

# Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1181>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Iwona Kurz**

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

## Krwiobieg historii

### Słowa kluczowe:

Aleksandr Sokurov;  
Siergiej Łoźnica;  
Aleksiej Bałabanow;  
kino rosyjskie;  
wojna w Ukrainie;  
kino a wojna;  
długie ujęcie

### Abstrakt

Artykuł dotyczy wydarzeń z początków władzy Władimira Putina w Rosji oraz związanych z brutalną rosyjską napaścią na Ukrainę w 2022 r., widzianych przez pryzmat wybranych filmów i postaw ich autorów. Punktem wyjścia jest *Rosyjska arka* (*Russkij kowczeg*, 2002) – słynne dzieło Aleksandra Sokurowa zrealizowane w jednym ujęciu – zaś w finałnych refleksjach autorka odnosi się do *Donbasu* (2018) Siergieja Łoźnicy oraz jego wypowiedzi publicznych: rezygnacji z członkostwa w Europejskiej Akademii Filmowej i komentarza wobec bojkotu kultury rosyjskiej. Wspomniana jest również twórczość Aleksieja Bałabanowa, przede wszystkim jego filmy *Brat 2: Misja w Chicago* (*Brat 2*, 2000) i *Eadunek 200* (*Gruz 200*, 2007). Podstawowe zagadnienia artykułu dotyczą tego, jak forma filmowa łączy się z możliwym przekazem politycznym oraz jak kino jest wykorzystywane jako narzędzie z jednej strony propagandy, z drugiej – krytyki kultury. **(Materiał nierecenzowany).**

Aleksandr Sokurov dwa lata przygotowywał film *Rosyjska arka* (*Russkij kowczeg*, 2002), który następnie nakręcił w jednym ujęciu w ciągu dziewięćdziesięciu minut jednego dnia, 23 grudnia 2001 r. Dobiał końca drugi rok formalnej prezydentury Władimira Putina, przedtem pełniącego obowiązki prezydenta Rosji, a wcześniej premiera. W sierpniu 2000 r. zatonął okręt podwodny Kursk, a w nim zginęło 118 marynarzy, którym państwo rosyjskie nie pomogło i nie pozwoliło pomóc<sup>1</sup>. Pierwszy kryzys wizerunkowy Putina nie naruszył jednak danego mu kredytu zaufania – Rosja była na ścieżce rozwoju ekonomicznego i, jak się wydawało zachodnim obserwatorom, również na drodze do demokratyzacji, oczywiście szczególnej, uwzględniającej „rosyjską specyfikę”. W 2001 r. przebojem w rosyjskich kinach był *Brat 2: Misja w Chicago* (*Brat 2*, 2000) Aleksieja Bałabanowa, ale już niekoniecznie *Cielec* (*Tielec*, 2002) Aleksandra Sokurowa – drugie po poświęconym Hitlerowi *Molochu* (*Moloch*, 1999) z jego cyklu dzieł o wielkich władcach historii. Potem Sokurov zrealizował jeszcze *Słońce* (*Solnce*, 2004; o upadku cesarza Hirohito) i wieńczącą tę tetralogię *Fausta* (*Faust*, 2011), przywołującego figurę ludzkiej sprawczości za wszelką cenę. Przy wszystkich różnicach filmy te opierały się na podobnym napięciu między wielkością a upadkiem – pokazywały swoich bohaterów w momencie słabości, tuż przed końcem ich władzy i życia, sprowadzały ich na ziemię i do ciała. Zarazem jednak rodziły się z fascynacji tymi wielkimi jednostkami, przywódcami, w imię których społeczeństwa żyły i szły na śmierć – „za ojczyznę”, ale też „za cara”, „za cesarza”, „za Führera”, inaczej niż te, w których umiera się „za wolność”, „niepodległość” lub „równość”.

*Rosyjska arka* była zapisem podróży w przestrzeni, przez budynek muzeum Ermitaż, i w czasie, przez trzysta lat rosyjskiej historii, od czasów Piotra Wielkiego. Przewodnikami w tej drodze były postacie współczesnego reżysera rosyjskiego (w tej roli wystąpił sam Sokurov) i francuskiego dyplomaty, wcielenia markiza de Custine. Po jego *Listy z Rosji* (*Lettres de Russie*, 1839) wiele osób sięga dziś, by zrozumieć rosyjską napaść na Ukrainę i rosyjskie zbrodnie w okupowanych miasteczkach – najwyraźniej w założeniu, że narodowy duch lub też „rosyjska dusza” nie uległy zmianie przez blisko dwa stulecia.

O Ermitażu wiele pisano w kontekście europejskiej premiery filmu, podkreślając wybór obrazów, ikonicznych dzieł kultury europejskiej, na których reżyser zatrzymał dłużej kamerę. Nie pisano natomiast o imperialnym w istocie geście, jakim był sam pomysł ustanowienia muzeum narodowego jako przestrzeni prezentacji i reprezentacji państwa, demonstracji jego przestrzennego i czasowego zasięgu, jego władzy sprawowanej za pomocą pieniądza i podboju. W przypadku ekspozycji petersburskiej ten imperialny wydzźwięk wzmacnia jeszcze historia budynku i dużej części miasta wzniesionego w niewolniczych warunkach, dosłownie na ciałach zatrudnionych do budowy więźniów.

Przede wszystkim podkreślano jednak mistrzowski, arcydzielny wyczyn realizacji półtoragodzinnego filmu w jednym ujęciu. To też był gest panowania nad materią – wymagał przecież zaangażowania ogromnych sił i środków, zgody władz, współpracy instytucji oraz całej rzeszy ludzi posłusznie i sprawnie reagujących na wezwanie „Akcja!”. Wbrew klasycznej szkole Bazinowskiej długie ujęcie nie było tu wyrazem „wiary w rzeczywistość”. Przeciwnie – rzeczywistość musiała zostać radykalnie zainscenizowana, w całości przygotowana i wyreżyserowana, by zamknąć ją w jednym ujęciu.

Tradycja budowy wiosek potiomkinowskich, podobnie jak założenie Ermitażu, sięga czasów Katarzyny Wielkiej, choć zdania są w tym względzie podzielone i niektórzy mówią raczej o ich micie, przypisując jego długie trwanie właśnie markizowi de Custine. Metafora inscenizowania rzeczywistości na potrzeby władzy na stałe jednak weszła do kultury. Niedawno odwołał się do niej krytycznie Siergiej Łoznica w filmie *Donbas* (*Donbass*, 2018), opartym na montażu rozsypanych scen, połączonych pozornie pretekstowo, oddających chaos czasów wojny, której nie daje się ująć w spójną narrację. Przedstawiał on wojnę, której na Zachodzie nie traktowano jako wojny, a nawet paradoksalnie uważano, że „prawdziwa” wojna konwencjonalna (a nie jakaś „hybrydowa”) nie jest już możliwa. Łoznica pokazywał perspektywę zwykłych ludzi, mieszkańców regionu nieczytelnie podzielonego na strefy wpływu i ostrzału, zagubionych pomiędzy walczącymi stronami i kulami znikąd. Demonstrował przy tym techniki inscenizacji – nie tylko wytwarzania i montowania obrazów wojny, ale też reżyserowania rzeczywistości przeznaczonej do sfilmowania. Unaoczniał też, jak bardzo toczy się ona w towarzystwie i pod wpływem mediów, przede wszystkim telewizji, oraz z wykorzystaniem mobilnych urządzeń podłączonych do Internetu. Wojskowi mówią, że walki wojenne odbywają się „na teatrze wojny”; Łoznica odsłaniał zaś kulisy tego teatru – wytwarzanego po to, by przedstawić jej propagandowe oblicze obywatelom zasiadającym przed telewizorami.

Historia nowoczesnych wojen jest także historią jej masowo produkowanych obrazów, rymuje się wyraźnie ze „strzelaniem” zdjęć i celowaniem za pomocą aparatu. Temat wojny, przeszłości i wizualnej pamięci o niej powraca w twórczości Łoznicy – i fabularnej, i dokumentalnej. W *Austerlitz* (*Austerlitz*, 2016) reżyser pytał o doświadczenie osób zwiedzających muzeum Sachsenhausen – miejsce dawnego obozu nazistowskiego, na którym wzorowano organizację innych. *Pogrzeb Stalina* (*Valstybinės laidotuvių*, 2019) zmontował z kronik nakręconych w marcu 1953 r., po śmierci „słońca narodu”. W filmie *Babi Jar. Konteksty* (*Babij Jar. Kontiekst*, 2021) analizował okoliczności nazistowskiej masakry ludności żydowskiej z Kijowa i okolic. W jaki sposób przeszłość została zapisana na kliszy fotograficznej? Jak oddziałuje na nas dziś? Jak w nas pracuje i jak kształtuje postawy? Jak ziarno przeszłości kiełkuje i obrasta w nowe treści?

Sokurow następująco mówił o *Rosyjskiej arce*, robionej w ruchu, niemal w biegu: *Czas nie zatrzymuje się nigdy. Epoka Piotra Wielkiego jeszcze trwa. Zawsze można sobie wyobrazić siebie w tym czasie, ponieważ jakaś odnoga tego czasu nadal rośnie. Świat, w moim wyobrażeniu, jest jak drzewo. Jesteśmy jego komórkami i wędrujemy w nim. Jesteśmy znaczenie bliżej naszej przeszłości niż Anglicy czasów wiktoriańskich. Nasza przeszłość jeszcze nie stała się przeszłością – głównym problemem tego kraju jest to, że nie wiemy, kiedy się nią stanie*<sup>2</sup>. Wtedy jeszcze reżyser popierał politykę Putina w Czeczenii. Trudno powiedzieć, czy potem generalnie zmienił zdanie na temat wojny jako narzędzia polityki, czy jednak może już odmiennie widzi roszczenia różnych narodów do samostanowienia, skoro w 2014 r. przestrzegał przed konsekwencjami wojny w Ukrainie oraz wskazywał na odrębność narodu ukraińskiego od rosyjskiego i konieczność jej uznania. Już w zrealizowanej w 2007 r. *Aleksandrze* (*Aleksandra*) pokazywał wojnę czeczeńską jako dzieło pogubionych chłopaków, którym przygląda się kobieta w wieku ich babek. Stawiał pytanie o wpływ tej wojny na Rosję, choć nie zajmował jednoznacznego stanowiska, po części zapewne również

z powodu ewentualnej cenzury. Figura macierzyńska wpisywała się w trwały wątek rosyjskiej kultury okołowojennej – mężczyźni walczą (lub są nieobecni), kobiety podtrzymują życie i nie chcą śmierci swoich synów. Z perspektywy czasu takie ujęcie pobrzmiwa sentymentalnym fałszem. W ostatnich dwóch dekadach w kinie rosyjskim dominował zresztą inny obraz wojny.

Wspomniany *Brat 2* Bałabanowa był przebojem, czego nie można powiedzieć o kilku innych jego filmach, w tym o bodaj najbardziej kontrowersyjnym (świadczą o tym recepcja, decyzje festiwalowe i box office) *Ładunku 200* (*Gruz 200*, 2007). W produkcji tej, może najmocniej emblematycznej dla drugiej, po latach 80. ubiegłego wieku, fali „czernuchy”, reżyser pokazywał Rosję dotkniętą syndromem afgańskim. Tytuł jest oznaczeniem transportów z trumnami żołnierzy przesyłanymi z pola walki do Rosji, przy czym nomenklatura ta przeniosła się z Afganistanu do Czeczenii, a dziś do Ukrainy. Społeczeństwo pokazane w *Ładunku 200* jest zjadane przez zbrodnię bez namietności, przez zło bez metafizyki. Akcja filmu toczyła się w latach wojny afgańskiej, ale uniwersalizowała obraz kraju martwego i gnijącego od wewnątrz, skażonego i przeżartego śmiercią. Mogliśmy tam zobaczyć obrazy pokazujące życie i niby normalne funkcjonowanie, ale obok ciała ludzi więzionych, torturowanych, zabitych. Rosja była tam trupem, ładunkiem 200 – zarażającym śmiercią wszystko wokół. Te obrazy fascynowały i odpychały. Łatwo było je zakwalifikować jako formę autoorientalizacji, radykalnego wzmocnienia negatywnego stereotypu pod kątem zewnętrznego widza. Myśląc o nich dziś, można zauważyć, że kino potrafi niekiedy skonfrontować z realnym.

*Brat 2* wprowadzał natomiast na nowo w rosyjską debatę nutę patriotyzmu – zagubioną w zamęcie transformacji ekonomicznej i pierestrojki, a w ostatnich latach znajdującą wyraz już całkiem symfoniczny w takich dziełach, jak *Kałasznikow* (*Kałasznikow*, reż. Konstantin Busłow, 2020), *T-34* (*T-34*, reż. Aleksiej Sidorow, 2018), *Niezniszczalny* (*Niesokruszimyj*, reż. Konstantin Maksimow, 2018; też o czołgu) czy remake kultowego wojennego dramatu lirycznego *Tak tu cicho o zmierzchu* (*A zori zdies' tichije*, reż. Renat Dawletjarow, 2015). Znamienne są zresztą te tytuły, tak często odwołujące się do uzbrojenia, upodmiotawiające maszynę, a ludzi pokazujące jako zrosniętych z nią. Bohater *Brata 2*, młody weteran wojny w Czeczenii, grany przez niezwykle popularnego wówczas aktora Siergieja Bodrowa, walczył z dwoma wrogami – amerykańskim biznesem i chicagowską mniejszością ukraińską. Stawką była zemsta za śmierć brata, a swoistym bonusem – ratunek dla dziewczyny zmuszonej w Ameryce do pracy seksualnej. W fabule wszystko gładko się ze sobą wiązało i żadne obrazy ani wątki narracyjne nie psuły spójnej historii budzenia się tożsamości narodowej. Zimą 2015 r. zakazano pokazów filmu w Ukrainie. Z kolei w marcu 2022 r. Rosja ponownie wprowadziła tę produkcję do dystrybucji. W prezentowanym tu montażu „faktów i aktów” (jak w polskim tytule filmu Barry’ego Levinsona *Wag the Dog* z 1997 r.) byłyby to oczywiście argument na rzecz bojkotu kina rosyjskiego, wskazujący na bezpośrednio propagandowe, instrumentalne wykorzystanie dzieła filmowego, bez zabawy w niuansy i złożone interpretacje. Jest to jeden z klocków budujących, a w każdym razie wzmacniających narrację, w której Rosja nadal prowadzi Wielką Wojnę Ojczyźnianą i zwalcza zewnętrzne zagrożenia dla swoich wartości, jakie niosą jednocześnie faszyzm (na przykład ukraiński) i Zachód. W znamienym przeniesieniu choroba tocząca Rosję od wewnątrz jest projektowana na zewnątrz, na innych.



*Brat 2: Misja w Chicago*, reż. Aleksiej Bałabanow (2000)



*Donbas*, reż. Siergiej Łoznica (2018)



*Donbas*, reż. Siergiej Łoznica (2018)



*Ladunek 200*, reż. Aleksiej Bałabanow (2007)



*Ladunek 200*, reż. Aleksiej Bałabanow (2007)



*Rosyjska arka*, reż. Aleksandr Sokurow (2002)

Przynajmniej niektórym instytucjom na Zachodzie trochę czasu zajęło nazywanie wojny w Ukrainie wojną. Siergiej Łoznica 28 lutego 2022 r. zrezygnował z członkostwa w Europejskiej Akademii Filmowej po jej reakcji na rosyjską napaść wyrażoną w formule: *Inwazja na Ukrainę bardzo nas martwi* (*The invasion in Ukraine is heavily worrying us*). Akademia odebrała lekcję (lub tak jej się zdawało), bo w efekcie zapowiedziała bojkot kinematografii rosyjskiej. Łoznica przeciwko niemu zaprotestował, nawołując do indywidualnej oceny dzieł i postaw. W efekcie 18 marca został wydalony z Ukraińskiej Akademii Filmowej za „kosmopolityzm”, któremu rzekomo dał wyraz w tej krytyce. To historia znamienita dla czasów i Twittera, i wojny – tylko kategorię sady wybrzmiewają dostatecznie silnie i znajdują posłuch. Trudno jednak nie usłyszeć w tej zdecydowanej reakcji tych samych tonów, które pobrzmiwają w propagandzie rosyjskiej: kosmopolityzm ma długą historię etykiety wykluczającej ze wspólnoty, straszaka na wszystkich, którzy próbują zająć stanowisko.

Swój sprzeciw Łoznica wyraził w opublikowanym w Internecie tekście opartym na ostrym skonstruowaniu dwóch możliwych stawek tej wojny, dwóch wartości – jedną byłby „ukraiński nacjonalizm”, drugą „umiłowanie wolności”<sup>3</sup>. Wojna wymaga mobilizacji i do tego potrzebuje wspólnego mianownika tożsamości. Walka zapewne będzie trwała w jakiejś formie długie miesiące, jeśli nie lata, ale pytanie o to, jaka będzie Ukraina wskutek tego wydarzenia, wybrzmiewa w dyskusjach bardzo silnie. Łoznica w tej sytuacji przyjmuje postawę krytycznej czujności. Zadaje pytania, które mało kto lubi i akceptuje w momencie koniecznej mobilizacji i oczekiwanej jedności. Ponawia kwestie, które bezustannie stawia w swoich filmach: jaką nową treścią obrośnie przeszłość wykorzystywana dziś do państwowych czy narodowych narracji? w jaką treść zostaną wyposażone opowieści o tej wojnie? Jej mit kształtuje się w zasadzie na naszych oczach. Powszechny dostęp do mediów umożliwia szczególną naozność – ostrą, niemal na żywo, a zarazem osłabioną przez jej wymiar telewizyjny. Jednocześnie bowiem telewizja buduje dystans, ale także miesza obrazy o różnym charakterze, zderza zdjęcia zamordowanych cywili z podkijowskiej Buczy z wielkanocnym zajęczkiem i reklamą leków na zgagę.

Spór na temat kultury, w tym również kina, nie ustaje, ale ze szczególną siłą wraca w sytuacjach kryzysowych – jak wcześniej w przypadku pandemii, a dziś wojny. Z jednej strony pojawiają się głosy unieważniające znaczenie symboli i gestów artystycznych (*Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy*), a z drugiej – mające przecież całkowicie odwrotne znaczenie – wspomniane wezwania do bojkotu lub do zajęcia wyrazistego stanowiska politycznego. W doraźnej sytuacji praktyki kulturowe ulegają zawieszeniu, a instytucje kultury są zamieniane w noclegownię, przy czym jednocześnie podejmowane są próby opowiedzenia tej wojny, wyposażenia jej we własną narrację – zbiorową oraz indywidualną.

Do stanowiska zajmowanego przez poszczególne osoby oraz instytucje w Ukrainie należy podchodzić z uwzględnieniem sytuacji skrajnego zagrożenia, ale pytania, które formułuje Siergiej Łoznica, rezonują też na polskim gruncie. Można mieć nadzieję, że w wyniku wojny i masowego uchodźstwa Ukraińców, a przede wszystkim Ukrainek do Polski nastąpi istotne przekształcenie relacji między naszymi krajami i społeczeństwami. Samo to, że zapewne część naszych gości zostanie z nami dłużej, zmieni polską kulturę. Wydaje się jednak, że złe

emocje wynikające z nieprzegananych i niezłaławionych wydarzeń z przeszłości nie zniknęły – po części zostały wyciszone, a po części przekierowane na Rosję i Rosjan. Krwawa historia zatem nie wyparowała, krąży w powietrzu, w pamięci ducha i ciała, łączy się z obrazami wojny, która realnie toczy się za miedzą.

<sup>1</sup> Opowiedziało o tym kino zachodnie: *Kursk*, reż. Thomas Vinterberg (2018).

<sup>2</sup> Cyt. za: *90 Minutes that Shook the World*, „The Guardian”, 28.03.2003, <https://www.theguardian.com/arts/fridayreview/story/0,12102,922902,00.html> (dostęp: 12.06.2022).

<sup>3</sup> Por. stanowisko Łoznicy z dnia 19 marca 2022 r. publikowane na stronie festiwalu Cinéma du Réel, <https://www.cinemadureel.org/en/sergei-loznitsas-public-statement/> (dostęp: 12.06.2022).

### Iwona Kurz

Krytyczka i historyczka kultury, filmoznawczyni. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Ostatnie książki (współredagowane i współautorskie): *Kultura wizualna w Polsce* (2017), *Ekspozycje nowocześnieści. Wystawy a doświadczenie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821-1929* (2017) i *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017). Publikuje w „Kinie” i „Dwutygodniku”.

### Keywords:

Alexander Sokurov;  
Sergei Loznitsa;  
Aleksei Balabanov;  
Russian cinema;  
war in Ukraine;  
cinema and war;  
long shot

### Abstract

Iwona Kurz

#### **The Bloodstream of History**

The article concerns the events from the beginning of Vladimir Putin's rise to power in Russia and those related to the brutal Russian attack on Ukraine in 2022, as seen through the prism of selected films and the attitudes of their authors. The starting point is *Russian Ark* (2002) – Alexander Sokurov's famous work made in one shot – and in the final remarks, the author writes about Sergei Loznitsa's *Donbass* (2018) and the director's public statements: his resignation from membership in the European Film Academy and a commentary on the boycott of Russian culture. The work of Aleksei Balabanov is also mentioned, mainly his films *Brother 2* (2000) and *Cargo 200* (2007). The main problems addressed in the article concern how the film form is related to a possible political message, and how cinema is used as a propaganda tool on the one hand and a cultural criticism tool on the other. **(Non-reviewed material).**