

**ODWOŁANIA DO IDEI CYKLICZNOŚCI
W FILMIE WYGNANIE ANDRIEJA ZWIAGINCEWA**
**МОТИВЫ ЦИКЛИЧНОСТИ
В КИНОКАРТИНЕ ИЗГНАНИЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА**
**REFERENCES TO THE IDEA OF CYCLICALITY
IN *THE BANISHMENT* BY ANDREI ZVYAGINTSEV**

Anna Katarzyna Przybysz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska,
przybysz_anna@o2.pl

Abstract: The aim of this article is to show how the idea of cyclicity functions in the artistic world of *The Banishment*, directed by Andrei Zvyagintsev. We try to show that this idea works in conjunction with biblical motifs, but is also visible in a broader mythical-anthropological context. This idea is inseparably linked with the motive of the border, which is floating by its nature. We also try to put emphasis on the Zvyagintsev's artistic method.

Słowa kluczowe: Andriej Zwiagincew, cykliczność, powtarzalność, motywy biblijne, metoda artystyczna, kłama kompozycyjna.

Ключевые слова: Андрей Звягинцев, цикличность, библейские мотивы, художественный метод, композиционная скрепа.

Keywords: Andrei Zvyagintsev, cyclicity, biblical motifs, artistic method, compositional framework.

Andriej Zwiagincew to jeden z bardziej znanych rosyjskich twórców, którzy swą karierę w przemyśle filmowym rozpoczęli na początku obecnego stulecia. Pełnometrażowy debiut reżysera – *Powrót* (2003) – wzbudził zainteresowanie (i przede wszystkim uznanie) krytyków, a nagrodzenie obrazu Złotym Lwem na festiwalu filmowym w Wenecji przyciągnęło uwagę także szerszej opinii publicznej, która w dziele Rosjanina dostrzegła inspirację twórczością Andrieja Tarkowskiego. Kolejny film reżysera – *Wygnanie*, który powstał cztery lata później, również otrzymał pochlebne recenzje i był nagradzany na festiwalach filmowych na całym świecie. Premiera obrazu odbyła się podczas LX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes, gdzie dzieło brało udział w głównym konkursie. Choć ostatecznie zwyciężyły *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* Cristiana Mungiu, to *Wygnanie* nie wróciło do kraju bez nagrody: odtwórca głównej męskiej roli w filmie (a także w poprzednim obrazie

Zwiagincewa, *Powrocie*) – Konstantin Ławronienko, został nagrodzony Złotą Palmą dla najlepszego aktora.

Drugie pełnometrażowe dzieło rosyjskiego twórcy stanowi ideową kontynuację problematyki pierwszego obrazu, choć tym razem reżyser nie podejmuje wątku trudnych relacji dzieci i rodziców, skupia się natomiast na skomplikowanej korelacji współmałżonków. Cały czas jednak widz obserwuje skonfliktowaną rodzinę, której głównym problemem zdaje się być to, że jej członkowie nie potrafią się zdobyć na szczerą, uczciwą rozmowę, nie potrafią wysłuchać racji drugiej strony. Zresztą paraleli pomiędzy pierwszym a drugim obrazem Zwiagincewa (jak również kolejnymi dziełami) jest całkiem sporo: zaczynając od metaforyki tytułów, które zdają się tworzyć ramę (*Powrót-Wygnanie*), po jedne z ostatnich scen, w których pojawia się motyw czarno-białych fotografii. Jednak, jak zauważa sam reżyser, te osobliwe „powtórzenia” pojawiły się zupełnie naturalnie, nie były w żaden sposób zaplanowane¹.

Wydaje się, że powtarzalność konkretnych elementów w poszczególnych realizacjach artystycznych Zwiagincewa pozwala na postrzeganie jego dotychczasowej twórczości jako swoistego meta-dzieła. Każdy obraz stanowi etiudę, w której mamy do czynienia z trawestacją i wariacją na temat tych samych wątków, elementów oraz chwytów, które pojawiły się w poprzednim filmie². I tak na przykład, podobnie jak w *Powrocie*, sam tytuł filmowego dzieła to wytrych interpretacyjny, przy pomocy którego można próbować odczytać symboliczną warstwę dzieła. Warto zresztą zwrócić uwagę na wizualną oprawę towarzyszącą pojawieniu się czołówki, a w zasadzie jej brak, co w przypadku dzieła Rosjanina można potraktować jako semiosferyczny kod. To właśnie oszczędność w bezpośrednio wyartykułowane treści, a więc brak chociażby wartkiej akcji, czy rozbudowanych dialogów powoduje, że obrazy Zwiagincewa warto interpretować zaczynając od najmniejszych jednostek kompozycyjnych, pojedynczych ujęć. Już na ich poziomie pojawiają się zabiegi stylizacyjne³, ujawnia się symboliczna nośność kadrów. Za pierwszą z takich jednostek można uznać wspomniane początkowe sekundy filmu, kiedy pojawia się tytuł. Pamięamy, że w przypadku pierwszego pełno-

¹ Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [w:] Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов, Москва 2014, s. 142.

² Więcej na ten temat zob. P. Bogusz-Tessmar, N. Kaźmierczak, N. Królikiewicz, A. Przybysz, B. Waligórska-Olejniczak, *Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera*, [w:] Eadem, *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017, s. 69–90.

³ M. Kempna-Pieniążek, *Rzeczywistość jako misterium*, [w:] Eadem, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 84.

metrażowego dzieła Rosjanina, początek projekcji – pojawienie się napisu *Возвращение* na ekranie, nierozdzielnie związane było z obecnością tafli falującej wody, z której głębi zaczęły się wyłaniać litery. Ten chwyt kompozycyjny stanowił jawną wskazówkę, iż powrót będzie sprzężony właśnie ze wspomnianym żywiołem. Tymczasem w *Wygnaniu* reżyser rezygnuje z takiej optyki na rzecz ascetycznego czarnego tła, na którym pojawiają się litery tytułu w kontrastowym kolorze. Warto podkreślić, że w kolejnych dziełach Rosjanin pozostanie wierny takiej formie zaznajomienia widza z nazwą dzieła. Decyzję o zunifikowaniu czołówki⁴ można postrzegać jako krok naprzód w doskonaleniu i konsekwentnym realizowaniu estetycznego zamysłu dzieł reżysera, w których dominuje prostota i funkcjonalność, a przede wszystkim brak zbędnych przedmiotów⁵ czy elementów. To zachowanie minimalnej ilości środków wyrazu w czołówce, stanowi przy tym kolejny dowód na to, że w zasadzie każdy z poszczególnych filmów reżysera stanowi część większej całości.

Obraz opowiada historię małżeństwa Aleksa (w tej roli wspomniany już Konstantin Ławronienko) i Wiery (postać zagrana przez Marię Bonnevie) oraz ich dwojga dzieci, którzy w poszukiwaniu odpoczynku od dotychczasowego życia postanawiają spędzić czas w rodzinnym domu mężczyzny. To właśnie pobyt w tym miejscu i wydarzenia, do jakich dojdzie w jego trakcie, widz będzie postrzegał jako jeden (choć nie jedyny) ze sposobów realizacji tytułowej idei „wygnania”. Między innymi z tego względu warto zwrócić szczególną uwagę na swego rodzaju pietizm, z jakim reżyser ukazuje wkraczanie rodziny Aleksa do jego rodzinnego domu. Co ciekawe, w kompozycji kadrów przedstawiających jedne z pierwszych czynności wykonywanych po wejściu do wnętrza budynku, dostrzegalny jest jeden z dyżurnych chwytów artystycznych, tak chętnie stosowanych przez Zwiagincewa w swojej twórczości – odwołanie do idei cykliczności (stanowiącej rodzaj wielopoziomowego łącznika zarówno w ramach jednego dzieła artystycznego jak i między poszczególnymi filmami). To właśnie próba analizy sposobu funkcjonowania tego motywu w tekście artystycznym rosyjskiego twórcy stanowi cel niniejszego artykułu.

Kadry przedstawiające przybycie rodziny Aleksa do jego rodzinnego domu, można potraktować jako zapowiedź rozpoczęcia innego, spokojnego życia, niemalże sielanki. W sposobie ukazania wprowadzania się do wspomnianego miejsca pojawia się wiele elementów zorientowa-

⁴ Na marginesie warto zasygnalizować, iż czarne tło w czołówce implikuje również szereg asocjacji z problematyką dzieł.

⁵ *Спасенное дерево, убитое поле. Интервью с художником Андреем Понкратовым, [w:] Дыхание камня..., op. cit., s. 281.*

nym na podkreślenie „zagnieżdżenia” ogniska domowego w nowym lokum. Co ciekawe, po raz pierwszy widz widzi wnętrze domu jeszcze zanim w środku pojawią się jego nowi mieszkańcy. Oko kamery pokazuje spowitą mrokiem przestrzeń, a wraz ze zwiększaniem ilości światła wpadającego przez odsłaniane okno dostrzegamy kolejne elementy wnętrza z centralnym punktem, który w takim sposobie kadrowania obrazu (następuje zbliżenie) stanowi duży, masywny kominek. W następnych scenach obserwujemy proces wypakowywania ubrań, z towarzyszącym mu zdejmowaniem kolejnych okiennic i wpuszczaniem większej ilości światła (a więc symbolicznego „wydobycia” z mroku), a następnie wyboru bardziej wygodnego łóżka przez Ewę. W jednym z dalszych ujęć dziewczynka radośnie kąpie się w metalowej balii, a wkrótce potem wraz ze swym bratem ogrzewa w ciepłe palącego się kominka, oddając się przy tym dziecięcym zabawom. Wszystkie te czynności podkreślają proces „oswajania” nowej przestrzeni, przy czym widz odnosi wrażenie, że stan, w jakim znajduje się budynek nie ma dla bohaterów większego znaczenia. Przeciwnie – to, co dzieje się w starym, zniszczonym domu można by wręcz postrzegać jako realizację idei mitycznej arkadii (zważywszy na tytuł dzieła, taka asocjacja wydaje się w pełni uzasadniona). W sekwencji wspomnianych ujęć kilkakrotnie pojawiają się elementy związane z dostarczaniem większej ilości światła (zdmuchiwanie kurzu z okna, zdejmowanie przesłon, blask kominka). Jak się okaże, kadry te będą w zasadzie jedynymi w całym dziele, którym nie będzie towarzyszyła atmosfera napięcia i oczekiwania. Ta osobliwa „nieprzystawalność” (nie chodzi tu o linię fabularną lecz raczej o nastrój, w jakim wspomniane ujęcia są utrzymane), a także nagromadzenie symbolicznych kodów, głęboko umocowanych w strukturze dzieła, stanowi rodzaj interpretacyjnego wyzwania: zmusza widza do spojrzenia na dzieło rosyjskiego reżysera ponad treściami wyartykułowanymi wprost w warstwie fabularnej.

Z punktu widzenia realizacji zadania badawczego postawionego w tytule niniejszego artykułu nadzwyczaj interesującym wydaje się krótki fragment, który został „wpleciony” pomiędzy kadry przedstawiające puste palenisko w domu, do którego dopiero wprowadzą się bohaterowie a scenę kąpieli małej Ewy z ogniem wesoło trzaskającym w kominku. W tych kilku epizodach szczególną uwagę zwracają dwie czynności, wykonywane przez najmłodszych mieszkańców. Dziewczynka wybrawszy sobie posłanie, podchodzi do okna i z uśmiechem na ustach zdmuchuje z jego ramy grubą warstwę kurzu. Z kolei jej brat, jakby od niechcenia przechadzając się po salonie, podchodzi do kominka i kilkakrotnie przesypuje w powietrzu znajdujący się w nim popiół, po czym sięga

po okazałą księgę, leżącą na stole i wertuje jej stronicę⁶. W sposobie realizacji tej sceny dostrzec można intertekstualne odniesienia do poprzedniego pełnometrażowego dzieła Zwiagincewa, w którym synowie, dowiedziawszy się o powrocie ojca, poszukują jego fotografii, aby potwierdzić jego tożsamość. W tym celu odnajdują w zakurzonej kufrze księgę, którą na podstawie fragmentów karty tytułowej widz może zidentyfikować jako Biblię. W *Wygnaniu* nie jesteśmy w stanie ze stuprocentową pewnością stwierdzić, że chłopiec sięgnął po Pismo Święte, jednak pamiętając o jego peryferyjnej obecności w *Powrocie*, widz bardziej skłania się ku takiemu postrzeganiu woluminu w czarnej oprawie. Tym bardziej, że między kartami wertowanej przez Kirę księgi również ukryty jest pewien przedmiot – zasuszone źdźbła kwiatów – bardzo podobne do tych, które Ewa położyła na grobie swojego dziadka. Dwa wspomniane gesty ideowo związane są z pewną powtarzalnością, rytmem, wpisanym w charakter otaczającego świata. Zdmuchnięcie przez dziewczynkę kurzu na nowo rozpoczyna proces jego nawarstwiania, jawi się jako moment graniczny – stanowi zarówno punkt wyjścia, jak i dojścia (zalegającej warstwy będzie przybywać, dopóki ktoś jej nie zetrze), ze swej natury jest więc procesem cyklicznym. Sam kurz natomiast w swym rozległym polu semiosferycznym konotuje także odniesienia do prochu, co sprawia, że nierozdzielnie wiąże się ze śmiercią. Nawiązanie do motywu *vanitas* widoczne jest także w kolejnej scenie, kiedy Kir przesypuje popiół. Z jednej strony wyeksponowana zostaje efemeryczność ludzkiego życia, z drugiej natomiast, po raz kolejny w zawołanej formie pojawia się odniesienie do idei cykliczności, wzmocnione konotacjami z biblijną (!) zapowiedzią (*prochem jesteś i w proch się obrócisz* (Rdz 3, 19)), czy mityczną symboliką odradzającego się z popiołów feniksa.

Próba odczytania całości filmu z perspektywy postrzeganego w ten sposób fragmentu pozwala także dostrzec szerszy kontekst dzieła, przede wszystkim zaś, legitymizuje słowa padające z ust głównej bohaterki, które poniekąd stały się przyczyną tragedii⁷. Wiera wyznaje swemu mężowi, że jest w ciąży, natomiast dziecko nie jest jego. Dopiero w końcowych kadrach filmu widz dowiędzie się, że kobieta zrobiła test ciążowy, a z wyników, które otrzymała, jednoznacznie wynikało, że ojcem jest

⁶ We wspomnianych kadrach można także dostrzec wyeksponowanie symboliki żywiołów: wody (kąpiel), ognia (ciepło kominka), ziemi (kurz i popiół) oraz powietrza (zdmuchiwanie oraz przesypanie).

⁷ Trudno jednoznacznie orzec, czy wyznanie Aleksowi, że nie jest on ojcem dziecka, a w rezultacie decyzja o dokonaniu aborcji stanowiły asumpt do targnięcia się jego żony na własne życie. Wiemy, że jeszcze zanim mąż Wiery usłyszał od niej powyższe słowa, kobieta usiłowała popełnić samobójstwo.

Aleks. Wyznanie, wypowiedziane przez postać, którą gra Bonnevie: *Алекс, я жду ребенка. Он не твой*⁸, nie jest wszakże kłamstwem. Bohaterka mówi o innym sposobie funkcjonowania w świecie, kwestie natury ontycznej przenosi na płaszczyznę ontologiczną. Zresztą istotną rolę będzie w tym kontekście odgrywała tak szczegółowo dopracowana scenografia, która koresponduje z uniwersalistycznym przekazem filmowej opowieści: bohaterowie funkcjonują w materialnym świecie, jednak jest on pozbawiony konkretnego miejsca i czasu⁹. Nie dziwi zatem, że Wiera spogląda na życie z perspektywy transcendentnej miary czasu, gdzie życie ludzkie pojedynczych istot nie należy tylko do nich samych, wpisuje się bowiem w szerszy sposób percepcji rzeczywistości, w której dostrzegalny jest stały cykl – narodziny i śmierć, ale również umieranie i odradzanie. Deklaracja Wiery łatwo daje się odczytać w kluczu biblijnym (wszyscy jesteśmy dziećmi jednego ojca, on nam daje życie i on je zabiera), jak i kosmogonicznym (człowiek dany jest światu, zostaje stworzony przez naturę i to jej częścią staje się po śmierci). Na obecność tego powtarzalnego kodu umierania-narodzin w filmowym dziele naprowadzają także ujęcia przedstawiające dokonywanie aborcji. Choć widz nie widzi szczegółów procedury, jest świadom tego, co dzieje się wewnątrz rodzinnego domu Aleksa. Kadry ukazujące jego pełne napięcia oczekiwanie na rezultaty zestawione zostają z ujęciami dzieci, które w tym samym czasie układają puzzle. Fragmenty układanki przedstawiają obraz Leonarda da Vinci pod wymownym tytułem *Zwiastowanie*. Niemal równocześnie mamy więc do czynienia z uśmiercaniem życia i zapowiedzią narodzin.

Wspomniany wyżej zamysł realizuje się także w symbolice imion dzieci głównych bohaterów. Syn Wiery i Aleksa nosi imię Kir, co w przekładzie ze starogreckiego oznacza „pan”, „władca”¹⁰. Jak zauważa Arthur Maurice Hocart, intronizacja władcy wśród różnych ludów posiada analogiczny charakter do rytuału przejścia. Oznacza to, że objęcie tronu przez nowego władcę równa się „nowym narodzinom”, które poprzedzone zostają rytualną śmiercią i zmartwychwstaniem¹¹. Źródłosłowu imienia chłopca można się także doszukać w języku perskim, gdzie tłumaczony jest jako „jak słońce”. Z kolei imię młodszej siostry Kira – Ewa, tłuma-

⁸ Cytat pochodzi z filmu *Wyznanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia–Rosja 2007.

⁹ *Спасенное дерево...*, op. cit.

¹⁰ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2006, s. 89–90, 189. Warto także przypomnieć, iż w tekście Biblii Kir jest miejscem, do którego zostali wygnani Syryjczycy: *Wyruszył król asyryjski przeciwko Damaszkowi i zajął go, a mieszkańców zabrał w niewolę do Kir* (2 Krl 16, 9). Tym samym semiosferyczne pole odniesień imienia chłopca koresponduje z tytułem filmowego dzieła, pogłębiając jego interpretacyjną nośność.

¹¹ A. M. Hocart, *Kingship*, London 1927, s. 189–190. Cyt. za: М. Эпиаде, *Миф о вечном возвращении*, [w:] źródło elektroniczne: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/02.php (10.01.2017).

czy się jako „dająca życie”¹². Implikuje ono także biblijne asocjacje, związane z pojawieniem się pierwszych ludźmi. Imię chłopca wiąże się z panowaniem, umacnianiem pewnego porządku jego legitymizacją. Perska etymologia, wiązana ze słońcem¹³ – eksponuje także pewną źródłowość, warunek istnienia na naszej planecie. Z tą ideą łączy się symbolika imienia dziewczynki, wskazująca na moment graniczny – pojawienie się na świecie, a zatem początek istnienia. Co ciekawe, w języku polskim pole semiosferyczne imienia chłopca uwypatnia jeszcze jeden, tym razem opozycyjny względem wyżej wymienionych, aspekt: śmierć – wszakże kir jest symbolem żałoby¹⁴. Pojawiające się w takim kontekście asocjacje ze śmiercią oraz nadawaniem nowego życia jawią się jako kolejny element, który zaświadcza o obecności idei cykliczności w filmowym dziele Zwiagincewa. Zresztą sam rdzeń imienia chłopca także eksponuje powtarzalność: Kir – Cyrus (Cirus) – circus, czyli okrągły¹⁵. W tej perspektywie szczególnego znaczenia nabierają także imiona głównych bohaterów. Wiera uosabiałaby między innymi wiarę¹⁶ w taki porządek świata, w którym życie nie kończy się wraz ze śmiercią, gdyż ta stanowi zaledwie jeden z elementów pewnego powtarzalnego procesu. Aleks z kolei – obrońca ludzi¹⁷, ze względu na stosowanie skrótowej formy imienia, eksponuje uniwersalny wymiar filmowej opowieści. Wszakże w języku rosyjskim imię Aleksander można zdrobnić na wiele różnych sposobów, z których każdy wariant w swym brzmieniu jest bardziej rodzimy, od obranego w filmowej opowieści „kosmopolitycznego” wariantu.

Z ideą cykliczności wiąże się także motyw ramy kompozycyjnej, tak chętnie stosowany przez Zwiagincewa w swoich dziełach. W *Powrocie* będą to statyczne ujęcia przedstawiające zbiornik wodny. W *Elenie* – motyw gałązek drzewa, z tym, że początkowe kadry zostały wzbogacone o obecność wron i ich złowieszczonego krakania, nie ma ich zaś w ujęciach zamykających, co część badaczy interpretuje jako oznakę przyszłego osamotnienia tytułowej bohaterki, bądź szerzej – dojmującej pustki w życiu współczesnego człowieka¹⁸. W *Lewiatanie* z kolei – wzburzone morskie fale. W omawianym w niniejszym artykule *Wygnaniu* jest to ujęcie przed-

¹² J. Grzenia, op. cit., s. 121.

¹³ Hasło: *Cyrus i. The Name*, *Encyclopædia Iranica*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.iranicaonline.org/articles/cyrus-i-name> (22.02.2017).

¹⁴ *Popularny słownik języka polskiego*, red. nauk. B. Dunaj, Warszawa 1999, s. 219, hasło: *kir*.

¹⁵ Krąg zaś funkcjonuje także jako symbol jaźni (pełni).

¹⁶ J. Grzenia, op. cit., s. 323.

¹⁷ *Ibidem*, s. 43.

¹⁸ B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015, s. 212.

stawiające stojące nieopodal drogi samotne drzewo, obok którego przejeżdża samochód (choć w końcowych zdjęciach wyeksponowana zostaje również obecność kobiet pracujących przy żniwach). Otwarcie oraz zamknięcie filmowego dzieła wspomnianą sekwencją zdjęć po raz kolejny uruchamia biblijny, jak i szerzej, mityczno-kosmogoniczny kontekst jego odczytań, nieustannie rezonujący wokół idei cykliczności, jak gdyby „wszczepionej” w symboliczną warstwę dzieła. Okazałe, rozłożyste drzewo może budzić asocjacje z mitycznym drzewem życia, czy biblijnym drzewem poznania Dobra i Zła, tym samym już nie tylko w warstwie wizualnej otwierając filmowe dzieło, ale i stanowiąc metaforyczne odwołanie do idei początku. Zamknięcie obrazu podobnymi kadrami oznaczałoby zatem ponowne dotarcie zarówno do początku samej opowieści, jak i szerzej, do początku istnienia jako takiego. Poświadczaloby więc, że wydarzenia rozgrywające się w filmowym dziele stanowią element cyklu, w którym dostrzegalna jest także idea wzrastania, wznoszenia się ponad sferę życia codziennego (przypomnijmy, że Wiera oświadcza Aleksowi, iż dziecko, którego się spodziewa, nie jest jego). Wizualną realizacją tej wertykalnej orientacji, (niejako powiązanej ze sferą duchowości i metafizyki) byłoby wspomniane wyżej drzewo, które w religijno-antropologicznej optyce postrzegane jest jako *axis mundi*¹⁹ – oś świata. W mitologii Słowian drzewo jako przykład naturalnie występującej figury o orientacji wertykalnej postrzegane było jako jeden z najdoskonalszych przejawów struktury łączącej trzy wymiary: tego, co *w ziemi, na ziemi i w niebie*. Niosło w sobie ładunek teofaniczny, a ze względu na swój kształt oraz pionową orientację silnie związane było z ideą wznoszenia, wzrastania, lecz także nieustannego odradzania za sprawą rytmu jego funkcjonowania skorelowanego z następującymi po sobie porami roku (zrzucanie liści, stan wegetacji i oczekiwania na sprzyjające warunki, okrywanie się liśćmi i owocowanie). Podobne skojarzenie budzi zaorane pole, w pobliżu którego stoi drzewo. Co ciekawe, widz nie jest w stanie się domyślić, czy pole to zostało przygotowane pod zasiew, czy zbiory właśnie zostały zakończone, a rolę pozostawiono z myślą o oczekiwaniu na kolejny rok. Sam motyw zasiewu, zbierania plonu (owocowania) również eksplicytnie wiąże się z ideą powtarzalności, odnawialności. Warto w tym kontekście zauważyć, iż niemożność określenia konkretnego etapu w przygotowaniu roli, niejako znosi „ziemską” miarę czasu. Unieważnia jego postrzeganie w kategoriach doczesności. Wszakże na podstawie wydarzeń rozgrywających się w dziele Zwiagincewa można by wnioskować, iż akcja filmu trwa nie więcej niż kilka-kilkanaście dni.

¹⁹ Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 74.

Tymczasem ujęcia zamykające obraz, ponownie ukazują drzewo, lecz tym razem wyeksponowana została także rola kobiet, pracujących przy żniwach. Wręcz niemożliwym wydaje się, aby w tak krótkim czasie ziemia wydała plony. Linearne postrzeganie czasu zostaje zatem niemal całkowicie unieważnione w utworze artystycznym, przenosząc akcent z temporalnego postrzegania osób i zjawisk na płaszczyznę metafizyczną. Bezpośrednim dowodem legitymizującym taką optykę, zdaje się zastosowanie przez reżysera chwytu retrospekcji. Pojawienie się na ekranie Wiery, której pogrzeb odbył się kilka minut wcześniej, budzi w widzu skojarzenie ze zmartwychwstaniem. Dopiero wraz z rozwojem fabuły tego fragmentu opowieści, widz zaczyna rozumieć, że ma do czynienia z powrotem. Co ciekawe, jako jego zapowiedź może zostać odczytany akt przesłania okien w rodzinnym domu Aleksa, metaforyczne „domykanie” pewnego etapu, tym samym zakończenie jednego cyklu i rozpoczęcie kolejnego.

W zaproponowanej powyżej optyce dostrzegalny byłby również motyw „płynnej” granicy, przechodzenia z jednej sfery w inną, przy jednoczesnym podkreśleniu jej immanentnie płynnego charakteru²⁰. Z tą ideą wiązałyby się na przykład także szereg ujęć przedstawiających lustrzane odbicie Wiery. Dla przykładu, dawszy niemą zgodę na dokonanie aborcji, bohaterka spogląda w lustro, a odbicie jej twarzy może budzić skojarzenie z ikoną. Tym samym „granice” rzeczywistości ulegają zatarciu, a sfera realnego „tu i teraz” wykracza poza ściśle określony moment, jak gdyby zlewając się z „momentem wiecznym”, co wskazywałoby na współistnienie dwóch porządków: tymczasowego i wiecznego właśnie. Asocjacja oblicza Wiery z ikonicznym wizerunkiem ponownie legitymizowałaby słowa bohaterki, iż dziecko, którego się spodziewa nie jest jej męża, a także znosiłaby jednostronną optykę dokonanej przez nią aborcji. Zasadność takiej interpretacji umacnia ukazany w scenie zamykającej filmowe dzieło proces zbierania plonów. Żniwa konotują asocjacje z biblijną konstatacją, iż ziarno nie wyda obfitego plonu, dopóki nie obumrze. Tym samym zarówno aborcja dziecka Wiery, jak i śmierć kobiety wpisywałyby się w szerszy mityczno-religijny kontekst funkcjonowania jednostki ludzkiej w świecie, w którym śmierć stanowi element pewnego cyklu.

Tytułem otwartego podsumowania wypada podkreślić, iż motyw powtarzalności funkcjonuje w dziele rosyjskiego reżysera na wielu różnych płaszczyznach, poczynając od kwestii „odśrodkowych”, a więc

²⁰ Jej przekraczanie przypominałoby punkt poruszający się po okręgu, na podobieństwo wskazówki zegara, która zamykając cykl, a tym samym wybijając godzinę 12, tym samym płynnym ruchem wkracza w nową przestrzeń.

interferencji *Wygnania* z innymi dziełami twórcy, przez sposób konstruowania świata przedstawionego, wielokrotne wykorzystywanie tych samych treści, chwytów czy znaków (np. motyw powrotu do domu, biblijne konotacje itd.), a na symboliczno-mitycznym potencjale interpretacyjnym kończąc. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż w filmowym dziele w przeważającej mierze mamy do czynienia z takim rodzajem cykliczności, w której wyeksponowany zostaje początkowy bądź końcowy moment cyklu. Dla przykładu, przeprowadzka, rozpoczyna nowy etap w życiu rodziny, natomiast opuszczenie rodzinnego domu przez Aleksa, jawi się zarówno jako moment „domykający” pewien okres, jak i rozpoczynający nowy. Podobnie rzecz ma się z rozpalaniem ognia w kominku. Zanim widz ujrzy wesoło trzaskające polana, zobaczy, iż Kir przesypuje w powietrzu stary popiół. Tak więc nowe drwa zapłoną dopiero kiedy podkreślone zostanie zakończenie uprzedniego cyklu. Zresztą motyw granicy jest immanentnie wpisany w pojęcie cykliczności. Ze szczególnego rodzaju powtórzeniami (w aspekcie temporalnym) mamy do czynienia na przykład w przypadku przeglądania przez bohaterów czarno-białych fotografii. Spoglądanie na zdjęcie potrafi przywołać z pamięci konkretne wydarzenia i spowodować, że bohater jeszcze raz poczuje już niegdyś przeżywane emocje. Za bardziej eksplicytny przykład może tu posłużyć chwyt retrospekcji zastosowany przez Zwiagincewa. Zresztą przykłady sposobu funkcjonowania idei cykliczności w filmowym dziele Rosjanina można by mnożyć... Z tego też względu niniejszy artykuł z konieczności ma charakter wybiórczy, a jego celem była chęć zasygnalizowania ogromnego potencjału interpretacyjnego, jaki posiada dzieło reżysera.

Bibliografia

- Bogusz-Tessmar P., Kaźmierczak N., Królikiewicz N., Przybysz A., Waligórska-Olejniczak B., *Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera*, [w:] Eadem, *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017.
- Druga Księga Królewska*, [w:] *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Stary Testament, 2 Księga Królewska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Encyclopædia Iranica*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.iranicaonline.org/articles/cyrus-i-name> (22.02.2017).
- Grzenia J., *Słownik imion*, Warszawa 2006.
- Kempna-Pieniążek M., *Rzeczywistość jako misterium*, [w:] Eadem, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013.
- Popularny słownik języka polskiego*, red. nauk. B. Dunaj, Warszawa 1999.

Waligórska-Olejniczak B., *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015.

Wygnanie, reż. A. Zwiagincew, Belgia-Rosja 2007.

Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [w:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, red. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014.

Спасенное дерево, убитое поле. Интервью с художником Андреем Понкратовым, [w:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, red. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014.

Элиаде М., *Миф о вечном возвращении*, [w:] źródło elektroniczne: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/02.php (10.01.2017).

