

O potworach i trupach, czyli symptomy rozkładu postsowieckiej Rosji w Ładunku 200 Aleksieja Bałabanowa

PAULINA GORLEWSKA

Archipelag GULag Aleksandra Sołżenicyna rozpoczyna się działającą na wyobraźnię notą od autora: W roku tysiąc dziewięćset czterdziestym dziewiątym trafiliśmy z przyjaciółmi na zastanawiającą notatkę w czasopiśmie Akademii Nauk „Przyroda”. Pisano tam drobną czcionką, że nad rzeką Kołymą, w trakcie prac wykopaliskowych została odnaleziona podziemna tafła lodu – zmarły, prehistoryczny potok – a w niej zamrożone (kilkadziesiąt tysięcy lat temu) okazy fauny kopalnej. Ryby te, czy może płazy, zachowały się tak dobrze, wydawały się tak świeże – informował uczony korespondent – że obecni przy tym, po rozbiciu lodu, zjedli je zaraz z OCHOTA¹.

Dla samego Sołżenicyna notatka ta stanowiła moment rozpoznania: od razu ujrzał, *jak owi obecni z rozpędzoną zawziętością rąbali lód, jak mając za nic szlachetne cele ichtiologii i roztrzaskując się łokciami, wrywali sobie wzajem kęsy tysiącletniego ściernwa, wlekli je do ogniska, aby tam odtajalo i aby można było się nim nasycić*² – sam był wśród nich jedenaście lat. Zwracał uwagę na radość zeków posilających się obrzydliwym mięsem, radość, jaką sam rozumiał. Ta krótka scena może stanowić metaforę sposobu, w jaki funkcjonuje w kulturze rosyjskiej trauma sowieckiego doświadczenia. Od czasu do czasu – albo przypadkiem, albo celowo – ktoś wykopuje ją spod warstw niepamięci (*wiedzieli wszystko tylko ci, co tam niegdyś byli. Ale milczeli tak, jakby na wyspach Archipelagu utracili mowę*³). Jest wstrętna, nieznośna i przynosi ból, a jednak „obecni”, przyciągani jakimś niesamowitym przymusem, rzucają się na nią, by znowu ją połknąć, jeszcze raz przyjąć do swego wnętrza, złożyć w wewnętrznej krypcie. Sołżenicyn napisał swoje *opus magnum*, aby nie tylko pozostawić świadectwo terroru, ale też zbudować podstawy nauki, siatkę pojęć i ramy historyczne dla przyszłych pokoleń: *I kiedyś, w wiekach co nadejdą, Archipelag ten, jego aura i kości jego mieszkańców, wmarznięte w tafłę lodu – wydadzą się potomkom resztkami jakiegoś nieprawdopodobnego płaza*⁴. Być może, za którymś razem, odkrywcy nie rzucają się łapczywie na swoje znalezisko, powstrzymują się od inkorporacji i przewyciężą przymus powtarzania, choćby tylko w imię „ichtiologii”.

Nostalgiczna modernizacja jako ideologia nowego reżimu

Mijała druga połowa 1984 r. – głosi napis widoczny na ekranie. Dwaj młodzi mężczyźni wychodzą z koncertu grupy Kino i idąc nad ranem ulicami Leningradu, rozważają możliwość zrobienia biznesu na futrach z Jakucji. Niebawem ostatnim sekretarzem generalnym KC KPZR zostanie Michaił Gorbaczow. Za kilka miesięcy rozpocznie się pierestrojka i po raz pierwszy będzie można poznać autentyczne świadectwa i dokumenty o sowieckiej przeszłości. Nie minie nawet 10 lat i stanie się rzecz niepojęta – Rosja wystąpi ze Związku Radzieckiego, kończąc utopijny eksperyment budowy lepszej rzeczywistości.

Tymczasem w jednym z bloków, w mieszkaniu wzorowego kapitana milicji Żurowa, wyje wniebogłose Andżelika. Wokół niej rozkładają się trzy trupy: jej narzeczonego poległego w Afganistanie, alkoholika, który wcześniej ją zgwałcił, i Żurowa, który dziewczynę porwał, zniewolił i torturował. Andżelice nie pomoże nikt. Nie zrobią tego ani sąsiedzi, ani milicja, ani safandułowaty profesor naukowego ateizmu, który poprzedniego wieczora przyjął chrzest. Na pewno nie uwolni jej matka Żurowa: stara wariatka, pijana, pokryta muchami, oglądająca w telewizji na przemian orędzia chorego Konstantina Czernienki i występy gwiazd estrady. Tak kończył się *Ładunek 200* (*Gruz 200*, 2007) Aleksieja Bałabanowa.

W 1987 r. Wiktor Coj śpiewał w ostatnich kadrach kultowego filmu *Assa* (*Assa*, reż. Siergiej Sołowiow), *że zmian żądają nasze serca, zmian żądają nasze oczy (...), czekamy na zmiany!* Pieśń *Choczu pieriemien* stała się hymnem pierestrojki, wyrażającym młodzieńczą energię nowego pokolenia i nadzieję na pozytywną przemianę. Dokładnie 20 lat później Bałabanow użył w zakończeniu swego jedenastego dzieła piosenki zespołu Kino *Wriemja jest, a dienieg niet*, aby pokazać, jak bardzo nadzieje te były płonne. *Ładunek 200* odebrano jako wypowiedź absolutnie pesymistyczną, negatywnie oceniającą sowiecką i rosyjską czasoprzestrzeń. Spotkanie z filmem było bolesnym doświadczeniem dla wszystkich widzów – nie tylko dla tych, którzy go odrzucali ze względów politycznych i estetycznych, ale też dla apologetów reżysera. Pierwszy wymiar traumy, jaką wywoływało w odbiorcach Bałabanowskie dzieło, to zdemaskowanie wyparcia, wybiórczej amnezji połączonej z nostalgią, wobec Breżniewowskiego zastoju i ostatnich lat istnienia ZSRR. Drugi bolesny cios to odważna i chirurgicznie okrutna praca na symptomach traumy sowieckiego doświadczenia. Zaś trzeci to już gorzka analiza stanu rosyjskiej-postsowieckiej tożsamości, pozbawionej oparcia w jakichkolwiek wartościach.

W jednym z najważniejszych artykułów podsumowujących pierwsze dziesięciolecie XXI w.⁵ (dwie pierwsze prezydentury Putina i połowę kadencji Miedwiediewa) Ilja Kalinin określił sowiecką przeszłość jako *historyczny horyzont* oraz *dziedzictwo kulturowe*. Socjolog na wstępie stwierdził, że nie zgadza się z liberalnymi krytykami Putinowskiego autorytaryzmu, którzy widzieli w przywódcy agenta restrukturyzacji radzieckiego systemu. To stąd nowy reżim miał przejmować sposoby rządzenia państwem, mechanizmy kontroli ekonomicznej czy tłumienia inicjatyw społecznych oraz procesów decentralizacji. To on miał stanowić rezerwuar symbolicznej i ideologicznej legitymizacji władzy. W takim ujęciu kluczowymi pojęciami stawały się konserwacja, restauracja, reanimacja czy aktualizacja. W 2010 r. autor twierdził, że liberalni analitycy, a nawet opozycja, zbyt poważnie traktują zwykłą technologię polityczną Putina i Miedwiediewa, która jest pragma-

tyczna i fragmentaryczna – wykorzystuje tylko pewne elementy sowieckiej przeszłości, a nie całe radzieckie struktury, instytucje i mitologie.

Nawet wtedy nie ulegało jednak wątpliwości, że od momentu przejścia władzy Putinowski aparat i wspierająca go część elity kulturalnej pracowały na rzecz neutralizacji totalitarnej przeszłości i stworzenia z niej pola identyfikacji dla współczesnych Rosjan. Według Kalinina kluczowa była właśnie fragmentaryzacja doświadczenia, a zarazem jego uogólnienie, umiejscowienie w teleologii rosyjskiego państwa i tradycji narodowej. W takim ujęciu nieaktualne stawały się wybory ideologiczne i polityczne spory, bo historia zaczynała stanowić podstawę społecznego konsensusu. Jedną z bazowych kategorii zaczerpniętych z sowieckiego słownika stał się patriotyzm – jego idea, jak przypominał socjolog, po raz pierwszy otwarcie została ogłoszona narodowym priorytetem w 2003 r. Władimir Putin proklamował: *Patriotyzm powinien stać się ideologią jednoczącą Rosję*. Jego bardziej wylewny następca pięć lat później wyjaśniał: *Patriotyzm. Przy najbardziej trzeźwym, krytycznym spojrzeniu na ojczyzną historię i naszą daleką od ideału teraźniejszość. W każdym przypadku, zawsze – wiara w Rosję, głębokie przywiązanie do rodzinnego kraju, do naszej wielkiej kultury. Takie są nasze wartości, takie są fundamenty naszego społeczeństwa, nasze drogowskazy moralne. A mówiąc prościej, takie oczywiste, dla każdego zrozumiałe rzeczy, wspólne rozumienie których czyni nas jednym narodem, Rosją... Nasze wartości tworzą naszą wizję przyszłości*⁶.

Wybiórcze zapomnienie i konkurencyjne mitologie

Oparcie polityki i związanej z nią propagandy na przeszłości było zatem świadomym i teoretycznie uzasadnionym wyborem⁷. Złożoność i traumatyczny wymiar sowieckiej historii wymusił jednak selektywną amnezję – uwaga ideologów została zafiksowana na wybranych wydarzeniach i figurach. Z drugiej strony całkowite odrzucenie ZSRR również nie było możliwe, gdyż wiązałoby się z utratą poparcia dla rządzących, o czym przekonał się Borys Jelcyn. Albowiem wraz z instytucjonalną rehabilitacją i rewitalizacją fragmentów radzieckiego uniwersum ręka w rękę szła oddolna i spontaniczna tęsknota za lepszymi czasami (w wymiarze ekonomicznym i społecznym) oraz wynikające z niej nostalgia, idealizacja przeszłości oraz wybiórcze zapomnienie⁸. W latach 90. obiektem nostalgicznych afektów był Breżniewowski zastój w rozkwicie⁹, czyli siódme dziesięciolecie XX w., zaś w kolejnej dekadzie naturalnie, wraz z wejściem w największą aktywność kolejnego pokolenia, punktem odniesienia stał się późny socjalizm lat 80.

Jak pisał Aleksandr Kustarjew, zawsze istniały dwie mitologie dotyczące życia w Związku Radzieckim: oficjalna – państwowa i podziemna – hiperkrytyczna. W okresie głośności ta druga wyszła z ukrycia i do pewnego stopnia stała się mainstreamem. Natomiast w pierwszej dekadzie XXI w. została wyparta na peryferie publicznego dyskursu – nowa władza stworzyła własną wizję, bynajmniej nie antysowiecką. Kustarjew zaproponował systematykę mitów starego kanonu (z pierwszych lat po rozpadzie ZSRR) i odpowiadających im kontrmitów, chętnie wykorzystywanych przez Putinowski aparat¹⁰. Pierwszy mityczny konstrukt uwpuklał represyjny charakter sowieckiego systemu i był ufundowany na *Archipelagu GULag* Aleksandra Solżenicyna. Zaprzeczenie zbrodniom okazało się niemożliwe, ale pomocne były dwie inne strategie: zapomnienie oraz przypisanie represji „krwa-

wym komisarzom rewolucji” w połączeniu z gloryfikacją „miękkiego” i „serdecznego” reżimu późnego socjalizmu uosobianego przez Breżniewa. Drugi mit był bezlitosny dla partyjnych biurokratów – postrzegano ich jako bezdusznych, leniwych, niewykształconych i nieporadnych urzędników (a w końcu lat 80. także całkowicie skorumpowanych). Tutaj też trudno było stworzyć wiarygodną alternatywę, choć Kustarjew odnotował wzmożone wydawanie biografii przywódców wyższego szczebla oraz rozmaite próby podkreślenia ideowego zaangażowania komunistycznej nomenklatury: miała ona „wierzyć w to, co mówiła i robiła” bardziej niż statystyczny obywatel ZSRR. Trzeci mit był związany z deficytem jako kluczowym doświadczeniem życia codziennego, ale też z nieuniknionym skutkiem centralnie planowanej gospodarki. Ponieważ brak towarów był faktem przeżytym przez całe pokolenie, nie istnieje lustrzany kontrmit – a jednak pojawiają się fantastyczne wizje niskich cen i pełnych lodówek oraz legendy o nieformalnych sposobach pozyskiwania potrzebnych produktów. Mit czwarty głosił nieefektywność sowieckiej opieki socjalnej w wymiarze służby zdrowia oraz edukacji. W warunkach kapitalistycznych łatwo sformułował się paralelny obraz: właśnie w ZSRR człowiek mógł bez lęku zachorować i puścić dzieci do szkoły. Piąty mit dotyczył życia kulturalnego, które miało być ubogie i mało twórcze, rutynowe i podporządkowane ideologii, miało ignorować gusta wykształconej publiczności i realne potrzeby masowego odbiorcy. Kontrmit oczywiście zakładał wysoką jakość kultury tamtego okresu – w odróżnieniu od popkulturowej papki, która przyszła z Zachodu po upadku komunizmu.

Trzy kolejne nostalgiczne kontrmity nie miały odpowiedników w krytycznej epoce głośności, gdyż w tym okresie zjawiska, o których mówiły, nie miały dużego znaczenia w odczuciu radzieckich obywateli lub wręcz nie były zauważone, a najprawdopodobniej terażniejsze wizje są po prostu produktem idealizacji przeszłości. Zatem numer szósty: w ZSRR panowała atmosfera równości i ciepłe stosunki między ludźmi, którzy gotowi byli dzielić się z bliźnimi deficytowymi towarami, pomagać i po prostu serdecznie odnosić się do obcych. Kontrmit siódmy mówi o dużej ilości czasu wolnego i dni urlopowych, jakie pracownicy spędzali, pogrążając się w kulturze. I wynikający z niego ósmy: sowieccy obywatele sami dbali o swoje potrzeby, byli autonomiczni oraz kultywowali umiejętności i nawyki samorodnych rzemieślników.

Najbardziej popularny jest jednak kontrmit dziewiąty, który wyparł określenie „zastój” – rządy Breżniewa stały się epoką stabilności¹¹ i błęgiego poczucia bezpieczeństwa. Rzeczywiście, nigdy wcześniej nie trwał w ZSRR tak długo okres względnego spokoju. Co więcej, przyczyn krachu systemu nie szuka się w jego istocie, a we wrogiej działalności jednostek czy to wewnętrznej opozycji, czy tych z zagranicy. Numer dziesiąty jest imperialnym fantazmatem: Moskwa miała realizować ogromne projekty i być zaangażowana w politykę zagraniczną godną wielkiego państwa. Akurat ten ostatni wątek miał negatywny odpowiednik w okresie pierestrojki, gdy powszechne było przekonanie, że program kosmiczny czy zaangażowanie w spory polityczne w krajach Trzeciego Świata przyczyniały się do marnotrawienia zasobów i skutkowały wewnętrznymi deficytami.

Bałabanow w swym jedenastym filmie rozprawiał się właściwie ze wszystkimi nostalgicznie motywowanymi kontrmitami początków XXI w. Represyjny charakter państwa jest u niego widoczny we wszechwładzy organów, czyli milicji i sądu

– kapitan Żurow może właściwie robić wszystko, na co ma ochotę: zamordować stojącego w obronie Andżeliki (Agnija Kuzniecowa) Wietnamczyka Suńkę (Michaił Skrjabin) i strzelić do alkoholika (Aleksandr Baszyrow) w czasie rutynowej interwencji, a potem, nakazując podwładnym wpisanie „w papiery” ucieczki aresztanta, wykorzystać go do zgwałcenia przykutej do łóżka dziewczyny i zabić. Może też wymusić na Aleksieju (Aleksiej Sieriebrjakow), którego poznał w łagrze, wzięcie na siebie winy za zabicie Suan-Wan-Hey i wpłynąć na sąd, by ten kilka godzin po areszcie wydał wyrok śmierci, zresztą niemalże natychmiast wykonany. Jeśli chodzi o niekompetentnych i zdegenerowanych biurokratów partyjnych, to z jednej strony jest nim ojciec Andżeliki, sekretarz rejonowego komitetu partii, w gruncie rzeczy bezsilny i roztrzęsiony z powodu zniknięcia córki, równie impotentny jak jej porywacz. Z drugiej natomiast, o członkostwie w KPSS mówi Toni, żonie Aleksieja, przerażony Artiom Kazakow (Leonid Gromow, głos Siergieja Makowieckiego), gdy stwierdza, że nie może być świadkiem w sprawie: przyniosłoby mu to kłopoty nie tylko w partii, ale również w Katedrze Naukowego Ateizmu. Profesor jest jedną z najbardziej biernych postaci w filmie Bałabanowa – choć szybko kojarzy fakty, to znaczy domyśla się, kto jest mordercą i porywaczem, to nie decyduje się pomóc ani niewinnie oskarżonemu, ani uprowadzonej dziewczynie i jej rodzicom, a nawet własnej bratanicy, która płacze, bo zniknął jej chłopak, Walery (ten młody człowiek przywiózł Andżelikę z dyskoteki do domu Aleksieja i utraciłszy przytomność pod wpływem alkoholu, zostawił ją na pastwę maniaka; co ważne, o poranku był świadkiem odjazdu Żurowa z dziewczyną przykutą kajdankami do motocykla i również nic nie uczynił; zamiast tego uciekł do Leningradu). Z postacią Artiomia związany jest też wątek deficytu. Jako członek partii, pracownik naukowy i mieszkaniec Leningradu, ma dostęp do towarów, jakie są nieosiągalne w prowincjonalnym Leninsku; jedną torbę z żywnością wiezie bratu, pułkownikowi w lokalnej jednostce, a drugą – matce. Gdy jego samochód psuje się w drodze i profesor trafia do chutoru Aleksieja, z którym prowadzi przy wódce dyskusje o istnieniu Boga, z bagażnika wyciąga pęto kielbasy i to staje się przedmiotem kąśliwych uwag gospodarza: on takich delikatesów *na oczy nie widział*. Były zek oskarża Artiomia, że dla wędliny gorszy dziecięce dusze, *pewnie według planów partii*. Kazakow uosabia również skorumpowany i niewydolny system socjalny, gdyż załatwił swemu synowi i bratanicy Lizie przyjęcie na studia (chłopaka uratowało to przed służbą wojskową i wysłaniem do Afganistanu).

Trzy kolejne wymienione przez Kustarjewa nostalgiczne wizje w *Ładunku 200* są chyba bezczeszczone najbardziej energicznie. Po pierwsze, jedynym przejawem twórczości kulturalnej w filmie jest muzyka. Z jednej strony słucha jej młodzież: na dyskotecce brzmi przebój zespołu Ziemiańskie *Trawa u doma*, w końcówce utworu Walery spotyka syna Artiomia na koncercie grupy Kino. Ważny tu jest odbiorca wewnątrz diegezy – o ile na zabawie młodzi ludzie jeszcze niewinnie tańczą (choć chłopak Lizy woli pić wódkę), o tyle występu legendarnej grupy Coja, kojarzonej przecież ze szlachetnym buntem, słuchają dwaj kombinatorzy ustalający plany nielegalnego biznesu, który prawdopodobnie tuż po upadku ZSRR uczyni z nich milionierów, a potem polityków (jak stało się to w filmie *Ciuciubabka, Żmurki*, 2005, gdzie Bałabanow szukał prehistorii elity politycznej Kremla w gangsterce z lat 90.). Z drugiej natomiast strony, całkowicie skompromitowana zostaje tzw. estrada, która wypełniała programy telewizyjne epoki późnego socjalizmu. Pusta, głupia

i powtarzalna rozrywka otumania niczym alkohol zidiociałą matkę Żurowa, zagłuszając nawet krzyki i strzały, które dobiegają z pokoju obok. Kwestia czasu wolnego, który rzekomo miał być spędzany na korzystaniu z oferty kulturalnej sowieckich kin, teatrów i filharmonii, to mit wyśmiany bez ogródek w scenie interwencji w melinie alkoholików. Bohater (Aleksandr Baszyrow), chwilę wcześniej katujący żonę (była to przyczyna wizyty stróżów prawa), na widok milicjantów mówi: *To moje mieszkanie, ja w czasie swego weekendu świętuję z przyjaciółmi za zarobione pieniądze, mam prawo*. I rzeczywiście – w wolnym czasie większość postaci w *Ładunku 200* oddaje się pijaństwu. Zresztą w wątku alkoholowym rozpływała się też ironicznie kwestia, jaką Kustarjew oznaczył numerem osiem: samowystarczalność sowieckich obywateli i ich szlachetne rzemieślnictwo sprowadzało się w dziele Bałabanowa do pędzenia bimbru w manufakturze Aleksieja, przy współdziałaniu Żurowa ¹².

Jeżeli zaś mowa o ciepłych, serdecznych stosunkach, jakie miały łączyć pomagających sobie nawzajem i serdecznych obywateli ZSRR, to od premiery *Chrusztajow, samochód!* (*Chrusztajow, maszyn!*, reż. Aleksiej German starszy, 1998) nie było chyba w rosyjskim kinie utworu, który w tak negatywny sposób pokazywałby relacje społeczne w sowieckim uniwersum. Jedynym zjawiskiem mogącym konkurować z bestialską przemocą jest w filmie Bałabanowa obojętność na cierpienie drugiego. Wykazują się nią wszyscy bohaterowie oprócz Suńki (nie jest Rosjaninem), a szczególnie dotkliwa jest ona w jednej z ostatnich scen, gdy Tonia, mszcząc się za śmierć męża, zabija Żurowa i mimo błagań Andżeliki nie pomaga jej uwolnić się z koszmarniej sytuacji.

Polemika z pamięcią ostatniego sowieckiego pokolenia

Jak stwierdził Tony Anemone, *według reżysera społeczeństwo sowieckie w 1984 r. to zatruta ruina industrialnej cywilizacji na skraju upadku* ¹³, będąca nawet nie w stanie zastoju, ale aktywnie gnijąca od środka z powodu transgresji politycznych i moralnych, zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych. Zinfantylizowani obywatele, nadużywanie alkoholu przez młodych i starych, bezprawie kultywowane w instytucjach mających stać na straży prawa, geriatryczni przywódcy, którzy stracili kontakt z realnym światem, kultura popularna na żalonym poziomie, cyniczna inteligencja i nihilistyczna młodzież oraz beznadziejna codzienność proletariuszy – to wszystko powoduje, że w filmie Bałabanowa nie można znaleźć poczucia bezpieczeństwa, jakie było przypisywane późnemu socjalizmowi. Ci, którzy powinni być silni, są bez siły (trzęsący się komisarz rajkomu, milicjant-impotent); ludzie kojarzeni z autorytetem są godni politowania (*leninogradzki profesor-krasomówca w moherowym swetrze i leninski brzuchaty wojskowy w obwisłym mundurze* ¹⁴). A wszystko to w kraju o imperialnych ambicjach, którego polityka zagraniczna została sprowadzona przez autora do wysyłania na *przemiał w Afganii* młodych ludzi – w pierwszej scenie brat Artioma mówi, że musiał przyjąć już 26 ładunków 200 (cynowych trumien z poległymi).

U większości widzów samo spotkanie z motywami i scenami, które atakowały nostalgiczne fantazje i demaskowały mechanizmy wyparcia, wywoływało szok – był to najbardziej rozpowszechniony typ recepcji, dotyczący mimo wszystko powierzchni dzieła Bałabanowa, choć niezwykle nasycony emocjami. Tak pisał



o swoich wrażeniach Wasilij Stiepanow: *Zastalem koniec sowieckiej epoki jako niesamodzielnie myślące dziecko – dla mnie zmierzch ery znalazł się z lodami za dwadzieścia kopiejek, z cudownymi, ale w jakiś sposób zdobytymi w niewyobrażalnych kolejkach bananami i uroczystym przyjęciem w szeregi pionierów na krążowniku Aurora. To zwykle, umiarkowanie tęczowe i przeciętne dziecięce wspomnienia. Swoim „Ładunkiem 200” (tutaj trzeba zauważyć, jak idealnie tytuł filmu wpasował się w krwawoczerwoną mapę ZSRR) Aleksiej Bałabanow balansuje moje niemowlęce mrzonki i zmusza mnie (i zapewne innych widzów), byśmy przypomnieli sobie o czymś innym¹⁵.*

Z jednej strony to makabryczne wątki czy kontrmity, a z drugiej – po prostu wyglądają rzeczy i ludzie. Jelena Fanajłowa w recenzji filmu stwierdziła, że obecna w nim scenografia, niczym Proustowska magdalenka, wyzwala w widzach zmysłowe wspomnienia o rzeczywistości połowy lat 80. Wśród szczegółów, jakie znane są wszystkim, którzy te czasy przeżyli, wymieniła między innymi sowieckie wesele na blokowisku, umeblowanie mieszkań, dyskotekę odbywającą się w zniszczonej cerkwi, wiecznie psujący się samochód i moherowy pulower (albo przywieziony z Rumunii, albo kupiony za talony) oraz ściany urzędów pokryte olejną farbą¹⁶. Dodać można do tego piwo rozlewane ze słoja, zapleśniałe klatki schodowe, ubrania i fryzury oraz wiele innych od razu rozpoznawalnych elementów. Przestrzenia, do której odwołał się Bałabanow w ikonograficznej warstwie swego filmu, jest pamięć, którą Jan Assman nazwał komunikatywną: *Pamięć komunikatywna obejmuje wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości. Człowiek dzieli je ze swoimi współczesnymi. Typową jej odmianą jest pamięć pokoleniowa. Grupa społeczna zyskuje ją w procesie historycznym; pamięć ta powstaje w czasie i przemija wraz z nim, a dokładniej rzecz biorąc – wraz z członkami grupy, czyli nosicielami pamięci¹⁷.*

Wspomnienia i opowieści, które funkcjonują w ramach pamięci komunikatywnej, opisują *historię dnia powszedniego* i obejmują okres najwyżej 80 lat wstecz¹⁸. Obraz i sens najbliższej przeszłości są wytwarzane w trakcie interakcji społecznej, mogą być zatem nieustannie renegocjowane. Pamięć komunikatywna charakteryzuje się brakiem formy i uporządkowania, jednakże w razie pojawienia się elementów fałszywych, nieobecnych we wspomnieniach, członkowie danej grupy mogą

odrzuć konkretną opowieść i odmówić dalszej komunikacji. Tekstowi zostaje bowiem przypisana referencyjność, jak ujęła to Astrid Erll: *teksty zbiorowe muszą „pasować” i łączyć się z horyzontami znaczeniowymi, schematami i wzorami narracyjnymi specyficznymi dla danej kultury, jak również z wyobrażeniami o przeszłości zakorzenionymi we współczesnej kulturze pamięci*¹⁹. Bałabanow wykorzystał te napięcia, występujące w ramach kruchego consensusu wobec przeszłości, zestawiając ze sobą elementy nasycone i wywołujące różne, czasem przeciwstawne, emocje. Szczególnie dotyczy to muzyki, na co zwracało uwagę wielu krytyków, i co spowodowało głośny sprzeciw niektórych odbiorców (lub wręcz twórców – warto pamiętać o reakcji Jurija Łozy, który już po obejrzeniu *Ładunku 200* stwierdził, że nie zgodził się użyczyć swojego przeboju do „takiego” filmu i został oszukany przez reżysera).

Jednym ze znaków szczególnych stylu Bałabanowa było bowiem znaczenie muzyki w jego dziełach: jest ona nie tyle *akompaniamentem trwającej akcji, ile fundamentalną częścią narracji*²⁰. I tak profesorowi Kazakowowi została przypisana piosenka *W kraje magnolii* – za każdym razem, gdy siedzi za kierownicą swego samochodu, także wtedy, gdy odjeżdża z miejsca zbrodni, świadom zła, jakie się w nim wydarzyło, widz słyszy słowa: *W kraju magnolii; nie znając smutku, smutku, smutku; siedzą na murze chłopcy; wywołując we mnie tęsknotę; tańczą pary, pary, pary...* Kiedy natomiast Żurow wiezie o świcie swoją ofiarę opustoszałymi ulicami industrialnego Leninska, długiej scenie towarzyszy pieśń Łozy *Plot (zerwę nic z przeszłością, będzie co ma być; odpłynę od monotonnych dni; na malej tratwie w świat szczęścia i pokoju; przecież kiedyś może mi się to udać)*. Jego matka zaś słucha pieśni *Wologda* mówiącej o zakochanym mężczyźnie ślącym listy, które pozostają bez odpowiedzi (w tym samym momencie jej syn próbuje sprawić, by Andżelika go pokochała, bez skutku). Wszystkie dobrze znane rosyjskim widzom melodie w *Ładunku 200* otrzymały nowy, ironiczny sens. Jeśli Bałabanowowska wizja schyłkowego ZSRR opierała się na metaforze gnijących trupów, gwałtów i zabójstw, to pieśni o miłości, ucieczce do wolności czy szczęśliwym dzieciństwie oraz miłości matki do syna sugerowały całkowite odklejenie się bohaterów (i nostalgicznie wspominających zastój widzów) od rzeczywistości.

Mimo wszystko w 2007 r., tuż przed pierwszą falą światowego kryzysu gospodarczego, pogrążanie się w samozadowoleniu i wiara w świetlaną przyszłość były jeszcze proste. Ceny ropy wciąż były wysokie, wskaźniki pokazywały wzrost ekonomiczny, Rosja otrzymała zgodę na organizację zimowej olimpiady w Soczi, narodowa drużyna piłkarska wygrała mecz z Anglią. Jak pisała Fanajłowa, powyższe okoliczności karmiły imperialne ambicje zwykłych obywateli, którzy z nadzieją patrzyli przed siebie, tym bardziej że na Kremlu zaczął pojawiać się *młody Kadyrow jako poręczyciel moskiewskiego ładu i końca epoki wybuchów i porwań*²¹ związanych z napiętą sytuacją na Kaukazie.

Z drugiej strony publiczność nie miała z czym porównać filmu Bałabanowa, dokonać testu rzeczywistości w kinie. Jak przekonywał Jewgienij Gusjatynskij, lata 80. nie doczekały się uczciwego portretu w sowieckiej kinematografii tego czasu, w przeciwieństwie do lat 70. i 90. (w przypadku tych ostatnich zawsze wymienia się *Brata* Bałabanowa z 1997 r.). Według krytyka jakąś formą dokumentacji ostatniego dziesięciolecia istnienia ZSRR były dzieła Mindadze i Abdraszitowa oraz *Mała Wiera (Malenkaja Wiera, reż. Wasilij Piczuł, 1988)*; jednak większość



twórców tego okresu nie była zainteresowana terażniejszością. Tak jakby kategoria czasu aktualnego nie istniała: była tylko przeszłość oraz postradziecka przyszłość i – podobnie – *najlepsze filmy o sowieckich czasach kręcono albo przed latami 80., albo po nich*²². Punktem odniesienia dla widzów stało się zatem konserwatywne i eskapistyczne kino współczesne, wobec którego *Ładunek 200* pozycjonował się oczywiście antagonistycznie. W wielu recenzjach pojawiało się podobne stwierdzenie, które w sformułowaniu Fanajłowej brzmiało następująco: *Dziesięciu filmów „9 kompania” warta jest scena załadunku żołnierzy na burtę samolotu, który dopiero co dostarczył z Afganistanu cynkowe trumny*²³. Wojenna epopeja Fiodora Bondarczuka (*9 rota*, 2005), sławiąca bohaterstwo i męstwo sowieckich szeregowców, stała się symbolem nowego/starego trendu w wykorzystywaniu zbrojnych konfliktów do bieżącej nacjonalistycznej propagandy. Inny kontekst to kino spod znaku glamour, konserwatywne obyczajowo, niezaangażowane politycznie, promujące konsumpcyjny model wielkomiejskiego życia. Krytycy podkreślający demaskujący wymiar *Ładunku 200* wymieniali dla kontrastu utwory z trendu (ironicznie przezwanego po latach za jednym z tytułów „wielka miłość w wielkim mieście”) nowych komedii romantycznych: *Radio Piter FM (Pitier FM*, reż. Olga Byczkova, 2006) czy *Upał (Żara*, reż. Rezo Gignieiszwili, 2006). O jednej z bohatererek tego ostatniego (w normatywnej w Rosji mizoginistycznej manierze) pisał Roman Wołobujew: *to taka syta, moskiewska panienska z solarium, w której uszko zamiast klipsa jest wpięty sowiecki medal. Bałabanow robi to, czego inni się nie odważyli uczynić, i to, co po prostu trzeba teraz zrobić, dopóki my wszyscy nie pokryliśmy się do końca lukrem – wbija w serce tej panienski osinowy kolek. On – niczym Van Helsing, on – jest najodważniejszym człowiekiem w tym kraju*²⁴.

Bałabanow miał za sprawą *Ładunku 200* otworzyć widzom oczy zalepione restoratywną nostalgią za „stabilnością” zastoju, pozwalającą Kremlowi na głoszenie tez, z jakimi rosyjskie społeczeństwo dawno powinno się pożegnać. Tego niejako na wyrost oczekiwali liberalni (zawodowi i nieprofesjonalni) recenzenci. Ci, którzy chcieli spojrzeć głębiej, dostrzegali w filmie opóźnioną reakcję na bardziej abstrakcyjne, ale nie mniej dotkliwe sowieckie doświadczenie.

Jak syntetycznie ujął tę intuicję odbiorczą Andriej Płachow, wszystkie postaci w świecie przedstawionym, także kaci, to *ofiary społeczeństwa zbudowanego na totalitarnej represji, która zawoalowana po stalinizmie, weszła w nieświadomość, gdzie przebywa do dzisiaj*²⁵. Dalej dodawał, że konserwatyzm reżysera nie pozwala porównywać go z Pierem Paolo Pasolinim czy Michaeliem Haneke, choć tak jak oni zastosował tu transgresję jako koło zamachowe fabuły i sposób na opis świata oraz badanie reakcji odbiorczych. Przekroczenie naturalnego ładu rzeczy dokonało się w *Ladunku 200* przez perwersję seksualną (Pasolini), przemoc (Haneke) i alkohol. Mimo wszystko jednak Płachow stwierdził, że filmowcowi bliżej jest do Johna Forda i Fiodora Dostojewskiego, bo bardziej niż ustrój społeczny interesuje go porządek moralny²⁶. Sugestie dotyczące zarówno sowieckich traum, jak i etycznych zawiłości stojących za wyborami lub biernością postaci są w filmie Bałabanowa nawet nie ukryte pod powierzchnią, ale wręcz podane na tacy – wystarczy odrobina kompetencji kulturowych i sens utworu poszerza się i pogłębia, przede wszystkim w wymiarze czasowym, obejmując cały okres istnienia ZSRR.

Szarża na figury pamięci i destrukcja historycznego horyzontu

Podobnie jak można wyliczać rzucające się w oczy anachroniczne elementy, które podają w wątpliwość napis pojawiający się w pierwszym kadrze, *film oparty na prawdziwych wydarzeniach* (czerwona koszulka Walerego; córka sekretarza rajkomu na wiejskiej dyskotekie mająca za narzeczonego zwykłego żołnierza i to jeszcze sierotę; obecność bimbrowników, choć prohibicja zaczęła się rok po zakończeniu akcji; zbyt wczesny chrzest profesora naukowego ateizmu – zdarzały się one już po upadku systemu), tak można wychwytywać aluzje literackie i filmowe. Jest to płaszczyzna pamięci kulturowej, wspierającej się na trwałych punktach w przeszłości, konkretnych symbolach i metaforach. Jej nośnikami są teksty, obrazy, przestrzenie, które tworzą kanon wiedzy o tożsamości grupy i deklarowanych przez nią wartościach²⁷. Utwór Bałabanowa wspiera się na takich – kanonicznych dla rosyjskiej inteligencji dorastającej w późnym socjalizmie i pamiętającej burzliwe czasy przemian – figurach pamięci i tekstach kulturowych. Układają się one w dwa wzory: ślady realnych zbrodni i traum w psychice (nawet jeśli nie są to konkretnie umiejscowione traumatyczne wydarzenia, co było charakterystyczne dla części narracji z lat 90.) oraz głęboko tragiczna konstatacja, że komunistyczna utopia okazała się maszyną mielącą ciała i umysły swoich wyznawców i tych, którzy wpadli w ich ręce.

Na pierwszych „Bałabanowskich czytaniach”²⁸, które odbyły się w kwietniu 2015 r. (na miesiąc przed drugą rocznicą śmierci reżysera), jedna z prelegentek na konferencji w Sankt Petersburgu (18 kwietnia, bo dzień później sympozjum przeniosło się do Moskwy), Colleen Montgomery, stwierdziła, że zawsze, gdy pokazywała *Ladunek 200* studentom Uniwersytetu w Teksasie, kończyło się to małym skandalem intelektualnym. Młodzi ludzie byli przerażeni: najpierw niemalże w katatonicznym stanie, wkrótce pogrążali się w gorącej dyskusji i pytali ją z wyrzutem, dlaczego Rosja jeszcze istnieje na mapie świata, skoro wydarzenia przedstawione w filmie to codzienność dla jej mieszkańców. Od pewnego momentu Montgomery zaczęła na wstępie każdej projekcji zapowiadać, że na ekranie pojawi się adaptacja *Azylu* Williama Faulknera. Pokazy nie budziły już takich emocji. Po-



dobnie stało się, gdy inspirację powieścią z 1931 r.²⁹ odkryli Rosjanie (pierwszy był chyba Wiktor Toporow³⁰) – film *Bałabanowa* na chwilę przestał być tak bolesny. Gdy jednak porówna się oba dzieła, optymizm wydaje się mało uzasadniony. Poza tym sprowadzenie *Ładunku 200* wyłącznie do adaptacji Faulknera stanowi uproszczenie, które można skojarzyć z wyparciem, gdyż wątki zaczerpnięte z fabuły *Azylu* zostały otoczone kontekstami niosącymi asocjacje z najbardziej tragicznymi momentami w sowieckiej historii.

W obu dziełach pojawia się dom oddalony od głównej drogi, gdzie sprzedawany jest nielegalny alkohol, a gospodarz (Goodwin – Aleksiej) ma za sobą skomplikowaną przeszłość. Trafiają do niego przypadkiem adwokat (profesor u *Bałabanowa*) oraz chłopak z dziewczyną (u Faulknera córka lokalnego sędziego; to ich samochód ulega wypadkowi). Gdy młody człowiek się upija, Temple staje się ofiarą szaleńca-impotentą o przezwisku Wytrzeszcz: gwałtu dokonuje on kolbą kukurydzy, a potem zawozi ofiarę do miasta i oddaje do domu publicznego, gdzie udostępnia ją kolegom przestępcom. Wiele szczegółów powieści ulega w adaptacji przesunięciu: kto inny ukrywa dziewczynę, próbując ratować ją przed pijanymi mężczyznami, kiedy indziej odbywają się tańce itd., jednak podobieństwo jest uderzające. Różnice pojawiają się w trzecim akcie. Jak ujęła Natalia Siriwła, u Faulknera to historia o tym, jak człowiek, zetknąwszy się właściwie przypadkowo z niewidocznym złem, może z tchórzostwa i strachu stanąć po stronie tego zła³¹. Chodzi tu przede wszystkim o wybór Temple, która uzależnia się od Wytrzeszcza i nawet w sądzie zeznaje nieprawdę, oskarżając niewinnego, tylko po to, by uratować swego kata. Według krytyczki *Ładunek 200* był o wiele bardziej nihilistyczny, gdyż Andżelice nie została dana żadna sprawczość; powieściowa bohaterka mogła przynajmniej wziąć odpowiedzialność za swoje decyzje, a jej filmowa odpowiedniczka nie mogła skorzystać z wolnej woli, choćby miała ostatecznie wybrać zło.

Postać Żurowa, jak chcieli niektórzy – głównego bohatera filmu, to sowiecka wersja Wytrzeszcza, chociaż i w 2007 r. *Bałabanow nie musi nic tłumaczyć: milicjant-szaleniec – i wszystko jasne. Podświadomy strach przed państwem jako „wilkolakiem w pagonach”, wykorzystującym w prywatnych, nieodgadnionych celach nieograniczone prawo stosowania przemocy, budzi się w duszach naszych ludzi w mgnieniu oka*³². Rolę grał Aleksiej Połujan³³, leningradzki aktor, który w kinie



pracował mało, choć u Bałabanowa jego głos zabrzmiał w obu *Braciach*, zamiast Wiktora Suchorukowa odtwarzającego brata Daniły, Bagrowa. Publiczność mogła go zapamiętać jako Piepeła z *Czekisty* Aleksandra Rogożkina (*Czekist*, 1992). I taką też figurę rosyjskiej pamięci kulturowej reprezentował w *Ładunku 200*. W postaci Żurowa powtórzył psychopatyczny rys bohatera wykreowanego w 1992 r. – ich twarze były pozbawione mimiki, co świadczyło o ubogiej uczuciowości; obaj w każdej sytuacji zachowywali zimną krew i fascynowali się zadawaniem przemocy. Bałabanowska emanacja czekisty-impotentu to nie tylko odwołanie do *Azylu*, ale także nawiązanie do długiej tradycji literackiej i filmowej³⁴, kojarzącej organy wykonawcze totalitaryzmu z perwersjami seksualnymi. O uwikłaniu kapitana milicji w GUŁag świadczyła znajomość z Aleksiejem: z ich rozmów i słów Toni wynika, że spotkali się przed laty w kolonii karnej, gdzie bohater Sieriebrjakowa odbywał wyrok za zabójstwo. Co więcej, wykonanie kary śmierci na gospodarzu chutoru stanowi niemalże cytaty z *Czekisty*³⁵ i innych reprezentacji sposobów pracy CzeKa oraz siostrzanych instytucji. Aleksiej zostaje zabrany z celi, aby rzekomo udać się na widzenie, i poprowadzony krętymi piwnicznymi korytarzami, by zupełnie bez ostrzeżenia otrzymać strzał w potylicę.

Faulknerowski Wytrzeszcz zmienił się u Bałabanowa w traumatyczny dla Rosjan symbol kata-wykonawcy terroru. Kapitan Żurow to *seksualny transgresor ucieleśniający całą wypartą perwersyjną energię seksualną sowieckiego świata i jej, tej energii, łagrową moralność*³⁶. Nie bez powodu jego uwaga była zafiksowana na gwałcie, głównym narzędziu obozowych relacji władzy. Sadosmachizm bohaterów gotowych użyć przemocy albo zginąć w imię wątpliwych idei, jak Aleksiej, to również dobrze znany rys opowieści o reakcjach (i – w jakimś stopniu – przyczynach) na traumatyczne wydarzenia związane z represjami. Fabuła powieści Faulknera okazuje się zatem tylko wehikułem, za pomocą którego reżyser (i autor scenariusza w jednej osobie) mógł opowiedzieć o traumach, których nie da się wyrazić własnymi słowami. Ale film Bałabanowa to także utwór zbudowany wokół koszmaru sowieckiego doświadczenia, czyli rozminięcia się rzeczywistości z ideałem. Sugestii związanych z tematem utopii i antyutopii w *Ładunku 200* jest mnó-

stwo. Po pierwsze, to rok, w którym toczy się akcja, czyli odwołanie do *Roku 1984* Orwella. Następnie – miejsce akcji: (fikcyjny) Leninsk i jezioro Kalajewo, którego nazwa kojarzy się z Iwanem Kalajewem, rewolucjonistą, eserowcem i terrorystą, wykonawcą udanego zamachu na wielkiego księcia Sergiusza Romanowa w 1905 r. Utopijne idee wprost omawiają – w czasie zakrapianej alkoholem dyskusji – Artiom i Aleksiej. Ten ostatni powołuje się na *Miasto słońca* Tomasza Campanelli i ogłasza, że chce wybudować je tu i teraz, że go potrzebuje, bo nie żyje w komunizmie, jak profesor naukowego ateizmu. Nawet krótkie ujęcie blokowiska, w jakim mieszka brat Artiom, jest ironicznym komentarzem do realizacji Leninowskiego projektu – na zniszczonym i obskurnym placu zabaw dzieci siedzą na zrobionej z drutu rakiemie symbolizującej kosmiczne ambicje Związku Radzieckiego. Według Jeleny Fanajłowej główna lekcja, jaką daje film, to *konstatacja krachu utopijnych idei rosyjskiego komunizmu-socjalizmu*. Reżyser ze szczególnym nihilizmem potraktował mrzonkę o stworzeniu nowego człowieka czy raczej nietzscheańskiego nadczłowieka. Recenzentka zauważyła jej kompromitację w postaciach kapitana Żurowa i jego kolegi Aleksieja, *opętanych manią przewyciężenia i przekształcenia rzeczywistości, dokładnie jak bohaterowie październikowego przewrotu i wojennego komunizmu; o tej idei śpiewa Jurij Łoza*³⁷.

Dostojewszczyzna Bałabanowa

Ładunek 200 to niezwykle skomplikowany, wielowymiarowy utwór, w którym znaczenia przenikają się i krzyżują, choć jego konstrukcja z żelazną konsekwencją prowadzi do tragicznego finału. Aleksiej Wostrikow stwierdził, że *każdy bohater, każdy epizod, każde wypowiedziane słowo, każdy detal to jednocześnie i realność, i funkcja, i idea, i symbol*³⁸, dodając, iż w samej strukturze dzieła jest zawarty protest i spór. Udziela się on widzom, podważając ich nostalgię i amnezję, ale najbardziej uderzająca jest polifoniczność utworu, ta sama, o której pisał Michaił Bachtin w kontekście Dostojewskiego. Nazwisko rosyjskiego klasyka pojawiało się często w recenzjach i analizach filmu *Bałabanowa*. W wizji społeczeństwa w kryzysie, na progu rewolucji społecznej; w rozmowach o istnieniu Boga i duszy; w zbrodniach, za którymi stały rozważania filozoficzne i które stanowiły pretekst do stworzenia portretu patologii społecznej i psychologicznej – łatwo w tym wszystkim odnaleźć inspirację twórczością petersburskiego mistrza. Figura Dostojewskiego pojawiała się już w okresie pierestrojki jako kotwica moralna i kluczowy głos w kwestii tożsamości narodowej. U reżysera *Brata* również pełniła ona taką funkcję, przy czym tak jak w oryginalnych powieściach, u *Bałabanowa* najważniejszy jest metafizyczny wymiar świata przedstawionego, ukryty pod sensacyjnymi wydarzeniami. *Ładunek 200* wykorzystuje wątki i postaci znane ze *Zbrodni i kary*, ale przede wszystkim jest adaptacją *Biesów*, bardziej może niż *Azylu*.

Wybitna dostojewistka Tatiana Kasatkina przypomniała interesujący fakt recepcji utworów autora *Idioty*: jedni pogrążają się w otchłań beznadziei i mroku, gdy jednocześnie drudzy odbierają jego dzieła jako wyłom z ciemności i zwątpienia ku światłu i nadziei³⁹. Ten podwójny, przeciwstawny odbiór zależy od stosunku czytelnika do religii. Wiąż Dostojewskiego z Bogiem i wynikający z niej optymizm może poczuć ten, kto sam jej doświadcza. Zakładając, że *Bałabanow* znał analizy Kasatkiny (to prawdopodobne, gdyż badaczka jest jedną z najbardziej znanych i cenionych współ-

czesnych specjalistek od twórczości pisarza, zaś reżyser był człowiekiem odczytanym) oraz był wierzący (ochrzczony jako dojrzały mężczyzna, miał wręcz swego ojca duchowego – ojca Rafała z Uglicza, który zagrał w jego ostatnim, otwarcie religijnym filmie *Też chcę /Ja tożę chcę*, 2012/⁴⁰), podobne wnioski można wysnuć o recepcji *Ladunku 200*, której kształt ostatecznie zgadzał się zresztą z gorzką diagnozą dotyczącą postsowieckiego społeczeństwa, zawartą w samym utworze.

Inspiracje *Zbrodnią i karą*⁴¹ wychwyciło wielu krytyków, którzy w poglądach i marzeniach Aleksieja zobaczyli cytaty z systemu ideowego Rodiona Raskolnikowa. Gospodarz chutoru jawił się jako rzekomy nadczłowiek marzący o mieście słońca, o spełnionej utopii⁴², co Dostojewski skrytykował w *Notatkach z podziemia* i *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* jako fantazje prowadzące do komunizmu i zniewolenia człowieka. Jest to jednak najbardziej powierzchowna interpretacja, bo Aleksiej wierzy w Boga i raczej zbija argumenty, których Raskolnikow używał dla przekonania siebie, że dokonanie zabójstwa jest czynem, który wyniesie go ponad zwyczajność. Były zek wciąż w religijne dyskusje gnostyka (jak sam określa się Artiom), gdy tylko dowiaduje się, że ten jest profesorem naukowego ateizmu. I jak Dostojewski – w ironicznym kontekście – umieszcza zdanie: „jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno”. Sam jest przykładem tego, że to stwierdzenie nie ma sensu: w młodości bowiem zabił kogoś przypadkiem i od razu przyznał się do morderstwa, gdyż sumienie nie pozwoliło mu milczeć. A potem wziął na siebie winę Żurowa, bo był mu „dłużny” (w zonie wydarzyło się coś, co na zawsze ich związało). Jednak to nie wszystko – Tonia mówi Kazakowowi o mężu, że nie chce on, by prawda o prawdziwym zabójstwie Suńki wyszła na jaw oraz że ucieszył się z wyroku śmierci, bo *czym wcześniej Bóg nas zabiera, tym mniej jest możliwości grzeszyć*. Zdecydowanie nie jest to postawa, jaką reprezentował Raskolnikow (przynajmniej w tej pierwszej części swego życia opisaną w *Zbrodni i karze*). Czyny i słowa Aleksieja przypominają raczej gest, który wyrwał byłego studenta prawa z zaciskających się rąk śledczego – gest prostego malarza Nikołaja, który przyznał się do niepopelnionej zbrodni. Według Kasatkiny na tym poziomie moralnym ukazuje się myśl Dostojewskiego, że: *wszyscy są winni wobec innych, że istnieje tylko jeden autentyczny stosunek do grzechu bliźniego – wziąć jego grzech na siebie, wziąć jego przestępstwo i winę na siebie – choć na chwilę ponieść jego cierpienie, żeby on od tego ciężaru nie popadł w rozpacz, ale dostrzegł wyciągniętą z pomocą dłoń i drogę zmartwychwstania*⁴³.

Gospodarz, ubrany w tradycyjną „patriotyczną” tielniaszkę, w systemie etycznym petersburskiego mistrza jest zatem człowiekiem duchowo czystym, pragnącym zbawienia, choć cieleśnie zepsutym (brutalny dla żony, pożądliwie spogląda na Andżelikę, nadużywa alkoholu). Podobną do Aleksieja postacią, niezwykle ważną dla Raskolnikowa, bo służącą między innymi do pokazania jego duszy poprzez kontrast, był Marmieladow. Rzeki wódki płynące w Leninsku można bowiem powiązać nie tylko z bimbrownictwem i degeneracją na amerykańskim południu, ale z pierwotnym zamysłem Dostojewskiego, który chciał napisać powieść pod tytułem *Pijani*⁴⁴. I choć uznaje się, że projekt ten dał *Zbrodni i karze* tło społeczne, to Kasatkina pokazała, że w gruncie rzeczy jądrem utworu z 1866 r. okazuje się właśnie upojenie: nie tylko alkoholem, ale przede wszystkim grzechem. Jest w nim pogrążony pijak Marmieladow, Raskolnikow, którego po dokonaniu morderstwa wszyscy nieustannie biorą za pijanego, Swidrygajłow porównujący grzech do

picia⁴⁵; jest pijaństwo dosłowne, niszczące organizm, i moralna dypsomania zabijająca duchowy wymiar osoby. Ojciec Soni zginął zdeptany przez konia, który w powieści jest synonimem grzesznego ciała, nad jakim panować powinien jeździec-duch⁴⁶. Upodlony mężczyzna był świadom swoich transgresji; był alkoholiczkiem, ale miał czystą duszę, która w chwili śmierci rwała się ku Bogu. Tak umierał również Aleksiej, zaś film Bałabanowa, w którym kołem napędowym akcji jest upijanie się kolejnych bohaterów, mógłby nosić tytuł „Pijani”, gdyby odpowiedniejszym określeniem nie było tu słowo „Martwi”.

Jedynym chyba bohaterem *Ladunku 200*, który nie dotykał alkoholu, był kapitan Żurow. To postać wzorowana na najbardziej tajemniczych, przeklętych i zdegenerowanych bohaterach Dostojewskiego, którym pisarz odmawiał szans na zbawienie: na Swidrygajłowie i Stawroginie. Obaj zresztą winni byli zbrodni, która dla petersburskiego mistrza była najcięższa, gorsza nawet niż morderstwo, bo niszczyła duszę niewinnego dziecka – zbrodni gwałtu na małej dziewczynce. W *Zbrodni i karze* to Arkadij Iwanowicz mówił: *picie napelnia mnie wstrętem*⁴⁷, bo pić nie musiał – był pod wpływem grzechu duchowego. Jego relacja z siostrą Raskolnikowa została w wykrzywiony sposób odzwierciedlona w stosunku Żurowa do Andżeliki, z tą różnicą, że Swidrygajłow przed gwałtem się powstrzymał, natomiast milicjant uczynił z niego główny sposób komunikacji z dziewczyną (nie-winną dziewczyną). O gwałcie mówiła sama Dunia, a Arkadij Iwanowicz tylko podchwycił jej słowa: *Pani wspomniała o przemocy, Awdotio Romanowno?*⁴⁸ I zaraz potem dodał: *Ja zaś zostanę jej niewolnikiem... całe życie*⁴⁹. Bohaterka nie stanowiła obiektu seksualnego – była ostatnim ratunkiem, szansą na kontakt z rzeczywistością, ostateczną możliwością na zyskanie celu życia i wiary w Boga (mężczyzna porównywał ją często do pierwszych chrześcijanek gotowych oddać życie za religię). Swidrygajłow w krytycznym momencie nie podszedł do Duni, nie uczynił żadnego gestu, który miałby sugerować, że chce użyć przemocy, wykrzyknął za to: *Kocham cię bezgranicznie (...). Zrobię wszystko. Dokażę nieprawdopodobieństw. W co ty wierzysz, w to i ja uwierzę*⁵⁰. O miłości do Andżeliki bezustannie mówił też Żurow, zwierając się matce, że dziewczyna nie odwzajemnia jego uczuć i nie docenia jego „starań” (czyli rzucenia na łóżko, do którego była przykuta, zwłok jej narzeczonego). Może dlatego żona Bałabanowa, Nadieżda Wasiljewa, kostiumolog, zawsze powtarzała: *Wszystkie jego filmy są o miłości*⁵¹.

Sposób, w jaki Połujan zagrał swego bohatera, przywodzi na myśl (oprócz Piepięła z *Czekisty*) charakterystykę, jakiej używał Dostojewski swoim najbardziej zepsutym postaciom. Twarz Żurowa jest pozbawiony mimiki (uśmiecha się on tylko raz, gdy dostaje od ojca Andżeliki pakiet listów otrzymanych od jej narzeczonego); jego wzrok w większości scen jest nieruchomy, zwłaszcza gdy posługuje się przemocą lub kiedy się jej przygląda, oblicze nie wyraża żadnych emocji. Fizjonomia Swidrygajłowa *przypominała maskę: białą, rumianą, z pąsowymi wargami, z jasnoblonną brodą, ocienioną dosyć jeszcze gęstymi blond włosami (...); było coś okropnie nieprzyjemnego w tej twarzy, przystojnej i uderzająco młodzieńczej jak na jego wiek*⁵². Stawrogin *twarz miał bladą i surową, nieruchomą i jakby zastygłą, brwi ściągnięte, stanowczo przypominał bezduszną woskową figurę*⁵³. Był to typ wyglądu dla Dostojewskiego podejrzany – jeśli mężczyzna jest *zanadto piękny, a więc nieharmonijny, nieidealny, jego dusza jest rozszarpana przez grzech*⁵⁴. Ciała takich bohaterów to groby, które ukrywają gnijące wnętrza duchowe.



Więcej nawet, w zgodzie z wizją rosyjskiego klasyka, a na pewno nie Faulknera – kapitan milicji u Bałabanowa zyskuje wręcz znamiona demoniczne. Zostaje wprowadzony do diegezy jako postać milcząca (pierwsze słowo wypowiada podczas gwałtu na Andzelice, później rozmawia właściwie tylko z matką oraz kolegami z milicji). Co ważne, najpierw dostrzega go Artiom – grzecznie zwraca się o pomoc przy popsutym samochodzie, na co Żurow odpowiada gestem ręki, wskazując dom w pobliżu. Profesjonalny ateista zostaje zaproszony do stołu, do kieliszka i rozmowy, która od razu schodzi na tematy fundamentalne. Aleksiej odrzuca sofizmaty Kazakowa i chce usłyszeć wprost: *Jest Bóg czy Go nie ma?* W tym momencie następuje cięcie i w kadrze widoczny jest milicjant zaglądający przez okno do oświetlonego wnętrza. Następne ujęcie to powrót do dyskusji, w której padają kolejne pytania gospodarza: *Dusza istnieje? Skąd wzięła się świadomość? Jak powstał świat?* Gość zostaje zmuszony do wypicia kolejnej szklanki wódki, po czym udaje się do samochodu, żeby sprawdzić, jak Suńka radzi sobie z naprawą. I choć wcześniej Leonid Gromow pokazał, że jego bohater czuł się w rozmowie niepewnie, to jednak z jakąś ciekawością Artiom wraca do stołu, z wspomnianą wyżej kiełbasą w ręku. Od razu rozpoczyna się atak: Aleksiej wyśmiewa jego dumę z bycia członkiem KPZR, stwierdza, że od komunistów pochodzi zło: *Leninem i partią chcecie zastąpić Boga*, parafrazuje Dostojewskiego i opowiada o wyrzutach sumienia, jakie zmusiły go do przyznania się do zabójstwa i poniesienia kary. W odpowiedzi profesor recytuje wyuczoną formułę: *Normy moralne regulują się materialnymi i ekonomicznymi stosunkami...* Wtedy za jego plecami, w oknie, pojawia się postać Żurowa, który znowu zagląda do wnętrza domu. Milicjant znika, a Kazakow kontynuuje wykład z podstaw naukowego ateizmu. Potem szaleniec pojawia się na ekranie na chwilę, gdy tym razem przez szybę samochodu bez wyrazu przygląda się swojej przyszłej ofierze, Andzelice.

We wszystkich tych scenach nie wiadomo jeszcze, kim jest postać milczącego mężczyzny. Sposób, w jaki zostaje wprowadzona do świata przedstawionego, można łączyć z konwencjami horroru (co zauważano w recenzjach *Ładunku 200*, przypominając, że Bałabanow lubił sprawdzać swoje reżyserskie możliwości w kinie gatunkowym). Żurow zjawia się tylko na moment, zaglądając do oświetlonych przestrzeni, ale sam pozostaje w ciemności i na zewnątrz, zawsze niosąc ze sobą nieokreśloną groźbę – co sprawdza się w dalszej części filmu w stu procentach, gdyż jest on głównym sprawcą fizycznego zła. Jednakże, jeśli poważnie się to potraktuje, że zostaje on związany z Kozakowem i pojawia się w znaczących dla profesora momentach, to inspiracja Dostojewskim stanie się oczywista. Milicjant stanowi cień Artioma w chwilach, kiedy popełnia on bluźnierstwo – najpierw, pytany o istnienie Boga, stwierdza, że jest gnostykiem, a później naukowymi argumentami próbuje wytłumaczyć swój brak wiary. Żurow zatem jest świadkiem duchowego upadku profesora ateizmu; niewiara Kazakowa przyciąga milicjanta, który zamienia się w ćmę leącą do światła; niemalże prowokuje i usprawiedliwia transgresje szaleńca – jeśli Boga nie ma, to wszystko można. W uniwersum petersburskiego mistrza sowiecki degenerat byłby bohaterem opętany przez demona, o pustych oczach i masce zamiast twarzy, narzędziem zła absolutnego, człowiekiem o nieludzkich właściwościach, dla którego nie ma ratunku.

Jeszcze jeden ważny szczegół związany z kapitanem milicji łączy *Ładunek 200* z repertuarem wątków, które wprowadzały utwory Dostojewskiego na metafiz-

zyczny poziom. Jest nim obecność much. To, jak ważne były one dla Bałabanowa, poświadcza opowieść autora zdjęć, Aleksandra Simonowa, który wspominał, że sceny w milicyjnym mieszkaniu były kręcone w listopadzie, kiedy owady zapadają w stan anabiozy (zwanej też stanem śmierci pozornej⁵⁵), reżyserowi natomiast zależało, by energicznie i głośno latały. Użyto więc specjalnych wentylatorów, by pobudzić je do życia⁵⁶. Ich istotność została podkreślona *explicite*, gdy matka Żurowa, wpuszczając do mieszkania szukającą zemsty Tonię, mówi: *Muchy u nas*. Oczywiście obecność tych owadów w pomieszczeniach wypełnionych rozkładającymi się trupami nie może budzić zdziwienia. Ale podobnie było w *Zbrodni i karze* – po przebudzeniu z jednego z poprzedzających samobójstwo koszmarów Swidrygajłow dostrzega na pozostawionej na stole poprzedniego wieczoru cięćcinie rój much i próbuje złapać jedną z nich. Owad pojawia się już wcześniej – gdy Arkadiusz Iwanowicz przychodzi z pierwszą wizytą do Raskolnikowa, ten dostrzega ogromną muchę, która *bzykała i wirowała, z rozpędu uderzając o szybę*⁵⁷. Insekt ten od tysiącleci należy do zwierząt nieczystych⁵⁸. Swoim zachowaniem narusza porządek przestrzenny i rodzajowy, nieobyczajnie przekracza wszelkie granice. Steven Connor pisał, że mucha ma reputację hedonisty, który kosztuje przyjemności bezustannie, wytrwale, niewybiórczo i bezwstydnie⁵⁹, przy czym rozkosz ta często wiąże się z aktywnością seksualną⁶⁰. Zatem charakter Swidrygajłowa i Żurowa zbliżony jest do muszega. Oprócz tego owad jest kojarzony z siłą demoniczną: ponieważ jest mały i niezauważalny, umożliwia złym mocom ukradkowe pojawianie się i znikanie⁶¹. Nie bez przyczyny jedno z imion diabła brzmi Belzebub, czyli „władca much”. Demony, wcielające się w musze ciała, krążą wokół Swidrygajłowa (oraz kapitana milicji) i nie dają mu spokoju. Arkadiusz Iwanowicz bezmyślnie łąpiący muchę – a jest to ostatnia czynność, jaką wykonuje w pokoju hotelowym, z którego wybiega, by odebrać sobie życie – przypomina trupa. Jest niczym gnijące ciało wydane na ofiarę owadom za to, że zabiło duszę, albowiem dla *głodnej muchy jesteśmy niedojrzałymi zwłokami*⁶².

Jednakże mimo wielu szczegółów zaczerpniętych ze *Zbrodni i kary* to *Biesy* są utworem, którego adaptację stanowi film Bałabanowa – i wtedy okazuje się, że głównym bohaterem i źródłem zła wcale nie jest Żurow-Stawrogin, ale Artiom Kazakow, będący sowieckim wcieleniem Stiepana Trofimowicza Wierchowieńskiego. Świadczy o tym rama narracyjna utworu: profesor pojawia się w pierwszej jego scenie i w jednej z ostatnich sekwencji (tak jak u Dostojewskiego, przy czym w powieści występuje epilog opowiadający o losie Stawrogina, w filmie jest to zapowiedź przyszłości biologicznego syna Artioma – Sławki, bratającego się z Walerym). *Biesy* rozpoczynają się od opisu życia Wierchowieńskiego, okcydentalisty i liberała, który swoją świetność przeżył w latach 40. XIX w. Ateistyczny poeta był w powieści Dostojewskiego jednym z pierwszych Rosjan, w których wcielił się diabeł. A ponieważ był on ojcem rzeczywistym lub duchowym (jako nauczyciel i wychowawca) większości młodych ludzi występujących w utworze, to on odpowiadał za nihilizm i rewolucjonizm Piotra Stiepanowicza, Szatowa, Stawrogina, Kiryłowa oraz Szygalewa, opętanych przez tytułowe biesy. Na pierwszych stronach utworu narrator opisuje młodzieńczy poemat Wierchowieńskiego, w którym odwraca się on od Boga: *W końcu, już w ostatniej scenie, zjawia się wieża Babel i jacyś atleci, którzy wreszcie dobudowują ją do samego końca, natomiast władca, powiedzmy, Olimpu, ucieka w haniebny spo-*

*sób, a ludzkość, zajmwszy jego miejsce, natychmiast rozpoczyna nowe życie z nowym zrozumieniem rzeczy*⁶³.

Identyczna sytuacja ma miejsce w filmie – początkowa scena pokazuje banalną rozmowę Artioma z bratem o rodzinnych sprawach. Akcja rozgrywa się na balkonie – co ważne, za plecami pułkownika widoczne są kopuły cerkwi. Michaił pyta: *Jak w domu? Wszyscy zdrowi?* Naukowy ateista (i wychowawca całych pokoleń) odpowiada: *Tak, chwała Bogu, chwała Bogu*. Brat ze śmiechem pyta, czy Artiom wciąż nie wierzy w Boga. Ten nie ma czasu odpowiedzieć, gdyż mężczyźni zauważają wchodzących do bloku Lizę z Walerym, jednak ta wymiana zdań pozycjonuje profesora jako ateistę i – podobnie jak w *Biesach* – wygania Boga ze świata przedstawionego w utworze. W tym kontekście nie dziwi centralna rola Kazakowa w fabule ani skojarzenie go z Żurowem. Jako profesor naukowego ateizmu stanowi on symbol duchowego wymiaru rewolucji październikowej i całego doświadczenia sowieckiego. Jest nosicielem tradycji, którą wykorzeniła Rosję ze sfery wartości i usunęła ją z eschatologicznej drogi. Patronuje zarówno zdegenerowanemu kapitanowi milicji (jest on z kolei esencją najbardziej traumatycznych właściwości komunistycznej ideologii, czyli terroru), jaki własnemu synowi oraz jemu podobnym, którzy nie są zainteresowani niczym poza pieniędzmi. W rozmowie z bratem skarży się zresztą, że nie rozumie własnego dziecka, że Sławka go nie szanuje, mimo że wszystko dostaje od rodziców i na dodatek wcale się nie uczy. Zaś o sobie mówi, że czuje się niepotrzebny, choć całe życie starał się postępować tak jak trzeba. Podobnie odklejony od własnego syna i duchowych wychowanków czuł się Stiepan Wierchowieński. A jednak w obu utworach poczucie porażki nie zdejmuje z bohaterów odpowiedzialności za tragiczne wydarzenia.

Szczęśliwe zakończenie?

Ostatnia scena, w której występuje Kazakow, została odebrana jako niewiarygodna – bohater idzie się ochrzcić. Wszyscy krytycy, którzy zwrócili na nią uwagę, pisali, że oportunistyczni członkowie partii przyjmowali chrzest kilka lat później, niż rozgrywała się akcja filmu Bałabanowa. Siriwła widziała w tej sekwencji *gorzki sceptyczny uśmiezek* reżysera; miał on nie wierzyć w nawrócenie ateisty, choć może uwierzyć by chciał⁶⁴. Jeśli jednak na zakończenie spojrzy się przez pryzmat *Biesów*, a szczególnie przez egzegezę Kasatkiny, to okaże się, że zawiera ono ważny gest, co więcej – taki, który może dać nadzieję w mrocznym świecie *Ładunku 200*.

Dostojewistka udowodniła, że każda z pięciu wielkich powieści⁶⁵ mistrza kończy się obrazem ikony i ma to szczególne znaczenie dla ich wymowy. *Biesy* tradycyjnie badacze uznawali za najciemniejszy i najbardziej pesymistyczny utwór Dostojewskiego, ze względu na liczbę trupów, śmierć właściwie wszystkich najważniejszych bohaterów oraz fakt, że polityczne prognozy pisarza spełniły się w XX w. Jeżeli jednak za główną postać uzna się Stiepana Trofimowicza⁶⁶, to zakończenie dzieła rzuca na całość zupełnie inne światło. Na ostatnich kartach powieści ponizenie miłości zmusza zrozpaczonego Wierchowieńskiego do udania się w „wielką drogę”. To na niej przychodzi do niego Bóg w osobie sprzedawczyni Pisma Świętego, wędrującej po guberni, Zofii Matwiejewny (Sofia – mądrość, Matwiej – podarowany od Boga⁶⁷). Bohaterowi od razu podoba się skromna kobieta i w jednej chwili decyduje się jechać z nią do Spasowa (nawiązanie do słowa „zba-

wienie”)⁶⁸. Jednak nie udaje mu się tam dotrzeć za życia: wcześniej należy przepłynąć rzekę, a przeprawa promem znajduje się w miejscowości Ustiewo („ujście” rzeki do morza, duszy do Boga) – tam Stiepan Timofiejewicz umiera, po trwającej trzy dni chorobie. Przekaz symboliczny tej wizji jest jasny. Bohater decyduje się głosić Ewangelię i jak Chrystus po trzech dniach zmartwychwstaje, tak on – przekraczając rzekę – osiąga zbawienie. W agonii towarzyszą mu raz dwie, raz trzy kobiety: Sofia Matwiejewna oraz, zawiadomione o chorobie i miejscu przebywania przyjaciela, Warwara Pietrowna i Dasza. Są one świadkami zmartwychwstania bohatera i w tej scenie, przy łożu umierającego dla tego świata, jest ucieleśniona ikona „Niewiasty niosące wonności”, czyli obraz kobiet u Grobu Pańskiego⁶⁹. Według Kasatkiny w ostatnich chwilach życia Stiepan Wierchowieniecki służy jako *wizerunek Aniola sławiącego Życie Wieczne, jak i obraz Chrystusa, pokazującego Drogę do niego*⁷⁰ (w tradycji staroruskiej funkcjonowały obie wersje ikonograficzne). Były ateista głosi hymn na pochwałę życia oraz wskazuje drogę do wieczności, wykrzykując: *Przyjaciele moi, Bóg już chociażby dlatego jest mi niezbędny, że to jedyna istota, którą można wiecznie kochać...*⁷¹. Zakończenie *Biesów* w rzeczywistości wypełnione jest więc nadzieją i to tą najważniejszą w tradycji prawosławnej: *albowiem chrześcijaństwo jest dowodem na to, że w człowieku może zamieszkać Bóg. To najwyższa idea i najwyższa chwala człowieka, jakiej może on dostąpić*⁷².

W ostatnich kadrach *Ładunku 200* nie pojawia się co prawda ikona, ale podobieństwo nie może być przypadkowe: Artiom Kazakow, dokładnie trzy dni po wieczorze spędzonym w domu Aleksieja, czasie wypełnionym chorobą duchową (w jednej z leningradzkich scen zmartwiona żona stwierdza, że małżonek od czasu weekendowej wizyty u matki jest nieswój – profesor w poniedziałek rano nie idzie do pracy, mimo iż to pierwszy dzień roku akademickiego – i pyta z niepokojem, czy poznał tam jakąś kobietę), decyduje się ochrzcić, a więc nawrócić. Udaje się w tym celu do przycmentarnej kaplicy, gdzie staruszka poprawia znawcę ateizmu (*nie obrzęd chrztu, a tajemnica*) i każe mu usiąść, modlić się i czekać na popa, który niedługo przyjdzie odprawiać służbę. Miejsce, w którym została nakręcona ta scena, to Cerkiew Mikołaja Mirlikijskiego na Cmentarzu Nikolskim. Obraz ten jest niezgodny z prawdą historyczną, na co nikt z recenzentów i krytyków nie zwrócił uwagi. Świątynia w 1984 r. była zdewastowana i zamknięta – na nowo została wyświęcona dopiero rok później. Jednak przyczyna wyboru tej lokalizacji staje się jasna, gdy weźmie się pod uwagę, że cerkiew ta znajduje się przy jedynej z trzech nekropolii Ławry Aleksandra Newskiego, która wtedy wciąż pełniła swoją funkcję dla mieszkańców Leningradu (pochówki odbywają się tam do dzisiaj). Druga z nich to Cmentarz Lazarijowski (czynny w XVIII w.), zaś trzecia – Cmentarz Tychwiński, czyli miejsce pochówku Fiodora Dostojewskiego.

Fakt, że żaden z rosyjskich widzów, przynajmniej tych, którzy zdecydowali się napisać coś o *Ładunku 200*, nie dostrzegł w zakończeniu filmu jego eschatologicznego i dającego nadzieję wymiaru, jest znaczący i świadczy o przenikliwości reżysera pesymistycznie diagnozującego stan postsowieckiego społeczeństwa. Ironizujący krytycy, widzący w chrzcie ateisty oportunizm partyjnego aparatczyka i złośliwość twórcy, niepotrafiący poważnie potraktować widocznej za plecami bohaterów cerkwi, to odbiorcy, którym zabrakło więzi nawet nie z wiarą, ale z prawosławną symboliką, czyli podstawą kultury ruskiej; to odbiorcy, którzy nie zdołali spojrzeć na powrót do religijnej wrażliwości (zarówno bohatera, jak i au-

tora) bez sarkazmu. Inaczej, to jest z większą powagą, odebrał film Bałabanowa Lew Gudkow – jako próbę przedstawienia środkami kinematograficznymi pierwszych rys, czy też rozłamów kulturowych wewnątrz społeczeństwa, które straciło swoje dzieci (dosłownie, w wojnie, i metaforycznie), a więc możliwość przekazania nie tylko życia samego w sobie, ale i wartości etycznych⁷³. W świecie pozbawionym złudzeń co do możliwości zrealizowania komunistycznej utopii rosyjska wspólnota jest w stanie rozkładu, bez moralnych drogowskazów, za to z przemocą jako głównym kodem zachowań społecznych i fundamentem, który spaja zbiorowość. Według Gudkova *Ładunek 200* idealnie pokazał, w jaki sposób przemoc usankcjonowana przez państwo (ideologiczna, wojenna, wojskowa, milicyjna, łagrowa) zmienia obywateli, którzy zaczynają się do niej przyzwyczajać jako do jedyne go sposobu na życie.

Socjolog scharakteryzował postsowieckiego człowieka wyłaniającego się z ankieta Centrum Lewady i tak podobnego do bohaterów Bałabanowa jako amoralnego w specyficznym sensie – przywykłego do zła, gotowego je przecierpieć, bo wydaje się ono nieodłącznym elementem codziennego bytu. Taki podmiot postrzega państwową przemoc jako nieunikniony i niebudzący zdziwienia detal własnego życia, *niczym szare niebo i deszcz w listopadzie*⁷⁴. Konsekwencją tego przyzwyczajenia stała się trwała utrata etycznych punktów odniesienia – rosyjska amoralność to nie celowe wyrządzanie krzywdy, a brak świadomości zasad moralnych. Reżyser pokazał moment graniczny, chwilę, kiedy rozpada się świat – z tą intensywnością polemizował Gudkow, który był przekonany, że społeczeństwo jest raczej pogrążone w inercji, w długotrwałym stanie apatii, którego końca nie widać, czy bezwładzie będącym skutkiem konkretnej wizji jednostki: *cynicznego odrzucenia jakichkolwiek jej indywidualnych cech i poczucia własnej wartości, praw i autonomii, niewiary w jej możliwości dokonania czegokolwiek*⁷⁵. Socjolog trafnie przewidział, że autoanaliza, którą zaproponował Bałabanow, najpierw wywoła sprzeciw, a później zostanie wyparta i zapomniana jako zbyt trudna i bolesna, tym bardziej że dotyczy tożsamości narodowej. Nieprzepracowana trauma jeszcze głębiej zagnieździ się w nieświadomości, skutkując dobrze znanymi symptomami, nienawiścią do obcych dalekich (na przykład do Ameryki czy NATO) i bliskich (do Czeczenów, imigrantów z Kaukazu, demokratów, liberałów itd.), czyli zamknie sprawczość w teraźniejszości i przyszłości. I rzeczywiście, epilog *Ładunku 200* zaprzecza idylli i niszczy jej chronotop, tak ukochany przez nostalgicznie nastawionych wobec ZSRR: amoralni, obojętni na wszystko młodzi ludzie, wychowani przez Kazaków i przyzwyczajeni do Żurowów, nie przyniosą zmian oraz nie przyczynią się do rozwoju społeczeństwa.

Tryb postpamięci i powroty tłumionego

Aleksiej Bałabanow urodził się w 1959 r., jego młodość upłynęła w późnym socjalizmie, kariera reżyserska nabrała tempa w latach 90. (choć zadebiutował w 1985 r.). Należał więc do pokolenia, które żyło w najbardziej „stabilnym” okresie trwania ZSRR, nie doświadczywszy ani stalinizmu, ani koszmaru wojny światowej. Trudnym doświadczeniem dla filmowca była na pewno służba w armii w ósmej dekadzie XX w., gdzie w latach 1981-1983 pełnił funkcję tłumacza w lotnictwie transportowym (tzn. sam przewoził ładunki 200): latał do krajów Afryki i Azji, brał

udział w wojnie w Afganistanie (gdy się spojrzy na Daniłę Bagrowa jako *alter ego* reżysera, cierpiącego na zespół stresu pourazowego, *Brat* staje się jeszcze istotniejszym utworem lat 90.).

A jednak w jedenastym filmie reżysera, uważanego za najważniejszego filmowca po rozpadzie ZSRR, pojawia się czekista rodem z najstraszniejszych świadectw o terrorze, który ma absolutną władzę nad ludźmi i wydarzeniami w świecie przedstawionym. *Ladunek 200* od razu wydawał się dziełem spóźnionym, co stwierdził jego producent (przyjaciel i współpracownik Bałabanowa, z którym wspólnie założył wytwórnię STW), Siergiej Sieljanow: *W 1996 r. wszystkie kanały wrywałyby sobie ten film z ręk. Jak podsumował Anton Zatopolskij (dyrektor generalny kanału „Rossija”), to najbardziej antysowiecki film, jak to tylko możliwe. No tak, i wtedy „Ladunek 200” zostałby wykorzystany w antykomunistycznej kampanii Jelcyna, kiedy wybierano go na drugą kadencję*⁷⁶.

Można użyć różnych szacunków: według producenta opóźnienie wynosiło 11 lat, akcja utworu rozgrywała się 23 lata wcześniej, niż miał on premierę, a – na pewnym poziomie – źródła przedstawionych wydarzeń leżały w procesach, które zachodziły 70 lat (jeżeli nie więcej) wcześniej. Film odwołuje się do nieprzeżytych osobiście traumatycznych doświadczeń, jest *świadectwem o świadectwie, wspomnieniem o wspomnieniu*⁷⁷.

Marianne Hirsch zainspirowana utworami odnoszącymi się do odziedziczonej traumy, zrodzonymi z intensywnych emocji i budzącymi jeszcze silniejsze reakcje (konkretnie powieścią graficzną *Maus* Arta Spiegelmana), zaczęła zastanawiać się nad postpamięcią. Uznała, że jest to zjawisko pokoleniowe, a dokładniej – występujące w postpokoleniu. Przedrostek „post” oznacza w tym przypadku, jak w postmodernizmie, postsekularyzmie czy postfeminizmie, nie tylko przesunięcie w czasie, następowanie po czymś, ale również praktykę cytowania połączoną z refleksją. Wiedza o tym, co wydarzyło się w trakcie i co zostało po katastrofie, jaka dotknęła rodziców (w klasycznej definicji), nie jest pamięcią, ale nie może również zostać tylko i wyłącznie zasobem informacji, gdyż jest nasycona uczuciami. Im z kolei towarzyszy namysł, próba analizy i zrozumienia tego, co się wydarzyło z bliskimi, co wpłynęło na to, kim są – Hirsch, mówiąc o swoich rodzicach czy o bohaterach komiksu Spiegelmana, wskazywała na PTSD⁷⁸ wywołany przeżyciem Holocaustu. Najczęściej ludzie strauumatyzowani nie byli w stanie zapewnić wystarczająco dobrej opieki swoim dzieciom, byli chłodni emocjonalnie, nierzadko odreagowywali, stosując przemoc (jak w *Mausie* czynił ojciec autora).

Postpamięć to *konsekwencja powrotu traumy (nie mylić z zespołem stresu pourazowego) w skali całego pokolenia*⁷⁹, to *wspomnienia*, które wybuchają w *rozblyskach obrazów i przerywanych refrenach*⁸⁰. Kluczowym warunkiem w dziedziczeniu nieswojej pamięci jest milczenie cierpiących rodziców, zerwanie „żywej więzi”, niezrozumiała pustka, krypta, jak by ujęli to Maria Torok i Nicolas Abraham. Hirsch pozycjonowała postpamięć na przecięciu pamięci komunikatywnej i kulturowej Assmannów – gdzie zawodzi jedna, w sukurs przychodzi druga, a jednocześnie traumatyczne pęknięcie przecina obie. Gdy transfer wspomnień zostaje przerwany przez traumę historyczną, wojnę, Holocaust, wygnanie czy uchodźstwo, gdy zamiast niego pojawia się w rodzinie czy wspólnocie *chaos emocji* i brak opowieści albo *proceder wymazania śladów, którego często dopuszczaly się reżimy totalitarne*⁸¹, podmiot (potomek w dosłownym lub metaforycznym znaczeniu) sam

zaczyna szukać wiedzy o przeszłości i luki w narracji przodków uzupełnia archiwami publicznymi, fotografiami, świadectwami i fabułami. Nie należy jednak zapominać, że nie jest to prosta ciekawość, a *konieczność i frustrująca potrzeba poznania traumatycznej przeszłości*⁸², jakaś forma empatycznej identyfikacji i projekcji, co powoduje uwikłanie emocjonalne w nie swoją przeszłość. Z jednej strony zatem postpamiętający czerpie z rezerwuaru pamięci kulturowej danej wspólnoty, aby dopełnić puste miejsca w narracji rodzica bądź innej osoby, na której wspomnieniach jest zafiksowany. Z drugiej natomiast, postpamięć jest próbą nadania bardziej indywidualnego charakteru społecznym reprezentacjom traumatycznych wydarzeń⁸³. Być może też, o czym przekonana była Hirsch, prowadzi do przepracowania traumy pokolenia, które samo nie było w stanie tego uczynić, przez jego potomków.

Definicja amerykańskiej badaczki przez lata była poddawana krytyce (przede wszystkim problematyczna jest, jak zawsze w przypadku traumy, kwestia zadośćuczynienia i wyleczenia – czy są one możliwe, jeżeli postpamiętający przejmując cios, jaki dotknął jego przodków, i sam siebie traumatyzuje, często z entuzjazmem, a potem trwa w cierpieniu, chcąc dochować wierności rzeczywistym ofiarom?). Jednak uznano, że opisuje ona realne zjawisko, które do tej pory umykało specjalistom posługującym się wyłącznie pojęciami pamięci i historii, prawdy i fałszu⁸⁴. Wkrótce zakres postpamięci się poszerzył, co zresztą postulowała sama Hirsch, choć skupiła się przede wszystkim na własnych doświadczeniach dziecka ocalałych z Zagłady. Zaczęto ją łączyć z wszelkimi historycznymi traumami, których symptomy mogli odczuwać nie tylko bezpośredni potomkowie, ale wnuki i prawnuki, albo wręcz ludzie niezwiązani pokrewieństwem z ofiarami, tylko empatycznie podchodzący do ich cierpienia. Postpamięć weszła do badań nad wytworami kultury, ponieważ opiera się na konstruowaniu obrazu przeszłości ze społecznym i kulturowo zakorzenionej pamięci, może więc stanowić medium komunikacji.

Szczególnie ten ostatni aspekt zyskuje na znaczeniu w czasie, gdy pamięć osób, które już dawno zmarły, uległa utowarowieniu i mediatyzacji, stała się częścią zasobu pojęć danej wspólnoty. Pisał o tym Michael Rothberg, gdy stwierdził, że reprezentacje Holocaustu, oprócz trybu realizmu i modernizmu, zostały osadzone również w postmodernizmie (co rozpoczęło się pod koniec XX w.), gdzie akcentowany jest obieg traumatycznych treści w kulturze popularnej: „*Postmodernizm*”, *taki, jaki jest używany przez pokolenie postpamięci, w konsekwencji nie oznacza zerwania z modernistyczną czy realistyczną estetyką i ideologią, ale przepracowanie ich sprzeczności z innej perspektywy. Ta zmiana kulturowa odtwarza relację między erą „po Auschwitz” i narracjami, które do niej doprowadziły. W momencie „po Auschwitz” Holocaust jest nie tylko okazją do etnicznych i politycznych ocen nowoczesności czy realistycznych projektów dokumentujących – choć jest również miejscem dla tych wysiłków. W pracy postpamięciowych artystów Holocaust jest częścią większego krajobrazu medialnego, w jakim rozrywka, pedagogika i etniczne/narodowe polityki tożsamości formują nierozdzielną – ale dynamicznie zmieniającą się i podważalną – sekwencję obrazów i idei*⁸⁵.

W rosyjskim kontekście dopiero Bałabanow sięgnął do kultury popularnej (choć nie tylko do niej), by dać wyraz swojej empatii z ofiarami sowieckiej traumy, i nie usiłował przy tym stworzyć dosłownej reprezentacji bolszewickich czy stalinowskich represji, omijając aporię niewyraźności doświadczeń granicznych. Mate-

riałem, na jakim pracował, były właściwie narracje istniejące w rosyjskiej kulturze, a nie realne wydarzenia, jak głosił pierwszy napis *Ładunku 200*. Pracownik organów z *Czekisty* Rogożkina, idylla ze *Spalonych słońcem* (*Utomliennye solncem*, reż. Nikita Michalkow, 1994) potraktowana *à rebours*, gwałt z *Chrystaljow, samochód!*, chronotop terroru i rekwizyty traumy (łagier jako tło głównej akcji, zamknięte duszne przestrzenie i podziemne liminalne przejścia, martwe ciała i mundury, męska podmiotowość i seksualność w kryzysie, kobiety jako metafory, masochizm i przemoc, Dostojewski jako drogowskaz moralny itd.) – Bałabanow przeniósł traumatyczne doświadczenia i traumatyzujące wątki do symbolicznego 1984 r., żeby pokazać, iż rana wciąż się nie zabiłiła. Im bardziej rosyjskie społeczeństwo próbowało zapomnieć o przeszłości, tym silniejsze stawały się symptomy choroby, aż wybuchły w haptycznym, uderzającym we wszystkie zmysły filmie: „*Ładunek*” – to zdecydowanie trafny tytuł. Nie pamiętam niczego – ani w kinie, ani w literaturze, ani w sztuce – co przygniatałoby człowieka tak bezlitośnie, tak wielkim ciężarem. Film Bałabanowa zwala z nóg, pozbawia punktu oparcia i raz na zawsze zabija jakikolwiek osobisty, religijny czy społeczny idealizm. Stanowi najtrudniejszą i najuczciwszą odpowiedź na to wszystko, co miało i będzie miało miejsce w naszym kraju, i ogólnie – na tym świecie, pod tym niebem (...). „*Ładunek 200*” jest niezwykle okrutny dla widza, nie ma w nim najmniejszej wzmianki o oczyszczeniu. A jednak powinien go zobaczyć każdy, kto ma oczy. Dlatego, że punktu oparcia po seansie trzeba szukać na własną rękę, na nowo poddać analizie wiele ze swojego życia i życia swego kraju ⁸⁶.

Słowa Marii Kuwszynowej mogłyby dotyczyć każdego utworu powstałego i działającego w trybie postpamięci. Najistotniejsze jest chyba ostatnie zdanie, które oddaje postulat Dominicka LaCapry: przepracowanie traumy – mimo że prawdopodobnie niemożliwe, oznacza więc tylko pracę z kilkoma jej symptomami – może i powinno skutkować w poczuciu sprawczości w teraźniejszości oraz otwarciu się na przyszłość. Rosjanie jednakże, nawet po tak silnym szoku, jaki wywołał *Ładunek 200*, nie uwolnili się ze stanu melancholijnej zależności od przeszłości. Zamiast skonfrontować się z prawdą, w tym z pytaniem o zakres własnej odpowiedzialności za przemoc i obojętność, zaprzeczyli traumie, o której przypominał Bałabanow. Za Putinem uznali, że największą katastrofą XX w. był rozpad ZSRR. To kolejne wyparcie stało się tematem wielu filmów, które tematyzują postsowieckość rosyjskiej rzeczywistości.

Rosyjskie kino typowego mainstreamu ostatnich lat składa się z powtarzalnych formuł, które można wykorzystywać latami, aż do momentu znudzenia widzów. Jest przezroczyste, puste, mało zaskakujące. A jednak, wśród setek tytułów, pojawiają się prehistoryczne płazy, wstrętne i jednocześnie zwracające na siebie uwagę, wywołujące afekty porównywalne z reakcją na premierę *Ładunku 200*. Nie można mówić o trendzie, choć Aleksandr Szpagin pokusił się o użycie określenia noczar-nucha (*swojego rodzaju powrót ku czarnusze końca lat 80., ale na wysokim poziomie artystycznym* ⁸⁷); są to raczej pojedyncze utwory, osadzone w neurotycznej pamięci o sowieckiej traumie, szukające przyczyn gnicia i rozpadu współczesnego społeczeństwa w nieprzepracowanej przeszłości. Symptomów jest wiele: nieznaną ojciec, który wraca po latach (prawdopodobnie z kolonii karnej) i w ciągu tygodnia uczy synów męskości opartej na przemoc i bezwzględny posłuszeństwie w *Powrocie* (*Wozwraszczenije*, reż. Andriej Zwiagincew, 2003); brak solidarności i go-

towość do tego, by okraść i zabić każdego w trakcie mitologizowanej Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, jako źródła nieludzkich wzorców przemocowych relacji między obywatelami byłego ZSRR w fabularnym debiucie Siergieja Łoźnicy *Szczęście ty moje* (*Szczastie moje*, 2010). Obraz barbarzyńskiego świata, gdzie ludzie zachowują się wobec siebie jak drapieżne zwierzęta, w *Syberii, Monamour* (*Sybir, Monamour*, reż. Wiaczesław Ross, 2011) zostaje podsumowany sceną, w której jeden z głównych bohaterów, wycieńczony, na próżno oczekujący pomocy od kierowców przejeżdżających blisko ciężarówek, zostaje niemalże rozszarpany przez stado dzikich psów u podnóża góry zwieńczonej rzeźbą sierpa i młota (jej czerwień jest widoczna nawet nocą). Lub film-metafora, dedykowany zresztą Bałabanowowi, *Dureń* (*Durak*, reż. Jurij Bykow, 2014), w którym główny bohater traci żonę i syna oraz zostaje dotkliwie pobity przez mieszkańców bloku, któremu grozi zawalenie, właśnie dlatego, że chce ocalić ich życie – bloku wybudowanego w latach 70.

Zwykle tego typu tytuły zostają odrzucone przez szeroką publiczność (*Syberia, Monamour* była filmem, który przyniósł największe straty w 2011 r.) z jednej strony widzącą w nich stronniczy obraz Rosji, stworzony na zamówienie Zachodu, a z drugiej – z większą ochotą oglądającą produkty mainstreamu. A jednak ich reżyserzy uparcie pokazują, że przeszłość jest aktywnie i realnie obecna w teraźniejszości: *pogłos minionych wydarzeń zakłóca percypowanie rzeczywistości, zbija z tropu i dezorientuje, a wszelkie racjonalne projekty przyszłości tłumi czy przesłania siatką kompulsywnych rozpamiętywań niegdysiejszych zaszłości*⁸⁸. W sytuacji postzależności najboleśniejszy jest wytrącający z równowagi powrót słumionego, ale prawdziwe zagrożenie to zamknięcie się na to, co może się jeszcze wydarzyć, paraliż i mumifikacja. Ryszard Nycz pisał, że w takich przypadkach *przyszłość okazuje się niewyobrażalna, wystawia na ryzyko nieprzewidywalnego i dezorientującego. Pozbawiona własnego imienia, pozwala się określać wyłącznie jako post-przeszłość – w odniesieniu do tego, od czego odchodzi, czym nie jest, po czym następuje*⁸⁹. Trudno wtedy mówić o poczuciu sprawczości, otwartości na zmiany i przyjęciu odpowiedzialności za siebie i innych. Ponad dwie dekady po upadku ZSRR zarówno społeczeństwo, jak i kultura rosyjska są zależne od sowieckiego dziedzictwa. Jest ono jednocześnie odrzucane i podtrzymywane we wszystkich sferach produkcji symbolicznej. Dwie narracje, które wydają się najsilniejsze w postzależnym dyskursie, układają się w ciąg historycznej konieczności: po pierwsze, nowy naród narodził się na gruzach Związku Radzieckiego, po drugie – kluczowe dla jego istnienia jest dziedzictwo sowieckiej kultury (choć jej modele nie zawsze sprawdzają się w adekwatnym opisie nowych czasów)⁹⁰. Pomiędzy przeszłością (a raczej – pamięcią o niej) a teraźniejszością istnieje otoczona afektami pustka. Brak całościowej narracji, która nie przemilczałaby traumatycznej natury doświadczenia życia w totalitarnym państwie, ułatwia współczesnej rosyjskiej kulturze bycie postsowiecką, a nie aktualną.

PAULINA GORLEWSKA

- ¹ A. Sołżenicyn, *Archipelag GULag 1918-1956: próba dochodzenia literackiego*, t. 1., tłum. J. Pomianowski, Rebis, Poznań 2013, s. 3.
- ² Tamże.
- ³ Tamże.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ I. Kalinin, *Nostalgiczna modernizacja: sowieckie prozajstwo jako historyczny horyzont*, „Nieprikosnowiennyj Zapas” 2010, nr 6, <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ka2-pr.html> (dostęp: 19.10.2013).
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Ideolog nowego reżimu, Gleb Pawlenski, stwierdził, że niemożliwość innych form ideologii nieuchronnie uczyni w przyszłości politykę pamięci standardem polityki jako takiej. Cyt. za: N. Kaposow, *Pamjat' strogogo rieży-ma. Istorija i politika Rossiji*, NLO, Moskwa 2011, s. 143.
- ⁸ Symptomatyczny przykład podał Kaposow: według badania z 2007 r. o tym, że wśród ich bliskich byli ludzie polegli na wojnie, było przekonanych 60,2% mieszkańców Petersburga, 34,4% – Kazania i 45,7% – Uljanowska. O ofiarach terroru w rodzinie przypominało sobie 42,0% Rosjan z Petersburga, 32,1% – z Kazania i 24,7% – z Uljanowska. Tymczasem w wyniku represji zginęło dwa razy więcej ludzi niż w czasie II wojny światowej – heroiczna wizja zachowała się o wiele lepiej dzięki propagandowym zabiegom państwa sowieckiego i rosyjskiego. Por. N. Kaposow, dz. cyt., s. 164.
- ⁹ M. Ferretti, *Nostalgia for Communism in Post-Soviet Russia*, tłum. B. White, <http://www.eurhistxx.de/spip.php%3Farticle39&lang=en.html> (dostęp: 28.08.2016).
- ¹⁰ A. Kustarjew, *Mifologia sowieckiego prozajstwa*, „Nieprikosnowiennyj Zapas” 2013, nr 3, <http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/1m.html> (dostęp: 28.08.2016).
- ¹¹ „Stabilność” to kluczowy dla Putinowskiego reżimu termin, który był powtarzany jak mantra szczególnie w początkowych miesiącach kryzysu polityki zagranicznej i ekonomicznej na przełomie 2014 i 2015 r.
- ¹² Obecność w filmie bimbru nie jest przypadkowa, choć pojawia się w tym wątku anachronizm. W ramach walki z pijanstwem Michaił Gorbaczow wprowadził częściową prohibicję (1985-1987): alkohol można było kupować tylko od 14.00 do 19.00, przy czym dostawy towaru były bardzo ograniczone. W *Ladunku 200* jest scena, w której Walery przed dyskoteką zwalnia samochód, by spojrzeć na zamknięty sklep z szyldem „Wino”. To dlatego później decyduje się pojechać po wódkę do Aleksieja.
- ¹³ T. Anemone, *Aleksei Balabanov: „Cargo 200”* („Gruz 200”, 2007), <http://www.kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml#2> (dostęp: 29.08.2016).
- ¹⁴ D. Sawieljew, *Nie kantowat*, „Sieans” 2008, nr 33-34, <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200/ne-kantovat/> (dostęp: 23.06.2012).
- ¹⁵ W. Stiepanow, w: 1984. *Kritiki „Sieansa” – o filmie Aleksieja Balabanowa „Gruz 200”*, <http://seance.ru/blog/year1984/> (dostęp: 29.08.2016).
- ¹⁶ J. E. Fanajłowa, *Kosmetika wraga*, „Sieans” 2008, nr 35/36, <http://seance.ru/n/35-36/-flashback-1984/kosmetika-wraga/> (dostęp: 23.06.2012).
- ¹⁷ J. Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 82.
- ¹⁸ Tamże, s. 83.
- ¹⁹ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...* dz. cyt., s. 235.
- ²⁰ T. Anemone, dz. cyt.
- ²¹ E. Fanajłowa, dz. cyt.
- ²² Por. J. Gusjatinskij, *Nulewyje i wosmiedesiatyje: nasledowanije po prjamoj*, „Sieans” 2008, nr 35-36, <http://seance.ru/n/35-36/flashback-1984/nulewyje-i-wosmiedesiatyje-nasledowanie-po-pryamoy/> (dostęp: 22.06.2012).
- ²³ E. Fanajłowa, dz. cyt.
- ²⁴ R. Wołobujew, w: 1984. *Kritiki „Sieansa”...* dz. cyt.
- ²⁵ A. Plachow, *Niewynosimyj gruz*, <http://www.prochtenie.ru/passage/23837> (dostęp: 1.09.2016).
- ²⁶ Por. tamże.
- ²⁷ Por. J. Assmann, *Kultura pamięci*, dz. cyt., s. 84.
- ²⁸ <http://seance.ru/balabanov/> (dostęp: 1.09.2016).
- ²⁹ Reżyser, szczególnie na studiach, dosłownie pożerał książki, cenił autorów amerykańskich, a jego ulubiona powieść to *Myszki i ludzie* Johna Steinbecka. Dokonał również kilku adaptacji, m.in. Becketta, Kafki, Bułhakowa i Wacława Sieroszewskiego. Por. M. Kuwyszynowa, *Balabanow*, Seans, Sankt Petersburg 2015, s. 51.
- ³⁰ E. Fanajłowa, dz. cyt.
- ³¹ N. Siriwla, *Biez boga w dusze, biez carja w golowie...* „Nowyj Mir” 2007, nr 9, http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/9/si20.html (dostęp: 23.06.2012).
- ³² Tamże.
- ³³ Współpraca była trudna, między artystami narastał konflikt, bo Połujan wpadał w *zapoj*, tłumacząc się stresem spowodowanym charakterem roli. Por. M. Kuwyszynowa, *Balabanow...* s. 147.

- ³⁴ Podobnie jak w *Czekiście* na seksualny problem bohatera wskazuje bliska mu kobieta. Jeśli w oryginale była to żona, to w *Ładunku 200* jest to matka, która na skargę Żurowa, że Andzelika go nie kocha, dopowiada: *I prawidłowo, jej potrzebny jest prawdziwy mężczyzna, a ty? Eh.*
- ³⁵ Inspiracja filmem Rogożkina ujawnia się też w kontekście traktowania postaci kobiecych jako metafor. Trzy bohaterki Bałabanowa można traktować jako symbole Rosji: całkowicie oderwana od rzeczywistości, opuchła od alkoholu matka Żurowa; nieszczęśliwa, twarda i okrutna Tonia; niewinna ofiara-dziewica Andzelika. Jan Jindy Pettman stwierdziła, że nacjonalistyczny dyskurs wykorzystuje metaforę ciała kobiety jako narodu (najczęściej silnie zeksualizowanego, co pozwala lęk przed obcymi i najeźdźcami wyrazić w wizji agresywnej penetracji, przed jaką należy chronić żonę, córkę, matkę). Męskie ciało jest natomiast kojarzone z państwem. W tym świetle jeszcze raz gwałt milicjanta-impotent na Andzelice jawi się jako oskarżenie sowieckiego ustroju. Por. J. J. Pettman, *Boundary Politics: Women, Nationalism, and Danger*, w: *New Frontiers in Women's Studies: Knowledge, Identity and Nationalism*, red. M. Maynard, J. Purvis, Taylor & Francis, London 1996, s. 187-188.
- ³⁶ E. Fanajłowa, dz. cyt.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ A. Wostrikow, w: *1984. Kritiki „Sieansa”...* dz. cyt.
- ³⁹ T. Kasatkina, *Charakterologia Dostojewskiego. Typologia emocjonalno-ciennostnych orientacji*, Nasledie, Moskwa 1996, s. 227.
- ⁴⁰ Por. M. Kuwyszynowa, *Balabanow*, dz. cyt., s. 163.
- ⁴¹ Nieklasyczną adaptację tej powieści stanowi jeden z pierwszych filmów Bałabanowa – *O potworach i ludziach (Pro urodow i ludiej)*, 1998.
- ⁴² W jakiej Tonia będzie rodziła mu dzieci, co nieoczekiwanie wykrzykuje w pewnym momencie. W świecie przedstawionym nie ma zatem dzieci, niemożliwe jest odrodzenie, co wskazuje na wykorzystanie przez Bałabanowa chronotopu idylli *à rebours*.
- ⁴³ T. Kasatkina, *Woskrieszenije Łazarja: opyt ekziegieticzieskiego procztienija romana F. M. Dostojewskiego „Priestuplenije i nakazanie”*, „Woprosy Litieratury” 2003, nr 1, <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/kasatk.html> (dostęp: 2.09.2016).
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Raskolnikow i Swidrygajłow, pijani grzechem w aspekcie duchowym, a nie cielesnym, na swojej drodze spotykają pijaków, którzy są obrazem ich ducha – ten Raskolnikowa chce tańczyć, a nie może utrzymać się na nogach, zaś sobowtór Swidrygajłowa leży nieprzytomny zwrócony twarzą w dół, niczym martwy.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. C. Jastrzębiec-Kozłowski, PIW, Kraków 2009, s. 234.
- ⁴⁸ Tamże, s. 402.
- ⁴⁹ Tamże, s. 403.
- ⁵⁰ Tamże, s. 402.
- ⁵¹ M. Kuwyszynowa, *Balabanow*, dz. cyt., s. 93.
- ⁵² F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, dz. cyt., s. 381.
- ⁵³ Tenże, *Biesy*, [b. t.], Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 165.
- ⁵⁴ M. Cielecki, *Dreamcatcher. Pajęczyna snów Dostojewskiego*, „Znak” 2009, nr 1, s. 83.
- ⁵⁵ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2004, s. 34.
- ⁵⁶ Por. M. Kuwyszynowa, *Balabanow*, dz. cyt., s. 154.
- ⁵⁷ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, dz. cyt., s. 229.
- ⁵⁸ W tradycji starożytnego Izraela i w średniowieczu. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001, s. 236.
- ⁵⁹ S. Connor, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, tłum. B. Stanek, Universitas, Kraków 2008, s. 55.
- ⁶⁰ Bzykająca mucha w tradycji chrześcijańskiej symbolizuje zmysłowość, rozpustę, chucie cielesne. W. Kopaliński, *Słownik symboli...* dz. cyt., s. 237.
- ⁶¹ Na demoniczny charakter much również w doświadczeniu Raskolnikowa zwróciła uwagę Kasatkina. Według niej bohater postrzega owada jako świadka i denuncjatora (zdanie: *Mucha leciała, ona widziała*), poza tym Dostojewski o grzesznych myślach młodego człowieka pisał, że się przenoszą, gryzą i fruują – niczym muchy. Por. T. Kasatkina, *Woskrieszenije Łazarja*, dz. cyt.
- ⁶² S. Connor, dz. cyt., s. 27.
- ⁶³ F. Dostojewski, *Biesy*, dz. cyt., s. 11.
- ⁶⁴ Por. N. Siriwla, *Biez boga*, dz. cyt.
- ⁶⁵ *Zbrodnia i kara, Idiota, Biesy, Młodzik oraz Bracia Karamazow*.
- ⁶⁶ Samo jego imię i nazwisko na to wskazują: Stefan to z greckiego „wieniec”, zaś Trofim oznacza „wychowanka” (gr.), przy czym o ważności bohatera mówi nazwisko rodowe – „wierzchni”, lub „górný”. Por. T. Kasatkina, *Charakterologia Dostojewskiego...* dz. cyt., s. 242.
- ⁶⁷ Tamże, s. 243.
- ⁶⁸ Jeszcze jeden element – gdy siedzący w izbie chłop słyszy, że Stiepan Timofiejewicz jedzie

- do Spasowa, z entuzjazmem pyta go, czy nie udaje się przypadkiem do Fiodora Matwiejewicza, który niezwykle ucieszy się ze spotkania, gdyż zawsze go szanował i do dziś często o nim wspomina. Znaczenie imienia Fiodor to „Boży dar”, Matwiej to znowu „podarowany od Boga” – w Spasowie zatem czeka na Wierchowienińskiego Boży dar. Tamże, s. 245.
- ⁶⁹ Ikona ma parę wariantów – czasem u grobu widoczne są trzy kobiety, czasem dwie, a niekiedy – kilka. Dostojewski o tym pamiętał i dlatego liczba niewiast przy Stiepanie Trofimowiczu się zmieniała. Por. tamże, s. 248-249.
- ⁷⁰ Tamże, s. 249.
- ⁷¹ F. Dostojewski, *Biesy*, dz. cyt., s. 500.
- ⁷² T. Kasatkina, *Charakterologija Dostojewskogo...* dz. cyt., s. 252.
- ⁷³ Por. L. Gudkow, *Raspolzajusziejsja obszczestwo*, „Iskusstwo Kino” 2007, nr 7, <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article4> (dostęp: 5.09.2016).
- ⁷⁴ Tamże.
- ⁷⁵ Tamże.
- ⁷⁶ S. Sieljanow, *Gorkij produkt toże nużen*, rozm. L. Parfienow, <http://www.gruz-200.ru/press/parfenov/> (dostęp: 4.09.2016).
- ⁷⁷ E. Trubina, *Fienomien wtoricznego swidietielstwa: mieżdu biezrazlicziem i „otkazom ot niedowierzivosti”*, „Topos” 2007, nr 1, s. 117.
- ⁷⁸ *Posttraumatic stress disorder* – zespół stresu pourazowego.
- ⁷⁹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 29.
- ⁸⁰ Tamże, s. 30.
- ⁸¹ Tamże.
- ⁸² Tamże, s. 31.
- ⁸³ Por. M. Pakier, „Postmemory” jako figura refleksyjna w popularnym dyskursie o Zagładzie, „Kwartalnik Historii Żydów” 2005, nr 2, s. 198-199.
- ⁸⁴ Postpamięć wychodzi poza te kategorie, bo podmiot przecież traumy nie przeżył, a jednocześnie jej doświadcza; nie może jej pamiętać, a przecież ma wspomnienia ufundowane na źródłach historycznych.
- ⁸⁵ M. Rothberg, *Traumatic Realism, The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2000, s. 219.
- ⁸⁶ M. Kuwyszynowa, w: „Sieansu” otwiczajut: „Gruz 200”, „Sieans” 2008, nr 33/34, <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200-3/gruz-200-mnienia/> (dostęp: 4.09.2016).
- ⁸⁷ A. Szpagin, *Rossijskij kiniematograf priewratilsja w Bollywood*, rozm. T. Poddubskaja, <http://mir24.tv/news/culture/7388705> (dostęp: 16.09.2016).
- ⁸⁸ R. Nycz, „Nie leczony, chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. tegoż, Universitas, Kraków 2011, s. 11.
- ⁸⁹ Tamże.
- ⁹⁰ E. Dobrenko, A. Shcherbenok, *Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture*, „Slavonica” 2011, nr 2, s. 77.

