

Małgorzata ABASSY

NARRACJE O PRAWOSŁAWIU WE WSPÓŁCZESNEJ ROSJI O serialu „Zbawiciel pod brzoźami”

Przestrzeń kultury, rozumianej jako zbiór tekstów hierarchicznie zorganizowanych i pozostających w relacji dialogicznej, determinuje odróżnianie tekstu kultury od nie-tekstu. Determinantą jest w tym przypadku możliwość odczytania znaczeń konkretnego tekstu wyłącznie w kontekstach kultury, która go zrodziła. To kultura zatem warunkuje odczytanie tekstu jako znaczącego, a kryterium stanowi wspólnota sensów.

Serial *Zbawiciel pod brzoźami*¹ to jeden z ostatnich filmów radzieckiego, a później rosyjskiego reżysera Leonida Dawidowicza Ejdlina. Powstał jako odpowiedź na ateizację, będącą spuścizną ZSRR², oraz pełną przemocy rzeczywistość Rosji lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. „Widzowie, oczywiście, przywykli do okrucieństwa. [...] Chciałem, by zobaczyli drugą stronę naszego życia, całkiem zwyczajną, lecz związaną z wiarą, z poszukiwaniem właściwych decyzji w trudnych sytuacjach”³ – powiedział Ejdlin w wywiadzie dla „Rossijskoj gazety”.

Serial składa się z dwunastu części, a każda z nich odzwierciedla ideę, którą twórca pragnął się podzielić z widzami: prawosławie jest fundamentem codziennego życia i przejawia się w nim na wiele sposobów. Połączenie tradycji ze współczesnością daje możliwość ożywienia religii oraz nasycenia duchowością codziennych zmagani zwykłych ludzi. Ejdlin konstruuje narrację mającą na celu wprowadzenie do codzienności religii jako nieodłącznego elementu ludzkich zmagani. Podejmuje w ten sposób próbę uświadomienia widzom, że prawosławie głęboko przenika kulturę. Tak mówi o swoim zamiśle: „W filmie jest dwanaście oddzielnych nowel. Bohaterowie bardzo różnymi drogami przychodzą do Boga, kontaktują się z «batuszką». Jestem głęboko przekonany, że kultura prawosławna to fundament, na którym stoi wiele w naszym życiu. Czas, by rozmowa na ten temat pojawiła się w telewizji. [...] Przy tym podkreślam, że nasz projekt nie jest cerkiewny, lecz świecki. Dotyczy codziennego życia konkretnych ludzi”⁴.

¹ *Zbawiciel pod brzoźami* (*Spas pod berėzami*), Rosja, 2003, reż. L. Ejdlin.

² Zob. L. Nikolaevna Ma z u r, O. Vital’evič G o r b a č ě v, *Vizual’nye reprezentacii religioznoj žizni sovetskogo obščestva v hudożestvennom kinematografie 1920-1980-h gg.: istočnikovedčeskij analiz*, „Vestnik Vâtskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta” 2013, nr 3, s. 40-52.

³ E. T r e n e v a, *Spas pod berėzami*, „Rossijskaâ gazeta” z dnia 21 I 2004, <https://rg.ru/2004/01/24/eidlin.html>. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia fragmentów obcojęzycznych – M.A.

⁴ Tamże.

Zbawiciel pod brzozami reprezentuje gatunek filmu religijnego, jego wyznacznikami są zarówno wątek przewodni, jak i zamysł reżysera: odsłonięcie sacrum w codzienności. Poprzez zanurzenie widza w codzienność i zwyczajność następuje przybliżenie mu niezwykłości i sensów religijnych⁵. Zadanie to nabiera szczególnego znaczenia w obliczu zagrożenia, jakim jest wyobcowanie z rzeczywistości. Dążenie reżysera, by zaprezentować prawosławie jako element zwykłych, by nie rzec: rutynowych czynności bohaterów filmu, stanowi jednocześnie adresowane do widza zaproszenie do zaangażowania się w odbiór prezentowanych treści oraz częściowego przynajmniej utożsamienia się z bohaterami. Losy poszczególnych bohaterów splatają się i przenikają. Postacie filmowe reprezentują różne grupy wiekowe, pokolenia, klasy społeczne i różne ugruntowanie ideologiczne. Łączy ich symbol cerkwi oraz postać ojca Gieorgija. Ejdlin wykorzystuje odwzorowanie rzeczywistości jako jeden ze środków przekazu głównego przesłania serialu oraz narzędzie realizacji zamysłu filmu – odsłonięcia transcendentnego wymiaru codzienności. Taki właśnie cel zastosowania tego zabiegu przez reżysera znajduje potwierdzenie w teoretycznych rozważaniach Marioli Marczak na temat zasad konstruowania obrazu filmowego: „Wierność rzeczywistości jest niezbędna, szczególnie wtedy, gdy chcemy pokazać to, co leży poza jej granicami [...]. Także przy tym sposobie postępowania istnieje dość poważne ryzyko, ryzyko nieporozumienia, ponieważ dostrzeżenie nadprzyrodzonego charakteru prezentowanego na ekranie świata wymaga czynnej i akceptującej postawy widza”⁶.

Podążając śladem rozważań Tadeusza Lubelskiego, można stwierdzić, że przyjęta przez Ejdlina strategia reżyserska stanowi kulturową odpowiedź na wyzwanie czasów, w jakich powstawał film, czasów pustki duchowej i – często nieuświadomionych – poszukiwań transcendencji⁷. Amédée Ayfre nazwał ową strategię „stylem transcendencji”⁸, polegającym na takiej organizacji świata przedstawionego, by unaocznic widzowi niewidzialne i pokazać mu człowieka stojącego w obliczu Boga.

NARRACJA I TEKST KULTURY

Snucie opowieści nierozzerwalnie związane jest z postacią opowiadającego, który poprzez sam fakt opowiadania strukturyzuje rzeczywistość i nadaje

⁵ Por. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Arcana, Kraków 2000, s. 26n.

⁶ Tamże, s. 26.

⁷ Por. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 34.

⁸ Cyt. za: Marczak, dz. cyt., s. 24. Por. A. Ayfre, *Le Cinéma et le sacré*, Éditions du Cerf, Paris 1961.

jej sens⁹. „Narracje muszą być opowiadane: w ten sposób powoływane są do istnienia. Są artefaktami, a nie naturalnymi czy platońskimi bytami, które czekają na odkrycie. A kiedy są opowiadane, potrzebują konkretnej osoby, a nie tylko fikcyjnej postaci, która opowiada historię. Opowiadane wydarzenia mogą być niezależne od ludzkiego umysłu, ale narracje już nie. W tym sensie są zakorzenione w pewnego rodzaju aktywności ludzkiej”¹⁰.

W snutych przez bohaterów filmu opowieściach przenikają się dwie płaszczyzny: doświadczeń jednostkowych oraz wartości kultury. Innymi słowy, mamy do czynienia z ujęciem subiektywnym, gdyż każde indywidualne doświadczenie jest niepowtarzalne, a jednocześnie zderzamy się z próbą obiektywizacji, polegającą na konstruowaniu kulturowych wzorców, dzięki którym można włączyć poszczególnych bohaterów we wspólną opowieść. Zrodzony z zaistniałego zderzenia intersubiektywizm daje przesłanki do interpretowania każdej indywidualnej narracji również przez pryzmat punktów przecięć z narracjami innych opowiadających. Fenomenologiczne i hermeneutyczne ujęcie narratora¹¹ marginalizuje w tym przypadku perspektywę strukturalistyczną¹², wysuwając na pierwszy plan poszukiwania sensu i pytanie człowieka o jego miejsce w świecie norm kulturowych oraz wobec wartości transcendentnych.

Serial *Zbawiciel pod brzoźami* traktujemy jako tekst kultury, podążając śladem teoretyków szkoły tartusko-moskiewskiej. Jest to komunikat świadomie utrwalony w przestrzeni, nacechowany sensem oraz posiadający wyraźnie zarysowany początek i koniec¹³. Przestrzeń kultury, rozumianej jako zbiór tekstów hierarchicznie zorganizowanych i pozostających w relacji dialogicznej, determinuje odróżnianie tekstu kultury od nie-tekstu. Determinantą jest w tym przypadku możliwość odczytania znaczeń konkretnego tekstu wyłącznie w kontekstach kultury, która go zrodziła. To kultura zatem warunkuje odczytanie tekstu jako znaczącego, a kryterium stanowi wspólnota sensów. W tej perspektywie *Zbawiciel pod brzoźami* jako serial o prawosławiu zyskuje głębiej interpretacji jedynie w kulturze prawosławnej. Reżyser, podejmując

⁹ Por. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 59(1968) nr 4, s. 13; A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1-2, s. 43; J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 98; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2003, s. 130.

¹⁰ P. Kulaś, *Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych*, „Kultura i społeczeństwo” 2014, nr 4, s. 113.

¹¹ Por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, oprac. S. Cichowicz, tłum. E. Bieñkowska i in., De Agostini, Warszawa 2003, s. 284-298.

¹² Por. Barthes, dz. cyt., s. 327.

¹³ Por. J. Lotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 149.

wątek transcendencji codzienności, jednocześnie rzuca wyzwanie ateistycznej kulturze postradzieckiej, skłaniając jej uczestników bądź do odczucia rezonansu wywoływanego w nich przez religijne wątki serialu, bądź do stwierdzenia braku wewnętrznej odpowiedzi na filmowe przesłanie.

Poddając refleksji tekst kultury, badacz staje wobec pytania o społeczną funkcję tekstu. Zdefiniowanie kultury jako „niedziedzicznej pamięci społeczeństwa”¹⁴ generuje pytanie o sposób przekazywania doświadczenia historycznego oraz wykorzystywania go do nakreślenia kierunków rozwoju i projektowania przyszłości. Ejdlin, tworząc serial, był świadom znaczenia prawosławia jako immanentnej części kultury rosyjskiej, a jednocześnie zdawał sobie sprawę z faktu, że w społeczeństwie postradzieckim pamięć o religii jest zatarta i jego przekaz może nie wywołać oddźwięku. Świadczy o tym wcześniejsza akcja promocyjna serialu oraz deklaracja reżysera, że serial ten ma charakter świecki, a nie religijny.

OD „OJCA GIEORGIJA” DO „OD DAWNA NARZECZONEJ” RAMY NARRACJI

Powyższe tytuły: *Ojciec Gieorgij*¹⁵ i *Od dawna narzeczona*¹⁶ wyznaczają początek i koniec serialu. Pierwszą część rozpoczyna cytat z poematu Aleksandra Puszkina:

Ne dlâ žitejskogo volneniâ
Ne dlâ korysti, ne dlâ bitv
My rożdeny dlâ vdohnoveniâ
Dlâ zvukov sladkih i molitv¹⁷.

Zaraz po nim następują zwyczajne sceny z życia rodzinnego; jak się później okazuje, to właśnie wątek rodziny i łączących ludzi relacji będzie motywem przewodnim narracji o życiu parafian ojca Gieorgija. Rodzina duchownego jest zwyczajna. Zarówno on, jak i jego żona, podobnie jak inne rodziny, w czasach radzieckich zostali doświadczeni przez los: byli prześladowani, cierpieli

¹⁴ Tamże, s. 180.

¹⁵ *Zbawiciel pod brzoźami*, odc. 1, *Ojciec Gieorgij* (*Otec Georgij*).

¹⁶ *Zbawiciel pod brzoźami*, odc. 12, *Od dawna narzeczona* (*Davno nevesta*).

¹⁷ „Nie zostaliśmy stworzeni dla życiowego zamętu / podążania za korzyścią, bitw. / Jesteśmy zrodzeni dla natchnienia, / dla słodkich dźwięków, dla modlitw” (przekład lingwistyczny – M.A.). A. Sergeevič Puškīn, *Poët i tolpa*, w: tenże, *Sobranie sočinenij v 10 tomah*, t. 2, *Stihotvorenija 1823-1836*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudożestvennoj literatury, Moskva 1959, s. 235. *Ojciec Gieorgij*, 1:18. Zapis cytatów z filmu podawany jest w następującej formie: tytuł odcinka, minuty i sekundy początku tekstu.

biedę. Mają oni dwie córki: młodszą Ljubow i starszą Tatianę. Ljubow zamierza wybrać niestandardową drogę rozwoju: rezygnuje ze szkoły krawieckiej i postanawia zostać aktorką. Tatiana odniosła sukces materialny, prowadzi własną firmę, jednakże jej rodziców, a pośrednio również ją samą, szczególnie niepokoi brak kandydata na męża. Imperatyw założenia rodziny jest tak silny, że nie równowagi go finansowa niezależność Tatiany. Nawet sama bohaterka postrzega siebie jako osobę niespełnioną.

Znaczenie rodziny oraz kobiety jako strażniczki domowego ogniska, a także jej czystość to wątki, które pojawiają się wielokrotnie już w pierwszej części serialu. Scena prezentacji potencjalnej narzeczonej, chociaż w świetle dążeń kobiet do emancypacji może zostać odczytana jako żenująca, z punktu widzenia tradycyjnych wartości jest czymś normalnym, wpisanym we wzorce swatania – ojciec Gieorgij przedstawia córkę jako obdarzoną wieloma zaletami, skromną i pozostającą w czystości, chociaż już niemłodą: „Nie mogę powiedzieć, że jest młoda, ale jest dziewicą”¹⁸.

Część *Ojciec Gieorgij* wprowadza, oprócz wątku cerkwi jako miejsca łączącego przeszłość z przyszłością oraz różne losy ludzi przychodzących w jej mury, także motyw kobiety – strażniczki domowego ogniska. Zawarty w odcinku tym przekaz pozwala zaobserwować zaistniałą w kulturze zmianę: są kobiety, które nie czują się powołane do pełnienia tradycyjnej roli, pragną zostać partnerką mężczyzny i zachować niezależność. W rozmowie z Dimą Tatiana tłumaczy: „Niezbýt składnie to wymyśliłeś, Dima. Ja nie jestem całkiem wasza. Ja, sama dla siebie. Mnie nie da się przesadzić. Jedynie wyrwać z korzeniami. [...] Wiesz, patrzę na mamę. Ona zatraciła się w ojcu. W jej życiu tylko on i jego służba. Oto jaka kobieta jest ci potrzebna. A ja? Urodzę dzieci, a u ogniska nie dam rady siedzieć”¹⁹. Na to Dymitr odpowiada: „Ale przecież przy ognisku powinien ktoś siedzieć”²⁰.

Poszukiwanie szczęścia przez kobiety takie, jak Tatiana prowadzi do rozwiązań, które łączą w sobie kilka elementów w świetle prawosławia nieodzownych dla osiągnięcia prawdziwego spełnienia: poświęcenie, zadośćuczynienie, pokorę wobec wskazówek odczytywanych jako wewnętrzny imperatyw pochodzący spoza widzialnej rzeczywistości. Opowieścią o odnajdywaniu sensu w tym, co już zaistniało, jest zamykający serialową narrację odcinek dwunasty – *Od dawna narzeczonea*. W części czwartej, zatytułowanej *Dima*²¹, przedstawiony został epizod stanowiący wprowadzenie do całej części dwunastej: Tatiana, nie z własnej winy, powoduje wypadek drogowy, w którym ginie

¹⁸ *Ojciec Gieorgij*, 28:30.

¹⁹ *Ojciec Gieorgij*, 39:30.

²⁰ *Ojciec Gieorgij*, 40:00.

²¹ *Zbawiciel pod brzozami*, odc. 4. *Dima (Dima)*.

kobieta – matka dwojga małych dzieci²². W części zamykającej serial pokazana jest podjęta przez Tatianę próba zadośćuczynienia za to, co się wydarzyło, chociaż w świetle regulacji prawnych nie ponosi ona winy. Z przebiegu wydarzeń nie wynika jednoznacznie, czy Tatiana pragnie zaopiekować się rodziną zmarłej, ponieważ pokochała dzieci i dostrzegła możliwość realizacji instynktu macierzyńskiego, czy dlatego że zakochała się w mężczyźnie, czy też z powodu nakazu sumienia nakłaniającego ją do mierzenia się z konsekwencjami wydarzeń, w których miała udział. Istotna jednak jest jej determinacja, by się nie poddać w obliczu niechęci mężczyzny, oraz wsparcie, jakie w tym dążeniu zapewniają jej zarówno matka, jak i ojciec.

Analiza postaci bohaterek takich, jak Tatiana kieruje naszą uwagę ku zbawczej roli kobiety²³, realizowanej poprzez jej funkcję matki i opiekunki. Religijne przesłanie, że kobiecość wiąże się z misją, uwidacznia się bardziej, gdy Tatiana zostaje matką, podejmując się opieki nad cudzymi dziećmi i uznając je za własne. Jak zauważył Evdokimov: „Mężczyzna nie posiada instynktu ojcowskiego w takim stopniu, jak kobieta obdarzona jest instynktem macierzyńskim [...]. I znaczy to w konsekwencji, że zasada religijna człowieczeństwa dochodzi do głosu przez kobietę, że szczególna wrażliwość na rzeczywistość czysto duchową mieści się w sferze *anima* nie zaś *animus*, i wreszcie, że dusza kobiety jest bliższa źródłom Księgi Rodzaju”²⁴.

Ów brak instynktu ojcowskiego u ojca dzieci wyraża się w jego zwątpieniu w możliwość zapewnienia im bytu i podjętej w konsekwencji próbie odesłania córki do ciotki, a syna do domu dziecka. Na tle jego decyzji jeszcze wyraźniej rysuje się upór Tatiany i gest, którym potwierdza odmowę opuszczenia domu i tym samym dzieci²⁵. W ten sposób z nieszczęść, jakimi były staropanieństwo Tatiany oraz śmierć matki pijaczki w wypadku, rodzi się nowa jakość: szczęśliwa rodzina.

Walujew-narrator pozostawia widza z refleksją na temat reguł snucia opowieści o losach zwykłych ludzi. Z jednej strony przypomina o wielości rozwiązań wynikających z możliwości wielu wyborów, przed jakimi nieustannie staje każdy człowiek, i kreowania własnego losu w oparciu o wiarę w rzeczywistość transcendentną, z drugiej natomiast wskazuje, że szczęśliwe zakończenia, będące rezultatem pragnienia i wiary, są domeną powieści. Nie daje ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czy powieść jest jedynie literacką fikcją, czy też za każdym razem na nowo piszemy swoje życie, podejmując się opowiadania o nim. Sugestia, że człowiek może zmienić swoje życie, opowiadając

²² *Dima*, 17:55.

²³ Por. P. E v d o k i m o v, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, W drodze, Poznań 1991, s. 171-173.

²⁴ Tamże, s. 167.

²⁵ *Od dawna narzeczona*, 39:00.

o nim na nowo, pojawia się w części zatytułowanej *Człowiek w podkoszulku*²⁶, w słowach: „Dawniej, kiedy jakaś scena ci nie wychodziła, to przekreślałeś ją i pisałeś od nowa”²⁷. Jest to jednak tylko sugestia i jedno z możliwych rozwiązań. Wałajew konstatuje: „Jest wiele sposobów na zakończenie powieści. Bardzo dobre jest tragiczne zakończenie. Albo szlachetne i wzniosłe. Albo wielokroppek... tajemniczy i intrygujący. A jeszcze może być szczęśliwe zakończenie. Wyraźne i jednoznaczne. Oczywiście, najczęściej zdarza się ono w powieściach i wszyscy wiedzą, że to małe, dobre kłamstwo. Ale tak chce się wierzyć w szczęśliwe zakończenie. Tak bardzo się chce. A jeśli się chce, to niech tak się stanie”²⁸.

Odcinek pierwszy i dwunasty, stanowiące klamry narracji o prawosławiu we współczesnej Rosji, wskazują na dwa motywy przewodnie: rodziny oraz poczucia wspólnoty. Znajdujące się między nimi części są historiami o ludzkich tęsknotach: za dzieckiem (*Syn dla Łysego*²⁹), za ojcem (*Tramwajowy ojciec*³⁰), za przynależnością i znaczeniem (*Gościnny występ*³¹), za poczuciem jedności i harmonii (*Chór*³²). Stanowią one też ramy poruszanych bolesnych tematów i odniesień do problemów rzeczywistości radzieckiej nierozliczonych w Rosji postradzieckiej, nadal aktualnych w chwili tworzenia scenariusza filmu: kwestii „afgańców” – młodych żołnierzy, którzy zginęli w Afganistanie (*Razem z Jurą*³³), donosicieli z czasów ZSRR (*Pogoda na jutro*³⁴) czy „pokolenia bez ojców” (*Tramwajowy ojciec*).

Przywołany na początku niniejszych rozważań cytat z poematu Aleksandra Puszkina *Poeta i tłum* (z roku 1828) wskazuje na próby łączenia w serialu przeszłości z teraźniejszością, klasycznej poezji z narracją religijną, roli pisarza i masowego odbiorcy. Fragment poematu zawiera odpowiedź na pytanie o sens życia człowieka: jest on stworzony „dla natchnienia i modlitw”, nie zaś do toczenia bitew.

PRZESZŁOŚĆ W TERAŹNIEJSZOŚCI

Pierwszą postacią oglądaną przez widza jest Fiodor Wałajew, pisarz mieszkający w cerkwi i pracujący nad powieścią o historii świątyni oraz o ludziach,

²⁶ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 10, *Człowiek w podkoszulku* (*Čelovek v raspašonke*).

²⁷ *Człowiek w podkoszulku*, 41:30.

²⁸ *Od dawna narzeczona*, 40:35.

²⁹ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 9, *Syn dla Łysego* (*Syn dla Lysogo*).

³⁰ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 6, *Tramwajowy ojciec* (*Tramvajnyj otec*).

³¹ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 5, *Występ* (*Gastrol'*).

³² *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 11, *Chór* (*Hor*).

³³ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 3, *Wmeste s Juroj*.

³⁴ *Zbawiciel pod brzożami*, odc. 8, *Pogoda na jutro* (*Pogoda na zavtra*).

którzy przychodzą się modlić lub zasięgnąć rady ojca Gieorgija. Zdania z prowadzonej przez niego narracji stanowią wprowadzenie do większości odcinków serialu.

„Bóg wyznaczy karę» – brzmi strasznie. A przecież «wyznaczyć» to od słowiańskiego «oznaczać, uczyć, wyznaczać kierunek». Bóg nas naucza, a my nie chcemy się uczyć. Nie chcemy, i już»³⁵ – to zdanie otwierające historię notatki znalezionej w murach cerkwi podczas prac remontowych. Jest ona świadectwem zdrady Igora Kramarenko, który najwyraźniej był bliskim przyjacielem anonimowego autora notatki. Z kolejnej sceny widz dowiaduje się, że kilka miesięcy wcześniej przychodził do cerkwi pewien człowiek, by odnaleźć notatkę i ją zniszczyć. Ojciec Gieorgij wyraża przekonanie, że autor notatki pragnął zamknąć w ten sposób stare sprawy, postawić kropkę nad „i”. Innego zdania jest Walera, należący do najmłodszego pokolenia bohaterów filmu. Uważa on, że sprawiedliwości musi stać się zadość i należy odszukać zarówno autora, jak i zdrajcę, którego notatka dotyczyła, a tego drugiego surowo ukarać. W trakcie swojej krucjaty Walera poznaje autora notatki, Andrieja Pychtina, którego wnuczka Majka chroni przed nadmiernym wzruszeniem, kierując w stronę gościa słowa: „Czy słyszał pan prognozę pogody na jutro?»³⁶. To sygnał, że należy już się pożegnać i wyjść. Wiedziony pragnieniem zaprowadzenia sprawiedliwości, Walera nie rozumie, że wymierzanie kar nie leży w gestii człowieka, gdyż nikt nie zna wszystkich okoliczności i motywów popełnionego przez bliźniego czynu. W czasie poszukiwań autora notatki, a później tego, który go zdradził, Walera poznaje historię – dowiaduje się, że przyczyną aresztowań i długoletnich wyroków były także sprawy błahe, że miłość, nawet nieodwzajemniona, skłaniała do ogromnych poświęceń, i że losy ofiary i kata są splecione nierozzerwalnym węzłem.

- [Pychtin] Byłem redaktorem gazety. Zalałem obraz wodza tuszem.
- [Majka] Po pierwsze niespecjalnie, po drugie – nie ty.
- [Pychtin] No to już są historyczne detale.
- [Walera] I co, pan – za kogoś? Cudzy grzech poniósł?
- [Pychtin] Jaki tam grzech. Potrafiła dziewczyna kałamarz, upadł nie na prawo, a na lewo. A z lewej strony Josif Wissarionowicz leżał.
- [Walera] Dlaczego pan?
- [Pychtin] Padłem ofiarą miłości.
- [Walera] Rozumiem.
- [Pychtin] Czyżby? Do tej dziewczyny wszyscy wzdychali. A ona odwzajemniała się tylko jednemu.
- [Walera] Panu.

³⁵ *Pogoda na jutro*, 2:30.

³⁶ *Pogoda na jutro*, 6:10.

- [Pychtin] Nie. Dimce Fiodorczukowi. Nie, no jasne, ja też miałem szansę. Przyszła ona tego dnia, żeby kałamarz przewrócić. Najbardziej zakochany nazywał się Kramarenko. On się i wykazał. I mnie, i Dimkę wyeliminował.
- [Walera] I pan wybaczył temu podlecowi i postanowił zapomnieć?
- [Pychtin] Wie pan, Walera, ja ze swoim sercem bywałem na krawędzi, a stamtąd wszystko inaczej wygląda³⁷.

W filmie wielokrotnie powraca pytanie o prawo do rozliczania przeszłości i zasadność takich działań. Walera uważa, że Masza, obiekt westchnień jej kolegów, a ostatecznie żona zdrajcy, ma prawo poznać prawdę o swoim mężu. Pychtin przestrzega przed dochodzeniem prawdy: czasy są inne i ludzie inni, nowe pokolenie nie powinno dźwigać ciężaru odpowiedzialności za czyny przodków: „Panu, Walera, w oczach błyska bies. Niech pan go powstrzyma. Na nic się to nie zda. Nie wyjdzie tak, jak pan chce [...]. Nie wszystko wolno odgrzebywać”³⁸.

W ten sposób odżywają bolesne sprawy, które miały miejsce w przeszłości, ale nadal jak cierń tkwią w pamięci. Zostają one jednak ożywione w szczególny sposób: poprzez połączenie faktów z nową narracją, ukazanie dotychczas pomijanej perspektywy – prawosławnej. Wałajew próbuje uświadomić Walere różnicę między prawdą a informacją: ta pierwsza jest tajemnicą i odsłania się jedynie w perspektywie miłości i przebaczenia. Przypomina mu również biblijne przesłanie: „Nie sądzcie, abyście nie byli sądzeni”³⁹ (Mt 7,1). Warto jednak również zauważyć, że działania Walery nie zostają ocenione jako negatywne. Przeciwnie, z narracji dowiadujemy się, że ma on prawo działać w zgodzie z własnym przekonaniem: „Próbuj, grzechu nie będzie” – mówi ojciec Gieorgij⁴⁰. Sygnalizowana w pierwszym zdaniu tej części serialu zbieżność między karą a zawartą w niej nauką jest wskazówką dla interpretacji jednej z końcowych scen: „zdrajca” umarł, jego rodzina postrzega go jako kochającego męża i ojca. Ponadto wydarzenie, o którym mówił Pychtin – tusz wylany niechęć na zdjęcie Stalina – w opowieści Maszy, jego dawnej miłości, jawi się w zupełnie innym niż dotąd świetle: „A oto Andriusza Pychtin. W okularach. Redagował ścienną gazetkę. Był takim dobrym chłopcem. A ja mu kiedyś na gotową gazetę atrament wylałam. Niespecjalnie, oczywiście. [...] A krzyżyki? Czasy takie były. Ludzi ginęli”⁴¹. Wątek ten niesie przesłanie: nie należy szukać sprawiedliwości w odniesieniu do zdarzeń z przeszłości, oblicze Prawdy jest zakryte i ostatecznie zwycięża miłość. Zrozumienie tej

³⁷ *Pogoda na jutro*, 6:45.

³⁸ *Pogoda na jutro*, 9:40.

³⁹ *Pogoda na jutro*, 12:20.

⁴⁰ *Pogoda na jutro*, 13:18.

⁴¹ *Pogoda na jutro*, 36:30.

zależności widz uzyskuje, gdy Majka daje Walerze sygnał do wyjścia, pytając Maszę: „A wie pani, jaka jest prognoza pogody na jutro?”⁴². Wałajew pisze kolejne zdania powieści *Zbawiciel pod brzoźami*, ujmując sedno wydarzeń: „Wydawało mi się, że Walerka wróci rozstrojony, nienawidząc siebie. Nic podobnego! Odchodził mściciel, a wrócił filozof. I śpi, uśmiecha się do poduszki. Zrozumiał. Wszystko zrozumiał. Dzięki ci, Boże”⁴³.

Wątek przebaczenia i zadośćuczynienia jest motywem przewodnim części zatytułowanej *Tramwajowy ojciec*. I tutaj miłość stanowi tło rozterek i poszukiwania drogi wyjścia z tego, co przez pryzmat argumentacji racjonalnej postrzegane jest jako problem, lecz może się odsłonić jako dar w świetle wiary. Wałajew wprowadza widza w temat rodzicielskiej miłości i poświęcenia dla dzieci, wspominając prezent, który kupiła mu matka za pieniądze uzyskane ze sprzedaży swoich jedynek eleganckich butów: „Pamiętam, jak pewnego razu mama poszła na rynek. Wzięła swoje pantofle na obcasach. I poszła. Był czterdziesty siódmy rok. Nadszedł dzień moich urodzin. Bardzo chciałem otrzymać prezent. I dostałem go. Nie nowy, ale w dosyć dobrym stanie – samolocik. Biegałem z nim po korytarzu i ryczałem, naśladując warkot motoru. Jednak moje szczęście było niepełne. Rozumiałem, że przyjąłem nie prezent, a ofiarę. Byłem już dorosły, ale udawałem dziecko. Samolocik zatarł się w pamięci, ale mama codziennie bierze swoje pantofle na obcasach i wychodzi na rynek. Bierze i wychodzi. Bierze i wychodzi...”⁴⁴.

Wątek utraconych rodziców splata się z motywem „pokolenia bez ojców”, czyli dzieci, które wychowywały się w czasach powojennych. Przeszłość w teraźniejszości przemawia do widza ze wzmoczoną siłą, ponieważ bolesna spuścizna czasów ZSRR – brak ojcowskich autorytetów i przekazywanych synom męskich wzorców, stanowi tak poważny problem współczesnej Rosji, że znalazł on swoje odzwierciedlenie w oficjalnym dokumencie: *Gendernaja strategija Rossijskoj Federacii* [„Strategia kulturowych ról płciowych Federacji Rosyjskiej”]⁴⁵. W dokumencie tym zawarta została konkluzja: „Katastrofalnie zmniejszył się wpływ ojców na wychowanie dzieci w rodzinie, co dodatkowo pogłębiły wojny, represje i inne wydarzenia historyczne, które przemocą oderwały miliony mężczyzn od rodzin i uniemożliwiły im wykonywanie rodzinnych obowiązków na długi czas, a niekiedy na zawsze. Z tym problemem ściśle wiąże się niedocenienie przez społeczeństwo ojcostwa, odpowiedzialności mężczyzn za socjalizację dzieci, wychowywanie młodego pokolenia, jego aktywny rozwój”⁴⁶.

⁴² *Pogoda na jutro*, 40:30.

⁴³ *Pogoda na jutro*, 41:08.

⁴⁴ *Tramwajowy ojciec*, 0:50.

⁴⁵ Zob. Ministerstwo труда i sociałnogo razvitiâ Rossijskoj Federacii, *Gendernâ strategijâ Rossijskoj Federacii*, 2002, <http://www.owl.ru/win/docum/rf/strategy/strategy.htm>.

⁴⁶ Tamże.

W serialu ojcostwo ukazane zostało przez pryzmat tęsknoty, gotowości do przyjęcia pod własny dach na pozór obcego człowieka oraz do przebaczenia. Motorniczy tramwaju Siergiej Pietrowicz Niefiodorow spotyka staruszką z przypiętą do kieszeni marynarki kartką, na której zapisane jest nazwisko – takie samo, jak nazwisko motorniczego. Część *Tramwajowy ojciec* osnuta jest wokół pytania, czy można obcego człowieka uznać za ojca na podstawie identyczności nazwisk oraz wiary, że jest się jego synem. W trakcie opowieści obserwujemy dwie przeciwstawne tendencje. Jedną reprezentuje motorniczy, poszukujący argumentów na rzecz pokrewieństwa z nieznanym. „Ojciec się nam znalazł – informuje siostrę w rozmowie telefonicznej – ma szramę”⁴⁷. Wprawdzie szrama znajduje się na barku, a nie na plecach, jak zapamiętał, ale Siergiej uznaje, że to na pewno jego ojciec. Drugą tendencję reprezentuje żona motorniczego Zinaida, która kwestionuje pomysł przyjęcia obcego człowieka do domu, upatrując w obecności staruszki zagrożenie: może on przynieść do domu chorobę, okraść lub niechcący spowodować pożar. Wprowadzony przez reżysera wątek udawania się do cerkwi, by swoje wątpliwości i cierpienie ofiarować Bogu, nadaje nowy wymiar dyilematom bohaterów. W rozmowie motorniczego z ojcem Georgijem padają słowa:

- [Siergiej] Wychodzi na to, że przyszedłem do cerkwi na własną żonę się skarżyć.
- [Ojciec Georgij] To całkiem co innego, Sierioża. Ty ze swoim bólem do świątyni przyszedłeś⁴⁸.

W tym samym czasie zdarza się cud: Zinaida, która miała odprawić staruszkę do siostry na wieś i już go pożegnała, biegnie za autobusem, dogania pojazd przy światłach na przejściu dla pieszych i zabiera nieznanego z powrotem do domu⁴⁹.

Spotkanie po latach jest okazją, by prosić o wybaczenie. Czyni to Siergiej Pietrowicz, wyjaśniając, dlaczego zerwał kontakty z ojcem w dzieciństwie⁵⁰. Czyni to także Piotr Siergiejewicz w pozostawionym liście, w którym wyjawia, kim jest, i dlaczego wybrał tak nietypowy sposób kontaktu⁵¹. W obydwu przypadkach prośba o wybaczenie ma kluczowy sens: pozwala zamknąć bolesną przeszłość, wziąć odpowiedzialność za to, co się wydarzyło, a tym samym otworzyć się na przyszłe wydarzenia. Film skłania widza do refleksji nad dalekosiężnymi konsekwencjami dawnych wydarzeń, pozostawiając oglądających

⁴⁷ *Tramwajowy ojciec*, 19:44.

⁴⁸ *Tramwajowy ojciec*, 33:30.

⁴⁹ *Tramwajowy ojciec*, 31:20.

⁵⁰ *Tramwajowy ojciec*, 24:40.

⁵¹ *Tramwajowy ojciec*, 40:13.

z obrazem notatki umieszczonej obok stanowiska motorniczego tramwaju: „Ojcze, wróć”⁵². Przesłanie tego odcinka zawarte jest w słowach cerkiewnego stróża: „Pytaj swojego serca i cierpliwie czekaj na odpowiedź”⁵³.

Obok wybaczenia, ważnym wątkiem narracji o prawosławiu w serialu *Zbawiciel pod brzożami* jest uznanie swojego grzechu poprzez obudzenie sumienia i wsłuchanie się w jego głos. Opowiada o tym historia posługującego się pseudonimem „Łysy” Aleksandra, który pragnie mieć syna i przychodzi do cerkwi, by „dobić targu” z Bogiem.

- [Łysy] Potrzebuję porozmawiać z Bogiem. To za waszym pośrednictwem?
- [Ojciec Gieorgij] Można i bezpośrednio.
- [Łysy] Ja na poważnie. Bywałem już tutaj. Chcę się dogadać. Potrzebuję syna.
- [Ojciec Gieorgij] Problem z zajściem w ciążę?
- [Łysy] Nie wychodzi. [...] Jak się uda, to odrobień albo zapłacę.
- [Ojciec Gieorgij] Od Niego kupić się nie da. Można wymodlić.
- [Łysy] Jasne, jasne. Do zimy zdążymy?⁵⁴

Łysy, który jest członkiem grupy przestępczej i zajmuje się przemytem podrabianych leków, otrzymuje od duchownego trzy zadania: zrezygnować z używania pseudonimu na rzecz imienia Aleksander, które oznacza obrońcę ludzi, porozmawiać z sumieniem i praktykować miłosierdzie⁵⁵. Wewnętrzna przemiana jest procesem powolnym i trudnym, z czego duchowny zdaje sobie sprawę: „Ty tylko miej na uwadze, że kłęb twój delikatnie trzeba rozplątywać. Jeśli cały na raz weźmiesz, to rozerwać cię może”⁵⁶. Zgodnie z tradycją prawosławia każdy grzesznik postrzegany jest jako nieszczęśnik, Aleksander to zagubiona dusza, sumienie, które próbuje odzyskać głos za pośrednictwem rysunków. Na jednym z nich widnieje niemowlę w strumieniu światła, leżące na dłoni⁵⁷. Bohater ginie od kuli współnika, gdy postanawia zamknąć związany z przestępczością rozdział swojego życia. Widz jednak ma podstawy przypuszczać, że modlitwa została wysłuchana: Natalia jest brzemienna – za kilka miesięcy na świecie pojawi się „syn Łysego”. Dopełnienie się losu konstatuje ojciec Gieorgij, przyjmując rysunki Aleksandra, zawierające jego spowiedź: „Wybaczone. Dane”⁵⁸.

⁵² *Tramwajowy ojciec*, 41:20.

⁵³ *Tramwajowy ojciec*, 35:50.

⁵⁴ *Syn dla Łysego*, 0:35.

⁵⁵ *Syn dla Łysego*, 4:00.

⁵⁶ *Syn dla Łysego*, 18:20.

⁵⁷ *Syn dla Łysego*, 39:40.

⁵⁸ *Syn dla Łysego*, 42:00.

*

W serialu *Zbawiciel pod brzożami*, znajdują odzwierciedlenie najistotniejsze aspekty prawosławia jako wiary-kultury. Przypomnijmy, że w takim właśnie ujęciu pojmował prawosławie badacz kultury rosyjskiej Borys Jegorow⁵⁹. Na wspólnotowy charakter prawosławia jako kodu semantycznego wskazywał też Jurij Łotman⁶⁰. Podkreślał on, że w perspektywie tego kodu część, w tym przypadku pojedynczy człowiek i jego los, jest odbiciem całości – na podobieństwo rozbitego lustra, którego każdy fragment odzwierciedla całą twarz spoglądającego.

Serial nie eksponuje tego aspektu prawosławia, który związany jest bezpośrednio z teologią i nauczaniem Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. Pominięty też został państwowotwórczy aspekt prawosławia i jego związek z oficjalną władzą, zainicjowany reformami cara Piotra I.

Zbawiciel pod brzożami to tekst kultury wpisujący się w ponadczasowy metatekst, jakim jest religia prawosławna. Taki charakter serialu zadecydował zarówno o jego popularności, jak i o możliwości zrozumienia przesłania dzieła Ejdlina przez współczesnych Rosjan, pomimo narastającej liczby wiernych niepraktykujących. Wzmianka o tym właśnie aspekcie rzeczywistości rosyjskiej, w zawołowanej formie, znalazła wyraz w serialu: nawet córka duchownego, Tatiana, nie przestrzega obrzędów cerkiewnych („vocerkolena ona ploho”⁶¹), co jednak nie przeszkadza jej żyć zgodnie z prawosławnymi normami moralnymi.

Jedno z przesłań filmu dotyczy konieczności opowiedzenia na nowo wydarzeń historycznych, wzbogaconych o interpretację prawosławną. Radziecka przeszłość, trauma Afganistanu oraz innych „gorących punktów”, przestępczość lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku odcisnęły piętno na życiu ogromnej liczby Rosjan. Problemy te pozostają nieprzepracowane, ponieważ świecka perspektywa nie zapewnia narzędzi do poradzenia sobie z wywołanym przez nie cierpieniem. Prawosławie, jak pokazuje historia matki Jury, Łysego, Igora Kramarenki, Siergieja i Piotra Niefiodorowów oraz wielu innych postaci serialu, dostarcza środków do przetworzenia kulturowej traumy. W tej perspektywie narracja o prawosławiu jest opowieścią o uzdrawianiu rosyjskiej kultury.

Zaproponowane wnioski płyną z analizy niektórych tylko wątków serialu. Bez wątpienia potrzebny jest dalszy wysiłek badawczy, polegający między innymi na prześledzeniu narracji bohaterów nieuwzględnionych w niniejszych analizach. Innym kierunkiem badań mogłaby być analiza recepcji serialu przez

⁵⁹ Por. B. J e g o r o w, *Rosyjski charakter*, w: tenże, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, tłum. D. Żyłko, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 23.

⁶⁰ Por. J. Mihajlovič L o t m a n, B. Andreevič U s p e n s k i, *O semiotičeskom mehanizmie kul'tury*, w: ciż, *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščih mirov. Stat'i. Issledovaniâ. Zametki*, Isskustvo – SPB, Sankt-Peterburg 2000, s. 402.

⁶¹ *Ojciec Gieorgij*, 28:35.

społeczeństwo rosyjskie. Kolejną perspektywę badawczą otwiera refleksja nad filmami tematycznie podobnymi do *Zbawiciela pod brzoźami* – mówiącymi o roli religii w stawianiu czoła codzienności i rozstrzyganiu dylematów zwykłych ludzi, którzy nie postrzegają siebie jako religijnych.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. "Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań." Translated by Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, no. 4 (1968): 327–59.
- Burzyńska, Anna. "Kariera narracji: O zwrocie narratystycznym w humanistyce." *Teksty Drugie*, no. 1–2 (2004): 43–64.
- Culler, Jonathan. *Teoria literatury: Bardzo krótkie wprowadzenie*. Translated by Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002.
- Evdokimov, Paul. *Kobieta i zbawienie świata*. Translated by Elżbieta Wolicka. Poznań: W drodze, 1991.
- Jegorow, Borys. "Rosyjski charakter." In Jegorow, *Oblicza Rosji: Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*. Translated by Danuta Żyłko and Bogusław Żyłko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Kulas, Piotr. "Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych." *Kultura i społeczeństwo*, no. 4 (2014): 111–30.
- Lubelski, Tadeusz. *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Łotman, Jurij. *Uniwersum umysłu: Semiotyczna teoria kultury*. Translated by Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Lotman, Yuriy, and Boris Uspenski. "O semioticheskom mehanizme kultury." In Lotman, *Semiosfera: Kultura i vzryv; Vnutri myslyashchikh mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki*. Sankt-Peterburg: Iskustvo – SPB, 2000.
- Marczak, Mariola. *Poetyka filmu religijnego*. Kraków: Arcana, 2000.
- Mazur, Lyudmila, and Oleg Gorbachev. "Vizualnye reprezentacii religioznoy zhizni sovetskogo obshchestva v khudozhestvennom kinematografie 1920–1980-h gg.: istochnikovedcheskiy analiz." *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 3 (2013): 40–52.
- Ministerstvo Truda i Sotsyalnogo Razvitiya Rossiyskoy Federacii. *Gendernaya strategiya Rossiyskoy Federacii*, 2002. <http://www.owl.ru/win/docum/rf/strategy/strategy.htm>.
- Pushkin, Aleksandr. "Poet i tolpa." In Pushkin, *Sobraniye sochineniy v 10 tomakh*. Vol. 2. *Stikhotvoreniya 1823–1836*. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'tvo khudozhestvennoy literatury, 1959.
- Ricoeur, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie*. Edited by Stanisław Cichowicz. Translated by Ewa Bieńkowska et al. Warszawa: De Agostini, 2003.
- Rosner, Katarzyna. *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: Universitas, 2003.

Trenea, Elizaveta. "Spas pod berezami." In *Rossiyskaya gazeta*. January 21, 2004. <https://rg.ru/2004/01/24/eidlin.html>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Małgorzata ABASSY – Narracje o prawosławiu we współczesnej Rosji. O serialu *Zbawiciel pod brzoza*

DOI 10.12887/35-2022-2-138-18

Do jakiego stopnia przeszłość może zostać przetworzona i uzdrowiona dzięki snuciu opowieści zakorzenionych w prawosławiu – fundamencie kultury rosyjskiej? Pytanie to stanowi myśl przewodnią zawartą w analizowanym w niniejszym artykule materiale źródłowym: rosyjskim serialu telewizyjnym z roku 2003 *Zbawiciel pod brzoza* w reżyserii Leonida Ejdlina. W kolejnych odcinkach filmu wyłaniają się problemy, które należy uznać za traumę kulturową spowodowaną nierozliczoną przeszłością. Równolegle toczy się opowieść o wybaczeniu, miłości, pokorze, zaufaniu oraz współnocie ludzi złączonych losem, jaki im przypadł w udziale. Prawosławie w niniejszym artykule ujęte zostało jako kultura i wiara, z pominięciem aspektu teologicznego czy związku z państwem. Taki też był zamysł reżysera Ejdlina, który pragnął przybliżyć widzom inną, mniej okrutną od znanej rzeczywistość, równie realną, jak ta doświadczana na co dzień. Wyprowadzone wnioski pozwalają uznać serial *Zbawiciel pod brzoza* za narrację o dużym potencjale kulturowym. Oferuje on widzom narzędzie wglądu w siebie oraz przynosi nowe perspektywy oglądu i uzdrawiania kulturowych traum.

Słowa kluczowe: Leonid Ejdlin, prawosławie, narracja, kultura, film, współczesna Rosja

Kontakt: Instytut Rosji i Europy Wschodniej, Uniwersytet Jagielloński, ul. Reymonta 4, 30-059 Kraków

E-mail: malgorzata.abassy@uj.edu.pl

<https://rosjoznawstwo.uj.edu.pl/pracownicy/abassy-malgorzata>

ORCID: 0000-0002-9294-6156

Małgorzata ABASSY, Narratives about the Orthodox Faith in Contemporary Russia: The Series *Spas pod berezami*

DOI 10.12887/35-2022-2-138-18

To what extent can traumas caused by the Soviet and Russian past be transformed and healed by narratives rooted in the Orthodox faith regarded as the foundation of Russian culture? The question is the leitmotif present in the source material analyzed in the paper, i.e., the television series *Spas pod berezami* by Leonid Eydlin. The episodes of the series address different facets of

the cultural trauma produced by the unaccounted-for past, while developing a parallel narrative about forgiveness, humility, trust, and communion of people sharing in the common fate. The paper considers Orthodoxy as a culture and a faith, without analyzing, however, its theological aspect or its relationship to the state. A similar approach was adopted by Eydlin, who intended to make viewers acquainted with a different, less cruel reality than the one they experienced in their everyday life. The author concludes that the analyzed series is a narrative of great culture-creating potential. *Spas pod berezami* offers the viewers a means of self-inspection, provides them with a new perspective on their experience, and may contribute to healing the cultural trauma.

Keywords: Leonid Eydlin, Orthodox faith, narrative, culture, film, contemporary Russia

Contact: Instytut Rosji i Europy Wschodniej, Uniwersytet Jagielloński, ul. Reymonta 4, 30-059 Cracow, Poland

E-mail: malgorzata.abassy@uj.edu.pl

<https://rosjoznawstwo.uj.edu.pl/pracownicy/abassy-malgorzata>

ORCID: 0000-0002-9294-6156