

POZIOMY FUNKCJONOWANIA DYCHOTOMII
W FILMIE WYGNANIE ANDRIEJA ZWIAGINCEWA
УРОВНИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДИХОТОМИИ
В ФИЛЬМЕ ИЗГНАНИЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА
LEVELS OF DICHOTOMY IN *THE BANISHMENT*
BY ANDREI ZVYAGINTSEV

Anna Katarzyna Przybysz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,
przybysz_anna@o2.pl

Abstract: The aim of this article is to show how the levels of dichotomy function in the artistic world of *The Banishment*, directed by Andrei Zvyagintsev. We try to put emphasis on the Zvyagintsev's artistic method, to show that said idea works on several levels. We are convinced that the idea of duality is present in *The Banishment* as externally (for example motif of split in the family) as well as internally (the category of the doppelgänger).

Słowa kluczowe: dychotomia, dwoistość, sobowtór, Andriej Zwiagincew, *Wygnanie*, metoda artystyczna.

Ключевые слова: дихотомия, двойственность, двойник, Андрей Звягинцев, *Изгнание*, художественный метод.

Keywords: dichotomy, duality, doppelgänger, Andrei Zvyagintsev, *The Banishment*, artistic method.

Po sukcesie pierwszego pełnometrażowego filmu Andrieja Zwiagincewa — *Powrocie* (2003), który otrzymał Złotego Lwa na Festiwalu Filmowym w Wenecji — na jego drugie dzieło oczekiwano w pełnym napięciu niepokoju i ciekawości. Wielu krytyków, a także widzów, którym do gustu przypadł pierwszy obraz rosyjskiego reżysera, było pełnych obaw, czy kolejnemu dziełu uda się powtórzyć sukces poprzedniej produkcji, która sprawiła, że nazwisko Zwiagincewa pojawiło się na ustach całego filmowego świata. Recepja ekranizacji noweli Williama Saroyana podzieliła odbiorców: jedni wyrażali pochlebne opinie na temat filmu, twierdząc, że stanowi on ideową kontynuację problematyki podjętej w *Powrocie*, inni zaś byli rozczarowani *Wygnaniem*¹. Reżyserowi zarzucało przede wszystkim wtórność, czy wręcz epigoństwo, tak względem

¹ Е. Васильев, *Препарат профессора Гибберна*, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014, s. 174–175.

swego poprzedniego filmu, jak i w odniesieniu do twórczości jednego z mistrzów rosyjskiej sztuki filmowej – Andrieja Tarkowskiego².

Podobnie jak i pierwsze dzieło rosyjskiego reżysera, *Wygnanie* traktuje o skomplikowanych relacjach rodzinnych. Historia małżeństwa, które znalazło się na życiowym zakręcie i próbuje wyjść obronną ręką z zawirowań losu, staje się tłem dla uniwersalnej opowieści o samotności, niezrozumieniu, wyobcowaniu, egoizmie i bolesnych konsekwencjach podjętych decyzji. Fabuła filmu nie jest skomplikowana i można ją streścić w zaledwie kilku zdaniach. Małżonkowie Aleks i Wiera wraz z dwojgiem dzieci Kirem i Ewą, przeprowadzają się na wieś, do dawno nieodwiedzanego rodzinnego domu mężczyzny. Przyczyny przeprowadzki nie są znane³, ale sposób konstruowania tej części filmowej opowieści odpowiada, że mamy tu do czynienia z ucieczką, czy też próbą uratowania się przed bliżej niezdefiniowanym zagrożeniem. Wkrótce wychodzi na jaw, że bohaterka jest w ciąży, a dziecko, którego się spodziewa, nie jest jej męża. Mężczyzna postanawia, że „dla dobra rodziny” należy dokonać aborcji, do czego dochodzi, za niewyartykułowanym wprost przyzwoleniem Wiery (bohaterka mówi: *Делай скорее то, что ты задумал. Я не могу больше ждать*)⁴. Jednak rodziny nie udaje się uratować – tuż po zabiegu bohaterka umiera. Aleks zmaga się ze stratą żony, brata (który umiera wkrótce potem), wyrzutami sumienia. Sam film nie obfituje w dialogi, co zresztą stało się już jedną z charakterystycznych cech dzieł Zwiagincewa⁵. Podobnie jak w *Powrocie*, dominują tu długie,

² T. Sobolewski, *Totalitarne echa w Cannes*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 116 (19-20.05), s. 13, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,4143428.html> (02.11.2017). Por. P. T. Felis, *Samotność Wiery*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 73 (27.03), s. 1, 16, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,5059046.html> (02.11.2017), I. Kurz, *Wygnanie*, „Kino” 2008, nr 3, s. 66, [w:] źródło elektroniczne: http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=5 (02.11.2017) oraz B. Hollender, *Reżyser zastąpił ból kalkulacją*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 71 (25.03), s. A21, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/artykul/111296-Rezyser-zastapil-bol-kalkulacja.html> (02.11.2017).

³ Co prawda w trakcie opatrywania rany Aleks wyjawia bratu, że planuje wyjechać na dwa miesiące do pracy, jednak nie można jednoznacznie orzec, że dalsza akcja rozgrywa się w bezpośrednim chronologicznym następstwie. Nie mamy więc pewności, że przeprowadzka nastąpiła tuż po wydarzeniach z pierwszych ujęć filmu, tym bardziej, że mąż Wiery podczas wspomnianej rozmowy deklaruje, iż nie chce wracać do domu ojca. Za taką interpretacją przemawiałyby także słowa samego reżysera, który przyznał, że Wiera podjęła pierwszą próbę samobójczą podczas dwumiesięcznej nieobecności męża. *Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3*, [w:] *Дыхание камня...*, op. cit., s. 158.

⁴ Cytat pochodzi z filmu *Wygnanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia, Rosja 2007.

⁵ 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. 70.

statyczne ujęcia otaczającej przestrzeni, często również sposób kadrowania obrazu eksponuje uwikłanie bohatera w otaczającą przestrzeń, jego ‘małość’⁶. Ogromne znaczenie ma tu także proksemika, która podkreśla wzajemną obcość małżonków, utwierdza widzów w przekonaniu, że istnieje jakaś niewyburzalna granica między bohaterami, która nakazuje im zachowanie odpowiedniego dystansu⁷. Aleks i Wiera stanowią w tym obrazie reprezentację dwóch sprzecznych ideowo ośrodków, a ich zantagonizowanie zostaje mocno osadzone w niewerbalnej warstwie filmu, poczynając już od pierwszych kadrów przedstawiających bohaterów, kiedy blondwłosa kobieta ubrana w białą koszulkę leży po lewej stronie łóżka przykryta jasną pościelą, a na wolnym miejscu z prawej strony ciemnowłosa Aleks rozkłada ciemny koc i kładzie się na nim w ciemnym ubraniu.

Ciekawym z takiego punktu widzenia wydaje się więc chwyt polegający na zastosowaniu wielopoziomowych strategii dychotomii pojawiających się w przestrzeni artystycznej dzieła. Już sam sposób konstruowania filmowych postaci mocno eksponuje bipolarność ich przedstawień. Żaden z bohaterów nie jest ‘przejrzysty’, jednoznaczny, bez wątplenia możemy mówić tu o sporej dozie ich ambiwalencji, jednak zastosowana technika postaciowania skutkuje przede wszystkim tak swoją dwudzielnością bohaterów, jak i ich podwojeniem. Strategia podwójności, czy też dwuświatowości przedstawień widoczna jest w zasadzie już od początkowych kadrów filmu, co niejako orientuje całość dzieła na umacnianie podziałów (rozłamów), zachęcając tym samym widza do poszukiwań ich innych przejawów.

Pierwszym bohaterem, z którym widz zapoznaje się podczas oglądania filmowego obrazu jest Mark. Mężczyzna epatuje odbiorcę surowym, wręcz agresywnym obliczem. Zwraca uwagę także skórzana kurtka, w którą jest ubrany (przypomnijmy, że był to nieodłączny atrybut rosyjskich kryminalistów lat 90., a w tamtejszej przestrzeni filmowej ostatnich dwudziestu lat ten element garderoby funkcjonuje już niemal na zasadzie kodu kulturowego). Nie bez znaczenia jest wreszcie fakt posiadania przez Marka rany postrzałowej: początkowo przewiązanej mocnym, skórzanym paskiem, później zaś oczyszczanej przez brata bohatera, poproszonego o tę przysługę. Na podstawie tych oszczędnych informacji, dozowanych odbiorcy niemal z aptekarską dokładnością, widz ‘obudowuje’ wspomnianą postać atrybutami kryminalisty, zakładając przy tym, że Mark nie należy do pokornego, cichego i troskliwego typu bohatera. Później dowiemy się także, że mężczyzna zrezygnował

⁶ Ibidem, s. 71.

⁷ Ibidem, s. 77.

z życia rodzinnego, porzucając żonę i dzieci. W opozycji do postaci Marka ukazany zostaje Aleks: troskliwy, opiekuńczy ojciec, a także brat, na którego pomocną dłoń zawsze można liczyć. Biegunowość tych bohaterów zostaje także symbolicznie wyeksponowana za sprawą kolorów ich strojów: zazwyczaj w otoczeniu rodziny mąż Wiery ma na sobie jasny strój (za wyjątkiem dnia, kiedy w samochodzie na dworcu odbywa rozmowę z bratem), podczas gdy Mark niemal zawsze ubrany jest w nieodłączną czarną, skórzaną kurtkę. Sposób strukturyzowania postaci Marka i wiążące się z tym nieustanne podkreślanie różnic pomiędzy braćmi bez wątplenia przywodzi na myśl kategorię sobowtóra. Można wręcz odnieść wrażenie, że mężczyzna stanowi negatyw Aleksa, rewers jego duszy. To właśnie dzięki zastosowaniu tego chwytu artystycznego widz otrzymuje szansę zapoznania się z 'ciemną stroną' męża Wiery, jego pragnieniami i dążeniami, niekrępowanymi przez konieczność przestrzegania norm społecznych, moralnych, czy obyczajowych. Zasadnym w tym kontekście wydaje się przywołanie spostrzeżeń poczynionych przez Michaiła Bachtina — wybitnego literaturoznawcę, który jako jeden z pierwszych zajął się problematyką funkcjonowania motywu sobowtóra na gruncie literatury rosyjskiej, a dokładniej w twórczości Fiodora Dostojewskiego. Zdaniem wspomnianego badacza rosyjski pisarz *zawsze pragnie przeciwieństwo wewnętrzne człowieka upostaciować w dwóch osobach, by je udramatyzować i ekstensywnie rozwinąć*⁸. Podobną zasadę można także dostrzec w dziele Zwagincewa. Motyw dwoistości funkcjonuje tu więc na dwóch poziomach: z jednej strony zaświadcza o osobowościowym 'pęknięciu' Aleksa, jego osobliwym rozdwojeniu, które swą wizualną formę przybrało w postaci Marka i, parafrazując spostrzeżenia wspomnianego Bachtina, znalazło się w widnokregu bohatera jako uprzedmiotowiony drugi głos⁹. Z drugiej zaś, stanowi drugi z licznych przejawów bipolarnych opozycji, pojawiających się już w pierwszych kilkunastu minutach filmu. Z każdą kolejną sceną ta swoista 'podwójność' będzie się zagęszczać, mnożyć, przybierać niezliczone inkarnacje.

Relacyjność i kontrastowość przedstawień omawianych bohaterów, zasygnalizowana w początkowych kadrach filmu, konsekwentnie zostaje umacniana w kolejnych fragmentach filmowego obrazu. Wraz z rozwojem fabuły dowiadujemy się, że Aleks zmaga się z problemami finansowymi i to właśnie jego brat wręcza mu sporą sumę w gotówce. Dowiedziawszy się o ciąży Wiery, jej mąż postanawia zostać z rodziną, próbując ją ratować, w jego przekonaniu, w najlepszy z możliwych spo-

⁸ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 45.

⁹ *Ibidem*, s. 321.

sobów. Mark z kolei wyrzekł się swoich dzieci i, jak zdradził podczas rozmowy w samochodzie nieopodal dworca, zdecydował, że ich nie ma. Aleks jawi się zatem jak kochający ojciec, odpowiedzialna głowa rodziny¹⁰, jego brat zrezygnował natomiast z rodzinnego życia na rzecz nielegalnej działalności. Z opowieści można także wywnioskować, że obydwu braci łączyły odmienne stosunki z ojcem.

Poza tymi bezpośrednio wyartykułowanymi przeciwieństwami, warto zwrócić baczniejszą uwagę na momenty, w których pojawia się Mark oraz na sposób prowadzenia rozmowy między bohaterami. Z obydwu postaci widz zapoznaje się już w początkowych kadrach filmu, kiedy ranny brat przyjeżdża do Aleksandra. Po raz kolejny postać Marka pojawia się dopiero, kiedy mąż Wiery dowiaduje się, że kobieta jest w ciąży. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że Aleks, dowiedziawszy się o brzemienności żony, początkowo nie próbuje z nią rozmawiać na temat tego, jak dalej postąpić. Bohater kontaktuje się ze swoim bratem i to z nim konsultuje dalsze działania, to właśnie jego prosi o radę. Zdenerwowany Aleks szuka pomocy, ale na pytanie: *Что мне делать, Марк?*¹¹, w odpowiedzi słyszy jedynie: *Что ты ни сделаешь, все будет правильно. [...] Просто прими решение*¹². Ta zgoda na podjęcie dowolnej decyzji i deklaracja jej akceptacji bez jakichkolwiek zastrzeżeń powoduje, że postać brata jawi się jako immanentna część samego Aleksa, która dochodzi do głosu w trudnych dla niego momentach. Mąż Wiery toczy wewnętrzną walkę, a ścieranie się dwóch postaw zostaje zwizualizowane dzięki wprowadzeniu postaci „złego” brata, który zdaje się uosabiać wszystko to, na co nie może się zdobyć ten „dobry”. Cytowany już wcześniej Bachtin uważa, że wewnętrzne sprzeczności i etapy rozwoju człowieka Dostojewski przedstawia właśnie jako dramat wewnętrzny: m. in. za sprawą dysput bohatera ze swoim sobowtórem¹³. Taka interpretacja w odniesieniu do dzieła Zwiagincewa znajdowałaby potwierdzenie w słowach Marka: *Ну, тогда будь добр. Все просто: либо орел, либо реушка*¹⁴, wskazujących, iż Aleks może wybrać jeden spośród dwóch

¹⁰ Moralne implikacje związane z decyzją o dokonaniu aborcji nie stanowią przedmiotu namysłu w niniejszym artykule. Przekonanie o słuszności dokonania aborcji immanentnie nacechowane jest ambiwalencją. Przyjmując jednak optykę Aleksa, zakładamy, że gotów był on wybaczyć żonie zdradę, zapominając o tym, co się wydarzyło, a podobkami dla powziętego zamiaru miały służyć dobro ich wspólnych dzieci i chęć ratowania rodziny.

¹¹ *Wygnanie*, op. cit.

¹² Do niemal bliźniaczej wymiany zdań (na zasadzie sytuacji zrymowanej) dojdzie między braćmi w samochodzie po wyjściu z kostnicy: – *Что я наделал? – Ее нет, что уже сделано, то уж не отсделаешь*. Ibidem.

¹³ M. Bachtin, op. cit., s. 44.

¹⁴ *Wygnanie*, op. cit.

aspektów swojej osobowości, opowiedzieć się po którejś ze stron. Samo miejsce, w jakim toczy się rozmowa bohaterów, a także przejeżdżający pociąg wzmacniają obecne w tej scenie odwołania do metaforyki wewnętrznej podróży, znajdowania się na życiowym rozdrożu i chęci odnalezienia właściwych odpowiedzi. Rozszczepienie osobowości Aleksa zostaje niemal zmanifestowane jednakowym kolorem koszul, w jakie ubrani są bohaterowie, samą rozmowę zaś bez wątplenia można postrzegać jako realizację wewnętrznego monologu męża Wiery, borykającego się z ciężarem zaistniałej sytuacji. Warto także podkreślić, że wymiana zdań, do jakiej dochodzi między bohaterami, ma dialogowy (dialogiczny) charakter, a ten jest immanentnie skorelowany ze zjawiskiem już nawet nie dwudzielności, a wręcz polifoniczności tekstu i motywem sobowtóra.

Jedną z bardziej wymownych scen, na którą warto zwrócić uwagę w kontekście rozbicia osobowości, jest moment oczekiwania po zakończonej aborcji. Mark przyrządza kawę a jego brat w tym czasie na chwilę opuszcza pokój (prawdopodobnie wychodzi na pograżony w ciemnościach podest schodów). Ten krótki fragment zdecydowanie odbiega od dotychczasowego sposobu konstruowania filmowej rzeczywistości. Sposób realizacji tego momentu opowieści bardziej przywodzi na myśl teatralną scenę. Aleksander wkracza w spowitą mrokiem przestrzeń, gdzie niemożliwe jest dostrzeżenie żadnych przedmiotów, czy choćby zarysów kształtów. Bohater stoi plecami do widza, a źródło światła zlokalizowane jest w taki sposób, że niczym teatralny reflektor oświetla od tyłu górną część sylwetki. Aleks mówi: *Что-то мне не нравится как она выглядит*¹⁵ i w tym momencie na „scenie” wstępuje jego brat — sobowtóra — projekcja męża Wiery, wyłaniająca się z odmętów jego świadomości, by go uspokoić, utwierdzić w słuszności powziętej decyzji. Brat prosi Marka, aby ten sprawdził stan, w jakim znajduje się kobieta, po czym bohaterowie przez dłuższą chwilę patrzą sobie w twarz, czemu towarzyszy wymowne milczenie. Ten moment szepienia spojrzeń, ukazania twarzy bohatera zastygłej na chwilę w bezruchu może zostać odczytany jako oznaka zwątpienia Aleksa, zawahanie, czy faktycznie podjął właściwą decyzję. Oprawa wspomnianych kadrów, a więc dominacja czerni, ‘pochlaniającej’ otoczenie, sprzyja skoncentrowaniu uwagi widza na przeżyciach męża Wiery, konflikcie wewnętrznym, z jakim się zмага.

Znamiennym w zarysowanym kontekście jest także fakt, że Mark umiera natychmiast po pogrzebie żony swego brata. Co więcej, Aleks, z oczywistych przyczyn, jest tego dnia ubrany w ciemny strój — tak samo jak w scenach otwierających filmowe dzieło, kiedy po raz pierwszy

¹⁵ Ibidem.

widzimy braci. Mamy tu zatem do czynienia z pewną kompozycyjną klamrą sprzężoną z motywem sobowtóra. Przypomnijmy, że wykorzystanie tego chwytu artystycznego służy wyeksponowaniu indywidualnych cech postaci, które paradoksalnie „uwypuklają się” w „zderzeniu” ze swym zwierciadlanym odbiciem¹⁶. Bachtin mówi: *w każdym ze swoich sobowtórów bohater się unicestwia (przez zaprzeczenie), po to by się odnowić (tj. wynieść ponad siebie)*¹⁷. Zastosowanie wspomnianego motywu, a przede wszystkim śmierć Marka, zaświadczałaby tym samym o duchowym wzroście Aleksa. Z jednej strony śmierć jego brata można postrzegać jako kolejny cios zadany mężczyźnie, który dopiero co stracił małżonkę. Z drugiej jednak, w myśl zaproponowanej powyżej interpretacji, wraz z pogrzebaniem żony ginie także ciemny aspekt osobowości Aleksa (dlatego Mark ‘musi’ umrzeć). Nie chodzi oczywiście o to, że Wiera „wyzwalała” w swym mężu jego mroczną stronę, przeciwnie — wydaje się, że jej śmierć uświadomiła bohaterowi, jak bardzo ją kochał i jak wielki błąd popełnił. Jej odejście utwierdziło go również w tym, że to rodzina jest najważniejsza, czego potwierdzeniem jest jedna z ostatnich scen filmu, kiedy bohater zabiera dzieci. Śmierć Wiery, a przede wszystkim poznanie przez bohatera prawdy na temat okoliczności, w jakich do niej doszło oraz motywów, jakie powodowały jego żonę, urastają do wydarzenia o randze *katharsis* — przynoszą odpowiedź na wiele niewyartykułowanych wcześniej, nurtujących pytań. To swoiste oczyszczenie atmosfery w symboliczny sposób ukazane zostaje za sprawą wartkiego strumienia wody, wypełniającego wyschnięte uprzednio koryto¹⁸. „Podskórnie” w filmowe dzieło wkodowana została także idea pęknięcia (a może degradacji?) świata, realizująca się w fabularnej warstwie dzieła w rozłamie relacji rodzinnych. W tej perspektywie oczyszczająca symbolika wody i nawiązanie do idei powrotu do źródeł stanowi wyraz nadziei na wyjście z impasu.

Kolejny przejaw dwuświatowości bohatera, a więc jego rozszczepienia, pęknięcia można zaobserwować w postaci Wiery. Żona Aleksa na przestrzeni trwania akcji całego filmu ukazana zostaje jako kobieta cicha,

¹⁶ Por. rozważania Haliny Brzozy na temat realizmu fantastycznego w utworach Fiodora Dostojewskiego i spostrzeżeń dotyczących motywu sobowtóra, w którym bohaterowie przeglądają się jak w lustrze, ale na zasadzie „odbić wypaczonych”: H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „wzrost skłócone”, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 253.*

¹⁷ M. Bachtin, *op. cit.*, s. 195.

¹⁸ Por. słowa reżysera:

И вдруг я понял, что это изгнание, наверху должен быть сад. Именно наверху. И в нем должен быть ручей. И ручей пересох, потому что иссякла вообще всякая жизнь.

Мастер-класс Андрея Звягинцева..., *op. cit.*, s. 145.

spokojna, niemal wycofana. Wydaje się, że bohaterka z pokorą (sygnowaną częstym spuszczeniem wzroku) akceptuje wszystkie decyzje męża, ze słuszością dokonania aborcji włącznie¹⁹. W samym sposobie konstruowania tej postaci mamy zaś do czynienia z obecnością wielu chwytów artystycznych zorientowanych na wyeksponowanie biblijnych konotacji: symbolika koloru jej strojów (implikująca asocjacje z ikonicznym wizerunkiem Maryi), gra światła (częste oświetlanie, czy wręcz iluminowanie twarzy bohaterki), sceny, kiedy kobieta wygląda przez okno oraz przegląda się w lustrze (ikonizacja oblicza), potulność, czy choćby fakt spowitej tajemnicą (przez znaczną część filmowej fabuły) brzemienności²⁰. Bohaterkę cechuje przywiązanie do wielkich idei oraz troska o życie duchowe męża i dzieci. Wszystkie te czynniki, wraz z gotowością do złożenia życia w ofierze²¹, eksponują związki tej postaci ze sferą sakralną, z kolei determinacja, bezkompromisowość, a także maksymalizm działań uwydatniają demoniczne aspekty osobowości tej postaci. Pamiętajmy, że kobieta decyduje się na samobójstwo w imię tego, aby jej mąż dostrzegł jej punkt widzenia. Gotowa jest więc oddać życie swoje, swego nienarodzonego dziecka, osierocić Ewę i Kira dla wyniesienia idei. Forsowanie własnych przekonań przybiera więc infernalną formę, definitywnie obnażając niejednoznaczność tej postaci: fasadowa potulność ustępuje miejsca nieodwracalnemu protestowi i wykalkulowanemu zwycięstwu (dozgonne wyrzuty sumienia odczuwane przez Aleksa). Jednak w odróżnieniu od jej męża niedowcieloność (ros. *недовоплощенность*) Wiery, pęknięcie jej osobowości, nie zostają zmanifestowane przy pomocy wprowadzenia bohatera stanowiącego jej zwierciadlane odbicie, czy też raczej wspomniany rewers duszy. O motywacjach bohaterki, pobudkach toczonych przez nią walki (także wewnętrznej) i celu, jaki kobieta chciała osiągnąć, dowiadujemy się z retrospekcji pojawiających się w końcowej fazie filmu. O rozdwojeniu-podwojeniu tej postaci świadczą więc wydarzenia rozgrywające się w dwóch planach czasowych: kochająca, czuła matka, pokorna żona skontrastowana zostaje z kobietą targa-

¹⁹ Warto w tym miejscu jednak zwrócić uwagę, na scenę przechadzki, podczas której bohaterka daje przyzwolenie mężowi, aby realizował powzięty plan. Aleks niejako osacza Wierę, wywiera presję, w celu uzyskania zgody, co zwizualizowane zostało takim sposobem kadrowania, w którym widz ma wrażenie, iż bohater pojawia się przed kobietą znikąd (jakby uległ *r o z s z c z e p i e n i u* i jedna jego część pozostała za Wierą, natomiast druga część ją wyprzedziła).

²⁰ Sam reżyser przyznaje zaś, że scena wręczenia wyników testu ciążowego przez listonosza miała stanowić swego rodzaju odsłonę Zwiastowania. Nieprzypadkowy był również znaczek na kopercie, przedstawiający lilię – nawiązanie do atrybutyki Maryi. *Мастер-класс Андрея Звягинцева...*, op. cit., s. 154.

²¹ Ibidem, s. 154–155.

ną pragnieniem życia według własnych prawideł, jaką staje się w obecności Roberta.

Motyw dwudzielności przejawia się także w relacjach panujących w rodzinie Aleksa, zarówno w werbalnej jak i w pozatekstowej warstwie filmowej opowieści. Po raz pierwszy rodzinę w komplecie widzimy podczas podróży pociągiem. Pierwsze kadry przedstawiają śpiącego w przedziale Kira, opierającego głowę o siedzącego ojca. Niemal centralne miejsce na tym ujęciu zajmuje dłoń mężczyzny, spoczywająca w takim samym ułożeniu jak rączka chłopczyka — powielająca ten gest. W podobnej pozycji ukazana zostaje Wiera wraz z córką, z tym, że za sprawą dotykania przez dziewczynkę kciuka matki, mocniej jest tu wyeksponowany aspekt opieki. W kolejnych zdjęciach mamy do czynienia ze zwierciadlanym odbiciem wnętrza przedziału, w którym zastosowano zasady symetrii osiowej: małżonkowie i ich dzieci spoczywają w podobnych pozycjach, a sama przestrzeń ewidentnie zostaje podzielona na męską i kobiecą część. Ten podział na różnych poziomach strukturywania tekstu będzie mniej lub bardziej widoczny w kolejnych fragmentach filmowej opowieści. Nie będzie on jednak stały: miejscami Wiera wyraźnie będzie ukazana w odosobnieniu od pozostałej części swojej rodziny. Symboliczna umowność zmiany biegunów opozycyjnych stron ukazana zostaje w scenie po wyjściu z pociągu, kiedy Aleks wraz z Kirem kroczą przodem, podczas gdy Wiera zawiązuje małej Ewie buciki. Chwilę potem dziewczynka dołącza do kroczącej przodem dwójki, pozostawiając matkę w tyle. W kolejnych kadrach, przedstawiających zmierzającą do domu rodzinę, mamy z kolei do czynienia z podziałem na strefę dziecięcą i dorosłą. Ta przybierająca różne formy dwudzielność świata przedstawionego (część kobieca — część męska, Wiera — pozostali członkowie rodziny, dzieci — dorośli) w ciągu trwania całego dzieła będzie się realizować w rozmaitych wariantach, zawsze jednak eksponując pęknięcie. Sama obecność podziału funkcjonuje w filmie niemal na zasadzie refrenu: kolejne kadry przedstawiają Wierę i Ewę przebywającą wewnątrz pokoju, następne zaś Kira i Aleksa; podczas pierwszej wyprawy z nowego domu Ewa puszcza dłoń matki, pozostawiając ją w tyle i biegnie do ojca etc. Znamionym w tak zarysowanej optyce jest fakt, że w przybierających różne formy podziałach Kir ani razu nie zajmuje tego samego bieguna co jego matka, zawsze znajduje się w opozycji do niej. Więcej: pojawia się szereg symbolicznych gestów, niejako odcinających chłopca od Wierę. W scenie tuż po kąpielu małej Ewy, żona Aleksa wyciera rącznikiem głowy dzieci, na co następuje natychmiastowa reakcja Kira, jakby próbował 'zetrzeć' działanie matki. Na wieść, że ojciec jedzie na spotkanie z przyjacielem, chłopiec bezzwłocznie prosi o zgodę, aby móc mu towarzyszyć. W tym kontekście wymowna będzie również scena na

tarasie, do której dochodzi tego samego wieczoru. Rodzina (bez Ewy) przebywa przed domem, żegnając swych gości. Wszyscy patrzą w dal, obserwując oddalających się znajomych, jednak Wiera zdecydowanie 'odstaje' od męskiej części jej rodziny, zachowuje dystans. Zarówno Kir, jak i Aleks stoją do niej plecami, jakby fizycznie próbowali odseparować się od bohaterki, a następnie wracają do domu, nawet nie obdarzając jej spojrzeniem. W tej scenie wyraźnie widać także, że chłopiec ma tendencję do powielania zachowań ojca, stanowi jedno z jego sobowótrowych wcieleń, co zresztą potwierdzają słowa samej Wiery: *Я знаю какие люди ты и твои брат. И каким будет Кир*²².

Ostatnim, choć w zasadzie głównym, albowiem stanowiącym ideową oś filmu, motywem dwuświatowości, jest światopogląd oraz postawy i działania prezentowane przez parę małżonków. Każde z nich niezłomie dąży do wcielenia własnej wizji przyszłości, narzucając partnerowi swój wybór: Aleks werbalizuje zamiar aborcji i walnie przyczynia się do jej wykonania, z kolei Wiera, choć we właściwym czasie nie informuje męża o swoich zamiarach i pobudkach (zostawia jedynie list), również doprowadza do realizacji powziętego planu i popełnia samobójstwo. Małżonkowie funkcjonują w dziele Zwiagincewa na zasadzie niemalże komplementarnej opozycji: różni ich postawa, punkt widzenia, plany na przyszłość, pobudki etc. Nawet warstwa dźwiękowa potwierdza biegunową odmienność wspomnianych bohaterów. W scenie w pociągu postać Aleksa zostaje 'uzupełniona' o dźwiękowy komentarz w postaci pełnej napięcia i niepokoju, niemal złowieszczej muzyki. Pojawieniu się Wiery na ekranie towarzyszy zaś muzyka spokojna, liryczna, nostalgiczna. Kontekst sposobu postaciowania współmałżonków uzupełnia także stosunek dzieci do rodziców. Nie zabierają oni zbyt często głosu w bezpośredniej obecności matki i ojca, warto jednak zwrócić uwagę na to, w jaki sposób to robią. Mała Ewa buntuje się podczas rozmowy z Wierą, zabrania jej nazywać się zajączką. Dziewczynka niemalże jest oburzona protekcyjnym tonem rodzicielki, jednak na widok jej łez przeprosza za swoje zachowanie. Z kolei można odnieść wrażenie, że Kir w pełni poddaje się relacji ojciec-syn, całkowicie uznając i akceptując ojcowski autorytet, czego nie można powiedzieć o jego stosunku do Wiery (jako przykład może tu posłużyć zachowanie chłopca po powrocie z cyrku). Ewa, w opozycji do brata, buntuje się nieco mniej w stosunku do matki, wpisując się tym samym w każdy wariant nakreślonych powyżej konfiguracji: raz jako dziecko znajduje się w opozycji do rodziców, raz ze względu na towarzystwo Wiery, sygnuje swą obecność w sferze kobiecej, innym z kolei razem opuszcza matkę i dołącza do reszty.

²² *Wygnanie*, op. cit.

Zaproponowana w niniejszym artykule optyka recepcji dzieła Andrieja Zwiagincewa zorientowana została na wyeksponowanie dychotomicznych podziałów²³ obecnych na różnych poziomach strukturyzacji *Wygnania*. Rozłam na dwa (ideowe) ośrodki zostaje zasygnalizowany już w pierwszych kadrach filmu. Baczniejsza analiza danego tekstu artystycznego pozwala dostrzec szereg pęknięć, czy rozdźwięków, tak w ramach relacji interpersonalnych (zwłaszcza wewnątrz rodziny), jak i w samych bohaterach. Warto także podkreślić, że poza realistyczną warstwą opowiadanej historii, widoczny jest także jej drugi symboliczny (mityczny, biblijny), czy wręcz uniwersalny poziom²⁴. Szczególnie pomocną w trakcie interpretacji obrazu okazała się niewerbalna warstwa *Wygnania* (symbolika kolorów, proksemika, kategoria sobowótora), która dzięki nasyceniu fabularnej osi opowieści pozwoliła na zdekodowanie przynajmniej niektórych poziomów dialogowości tekstu rosyjskiego reżysera. Z racji głębokiej nośności znaczeniowej wkodowanej w tekst *Wygnania*, a także immanentnej otwartości samego dzieła, niniejszy artykuł poświęcony został zaledwie kilku sposobom strukturyzacji poetyki dwudzielności. W związku z tym warto byłoby w przyszłości podjąć próbę analizy danego filmu z perspektywy jego polifoniczności.

Bibliografia

- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- 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.
- Brzoza H., *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3.
- Felis P. T., *Samotność Wiery*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 73 (27.03), [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,5059046.html> (02.11.2017).
- Hollender B., *Reżyser zastąpił ból kalkulacją*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 71 (25.03), [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/artykul/111296-Rezyser-zastapil-bol-kalkulacja.html> (02.11.2017).
- Kurz I., *Wygnanie*, „Kino” 2008, nr 3, [w:] źródło elektroniczne: http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=5 (02.11.2017).
- Sobolewski T., *Totalitarne echa w Cannes*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 116 (19-20.05), [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,4143428.html> (02.11.2017).
- Wygnanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia-Rosja 2007.

²³ Sam tekst funkcjonuje także na głębszym, polifonicznym poziomie.

²⁴ Por. *Мастер-класс Андрея Звягинцева...*, op. cit., s. 148-151.

Васильев Е., *Препарат профессора Гибберна*, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014.

Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014.