

Symbolika barw w „sakralnym” kinie Kantemira Bałagowa

ABSTRACT. Machaj Justyna, *Symbolika barw w „sakralnym” kinie Kantemira Bałagowa* [The symbolism of colors in the ‘sacred’ cinema of Kantemir Balagov]. “Images” vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 217–236. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.11.

The aim of the work is to analyse the artistic legacy of the Russian director and screenwriter Kantemir Balagov. Attention was drawn to the formal aspect, the role of feminisation of historical narration, and the complex network of inspirations (cinema classics and Russian literature) on the basis of two full-length productions – *Closeness* (2017) and *Beanpole* (2019). The social and political context of Russia is important for Balagov’s work, which serves the artist in question as a tool for revising national myths. The extensive portrait of the director is complemented by the characteristics of Alexander Sokurov’s work, which introduces an aspect of Orthodox iconocratic writing that is important for research. The author of this work indicates that the interpretation keys for Sokurov’s and Balagov’s films should be sought directly in the symbolism of Orthodox icons. This work therefore aspires to expand the present state of research on Kantemir Balagov’s filmography, which is currently limited to premiere reviews and festival interviews.

KEYWORDS: Kantemir Balagov, *Closeness*, *Beanpole*, contemporary Russian cinema, feminism, Orthodox iconography, color in film, Alexander Sokurov, Svetlana Alexievich, *The Unwomanly Face of War*.

Obecny stan badań nad dorobkiem artystycznym Kantemira Bałagowa – rosyjskiego reżysera i scenarzysty młodego pokolenia – jest znikomy. Poza recenzjami filmów oraz festiwalowymi wywiadami trudno o pogłębioną wypowiedź na temat jego dotychczasowej pracy. Choć ten urodzony w 1991 roku reżyser ma za sobą dopiero dwie produkcje[1], zdobył już międzynarodowy rozgłos, a także kilka istotnych nagród[2]. Twórczość tego artysty to przede wszystkim rozbudowany projekt przywrócenia do rosyjskiego kina tematów od lat pomijanych (bratobójcze oblicze wojny czeczeńskiej) bądź nieobecnych (uczestnictwo kobiet na frontach II wojny światowej) w oficjalnym nurcie narodowej narracji. Ten niewątpliwie rozliczeniowy charakter filmów Rosjanina wyróżnia się na tle współczesnego kina rosyjskiego, którego twórcom nadal nie udało się stworzyć alternatywnej narracji o Związku Radzieckim[3].

[1] Wcześniej Bałagow, kończąc studia na państwowym uniwersytecie w Nalczyku (2013 rok), zrealizował 40-minutowy film *Mołodoj jeszczó* i 38-minutowy dokument *Andriusza*. W 2015 roku nakręcił krótkometrażowy *Pierwyj ja*, który był pokazywany na festiwalu w Cannes w ramach sekcji *Short Film Corner*.

[2] W roku 2017 za film *Bliskość*: nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej (FIPRESCI) –

Najlepszy film w sekcji *Un Certain Regard*. Natomiast w roku 2019 za *Wysoką dziewczynę*: ponownie nagroda FIPRESCI dla najlepszego reżysera.

[3] „Strumień rubli federalnych jest przeznaczany przez fundusz państwa głównie na produkcje kina narodowego. Wielka Wojna Ojczyźniana determinuje rosyjską politykę pamięci również dzisiaj. Prezydent Władimir Putin co roku prowadzi wielkie obchody

Poza doбором tematyki jego kino zachwyca także pod względem formy, aktorstwa oraz opartej na prawosławnej tradycji symboliki. Jego filmy to pełne finezji połączenie malarskiej wrażliwości ze swoistym okrucieństwem realizmu posttraumatycznego. Reżyser wymaga od widza odbioru aktywnego, gdyż kreowane przez niego obrazy nacechowane są komunikatem o silnie metonimicznym charakterze. Zarówno *Bliskość* (*Tesnota*, 2017), jak i *Wysoka dziewczyna* (*Dylda*, 2019) – mimo realistycznego podłoża – nie są filmami dokumentalnymi. Konkretnie wydarzenia historyczne są jedynie inspiracją do stworzenia uniwersalnej opowieści o człowieku żyjącym w czasach kryzysu i moralnej katastrofy. W tym miejscu warto przywołać słowa istotnej – dla filozofii twórczej reżysera – pisarki, noblistki Swietłany Aleksijewicz:

Staram się zmniejszyć wielką historię do wymiarów człowieka, żeby coś zrozumieć. Znaleźć słowa. Ale na tym, zdawałoby się, niewielkim już i dogodnym dla obserwacji terenie – przestrzeni duszy ludzkiej – wszystko staje się jeszcze mniej zrozumiałe, jeszcze mniej przewidywalne niż w historii. Bo przed sobą mam żywe łyzy, żywe uczucia. Żywą ludzką twarz, na której w czasie rozmowy kładzie się cień bólu i strachu[4].

W powyższym cytacie odnaleźć można kilka istotnych tropów. Po pierwsze – skupienie się na człowieku, czyli na opowieści poszczególnych, zamiast realizacji panoramicznej, podatnej na ideologizację narracji historycznej. Po drugie – terenem filmów twórcy *Bliskości* i *Wysokiej dziewczyny* nie jest „pole bitwy”, lecz ludzka psychika i emocje. Jak się okazuje, nie jest to droga na skróty, gdyż świat wewnętrzny bohaterów jest nie mniej nieprzewidywalny niż manewry wojenne. Podobnie jak Aleksijewicz, Bałagow opowiada o wystawionym na próbę człowieczeństwie, co sama pisarka komentuje słowami: „Piszę historię nie wojny, ale uczuć. Jestem historykiem duszy”[5]. Aleksijewicz w niezwykle trafny sposób określa wpisany w swoją pracę paradoks – skupiając się na konkretnej jednostce, żyjącej w określonym czasie, musi jednocześnie dostrzec w niej „człowieka wiecznego”. Pisarka nazywa to „drżeniem wieczności” (tzw. gen uniwersalności), które tkwi w ludziach od zawsze. Bałagow to dążenie ku transcendentności bohaterów i uniwersalizacji ich historii wykorzystuje do przełamania konwencji obrazu historyczno-politycznego. Tworzy dzięki temu obrazy spod znaku filmowego eseju, w którym naturalizm i samotność zmagającego się z losem pojedynczego człowieka przekonuje ostatecznie o najwyższej wartości życia ludzkiego. Reżyser zadaje niekomfortowe pytania o ograniczenia i wyzwania, jakie stawia nam wolność, jednocześnie dając nadzieję na siłę ludzkiej moralności. W rezultacie jego twórczość (podobnie jak pisarstwo Aleksijewicz) na-

wojenne na Placu Czerwonym”. K. Roman, T. Rawski, *Rosyjskie kino rozliczeniowe*, „Colloquia Humanistica” 2014, nr 3, s. 184.

[4] S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiecy*, tł. J. Czech, Wołowiec 2015, s. 168 (wyróżnienie – J.M.).

[5] Ibidem, s. 15.

zwać można projektem „niefikcjonalnego pisarstwa zainteresowanego problematyką filozoficzną”[6].

Analizowanie kina Rosjanina wymaga wykorzystania terminu z dziedziny teorii literatury, czyli realizmu posttraumatycznego. Jednak Bałagow nie traktuje realizmu jako konwencji przedstawieniowej, która „wytwarza wiedzę o tym, co rzeczywiste, jak również sama na kształt tej rzeczywistości wpływa”[7]. Reżyser w swoich filmach efektywnie oddziela prawdę doświadczenia (zdobytą dzięki materiałom źródłowym) od samego doświadczenia (emocje, które chce zawrzeć w obrazie). Realizm posttraumatyczny to nowy sposób prezentacji doświadczeń historycznych, których realia – obciążone traumatycznym bagażem – wymagają wypracowania nowych narzędzi artystycznych. Twórcy tego terminu wskazują, że należy poddać rewizji nasze pojęcie tego, co tworzy realistyczne przedstawienie. Umożliwi to „uwzględnienie trudnych relacji między codziennością a niecodziennością, między normalnością a sytuacjami wyjątkowymi”[8]. Realizm posttraumatyczny stawia przed twórcami wyzwanie natury kompozycyjnej – jak stworzyć z mozaiki bolesnych doświadczeń spójną opowieść? Bałagow jako „oś krystalizacji” swoich historii ustanawia kobiece historie. Zarówno *Bliskość*, jak i *Wysoką dziewczynę* – mimo wielu formalnych różnic – łączy przejmująca narracja historyczna. Młody reżyser nie kontynuuje zatem narodowego mitu o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej. Zamiast umundurowanych bohaterów woli pokazywać kruche kobiece ciała, kryjące w sobie żal i strach. Dodatkowo Bałagow dość często w swoich produkcjach stosuje metodę redukcji obrazu filmowego na rzecz wyobrażonych przez widza sensów i znaczeń. Kluczowe dla fabuły zdarzenia wielokrotnie dzieją się w odali lub półmroku, a sposób kadrowania obrazu umożliwia nieobecność znaczonego. Wtedy to zadaniem widza staje się „domyślenie” i „doczucie” sceny – co zapewnia jego nieustanną obecność w tworzeniu filmowych sensów. Tak właśnie wytwarza się efekt rzeczywistości, który nie respektuje sztywnych praw gatunku, lecz „celowo wychodzi od przemodelowania trójdzielnej natury znaku, by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia”[9]. W ten sposób filmy tego twórcy nie są ograniczone do „realizmu fotograficznego”, czyli reprodukcji i znaczeń, lecz pozwalają na twórczą produkcję sensów.

W obrębie Nalczyka, położonego niedaleko Czechenii, Rosjanie, Kabardyjczycy i Żydzi od dekad zamknięci są w hermetycznych plemionach, których granice są nieprzekraczalne. Od początku lat

Bliskość (2017)[10]

[6] M. Horodecka, *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w „Czasach secondhand”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 130.

[7] K. Bojarska, *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 9.

[8] Ibidem, s. 10.

[9] R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 125.

[10] Warto wspomnieć, że oryginalny, rosyjski tytuł filmu to *Tesnota*, co oznacza „brak miejsca, ścisk”. Do słów obciążonych podobną semantyką należy również rzeczownik *toska* i pochodzący od niego czasownik *toskować*: „Toska, choć często jest oddawana przez

dziewięćdziesiątych trwa tam konflikt zbrojny, infekujący również inne republiki regionu. Skutkuje on wprowadzeniem na zajętych przez walki regionach lokalnego terroryzmu oraz zorganizowanej przestępczości: „Konflikt [czeczeński] stymuluje niebezpieczne tendencje i procesy na całym Kaukazie: jest przyczyną wzrostu nastrojów antyrosyjskich w tamtejszych społeczeństwach, przyspiesza ich dryfowanie w kierunku radykalnego islamu” [11]. Niestety, polityka rosyjska wobec Kaukazu ogranicza się jedynie do działań doraźnych, nieudolnie likwidujących negatywne tendencje i zjawiska. Brak pracy powoduje, że wiele osób schodzi na drogę przestępczą, a powszechna dostępność broni sprawia, że Kaukaz Północny jest najbardziej skryminalizowanym regionem w Federacji Rosyjskiej. Szczególnie dochodowym źródłem są porwania ludzi dla okupu, którymi zajmują się nie tylko zbrojne bandy w Czeczenii, ale także żołnierze federalni i prorosyjskie ugrupowania czeczeńskie. Bałagow wyznaje, że wszystkie znane mu przypadki porwań – mimo że po opłaceniu okupu kończyły się powrotem osób zaginionych – wymuszały na tych rodzinach zmianę miejsca zamieszkania. Tak dzieje się i z rodziną Ilany (bohaterki filmu *Bliskość*), która po odzyskaniu uprowadzonego brata zmuszona jest rozpocząć wędrowne życie.

W tym kontekście niezwykle istotne dla bohaterów filmu staje się pojęcie „plemienia”. Będąc narażonym na nieustanną destabilizację swej tożsamości, muszą przestrzegać rygorystycznych zasad dających jednak poczucie stabilności wobec zmieniających się warunków życia: „Społeczności żydowskie tego regionu tworzą coś na kształt plemion. Panuje tu hierarchiczność, starszyzna decyduje o wielu kwestiach dotyczących życia poszczególnych rodzin, jest system wartości, norm i obyczajów, którym trzeba się podporządkować” [12]. Zatem nic dziwnego, że głównym motorem filmu jest narastający konflikt wewnętrzny protagonistki – Ilany. Dziewczyna od pierwszych scen usiłuje umknąć logice plemiennej solidarności. Z czasem jednak przekonuje się, że ucieczka od żydowskiej rodziny to konieczność konfrontacji z odmienną, lecz równie zamkniętą społecznością (Kabardyjczycy – plemię jej ukochanego). Niewątpliwie nieustanne uniki przed klasową, płciową i rodzinną klasyfikacją w znaczny sposób wpływają na kondycję bohaterki – to istota emocjonalnie rozdartą, niezrozumiana i pozbawiona tytułowej bliskości.

tłumaczy za pomocą słowa «tęsknota», w istocie oznacza stan psychiczny sytuujący się gdzieś pomiędzy apatią, melancholią, nudą, niepokojem i strachem”; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, *Rosja. Przestrzeń, czas i znaki*, Kraków 2016, s. 85. Jak podają tłumacze, owa *toska* jest stanem męczącym, mogącym prowadzić nawet do śmierci. Człowiek doświadczający tego stanu, „może powiedzieć: «mnie toszno», co oznacza «jest mi duszno», «jest mi niedobrze» czy «brak mi powietrza»”; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, op.cit., s. 137.

[11] M. Falkowski, *Najważniejsze problemy i konflikty w regionie i ich wpływ na przyszłość Rosji*, [w:] *Kaukaz Północny: rosyjski węzeł gordyjski*, red. A. Łabuszewska, Warszawa 2004, s. 5.

[12] A. Serdiukow, Łatwiej nie widzieć. Rozmowa z *Kantemirem Bałagowem*, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7687-latwiej-nie-widziec.html>>, dostęp: 23.04.2020

Ilana pracuje w ojcowskim warsztacie samochodowym, co w żydowskim społeczeństwie wprowadza moralny ferment, wykonuje bowiem pracę nieprzynależną do patriarchalnego wzorca kobiecości. Odmienność bohaterki dostrzec można również w domu rodzinnym^[13], zwłaszcza podczas uroczystości zaręczynowej Dawida (przyrodniego brata Ili) i Lei. Jednak przed zanurzeniem się w rodzinny gwar jesteśmy świadkami dwuznacznego^[14] – zważywszy na rodzinne konotacje – spotkania rodzeństwa. W tajemnicy przed rodzicami Ilana i Dawid palą papierosy: ona ubrana w dzinsowy kostium, on w żółtą kurtkę z naszywką „SOUL”^[15].



Il. 1. Kadr z filmu *Bliskość* Kantemira Bałagowa. Ilana (w niebieskiej kurtce) i Dawid (w żółtej kurtce) przytulają się – dochodzi do symbolicznego złączenia dwóch kolorów podstawowych, czyli błękitu i żółci. Połączenie to można również dostrzec w ikonach typu Matka Boża Eleusa, gdzie Maryi przypisany jest kolor błękitny, natomiast Jezusowi złoty

Chłopak w ramach zabawy pokazuje siostrze prącie. Ta jednak w matczynym geście podciąga mu spodnie i podziwia zielone kolczyki^[16] zakupione przez brata dla narzeczonej. Chłopak przed podarowaniem ich chciał zapoznać się z opinią siostry (wyznanie to przesuwając ton sekwencji z erotycznego na czuły i intymny^[17]). To jedna z niewielu scen, w której głównej bohaterce dane jest dostąpić piękna zbliżenia. Najczęściej doświadczanym przez nią stanem jest bowiem osamotnienie, dojmująco ukazane podczas uroczystości zaręczyn. Reżyser nie tylko decyduje się na fizyczne odseparowanie bohaterki (nie uczestniczy ona w tradycyjnym dla Żydów tańcu), ale dokonuje tego formalnie poprzez choreografię wewnątrzkadrową. W filmie Ila kil-

[13] Któremu bliżej jednak do wizji „antydomu”, miejsca z którego Ilana często ucieka, czując się w nim obco. Teżę potwierdza wywodząca się z literatury charakterystyka „antydomów”, w których „się nie mieszka – z nich się znika (ucieka, wylatuje, wychodzi, żeby przepaść bez śladu)”; J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tł. B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 315.

[14] Nie jest to odosobniona scena – w dalszej części filmu Ila czule całuje śpiącego brata w usta. „Kazirodca” relacja bohaterów – tak silnie uwypuklana przez krytyków – to, jak sądzę, przedłużenie koncepcji Andrieja Sokurowa o mistycznej potędze intymności i bliskości fizycznej z drugim człowiekiem. Warto wspomnieć, że w pierwszych scenach *Ojca i syna* (2003) Sokurow pokazał dwóch mężczyzn – młodego i starszego – splecionych ze sobą w łóżku (wśród krytyków i widzów wywołało to spore wzburzenie). Jednak te podszyte seksualnością relacje z czasem stawały się pretekstem do powolnych, tworzonych niemal bez słów, metafor ludzkiego losu.

[15] W trakcie uścisku młodych dochodzi do złączenia dwóch kolorów podstawowych, czyli błękitu i żółci (Ilana w kolorze chłodnym, Dawid w barwie ciepłej). Połączenie to można również dostrzec w ikonach typu Matka Boża Eleusa, gdzie Maryi przypisany

jest kolor błękitny, natomiast Jezusowi złoty [il. 2]. Dodatkowo ciemny błękit w tradycji prawosławnej jest kolorem Matki Bożej, natomiast czysta żółć oznacza prawdę. Co ciekawe: „żółć symbolizuje fałsz i kłamstwo i powoli staje się kolorem Żydów i synagogi. Już w latach 1220–1250 ikonografia chrześcijańska często się do niego odwołuje: odtąd Żyd nosi żółte ubranie lub jakaś część ubioru jest tej właśnie barwy”; M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, tł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 228.

[16] Zielone kolczyki w zielonym opakowaniu zapowiadają kolorystykę Lei, której przynależy zieleni. Barwa ta to znak wiecznej odnowy, nadziei i młodości. Natomiast w ikonografii wschodnioprawosławnej jest zwykle używana do określenia miejsca rozpoczęcia życia (np. w scenach narodzenia Jezusa Chrystusa). Lea to bowiem nowy rozdział w egzystencji Dawida, w przyszłości będzie powodem rozłąki z nadopiekuńczą matką i szansą na ponowne narodziny bohatera – z syna i młodzieńca w męża i mężczyznę.

[17] Sam Bałagow wielokrotnie podkreślał, że stara się, aby jego postaci nie były motywowane przez jakąś formę pożądania seksualnego, lecz przez ludzkie, łamiące serce uczucie samotności.



Il. 2. Ikona *Matka Boża Eleusa*. Maryja (w błękitnej szacie) trzyma w ramionach młodzieńczego Chrystusa (złota szata) i pochyla głowę, aby przytulić swój policzek do policzka syna

kukrotnie znajduje się pomiędzy dwoma zbliżonymi ku sobie ciałami – ona jednak nie może uczestniczyć w ich intymności. Oczywiście, nie bez znaczenia dla jej samopoczucia jest świadomość, że jej związek (uznany za „plemienną zdradę”[18]) nigdy nie zostanie sformalizowany i nie zyska akceptacji ze strony rodziny.

Postać Zalima (Kabardyjczyka) – ukochanego bohatera – pojawia się na ekranie po chwili. Młodzi spotykają się potajemnie, skąpani w kolorach chłodnego błękitu. Witają się po kabardyjsku. W ich relacji wyczuwa się walkę o dominację, a nawet przejawy przemocy. Zalim[19] i Ila[20] to silne osobowości, naznaczone przez rzeczywistość obowiązkiem nieustannej walki. Po krótkim, choć intensywnym spotkaniu Ila wraca do domu (w kadrze widać odjeżdżający czerwony[21] samochód). Za bramą spotyka roztrzęsioną matkę, która przekazuje jej tragiczną wiadomość – Dawid i Lea zostali porwani[22], a sprawy żądają okupu. W celu uzyskania pieniędzy rodzina odsprzedaje swój warsztat samochodowy. Ila kolejny raz czuje się pominięta, ucieka zatem na stację benzynową, w której pracuje Zalim. Chłopak ostrzega, że niedługo przyjadą jego znajomi: „Słuchaj, jakby ktoś pytał, to j e s t e ś K a b a r d y j k ą, ale nie mówisz po kabardyńsku”. Sekwencja spotkania to jeden z najważniejszych momentów filmu – nie tylko w aspekcie wizualnym (féeria symbolicznie zastosowanych kolorów[23]), czy fabularnym (nakreślenie światopoglądowych konfliktów postaci), ale i polityczno-historycznym.

To właśnie w tej sekwencji pojawi się kontrowersyjne nagranie, z którego Bałagow będzie musiał się wielokrotnie tłumaczyć. Widoczny dotychczas na ekranie telewizora teledysk znika, a wśród szumiących pikseli pojawia się materiał przedstawiający zabójstwo rosyjskich żołnierzy przez czeczeńskich partyzantów. Odurzeni alkoholem i narkotykami bohaterowie w ciszy przysłuchują się słowom morderców i ofiar, momentami zasłaniając oczy. Na stację niespodziewanie przybywają

[18] Żydzi i Kabardyjczyki to dwa bardzo różniące się plemiona, których pojednanie się aktem małżeństwa jest niemożliwe.

[19] *Zulm* to arabskie słowo używane zamiennie w odniesieniu do okrucieństwa lub niesprawiedliwych aktów wyzysku, opresji i wykroczeń, w których osoba albo pozbawia innych praw, albo nie wypełnia swoich obowiązków wobec nich. Osoba popełniająca *zulm* nazywa się *zaalim*.

[20] Ila to hebrajskie kobiece imię oznaczające drzewo (dokładnie dąb). To żeński wariant męskiego imienia Ilan, który w języku arabskim wyraża dobrą osobę (napięcie ze znaczeniem imienia Zalima). Hebrajskie określenie dębu pochodzi od słowa opatrność, która jest atrybutem Boga (związana z Jego zdolnością do patrzenia przed siebie).

[21] Kolor auta, jak i kartki z zapisanym numerem telefonu, jest niezwykle ważny. Czerwień w *Bliskości* symbolizuje przemoc i krzywdę. To barwa porywaczy, krwi, pokoju, w którym zgwalci Ilanę partner, a także samego Zalima (zasłony na stacji benzynowej, w której pracuje, są właśnie tego koloru).

[22] Tajemniczość sceny, jak i stan wewnętrzny obu kobiet oddaje wykorzystana przez Bałagowa muzyka – to wycie trąb i męski, chóralny śpiew. Warstwa muzyczna filmów tego reżysera jest niezwykle oszczędna, jednak jej punktowość połączona z precyzją wyrazu tworzy niebanalną sferę audialną.

[23] Pojawiają się między innymi czerwone elementy, do tej pory związane z porywaczami, a więc wrogami. Zastosowanie tej barwy/symbolu, stawia ukochanego Ilany w pozycji oprawcy, potencjalnego zagrożenia.

rodzice bohaterki i siłą zawożą ją do domu. Ta w pijackich omamach mówi do matki (której twarz na skutek świetlnego odbłasku przybiera czerwony kolor): „Ładny ten mój nart, no nie? Od razu widać, że najlepszy z całego plemienia”. Następnie oświadcza, że powinna udać się na komendę policji, bo „wtedy twój Dawidek by już ziemię gryzł, a ja bym została jedynaczką. Pięknie by się nam wtedy żyło, no nie?”.

Mimo buntowniczego charakteru tej wypowiedzi los Ilany zdaje się już przesądzony. Rodzice Rify (kolegi Ilany) zdecydowali się wspomóc rodzinę finansowo pod warunkiem uskutecznienia zaślubin młodych. Informację o zaaranżowanym małżeństwie przekazuje Ilanie matka. Scena to symboliczna: córka wyciera włosy niebieskim ręcznikiem, natomiast Dina ubrana jest w czerwony golf^[24]. Bohaterka ponownie ucieka do ukochanego i bez słowa zaprowadza go do wypełnionego czerwonym światłem pomieszczenia. W krwistej ciemności dochodzi do pierwszego stosunku kochanków, który niespodziewanie przemienia się w gwałt. Zdaje się, że to ofiara, którą za własną wolność zdecydowała się złożyć Ilana. Nie chcąc wypełnić planu rodziców, płaci zniewoleniem i upokorzeniem ze strony jedynej osoby, której do tej pory ufała. Jej rodzice natomiast przygotowują się do przyjęcia przyszłego zięcia. Do zawarcia małżeństwa oczywiście nie dochodzi – Ila odrzuca oświadczyzny Rify, rzucając na stół ubrudzone dziewiczą krwią majtki. Swój występ kieruje tylko do jednej osoby – matki, z którą przez całą sekwencję utrzymuje kontakt wzrokowy. Zawstydzona kobieta chowa bieliznę córki, sama ponosząc swoistą ofiarę – jest w stanie znieść każde upokorzenie w celu odzyskania syna. Rodzice Rify odchodzą zniesmaczeni, pozostawiając synowi podjęcie trudnej decyzji w sprawie „funduszu małżeńskiego”.

Otrzymane od niedoszłego męża pieniądze zanoszą porywaczom Ilana. Spotkanie – mimo że kluczowe dla gatunkowego rodowodu filmu – zrealizowano w powolnym rytmie, akcent z wartkiej akcji przenosząc w warstwę symboliczną. Bałagow ponownie zderza w kadrze dwa kolory: zimny błękit Ilany i czerwień przestępców. Ważny w kwestii rozterek bohaterki jest fakt, że porywacze mówią językiem Zalima, są Kabardyjczykami. To niewątpliwie zwiłokrotnia jej poczucie winy

[24] Tak szczegółowe rozpięcie kolorystyki ubrań bohaterek nie jest bezzasadne. Odnosi się bezpośrednio do symboliki prawosławnych ikon, gdzie strój Matki Bożej i Chrystusa odpowiadał użytym przez Bałagowa barwom [il. 6]. „Czerwień i błękit symbolizują miłosierdzie i prawdę, piękno i dobro, ziemię i niebo. Przez te kolory wyraża się tajemnicę



Il. 3. Ilana zatrzaśnięta w kadrze między dwoma ciałami – Dawida i jego narzeczonej, Lei



Il. 4. Ilana i Zalim palą papierosa skąpani w błękitcie

Wcielenia Boga: czerwień symbolizuje ziemską, ludzką naturę, krew, życie, męczeństwo, cierpienie, ale jest to zarazem kolor królewski (purpura); błękit wyraża zasadę Boską, niebo, nieosiągalność tajemnicy, głębię objawienia”; I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 35.



Il. 5. Ilana otoczona dwoma kluczowymi dla filmu kolorami – żółtym i błękitnym



Il. 6. Ikona typu Hodegetria

(kocha przedstawiciela plemienia, które skrzywdziło jej brata).

Emocje bohaterki wyrażają pulsujące neony i dźwięki zabawy, na którą zmierza wraz z Zalimem. W tej sekwencji dominuje kluczowy dla *Bliskości* (poza niebieskim i żółtym [il. 5]) duet barwny, czyli czerwień i niebieski. Z tej kombinacji mógłby powstać fiolet, w teorii filmowego koloru zapowiedź śmierci[25]. Jednak twórca pozostawia go w domyśle, nie odrywa się od materialności swej bohaterki. Zagrożenie stratą, które nieustannie ją prześladowuje, nigdy się

nie urzeczywistnia (żaden z bohaterów nie umiera). Ilanie życie odbierane jest stopniowo, jej ból nigdy nie jest oczywisty. W trakcie zabawy widzimy jej dziki i samotny taniec, w którym to kurczowo obejmuje samą siebie. Na jej ciało w stroboskopowym rytmie nakładają się wspomniane kolory, które ponownie odsyłają nas do symboliki rosyjskiej ikony. Przynależne są one przede wszystkim Maryi i Jezusowi, wspólnie bowiem tworzą harmonię między tym, co ziemskie, i tym, co niebiańskie. Jednak w ikonografii te kolory zawsze będą oddzielone, nie złane – co jasno podkreśla rozdzielenie sfery ziemskiej od sfery niebiańskiej. Podobnie Ilana żyje w świecie podzielonym na prawo ziemskie (plemienność) oraz prawo duchowe (zakazana miłość). Bohaterka – jako reprezentantka koloru niebieskiego – przynależy zatem do „nie tego świata” (bezsukutecznie walczy o ideały nieobecne w rozdartej społeczności).

Po imprezie okazuje się, że Ilana straciła głos (swoista mutacja, czyli symbol ponownego dojrzewania). Podejmuje decyzję o opuszczeniu Nalczyka wraz z rodzicami. W momencie wyjazdu ubrana jest w czarną bluzę z błękitnymi elementami (znak odcięcia się od Zalima i przejścia w stan „miłosnej żałoby”). Mimo wszystko wydaje się oswobodzona i gotowa, aby zacząć życie od nowa. W trakcie jednego z przystanków rodzina rozpala ognisko i je wspólnie posiłek. Matka patrzy na Ilanę z nieoczekiwanym ciepłem, a nawet zachwytem. Czyżby po „stracie” Dawida postanowiła powrócić do swego pierwszego dziecka? Znając dotychczasowe strategie Bałagowa, trudno uwierzyć w tę obietnicę happy endu[26]. Ila ucieka w las, jednak Adina odnajduje ją i pieczołtliwie nakłada na ramiona żółtą kurtkę brata[27] [il. 7]. Nie jest to odruch bezinteresowny – dziewczyna ma zostać jej „nowym Dawidem”. Zamrożona w tej pozycji Ila mówi: „Mamo. Już nie masz kogo kochać”. Adina chowa twarz w jej ramionach

[25] „[...] fiolet jest kolorem budzącym skojarzenia ze światem pozazmysłowym. Wysłała sygnał, który mówi, że ktoś lub coś przejdzie transformację”; P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016, s. 201.

[26] Dodatkowo reżyser ponownie ramuje Iłę między dwoma okazującymi sobie bliskość ludźmi [il. 8].

[27] Próba zmiany dotychczasowej kolorystyki córki na bliższą rodzinnej (żółcie, pomarańcze, czerwień, czyli barwy ciepłe).



Il. 7. Matka nakłada na ramiona córki kurtkę ukochanego syna



Il. 8. Ilana ponownie zatrzaśnięta w kadrze przez dwa ciała – tym razem swoich rodziców

i przytula córkę jeszcze mocniej. Ten niekomfortowy, sztuczny gest nie ma nic wspólnego ze szczerą bliskością.

Barwy w przypadku *Bliskości* tworzą dodatkowy rdzeń narracyjny, podpowiadają tropy i naznaczają przynależności konkretnych bohaterów. Kolory-klucze w tym filmie to zieleń, żółć/pomarańczowy, czerwień i głęboki niebieski. Rodzice Ily zazwyczaj portretowani są w odcieniach barwy pomarańczowej: matka zapięta jest pod szyję w obcisłe kostiumy, przywodzące na myśl rycerską zbroję, ojciec natomiast nosi grube swetry (dopełnia to jego wrażliwość i ugodowość). David, brat Ily, w pierwszych sekwencjach filmu również nosi ubrania w kolorze domowego ogniska. Jednak na rzecz rozpoczęcia nowego etapu życia – jakim jest narzeczeństwo z Leą – przybiera „jej barwę” – soczystą zieleń [il. 9]. Inaczej dzieje się w przypadku Ilany, której kolorystyczna odrębność realizowana jest konsekwentnie przez cały film. Wizualnie nie przynależy do swojej rodziny, gdyż ubiera się w kolory chłodnego błękitu[28]. Natomiast założona na rzecz uroczystości zaręczynowej sukienka (z elementami brudnego pomarańczowego) [il. 11] szybko zostaje przez dziewczynę zrzucana. Kolor Ilany nawiązuje do średniowiecznej symboliki ciemnego błękitu, charakteryzującej barbarzyńców – Obcych, zagrażających cywilizacji europejskiej. Ila jest zatem „dzikuską” w swym żydowskim domu, co podkreśla wykonany – na oczach zniesmaczonej matki – charakterystyczny gest [il. 10]. I właśnie ten kolor to pozawerbalny most łączący ją z ukochanym Zalimem, Kabardyjczykiem. Ila, nosząc jego kolory – symbole barbarzyństwa i przemocy – staje się również seman-



Il. 9. Dwa kolory narzeczonych – ona w zieleni, on w barwie pomarańczowej

[28] „Naturalnie, wszystkie jesienne, ciepłe czerwienie – palona czerwień, ceglana czerwień i (oczywiście) czerwień jabłek – oznaczają dom, co stwarza doskonale wypracowane poczucie miejsca. Ale poszukaj

ważnie błękitów. Są prawie ukryte, ledwo uchwytnie, ale zamykają nasze emocje, na to, co naprawdę się dzieje” [P. Bellantoni, op.cit., s. 109].



Il. 10. Ilana na oczach matki wykonuje buntowniczy gest



Il. 11. Matka przekonuje córkę do kobiecych ubrań

tycznie ciężka jak on. To zatem bohaterka niejednoznaczna – z jednej strony ofiara, która walczy o swą niezależność, z drugiej tyranka czyniąca wokół siebie spustoszenie.

Wysoka dziewczyna (2019)[29]

W wywiadach Kantemir Bałagow wielokrotnie przyznawał, że przed rozpoczęciem realizacji *Wysokiej dziewczyny* niewiele wiedział o II wojnie światowej. Dopiero kontakt z reportażem Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* uświadomił mu skalę popełnionego zła. W szczególności zafascynował go aspekt psychologicznej, jak i biologicznej zmiany, przez którą przechodziły żyjące na froncie żołnierki[30]. *Wysoka dziewczyna* nie wpisuje się jednak w nurt pseudoheroicznego kina, fetyszyzującego ideę „ofiary za ojczyznę”[31]. Reżyserowi daleko do obrazów gloryfikujących mit narodu wybranego, a sam temat staje się okazją do „regenderyzacji” wojennej historii[32]. To nowość, gdyż obraz „męskiej wojny” kreowany był już od czasów Homera[33]! W *Iliadzie* to przecież mężczyźni

[29] Tytuł odnosi się do głównej bohaterki filmu, Iji, która jest niezwykle wysoką kobietą. Efekt ten uzyskano na planie za pomocą specjalnych koturnów, które musiała nosić odtwórczyni roli, Viktoria Mirosznichenko. Dodały one sztywności jej chodowi, przez co stała się dość „drewnianą postacią”, a sama aktorka wspomina, że wielokrotnie walczyła o utrzymanie równowagi. Pomysł ten w ciekawy sposób odzwierciedla emocjonalną chwiejność i życiową niestabilność Iji. Mimo że efekt został uzyskany w dosłowny sposób, nie jest pretensjonalny – bohaterka zmienia się przez to w żywą metaforę.

[30] „Człowiek, istota biologiczna, która może generować życie, wychodzi na wojnę i zostaje całkowicie otoczona przez śmierć. Jak można po tym żyć w czasie pokoju? To pytanie wstrząsnęło mną do głębi”; G. Freidin, *Beanpole. Conversation with Kantemir Bałagov*, <<https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/>

[beanpole-conversation-with-kantemir.html](https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/beanpole-conversation-with-kantemir.html)>, dostęp: 13.05.2020.

[31] Co ciekawe, w języku rosyjskim kolorem, który ma najbardziej pozytywne konotacje, jest czerwony. Słowo *czerwony* w języku rosyjskim ma takie same korzenie jak słowo *piękny*. Zatem czerwień krwi, idąc tym lingwistycznym tropem, może w języku rosyjskim być powiązana z odczuciem piękna.

[32] „Było już wiele wojen – małe i duże, znane i nieznane. A jeszcze więcej o nich napisano. Tyle że... Pisali mężczyźni i o mężczyznach – to było od razu jasne. Wszystko, co wiemy o wojnie, powiedział nam «męski głos». Wszyscy tkwimy w niewoli «męskich» wyobrażeń i «męskich» doznań wojennych. «Męskich» słów. Kobiety milczą”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 9.

[33] W tym miejscu warto zadać pytanie o płęć wojny: „W znanej piosence żołnierskiej wojna porówna-

przelewali krew, ryzykowali życie, przez co – w opinii historiografów – zasługiwali na wieczną chwałę. Tak też narodziła się koncepcja gratyfikacji męstwa kobietą, bowiem poza laurem zwycięstwa żołnierz otrzymywał nagrodę w postaci nałożnicy. To podstawa całej wojennej mitologii: „Męska krew rozlana na polu bitwy jest łatwo akceptowana, sugeruje bowiem pozytywne wartości, takie jak heroizm, odwaga, poświęcenie dla ojczyzny, natomiast krew, która wydostaje się z organizmu kobiety, jest zazwyczaj napiętnowana, traktowana jak krew przelana bezużytecznie. W patriarchalnym i mizoginistycznym społeczeństwie kobieca krew budzi strach, odrazę i uważana jest za symbol nieczystości” [34].

W przypadku *Wysokiej dziewczyny* „bezużyteczność” kobiecej krwi (krwawienie z nosa) uwydatniona zostaje przez konfrontację z obrazami zgonów i kalectwa żołnierzy. Sam reportaż Aleksijewicz silnie nacechowany jest dwuznacznością krwi – z jednej strony to oczywiste wspomnienie doświadczeń wojny, z drugiej niemożność akceptacji koloru czerwonego w okresie powojennym. Przybiera to niewątpliwie znamiona obsesji [35]. Bałagow jednak nie boi się kobiecej krwi. Wyjmuje historię z dotychczasowych ram, łamiąc męskocentryczną formułę narracji wojennej. I choć akcja filmu przypada na okres powojenny, realia życia człowieka wykończonego nieustannym strachem i głodem oddane zostały bez fałszywej estetyzacji. Nie bez powodu oryginalny tytuł filmu brzmi *Dylda* – to osoba pozbawiona wdzięku, zdezorientowana i zagubiona w przestrzeni: „Chciałem przedstawić konsekwencje wojny poprzez fizyczność postaci. Ciała, a szczególnie oczy i twarze [36] stały się istotniejsze niż zniszczone budynki” [37]. Somatyczność w dziele Rosjanina stanowi obiekt intensywnej obserwacji. Ciało nie jest jednak zakładnikiem określonych konwencji przedstawieniowych, lecz zostaje usytuowane w silnym wobec nich sporze: „Nie jest zatem przeźroczyste, eleganckie, stanowiące pas transmisyjny odpowiednich dla fabuły lub gatunku czynów i emocji” [38]. W wywiadach reżyser wielokrotnie przywoływał poruszające go fragmenty frontowych pamiętników: „Na wojnie masz jeden cel. Przeżyć. A potem musisz przetrwać”. Bałagow dodawał: „Jest to o wiele trudniejsze niż

na jest do kobiety, za którą «idą chłopcy malowani». Skądinąd w kulturze zachodniej kobieta jest najpierw przyczyną, a dopiero później ofiarą wojny (przypomnijmy Helenę Trojańską)”; P. Cembrzyńska, *Wojenne spektakle gwałtu*, „Dyskurs” 2014, nr 17, s. 127.

[34] A.F. de Carlo, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 128.

[35] „Uszyłam sobie bluzkę z czerwonego materiału. Następnego dnia na rękach wyszły mi jakieś plamy. Bąble. Ani czerwonego kretonu, ani czerwonych

kwiatów – róż ani goździków – mój organizm nie przyjmował. Nic czerwonego, nic w kolorze krwi”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 337.

[36] „Reżyserzy, w których twórczości bardzo ważną jest twarz, wydają się równie pochłonięci tematem cierpienia. Czy to dlatego, że zbliżenie, które w swej najpowszechniejszej postaci wyodrębnia właśnie twarz, powoduje izolację tak samo, jak cierpienie?”; P. Coates, *Twarze i „twarzowość”*, tłum. Z. Ziemann, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 26.

[37] G. Freidin, op.cit.

[38] K. Ziewiec, *Urwane opowieści*, „Czas Kultury” 2013, nr 5, s. 137.

znajdowanie się w środku konfliktu”[39]. Niestety, młodość i dorastanie autorek czytanych przez reżysera dzienników zbiegły się z okrucieństwem frontu i choć żołnierki całe życie mają jeszcze przed sobą, nie potrafią optymistycznie myśleć o przyszłości. Jedną z bohaterek reportażu Aleksijewicz wyznaje: „Poszliśmy na wojnę, mając lat osiemnaście, dwadzieścia, a wracałyśmy, mając dwadzieścia parę. Najpierw radość, a potem strach: co będziemy robić w cywilu? Wszystko, co znamy, jest związane z wojną, wojna to wszystko, co umiemy”[40].

Również wybór pory roku – jesieni – jako tła dla filmowej opowieści nie był przypadkowy. To symboliczne nawiązanie zarówno do umierania natury, jak i występującej naturalnie palety barw. W *Wysokiej dziewczynie* większość wnętrza oraz kostiumów utrzymana jest bowiem w kolorystyce od krwistej czerwieni po przygaszoną ochrę. Bałagow nie próbuje wiernie odtworzyć kolorystyki „tamtego” Leningradu. Stara się natomiast uchwycić uczucia i emocje swoich bohaterek[41] – to efek-

tywniejsza metoda filmowego przekazu. Reżyser dobór kolorów tłumaczył zamiarem wizualizacji „rdzy życia”, która pokryła powracających z frontu młodych ludzi, zamieniając ich przedwcześnie w starców. Nie tylko ich psychika jest chora – umierające są również ciała. Dotyczy to między innymi tytułowej bohaterki, która na skutek obrażeń głowy dość często „zawiesza się”, a wraz z nią zamiera obraz filmowy. W takich momentach Ija[42] nie słyszy świata zewnętrznego



Il. 12. Ija w pralni szpitalnej skąpanej w kolorach żółci i pomarańczy

(toteż wycisza się dźwięk diegetyczny), patrzy pustym wzrokiem, a jej głowa drga na długiej szyi. Dziewczynę poznajemy w dusznej pralni szpitalnej, skąpanej w kolorach żółci i pomarańczy [il. 12].

Podobnie jak w *Bliskości*, kolory w tym filmie odgrywają niezwykle ważną rolę. Wnętrza szpitala są pomarańczowo-rdzawe, komunałka[43] natomiast skąpana jest w kolorach krzykliwej zieleni[44].

[39] G. Freidin, op.cit.

[40] S. Aleksijewicz, op.cit., s. 139–140.

[41] „Te młode dziewczyny miały wrażliwość i spostrzegawczość, które pozwoliły im nie tylko uchwycić, lecz także w plastyczny sposób opisać, co przeżyły. Co ciekawe, w czasach emocjonalnego spustoszenia i dewastacji dostrzegały one pełną paletę barw otaczającego świata, włącznie z ciepłymi kolorami. Ten dziwny, tajemniczy, niepojęty kontrast – to on mnie zafascynował”; M. Demski, *Kobieta na wojnie. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://przekroj.pl/kultura/kobieta-na-wojnie-rozmowa-z-kantemirem-balagowem-mateusz-de>>, dostęp: 16.05.2020.

[42] Imię pochodzi ze starożytnej greki, gdzie oznacza „fioletowy”. Kierując się teorią filmowego koloru, Ija symbolizować może aseksualność, iluzoryczność bądź fantastyczność. Jednak fiolet to przede wszystkim kolor pozacieśny, związany silnie ze śmiercią

(spowodowanie śmierci Paszki, jak i niemożność utrzymania ciąży). „Kiedy fiolet pojawia się na ekranie, niekoniecznie ktoś, ale coś może zginąć lub zostać utracone. To może być miłość, młodość, marzenie lub złudzenie”; P. Bellantoni, op.cit., s. 201.

[43] Mieszkanie wielorodzinne z dokwaterowanymi na mocy decyzji lokalnych władz lokatorami, gdzie całe kilkupokoleniowe rodziny miały do dyspozycji tylko jeden pokój i były wystawione na widok publiczny obcych ludzi.

[44] „Zieleń to właściwie dychotomiczny kolor. To kolor zielonych warzyw i zepsutego mięsa. Natomiast dzięki pozytywnym skojarzeniom w królestwie flory zielony może zostać użyty jako potężne narzędzie ironii. [...] zieleń to kolor, który dostarcza wizualnego kontekstu, w ramach którego historia nabiera pełniejszego, emocjonalnego znaczenia”; P. Bellantoni, op.cit., s. 166.

Tropy interpretacyjne są jasne – w pierwszej lokalizacji nie ma miejsca na życie. Polowe łóżka to punkt spoczynku okaleczonych żołnierzy, którzy umierają w bólach, nie doczekawszy upragnionej wolności. Natomiast w komunalnym mieszkaniu – choć pozbawionym rodzinnego ducha i intymności – bohaterowie starają się wskrzeszać w sobie życie. To również w jednym z pokoi Ija wychowuje małego Paskę[45], syna frontowej przyjaciółki, Maszy. Kobieta czasami zabiera chłopca do szpitala, gdzie opiekują się nim tamtejsi pacjenci. Ich ulubioną zabawą są kalambury – jednak Paszka nigdy nie może zgadnąć pokazywanych zwierząt. Tak dzieje się w przypadku odgrywania psa: „A gdzie miał widzieć psa? Tu już wszystkie zjedli!”[46] [il. 13]. Nieszczęśliwa śmierć chłopca (zostaje zaduszony przez Iję w trakcie jednego z jej ataków) zbiega się z nieoczekiwanym powrotem Maszy[47]. Tyczka (przydomek Iji) początkowo nie chce jej wpuścić do mieszkania (nie potrafi poinformować kobiety o śmierci jej syna). Masza sama odkrywa prawdę, jednak nie rozpacza na wieść o stracie. Chce natomiast iść z Iją na tańce i nadrobić stracony czas. W drodze spotykają dwóch młodzieńców – jeden z nich komentuje niepochlebnie Maszę: „O, frontowa. Taka to oddaje się za jedzenie. Rozepniesz spodnie – wszystko zrobi, nie trzeba jej brać do kina! [...] Mam nadzieję, że się podmyła”[48]. Dziewczyny zostają zaproszone do auta, nieznajomi częstują je wódką i słodkościami. Masza pozbywa się Iji, aranżując jej spacer, sama zaś zostaje z nieśmiałym Saszą. Dochodzi między nimi do nieudolnego zbliżenia, które ostatecznie przerywa przerażona Ija. Masza próbuje wytłumaczyć Tyczce sens tego zdarzenia: „Mnie to było potrzebne. Żeby kogoś w sobie poczuć. Chcę mieć dziecko. Mieć kogo się trzymać”. Ija nie jest w stanie zrozumieć motywacji przyjaciółki.

Jednak w trakcie badania lekarskiego (spowodowanego omdleniem Maszy), ordynator odkrywa przed bohaterką znaczenie blizny znajdującej się na jej brzuchu: „Nie powiedzieli wam, jaka to była operacja?



Il. 13. Paszka stoi przed tłumem pacjentów-żołnierzy

[45] Wygląd, jak i ubiór chłopca przypominają ikonograficzny wizerunek Emmanuela [il. 14 i 15].

[46] „Wyżywienie było, wie pani, jak to w czasie blokady, ale w sumie dało się wytrzymać. Po pierwsze i najważniejsze, byliśmy młode, a po drugie – miałyśmy przed oczyma samych mieszkańców Leningradu. Myśmy jednak miały coś tam zapewnione, było wyżywienie, choćby i minimalne, a tam ludzie po prostu szli i padali z głodu. Szli i idąc, umierali. Do nas przychodziły dzieci z miasta, a myśmy je z tych swoich skąpych przydziałów dokarmiały. To były nie dzieci, ale jacyś mali staruszkowie. Mumie. Opowiadały o blokadowym menu, jeśli tak w ogóle można powiedzieć: zupa ze skórzanych pasów albo nowych butów, galareta z kleju stolarskiego, placki z musztar-

dy... W mieście zjedzono wszystkie psy i koty. Zniknęły wróble, sroki. Łapano nawet szczury i myszy, żeby coś zjeść...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 123.

[47] W języku rosyjskim Masza jest zdrobnieniem Marii. Tradycja mówi, że pierwszy Masza został nazwany na cześć zmarłego mężczyzny o imieniu Mosze (Mojżesz).

[48] „Jak powitała nas ojczyzna? Nie mogę o tym bez szloch... Czterdzieści lat minęło, a policzki płoną jeszcze na myśl o tym. Mężczyźni milczeli, ale kobiety... Wołały do nas: «Wiemy, coście tam wyrabiały! Młodymi p... kusiłyście naszych chłopów. Frontowe k... Suki wojskowe...». Na wszelkie sposoby nam ubliżały... Słowniki rosyjski jest bogaty...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 272.



Il. 14. Paszka w czerwonym swetrze



Il. 15. Ikona typu Emmanuel przedstawiająca Chrystusa w wieku dziecięcym

[49] „Dzieci stają się towarem pośród ruin – pustą kartą, nowym początkiem – jedyną rzeczą, której nie zepsuło doświadczenie wojny”; F. Karmanov, *Beanpole*, „CINEASTE” 2020, nr 3, s. 56. Warto zauważyć, że poród był projektem finansowanym przez państwo, dającym szansę na ponowne – społeczne i kulturalne – odrodzenie kraju. Obowiązek ten spoczywał jednak w przeważającej mierze na barkach kobiet. W scenie rozmowy Tyczki z pielęgniarką (dotyczącej płodności bohaterki) tuż za kobietami na ścianie widzimy plakat propagandowy. To rzadki moment w filmie, gdy państwowa propaganda jest tak czytelna dla widza. Plakat głosi: „Dzieci są naszą przyszłością – nie pozbądź się radości z porodu”. Państwowy projekt zaludnienia narodu „za wszelką cenę”, znajduje odzwierciedlenie w niesłabnącym pragnieniu Maszy, aby ponownie zająć w ciąży.

[50] „W kulturze rosyjskiej patronami wędrowców byli Archanioł Michał i najbardziej popularny ruski i rosyjski święty – Mikołaj. Obaj byli strażnikami

Nie macie już czym stworzyć nowego życia. Przecież wiecie”. I choć gabinet lekarza jest zielony – co w sensie symbolicznym dawałoby nadzieję – diagnoza jest bezlitosna[49]. Równie intensywną sceną jest rozmowa Nikołaja (wspomnianego ordynatora) z rannym żołnierzem, Stiepanem, który mimo perspektywy rychłego powrotu do domu, prosi, aby „wypisać go z życia”: „Zrozum doktorze, mam dwie córki. To ja powinienem być ich ojcem... A nie odwrotnie”. Nikołaj[50] odbiera mu życie „poprzez” Iję – przekazuje bohaterce strzykawkę, którą ta nakłuwa szyję Stiepana. Całej scenie przyglądała się z ukrycia Masza, dla której jest to jednoznaczny dowód na „gotowość” Iji. Skoro jest w stanie z zimną krwią zabić, może również spłodzić nowe życie. Do realizacji swojego planu Masza angażuje również Nikołaja (ten w obliczu postawionych zarzutów nie znajduje dla siebie alternatywy)[51]. Masza – na prośbę Iji – uczestniczy w zapłodnieniu, pozwalając Tyczce wtulić się w siebie. Nikołaj dołącza się po chwili.

Sens zdrady, której dopuszcza się na przyjaciółce Masza, ponownie podpowiada Bałagow poprzez kolor – włosy Maszy są krwście rude: „Pod wieloma względami zła czerwień jest dla wrażliwości średniowiecznej związana z Judaszem, zdrazieckim apostołem z rudymi włosami, którego zdrada stała się przyczyną przelania krwi Chrystusa”[52]. Zdrada od dawna ma swój kolor, który jest mieszanką złej czerwieni i chorobliwej żółci: „W rudości średniowiecznej jest zawsze więcej czerwieni niż żółci, a czerwień ta nie ma blasku szkarłatu, lecz przeciwnie jest matowa i zgaszona jak płomień piekła, które palą,

bram raju i przewodnikami dusz po zaświatach. Szczególnie ciekawa w tym względzie jest kulturowa funkcja św. Mikołaja, który w ruskiej i rosyjskiej tradycji nie tylko dzierży klucze do nieba i jest strażnikiem raju (jak św. Piotr w katolicyzmie), ale także pełni funkcję *psychopompos*. To on bowiem, i to nie tylko na Rusi, ale także w wielu innych tradycjach słowiańskich [...] lokowany jest zwykle w przestrzeni liminalnej – pomiędzy światem ziemskim i zaświatami. To szczególne umiejscowienie sprawia, że jest on uznawany za pośrednika pomiędzy ludźmi a Bogiem”; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, op.cit., s. 69–70. W takiej interpretacji filmowy Nikołaj (poprzez Iję) „prowadzi” zmęczonych życiem i fizycznie kalekich żołnierzy ku śmierci (za ich prośbą).

[51] Masza nakazała bowiem Tyczce napisać na Nikołaja zawiadomienie do NKWD o wielokrotnie przeprowadzanych „zabójstwach” żołnierzy Armii Rosyjskiej.

[52] M. Pastoureau, op.cit., s. 228.

nie dając światła” [53]. Konfrontując biblijne odniesienie z relacją Iji i Maszy, można stwierdzić, że kobiety (od momentu powrotu przyjaciółki z frontu) nieustannie trwają w zawieszaniu zdradzieckiego pocałunku Judasza [il. 16]. Apostoł przecież w chwili największej zdrady okazał Nauczycielowi niezwykłą bliskość i uczucie. Podobnie zachowuje się Masza – zapewniając Iję o swej dozgonnej przyjaźni i trosce, wykorzystuje jej naiwność oraz trawiące bohaterkę wyrzuty sumienia.

Jak się okazuje, Iji nie udaje się zająć w ciążę. Ta informacja skonstrastowana zostaje z ujęciem malowanej na zielono ściany (wcześniej rdzawej, odrapanej, z odchodzącym tynkiem i tapetą) [il. 18]. Pełna nadziei zieleni ścian dopełniona zostaje kolorem sukienki, którą Masza otrzymuje od sąsiadki, krawcowej [54]. Dla dziewczyny niewątpliwie zaczyna się nowy okres życia. Porzuca pomarańcze, rdzę i czerwienie na rzecz soczystej zieleni. Swoje dawne barwy przekazuje Iji [il. 17], która od tej pory zapadać się będzie w powolną śmierć. Mimo że czerwień to symbol erotyki, namiętności i zmysłowości, w jej przypadku kojarzyć się będzie z męczeństwem [55] i krwią (nieustannie zawiadamiającą o braku ciąży). Nowy etap życia przypieczętować ma zapoznanie się Maszy z rodziną ukochanego – Saszy. Matką narzeczonego okazuje się dyrektorka szpitala – to wyniosła i wpływowa kobieta. Podczas spotkania zadawane są Maszy pytania zarówno o edukację, jak i miejsce pracy. Bohaterka przyznaje, że w czasie bojowym „nie było okazji ułożyć sobie życia” (w tym momencie zaczyna krwawić z nosa). Matka Saszy dodaje: „Była żoną polową [56]. Tak to się nazywa. Czyli nie uczestniczyła bezpośrednio w działaniach bojowych, tylko służyła na tyłach w oddziałach pomocniczych. W czasie wojny tego też potrzeba. Nie tylko na froncie byli bohaterowie”. Luba pyta o dzieci, Masza przyznaje, że jest bezpłodna: „Robiłam skrobankę za skrobanką” [57]. Zapewnia jednak,



Il. 16. Ikona przedstawiająca pocałunek Judasza

[53] Ibidem, s. 219.

[54] „Sukienki stają się w ich opowieściach czymś więcej niż kawałkiem materiału, częścią garderoby – są pamiątką dawnego życia oraz symboliczną reprezentacją kobiecości w jej delikatnej, estetycznej odsłonie”; B. Waligórska-Olejniczak, *O mitach i obrazach kobiecości w prozie Swietłany Aleksijewicz*, „Porównania” 2017, t. 20, s. 103.

[55] Czerwień w ikonografii wschodniej ma szerokie spektrum znaczeń – od życiodajnej energii i miłości, po związek z kolorytem krwi, czyli symbolem męki i ofiary Jezusa Chrystusa. To właśnie męczennicy przedstawiani są na ikonach w czerwonych szatach (barwa ta zapowiadała również ich zmartwychwstanie – męczennicy oddawali życie za wiarę, podobnie jak uczynił to sam Chrystus).

[56] „Pyta pani o miłość? Nie boję się powiedzieć prawdy... Byłam, jak to mówiono, p.o. żony – pełniąca obowiązki. Taka wojenna żona. Druga. Nieformalna. [...] Poszłam do jego ziemianki po kilku miesiącach. Gdzie się miałam podziąć? Sami mężczyźni dookoła – i to już lepiej żyć z jednym niż obawiać się wszystkich. Nie tak straszna była sama walka, jak to, co po niej, zwłaszcza wtedy, gdy odsyłano nas na przeformowanie się. Pod ogniem to do mnie wołali: «Siostrzyczko! Siostrzyczko!», a po walce każdy na mnie dybał...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 259–260.

[57] „Gwałty rzeczywiście długo uznawano za prywatny problem kobiet i tylko nieliczni badacze i nieliczne ofiary odważyli się po wojnie przerwać milczenie, pisząc o pandemii chorób wenerycznych, dzieciach poczętych w wyniku gwałtu i ciążach zakończonych aborcją”; P. Cembrzyńska, op.cit., s. 135.



Il. 17. Ija w czerwonym swetrze przedstawiona na tle zielono-rdzawej ściany



Il. 18. Ściana w mieszkaniu Iji i Maszy zamalowywana na zielono

że przyjaciółka z frontu urodzi im dziecko, już jest w ciąży. Wie jednak, że to kłamstwo. Po powrocie do komunałki Ija[58] wita przyjaciółkę słowami: „Jestem wewnętrznie zbyteczna”. Masza próbuje ratować swój rozpadający się plan, snując wspólne plany na nadchodzącą przyszłość: „Urodzisz. I koniecznie będzie chłopak! Będziemy go wychowywać. On nas uleczy. Też to czujesz?”.

Wysoką dziewczynę interpretować można jako opowieść o złamanym przez cierpienie narodzie. Bohaterki, tak jak wielu wracających z wojny, wierzyły w powrót do normalności i nadrobienie przeżytego w strachu czasu. Jednak realia rzeczywistości okazały się zgoła odmienne. Masza opowiada Iji plan na życie (poczęcie syna), do którego realizacji nigdy nie dojdzie. To jedynie pożywka dla ich skołatanych dusz. Podczas napisów końcowych w tle słychać charakterystyczny jęk, znany z ataków Iji. Bałagow, podobnie jak w *Bliskości*, kończy film „złamanym happy endem”, wskazując, że czas pokoju dla sportretowanych postaci nigdy nie nadejdzie. Kodeks wojny przeniknął do powojennego świata wraz z powracającymi żołnierzami i żołnierzkami. Bitwa się nie skończyła, lecz przeniosła się z zewnętrznych scenerii do wnętrza pamiętających ją ludzi.

Kino „sakralne”

Podstawową dewizą filmografii Kantemira Bałagowa jest konsekwentna realizacja zasady etycznej, opierającej się na *p o s z u k i w a n i u w c z ł o w i e k u d o b r a*. Reżyser tworzy obrazy, które nie są jedynie reprodukcją znanego nam świata, lecz pozwalają zagłębić się w struktury ludzkiego bytu. Stosowane przez reżysera techniki narracyjne nacechowane są ideą filmowego humanizmu. Niewątpliwie zbliża to młodego reżysera do estetyki Aleksandra Sokurowa, u którego odbył edukację filmową w czasie kursów prowadzonych na państwowym uniwersytecie w Nalczyku. „Krytycy lubią nazywać Sokurowa następcą Tarkowskiego. Głównie dlatego, że jego filmy, zwłaszcza wczesne, naznaczone były piętnem śmierci i rozpadem wszystkiego – więzi międzyludzkich, cywilizacji”. Zdaje się, że Sokurow zaraził swojego ucznia własnymi obsesjami[59] – zarówno *Bliskość*, jak i *Wysoka dziewczyna* naznaczone są bowiem piętnem destrukcji.

[58] Wracając ze spotkania, Masza jest świadkiem wypadku tramwajowego, w trakcie którego przejechało „jakąś Tyczkę”. Biegnie do mieszkania w przekonaniu, że ofiarą jest Ija: „Eliade przekonywał, że droga, którą podąża bohater, musi być urwista, skomplikowana, bo «w istocie jest obrzędem przejścia z profanum do sacrum, z tego, co ulotne, iluzoryczne, do rzeczywistości i wieczności, ze śmierci do życia, od człowieka do bóstwa»”; M. Eliade, *Mit wiecznego*

powrotu, tł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 28. Bohater musi w pewnym sensie umrzeć, aby się odrodzić. Niedosłowna śmierć bezimiennej Tyczki, daje zatem szansę na nowe życie bohaterki *Wysokiej dziewczyny*. [59] „Niewątpliwa biegłość Sokurowa i bogactwo jego filmów ostatecznie grzęźnie w niemożności. Wszystkie te filmy przywołują poczucie straty, które odsyła jedynie do bezwartościowych mirażów, które pozostały po wielkiej katastrofie. Tą katastrofą był wiek XX”;

Dotychczasową twórczość Bałagowa charakteryzuje zbliżony do nauczyciela rys analityczny – to przenikliwa obserwacja XX-wiecznych traum[60]. Analogię między twórcami odnaleźć można również w konstrukcji moralnej ich bohaterów. Sokurow wielokrotnie podkreślał, że jego bohaterowie oscylują na granicy dwóch światów: ziemskiego i duchowego, przez co żyją w nieustannym konflikcie na granicy cielesności i duchowości: „Potęgą życia i tajemnica śmierci, nieustanne wędrowanie ku wartościom niematerialnym to znaki rozpoznawcze kina Aleksandra Sokurowa, to konsekwencja rosyjskiej specyfiki i prawosławnej tradycji, która poprzez potęgę ikony ćwiczy odbiorców w spoglądaniu w bezdeń, w głąb i tylko w ten sposób wzwyż”[61]. Sokurow poprzez tak skrojone charaktery poszukuje poetyki umożliwiającej oderwanie kina od trywialnego następstwa zdarzeń. Pragnie wznieść swoje dzieła na poziom doświadczenia religijnego, którego odbiór mógłby przypominać „kontemplację ikony w akcie zindywidualizowanego zachwyty”[62]. Obraz jako taki, szczególnie zaś ikona, stanowi m a t e r i a l n e ź r ó d ł o p r z e ż y c i a r e l i g i j n e g o , a t a k ż e t e o l o g i c z n e j r e f l e k s j i . Z a t e m z a d a n i e m t w ó r c y f i l m o w e g o j e s t „p r z e ł o ż e n i e n a k o n k r e t n e k a t e g o r i e e s t e t y c z n e (w i z u a l n e) c z e g o ś , c o z e s w e j n a t u r y j e s t d u c h o w e , a w i ę c n i e u c h w y t n e (n i e w i d z i a l n e) ” [6 3] . J e d n a k m i m o u z y s k a n e j „ n a d w y ż k i s e n s u ” r z e c z y w i s t o ś ć w f i l m a c h S o k u r o w a i B a ł a g o w a n i g d y n i e t r a c i s w o i s t e g o „ c i ęż a r u r e a l n o ś c i ” . W r ę c z p r z e c i w n i e , w t e d y d o p i e r o n a b i e r a w ł a ś c i w e g o z n a c z e n i a i s e n s u : „ T r a n s c e n d e n t n o ś ć , s t w o r z o n a n a b a z i e r e a l n o ś c i f i l m o w e g o ś w i a t a p r e d s t a w i o n e g o , p o d p r o w a d z a n a s , w i d z ó w , p o d w ł a ś c i w e p o j m o w a n i e « c u d u r z e c z y w i s t o ś c i » ” [6 4] . W e d ł u g S o k u r o w a s z t u k a p o l e g a n a o d k r y w a n i u p r a o b r a z u p o p r z e z z d e j m o w a n i e „ z a ś l o n y d o c z e s n o ś c i ” . Z a t e m r e ż y s e r f i l m o w y – p o d o b n i e j a k t w ó r c y i k o n – „ n i e t w o r z y o b r a z u s a m z s i e b i e , l e c z z d e j m u j e t y l k o z a ś l o n y z i s t n i e j ą c e g o j u ż o d w i e c z n i e o b r a z u , w y j a w i a j ą c « z a p i s » r z e c z y w i s t o ś c i d u c h o w e j ” [6 5] . W p r o c e s i e p i s a n i a i k o n g ł ó w n y m c e l e m j e s t d o c i e r a n i e d o s a c r u m p o p r z e z z d z i e r a n i e w a r s t w o b r a z u . W p r z y p a d k u d z i e ł z a r ó w n o B a ł a g o w a , j a k i S o k u r o w a [6 6] p r a w d a o c z ł o w i e k u o b j a w i a s i ę d z i ę k i n a ś w i e t l a n i u f i l m o w e g o ś w i a t a m e t a f i z y k ą r e a l n o ś c i . S t w a r z a n i e t a k i e g o n a s t r o j u d a j e w i d z o m m o ż l i w o ś ć z a g ł ę b i e n i a s i ę w s t r e f ę s a c r u m , a o s t a t e c z n i e p r z e k o n u j e o n a j w y ż s z e j w a r t o ś c i ż y c i a l u d z k i e g o .

K. Świrek, *Historia, której nie było: projekt Sokurowa*, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3629-historia-ktorej-nie-bylo-projekt-sokurowa.html>>, dostęp: 19.06.2020.

[60] „Tryptyk władzy” Sokurowa składa się z trzech filmów poświęconych demonom XX wieku, czyli Hitlerowi (*Moloch*, 1999), Leninowi (*Cielec*, 2001) i cesarzowi Hirohito (*Słońce*, 2005).

[61] A.M. Korycka, *Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa „Samotny głos człowieka”*, „Adeptus” 2016, nr 7, s. 47.

[62] R. Syska, *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 137.

[63] M. Legan, *Film jako ikona*, „Symposium” 2016, nr 22, s. 111.

[64] Ibidem, s. 113.

[65] P. Florenski, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 69–70.

[66] Ten reżyser efekt wspomnianej intymności uzyskuje poprzez „stosowanie filtrów, filmowanie przez szybę, aż po rzeczywistą obecność świec w filmowej przestrzeni. Obraz bywa zamglony, przydymiony, kontury są rozmyte, kolory wytarte, zszarzałe”; A.M. Korycka, op.cit., s. 47.

To dzięki próbie realizacji założeń ikonopisarstwa dzieła Bałagowa są w stanie podolać funkcji nośnika sacrum. Strategia filmowa młodego reżysera nabiera zatem cech „stylu transcendentnego” [67], rozumianego jako sposób ekspresji sacrum przy użyciu ściśle określonych filmowych środków. W przypadku Bałagowa to sposób kadrowania, wykorzystana symbolika barw, przestrzeń audialna, jak i sama tematyka oscylująca wokół potęgi życia i tajemnicy śmierci. Tak *Bliskość*, jak *Wysoka dziewczyna* – poza historycznym rdzeniem fabuły – to przede wszystkim obrazy dążące ku wartościom niematerialnym. Podobnie jak ikony nie są zwykłymi obrazami religijnymi [68], które pojmują się jedynie w kategoriach przedmiotów artystycznych. I choć jego filmy nie są religijne (brak w nich postaci świętych czy symboli wiary), z pewnością umożliwiają odbiorcom pogłębienie życia duchowego. Sama ikona jest przeciw swego rodzaju oknem prowadzącym ku światu duchowemu. Konsekwencją tego jest jej szczególny język, w którym każdy znak jest symbolem i oznacza więcej niż on sam. Podobnie dzieje się w przypadku filmografii Bałagowa. Imiona postaci, użyte konfiguracje kolorystyczne, sposób kadrowania filmowej rzeczywistości – to nie tylko środki „pracujące” na zadowalający efekt artystyczny. Dzieła tego reżysera próbują przekroczyć nieuchronną płaskość reprezentacji i stworzyć warunki jak najbardziej naturalne dla objawienia się pełni potencjału filmowanego obiektu. Mimo że *Bliskość* i *Wysoka dziewczyna* naznaczone są piętnem destrukcji, ostatecznie dają nadzieję na siłę ludzkiej moralności.

Również w sposobie kreacji scen cielesnych zbliżeń młody reżyser upodabnia się do swego nauczyciela [69]. Sokurow fizyczną bliskość traktuje jako „ponadludzkie doznanie” doprowadzające bohaterów do stanu epifanii. Młody reżyser w każdym filmie pragnie zbliżyć się do bohatera i opisywać go przez piękno jego cielesności [70]. Jednak zmysłowość jego kina nie redukuje ludzkiego ciała do procesów fizjologii, lecz przywraca mu wzniosłość i uświęcony status, tak bliski prawosławnym teologom i mistykom. Według Sokurowa sens cielesnego związku został zwulgaryzowany w kulturze Zachodu (stąd też interpretacja intymnych scen jako seksualnych czy kazirodczych). Obaj twórcy antidotum na ten stan odnajdują w duchowym dziedzictwie Rosji, które mimo wieków pozostało naturalnym kanałem ekspresji i sposobem wyrażenia najgłębszych uczuć. Wpływa ono na styl narracji, umożliwiając ukazanie „rzeczywistości nieprzysłoniętej konwencjami estetycznymi ani schematami interpretacji, która staje się świadectwem i wyrazem Niewidzialnego, podobnie jak ikona, która stanowi dla tego

[67] Określenie zaproponowane przez M. Legana w artykule *Film jako ikona*.

[68] Pisanie ikon jest czynnością świętą, odbywająca się w trakcie modlitwy. W przeszłości przed przystąpieniem do pracy wymagano od ikonopisów odbycia postu, a prace wykonywana w pozycji kłęczącej.

[69] „Już od początku twórczości Sokurowa kluczowy

stał się intymny kontakt między bohaterami, uwzniosłony przez prowadzony półgłosem dialog, spojrzenie, dotyk i niemal erotyczne odczucie bliskości”; R. Sy-ska, op.cit., s. 138.

[70] Nawiązanie do sceny czesania włosów bohaterki Sokurowa w filmie *Aleksandra*, czy noszenia na ramionach chorej matki z filmu *Matka i syn*.

stylu wzorzec formalny”[71]. Kantemir Bałagow, podobnie jak Aleksander Sokurow, są twórcami odmiennych formalnie filmów, jednak dążących do wspólnej idei – tworzenia kina „sakralnego”.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz S., *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2015
- Barraclough L., *Filmmaker Kantemir Balagov Talks About His Drama 'Beanpole'*, <<https://variety.com/2019/film/festivals/filmmaker-kantemir-balagov-talks-about-his-cannes-un-certain-regard-drama-beanpole-1203216225/>>, dostęp: 28.05.2020
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4
- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016
- Bojarska K., *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4
- Cembrzyńska P., *Wojenne spektakle gwałtu*, „Dyskurs” 2014, nr 17, s. 126–142
- Coates P., *Twarze i „twarzowość”*, tłum. Z. Ziemann, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84
- De Carlo A.F., *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2
- Demski M., *Kobieta na wojnie. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://przekroj.pl/kultura/kobieta-na-wojnie-rozmowa-z-kantemirem-balagowem-mateusz-de>>, dostęp: 16.05.2020
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998
- Falkowski M., *Najważniejsze problemy i konflikty w regionie i ich wpływ na przyszłość Rosji*, [w:] *Kaukaz Północny: rosyjski węzeł gordyjski*, red. A. Łabuszewska, Warszawa 2004, nr 16
- Florenski P.A., *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984
- Freidin G., *Beanpole. Conversation with Kantemir Balagov*, <<https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/beanpole-conversation-with-kantemir.html?fbclid=IwAR3C-xR6igKiLsToahW2OdN-MpMsd3XwIWC1x63zo-BFVtby7Puh2p1L0AO0>>, dostęp: 13.05.2020
- Horodecka M., *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w „Czasach secondhand”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2
- Jazykowa I., *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998
- Karmanov F., *Beanpole*, „CINEASTE” 2020, nr 3
- Korycka A.M., *Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa „Samotny głos człowieka”*, „Adeptus” 2016, nr 7
- Legan M., *Film jako ikona*, „Sympozjum” 2016, nr 22
- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2001
- Pastoureau M., *Średniowieczna gra symboli*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006
- Przybył-Sadowska E., Sadowski J., Urbanek D., *Rosja. Przestrzeń, czas i znaki*, Kraków 2016
- Roman K., Rawski T., *Rosyjskie kino rozliczeniowe*, „Colloquia Humanistica” 2014, nr 3

[71] M. Legan, op.cit., s. 120.

- Serdiukow A., *Łatwiej nie widzieć. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7687-latwiej-nie-widziec.html>>, dostęp: 23.04.2020
- Syska R., *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84
- Świrek K., *Historia, której nie było: projekt Sokurowa*, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/3629-historia-ktorej-nie-bylo-projekt-sokurowa.html>>, dostęp: 19.06.2020
- Waligórska-Olejniczak B., *O mitach i obrazach kobiecości w prozie Swietłany Aleksijewicz*, „Porównania” 2017, t. 20
- Ziewiec K., *Urwane opowieści*, „Czas Kultury” 2013, nr 5, s. 136–139