

Koniec wieku XX

Bohaterowie filmów Nikity Michalkowa w świecie nowoczesnych wartości

ŁUCJA DEMBY

*Dzisiaj wartości, jak się zdaje, utraciły władzę, jak pierwsza lepsza grupa rządząca*¹.

N. Chiaromonte

W epilogu *Teorii filmu* Siegfried Kracauer porównuje rzeczywistość do Gorgony, której spojrzenie obracało ludzi w kamień. Film – zdaniem niemieckiego teoretyka – jest w tym układzie swego rodzaju zwierciadłem, dzięki któremu kontakt z Gorgoną-Rzeczywistością przestaje być zagrożeniem. Nie jesteśmy w stanie oglądać rzeczywistości takiej, jaka jest – pierwotnej i okrutnej; potrzebujemy zatem jej obrazów, które prawdę o niej mogłyby przekazywać w sposób dużo bardziej uładzony². Antoni Kępiński w *Rytmie życia* pisze o tym, jak zbawiennym dla naszej psychiki mechanizmem jest projekcja: rzutując na rzeczywistość własne wyobrażenia o niej, fałszujemy wprawdzie jej obraz, ale prawdziwego obrazu rzeczywistości psychika ludzka nie byłaby w stanie wytrzymać³. Parafrazując Kępińskiego, można by powiedzieć, że równie zbawiennym mechanizmem, pozwalającym nam w bezpiecznej formie poznawać prawdę o rzeczywistości, jest projekcja innego jeszcze rodzaju – projekcja kinowa.

Kino jest sztuką, która niejednokrotnie pozwala przyrzeć się zjawiskom współczesnego świata ze szczególną ostrością. Jest to zresztą cecha każdej sztuki w ogóle, niemniej kino, *bardziej percepcyjne*, jak mówi Christian Metz⁴, to znaczy obfitujące w bogactwo szczegółów upodabniających je do rzeczywistości, a jednocześnie wyjątkowo ulotne, bo składające się nie z materii, tylko z jej cienia, jest ku temu wyjątkowo predestynowane.

Wiek XX – od Ortegi y Gasseta po postmodernizm, od filozofii po literaturę i sztukę – jest opętany obsesją upadku wartości. Być może dekadentyzm ze słynną wizją człowieka, który pytany o wartości pozytywne jego czasów, *głową zwiesił niemy*⁵, był nie tyle końcem wieku XIX, ile zapowiedzią wieku XX?

Twórczość Nikity Michalkowa doskonale się wpisuje w nurt refleksji XX wieku nad sobą samym. Z pozoru twórca jest zainteresowany wyłącznie Rosją. Świadczą o tym nie tylko jego najnowsze, późne filmy; w gruncie rzeczy bowiem każdy człowiek, a każdy artysta w szczególności, od samego początku wie, co chce innym przekazać, co jest najważniejszą prawdą jego życia. Jak pisze Emil Cioran: *To, co wiem, mając lat sześćdziesiąt, wiedziałem już jako dwudziestolatek. Czterdzieści lat długiego, mozolnego i niepotrzebnego weryfikowania...*⁶.

Tak też twórca *Cyrulika syberyjskiego* (1998) już w swoim bardzo wczesnym, dyplomowym jeszcze filmie, zatytułowanym *Ostatni dzień pod koniec wojny* (1971), w sposób bezpośredni, bez niepotrzebnych aluzji, formułuje *idée fixe* całej swojej twórczości, wkładając w usta pary bohaterów – Rosjanina i dziewczyny z Kazachstanu – słowa następujące:

- *No i co tam widzisz?*
- *Nic. Pola, las, drogę (...).*
- *No, a jak się to wszystko nazywa?*
- *Przyroda?*
- *Przyroda... Nie przyroda. Wszystko to razem nazywa się Rosja.*
- *Ale u nas także są lasy, rzeki i pola.*
- *Takich jak w Rosji nie ma nigdzie⁷.*

W gruncie rzeczy jednak Michałkow, mówiąc o Rosji, mówi także bardzo wiele o naszych czasach, o teraźniejszości, próbując diagnozować problemy wspólne wszystkim, niezależnie od miejsca zamieszkania.

Teraźniejszość jest zawsze u Michałkova stanem braku. Brak ten może przybierać rozmaite formy. *Jeśli się nie mylę, przyszło panu do głowy, że jestem życiowym nieudacznikiem* – mówi bohater *Pięciu wieczorów* (1979), Sasza Iljin. Jest ciekawe, że Michałkow, sam będący osobowością nad wyraz silną, w filmach przedstawia głównie typy „wrażliwych nieudaczników”, sugerując przy tym, że jeśli nie potrafią oni żyć w obecnym świecie, to dlatego, że coś jest nie w porządku ze światem tym, a nie z nimi. Przemiany, do których najwrażliwsze osobowości nie są w stanie się przystosować, zachodzą we współczesnym świecie zasadniczo na dwu płaszczyznach: pierwszą, niezwykle dramatyczną, są wydarzenia historyczno-polityczne, drugą – dużo spokojniejszą, lecz za to w większym stopniu nieodwracalną – są zmiany dokonujące się w dziedzinie obyczajów. Z pierwszym typem przemian związane jest u Michałkova zderzenie dawnej, „czechowowskiej” w klimacie Rosji z rewolucją październikową. W nowej rzeczywistości, będącej światem diametralnie różnym od tego, w którym mieszkańcy Rosji przywykli dotąd żyć, który uważali za normalny, nie potrafią się odnaleźć przede wszystkim ci, którzy czują najmocniej, artyści – aktorka Wozniesieńska z filmu *Niewolnicy miłości* (1976), muzyk Mitia ze *Spalonych słońcem* (1994). Obydwoje są skazani w tym świecie na śmierć: Mitia popełnia w finale filmu samobójstwo, Olga jedzie „pociągami donikąd”, ścigana przez uzbrojonych żołnierzy. Ten stan nieprzystosowania do nowych warunków politycznych dotyczy jednak w równym stopniu także innych stworzonych przez Michałkova postaci – prawie wszystkich bohaterów *Spalonych słońcem*, a nawet córki rosyjskiego reżysera, Anny. Dokumentalny film *Anna od 6 do 18* (1993), ukazujący wieloletnie dorastanie córki Michałkova w Związku Radzieckim (dorastanie nie tylko fizyczne, ale nade wszystko psychiczne i ideologiczne), jest globalną krytyką całej porewolucyjnej rzeczywistości radzieckiej jako świata zafałszowanych wartości.

W *Pięciu wieczorach* kolejnym potężnym wstrząsem historycznym, po którym ludzie nie potrafią już żyć tak jak niegdyś, jest II wojna światowa. Tamara i Sasza, połączeni po latach rozstania związkiem, który zarysowuje się dopiero pod koniec filmu, a i to z wyraźnym znakiem zapytania, winą za wszelkie zło, jakie przytrafiło się w ich życiu, jakie – niczym w klasycznym melodramacie –

ich rozdzieliło, obarczając wojnę. Ostatnie słowa filmu, wypowiedziane przez Tamare, brzmią: *Oby tylko już nigdy nie było wojny!* Wojna nabiera tu znaczenia dużo szerszego niż tylko dosłowne – symbolizuje wszelkie kataklizmy historyczne popychające egzystencję ludzką w nicość bezsensu.

Poczucie wykorzenia, dojmującego nieprzystosowania do realiów czasu teraźniejszego, nie opuszcza jednak bohaterów Michałkowa także z innego powodu – jest nim nieumiejętność przystosowania się do nowych obyczajów przybywających – w charakterze wzorca – z Europy Zachodniej. Mówiąc najprościej: chodzi o przemiany związane z ukształtowaniem się zachodnioeuropejskiego społeczeństwa konsumpcyjnego. Z perspektywy Rosji, oddalonej od tego wzorca tak pod względem obyczajowym, jak i ustrojowym, jego słabe strony, jego związek ze stanem ducha współczesnego człowieka jawi się szczególnie wyraźnie; próby zaszczepienia tego wzorca na obszarze kultury rosyjskiej wypadają nieodmiennie satyrycznie, wprowadzając w życie ludzkie dodatkowy chaos.

Refleksja Michałkowa nad mieszkańcami jego kraju rozciąga się zasadniczo w dwu kierunkach: z jednej strony sięga on do przeszłości Rosji, z drugiej – do jej czasu teraźniejszego w odniesieniu do kultury zachodniej; przekraczając tę podwójną optykę narodową, mówi on bardzo wiele o *conditio humana* współczesnego człowieka, o jego tragizmie.

*

Mędrzec to ktoś, kto rzuca światło w ciemność przeszłości – pisze Giorgio Colli. – (...) uczepiamy się tej przeszłości, nie chcemy jej utracić: całe nasze świadome życie nie jest niczym innym jak tylko echem, rozbrzmiewaniem życia wcześniejszego. (...). A w słabnącym przepływananiu tamtych odgłosów następują przeżycia nowe, tak że rozchodzące się kręgi krzyżują się ze sobą i na siebie nakładają⁸.

Przeszłość jest czymś, z czym trudno się pogodzić, a zarazem czymś bliskim i pożądanym. Trudno jest zaakceptować fakt, że to, co zaledwie wczoraj (jak się nam wydaje) było tętniącą życiem teraźniejszością, przeminęło raz na zawsze; że nie ma już tego człowieka, którym byliśmy my sami lub ktoś nam bardzo bliski, że nie ma tego kraju, w którym żyliśmy my albo nasi przodkowie. *Ach, Ukrainy nie będzie!*⁹ – jak mówi Wernyhora w dramacie Słowackiego. Nieustająca przemiana teraźniejszości w przeszłość, nieustanne zatem jej umieranie powoduje, że staje się ona bardzo często – niezależnie od tak zwanej prawdy obiektywnej – obrazem wyidealizowanym, wzorcem dla teraźniejszości. Tak jest właśnie w twórczości Michałkowa.

W sposób, jak się wydaje, najbardziej idealistyczny przeszłość tę – carską Rosję – przedstawia ostatnia superprodukcja wyreżyserowana przez Michałkowa, *Cyrulik syberyjski*. Tendencja ta zaznacza się jednak wyraźnie także w jego wcześniejszych filmach. Porównaniu szczęśliwej przeszłości – sielankowych czasów, w których pijało się na werandzie kawę w białych filizankach – z rzeczywistością czasów stalinowskich poświęcony jest w całości film *Spaleni słońcem*¹⁰. W przeszłości tej łączyła bohaterów filmu – Mitę i Marusię – wielka miłość, prawdziwa lub urojona, niemniej niemożliwa już w teraźniejszości – tak jak w *Oczach czarnych* (1978) Annę i Romana, jak w *Niewolnicy miłości* Olę i Maksakowa, jak w *Pięciu wieczorach* Tamare i Saszę. Z przeszłością, oprócz



Kilka dni z życia Obłomowa reż. Nikita Michalkow (1980)



wątków miłosnych, wiąże się jednak u Michalkowa przede wszystkim kwestia niezachwianej jedności świata i człowieka, harmonii między życiem prywatnym i publicznym. Człowiek dzisiejszy – pisze cytowany tu już Giorgio Colli – *jest podzielony, rozbity na fragmenty. Życie, które mogłoby stać się jednością, zostało mu odebrane niezależnie od kraju, w jakim mieszka, od wychowania, jakie otrzymał, czy od warstwy społecznej, do jakiej należy. (...) W zbiorowości jednostka nie wyraża siebie, nie znajduje dla siebie oddźwięku, nie łśni – utracona została harmonia świata dawnego*¹¹.

Cytuję te słowa, by tym mocniej zaakcentować fakt, że problem poruszony przez Michalkowa – nawet jeśli on sam nadaje mu wymiar przede wszystkim partykularny, narodowy – jest tylko jednym z przejawów tego, co dotyczy wspólczesnej kondycji ludzkiej w różnych szerokościach geograficznych. Można by za Szekspirem powtórzyć: *świat wyszedł z formy*¹², tyle że stwierdzenie to, w *Hamlecie* odnoszące się do jednej zbrodni, w tym wypadku dotyczy zjawiska o charakterze globalnym: świat stał się wspólną wszystkim „globalną wioską”, a jednocześnie – zamiast się w tej sytuacji skonsolidować – utracił wewnętrzną spójność. W odniesieniu do Rosji taką tezę sformułował sam Michalkow w *Annie*. Zestawiając pierwsze ujęcia filmu o Oblomowie z sytuacją córki dorastającej w ZSRR, w rzeczywistości zniekształconej przez ideologię, Michalkow mówi: *Gdyby Iljusz wybiegł ze swojego domu i znalazł się wśród ogromnej przestrzeni swego ogromnego kraju, mimo wszystko nie zgubiłby się, ponieważ ludzie, których mógł spotkać na swojej drodze, żyli lub chociaż starali się żyć według tych samych norm, co przodkowie Iljuszy. (...) Natomiast Anna, opuszczając swój dom rodzinny, trafiała do świata imitacji i zafalszowanych pojęć.*

Dlaczego jednak – w przypadku Rosji – *świat wypadł z formy*? Co się do tego przyczyniło i co wypełniło w czasach teraźniejszych tę pustkę?

*

Emil Cioran – Rumun z pochodzenia, Francuz z wyboru – w liście do swojego rumuńskiego przyjaciela napisał o Rosji zdanie błyskotliwe, a zarazem niezwykle trafne: *Bez wątplenia naród ten graniczy, o czym zapewnia nas Rilke, z Bogiem; niestety, graniczy też z naszym krajem*¹³. W innym tekście ten wnikliwy obserwator fenomenu Rosji dodaje: *Aby przyzwyczaić się do ustroju liberalnego, Rosja musiałaby znacznie się wycieńczyć, osłabić swój wigor: więcej – musiałaby zatracić swój szczególny charakter, wynarodowić się dogłębnie (...). A gdyby osiągnęła to nagłym skokiem, natychmiast by się rozpadła*¹⁴. Słowa te, napisane u progu lat sześćdziesiątych, są w istocie, by powtórzyć za Markiem Bieńczykiem, *profetycznymi na dzisiaj rozważaniami o warunkach, w jakich mogłoby ewentualnie dojść do rozpadu imperium*¹⁵. Pustka, poczucie braku wartości w świecie dzisiejszym zostały w Rosji wielokrotnie przez upadek imperium: tego, czego nie dokończyła ideologia komunistyczna, usiłująca wykorzystać tradycyjne wartości rosyjskie (a wśród nich przede wszystkim religię), dokonał upadek ideologii. Związek Radziecki zastąpił prawdziwe wartości wartościami fałszywymi; kiedy upadł, nie zostały już nawet one.

Film *Anna od 6 do 18* zawiera wątek doskonale, w wyrazistym skrócie charakteryzujący typ przemian, z jakimi zetknęła się Rosja u końca ZSRR i po jego



Cyrulik syberyjski reż. Nikita Michałkow (1998)



Cyrulik syberyjski reż. Nikita Michałkow (1998)



upadku – urodziny Sierioży Pieńkina. Obrazy tej uroczystości są wymowną ilustracją sarkastycznego stwierdzenia Michałkowa, iż słowo „pieriestrojka” zostało przez jego rodaków zrozumiane przede wszystkim jako *ujawnienie tego, co wcześniej ukrywano*, zwłaszcza w sferze obyczajowej. Wyzwolenie seksualne, które manifestuje się tutaj przez szereg zachowań wyraźnie ostentacyjnych, a jednocześnie odpychająco nieestetycznych („męski striptiz”, ukazujący brzydkie, obwisłe ciało, homoseksualne gesty mężczyzn, ordynarna uroda kobiet), jest przez Michałkowa określone jako przejaw marzeń mieszkańców ZSRR o wkroczeniu do świata znanego im z zachodnich kaset wideo: *...dla wielu ludzi było to uosobienie prawdziwej wolności i demokracji*.

Jak przypomina Jerzy Pomianowski, *Chomiakow, słowianofil rosyjski, powiedział*: *„Nieszczęściem naszym nie jest to, że przyjmujemy jego [Zachodu – Ł.D.] idee zamiast hodować i pielęgnować nasze własne, rosyjskie. Nieszczęściem jest to, że przyjmujemy odpady tych idei”*¹⁶.

Trudno nie przywołać w tym miejscu kolejnego spostrzeżenia Ciorana: wobec Zachodu – pisze on – *Rosja nigdy (...) nie miała wyrazistego nastawienia, odczuwając doń pociąg i zarazem wstręt, a także zazdrość (mieszanie ukrytego kultu i ostentacyjnej awersji), jaką wzbudza w niej widok zgnilizny, godnej pożądania i jednocześnie niebezpiecznej*¹⁷. Z niezwykłą przenikliwością Michałkow ukazuje w swoich filmach niebezpieczeństwo zagrażające Rosji ze strony Zachodu, nie popadając przy tym wcale – choć, wyrwana z kontekstu, historia Sierioży Pieńkina mogłaby to sugerować – w aprioryczną niechęć wobec jego „zgnilizny”, do której przyzwyczała nas ideologia komunistyczna. Jeśli bowiem ukształtowany w naszych czasach model kultury zachodnioeuropejskiej grozi „zepsuciem obyczajów”, to nie o striptiz czy transwestytyzm tu chodzi. W *Kilku dniach z życia Obłomowa* (1979), filmie Michałkowa będącym przewrotną adaptacją Gonczarowa, dwa modele życia – typ biernej, uczuciowej refleksyjności i z drugiej strony aktywnego, dynamicznego pragmatyzmu – uosabiają postaci dwu głównych bohaterów: Ilji Iljicza Obłomowa i Andrieja Sztolca¹⁸. Sztolc jest pierwszym w literaturze rosyjskiej przedstawicielem wkraczającego powoli do kraju Gonczarowa kapitalizmu, który nigdy w Rosji na dobre się nie rozgościł, ale pojawia się u Michałkowa jako niepokojący punkt odniesienia. Stąd też – w przeciwieństwie do pierwowzoru literackiego – Sztolc Michałkowa jest postacią momentami antypatyczną, groteskową. Paradoksalnie, jeśli wziąć pod uwagę utarte wyobrażenia o Obłomowie i obłomowszczyźnie, „zacofany”, broniący się przed „postępem” Ilja Iljicz staje się tu strażnikiem istotnych wartości, podczas gdy zabiegany przy załatwianiu interesów zaradny Sztolc jest zaledwie wewnętrznie pustą marionetką. Zderzenie ich postaw – refleksji nad duszą ludzką z konsumpcyjnym podejściem do życia – doskonale oddaje wypowiedź Obłomowa wygłoszona w trakcie jego dyskusji z Andriejem: *Wszyscy myślą tylko o tym, jak się odżywiać, co szkodzi, co służy, u jakiego doktora się leczyć. (...). Nikt nie chce myśleć, czym jest twoje życie*.

Uformowany na Zachodzie model społeczeństwa konsumpcyjnego nie ma w gruncie rzeczy nic do zaferowania ukierunkowanemu na rozwój duchowy Wschodowi – mówi Michałkow. Więcej: to Zachód właśnie potrzebuje od Wschodu pomocy; opływając w dostatki materialne, cierpi na straszliwą atrofie duszy.

W *Oczach czarnych*, zrealizowanym we Włoszech filmie Michalkowa na motywach twórczości Czechowa, pretekstem do zderzenia wartości Wschodu i Zachodu staje się uczucie, jakim zapłonął Włoch Romano do przygodnie poznanej Rosjanki, Anny. Z miłości do Anny Romano porzuca dotychczasowe życie i wyrusza w głąb Rosji – kraju rodem z Gogolowskiej satyry, absurdałnego i zafofanego, który jednak ostatecznie, jak się okaże, mieści większe wartości niż te, które Romano przywozi ze sobą. Charakterystyczny jest tu nie tylko fakt, że Romano okazuje się niegodny uczuć Anny, że nie dotrzymuje złożonej jej obietnicy i wybiera wygodne życie z dala od Rosji, podczas kiedy ona decyduje się na krok bezkompromisowy, odchodząc od męża. Znamienne jest także to, pod jakim pretekstem Romano pojawia się w Rosji. Można by powiedzieć, że jest on kolejnym wcieleniem Sztolca – tak jak tamten (podobieństwo jest uderzające) Romano usiłuje zainteresować Rosjan produkcją szkła weneckiego, pragnie Rosję – na wzór Zachodu – „unowocześnić”. Groteskowe są obrazy zadufanego w sobie Włocha wędrującego z szybą w dłoniach od jednego rosyjskiego dostojnika do drugiego, tak jak groteskowy jest zapal niektórych spośród nich wobec zamiaru „ucywilizowania” Rosji. To do niej jednak – do Rosji – należy w tym filmie ostatnie słowo: kiedy Romano okazuje się ostatecznie słabym, niegodnym wielkiej miłości człowiekiem, kamera pozostawia go i pozwala nam zobaczyć dalsze losy Anny, a zaraz po tym – jak w zakończeniu większości filmów Michalkowa – poetycko rozświetloną rosyjską ziemię.

Kontrast między Wschodem a Zachodem jeszcze wyraźniej, nieomal tendencyjnie, ukazuje późniejszy film Michalkowa (zrealizowany także w koprodukcji włoskiej) – *Autostop* (1990). Rosja jawi się tutaj niczym symboliczna kraina, do której – nie do końca świadomy celu swej podróży – wyrusza młody cyniczny Włoch o imieniu Sandro. Pokazując zderzenie dwu światów, które następuje w chwili, gdy wjeżdża on luksusowym samochodem do Rosji, Michalkow z właściwym sobie poczuciem humoru igra z zachodnimi stereotypami na temat swojej ojczyzny. Rosja jest więc po pierwsze krajem niezwykle zaśnieżonym i mroźnym, po drugie – jest krajem wyraźnie „dzikim”. Traf zrządza, iż elegancki Włoch jest zmuszony zabrać do swego samochodu parę takich właśnie „dzikich” Rosjan: ona, zażywna kobieciną, która nie doczekała się przyjazdu autobusu, jest w ostatnim stadium ciąży; on, jej mąż, swojski i nieokrzesany, ładuje się do luksusowego samochodu wraz ze swym mało eleganckim motocyklem. W tym dzikim kraju – pokazuje dalej Michalkow – kobieta rodzi w lesie, na śniegu i mrozie, a poród muszą odbierać przerażeni tym faktem mężczyźni – mąż i pechowy kierowca samochodu, Sandro. Nagle jednak dzieje się coś dziwnego – komedia przestaje być komedią. Kamera oddala się od rodzącej na mrozie kobiety, ukazując z perspektywy ptasiej i w planie coraz bardziej odległym widok ośnieżonego lasu. Jest to najpiękniejsze ujęcie w całym filmie, które zdaje się zapowiadać coś nowego – i tak się w istocie staje. Sandro po całej tej historii staje się zupełnie innym człowiekiem: tarza się z radości po śniegu, dowiedziawszy się, że przygodnie spotkana Rosjanka i jej nowo narodzone dziecko są zdrowi, potem zaś idzie zadzwonić do Włoch, do swojego syna, o którym od dłuższego czasu nie myślał, którego starał się (podobnie jak jego matkę) wymazać z pamięci. Zblazowany człowiek Zachodu, który jadąc przez kolejne kraje, „zaliczał” w nich przelotne, czysto fizyczne romanse (jako swoiste *curiosum* dla

odbiorcy polskiego wymienić tu należy epizod z Polką śpiewającą w pokoju hotelowym *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie...*), w zetknięciu z Rosją przypomina sobie nagle prawdziwe wartości: miłość, rodzinę, pomoc bliźnim.

Twórczości Michalkowa nie można jednak, jak zostało to już zaznaczone, sprowadzać li tylko do rosyjskiej satyry na wartości świata zachodniego; ma ona wymiar dużo głębszy. Filmy Michalkowa sygnalizują niebezpieczeństwo ze strony wartości (albo raczej: pseudowartości), które w największym stopniu opanowały wprawdzie kulturę zachodnią, ale które czyhają na człowieka współczesnego wszędzie. Przede wszystkim zaś – określa Michalkow, bo to go najbardziej interesuje – czyhają one na człowieka w Rosji, kraju, który zamiast dostrzec własne zalety narodu prawosławnego (również w szerszym niż tylko religijne, etymologicznym tego słowa znaczeniu), a więc w pewien sposób Narodu Wybranego – usiłuje brać przykład z Zachodu, zeświecczonego, nastawionego na produkcję i konsumpcję, odizolowanego od Natury, pustego, a przy tym, co najgorsze, coraz bardziej świadomego tej pustki. *Jeżeli wierzyć Weberowi – pisze Jerzy Niecikowski w interesującym tekście o Cortazarze – zaczęło się to gdzieś od mieszczaństwa i etyki protestanckiej. I co się stało? Każdy, kto spojrzy na ruchy młodzieżowe na Zachodzie, znajdzie tam odpowiedź. Chciałoby się rzecz – parafrazując Cortazara – ech, Kalwinie, stary durniu! Gdzie dziś ta pewność, że królestwo niebieskie czeka na tych, którzy skrzętnie odkładają do pończochy i wypruwają z siebie flaki? Literatura ma ich portrety – we własnym basenie obok własnej willi zdychają na zawal serca, wiedząc, że życie przegrali*¹⁹.

Filmy (i wypowiedzi) Michalkowa są więc wprawdzie z jednej strony wyrazem troski o własny kraj (rzadko spotykanej w epoce postmodernizmu, w której słowo „ojczyzna” straciło dawną wartość, a nadmierne przywiązanie do własnego kraju budzi z miejsca posądzenie o faszyzm bądź nacjonalizm²⁰), są też jednak równocześnie krytycznym – bo formułowanym z oddalenia – sądem o dominującym modelu kultury. W taki też sposób – jako wyraz pewnej świadomości o czasach współczesnych – należy je traktować. Refleksja Michalkowa nad wartościami współczesnymi jest interesująca (i głęboka zarazem), jeżeli – podchodząc do niej z dystansem, tak jak ona z dystansem ocenia Zachód – uznamy za fakt charakterystyczny i w najwyższym stopniu zasługujący na uwagę to, że tego rodzaju poglądy ukształtowały się właśnie w naszych czasach i w opozycji do naszych czasów. Czy kiedykolwiek zadaliśmy sobie z pełną konsekwencją pytanie, co może nastąpić po epoce postmodernizmu, przewartościowania wartości? Być może odpowiedzią jest właśnie to, co się kryje w filmach rosyjskiego reżysera: powrót do wartości fundamentalnych, do czystych emocji, powrót do źródeł. Inaczej mówiąc, powrót do przeszłości.

Na ten aspekt ponowoczesności zwraca uwagę Vittorio Messori w książce *Przemysleć historię: Te pudełeczka na ciastka z czasów babuni: (...) rysunek fabryki z dymiącymi kominami, a dokota wagony kolejowe zatadowane owymi specjalami. Atmosfera dostatku i nowoczesności. I pudełeczka z ciastkami teraz: biały młyn wodny, wieśniacy z Ancien Regime'u, wozy zaprzężone w konie – w tle. Obrazki utraconego świata. (...)*.

Sondaże opinii na całym świecie jeszcze w ostatnich latach Kennedy'ego: większość ludzi jest przekonana, że w przyszłości będzie się żyło lepiej. Te same



Spaleni słońcem reż. Nikita Michałkow (1994)



Pięć wieczorów reż. Nikita Michałkow (1979)

sondaże dzisiaj – wielu przekonanych, że nie będziemy w ogóle żyć, jeśli dopomagamy w przyśpieszaniu katastrofy ekologicznej²¹. *Nieprzypadkowo zapewne ideologią, która obecnie uchodzi – i będzie coraz bardziej uważana – za najlepszą, jest ideologia ekologizmu, oparta już nie na micie przyszłości (a więc postępu), lecz przeciwnie – na micie przeszłości (...). Czerwony „postępowiec” przemienia się w zielonego „wstecznika”. Raj ziemski nie jest już „naprzód”, lecz „do tyłu”*²².

W filmach Michałkowa pierwiastek dobra zawsze wiąże się ściśle z naturą. Większość jego filmów kończy się obrazem „małej ojczyzny”, jaką jest dla każdego najbliższe, naturalne otoczenie jego domu. W *Kilku dniach z życia Obtomowa* Ilja Iljicz związany jest nierozdzielnie z naturą; zasypiając na łonie przyrody, ma widzenia dotyczące matki i szczęśliwej przeszłości własnej. W *Spalonych słońcem* wiejskie życie na łonie natury stwarza sielankowe tło dla mającej się tu rozegrać tragedii – której początkiem będzie jednak dopiero wtargnięcie w te realia przybyśsza z zewnątrz, z miasta. W *Urdze* (1991) wreszcie step mongolski uosabia pierwotną wolność i harmonię; tę ostatnią niszczą dopiero wprowadzane w sposób sztuczny, na siłę, wynalazki cywilizacji.

Urga jest jednym z filmów Michałkowa, w których jego poglądy są zaprezentowane w sposób najbardziej wyrazisty (co nie niweczy wcale poetyckiego klimatu i walorów artystycznych tego dzieła): opozycje Wschód – Zachód, przeszłość – teraźniejszość, natura – cywilizacja, Bóg – świeckość nakładają się tu na siebie po wielokroć. Życie w zgodzie z naturą i dawnymi tradycjami, nakazującymi na przykład wyłożyć ciało zmarłych w stepie, aby ptaki mogły je podziobać na znak przychylności bogów, jest tu wzorcowym przykładem istnienia pełnego harmonii i sensu. Wyrazem tego jest nawet okrutna scena zabijania jagnięcia na obiad; w wywiadzie udzielonym czasopismu „Positif” scenę tę Michałkow traktuje jako swoisty papierek lakmusowy, ukazujący różnicę mentalności ludzi Wschodu i Zachodu. Ci ostatni, opływający w dostatki przedstawiciele społeczeństwa konsumpcyjnego, mówią, że zwierząt nie wolno zabijać. Ludzie Wschodu zabijają je, gdyż inaczej umarliby z głodu. W *Mediolanie przedstawiciele pewnego ruchu wegetariańskiego zniszczyli rzeźnię, podczas kiedy w Moskwie ludzie nie mają mięsa. Dlaczego nie wystać tego mięsa z Mediolanu do Moskwy, aby jej mieszkańcy mogli zaspokoić swój głód? „Nie chcemy jeść mięsa, ponieważ zabija się zwierzęta” (...) Łatwo jest tak mówić, kiedy banany spadają z nieba i kiedy zbiera się pomidory dwanaście razy do roku...*²³

Poruszony tu problem nie dotyczy jedynie spraw czysto ekonomicznych; by to zrozumieć, wystarczy przypomnieć sobie *Wielkie żarcie* (1973) Marca Ferreriego, jeden z najbardziej przenikliwych obrazów społeczeństwa konsumpcyjnego. Dodajmy też, że wspomniana scena zabijania jagnięcia jest okrutna głównie dlatego, że pokazuje wprost współczesnemu widzowi, przyzwyczajonemu do luksusu kupowania anonimowej szynki w supermarkecie to, o czym pragnąłby zapomnieć: że dla podtrzymania jego własnego życia potrzebna jest śmierć innych stworzeń. Mieszkańcy jurty, którzy tego aktu dokonują, są natomiast w swych działaniach niezwykle precyzyjni, wręcz delikatni (choć słowo to w tej sytuacji może zabrzmieć bulwersująco), starają się uniknąć zadawania niepotrzebnego bólu.

Nawet jednak do tego świata wkracza nieubłagane model życia zachodniego, symbolizowany tu przez pobliskie miasto, ale nie tylko: w końcowej części filmu

mongolska jurta zostaje przyozdobiona anteną telewizyjną. Jest to początek końca tego świata, który do tej pory był światem harmonii z naturą – ostatnie ujęcia *Urgi* pokazują dymiące kominy fabryczne. Takie są właśnie nasze czasy – mówi Michałkow: te kominy to nie tylko znak zatrucia środowiska przyrodniczego, to także metafora zatrucia atmosfery duchowej. Degrengoladę, małość czasów terażniejszych w porównaniu z przeszłością, pokazuje symboliczna scena spotkania Gomba, pasterza mongolskiego, z Czyngis-chanem. Wracając z miasta, miejsca, w którym wyraźnie czuje się niepewnie, nie u siebie, Gombo przemierza step na rowerze, jednym z ulubionych u Michałkowa symboli nowoczesności. W *Kilku dniach z życia Oblomowa* przywieziony przez Sztolca z Europy Zachodniej rower jest symbolem nowoczesności, do której nie umie się dopasować Oblomow; odrzuca on najpierw propozycję przejażdżki, potem zaś biegnie za rowerem, nie mogąc go dogonić. W *Urdze* rower – środek lokomocji nie budzący już w tych czasach żadnej sensacji – staje się przedmiotem pogardy ze strony Czyngis-chana, który absurdalnie, a jednocześnie w absolutnej zgodzie z logiką wewnętrzną filmu, wyłania się przed pasterzem w towarzystwie swojego orszaku. *Jesteś Mongołem?* – pyta słynny wojownik. – *Gdzie masz broń? Na żelaznym gównie jeździsz!*

Pasterz mongolski na rowerze, na polecenie żony szukający w mieście prezerwatywy, jest żalną parodią dawnych Mongołów, bohaterkich i pełnych chwały. W czasach obecnych nie ma już miejsca dla wartości, którym hołdowali przodkowie Gomba, bowiem człowiek utracił łączność ze światem, zawisł w pustce: *Stawiamy sobie jedynie pytanie „Co jest dobre dla zdrowia, (...), jaki wybrać samochód, jaki telefon. Co zrobić, żeby zmieniać kanały telewizyjne, nie ruszając się z miejsca? Żeby korzystać z telefonu w środku lasu?” To niewiarygodne. Telefon na przykład zabił korespondencję: nie umiemy już pisać listów*²⁴.

Nieprzypadkowo pojawia się w tej wypowiedzi telewizor – kolejny leitmotyw twórczości Michałkowa. Podobnie jak telefon, zabił on bowiem lub powoli zabija kontakty międzyludzkie w naszych czasach. Zapowiedzią tego jest zwłaszcza film *Pięć wieczorów*, z nutką sentymentu przypominający czasy, w których telewizor był rzadkością, udostępnianą przez szczęśliwych posiadaczy spragnionym oglądania sąsiadom. Mimo tego klimatu nostalgii obsesyjne nawroty motywu telewizji mogą tu budzić uzasadniony niepokój: historia o trudnościach, z jakimi borykają się ludzie, zanim uda im się wzajemnie odnaleźć uczuciowo, za tło ma nieustannie włączony ekran telewizora. Czy to przypadek?

Kiedy pierwszego wieczoru Tamara zostawia Iljina samego i nic nie wskazuje na to, że ich miłość może się jeszcze odrodzić, z telewizora, pośród pozbawionej większego sensu paplaniny, dobiega pouczenie o tym, co obecnie jest niemożliwe. Anatemie podlegają między innymi porcelanowe słonie, staroświeckie bibeloty nieharmonizujące z nowymi czasami. Tak się jednak składa, że kiedy w zakończeniu filmu Tamara i Iljin otwierają się wreszcie przed sobą, a otaczający ich świat nabiera kolorów (dotąd film był ich pozbawiony na rzecz dominującej tonacji w kolorze sepia), oko kamery, krążąc po mieszkaniu niczym w radosnym tańcu, panoramuje wszystkie sprzęty, a wśród nich pokazuje właśnie porcelanowe słonie: symbol szczęścia i symbol przeszłości. Zaraz potem spojrzanie kamery zatrzymuje się na ekranie telewizora – jakby jego właśnie szukało.

Czy Bóg umarł, zostawiając nam tylko – niczym w Orwellowskich wizjach przyszłości – szklany ekran, świadka naszych czasów („milczącego świadka”, chciałoby się powiedzieć, lecz naprawdę jest właśnie odwrotnie: jest on bowiem przegadany, pełen pustosłowia)? Hasło „Bóg umarł” kojarzy się jednak raczej z modernizmem, z Nietzschem; czasy dzisiejsze można by prędzej określić tak, jak głosi znamieny tytuł cytowanej tu wcześniej książki Collego: *Po Nietzschem*. Jest to faza jeszcze późniejsza. *Nietzsche mówił: „Pustynia wciąż rośnie. Biada temu, kto broni pustyni!” Tak więc, biada nam – pisze Alain Finkielkraut – gdyż (...) zwycięża świat bez granic, pustynia wciąż rośnie (...)*²⁵.

Boga jednak zamordować się nie da, inaczej nie byłby Bogiem. Boga można tylko wypędzić, gotując w ten sposób Golgotę nie Jemu, lecz samym ludziom.

Filmy Michałkowa, zdaje się, przedstawiają taką właśnie wizję współczesności. W *Autostopie* emblematem, który to sygnalizuje, jest zdjęcie papieża przyczepione wprawdzie wewnątrz samochodu (Sandro pożyczył go od przyjaciela), ale nic nieznaczące dla jadących nim ludzi. Fotografia ta staje się nawet obiektem zabawnego *qui pro quo*, gdy nie do końca rozumiejąc słowo „papa”, ciężarna Rosjanka bierze Jana XXIII za ojca kierowcy i stwierdza z uprzejmym uśmiechem: *Podobny*. W *Spalonych słońcem* tragizm przedstawionych tam bohaterów wynika – w szerszej perspektywie – z faktu, że żyją oni w świecie bez Boga, którego miejsce zajął fałszywy bożek – Stalin. Dlatego właśnie w filmach rosyjskiego reżysera tak ważną rolę odgrywa Historia, narzucająca ludziom konieczność błąkania się po ślepych uliczkach rzeczywistości. Świat historyczny zaczyna dominować w sposób przygniatający wówczas, gdy brakuje mu silnej przeciwagi – świata metafizycznego. Historie Michałkowowskich bohaterów wydają się przejawem greckiego pojęcia *kairós*: indywidualną realizacją przeznaczenia, ingerencją fatum w życie jednostek.

Filmy Michałkowa są doskonałą pod względem artystycznym syntezą tragizmu, komizmu i głębokiej refleksji. Mimo to, mówiąc o jego obsesjach twórczych, trudno się oprzeć wrażeniu, że wszystko to w epoce ponowoczesnej brzmi jakoś dziwnie naiwnie, wstydliwie nawet. Czy Michałkow jest jednym z Don Kichotów XX wieku? Określenia tego Jerzy Niecikowski używa wobec Cortazara, lecz zdania, którymi kończy swój artykuł, brzmią równie trafnie w stosunku do Michałkowa: *A cóż my wobec tego Don Kichota? Śmiejemy się, lecz jeszcze przeżywamy (...) i mówimy – to prawda, coś się nieodwracalnie skończyło, to prawda, zaczyna się jakaś nowa mutacja, człowiek, być może, dopiero szuka nowych form istnienia, i oglądamy się wstecz, w przeszłość, która jest n a s z ą przeszłością, i pytamy, czy rzeczywiście to wszystko musi się zacząć od całkowitej wewnętrznej i zewnętrznej likwidacji?*²⁶

W jednej ze scen *Urgi Gombo* obiecuje swojemu synkowi, że opowie mu bajkę, kiedy dojdą do tęczy. *Tato, a czy można dojść do tęczy?* – pyta dziecko. *Oczywiście, że nie* – odpowiada Gombo – i idą dalej w kierunku światła, które konotuje zarazem piękno natury i przymierze z Bogiem.

Idźmy i my.



Urga reż. Nikita Michałkow (1991)

- ¹ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Warszawa 1996, s. 277.
- ² Por. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
- ³ Por. A. Kepiński, *Rytm życia*, Kraków 1972.
- ⁴ Por. Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris 1977.
- ⁵ Por. K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 47.
- ⁶ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Kraków 1996, s. 7.
- ⁷ Ten i następne cytaty z filmów Michałkova podaję na podstawie ścieżki dźwiękowej.
- ⁸ G. Colli, *Po Nietzschem*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 65-66.
- ⁹ Por. J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w: tegoż, *Dramaty*, t. IX, Wrocław 1952, s. 194.
- ¹⁰ Na ten temat pisałam szerzej w: E. Demby, *Czas terazniejszy, czas tragiczny*, „Kwartalnik Filmowy”, 1998, nr 21-22.
- ¹¹ G. Colli, dz. cyt., s. 146.
- ¹² Por. W. Szekspir, *Tragedie*, t. I, tłum. A. Paczkowski, Warszawa 1974, s. 44.
- ¹³ E. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 18.
- ¹⁴ Tamże, s. 25-26.
- ¹⁵ Tamże, s. 94.
- ¹⁶ J. Pomianowski, *O tajemnicy Rosji*, w: *Rozmowy na koniec wieku*, pod red. K. Janowskiej i P. Mucharskiego, Kraków 1998, s. 258.
- ¹⁷ E. Cioran, dz. cyt., s. 27-28.
- ¹⁸ Por. E. Demby, *Co to jest sztolcowszczyzna?* „Kwartalnik Filmowy”, 1999, nr 26-27.
- ¹⁹ J. Niecikowski, *Dwie książki Cortazara*, „Literatura na świecie”, 1973, nr 2, s. 146.
- ²⁰ Por. m.in. A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo. Esej o XX wieku*, tłum. M. Fabjanowski, Warszawa 1999.
- ²¹ V. Messori, *Przemysleć historię. Katolicka interpretacja ludzkiego losu*, Kraków 1998, s. 418-419.
- ²² Tamże, s. 413.
- ²³ *Un Russe au pays des soviets*, entretien avec Nikita Mikhal'kov par Thomas Bourguignon et Olivier Kohn, „Positif”, 1991, nr 368, s. 28.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ A. Finkielkraut, dz. cyt., s. 119.
- ²⁶ J. Niecikowski, dz. cyt., s. 147.