

# Powrót (2003) Andrieja Zwiagincewa jako film inicjacyjny\*

ZUZANNA KAPIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**ABSTRACT.** Karpińska Zuzanna, Powrót (2003) Andrieja Zwiagincewa jako film inicjacyjny [Andrey Zvyagintsev's Film *The Return* (2003) as an Initiation Film]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 371–379. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.21>

The subject of this paper is Andrey Zvyagintsev's film *The Return* (2003). In the Polish film studies literature, both the debut film and other works by this Russian director are analyzed primarily in terms of iconographic references to the Christian religion, which, although meaningful, are not the only important cultural contexts present in *The Return*, according to this author. The main problem addressed in the text is the way in which the *rites of passage* function in Zvyagintsev's work and the meaning of initiation in relation to the figure of the Father and the "religious" plane of interpretation of the film.

**KEYWORDS:** *The Return* Zvyagintsev, initiation, "religious" movie

Kino Andrieja Zwiagincewa wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Na przestrzeni niespełna 20 lat od fabularnego debiutu twórczość jednego z najważniejszych współczesnych rosyjskich reżyserów zdążyła bowiem ulec nie małym przeobrażeniom. Również w obrębie poszczególnych dzieł trudno o uniwersalny klucz interpretacyjny: filmy Zwiagincewa wyróżniają się wszak złożonością zarówno pod względem fabuły, jak i symboliki.

Próbie usystematyzowania owej wielowymiarowości w odniesieniu do *Powrotu* (2003) podjął swego czasu Tadeusz Lubelski. W artykule pt. *Tydzień z ojcem*[1] badacz zaproponował pięć poziomów analizy dzieła. Są to kolejno: poziom psychologiczny, inicjacyjny, metafizyczno-religijny, polityczny oraz kinofilski[2]. Co przy tym istotne – i wyraźnie przez autora zaznaczone – odczytania te nie stoją ze sobą w sprzeczności, a wręcz przeciwnie: zdają się wobec siebie komplementarne, pozwalając na bardziej pogłębioną analizę utworu[3].

Wziąwszy za podstawę przytoczone rozróżnienie, omówię debiutancki film Zwiagincewa na płaszczyźnie psychologiczno-inicjacyjnej. Towarzyszy mi przy tym przekonanie, że zarówno

no *Powrót*, jak i późniejsze filmy Zwiagincewa „wpisują się” w szerszą tendencję współczesnego kina, stanowiącą wyraz swoistej „tęsknoty za

\* Tekst jest skróconą wersją niepublikowanej wcześniej pracy licencjackiej autorki: *Podróż jako inicjacja. Znaczenie drogi w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2021.

[1] T. Lubelski, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.

[2] Podobnego rozróżnienia dokonał później Krzysztof Biedrzycki, proponując lekturę dzieła jako filmu psychologicznego, filmu-przypowieści, filmu o Rosji oraz filmu religijnego. K. Biedrzycki, *Powrót taty*, „ZNAK” 2005, nr 2, s. 144–150, [za:] B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6), s. 173.

[3] Lubelski, pisząc o *Powrocie* w 2004 roku, z natury rzeczy nie mógł odnieść swojej propozycji do późniejszych obrazów reżysera. Z perspektywy czasu można jednak zaryzykować tezę, że badacz niejako przewidział rozwój twórczości Zwiagincewa; każdy z kolejnych filmów Rosjani na rozgrywa się wszak na wszystkich wymienionych poziomach, choć oczywiście nie na każdym w równym stopniu. Począwszy od *Eleny* twórcza

sacrum”. W tym sensie psychologiczno-inicjacyjna lektura filmu pokrywa się z lekturą metafizyczną – choć ta druga bardziej niż z poję-

ciem religii wiąże się z pojęciami religijności i duchowości[4].

### Męskość i dorastanie

Od dawna wiadomo, że obrzędy przejścia grają dużą rolę w życiu człowieka religijnego. Obrzędem przejścia *par excellence* jest oczywiście inicjacja dorastającej młodzieży, przejście z jednej klasy wiekowej do innej (z dzieciństwa i chłopięctwa w wiek młodzieńczy). Także jednak podczas narodzin, zaślubin i w razie śmierci odprawia się obrzędy przejścia i można by powiedzieć, że i wtedy chodzi o pewne inicjacje, gdyż wszystkie te obrzędy wiążą się z zasadniczą zmianą stanu ontologicznego i społecznego[5].

„Zasadnicza zmiana statusu ontologicznego i społecznego” wyrażała się w społeczeństwach pierwotnych w przeswiadczeniu, że człowiek, który nie przeszedł jeszcze obrzędu przejścia, nie jest człowiekiem w pełnym tego słowa znaczeniu[6]. By się nim stać, musi wykroczyć poza swe zwykłe – „przyrodnicze”, jak określa je Eliade – istnienie, osiągając w ten sposób rodzaj transcendencji, która pozwoliłaby mu wejść do wspólnoty „prawdziwie żyjących”[7]. Rytuály te przybierały, rzecz jasna, rozmaite postacie, ale ich trzon pozostawał niezmienny: przekonanie o istnieniu jakiegoś Absolutu, do którego jednostka pragnie się upodobnić, na wzór którego przeistacza się, by osiągnąć pełnię człowieczeństwa[8]. Co istotne: w większości kultur dotyczyły one przede wszystkim mężczyzn. Inicjacje kobiece, choć istniały, co do zasady nie miały charakteru ceremonii zbiorowych[9].

*Systematyczne studium ceremonii* van Gennep wyłożył koncepcję życia społecznego jako cyklu obrzędów, które warunkują funkcjonowanie wspólnot ludzkich na różnych obszarach świata. Przeanalizowawszy ceremonie obecne między innymi wśród Indian, ludów afrykańskich i australijskich, badacz usystematyzował strukturę owych obrzędów, dzieląc je na trzy fazy: fazę wyłączenia, liminalną (marginalizacji) oraz włączenia. Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

zdaje się odchodzić przy tym od formuły filmu religijnego, pełnego bezpośrednich nawiązań do ikonografii oraz literatury z kręgu sztuki religijnej. W przypadku pierwszego filmu takim dominującym odniesieniem był obraz *Optakiwanie zmarłego Chrystusa* Andrea Mantegna (ok. 1483, tempera, płótno, 68 × 81 cm, Pinacoteca di Brera, Mediolan), w przypadku *Wygnania* (2007) – *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci (1472–1476, olej i tempera na desce, 98 × 217 cm, Galeria Uffizi, Mediolan) oraz *Hymn o miłości* (1 Kor 13, 1–13). Zmiana ta bynajmniej nie implikuje zupełnej rezygnacji z problematyki transcendencji. Jest to jednak temat na osobną rozprawę.

[4] Na temat różnic między kategoriami religii, religijności i duchowości zob. D. Motak, *Religia – religijność – duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia*, „Studia Religiołogica” 2010, t. 43, s. 201–218. W kluczu *stricte* religijnym dzieła Zwiagincewa omawiają między innymi Urszula Tes (U. Tes, *Symbolika Wygnania Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film. Antologia*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012) oraz Dagmara Jaszewska (D. Jaszewska, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 39–57). Zob. także B. Lisowska, *Tajemnica wiary i ofiary. Powrót Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 383–395; A.K. Przybysz, *Poziomy funkcjonowanie dychotomii w filmie Wygnanie Andrieja Zwiagincewa*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2018, t. 8, s. 135–146.

[5] M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 198. Obok Eliadego jednym z najważniejszych badaczy obrzędów i rytuałów przejścia był Arnold van Gennep. Francuski etnolog przygotował grunt pod nowoczesne studia antropologiczne, a jego prace stały się fundamentem dla myśli wielu późniejszych badaczy kultury (w tym dla autora *Traktatu o historii religii*). W swej sztandarowej pracy *Obrzędy przejścia*.

Mimo że świat pierwotnych wierzeń niezaprzeczalnie odległy jest od świata współczesnego, to ciągłość rzeczywistości nie ulega przerwaniu: zarówno w sensie przestrzennym (życie toczy się na Ziemi), jak i czasowym. Stąd też pewna powtarzalność, schematyczność ludzkich zachowań, która w najbardziej nawet zsekularyzowanych społeczeństwach ma swoje korzenie w „religijnej waloryzacji świata”[10]. To przekonanie – a także nadrzędne wobec niego stanowisko dotyczące pierwotnej obecności *sacrum* w świecie – organizuje myśl Eliadego. Zdaje się ono przenikać także twórczość Zwiaginewa, co wykazują w kolejnych akapitach.

Spśród rytuałów, które pod postacią szablonów i wzorców[11] ludzkich działań przejawiają się do dziś, szczególną rolę odgrywa rytuał inicjacji. Wiąże się on z fenomenem dojrzewania – przechodzeniem z wieku dziecięcego do dorosłości – oraz pojęciem męskości. Badaczka Wiosna Szukała we wstępie do pracy poświęconej prozie dwóch współczesnych pisarzy hiszpańskich[12] zwraca uwagę, że męskość przez długi czas utożsamiana była z pojęciem człowieczeństwa w ogóle. W przeciwieństwie do kobiecości stanowiła nie kategorię czysto płciową, ale konstrukt „tożsamościowo neutralny”, który przez swoją wszechobecność pozostawał niewidoczny[13].

Ten stan rzeczy utrzymywał się właściwie do początku lat 90. XX wieku, kiedy to ostatecznie ukształtowały się studia nad męskością[14]. Michael Kimmel, jedna z czołowych postaci związanych z omawianą dyscypliną, pisząc, że „mężczyźni nie mają historii”, nie kwestionował jednak androcentrycznej struktury świata, nie

starał się jej także uprawomocnić. Przeciwnie – w fetyszyzacji męskości jako narzędzia umacniającego binarny podział amerykański socjolog dostrzegł zagrożenie dla przedstawicieli obojga płci. W podobnym czasie pojawiły się stanowiska przeciwne, oparte na esencjonalizmie i uzasadniające męską dominację biologicznym determinizmem. Monika Baer dzieli owe prądy na dwa dychotomiczne nurty: profeministyczny (miedzy innymi M. Kimmel) oraz krytykujący dokonania feminizmu, wiążąc genezę tego drugiego ze zjawiskiem *backlashu*[15].

[11] Mircea Eliade używa w tym kontekście angielskiego słowa *pattern*, tłumaczonego jako „sposób” lub „wzór”.

[12] W. Szukała, *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariása i Antonia Muñoz Moliny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

[13] Jest to dostrzegalne także na poziomie semantyki: w wielu językach „mężczyzna” jest wszak synonimem słowa „człowiek” (por. np. angielskie *man* [zob. *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press] czy hiszpańskie *hombre* [zob. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española]).

[14] W. Szukała, op. cit., s. 3. Początek *masculinity studies* wiąże się ze zmianami społecznymi lat 70. XX wieku i rozwojem feminizmu oraz narodzinami takich dziedzin jak *gender studies*, jednak dopiero w drugiej połowie lat 90. studia nad męskością pojawiły się na amerykańskich uniwersytetach jako odrębna dyscyplina. Do najważniejszych koncepcji związanych z omawianym pojęciem zaliczyć należy: męskość jako archetyp, męskość hegemoniczną, męskość jako rolę oraz męskość jako problem, w który uwikłane jest społeczeństwo. Więcej na ten temat zob. W. Szukała, op. cit.; K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, [w:] *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010.

[15] M. Baer, „*Męskość*” w ujęciu antropologicznym, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008. *Backlash* to „odwrót od feminizmu, który nastąpił w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku” (ibidem, s. 4).

[6] T. Dajczer, *Religijny charakter inicjacji plemiennej*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1979, nr 17(1), s. 143.

[7] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 201.

[8] Sama inicjacja obejmuje objawienie się trzech jakości: świętości, śmierci oraz seksualności. Por. ibidem, s. 202.

[9] Por. T. Dajczer, op. cit., s. 144.

[10] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 55.

U podstaw tradycyjnej wizji męskości, wprowadzającej się w znacznej mierze z religii judeochrześcijańskiej, filozofii oświecenia oraz Freudowskiej psychoanalizy[16], leży oparte na stereotypie przekonanie o biegunowości kategorii kobiecość–męskość; warunkuje ono przypisanie płci męskiej szeregu cech takich jak inteligencja, zdolność do logicznego myślenia, brak wrażliwości lub niska wrażliwość,

[16] K. Arcimowicz, op. cit.

[17] Por. S. Florek, *Psychika męczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, op. cit., s. 24–25.

[18] Wyjątek stanowi film *Niemilość* (2017), w którym to Żenia – matka zaginionego chłopca – ma nad mężem wyraźną psychiczną i finansową przewagę, a po części także *Elena* (2011) – choć i tutaj, wbrew temu, co sugeruje fabuła, podział ról płciowych jawi się jako stereotypowy. Tytułowa bohaterka jest bowiem morderczynią, która zabija swojego męża, wykazując się przy tym sprytem i opanowaniem. U źródła jej czynu leżą jednocześnie uczucia, jakie żywi wobec swoich krewnych – syna i wnuków, co odpowiada archetypowemu (a zarazem stereotypowemu) obrazowi kobiety jako strażniczki domowego ogniska. Protagonistka jest ponadto finansowo uzależniona od swojego męża, choć, jak wynika z fabuły filmu, pracowała niegdyś jako pielęgniarka; „małżeński układ”, na jaki przystali bohaterowie, stanowi zaś odbicie tradycyjnie pojmowanych ról płciowych – Elena sprząta, gotuje, opiekuje się domem, a Władimir, w niejasnych okolicznościach, zarabia na ich życie i rozdysponowuje pieniądze. Więcej na temat *Eleny* zob. np. E. Prokhorova, *Crime without Punishment? Andrei Zviagintsev's Elena between Art Cinema and Social Drama*, [w:] *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005–2016*, red. R. Salys, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 183–194.

[19] Linię narracyjną utworu stanowi wyprawa chłopców z nieobecny w ich domu przez 12 lat ojcem, który odtąd stanie się ich jedynym opiekunem. Nie jest to jednak ojciec łagodny i poczciwy: przypomina on raczej starotestamentowego Boga, co niejednokrotnie wybrzmiewało w interpretacjach filmu. Podróż, mająca z początku trwać dwa dni, przeradza się w dwukrotnie dłuższą „lekcję życia” dla Iwana i Andrieja, którą każdy z nich przeżywa inaczej.

agresja, pobudliwość seksualna[17]. Dla większości społeczeństw europejskich – w tym dla Rosji – to właśnie ten model męskości odgrywał rolę hegemonicznego. Wyraża się to również w twórczości Zwiagincewa: w niemalże wszystkich swoich filmach portretuje on bowiem mężczyznę jako tego, który dominuje nad kobietą[18]. W przypadku fabularnego debiutu pojęcie męskości pełni funkcję szczególną, stanowiąc fabularno-ideowe podglebie konfliktu filmowych osób dramatu[19].

### Powrót

Film otwiera scena skoku do wody. Czterech chłopców stoi na szczycie wysokiej wieży, piąty jest już zanurzony w głębinach akwenu. „Kto zejdzie po drabinie – krzyczy do pozostałych – jest tchórzem i ciamajdą”.

Obserwujemy, jak młodzi mężczyźni po kolei skaczą z wysokości. Na samym początku, gdy wszyscy jeszcze stoją na wierzchołku budowli, kamera wykonuje subtelny ruch po linii wertykalnej, zmieniając perspektywę z frontalnej na żabią. Przy kolejnym skoku rejestruje zdarzenie zza pleców bohaterów, a sam moment zanurzenia się w wodzie oglądany jest przez niewyostrzone fragmenty rusztowania. Gdy przychodzi pora na Andrieja, starszego z braci, między chłopcami wywiązuje się krótka rozmowa, w trakcie której kamera znów zmienia swoje położenie. Tym razem znajduje się ona wysoko ponad głowami bohaterów, eksponując nadnaturalną głębię morskiej toni. W warstwie dźwiękowej zmaganiem chłopców towarzyszą wyraźne odgłosy natury – szumiącego wiatru i fal oraz krzyku mew – przeplatane muzycznym *ostinato*. Wszystkie te zabiegi służą uwypukleniu rangi podejmowanego przez chłopców wyzwania: skok z wysokości stanowi dla nich wszak dowód odwagi – jednej z cech najczęściej przypisywanych tradycyjnej męskości.

Po odejściu brata i kolegów Iwan, który ostatecznie nie podjął się wyzwania, zostaje całkowicie sam. Koresponduje to z powszechną wśród wielu społeczeństw pierwotnych prak-

tyką pozostawiania neofity samemu sobie, najczęściej w gęstym lesie lub dżungli[20]. W filmie Zwiagincewa sceneria jest, rzecz jasna, całkowicie odmienna, lecz sens aktu pozostaje niezmienny: odizolowanie poddawanego inicjacji od pozostałych członków grupy i osadzenie go w otoczeniu przyrody, która w takim kształcie jawi się jako niebezpieczna, implikując znaczenia związane ze śmiercią[21].

Iwan, bezbronny i nagi, siedzi samotnie na szczycie wieży aż do momentu, w którym nie przyjdzie po niego matka. Ale nawet wówczas bohater nie decyduje się od razu zejść z wysokości. Gdy kobieta okrywa go koszulą i prosi, aby wrócili do domu, chłopiec mówi do niej: „Muszę skoczyć. Nie mogę zejść po drabinie. Jeśli zejdem, nazwą mnie tchórzem i ciamajdą”. Owo rozdzielenie chłopca – zawieszenie między wiekiem dziecięcym a pragnieniem bycia „męskim” – pozwala rozpatrywać jego postać w kategoriach bytu liminalnego (łac. *limen, liminis* – próg):

Byty liminalne, na przykład nowicjuszy podczas inicjacji czy w rytuałach dojrzewania przedstawia się jako **wyzute z właściwości i własności** [podkr. – Z.K.]. Przebrane za potwory, owinięte tylko przepaską biodrową albo występujące zupełnie nago, mają demonstrować, że jako byty liminalne nie mają żadnego statusu, mienia ani insygniów [...]. Ich zachowanie jest zwykle pasywne lub pokorne. Muszą okazywać bezwzględne posłuszeństwo zwierzchnikom, a także bez zastrzeżeń i narzekania godzić się z arbitralną karą. Zostali jakby zredukowani, zmienieli do jednolitego stanu, z którego zostaną ukształtowani na nowo i wyposażeni w dodatkowe moce pozwalające podołać nowemu stanowisku w życiu[22].

Zachowanie Iwana zawiera w sobie wszystkie te atrybuty. Chłopiec – podkreślmy – stoi na wieży niemal zupełnie nagi, co symbolizuje jego bezbronność i nieufirmowanie. Nie protestuje przeciwko wyzwaniu, jakie zostało mu rzucone, i boi się sprzeciwić swoim towarzyszom nawet wtedy, gdy nie ma ich w pobliżu. Z jednej strony bohater obawia się skoku, ponieważ, jak dowiaduje się widz w drugiej części filmu, ma lęk wysokości, z drugiej zaś nie chce okazać swojej słabości nawet przed matką. „Arbitralna kara” osiąga zaś młodszego z filmowych braci już

w kolejnej scenie: jest nią odrzucenie, jakiego doznaje ze strony kolegów, gdy następnego dnia pragnie zagrać z nimi w piłkę. W odpowiedzi na swoje pierwsze przywitanie zostaje wówczas zignorowany, a po drugim – wprost odtrącony[23].

Scena otwierająca jest swoistą miniaturą późniejszych wydarzeń i ujawnia znaczące różnice między braćmi, które z każdą kolejną minutą filmu stają się coraz bardziej widoczne. Młodszy z bohaterów jest jeszcze dzieckiem. Jego potrzeby i zachowania (między innymi niecierpliwość czy drażliwość) odpowiadają zachowaniom i potrzebom charakterystycznym dla okresu preadolescencyjnego. Kiedy w czasie podróży z ojcem jest głodny, oczekuje, że ten natychmiast się zatrzyma, żeby mogli się posilić, a gdy ostatecznie docierają na miejsce – buntuje się i nie chce jeść. Chłopiec jest ponadto pełen rezerwy do ojca: nie ufa mu, czuje, że jest on dla niego obcy. Momentami zdaje się wręcz żywić wobec niego pogardę – jak w scenie, w której ten ogląda w wewnętrznym lusterku samochodu przechodzącą obok, ubraną w obcisłą spódnicę, kobietę. Ta relatywnie krótka seria ujęć stanowi istotny punkt odniesienia w kontekście dojrzewania braci. Odbiorca przez większość czasu trwania sceny nie widzi twarzy kobiety, a jedynie fragment jej ciała ukazywany od pasa w dół, przyjmując wraz z bohaterami uprzedmiotawiającą perspektywę widzenia (*male gaze*); nie ulega zatem wątpliwości, że zainteresowanie ojca postacią mijającą auto ma charakter czysto seksualny. Iwan, dziecko przywiązane do matki, zdaje się dostrzegać w tym akcie coś niegodnego jego rodziciela, a jednocześnie sam, synchronicznie z ojcem, wodzi wzrokiem za przechodzącą kobietą[24].

[20] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 203.

[21] Por. ibidem.

[22] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116.

[23] „Z ciamajdami nie gadamy” – cytata z filmu *Powrót*, reż. A. Zwiagincew, Rosja 2003.

[24] Narzuca się tu Frommowska kategoria „kompleksu patrocentrycznego” – struktury

Inaczej, aż do sceny końcowej, odnosi się do ojca jego drugi syn. Andriej, starszy od Iwana o około pięć lat, jest zapatrzony w rodzica. Fascynację tę ujawnia już przy pierwszym spotkaniu przy rodzinnym stole, kiedy ojciec nalewa synom rozcieńczone wodą wino[25]. Podobnie zachowuje się, gdy mężczyzna sięga po manierkę podczas pierwszego z postojów. „Pijesz za kierownicą?” – pyta ojca Andriej, a gdy ten od-

w obrębie psychiki, „której ośrodkiem jest stosunek do ojca (czy jego psychicznych ekwiwalentów). Dziecko, pragnąc zająć miejsce ojca, do pewnego stopnia identyfikuje się z nim. «Dokonuje ono introjekcji ojca jako reprezentanta nakazów moralnych, co stanowi potężny czynnik kształtowania świadomości».” R. Haja, *Ojciec mityczny: Powrót, [w:] Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 177.

[25] Część interpretatorów twórczości Zwiagincewa w tej właśnie scenie dopatruje się legitymizacji *stricte* religijnego odczytania jego dzieł. Punkt ciężkości zostaje w tych analizach położony na kondycję moralną bohaterów i jej zgodność (lub nie) z doktryną chrześcijańską. Koncepcja ta, zważywszy na bynajmniej nie dogmatyczny sposób ujęcia religii w tym i późniejszych dziełach rosyjskiego reżysera, zdaje się jednak nieco tendencyjna. Choć Zwiagincew obszernie korzysta z ikonografii judeochrześcijańskiej, uprawia jednocześnie wyraźną krytykę zinstytucjonalizowanego Kościoła (Cerkwi). Najwyraźniejszym tego przykładem jest *Lewiatan* z roku 2014. Być może myśląc w tym kontekście okazało się rozróżnienie poczynione przez Tadeusza Lubelskiego – wprowadzając do dyskursu pięć kondygnacji, na których można by analizować *Powrót*, poziom religijny i metafizyczny potraktował niejako synonimicznie. Osobiście składam się ku interpretowaniu wątków religijnych w twórczości Zwiagincewa w odniesieniu do kategorii religijności lub duchowości. Na temat *Lewiatana* pisze między innymi ks. Marek Lis. Zob. M. Lis, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religiosa” 2018, nr 51(2), s. 83–92.

[26] „Jak ich znajdzie, to zabije. Ja bym zabił” – cytata z filmu *Powrót*.

[27] W. Szukała, op. cit., s. 4–5.

powiada twierdząco, chłopak uśmiecha się, jak gdyby był dla niego pełen podziwu.

Starszemu z braci imponuje właściwie wszystko, co związane jest z tradycyjnym pojmowaniem męskości: tężyzna fizyczna ojca, jego zaradność i stanowczość, skłonność do podejmowania ryzyka czy mściwa natura, przejawiająca się podczas pościgu za dwoma chłopakami, którzy ukradli jego synom portfel. Gdy jednak on sam, Andriej, ma szansę się zemścić, przyjmuje postawę bierną, wycofuje się. „Zróbcie z nim, co chcecie” – mówi do swoich dzieci ojciec po schwyтaniu młodocianego złodzieja. Ani Andriej, ani tym bardziej Iwan nie pragną jednak odwetu – wbrew temu, co chwilę wcześniej deklarował starszy z nich[26]. Zobrazowany w omawianej scenie problem wyobrażeniowego charakteru męskości trafnie ujmuje Wiosna Szukała:

[m]ęskość okazuje się nie być naturalną konsekwencją rozwoju chłopca, to **właściwość, którą należy się wykazać, udowodnić; powinność ta zawiera się w często słyszonym imperatywie „bądź mężczyzną!”** [podkr. – Z.K.]. Kategorii tej nieodzownie towarzyszy trwanie w dążeniu do jej wypełniania. Jednocześnie okazuje się być konstruktem utopijnym, niemożliwym do pełnej realizacji. W przypadku mężczyzn mamy do czynienia z **podmiotowością naznaczoną stałym poczuciem braku, niewystarczalności, nieadekwatności** [podkr. – Z.K.]. Męskość jest raczej majaczącą na horyzoncie aspiracją niż przejawianą na co dzień praktyką. Stanowi utkaną z wyobrażeń na jej temat iluzję, fikcję, fantazmat. To kategoria wymykająca się stałym definicjom, dynamiczna, bardziej niż o konkretnej męskiej tożsamości, możemy mówić o **procesie dążenia** [podkr. – Z.K.] (niekiedy jedynie pozorowanego) do jej osiągnięcia[27].

Wbrew wszelkim pozorom związanym z ojcem z *Powrotu*, on także niejako „prześladowany” jest przez widmo męskości; świadczy o tym zwłaszcza postawa bohatera względem młodszego z synów. Iwan jest dla mężczyzny jeszcze dzieckiem, wobec którego ma on zupełnie inne oczekiwania. W momentach najbardziej emocjonalnych konfrontacji z synem bohater grany przez Konstantina Ławronienkę jak gdyby kruszy się, ugina pod ciężarem jego

dziecięcych emocji, tym samym zaprzeczając swojej „prawdziwie męskiej” naturze[28]. Mimo powściągliwości widzowi nietrudno dostrzec przeszywający go ból na każde wspomnienie Iwana o dwunastoletniej nieobecności ojca.

Kulminacją tych emocji jest finałowa sekwencja utworu. „Mógłbym cię kochać, gdybyś był inny!” – wykrzykuje do ojca w szczytowym punkcie filmu młodszy syn, a następnie ucieka, żeby wspiąć się na budzącą w nim przerażenie wieżę widokową. Tam dokonuje się ostatni akt dramatu, po którym filmowa akcja ulega rozwiązaniu. W przypływie gniewu i rozpaczony Iwan grozi, że odbierze sobie życie. Ojciec, pragnący ocalić syna, sam ginie. Chłopiec, pokonując swój największy lęk, udowadnia swoją męskość: pod wpływem krańcowo silnych emocji zabija swoje czyste „przyrodnicze”, dziecięce istnienie, czym jednocześnie przyczynia się do śmierci tego, który był w jego życiu wzorem tradycyjnie pojmowanej męskości[29].

Pojawiająca się w przywołanej scenie wieża przypomina tę z otwarcia filmu. Pierwsza budowla znajduje się bezpośrednio nad morzem, druga jest od niego nieco oddalona, ale nadal położona na tyle blisko, że z jej szczytu bez problemu dostrzega się morską toń. Obydwu wieżom towarzyszy woda. O ile jednak w scenie otwierającej odzwierciedla ona „wynurzenie się”, „przybieranie form”, o tyle w zakończeniu filmu – wraz z aktem zapadania się ciała ojca w morską głębię – konotuje znaczenia związane ze śmiercią.

[woda] poprzedza wszelką formę i *dźwiga* wszelkie stwarzanie. Praobrazem stwarzania jest wyspa, która się nagle „pojawia” wśród potopu. Na odwrót, zanurzanie się w wodę uzmysławia powrót do sfery nieuformowania, do niezróżnicowanego stanu preegzystencji. Wynurzenie się powtarza kosmogoniczny akt przybierania formy, zanurzanie się oznacza rozpuszczenie form[30].

Jeżeli przyjąć teleologiczną perspektywę powrotu ojca, jego misja – przygotowanie synów do dorosłości – wydaje się wykonana. Synowie zaskakująco dobrze radzą sobie w obliczu śmierci męczyzny. Starszy z braci, przez cały niemal czas trwania filmu sprawiający wrażenie

uległego, po tragicznym wypadku przejmuje rolę autorytetu w relacji z bratem, który – choć młodszy – zdecydowanie go dominował[31]. Zwiagincew nie bez powodu jednak nawiązuje do *Odysei* Homera[32], silnie przetwarzając mit

[28] Zwracali na to uwagę również Ryszard Haja i Magdalena Kempna-Pięiążek. Zob. R. Haja, op. cit., s. 179; M. Kempna-Pięiążek, *Formuły duchowe w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 86.

[29] Wątki te znajdują potwierdzenie w konkretnych scenach z innych fragmentów filmu. Cała podróż ojca z synami składa się wszak z serii zadań, które chłopcy muszą wykonać, aby zaoszczędzić sobie szacunek rodziciela. Przeważającą większość tych czynności towarzyszy występujący pod różnymi postaciami żywioł wody. Jest on zarówno świadkiem, jak i czynnym uczestnikiem zmagania chłopców, jest obecny między innymi w scenie, w której muszą oni wyciągnąć ugrzęźnięty w błocie samochód, a także chwilę wcześniej, gdy Iwan zostaje wyrzucony z samochodu i w olbrzymiej ulewie siedzi sam na skraju drogi. W obydwu tych fragmentach manifestuje się ponadto neoficka kondycja bohaterów. Victor Turner pisał, że będące udziałem bytów liminalnych „przeszkody i upokorzenia [...], nierzadko o charakterze niewybrednie fizjologicznym, reprezentują po części zniszczenie poprzedniego statusu, a po części służą utemperowaniu adeptów w celu przygotowania ich do nowych obowiązków” (V. Turner, op. cit., s. 122). Tak właśnie dzieje się w *Powrocie*. Wszak upokorzenia, jakich doznają chłopcy ze strony ojca (przemoc fizyczna i psychiczna), pomyślane są przezeń jako przysposobienie Iwana i Andrieja do szczególnej roli, jaką jest „bycie mężczyzną”.

[30] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 137–138.

[31] Widać to przede wszystkim w scenie mającej miejsce bezpośrednio po stwierdzeniu zgonu ojca. Na pytanie Iwana o to, jak przenieść jego zwłoki, Andriej odpowiada: „rączkami, rączkami”, tym samym dokładnie powtarzając słowa męczyzny wypowiedziane przezeń do synów podczas wyciągania samochodu z mokradeł. Chwilę później, w reakcji na osłupienie brata bezradnie przyglądającego się martwemu ciału, wykrzykuje jeszcze chłodniejsze: „Co się gapisz?!”. [32] Podobnie jak bohater *Odysei*, ojciec z *Powrotu* powraca do domu po wielu latach nieobecności. Uczy Iwana i Andrieja „męskości”, podobnie

powracającego bohatera. W przeciwieństwie do Odyseusza bezimienny ojciec z *Powrotu*

nie wygrywa miłości swojej żony i nie dane jest mu odzyskać swego domu. Za sprawą powrotu zyskuje jedynie krótki wycinek czasu, podczas którego szkoli swoich synów i odzyskuje swój status jako ojca kosztem własnej śmierci<sup>[33]</sup>.

Z perspektywy psychoanalitycznej ojciec z *Powrotu* – tajemniczy, niedostępny, jak gdyby nie do końca rzeczywisty – jest Lacanowskim Wielkim Innym, mogącym istnieć jedynie *poza* realnym porządkiem. Mężczyzna nie pojawia na zdjęciach z podróży ukazywanych w epilogu, choć jest obecny na fotografiach z przeszłości, Jego śmierć w finałowej sekwencji dzieła jest nie tylko wcieleniem idei konieczności unicestwienia jednego bytu na rzecz nowego, jak

jak bohater Homerskiej epopei swego syna Telemacha, tym samym wprowadzając ich w porządek patriarchalnego społeczeństwa. Analogie te widać także na poziomie konkretnych fragmentów filmu, zwłaszcza w przeprawianiu się trojga bohaterów na tajemniczą wyspę – w tej scenie bezimienny ojciec z filmu *Zwiagincewa* tak jak Odys zmagają się z żywiołem wody pod postacią wzburzonych morskich fal. Po awarii silnika – czy też celowym unieruchomieniu go przez mężczyznę – chłopcy zmuszeni są wiosłować. Na nic się zdają protestacyjne okrzyki Iwana. „Sam wiosłuj. Jesteś silniejszy!” – mówi do ojca młodszy syn w nadziei, że mężczyzna go wyręczy. Ten jednak zbywa chłopca narzucając dyscyplinę wylizaniem. Jest to jedno z ostatnich zadań, jakie ojciec powierza swoim synom.

[33] A. Faingulernt, *The Father's Return in the Modern European Cinematic Odysseys*, rozprawa doktorska, University of East London, London 2008, s. 96 – tłum. Z.K. („the returning father does not win the love of his wife and does not get his home back. He does not really succeed in returning but attains a brief period in which he tutors his sons, and wins back his status as a father, at the cost of his own death”).

[34] J. Itten, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. S. Lisiecka, d2d.pl, Kraków 2015, s. 88.

[35] Ibidem.

[36] R. Haja, op. cit., s. 179.

ma to miejsce w rytuale inicjacji, lecz także – a może przede wszystkim – obrazem rzeczywistości w ujęciu teologii apofatycznej, gdzie to, co transcendentne – przekraczające zwykły porządek rzeczywistości – w dłuższej perspektywie nie może istnieć w jej obrębie inaczej, jak tylko przez swoje zaprzeczenie. Wyrażeniu tej myśli zdają się służyć zarówno odniesienia religijne na poziomie obrazu, jak i kształt struktury dramaturgicznej. Pozornie linearny, ściśle określony czas trwania akcji (od poniedziałku do soboty, ze śmiercią ojca w piątek) w istocie jest bowiem podporządkowany cykliczności – trwaniu nieporównywalnie bardziej obszernemu, którego wyrazem jest natura niepoddająca się destrukcyjnemu działaniu przemijalności.

Obraz bezludnej wyspy, z której chłopcy wracają z ciałem mężczyzny, emanuje pustką i surowością. Wrażenie to potęguje tonacja barwna, w jakiej utrzymany jest film. Ciemniejący błękit, w ekspresyjnej teorii kolorów „ciągnący ku sobie, introwertyczny”<sup>[34]</sup>, w końcowych scenach osadzonych w pobliżu wody zdaje się przybierać na intensywności, wskazując na „kraj nadzmysłowej duchowości, transcendencji”<sup>[35]</sup>. W ostatnim ujęciu filmu kamera odjeżdża, a widz pozostaje z obrazem zacienionych drzew na tle jasnoblękitnych morskich głębin.

„Zostaliśmy opuszczeni i tak już pozostanie”<sup>[36]</sup> – pisze Ryszard Haja w swej interpretacji *Powrotu*. Ale może ten fizyczny brak jest oznaką innego rodzaju obecności.

#### B I B L I O G R A F I A

Arcimowicz Krzysztof, *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, [w:] *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. Magdalena Dąbrowska, Andrzej Radomski, Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 10–24.

Baer Monika, „Męskość” w ujęciu antropologicznym, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 3–16.

Dajczek Tadeusz, *Religijny charakter inicjacji plemiennej*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1979, nr 17(1), s. 143–171.



- Eliade Mircea, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarzkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Faingulernt Avner, *The Father's Return in the Modern European Cinematic Odysseys*, rozprawa doktorska, University of East London, London 2008.
- Florek Stefan, *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 17–41.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Haja Ryszard, *Ojciec mityczny: Powrót*, [w:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. Tadeusz Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 177–182.
- Itten Johannes, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. Sława Lisiecka, d2d.pl, Kraków 2015.
- Jaszewska Dagmara, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 39–57.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Formuły duchowe w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Lis Marek, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religioznawcze” 2018, nr 51(2), s. 83–92. <https://doi.org/10.4467/20844077SR.18.005.9503>
- Lisowska Beata, *Tajemnica wiary i ofiary. Powrót Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 383–395.
- Lubelski Tadeusz, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.
- Motak Dominika, *Religia – religijność – duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia*, „Studia Religioznawcze” 2010, t. 43, s. 201–218.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6), s. 171–183.
- Prokhorova Elena, *Crime without Punishment? Andrei Zviagintsev's Elena between Art Cinema and Social Drama*, [w:] *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005–2016*, red. Rimgaila Salys, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 183–194.
- Przybysz Anna Katarzyna, *Poziomy funkcjonowania dychotomii w filmie 'Wygnanie' Andrieja Zwiagincewa*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2018, t. 8, s. 135–146.
- Szukała Wiosna, *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariasa i Antonia Muñoz Moliny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Tes Urszula, *Symbolika Wygnania Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film. Antologia*, red. Urszula Tes, Andrzej Gielarowski, Akademia Ignatianum: Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 345–360.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.