



Wprowadzenie

„Jak pisać, jak konstruować swoją opowieść, żeby umiała unieść tę wielką konstelacyjną formę świata?”¹

Niniejsza monografia jest poświęcona interpretacji twórczości filmowej Andrieja Zwiagincewa, jednego z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych reżyserów, w perspektywie wybranych tekstów literatury rosyjskiej. O pozycji artysty w świecie kultury świadczy m.in. wiele przyznanych mu na międzynarodowych festiwalach nagród oraz liczba artykułów krytycznoliterackich, studiów naukowych i recenzji na temat jego dorobku opublikowanych także poza Rosją. Mimo że twórczość ta znalazła już swoje miejsce w opracowaniach przeglądowych dotyczących autorskiego kina rosyjskiego² – z reguły tuż obok dokonań Andrieja Tarkowskiego i Aleksandra Sokurowa – nietrudno zauważyć brak wydań monograficznych prezentujących całościowe, obszerne i pogłębione spojrzenie na filmy tego reżysera jako konsekwentnie realizowany, spójny projekt artystyczny. Niniejsza książka jest najprawdopodobniej pierwszą tego rodzaju próbą. Zajmując się twórczością reżysera od 2015 roku, opieram się na rozpoznaniach badawczych przeprowadzonych przeze mnie na materiale w języku rosyjskim, angielskim i polskim, co nie gwarantuje oczywiście, że w jakimś miejscu na świecie – być może w jednym z języków mniejszych – nie powstała już kompleksowa monografia obejmująca wszystkie dzieła Zwiagincewa. Przygotowując tę publikację do druku, dokładałam jednak starań, by książka prezentowa-

¹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 280.

² Zob. np. *A Companion to Russian Cinema*, red. B. Beumers, New York 2016.

ła – oprócz oryginalnych, komparatystycznie sprofilowanych studiów nad tekstami filmowymi – jak najszerzej także istniejący stan badań w interesującym mnie obszarze³.

Warto na wstępie zauważyć, że dzieła artysty, chętnie porównywanego z Michelangelo Antonionim, Ingmarem Bergmanem, Robertem Bressonem czy wspomnianym już wyżej Tarkowskim, umieszczane są najczęściej w kontekście rozwoju kina religijnego, biblijnego, zjawisk charakteryzujących styl transcendentalny, związków z literackim, kulturowym i filozoficznym nurtem egzystencjalizmu⁴. W twórczości Zwiagincewa, określanej niejednokrotnie jako rosyjska „nowa fala”⁵, „zawsze obecna teofania”⁶, sztuka przypowieści czy kino mitologiczne, zdiagnozowano powtarzające się wątki tematyczne, na fundamencie których reżyser osadza nieskomplikowane linie fabularne, budując wrażenie – czasami za sprawą angażowania tych samych aktorów – że od samego początku pracuje nad udoskonaleniem jednego filmu. Punktami węzłowymi są w jego filmografii z pewnością wybory moralne współczesnego człowieka, fenomen zła, utrata wiary w Boga czy patologie życia rodzinnego⁷. Ostatni z wymienionych problemów definiuje twórczość Michaela Haneke-

³ Jedynym wydaniem zwartym, jakie odnalazłam, jest niedostępne w Polsce opracowanie Ludmiły Kliujewej *От видимого к невидимому. Андрей Звягинцев и его кино* opublikowane w 2010 roku w Moskwie, w niewielkim nakładzie, jako pomoc dydaktyczna. Książka obejmuje dwa pierwsze filmy fabularne, debiutanckie odcinki serialu oraz nowelę *Apokryf*. Z zawartością monografii udało mi się zapoznać w trakcie stażu badawczego w University College London w bibliotece School of Slavonic and East European Studies. Na opracowanie składają się teksty opublikowane później w formie rozdziałów w monografii zbiorowej *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева* oraz równolegle jako artykuły w czasopismach rosyjskich. Ich dane bibliograficzne znajdują się w bibliografii na końcu książki.

⁴ Zob. np. D. Jaszewska, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemilości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 39-57.

⁵ Zob. np. Н. Хренов, „Новая волна” в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева, „Международный журнал исследований культуры” 2011, nr 2 (3), s. 67-74.

⁶ D. Kondyuk, *Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev’s „The Return” and „Leviathan”*, „Religions” 2016, nr 7 (82), DOI: 10.3390/rel7070082.

⁷ J. Graffy, *The Films of Andrei Zviagintsev: An Unblinking Chronicle of Family Crisis and Human Frailty*, w: *The Contemporary Russian Cinema Reader 2005-2016*, red. R. Salys, Boston 2019, s. 177-182.

go, z którym Zwiagincew również bywa porównywany, stąd wydaje się, że słowa austriackiego reżysera mogłyby doskonale oddawać mi-
sję autora *Wygnania*:

Chcę zawsze opisywać świat, który znam, dla mnie rodzina stanowi *locus* wojny w miniaturze, jest miejscem, gdzie biorą początek wszelkie wojny. Ta codzienna wojna w rodzinie jest na swój sposób równie mordercza, niezależnie, czy toczy się między dziećmi i rodzicami, czy między mężem i żoną⁸.

Z jednej strony uniwersalna wymowa powyższej deklaracji idzie w sukurs myśleniu o kinematografii Zwiagincewa w kategoriach „wielkiego kanonu” oraz postrzeganiu języka jego filmów jako metakodu służącego konstruowaniu szczególnego rodzaju metanarracji⁹. Z drugiej zaś spożytkowanie symboliki zakorzenionej w kulturze chrześcijańskiej służy reżyserowi, by ten kanon nieustannie naruszać, dekonstruować – jak pisze Olga Kiriłłowa – raczej stawiać pytania i siać wątpliwości niż udzielać gotowych odpowiedzi. Podobną rolę zdają się odgrywać liczne nawiązania do literatury rosyjskiej, czasami bezpośrednio wskazywane i szeroko komentowane przez samego reżysera w wywiadach telewizyjnych i wypowiedziach dla prasy, niekiedy zaś rozpoznawane i kreowane przez widza w procesie zaangażowanego odbioru dzieła, z zainteresowaniem przyjmowane przez twórcę w publicznych dyskusjach. Co ciekawe, Haneke również odwołuje się bezpośrednio do powieści rosyjskich – jak dowodzi m.in. Piotr Kletowski w odniesieniu do filmu *Happy End* – definiując swój światopogląd wprost jako „katolicki”: „ukazuje sytuacje, jak zastępuje się Boga i duchowość, którą znamionuje miłość, współczucie,

⁸ R. Santos Aquino, *Spotlight on Contemporary Russian Cinema: Of Lands and Families Remote in the Films of Andrey Zvyagintsev*, 19.05.2012, [online] <http://next-projection.com/2012/05/19/spotlight-on-contemporary-russian-cinema-of-lands-and-families-remote-in-the-films-of-andrey-zvyagintsev/3/> [dostęp: 6.08.2021]. Tłumaczenia wszystkich tekstów, nieprzełożonych z języka rosyjskiego lub angielskiego na język polski, jeśli nie zaznaczono inaczej w przypisie i/lub bibliografii, zostały przygotowane przez autorkę monografii – BWO.

⁹ О. Кириллова, *Символическая смерть отца и стирание следов: к деконструкции кинематографа А. Звягинцева*, „Международный журнал исследований культуры” 2011, nr 2 (3), s. 75.

przebaczenie – bezduszną nienawiścią, drylem, psychiczną i fizyczną przemocą”¹⁰.

Potencjał owych skojarzeń można uznać za jeden z czynników wpływających na kształt założeń metodologicznych prezentowanej monografii, w której przyglądać się będą zarówno filmom krótkometrażowym autora *Eleny*, jak i filmom fabularnym reżysera powstałym do wiosny 2022 roku przez pryzmat literatury rosyjskiej, opierając swoje podejście na kategorii pamięci kulturowej, rozumianej zgodnie z koncepcjami Renate Lachmann i Astrid Erll, wyrastającymi z badań nad pamięcią prowadzonych przez Jana i Aleidę Assmannów. Chronologiczny układ książki, motywowany czasem powstania poszczególnych filmów, wywodzi się z przekonania, że pozwoli on dostrzec ewolucję Zwiagincewa jako artysty oraz pewne prawidłowości rządzące rozwojem jego stylu autorskiego. Takie rozwiązanie ma także wymiar porządkujący, w pewnym sensie stabilizujący przedstawione w monografii refleksje, nakierowane na proces odkrywania dynamiki „życia” dzieła traktowanego jako „żywy organizm”, jego relacje wewnątrz- i zewnętrzne tekstowe nawiązywane w imaginarium kultury¹¹. Nośną metaforą takiego kadrowania badawczego wydaje się Benjaminowska wizualizacja konstelacji, ujęta przez Adama Lipszyca w następujący sposób:

Posługując się pojęciami, filozof winien mianowicie dokonać analizy, fragmentacji i przegrupowania materiału zjawiskowego, celem tego działania nie jest wszakże podciągnięcie zjawisk pod ogólne pojęcia, lecz ułożenie elementów rozbitych zjawisk w „konstelacje”. Idea to kształt wyłaniający się z takiego układu: zgodnie z formułą Benjamina idee mają się do elementów zjawisk tak jak konstelacje do poszczególnych gwiazd. Budowa konstelacji pozwala zatem zaprezentować idee, lecz także dokonać myślowego ocalenia zjawisk, pozwala wydobyć je w ich prawdzie ze strumienia wydarzeń, chroniąc zarazem przed wtłoczeniem w konceptualne szufladki. A prezentacja idei to prezentacja prawdy¹².

¹⁰ P. Kletowski, *W poszukiwaniu utraconej duszy. (Meta)fizyczne kino Michaela Hanekego*, w: *Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pałowska-Jądrzyk, K. Taras, Warszawa 2019, s. 199-208.

¹¹ Zob. np. rozdział *Текст как „живая система”: Организация и самоорганизация* w podręczniku K. Штайн, Д. Петренко, *Филология: История. Методология. Современные проблемы*, Ставрополь 2011.

¹² A. Lipszyc, *Przedmowa: „Wyjście” Benjamina*, w: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.

Po części myślowo spójna z tym podejściem wydaje się postawa twórcza Olgi Tokarczuk, wyrażona w przemowie noblowskiej, wyraźnie akcentującej napięcie między fragmentaryczną naturą zjawisk i dążeniem świata do osiągnięcia scalającej jedności:

Należałoby więc uczciwie opowiadać tak, żeby uruchomić w umyśle czytelnika zmysł całości, zdolność scalania fragmentów w jeden wzór, odkrywania w drobnicy zdarzeń **całych konstelacji**. Opowiadać, ignorując przerażenie upływem czasu i innością dalekich przestrzeni. Snuć historię, żeby było jasne, iż wszyscy i wszystko zanurzone jest w jednym wspólnym wyobrażeniu, które za każdym obrotem planety pieczołowicie produkujemy w naszych umysłach¹³.

[...] Może powinniśmy zaufać fragmentowi, jako że fragmenty **tworzą konstelacje** zdolne opisać więcej i w bardziej złożony sposób, wielowymiarowo. Nasze opowieści mogłyby się w nieskończony sposób odnosić do siebie, a ich bohaterowie wchodzić ze sobą w relacje¹⁴.

Tak widziane „konstelacje” kierują uwagę ku nieustannie przecinającym się procesom dążenia zjawisk do łączenia się i jednoczesnej niemożliwości osiągnięcia stanu chwilowej chociaż kompletności, ścierania się sferycznej formy myślenia z linearną i fragmentaryczną formą pisania, o czym rozmyślał też Jacques Derrida¹⁵. Prawem asocjacji można by przywołać w tym miejscu wiele innych teorii akcentujących otwartość, biegunowość i „dyfuzyjność” procesów życia dzieła – w tym m.in. koncepcję paralogii Marka Lipowieckiego czy obserwacje Ilji Prigożyna mówiącego o „narodzinach porządku z chaosu”, sytuacjach gdy „wyrażalne” powstaje z „niewyrażalnego” – których skrótowe nawet omówienie przekroczyłoby ramy tej publikacji¹⁶. We wspomnianym nurcie należałoby również umieścić myślenie o tekście jako strukturze samoorganizującej się, dążącej do integracji i symetrii, semantycznie otwartej, realizującej swoje funkcje w przestrzeni horyzontalnej, wertykalnej i „głębinowej”¹⁷. Ten ostatni parametr aktywowany jest w procesie czytania tekstu

¹³ O. Tokarczuk, *Czuly narrator*, s. 285 [pogrubienie moje – BWO].

¹⁴ Tamże, s. 286 [pogrubienie moje – BWO].

¹⁵ Zob. np. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

¹⁶ К. Штайн, Д. Петренко, *Филология...*, s. 588.

¹⁷ Tamże, s. 594: „Это многомерная живая система, структурно (относительно) закрытая и семантически открытая, имеющая форму наслоения, она

zwłaszcza dzięki środkom językowym, za sprawą których odbiorca jest w stanie odkryć warstwy niejęzykowe, tj. ramy, szablony, schematy kulturowe w nim zakodowane¹⁸.

Można zaryzykować stwierdzenie, że odkrywanie owej „głębinowej” warstwy tekstu wiąże się z poznawaniem jego pamięci, co z kolei przywodzi na myśl kluczową dla niniejszej monografii kategorię pamięci kulturowej, uzasadniającą cel przedstawionego w poszczególnych rozdziałach wywodu, jakim jest czytanie tekstów filmowych Zwiagincewa przez pryzmat klasycznych tekstów literatury rosyjskiej, których wybór – choć w każdym przypadku uzasadniony – pozostaje subiektywny, prowokując do dyskusji, a nawet polemiki. Obierając wspomnianą ścieżkę badawczą, kierowałam się przede wszystkim dwoma przesłankami. Po pierwsze, istotne były dla mnie liczne wypowiedzi Zwiagincewa o literaturocentrycznym charakterze jego twórczości, a nawet szerzej, kinematografii rosyjskiej w ogóle: „Wyrastam z tej kultury, z kultury Dostojewskiego, Tołstoj a pozostałych” („Я произрастаю из этой культуры, из культуры Достоевского, Толстого и прочих”¹⁹). Przedstawiony w każdym rozdziale stan badań dotyczący diskutowanego w danej części filmu pokaże, że wyjaśniając źródła inspiracji poszczególnych scen, reżyser niejednokrotnie posiłkuje się odniesieniami do tekstów literackich, wskazuje na współczesne aktualizacje wątków, postaci, kategorii mocno ugruntowanych w literaturoznawstwie²⁰. Warto przy tym zauważyć otwartość Zwiagincewa na nowe propozycje interpretacyjne, całkowite oddanie dzieła odbiorcy, dystansowanie się od prób włączenia go w „interpretacyjny demontaż” filmów²¹. Wspomniana re-

характеризуется возможностью саморегуляции, реализует гармонические функции в параметрах горизонтали, вертикали и «глубины»”.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ А. Вавулина, *Концепт „маленький человек” в современном русском кинодискурсе*, „Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература” 2021, nr 1, s. 16.

²⁰ Tamże.

²¹ Wypowiedzi reżysera na ten temat można znaleźć m.in. w książce poświęconej powstawaniu filmu *Elena*: „Ключ к смыслу – не банковская карта, по которой мы получаем наличку, это сокровище внутри нас. И наша лошадь значит лишь то, что она в этот момент дала почувствовать зрителю”. Zob. А. Звягинцев, О. Негин, М. Кричман, *„Елена”: История создания фильма Андрея Звягинцева*, Лондон 2014, s. 218.

żyserska praktyka autora *Eleny* pozwala nazwać w tym miejscu drugi filar uzasadniający prezentowane postępowanie badawcze, jakim są teorie, które można objąć wspólnym mianem koncepcji spod znaku *dzieła otwartego*. Mam tutaj na myśli wszystkie propozycje, nie tylko tę autorstwa Umberta Eco, lokujące na uprzywilejowanej pozycji odbiorcę empirycznego, przyznające mu wolność w granicach tekstu rozumianego jako proces, ciągle nadbudowywanie treści, nastawione na ekspansję, „wielopłaszczyznową linkowość” i „polidialogowość”, przynależne całej kulturze²². Tego rodzaju podejście harmonijnie łączy się ze zmianą myślenia o kategorii pamięci kulturowej. Patrząc z perspektywy czasu, można odnotować, że dyskusja zainicjowana przez Pierre’a Norę koncentrowała się przeważnie na kanonicznych *miejscach pamięci* (*lieux de memoire*) jako swego rodzaju kotwicach stabilizujących myślenie o literaturze. Wraz z rozwojem badań nad pamięcią – jak piszą Astrid Erll i Ann Rigney – punkt ciężkości przesunął się w stronę dynamiki procesu pamiętania, konieczności budowania aktywnej relacji z przeszłością o charakterze bardziej performatywnym niż reproduktywnym („As the word itself suggests, «remembering» is better seen as an active engagement with the past, as performative rather than as reproductive”²³).

W kontekście wspomnianych obserwacji warto zatem dookreślić rozumienie kategorii pamięci kulturowej, które patronować będzie przedstawionym dalej rozważaniom. Jej ideowy trzon wyrasta w tym przypadku z dociekań Aleidy (głównie) i Jana Assmannów dotyczących zjawisk zachodzących w kulturze:

W ciągu ostatniej dekady nasiliło się przekonanie, że kultura jest nierozdzielnie złączona z pamięcią. Jurij Łotman i Boris Uspenski zdefiniowali kulturę jako „społeczną pamięć przekazywaną niegenetycznie”²⁴. My możemy dodać: przekazywaną za pomocą zewnętrznych symboli. Dzięki kulturze ludzie kształtują ramy czasowe, które – łącząc prze-

²² E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse*. Wprowadzenie, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. I: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 9.

²³ A. Erll, A. Rigney, *Introduction: Cultural Memory and its Dynamics*, w: A. Erll, A. Rigney, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin-New York 2009, s. 2.

²⁴ J. Lotman, B. Uspenski, *The Semiotics of Russian Culture*, red. A. Shukman, Ann Arbor 1984, s. 3.

szłość, terażniejszość i przyszłość – przenikają indywidualny przebieg życia. Kultury stanowią rodzaj kontraktu między żyjącymi, umarłymi i jeszcze nienarodzonymi. W przypominaniu, powtarzaniu, czytaniu, komentowaniu, krytykowaniu lub dyskutowaniu o tym, co zostało umieszczone w bliższej lub dalszej pamięci, ludzie uczestniczą w poszerzonych horyzontach produkcji znaczeń, przy czym kolejne generacje nie potrzebują rozpocząć tego procesu od nowa – wszak **stoją na ramionach gigantów**, mogą wykorzystać lub reinterpretować ich wiedzę. Tak jak internet stworzył ramy komunikacji ponad odległościami w przestrzeni, tak pamięć kulturowa tworzy takie ramy dla komunikacji w czasie²⁵.

Aleida Assmann, podążając za Łotmanem i Uspenskim, utożsamia kulturę z „niedziedziczną pamięcią społeczeństwa”, „uposażeniem”, którego każda nowa generacja nie jest w stanie wymyślić na nowo, musi ono „podlegać kodyfikacji i stabilizacji, aby mogło być z pokolenia na pokolenie przekazywane, zmieniane, odnawiane. To znaczy, że musi być ujęte w znaki symboliczne, które można komunikować, przyswajać, studiować i dalej upowszechniać”²⁶. W tym świetle życie w kulturze umożliwia „komunikację ponad okresem życia ludzkiego”, przekaz „doświadczeń, poglądów i wiedzy, który zawsze można na nowo interpretować i przeformułowywać”²⁷. Assmann wiąże plastyczność pamięci kulturowej z pojęciem pamięci funkcjonalnej, czyli wiedzą kulturową niezbędną do przyswojenia w danej zbiorowości, by można było się z nią identyfikować, oraz pamięcią magazynującą, czyli zobiektywizowaną wiedzą kulturową zachowaną dzięki nośnikom materialnym. Brak hermetycznych granic między tymi dwoma rodzajami pamięci gwarantuje żywot długoterminowej pamięci kulturowej, której podstawę – zdaniem niemieckiej badaczki – tworzą media zewnętrzne i instytucje opiekujące się złożonym repertuarem „heterogenicznych form symbolicznych”²⁸. Warto zauważyć tutaj ścisły związek kierunku myślenia Assmann z założeniami Maurice’a Halbwachsa (*Les cadres sociaux de la mémoire*), podkreślającego

²⁵ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. tłumacze różni, Warszawa 2013, s. 74 [pogrubienie – BWO].

²⁶ Tejże, *Text, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory*, „Representations” 1996, nr 56, s. 123-134; tejże, *Między historią a pamięcią...*, s. 60.

²⁷ Tejże, *Między historią a pamięcią...*, s. 60.

²⁸ Tamże, s. 55.

konieczność ciągłych interakcji językowych dla funkcjonowania pamięci komunikacyjnej w społeczeństwie²⁹. Istotne dla zrozumienia koncepcji Assmann jest również wzięcie pod uwagę jej założeń dotyczących tekstów kulturowych rozumianych jako dzieła służące zakorzenieniu w kulturze, część kanonu zawierającą „wieczną prawdę”³⁰:

Tekst kulturowy stoi w zamkniętej przestrzeni tradycji, w której pojawia się wymóg niewyczerpanej i ciągłej aktualności oraz towarzyszy mu zbiorowa lub osobista decyzja, by trzymać się tego akurat tekstu, niezależnie od upływu czasu. Sprawia ona, że tekst kulturowy zyskuje transhistoryczną właściwość nieprzemijalności³¹.

Można w tym miejscu skonstatować, że koncepcja pamięci kulturowej w ujęciu Aleidy Assmann, a także wcześniejszych dociekań jej męża Jana, osadzona jest na dwóch podstawach, tj. wierze w pamięć literatury oraz przekonaniu, że literatura stanowi ważne medium pamięci. Spojrzenie na problem pamięci literatury prezentowane w niniejszej monografii pozostanie bliskie poglądom wyartykułowanym przede wszystkim w publikacjach Renate Lachmann i Astrid Erll, stąd prezentowany rekonesans badań – w obliczu ogromu refleksji sformułowanych w obszarze *memory studies* – ma charakter zaledwie punktowy. Lachmann, wywodząc swoje refleksje z badań nad modernizmem rosyjskim, pamięć literatury rozumie jako jej intertekstualność, czyli z jednej strony przestrzeń mnemoniczną, „która rozpościera się między tekstami”, z drugiej zaś „przestrzeń pamięci w obrębie konkretnych tekstów, która zostaje rozbudowana przez wprowadzane interteksty”³². W takim ujęciu pamięć literatury należy rozumieć jako metaforę odnoszącą się do relacji tekstów nieustannie

²⁹ J.-Ch. Marcel, L. Mucchielli, *Maurice Halbwachs's „mémoire collective”*, w: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, Berlin-New York 2008, s. 141-150; Por. M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925; M. Halbwachs, J. Alexandre, *La mémoire collective*, Paris 1950.

³⁰ A. Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 36-37.

³¹ Tamże, s. 37.

³² R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der Russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990, s. 11. Cyt. za: M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2009, s. 181.

odsyłających jedynie do innych dzieł, a nie rzeczywistości pozaliterackiej³³, dzięki czemu literatura pełni funkcję pamięci kultury, przechowując wszystkie teksty, zarówno te przez nią wytwarzane, jak i te, dzięki którym jest konstruowana³⁴. Niemiecka slawistka konstatuje:

Przestrzeń między tekstami: czyż nie ona jest właściwą przestrzenią pamięci? Czyż każdy tekst, zmieniając architekturę, w którą się wpisuje, nie zmienia też samej przestrzeni pamięci? Przestrzeń między tekstami i przestrzeń wewnątrztekstowa, powstająca z doświadczenia przestrzeni międzytekstowej, stwarza owo napięcie między pozatekstualno-intertekstualnymi a intratekstualnymi aspektami, które czytelnik musi „wytrzymać”. Przestrzeń pamięci jest w taki sam sposób wpisana w tekst, jak ów wpisuje się w przestrzeń pamięci. Pamięć tekstu jest jego intertekstualnością³⁵.

Włączenie tekstu w przestrzeń innych tekstów wiąże się – według Lachmann – z realizacją jednego z trzech modeli: partycypacji (czyli kontynuacji pisania), tropiki (czyli kontrapisania) bądź transformacji (czyli modyfikującego przepisywania), przy czym modele te pozostają ściśle ze sobą splecione, bowiem każdy tekst jest „aktem pamięci”, wykazuje „jawne ślady tekstów obcych”³⁶.

Koncentrując swe obserwacje na relacjach między pracą pamięci i pracą wyobraźni oraz twórczo asymilując dokonania Henriego Bergsona, Harolda Blooma i Julii Kristevej – a zatem w nieunikniony sposób także Michaiła Bachtina – autorka spostrzega, że we współczesnej kulturze przestrzeń mnemotechniczna przekształca się w „symulakrum pamięci”, co oznacza, że „poszczególne teksty mogą być odczytywane jedynie jako kryptogramy, ukrywające pamięć i do niej odsyłające, ale bez gwarancji, że odesłanie nie jest zwodnicze i nie trafia w próżnię”³⁷.

³³ M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć...*, s. 182.

³⁴ R. Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, w: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, Berlin-New York 2008, s. 301.

³⁵ Tejże, *Mnemotechnika i symulakrum*, przeł. A. Pełka, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 307-308.

³⁶ Tamże, s. 307-311.

³⁷ J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, nr CIV, s. 63.

Lektura staje się wciąż powtarzaną próbą rozpoznania śladów, rozgałęzień, rozwarstwień, wyżłobień, karbowania w strukturze danego tekstu, które zostawiła po sobie praca transformacji i ukrywania wskazówek oraz interpretacji jej funkcji. Interpretacja ta jest równoznaczna z „rozbiórką” [...], „rozwiązaniem” lub „demonżatem” [...]. Lektura inicjuje proces rozszyfrowywania, zdejmując każdą tropologiczną warstwę, by dotrzeć do pierwotnego miejsca tekstu, które wymyka się odkrywaniu³⁸.

Dynamika pracy pamięci w powiązaniu z pamięcią literatury interesuje także Astrid Erll, która wypracowała swe koncepcje w dużej mierze na fundamencie refleksji Aleidy i Jana Assmannów, pozostając przy tym w kręgu bliskiego Lachmann myślenia o pamięci jako intertekstualności. Wspólną cechą podejść przywołanych wyżej autorów jest wpisywanie literatury w szerszy kontekst medialny i kulturowy, akcentowanie społecznego wymiaru interakcji, w której jest uwikłana, co z pewnością można zakorzenić także w dokonaniach Halbwachsa. Erll niejednokrotnie podkreśla przy tym, że związek pamięci i literatury stanowi wyjątkowo wdzięczny obszar badawczy, bowiem odnajdowane w nim prawidłowości na poziomie metateorii można z łatwością przetransponować na inne dyscypliny, w tym szczególnie na badania nad filmem, fotografią, sztukami wizualnymi i mediami, co jest niezwykle istotne z perspektywy prób interpretacyjnych podjętych w prezentowanej książce³⁹. Erll traktuje pamięć kulturową bardzo szeroko, definiując ją – i w tym aspekcie niewątpliwie daleko odbiega od prekursorów dyskursu pamięciologicznego: Halbwachsa i Warburga – jako „wszystkie formy relacji między kulturą a pamięcią – od *ars memoriae* po archiwa cyfrowe, od sieci neuronalnych po intertekstualność, od rozmów rodzinnych po publiczne odsłanianie pomników”⁴⁰. Pamięć kulturową postrzega jako „sumę wszystkich procesów [...], które składają się na wzajemne oddziaływanie przeszłości i terażniejszości w kontekstach społeczno-kulturowych”⁴¹.

³⁸ R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, s. 307-308.

³⁹ M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć...*, s. 184.

⁴⁰ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 165-166.

⁴¹ Tamże.

Pamięć literatury według Erll ma do spełnienia trzy podstawowe funkcje: magazynowanie, cyrkulację i wywoływanie⁴². Pierwsza z nich w odniesieniu do omawianych wcześniej założeń Assmann wydaje się oczywista, polega bowiem na zachowaniu treści dla kolejnych pokoleń oraz jednoczesnym byciu przedmiotem pamięci. Druga koncentruje się głównie na konfrontacji i dialogu różnych pamięci, nieograniczonym do jednego medium, dzięki czemu pewne wyobrażenia zyskują na popularności. Erll obserwuje, że „[m]iejsc, gdzie literatura rozwija swe działanie jako medialna rama pamięci, to źródła «paradygmatów kulturowych». Z dzieł literackich wywodzą się bowiem modele i schematy, które wstępnie kształtują nasz kontakt z rzeczywistością, formują wyobrażenia o przeszłości oraz wpływają na nasze nawet najbardziej osobiste wspomnienia”⁴³. Trzecia z wymienionych ról pamięci literatury określana jest mianem „sygnału wywołującego” (*cue*), co należy rozumieć jako funkcję ewokowania przez teksty literackie określonych wspomnień czy reakcji. Oznacza to – jak słusznie zauważa Tabaszewska – „że ta funkcja, jak żadna inna, może być przestrzenią oddziaływania określonej polityki pamięci, a także poetyki pamięci, przez Erll nazywanej najczęściej retoryką pamięci zbiorowej”⁴⁴. To ona właśnie, wspólnie z funkcją cyrkulacyjną, otwiera przed twórcą największe możliwości zmysłowego oddziaływania na odbiorcę.

O zjawisku cyrkulacji w tekstach filmowych pisze z kolei Marek Hendrykowski, którego spostrzeżenia pod wieloma względami można uznać za uzupełnienie i praktyczną realizację teoretycznych postulatów Erll. Poznański badacz, dystansując się od propozycji Mieke Bal, pomysłodawczynie inwentarza współcześnie „wędrujących pojęć” kultury i sztuki, przygląda się problemowi pamięci kina nade wszystko z perspektywy dynamiki powiązań cechujących przemieszczanie tematów w sztuce filmowej⁴⁵. Filmoznawca uznaje fenomen ich powtarzalności za zjawisko uniwersalne, stanowiące zaledwie

⁴² M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć...*, s. 183.

⁴³ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2009, s. 226; też, *Memory in Culture*, przeł. S. Young, Hampshire-New York 2011, s. 144-160.

⁴⁴ J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci...*, s. 66.

⁴⁵ M. Hendrykowski, *Tematy wędrowne jako pamięć kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97-98, s. 142-143.

fragment szerszego spektrum procesów charakteryzujących kulturę jako całość. „Ruch tematów, ich kursowanie i przemiana staje się przejawem dynamiki i nieustannych metamorfoz dokonujących się nie tylko w samym kinie. W szerszym planie owa cyrkulacja wyzwala i przenosi życiodajną energię, swego rodzaju *élan vital* kultury jako systemu działań symbolicznych”⁴⁶.

Przedstawione wyżej badania dotyczące dyskursu pamięciowego stanowią zaledwie skromny fragment istniejących dociekań budujących współczesne *memory studies*. Starając się zachować precyzję i jasność przekazu w odniesieniu do wprowadzonej kategorii pamięci kulturowej, z konieczności pominęłam pewne „rozgałęzienia” i warianty terminologiczne, w tym zwłaszcza pojęcia niekonsekwentnie stosowane przez samych ich autorów, zauważone także przez Magdalenę Saryusz-Wolską we wprowadzeniu do książki *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* w odniesieniu chociażby do opracowań Aleidy i Jana Assmannów. Zaprezentowany fundament terminologiczny należałoby więc metaforycznie traktować jako celowo ograniczone pole widzenia konstelacji, podlegającej oczywistym i dynamicznym zmianom, podobnie jak cała materia kultury. Powyższe refleksje badaczy fenomenu pamięci uzasadniają również przyjętą przeze mnie hipotezę, by traktować filmy Zwiagincewa jako teksty kulturowe, będące swego rodzaju archiwum tekstów literackich, nieustannie aktualizowanym w procesie odbioru. Jednocześnie warto podkreślić, że dokonania „pamięciologii” wpisują się w szerokie konteksty wielu dyscyplin naukowych, krzyżujących się ponad formalnymi podziałami, co wypada uznać za zapowiedź, a może nawet gwarancję rozwoju badań prowadzonych w tym zakresie.

W konsekwencji proponowaną w książce linię interpretacyjną trzeba umieścić również w spektrum widzenia komparatystyki jako metody badawczej, stosującej – jak pisze Arkadiusz Żychliński – punkt widzenia będący „obiektywem szerokokątnym, który daje nam obraz oddalony, pomniejszony, ale za to o długiej linii horyzontu”⁴⁷, mający „większą siłę wyjaśniającą, bo jest koncepcyjnie bardziej elegancki, bo pozwala uniknąć brzydkiej «jednostronności i ograni-

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ A. Żychliński, *Zwrot przez współczesną. Pryzmaty*, Wrocław 2020, s. 8.

czoności»⁴⁸. Wydaje się, że oferując czytelnikowi ogląd filmografii Zwiagincewa poprzez strychulec literatury rosyjskiej, będą korzystać z narzędzi naukowych przypominających „niejako teleskop [...], którego jedna strona powiększa, a druga pomniejsza”⁴⁹, potwierdzając pod wieloma względami obserwacje poznańskiego uczonego:

Jeśli [...] całość oznacza z natury rzeczy, jak tu, zawsze fragment, to wycinek ów wybrany zostaje także przecież – a może nawet w znacznej mierze – ze względu na własne dyspozycje krytyczne, preferencje i awersje. Czytam zatem świadomie współczesną literaturę w kluczu co najmniej dwójako – spróbuję przechwycić to słowo – „tendycyjnym”. Czyli, po pierwsze, nie w sposób stronniczy czy ideologiczny, lecz uwzględniający wprawdzie, w miarę możliwości, mnogość rozmaitych perspektyw i próbujący zachowywać minimum bezstronności obserwacyjnej, niemniej jednak w przekonaniu o (nieusuwalnej ostatecznie) temperamentalnej przesłonie sądów i wyborów estetycznych. Oraz, po drugie, próbując doszukiwać się w płątaninie kresek, kropek i esów-floresów – vulgo znaków i tekstów – określonych wzorów, a zatem tendencji⁵⁰.

Nie wolno przy tym zapomnieć, że fragmentaryczność ujęcia wpisana w postępowanie literaturoznawcy-komparatysty rządzi się prawami percepcji, której natura pozostaje zawsze sprofilowana i ograniczona, chciałoby się powiedzieć w tym kontekście – montażowa. W pewnym sensie „poza kadrem” pozostaną więc w niniejszej monografii „uwikłania terminologiczne” chociażby w sferze rozumienia zadań samej komparatystyki⁵¹. Zamysłem tej pracy nie jest bowiem refleksja teoretyczna, mogę jedynie żywić nadzieję, że przedstawione tutaj rozważania praktyczne dostarczą również materiału do tego rodzaju debaty. Mam też świadomość, że zaproponowane studia wykorzystują metodologie, które nie zostały wyżej zaanonsowane. Należy

⁴⁸ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplinski, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 146.

⁴⁹ A. Żychliński, *Zwrot przez współczesną...*, s. 8.

⁵⁰ Tamże, s. 12.

⁵¹ Więcej na ten temat zob. m.in. *Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2011; *Komparatystyka dzisiaj*, t. I: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010; *Komparatystyka dzisiaj*, t. II: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęśna, Warszawa 2011.

do nich z pewnością hermeneutyka⁵², komparatystyka mitograficzna i intermedialna⁵³, antropologia kultury wizualnej⁵⁴, somatopoetyka⁵⁵, teorie afektu⁵⁶ oraz wiele strategii interpretacyjnych bazujących na relacjach między intertekstualnością a dialogowością dzieła⁵⁷. Spożytkowanie oferowanych przez nie możliwości przyniosło skutek w postaci zamieszczonych dalej interpretacji filmów Zwiaginцева, „przeglądających się” w lustrze literatury rosyjskiej, co – pozostaje ufać – przyczyni się do ich nowego rozpoznania⁵⁸.

⁵² Więcej na ten temat zob. np. *Hermeneutyka i literatura – ku nowej „koiné”*, red. K. Kuczyńska-Koschany, M. Januszkiewicz, Poznań 2006.

⁵³ Więcej na ten temat zob. np. *Projekt komparatystyki mitograficznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym IV*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2015; A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 9-23.

⁵⁴ Więcej na ten temat zob. np. I. Kurz, *Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 9-20.

⁵⁵ Więcej na ten temat zob. np. A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019.

⁵⁶ Więcej na ten temat zob. np. *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

⁵⁷ Więcej na ten temat zob. np. A. Okopień-Sławińska, *Intertekstualność, dialogowość i przytoczeniowa budowa utworu literackiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 37-52; *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010; G. Allen, *Intertextuality*, New York 2011; M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998; *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.

⁵⁸ Zob. np. I. Malej, *Efekt lustra. Błok – Freud – Lacan*, „Slavia Orientalis” 2019, t. LXVIII, nr 4, s. 645-659.