet częsta historia na Kaukazie. […] Dziwna sprawa – w Nalczyku zawsze będę obca, ponieważ uważam siebie za Rosjankę, a w Rosji i tak jestem z Kaukazu” (tamże).

[912] D. Danielewicz, *Kino kabardyjskie*…, dz. cyt., s. 203.

[913] Д. Буныгин, *Видео недели. Курсовые работы Киры Коваленко, лучшей ученицы Сокурова*, „Cineticle”, 11.04.2017, https://cineticle.com/kira-kovalenko-haze/ [dostęp: 6.07.2025]. Co więcej, „[d]ramat został tu przesunięty na peryferie percepcji, na trzeci plan, i jest zauważalny jedynie kątem oka”.

Równie metaforyczny wymiar zainscenizowanych interakcji międzyludzkich wybrzmiewa w filmie *Niebo wydawało się wysokie* (*Небо казалось высоким*, 2013). Poetycki obraz konia spowitego we mgle ustępuje miejsca matce i córce, zmierzającym przed siebie polną drogą. Ich wędrówka odbywa się w atmosferze napięcia, wynikającej z nieustannego ryzyka doświadczenia przemocy[914]. Następujące po sobie ujęcia jedynie sugerują związek przyczynowy, tj. ciąg wydarzeń prowadzących najpierw samotną kobietę – prawdopodobną ofiarę gwałtu, a później bohaterkę z dzieckiem (konsekwencją przestępstwa seksualnego?) – do spotkania z dawno niewidzianą matką. Co więcej, wieloznaczność zaprezentowanych sytuacji pozwala przypuszczać, że różne perspektywy czasowe zbiegły się ze sobą, a starszą kobietą jest sama protagonistka, która bezwolnie podąża śladami swoich przodkiń. Wskazuje na to fakt, że odwiedziny odbywają się niejako poza czasem, w obrębie nieznacznie zmodyfikowanych, powtarzających się scenerii wizualno-audialnych. Chodzi w szczególności o wydobycie wybranych zjawisk akustycznych, takich jak rżenie konia, krakanie ptaków, odgłosy stąpania po jesiennych liściach, szept, pomrukiwanie i westchnienia, z bogatego tła dźwiękowego (co z kolei przywodzi na myśl podejście Sokurowa). Dzięki temu – podobnie jak wyeksponowane w kadrze liście, kora, materiały ubrań, włosy, skóra twarzy i innych części ciała – dźwięki te nabierają swoistej faktury, wpisując się w proces unieśmiertelniania motywu nieuchronnego rozłamu w relacji rodzic–dziecko.

Co istotne, zaobserwowaną wyżej skłonność Kowalenko do poszukiwania własnego głosu w oparciu o eksperymentalne rozwiązania formalne zastąpiła potrzeba rozwijania zamysłu autorskiego oraz konstruowania historii skoncentrowanych na zgłębianiu charakterów ludzkich[915]. W tym celu początkująca reżyserka, opanowawszy już język filmowy i nauczywszy się swobodnie nim posługiwać, obrała nową drogę artystyczną. Zmiana, jaka nastąpiła u schyłku jej edukacji, znalazła odbicie w bardziej konwencjonalnej strukturze narracyjnej filmu *Oni odeszli ode mnie* (*Они ушли от меня*, 2014) – opowieści o młodej dziewczynie zaczynającej dostrzegać brak perspektyw na przyszłość. Mieszkając w małej wiosce przy ruchliwej drodze, ma ona za wzór bardziej przebojową przyjaciółkę, która z nadzieją na odmianę losu daje się porwać ukochanemu[916], oraz wiecznie zajętą matkę. Skąpany w brązach i beżach krajobraz kulturowy dopełniają kolejni przedstawiciele płci męskiej: młodszy brat, często nieobecny ojciec, zabiegający o względy protagonistki chłopak oraz grupa rówieśników

[914] W *Mirażu* poczucie zagrożenia wywołuje przede wszystkim agresywny, niecierpiący sprzeciwu ton matki.
[915] Zob. К. Бесолти, *12 Учеников Сокурова*…, dz. cyt.
[916] Warto odnotować, że punkt wyjścia w *Oni odeszli ode mnie* pokrywa się ze szkieletem fabularnym nakręconego niemal dekadę później filmu pełnometrażowego *Klatka szuka ptaka* Maliki Musajewej – *nota bene* asystentki reżyserki przy etiudzie Kowalenko.

bawiących się przy muzyce. To właśnie oni, a nie postać spracowanej kobiety w chuście na głowie, okazują się rzeczywistymi punktami odniesienia na dwóch płaszczyznach: z jednej strony dla działań bohaterki, podejmowanych w dążeniu do zdobycia choćby namiastki niezależności; z drugiej – dla reżyserki, która niewyrażony dotąd wprost ciężar patowej sytuacji mieszkanek Kaukazu Północnego, skazanych na ograniczony zestaw ról społecznych, dookreśliła za pomocą obrazu i słowa. Mowa tu szczególnie o zabiegach wzmacniających nie tylko zrozumiałość i wiarygodność prezentowanych zdarzeń, ale także podmiotowość portretowanych jednostek, definiowanych zwyczajowo ze względu na miejsce urodzenia, język, jakim się posługują, cechy wyglądu czy wachlarz doświadczeń i możliwych ścieżek rozwoju osobistego.

Jednocześnie należy podkreślić, że tak jak „styl formalny mistrza, początkowo dominujący, stał się gwarantem dojrzałości twórczej młodej reżyserki”[917], tak na przykładzie *Oni odeszli ode mnie* widać, jak jej wcześniejsze upodobanie do rozmywania sensów i rozbijania spójności fabularnej ewoluowało w stronę tworzenia wielowarstwowych kompozycji i/lub metafor. Można wręcz powiedzieć, że „Kowalenko przezwyciężyła swój lęk przed złożonymi konstrukcjami narracyjnymi, pozwalając zniekształceniu wejść w fazę kinetyczną, a bohaterom” – kierować się własną wolą[918]. Ci ostatni, osadzeni w autentycznych sceneriach, zaświadczają o swojej realności na kilka sposobów: porozumiewając się w jednym z języków mniejszych narodów kaukaskich (w tym wypadku kabardyjskim), wchodząc w interakcje – również dotykowe – z elementami świata przedstawionego, a wreszcie dając wyraz potrzebie indywidualizacji. W rezultacie bazowy koncept odejścia córki od matki, ukazany zarówno w marzeniu sennym (*Miraż*), jak i na jawie (*Niebo wydawało się wysokie*) – rozumiany w obu etiudach nie jako jednorazowy akt sprzeciwu wobec władzy rodzicielki, lecz jako rozciągnięty w czasie, nigdy ostatecznie nieukończony cykl utraty części siebie – przeobraził się w jeden z wątków omawianego dzieła. Zamiast niego rolę czynnika decydującego o tempie przebiegu wydarzeń, doborze lokacji czy trybie pracy kamery przejmuje coraz śmielsza autoekspresja protagonistki, która przejawia się wzrostem aktywności motorycznej: przebieganiem na drugą stronę drogi, wspinaniem się po zboczu pagórka, wymykaniem się spod nadzoru rodziców, by spotkać się z chłopakiem.

Niemniej jednak samo bycie w ruchu – ów gest samookreślenia – nie zapowiada rychłego przełomu, lecz paradoksalnie uwydatnia tragizm położenia głównej bohaterki. Jej eskalująca mobilność nie przekłada się bowiem w ostatniej scenie filmu na decyzję o ucieczce

[917] Д. Буныгин, *Видео недели*…, dz. cyt.
[918] Tamże.

z domu. Kolejne ujęcia, w których dziewczyna wsiada do samochodu, by po chwili jazdy z niego wysiąść, a następnie – po krótkim marszu, będącym ni to próbą wydostania się poza granice kadru, ni wędrówką w nieznanym kierunku – zaczyna biec przed siebie, aż w końcu zatrzymuje się na środku pola, ukazują ją niejako poza kategoriami przestrzeni i czasu, czyli w stanie zawieszenia. Wtem „kabardyjska Mouchette" nie tyle ciska w powietrze grudy ziemi, co wyrzuca „bryzgi energii zlepione w watowatą zasłonę mgły"[919] – namacalny objaw rozdarcia między losem przypisanym kobietom Kaukazu a pragnieniem nieznanego. Chodzi więc o potęgowanie wrażenia impasu, uzewnętrznionego za pomocą środków zwykle wzmacniających dynamikę akcji, takich jak przeplatanie planów filmowych i częste modyfikacje ustawień niestabilnej kamery, a także poprzez uwypuklenie faktur w warstwie audialnej (odgłosy przyspieszonego oddechu) i wizualnej (ciemna i lepka gleba, mglisty pejzaż). Całość odsłania skalę napięcia wewnętrznego protagonistki, odnajdującej namiastkę ukojenia dopiero w objęciach mężczyzny oraz w powtarzaniu słów: „Oni mi wybaczą", które, podobnie jak tytułowa fraza, zdają się zaklinać rzeczywistość. Co ciekawe, zawarta w nich chęć przeinaczenia obrazu świata nabiera siły sprawczej, gdyż wypowiedziane życzenie umacnia złudzenie wolności w finałowym ujęciu *Oni odeszli ode mnie*: para bohaterów, niczym ostatni ludzie na planecie, stoi na bezkresnym ugorze. Widoczny u góry skrawek niegdyś wysokiego nieba łagodzi linię horyzontu oraz kontury sylwetek, kreując przestrzeń otwartą, gotową do wypełnienia nowym znaczeniem.

Wreszcie dziełem przypieczętowującym koniec „sokurowowskiego" okresu w twórczości Kiry Kowalenko okazała się wspomniana *Soficzka*, która sygnalizuje ukształtowanie się podejścia artystycznego reżyserki, opartego na wcześniej intuicyjnie stosowanych rozwiązaniach narracyjno-strukturalnych. Obejmuje ono zbiór internalizowanych przez debiutantkę założeń oraz strategii działania na każdym etapie produkcji filmu: od obróbki materiału wyjściowego, przez opracowanie ram kontekstowych, aż po organizację planu zdjęciowego. Co ważne, żmudnemu procesowi przekładania tekstu na język filmu, materializowania postaci książkowych oraz ich środowiska w rzeczywistych osobach, przedmiotach czy miejscach, a w końcu rekonstruowania zaprzeszłych realiów przyświecała niepisana zasada rzetelnego odwzorowania przeszłości. Mimo niemal całkowitego braku materiałów na temat codziennej rutyny ludzi z pierwszej połowy minionego stulecia w archiwach abchaskich i rosyjskich, zespołowi udało się odtworzyć „krok po kroku życie górskiej wsi sprzed wieku: co oni jedli, jak się myli, gdzie spali, jaką bieliznę nosili, jak chowali

[919] Tamże.

bliskich oraz jak świętowali wesele”[920]. Ponadto reżyserka spędziła długi okres przygotowań w Abchazji, poszukując lokacji oraz odtwórców ról zarówno wśród aktorów profesjonalnych, jak i naturszczyków. W efekcie w tytułową postać – sprzed zsyłki oraz po powrocie z Syberii – wcieliły się dwie debiutantki: odpowiednio Łana Basaria (z wykształcenia filolożka) oraz Cyała Inapszba, na co dzień występująca w teatrze dramatycznym.

„Oczywiście, statyści również byli amatorami: mieszkańcy wsi po prostu grali samych siebie” – zauważyła Kowalenko, odnotowując wady i zalety wynikające z tej sytuacji. „Z jednej strony powodowało to wiele niedogodności, ponieważ ludzie nie mieli pojęcia, czym właściwie jest kino. Z drugiej strony to właśnie oni stworzyli atmosferę filmu – to dzięki nim udało nam się osiągnąć autentyczny efekt”[921], czyli poczucie wiarygodności inscenizowanych zdarzeń i przejawów reprodukowanej tożsamości kulturowej. Innymi słowy, ślady szeroko rozumianego dziedzictwa, obecne w twarzach Abchazów, ich sposobie mówienia i gestykulacji oraz w lokalnym krajobrazie, wybrzmiały dzięki zaangażowaniu faktycznych depozytariuszy pamięci, których odrębność – „z zamiłowania do dokładności”[922] – została utrwalona na wszystkich płaszczyznach dzieła, ze szczególnym naciskiem na warstwę dźwiękową. W istocie, spoiwem łączącym echa tradycji ze współczesnym odczytaniem tragicznej historii Soficzki, jej rodziny macierzystej i odmężowskiej oraz całego narodu stał się język abchaski, którym, zamiast rosyjskiego, posługiwali się w pierwszej połowie XX wieku mieszkańcy górzystej prowincji Związku Radzieckiego (w tym niewątpliwie również bohaterowie literaccy). Co więcej, decyzja o całkowitej zmianie kodu językowego, choć w pierwszej kolejności podyktowana troską o precyzję faktograficzną, umożliwiła twórczyni zdystansowanie się wobec pierwowzoru książkowego. I tak, niejako wbrew woli autora opowiadania i mimo późniejszych problemów „technicznych”[923], Kowalenko, uwzględniając realia epoki oraz specyfikę systemów komunikacji właściwych dla filmu i literatury, zamiast nakręcić wierną ekranizację, dokonała świadomej reinterpretacji komponentów fabularnych i motywów o wyraźnym potencjale symbolicznym, a także towarzyszących im emocji, zrozumiałych niezależnie od kontekstu społeczno-politycznego. Z kolei wyniesione z edukacji ukierunkowanie na dramatyczny wymiar egzystencji jednostki, jej odczucia oraz drogę ku (nie)osiągniętej autonomii, skłoniło reżyserkę do swobodnego przesuwania akcentów, pomijania niektórych

[920] С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, dz. cyt.
[921] Tamże.
[922] Т. Алешичева, *Времени не существует*, „Сеанс” 2023, nr 85, s. 51.
[923] Jak przyznawała Kowalenko, trudności sprawiały czasochłonne poszukiwania tłumacza oraz fakt, że „aktorzy nie zawsze biegle władają językiem ojczystym, posługując się na co dzień jego formą potoczną” (С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, dz. cyt.). Wardo dodać, że sama reżyserka, przystępując do realizacji filmu, nie znała języka abchaskiego.

epizodów oraz uwypuklania wartości estetycznych (takich jak nastrój czy muzykalność języka) – niekiedy kosztem zawartej informacji, lecz nigdy w celu przeinaczenia faktów.

W świetle powyższego warto zauważyć, że wybór jednego z późniejszych dzieł Fazila Iskandera – pisarza, którego dorobek literacki nie był ekranizowany od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku – wynikał nie tylko z wcześniej omówionych uwarunkowań dydaktyczno-studenckich, ale również z osobistych preferencji debiutantki. Pomimo powszechnej w środowisku filmowym tendencji do sięgania po „utwory humorystyczne, zrozumiałe i bliskie każdemu, takie jak *Sandro z Czegemu* czy *O, Marat!*”[924], Kowalenko zdecydowała się wziąć za punkt wyjścia opowiadanie o tragicznym charakterze, osadzone w konkretnym kontekście historycznym (druga wojna światowa, powojenne deportacje) i geograficznym (górska wieś abchaska), a także – co równie istotne – wymagające od twórców staranności i wysiłku w oddaniu przekonującej wizji tamtych czasów. W ten sposób, na styku fikcji, faktu i dopowiedzenia, powstała filmowa *Soficzka*, w której elementy struktury narracyjnej, obejmujące układ zdarzeń oraz splecione trajektorie bohaterów przedstawionych na tle historyczno-społecznym i etnograficznym, oddziałują na decyzyjność protagonistki. Ta, niczym współczesna Antygona, po śmierci Roufa poświęca się podwójnie: najpierw wyrzekając się publicznie zhańbionego brata – mordercy swojego męża, a następnie przyjmując los jego rodziny, zesłanej w głąb Syberii, jako własny. Tym samym – w przeciwieństwie do *Oni odeszli ode mnie* – w centrum uwagi znalazła się przede wszystkim bohaterka, jej wyboista ścieżka życiowa oraz zawsze zubażające konsekwencje działań i decyzji podejmowanych w celu zażegnania nieprzemijających konfliktów, rozpatrywanych przez początkującą reżyserkę w kluczu starcia dobra ze złem, miłości i nienawiści czy życia i śmierci. Dlatego też samoistna abchaska przynależność kulturowa (dodatkowo wzmocniona w filmie na płaszczyźnie językowej) ustępuje miejsca odwiecznym dylematom, które zarazem wykraczają poza doświadczenie określonej grupy etnicznej. Właśnie na ich bazie Kowalenko zdołała, po pierwsze, „wskaz[ać] na równoległość w kreowaniu tożsamości i współdzielenie wydarzeń”[925] przez ludność Kaukazu, a po drugie – przekształcić owe wydarzenia w uniwersalną opowieść „o tym, że miłość, nawet jeśli nie trwa długo, żyje wiecznie, a uraza przemija szybciej niż kończy się ludzkie życie”[926].

[924] С. Альперина, *В Таллине прошла премьера фильма по повести Фазиля Искандера „Софичка”*, „Российская газета”, 18.11.2016, https://rg.ru/2016/11/18/v-talline-proshla-premera-filma-po-povesti-fazilia-iskandera-sofichka.html [dostęp: 13.07.2025].
[925] D. Danielewicz, *Kino kabardyjskie*…, dz. cyt., s. 212.
[926] Т. Алешичева, *Времени не существует*, dz. cyt., s. 53.

Wychodząc zatem z założenia, że uogólnienie wymiaru ludzkiej tragedii nie unieważnia historii jednostki, lecz przeciwnie – poszerza perspektywę oglądu, reżyserka precyzyjnie oddaje portretowane środowisko, posługując się środkami wyrazu charakterystycznymi dla wysokojakościowego kina fabularnego. Mówiąc krótko, chodzi o przyjętą w debiucie metodę wizualizowania przeszłości, która skłoniła Kowalenko do rezygnacji z dokumentalnej rejestracji i dosłowności przedstawień na rzecz prze-twarzania symptomów rzeczywistości na poziomie obrazu i dźwięku. Jako przykład można przywołać jej dążenie do uzyskania jak najwyższego stopnia autentyczności w warstwie wizualnej, przy jednoczesnym zastosowaniu chłodnej palety barw (dominują kolory ziemi, zgniła zieleń oraz liczne odcienie szarości)[927]. Dzięki dbałości o detale, takie jak dobór kostiumów, lokacji czy elementów wystroju wnętrz, uczennica Sokurowa skutecznie „uhistorycznia" sekwencje obrazów. Kolejnym zabiegiem wzmacniającym dramaturgię opowieści jest wartki montaż, który w niekonwencjonalny sposób zestawia dwie perspektywy czasowe. Następujące po sobie ujęcia sprawiają wrażenie spójności – jakby dojrzała protagonistka, znajdując się tuż obok swojej młodzieńczej wersji, obserwowała własne wspomnienia nie z dystansu czasoprzestrzennego, lecz przez pryzmat oddalenia emocjonalnego. Dzieje się tak, ponieważ czas w *Soficzce* „stanowi różnicę między tym, co już wiesz, a tym, czego jeszcze nie poznałeś" – „kategorię czysto spekulatywną, albowiem nie istnieje czas jako granica oddzielająca dawne «ja» od obecnego, a to, co twoje, pozostaje twoje na zawsze, jak kiedyś przeżyta miłość"[928]. Co ważne, również w warstwie audialnej odgłosy otoczenia, rozmowy oraz myśli i refleksje głównej bohaterki zostały połączone w jeden, niekiedy zagłuszający sam siebie, strumień foniczny. Trzeba jednak zaznaczyć, że komentarze wypowiadane przez niediegetyczny głos kobiety, będące próbą zrozumienia minionych wydarzeń i dokonania ich podsumowania, różnią się jakościowo od słyszanych replik postaci widocznych w kadrze. Jej słowa są artykułowane głośniej, wyraźniej i bez pośpiechu, co powoduje, że narracja pozakadrowa przybiera formę spowiedzi, zacieśniającej więź intymną między Soficzką a widzem[929].

[927] Co istotne, takie przetworzenie kolorystyki może skojarzyć się z zabiegami formalnymi znanymi z filmografii Sokurowa.
[928] Т. Алешичева, *Времени не существует*, dz. cyt., s. 51, 52.
[929] W odniesieniu do ewentualnych inspiracji twórczością mistrza warto odnotować, że zabieg intymizacji monologów i dialogów bohaterów stanowi znak rozpoznawczy stylu Aleksandra Sokurowa. Za przykład może posłużyć film *Ojciec i syn* (*Отец и сын*, 2003), w którym wyeksponowana warstwa foniczna – męskie głosy, pomruki, szepty i oddechy – współtworzy atmosferę zmysłowości i ciepła. Innym celem manipulacji wrażeniami audialnymi jest wyniesienie i wyodrębnienie poszczególnych wypowiedzi z gwaru rozmów na plan pierwszy, tj. kreacja dźwięku, który wydaje się bardziej bezpośredni niż w rzeczywistości – jak choćby w *Rosyjskiej arce* (*Русский ковчег*, 2002), szczególnie w końcowej scenie opuszczania sali balowej przez zgromadzonych. Zob. na temat języka intymności u Sokurowa: R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 296–298.

Na koniec, oprócz strony techniczno-formalnej dzieła, na uwagę zasługują jego warstwa emocjonalna oraz wyjątkowo empatyczny stosunek twórczyni do wykreowanego świata, powołanych do życia bohaterów i ich losów. Ze sposobu, w jaki Kowalenko podejmuje w filmie liczne – nierzadko tabuizowane – tematy, takie jak doniosłość tradycji w mikrospołeczności kaukaskiej (np. wieloetapowość rytuału zaślubin, obwarowanego restrykcyjnymi zakazami), wpływ „obcej" wojny na relacje międzyludzkie, pozycja kobiety (panny, żony, matki, wdowy) w patriarchalnym środowisku czy przywiązanie do ziemi ojców, emanuje odautorska czułość i sympatia, niepozbawiona odcienia melancholii. Szczególnie intensywnie cechy te przejawiają się w wariantach aktywności dotykowych, tj. zarówno dobrowolnych, jak i wymuszonych interakcjach fizycznych między bliźnimi, człowiekiem a przyrodą oraz przedmiotami. Dotyk w *Soficzce* ma wiele znaczeń i pełni różnorodne funkcje: zacieśnia więzi rodzinne i świadczy o ich głębi (wzajemne dotykanie twarzy czy pleców interlokutora, przesuwanie palcem po ciele), uwalnia nagromadzone uczucia, jest nośnikiem pamięci i przebaczenia, uświęca i poniża, przynosi ukojenie, ale także krzywdę oraz zapowiedź rychłego rozstania. Ponadto dotyk machinalny – wielokrotnie powtarzany i odtwarzany, jak w scenie suszenia liści herbaty przez grupę kobiet – staje się zalążkiem wspólnoty, a nawet, choćby na krótko, wzmacnia poczucie siostrzeństwa. Zbudowane na jego mocy porozumienie nie zanika, lecz trwa w ciele; dzięki dotykowi Innego, który potwierdza indywidualność – w tym wypadku ujęciu twarzy Soficzki w dłonie przez jej dawną współpracownicę – nieobecna przez dwie dekady protagonistka symbolicznie powraca do utraconej przed laty społeczności.

„Najważniejsze jest to, że wszystko, co umiem, myślę i czytam, zawdzięczam jemu. To on otworzył przede mną drzwi" – wyznała Kira Kowalenko, porównując jednocześnie stopień skomplikowania swojej relacji z Aleksandrem Sokurowem do trudnych więzi rodzinnych („jak z rodzicem"), w których „konfliktów, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, zawsze można uniknąć; istnieje na to wiele sposobów"[930]. Jednym z nich, zwłaszcza dla początkujących reżyserów, okazuje się konsekwentne dążenie do autonomii twórczej, obejmujące poszukiwanie niepowtarzalnej formy wyrazu oraz strategii zachowania suwerenności wobec autorytetu mistrza i anonimowości kooperacji studenckich podczas realizacji pierwszego filmu pełnometrażowego. W tym sensie praca pod czujnym okiem mentora stanowi nie tylko szansę na zaprezentowanie własnych umiejętności, zdobycie cennego doświadczenia oraz wejście do środowiska filmowego, lecz także zapewnia przestrzeń

[930] К. Бесолти, *12 Учеников Сокурова*…, dz. cyt.

do nawiązania dialogu z szeroko pojętą tradycją, obowiązującymi wyobrażeniami o kulturze północnokaukaskiej oraz dziedzictwem sztuki światowej – włącznie z wartościami, estetyką i wrażliwością intelektualną Sokurowa.

Co istotne, z perspektywy czasu, tj. już po sukcesie canneńskim *Bliskości* Bałagowa (prywatnie partnera życiowego Kowalenko) oraz premierze kinowej *Soficzki* w 2017 roku, a także na podstawie wstępnych ocen i wniosków formułowanych przez przedstawicieli branży filmowej, wyłania się złożony obraz tzw. „kina kabardyjskiego". Z jednej strony idea narodzin „kaukaskiej nowej fali", rozumianej jako nurt filmów podejmujących tematykę regionalną, zyskiwała na popularności, dając asumpt do wyniesienia kolejnych „Sokurowców" do roli nowych nadziei kinematografii rosyjskiej. Z drugiej strony, wraz ze wzrostem rozpoznawalności debiutantów, rosły również oczekiwania dotyczące dalszego kierunku rozwoju ich twórczości oraz konsolidacji pozycji autorskiej, w tym działań na rzecz wspólnoty i widoczności Kaukazu Północnego. Mowa tu szczególnie o ambicjach społeczno-kulturowych, którym – zdaniem „ojca chrzestnego" omawianego zjawiska – jego wychowankowie sprostali tylko częściowo, oraz o wizji postępu kreślonej przez Sokurowa, zakładającej aktywizację regionu oraz samoorganizację absolwentów kursu filmowego. Ci, pozostając w Nalczyku, mieliby założyć teatr i/lub gazetę młodzieżową oraz narodową stację radiową. Plany te nie znalazły jednak praktycznego zastosowania, m.in. z powodu braku wsparcia finansowo-instytucjonalnego ze strony władz lokalnych[931]. Ponadto sami protoplaści niezaistniałego ruchu zaczęli coraz śmielej opuszczać Kabardo-Bałkarię (a szerzej – Kaukaz): niektórzy z nich, wiążąc swoją przyszłość z wyuczonym zawodem, osiedlali się w centralnych ośrodkach Federacji Rosyjskiej; część – w tym Efiendijew i Musajewa – kontynuowała studia za granicą, a jeszcze inni zwracali się ku aktorstwu (jak Mariana Kazanczewa, która zagrała w *Głębokich rzekach* Bitokowa) bądź realizowali się w profesjach niezwiązanych z przemysłem filmowym.

W rezultacie bardziej zasadne wydaje się mówienie nie o zwartym kolektywie kreatywno-edukacyjnym, lecz o szkole, nauczycielu i uczniach – rozproszonych geograficznie po różnych zakątkach Europy (a od lutego 2022 roku – całego świata[932]), zjednoczonych na gruncie koncepcyjno-światopoglądowym, a zarazem niezależnych od wszelkich wzorców do naśladowania oraz spuścizny mistrzów. Jak trafnie zauważył Wasilij Pokrowski, „największym osiągnięciem Sokurowa jako opiekuna artystycznego jest to, że żaden z filmów stworzonych

[931] Zob. *Александр Сокуров – о „Тесноте" и своем новом фильме*, dz. cyt.

[932] Wybiegając w przyszłość, warto odnotować, że w związku z wkroczeniem wojsk rosyjskich na terytorium Ukrainy 24 lutego 2022 roku Kantemir Bałagow i Kira Kowalenko niedługo później opuścili Rosję – najpierw udali się do Turcji, następnie do Gruzji, a ostatecznie osiedlili się w Los Angeles. Zob. T. Бекбулатова, *„Я не хочу верить, что 24 года жил среди людей, которые искренне хотят смерти другим"*, dz. cyt.

przez jego studentów nie został nakręcony na jego modłę”[933]. Owocem wieloletniej nauki pod kierunkiem autora *Rosyjskiej arki* jest wypracowany, a następnie przyswojony przez młodych adeptów dziesiątej muzy zbiór przekonań w zakresie sztuki filmowej jako sfery samowyrażenia oraz obszaru kompetencji i odpowiedzialności reżysera, który nie tylko odtwarza, ale również przekształca przejawy otaczającej go rzeczywistości. Z tego powodu, mając na względzie podobieństwa na poziomie tematyczno-fabularnym oraz narracyjno-strukturalnym ich filmów, staje się widoczne, że generację „Sokurowców” łączy wiele: sięganie po aktualną problematykę (lub eksplorowanie wątków spoza głównego nurtu historii), dbałość o maksymalną wiarygodność świata przedstawionego, zdarzeń i typów postaci, m.in. poprzez angażowanie naturszczyków mówiących w językach regionalnych, krytyka patriarchatu czy kolonialnych prób egzotyzacji Kaukazu Północnego. W skrócie – szczególna uczciwość i bezkompromisowość w podejmowanych działaniach[934].

Jeśli zatem przyjąć, że prace na planach zdjęciowych debiutów przebiegały w dużej mierze w komfortowych warunkach realizacyjno-technicznych[935], a ich ostateczny efekt – filmy pełnometrażowe sygnowane nazwiskiem dyrektora artystycznego fundacji „Przykład intonacji” – przybliża widzom różne oblicza Kaukazu (z wyjątkiem *Rosyjskiego młokosa*, którego akcja rozgrywa się na froncie pierwszej wojny światowej), to drugie dzieła absolwentów kursu filmowego, powszechnie traktowane jako test dojrzałości, wykraczają na wielu poziomach poza kontekst lokalny oraz granice przestrzenno-kulturowe kina kabardyjskiego. Co więcej, filmy te – osadzone w realiach powojennego Leningradu (*Wysoka dziewczyna* Bałagowa), współczesnego Nalczyku (*Mamo, jestem w domu* [*Мама, я дома*, 2021] Bitokowa), północnoosetyjskiego miasteczka górniczego (*Rozkurczając pięści* Kowalenko) oraz południoworosyjskiej akademii wojskowej (*Brat we wszystkim* [*Брат во всем*, 2022] Zołotuchina) – nie wpisują się również w zwyczajowy krajobraz rodzimej kinematografii przełomu lat dziesiątych i dwudziestych XXI wieku: twórczości rosyjskojęzycznej, nastawionej na masowego odbiorcę, bezrefleksyjnie powielającej schematy

[933] В. Покровский, *Синдром второго фильма*, „Сеанс” 2023, nr 85, s. 189.
[934] Zob. А. Долин, *„Разжимая кулаки” – жесткая драма о взрослении девушки на Северном Кавказе*, „Meduza”, 11.07.2021, https://meduza.io/feature/2021/07/11/razzhimaya-kulaki-zhestkaya-drama-o-vzroslenii-devushki-na-severnom-kavkaze [dostęp: 18.07.2025].
[935] Wyjątek stanowi dokumentalna *Granica* (ros. *Граница*, ing. *Доазув*, 2020) Marjany Kałmykowej, opowiadająca o przebiegu protestów Inguszów przeciwko delimitacji granicy administracyjnej między Inguszetią a Czeczenią w 2018 roku oraz ich konsekwencjach. Na domiar złego, film nie uzyskał zgody na dystrybucję kinową z powodu rzekomej obecności treści naruszających prawo Federacji Rosyjskiej w zakresie przeciwdziałania terroryzmowi i działalności ekstremistycznej. Zob. С. Альперина, *Минкульт отказал в выдаче прокатного удостоверения ученице Сокурова*, „Российская газета”, 29.01.2021, https://rg.ru/2021/01/29/minkult-otkazal-v-vydache-prokatnogo-udostovereniia-uchenice-sokurova.html [dostęp: 18.07.2025].

gatunkowe i unikającej zaangażowania politycznego. Zamiast tego, wyprodukowane pod egidą Aleksandra Rodnianskiego (aż trzy z czterech filmów) i Andrieja Sigle, a następnie prezentowane międzynarodowej publiczności na festiwalach w Cannes, Wenecji i Berlinie, dzieła wymienionej czwórki stanowią wyraz dalszych – zróżnicowanych w tonie, lecz zbieżnych w ukazywaniu podłoża napięć – eksploracji przyjętej optyki narracyjnej i estetycznej. Innymi słowy, chodzi o doskonalenie warsztatu reżyserskiego w konstruowaniu bardziej skomplikowanych, przemyślanych artystycznie i wielowymiarowych opowieści, utrzymanych w wybranym kluczu: daleko idącego, audio-wizualnego przetworzenia epizodów z przeszłości (*Wysoka dziewczyna*), skondensowanej i wiernie oddającej rzeczywistość teraźniejszości (*Rozkurczając pięści*), romantycznego wyciszenia (*Brat we wszystkim*) oraz niemal publicystycznego rozgorączkowania (*Mamo, jestem w domu*), w których konflikty mają swoje źródło w środowisku rodzinnym.

Ponadto, „wbrew popularnemu wyobrażeniu o kinie festiwalowym jako czernusze, «Sokurowcy» – jak można przypuszczać, niezależnie od siebie – nakręcili swoje drugie filmy o radykalnej formie miłości, wyrywającej bohaterów z rutyny dnia powszedniego”[936], tj. zmagania się z problemami codzienności na rzecz walki o drugą osobę (utraconego syna, nienarodzone dziecko, brata bliźniaka) oraz o własne zdrowie, na bazie którego możliwe staje się budowanie pełnowartościowej relacji z otoczeniem. Co równie istotne, w świetle eksponowania wagi komunikacji niewerbalnej, nośnikiem znaczeń we wszystkich czterech dziełach okazują się ciała ludzkie, „motywowane przede wszystkim przez ich wewnętrzną niewydolność” – zarówno fizyczną, jak i psychiczną. To właśnie ciała, mimo że „nie nabierają wyraźnego kontekstu politycznego”, stanowią „ostatnią granicę podmiotowości obywatelskiej, kiedy nie pozostaje już nic innego”[937] niż obnażyć ich niedoskonałości lub doskwierający brak. W efekcie całość wydarzeń skupia się na bohaterach z krwi i kości, których kondycja psychofizyczna, pod wpływem przytłaczających doświadczeń, ulega zaburzeniom emocjonalnym i/lub somatycznym. Z kolei ich ciała: ocalone, lecz noszące ślady spustoszenia i blizny drugiej wojny światowej (*Wysoka dziewczyna*) oraz nienazwanego ataku terrorystycznego (*Rozkurczając pięści*), narażone na utratę życia lub zdrowia w trakcie nauki latania (*Brat we wszystkim*), a w końcu bezpowrotnie zaginione w trakcie działań wojennych w Syrii (*Mamo, jestem w domu*) – wyznaczają dynamikę akcji, rytm (również somatograficzny) filmu oraz jego nastrój.

[936] В. Покровский, *Синдром второго фильма*, dz. cyt., s. 190.
[937] Tamże, s. 193.

Uwzględniając powyższe, należy podkreślić paradoksalność sytuacji, w jakiej znaleźli się twórcy kina kabardyjskiego. Po pierwsze, o kierunku poszukiwań indywidualnej formy ekspresji decydowały nie tylko wrażliwość i preferencje narracyjno-estetyczne autorów, ale także uwarunkowania czasowo-przestrzenne oraz charakter problematyki dzieła, rozwijanej w obrębie wybranej grupy społecznej lub wspólnoty, lecz niekoniecznie na tle kaukaskich landszaftów. Po drugie, bardziej świadomy, bo wypracowany w toku pracy nad debiutem dobór środków wyrazu, mimo osiągnięcia silnych efektów audio-wizualnych, sprawił, że koloryt, faktury oraz tradycje regionu i jego mieszkańców zyskały wymiar uniwersalny, o czym świadczy choćby szerokie uznanie na festiwalach międzynarodowych. W związku z tym wcześniej sygnalizowane wyjście „Sokurowców" poza ramy regionalne dokonało się w różnym stopniu na kilku płaszczyznach: od umiejscowienia akcji poza Kaukazem Północnym (w wypadku Bałagowa – w Leningradzie z przełomu lat 1945–1946, u Zołotuchina – w Krasnodarskiej Wyższej Wojskowej Lotniczej Szkole Pilotów), poprzez podejmowanie tematów oderwanych od kontekstu lokalnego, aż po obsadzanie w rolach reprezentantów Kabardo-Bałkarii aktorów o szerokiej rozpoznawalności, takich jak Ksenia Rappoport czy Jura Borisow w filmie Bitokowa. Natomiast kaukaski krajobraz społeczno-kulturowy, choć obecny jedynie podprogowo – w sylwetkach postaci epizodycznych (*Wysoka dziewczyna*), autentycznych sceneriach Nalczyku i okolic (*Mamo, jestem w domu*) czy w widoku adygejskiego nieba (*Brat we wszystkim*) – nie zniknął całkowicie z ich filmów. Można zatem stwierdzić, że przedstawiciele omawianej generacji balansują na granicy między tym, co prowincjonalne, a tym, co ogólnokrajowe (oraz, patrząc szerzej – kaukaskie a rosyjskie, lokalne a globalne), zarówno na poziomie dostrzegalnych gołym okiem, mniej lub bardziej przetworzonych symptomów rzeczywistości, jaki i podskórnie odczuwalnych, generowanych znaczeń. Jednakże o ile Kantemir Bałagow, Władimir Bitokow i Aleksandr Zołotuchin zwrócili się ku wątkom spoza obszaru problemowego Kaukazu, Kira Kowalenko w *Rozkurczając pięści* konsekwentnie przygląda się jednostce uwikłanej w sieć relacji, które nierozerwalnie splatają się z regionalną emblematyką, systemem wierzeń, norm i obyczajów.

„W tej chwili kończę pracę nad oryginalnym scenariuszem. To kameralna historia rodzinna, której akcja rozgrywa się w Osetii Północnej" – zapowiadała reżyserka pod koniec 2016 roku, choć zaraz potem z ostrożnością dodała: „Samo napisanie scenariusza nie oznacza jednak, że film wejdzie w fazę produkcji. Nigdy nie wiesz, czy uda się nakręcić kolejny film,

czy znajdziesz na niego pieniądze… To taka nieobliczalna profesja”[938]. Rzeczywiście, mając na uwadze – jakże trafne – przeczucie ówczesnej debiutantki oraz splot okoliczności towarzyszących wyjątkowo szybkiemu powstaniu *Soficzki*, śmiało można uznać, że tym bardziej nie sposób było przewidzieć, iż drugi film reżyserki, już pod tytułem *Rozkurczając pięści*, z jednej strony zdobędzie jedno z najwyższych wyróżnień na festiwalu w Cannes[939], a z drugiej – dotrze do rodzimego widza dopiero pięć lat później. Co więcej, właśnie na skutek czasochłonnych i wyczerpujących starań o pozyskanie środków na realizację pierwotnego zamysłu – opowieści o bliżej nieokreślonych perypetiach ojca i trzech synów – oraz pod wpływem narastającego przekonania, iż projekt ten niejako „nakręciła” w swojej głowie[940], Kowalenko – najpierw we współpracy z Lubow Mulmienko, a następnie z Antonem Jaruszem (m.in. współautorem *Bliskości* Bałagowa oraz *Blisko* [*Рядом*, 2021] Tamary Donduriej) – postanowiła gruntownie przemodelować nie tylko warstwę fabularną, ale również koncepcję nadrzędną dzieła. Zmiany te obejmowały w szczególności przełamanie niewątpliwie męskiego układu sił poprzez wprowadzenie na scenę wydarzeń postaci córki, dzięki czemu potencjalny dramat braterski przeobraził się w zredukowaną do zaledwie pięciu dni relację z procesu dorastania kolejnej przedstawicielki wieloetnicznej społeczności górskiej w filmografii uczennicy Sokurowa. Z kolei miejsce osetyjskiego Rocco (*nota bene* środkowego spośród piątki rodzeństwa)[941] zajęła dwudziestoletnia Ada – osoba niepełna i ujarzmiona, zależna od innych i przez nich infantylizowana; u boku apodyktycznego ojca oraz dwóch braci: dobrodusznego Dakko oraz niezależnego Akima, wracającego z Rostowa na wezwanie młodszej siostry, za wszelką cenę dąży ona do szeroko rozumianej wolności – nawet kosztem samopoświęcenia, które wbrew pozorom okazuje się jedyną drogę do zachowania integralności fizyczno-psychicznej.

Nie bez znaczenia dla wdrożonych modyfikacji pozostaje także ciąg inspiracji czerpanych z literatury pięknej oraz prozy życia codziennego. Reżyserka, wielokrotnie pytana

---

[938] С. Данилова, *Птенец гнезда Сокурова*, dz. cyt.

[939] Co ciekawe, przewodniczącą jury sekcji Un Certain Regard – drugiego co do ważności konkursu festiwalu – które przyznało Nagrodę Główną filmowi *Rozkurczając pięści*, była Andrea Arnold. Na marginesie warto dodać, że twórczość autorki *Fish Tank* (2009) jest nie tylko istotna dla wielu reżyserek rosyjskich (Mieszczaninowa, Sajfułłajewa, również Musajewa – zob. „*Ты не знаешь, что там дальше”*…, dz. cyt., s. 167) z punktu widzenia ich rozwoju artystycznego, lecz także rezonuje z krótką filmografią Kowalenko na wielu poziomach, m.in. emocjonalnym, społecznym i tożsamościowym.

[940] Zob. *Фильм „Разжимая кулаки”. Встреча с режиссером Кирой Коваленко и сценаристом Антоном Ярушем*, Президентский центр Бориса Ельцина, 7.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=z9EKBdF1noA [dostęp: 22.07.2025].

[941] Chodzi oczywiście o tytułowego protagonistę filmu *Rocco i jego bracia* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) Luchino Viscontiego – jednego z ulubionych dzieł reżyserki.

o źródła natchnienia leżące u podstaw jej drugiego filmu[942], wskazywała przede wszystkim trzy, na pierwszy rzut oka niezwiązane ze sobą, bodźce twórcze. Pierwszym z nich jest często przywoływany przez Kowalenko, choć zazwyczaj w nieco uproszczonej formie, cytat z *Intruza* (*Intruder in the Dust*, 1948) Williama Faulknera, mówiący o tym, że „nie każdy potrafi znieść niewolę, ale nikt nie potrafi znieść wolności"[943]. Drugim punktem odniesienia jest topografia oraz specyfika górniczego miasteczka Mizur, niegdyś znanego z wydobycia rudy ołowiu i cynku. Trzeci impuls stanowi zaś projekt dziennikarek dagestańskich pt. „Ojcowie i córki" («Отцы и дочки»). Niemniej jednak, o ile dwa pierwsze źródła – ze względu na sugerowaną aurę oraz wskazanie realnych przestrzeni Osetii Północnej jako fundamentu świata przedstawionego – są zrozumiałe mimo zwięzłego nakreślenia, o tyle trzecie wymaga dodatkowego omówienia. Wychodząc z założenia, że „szczere rozmowy stopniowo zmieniają społeczeństwo", Swietłana Anochina i Aida Mirmaksumowa zainicjowały serię filmów animowanych i wideoklipów, w których kolejne kobiety odczytują anonimowe, nigdy nie wysłane listy dorosłych córek do swoich ojców. Według autorek zaproponowana forma – łącząca elementy osobiste z niejawnymi (prywatne z politycznym?) – pozwoliła pełniej wyrazić emocje: urazę, ból, miłość, ponieważ powierzenie intymnych historii w czyjeś ręce sprzyjało spojrzeniu na nie z dystansu, jako na coś, co nie jest już do końca moje. Ponadto osoby zaangażowane w projekt podkreślały jego funkcję terapeutyczną[944]. Nie będzie więc nadużyciem stwierdzenie, że dopiero zestawienie tych inspiracji oraz ich umiejętne zespolenie i prze-tworzenie umożliwiło reżyserce wyeksponowanie punktu widzenia protagonistki oraz wagę jej walki o prawo do samostanowienia, manifestowanej za pomocą licznych praktyk taktylnych, pełniących rolę zarówno sposobu przejawiania uczuć[945], jak i środka zaspokajania permanentnej potrzeby ciepła[946]. W rezultacie Kira Kowalenko, podobnie jak uczestniczki przedsięwzięcia „filmowo-korespondencyjnego", ujęła znaną sobie rzeczywistość (ów materiał

---

[942] Zob. np. zapis rozmowy prowadzonej przez Antona Dolina z reżyserką i producentem Aleksandrem Rodnianskim po pokazie filmu: *„Разжимая кулаки" / разговор с Антоном Долиным и создателями картины*, KAPO.APT, 4.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=W2Hcvt19ww8 [dostęp: 22.07.2025].

[943] Zdanie w tłumaczeniu Ewy Życieńskiej brzmi następująco: „Nie wszyscy biali ludzie zdolni są znieść niewolnictwo, a najwidoczniej żaden człowiek nie potrafi znieść wolności" (W. Faulkner, *Intruz*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1990, s. 200). W oryginale: „Not all white people can endure slavery and apparently no man can stand freedom" (W. Faulkner, *Intruder in the Dust*, Harmondsworth–Mitcham 1960, s. 145).

[944] Więcej na ten temat zob. Ю. Михайлин, *„Может, я правда люблю тебя, папа?": откровения кавказских женщин в проекте „Отцы и дочки"*, „Афиша Daily", 15.08.2019, https://daily.afisha.ru/relationship/12703-mozhet-ya-pravda-lyublyu-tebya-papa-otkroveniya-kavkazskih-zhenschin-v-proekte-otcy-i-dochki/ [dostęp: 22.07.2025].

[945] *„Разжимая кулаки" / разговор с Антоном Долиным и создателями картины*, dz. cyt.

[946] Н. Гольман, *„Если люди расскажут свои истории, у нас будет другая картина Кавказа": Кира Коваленко о честном и политическом в кино*, Кинопоиск, 17.09.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4005134/ [dostęp: 22.07.2025].

wyjściowy), osadzoną w konkretnym miejscu i czasie (współczesna Osetia Północna), oraz problematykę (m.in. temat stosunków rodzinnych i wpływu ojca na życie córki), przefiltrowaną przez własną wrażliwość, erudycję i oczytanie[947], w artystycznej ramie narracyjnej, w której niebagatelne znaczenie odgrywa zmysł dotyku.

Istotnie, już od pierwszych minut filmu uwagę przykuwa wyraźna (nad)reprezentacja wizualnych form „rozpaczliwego dotyku, zaciskania i rozluźniania objęć", które „tworzą jego dramaturgię w skali mikro"[948]. Pisząc o dominancie stylistycznej dzieła Kowalenko, krytycy wskazywali na „podwójną naturę taktylności" – swoistą zdolność wprawiania ludzkich ciał (te – jednocześnie obnażone i skryte – stanowią zaledwie kruche bariery materii między somą a światem) w ruch[949]. Zarazem mobilność bohaterów nie jest bezładna; wręcz przeciwnie – nosi znamiona skrupulatnie rozpisanej choreografii, zgodnej z rytmem „nerwowej, klaustrofobicznej […] kamery" Pawła Fomincewa[950]. Faktycznie, układ gestów i ruchów, w tym mięśni twarzy, reżyserka, na podobieństwo tańca, zaaranżowała zawczasu: fazę zdjęciową poprzedziły żmudne przygotowania w postaci długich repetycji, podczas których opracowywano intonację głosów oraz wielowymiarową plastykę ciała, obejmującą mimikę, sposób poruszania się oraz przyjmowania spojrzeń, a następnie wywołującą określone skojarzenia. Tym samym Kowalenko – entuzjastka kręcenia dubli – zdecydowanie odrzuciła improwizację jako model współpracy z zespołem aktorskim, złożonym głównie z naturszczyków[951]. O ewentualnej dozie spontaniczności w reakcjach wykonawców ról świadczy narzucona przez twórców metoda pracy ze scenariuszem[952] – ten miała poznać w całości jedynie Miłana Aguzarowa (filmowa Ada), podczas gdy reszta obsady bazowała

[947] Wśród autorów, do których, jak sama przyznaje, Kowalenko często wraca, czerpiąc natchnienie, znajdują się: „W literaturze – oczywiście Faulkner, Dostojewski i Czechow, Hemingway. W kinie – Pasolini, Fassbinder, oczywiście Bergman, Muratowa, Szpalikow" (*О чем думают молодые режиссеры? „Софичка": на анкету „Афиши" отвечает режиссер Кира Коваленко*, „Афиша Daily", 21.11.2017, https://daily.afisha.ru/cinema/7421-sofichka-na-anketu-afishi-otvechaet-rezhisser-kira-kovalenko/ [dostęp: 22.07.2025]).

[948] Е. Гусятинский, *Автономия*, „Искусство кино" 2021, nr 9–10, s. 91.

[949] Tamże, s. 92.

[950] А. Пасюгин, *„Разжимая кулаки" Киры Коваленко: триллер про слишком тесные объятия семьи*, Кинопоиск, 12.07.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004822/ [dostęp: 25.07.2025]. Dalej krytyk, w patetycznym tonie, dodaje, że „niekiedy całość przypomina agonię, jakby akcja nie toczyła się w górach, lecz w gorących otchłaniach piekła".

[951] W filmie wystąpił zaledwie jeden aktor profesjonalny – Alik Karajew, który zagrał ojca Ady, jest osetyjskim aktorem teatralnym. Natomiast Miłana Aguzarowa (odtwórczyni głównej roli) podczas realizacji *Rozkurczając pięści* była studentką drugiego roku wydziału aktorskiego we Władykaukazie, stolicy Osetii Północnej. W rolach drugoplanowych wystąpili: Sosłan Chugajew (Akim), Chietag Bibiłow (Dakko) oraz Arsien Chietagurow (Tamik). Zob. *„Разжимая кулаки" / разговор с Антоном Долиным и создателями картины*, dz. cyt.; *Фильм „Разжимая кулаки"…*, dz. cyt.

[952] Warto dodać, że sam scenariusz powstał w języku rosyjskim, a następnie – w trosce o autentyzm kreowanego świata – został przetłumaczony na osetyjski, którego Kowalenko nie znała. Zob. Н. Гольман, *„Если люди расскажут свои истории, у нас будет другая картина Кавказа"…*, dz. cyt.

wyłącznie na wiedzy cząstkowej, dotyczącej własnych partii. Ostatecznie cel postawiony przez reżyserkę – pogłębienie u widza, aktorów i bohaterów poczucia, że nikt w pełni nie rozumie protagonistki *Rozkurczając pięści* – został osiągnięty[953].

Co ważne, wizualizacje narastającej bariery komunikacyjnej między główną bohaterką a otoczeniem pojawiają się w filmie na kilku poziomach, spośród których warto wyróżnić plan taktylny (dosłowny) oraz formalny (metaforyczny). W ramach pierwszego dominują liczne sytuacje uprzedmiatawiającego chwytania[954], takie jak łapanie, nagłe przytulanie czy zatrzymywanie Ady za pomocą siły przez plejadę bohaterów męskich: od Dakko, szukającego ekwiwalentu matczynej miłości (obejmowanie siostry w łóżku[955]), przez zaborczego ojca, tłamszącego wszelkie przejawy niezależności i inicjatywy ze strony córki (co ilustruje ich nieoczekiwane zwarcie – rodzaj „klinczu" – w finale dzieła), po Tamika – adoratora młodej kobiety, starającego się o jej względy. Z tej perspektywy szczególnie ambiwalentne – także w świetle usposobienia dziewczyny, czerpiącej pewną przyjemność z okazywanej jej atencji – i opresyjne jest postępowanie ostatniego z wymienionych mężczyzn: Tamik, przymuszając Adę do wspólnego spędzania czasu, nieustannie manipuluje nią. Co więcej, wraz z rozwojem wydarzeń, tj. w momencie inicjacji seksualnej oraz pobytu nad odkrytym basenem, ujawnia się jego dwoistość: z jednej strony, w kontakcie bezpośrednim, jest czuły i oddany, z drugiej – jako beneficjent patriarchatu silnie zakorzenionego na Kaukazie Północnym – zachowuje się jak typowy młody chłopak zainteresowany tzw. płcią piękną, lecz nie ożenkiem ani układaniem planów na przyszłość[956]. Wreszcie, równie osadzona w teraźniejszości, lecz odmienna w „tonie", jest chwytność charakteryzująca Akima – jedynego spośród bohaterów, który nie infantylizuje młodszej siostry. Zamiast tego to Ada, wskakując bratu na plecy czy wtulając twarz w jego szyję, okazuje się główną inicjatorką interakcji dotykowych w ich relacji. Wynika

[953] Zob. *Фильм „Разжимая кулаки"*…, dz. cyt.

[954] Słuszność ma zatem Tadeusz Sławek, zdaniem którego „dotyk jest konstelacją pewnych delikatnych postaw wobec rzeczywistości i jako taki nie powinien być mylony na przykład z uchwytem czy pochwyceniem, będącymi sposobami nie tyle na poznawanie, ile na posługiwanie się światem" (T. Sławek, *Cienie i rzeczy…*, dz. cyt., s. 15).

[955] Warto w tym miejscu wspomnieć o pojawiających się w prasie zarzutach i podejrzeniach w związku z rzekomym seksualnym (kazirodczym) podtekstem w filmie Kowalenko, ukrytym w rodzinnych interakcjach dotykowych, zwłaszcza na linii Dakko–Ada. Sytuacja ta przypomina reakcję krytyków canneńskich na *Ojca i syna* Sokurowa („pisano o homoseksualnym kazirodztwie wyrażonym w słynnym prologu"), stanowiącą wypaczenie intencji reżysera, który „mówił o epifanii zawartej w pieszczocie, w tuleniu drugiej osoby, w geście niemal religijnego obcowania z innym" (R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 297). Dotykające ciało u Kiry Kowalenko, choć mniej wzniosłe i uświęcone (w *Rozkurczając pięści* brak odniesień do sfery wierzeń) niż u Sokurowa, również nie ma na celu seksualizowania relacji między bohaterami. Reżyserka, w przeciwieństwie do swojego mistrza, traktuje (i normalizuje) dotyk jako metodę komunikacji – sposób rozmowy, nawiązania kontaktu oraz wyrażania emocji i uczuć.

[956] Zob. *Почему семейная драма „Разжимая кулаки" – достойный претендент от России на „Оскар". Гость: Александр Роднянский* (podcast), Крупным планом, 5.11.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/podcast/4005310/ [dostęp: 26.07.2025].

to z faktu, że domeną Akima jest dotyk haptyczny, dopełniony „ojcowskim" spojrzeniem, łączącym troskę z cichym wyrzutem.

Z kolei drugi, dopełniający opisany wyżej poziom, skupia się na sposobach przedstawiania postaci w filmie poprzez wydobywanie, ukrywanie bądź fragmentaryzację ich ciał, umiejscowienie w centrum lub na marginesie kadru, ustawienie kamery oraz długość ujęć. Przykładowo, atmosferę niemożności zawarcia – zwłaszcza werbalnego – porozumienia w *Rozkurczając pięści* oraz wspomniane wcześniej poczucie klaustrofobicznej ciasnoty[957] w przestrzeni kadru udało się uzyskać dzięki częstym zbliżeniom na twarze i dłonie bohaterów oraz umieszczeniu sylwetek ludzkich na tle zagraconych wnętrz mieszkań i sklepu – miejsca pracy Ady. Dobór lokacji oraz strategie organizacji planu zdjęciowego w scenach plenerowych dodatkowo potęgują efekt przytłaczającego ścisku, wydobywając z nieinscenizowanych elementów otoczenia ich metaforyczny potencjał. W tym sensie namacalną przeszkodą, hamującą aktywność i dążenie do samodzielności niedoszłych migrantów, są ekrany akustyczne, które skutecznie odgradzają przecinającą Mizur drogę transkaukaską od lokalnej zabudowy i obiecującego wolność górskiego pejzażu. Ruchliwa trasa, łącząc obie Osetie (a patrząc szerzej – Rosję z Gruzją), stanowi symbol ludzkiej mobilności – hipotetyczną ścieżkę dalszego rozwoju dla realnych i fikcyjnych mieszkańców północnoosetyjskiego miasteczka. W końcu samo otoczenie, wskutek postępującej (obrazy i dźwięki związane z pracami remontowymi) bądź zawieszonej (widoczne w kadrze kontenery, dźwigi itd.) urbanizacji krajobrazu, sprawia wrażenie „żywego" organizmu, wywierającego negatywny wpływ na bohaterów, ich zdrowie oraz dynamikę relacji międzyludzkich. Szczególną „żywotność" i plastyczność miejskiej materii oddaje pojawiająca się kilkukrotnie w filmie ściana bloku mieszkalnego, pokryta „ranami" – śladami po rzucanych w nią petardach.

Reasumując, w wykreowanym świecie *Rozkurczając pięści* główna bohaterka, podejmując częste próby „ucieczki" z pola widzenia kamery oraz balansując między milczeniem a werbalizacją, celowo funkcjonuje na granicy autoekspresji wizualnej, audialnej i emocjonalnej. Dzieje się tak, ponieważ „[n]iemal cały film jest nakręcony w zbliżeniach; prowadzona z ręki kamera Pawła Fomincewa rejestruje chwile, gdy na twarzy Ady wyłaniają się emocje: spuszczone spojrzenie, zmrużyła oczy, szybko zerknęła, ledwo dostrzegalnie

[957] Co znamienne, *Rozkurczając pięści* bywa często zestawiany z *Bliskością* Bałagowa (na marginesie: dosłowne tłumaczenie oryginalnego tytułu – *Теснота* – oznacza właśnie ciasnotę, ścisk, tłok). Krytycy szczególnie podkreślają podobieństwo w kreacji głównych bohaterek i ich otoczenia (Andriej Płachow nazywa wręcz film Kowalenko „rodzoną siostrą" *Bliskości*), poruszanej problematyce i stosowanych rozwiązaniach formalnych. Zob. m.in. А. Плахов, *Сестра тесноты*, „Коммерсантъ" 2021, nr 178, s. 12; А. Долин, *„Разжимая кулаки" – жесткая драма о взрослении девушки на Северном Кавказе*, dz. cyt.

uśmiechnęła się, schowała twarz w kołnierz, a oczy się śmieją”[958]. Jednocześnie wydaje się, że protagonistka, choć „pozostaje w kadrze praktycznie przez cały czas trwania filmu”, „nie znajduje się w jego centrum”, lecz jedynie egzystuje na jego peryferiach[959].

Spośród nielicznych refleksji krytycznofilmowych na temat *Rozkurczając pięści* można wyczytać zbieżne próby uchwycenia i nazwania idei przewodniej dzieła Kiry Kowalenko – filmu, „którego realizm, a nawet realność – zdaniem Jewgienija Gusiatinskiego – są w subtelny sposób pozbawione sztuczek formalnych”[960]. Kluczowym aspektem tych rozważań stała się kwestia osiągnięcia integralności, czyli jedności ciała i umysłu, kształtowanych nieustannie przez kulturę – jej zbiór norm, przekonań i wzorców – odciskającą swoje piętno na kondycji psychofizycznej Ady. Owej integralności (lub inaczej: pełni, całości) nie należy jednak rozumieć jako stanu zakończonego, ponieważ, jak słusznie zauważyła Zara Abdułłajewa, określając metodę twórczą uczennicy Sokurowa mianem „śpiewnej reżyserii taktylnej”[961], film opiera się na procesualnym charakterze świata przedstawionego oraz bohaterów, o czym świadczy ich niekompletność i manifestowana chęć wyrwania się poza narzucone ramy zarówno systemu wartości, jak i kadru. Proponowane podejście pozwala zatem dostrzec w opowiadanej historii dramat jednostki domagającej się prawa do samookreślenia, w którym obecny od pierwszej sceny dotyk jawi się orężem zmysłowej percepcji rzeczywistości.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się ujęciu otwierającemu jako praktyce interpelacyjnej: głos Innego – mający za zadanie „wskazywać i ustanawiać podmiot w pozycji podległości” oraz „wytworzyć jego czasoprzestrzenne społeczne kontury”[962] – nazywa imieniem twarz młodej kobiety ukazanej w zbliżeniu. Wszelką kontemplację (lub ewentualny zamiar ze strony widza) jej oblicza, częściowo zasłoniętego kołnierzem bluzy, uprzedza dobiegające spoza kadru nieustające wołanie chłopaka. Wtem nieznacznie opóźniona reakcja Ady, wyrażona badawczym spojrzeniem i stłumionym chichotem, niechybnie nadaje jej status protagonistki snutej opowieści oraz umożliwia „osadzenie podmiotu w danej pozycji”[963], tj. ze względu na czas i miejsce urodzenia (Osetyjka), gender (kobieta) i role społeczne (córka,

[958] А. Пасюгин, *„Разжимая кулаки” Киры Коваленко: триллер про слишком тесные объятия семьи*, dz. cyt.
[959] Е. Гусятинский, *Автономия*, dz. cyt., s. 93. Rosyjski krytyk interpretuje sytuację Ady – jej niezdolność pełnego uzewnętrznienia się przed światem – także jako metaforę Kaukazu, czyli regionu o niestabilnych granicach terytorialnych, „przemilczanego, stłumionego, wypartego z rosyjskiego kontekstu medialnego, politycznego, historycznego”. Ponadto sygnalizuje on potencjalną obecność podtekstu kolonialnego.
[960] Tamże, s. 92–93.
[961] *10 лучших фильмов года по версии журнала „Искусство кино”* [З. Абдуллаева], „Искусство кино” 2021, nr 11–12, s. 19.
[962] J. Butler, *Walczące słowa*…, dz. cyt., s. 44–45. Na temat pojęcia interpelacji w kontekście filozofii Judith Butler zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*…, dz. cyt., s. 168–170.
[963] J. Butler, *Walczące słowa…*, dz. cyt., s. 45.

siostra, „matka"). Co istotne, spodziewaną odpowiedź ustną Ady uprzedza pierwsza interakcja taktylna w postaci żartobliwego pociągnięcia suwakiem bluzy przez Tamika. Odsłaniając uśmiech rysujący się spod kołnierza, czynność ta nie tylko wprawia bohaterkę – a wraz z nią bieg akcji – w ruch, lecz także legitymizuje jej jednostkową „odrębność, by w tym samym geście jej zaprzeczyć"[964]. Innymi słowy, wizualne formy dotyku, które inaugurują *Rozkurczając pięści*, a następnie są powtarzane, odtwarzane i reinterpretowane w kolejnych sekwencjach filmu przez faktycznych inicjatorów kontaktu fizycznego – Tamika (przeciąganie batonika czekoladowego), Dakko (serie objęć i uścisków), czy też domyślnie ojca (obcinanie paznokci u jego stóp, paternalistyczne głaskanie włosów) – podporządkowują protagonistkę ich woli. W ten sposób cudza aktywność dotykowa niejako predestynuje Adę do pełnienia funkcji podrzędnych: potencjalnego obiektu uczuć Tamika, substytutu matki dla Dakko czy bezwolnej opiekunki ogniska domowego w miejsce starzejącego się ojca[965]. Ponadto zależność głównej bohaterki od otaczających ją mężczyzn znajduje potwierdzenie – przynajmniej na początku – za sprawą ustanowionej fokalizacji taktylnej[966], realizowanej poprzez umieszczenie fokalizatora („punkt[u], z którego widziane są elementy"[967]) poza światem przedstawionym oraz pracę kamery – ta dopiero w finale filmu przyjmuje bezpośrednią, jednoznacznie subiektywną perspektywę Ady.

Impulsem do zmiany – również w zakresie mowy ciała i ekspresji dotykowej – jest długo wyczekiwany powrót Akima oraz głęboka zażyłość łącząca rodzeństwo, która wykracza poza wypowiadane słowa, w tym wyjściowe kłamstwo odnośnie stanu zdrowia rodzica. Mówiąc krótko, wyjątkowość więzi bratersko-siostrzanej ujawnia się nie tyle w powściągliwej rozmowie czy jej sprawozdawczym charakterze (dialog jedynie streszcza najważniejsze aspekty życia rodzinnego, które omija starszego brata), co w wymianie spojrzeń oraz fizycznych formach komunikacji, odroczonych ze względu na obecność ojca. Dopiero na osobności Ada i Akim, niczym kochankowie podczas sekretnej schadzki, odnajdują nić

[964] J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, dz. cyt., s. 96.

[965] Co więcej, fałszywość i tymczasowość wyjściowego stanu rzeczy podkreślają – i wydobywają na światło dzienne – dominujące w kadrze sztuczne źródła ciepła (palniki gazowe, nad którymi suszą się ubrania, grzejnik elektryczny) oraz światła (migotanie telewizora, wybuchające petardy, latarnie miejskie, samochody, motocykl). Te pierwsze oddają namiastkę rodzinnej czułości, drugie zaś zanieczyszczają skąpany w beżach i brązach krajobraz górski oraz potęgują napięcia między bohaterami.

[966] Robert Birkholc, odwołując się do koncepcji narratologicznej Mieke Bal, rozszerza pojęcie fokalizacji („rozumianej jako wpisana w tekst perspektywa zarówno poznawcza, jak i zmysłowa") o wymiar taktylny. Tym samym fokalizacja taktylna, „określająca uobecniane w narracji doznania dotykowe, które podobnie jak akty patrzenia mogą kształtować sensy opowieści", stanowi alternatywę dla okulocentrycznej analizy utworu audiowizualnego (R. Birkholc, *Fokalizacja taktylna w filmie. Uwagi wstępne na przykładzie „Wstrętu" Romana Polańskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2022, nr 10, s. 252).

[967] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 151. Cyt. za: R. Birkholc, *Fokalizacja taktylna w filmie…*, dz. cyt., s. 252.

porozumienia; ich spotkanie nacechowane jest osobliwą intensywnością współdzielonych uczuć, niełatwych wyznań i obietnic składanych prosto w oczy, za pośrednictwem coraz śmielszych interakcji taktylnych. W rzeczy samej, wraz z nawiązaniem kontaktu wzrokowego, wcześniejsze ostrożne gesty Ady oraz gwałtowne reakcje Akima ustępują miejsca permanentnym uściskom i muśnięciom (np. karku i „chłopięco" krótkich włosów dziewczyny), angażującym całą ich istotę. W efekcie suma dotknięć staje się dowodem prawdomówności interlokutorów, dając protagonistce nadzieję na wyzdrowienie, a nawet na opuszczenie domu.

Jednakże nim do tego dojdzie, Ada musi przeciwstawić się autorytetowi ojca, który w kulturze kaukaskiej „nie ma prawa okazywać czułości", lecz wręcz przeciwnie – „powinien być surowy, zwłaszcza w oczach innych, ponieważ tego właśnie wymaga od niego społeczeństwo"[968]. W związku z tym ciąg późniejszych wydarzeń: rodzinny grill u podnóża gór, podczas którego „[m]iędzy mężczyznami dochodzi do wymiany pochlebstw dotyczących sposobu wychowania dzieci"[969], bunt młodych i dosłowne odepchnięcie ojcowskiego ucisku, otwiera przed główną bohaterką – niemal jedyną kobietą w *Rozkurczając pięści*, aktywnie kształtującą swój wizerunek – możliwość uzyskania autonomii[970]. Znamienna, także w kontekście przyspieszonego dorastania protagonistki, okazuje się scena następująca po powrocie bohaterów do mieszkania. Wówczas osłabiony ojciec, kurczowo trzymając się Ady, przylega czołem do jej pleców, przez co mimowolnie przechyla wolnostojący wieszak na kurtki; niemal przewrócony mebel zatrzymuje się na głowie dziewczyny. Co więcej, zaaranżowany wypadek przypomina popularne (również w kinie) obrazy mierzenia dziecka przez rodzica, zaznaczającego jego wzrost na futrynie bądź ścianie. W tej sytuacji Ada, unieruchomiona niczym kariatyda, przerosła już miarę ustanowioną przez nadopiekuńczego ojca.

---

[968] Ю. Михайлин, *„Может, я правда люблю тебя, nana?"*…, dz. cyt.

[969] D. Danielewicz, *Kino kabardyjskie*…, dz. cyt., s. 213. Jak wskazuje autorka, ów sposób „opiera się na ścisłej kontroli i wymuszaniu posłuszeństwa, co ma być wzorem ojcostwa akceptowanym w przedstawianej społeczności".

[970] Mając na uwadze, że w „tradycyjnych rodzinach [na Kaukazie – P.W.] nie istnieje kultura dialogu między starszymi i młodszymi", a „cała komunikacja odbywa się za pośrednictwem matki" (Ю. Михайлин, *„Может, я правда люблю тебя, nana?"*…, dz. cyt.), dojmujący brak nie tylko materialnych śladów po zmarłej matce Ady i jej braci, lecz także żywych reminiscencji na jej temat, można określić mianem *minus-chwytu*. Ponadto należy podkreślić, że oprócz protagonistki, w której wyglądzie (obcięte włosy, brak makijażu, bluza zasłaniająca sylwetkę) nie ma nic stereotypowo „kobiecego", oraz postaci epizodycznych (klientka w sklepie, uczestniczki rodzinnego grilla) i statystek, w filmie występuje tylko jedna kobieta – koleżanka Ady z pracy, Taira. To właśnie ona podarowała Adzie perfumy, a jej córeczki przesadnie umalowały i ufryzowały protagonistkę. W ten sposób Taira i jej dzieci, symbolizujące „kobiecość" zarówno zakazaną (Ada na rozkaz ojca wylewa znaleziony kosmetyk do zlewu), jak i przejaskrawioną, podejmują nieudaną próbę „ukobiecenia" głównej bohaterki. W kwestii pojęcia „ukobiecania" zob. W. Hagedorn, O. Szmida, *Twarz, brzuch, głowa: memuar graficzny*, Warszawa 2021; M. Adamiak, *Przeżywając płeć*…, dz. cyt.

Przemiana protagonistki, zapoczątkowana jednocześnie wbrew woli ojca i przy wsparciu starszego brata, przejawia się w filmie na wielu płaszczyznach: w intencjonalnym (nie)podejmowaniu działań, biernym przyglądaniu się cierpiącemu rodzicowi, a nawet w sabotowaniu prób udzielenia pomocy przez Akima; w nieoczekiwanej bezwzględności i uporze – cechach pozwalających myśleć o Adzie jako „przyrodniej siostrze" niepokornej *Mouchette* (1967, reż. Robert Bresson) i impulsywnej *Rosetty* (1999, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne)[971]; w rodzącej się świadomości tragizmu własnego położenia; wreszcie – we wzrastającej aktywności dotykowej, odgrywającej „kluczową rolę […] w procesie konstytucji ciała własnego i budowania podmiotowej tożsamości"[972]. W rezultacie konglomerat niekiedy sprzecznych reakcji, niepewności gestów, wycofania, wiotkości ciała i wyzucia emocjonalnego, który charakteryzuje główną bohaterkę, z czasem (i za sprawą dotyku) zostaje wyparty przez jej nową wersję – osobę zredefiniowaną, wprawioną w ruch i otwartą na doznania taktylne.

W świetle początkowej dwoistości postaw wpisanych w postać protagonistki, wymownym świadectwem jej metamorfozy jest przebieg sceny tanecznej rozgrywającej się na dyskotece szkolnej. Szczególnie istotne są tu oznaki stanu przejściowego, w jakim znajduje się bohaterka Aguzarowej – zawieszenia między przeżywanym kryzysem a momentem iluminacji wieńczącym czterominutowe ujęcie. Połączenie wzmożonej aktywności z dojmującą biernością, właściwe zarówno dla Ady, jak i tańca jako środka wyrazu[973], ujawnia się na wielu poziomach filmu, m.in. w zakresie inscenizacji przestrzeni i montażu wewnątrzkadrowego (siatka sportowa rozpięta pośrodku sali gimnastycznej oddziela siostrę od braci) oraz w warstwie audialnej: zmiana piosenek – dyskotekowy szlagier zastępuje melancholijna, powolna ballada – dzieli sekwencję na prawie równe, lecz różniące się nasyceniem emocjonalnym i wymową połowy. Całość dopełniają w planie wizualnym formy sztucznie podtrzymywanej ekspresji cielesnej, składające się na wymuszony taniec, w którym bezwładny organizm dziewczyny oddaje się w ręce manewrujących nią braci. Mimo to Adzie, w przeciwieństwie do Sandro – protagonisty innego ważnego filmu z pięściami w tytule[974] – udaje się zwalczyć

[971] Co ciekawe, oprócz uderzających podobieństw wizualnych i charakterologicznych między bohaterkami, można dostrzec również zbieżności na poziomie fabularnym, np. motyw nienazwanej choroby, rozumianej jako uciążliwe doświadczenie taktylne, które staje się dla Ady i Rosetty jednym z bodźców do działania. Zob. Е. Гусятинский, *Автономия*, dz. cyt., s. 94.

[972] E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, dz. cyt., s. 91.

[973] Zob. M. Bachtin, *{Autor i bohater w działalności estetycznej}*, dz. cyt., s. 219: „W tańcu to wszystko, co jest wewnątrz mnie, dąży do wybicia się na powierzchnię, do identyfikacji z tym, co zewnętrzne. Tu ucieleśniam się w bycie najpełniej, obcując z bytem innych. […] Taniec to przypadek graniczny biernej aktywności".

[974] Chodzi o *Pięści w kieszeni* (*I pugni in tasca*, 1965) Marco Bellocchia i bodajże jedyne w filmie ujęcie przedstawiające zaciskające się dłonie: obraz chorego na epilepsję Sandra stojącego przy trumnie matki, gwałtownie zaciskającego pięści po tym, jak w poprzedniej scenie zepchnął ją ze skarpy. Warto dodać, że oprócz podobieństw na poziomie fabularnym (portret rodziny w stanie rozpadu, wzajemna zależność rodzeństwa,

chwilowe otępienie i niewrażliwość za pomocą (lub pod wpływem) podwójnego braterskiego uścisku. W ten sposób powstaje ruchowa demonstracja układów sensoryczno-motorycznych rodzeństwa, których rozedrgane (Dakko), zdyscyplinowane (Akim) i niepełne (Ada) ciała, przezwyciężając wewnętrzne napięcia, ostatecznie splatają się w rytm piosenki wykonywanej najpierw po rosyjsku, a następnie po czeczeńsku[975]. Wtedy też podmiototwórczy uścisk wyzwala w głównej bohaterce niemal epifaniczne doświadczenie własnej indywidualności, na co wskazuje – uwarunkowane wielozmysłowo: taktylnie, poprzez serię objęć, chwytów i gestów, oraz haptycznie, dzięki wypowiadanym przez Akima słowom i jego badawczemu, „dotykającemu" spojrzeniu – kompulsywne zaciskanie dłoni oraz tłumiony krzyk[976].

Co ważne, dążenie do sprawczości, wyrażone chwilę później przez protagonistkę, mimo wstępnego niepowodzenia w sferze oporu taktylnego (chwytania się ścian, drzwi, muru czy kurtki brata, który siłą wyniósł ją z sali gimnastycznej), manifestuje się na różne sposoby w kolejnych epizodach. Bohaterka, z uporem wkraczając w przestrzeń podmiotowości, „bierze sprawy w swoje ręce", tj. staje się dysponentką własnego losu, co znajduje odzwierciedlenie w podejmowanych przez nią interakcjach dotykowych. Funkcję oznaczającą dotyku wypiera tu element (samo)poznawczy, kluczowy zwłaszcza w opowieści somatycznej Tamika i Ady – nie tylko o sobie samych, ale również, zgodnie z myślą Mary Douglas, że „[t]o, co odbija się w ludzkim ciele, to obraz społeczeństwa"[977] – o swojej grupie etnicznej, narodzie i świecie. Dziewczyna, pokazując chłopakowi rany na ciele, bez wdawania się w szczegóły i jakby mimochodem, zwierza się ze skutków doświadczonego w dzieciństwie zamachu bombowego. Tym samym namacalny ślad bolesnych przeżyć (uobecniona „tkanka bliznowata"[978]), obnażony przez protagonistkę w procesie samoreprezentacji, przeobraża ją w symbol własnej wspólnoty – przedstawicielkę pokolenia straumatyzowanego, osób niepełnych, chromych, żyjących przeszłością[979] i na co dzień odczuwających nieszczelność indywidualnych granic.

---

nienazwane choroby trawiące poszczególnych członków), oba dzieła łączy obecna w interakcjach dotykowych – poklepywaniach, uściskach, ale też uderzeniach – doza spontaniczności i poufałości, która tylko u Bellocchia przeradza się w realne zagrożenie kazirodztwem.

[975] Dobór utworu można odczytać jako rodzaj przypomnienia o kontekście społeczno-kulturowym, w którym osadzeni są bohaterowie filmu. Co istotne, moment przypływu świadomości następuje podczas czeczeńskojęzycznej części piosenki.

[976] Na ów moment haptyczny z pewnością wpłynął szereg pominiętych wyżej czynników, takich jak zapach ciał, ubrań, potu, samej sali gimnastycznej, osetyjsko-czeczeńsko-rosyjska mieszanka słyszanych głosów, gra świateł, temperatura, faktura przedmiotów, ich wilgotność itd.

[977] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, dz. cyt., s. 150.

[978] R. Gay, *Głód*…, dz. cyt., s. 313.

[979] Reprezentantem osób żyjących przeszłością jest ojciec Ady, którego pierwsze pojawienie się w filmie poprzedza zbliżenie na ekran włączonego telewizora. Emitowany program informuje o śmierci kolejnych osób oraz podaje daty i miejsca ich pogrzebów (prostym planszom – czerwone tło, białe napisy – towarzyszy rosyjskojęzyczny lektor). Natomiast pod koniec *Rozkurczając pięści* bohater ogląda stare nagrania przedstawiające dzieci – domyślnie Adę i Akima – siedzące wśród zabawek na dywanie. Co znamienne, wejście protagonistki do

Natomiast pocałunek zabliźnionej rany, rozumiany jako wyraz szacunku ze strony Tamika dla minionego cierpienia Ady, przerywa niewinną zabawę i prowadzi do stosunku płciowego, chwilowo scalając jej tożsamość – zanim fizjologiczna reperkusja przemocy, w postaci problemów z nietrzymaniem moczu, ponownie da o sobie znać.

Poza zbliżeniem fizycznym, spoiwem łączącym dwójkę zawstydzonych bohaterów jest nacechowana skrępowaniem bliskość emocjonalna, którą protagonistka błędnie odczytuje jako dalekosiężną deklarację. Podobnie jak wcześniejszy nadmiar bodźców zmysłowych, również nieziszczone oświadczyny, czyli niewypowiedziane, lecz sugerowane gestami i działaniami zobowiązanie, wywierają na Adę – osobę o płynnej, wciąż nieukształtowanej tożsamości – ożywczy wpływ; ukazana w trakcie przemiany, zmierza ona ku osiągnięciu całości przede wszystkim na poziomie cielesnym – poprzez interwencję medyczną. Dzieje się tak, ponieważ przekonanie, że wyleczenie zespołu tkanek i organów składających się na ciało biologiczne rozwiąże wszystkie problemy, przesłania bohaterce pełny obraz własnej sytuacji zdrowotnej, w tym nieprzepracowaną traumę, której długofalowe efekty rzutują na jej dobrostan fizyczny, psychiczny oraz społeczny. Ponadto zacieśniona więź intymna skutkuje doraźnym przypływem pewności siebie, przejawiającym się w – świadomie konstruowanym przez Adę?[980] – zachowaniu dziewczyny. Mowa wręcz o niespodziewanej dla widza bucie i arogancji, obecnych zarówno w warstwie werbalnej (ton wypowiedzi, nieznoszące sprzeciwu komunikaty oscylujące między groźbą a skargą), jak i niewerbalnej (próba nawiązania kontaktu wzrokowego, odpychanie uciszającej dłoni, bezwzględność ruchów). Impertynencka postawa protagonistki spotyka się jednak z brakiem aprobaty ze strony ojca i braci, co ostatecznie prowadzi do rozłamu w rodzinie oraz kolizji drogowej, pozostawiającej na jej twarzy krwawą ranę – dotkliwy ślad przeżywanego kryzysu samoidentyfikacji. Ada nie dostrzega, że wychodząc z jednej roli – córki, siostry, „matki" – natychmiast osuwa się w nową, równie ustrukturalizowaną i „niewygodną" dolę narzeczonej. Powracający schemat ujawnia się więc w ramach walki o integralność i autonomię, wskazując na niedojrzałość bohaterki, egzystującej na granicy podmiotowości („ja dotykam") i uprzedmiotowienia („mnie dotykają"), a także rodząc pytanie o możliwość (samo)reprezentacji tu i teraz[981].

pokoju zbiega się z końcem amatorskiego wideo. Obie sceny pozwalają postrzegać ojca jako strażnika minionych czasów, dla którego – poza córką – przyszłość nie istnieje.

[980] Warto nadmienić, że nieoczekiwane (i tymczasowe) zacietrzewienie się protagonistki *Rozkurczając pięści* sprzyja potencjalnej analizie jej postępowania jako formy performansu.

[981] Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć*…, dz. cyt., s. 43–44: „Kryteria, wedle których kształtowane są podmioty, zostają z góry ustalone w sferze politycznej i językowej «reprezentacji», co oznacza, że reprezentację można rozciągnąć jedynie na to, co już uznano za podmiot. Innymi słowy, by reprezentacja w ogóle była możliwa, trzeba najpierw spełnić ustalone warunki bycia podmiotem".

Dlatego też, biorąc pod uwagę konkretny, choć bezpośrednio nienazwany w filmie kontekst ataku terrorystycznego na szkołę w Biesłanie z 2004 roku, oraz w dużej mierze uniwersalny charakter prezentowanych zdarzeń – historia Ady i jej rodziny mogłaby bowiem rozgrywać się w wielu zakątkach Europy, które zetknęły się z terroryzmem – to właśnie nieskoordynowana aktywność dotykowa głównej bohaterki przesądza o dalszym przebiegu akcji w *Rozkurczając pięści*. Odwołując się do tytułu dzieła, pełną autorefleksję protagonistki, jak również jej ojca, opóźniają interpretowane dwojako, tj. metaforycznie i dosłownie, zaciśnięte pięści – symbol braku wolności, trwałego stanu zawieszenia, opresji patriarchatu oraz skumulowanego potencjału agresji[982]. Dopiero ich rozkurczenie, wyrażone w geście zgody, jakim jest oddanie paszportu, sprzyja namysłowi nad przyszłością, redefinicji więzów rodzinnych oraz dialogowi. Oczekiwaną rozmowę na poziomie słownym zastępuje jednak ostatni u(ś)cisk: wymuszony przez fizyczne niedomaganie ojca – jego ręka, (nie)działająca niczym czechowowska strzelba, doznaje skurczu podczas pożegnalnego objęcia, powodując zwarcie ciał. Niedobrowolna, wielogodzinna bliskość taktylna wieńczy zatem proces dorastania protagonistki; dochodzi nawet do parodystycznego odtworzenia hipotetycznej sytuacji z dzieciństwa, w której Ada „siedziała" ojcu na kolanach. Powtórne, namacalne poluzowanie uchwytu owocuje nawiązaniem kontaktu – narodzinami zrozumienia dla rodzicielskiej (nad)opiekuńczości oraz zmiarkowaniem własnego położenia, czego wyrazem jest zainicjowane przez córkę, przedłużone uchwycenie ojcowskich, schorowanych dłoni. Ada, ściskając całą somą oplatające ją ręce, rozpoczyna relację na domyślnie odmiennych zasadach.

Finałowa scena, poprzedzona obrazem Ady i jej braci stojących – tym razem od początku – po jednej stronie płotu, według słów samej reżyserki stanowi zarówno zwycięstwo, jak i porażkę głównej bohaterki, jej rodziny oraz otoczenia[983]. Protagonistka filmu, nieakceptująca zubażającej ją niewoli własnego ciała, oków traumy i tradycji, zmierza ku obiecanej integralności nie tyle w ramach kompromisu, co konsensusu. Jej ponowne narodziny dokonują się poprzez samopoświęcenie – jedyną drogę do osiągnięcia pełni w wymiarze fizycznym, psychicznym i społecznym. Tym samym, zgodnie z obserwacją Pokrowskiego, z *Rozkurczając pięści*, podobnie jak z drugich filmów Bałagowa, Bitokowa i Zołotuchina, wyłania się „immanentny konserwatyzm" świata przedstawionego oraz zapatrywań twórców. „Pełnia oznacza przywrócenie *status quo* lub zaprojektowanie nowej normalności, a oba

[982] Zob. *Почему семейная драма „Разжимая кулаки" – достойный претендент от России на „Оскар"…*, dz. cyt.
[983] *„Разжимая кулаки" / разговор с Антоном Долиным и создателями картины*, dz. cyt.

warianty w ten czy inny sposób wiążą się z życiem rodzinnym. Nawet Ada, szukając niezależności, najpierw dostrzega ją w małżeństwie, by potem uciec z Mizura wraz z bratem”[984]. W istocie, tak jak ostatnia sekwencja dzieła – widok pustej drogi, Akima i Ady na motocyklu oraz przejeżdżającego obok nich orszaku weselnego – koresponduje z faulknerowskim twierdzeniem, tak Kowalenko zdaje się mówić: rzeczywiście, wielka wolność bywa przytłaczająca, skoro rozkurczone pięści mogą zwiastować rychłą separację, potencjalny rozbrat i alienację. Paszport w torebce nie przyniesie upragnionej niezawisłości, zwłaszcza gdy ludzki organizm nie jest monolitem.

Bezkres drogi prowadzącej do nienazwanego miasta w końcowej scenie, oprócz wymowy symbolicznej, sprzyja także zmianie rejestru językowego filmu. Zbliżenia na twarze rodzeństwa, wzbogacone niespiesznym, sennym dialogiem, przeplatają się z quasi-dokumentalnymi ujęciami weselników – rozedrganymi, przypadkowymi (można odnieść wrażenie, że Ada po raz ostatni próbuje uciec poza granice kadru), pełnymi ziarna i przesiąkniętymi nieustającym trąbieniem oraz odgłosami strzałów z broni palnej. Spośród wszystkich fragmentów ukazujących pokawałkowane samochody, północnoosetyjskie flagi, ludzkie fizjonomie i machające ręce, tylko jeden – obraz mijającej ich panny młodej – zostaje uchwycony z perspektywy głównej bohaterki, na zasadzie kontrplanu. Ta krótka migawka („rzut okiem”) w stronę jednocześnie niespełnionej przeszłości oraz prawdopodobnej przyszłości przesuwa fokalizację do wewnątrz, osadzając protagonistkę w teraźniejszości i ostatecznie upodmiotawiając ją.

Ada, wtulając twarz w plecy Akima, wypowiada zachrypniętym głosem zaledwie jedno zdanie: „Pachniesz jak tata”. Wygląda na to, że wonna asocjacja, która wyzwala pamięć olfaktoryczną, jest jej miła, gdyż chwilę później torebka – nieodłączny atrybut bohaterki i powiernik jej sekretów – celowo spada na jezdnię. Ciało wreszcie uwolniło się od skurczów.

[984] В. Покровский, *Синдром второго фильма*, dz. cyt., s. 193.

ZAKOŃCZENIE

„Nawet jeśli mężczyzna – zgodnie z najlepszymi tradycjami rosyjskiego kina festiwalowego – pije wódkę z gwinta, dostaje po głowie, zachowuje się agresywnie i nie potrafi sklecić dwóch słów, nie sposób zarzucić Ilji Powołockiemu, że w *Łasce* kogoś kopiuje" – pisał jeden z krytyków, zarazem wskazując na pokrewieństwo estetyczne z twórczością Theo Angelopoulosa[985]. Zacierając granice między fikcją a dokumentem, reżyser w swoim debiucie fabularnym – jedynym filmie reprezentującym Rosję na festiwalu w Cannes w 2023 roku – nie tyle naśladował, co świadomie zainicjował dialog z dorobkiem wysokojakościowego kina rosyjskiego (i światowego) oraz wkładem poszczególnych twórców w rozwój języka filmowego. Za sprawą powolnego biegu zdarzeń pchających bohaterów nad morze, ich małomówności, a także fizjonomii owego mężczyzny, w którego wcielił się Gieła Czitawa – jedna z twarzy kina „nowych cichych", momentami można odnieść wrażenie, że *Łaska* (*Блажь*, 2023), jako zaginiona siostra *Shultesa* Bakura Bakuradze, jest dziełem sprzed kilkunastu lat.

Utrzymana w konwencji *road movie* opowieść o ojcu i nastoletniej córce, wędrujących z kinem objazdowym przez peryferyjną Rosję, od samego początku rozwija się w atmosferze rozmywania sensów; mnożące się pytania o cel podróży, motywy podjętych decyzji, a nawet czas i miejsce akcji filmu pozostają w dużej mierze bez odpowiedzi. Punktami odniesienia w tym świecie jawią się obrazy – statyczne, w postaci zdjęć natychmiastowych wykonywanych przez Lizę napotykanym nieznajomym, oraz ruchome, czyli filmy wyświetlane przez jej ojca pod gołym niebem. Co ważne, rodzinny biznes wyróżnia się „demokratycznym" podejściem zarówno do kolportowanych pokątnie treści pornograficznych, jak i wyboru tytułów, mających przypaść do gustu przygodnej widowni. O ile jednak widok Daniły Bagrowa z kultowego już *Brata* Aleksieja Bałabanowa na ekranie zamontowanym na naczepie tira jest oczywisty i zrozumiały, dobór dzieła prezentowanego tuż obok lokalnego boiska wydaje się zaskakujący. Filmem wieczoru, który przyciągnął rodziny z dziećmi (oraz własnymi siedziskami), spragnione kinowej uczty, okazała się bowiem *Wierność* Niginy Sajfułłajewej – produkcja sprzed zaledwie kilku lat, z pewnością nieodpowiednia dla najmłodszych widzów.

[985] Д. Елагин, *Все прошлые жизни помнятся мне – „Блажь" Ильи Поволоцкого*, „Сеанс", 25.05.2023, https://seance.ru/articles/grace/ [dostęp: 2.09.2025].

Mając na uwadze, że celem niniejszej rozprawy było zidentyfikowanie performatywnych oblicz dotyku w wybranych dziełach najnowszego rosyjskiego kina kobiet, przytoczony przykład nawiązania intertekstualnego w *Łasce* jest istotny, ponieważ stanowi namacalny dowód realnego wpływu kobiety-reżyserki na kolejne pokolenie filmowców – w tym wypadku mężczyznę[986]. Ponadto pojawienie się bohaterki granej przez Jewgieniję Gromową jednocześnie na plaży (w scenie tuż po pierwszej zdradzie Leny) oraz na wielkim płótnie rozwieszonym na tle drzew, oprócz potwierdzenia, że akcja filmu toczy się współcześnie, niesie ze sobą dodatkowe znaczenia. Po pierwsze, sugeruje, iż rodzimy dramat psychologiczny ma szansę dotrzeć do miejsc pozbawionych tradycyjnej infrastruktury kinowej, a tym samym zapisać się w świadomości widzów. Po drugie – wskazuje, że *Wierność* mogła posłużyć za inspirację dla samego Powołockiego, pozostawiając ślad w jego pamięci, sposobie myślenia i podejściu artystycznym. Wreszcie, po trzecie – umieszczenie tych kadrów w rzeczywistości diegetycznej nabiera wymiaru gestu uwznioślającego drugi film reżyserki, wynosząc go do rangi źródła cytatów, impulsów twórczych oraz dzieła redefiniującego konwencje narracyjne i estetyczne w kinie najnowszym.

Co więcej, zestawienie obok siebie odniesień jawnych (Bałabanow, Sajfułłajewa) oraz ukrytych (Bakuradze) do filmów uznanych, dyskutowanych oraz emblematycznych dla swojej epoki czy kręgu twórczego, skłania do refleksji nad ich dokonaną lub potencjalną kanonizacją oraz podsumowania wkładu autorów w rozwój współczesnej sztuki filmowej. Chodzi tu m.in. o efekty fermentu myślowo-artystycznego, przejawiające się w zmianie dominanty stylistycznej, pojawieniu się innowacyjnych form wyrazu, eksperymentach kompozycyjnych, poszerzaniu tematyki filmów oraz wypracowywaniu nowych typów bohaterów. Część z tych zjawisk ujawnia się w *Łasce* za sprawą powinowactwa duchowego, które łączy ojca Lizy z bohaterami wiodącymi filmów „nowych cichych" oraz samą protagonistkę z postaciami centralnymi kina kobiet. Dokładniej rzecz ujmując, powściągliwość emocjonalna oraz rzekomy spokój wewnętrzny mężczyzny nie przystają do narastającego rozedrgania jego córki – bohaterki, podobnie jak Lena z *Wierności*, znajdującej się w ciągłym procesie samopoznania; na wzór Ady z *Rozkurczając pięści*, dążącej do autonomii; tak jak Jegor z *Istoty świata*, zmierzającej do samoidentyfikacji nie wbrew społeczeństwu, lecz na drodze spotkania z drugim człowiekiem, jego kulturą, tradycją i idiolektem. Przepaść komunikacyjna między nimi z czasem się pogłębia, rodząc potrzebę rozładowania napięcia na odmiennym gruncie: z punku widzenia ojca – poprzez nieświadome powielanie wspomnianego wzorca zachowań typowych

[986] W zaistniałej sytuacji pojęcie „pokolenia" należy rozumieć szerzej, tj. jako reżyserów debiutujących w zbliżonym czasie (Sajfułłajewa jest starsza od Powołockiego zaledwie o dwa lata).

dla bohaterów rosyjskiego kina festiwalowego (a raczej – wyobrażeń o nim, kreowanych przede wszystkim przez mężczyzn-reżyserów), z perspektywy córki – w poszukiwaniu własnego głosu, właściwiej formy samowyrażenia, testowaniu granic autoekspresji.

Ostatecznie to właśnie ciekawość Lizy wobec świata zewnętrznego przełamuje rodzinną zmowę milczenia, uruchamiając ciąg doświadczeń taktylnych, które kształtują jej osobowość – od niewypowiedzianej odmowy posłuszeństwa, przez decyzję o ucieczce, aż po wejście w krótkotrwałą relację intymną. W ten sposób dochodzi do zawoalowanego przesunięcia akcentu z ubogiej ekspresji języka mówionego na jedynie zasygnalizowane przejawy mowy ciała. Dzieje się tak, ponieważ nacechowane emocjonalnie aktywności dotykowe, podobnie jak wulgaryzmy, są domyślnie zbyt wyraziste, co nie współgra z charakterem obu bohaterów. W efekcie, na zasadzie *minus-chwytu*, zostają one celowo pominięte w planie narracyjnym *Łaski*, skutkując swoistym minimalizmem audialno-wizualnym. Ten z kolei, rozpatrywany w świetle rozważań przedstawionych w niniejszej rozprawie jako świadomy wybór artystyczny, dowodzi ważności wszelkich punktów wyjścia, impulsów i czynników sprawczych, takich jak obdarzenie kogoś uwagą czy uznaniem, prowadzących do rozwoju wydarzeń oraz, w planie fabularnym, do nawiązania nici porozumienia. Innymi słowy, choć sugerowana inicjacja seksualna odbywa się poza ekranem, nieunaoczniony repertuar interakcji dotykowych, w przeciwieństwie do wypowiadanych słów, przynosi wymierne skutki – pamiątkę w postaci zdjęcia nagiego chłopaka, złagodzenie reakcji organizmu (zwyczajowy pocałunek w policzek jako forma pożegnania i podziękowania) oraz wzrost poczucia sprawczości, która wyraża się powrotem do ojca, czyli – analogicznie do finału *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* – potencjalną reintegracją na zmodyfikowanych, bardziej partnerskich warunkach.

Patrząc szerzej, metoda twórcza Powołockiego, który zamiast pokazywać sytuacje dotykania, eksponuje moment wyciszenia następujący tuż po ustaniu kontaktu fizycznego, może być rozpatrywana dwojako: z jednej strony stanowi akt oporu przeciw nadmiernej transparentności filmowego systemu komunikacji, z drugiej – propozycję wzbogacenia zestawu narzędzi artystycznych i dziedzictwa wysokojakościowej kinematografii rosyjskiej, w tym nurtu kina niezależnego (film powstał bez państwowego wsparcia finansowego). Co znamienne, oba te ujęcia, kładąc nacisk na różne aspekty, określają miejsce reżysera na mapie współczesnego kina rosyjskiego. Jeśli zatem mówić o buncie[987], gest sprzeciwu ze strony autora *Łaski* wpisuje się w strefę interesów najnowszego rosyjskiego kina kobiet – twórczości opozycyjnej nie wobec filmów pokolenia „nowych cichych", kina wysokobudżetowego czy

[987] Zob. C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, dz. cyt.

gatunkowego, lecz względem władzy, usiłującej odgórnie wytyczyć dalszy kierunek rozwoju kinematografii rosyjskiej. Natomiast, sytuując Powołockiego – w ślad za Sajfułłajewą – w roli innowatora języka audiowizualnego na rodzimym gruncie, jego podejście, które można roboczo określić mianem kontemplacyjno-eliptycznego, jawi się jako alternatywa w zestawieniu z dwiema dominującymi tendencjami: „krzykliwą groteską" (utożsamianą z filmem *Kapitan Wołkonogow uciekł* [*Капитан Волконогов бежал*, 2021] Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa) oraz „autentyczną liryką" (reprezentowaną przez *Ciszę na morzu* [*Море волнуется раз*, 2021] Nikołaja Chomeriki)[988], przeciwstawianymi sobie podczas ostatniej, trzydziestej drugiej edycji festiwalu „Kinotawr" w 2021 roku.

Wskazane rozróżnienie okazuje się szczególnie istotne w świetle regulacji prawnych z lat 2012–2014 oraz grudnia 2022 roku, kiedy to przyjęto ustawę całkowicie zakazującą „propagowania nietradycyjnych stosunków seksualnych, zmiany płci i pedofilii w środkach masowego przekazu, serwisach VOD, kinie i reklamie"[989], a także w kontekście zwrotu polityczno-kulturowego, jaki nastąpił po inwazji Rosji na Ukrainę. Zaczynając od końca: 24 lutego 2022 roku, czyli dzień rozpoczęcia pełnoskalowej wojny, symbolicznie wyznacza kres dotychczasowej widoczności reżyserów rosyjskich, których filmy, wcześniej nagradzane na międzynarodowych festiwalach, trafiały ostatecznie do krajowej dystrybucji. Jeszcze w 2021 roku *Rozkurczając pięści* Kiry Kowalenko i *Gorączka* (*Петровы в гриппе*, 2021) Kiriłła Sieriebriennikowa oraz *Gerda* (*Герда*, 2021) Natalii Kudriaszowej i *Medea* (*Медея*, 2021) Aleksandra Zeldowicza, po sukcesach w Cannes i Locarno[990], weszły na ekrany kin rosyjskich. Tymczasem *Łaska* Powołockiego – zrealizowana w 2021 roku, lecz premierowo zaprezentowana na Lazurowym Wybrzeżu dwa lata później – poza nielicznymi pokazami specjalnymi nie dotarła do rodzimego widza.

Niezależnie od potencjalnie niekomercyjnego charakteru filmu, przyczyny zaistniałego stanu zawieszenia (film powstał, lecz niemal nikt go nie oglądał) należy szukać na płaszczyźnie tematyczno-fabularnej oraz narracyjno-strukturalnej, które w tym wypadku wzajemnie się przenikają. Wywodząc się z kina dokumentalnego, Ilia Powołocki wraz z operatorem Nikołajem Żełudowiczem ukazali bez upiększeń rzeczywiste warunki życia znacznej części

[988] А. Медведев, *Научиться говорить. К итогам „Кинотавра"*, „Искусство кино" 2021, nr 11–12, s. 134.
[989] Zob. Л. Малюкова, *Как в российском кино появилась цензура и о чем пока еще можно снимать*, Кинопоиск, 20.10.2023, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008568/ [dostęp: 5.09.2025].
[990] Pokazywane w Cannes *Rozkurczając pięści* (sekcji Un Certain Regard) oraz *Gorączka* (konkurs główny) zdobyły odpowiednio Nagrodę Główną oraz nagrodę CST dla artysty technicznego, którą otrzymał operator filmu, Władisław Opeljanc. Z kolei w konkursie głównym festiwalu w Locarno znalazły się *Medea* oraz *Gerda*, uhonorowana Srebrnym Lampartem – nagrodą dla najlepszej aktorki, Anastasii Krasowskiej. Warto również wspomnieć, że film Sieriebriennikowa – jako jedyny z wymienionych tytułów zaprezentowany na festiwalu „Sputnik nad Polską" – zdobył Grand Prix w Konkursie Filmów Fabularnych.

obywateli Federacji Rosyjskiej – ludzi pogodzonych z własnym losem (jak przydrożny sprzedawca książek), unikających momentów autorefleksji (nauczycielka historii) czy niewzruszonych wobec trudów egzystencji (pracownica stacji meteorologicznej). Często statyczna kamera, dzięki planom bliskim i płynnym zbliżeniom, uwypuklała faktury zmurszałych domów, dojmującą pustkę pejzaży rozciągających się od Kabardo-Bałkarii po Półwysep Kolski oraz wszechobecną szorstkość relacji międzyludzkich. W efekcie, na wzór *Syndromu astenicznego* Kiry Muratowej, *Łaska* składa się z epizodów przybliżających wielowymiarową stagnację mieszkańców Rosji prowincjonalnej, spektrum pasywno-agresywnych reakcji organizmu oraz dostrzegalnych pominięć chwil szczęścia, satysfakcji czy rozkoszy zmysłowej, które niosą ze sobą interakcje dotykowe. Te z kolei – spełnione bądź zaniechane w trakcie wykonywania – w przeciwieństwie do symptomów szarej codzienności, zostały jedynie zasugerowane, zyskując tym samym, podobnie jak wulgaryzmy (od dekady zakazane), status wymownej nieobecności o mocy komentarza krytycznego.

Porównanie wymuszonej rezygnacji z przekleństw z dobrowolnym samoograniczeniem w sferze ekspresji artystycznej wydaje się zasadne, gdyż oba zjawiska wskazują na ciągłość w kształtowaniu wcześniej obranej ścieżki rozwoju kinematografii rosyjskiej przez przedstawicielki kina kobiet oraz ich sprzymierzeńców. Chodzi tu o zasadniczą modyfikację kodu językowego, polegającą na wyraźniejszym uwypukleniu siły oddziaływania warstwy wizualnej filmów poprzez przesunięcie punktu ciężkości z języka mówionego na mowę ciała (w rosyjskim kinie kobiet), a w wypadku Powołockiego – z komunikatów niewerbalnych na ich dotkliwy brak. Warto przy tym pamiętać, że *Łaska*, podobnie jak *Uczucia Anny* (*Чувства Анны*, 2023) Anny Mielikian czy *Jeden mały nocny sekret* (*Один маленький ночной секрет*, 2023) Natalii Mieszczaninowej – filmy, które również miały premierę po 2022 roku – mimo że niekoniecznie zakładają ukryte sensy polityczne, są i będą interpretowane w kontekście aktualnych wydarzeń oraz obowiązującego prawodawstwa. Co więcej, wymienione dzieła otwierają nowy, trzeci etap ewolucji sztuki filmowej w Rosji, tj. okres wzmożonej (samo)kontroli zarówno ze strony twórców (groźba autocenzury), jak i władzy (blokowanie dystrybucji, nakładanie kar finansowych itd.) nad technikami odzwierciedlania przejawów teraźniejszości oraz, w reakcji na tę sytuację, coraz częstszego projektowania hipotetycznych bądź alternatywnych światów, opartych na konwencjach filmu historycznego, baśni czy legendy.

Jednocześnie, zakładając, że rozpoznanie wpływu dezintegracji wartości dowojennych na dalszy kształt tamtejszego przemysłu filmowego, ze względu na niewielki upływ czasu, pozostaje zadaniem dla przyszłych badaczy, uchwycenie odmiennych (i odrębnych) reakcji

reżyserek na nieuchronny rozpad dotychczasowego języka filmowego – prognozowany i urzeczywistniany na początku lat dziesiątych XXI wieku przez Renatę Litwinową (*Ostatnia bajka Rity*) czy Marię Saakian (*Entropia*) – zgodnie z nadrzędnym celem niniejszej pracy, pozwala zidentyfikować efekty wytyczania nowego kierunku rozwoju kinematografii rosyjskiej przez twórczynie kina kobiet w obliczu stopniowego ograniczania wolności wypowiedzi. Wolności, która w znanej formie utrzymywała się od chwili zawieszenia cenzury w okresie pierestrojki, aż do jej *de facto* przywrócenia wraz z wejściem w życie 1 lipca 2014 roku ustawy zakazującej używania leksyki nienormatywnej w utworach audiowizualnych.

Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że po tej dacie podejście reżyserek do medium filmowego jako wielowarstwowego narzędzia manipulacji wizerunkami codzienności ewoluowało. Wiele z nich, niemal równolegle, siłą rzeczy podejmując dialog z dorobkiem kina światowego (Sajfułłajewa, Kowalenko), czerpiąc z niego garściami (Mierkułowa) lub wręcz przeciwnie, tworząc niejako w oderwaniu od tak rodzimych, jak i globalnych trendów kinematograficznych (Mieszczaninowa), zwróciło się ku uwydatnieniu doniosłości mowy ciała oraz innych form komunikacji niewerbalnej, ze szczególnym naciskiem na efekty działań angażujących zmysł dotyku. Zmiana ta manifestuje się w licznych tendencjach do przetwarzania i re-produkowania symptomów rzeczywistości, skoncentrowanych na tym, co widzialne i materialne, tj. na obrazach świata przedstawionego, z człowiekiem i jego otoczeniem na czele. Kluczowym nośnikiem znaczeń stała się konkretność ciał aktorów, sprowadzona do graficznej formy postaci i interpretacji somatycznych sposobów wyrażenia bohaterów, takich jak gesty, mimika, postawa, zachowanie, a także strój czy makijaż. W rezultacie przeobrażeniom uległy nie tylko strategie narracyjne i inscenizacyjne, ale również liczne mechanizmy konstruowania sensów w filmie: z jednej strony wiedzy na temat portretowanej jednostki, wspólnoty, jej środowiska, występujących relacji oraz tamtejszych uwarunkowań socjokulturowych, z drugiej zaś – ewentualnych odwołań do innych dzieł, realnych wydarzeń czy własnej biografii.

Niedawne debiutantki, mimo że niezrzeszone w ramach jednej szkoły czy fali, nie odstąpiły od kreowania „nietradycyjnych" przedstawień bohaterów wiodących: obcych wśród swoich (*Istota świata*), zepchniętych na margines społeczny (*Człowiek, który wszystkich zaskoczył*), niewiernych wobec partnera (*Wierność*), podporządkowanych rodzinie (*Rozkurczając pięści*) – posługując się przy tym środkami wyrazu właściwymi dla kina dokumentalnego i fabularnego. Właśnie na ich bazie współczesne kino rosyjskie wzbogaciły filmy unikające nazywania rzeczy po imieniu, których język, krępowany restrykcjami formalnymi, dystansował się od sprawozdawczo-publicystycznej jednoznaczności,

rozwlekłości wypowiedzi (co często przekładało się na długość trwania dzieła) oraz szeroko pojętego dziedzictwa literackiego. Zamiast kwiecistych przemówień, stylizowanych dialogów, muratowowskiej tautologii, a w końcu niepożądanych przekleństw, na ekranach zagościła kontrolowana „spontaniczność" ciał, wyrażona poprzez precyzyjnie rozpisaną choreografię gestów oraz ruchy kamery odzwierciedlającej intensywność przeżywanych uczuć i napięcie emocjonalne sceny. Natomiast inscenizacyjną rzetelność w odtwarzaniu składowych świata zewnętrznego uzupełniły liczne zabiegi zacierające granicę między realnością a fikcją, a także przekształcające krajobraz społeczno-kulturowy Rosji (choć nie polityczny – ów kontekst pozostaje głównie poza kadrem) w zestaw symboli, metafor i uogólnień. Mówiąc krótko, jawność znaczeń zastąpiła sugestywna siła przekazu, a słowo mówione – bynajmniej nie zredukowane do minimum (interlokutorzy wciąż rozmawiają, zwierzają się sobie, kłócą się) – ustąpiło miejsca formom samowyrażenia: gestykulacji, mimice, a przede wszystkim działaniom opartym na dotyku.

Co istotne, biorąc pod uwagę audiowizualny charakter sztuki filmowej, hierarchizacja przejawów kontaktu fizycznego jest nie tylko nieunikniona, lecz wręcz konieczna. W związku z tym przyjęta w niniejszej dysertacji perspektywa badawcza, koncentrująca się na analizie i interpretacji aktywności oraz interakcji dotykowych bohaterów obdarzonych/obarczonych rasą, klasą i płcią, czyli zestawem cech (wstępnie) definiujących ich tożsamość oraz miejsce w nakładających się strukturach społecznych, ze względu na ich sprawczość i zdolność do ustanawiania znaczeń wymagała ujęcia całości w ramy, których centrum stanowią performatywne oblicza dotyku. Te, zawarte w tytułach kolejnych rozdziałów, pełnią rolę punktów wyjścia do omówienia spektrum doznań dotykowych oraz generowanych przez nie sensów, które – autentyczne, bo naocznie dostępne, oraz wiarygodne, gdyż uczestniczą w przepływie emocji, wrażeń i doświadczeń – ściśle wiążą się z eksponowaniem sytuacji granicznych, prowokacyjnych (wraz z sugestią i dawkowaniem nagości) oraz dyskusyjnych, współtworząc estetykę niedopowiedzenia. W efekcie, na podstawie czterech odrębnych, lecz znaczeniowo powiązanych, a momentami przenikających się studiów przypadku, ujawnia się performatywna moc dotyku, wywołującego namacalne skutki i zmiany w kondycji psychofizycznej protagonistów i protagonistek, w sposobie ich postrzegania przez otoczenie oraz w dynamice stosunków międzyludzkich.

Zaproponowane rozróżnienie – częściowo inspirowane organizacją materiału analitycznego w książce *Somatografia* Pauliny Kwiatkowskiej[991] – nie rości sobie jednak prawa

[991] P. Kwiatkowska, *Somatografia*…, dz. cyt.

ani do kompletności (która wydaje się niemożliwa do osiągnięcia), ani do bycia jedynym obowiązującym czy nadrzędnym modelem badawczym. Nie chodzi również o poszukiwanie dominanty stylistycznej wspólnej dla wszystkich filmów. Wręcz przeciwnie – niniejszy przegląd jest jedynie wyborem najbardziej charakterystycznych i reprezentatywnych dzieł, które pozwalają rozpoznać znaczenie dotyku na wielu płaszczyznach, m.in. w kontekście indywidualnych doświadczeń bohaterów, przejawów ich autoekspresji i aktów samookreślenia, kreowania (nie)tradycyjnych wizerunków jednostek w ciągłym trybie samopoznania, a także strategii re-produkowania symptomów rzeczywistości oraz, szerzej, preferencji estetycznych ich autorek. Ponadto tytułowe kategorie wykraczają poza świat przedstawiony i wizualizacje interakcji dotykowych, obejmując swoim zasięgiem całość przemian zachodzących w skromnych – w aspekcie ilościowym, lecz niekoniecznie semantycznym – filmografiach reżyserek oraz zauważalnych tendencji stylistycznych. Dla przykładu, ambiwalentność kina Mieszczaninowej wynika z połączenia podejścia dokumentalnego z poetyckimi formami wyrazu; transgresyjność u Mierkułowej i Czupowa wiąże się z potrzebą eksperymentowania na styku kina autorskiego i gatunkowego; uzmysłowienie w twórczości Sajfułłajewej splata się zarówno ze zmysłowością (kino erotyczne), jak i procesem uświadamiania (dramat psychologiczny); z kolei potencjał podmiototwórczy filmów Kowalenko pozostaje w ścisłej relacji z tematyką regionalną. W ten sposób wyodrębnione motywy wiodące pełnią przede wszystkim funkcję porządkującą – nadają ramy interpretacyjne oraz wyznaczają główną oś rozważań nad skutkami przesunięcia akcentu ze słowa mówionego na mowę ciała, ze szczególnym uwzględnieniem przyjętych punktów dotykania.

Na zakończenie należy podkreślić, że skoncentrowanie uwagi na rosyjskim kinie kobiet w części kontekstowej oraz zawężenie materiału badawczego do czterech filmów (oraz filmografii) reżyserek w części analitycznej, choć znacząco przyczyniło się do wypełnienia luki poznawczej w obszarze współczesnego kina rosyjskiego, nie wyczerpuje tematu przemian w przestrzeni kinematografii rosyjskiej ani potencjału odczytywania filmów przez pryzmat mowy ciała bohaterów oraz kategorii dotyku. Na osobne studia przypadku z pewnością zasługują liczne dzieła reżyserek oraz reżyserów, których twórczość, ze względu na przyjętą perspektywę, znalazła się na obrzeżach niniejszej refleksji. Przykładowo, ewentualne rozdziały poświęcone dotykowi transcendentalnemu w *Gerdzie* oraz dotykowi transcendentnemu w *Uczuciach Anny*, rozpatrywanych w kontekście całej filmografii (Kudriaszowa) lub niezależnie/w kontrze do wcześniejszych osiągnięć (Mielikian), mogłyby poszerzyć katalog performatywnych oblicz dotyku. Równocześnie, w świetle rosnącej obecności i widzialności filmowczyń pochodzących z różnych regionów Federacji Rosyjskiej, a także z państw ościennych, warto wyjść poza

rekonstrukcję procesów kształtowania indywidualnych języków filmowych wybranych autorek i podjąć próbę analizy o charakterze otwarcie porównawczym, np. nurtów bądź grup filmów zestawianych na podstawie wyodrębnionych motywów, podobieństw tematycznych czy różnic stylistycznych i ideowych. Szansę na zweryfikowanie hipotezy o przeformułowaniu kodów audiowizualnych w odpowiedzi na nasilające się ograniczenia cenzuralno-prawne daje skonfrontowanie dzieł reżyserek – często debiutantek urodzonych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – powstałych około 2020 roku, czyli już po rozpoczęciu czwartej kadencji prezydenta Władimira Putina oraz, z innego punktu widzenia, tuż przed lub po wybuchu pandemii COVID-19. Część z tych filmów, jak *Ingerencja* Kseni Zujewej i *Niczyja* Leny Lanskich, szukając inspiracji w zaprzeszłej „narzędziowni" kina późnoradzieckiego, kojarzonej z estetyką czernuchy, uwypukla przywary i niedoskonałości teraźniejszości, zarazem unikając kreślenia szerszego tła politycznego czy bezpośrednich odniesień do realnych wydarzeń. Inne zaś – szczególnie na początku lat dwudziestych XXI wieku – odwoływały się do sposobów prowadzenia opowieści znanych z amerykańskich filmów niezależnych (*indie film*), tworząc alternatywne światy zamieszkiwane przez bohaterów doświadczających pierwszej miłości i związanych z nią rozczarowań (*Kraina Saszy* [*Страна Саша*, 2022] Julii Trofimowej), mierzących się z kryzysem tożsamości (*Pierwszy śnieg* [*Первый снег*, 2021] Natalii Konczałowskiej) – także w relacjach z rodzicami (*Sezon zimowy* [*Время года зима*, 2022] Swietłany Ustinowej).

Osobną kategorię stanowią filmy graniczne, takie jak *Kapitan Wołkonogow uciekł* Mierkułowej i Czupowa oraz *Cisza na morzu* Chomeriki, przywoływane w kontekście postulowanej nowatorskości *Łaski* Powołockiego. Różnic między nimi jest jednak więcej: Chomeriki, powracając do kina autorskiego po kilku filmach wysokobudżetowych[992], uczynił bohaterami osiemnastolatków, których uczucie, czystość i mowa ciała nie przekładają się na potencjalnie brudne interakcje dotykowe ani skażone kulturowym naddatkiem doznania; z kolei Mierkułowa i Czupow, sięgając literalnie do trzewi, kontrastują męską tężyznę fizyczną kapitanów NKWD z wątłością ich ofiar oraz bezskuteczność słów niepopartych skruchą z dotykiem o mocy ostatniego namaszczenia. Oba dzieła, szeroko omawiane i przeciwstawiane sobie przez krytyków (ci, według relacji Aleksieja Miedwiediewa, mieli podzielić się na dwa odrębne obozy), w różny sposób wchodzą w dialog z obrazem „wijącego się państwa pozbawionego języka, które przez trzydzieści lat nie znalazło odpowiednich słów, aby

[992] Ostatni z nich – biograficzno-sportowy *Biały śnieg* (*Белый снег*, 2021) – wszedł do kin w tym samym roku co *Cisza na morzu*.

opowiedzieć o sobie i swojej historii”[993], zwiastując w tym zakresie możliwy przełom. Poszukiwania twórców w obrębie kina festiwalowego, dokumentalnej obserwacji i zaprzeszłych form ekspresji artystycznej (Chomeriki) oraz daleko idącego przetworzenia i konglomeratu stylistyk o zacięciu gatunkowym (Mierkułowa i Czupow) zaowocowały, z jednej strony, filmową parabolą o miłości, utkaną z biblijnych nawiązań, a drugiej– „retroutopią, czyli przypowieścią i straszną baśnią”[994], osadzoną w czasach Wielkiego Terroru. Jednakże wysiłki duetu reżyserskiego, zmierzające do wypracowania nowego sposobu mówienia o przemocy ze strony państwa[995], zostały przerwane przez wojenną rzeczywistość, w jaką od lutego 2022 roku pogrążyła się Rosja. *Kapitan Wołkonogow uciekł*, prezentowany w konkursie głównym festiwalu w Wenecji oraz na „Kinotawrze” (gdzie zdobył nagrodę im. Grigorija Gorina „za najlepszy scenariusz”), ostatecznie nie wszedł do krajowego obiegu kinowego.

Wreszcie trzecią drogę, obok filmu Powołockiego, wytycza *Jeden mały nocny sekret* Mieszczaninowej, którego, poza publicznością festiwali w Rotterdamie, Iwanowie, Chanty-Mansyjsku i Petersburgu, nielicznymi pokazami specjalnymi oraz członkami kapituły nagrody filmowej „Biały Słoń”[996], niemal nikt nie widział. Skondensowany do jednej nocy (z 31 grudnia na 1 stycznia) dramat czternastoletniej Miry, skrywającej tajemnicę przemocy domowej – będący zapisem doświadczeń młodości samej reżyserki – nie uzyskał zgody na dystrybucję kinową. Więcej szczęścia mieli natomiast czytelnicy – historia ta wybrzmiała dzięki publikacji scenariusza filmu wraz z opowiadaniami sprzed dekady, wydanych w formie książkowej[997]. Doszło więc do sytuacji bezprecedensowej we współczesnej kinematografii rosyjskiej: słowo zwyciężyło obraz, a *Jeden mały nocny sekret*, poza namiastką audiowizualną w postaci zwiastuna, plakatu, kadrów i fotosów z planu, istnieje w pamięci zbiorowej za sprawą relacji ustnych i pisemnych swoich widzów – nielicznych recenzentów, komentatorów i krytyków – oraz w literackiej wersji skryptu, czyli przekładzie na inny system znaków.

[993] А. Медведев, *Научиться говорить*…, dz. cyt., s. 134.
[994] *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Нас интересует пограничная полоса в человеческом сознании”*, dz. cyt.
[995] Zob. К. Трус, *Картина красная*, „Сеанс” 2022, nr 83, s. 50.
[996] Zob. Н. Гусева, *„Делать кино сейчас – это плавать в соляной кислоте”: как работает фонд „Кинопрайм”*, Кинопоиск, 6.10.2023, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008497/ [dostęp: 9.09.2025].
[997] Н. Мещанинова, *Один маленький ночной секрет*, Москва 2024.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre fragmenty niniejszej rozprawy były wcześniej publikowane we wstępnych i zmienionych wersjach:

Białe dni, czarne śniegi i strachy na wróble. O kinie jakuckim, „Studia Filmoznawcze" 2023, t. 45, s. 159–184.

Kino kobiet jako zjawisko w najnowszej kinematografii rosyjskiej, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" 2022, nr 32, s. 159–177.

Performatywność płci w filmie Człowiek, który wszystkich zaskoczył *Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa*, „Studia Wschodniosłowiańskie" 2023, t. 23, s. 291–307.

Ponadto, wybrane fragmenty niepublikowanej pracy magisterskiej autora pt. *Образ мира и человека в фильме „Астенический синдром" Киры Муратовой*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jarosława Poliszczuka (Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2021), zostały rozwinięte i zmodyfikowane w rozdziałach poświęconych twórczości Kiry Muratowej.

BIBLIOGRAFIA

1. Publikacje książkowe i rozdziały w tomach zbiorowych w języku polskim i angielskim

Adamiak Marzena, *Przeżywając płeć. Doświadczenie na styku feminizmu, poststrukturalizmu i fenomenologii*, Universitas, Kraków 2023.

Austin John L., *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Bachtin Michaił, *{Autor i bohater w działalności estetycznej}*, w: tegoż, *Pogranicza twórczości słownej. Studia i notatki archiwalne*, przeł., wstęp, noty wprowadzające, przypisy i komentarze Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022.

Bachtin Michaił, *Notatki z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych*, w: tegoż, *Pogranicza twórczości słownej. Studia i notatki archiwalne*, przeł., wstęp, noty wprowadzające, przypisy i komentarze Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022.

Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Bal Ewa, Świątkowska Wanda, *Negocjacje terminologiczne*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne,* red. Ewa Bal, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

Bąk Sandra, *Dotyk w performansie*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016.

Beauvoir Simone de, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, wstęp do pol. wyd. Magdalena Środa, Czarna Owca, Warszawa 2017.

Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice*, *fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2022.

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.

Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, przedm. do wyd. pol. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Burzyńska Anna, *Afekt – podejrzany i pożądany*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013.

Butler Judith, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, przeł. Marek Łata, w: *Lektury inności. Antologia*, red. Mieczysław Dąbrowski, Robert Pruszczyński, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2007.

Butler Judith, *Uwikłani w płeć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, wstęp Olga Tokarczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Butler Judith, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Carlson Marvin, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Carrington Leonora, *Trąbka do słuchania*, przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2023.

Chirpaz François, *Ciało*, przeł. Jacek Migasiński, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1998.

Chołuj Bożena, *Ciało zapisane codziennością, czyli literackie reprodukowanie płci we współczesnej prozie niemieckiej*, w: *Codzienność, przedmiotowość, cielesność. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. Hanna Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002.

Chołuj Bożena, *Women's Studies a Gender Studies*, w: *Po przełomie. Przełom wieku w kulturze, kultura na przełomie wieków*, red. i wstęp Agata Żylińska, Andrzej Skrendo, Publisher's, Szczecin 2001.

Dauksza Agnieszka, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Deleuze Gilles, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Derrida Jacques, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: tegoż, *Pismo filozofii*, przeł. Bogdan Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.

Domańska Ewa, *Nekros: wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, wstępem opatrzyła Joanna Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

Dudzik Wojciech, *Posłowie do wydania polskiego*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, posłowie Wojciech Dudzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.

Eribon Didier, *Powrót do Reims*, przeł. Maryna Ochab, Karakter, Kraków 2019.

Fanon Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Urszula Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

Faulkner William, *Intruder in the Dust*, Penguin Books, Harmondsworth–Mitcham 1960.

Faulkner William, *Intruz*, przeł. E. Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1990.

Federici Silvia, *Poza granicami skóry. Przemyśliwanie, przekształcanie i odzyskiwanie ciała we współczesnym kapitalizmie*, przeł. Joanna Bednarek, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2022.

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Flig Małgorzata, *Łarisa Szepitko: immanentne zniewolenie*, w: *Autorzy kina europejskiego VI*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Fundacja KINO, Warszawa 2011.

Foucault Michel, *Prawo, śmierć i władza nad życiem*, w: tegoż, *Historia seksualności*, t. 1: *Wola wiedzy*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000.

Gay Roxane, *Głód. Pamiętnik (mojego) ciała*, przeł. Anna Dzierzgowska, Cyranka, Warszawa 2021.

Gay Roxane, *Zła feministka*, przeł. Anna Dzierzgowska, Cyranka, Warszawa 2022.

Glosowitz Monika, *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Godzic Wiesław, *Ciało na ekranie i poza ekranem*, w: *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, opracował i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Gorlewska Paulina, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*, Universitas, Kraków 2021.

Gromek Karol, Obarska Marcelina, *Historie dotyku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Grosz Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

Grunwald Martin, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, przeł. Ewa Kowynia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Hagedorn Wanda, Ola Szmida, *Twarz, brzuch, głowa: memuar graficzny*, Kultura Gniewu, Warszawa 2021.

Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.

Hird Myra J., *Zwierzęcy transseksualizm*, przeł. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Hyży Ewa, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2012.

Irzykowski Karol, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, red. Zofia Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Iwasiów Inga, *Ciało niechciane. Pogranicze identyfikacji seksualnej jako problem literatury i krytyki literackiej*, w: *Codzienność, przedmiotowość, cielesność. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. Hanna Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002.

Iwasiów Inga, *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa 2004.

Jagielski Sebastian, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Universitas, Kraków 2021.

Janiak Agnieszka, *Obszary reaktywacji dotyku we współczesnej kulturze – terapia, komunikacja, edukacja*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016.

Kaplan E. Ann, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. Małgorzata Radkiewicz, w: *Gender – Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004.

Kochanowski Jacek, *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*, w: *Gender – Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004.

Koschany Rafał, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2017.

Kosiński Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Kosofsky Sedgwick Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

Krajewska Anna, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Krakowska Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020.

Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Kubikowski Tomasz, *Czym jest z natury performans?*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne,* red. Ewa Bal, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2006.

Kwiatkowska Paulina, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

Leder Andrzej, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Lis Renata, *Moja ukochana i ja*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2023.

Lubelski Tadeusz, *Zbieraczka obrazów*, w: *Agnès Varda. Kinopisarka*, red. Tadeusz Lubelski, Rabid, Kraków 2006.

Łebkowska Anna, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016.

Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

McKenzie Jon, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przeł. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Mercik Henryk, *Dotyk architekta. O odpowiedzialności za ślady pozostawione w oswojonej przestrzeni*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory", Chorzów 2009.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, posł. opatrzył Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Metafory śmierci w filmie Renaty Litwinowej Ostatnia bajka Rity *(*Последняя сказка Риты*, 2012)*, w: *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Bogusz-Tessmar Paulina, Kaźmierczak Natalia, Królikiewicz Natalia, Przybysz Anna, Waligórska-Olejniczak Beata, Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM, Poznań 2017.

Miczka Tadeusz, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

Mieszczaninowa Natalia, *Życzenie*, przeł. Paula Walczak, w: *Dziewięć opowiadań z obłędem w tle*, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Warszawa 2020.

Mizielińska Joanna, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

Mulvey Laura, *Kino zwłoki*, przeł. Kaja Klimek, Jakub Majmurek, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Korporacja Ha!art–Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Korporacja Ha!art–Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

Nancy Jean-Luc, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Nycz Ryszard, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

Nycz Ryszard, *Sondowanie pamięci (5): być (z) sobą nie u siebie*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. Roma Sendyka, Tomasz Sapota, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Nycz Ryszard, *Wstęp*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Pallasmaa Juhani, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015.

Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

Pawletko Beata, Waligórska-Olejniczak Beata, *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2020.

Puszkin Aleksandr, *Cyganie*, w: Baratyński Jewgienij, Kozłow Iwan, Puszkin Aleksandr, *Trzy poematy romantyczne*, przeł. Andrzej Lewandowski, Instytut Wydawniczy „Świadectwo", Bydgoszcz 2017.

Radkiewicz Małgorzata, *„Kino kobiet" w perspektywie teoretycznej*, w: *Gender – Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004.

Radkiewicz Małgorzata, *„Władczynie spojrzenia". Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

Regiewicz Adam, *Pogłosy. Jak brzmi polska proza po 1989?*, w: tegoż: *Słownik odgłosów somatycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Nawrocka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2007.

Rostkowska Aneta, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Universitas, Kraków 2010.

Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekł. Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksje nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski, Ewa Ignaczak, Leszek Koczanowicz, Łukasz Nysler, Andrzej Orzechowski, red. nauk. przekładu Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

Shusterman Richard, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.

Shusterman Richard, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. Sebastian Stankiewicz, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.

Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. tekstów Wojciech Małecki, współpr. nauk. Adam Chmielewski, Atla 2, Wrocław 2007.

Shusterman Richard, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki: pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. Alina Mitek, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.

Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2016.

Sławek Tadeusz, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory", Chorzów 2009.

Smolińska Marta, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.

Somerset Maugham William, *List*, przeł. Ryszarda Grzybowska w: tegoż, *Przed wizytą i inne opowiadania*, przeł. Ryszarda Grzybowska, Janina Sujkowska, Czytelnik, Warszawa 1960.

Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, przeł. Dariusz Żukowski, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2023.

Stachówna Grażyna, *Lilia chce wyjść za mąż.* Z miłością, Lilia *Łarisy Sadiłowej*, w: *Reżyserki kina: tradycja i współczesność*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2005.

Stachówna Grażyna, *Łarisa Szepitko – przerwany lot*, w: *Kobieta z kamerą*, red. Grażyna Stachówna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

Stańczyk Marta, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023.

Struzik Elżbieta, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory", Chorzów 2009.

Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.

Szkłowski Wiktor, *Sztuka jako chwyt*, przeł. Ryszard Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2007.

Świrszczyńska Anna, *Chłopka*, w: tejże, *Poezje zebrane*, zebrał i opracował Adam Pluszka, posłowie Aldona Kopkiewicz, Marginesy, Warszawa 2023.

Talarczyk-Gubała Monika, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań 2013.

Thoreau Henry David, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Halina Cieplińska, Rebis, Poznań 1999.

Tokarczuk Olga, *Kobieta nie istnieje*, w: Butler Judith, *Uwikłani w płeć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, wstęp Olga Tokarczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Tokarczuk Olga, *Posłowie*, w: Carrington Leonora, *Trąbka do słuchania*, przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2023.

Tokarska-Bakir Joanna, *Energia odpadków*, w: Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, wstępem opatrzyła Joanna Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

Tołstoj Lew, *Anna Karenina*, t. 1, przeł. Kazimiera Iłłakowiczówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wachowski Jacek, *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Waligórska-Olejniczak Beata, *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2022.

Wanat Ewa, *Pieprzyć wstyd. Historia rewolucji seksualnej*, Filtry, Warszawa 2022.

Williams Linda, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności"*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Witosz Bożena, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od* Fin de siecle'u *do końca XX wieku*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2001.

Wojnicka Joanna, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej 1956–1968*, Universitas, Kraków 2012.

Wojnicka Joanna, *Inna pieriestrojka*, w: tejże, *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Universitas, Kraków 2019.

Wojnicka Joanna, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, w: *Kino nieme. Historia kina*, t. 1, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2012.

Wojnicka Joanna, *Kino sowieckie i rosyjskie*, w: *Kino końca wieku. Historia kina*, t. 4, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

Wojnicka Joanna, *Kino sowieckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, w: *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*, t. 3, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015.

Wojnicka Joanna, *Kino stalinowskie*, w: *Kino klasyczne. Historia kina*, t. 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

Wojnowski Konrad, *Performatywność*, w: *Performatyka: terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Woolf Virginia, *Kino*, przeł. Aleksandra Ambros, w: tejże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała Aleksandra Ambros, przeł. Aleksandra Ambros, Ewa Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1977.

Woolf Virginia, *Rosyjski punkt widzenia*, przeł. Ewa Życieńska, w: tejże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała Aleksandra Ambros, przeł. Aleksandra Ambros, Ewa Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1977.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka. Humanistyka. Człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. Jerzy Kmita, Barbara Kotowa, Jacek Sójka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

Zumthor Peter, *Myślenie architekturą*, przeł. Artur Kożuch, Karakter, Kraków 2010.

2. Publikacje książkowe i rozdziały w tomach zbiorowych w języku rosyjskim

Абдуллаева Зара, *Кира Муратова: Искусство кино*, Новое литературное обозрение, Москва 2008.

Абдуллаева Зара, *Постдок. Игровое/неигровое*, Новое литературное обозрение, Москва 2011.

Долин Антон, *„Царство свободы было мое”*, w: tegoż, *Оттенки русского. Очерки отечественного кино*, Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, Москва 2018.

Долин Антон, *„Я вышла на финишную прямую, понятно?”*, w: tegoż, *Оттенки русского. Очерки отечественного кино*, Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, Москва 2018.

Изволова Ирина, *Среди серых камней*, w: *„Полка”. Документы. Свидетельства. Комментарии. Выпуск 3*, сост. Валерий Фомин, Материк, Москва 2006.

Лазарева Галина, *Княжна Мери. Творческий выкидыш*, Феникс, Одесса 2010.

Левада *Юрий*, *Диагноз: агрессивная мобилизация с астеническим синдромом*, w: tegoż, *Время перемен. Предмет и позиция исследователя*, Новое литературное обозрение, Москва 2016.

Мещанинова Наталия, *Один маленький ночной секрет*, Альпина нон-фикшн, Москва 2024.

Мещанинова Наталия, *Рассказы*, Сеанс, Москва 2017.

Мульменко Любовь, *Фрау*, Сеанс, Санкт-Петербург 2024.

Наталия Мещанинова: „Не люблю всякие метания, страдания – это не про меня. Надо работать, и все”, w: Коршунов Всеволод, *Призвание режиссер. Беседы с режиссерами российского кино*, Бомбора, Москва 2023.

Пушкин Александр, *Цыганы*, w: tegoż, *Сочинения в 3-х томах*, t. 2, Художественная литература, Москва 1971.

Ямпольский Михаил, *Муратова. Опыт киноантропологии*, Сеанс, Санкт-Петербург 2015.

3. Artykuły w czasopismach i internecie w języku polskim i angielskim

Ahmed Sara, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. Anna Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Bakke Monika, *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

Bałus Wojciech, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4.

Birkholc Robert, *Fokalizacja taktylna w filmie. Uwagi wstępne na przykładzie „Wstrętu” Romana Polańskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2022, nr 10.

Boym Svetlana, *Paradoksy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina do pudełka z laki pani Mołotow*, przeł. Tomasz Kunz, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2.

Budziak Anna, *W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana*, „Teksty Drugie" 2006, nr 3.

Burzyńska Anna, *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie" 2002, nr 6.

Chołodowski Waldemar, *Piękne mrzonki*, „Film" 1990, nr 37.

Co nowego w kinematografii? (Dyskusja okrągłego stołu w redakcji „Litieraturnoj Gaziety"), opr. Aleksandr Jegorow, przeł. Wanda Radolińska, „Film na Świecie" 1987, nr 339–340.

Czaja Justyna, *W poszukiwaniu hierofanii – o filmie* Góra Sulejmana *Jelizawiety Stiszowej*, „Images" 2021, t. 30, nr 39.

Czapliński Przemysław, *Kamp: gry antropologiczne*, „Teksty Drugie" 2012, nr 5.

Dabert Dobrochna, *Czy warto pisać dzieje kina Europy Środkowo-Wschodniej?*, „Porównania" 2010, nr 7.

Dabert Dobrochna, *Kino w podróży. Sytuacja ukraińskiej kinematografii po 1991 roku*, „Studia Filmoznawcze" 2014, t. 35.

Danielewicz Dorota, *Kino kabardyjskie. Lokalna kinematografia Kaukazu Północnego*, „Studia Filmoznawcze" 2024, t. 47.

Domańska Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5.

Gazda Janusz, *Arcydzieło epoki rozpadu*, „Kino" 1990, nr 9.

Haraway Donna, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. Sławomir Królak, Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 (3).

Haskell Molly, *Od czci do gwałtu*, przeł. Nina Falkowska, „Film na Świecie" 1991, nr 384.

Johnston Claire, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. Alicja Helman, „Film na Świecie" 1991, nr 384.

Kosiński Dariusz, *Tratwa i cuma*, „Didaskalia" 2007, nr 77.

Kosofsky Sedgwick Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2014, nr 5.

Kosofsky Sedgwick Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. Joanna Bednarek, „Teksty Drugie" 2016, nr 4.

Kraskowska Ewa, *Między teoriami*, „Forum Poetyki" 2019, nr 18.

Lauretis Teresa de, *Estetyka a teoria feministyczna: ponowne przemyślenie kobiecego kina*, przeł. Andrzej Krawczyk, „Panoptikum" 2005, nr 4 (11).

Ledóchowski Aleksander, *B jak Berlin*, „Film" 1990, nr 13.

Loxley James, *Performatywność i teoria performansu*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 101.

Łabuszewska Anna, *Własne filmy, własne Oscary. Rosyjska kultura idzie w swoją stronę*, „Tygodnik Powszechny", 8.09.2022, https://www.tygodnikpowszechny.pl/wlasne-filmy-wlasne-oscary-rosyjska-kultura-idzie-w-swoja-strone-178451 [dostęp: 4.11.2024].

Łebkowska Anna, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.

Majmurek Jakub, *Kira Muratowa – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik" 2010, nr 5 (29), https://www.dwutygodnik.com/artykul/1045-kira-muratowa--przewrotny-witalizm.html [dostęp: 16.06.2024].

Mizielińska Joanna, *Płeć jako kategoria filozoficzna. Znaczenie prac Judith Butler dla feministycznej refleksji o „kobietach"*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 (3).

Mizińska Jadwiga, *Homo tangens – człowiek dotykający i dotykany*, w: *Homo tangens: ciało i dotyk*, red. Andrzej Kapusta, Jadwiga Mizińska, „Colloquia Communia" 2010, nr 1–2 (88–89).

Mruklik Barbara, *Zmiana stylu i duch nowy*, „Kino" 1988, nr 8.

Peltz Jerzy, *Bułgarskie „pokolenie"*, „Film" 1962, nr 23.

Płachow Andriej, *„Czarnucha" i czarna otchłań*, przeł. Janusz Gazda, „Kino" 1990, nr 10.

Płażewski Jerzy, *Najważniejsze są relacje międzypokoleniowe?*, „Kino" 1989, nr 12.

Płażewski Jerzy, *Ost–West Film Fest*, „Kino" 1990, nr 5.

Płażewski Jerzy, *Pewien nos, pewien wiatr…*, „Kino" 1990, nr 8.

Przegląd zagranicznej prasy – ZSRR, „Kino" 1990, nr 10 (oprac. Janusz Gazda).

Pułaski Bronisław, *Trzeba wierzyć…*, „Film na Świecie" 1987, nr 339–340.

Rawski Tomasz, *Marks, Baskowa i Strajk*, „Praktyka Teoretyczna", 14.02.2015, https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/tomasz-rawski-marks-baskowa-i-strajk/ [dostęp: 30.10.2024].

Rogoża Jadwiga, *Korekta państwa Putina: pod szyldem konserwatyzmu*, Ośrodek Studiów Wschodnich, 18.12.2013, https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/analizy/2013-12-18/korekta-panstwa-putina-pod-szyldem-konserwatyzmu [dostęp: 14.10.2024].

Rosjanie mają przestać kląć. Putin podpisał ustawę [MAW/PAP], „Newsweek", 5.05.2014, https://www.newsweek.pl/swiat/rosja-ustawa-przeciwko-wulgaryzmom-newsweekpl/r5ntwtj [dostęp: 14.10.2024].

Schechner Richard, *Co to jest performans?*, przeł. Tomasz Kubikowski, „Dialog" 2003, nr 3.

Showalter Elaine, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. Izabela Kalinowska-Blackwood, przekład przejrzał Ryszard Nycz, „Teksty Drugie" 1993, nr 4–5–6.

Skowronek Bogusław, *Kino ekscesu werbalnego*, „Studia Filmoznawcze" 2025, t. 48.

Sobański Oskar, *Koma*, „Film" 1989, nr 45.

Sobański Oskar, *Smutna Wenecja (1)*, „Film" 1989, nr 42.

Sobański Oskar, *Smutna Wenecja (2)*, „Film" 1989, nr 43.

Sobolewski Tadeusz, *Radziecki „moralny niepokój”*, „Film na Świecie” 1987, nr 339–340.

Sugiera Małgorzata, *Performatywność jako postawa/perspektywa. Wstęp*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, z. 4, t. 71.

Śmietana Urszula, *Od* écriture féminine *do „somatekstu”. Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).

Topolski Maciej, *Antropologia taktylna. Uwagi wstępne*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1.

Topolski Maciej, *Nie dotykać!*, „Znak” 2021, nr 790.

Uszyński Jerzy, *Czas pierestrojki*, „Film na Świecie” 1990, nr 378–379.

Wachowski Jacek, *Ciało performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

Wąsala Piotr, *Białe dni, czarne śniegi i strachy na wróble. O kinie jakuckim*, „Studia Filmoznawcze” 2023, t. 45.

Wąsala Piotr, *Performatywność płci w filmie* Człowiek, który wszystkich zaskoczył *Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2023, t. 23.

Wyszomirski Stanisław, *Canneńskie niespodzianki*, „Film” 1990, nr 27.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Zmarz-Koczanowicz Maria, *Kino kobiet*, „Kino” 1990, nr 7.

Znowu półki?, „Film” 1990, nr 32.

4. Artykuły w czasopismach i internecie w języku rosyjskim

10 лучших фильмов года по версии журнала „Искусство кино”, „Искусство кино” 2021, nr 11–12.

10 явлений в кино нового века, „Сеанс” 2016, nr 65.

Абдуллаева Зара, *Болеро*, „Искусство кино” 2013, nr 1.

Абдуллаева Зара, *Сопричастность*, „Искусство кино” 2018, nr 11–12.

Абдуллаева Зара, Медведев Алексей, *Различение и узнавание*, „Искусство кино” 2015, nr 3.

Аглиуллина Марина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова”*, „Buro 24/7”, 26.10.2018, https://www.buro247.ru/culture/movies/26-oct-2018-merkulova-chupov-interview.html [dostęp: 9.03.2025].

Актуальное кино. Личные версии. „Круглый стол” „ИК”, „Искусство кино” 2014, nr 8.

Алешичева Татьяна, *Времени не существует*, „Сеанс” 2023, nr 85.

Альбера Франсуа, Ямпольский Михаил, *История кино в контексте кинотеории*, „Киносценарии” 1990, nr 1.

Альперина Сусанна, *В Таллине прошла премьера фильма по повести Фазиля Искандера „Софичка”*, „Российская газета”, 18.11.2016, https://rg.ru/2016/11/18/v-talline-proshla-premera-filma-po-povesti-fazilia-iskandera-sofichka.html [dostęp: 13.07.2025].

Альперина Сусанна, *Минкульт отказал в выдаче прокатного удостоверения ученице Сокурова*, „Российская газета”, 29.01.2021, https://rg.ru/2021/01/29/minkult-otkazal-v-vydache-prokatnogo-udostovereniia-uchenice-sokurova.html [dostęp: 18.07.2025].

Аничкова Анна, *Режиссер фильма „Верность” Нигина Сайфуллаева о женской измене, госфинансировании и фразе „Давай поговорим”*, GQ, 25.11.2019, https://www.gq.ru/success/nigina-sajfullaeva-interview [dostęp: 20.06.2025].

Аргылов Никита, Охлопкова Ульяна, *Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен*, „Меди@льманах” 2022, nr 6.

Архангельский Андрей, *Вне политики – тоже политика*, „Искусство кино” 2014, nr 4.

Архангельский Андрей, *Спасение рядового*, „Искусство кино” 2014, nr 9.

Бакурадзе Бакур, Зархи Нина, *Кино, которого не хватает*, „Искусство кино” 2012, nr 8.

Балаян Елена, *„Я люблю чудаков, и они ко мне тянутся”*, „Саратовский взгляд”, 23.09.2010, http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439 [dostęp: 10.07.2024].

Бекбулатова Таисия, *„Я не хочу верить, что 24 года жил среди людей, которые искренне хотят смерти другим”*, „Холод”, 19.05.2022, https://holod.media/2022/05/19/balagov/ [dostęp: 4.07.2025].

Бесолти Карина, *12 Учеников Сокурова. Кира*, „Горец”, 29.01.2018, https://gorets-media.ru/page/12-uchenikov-sokurova-kira-kovalenko [dostęp: 5.07.2025].

Бойкова Марина, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Каждый раз разводимся!”*, 11.10.2018, https://www.mk.ru/culture/2018/10/11/natasha-merkulova-i-aleksey-chupov-kazhdyy-raz-razvodimsya.html [dostęp: 28.02.2025].

Борис Хлебников, Александр Родионов, Иван Лебедев: „Нам надо успокоиться и просто заниматься искусством”, „Сеанс” 2010, nr 41–42.

Буныгин Дмитрий, *Видео недели. Курсовые работы Киры Коваленко, лучшей ученицы Сокурова*, „Cineticle”, 11.04.2017, https://cineticle.com/kira-kovalenko-haze/ [dostęp: 6.07.2025].

В поисках новых ценностей, „Искусство кино” 1990, nr 5.

Владимирская Галина, Новашицкая Надежда, *Кира Муратова: „Я никогда не умела делать фильмы для большинства”*, „Одесса-медиа”, 22.03.2018, https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikogda-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva [dostęp: 16.06.2024].

Герсова Лариса, *Кира Муратова: „Я подыгрываю…”*, „Искусство кино” 2010, nr 3.

Герсова Лариса, *Кира Муратова: „Я подыгрываю…”*, „Искусство кино” 2010, nr 4.

Гольман Наиля, *„Если люди расскажут свои истории, у нас будет другая картина Кавказа”: Кира Коваленко о честном и политическом в кино*, Кинопоиск, 17.09.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4005134/ [dostęp: 22.07.2025].

Гудкова Анна, *Зона комфорта. Сочи-2014: питчинг*, „Искусство кино” 2014, nr 8.

Гусева Ная, *„Делать кино сейчас – это плавать в соляной кислоте”: как работает фонд „Кинопрайм”*, Кинопоиск, 6.10.2023, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008497/ [dostęp: 9.09.2025].

Гусятинский Евгений, *Автономия*, „Искусство кино” 2021, nr 9–10.

Гусятинский Евгений, *Нулевые и восьмидесятые: наследование по прямой*, „Сеанс” 2008, nr 35–36.

Гусятинский Евгений, Дондурей Даниил, Зархи Нина, *Год российского кино. Это не кризис*, „Искусство кино” 2016, nr 11.

„Да и да” Валерии Гай Германики потеснили „Трансформеров”, „Известия”, 1.07.2014, https://iz.ru/news/573246 [dostęp: 4.11.2024].

Да и нет не говорите. „Круглый стол” „ИК”, „Искусство кино” 2014, nr 9.

Данилова Саида, *Птенец гнезда Сокурова*, „Это Кавказ”, 10.11.2016, https://etokavkaz.ru/kavkaz-v-bolshom-mire/ptenetc-gnezda-sokurova [dostęp: 4.07.2025].

Десятерик Дмитрий, *Кира Муратова: „То, что мы называем «кич» или «безвкусица», мне не чуждо”*, „Искусство кино” 2005, nr 1.

Долин Антон, *„Верность”: психологическая драма о сексе и чувствах*, „Медуза”, 14.06.2019, https://meduza.io/feature/2019/06/14/vernost-psihologicheskaya-drama-o-sekse-i-chuvstvah [dostęp: 22.05.2025].

Долин Антон, *Крым наш*, „Искусство кино” 2014, nr 8.

Долин Антон, *Морская болезнь*, „Искусство кино” 2019, nr 11–12.

Долин Антон, *„Разжимая кулаки” – жесткая драма о взрослении девушки на Северном Кавказе*, „Meduza”, 11.07.2021, https://meduza.io/feature/2021/07/11/razzhimaya-kulaki-zhestkaya-drama-o-vzroslenii-devushki-na-severnom-kavkaze [dostęp: 18.07.2025].

Долин Антон, *„Человек, который удивил всех”: фильм о том, как обмануть смерть*, „Медуза”, 5.09.2018, https://meduza.io/feature/2018/09/05/chelovek-kotoryy-udivil-vseh-film-o-tom-kak-obmanut-smert [dostęp: 6.03.2025].

Долин Антон, *„Это для меня обязательное условие – некоторый привкус вечности”*, Gzt.ru, 4.11.2004, https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529 [dostęp: 16.06.2024].

Дондурей Даниил, Зархи Нина, *„Хорошие мальчики и девочки”*, „Искусство кино” 2016, nr 6.

Евгений Никишов, Валерий Федорович: „Говорим честно: деньги”. Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино” 2020, nr 7–8.

Елагин Дмитрий, *Все прошлые жизни помнятся мне – „Блажь” Ильи Поволоцкого*, „Сеанс”, 25.05.2023, https://seance.ru/articles/grace/ [dostęp: 2.09.2025].

Елисеев Никита, *Красное Рождество*, „Сеанс” 2010, nr 43–44.

Захарьев Андрей, *Наташа Меркулова: „Скоро женщины серьезно потеснят мужчин”*, Кинопоиск, 25.10.2018, https://www.kinopoisk.ru/media/article/3268874/ [dostęp: 24.02.2025].

Зеркалева Александра, Карцев Никита, *Правила жизни Киры Муратовой*, „Esquire" 2015, nr 114, https://esquire.kz/kira-muratova/ [dostęp: 16.06.2024].

Зернов Леонид, *„Кинематограф правды" Лидии Бобровой*, „Русский Базар" 2003, nr 31 (379), https://russian-bazaar.com/ru/content/3111.htm [dostęp: 20.09.2024].

Зрители не смотрят наши фильмы. Почему? Кинотавр-2012. „Круглый стол", „Искусство кино" 2012, nr 8.

Ильина Ксения, *Отражение бездны*, „Сеанс" 2021, nr 81.

„Искусство кино" 1991, nr 3 [*Переписка с читателем*].

Казючиц Максим, *Синдром милосердия*, „Искусство кино" 2018, nr 11–12.

Карслиди Екатерина, *Наталья Меркулова и Алексей Чупов: „Люди ходят в кино удивляться"*, 28.10.2018, https://www.film.ru/articles/glavnoe-ne-perestavat-udivlyatsya [dostęp: 23.03.2025].

Карцев Никита, *Страх*, „Искусство кино" 2019, nr 11–12.

Касьянова Ольга, *„Верность" Нигины Сайфуллаевой – Антистыд*, „Сеанс", 16.06.2019, https://seance.ru/articles/vernost-review/ [dostęp: 3.06.2025].

Кино молодых: новые песни о главном. „Кинотавр"-2015, „Искусство кино" 2015, nr 6.

Кинополитика: отчетность и реальность. „Круглый стол" „Искусства кино" в Екатеринбурге, „Искусство кино" 2016, nr 11.

Кира Муратова. К радости, „Искусство кино" 2014, nr 12.

Коваленко Екатерина, *„Пришлось бороться": Кира Коваленко о своем дебютном фильме и о специфике работы женщины-режиссера на Кавказе*, 21.11.2017, https://www.tvoybro.com/recommendation/51325921000000_kira-kovalienko-o-svoiom-diebiutnom-filmie-i-o-spietsifikie-raboty-zhienshchiny-riezhissiora-na-kavkazie [dostęp: 5.07.2025].

Колодижнер Ася, *„Я прельстилась сладкими речами, но меня соблазнили и обманули…"*, „Сеанс" 1994, nr 9, https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova/ [dostęp: 16.06.2024].

Колотаев Владимир, *Правильная сказка для взрослых девочек*, „Искусство кино" 2014, nr 9.

Конди Нэнси, *„Вилка Мортона"*, перевод с английского Елены Паисовой, „Искусство кино" 2013, nr 8.

Конди Нэнси, *Киноформат года*, перевод с английского Елены Паисовой, „Искусство кино" 2012, nr 8.

Константин Лавроненко объявит „Штормовое предупреждение", Кинопоиск, 4.10.2013, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2249609/ [dostęp: 8.05.2025].

Копысов Владислав, *Режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов – о сериале „Колл-центр" и дефиците актеров*, „Афиша Daily", 11.03.2020, https://daily.afisha.ru/cinema/14844-rezhissery-natasha-merkulova-i-aleksey-chupov-o-seriale-koll-centr-i-deficite-akterov/ [dostęp: 1.03.2025].

Костылев Антон, *„Гербарий": Охота на бабочек*, „Сеанс", 11.12.2007, https://seance.ru/articles/ohota-na-babochek/ [dostęp: 28.12.2024].

Кравченко Каролина, *Региональное кино России: к проблеме определения*, „Парадигма" 2022, nr 36.

Кувшинова Мария, *„Просто Советский Союз так прощается с нами". Авторы фильма „Интимные места" – о том, как кино спасло их отношения, и о кампании за нравственность*, „Афиша Daily", 6.06.2013, https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/private-parts/ [dostęp: 4.11.2024].

Кузьмина Лидия, *Аллергики революции. Краткая история „новых тихих"*, „Искусство кино" 2022, nr 11–12.

Кузьмина Лидия, *Володин в тренде*, „Искусство кино" 2014, nr 8.

Лащева Мария, *„Работа над сценарием – это кровавые сопли"*, „Медуза", 26.04.2020, https://amp.meduza.io/feature/2020/04/26/rabota-nad-stsenariem-eto-krovavye-sopli [dostęp: 27.02.2025].

Левитин Михаил, *„За" и „против"*, „Советский экран" 1987, nr 22.

Липовецкий Марк, *Растратные стратегии, или Метаморфозы „чернухи"*, „Новый Мир" 1999, nr 11, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html [dostęp: 2.07.2024].

Лукшин Игорь, *Мифология „черной волны"*, „Искусство кино" 1991, nr 3.

Любович Максим, *Смерть и другие сантименты*, „Искусство кино" 2012, nr 7.

Любовь Мульменко: „Хороший док врать не будет". Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино" 2014, nr 9.

Лященко Владимир, *Все песни только о Москве*, „Искусство кино" 2015, nr 6.

Майзель Евгений, *Зоокино от Люмьеров до YouTube. Животные как новые герои кинематографа XXI века*, „Искусство кино" 2020, nr 3–4.

Малышев Антон, *Риски – сумасшедшие*. Беседу ведет Даниил Дондурей, „Искусство кино" 2016, nr 4.

Малюкова Лариса, *Живой театр Киры Муратовой*, „Новая газета", 1.10.2007, nr 75, https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy [dostęp: 10.07.2024].

Малюкова Лариса, *Как в российском кино появилась цензура и о чем пока еще можно снимать*, Кинопоиск, 20.10.2023, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008568/ [dostęp: 5.09.2025].

Матвиенко Кристина, *„Новая драма": победа без триумфа*, „Искусство кино" 2014, nr 3.

Матвиенко Кристина, *Новые драматурги для „новой драмы"*, „Искусство кино" 2014, nr 12.

Медведев Алексей, *Легенда о сонной лощине. Российское кино нового века*, „Сеанс" 2016, nr 65.

Медведев Алексей, *Научиться говорить. К итогам „Кинотавра”*, „Искусство кино” 2021, nr 11–12.

Медведев Алексей, *Сердце не на месте*, „Искусство кино” 2017, nr 5–6.

Михайлин Юрий, *„Может, я правда люблю тебя, папа?”: откровения кавказских женщин в проекте „Отцы и дочки”*, „Афиша Daily”, 15.08.2019, https://daily.afisha.ru/relationship/12703-mozhet-ya-pravda-lyublyu-tebya-papa-otkroveniya-kavkazskih-zhenschin-v-proekte-otcy-i-dochki/ [dostęp: 22.07.2025].

Москвина Татьяна, *„Глобальное кино” Петроградской стороны*, „Искусство кино” 1990, nr 7.

Мульменко Любовь, *Safe Mode. О великом страхе*, „Сеанс” 2019, nr 71.

Муратова Кира, *Девушка с книгой в руках*, „Искусство кино” 2018, nr 7–8.

Напреенко Глеб, *Реальное – это невозможное. Тихая волна и портрет множества (2000–2015)*, „Сеанс” 2016, nr 65.

Наруцкая, жена Галибина, „Советский экран” 1989, nr 12.

Нарымова Вера, *Советские фильмы в Венеции*, „Советский экран” 1990, nr 1.

Наталья Мещанинова: „Кино надо отпускать, как дочерей замуж”. Беседу ведет Никита Карцев, „Искусство кино” 2014, nr 9.

Наташа Меркулова и Алексей Чупов: „Нас интересует пограничная полоса в человеческом сознании”, ПрофиСинема, 24.09.2021, https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=343032 [dostęp: 24.02.2025].

Наташа Меркулова, Алексей Чупов: „Мы себе не доверяем никогда”. Беседу ведет Ольга Касьянова, „Искусство кино” 2018, nr 11–12.

Нигина Сайфуллаева: „Каждая большая идея разбивается о живого человека”. Беседу ведет Ольга Касьянова, „Искусство кино” 2019, nr 11–12.

Нигина Сайфуллаева: „Мне интереснее чувства”. Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи, „Искусство кино” 2014, nr 8.

Нигина Сайфуллаева начала съемки фильма об измене с Александром Палем, Кинопоиск, 17.07.2018, https://www.kinopoisk.ru/media/news/3223136/ [dostęp: 23.05.2025].

Никонова Ангелина, *Камера-обскура*, „Vogue Россия” 2014, nr 9.

„Новые тихие”. Режиссерская смена – смена картин мира, „Искусство кино” 2011, nr 8.

О чем думают молодые режиссеры? „Софичка”: на анкету „Афиши” отвечает режиссер Кира Коваленко, „Афиша Daily”, 21.11.2017, https://daily.afisha.ru/cinema/7421-sofichka-na-anketu-afishi-otvechaet-rezhisser-kira-kovalenko/ [dostęp: 22.07.2025].

Оба два: гид по октябрьскому кинобезумию, 17.10.2011, https://os.colta.ru/cinema/events/details/31077/page3/ [dostęp: 30.10.2024].

„Она обладала магией делать вечным все, чего касался ее взгляд”. С кураторами выставки „Динара Асанова. Незнакомка” Дмитрием Мишениным и Анной Маугли беседует Павел Пугачев, „Сеанс” 2022, nr 84.

Осташева Дарья, *Нигина Сайфуллаева: „В «Верности» нам было важно показать женский взгляд на секс”*, ПрофиСинема, 7.06.2019, https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=275408 [dostęp: 22.05.2025].

От постсоветского к „сегодня”: рефлексия реальности в российском и немецком кино 1990–2010-х годов. Разговор с журналом Revolver, „Сеанс” 2020, nr 75.

Павлова Ирина, *Некриминальная история*, „Сеанс”, 24.05.2010, https://seance.ru/articles/non-criminal/ [dostęp: 11.08.2024].

Пасюгин Александр, *„Разжимая кулаки” Киры Коваленко: триллер про слишком тесные объятия семьи*, Кинопоиск, 12.07.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004822/ [dostęp: 25.07.2025].

Плахов Андрей, *Кира Муратова*, „Сеанс” 2014, nr 61.

Плахов Андрей, *Перемена декораций*, „Искусство кино” 1988, nr 7.

Плахов Андрей, *Последняя модернистская революция: как пятый съезд кинематографистов похоронил советский официоз*, „Искусство кино”, 3.10.2019, https://kinoart.ru/opinions/poslednyaya-modernistskaya-revolyutsiya-kak-pyatyy-sezd-kinematografistov-pohoronil-sovetskiy-ofitsioz [dostęp: 14.06.2024].

Плахов Андрей, *Сестра тесноты*, „Коммерсантъ” 2021, nr 178.

Плахов Андрей, *Собачье сердце мира*, „Коммерсантъ” 2018, nr 178.

Плахов Андрей, *„Чернуха” и черная дыра*, „Советский экран” 1990, nr 12.

Подмена понятий, „Искусство кино” 2016, nr 6.

Покровский Василий, *Синдром второго фильма*, „Сеанс” 2023, nr 85.

Попов Дмитрий, *Бог умер*, „Искусство кино” 1990, nr 3.

Постдок. О новом термине. „Круглый стол”, „Искусство кино” 2012, nr 1.

Правда хорошо, а патриотизм лучше? „Круглый стол”, „Искусство кино” 2013, nr 2.

Позина Анна, *„Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным”*, „Известия”, 25.10.2018, https://iz.ru/803669/anna-pozina/rezhisser-nikogda-ne-chuvstvuet-sebia-polnostiu-svobodnym [dostęp: 6.03.2025].

Премьера нового трейлера фильма „Как меня зовут”, Кинопоиск, 13.11.2014, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2510572/ [dostęp: 8.05.2025].

Пронченко Зинаида, *Евгений Цыганов: „Я и есть народ”*, „Искусство кино”, 26.01.2021, https://kinoart.ru/interviews/ya-i-est-narod [dostęp: 23.03.2025].

Просянов Жан, *Алексей Чупов и Наталья Меркулова: „Никто не знает, как жить правильно, хотя делают вид, что знают”*, 10.08.2016, https://www.kino-teatr.ru/kino/person/510/ [dostęp: 3.03.2025].

Разбежкина Марина, *Горизонтали маленького мира*, лит. запись Екатерина Самылкина, „Искусство кино” 2007, nr 8.

Разбежкина Марина, *„Метод Разбежкиной”: Приглашение к разговору*, „Сеанс”, 30.07.2018, https://seance.ru/articles/razbezhkina-metod/ [dostęp: 28.12.2024].

Режиссер Нигина Сайфуллаева о своем фильме „Верность", женских изменах и „московском деле", Bookmate Journal, 25.09.2019, https://dzen.ru/a/XYujWeMGLACuT2G- [dostęp: 10.05.2025].

Рязанцева Наталья, *„Астенический синдром" Киры Муратовой*, „Советский экран" 1990, nr 3.

Рязанцева Наталья, *Отречение по принуждению*, „Искусство кино" 2001, nr 6.

С 1 июля из кинотеатров исчезнут матерные слова, Кинопоиск, 1.07.2014, https://www.kinopoisk.ru/media/news/2433282/ [dostęp: 10.05.2025].

Серебряная Дарья, *Русский мультиплекс в год революции*, „Сеанс" 2018, nr 67.

Сиривля Наталья, *Отголоски*, „Искусство кино" 2014, nr 4.

Смирнов Никита, *Нигина Сайфуллаева: „Хотелось показать образец хорошего секса"*, „Сеанс", 2.09.2019, https://seance.ru/articles/nigina-sajfullaeva-interview/ [dostęp: 22.05.2025].

Смыслов Вадим, *Двенадцать*, The Blueprint, 21.09.2021, https://theblueprint.ru/culture/cinema/masterskaya-sokurova [dostęp: 5.07.2025].

Сокуров Александр, *Из мастер-класса на „Кинотавре"-2014*, „Сеанс" 2023, nr 85.

Спутницкая Нина, *Последняя сказка Саши*, „Искусство кино" 2014, nr 9.

Спутницкая Нина, *Презрение, или Odnazhde v Rossii*, „Искусство кино" 2012, nr 9.

Степан Девонин и Наталия Мещанинова: история любви от первого лица, „HELLO! Russia", 29.09.2018, https://hellomagrussia.ru/zvezdy/intervyu-i-video/27991-stepan-devonin-i-nataliya-meshchaninova-istoriya-lyubvi-ot-pervogo-lica.html [dostęp: 4.02.2025].

Степанов Василий, *Венеция-2018: „Человек, который удивил всех" Наташи Меркуловой и Алексея Чупова*, „Сеанс", 6.09.2018, https://seance.ru/articles/venice-2018-man-surprise/ [dostęp: 23.03.2025].

Степанов Василий, *„Сердце мира": Найти своих и беспокоиться*, „Сеанс", 9.06.2018, https://seance.ru/articles/serdtse-mira-review/ [dostęp: 28.12.2024].

Степанов Василий, Шавловский Константин, *Александр Паль: „Закрытая у нас страна, не делает куннилингус"*, „Сеанс", 30.10.2019, https://seance.ru/articles/pal-interview/ [dostęp: 22.05.2025].

Стишова Елена, *Глеб Панфилов. Скрытое*, „Искусство кино" 2014, nr 9.

Стишова Елена, *Защитные цвета*, „Искусство кино" 2018, nr 9–10.

Стишова Елена, *Между прошлым и прошлым*, „Искусство кино" 2015, nr 3.

Стишова Елена, *Патриотический синдром*, „Искусство кино" 2015, nr 6.

Стишова Елена, Филимонов Виктор, *Страстными путями мениппеи*, „Искусство кино" 2022, nr 11–12.

Сукманов Игорь, *Поверженный амур*, „Искусство кино" 2013, nr 8.

Сукманов Игорь, *Фемина торжествующая*, „Искусство кино" 2011, nr 8.

Сулим Саша, *„Ни у кого еще не отвалились зубы от произношения слова «вульва»”. Режиссер фильма „Верность” Нигина Сайфуллаева – о сексе и табу в кино*, „Медуза”, 20.06.2019, https://meduza.io/feature/2019/06/20/ni-u-kogo-esche-ne-otvalilis-zuby-ot-proiznosheniya-slova-vulva [dostęp: 10.05.2025].

Сурганова Лиза, *„Верность” Нигины Сайфуллаевой: самый откровенный фильм об измене*, Кинопоиск, 14.06.2019, https://www.kinopoisk.ru/media/article/3376075/ [dostęp: 22.05.2025].

Сухагузов Максим, *„Человек, который удивил всех” с Евгением Цыгановым в платье: ничего удивительного*, „Афиша Daily”, 7.09.2018, https://daily.afisha.ru/cinema/9991-chelovek-kotoryy-udivil-vseh-s-evgeniem-cyganovym-v-plate-nichego-udivitelnogo/ [dostęp: 25.03.2025].

Тактильный кадр. С Наталией Мещаниновой беседует Василий Степанов, „Сеанс” 2018, nr 67.

Тирдатова Евгения, *Дети Нового Арбата*, „Советский экран” 1990, nr 2.

Трус Катя, *Картина красная*, „Сеанс” 2022, nr 83.

Туровская Майя, *Документальность*, „Искусство кино” 2012, nr 1.

Туула Макс, *Нигина Сайфуллаева: „Меня интересует, как эротические механизмы действуют на людей”*, „Бюллетень Кинопрокатчика”, 13.06.2019, https://www.kinometro.ru/interview/show/name/saifullaeva_interview_kinotavr_8299 [dostęp: 27.05.2025].

„Ты не знаешь, что там дальше”. С Маликой Мусаевой и Дмитрием Натовским беседует Ирина Марголина, „Сеанс” 2023, nr 85.

Фадеева-Тарханова Екатерина, *Легко ли быть богом в эпоху перемен: к 85-летию Киры Муратовой*, „Искусство кино”, 5.11.2019, https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epohu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy [dostęp: 10.10.2024].

Филиппов Алексей, *Профессия: река*, „Искусство кино” 2021, nr 7–8.

Халл Люк, *У грани небытия*. Беседу ведет А. Долин, „Искусство кино” 2019, nr 11–12.

Хлоплянкина Татьяна, *Все разрешено?*, „Искусство кино” 1989, nr 7.

Хроника кино: 2001–2015, „Сеанс” 2016, nr 65.

Цулая Дарико, *Из России с любовью: Шесть новых интересных авторских проектов*, Кинопоиск, 21.06.2017, https://www.kinopoisk.ru/media/article/2979026/ [dostęp: 22.05.2025].

Цыркун Нина, *По вертикали и горизонтали*, „Искусство кино” 2017, nr 5–6.

Что делать? Как помочь национальному кино, „Искусство кино” 2013, nr 8.

Шавловский Константин, *Врачебная рана*, „Коммерсантъ Weekend” 2018, nr 18.

Шавловский Константин, *„Просто хотим, чтобы кино было хорошее”*, „Газета.Ru”, 2.08.2013, https://www.gazeta.ru/culture/2013/08/02/a_5537777.shtml [dostęp: 14.11.2024].

Шампорова Юлия, *„В кино не бывает бывших заслуг": режиссер Наташа Меркулова о работе с Netflix и сериале „Анна К"*, „Forbes Woman", 27.07.2021, https://www.forbes.ru/forbes-woman/435605-v-kino-ne-byvaet-byvshih-zaslug-rezhisser-natasha-merkulova-o-rabote-s-netflix-i [dostęp: 5.03.2025].

Шампорова Юлия, *„Когда пишешь сценарии, очень толстеешь". Режиссер Наталия Мещанинова о цензуре, насилии и больших бюджетах*, „Forbes Woman", 29.11.2019, https://www.forbes.ru/forbes-woman/388051-kogda-pishesh-scenarii-ochen-tolsteesh-rezhisser-nataliya-meshchaninova-o [dostęp: 5.01.2025].

Шампорова Юлия, *„Нет прецедентов, чтобы женщина-режиссер сняла блокбастер в России": Нигина Сайфуллаева о „Верности", ревности и феминизме*, „Forbes Woman", 26.10.2019, https://www.forbes.ru/forbes-woman/386191-net-precedentov-chtoby-zhenshchina-rezhisser-snyala-blokbaster-v-rossii-nigina [dostęp: 10.05.2025].

Шевелев Игорь, *Кира Муратова: Герой „Настройщика" – измельчавший Раскольников*, „Российская газета", 8.04.2005, https://www.rg.ru/2005/04/08/muratova.html [dostęp: 10.06.2024].

Шепотинник Петр, *Индиана Джонс и десять заповедей*, „Искусство кино" 1990, nr 4.

Щербаков Константин, *Улыбка Кабирии?*, „Искусство кино" 1990, nr 9.

Экран времен перестройки и гласности, „Искусство кино" 1989, nr 2.

Ямпольский Михаил, *Кино без кино*, „Искусство кино" 1988, nr 6.

Ямпольский Михаил, *Пристальность взгляда. О Кире Муратовой*, „Сеанс" 2018, nr 68.

Ямпольский Михаил, *Чистая форма времени*, „Сеанс" 2014, nr 61.

5. Materiały wideo i podcasty

CORE OF THE WORLD Cast and Crew Q&A | TIFF 2018, TIFF Originals, 8.09.2018, https://www.youtube.com/watch?v=VxwY4Yy2EQY [dostęp: 12.01.2025].

90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова, Искусство кино, 26.02.2020, https://www.youtube.com/watch?v=C2bfZGdyFWU&t=1579s [dostęp: 14.08.2024].

Александр Сокуров – о „Тесноте" и своем новом фильме, Телеканал КИНОТВ, 17.08.2017, https://www.youtube.com/watch?v=YjGUesTwb_c [dostęp: 5.07.2025].

Верность на Кинотавре / АЛЕКСАНДР ПАЛЬ /день пятый, Посторонний на площадке, 8.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=xSg15mWG5tc [dostęp: 24.06.2025].

Как фильмы 2000–2010-х отражали реальность и что ждет наш кинематограф, Кинопоиск, 29.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=TfNMBlrN3Bg&t=2261s [dostęp: 10.09.2024].

Когда вымысел – почти правда. Евгений Цыганов | РЕАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР, Настоящее Время, 10.01.2019, https://www.youtube.com/watch?v=BELdqMkCY48 [dostęp: 19.03.2025].

„Мы доходим до развода, но вовремя останавливаемся". Режиссеры Наталья Меркулова и Алексей Чупов о том, как снять вместе фильм и сохранить брак (podcast), Тандемократия, 24.08.2020, https://www.forbes.ru/podcasts/tandemokratiya/407605-my-dohodim-do-razvoda-no-vovremya-ostanavlivaemsya-rezhissery-natalya [dostęp: 24.02.2025].

Наталья Меркулова о 3-ем Байкальском фестивале регионального кино, Утренний коктейль, 8.11.2017, https://www.youtube.com/watch?v=kE-n12l6amU [dostęp: 5.03.2025].

Наташа Меркулова и Алексей Чупов о фильме „Человек, который удивил всех" – НЕСПЯЩИЕ 27.10.18., Александр Малич, 29.10.2018, https://www.youtube.com/watch?v=e4siA9R5-Fg [dostęp: 9.03.2025].

Нулевые: Звягинцев, „Ночной дозор" и Кинотавр. Обсуждают: Долин, Роднянский, Стишова, Бакурадзе, Искусство кино, 23.03.2020, https://www.youtube.com/watch?v=oRMo9Huih1I&t=570s [dostęp: 23.08.2024].

О чем на самом деле любимые советские фильмы?, Кинопоиск, 20.11.2021, https://www.youtube.com/watch?v=1aDB1TksfUU&t=1408s [dostęp: 26.06.2024].

Почему „Бумер" – это реквием по России 1990-х (podcast), Крупным планом, 11.07.2022, https://www.kinopoisk.ru/media/podcast/4006384/ [dostęp: 2.09.2024].

Почему семейная драма „Разжимая кулаки" – достойный претендент от России на „Оскар". Гость: Александр Роднянский (podcast), Крупным планом, 5.11.2021, https://www.kinopoisk.ru/media/podcast/4005310/ [dostęp: 26.07.2025].

Пресс-конференция фильма „Верность", KinotavrTV, 15.06.2019, https://www.youtube.com/watch?v=UvcBsq81t-A&t=1980s [dostęp: 29.05.2025].

Пресс-конференция фильма „Сердце мира", KinotavrTV, 10.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=vkKx7HiYEy4 [dostęp: 12.01.2025].

„Разжимая кулаки" / разговор с Антоном Долиным и создателями картины, KAPO.ART, 4.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=W2Hcvt19ww8 [dostęp: 22.07.2025].

Режиссерка Наталья Мещанинова о домашнем насилии, 90-х и „Школе" | Интервью, Телеканал UTV, 11.12.2024, https://www.youtube.com/watch?v=nV1uJhi9zDc [dostęp: 10.01.2025].

Рената Литвинова: секреты ее голоса (podcast), Александр Пинаевский – ставим голос, 19.03.2021, https://www.youtube.com/watch?v=Unc1F4x-NTU [dostęp: 27.09.2024].

Фильм „Разжимая кулаки". Встреча с режиссером Кирой Коваленко и сценаристом Антоном Ярушем, Президентский центр Бориса Ельцина, 7.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=z9EKBdF1noA [dostęp: 22.07.2025].

6. Strony internetowe

https://filmsdefemmes.com/repertoire/kira-mouratova/ [dostęp: 14.06.2024].

https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=91859 [dostęp: 14.10.2024].

FILMOGRAFIA

1. Filmy:

1001 przepisów zakochanego kucharza (შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი), 1996, reż. Nana Dżordżadze

21 dni (*21 день*), 2014, reż. Tamara Donduriej

9 kompania (*9 рота*), 2005, reż. Fiodor Bondarczuk

977 (*Девять Семь Семь*), 2006, reż. Nikołaj Chomeriki

Aborygen (*Абориген*), 1988, reż. Jelena Nikołajewa

Anioł na poboczu drogi (*Ангел на обочине*), 2004, reż. Swietłana Stasienko

Anton jest tuż obok (*Антон тут рядом*), 2012, reż. Lubow Arkus

Arwentur (*Арвентур*), 2015, reż. Irina Jewtiejewa

Arytmia (*Аритмия*), 2017, reż. Boris Chlebnikow

Babunia (*Бабуся*), 2003, reż. Lidia Bobrowa

Bajka o mroku (*Сказка про темноту*), 2009, reż. Nikołaj Chomeriki

Bajka o zakochanym malarzu (*Сказка про влюбленного маляра*), 1987, reż. Nadieżda Koszewierowa

Bardzo damskie historie (*Очень женские истории*), 2020, reż. Oksana Michiejewa, Lika Jatkowska, Natasza Mierkułowa, Anton Bilżo, Anna Saruchanowa

Bączek (*Волчок*), 2009, reż. Wasilij Sigariew

Beema (*Бумер*), 2003, reż. Piotr Busłow

Bęben, bębenek (*Бубен, барабан*), 2009, reż. Aleksiej Mizgiriow

Biała lista (*Белый список*), 2022, reż. Alisa Chazanowa

Biały śnieg (*Белый снег*), 2021, reż. Nikołaj Chomeriki

Bliscy (*Близкие*), 2017, reż. Ksenia Zujewa

Blisko (*Рядом*), 2021, reż. Tamara Donduriej

Bliskość (*Теснота*), 2017, reż. Kantemir Bałagow

Bogini. Historia mojej miłości (*Богиня: как я полюбила*), 2004, reż. Renata Litwinowa

Borys Godunow (*Борис Годунов*), 1954, reż. Wiera Strojewa

Brat (*Брат*), 1997, reż. Aleksiej Bałabanow

Brat 2: Misja w Chicago (*Брат 2*), 2000, reż. Aleksiej Bałabanow

Brat we wszystkim (*Брат во всем*), 2022, reż. Aleksandr Zołotuchin

Carska rodzina Romanowych (*Романовы. Венценосная семья*), 2000, reż. Gleb Panfiłow

Chapiteau-show (*Шапито-шоу*), 2011, reż. Siergiej Łoban

Chcę z tobą (*Хочу с тобой*), 2009, reż. Nigina Sajfułłajewa

Chłopcy (*Мальчики*), 2006, reż. Waleria Gaj Germanika

Chowańszczyzna (*Хованщина*), 1959, reż. Wiera Strojewa

Chrustaliow, samochód! (*Хрусталев, машину!*), 1998, reż. Aleksiej German starszy

Ciebie kocham (*Я люблю тебя*), 2004, reż. Olga Stołpowska, Dmitrij Troicki

Ciekawe życie (*Интересная жизнь*), 2018, reż. Anna Janowska

Cisza na morzu (*Море волнуется раз*), 2021, reż. Nikołaj Chomeriki

Co byś wybrał? (*Что бы ты выбрал?*), 1981, reż. Dinara Asanowa

Córka (*Дочь*), 2009, reż. Natasza Mierkułowa

Córka (*Дочь*), 2012, reż. Natalia Nazarowa, Aleksandr Kasatkin

Córka rybaka (*Дочь рыбака*), 2020, reż. Jułdus Bachtiozina

Cudze listy (*Чужие письма*), 1976, reż. Ilja Awerbach

Czarno-biały (*Ч/Б*), 2014, reż. Jewgienij Szeliakin

Czas smutku jeszcze nie nadszedł (*Время печали еще не пришло*), 1995, reż. Siergiej Sieljanow

Czas żniw (*Время жатвы*), 2004, reż. Marina Razbieżkina

Czekista (*Чекист*), 1992, reż. Aleksandr Rogożkin

Czerwona pustynia (*Il deserto rosso*), 1964, reż. Michelangelo Antonioni

Cześć, mamo (*Привет, мама*), 2023, reż. Ilia Małachowa

Człowiek, który nigdy nie powraca (*Человек безвозвратный*), 2006, reż. Jekaterina Grochowska

Człowiek, który wszystkich zaskoczył (*Человек, который удивил всех*), 2018, reż. Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow

Człowiek z bulwaru Kapucynów (*Человек с бульвара Капуцинов*), 1987, reż. Ałła Surikowa

Czwarty sen Anny Adriejewny (*Четвертый сон Анны Андреевны*), 1988, reż. Nikołaj Obuchowicz

Czy ktoś widział moją dziewczynę? (*Кто-нибудь видел мою девчонку?*), 2020, reż. Angelina Nikonowa

Długie i szczęśliwe życie (*Долгая счастливая жизнь*), 2013, reż. Boris Chlebnikow

Długie pożegnania (*Долгие проводы*), 1971/1987, reż. Kira Muratowa

Do widzenia mamo (*До свидания мама*), 2014, reż. Swietłana Proskurina

Dobre chęci (*Благие намерения*), 2008, reż. Natalia Mieszczaninowa

Dobry chłopiec (*Хороший мальчик*), 2016, reż. Oksana Karas

Doktor Liza (*Доктор Лиза*), 2020, reż. Oksana Karas

Dom na piasku (*Дом на песке*), 1991, reż. Nijole Adomenaite

Domknięcie (*Замыкание*), 2021, reż. Tatiana Ewerstowa

Droga Heleno Siergiejewna (*Дорогая Елена Сергеевна*), 1988, reż. Eldar Riazanow

Dryfowanie (*Свободное плавание*), 2006, reż. Boris Chlebnikow

Dunaj (*Дунай*), 2021, reż. Lubow Mulmienko

Dureń (*Дурак*), 2014, reż. Jurij Bykow

Dwa w jednym (*Два в одном*), 2007, reż. Kira Muratowa

Dwunastego dnia… (*On the Twelfth Day…*), 1955, reż. Wendy Toye

Dzieci bawią się w Rosję (*Les Enfants jouent à la Russie*), 1993, reż. Jean-Luc Godard

Dzieciństwo Bambi (*Детство Бемби*), 1985, reż. Natalia Bondarczuk

Dzień dłuższy od nocy (დღეს ღამე უთენებია), 1984, reż. Łana Gogoberidze

Dzień dobry, jestem waszą ciocią (*Здравствуйте, я ваша тетя!*), 1975, reż. Wiktor Titow

Dziewczyny (ගැහැණු ළමයි; *Gahanu Lamai*), 1978, reż. Sumitra Peries

Dziewczyny (*Девочки*), 2005, reż. Waleria Gaj Germanika

Dzika róża (*Шиповник*), 2011, reż. Nigina Sajfułłajewa

Dzikość serca (*Wild at Heart*), 1990, reż. David Lynch

Dziwny czas (*Странное время*), 1997, reż. Natalia Pjankowa

Entropia (*Энтропия*), 2012, reż. Maria Saakian

Faust (*Фауст*), 2011, reż. Aleksandr Sokurow

Film o filmie (*Фильм о фильме*), 2013, reż. Gadżymurad Efiendijew

Fish Tank, 2009, reż. Andrea Arnold

Francuz (*Француз*), 1988, reż. Galina Danielija-Jurkowa

Frau (*Фрау*), 2023, reż. Lubow Mulmienko

Funny Games, 1997, reż. Michael Haneke

Gambit turecki (*Турецкий гамбит*), 2005, reż. Dżanik Fajzijew

Gdy byliśmy młodzi (*А бяхме млади*), 1961, reż. Binka Żelazkowa

Gerda (*Герда*), 2021, reż. Natalia Kudriaszowa

Głębokie rzeki (*Глубокие реки*), 2018, reż. Władimir Bitokow

Głowa (*Голова*), 2003, reż. Swietłana Baskowa

Gorączka (*Петровы в гриппе*), 2021, reż. Kiriłł Sieriebriennikow

Góra Sulejmana (*Сулейман Гора*), 2017, reż. Jelizawieta Stiszowa

Grając ofiarę (*Изображая жертву*), 2006, reż. Kiriłł Sieriebriennikow

Granica (ros. *Граница*, ing. *Доазув*), 2020, reż. Marjana Kałmykowa

Grobowiec Aleksandra (*Le Tombeau d'Alexandre*), 1992, reż. Chris Marker

Gry dla dzieci w wieku szkolnym (*Naerata ometi*), 1985, reż. Leida Laius, Arvo Iho

Gwiazda (*Звезда*), 2014, reż. Anna Mielikian

Hipnoza (*Гипноз*), 2020, reż. Walerij Todorowski

Historia pewnego powołania (*История одного назначения*), 2018, reż. Awdotia Smirnowa

Ingerencja (*Вмешательство*), 2020, reż. Ksenia Zujewa

Inne imię (*Другое имя*), 2020, reż. Wieta Gieraskina

Inne niebo (*Другое небо*), 2010, reż. Dmitrij Mamulia

Istota świata (*Сердце мира*), 2018, reż. Natalia Mieszczaninowa

Iwan (*Иван*), 2016, reż. Alona Dawydowa

Jak mam na imię (*Как меня зовут*), 2014, reż. Nigina Sajfułłajewa

Jana+Janko (*Яна+Янко*), 2017, reż. Natasza Mierkułowa

Jar (*Яр*), 2007, reż. Marina Razbieżkina

Jeden mały nocny sekret (*Один маленький ночной секрет*), 2023, reż. Natalia Mieszczaninowa

Jedna wojna (*Одна война*), 2009, reż. Wiera Głagolewa

Jedno rozwiązanie – opór (*Одно решение – сопротивление*), 2011, reż. Swietłana Baskowa

Jego córka (*Его дочь*), 2016, reż. Tatiana Ewerstowa

Jelonek Bambi poznaje świat (*Юность Бемби*), 1987, reż. Natalia Bondarczuk

Jesienny bal (*Sügisball*), 2007, reż. Veiko Õunpuu

Jestem wołem, jestem koniem, jestem mężczyzną, jestem kobietą (*I Am An Ox, I Am A Horse, I Am A Man, I Am A Woman*), 1988, reż. Sally Potter

Jeszcze raz o miłości (*Еще раз про любовь*), 1968, reż. Gieorgij Natanson

Kadencja (*Срок. Начало большой истории*), 2014, reż. Pawieł Kostomarow, Aleksiej Piwowarow, Aleksandr Rastorgujew

Kapitan Wołkonogow uciekł (*Капитан Волконогов бежал*), 2021, reż. Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow

Kieszonkowiec (*Pickpocket*), 1959, reż. Robert Bresson

Kiwaczek (*Чебурашка*), 1971, reż. Roman Kaczanow

Klasa specjalna (*Класс коррекции*), 2014, reż. Iwan I. Twierdowski

Klatka (*Клетка*), 2002, reż. Andriej Kaminski

Klatka szuka ptaka (*Клетка ищет птицу*), 2023, reż. Malika Musajewa

Kobieta i mężczyzna (*Un homme et une femme*), 1966, reż. Claude Lelouch

Kochać (*Любить…*), 1968, reż. Michaił Kalik

Kochany, najdroższy, jedyny (*Милый, дорогой, любимый, единственный…*), 1984, reż. Dinara Asanowa

Kokki – biegnący doktor (*Кокки – бегущий доктор*), 1998, reż. Swietłana Baskowa

Kokoko (*Кококо*), 2012, reż. Awdotia Smirnowa

Koktebel (*Коктебель*), 2003, reż. Boris Chlebnikow, Aleksiej Popogriebski

Kolebka (*Колыбель*), 1989, reż. Raisa Jernazarowa

Kołowrót (ორომტრიალი), 1986, reż. Łana Gogoberidze

Koma (*Кома*), 1989, reż. Nijole Adomenaite, Boris Gorłow

Kombinat „Nadzieja” (*Комбинат «Надежда»*), 2014, reż. Natalia Mieszczaninowa

Komentarz do prośby o ułaskawienie (*Комментарий к прошению о помиловании*), 1988, reż. Inna Tumanian

Komisarz (*Комиссар*), 1967/1987, reż. Aleksandr Askoldow

Konferencja (*Конференция*), 2020, reż. Iwan I. Twierdowski

Konwój (*Конвой*), 2012, reż. Aleksiej Mizgiriow

Kopciuszek (*Золушка*), 1947, reż. Nadieżda Koszewierowa, Michaił Szapiro

Kopnąć w kalendarz (*Отдать концы*), 2013, reż. Taisia Igumiencewa

Kraina Saszy (*Страна Саша*), 2022, reż. Julia Trofimowa

Krawędź (*Грань*), 1989, reż. Nadieżda Riepina

Krawędź nadłamanego księżyca (*Край надломленной луны*), 2022, reż. Swietłana Samoszyna

Krótkie spięcie (*Короткое замыкание*), 2009, reż. Boris Chlebnikow, Kiriłł Sieriebriennikow, Aleksiej German młodszy, Iwan Wyrypajew, Piotr Busłow

Krótkie spotkania (*Короткие встречи*), 1967/1987, reż. Kira Muratowa

Lalka (*Кукла*), 2007, reż. Kira Muratowa

Latarnia (*Маяк*), 2006, reż. Maria Saakian

Lato albo 27 straconych pocałunków (*27 Missing Kisses*), 2000, reż. Nana Dżordżadze

Lecą żurawie (*Летят журавли*), 1957, reż. Michaił Kałatozow

Lekkie kroki (*Легкие шаги*), 1989, reż. Jelena Maszkara

Lewiatan (*Левиафан*), 2014, reż. Andriej Zwiagincew

Liczę na ciebie (*На тебя уповаю*), 1992, reż. Jelena Cypłakowa

Linia środkowa (*Разметка*), 2007, reż. Julia Kolesnik

List do Ameryki (*Письмо в Америку*), 1999, reż. Kira Muratowa

Ludzie drugiej kategorii (*Второстепенные люди*), 2001, reż. Kira Muratowa

Ładunek 200 (*Груз 200*), 2007, reż. Aleksiej Bałabanow

Łaska (*Блажь*), 2023, reż. Ilia Powołocki

Magnolia, 1999, reż. Paul Thomas Anderson

Malowany ptak (*Nabarvené ptáche*), 2019, reż. Václav Marhoul

Mała Wiera (*Маленькая Вера*), 1988, reż. Wasilij Piczuł

Mamo, jestem w domu (*Мама, я дома*), 2021, reż. Władimir Bitokow

Maraton życzeń (*Марафон желаний*), 2020, reż. Dasza Czarusza

Mars (*Марс*), 2004, reż. Anna Mielikian

Masza (*Маша*), 2020, reż. Anastazja Palczikowa

Matka (*Мать*), 1989, reż. Gleb Panfiłow

Mąż i córka Tamary Aleksandrowny (*Муж и дочь Тамары Александровны*), 1988, reż. Olga Narucka

Medea (*Медея*), 2021, reż. Aleksandr Zeldowicz

Melodia dla katarynki (*Мелодия для шарманки*), 2009, reż. Kira Muratowa

Mewy (*Чайки*), 2015, reż. Ełła Manżejewa

Miasto zasnęło (*Город уснул*), 2020, reż. Maria Ignatienko

Miejsca intymne (*Интимные места*), 2013, reż. Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow

Miraż (*Марево*), 2012, reż. Kira Kowalenko

Mistrz i Małgorzata (*Мастер и Маргарита*), 1994, reż. Jurij Kara

Moloch (*Молох*), 1999, reż. Aleksandr Sokurow

Moskwa (*Москва*), 2000, reż. Aleksandr Zeldowicz

Moskwo, kocham Cię (*Москва, я люблю тебя!*), 2010, reż. Aleksandr Kasatkin, Artiom Michałkow, Andriej Razienkow, Elina Suni, Jekaterina Kalinina, Iwan Ochłobystin, Gieorgij Natanson, Georgij Paradżanow, Nana Dżordżadze, Jekaterina Dwigubska, Wasilij Cziginski, Oleg Fomin, Jegor Konczałowski, Ałła Surikowa, Wiera Storożewa, Aleksiej Gołubiew, Iraklij Kwirikadze, Murat Ibragimbiekow

Motywy z Czechowa (*Чеховские мотивы*), 2002, reż. Kira Muratowa

Mouchette, 1967, reż. Robert Bresson

Mozart (*Моцарт*), 2006, reż. Swietłana Baskowa

Mój przyjaciel Borys Niemcow (*Мой друг Борис Немцов*), 2016, reż. Zosia Rodkiewicz

Mój świat (*Мой мир*), 2006, reż. Natalia Mieszczaninowa

Muzułmanin (*Мусульманин*), 1995, reż. Władimir Chotinienko

Myśliwy (*Охотник*), 2010, reż. Bakur Bakuradze

Na dzielni (*На районе*), 2018, reż. Olga Zujewa

Nad urwiskiem (*У крутого яра*), 1961, reż. Aleksandr Muratow, Kira Muratowa

Nade mną słońce nie zachodzi (ros. *Надо мною солнце не садится*, jakut. *Мин үрдүбэр күн хаһан да киирбэт*), 2019, reż. Lubow Borisowa

Najlepsza pora roku (*Лучшее время года*), 2007, reż. Swietłana Proskurina

Nic osobistego (*Ничего личного*), 2007, reż. Łarisa Sadiłowa

Niczyja (*Ничья*), 2021, reż. Lena Lanskich

Nie chowajcie mnie bez Iwana (ros. *Не хороните меня без Ивана*, jakut. *Кэрэни көрбөт*), 2022, reż. Lubow Borisowa

Nie dano nam przewidzieć (*Нам не дано предугадать*), 1985, reż. Olga Narucka

Nie obcy (*Не чужие*), 2018, reż. Wiera Głagolewa

Nie rozstawajcie się z bliskimi (*С любимыми не расставайтесь*), 1979, reż. Pawieł Arsienow

Niebo. Samolot. Dziewczyna (*Небо. Самолет. Девушка*), 2002, reż. Wiera Storożewa

Niebo wydawało się wysokie (*Небо казалось высоким*), 2013, reż. Kira Kowalenko

Niemiłość (*Нелюбовь*), 2017, reż. Andriej Zwiagincew

Nika (*Ника*), 2022, reż. Wasilisa Kuzmina

Nina (*Нина*), 2022, reż. Oksana Byczkowa

Nu (*Ню*), 2018, reż. Yang Ge

O miłości (*Про любовь*), 2015, reż. Anna Mielikian

O miłości. Tylko dla dorosłych (*Про любовь. Только для взрослых*), 2017, reż. Pawieł Ruminow, Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow, Nigina Sajfułłajewa, Jewgienij Szeliakin, Rezo Gigineiszwili

Obejścia (*Обходные пути*), 2021, reż. Jekaterina Sielenkina

Ocalcie nasze dusze (*Спасите наши души*), 1987, reż. Tatiana Pimienowa

Ochota wyjść za wrota (*Охота за ворота*), 2008, reż. Natalia Mieszczaninowa

Odbicie w lustrze (*Отражение в зеркале*), 1992, reż. Swietłana Proskurina

Odłamki (ros. *Осколки*, ang. *Middleground*), 2016, reż. Alisa Chazanowa

Oj, wy, gęsi (*Ой, вы, гуси…*), 1991, reż. Lidia Bobrowa

Ojciec i syn (*Отец и сын*), 2003, reż. Aleksandr Sokurow

Ojczyzna elektryczności (*Родина электричества*), 1967/1987, reż. Łarisa Szepitko

Okrucieństwo (*Жестокость*), 2007, reż. Marina Lubakowa

Ołówek (*Простой карандаш*), 2019, reż. Natalia Nazarowa

Ona (*Она*), 2013, reż. Łarisa Sadiłowa

Oni odeszli ode mnie (*Они ушли от меня*), 2014, reż. Kira Kowalenko

Opadające liście (*Kuolleet lehdet*), 2023, reż. Aki Kaurismäki

Opowieści Hoffmanna (*The Tales of Hoffmann*), 1951, reż. Michael Powell, Emeric Pressburger

Opowieść lat płomiennych (*Повесть пламенных лет*), 1960, reż. Julia Sołncewa

Optyczna oś (*Оптическая ось*), 2013, reż. Marina Razbieżkina

Osa (*Wasp*), 2003, reż. Andrea Arnold

Osoba niezidentyfikowana (*Неустановленное лицо*), 1990, reż. Natalia Zbandut

Osobliwości narodowego polowania (*Особенности национальной охоты*), 1995, reż. Aleksandr Rogożkin

Ostatnia bajka Rity (*Последняя сказка Риты*), 2011, reż. Renata Litwinowa

Pacjenci (*Пациенты*), 2014, reż. Ełła Omielczenko

Pancernik Potiomkin (*Броненосец «Потемкин»*), 1925, reż. Siergiej Eisenstein

Pascha (*Пасха*), 2014, reż. Igor Olszanski

Pasjonaci (*Увлеченья*), 1994, reż. Kira Muratowa

Perkusja, dzięcioł i dziewczyna (*Не болит голова у дятла*), 1974, reż. Dinara Asanowa

Persona, 1966, reż. Ingmar Bergman

Petersburg. Tylko z miłości (*Петербург. Только по любви*), 2016, reż. Renata Litwinowa, Anna Parmas, Oksana Byczkowa, Aksinia Gog, Natalia Kudriaszowa, Natalia Nazarowa, Awdotia Smirnowa

Pewnego razu na prowincji (*Однажды в провинции*), 2008, reż. Katia Szagałowa

Pewnego razu w Trubczewsku (*Однажды в Трубчевске*), 2019, reż. Łarisa Sadiłowa

Pierwszy śnieg (*Первый снег*), 2021, reż. Natalia Konczałowska

Pies andaluzyjski (*Un chien andalou*), 1929, reż. Luis Buñuel

Pięć butelek wódki (*Пять бутылок водки*), 2001, reż. Swietłana Baskowa

Pięści w kieszeni (*I pugni in tasca*), 1965, reż. Marco Bellocchio

Pionierzy marzyciele (*Пионеры-герои*), 2015, reż. Natalia Kudriaszowa

Plac zabaw (*Детская площадка*), 1986, reż. Swietłana Proskurina

Płomienie (*Пламя*), 1988, reż. Razika Mergenbajewa, Szuchrat Machmudow

Po prostu życie (*Просто жизнь*), 2001, reż. Marina Razbieżkina

Pociąg, 1959, reż. Jerzy Kawalerowicz

Początek (*Начало*), 1970, reż. Gleb Panfiłow

Podarte trzewiki (*Рваные башмаки*), 1933, reż. Margarita Barska

Podróż ze zwierzętami domowymi (*Путешествие с домашними животными*), 2007, reż. Wiera Storożewa

Podróż zimowa (*Зимний путь*), 2013, reż. Lubow Lwowa, Siergiej Taramajew

Poemat o morzu (*Поэма о море*), 1958, reż. Julia Sołncewa

Poganie (*Язычники*), 2017, reż. Waleria Surkowa

Pogarda (*Le mépris*), 1963, reż. Jean-Luc Godard

Pogrzeb na pierwszym piętrze (*Похороны на втором этаже*), 1991, reż. Jelena Aminowa, Aleksandr Staszkow

Pojedynkowicz (*Дуэлянт*), 2016, reż. Aleksiej Mizgiriow

Pokolenie, 1954, reż. Andrzej Wajda

Portret o zmierzchu (*Портрет в сумерках*), 2011, reż. Angelina Nikonowa

Potrzebna niania (*Требуется няня*), 2005, reż. Łarisa Sadiłowa

Powrót (*Возвращение*), 2003, reż. Andriej Zwiagincew

Poznając szeroki świat (*Познавая белый свет*), 1978, reż. Kira Muratowa

Północny wiatr (*Северный ветер*), 2021, reż. Renata Litwinowa

Proste sprawy (*Простые вещи*), 2007, reż. Aleksiej Popogriebski

Próba (*Испытание*), 2014, reż. Aleksandr Kott

Próba wierności (*Проверка на дорогах*), 1971/1986, reż. Aleksiej German starszy

Przedział nr 6 (fin. *Hytti nro 6*, ros. *Купе номер шесть*), reż. Juho Kuosmanen

Przełamując fale (*Breaking the Waves*), 1996, reż. Lars von Trier

Przemiana losu (*Перемена участи*), 1987, reż. Kira Muratowa

Przesłuchanie, 1982, reż. Ryszard Bugajski

Przygoda (*L'avventura*), 1960, reż. Michelangelo Antonioni

Przypadkowy walc (*Случайный вальс*), 1990, reż. Swietłana Proskurina

Radio Piter FM (*Питер FM*), 2006, reż. Oksana Byczkowa

Robinsonada, czyli mój angielski dziadek (რობინზონიადა ანუ ჩემი ინგლისელი პაპ), 1987, reż. Nana Dżordżadze

Rocco i jego bracia (*Rocco e i suoi fratelli*), 1960, reż. Luchino Visconti

Romans (*Romance*), 1999, reż. Catherine Breillat

Rosetta, 1999, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Rosja 88 (*Россия 88*), 2009, reż. Pawieł Bardin

Rosyjska arka (*Русский ковчег*), 2002, reż. Aleksandr Sokurow

Rosyjski młokos (*Мальчик русский*), 2019, reż. Aleksandr Zołotuchin

Rozkurczając pięści (*Разжимая кулаки*), 2021, reż. Kira Kowalenko

Rozwiedźmy się! (*Давай разведемся!*), 2019, reż. Anna Parmas

Różowe flamingi (*Pink Flamingos*), 1972, reż. John Waters

Rusałka (*Русалка*), 2007, reż. Anna Mielikian

Salut 7 (*Салют-7*), 2017, reż. Klim Szypienko

Samotna (*Крылья*), 1966, reż. Łarisa Szepitko

Schody Rodczenki (*Лестница Родченко*), 2015, reż. Natasza Mierkułowa

SekSkazka (*СекСказка*), 1991, reż. Jelena Nikołajewa

Serce bumerang (*Сердца бумеранг*), 2011, reż. Nikołaj Chomeriki

Sezon zimowy (*Время года зима*), 2022, reż. Swietłana Ustinowa

Shultes (*Шультес*), 2008, reż. Bakur Bakuradze

Sierp i młot (*Серп и молот*), 1994, reż. Siergiej Liwniew

Siostry (*Сестры*), 2005, reż. Waleria Gaj Germanika

Siostry (*Сестры*), 2016, reż. Natasza Mierkułowa

Skradzione spotkanie (*Varastatud kohtumine*), 1989, reż. Leida Laius

Słowo jak głaz (*Кремень*), 2007, reż. Aleksiej Mizgiriow

Sofia Pietrowna (*Софья Петровна*), 1989, reż. Arkadij Sirenko

Soficzka (*Софичка*), 2016, reż. Kira Kowalenko

Stalowe magnolie (*Steel Magnolias*), 1989, reż. Herbert Ross

Staroświecka komedia (*Старомодная комедия*), 1978, reż. Tatiana Bierezancewa, Era Sawieljewa

Starszy syn (*Старший сын*), 1975, reż. Witalij Mielnikow

Sto lat! (*С днем рождения!*), 1998, reż. Łarisa Sadiłowa

Strajk (*Стачка*), 1924, reż. Siergiej Eisenstein

Straż nocna (*Ночной Дозор*), 2004, reż. Timur Biekmambietow

Stroiciel (*Настройщик*), 2004, reż. Kira Muratowa

Substancja: Konfitura (*Субстанция: Варенье*), 2012, reż. Natasza Mierkułowa

Substancja: Mleko (*Субстанция: Молоко*), 2012, reż. Natasza Mierkułowa

Suchodoły (*Суходол*), 2011, reż. Aleksandra Strieliana

Symulakry (*Псевдеж и симулякры*), 2013, reż. Natalia Mieszczaninowa

Syndrom asteniczny (*Астенический синдром*), 1989, reż. Kira Muratowa

Synek (*Сынок*), 2009, reż. Łarisa Sadiłowa

Śpiewak jazzbandu (*The Jazz Singer*), 1927, reż. Alan Crosland

Tak, tak (*Да и да*), 2014, reż. Waleria Gaj Germanika

Tak żyć nie można (*Так жить нельзя*), 1990, reż. Stanisław Goworuchin

Taxi blues (*Такси-блюз*), 1990, reż. Paweł Łungin

Temat (*Тема*), 1979/1986, reż. Gleb Panfiłow

Tembot (*Тембот*), 2022, reż. Tina Mastafowa

Ten ostatni rok (*Еще один год*), 2014, reż. Oksana Byczkowa

Titanic, 1997, reż. James Cameron

To nie ja (*Это не я*), 2012, reż. Maria Saakian

Tomka i jego koledzy (*Tomka dhe shokët e tij*), 1977, reż. Xhanfise Keko

Tootsie, 1982, reż. Sydney Pollack

Trafiła kosa na kamień (*Нашла коса на камень*), 2017, reż. Anja Kreis

Traumatyzm (*Травматизм*), 2008, reż. Natasza Mierkułowa

Trójca (*Троица*), 2019, reż. Yang Ge

Trudno być bogiem (*Трудно быть богом*), 2013, reż. Aleksiej German starszy

Trzcinowy raj (*Камышовый рай*), 1989, reż. Jelena Cypłakowa

Trzy historie (*Три истории*), 1997, reż. Kira Muratowa

Ty i ja (*Ты и я*), 1971, reż. Łarisa Szepitko

Ucieczka z Moskwabadu (*Побег из Москвабада*), 2015, reż. Daria Połtoracka

Uczucia Anny (*Чувства Анны*), 2023, reż. Anna Mielikian

Upadek dynastii Romanowów (*Падение династии Романовых*), 1927, reż. Esfir Szub

Upały (*Hundstage*), 2001, reż. Ulrich Seidl

W tamtym kraju (*В той стране*), 1997, reż. Lidia Bobrowa

Wanieczka (*Ванечка*), 2007, reż. Jelena Nikołajewa

Welkome Home (*Велкам хом*), 2014, reż. Angelina Nikonowa

Wesołych Świąt w Paryżu! lub Gang lesbijek (*Счастливого рождества в Париже! или Банда лесбиянок*), 1991, reż. Olga Żukowa

Węzły (*Узлы*), 2021, reż. Oleg Chamokow

Wieczny powrót (*Вечное возвращение*), 2012, reż. Kira Muratowa

Wiejskie grzechy (*Бабы рязанские*), 1927, reż. Olga Prieobrażenska, Iwan Prawow

Wierność (*Верность*), 2019, reż. Nigina Sajfułłajewa

Wierzę! (*Верую!*), 2009, reż. Lidia Bobrowa

Wilk zmyślony (*Мысленный волк*), 2019, reż. Waleria Gaj Germanika

Wkrótce skończy się lato (*Скоро кончится лето*), 2022, reż. Jana Skopina

Władza sołowiecka (*Власть соловецкая*), 1988, reż. Marina Gołdowska

Własny cień (*Собственная тень*), 2000, reż. Olga Narucka

Wniebowstąpienie (*Восхождение*), 1976, reż. Łarisa Szepitko

Wojna Anny (*Война Анны*), 2018, reż. Aleksiej Fiedorczenko

Wrażliwy milicjant (*Чувствительный милиционер*), 1992, reż. Kira Muratowa

Wróżenie z baraniej łopatki (*Гадание на бараньей лопатке*), 1988, reż. Ada Neretniece

Wstyd (*Shame*), 2011, reż. Steve McQueen

Wszyscy umrą, a ja nie (*Все умрут, а я останусь*), 2008, reż. Waleria Gaj Germanika

Wśród szarych kamieni (*Среди серых камней*), 1983, reż. Kira Muratowa

Wychowanie w okrucieństwie kobiet i psów (*Воспитание жестокости у женщин и собак*), 1992, reż. Inessa Sielieżniowa

Wydarzyło się zeszłego lata (*Это было прошлым летом*), 1988, reż. Natalia Zbandut

Wyrostki (*Пацаны*), 1983, reż. Dinara Asanowa

Wysoka dziewczyna (*Дылда*), 2019, reż. Kantemir Bałagow

Z miłością, Lilia (*С любовью, Лиля*), 2002, reż. Łarisa Sadiłowa

Za Marksa… (*За Маркса...*), 2012, reż. Swietłana Baskowa

Zaczarowana Desna (*Зачарованная Десна*), 1964, reż. Julia Sołncewa

Zadymiarze (*Тряпичный союз*), 2014, reż. Michaił Miestecki

Zaginiony bez wieści (*Пропавший без вести*), 2010, reż. Anna Fienczenko

Zanim noc nas nie rozdzieli (*Пока ночь не разлучит*), 2013, reż. Boris Chlebnikow

Zapytaj mnie (*Спроси меня*), 2014, reż. Wiera Charybina

Zaświadczenie (*Справка*), 2004, reż. Kira Muratowa

Zawieszenie broni (*Перемирие*), 2010, reż. Swietłana Proskurina

Zdalny dostęp (*Удаленный доступ*), 2004, reż. Swietłana Proskurina

Zdarzyło się nad morzem… (*Это было у моря...*), 1989, reż. Ajan Szachmalijewa

Zdradzona ziemia (*Наш честный хлеб*), 1964, reż. Aleksandr Muratow, Kira Muratowa

Ze Wschodu (*D'Est*), 1993, reż. Chantal Akerman

Zielnik (*Гербарий*), 2007, reż. Natalia Mieszczaninowa

Zielony słonik (*Зеленый слоник*), 1999, reż. Swietłana Baskowa

Zimo, idź precz! (*Зима, уходи!*), 2012, reż. Aleksiej Żyriakow, Denis Kleblejew, Dmitrij Kubasow, Askold Kurow, Nadieżda Leontjewa, Anna Moisiejenko, Madina Mustafina, Zosia Rodkiewicz, Anton Sieriogin, Jelena Choriewa

Złamane światło (*Сломанный свет*), 1990, reż. Wiera Głagolewa

Zstąpili z niebios (*Сошедшие с небес*), 1986, reż. Natalia Troszczenko

Zwariowana pomoc (*Сумасшедшая помощь*), 2009, reż. Boris Chlebnikow

Zwierciadła (*Зеркала*), 2013, reż. Marina Migunowa

Zwierciadło (*Зеркало*), 1974, reż. Andriej Tarkowski

Zwyczajny faszyzm (*Обыкновенный фашизм*), 1965, reż. Michaił Romm

2. Seriale:

Alisa nie może czekać (*Алиса не может ждать*), 2022, reż. Natalia Mieszczaninowa

Brygada (*Бригада*), 2002, reż. Aleksiej Sidorow

Call-center (*Колл-центр*), 2020, reż. Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow

Czerwone bransoletki (*Красные браслеты*), 2015, reż. Natalia Mieszczaninowa, Siergiej Siencow

Dzieciaki (*Детки*), 2017, reż. Nigina Sajfułłajewa

Dzieffczynki (*Деффчонки*), 2012–2018, reż. Nigina Sajfułłajewa i inni

Dzielnica sypialniana (*Спальный район*), 2009–2010, reż. Siergiej Korotajew, Aleksandr Koruczekow, Dmitrij Pietruń

Jerałasz (*Ералаш*), 1974–do dziś, reż. Boris Graczewski i inni

Kobiety za kamerą (*Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema*), 2018, reż. Mark Cousins

Kocha, nie kocha (*Любит не любит*), 2013, reż. Nigina Sajfułłajewa, Stas Iwanow

Krótki kurs szczęśliwego życia (*Краткий курс счастливой жизни*), 2011, reż. Waleria Gaj Germanika

Kryzys wieku młodzieńczego (*Кризис нежного возраста*), 2016, reż. Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow

Miasteczko Twin Peaks (*Twin Peaks*), 1990–1991, reż. David Lynch i inni

Obrączka ślubna (*Обручальное кольцо*), 2008–2012, reż. Dmitrij Goldman i inni

Pingwiny mojej mamy (*Пингвины моей мамы*), 2021, reż. Natalia Mieszczaninowa

Rosja 1985–1999: TraumaZone (*Russia 1985–1999: TraumaZone*), 2022, reż. Adam Curtis

Szkoła (*Школа*), 2010, reż. Waleria Gaj Germanika, Rusłan Malikow, Natalia Mieszczaninowa

Sztorm (*Шторм*), 2019, reż. Boris Chlebnikow

Zwyczajna kobieta (*Обычная женщина*), 2018–2020, reż. Boris Chlebnikow, Natalia Mieszczaninowa

STRESZCZENIE

Niniejsza rozprawa poświęcona jest zidentyfikowaniu performatywnych oblicz dotyku w wybranych dziełach najnowszego rosyjskiego kina kobiet: *Istota świata* (*Сердце мира*, 2018) Natalii Mieszczaninowej, *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* (*Человек, который удивил всех*, 2018) Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa, *Wierność* (*Верность*, 2019) Niginy Sajfułłajewej oraz *Rozkurczając pięści* (*Разжимая кулаки*, 2021) Kiry Kowalenko. Filmy te rozpatrywane są w kontekście przemian systemowo-prawnych oraz przeobrażeń w strukturze i krajobrazie kinematografii późnoradzieckiej i rosyjskiej – zarówno w świetle skutków zniesienia cenzury w 1986 roku i jej ponownego zaostrzenia w roku 2014, jak i z perspektywy przesunięcia akcentu z języka mówionego na mowę ciała w twórczości kobiet-reżyserek po 2014 roku.

Wychodząc z założenia, że cenzurowane i pośrednio kontrolowane oralne formy odzwierciedlania i/lub przekształcania rzeczywistości zostały zastąpione wizualnymi reprezentacjami symptomów świata zewnętrznego oraz procesów wewnętrznych trawiących bohaterów, które najpełniej ujawniają się w dotykowych formach ekspresji, starannie dobrane przykłady rosyjskiego kina wysokojakościowego poddano pogłębionej analizie w ramach studiów przypadku. Skoncentrowanie się na efektach interakcji dotykowych wymagało jednocześnie uwydatnienia ich wymiaru performatywnego oraz ścisłego sprzężenia percepcji dotykowej z cielesnością rozumianą nie tylko jako materialna obecność, lecz również jako nośnik znaczeń społecznych i kulturowych. Ponadto, wielopłaszczyznową interpretację filmowych tekstów kultury poprzedziło zarysowanie aparatu pojęciowego oraz odniesienie się do uwarunkowań kinematografii późnoradzieckiej i rosyjskiej – w tym rosnącej widoczności i rozpoznawalności reżyserek – co znalazło odzwierciedlenie w strukturze przedkładanej dysertacji.

Część pierwsza, określana mianem teoretycznej, została podzielona na trzy rozdziały, przybliżające terminologię i kluczowe kategorie: płeć traktowaną jako performans, *somę* utożsamianą z performerem oraz performatywny wymiar dotyku – z uwzględnieniem ich wzajemnych powiązań, aktualnego stanu wiedzy, dominujących punktów widzenia oraz toczących się dyskusji. W rozdziale pierwszym zaprezentowano zbiór pojęć oraz założenia wiedzy performatycznej, opierając się na najważniejszych publikacjach obcojęzycznych oraz pracach polskich interpretatorów, często pełniących równocześnie rolę badaczy performansu i performatywności oraz tłumaczy. Rozdział drugi, poświęcony figurze ciała, przedstawia koncepcje z zakresu filozofii (somaestetyka Richarda Shustermana), literaturoznawstwa (somatopoetyka Anny Łebkowskiej) oraz filmoznawstwa (somatografia Pauliny Kwiatkowskiej), koncentrujące się na badaniu *somy*. Rozdział trzeci kontynuuje refleksję nad ciałem działającym (performującym) poprzez dotyk, skupiając się na samym zmyśle dotyku – jego manifestacjach oraz aspektach percepcyjnym, komunikacyjnym i twórczym.

Część druga, obejmująca pięć rozdziałów, dostarcza niezbędnego zaplecza kontekstowego dla dalszych rozważań nad performatywnymi obliczami dotyku w wybranych

pełnometrażowych filmach fabularnych rosyjskiego kina kobiet. Pierwszy z rozdziałów, pełniący funkcję wprowadzenia w przestrzeń kinematografii rosyjskiej oraz strefę wpływów kina kobiet (*women's cinema*), ukazuje dorobek reżyserek radzieckich i rosyjskich, a także omawia stopień ich rozpoznawalności w Polsce i na świecie. Oba te wątki znajdują rozwinięcie w kolejnych partiach tej części dysertacji, które relacjonują i komentują przemiany w kinie późnoradzieckim i rosyjskim, obecność kobiet-reżyserek oraz zarysowujące się dysproporcje w wyodrębnianych przedziałach czasowych: latach 1986–1991 (rozdział drugi), latach dziewięćdziesiątych i zerowych (rozdział trzeci), latach 2011–2014 (rozdział czwarty) oraz 2014–2022 (rozdział piąty). Wreszcie zwornikiem dla kinematografii radzieckiej oraz postradzieckich (zwłaszcza ukraińskiej i rosyjskiej) jest dorobek artystyczny Kiry Muratowej, namysł nad którym zarazem strukturyzuje wywód.

Część trzecia składa się z czterech rozdziałów interpretacyjnych, które koncentrują się na wyróżnionych performatywnych obliczach dotyku w filmach najnowszego rosyjskiego kina kobiet: ambiwalentnym – w *Istocie świata* Mieszczaninowej (rozdział pierwszy), transgresyjnym – w *Człowieku, który wszystkich zaskoczył* Mierkułowej i Czupowa (rozdział drugi), uzmysłowionym – w *Wierności* Sajfułłajewej (rozdział trzeci) oraz podmiototwórczym – w *Rozkurczając pięści* Kowalenko (rozdział czwarty). Skupienie się na drugich pełnometrażowych filmach fabularnych tych reżyserek stanowi okazję do weryfikacji trwałości ich talentu oraz prześledzenia procesu kształtowania się dojrzałości twórczej. Co znamienne, tytułowe „oblicza", oddając istotę zróżnicowanych przejawów i funkcji dotyku obecnych w analizowanych dziełach, sygnalizują zarazem wielość perspektyw oraz zindywidualizowanych strategii reżyserskich, dzięki którym twórczynie wydobywają doniosłość i wydajność mowy ciała oraz innych form komunikacji niewerbalnej – ze szczególnym naciskiem na efekty zabiegów angażujących zmysł dotyku.

Zakończenie służy podsumowaniu wniosków wyciągniętych w toku przeprowadzonej analizy oraz przedstawieniu kondycji najnowszego rosyjskiego kina kobiet. Całość wieńczy refleksja nad przemianami języka filmowego oraz postępującym ograniczaniem swobody wypowiedzi, prowadzącym do nieuchronnego zmniejszenia widoczności kina rosyjskiego po 2022 roku.

SUMMARY

The following dissertation is devoted to the identification of performative facets of touch in selected works of the latest Russian women's cinema, namely *Core of the World* (*Сердце мира*, 2018), directed by Natalya Meshchaninova; *The Man Who Surprised Everyone* (*Человек, который удивил всех*, 2018), directed by Natasha Merkulova and Aleksey Chupov; *Fidelity* (*Верность*, 2019), directed by Nigina Sayfullaeva; and *Unclenching the Fists* (*Разжимая кулаки*, 2021), directed by Kira Kovalenko. These films are considered within the context of systemic and legal transformations as well as the transfigurations of structure and landscape in the late Soviet and Russian cinema – both in consequence of the lifting of censorship in 1986 and its re-strengthening in 2014, and from the perspective of transposition of emphasis from oral language to body language in the works of female directors after 2014.

Following the assertion that the censored and indirectly controlled oral forms of (mis)representation of reality were replaced by visual renditions of the symptoms of the external world and the internal processes afflicting the characters – the fullest embodiment of which comes in touch-based forms of expression – the rigorous selection of works of Russian artistic cinema was thoroughly analysed as case studies within this dissertation. The attention paid to the effects of touch interactions called for a simultaneous emphasis of their performative dimension and a tight interlacing of touch perception with embodiment, understood not only as a material presence, but also as a carrier of social and cultural meanings. Moreover, the multifaceted interpretation of these film works is preceded by an outline of the theoretical framework and a reference to the specific circumstances of the late Soviet and Russian cinema – including the increasing visibility and recognisability of the female directors – which in turn has informed the structure of this thesis.

The first part, which comprises the theoretical portion of the thesis, has been divided into three chapters, within which key terms and categories are introduced, namely the view of gender as performance, *soma* as the performer, and the performative dimension of touch – with the attention being paid to their interconnectivity, the current state of research, and the dominating perspectives in the ongoing discourse. The first chapter presents the core concepts and assertions of performance studies, and it is grounded in the most important works of Western theorists and Polish (re)interpreters, who often simultaneously act as the analysts of performance and performativity and as translators. The second chapter, which focuses on the figure of the body, introduces concepts from philosophy (somaesthetics of Richard Shusterman), literary studies (somatopoetics of Anna Łebkowska), and film studies (somatography of Paulina Kwiatkowska), all of which centre the analysis of *soma*. The third chapter continues the consideration of the body acting (performing) through touch, concentrating on the sense of touch itself – its manifestations and cognizant, communicative and creative aspects.

The second part, which consists of five chapters, provides the necessary contextual background for further meditation on the performative facets of touch in the selected feature-

length narrative films of the Russian women's cinema. The first of these chapters, which functions as the introduction to Russian cinema and the body of influence that is women's cinema, showcases the oeuvre of female Soviet and Russian directors, as well as touches upon the level of their recognisability in Poland and globally. Both of these threads are then expanded upon in the subsequent chapters of this part of the dissertation which report and comment on the transformations in the late Soviet and Russian cinema, the presence of women-directors, and the emerging disproportions of examined periods, namely the years 1986–1991 (the second chapter), the 1990s and the 2000s (the third chapter), the years 2011–2014 (the fourth chapter), and the years 2014–2022 (the fifth chapter). Finally, the keystone for both the Soviet and post-Soviet (in particular, Ukrainian and Russian) cinema is the filmography of Kira Muratova, the reflection upon which also structures this disquisition.

The third part is composed of four interpretative chapters which concentrate on the foregrounded performative facets of touch in the works of the latest Russian women's cinema – the ambivalent, in Meshchaninova's *Core of the World* (the first chapter); the transgressive, in Merkulova and Chupov's *The Man Who Surprised Everyone* (the second chapter); the alerting, in Sayfullaeva's *Fidelity* (the third chapter); and the subjectifying, in Kovalenko's *Unclenching the Fists* (the fourth chapter). The focalisation on the sophomore full-length feature films of these female directors permits the evaluation of the immutability of their talent and the careful study of their artistic becoming. Notably, the titular 'facets', which reflect the varied appearances and functions of touch present in the analysed works, signify simultaneously the multitude of perspectives and individualised strategies of the directors, through which they exhume the gravitas and the economy of body language and other non-verbal forms of communication – with particular interest paid to the effects of the artistic choices which engage the sense of touch.

The conclusion summaries the inferences made throughout the analysis and reports on the condition of the latest Russian women's cinema. A reflection on the transfiguration of the language of cinema and the growing infringement on the freedom of expression, which has resulted in the unavoidable lessening of the viewership of the Russian cinema after 2022, crowns the work.