

Podwodne, kosmiczne, duchowe. Miasta rosyjskie a sfera publiczna w filmach skandynawskich dokumentalistów

Granica między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, odgrywa w rosyjskiej kulturze nikłą rolę w porównaniu z krajami zachodnimi – przynajmniej w tradycji intelektualnej. Już w epoce carskiej, jak podaje rosyjsko-amerykańska badaczka Svetlana Boym, „nie darzono zbyt dużym szacunkiem tak zwanej zachodniej, burżuazyjnej koncepcji prywatności” [1]. Co więcej, z czasem zaczęto podkreślać opozycję pomiędzy *prywatnym* życiem a *rosyjskim* życiem. Krytyka prywatności wśród rosyjskich intelektualistów przyczyniła się natomiast do budowy przeciwnego mitu – mitu „rosyjskiej duszy”. Istotniejsze bowiem wydaje się rozgraniczenie między tym, co materialne, a tym, co duchowe, niż między prywatnym a publicznym: „[n]arodowi pisarze i filozofowie twierdzą, że opozycja pomiędzy pojęciami *bytie*, życiem duchowym, a *byt*, codzienną harówką, od dawna odgrywała centralną rolę w rosyjskiej kulturze” [2]. Rosyjscy podróżnicy zwykli byli krytykować kraje Europy Zachodniej i ich demokratyczne kultury za brak duchowości i samolubne skupienie na życiu prywatnym.

W tym kontekście nie dziwi, że specyficzna relacja pomiędzy sferą publiczną i prywatną w Rosji jest tym, co przyciąga uwagę skandynawskich dokumentalistów, stając się ważną ramą ich filmów [3]. Również rola duchowości, silnie przeciwstawiana materialności i ży-

[1] S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press 1994, s. 73.

[2] Eadem, *Kosmos: Remembrances of the Future*, w: *Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age*, photographs by A. Bartos with an essay by S. Boym, Princeton Architectural Press, New York 2001, s. 85.

[3] W artykule terminy „Skandynawia” i „skandynawski” używane są synonimicznie do terminu „nordycki”, ponieważ odnoszą się również do Finlandii (termin ten obejmuje także Islandię oraz terytoria autonomiczne: Wyspy Owczce, Wyspy Alandzkie i Grenlandię). Skandynawia nie oznacza więc tu tylko wąskiej wspólnoty Danii, Norwegii i Szwecji. Takie zastosowanie terminów „Skandynawia/skandynawski”, potoczne i rozpowszechnione przede wszystkim poza regionem, podyktowane zostało względami językowymi (w języku polskim nie istnieje odpowiednik

rzeczownika *Norden* (Północ); z kolei określenie „filmy skandynawskie i fińskie” brzmiałoby niezgrabnie, tym bardziej że artykuł omawia tylko jeden film z Finlandii). Z drugiej strony, przymiotnik „skandynawski” ma konotacje węższe niż „nordycki”, a spektrum omawianych tu filmów jest zbyt ograniczone, by artykuł mógł pretendować do diagnozowania zjawiska w całym regionie nordyckim. W podobnym znaczeniu termin „skandynawski” zastosowany został w książce *Scandinavian Crime Fiction* (ed. by A. Nestingen, P. Arvas, University of Wales Press, Cardiff 2011). Na temat historii i złożoności obu terminów, zob. S. Schab, *Skandynawski czy nordycki? Krótkie studium uzusu*, E-wydawnictwo 2011, <<http://www.e-wydawnictwo.eu/Document/DocumentPreview/837>> [dostęp: 29 sierpnia 2013].

ciu codziennemu, wzbudza zainteresowanie filmowców pochodzących z krajów, w których – jak mówi duńska twórczyni Ada Bligaard Søby (ur. 1975) w komentarzu do swojego filmu – ludzie „chwalą prosty żywot [...], próbuj[ą] wyeliminować z życia wszelkie cierpienie [...], osiągnąć równość dla wszystkich. [...] [Rządzi tu] presja, by myśleć racjonalnie i kontrolować [swoje] reakcje i emocje”[4].

Z filmów stanowiących przedmiot poniższej analizy, z których każdy określić można jako portret wybranego miasta i jego mieszkańców – Mołogi w *Zaćmieniu duszy* (*The Eclipse of the Soul*, 2000) w reżyserii fińskiej dokumentalistki Marji Pensali (ur. 1944), Czelabińska w dokumencie *Tankograd* (2010) duńskiego reżysera Borisa Bertrama (ur. 1971) i Petersburga w filmie *Nadzy z Sankt Petersburga* (*De nøgne fra Sankt Petersborg*, 2010) w reżyserii Ady Søby – wyłania się jednak dość ponury obraz relacji pomiędzy sferą publiczną a prywatną. Potrzeba prywatności – rozumiana w najprostszy sensie jako dom, sfera intymna i życie rodzinne – wydaje się tu nie tyle bagatelna, jak chcieliby tego rosyjscy intelektualiści, o których wspomina Boym (w tym bolszewicy i ideologowie komunizmu), ile całkowicie stłamszona przez państwo – lub przynajmniej jemu podporządkowana. Czyżby zatem pogląd o szczerzej pogardzie Rosjan do tego, co prywatne, materialne i przyziemne, był jedynie mitem?

Jednak nie tylko sfera prywatna, ale również sfera publiczna – rozumiana jako agora, a więc – w greckiej etymologii – główny rynek czy plac miasta, gdzie toczyło się życie publiczne i gdzie obywatele (przynajmniej ci do tego uprawnieni) mogli debatować i uczestniczyć w sprawach politycznych, jawi się w omawianych filmach nie jako demokratyczna przestrzeń dialogu, debaty czy sporu, lecz jako kontrolująca sfera władzy. Archetyp miasta jako przestrzeni publicznej *par excellence* ukazany jest jako zniekształcony[5]. Mimo iż każdy z filmów opowiada o bohaterach współcześnie żyjących, często młodych (tylko Marja Pensala kładzie zdecydowany nacisk na przeszłą historię), to jednak w każdym z obrazów wybrzmiewają echa ustroju sprzed przemian politycznych początku lat 90. XX wieku. Praktyki tłumienia życia publicznego i podporządkowywania sfery publicznej doktrynie ideologicznej[6] nie należą tutaj całkowicie do przeszłości. Co więcej, dwa z omawianych filmów podejmują także temat eksploatacji sfery, której zazwyczaj nie kojarzy się z miastem, a która w omawianych filmach okazuje się odgrywać decydującą rolę dla miejskiego życia – sfery natury.

[4] A. Søby, <<http://worldscinema.org/2012/06/ada-bligaard-soby-the-naked-of-saint-petersburg-2010/>> [dostęp: 25 czerwca 2013].

[5] „Miasto jest *conditio sine qua non* istnienia nowoczesnej sfery publicznej – rodzi się ona dzięki «gęstości» miejskich interakcji [...] same stosunki miejskie stają się często przedmiotem debaty; innymi słowy, przestrzeń [...] współtworzy sferę dyskursu, zaś dys-

kurs publiczny może być rozprawianiem o przestrzeni (miasta) – czyli przestrzeń go również współtworzą”, zob. M. Nowak, P. Pluciński, *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, ha!art, Kraków 2011, s. 14.

[6] P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 7.

W książce *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* Piotr Piotrowski zauważa, że

[z] jednej strony, w świetle „demokracji deliberującej” (Jürgen Habermas) przestrzeń publiczna poddana jest konsensusowi, z drugiej strony, według krytyków liberalizmu i rzeczników demokracji radykalnej czy też „agonistycznej” (Chantal Mouffe), przestrzeń publiczna jest przede wszystkim miejscem ustawicznego, niekończącego się sporu. To on gwarantuje demokrację; ciągłe jego podtrzymywanie stanowi warunek eliminacji wykluczeń z przestrzeni agory. [...] ciągłe problematyzowanie przestrzeni publicznej stanowi warunek demokracji[7].

Jeśli w państwach byłego bloku wschodniego status przestrzeni publicznej radykalnie się zmienił po przełomie politycznym lat 1989/1991 – „dostęp każdego obywatela do przestrzeni publicznej to oczywiście warunek demokracji”[8] – to w przypadku sportretowanych w omawianych filmach miast trudno mówić o tak rozumianej demokracji – sfera publiczna bynajmniej nie jest tu miejscem konsensusu mieszkańców i władzy; nie ma tu też – a może tym bardziej – miejsca na spór o jej status. Nie oznacza to jednak, iż mieszkańcy miast nie korzystają z tej przestrzeni na własne sposoby – szczególnie Bertram i Søby kładą nacisk na strategię „odzyskiwania” przestrzeni publicznej przez mieszkańców rosyjskich metropolii.

We wszystkich trzech dokumentach podejmowany jest problem człowieka w mieście. Miasto rosyjskie jawi się – w najogólniejszym sensie – jako sfera zdominowana przez władzę, wykluczająca swoich obywateli, mieszkańców, użytkowników, którzy z kolei dochodzą własnych praw drogą półoficjalnych praktyk. Najbardziej dystopijną wizję tej relacji ukazuje Marja Pensala. Również duński reżyser Boris Bertram zaznacza dosłowne i symboliczne wykluczenie mieszkańców Czelabińska ze sfery publicznej. Jednak Bertram pokazuje też drogę wyjścia, nową przestrzeń, którą poprzez sztukę kreują dla siebie młodzi mieszkańcy miasta. Ada Søby szkicuje portrety-impresje petersburżan, koncentrując się na ich relacji z miastem i ukazując zarówno ofiary wykluczenia, jak i alternatywne formy pozyskiwania przestrzeni miejskiej przez bohaterów. W każdym z tych dokumentów relacja między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe, a także między tym, co duchowe, a tym, co przyziemne, odgrywa istotną rolę.

Według starej rosyjskiej legendy, gdzieś na dnie jeziora leży niewidzialne miasto sprawiedliwych, Kitezh. Zostało zatopione, gdy nadeszły ciężkie czasy, a podniesie się, kiedy powróci porządek Boga, gdy zniknie Zło i zwycięży sprawiedliwość, gdy światło pokona ciemność. Przy sprzyjają-

Zatopiona utopia

[7] Ibidem, s. 63. Piotr Piotrowski używa terminu „przestrzeń publiczna” wymiennie z terminem „sfera

publiczna”. Na temat tych pojęć i ich implikacji zob. M. Nowak, P. Pluciński, op. cit.

[8] P. Piotrowski, s. 62.

cej pogodzie usłyszeć można bicie dzwonów z kościoła w Kitezh i zobaczyć zatopione miasto[9].

Opowieścią o legendzie, do złudzenia przypominającej tę rozsławioną przez *Świtez* Adama Mickiewicza, rozpoczyna swój film *Zaćmienie duszy* (57 min.) fińska dokumentalistka Marja Pensala[10]. Ironia polega na tym, że mowa tu – jak dowiadujemy się z dalszej części filmu – o rzeczywistym mieście, i to zatopionym całkiem niedawno, a nie w zamierzchłych czasach średniowiecza. Podczas gdy słyszymy prowadzoną w języku fińskim narrację, w kadrze pojawiają się ujęcia falującej tafli jeziora, która chwilami horyzontalnie przecina kadr, gdy kamera zanurza się w wodzie. W prologu widzimy też archiwalne nagrania jeziora, przesuwane przed naszymi oczyma w zwolnionym tempie i zastygające w stop-klatkach, które ukazują wyłaniające się z wody białe kościelne wieże. Obrazom tym towarzyszy śpiew ortodoksyjnego chóru. Miastem, o którym mowa, jest zatopiona Mołoga. Jak podaje popularna Wikipedia, „lustro wody zbiornika waha się i mniej więcej raz na dwa lata Mołoga wynurza się z wody, ujawniając obrys ulic z fundamentami domów i cmentarze z pomnikami”[11].

Prolog filmu Pensali zawiera szereg elementów charakterystycznych dla współczesnych dokumentów powstających w Skandynawii i podejmujących temat Rosji lub byłego Związku Radzieckiego: motyw miasta rozumianego jako sfera publiczna odebrana ludziom w wyniku działania „złych” sił; powiązanie miasta – fenomenu kultury, z naturą; fascynacja rolą religii i sztuki w kulturze rosyjskiej; i w końcu zaznaczanie punktu widzenia kamery, w mniejszym lub większym stopniu, jako swoistego kulturowego filtra, przez który świat ten jest oglądany (w przypadku *Zaćmienia duszy* funkcję tę pełni też narracja toczona po fińsku). W *Zaćmieniu duszy* pojawia się jeszcze jeden znamieny element: „złe siły” pochodzą z Moskwy, symbolu centralnego ośrodka władzy. Tym samym zarysowuje się relacja centrum–peryferia, której charakter przypomina relację metropolia–kolonia. Niemoc, brak władzy i wpływu na życie polityczne kraju sytuuje mieszkańców tych regionów na pozycji społecznego i politycznego marginesu.

Byłe tereny Związku Radzieckiego, a w szczególności Rosja, od ponad dwudziestu lat są obiektem fascynacji dokumentalistów skandynawskich. W odniesieniu do twórców pochodzących z Danii czy Szwecji, zainteresowanie to można rozumieć w kontekście fali nasilonej ciekawości, jaką w krajach zachodnich na początku lat 90. wzbudził nagle dostępny świat po „drugiej stronie muru”. Jednak w przypadku Finlandii, którą z Rosją łączy nie tylko ponadtyśkilometrowa granica, ale i niezwykle trudna historia, liczba filmów zrealizowa-

[9] Prolog filmu *The Eclipse of the Soul*, reż. Marja Pensala, 2000.

[10] Warto w tym miejscu wspomnieć, że Werner Herzog, zainspirowany legendą zatopionego grodu

Kitezh, nakręcił film dokumentalny pt. *Dzwony z głębin. Wiara i przesady w Rosji* (1993).

[11] <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Mołoga>> (miasto)> [dostęp: 26 czerwca 2013].

nych od początku lat 90. XX wieku do dziś, a także podejmowane tematy i sposób ich ujmowania, ukazują, o jak wielu istotnych sprawach wcześniej – z powodu swoistej autocenzury w okresie zimnej wojny – nie można było mówić. Charakterystyczne jest, że wizja Rosji wyłaniająca się z fińskich dokumentów ma często charakter o wiele bardziej dystopijny niż w filmach twórców duńskich lub szwedzkich.

Marja Pensala pokazuje historię Mołogi, nieistniejącego dziś już miasta, które zostało zatopione w roku 1937 w wyniku decyzji władz sowieckich o budowie w jego pobliżu hydroelektrowni, w tym Zbiornika Rybińskiego. Wywiady z mieszkańcami okolic – głównie ze starszymi ludźmi, byłymi mieszkańcami Mołogi, którzy pamiętają czasy sprzed zatopienia miasta – przeplatane są archiwalnymi materiałami, pochodzącymi w dużej mierze z propagandowych kronik filmowych z czasów budowy zapory, którym często towarzyszy ironiczny komentarz fińskiej narratorki. Z kronik dowiadujemy się między innymi, że hydroelektrownie miały zapewnić rezydentom prąd (przy tej informacji pojawia się wmontowany w tok narracji, ironicznie brzmiący cytat: „*Sowiecka władza + elektryfikacja narodu = socjalizm! Lenin*”). Jednak z wypowiedzi mieszkańców wynika, że elektryczność dotarła do nich dopiero trzydzieści lat po zbudowaniu tamy. „Wiedzieliśmy, że elektryczność szła do Moskwy”, mówi jedna ze starszych bohaterek.

Strategię Pensali można określić mianem nostalgiczno-ironicznej, przy czym ironia jest tu bardzo gorzka. Dotyczy to szczególnie różnorodnych sposobów wykorzystania materiałów archiwalnych i rekontekstualizowania ich poprzez słowo i montaż^[12]. Strategia nostalgiczna polega na zestawianiu obrazów szczęśliwej przeszłości (w formie fotografii czy materiałów filmowych) z obrazami dystopijnej teraźniejszości lub wspomnieniami totalitarnego terroru. Przykładów jest wiele: w jednej ze scen starsza kobieta przegląda album rodzinny z ukazywanymi w zbliżeniach portretami, indywidualnymi i zbiorowymi, szczęśliwych, zadowolonych mieszkańców Mołogi. Milczącej czynności oglądania albumu towarzyszą dźwięki rzewnej rosyjskiej piosenki. W innych scenach mieszkańcy wygnani z Mołogi opisują miasto i okres młodości jako raj na ziemi – raj utracony. Jedna z kobiet mówi z uniesieniem: „Mołoga była bardzo pięknym i zielonym miastem. Ogród przy każdym domu... Wiosną wszystko kwitło – a powietrze pełne było słodkich zapachów. Rzeka Mołoga była głęboka, Wołga była szersza, ale nie tak głęboka. Na kwitnących polach rosły pachnące trawy... Ach...” W kolejnym ujęciu udekorowany medalami komunista, filmowany na tle portretu Lenina, stawia retoryczne pytanie: „Dlaczego był to raj? Bo żyliśmy, nie myśląc o problemach” – po czym następuje cięcie do czarno-białego nagrania archi-

[12] K. Mąka-Malatyńska, *Archiwalia filmowe i fotograficzne jako wariant obecności fragmentu w filmie*, w: eadem, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holo-*

caustu w polskim filmie, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 262.



Były mieszkaniec Mołogi, komunista, stawia retoryczne pytanie: „Dlaczego był to raj? Bo żyliśmy, nie myśląc o problemach”. *Zaćmienie duszy* (reż. Marja Pensala, 2000)

puje cięcie do starej fotografii przedstawiającej zbiorowy portret uśmiechniętych mieszkańców Mołogi, zgromadzonych przed lokalną cerkwią. Tego typu zestawień montażowych jest w filmie wiele – rozległe tereny wody i lasów czy wybrzeża zalewu pokrytego kikutami drzew, kośćmi i fragmentami dawnych budowli przeciwstawiane zostają temu, co kiedyś w ich miejscu się znajdowało. W jednej z sekwencji archiwalne nagrania ukazują ulice dawnego miasta i toczące się na nich życie, zwykłych ludzi, rytm codzienności. Po chwili widzimy czarno-białe zdjęcia wyludnionej wsi na „pustynnym” wybrzeżu rzeki. Słychać narrację z offu, prowadzoną po rosyjsku przez starszego mężczyznę, której towarzyszy ponury dźwięk bicia kościelnych dzwonów:

Ponad sto tysięcy ludzi zostało siłą wydalonych z Mołogi i okolic. Część osiedliła się w Rybińsku, niektórzy w okolicznych wsiach. Zaczęło się to w 1937 roku, do 1940 praktycznie całe miasto i pobliskie wsie zagrożone zalaniem ewakuowano.

„Ile czasu mieliście na wyprowadzkę?” – pyta w kolejnym ujęciu córka matkę. „Bardzo mało, ledwie rok” – brzmi odpowiedź. „W ciągu roku trzeba było rozebrać dom, przenieść się gdzie indziej i postawić na nowo. [...] To była nasza własna sprawa, odbudowanie domu”. W podobną strategię wpisują się opowieści dawnych mieszkańców Mołogi o likwidacji kościołów, zestawiane z archiwalnymi nagraniami ukazującymi te zdarzenia – jak zrzucony z dachu i roztrzaskujący się dzwon kościelny – oraz ujęciami ruin wnętrza kościoła, gdzie obok pozostałości dawnych malowideł ściennych widać współczesne grafity i bawiące się dzieci. Tego typu ujęciom towarzyszy pełna powagi muzyka, wykonywana przez kościelny chór.

Charakteryzująca się poważnym tonem, nostalgiczna strategia kontrastowania czasów sprzed budowy hydroelektrowni z tym, co nastąpiło potem – całkowitą likwidacją i zatopieniem miasta, przeplatana jest prowadzoną w zupełnie innym tonie – nazwijmy go buffo – rekontekstualizacją materiałów pochodzących z propagandowych kronik filmowych. W jednej z pierwszych sekwencji filmu kamera

walnego, ukazującego uliczną zabawę prostych ludzi – roztańczonej parze wiwatują zgromadzeni wokół gapie, a grajkowie przygrywiają skoczną melodię, której towarzyszy radosna piosenka. Ale już w następnym ujęciu inny mężczyzna w podeszłym wieku opowiada o ciężkich doświadczeniach i terrorze w obozie pracy, do którego przymusowo zapędzani byli mieszkańcy w okresie budowy zapory. W podobnej manierze od ujęć ukazwanego z lotu ptaka krajobrazu – lasów i zalewu – nastę-

wykonuje zbliżenie na mapę okolic Mołogi i Rybińska, podczas gdy z offu słyszymy narrację po fińsku:

W górnym biegu rzeki Wołgi znajduje się duża zaporę rybińska, której budowa rozpoczęła się w 1939 roku. Stworzono największy w Europie zbiornik wodny. W tej części środkowej Rosji ludzie żyli od ośmiu tysięcy lat. Podwodne miasto Mołoga wymienione jest po raz pierwszy już w 1200 roku.

W tym momencie następuje cięcie do fragmentu starej kroniki filmowej, ukazującej pracujących inżynierów, którzy zdejmują pomiary i fotografują okolicę. Po chwili znów słyszymy głos fińskiej narratorki:

Grupa inżynierów udowodniła poważne fakty – zaporę musiała powstać dokładnie tutaj. Towarzysz Stalin [tu pojawia się obraz olejny Stalina skapanego w świetle zachodzącego słońca] dokładnie przestudiował plan i wyraził się krótko: „Jestem za!”

„Cytat” ze Stalina pojawia się w tekstowej formie na osobnej planszy, po czym następuje cięcie do zgromadzonych w dużym pomieszczeniu tłumów ludzi – znów są to materiały archiwalne – którzy podnoszą się z krzeseł i wśród okrzyków radości biją gromkie brawa (trudno powiedzieć, czy te ujęcia pochodzą z tej samej kroniki, czy może wmontowano tu zupełnie inny materiał). Po chwili znów powracamy do kroniki o konstrukcji tamy. Ujęcia z lotu ptaka pokazują teren budowy, tym razem słychać głos oryginalnego narratora z kroniki, mówiący po rosyjsku z triumfalną muzyką w tle:

Każdego dnia horyzont budowy systemu zapory staje się wyraźniejszy. Rośnie ogromna tama, która podniesie poziom Wołgi o 18 metrów. Powstanie elektrownia. Wołga stanie się źródłem taniej energii, a statki będą mogły przez nią swobodnie przepływać.

W podobnym, ironiczno-humorystycznym tonie przetworzone są fragmenty kronik będących relacjami ze scenek rodzajowych – jak grzybobranie, pieczenie chleba czy praca w laboratorium nad nowymi gatunkami roślin (ten fragment zestawiony jest z hasłem „*Darwinizm + leninizm = Stalinizm!*”, brzmiącym szczególnie gorzko w kontekście opowieści o wywołanej przez budowę elektrowni katastrofie ekologicznej). Takim scenom, obnażającym propagandowy charakter retoryki władz i fałszywy obraz rzeczywistości kreowany w kronikach, szczególnie jaskrawy w zestawieniu z opowieściami mieszkańców i świadków katastrofy, towarzyszy triumfalna, humorystyczna w wyrazie muzyka.

Pensala dąży więc w swoim filmie – na podstawie dostępnych przekazów, jak wspomnienia ludzi, materiały archiwalne i ślady spustoszenia – do odtworzenia historii zniszczenia Mołogi i całkowitego podporządkowania totalitarnemu aparatowi władzy zarówno przestrzeni z gruntu publicznej, jaką jest miasto, jak i prywatnej – życia konkretnych ludzi. Tym samym podważa ona sztywne rozgraniczenie pomiędzy sferami publiczną i prywatną. Co więcej, zdjęcia przedstawiają nie tylko ruiny dawnego miasta, ale także ruiny natury. Ze wspo-

mnien mieszkańców dowiadujemy się o panice, jaka ogarnęła zwierzęta wszelkich gatunków wraz z nagłym zalaniem terenów. W wielu ujęciach Pensala pokazuje ponure, postapokaliptyczne krajobrazy: wyjąłowione tereny, kikuty drzew, zniszczone lasy.

Dokument Pensali opowiada o zbrodniach przeszłości i ich teraźniejszych, negatywnych skutkach – ukazuje wykorzenionych ludzi i rozległą taflę wody, która pod gładką i złudnie piękną powierzchnią kryje Mołogę, stanowiąc znak niewidzialnej zbrodni. Woda staje się w filmie znakiem natury nadużytej dla celów pozornie ideologicznych, znakiem katastrofy ekologicznej, zgniecenia kultury przez naturę – a natury przez politykę. Paradoksalnie, natura, tradycyjnie stawiana w opozycji do wytworów człowieka i idealizowana jako ich przeciwieństwo (a także możliwość zbawiennej ucieczki – „powrotu do natury”[13]), staje się tu synonimem zniszczenia. Kości, które woda wyrzuca na piasek, fragmenty nagrobków, ruiny kościołów – wszystko to zaświadcza o przeszłości, a jednocześnie stanowi część „naturalnego” krajobrazu. „W ruinie, historia objawia się uprzejmiona, a przestrzeń budowli zostaje uczasowiona”[14]. Jednak gdy uosobieniem ruiny jest sama natura, ślady przeszłości łatwo zostają zatarte. Jak zauważa Andreas Huyssen, ikonografia ruin w tradycji artystycznej wyraża strach kultury przed powrotem do natury i destruktywnym wymazaniem śladów przeszłości[15]. W przypadku Mołogi obawa ta została zrealizowana w zwyrodniałej postaci – nie po prostu natura, lecz natura doszczętnie zniszczona, wchłonęła ślady kultury, i to w potrójnym sensie: wymazując ślady dawnego miasta, ślady zbrodni i ślady własnej „naturalności”.

Zatopione miasto Mołoga jawi się w filmie Pensali jako utopia, utracony raj – jak legendarne miasto Kitezh, o którym mowa w prologu i epilogu filmu. Kitezh, jak pisze Svetlana Boym, jest ludowym rosyjskim wyobrażeniem o miejscu-utopii. Co ciekawe, Kitezh jest też metaforą „rosyjskiej duszy”:

Rosyjska dusza – pisze Boym, cytując rosyjskiego filozofa Nikołaja Bierdiajewa – nie lubi osiedlać się w jednym miejscu; nie jest mieszczańska, nie jest duszą lokalną. Duszę rosyjskiego narodu cechuje ciągle poszukiwanie, poszukiwanie niewidzialnego miasta Kitezh, niewidzialnego domu[16].

Jak podaje Boym, dla Bierdiajewa, byłego heglowskiego marksisty, „[...] duchowe i społeczne utopie są wyraźnie powiązane. Celem tych

[13] Zob. A. Huyssen, *Authentic Ruins: Products of Modernity*, w: *Ruins of Modernity*, ed. by J. Hell and A. Schönle, Duke University Press, Durham and London 2010, s. 18.

[14] Ibidem, s. 21.

[15] Ibidem, s. 24.

[16] Podobne słowa wypowiada w filmie Wenera Herzoga *Dzwony z głębin* ortodoksyjny kapłan, opo-

wiadający legendę grodu Kitezh: „Na przykładzie grodu Kitezh możemy wejść w duszę Rosjanina. [...] ludzie odwiedzają to miejsce, wierzą w istnienie grodu Kitezh. Pielgrzymują tu i na kolanach obchodzą jezioro. Tak będzie zawsze. W tym wyraża się rosyjski charakter, rosyjska dusza. Rosjanin wierzy i nieustannie pragnie ujrzeć niewidzialne miasto Kitezh” (*Dzwony z głębin*, 1993).

misji jest przekroczenie codzienności i skonstruowanie lub wyobrażenie sobie utopii gdzieś w niebie lub na ziemi” [17].

W ironiczny sposób, utopia „socjalizmu”, której oficjalnym elementem było budowanie hydroelektrowni w okolicach Rybińska (przypomnijmy: „Sowieckie rządy + elektryfikacja ludności = socjalizm! Lenin”), a która nie ma żadnego pokrycia w rzeczywistości (elektrownia była budowana m.in. w celach militarnych, a poza tym, jak wiemy, prąd dotarł do okolicznej ludności po trzydziestu latach) i pociąga za sobą śmierć i eksterminację tysięcy ludzi, wydawać się może takim samym wyrazem idei „rosyjskiej duszy”, jak zupełnie prywatne – choć uspołecznione poprzez wspólne doświadczenie traumy – wyobrażenia byłych mieszkańców Mołogi o utopijnym, na zawsze utraconym miejscu. W tym kontekście nowego sensu nabiera tytuł filmu – *Zaćmienie (rosyjskiej?) duszy*.

Warto raz jeszcze przytoczyć słowa Svetlany Boym: badaczka podkreśla, że powoływanie się (np. przez filozofów i intelektualistów) na historyczny fenomen rosyjskiej wspólnoty wiejskiej (tzw. *obszczizna*) z czasów carskich, później przekształconej w mit wspólnoty robotniczej, jako dowód istnienia specyficznej dla narodu rosyjskiego duchowej wspólnoty (*community*), jest „[...] etycznie problematyczne; stanowi bowiem internalizację i naturalizację absolutystycznych form państwowej kontroli, przedstawiając ją jako element wewnętrznego życia ludzi. [...] [P]rzyćmiewa różnorodność kulturowych praktyk, rzeczywistych stowarzyszeń oraz faktycznych form społecznych i domowych zachowań” [18]. Przepaść pomiędzy tymi praktykami – z jednej strony pustą retoryką, z drugiej rzeczywistymi relacjami oraz społecznymi i osobistymi potrzebami ludzi – obrazuje w swoim filmie Pensala między innymi za pomocą dwóch zasadniczych, wspomnianych strategii rekontekstualizacji materiałów archiwalnych: nostalgicznej i ironicznej. Mimo iż wydawać się może, że obu stronom (tj. byłym mieszkańcom Mołogi i ideologom komunizmu) przyświeca podobna myśl o utopii, to jednak zasadniczą różnicę czyni fakt, iż Mołoga to miasto, które realnie istniało. W utopię (a więc miejsce nieistniejące) przekształciły ją dopiero działania władz.

Według legendy przytaczanej przez Pensalę, podwodne miasto Kitezh ma powrócić na powierzchnię ziemi, gdy nadejdą dobre czasy. Nie bez znaczenia wydaje się jednak fakt, że owa nadzieja wyrażona zostaje wyłącznie w warstwie filmowej narracji, pochodzącej spoza kadru.

Również w filmie Borisa Bertrama *Tankograd* (58 min.) natura okazuje się nieodłącznym elementem kształtującym życie miasta, a wręcz czynnikiem determinującym jego rozwój i losy mieszkańców. Tu także natura to narzędzie w rękach władzy, obrócone przeciwko obywatelom. Jednak o ile Pensala koncentruje się w swoim filmie na

Kosmiczna heterotopia

[17] S. Boym, *Common Places*, op. cit., s. 86.

[18] Ibidem, s. 88.

tym, co przeszłe (na pamięci, archiwaliach itd.), o tyle Bertram w bardziej dosłowny sposób podkreśla ciągłość między czasami sowieckimi a współczesnością.

Kamera towarzyszy profesjonalnemu zespołowi tańca nowoczesnego z Czelabińska (Chelyabinsk Contemporary Dance Theatre), miasta położonego w zachodniej Syberii, na wschód od Uralu, na peryferiach Rosji. Miasto to znane jest także pod nazwą Tankograd („miasto czołgów”) ze względu na ogromne zaplecze produkcyjne czołgów i wyrzutni rakietowych (zwanymi „organami Stalina”) w czasie drugiej wojny światowej. W roku 1957 w Majaku, elektrowni jądrowej położonej kilkadziesiąt kilometrów od miasta, wydarzył się wypadek, który doprowadził do poważnego skażenia całego regionu. Informację o nim władze sowieckie ukrywały – oficjalnie katastrofę uznano dopiero w roku 1992.

Już na początku filmu dowiadujemy się, że „[p]odczas zimnej wojny, Czelabińsk był [...] centrum rozbudowy programu atomowego Związku Radzieckiego. Między 1945 a 1992 rokiem miasto stanowiło jedną z tajnych stref militarnych ZSRR. Dziś region ten jest najbardziej skażonym odpadami radioaktywnymi obszarem na świecie”. Tego rodzaju informacje tworzą atmosferę katastrofy i zagrożenia. Wizja Rosji od początku jawi się w ciemnych barwach.

Młodzi tancerze, bohaterowie dokumentu, przedstawieni są na tle miasta, w którym się urodzili, z którym są związani i które decyduje o ich zdrowiu i życiu. Dwojgu głównych bohaterów – Maszy i Wowie, a także ich przyjaciółom z zespołu, przyglądamy się od rana do wieczora. Kamera wchodzi do ich domów, lecz przede wszystkim towarzyszy im podczas treningów. Pod nadzorem trenerki Ołgi Pony zespół przygotowuje balet pod tytułem *Ciała niebieskie*. Sceny treningów i prywatnego życia tancerzy przeplatane są wywiadami ze starszymi ludźmi, którzy przeżyli katastrofę w Majaku i zmuszeni byli do sprzątnięcia radioaktywnych odpadów, a także z lekarzami i innymi ekspertami, opowiadającymi o skażeniu regionu.

Bertram pokazuje nam zatem trzy różne przestrzenie, w których żyją bohaterowie – mieszkańcy Czelabińska: przestrzeń publiczną, przestrzeń prywatną i przestrzeń sztuki. Jako przestrzeń publiczną trzeba tu rozumieć miasto wraz z otaczającą je i przynależną do niego przyrodą. Sfera ta dominuje nad przestrzenią prywatną, podporządkowując ją sobie niemal całkowicie. Tym samym dokument Bertrama, podobnie jak Pensali, wyraźnie kwestionuje granicę między obiema sferami. Jednak dzięki przedstawieniu sztuki jako swego rodzaju trzeciej przestrzeni udaje się Bertramowi uniknąć dualistycznego podziału na bezsilne ofiary i bezwzględnych oprawców. Przestrzeń tańca zaprezentowana zostaje w filmie nie tylko jako ucieczka młodych ludzi przed dotkliwą rzeczywistością, jako



Wowia, tancerz,
mieszkaniec Czelabińska.
Tankograd (reż. Boris
Bertram, 2010)

strategia przetrwania, lecz także jako ich własny, milczący sposób na stawianie oporu w kraju, gdzie wolność słowa nadal jest niedoścignionym ideałem (ludzie wciąż boją się tu mówić otwarcie o katastrofie w Majaku). Przestrzeń sztuki funkcjonuje w świecie filmu niczym heterotopia, jeżeli posłużymy się terminem Michela Foucaulta – a więc jako „inna” przestrzeń, która rzuca krytyczne światło na „normalne” miejsce (tu normalne równoznaczne jest z dystopijnym), podkopując rządzące nim normy poprzez swój potencjał wyobraźni[19].

Fizyczna przestrzeń miasta jest zatem w filmie wymiarem nadrzędnym w stosunku do człowieka i ludzkiego życia. Dominację miejsca nad ludźmi potęguje ograniczona mobilność mieszkańców, którzy poza tym, że nie mają możliwości, również nie chcą wyjeżdżać. Czelabińsk to miejsce naznaczone przez relację pomiędzy naturą a szeroko pojętą kulturą, rozumianą jako ludzkie działania, tu ściśle sprzężoną z tym, co polityczne. Natura, do której przeciętny mieszkaniec miasta rzadko kiedy przywiązuje wagę, w Czelabińsku determinuje całe życie. Ziemia, rzeka, okoliczne jeziora, wody gruntowe – wszystko jest tu skażone, ludzkie ciało zaś stanowi nieodłączną część naturalnego obiegu. Nierozzerwalność człowieka i natury wizualizowana jest w wielu zdjęciach i za pomocą montażu: w pierwszym ujęciu filmu widzimy w planie totalnym brzozy w lesie, a w oddali elektrownię i dymiące reaktory. W kolejnym ujęciu kamera znajduje się w lesie: spośród drzew wyłania się postać Wowy, którego odzienie sprawia, że trudno go dokładnie odróżnić od białych pni brzozy. Po chwili za plecami Wowy widać jeden z reaktorów. W sekwencji prologowej filmu widzimy też kilka ujęć tancerzy ćwiczących w rzece. Ciało ludzkie to ważny motyw filmu – ukazane jest jako przeniknięte aż po mięśnie i najdrobniejsze komórki przez walkę o władzę toczoną na światowych szczeblach. Jednocześnie ciało jawi się jako jedyna droga wyjścia – młodzi ludzie realizują poprzez ciało swoje marzenia. Niektórzy tańczą mimo choroby.

Antropolog Timothy Ingold widzi relację współczesnego człowieka z miejscem jako kontinuum, gdzie z jednej strony znajdują się ludzie postrzegający samych siebie jako część miejsca, do którego należą, a świat jako „sferę”. Po drugiej stronie kontinuum umieszcza Ingold ludzi pojmujących świat jako „glob” (w przeciwieństwie do „sfery”) – z pozycji dystansu i z zewnątrz. W podejściu „sferycznym” (które moglibyśmy też nazwać lokalnym) działania człowieka związane z miejscem są dla niego centralne. Wpływają one na miejsce i odwrotnie – miejsce je kształtuje. Natomiast dla ludzi z „globalnym” nastawieniem podstawę relacji z miejscem stanowi podejście kontemplatywne i zapośredniczone, nie zaś praktyczne zaangażowanie. Jest to pozycja obserwatora – zewnętrzna, wyobcowana, wyalienowana.

[19] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).

W „globalnym” podejściu następuje bardzo ściśle rozgraniczenie pomiędzy kulturą a naturą[20].

Ten binarny podział wydawać się może uproszczony – Ingold wskazuje jednak, że mowa jest o kontinuum, a więc potencjalnym przenikaniu tych dwóch skrajnych pozycji. Podział ten pozwala też na doprecyzowanie relacji pomiędzy mieszkańcami Czelabińska a miastem w filmie Bertrama. Podejście sferyczne cechuje bohaterów filmu: tancerzy, starych ludzi, dzieci w szpitalu. Podejście globalne to perspektywa reprezentowana przez reżysera, który samym wyborem tematu i sposobem jego przedstawienia zaznacza swoją zewnętrzną pozycję.

Jednak Bertramowi – mimo spojrzenia z dystansu – udaje się też ukazać głęboką więź łączącą ludzi z miastem. Pokazuje on, że granica pomiędzy naturą a kulturą/społeczeństwem, a także między naturą a polityką, nie jest kwestią wyboru czy indywidualnego podejścia – taki wybór nie jest możliwy dla mieszkańców Czelabińska. Zdystansowany, globalny stosunek do miejsca to przywilej dany tylko pochodzącym z zewnątrz, chwilowym przybyszom do Czelabińska, którzy w każdej chwili mogą wyjechać – jak reżyser czy my, widzowie.

Ponadto, w charakterystyce „sferycznego” podejścia Ingold podkreśla, że chodzi o *wzajemne* oddziaływanie miejsca i człowieka. Miejsce oddziałuje na człowieka, tak jak człowiek wpływa na miejsce. Jednak w Czelabińsku nie ma mowy o wzajemnej relacji – tu jest ona silnie asymetryczna. Mimo iż mieszkańcy miasta nie są „wyalienowani” w sensie, o jakim pisze Ingold, to są wyalienowani właśnie dlatego, że wzajemna wymiana pomiędzy nimi a miastem nie może zaistnieć. Paradoksalnie, alienacja to jedno z najważniejszych pojęć marksizmu, opisujące i krytykujące kapitalistyczne społeczeństwo i jego model ekonomiczny, który powoduje izolację jednostki z rzeczywistości społecznej w wyniku procesu produkcji. Według Karola Marksa, w kapitalistycznym procesie pracy „materiały, narzędzia i produkt [...] wykorzystywały producentów i zapewniały zysk osobnej klasie kapitalistycznych posiadaczy”[21]. Komunizm miał położyć kres przyczynom alienacji. Jednak iluzja o spełnieniu owego abstrakcyjnego ideału szybko, jak wiemy, prysła. W filmie Bertrama radykalnym przykładem alienowania swoich własnych obywateli przez sowiecki ustrój – całkowicie wbrew panującej ideologii – jest wielokrotnie powtarzana historia o tym, jak nieświadomych niczego, wówczas młodych, a obecnie starych i niedołączonych ludzi, zatrudniano do usuwania odpadków po katastrofie w Majaku.

Bezsilność mieszkańców Czelabińska kontrastowana jest w filmie ze starymi symbolami radzieckiego zwycięstwa. Reminiscencje z czasów sowieckich przenikają miejski krajobraz; widoczne są nie

[20] J. G. Carrier, *Mind, Gaze and Engagement: Understanding the Environment*, „Journal of Material Culture” 2003, vol. 8, no. 1, s. 5–23.

[21] S. Sayers, *Marx and Alienation. Essays on Hegelian themes*, Palgrave Mcmillan 2011.

tylko jako pozostałości po dawnej epoce, lecz jako istotny element współczesnej, postsowieckiej rzeczywistości. Tak sugerują niektóre sekwencje montażowe: widzimy między innymi potężny pomnik Lenina, nadal stojący na piedestale przy jednej z głównych ulic miasta, po czym następuje cięcie do wcale nie mniejszych gabarytów billboardu z reklamą banku – znaku nowej, kapitalistycznej Rosji. W reklamie wykorzystany został motyw przypominających rakiety militarnych samolotów, pnących się ku niebu, podziwianych przez parę młodych, zdrowych ludzi. Następnie widzimy tańczących na scenie artystów, by po chwili zobaczyć trzy olbrzymie reaktory atomowe. Kolejne ujęcie ukazuje pomnik-czołg na podwyższeniu – znany z krajów byłego bloku wschodniego typ monumentu symbolizujący radzieckie „wyzwolenie”, z armatą skierowaną w górę. Po chwili widzimy inny pomnik – rakieta ustawioną pionowo ku niebu. Rakieta jest ledwo rozróżnialna na ciemnym tle brzoź – ponownie militarna technologia i natura wydają się w tym obrazie splecione. Ostatnie ujęcie sekwencji ukazuje klub nocny o dekoracjach nawiązujących do wyobrażeń kosmosu. W innej sekwencji ujęcia chorych dzieci w szpitalu i wypowiedź lekarzki: „Skutki [wypadku w Majaku] są gorsze niż po Czarnobylu” w dość gorzkim tonie zmontowane są z ujęciem pięcioramiennej czerwonej gwiazdy radzieckiej z napisem „Zwycięstwo”, nadal „zdobiącej” jeden z budynków przy ruchliwej ulicy miasta. Pozostałości z dawnych czasów to nie jedynie puste symbole – okazują się oddziaływać po dziś dzień.

Jednak wielka polityka nie zajmuje młodych ludzi, którzy czują, że nie są w stanie wywrzeć na nią wpływu (Wowa mówi w pewnym momencie: „Dziś są wybory. Wszystko mi jedno. [...] Nie będę głosował. Dlaczego miałbym?”). W wieczór noworoczny grupa Rosjan zgromadzonych w domu przed odbiornikiem telewizyjnym ogląda nadawaną z Moskwy transmisję przemówienia prezydenta Putina. Rozpoczyna się ono od słów „Świętujemy dziś marzenie”. Zwrot ten nawiązuje do retoryki z czasów sowieckich – w pamiętnym, transmitowanym przez telewizję, przemówieniu po powrocie Jurija Gagarina z kosmosu w roku 1961 Nikita Chruszczow powiedział, że obywatele sowieccy „są urodzeni do tego, by spełniać marzenia”[22]. Jak podaje Svetlana Boym, od momentu, gdy informację o wylądowaniu Gagarina ogłoszono w mediach, era podbojów kosmicznych została utożsamiona z „triumfem komunizmu na Ziemi”[23]. Przemowa Putina, którą kończy on, życząc młodym ludziom zdrowia, brzmi wyjątkowo ironicznie w zestawieniu z rzeczywistością Czelabińska. Podobnie jak w filmie *Pensali*, jednak w odniesieniu do czasów współczesnych, przepaść pomiędzy retoryką i ideologią a faktycznym stanem rzeczy, a także pomiędzy centrum władzy, Moskwą, a peryferiami kraju, które reprezentuje Czelabińsk, wybrzmiewa tu szczególnie mocno.

[22] S. Boym, *Kosmos*, op. cit., s. 89.

[23] *Ibidem*.

Jednak mimo iż młodzi mieszkańcy Czelabińska, podobnie jak kiedyś ich dziadkowie i rodzice, nie mają żadnego wpływu ani na oddalone o tysiące kilometrów ośrodki władzy, ani na najbliższe otoczenie, to jednak potrafią ustanowić przestrzeń, gdzie tylko oni kontrolują rzeczywistość – jest nią przestrzeń sceny i tańca. Nawet jeśli zaangażowanie tancerzy w sztukę może sprawiać wrażenie ucieczki od rzeczywistości, to jednak Bertram pokazuje, że również ta przestrzeń, choć w mniej oczywisty sposób, ma swoje korzenie w porządku społecznym i politycznym. Spektakl, nad którym pracuje zespół, *Ciała niebieskie*, stanowi kulminacyjną scenę w strukturze filmu. Zarówno tytuł, jak i treść baletu odwołują się do starego marzenia o podróży w kosmos. Spektakl opowiada o przezwycięzeniu siły grawitacji i kończy się wystrzeleniem ciał ludzkich w przestrzeń kosmiczną. Mimo iż – jak zauważa Boym – „[k]osmiczne parafernalia jawią się obecnie jako pamiątki z innej cywilizacji, jak te rdzewiejące rakiety na miejskich placach zabaw”[24], to jednak tutaj mit kosmosu – obok starych parafernaliów, takich jak wspomniana rakietka na tle brzoź – nadal żyje swoim własnym, odideologizowanym życiem.

Wielkie marzenie o podróży kosmicznej miało swe początki nie, jak często się przypuszcza, wraz z nadejściem czasów sowieckich, lecz dużo wcześniej, w myśli dziewiętnastowiecznych rosyjskich filozofów. „Kosmiczna eksploracja rozpoczęła się jako filozoficzna, naukowa i artystyczna pogoń za wolną przestrzenią i przezwyciężeniem ziemskiej grawitacji”[25]. Boym podkreśla, że wyobrażenia o podboju kosmosu stały się w kulturowej wyobraźni Rosjan heroiczną walką z ziemskimi okowami i codziennością. Boym cytuje słowa Konstantina Ciołkowskiego, jednego z pionierów astronautyki: „Ziemia jest kolebką rozumu, ale nie możemy na zawsze żyć w kolebce”[26]. Wyobrażenia kosmosu wiązały się też z wizją przezwyciężenia śmierci. W rosyjskiej tradycji – dodaje Boym w nawiązaniu do koncepcji kosmosu dziewiętnastowiecznego filozofa Nikołaja Fiodorowa – „[...] prawdziwy dom jest domem duszy; jest kosmiczny, a nie burżuazyjny. Stąd, podróż w przestrzeń kosmiczną jest ostatecznie podróżą do domu”[27]. Innymi słowy, dom na ziemi, dom prywatny nie jest – przynajmniej według filozofów – istotny.

Wydaje się, że właśnie tę pierwotną symbolikę kosmosu uruchamia spektakl o ciałach niebieskich, nad którym pracują tancerze z czelabińskiej trupy – nie zaś znaczenia, które później, w okresie zimnej wojny, powiązały podbój kosmosu z podbojami na ziemi.

Paradoksalnie, wizja nieśmiertelności motywująca wczesną rosyjską eksplorację przestrzeni kosmicznej ustąpiła w czasach sowieckich inicjatywie rozwoju śmiertelnej broni. Indywidualne ucieczki w przestrzeń wolności przemieniły się w kolektywną samoofiara na rzecz ojczyzny. Ko-

[24] Ibidem, s. 84.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem.

[27] Ibidem, s. 86.

smos, kiedyś najwznioślejsza sfera marzeń, stał się ideologicznym polem bitwy[28].

W filmie Bertrama tematyka spektaklu o ciałach niebieskich staje się metaforą roli, jaką dla młodych artystów z Czelabińska odgrywa przestrzeń sztuki. Choreografka Olga odwołuje się do tradycji rosyjskiego baletu w sposób, który pośrednio nawiązuje do społecznych relacji:

Wywodzimy się z tradycji, w której najważniejszy był zespół. Należało być takim, jak inni i niczym się nie wyróżniać. [...] Dla mnie jako widza najważniejsze jest, by czuć, że każdy z tancerzy ma swoją własną wartość... jest niezależną planetą.

Owo dążenie do indywidualności, rozumianej jako przeciwieństwo idei kolektywizmu, eksponuje praca kamery: operator często „tańczy” z pojedynczymi tancerzami, a kamera jest czuła na najdrobniejsze ruchy.

Możliwość podróży w kosmos jawi się w spektaklu czelabińskiego zespołu jako wyzwolenie z ziemskich pęt, utopia absolutnej duchowej wolności, indywidualnej ucieczki od tego, co ziemskie. Zestawiając to wyobrażenie o kosmosie z kontekstem Czelabińska, gdzie żyją i pracują tancerze, Bertram eksponuje niemożliwe do zrealizowania marzenie o wydostaniu się z ziemskiej dystopii. Dom „burżuazyjny” z góry skazany jest na klęskę, wynikającą ze skażenia środowiska. Natomiast „ziemię” trudno tu określić słowami Ciołkowskiego jako „kolebkę rozumu”. Jest ona raczej świadectwem jego kalectwa, całkowitej porażki.

Krótko po wyprawie Gagarina w kosmos francuski filozof Maurice Blanchot napisał esej pod tytułem *Podbój przestrzeni kosmicznej (La conquista dello spazio)*, w którym zauważył, że podróż Gagarina, człowieka, któremu udało się „wyzwolić od miejsca”, uczyniła „szczelinę” w wielkiej nicości kosmosu, co na zawsze zmieni stosunek człowieka do jego miejsca na Ziemi[29]. Świat odtąd nieodwracalnie już widziany będzie z dwóch perspektyw: zarówno z wnętrza konkretnego miejsca, jak i spoza niego, z dystansu. Ponownie przywołać tu można koncepcję Foucaulta z eseju *Inne przestrzenie*, gdzie obok utopii wyróżnia on miejsce normalne i heterotopię. Heterotopia to – w przeciwieństwie do utopii – miejsce istniejące realnie, jednak „inne” od miejsca normalnego i poprzez potencjał wyobraźni zdolne podważyć reguły nim rządzące. Kosmos, wcześniej istniejący w wyobrażeniach ludzkich jako utopia, po pierwszym „podboju” przez człowieka traktować należałoby jako rodzaj heterotopii. „Wielka nicość przestrzeni kosmicznej raz na zawsze została zainstalowana – niczym heterotopia, niczym drzazga w oku – w samym środku rzeczywistości przywiązanego do miejsca człowie-

[28] Ibidem, s. 90.

[29] Podaję za: D. Ringaard, *Stedssans*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2010, s. 94. Jak wskazuje autor, oryginalny artykuł Blanchota zaginął i dziś istnieje

tylko w włoskim tłumaczeniu (M. Blanchot, *La conquista dello spazio*, traduzione di G.D. Neri, „Il Menabò” 1964, vol. 7, s. 10–13).

ka”[30]. Dla młodych bohaterów filmu Bertrama nie tyle kosmos, ile przestrzeń tańca wydaje się być taką heterotopią – ustanowioną na marginesie miejsca „normalnego” i pozwalającą jednocześnie na wyzwolenie się z niego, należącą do wymiaru sztuki, poprzez operacje wyobraźni pozwalającej zapomnieć o tym, co przyziemne i materialne (nawet gdy ciało jest chore). Jest to przestrzeń wolności, która wynika z ograniczeń panujących na terenie „miejsca normalnego”, a zarazem jaskrawo z nim kontrastuje, podkreślając wykluczenie mieszkańców miasta ze sfery publicznej.

W jednej z wypowiedzi choreografka zespołu, Olga, mówi: „Cierpienie jest częścią życia. Może trzeba doznać cierpienia, by umieć docenić to, co dobre, co czyni nas szczęśliwymi”. Pogodzenie z cierpieniem to ważny temat filmu. Jednak dokument Bertrama, w odróżnieniu od *Zaćmienia duszy* Marji Pensali, pokazuje też coś więcej – radość życia wbrew cierpieniu. W książce *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag pyta retorycznie: „Co znaczy protestować przeciwko cierpieniu, w odróżnieniu od przyjmowania go do wiadomości?”[31] – i kontynuuje: „W każdym przypadku obrazy okropności proponują nam rolę widzów albo tchórzy niezdolnych do patrzenia”[32]. Mimo iż trudno nam, widzom, wyjść z roli podglądaczy czy zwykłych obserwatorów, to jednak Bertramowi udaje się – poprzez położenie nacisku na „to, co dobre, co czyni nas szczęśliwymi” i ustanowienie przestrzeni sztuki jako swego rodzaju trzeciej, „nieskażonej” przestrzeni istniejącej pomiędzy „skażoną” (w wielorakim sensie) przestrzenią publiczną i prywatną – uniknąć czynienia z bohaterów jednoznacznych ofiar. Pokazuje on także ich siłę.

Miasto – dom duszy

Dwudziestotrzyminutowy film Ady Søby różni się poetyką i założeniami od filmów Pensali i Bertrama, które przedstawiają konkretne zdarzenia i ich tło. Dokument Søby to rodzaj impresyjnego portretu mieszkańców Petersburga, kręconego głównie z pozycji obserwatora, ulicznego przechodnia – ale nie tylko. Wędrownikom z kamerą po mieście często bowiem przewodniczy rodowity mieszkaniec Petersburga (artysta i zawodowy kłown, mówiący o własnej profesji: „to sposób życia i sposób myślenia”), który w pozakadrowej narracji opowiada o swojej miłości do miejsca. Kamera nie ogranicza się ponadto do otwartych przestrzeni miasta – wchodzi również do prywatnych mieszkań czy sali gimnastycznej, w której grupa dziewczynek trenuje balet.

Søby kładzie w filmie nacisk na kulturowe filtry, które oddzielają ją od tego, co pokazuje za pomocą kamery. W kadrach częstoznaczony jest punkt widzenia, z którego obserwowani są mieszkańcy,

[30] M. Blanchot, op. cit.

[31] S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 51.

[32] Ibidem, s. 53.

zmieniają się także „rejstry”, na przykład przez stosowanie różnych filtrów barwnych, zwolnione tempo lub „przeskoki” z kamery cyfrowej na kamerę amatorską Super 8 mm, dającą efekt przyspieszonego ruchu i fakturę o wyraźnym ziarnie; na początku filmu obecność samej reżyserki akcentuje jej głos, słyszalny w obrębie świata przedstawionego. Również z komentarza do filmu wynika, że zakotwiczenie we własnej kulturze, własnym punkcie odniesienia, jest ważne dla autorki:

Gdziekolwiek się rozejrzę, widzę w Rosji dążenie do wzniosłości, wielkości, niezwykłości. To oczywiste w ich architekturze, tak samo jak jest to oczywiste na kuchennych stołach. [...] Rosjanie nie pragną być identyfikowani z tymi, którzy mówią o sobie „zwyčajni ludzie”. [...] W Danii chwalimy proste życie; w Rosji dramat nie zna umiaru. [...] Chcę [w filmie – dop. A.E.M.] poczuć rosyjską dumę, przekonanie, że jest się częścią czegoś o wiele większego. [...] Ale pokażę również warunki, które są drugą stroną tego piękna, dumy i kultury[33].

Z powyższej wypowiedzi wynika, że uwagę Søby przyciąga napięcie pomiędzy tym, co wzniosłe i duchowe, a tym, co zwyczajne i przyziemne, innymi słowy – opozycja pomiędzy pojęciami *bytie* i *byt*, o której wspomina cytowana wcześniej Svetlana Boym[34]. Søby podkreśla kontrast między tymi sferami życia – i na podobnej zasadzie kontrastowo łączy impresje miasta. Często w humorystyczny sposób zestawiane są obrazy tego, co autorka postrzega jako dążenie do rzeczy wzniosłych, patetycznych, z obrazami zwyczajności i szarości. I tak, z jednej strony widzimy urzeczenie kamery wspaniałą barokową fasadą Pałacu Zimowego, zwróconą ku pokrytej krami, topniejącej Newie, by za chwilę ujrzeć szare betonowe bloki mieszkalne czy półnagich plażowiczów opalających się na drugim brzegu rzeki w późnozimowym słońcu. W innym ujęciu podglądamy ledwo trzymających się na nogach pijaczków stojących na środku ulicy, w kolejnym jesteśmy świadkami pełnej patosu recytacji wiersza Puszkina, traktującego o kulturze picia wina i zarazem potępiającego pijaństwo – w wykonaniu kilkuletniej dziewczynki. Z jednej strony widać ofiary społeczne i wykluczonych: bezrobotnych alkoholików czy imigrantów zamiatających ulice w odbłaskowych kamizelkach, które jednocześnie stanowią znak, iż nie są oni terrorystami. Z drugiej strony autorka pokazuje dążenie do wzniosłości: recytującą dziewczynkę, małe baletnice, które bardzo poważnie i ambitnie podchodzą do swojej profesji, w skupieniu wysłuchując karcących uwag nauczycielki, czy młodą aktorkę, żonę profesora literatury, przebywającego w Stanach Zjednoczonych z zamiarem napisania książki o absolutnej wolności.

Przede wszystkim jednak film Søby ukazuje, że wzniosłe znajduje się w tym, co zwyczajne – i pozwala je przekroczyć. „Plażowicze” – tytułowi nadzy z Sankt Petersburga – są tego doskonałym obrazem:

[33] A. Søby, op. cit.

[34] Zob. S. Boym, *Common Places*, op. cit., s. 73.



Petersburżanie opalający się zimą nad brzegiem Newy. *Nadzy z Sankt Petersburga* (reż. Ada Bligaard Søby, 2010)

wygrzewając się na pokrytym topniejącym śniegiem brzegu Newy, wydają się zapominać o ubóstwie i codziennych troskach. Skontrastowani z Pałacem Zimowym na drugim brzegu rzeki, są w gruncie rzeczy wyrazem tych samych aspiracji co okazała architektura – dążenia wzwyż, do wartości niematerialnych. To, co widzi w nich Søby, to „nagość” rozumiana jako wolność i oswobadzający brak ochronnej warstwy (której obecność w państwie

opiekuńczym, skąd pochodzi Søby, być może zbytnio jej doskwiera): „[...] są oni wyrazem wielkości, dumy i surowego życia. Ich nagość na tle zwykłych kamieni ostro kontrastuje z ozdobnym wystrojem miasta i jest konkretnym, realnym odrzuceniem fasady i ochrony”^[35]. Kamienna ściana, na tle której „nadzy” są filmowani, zabarwiona zostaje na czerwono, by za chwilę znów powrócić do odcieni szarości.

Ujęcia opalających się zimą półnagich petersburżan to zarazem dobry przykład relacji mieszkańców Petersburga z miastem. Ukazuje on, że granica między prywatną a publiczną przestrzenią przebiega płynnie. Znamienne w tym kontekście są refleksje rosyjskiego przewodnika-narratora, mówiącego, że traktuje on miasto jak dom – jednocześnie zaś widzimy przestrzenie takie, jak ruchome schody w metrze, klatki schodowe czy podwórka, a więc miejsca, które ani nie są prywatne, ani nie pełnią żadnej publicznej funkcji poza byciem miejscem przejściowym, granicznym (klatka schodowa to granica między prywatnym a publicznym *par excellence*). Opalający się nad Newą mieszkańcy miasta dają wyraz podobnemu podejściu: ich nagość i swoboda w miejscu niekoniecznie wyznaczonym do opalania kwestionuje granice między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Zajmują oni przestrzeń publiczną, czyniąc ją swoją własną. Podobny wydzźwięk ma widok ludzi palących wieczorem ognisko w centrum miasta czy tańczących hip-hop, pełnych energii nastolatków przed Pałacem Zimowym. Podobną wymowę ma scena, w której pewien psycholog, którego nie stać na założenie własnego gabinetu, przyjmuje pacjenta w samochodzie – przestrzeni półprywatnej.

Obraz Petersburga, jaki wyłania się z filmu – nakręconego z perspektywy osoby z zewnątrz, „obcej”, jak podkreśla spoza kadru rosyjski narrator – to obraz miasta, w którym ludzie, mimo stosunkowo ciężkich warunków materialnych i ledwo odczuwalnej, ale jednak obecnej kontroli władzy (znaczące są tu wielokrotne ujęcia żołnierzy obecnych w przestrzeni miasta – jednak w pewnej dość zabawnej scenie żołnierze wybuchają śmiechem, co odziera ich z powagi), zagospodarowują tę przestrzeń na własny sposób i mają do niej osobisty stosunek. Towarzysząca filmowi narracja spoza kadru, będąca raczej „historią duszy” niż historią życia opowiadającego ją Rosjanina, a tak-

[35] A. Søby, op. cit.

że atmosfera filmu, skupiającego się – nie bez egzotyzującej manieri – na sferze duchowej (warto wspomnieć tu o zdjęciach nakręconych na cmentarzu oraz w cerkwi podczas ceremonii mszalnej) wydają się potwierdzać mit „rosyjskiej duszy”. Jest to niewątpliwie komunał. Jednak, jak podkreśla Boym, „komunały (*commonplaces*) potrafią ujawnić kulturowe mity i międzykulturowe różnice lepiej niż wiele analitycznych raportów”[36].

Mityczna i mistyfikowana rosyjska dusza – produkt rosyjskiej literatury i zachodnich interpretacji oraz obopólnej relacji opartej na miłości i nienawiści – konfrontuje zachodnią ideę życia prywatnego. Mimo wszystko liczy się „wewnętrzne życie”, a nie „życie prywatne”. Stąd „rosyjska dusza” i „życie prywatne” są niekompatybilne[37].

Silnie odczuwalne zakorzenienie autorki filmu w jej własnej, odmiennej kulturze wyostreza konfrontację pomiędzy wewnętrznym życiem bohaterów a nikłą rolą tradycyjnie rozumianej sfery prywatnej[38].

W odniesieniu do przywołanego wcześniej pojęcia Timothy’ego Ingolda, relację mieszkańców Petersburga do ich miasta można określić mianem „sferycznej”, przy czym w obrazie Søby jawi się ona jako o wiele bardziej symetryczna niż w filmie Bertrama. Bez wątplenia bliska i bezpośrednia relacja ludzi z miastem polega tu jednak – inaczej niż ujmuje ją Ingold – nie na kontakcie z ziemią czy przestrzenią fizyczną, lecz na nadawaniu tej przestrzeni wartości duchowych, przekraczaniu jej zwyczajności.

Obrazy rosyjskich miast wyłaniające się z omówionych dokumentów eksponują to, co przyciąga szczególną uwagę ich twórców. Stanowią w pewnym sensie lustro autorów. Film dokumentalny, który łatwo wziąć za obiektywną reprezentację świata, jest zawsze pewnym punktem widzenia – nigdy przezroczystym obrazem zdarzeń czy ludzi. Jak ujęła to Susan Sontag: „Robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać”[39].

Filmy Pensali i Bertrama ukazują przygnębiające obrazy rosyjskiej rzeczywistości. Jednak podczas gdy fińska reżyserka ogniskuje uwagę na ofiarach byłego reżimu, Bertram dąży do ukazania również tego, co jego bohaterom udaje się ocalić. Dokument Søby jest ostrożniejszy w wysuwaniu tezy, co może wynikać z nieśmiałości autorki w podejściu do nieznannej kultury. Każdego z twórców, choć u Søby cecha ta obecna jest w najmniej dosłowny sposób, interesuje powiązanie polityki z życiem ludzkim. Każdy z nich zauważa też przepaść dzielącą sferę władzy politycznej i społeczeństwo Rosji. Filmy ukazują z jednej strony społeczne nierówności, z drugiej – rolę sfery duchowej, która wydaje się dla bohaterów istotniejsza niż rozumiana w kate-

[36] S. Boym, *Common Places*, op. cit., s. 83.

[37] Ibidem, s. 84.

[38] Nt. kwestionowania, zarówno w teorii, jak i praktyce, tradycyjnego – czy też konserwatywnego –

podziału na sfery publiczną i prywatną zob. M. Nowak, P. Pluciński, op. cit., s. 12 i n.

[39] S. Sontag, op. cit., s. 58.

goriach racjonalnych (i z perspektywy zachodnich demokracji) sfera publiczna (sfera debaty, społecznej potrzeby uczestniczenia) i prywatna (własności materialnej, prywatnego życia) – czy dlatego, że wymuszają to na bohaterach okoliczności, czy z ich własnego wyboru. W każdym z filmów granica między tymi sferami, publiczną i prywatną, wyłania się jako ustanowiona sztucznie, nieadekwatna do społecznych realiów. „Rosyjska dusza” wyraźnie fascynuje skandynawskich filmowców, ale nie romantyzują jej oni – raczej starają się zanalizować, co za nią się kryje, i wskazać na społeczne i polityczne uwarunkowania mitu. Uwagę zwraca też fakt, że filmowcy podejmują kwestię nadużyć dokonywanych przez władze państwowe na naturalnym środowisku – ta wrażliwość na przyrodę i problem powiązania polityki i natury może być rozumiana jako wynik szczególnie wysokiej świadomości ekologicznej krajów, z których pochodzą.

Uderzające jest, że twórcom dokumentów poniekąd udziela się atmosfera „rosyjskiej duchowości” – zwracają oni swoje kamery i zainteresowanie ku temu, co wykracza poza widzialne gołym okiem, co namacalne dłonią. Filmowe opowieści wszystkich trzech dokumentów zmierzają od miejsc widzialnych w kierunku przestrzeni niewidzialnych, wyobrażonych: podwodnych, kosmicznych, duchowych.