

Małgorzata BOGUNIA-BOROWSKA

CZŁOWIEK I MORALNOŚĆ
W SPOŁECZEŃSTWIE ROSYJSKIM
Analiza filmów „Elena” i „Niemiłość” Andrieja Zwiagincewa

Bohaterowie Zwiagincewa zachowują się tak, jakby wciąż byli na wojnie. Ich życie to walka – walka o wszystko: o lepszy byt, o uwagę, o miłość, o dziecko, albo o to, jak się go pozbyć. Wydaje się, że oprócz wojny w sensie dosłownym, tej, o której donoszą wieczorne wiadomości, inna, swoiście rozumiana wojna towarzyszy na co dzień bohaterom omawianych dzieł. Jest stanem umysłu i przekłada się na sposób postrzegania siebie i innych w świecie. Wojna stanowi ramy definicyjne życia.

I choć z niewoli został uwolniony,
Z wolnością nie wie, co ma począć – lud...
I wszystko po dawnemu¹.

Iwan Turgieniew

Nie znaliśmy świata bez wojny,
świat wojny był jedynym znanym nam światem,
a ludzie wojny – jedynymi znanymi nam ludźmi.
Nawet teraz nie znam innego świata i innych ludzi².
Swietłana Aleksijewicz

Rosjo, dokądże pędzisz, daj odpowiedź!³.
Mikołaj Gogol

Filmy Andrieja Zwiagincewa stanowią z jednej strony opowieści o jednostkach i ich losie, z drugiej zaś ukazują społeczeństwo rosyjskie i jego wartości – aspektów tych nie da się rozdzielić. Człowiek zawsze żyje bowiem w konkretnym miejscu i czasie, uczestniczy w pewnej wspólnotocie znaczeń, wychowuje się w konkretnej kulturze i nabywa kompetencji społecznych oraz fundamentalnych wartości w relacjach z innymi.

Andriej Zwiagincew ma w swoim dorobku filmy o charakterze metafizycznym, o bogatej symbolice, takie jak *Powrót*⁴ czy *Wygnanie*⁵. Dużo jest w nich

¹ I. T u r g i e n i e w, *Sen*, tłum. A. Wat, w: A. Wat, *Poezje zebrane*. Opracowanie A. Micińska, J. Zieliński, Znak, Kraków 1992, s. 358.

² S. A l e k s i j e w i c z, *Wojna nie ma nic z kobiety*, tłum. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022, s. 8.

³ M. G o g o l, *Martwe dusze*, tłum. W. Broniewski, Zielona Sowa, Kraków 2008, s. 204.

⁴ *Powrót (Vozvraŝenie)*, Rosja, 2003, reż. A. Zwiagincew.

⁵ *Wygnanie (Izgnanie)*, Rosja, 2007, reż. A. Zwiagincew.

ukrytych znaczeń, wątków religijnych, namysłu nad człowiekiem. Są to dzieła ważne i nastrojowe, polisemiczne oraz wymagające głębszej refleksji. Przypominają traktaty filozoficzne podejmujące fundamentalne dla istoty ludzkiej kwestie wyborów, wartości i etyki. Tego typu uniwersalne obrazy filmowe opowiadają o kondycji człowieka, wyborach moralnych oraz o konsekwencjach decyzji, które często determinują całe ludzkie życie; są historiami o losie człowieka, który popełnił błąd moralny. „Życie człowieka jest na jeden błąd. Jeden błąd wystarczy, aby przekreślić całe życie. Wystarczy, aby potem, aż do ostatnich dni, dźwigać krzyż”⁶. Reżyser dotyka w swoich dziełach problematyki moralności: tego, czym jest imperatyw moralny, a także kwestii związanych z Dekalogiem. Bohaterowie mierzą się z własnymi emocjami i wrażliwością, ze świadomością moralną, sumieniem, autorytetem, umiejętnością sądenia czy zdolnością rozpoznawania wartości.

Wspomniane wyżej zagadnienia pojawiają się w całej twórczości Andrieja Zwiagincewa, w niniejszych rozważaniach zostanie jednak przeprowadzona analiza wybranych jego dzieł: *Eleny*⁷ oraz *Niemiłości*⁸. Te dwa filmy stanowią część trylogii obejmującej nieanalizowane tutaj dzieło *Lewiatan*⁹, którego fabuła umożliwia ukazanie mechanizmów społecznych i systemu organizacji społeczeństwa rosyjskiego, gdzie władza, siła i przemoc stanowią stałe komponenty zarządzania państwem. Trylogia *Elena*, *Niemiłość* i *Lewiatan* to właściwie jeden obraz opisujący rosyjskie społeczeństwo i ludzi w nim funkcjonujących, przy czym *Lewiatan* w największym stopniu ukazuje mechanizmy działania władzy w Rosji i jej wpływ na życie całego społeczeństwa – analiza tego obrazu wymaga odrębnego opracowania, skupiającego się na sposobie ukazania w nim tych mechanizmów oraz uwikłania jednostki w ich działanie. Przedmiotem niniejszych rozważań staną się natomiast filmy *Elena* i *Niemiłość*, dzieła, które przedstawiają współczesną, wielkomiejską Rosję z jej podziałami klasowymi i etyką relacji międzyludzkich w życiu codziennym.

Pytania, które towarzyszą niniejszej pracy. Czy do jego opisu można posłużyć się ideą społeczeństwa klasowego? Czy zmiany stylu życia związane z komercjalizacją świata i wolnym rynkiem zmieniły również to społeczeństwo? Przed jakimi dylematami stają jego członkowie? Czego się obawiają? Z czego są dumni? Jakie mają cele? Jakie stawiają sobie wyzwania? Co jest dla tych ludzi ważne? Jakimi ideami żyją? Jakie mają marzenia i wartości?

Krytyczna analiza dzieł Andrieja Zwiagincewa zostanie ściśle powiązana z kategorią wojny. W niniejszej analizie przyjęto założenie, że kluczem do

⁶ R. K a p u ś c i ń s k i, *Lapidaria I–III*, Agora, Warszawa 2008, s. 206.

⁷ *Elena* (*Elena*), Rosja, 2011, reż. A. Zwiagincew.

⁸ *Niemiłość* (*Nelubov*), Rosja, 2017, reż. A. Zwiagincew.

⁹ *Lewiatan* (*Leviatan*), Rosja, 2014, reż. A. Zwiagincew.

zrozumienia przesłania twórcy, które zostało zakodowane w jego filmowych obrazach, jest właśnie wojna. Ujęcie takie pozwoli wyjaśnić zachowania bohaterów oraz zidentyfikować, zrekonstruować i zinterpretować procesy społeczne zachodzące – zarówno w mikroskali, jak i w makroskali – w społeczeństwie rosyjskim po transformacji i rozpadzie Związku Radzieckiego.

Zgodnie z tezą jednego z badaczy wojna zmienia środowisko społeczne. Badacz tych systemów zauważa, że zmieniają one hierarchie społeczne i budują nowe stratyfikacje. „Wojny są pasożytami – stwierdza – które we wszystkim, co je otacza upatrują potencjalnego żywiciela. Tym różnią się od pozostałych systemów społecznych. [...] Dla wojny natomiast całe pokojowe środowisko – państwo, legalna gospodarka, rodzina – stanowi przyczynę ciągłej irytacji. System wojenny reaguje na to nieustannymi próbami ekspansji. Niszczy pokojowe struktury i przejmuje związane z nimi zasoby (przede wszystkim ludzi). Można powiedzieć, że wykazuje cechy imperialne. Przetrwać może tylko, gdy się rozszerza lub przynajmniej utrzymuje presję wobec otoczenia”¹⁰. W kontekście podejścia do wojny jako systemu wojennego, który ma wpływ na funkcjonowanie społeczeństwa warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, a mianowicie to, że we współczesnych wojnach „powstają z czasem regularne gospodarki wojenne, prowadzące do dezintegracji społeczeństwa [...] Przemoc opanowuje wszystkie dziedziny życia społecznego [...], zbliżając społeczeństwo do stanu natury”¹¹. Kluczem do zrozumienia społeczeństwa rosyjskiego jest wojna, która towarzyszy temu społeczeństwu nie tylko w sytuacjach ekstremalnych (jak wojny w Afganistanie, Czeczenii, na Ukrainie), ale symbolicznie także w codziennych ludzkich relacjach. Wojna dezintegruje społeczeństwo poprzez wprowadza przemoc we wszystkie domeny życia ludzkiego, normy społeczne i kulturowe zastępuje de facto porządek pokoju, logiką stanu natury. Biorąc pod uwagę fakt, że ze względu na swoje doświadczenia społeczeństwo rosyjskie, zarówno dawne, jak i obecne, zinternalizowało wojnę jako zdarzenie o określonych właściwościach strukturalnych, można dostrzec, że w sposób istotny wyznacza ona horyzont myślenia i działania jego członków. Wojna, jak każda inna struktura społeczna stanowiąca układ powiązanych ze sobą elementów, między którymi zachodzą rozmaite relacje i procesy, obejmuje cztery konstytutywne wymiary podlegające analizie: normy, idee, interakcje oraz interesy. Wymiar normatywny obejmuje przede wszystkim sferę aksjologiczną. Na wymiar idealny składają się idee, poglądy i przekonania. Wymiar interakcyjny stanowi sieć wzajemnych powiązań i podejmowanych działań. Wymiar określony przez interesy obejmuje kwestie związane z władzą, bo-

¹⁰ K.C. Matuszek, *Systemy wojenne. Współczesne wojny w perspektywie teorii Niklasa Luhmanna*, Wydawnictwo WAM, Kraków, s. 53.

¹¹ Tamże, s. 151.

gactwem i prestiżem, czyli tym, co dla ludzi jest cenne i co starają się zdobyć¹². Owe cztery komponenty wojny zmieniają się i zazwyczaj różnią się od tych, które znane są ze stanu pokoju. Wskazane komponenty wojny zostaną uwzględnione w poniższej analizie.

Wojna jest centralną kategorią organizującą życie społeczeństwa rosyjskiego: „Ciągłe tylko walczyliśmy albo szykowaliśmy się do wojny. No i wspominaliśmy swoje walki. Nigdy pewnie nie żyliśmy i nie umiemy żyć inaczej. Nawet sobie nie wyobrażamy, że można żyć inaczej; będziemy się musieli tego kiedyś długo uczyć”¹³. Członkowie rosyjskiego społeczeństwa albo biorą udział w wojnie, albo się do niej przygotowują, świętują jej zwycięstwo, albo też leczą po niej rany.

Zwiagincew ukazuje Rosję, nie upiększając jej, nie broniąc swoich bohaterów, ale też ich nie oceniając. Pozbawiony złudzeń, dostrzega, że zarówno jednostki, jak i społeczeństwo oraz państwo jedynie pozorują demokrację. Transformacja dokonała się w sferze fasad, lecz za kulisami niewiele się zmieniło.

Przyjmując kategorię wojny jako podstawę analizy jego obrazów filmowych, punktem odniesienia uczynimy również prace Swietłany Aleksijewicz poświęcone zarówno tematyce wojennej, jak i sytuacji współczesnej Rosji¹⁴. Przedstawione w jej licznych dziełach obserwacje, refleksje oraz opisy wojny i dokonujących się obecnie zmian zostaną wykorzystane jako komentarz do prezentowanych wątków analitycznych. Zabieg taki pozwoli na uzupełnienie analizy o wglądy, które prezentują pisarka i jej rozmówcy, opisując własne doświadczenia wojenne, a także o wiedzę o wojnie nabytą przez pisarkę w interakcjach społecznych i pozyskaną z przekazów oralnych. Nie bez znaczenia jest fakt, że książki Aleksijewicz dotyczą prawdy o wojnach, w które zaangażowana była właśnie strona rosyjska. Wydaje się, że przywołanie jej prac pozwoli precyzyjniej opisać procesy i zjawiska związane nie tylko z przeszłością, lecz także ze współczesnymi doświadczeniami społeczeństwa rosyjskiego, oraz ukazać kondycję moralną jego członków. Egzystencja człowieka jest nierozzerwalnie związana z konkretną rzeczywistością oraz procesami historyczno-społecznymi i dlatego tak istotne jest ukazanie spraw pojedynczych

¹² Por. P. S z t o m p k a, *Struktura społeczna. Próba uogólnienia*, w: *Socjologia lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Znak, Kraków 2007, s. 170.

¹³ A l e k s i j e w i c z, dz. cyt., s. 8.

¹⁴ Swietłana Aleksijewicz w wielu swoich książkach przedstawia, diagnozuje oraz wyjaśnia procesy i zjawiska dotyczące społeczeństwa rosyjskiego, a także zmiany, jakie w nim zachodziły na skutek rozpadu Związku Radzieckiego i reform Michaiła Gorbaczowa (zob. S. A l e k s i j e w i c z, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, tłum. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014; t a ż, *Cynkowi chłopcy*, tłum. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015; t a ż, *Wojna nie ma nic z kobiety*).

ludzi, ich relacji rodzinnych i sytuacji materialnej oraz zawodowej w szerszej perspektywie przemian gospodarczych, kulturowych i społecznych.

TRANSFORMACJA IMPERIUM ROSYJSKIEGO

W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku rozpoczęły się poważne przemiany ustrojowe w Europie Wschodniej. Dotknęły one także Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich (ZSRR). Reformy prowadzone były przez władze centralne, z Michaiłem Gorbaczowem na czele. Transformacja ta przeszła do historii jako pierestrojka, czyli przebudowa, a podstawowym jej hasłem była „głasnost”, czyli jawność. Reformy miały na celu zmianę systemową, lecz także uzdrowienie borykającej się z kryzysem gospodarki oraz doprowadzenie do demokratyzacji spetryfikowanego i zideologizowanego ustroju. Jako sekretarz generalny KPZR i przewodniczący Rady Najwyższej ZSRR Gorbaczow stał przed trudnym zadaniem, gdyż w tym czasie system sowiecki borykał się z wielorakimi problemami strukturalnymi, gospodarczymi i politycznymi, społeczeństwo ubożało, a kryzys naftowy spowodował większą zależność Związku Radzieckiego od Zachodu i od światowego systemu kapitalistycznego. Procesy reformowania państwa nie przebiegały jednak bez problemów, tym bardziej, że oczekiwania elit były różne. Frakcja konserwatywna, wciąż popierająca imperialny ustrój sowiecki, nastawiona była do reform i transformacji sceptycznie, liberalna zaś oczekiwała zdecydowanych i radykalnych przemian. W rezultacie pojawiła się opozycja skupiona wokół postaci Borysa Jelcyna¹⁵. Ostatecznie doszło do dezintegracji ZSRR, do czego przyczyniło się wiele czynników: narodowościowych, politycznych, kulturowych, a także tożsamościowych. Jak zauważa Maria Michur-Ziembka, „proces emancypacyjny był wieloetapowy, obejmujący najpierw walkę o uznanie własnego języka za urzędowy, postulat autonomii gospodarczej oraz politycznej, a następnie przyjęcie deklaracji suwerenności i niepodległości”¹⁶. Wskutek rozpadu ZSRR, na mocy porozumienia podpisanego 8 grudnia 1991 roku przez przywódców Rosji, Białorusi i Ukrainy, powstała Wspólnota Niepodległych Państw, do której dołączyły 21 grudnia 1991 roku kolejne republiki, poza Gruzją, Litwą, Łotwą i Estonią. Proces ten, o historycznym znaczeniu nie tylko dla Europy Wschodniej, lecz także dla całego świata, przebiegał pokojowo.

¹⁵ Por. K. Ś w i d e r, *Transformacja polityczna w Rosji w latach 90. XX wieku – główne problemy*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej” 17(2019) nr 1, s. 98.

¹⁶ Por. M. M i c h u r - Z i e m b a, *Cele i zasady funkcjonowania Wspólnoty Niepodległych Państw*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2007, nr 1, s. 223.

Po rozpadzie ZSRR Rosja stała przed licznymi wyzwaniami. Przede wszystkim utraciła uprzywilejowaną pozycję, która wcześniej wynikała z jej potencjału demograficznego i militarnego. Postsowiecka Rosja wymagała poważnych reform rynkowych, tym bardziej, że po transformacji strukturalnej nie tylko utraciła formalnie swoją pozycję, ale też pogorszyła się jej sytuacja gospodarcza. Reformy Gorbaczowa nie przyniosły spodziewanych efektów. Ponadto „w Rosji wystąpiło zjawisko, które istniało także w innych państwach postkomunistycznych, polegające na odtwarzaniu lub restauracji dawnej elity władzy”¹⁷. Do władzy powracali komuniści. Miało to poważne konsekwencje w postaci sporu między prezydentem a parlamentem; ten ostatni próbował nawet dwukrotnie odwołać Borysa Jelcyna z pełnionej przez niego funkcji. Mimo ustanowienia w Rosji (na mocy ustawy z 12 grudnia 1993 roku) nowej konstytucji, zgodnie z którą państwo rosyjskie zostało uznane za federacyjną, demokratyczną, praworządną, samorządną, świecką i socjalną republikę prezydencką z dwuizbowym parlamentem, wśród polityków pojawiały się kolejne podziały. Doprowadziło to do powstania grup oligarchów, wywierających wpływ na decyzje polityczne w państwie¹⁸. System oligarchiczny oraz wzmocnienie pozycji prezydenta pozwoliły jednostkom umacniać się na szczytach władzy, a pojawianie się reformatorów, takich jak Borys Niemcow, z pakietami kolejnych reform, powodowało konflikt z oligarchami, którzy pragnęli zachować wygodne dla siebie status quo.

Przemiany w Rosji dotyczyły politycznych, ekonomicznych i społecznych aspektów ustroju. W wyniku transformacji upadł system monopartyjny, co wiązało się także z osłabieniem państwa i utratą jego dominującej roli w regionie. Narodziła się wówczas Federacja Rosyjska. Dążono do stworzenia wolnego rynku, odbudowania prywatnej własności, zwiększenia swobód obywatelskich oraz otwarcia się na kulturę i styl życia Zachodu. Państwa satelitarne i dawne republiki ZSRR uzyskały szansę na odbudowę swojej państwowości i odzyskanie tożsamości. Przemiany strukturalne przyniosły niewątpliwie poważne konsekwencje: wiele państw zdobyło suwerenność oraz możliwość kierowania własnym rozwojem. Ta wyjątkowa transformacja objęła miliony ludzi, wiele krajów i dotyczyła wszystkich wymiarów funkcjonowania państwa. Rozpad imperium stał się faktem. Dla społeczeństwa rosyjskiego okazało się to jednak ogromnym wstrząsem.

Czas transformacji otworzył nowe możliwości, ale przyniósł też zagrożenia, stworzył pokusę „chodzenia na skróty”. Jak zauważa Peter Pomerantsev, „w tym nowym świecie nikt dokładnie nie wiedział, jak należy się zachować; wszystkie dawne sowieckie autorytety poszły w odstawkę, a «Zachód» był

¹⁷ Ś w i d e r, dz. cyt., s. 104.

¹⁸ Por. tamże, s. 107.

odległą pieśnią przyszłości”¹⁹. Dokonujące się przemiany miały swoich beneficjentów, lecz również ofiary. Te ostatnie odczuwały pogorszenie swojej sytuacji materialnej, ale hołdowały mitowi wielkiego imperium, mocarstwa – mitowi, który nie tylko rekompensował różnorodne braki, lecz pozwalał na zachowanie dumy z bycia Rosjaninem, pełniącej również społeczną funkcję więziotwórczą: „Naród poniżony bieduje. A całkiem niedawno byliśmy mocarstwem. Może nim nawet nie byliśmy, a tylko uważaliśmy się za wielkie mocarstwo pod względem liczby rakiet i czołgów, bomb atomowych. I wierzyliśmy, że żyjemy w najlepszym, najsprawiedliwszym kraju. A pani nam mówi, że żyliśmy w innym kraju – strasznym i krwawym”²⁰. Społeczeństwu rosyjskiemu po pierestrojce, po obnażeniu prawdy o wojnie w Afganistanie odebrano de facto mit o potędze, który wcześniej, chociaż fałszywy, dawał poczucie ważności i umożliwiał znoszenie ubóstwa i niedoli. Transformacja, jaka dokonała się w ostatnich dekadach w Rosji, miała charakter wielowymiarowy i wieloaspektowy. Mimo licznych niewątpliwie pozytywnych jej konsekwencji, takich jak demokratyzacja systemu, otwarcie się na Zachód, tworzenie struktur obywatelskich i wolnego rynku czy pluralizacja mediów, pojawiły się także zjawiska negatywne, jak powstanie silnej grupy oligarchów, zubożenie niektórych grup społecznych, silne rozwarstwienie społeczne, konflikty klasowe i korupcja. Rozpad imperium odsłonił wartości i idee, które stanowią o kształcie oraz sposobie funkcjonowania społeczeństwa rosyjskiego. Zbudowane jest ono na fundamencie wielkości własnego państwa i narodu, na potęgę i siłę. To społeczeństwo, które potrafi znieść wiele przeciwności, jeśli wierzy w wielką ideę. Wyobrażenie wielkości własnego państwa, z którym liczą się inni daje poczucie dumy i sensu własnej, choćby nawet bardzo lichej codziennej egzystencji. Wyobrażona idea potęgi własnego narodu rekompensuje wszelkie deficyty i braki materialne. Rozmówczyni Aleksijewicz stwierdza: „Nasze wnuki przegrałyby Wielką Wojnę Ojczyźnianą. Nie mają idei, nie mają wielkiego marzenia. [...] Człowiekowi w Rosji potrzebna jest taka idea, od której mróz idzie po skórze i mrówki chodzą po plecach”²¹. Indywidualizm nie jest częścią wartości kształtujących społeczne myślenie. Człowiek stanowi jedynie część czegoś większego. Jego myśli, życie, marzenia powinny być nakierowane na sprawy narodu czy państwa, a nie własne potrzeby czy plany. „W naszej kulturze myślenie o sobie jest przejawem egoizmu. Słabością ducha. Zawsze znajdzie się coś większego od nas. Od naszego życia”²². I jeszcze inna rozmówczyni tak mówi pisarce: „Potrzebujemy wielkiej historii.

¹⁹ P. Pomerantsev, *Jądro dziwności. Nowa Rosja*, tłum. I. Noszczyk, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 41.

²⁰ Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, s. 290.

²¹ Tamże, s. 206n.

²² Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa*, s. 147.

Historii Zwycięstwa”²³. Transformacja odebrała rosyjskiemu społeczeństwu ułudę imperialnej wielkości, własnej potęgi i wielkości narodu, dumy z bycia częścią wielkiego państwa. Kapitalizm na początku był atrakcyjny. Przyniósł kolorową kulturę masową z jej programami telewizyjnymi, serialami, reklamami, sklepami, produktami. Wszystko to jednak nie wypełniło pustki deficytu dumy, poczucia wielkości, sensu życia. Tęsknota za wielką ideą, sentyment za dominacją nad innymi państwami i narodami, przekonanie o bohaterstwie i zbawczej roli własnego narodu, które zostało utracone, stanowią przyjazny fundament odradzania się marzeń i dążeń o powrocie do wielkości. W trakcie transformacji imperializm został jedynie uśpiony. Stanowi on jednak wartość dla społeczeństwa rosyjskiego. Przemiany tego czasu stanowią istotne tło dla obrazu Rosji przedstawionego w filmach Zwiagnicewa oraz dla opowiadanych przez niego historii. Próbuje on nie tylko diagnozować stan społeczeństwa po transformacji i wnikliwie obserwować to, co w jej wyniku zostało ujawnione, lecz także prognozować przyszłe zdarzenia i rozwój wypadków w ojczyźnie.

NIERÓWNOŚCI SPOŁECZNE W ROSJI

Przedstawiony w trylogii Zwiagincewa obraz społeczeństwa rosyjskiego ukazuje ogromne różnice klasowe. Współczesne społeczeństwo Rosji jest silnie rozwarstwione, a różnice między poszczególnymi grupami społecznymi są bardzo znaczące. Przyjrzyjmy się zatem bohaterom *Eleny* i *Niemilości* z perspektywy ich usytuowania w hierarchii społecznej. Ich pozycję społeczną wyznaczają przede wszystkim możliwości finansowe, które w nowej sytuacji Rosji, kapitalistycznej i rynkowej, stały się podstawą przynależności klasowej.

W *Elenie* rosyjskie społeczeństwo klasowe ukazane zostało bardzo szeroko, poznajemy bowiem trzy klasy społeczne. Przedstawicielem klasy bogatej i uprzywilejowanej jest Władimir, zamieszkujący apartament z widokiem na Moskwę, usytuowany na ostatnim piętrze nowoczesnego budynku w centrum miasta. W hallu mieszkańców wita i żegna konsjerż, a w garażu stoją najwyższej klasy samochody niemieckich marek. Jeden z nich należy do Władimira. Jego życie ogranicza się do wizyt w modnym moskiewskim klubie fitness, oglądania telewizji i spożywania posiłków przygotowanych przez Elenę. Władimir to beneficjent rosyjskiej pierestrojki. Jest człowiekiem dobrze sytuowanym, nie wiadomo jednak, czym się w życiu zajmował ani w jaki sposób zgromadził tak duży majątek. Można się domyślać, że reprezentuje on rosyjski

²³ T a ż, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, s. 29.

biznes i środowiska bliskie władzy. Jest człowiekiem sukcesu zajmującym najwyższe szczeble w hierarchii społecznej.

Władimir opłaca także luksusowe życie swojej córki, która nie ma rodziny, ani stałej pracy. Elena zaś od dwóch lat jest oficjalnie jego żoną. Mieszkają razem w apartamencie, w którym kobieta żyje w luksusie, zajmując się głównie domem, sprawunkami i opieką nad mężem. On znajduje w niej opiekunkę, która organizuje mu codzienność, podaje posiłki, sprząta, a czasami także spełnia „obowiązek małżeński”. Opieka nad chorym na serce Władimirem przychodzi Elenie łatwo, z zawodu jest bowiem pielęgniarką. Swoim nowym życiem wydaje się jednak nieco skrępowana, jest wycofana i milcząca, i jakby wciąż niepewna sytuacji, w jakiej się znalazła. Wiele dzieli małżonków: Elena pochodzi z zupełnie innej klasy społecznej niż jej mąż, niejako z innego świata; jej rodzina, syn i wnuki mieszkają na peryferiach miasta w starym blokowisku, dokąd przemiany rynkowe nie dotarły.

Sytuacja Eleny pozwala jej na udzielanie pomocy materialnej swoim bliskim. Jej syn nie jest beneficjentem transformacji ustrojowej i chętnie korzysta z finansowego wsparcia matki. Zazwyczaj robi mu ona zakupy, za które płaci kartami kredytowymi męża, oddaje mu także własną emeryturę. Do rodziny dojeżdża podmiejskim pociągiem, przesiadając się po drodze. Pociąg ów łączy dwie rzeczywistości, w których funkcjonuje Elena. Należy ona do kobiet, którym udało się wyrwać z nędzy posowieckiego blokowiska. „Te pociągi to jeden z najńedźniejszych środków komunikacji w całej Rosji: jeżdżą nimi przepełnieni wściekłością biedacy z okalających Moskwę miasteczek – sprzedawcy, milicjanci i sprzątaczkę – którzy co dzień odbywają podróż do wielkiego miasta, by choć na chwilę znaleźć się jak najbliżej tych wszystkich platynowych zegarków i porsche, a wieczorem znów wrócić z podkulonym ogonem na mroczne peryferia”²⁴.

Elena nie jest już jedną z tych niezadowolonych osób mieszkających na obrzeżach Moskwy. Wyrwała się z biedy, ale także uciekła od życia bez przyszłości. Jej dom znajduje się teraz w centrum Moskwy. Wywodzi się ona jednak z innego środowiska niż Władimir i lubi inne niż on rzeczy, ma inne zainteresowania, inaczej spędza czas wolny. Poprawa materialnych warunków życia w przypadku Eleny nie oznacza wyjścia z roli osoby usługującej: zarówno w roli żony, jak i matki czy babci pełni taką właśnie funkcję²⁵. Małżonków łączy troska o dzieci. Córka Władimira, osoba wprawdzie młoda, lecz już znudzona bogatym życiem, nie akceptuje nowej żony ojca. Z kolei

²⁴ Pomerantsev, dz. cyt., s. 32n.

²⁵ Por. A. Piotrowska, *W szarej strefie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 15, s. 47; B. Waligórska-Olejnicka, *Zwiagincewskie minusy-chwyty: „Elena” (2011) i dramaturgia Antona Czechowa*, w: *taż, Literackie konstelacje (w:) twórczości Andrieja Zwiagincewa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2022, s. 180.

syn Eleny postrzega Władimira wyłącznie w kategoriach materialnych, uznając, że powinien się on dzielić majątkiem z rodziną swojej żony. Sam jest najprawdopodobniej bezrobotny, ma na utrzymaniu żonę i syna. Niczym się nie zajmuje, raczej zabija czas, niż użytecznie go wykorzystuje. Ożywia się wyłącznie w chwili, gdy pojawia się Elena z siatkami darmowych zakupów i emeryturą.

Klasy społeczne, z których wywodzą się Elena i Władimir, zamieszkują inne przestrzenie miasta. Dzieli je zarówno kapitał kulturowy, sytuacja socjoekonomiczna czy zainteresowania, jak i stosunek do ludzi. Przedstawiciele tych różnych klas czynią wszystko, aby zachować między sobą dystans. Mogą się niekiedy dostrzegać – na przykład gdy Władimir, wyjeżdżając ze swojego podziemnego garażu, zatrzymuje się na pasach, przepuszczając ubranych w robocze stroje pracowników fizycznych – ale nie będą wchodzić we wzajemne relacje. Mężczyzna ogląda tych ludzi zza szyby auta, jak gdyby reprezentowali inny gatunek albo byli eksponatami w muzeum. Jedynie Elena styka się z oboma światami i między nimi pośredniczy, łącząc centrum z peryferiami. Jak słusznie zauważa Anita Piotrowska, „postać Eleny łączy dwie Rosje, które normalnie nie mają okazji się spotkać”²⁶. Wzajemny antagonizm klas jest aż nazbyt widoczny: podziały społeczne są głębokie, a klasowe niechęci wyraźne. Zmiany strukturalne związane z rosyjskimi reformami spowodowały jedynie pogłębienie tych różnic.

Władimir nie akceptuje stylu życia syna Eleny i jego rodziny. Nie ma zamiaru ani przekazywać środków na łapówki, ani opłacać prywatnych studiów jej wnuka, aby ten mógł uniknąć poboru do wojska. Syn Eleny natomiast pogardliwie traktuje męża matki, widząc jedynie jego bogactwo. Struktura zachowania, habitus tych postaci, zdradza ich przynależność klasową i nie zmienia się, gdy bohaterowie zmieniają miejsce zamieszkania. Wszedłszy do apartamentu Władimira po jego śmierci, jego wnuk powtarza prymitywne gesty ojca, takie jak spluwanie z balkonu. Siergiej i jego syn wnieśli do apartamentu Władimira swój klasowy sposób bycia, który w nowym miejscu staje się jeszcze wyraźniej widoczny.

W ostatnim filmie Zwiagincewa, *Niemilość*, ukazani zostali przede wszystkim przedstawiciele nowej klasy średniej. Główny bohater, Borys, zatrudniony jest w typowej korporacji, w której pracownicy przestrzegają dress code'u, pracują w otwartej przestrzeni, korzystają z firmowej kantyny, piją kawę z ekspresu. Jako typowy przedstawiciel tej klasy Borys zaciągnął kredyt i jest właścicielem średniej klasy samochodu. Zajmują go bardziej kwestie materialne niż emocje bliskich. Jego małżeństwo praktycznie nie istnieje. Każde z małżonków funkcjonuje już w innym związku. Żenia, jego była żona, jest szczęśliwa w relacji z bogatym przedsiębiorcą. Borys również układa sobie życie z kim innym

²⁶ Piotrowska, dz. cyt., s. 47.

– z kobietą, z którą oczekuje dziecka. Borys i Żenia starają się sprzedać swoje dotychczasowe mieszkanie i zająć budowaniem nowego życia.

Reżyser wnikliwie portretuje moskiewską klasę średnią. Dla Żeni wartości materialne są niezwykle istotne, gdyż to one zapewniają jej awans społeczny. Za Borysa nie wyszła z miłości, ale dzięki niemu przeniosła się do Moskwy. Małżeństwo stanowiło jedyny sposób, aby wyrwać się z nizin społecznych i środowiska, w którym dorastała. Matka Żeni pozostała tam na zawsze: mieszka w domu na działkach w niebezpiecznej okolicy, jakby na końcu świata zapomnianego przez Boga. Z córką nie utrzymuje kontaktów, wnuka zaś nie zna i wciąż nie może wybaczyć córce, że nie usunęła ciąży. Jej sposób zachowania, wulgarny język, brak nawet minimum gościnności wobec wnuka i troski o niego, brutalność, a nawet zdziczenie pozwalają zrozumieć motywy, które skłoniły Żenię do opuszczenia rodzinnego domu. Ślub z Borysem zapewnił jej nie tylko awans społeczny, lecz także uwolnił ją od toksycznej matki. Teraz kolejny mężczyzna zapewnia jej podwyższenie standardu życia. W przypadku wszystkich bohaterów Zwiagincewa zmiana ich pozycji na społecznej drabinie stratyfikacyjnej odbywa się dzięki mężczyznom. Tak jest w przypadku Eleny i Władimira, Żeni i jej partnera oraz nowej partnerki Borysa.

Transformacja, jaka dokonała się w Rosji, znajduje odzwierciedlenie również w warstwie wizualnej omawianych filmów. Przemiany odcisnęły swoje piętno na aranżacji przestrzeni, architekturze, a także przyrodzie. Zwiagincew eksponuje wszelkie kontrasty wizualne, za którymi stoją zmiany społeczne. Budynki można potraktować jako metaforę ludzi i ich sytuacji materialnej, społecznej oraz ekonomicznej. Jedne są błyszczące, luksusowe, kuszące, jak apartament czy siłownia Władimira, inne ciasne, zagracone, klaustrofobiczne, jak choćby mieszkanie Siergieja, a jeszcze inne stanowią relikty przeszłości pamiętające dygnitarskie imprezy urządzone dla rosyjskiej elity sowieckiego systemu władzy. Opuszczone, budynki te „umierają” w samotności. Architektura jest w filmach Zwiagincewa nieosobowym bohaterem, który „opowiada” swoją historię. Przestrzeń i jej organizacja stwarzają warunki do rozwoju stosunków społecznych bądź ten rozwój blokują. „Jak w windzie, w której ludzie stoją tak blisko siebie, zmuszeni, by wytrwać w swojej fizycznej bliskości przez te kilka minut, a jakże sobie obcy, jak zmieszani. Jak w metrze – gdzie ludzie stłoczeni są obok siebie, każdy zapatrzony w ekran swojego smartfona. Jakże trudno odrzucić narzucaną przez nowoczesny świat pokusę izolacji, egoizmu, wygodnictwa, komfortu”²⁷. Nowy styl życia zamożnej elity, a także klasy średniej wyraża się w aranżacji przestrzeni nowych moskiewskich osiedli, silnie kontrastujących ze starymi osiedlami, odrapanymi sklepami, posowieckimi

²⁷ D. J a s z e w s k a, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 44.

zdeństwowanymi budowłami, których świetność dawno już minęła. Miejsca te prawie nikomu nie są dzisiaj potrzebne; przydają się jedynie licznym bezdomnym. Architektura i przestrzenie stanowią w filmach Zwiagincewa narzędzie obrazowania społecznych przemian, nierówności i sytuacji bohaterów. Wraz ze starymi, porzuconymi i zaniedbanymi budowłami odchodzi w przeszłość sowiecki świat, a wraz z błyszczącymi apartamentami, nastaje świat nowy²⁸. Także użytkowanie mediów ukazuje różnice między bohaterami. Ekran telewizyjny towarzyszą zarówno Elenie, jak i Żeni w kuchni. Żenia nie rozstaje się ze swoim smartfonem. Kolorowy i krzykliwy świat reality show jest wciąż obecny w ich życiu. Najważniejsza rozmowa Żeni z synem Aloszą odbywa się, gdy ta patrzy bezmyślnie na ekran telefonu. Znamienne w skutkach słowa chłopca: „już nie mogę”, które zapowiadają późniejszą tragedię, zostają ponadto zagłuszone przez dźwięk włączonego telewizora dobiegający z kuchni. W świecie tym to, co prawdziwe i autentyczne, ginie w potoku sztucznych, banalnych dźwięków i obrazów. Świat medialny nie ma nic wspólnego z realnym życiem filmowych bohaterów, a ich codzienność nie przypomina kolorowego programu telewizyjnego. Ekran i telewizyjny świat to tylko nowa fasada postsowieckiej Rosji, nie zastępują one prawdziwego życia, a Zwiagincew pozwala nam zobaczyć, co zostało pod tą fasadą ukryte.

Przyjrzyjmy się kolejnej scenie z filmu *Elena*. Podczas przygotowywania porannego posiłku, który regularnie spożywa z mężem, bohaterka ogląda program telewizyjny śniadaniowej. Gdy w kuchni pojawia się Władimir, kobieta natychmiast wyłącza telewizor. Jest to czas, kiedy małżonkowie konwersują. Władimir inicjuje rozmowę na temat planów Eleny i tego, jak zamierza ona spędzić dzień, sam przy okazji informując żonę o swoich zajęciach. Najwyraźniej Władimir nie toleruje śniadania w towarzystwie telewizyjnego jazzu. Jego zwyczaje są inne niż te, których nabyła w swoim środowisku Elena. Jednakże i on nie unika przekazywanych przez telewizję treści i kończy każdy dzień, spoglądając na ekran telewizyjny. Dla pojawiającej się w moskiewskim apartamencie rodziny Eleny najważniejszym sprzętem okazuje się centralnie ustawiony ekran telewizora, który hałaśliwym nawoływaniem natychmiast przyciąga do siebie wszystkich jej członków. Znajome i przyjazne dźwięki oraz obrazy pozwalają ośwoić przestrzeń i poczuć się jak w domu. Kontrast między sposobem użytkowania apartamentu przez zamieszkujących go wcześniej Władimira i Elenę, a prostackim zachowaniem się w tym samym miejscu

²⁸ W interpretacji Janusza Wróblewskiego zrujnowane, grożące zawaleniem budynki są też „znakami wykorzenienia, złamaniem świętej tradycji, erozji więzi międzyludzkich, alienacji duszy i nieobecności Boga” (J. Wróblewski i *Zła matka Rosja*, „Polityka” 2018, nr 4, s. 90), a film jako całość stanowi „studium degeneracji putinowskiej Rosji” (tamże).

rodziny Eleny, doskonale obrazuje różnice klasowe – ale także różnice wynikające z posiadania całkowicie odmiennych kapitałów kulturowych.

Zwiagincew świadom jest istnienia w Rosji ogromnego rozwarstwienia, stanowiącego skutek transformacji: „Są tacy, co prywatnymi samolotami latają na kolacje na drugi koniec kraju, a inni zbierają kopiejkę na ulicy, żeby nie umrzeć z głodu. Nie trzeba być historykiem ani politykiem, żeby wiedzieć, jak funkcjonują szczeble drabiny społecznej”²⁹. Ukazane w *Elenie* i *Niemiłości* wizerunki różnych klas społecznych składają się na niemal kompletny obraz struktury społecznej społeczeństwa rosyjskiego: od najbogatszego Władimira, a także partnera Żeni z *Niemiłości*, przez postaci z klasy średniej, takie jak Borys, po Siergieja zamieszkującego podmiejskie blokowisko czy matkę Żeni, która egzystuje na granicy ubóstwa, aż po podklasę bezdomnych, pozbawionych nie tylko środków, lecz także miejsca do życia.

KOBIETY W SPOŁECZEŃSTWIE ROSYJSKIM

Bohaterowie filmów *Elena* i *Niemiłość* funkcjonują w schemacie wojennym. Użycie siły, walka, unikanie okazywania słabości i wrażliwości są sposobami umożliwiającymi codzienne życie. Najbardziej waleczne okazują się kobiece bohaterki filmów Zwiagincewa: Elena, Żenia, matka Żeni czy partnerka Siergieja – wszystkie walczą o przetrwanie, nie doświadczając przy tym żadnych skrupułów ani wyrzutów sumienia. Nie boją się zabić człowieka, pozbyć własnego dziecka, rozbić innej rodziny. Cechuje je relatywizm moralny. Są pozbawione wrażliwości i czułości, odrzucają Boga i Jego dekalog. Wprawdzie Elena odwiedza cerkiew, ale nie oddaje się modlitwie, lecz usiłuje poprzez spory datek niejako wymusić na jednym ze świętych, aby ten pomógł jej rozwiązać problemy rodzinne. Przenosi tym samym doświadczenia z życia w społeczeństwie rosyjskim, w którym wiele spraw załatwia się poprzez oferowanie odpowiednim osobom sporych łapówek, na praktyki kościelne.

Wszystkie kobiety ukazane w filmach Zwiagincewa walczą, nie czynią tego jednak w taki sam sposób. Elena to kobieta reprezentująca starsze pokolenie. Dla niej rodzina wciąż oznacza poważne zobowiązanie, potrafi wiele dla niej poświęcić. Poznajemy ją już jako żonę Władimira, którego prawdopodobnie spotkała w szpitalu, podczas jego rekonwalescencji po zawale. Ich związek oparty został na umowie: on zapewnia jej byt i wygodne życie bez trosk materialnych, ona w zamian opiekuje się nim i dba o dom. Okazuje się to wygodne dla obu stron – tylko jednak do czasu, gdyż, jak zauważa Beata

²⁹ J. Wróblewski, *Wywiad z Andriejem Zwiagincewem*, „Polityka” z 7 IV 2012, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1525521,1,wywiad-z-andriejem-zwiagincewem.read>.

Waligórska-Olejniczak, Władimir nie docenia żony, która nie jest bynajmniej potulna i staje się poważnym przeciwnikiem w walce o byt. Lekceważąc ją, mężczyzna wydaje na siebie wyrok śmierci³⁰. Elena unieważnia małżeńską „umowę” w sposób makabryczny – mordując męża, skądinąd uczciwego wobec niej i darzącego ją zaufaniem. Zapewniając jej formalny status żony, udzielił jej także – co prawdopodobnie było przyczyną jego napiętych stosunków z córką Katią – prawa do spadku oraz możliwości korzystania z kart kredytowych i okazałej zawartości sejfu.

Elena wydaje się cicha, skromna, podporządkowana mężowi, wykonuje obowiązki domowe – to kobieta tradycyjna. Wyrazem tego modelu kobiecości jest – urastająca do symbolu – noszona na głowie chustka, wiązana starym zwyczajem pod szyją. Ostatecznie to jednak Elena okazuje się zdolna do zbrodni. Będąc archetypem Rosjanki, a nawet Matki Rosji, walczy o swoje dzieci. Czyni to, nie zważając na koszty moralne. Ostatecznie okazuje się, że jest w stanie dokonać morderstwa, pragnąc uratować wnuka przed demoralizującą i niebezpieczną służbą wojskową w Czeczenii lub Osetii, gdzie najpewniej czekałoby go brutalne traktowanie – fala zwana „prawem dziadka”, z powodu której „rocznie ginie tam kilkudziesięciu żołnierzy, a setki popełniają samobójstwa i dezerterują”³¹ – albo śmierć na polu walki.

Żenia w filmie *Niemilość* to natomiast kobieta reprezentująca młodsze pokolenie. Również w jej życiu awans społeczny dokonał się dzięki zawartemu w młodości małżeństwu i wyprowadzce do Moskwy. Aspiracje tej kobiety są jednak wyższe, a narzędzie ich realizacji stanowi kolejny mężczyzna. W przeciwieństwie do Eleny Żenia jest zdeterminowana, agresywna, wie, czego chce, i za wszelką cenę dąży do realizacji celów. To typ nowoczesnej kobiety, która chce żyć na własnych zasadach: „Nie krząta się i [nie – M.B.B.] dba o innych, ale na równi z mężczyznami (a nawet bardziej) popija alkohol, przeklina, ucieka w świat smartfona/komputera, szukając własnej egoistycznej przyjemności, nie widząc i nie chcąc widzieć cierpienia własnego dziecka. Wyrzeka się kobiecości (nawet jej sposób korzystania z toalety, brutalnie sfilmowany przez kamerę, wydaje się męski). I znowu – jakąż to pokusa móc wreszcie skorzystać z wywalzonego dopiero co równouprawnienia, nie musieć ofiarowywać się – mieć równe prawo do niemilości, co mężczyzna”³². Los własnego dziecka zupełnie jej nie interesuje, najlepiej by było, gdyby nie istniało. W przeciwieństwie do Eleny, bardzo chętnie oddałaby syna do internatu, a następnie do

³⁰ B. Waligórska-Olejniczak, *O doświadczeniu starości w kontekście współczesnych dylematów egzystencjalnych. Film „Elena” Andrieja Zwiagincewa, „Slavica Wratislaviensia”* 2016, nr 163, s. 315.

³¹ Pomerantsev, dz. cyt., s. 156.

³² Jaszevska, dz. cyt., s. 45.

wojska³³. Odejście chłopca jest w pewnym sensie daremne, gdyż jego ofiara niczego nie zmieni – ani nie poprawi relacji między rodzicami, ani nie stanie się dla nich źródłem głębszej refleksji. Jak zauważa Dagmara Jaszewska, „ani poszukiwanie chłopca, ani odnalezienie (prawdopodobnie) jego ciała, nie zbliża małżonków do siebie, nie wstrząsa nimi, nie powoduje opamiętania – widzimy ich w ostatnich scenach żyjących tak jak dawniej, wygodnie i egoistycznie”³⁴.

Elena i Żenia – jedna dla ratowania dziecka zabija, druga dziecka się wyrzeka, skazując je najprawdopodobniej na śmierć. Z moralnego punktu widzenia oba czyny godne są potępienia. W filmach *Elena* i *Niemiłość* reżyser czyni życie kobiet osadzone w realiach współczesnej Rosji kluczem do zrozumienia postępowania jednostki w społeczeństwie rosyjskim. Jeśli przyjąć założenie, że zarówno Elena, jak i Żenia obrazują współczesną Rosję, to w obu wypadkach jest ona nieobliczalna, brutalna, zdolna do zbrodni, pozbawiona hamulców moralnych³⁵ – gotowa do działań ujawniających moralny relatywizm. W obu tych postaciach kobiecych odnajdujemy pokłady sił destrukcyjnych, obie są również bohaterkami tragicznymi.

WOJNA JAKO KATEGORIA ORGANIZUJĄCA ŻYCIE SPOŁECZNE

W filmie *Niemiłość* w jednej z końcowych scen widzimy Borysa, który przebywając w pokoju z dzieckiem, słyszy wiadomości na temat wojny w Donbasie. Informacje o przebiegu wojny nie przykuwają jego uwagi, dla widza brzmią jednak złowrogo. Między obrazem ojca z małym dzieckiem w bezpiecznej, domowej przestrzeni a doniesieniami na temat trwających działań zbrojnych pojawia się silny dysonans. Nie wieści dotyczące wojny

³³ Grzegorz Brzozowski w analizie filmu *Niemiłość* wysuwa tezę, że Alosza, mimo iż ma rodziców w sensie fizycznym, to w kwestii emocjonalnej jest jednym z dzieci określanych w Rosji jako „bezprizorny”, pozbawiony de facto domu, rodziców, rodziny, miłości i akceptacji. Bezprizorni byli jednak dziećmi czasów wojennych, rewolucji, dziejowych zawirowań. Nowi bezprizorni to natomiast dzieci nowej, posowieckiej Rosji, pozbawione czułości, uważności i miłości. Transformacja przyniosła bowiem niezamierzone konsekwencje w postaci pustki, deficytów pozytywnych emocji, zaniku bliskości i relacji (zob. G. B r z o z o w s k i *Spragnieni (nie)miłości. Recenzja filmu Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura Liberalna” 2018, nr 7, <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/13/grzegorz-brzozowski-spragnieni-niemilosci-andriej-zwiagincew/>).

³⁴ J a s z e w s k a, dz. cyt., s. 42.

³⁵ Utożsamianie kobiety z ojczyzną jest zabiegiem stosowanym stosunkowo często. Na przykład w trakcie wojny trwającej w Bośni i Hercegowinie tę pierwszą przedstawiano także jako kobietę. Kobiecość utożsamiana była wówczas ze słabością, a Bośnię ukazywano jako kobietę, na którą napadają trzy smoki: „Czerwony serbski atakował ją olbrzymim toporem, trójkolorowy chorwacki uderzał od pleców, zaś zielony islamski zakładał jej turban na oczy” (J. S t o v r a g, *Chwila na miłość*, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2017, s. 119).

rozdrażniają jednak bohatera, lecz domagający się uwagi synek. Opieka nad nim jest dla Borysa uciążliwym obowiązkiem. Ostatecznie wynosi on syna do drugiego pokoju i pozostawia samego w dzieciennym łóżeczku. Scena wydaje się banalna, codzienna, budzi jednak niepokój.

Na sposób podawania treści dotyczących wojny zwraca uwagę Jaszewska: „Wieści o wojnie na Ukrainie zostają spreparowane w łatwo strawną i elegancją papkę, podawaną przez miłego spikera przez samochodowe radio stereo, między żartem a prognozą pogody”³⁶. Wojna stanowi część codzienności bohaterów, ale medialne informacje o niej podawane są tak, jak gdyby nie były szczególnie ważne. Im bardziej jednak ignorują je filmowi bohaterowie, tym silniej oddziałują one na widza.

Oglądając *Niemilość* już po 24 lutego 2022 roku, po wybuchu wojny w zaatakowanej przez Rosję Ukrainie, wyraźniej dostrzega się myśl reżysera ukazaną w obrazie bohaterów, którzy cyklicznie powtarzają swoje zachowania w kolejnych związkach. Historia się nie skończyła, pewne zdarzenia powracają w życiu zarówno jednostek, jak i państw. Przeszłe zdarzenia niczego nie uczą, nie powodują zmian. Zwiagincew przewiduje kolejne tragedie, których wystąpienie jest tylko kwestią czasu. Ludzie wciąż popełniają te same błędy. Przesłanie filmu jest zatem pesymistyczne, a przeczucia i przekonania twórcy dzieła – fatalistyczne, przewidywania zaś dotyczące przedstawicieli elit i innych grup społecznych w Rosji oraz ich potencjalnych zachowań – negatywne. Borysowi nie uda się stworzyć nowego domu, a wojny nie przestaną wybuchać. W odniesieniu do zachowania bohatera, którego gest zapowiada destrukcję, jedna z badaczek wskazuje na kategorię antydomu. Kategorie domu i antydomu zapożyczone zostały od Jurija Łotmana, który analizował między innymi twórczość Michaiła Bułhakowa, a w szczególności jego *Mistrza i Małgorzatę*, wykorzystując właśnie te opozycyjne terminy. W jego koncepcji dom traktowany jest jako miejsce własne, bezpieczne, strzeżone przez „opiekuńcze bóstwa przestrzenne”³⁷. Antydom natomiast to „dom leśny”³⁸, miejsce obce, diabelskie, przestrzeń destrukcji, śmierci, równoznaczna z „wędrownką do świata pozagrobowego”³⁹.

Borys się nie zmienia i zapewne powtórzy wcześniejsze błędy. Mechanizm reprodukcji tragedii, w odniesieniu zarówno do jednostki, jak i do całego państwa, jest bowiem silnie zakotwiczony w strukturach społecznych oraz kulturo-

³⁶ J a s z e w s k a, dz. cyt., s. 43.

³⁷ J.M. Ł o t m a n, *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 78(1987) nr 4, s. 311.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże. Por. B. W a l i g ó r s k a - O l e j n i c z a k, *Znacząca (nie)obecność. „Niemilość” Andrieja Zwiagincewa (2017) i „Psie serce” Michaiła Bułhakowa*, w: *taż, Literackie konstelacje (w:) twórczości Andrieja Zwiagincewa*, s. 233.

wych. Cykliczność i nieuchronność powtarzania się zdarzeń dotyczy zarówno mikrostruktur, jak i makrostruktur. Zachowanie Borysa można odczytać właśnie jako zapowiedź zbliżającej się niszczycielskiej siły. Utopia stworzenia domu staje się oczywista. Kolejny dom Borysa stanie się antydomem. Tak jak Rosja, traktowana jako bezpieczny dom, wcześniej czy później stanie się antydomem, miejscem działania sił diabelskich, śmierci i ostatecznej destrukcji. Odbudowane więzi, nowa relacja z kobietą, kolejne dziecko to chwilowa ułuda istnienia domu. Powtarzalność losu jest nieubłagana. Dom Aloszy także stał się jego antydomem. Miejscem bez miłości, bez dobrych emocji, bez więzi i relacji z rodzicami, przestrzenią duchowej wegetacji i braku moralności. Taki los czeka też Rosję. Rosja jest w kontekście tej koncepcji postrzegana raczej jako antydom, miejsce działania destrukcyjnych sił, niszczenia więzi, niemiłości, śmierci, zła i ciemności. Analogie, które przytacza w filmie *Zwiagincew*, są aż nadto wyraziste.

Reprodukcja tragedii, powtarzalność losu, odtwarzanie się cykli w historii ludzkich życiorysów – na wszystko to wskazuje przesłanie autora filmów. Los syna Borysa z jego kolejnego związku został już określony i przypieczętowany. Zachowanie ojca jednoznacznie to zapowiada. Dramat zaginionego syna z wcześniejszego małżeństwa niczego go nie uczy. Kolejna tragedia wydaje się nieuchronna. Schemat zostanie zapewne powtórzony. W kontekście komunikatów wojennych sytuacja ta ma szersze znaczenie symboliczne i dotyczy istoty wojny stanowiącej część życia – wojny, która zawsze powraca, reprodukuje się w cyklach życia jednostek i państw, w losach ludzkości. Zwracali na to uwagę także bohaterowie książek Aleksijewicz: „Jak się nie rozliczymy z przeszłością, to się odezwie w przyszłości. Nastąpi nowe oszustwo, nowa krew. Przeszłość jeszcze przed nami”⁴⁰.

Niemiłość kończy inna symboliczna scena, która także nabiera niezwyklej mocy w kontekście toczącej się w Ukrainie wojny. Główna bohaterka Żenia, młoda kobieta, ubrana w dres w barwach narodowych Federacji Rosyjskiej, biegnie na sportowej bieżni. Jest bardzo silnie zbudowana, nawet monstrualna, niepokojąca i prowokacyjna. Spojrzenie ma harde i pewne siebie, choć biegnąc, dostaje zadyszki. Postać Żeni można potraktować jako metaforę współczesnej Rosji, która właściwie nie wie, dokąd zmierza, nie ma określonych celów, a w procesie transformacji, straciła pewność siebie. Wprowadzając opisaną scenę do swojego ostatniego filmu, reżyser stawia pytanie o przyszłość Rosji, a tym samym nawiązuje do słynnych słów innego rosyjskiego twórcy, Mikołaja Gogola, który w *Martwych duszach* pytał: „Rosjo, dokądże pędzisz, daj odpowiedź! Nie daję odpowiedzi”⁴¹. Gogol widział wielką Rosję, która

⁴⁰ Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, s. 291.

⁴¹ Gogol, dz. cyt., s. 204.

„pędzi jak dzielna nieprześcigniona trójka”⁴² i przed którą „przelatuje obok wszystko, cokolwiek jest na ziemi, i patrząc z ukosa odsuwają się i dają jej drogę inne narody i państwa”⁴³. W kontekście historii opowiedzianych w filmach *Elena* i *Niemilość* przeczucia oraz prognozy co do przyszłości Rosji i jej społeczeństwa są przygnębiające. Rozpoczęcie nowego cyklu życia przyniesie nowe wojny oraz ponowne odwołania do dobrze znanych celów imperialnych. Nastąpi powrót do wcześniejszych idei, które stanowią kulturowy fundament społeczeństwa rosyjskiego.

Reżyser odziera widzów ze złudzeń co do tego, jaka jest Rosja, jakie jest rosyjskie społeczeństwo i jacy są Rosjanie jako jednostki. Rozpad tradycyjnych wartości, naśladowanie zachodniego stylu życia, patologie, brak własnej, wypracowanej przez społeczeństwo rosyjskie idei, która by je spajała – wszystko to zrodziło frustracje i niezadowolenie społeczne. Nie ma idei, która nadałaby sens ludzkiej egzystencji i ukierunkowała działania ku konkretnemu celowi. Mówi o tym bohater książki Swietłany Aleksijewicz *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*: „Rosjanin musi w coś wierzyć... Wierzyć w coś świetlanego, wzniosłego. W naszej podświadomości tkwią imperium i komunizm. Bliższe jest nam to, co bohaterskie. Rosja może być tylko wielka albo jej wcale nie będzie. Potrzebujemy silnej armii. [...] Jak zazdroszczę ludziom, którzy mieli ideę. Bo teraz żyjemy bez idei. A ja chcę wielkiej Rosji. Nie pamiętam jej, ale wiem, że była”⁴⁴. Ktoś inny mówi podobnie: „A poza tym Rosjanin nie lubi żyć ot tak sobie, chce żyć w jakimś celu. Chciałby brać udział w wielkim dziele”⁴⁵. Brak sposobu na zintegrowanie społeczeństwa, na nadanie mu dynamiki rozwoju może spowodować sięganie po sprawdzone już scenariusze. Wojna stanowi gotowy wzorzec działania, przechowywany w pamięci kulturowej jednostek i społeczeństwa, a jej logika jest częścią systemu społecznego i relacji międzyludzkich panujących w Rosji. Wojna zatem może stać się dla konkretnych jednostek i całego państwa siłą napędową.

W zakończeniu filmu *Elena* zakodowana jest również mająca nadejść tragedia. W pierwszej i ostatniej scenie pojawia się wrogo kraczący czarny kruk, który przygląda się ludziom znajdującym się w bogatym moskiewskim apartamencie. Postaci te i ich zachowania są ukazywane widzowi z zewnątrz, zza wielkich okien apartamentowca. Ich los został już przypieczętowany, co zapowiada złowieszcze krakanie oraz scena z udziałem małego dziecka, które ułożono na łóżku, na którym została popełniona zbrodnia. Jego losy, losy

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ A l e k s i j e w i c z, *Czasy secondhand*, s. 41.

⁴⁵ Tamże, s. 316.

nowego życia, są również przesądzone, historie i zdarzenia powtarzają się, reprodukują się cyklicznie i systematycznie.

Bohaterowie Zwiagincewa zachowują się tak, jakby wciąż byli na wojnie. Ich życie to walka – walka o wszystko: o lepszy byt, o uwagę, o miłość, o dziecko, albo o to, jak się go pozbyć. Wydaje się, że oprócz wojny w sensie dosłownym, tej, o której donoszą wieczorne wiadomości, inna, swoście rozumiana wojna towarzyszy na co dzień bohaterom omawianych dzieł. Jest stanem umysłu i przekłada się na sposób postrzegania siebie i innych w świecie. Wojna stanowi ramy definicyjne życia, obejmujące określone wartości i reguły, w tym przypadku dopuszczające także niemoralność. I nawet jeśli wielkomięjska Rosja wydaje się miejscem nowoczesnym i atrakcyjnym, to jest to wyłącznie wizualna iluzja, skrywająca wojenne w istocie sposoby działania. Bohaterowie mieszkają w przeszklonych, wspaniałych apartamentach, poruszają się drogami zachodnimi autami, spożywają zachodnie produkty, ale ich świat jest światem antywartości. „Nie ma granicy – stwierdza jedna z bohaterów książki Aleksijewicz – między stanem pokoju a stanem wojny. Wojna jest zawsze”⁴⁶. Żyjące w luksusie wybrane klasy społeczne pozbawione są fundamentów etycznych.

Relatywizm moralny przedstawionych bohaterów, gotowych dokonywać czynów nieetycznych, wytycza sposoby i metody ich postępowania. Dobrze obrazuje to stwierdzenie innej postaci występującej w cytowanej wcześniej książce *Cynkowi chłopcy*: „Mój ojciec dożył dziewięćdziesiątki. Mówił, że nic dobrego go w życiu nie spotkało poza wojną. I to jest wszystko, co potrafiemy”⁴⁷. Logika wojny wpisana jest w codzienność rosyjskiej rzeczywistości na wiele sposobów, można ją nawet określić mianem filozofii codzienności. Wojenna filozofia dopuszcza niemoralne postępowanie i nieetyczne sposoby rozwiązywania problemów, takie jak pozbycie się dziecka czy zabójstwo. „Wojna to świat, a nie wydarzenie... Wszystko tutaj jest inne: i krajobraz, i człowiek, i słowa”⁴⁸. Bohaterowie *Nie miłości* i *Eleny* zanurzeni są w logice wojny, logice, w której jedyny cel stanowi ocalenie samego siebie. Dla bohaterów Zwiagincewa wojna to niejako naturalne ramy działania, w których uruchamiają się sposoby funkcjonowania zapisane w pamięci społecznej. Bohaterowie ci nie potrafią tworzyć więzi rodzinnych ani budować relacji bliskości, są emocjonalnymi bankrutami, skoncentrowanymi na własnym dobrostanie, egoistycznych potrzebach, niezdolnymi do empatii i czułości, odrzucają też duchowość.

Żyjąc w postsowieckiej Rosji, zostali niejako zatrzymani w wojennym sposobie istnienia. Finał *Nie miłości* ukazuje głównych bohaterów oglądają-

⁴⁶ Tamże, s. 37.

⁴⁷ Tamże, s. 41.

⁴⁸ T a ż, *Cynkowi chłopcy*, s. 23.

cych w telewizji relacje z wojny rosyjsko-ukraińskiej. Wiele się w ich życiu wydarzyło, w niewyjaśnionych okolicznościach stracili syna, ich rodzina się rozpadła, nawiązali nowe relacje i starają się zapewnić sobie materialny byt, ale tym, co ich łączy, jest oglądany program telewizyjny o wojnie prowadzonej przez ich państwo. Oboje rozumieją stan wojny, zinternalizowali jej reguły, jej język, akceptują te zasady i potrafią zgodnie z nimi funkcjonować. Nie buntują się przeciw nim, nie unikają ich, nie walczą z nimi, to one wyznaczają ich styl życia, postępowania i rozumienia świata. Wojna stanowi część ich egzystencji, co oznacza również umiejętność akceptowania strat, zniszczeń, ofiar i destrukcji. Życie Rosjan splecione jest nierozdzielnie z podejmowanymi przez państwo działaniami wojennymi. Nie chodzi jednak o doświadczenie konfliktów zbrojnych jako takie, ale przede wszystkim o ich oddziaływanie na człowieka: „Właściwie to jesteśmy ludźmi wojny. Albo braliśmy w niej udział, albo się do niej szykowaliśmy. Nigdy nie żyliśmy inaczej. To dlatego mamy psychikę żołnierzy. W czasie pokoju także wszystko odbywało się zgodnie z wojskowym rytuałem”⁴⁹. Wojna wpływa na definiowanie podstawowych pojęć, na stosunek do wartości, na myślenie o powinnościach, zyskach i stratach, na traktowanie cierpienia i postrzeganie innych.

Obraz współczesnego społeczeństwa rosyjskiego oraz dotyczące go diagnozy i prognozy, jakie formułuje Zwiagincew, są dramatycznie niepokojące. Bohaterowie *Eleny* i *Nie miłości* żyją w cieniu wojny, co w obu dziełach przedstawione zostało na wielu płaszczyznach. Rozpoznanie Zwiagincewa nie są zresztą odosobnione, co potwierdzają badaczki analizujące dzieła filmowe innego rosyjskiego reżysera, Aleksieja Bałabanowa: „Dehumanizacja to problem dnia codziennego, nie tylko konfliktów militarnych”⁵⁰.

Dokąd zmierza Rosja? – pyta poprzez swoje filmy Andriej Zwiagincew i nie myli się, przewidując, że musi nadejść kolejna, prawdziwa wojna, zaakceptowana przez społeczeństwo, które rozumie jej zasady i żyje według jej logiki i którego wyposażenie kulturowe zawiera wojenne wzorce działania.

DIAGNOZA SPOŁECZNA JEDNOSTKA W SPOŁECZEŃSTWIE ROSYJSKIM

Demokracja, równouprawnienie, nowoczesna konsumpcja, kapitalizm, indywidualizm, społeczeństwo obywatelskie – to wartości, które muszą być właściwie pojmowane i rozsądnie adaptowane. Bohaterowie Zwiagincewa

⁴⁹ T a ż, *Czasy secondhand*, s. 8.

⁵⁰ B. Pawletko, B. Waligórska-Olejniczak, *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy*, Śląsk, Katowice 2020, s. 17.

przetwarzają je jednak na własny sposób, wypaczając ich pierwotny sens. Powstaje w ten sposób kultura cynizmu, w której działa się według antywartości. W kulturze tej doskonale sprawdza się logika walki, zawodzi natomiast logika demokracji. Opinia Zwiagincewa o społeczeństwie rosyjskim, jaką można odczytać, rekonstruując jego filmowe obrazy, jest jednoznacznie krytyczna. Reżyser nie ma także złudzeń co do przyszłości państwa i kierunku jego dalszych działań.

Obraz Rosji i społeczeństwa rosyjskiego przedstawiony w filmach Andrieja Zwiagincewa jest dramatyczny i skrajnie poważny. W żadnym zresztą obrazie tego reżysera nie znajdziemy choćby odrobiny humoru, ironii czy innego rodzaju dystansowania się od zdarzeń. Rosja ze swej natury jest poważna – jeśli przez chwilę wydawało się, że jest inna, to wyłącznie dlatego, że poprzez skomercjalizowaną telewizję, efektowną architekturę, nowoczesne sklepy, wyszukane restauracje i wszelkie inne przejawy konsumpcyjnego stylu życia opartego na wzorcach zapożyczonych z Zachodu imitowała „rozrywkowość”. Na tę cechę szczególną Rosji uwagę zwrócił Ryszard Kapuściński w *Imperium*: „Jest to świat śmiertelnej powagi, rozkazu i posłuszeństwa. Naucz się słuchać, naucz się pokory, naucz się zajmować swoją osobą jak najmniej miejsca. Najlepiej rób, co do ciebie należy. Najlepiej milcz. Najlepiej nie zadawaj pytań”⁵¹. Jednakże nawet postępowanie według tych zasad nie gwarantuje przetrwania – czego przykładem jest historia filmowego Aloszy.

Bohaterowie Zwiagincewa żyją na zgliszczach fundamentalnych wartości, ich świat jest przerażająco pusty. Gonią za ideałem miłości, której nie tylko nie potrafią utrzymać, lecz także – jeśli się pojawi – sami ją niszczą. Są destrukcyjni wobec samych siebie i innych, wypaleni emocjonalnie, zdemoralizowani i pozbawieni etycznych kierunkowskazów. Brakuje im zakotwiczenia w silnej rodzinie, religii lub jakimś systemie etycznym, który regulowałby ich relacje indywidualne i społeczne. Nie są też zdolni do korzystania z demokracji, wolności, kultury indywidualizmu i dostępności dóbr materialnych. Doskonały przykład opacznie rozumianej logiki konsumpcji stanowią działania związane chociażby ze wspomnianą wcześniej architekturą. Podając przykłady absurdu w tym zakresie, Peter Pomerantsev pisze o Moskwie: „To jedyne miasto, w którym burzy się najstarsze budynki [...]. I burzy się je tylko po to, by odbudować je na nowo jako repliki samych siebie, wzbogacone o wszystkie te linie proste, pleksiglas i podwójne szyby”⁵².

Obraz Rosji, rosyjskiego społeczeństwa i poszczególnych Rosjan przedstawiony w filmach Andrieja Zwiagincewa jest również dojmująco smutny, a żaden z ich bohaterów nie zaznaje szczęścia. Żyją oni w świecie bez Boga,

⁵¹ R. K a p u ś c i ŋ s k i, *Imperium*, Czytelnik, Warszawa 2020, s. 30n.

⁵² P o m e r a n t s e v, dz. cyt., s. 143.

bez miłości, bez wartości – w świecie pozbawionym humanizmu, dystansu, humoru czy radości. Jest to świat ludzi strasznych, żyjących sztucznie i zakłamanych, hardych, wojujących, zdolnych do potworności – ludzi walki, ludzi wojny. I nie najważniejsze jest to, że często im ona realnie towarzyszy, dzieje się tuż obok, o czym informują komunikaty radiowe czy wiadomości telewizyjne. Istotne jest, że relacje międzyludzkie są wrogie, nieprzyjazne, pozbawione zaufania i życzliwości. Ludzie postrzegają siebie nawzajem poprzez swój status materialny, są dla siebie jak przedmioty, których wartość wyznaczają możliwości finansowe. Bohaterowie obu fabuł wciąż dokonują wzajemnej oceny, mają wobec siebie nawzajem konfrontacyjne, wrogie nastawienie. Dorośli walczą ze sobą, małżeństwa toczą ze sobą boje bądź się wzajemnie wykorzystują, córka walczy z ojcem, matka z dzieckiem.

Relacja definiująca ludzi w tych filmowych historiach oparta jest na byciu „anty”, byciu przeciwko wszystkim i wszystkiemu, co autentycznie lub choćby symbolicznie zagraża jednostce. Walczy się o pieniądze, o przetrwanie, o udowodnienie, że jest się lepszym, że stoi się w wyżej hierarchii społecznej. Widziane oczyma Andrieja Zwiagnicewa społeczeństwo rosyjskie oparte jest na konflikcie, niezgodzie, braku porozumienia czy harmonii. Walka toczy się także w ludzkich wnętrzach. Każda z postaci walczy sama z sobą. Największym zagrożeniem dla Eleny i Żeni czy Borysa są oni sami – destrukcyjni, odtwarzający relacje i sytuacje oparte na niszczycielskiej sile. Elena ma słodką twarz, ukrywa emocje i zachowuje pozory łagodności, ale jest zdolna do najokrutniejszej zbrodni. Żenia nie ma już bezbronnego wyglądu, jest harda, złośliwa, chętnie manifestuje swoją agresję. Obie walczą. Każda z nich jest na swojej prywatnej wojnie, która zawsze pociąga za sobą ofiary. Obie są także bardziej agresywne i okrutne od mężczyzn. Żadna z nich nie ma szacunku dla życia.

Elena to uosobienie Rosji sprzed kilku lat, kiedy to, osłabiona po pierestrojce, ukazywała światu łagodne oblicze. Toczyła grę i udawała, że jest inna, niż mogło się wydawać. Pokazywała, że się zmieniała, złagodniała i spokojniała. Miała twarz spokojnego anioła, bo takiej twarzy oczekiwał od niej świat Zachodu. Była to ułuda, natura Rosji się bowiem nie zmieniła. Łagodna Elena z zimną krwią dokonuje barbarzyńskiego czynu, morduje męża. Jej „oblicze” to oblicze anioła zagłady, śmierci, destrukcji – w istocie: anioła wojny.

Podobnie jest w przypadku Żeni. Ona też stanowi metaforę Rosji. Jest to już jednak oblicze Rosji bardziej współczesnej, państwa, które nie ukrywa się za maską łagodności, nie bawi się w grę pozorów ani w subtelności, lecz odsłania swoją naturę. Żenią kieruje wściekłość; jest ona agresywna i brutalna. Oczekuje konfrontacji sił. Może odrzucić wszystkie konwenanse i walczyć otwarcie. Jest dumna, że uczestniczy w wojnie. Dziecko nie ma dla niej wartości, stanowi jedynie zawadę i z pewnością nie zawahałaby się posłać syna na prawdziwą wojnę, o której wciąż donoszą w filmie media.

W ukazanych przez Zwiagincewa wizerunkach społeczeństwa rosyjskiego cechą dominującą stanowi brutalność. Nie jest to Rosja sztuki, społeczeństwo uduchowienia, na dziedzictwo którego często się wskazuje. We współczesnej Rosji przeważają prymitywizm, odhumanizowanie i wściekłość. Na tę dwoistość zwracał uwagę Kapuściński: „Są dwie rzeczywistości rosyjskie: mistyczna, filozoficzna, duchowa, wzniosła, a jednocześnie obok pełni się świat chamstwa, podłości, brudu”⁵³. Wydaje się jednak, że okrucieństwa okazywanego przez tak wielu nie sposób usprawiedliwić uprawianiem sztuki przez nielicznych.

Warto w tym miejscu odnieść się do wprowadzonej do literatury naukowej przez Feliksa Konecznego koncepcji cywilizacji turańskiej. Według Konecznego cywilizacja ta oparta jest na władzy wodza, który jednoosobowo decyduje o wszystkim, co się dzieje w państwie, tak że staje się jego właścicielem, a cała ludność faktycznie pozostaje w jego niewoli. „Może on, o ile jego łaska, dopuścić innych do jakiejś formy własności i do wolności osobistej, lecz jedno i drugie zawsze tylko do odwołania. To właśnie stanowi cechę tej cywilizacji”⁵⁴. Istotą takiej cywilizacji jest stan wojny, nieprzerwana do niej gotowość. Społeczeństwo funkcjonujące zgodnie z ideą cywilizacji turańskiej znajduje się w stanie permanentnej wojny. Rację jego bytu stanowią podbój, walka i okradanie, nie zaś zawieranie umów, unii, negocjowanie czy współpraca z innymi. Społeczeństwo takie potrafi osiągać sukcesy jedynie w wyniku walki, która jawi się jako jedyny szybki i skuteczny sposób poprawy sytuacji ekonomicznej i osiągnięcia sukcesu. „Na pierwszy plan – zauważa Adam Zamojski – wysuwa się agresywna walka o byt. Konsekwencją tego jest militarna organizacja społeczeństwa, z naczelną zasadą bezwzględnego posłuszeństwa wobec jednoosobowego władcy i jego mandatariuszy – obejmuje ona wszelkie dziedziny życia”⁵⁵. Militarna organizacja życia społecznego oznacza także, że jednostki są przyzwyczajone do stanu wojny i tylko w wojenny sposób umieją prowadzić swoje sprawy publiczne i prywatne. Potrafią być bezwzględne, potrafią zabijać, niszczyć najbliższych, unikać odpowiedzialności. Wojenna logika organizacji społeczeństwa czyni z ludzi wojowników, nie zaś obywateli. Gdy inni przestają być przydatni do zaspokajania potrzeb lub gdy stają się przeszkodą w osiągnięciu celów, są eliminowani bez żalu czy wyrzutów sumienia. Tak działają ludzie w społeczeństwie cywilizacji turańskiej, zorganizowanej wokół kategorii militaryzmu.

⁵³ K a p u ś c i ń s k i, dz. cyt., s. 228.

⁵⁴ F. K o n e c z n y, *O cywilizację łacińską*, Wydawnictwo Unon, Gliwice 1999, s. 55.

⁵⁵ A. Z a m o j s k i, *Cywilizacja turańska Feliksa Konecznego – założenia teoretyczne oraz współczesna egemplifikacja*, „The Peculiarity of Man” 2018, nr 27, s. 70.

Logika świata demokratycznego nie zdołała wyprzeć ani zmienić logiki wojennej, obecnej w postsowieckiej Rosji. „w kruchej rzeczywistości, która zrobiona jest tak, że jeśli zmrzujesz oczy, może wydawać się niemal zupełnie prawdziwa”⁵⁶. „Przemieszczamy się z siłowni do przestronnego biura, potem do kawiarni, na francuski film w kinie i do winiarni, stamtąd na wakacje do Turcji, która wydaje się lepsza od Paryża; lepsza, bo nowsza i droższa. I możemy czytać wydawane przez SNOB magazyny, oglądać na TNT jakiś reality show, a to wszystko to tylko symulakrum demokracji”⁵⁷. Potwierdzają to także refleksje samych Rosjan: „Zmieniły się nasze ulice, szyldy na sklepach i tytuły gazet, ale my jesteśmy ci sami”⁵⁸.

Stwierdzenie, że społeczeństwo rosyjskie funkcjonuje w symulakrum demokracji, oznacza również, że funkcjonuje ono według innych reguł, charakterystycznych dla odmiennego ustroju. Jakikolwiek byłby to ustrój, nagromadzone w bohaterach złość, wściekłość, agresja i destrukcyjna energia muszą wcześniej czy później znaleźć dla siebie ujście. Społeczeństwo, któremu brakuje drogowskazów moralnych oraz kodeksów etycznych zakorzenionych w religii, rodzinie czy wartościach, któremu brak idei rozwoju czy generalnie tworzenia, jest niebezpieczne. Jego destrukcyjną siłą, wzmocnioną przez sentymenty, oraz tęsknotą za sprawczością i dumą, można łatwo kierować. Bohaterowie *Zwiagincewa* w istocie wypaczają znaczenie wolności, swobody, idei społeczeństwa indywidualizmu czy demokracji.

W filmie *Biała wstążka*⁵⁹ Michaela Hanekego poszukuje się przyczyn, które skłoniły pokolenie młodych Niemców do zaakceptowania narzuconej siłą ideologii nazizmu. Autor dzieła zauważa, że pokolenie to zostało wychowane w sposób niezwykle surowy, bez czułości, w systemie kar, także fizycznych, podporządkowane rodzicom, ich władzy i autorytetowi. Ethos protestanckiego wychowania okazał się sprzyjać akceptacji nazistowskiej ideologii i akceptacji wojny. Wydaje się, że Andriej Zwiagincew nie tylko diagnozuje społeczeństwo rosyjskie i jego moralność, ale próbuje zrozumieć, dlaczego jest zdemoralizowane i destrukcyjne. Dlaczego ludzie są nieprzyjaźnie nastawieni do siebie samych i do innych? Dlaczego nie potrafią budować trwałych i wartościowych relacji międzyludzkich? Dlaczego akceptują wojnę z jej niszczącą logiką. Dlaczego są cyniczni, pozbawieni duchowości? Mimo że reżyser ocenia swoich rodaków bez taryfy ulgowej, nie wskazuje przyczyny zachowań społeczeństwa rosyjskiego tak jednoznacznie, jak udało się tego dokonać Michaelowi Haneke w odniesieniu do społeczeństwa niemieckiego.

⁵⁶ P o m e r a n t s e v, dz. cyt., s. 113.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ A l e k s i j e w i c z, *Cynkowi chłopcy*, s. 284.

⁵⁹ *Biała wstążka* (*Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*), Austria–Francja–Niemcy–Włochy, 2009, reż. M. Haneke.

Tytułowa „niemiłość” jest trafnym, nieco poetyckim wyrażeniem oddającym stan, w jakim znajdują się bohaterowie filmu: „niemiłość” to de facto synonim „wojny”. Ostateczne refleksje przedstawione przez Zwiagincewa są katastroficzne i tragiczne⁶⁰.

Wojna zawsze ma charakter polityczny, ale wydaje się, że łatwiej jest ją zaakceptować zbiorowości, jaka została przedstawiona w *Elenie* i *Niemiłości*. Oglądając te filmy dzisiaj, gdy trwa wywołana agresją Rosji wojna w Ukrainie, dostrzegamy ich głęboką profetyczność.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Aleksijewicz, Swietłana. *Cynkowi chłopcy*. Translated by Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- . *Czasy secondhand: Koniec czerwonego człowieka*. Translated by Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014;
- . *Wojna nie ma nic z kobiety*. Translated by Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2022.
- Brzozowski, Grzegorz. “Spragnieni (nie)miłości: Recenzja filmu Andrieja Zwiagincewa.” *Kultura Liberalna*, no. 7 (2018). <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/13/grzegorz-brzozowski-spragnieni-niemilosci-andriej-zwiagincew/>.
- Gogol, Mikołaj. *Martwe dusze*. Translated by Władysław Broniewski. Kraków: Zielona Sowa, 2008.
- Jaszewska, Dagmara. “Film jako medium (nie)obecności Boga: Ukryta teologia w *Niemiłości* Andrieja Zwiagincewa.” *Kultura – Media – Teologia*, no. 31 (2017): 39–57.
- Kapuściński, Ryszard. *Lapidaria I–III*. Warszawa: Agora, 2008.
- Koneczny, Feliks. *O cywilizację łacińską*. Gliwice: Onion, 1999.
- Łotman, Jurij M. “Dom w *Mistrzu* i *Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa.” Translated by Roman Mazurkiewicz. *Pamiętnik Literacki* 78, no. 4 (1987): 311–9.

⁶⁰ *Niemiłość* Andrieja Zwiagincewa pochodzi z roku 2017. W tym samym roku odbyła się premiera filmu *Arytmia* Borysa Chlebnikowa (*Arytmia* (Aritmiâ), Rosja–Finlandia–Niemcy, 2017, reż. B. Chlebnikow). Te dwa dzieła mają wiele wspólnego, sygnalizują bowiem trudności związane z miłością, byciem razem, dopasowaniem się, uchwyceniem wspólnego rytmu, niezbędnym w budowaniu dobrych relacji międzyludzkich. Co do systemu społecznego, funkcjonowania instytucji państwowych, stosunku władzy do obywateli, organizacji państwa, braku szacunku dla ludzkiego życia, twórcy filmów są zgodni. Rzeczywistość, w jakiej przyszło egzystować obywatelom, jest bardzo nieprzyjazna. Muszą oni bezustannie walczyć o godność, o życie, o prawdę, o skromny nawet status materialny. Chlebnikow wierzy jednak w relacje międzyludzkie i ich autentyzm. Uznaje miłość za wartość, która ocala, pozwala ludziom funkcjonować i zmagać się z problemami. Andriejowi Zwiagincewowi natomiast brakuje wiary w ocalenie człowieka, a stawiana przez niego diagnoza pozbawiona jest jakiegokolwiek optymizmu czy nadziei.

- Michur-Ziemba, Maria. "Cele i zasady funkcjonowania Wspólnoty Niepodległych Państw." *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, no. 1 (2017): 223–46.
- Pawletko, Beata, and Beata Waligórska-Olejniczak. *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych: Kontekst literacki i kulturowy*. Katowice: Śląsk, 2020.
- Piotrowska, Anita. "W szarej strefie." *Tygodnik Powszechny*, no. 15(3274) (2012): 47.
- Pomerantsev, Peter. *Jądro dziwności: Nowa Rosja*. Translated by Iga Noszczyk. Wrocław: Wydawnictwo Czarne, 2020.
- Stovrag, Joanna. *Chwila na miłość*. Zakrzewo: Replika, 2017.
- Sztompka, Piotr. "Struktura społeczna: Próba uogólnienia." In *Socjologia lektury*. Edited by Piotr Sztompka and Marek Kucia. Kraków: Znak, 2007.
- Świder, Konrad. "Transformacja polityczna w Rosji w latach 90. XX wieku – główne problemy." *Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej* 17, no. 1 (2019): 97–121.
- Turgieniew, Iwan. "Sen" Translated by Aleksander Wat. In Wat, *Poezje zebrane*. Edited by Anna Micińska and Jan Zieliński. Kraków: Znak, 1992.
- Waligórska-Olejniczak, Beata. "O doświadczeniu starości w kontekście współczesnych dylematów egzystencjalnych: Film *Elena* Andrieja Zwiagincewa." *Slavica Wratislaviensia*, no. 163 (2016): 313–23.
- . "Znacząca (nie)obecność. *Niemiłość* Andrieja Zwiagincewa (2017) i *Psie serce* Michaiła Bułhakowa." In Waligórska-Olejniczak, *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.
- . "Zwiagincewowskie minusy-chwyty: *Elena* (2011) i dramaturgia Antona Czechowa." In Waligórska-Olejniczak, *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.
- Wróblewski, Janusz. "Wywiad z Andriejem Zwiagincewem." *Polityka*, April 7, 2012. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1525521,1,wywiad-z-andriejem-zwiagincewem.read>.
- . "Zła matka Rosja." *Polityka*, no. 4 (2018): 90.
- Zamojski, Adam. "Cywilizacja turańska Feliksa Konecznego – założenia teoretyczne oraz współczesna egzemplifikacja." *The Peculiarity of Man*, no. 27 (2018): 65–80.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Małgorzata BOGUNIA-BOROWSKA – Człowiek i moralność w społeczeństwie rosyjskim. Analiza filmów *Elena* i *Niemiłość* Andrieja Zwiagincewa

DOI 10.12887/35-2022-3-139-13

Celem artykułu jest opis i diagnoza współczesnego społeczeństwa rosyjskiego i kierunku jego rozwoju. Materiałem wykorzystanym do dokonania krytycznej analizy są filmy *Elena* i *Niemiłość* rosyjskiego reżysera Andrieja Zwiagincewa. Dzieła te przedstawiają obraz społeczeństwa rosyjskiego, występujące w nim

postawy życiowe i wartości oraz potencjalne kierunki jego rozwoju. Autorka twierdzi, że zarówno poszczególne jednostki, jak i społeczeństwo rosyjskie jako całość działają zgodnie z logiką wojny, która stanowi rodzaj stylu życia i filozofii codzienności. Obecność logiki wojny przejawia się nie tylko w życiu prywatnym ludzi, lecz także w życiu społeczeństwa jako całości oraz w jego instytucjach i w strukturach władzy państwowej. Logika ta dopuszcza działania niemoralne i zwalnia z odpowiedzialności za dokonywane czyny, tłumacząc je osobistym dobrobytem lub wyższą koniecznością. W kontekście wojny toczącej się w Ukrainie postawy bohaterów i bohaterek filmów Andrieja Zwiagincewa zyskują wymiar symboliczny i profetyczny.

Słowa kluczowe: moralność, etyka, wolność, filozofia wojny, jednostka, społeczeństwo, Rosja, Andriej Zwiagincew

Kontakt: Instytut Socjologii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków

E-mail: malgorzata.bogunia-borowska@uj.edu.pl

<https://socjologia.uj.edu.pl/malgorzata-bogunia-borowska>

Małgorzata BOGUNIA-BOROWSKA, On Man and Morality in the Russian Society: An Analysis of Andrey Zvyagintsev's Films *Elena* and *Loveless*

DOI 10.12887/35-2022-3-139-13

The aim of the article is to describe the contemporary Russian society, identifying the directions its future development might take, on the basis of a critical analysis of Andrey Zvyagintsev's films *Elena* and *Loveless*. The image of the Russian society with its predominant attitudes towards life, its morality and values conveyed by the films scrutinized in the paper is one of a society demonstrating the logic of war. Adopted as a lifestyle and a philosophy of daily existence, the logic of war is manifested in private lives of individuals, in the functioning of the society as a whole and of its institutions, as well as in the power structures of the Russian state. Such a logic permits unethical behavior and makes it possible for individuals to evade responsibility for their actions justifying them by their personal welfare or an absolute necessity. In the context of the war ongoing in Ukraine, the attitudes adopted by Zvyagintsev's characters, take on symbolic and prophetic aspects.

Keywords: morality, ethics, freedom, philosophy of war, individual, society, Russia, Andrey Zvyagintsev

Contact: Institute of Sociology, Faculty of Philosophy, Jagiellonian University, ul. Grodzka 52, 31-044 Cracow, Poland

E-mail: malgorzata.bogunia-borowska@uj.edu.pl

<https://socjologia.uj.edu.pl/malgorzata-bogunia-borowska>