

DOI: 10.11649/a.1622

Article No.: 1622

Adeptus  
nr 13/2019 r. pismo humanistów

Agnieszka Magdalena Korycka, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim (2015), gdzie ukończyła z wyróżnieniem kulturoznawstwo oraz filologię rosyjską. Pasje naukowe dotyczące problemów przekładu i kinematografii rosyjskiej, a szczególnie kina autorskiego i filozofii twórczości Aleksandra Sokurowa, rozwija na studiach doktoranckich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka rozprawy w monografii *Antropologia postaci w dziele filmowym* (2015), dwóch rozpraw w monografiach: „*Faraon*”. *Poetyka filmu* (2016) oraz „*Wesele*”. *Filmowa mandala* (2018), a także rozprawy w monografii *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym* (2017). Przeprowadziła i opracowała siedem rozmów do książki „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie* (2017), autorka przedmowy do tej książki. Uczestniczka międzynarodowych warsztatów filmowych, absolwentka kursów scenariopisarstwa, reżyserii filmowej i montażu. Założycielka zespołu filmowego „Jaskółka”, autorka średniometrażowych filmów fabularnych nagradzanych na ogólnopolskich festiwalach kina niezależnego, wiceprezeska Fundacji na Rzecz Niematerialnego Dziedzictwa Kultury w Polsce.  
e-mail: agnieszka.korycka.uw@gmail.com

Agnieszka Magdalena Korycka

## Pierwiastki męskie i kobiece w filmie *Aleksandra* w reżyserii Aleksandra Sokurowa

**A**leksander Sokurow jest twórcą bezkompromisowym, tworzącym nowe formy wyrazu filmowego. Jak twierdzi rosyjski krytyk Władimir Lewaszow, „kino bardziej autorskie niż kino sokurowowskie, po prostu nie istnieje, jest ono jednocześnie najbardziej elitarne”<sup>1</sup> (Levashov, 2001). W 1995 roku Sokurow został wpisany przez Europejską Akademię Filmową na listę stu najlepszych reżyserów kina światowego. Film pt. *Aleksandra* jest czternastym pełnometrażowym filmem fabularnym tego twórcy. Wcześniej reżyser napisał

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty ze źródeł rosyjsko- i anglojęzycznych podawane są w tłumaczeniu autorki, jeśli nie zaznaczono inaczej.

The study was conducted at the author's own expense.

No competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License ([creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/)), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2019.

nowelę filmową o tym samym tytule, która umieszczona została w zbiorze tekstów Sokurova *V centre okeana* (Sokurov, 2014). *Aleksandra* miała premierę w 2007 roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes. Można ją odnieść do „tryptyku pokoleniowego”, w którym nicią łączącą każdy z filmów, a więc również *Matkę i syna* (*Mat' i syn*, 1997) oraz *Ojca i syna* (*Otiec i syn*, 2003), są więzy krwi.

*Aleksandrę* kręcono w Czeczenii, na obszarze rzeczywistego konfliktu zbrojnego trwającego na granicy czeczeńsko-rosyjskiej (1999–2009). Zagrożenie życia ekipy filmowej było więc całkowicie realne (Tuchinskaia, 2007b, s. 74). Sokurov pracę w filmie zaczynał od kina dokumentalnego. W *Aleksandrze* dostrzegalne są cechy kroniki wojennej, a artystyczny wyraz dzieła jest pozbawiony fabularnego patosu. W filmie brak spektakularnych ujęć ukazujących np. wybuchy<sup>2</sup> – słyszalne są tylko echa toczących się walk – co pozwala skoncentrować się na dramacie codzienności, która sama w sobie jest męką dla przebywających tam ludzi.

Celem mojego artykułu jest wskazanie środków wyrazu filmowego, które budują obecne w obrazie filmowym *Aleksandry* kategorie antropologiczne, takie jak: czas, przestrzeń, człowiek (postać filmowa) oraz zbadanie, w jaki sposób w diegezie filmu funkcjonują pierwiastki męskie i kobiece.

Fabula filmu wydaje się bardzo prosta. Główna bohaterka, Aleksandra Nikołajewna, przybywa do obozu wojskowego, w którym stacjonuje jej wnuk Denis, pełniący funkcję kapitana oddziału zwiadowczego działającego przy czeczeńskiej granicy. Rosyjscy żołnierze każdego dnia zmagają się z uciążliwymi warunkami atmosferycznymi: pyłem podnoszonym przez wiatr z wysuszonej ziemi, upałem, ale przede wszystkim – z beczynnością i własnymi myślami. Walka toczy się więc nieustannie na różnych płaszczyznach. Nie bez znaczenia jest również sędziwy wiek tytułowej bohaterki, dla której warunki fizyczne są tak samo trudne do zniesienia, jak ciężar moralny wywołany poczuciem współodpowiedzialności za zło.

Przyjazd Aleksandry zaburza szarą codzienność obozu i niewątpliwie wpływa na żołnierzy. Młodzi chłopcy, tak jak potrafią, starają się traktować starszą kobietę z odpowiednim szacunkiem. Aleksandra przygląda się wnikliwie obozowemu życiu, z którego wieje nudą, monotonią i rutyną. Babcia Denisa jako jedyna bohaterka filmu nie podlega wojskowym rozkazom – spaceruje sama o zmroku po miasteczku wojskowym. Udaje się również poza jego granice – na targ, gdzie spotyka Malikę, Czeczenkę mieszkającą w częściowo zbombardowanym bloku, która zaprasza ją do siebie, aby odpoczęła i posiliła się przed drogą

<sup>2</sup> Tylko w jednym ujęciu widoczne są płomienie pochłaniające przestrzeń w oddali, kiedy Aleksandra zatrzymuje się przy szlabanie, żeby odpocząć.

powrotną. Aleksandra staje się w ten sposób mediatorką, rozjemczynią między dwoma skonfliktowanymi światami: czeczeńskim i rosyjskim, jednak jej rola nie ogranicza się tylko do działania w świecie zewnętrznym.

## Stan badań

Zastosowana metoda badawcza analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego opiera się na szczegółowej analizie obrazu filmowego oraz towarzyszącej jej interpretacji (Kuśmierczyk, 2014, 2016). Stawia sobie za cel przedstawienie w spójny sposób występowania i roli pierwiastków męskich i kobiecych w analizowanym filmie. Dzięki zintegrowanej pracy środków wyrazu filmowego, takich jak gra aktorska, kostium, scenografia, dźwięk, muzyka, praca kamery, dowodzi genetycznej jedności reżyserskiej idei, odnoszącej się do ciągłego ścierania się tych dwóch elementów w filmowym świecie przedstawionym.

Rosyjska krytyka filmowa od samego początku zmagająca się z problemem określenia gatunku omawianego tu dzieła. Pojawiały się takie określenia jak: „szkic fizjologiczny” (Graczewa, 2011, s. 329), „kronika zmieniająca się w mit” (Tuchinskaia, 2007a), „przy-powieść i dokumentalny reportaż” (Kuvshinova, 2007). W Polsce na temat *Aleksandry* napisano niewiele (Sadowska, 2007, s. 70). Krótkie, zazwyczaj jednostronicowe artykuły koncentrowały się na problemie rosyjsko-czeczeńskiego konfliktu. Uważano więc, iż jest to film portretujący moralną kondycję kraju, w którym jedynym dziedzictwem jest przemoc. Aleksandrę okrzyknięto „siwowłosym sumieniem Rosji”, a przy tym uczyniono ją współodpowiedzialną za zepsucie tego państwa (Sadowska, 2007, s. 70). Rafał Syska poświęcił *Aleksandrze* niewielki podrozdział w książce *Filmowy neomodernizm* (Syska, 2014, ss. 320–323). Skupił się w nim na historiozofii Sokurowa, wolności jednostki i problemie pacyfizmu w warunkach rosyjskich.

Jest rzeczą znamioną, że badacze dostrzegają jedynie symetryczność relacji wynikających z porządku przestrzennego. Przeciwstawiają cechy narodów rosyjskiego i czeczeńskiego, nie zauważają jednak dwoistych stosunków pomiędzy głównymi bohaterami: Aleksandrą i Denisem. Filmoznawcy piszący o *Aleksandrze* wyczuwają obecność pogłębionej płaszczyzny interpretacyjnej (Rozhdestvenskaia, 2007), jednakże nie próbują odnajdywać w obrazie filmowym dowodów na jej istnienie. Teksty nasycone są chwytliwymi metaforami, ocierającymi się o istotę filmu, które bez zakorzenienia w dziele filmowym brzmią jednak jak frazesy: „Jest to kino opowiadające nie o cierpiących, błędzących, wątpiących ludziach.

Ono mówi o wieczności" (Maliukova, 2011, s. 327); „Sokurov mówi o czymś innym, o korozji stosunków międzyludzkich, a dokładniej, o korozji duszy" (Lemchin, 2012, s. 303).

Poszukując odpowiedzi na pytanie o sedno filmu *Aleksandra*, krytyka rosyjska porównywała go do *Boskiej komedii* Dantego. Zgodnie z taką interpretacją bohaterka błądzi po „zaświatowym krajobrazie" i jest prowadzona przez żołnierzy, którzy przypominają postać „zakamuflowanego Wergiliusza" (Gracheva, 2011, s. 329). Aleksandra Tuczinskaja, mówiąc o grze aktorskiej odtwarzającej tytułową postać Galiny Wiszniewskiej, opisuje ją jako „zaświatowe bytowanie w kadrze", nie wyjaśniając jednakże, co ono oznacza (Tuchinskaia, 2007a). Z kolei Siergiej Uwarow zwraca uwagę na warstwę muzyczną filmu, interpretując go przez pryzmat tematu wojny i relacji rodzinnych (Uvarov, 2011, ss. 51–55), nie zwracając uwagi na, wydawałoby się kluczowe, doświadczenie wewnętrzne głównej bohaterki oraz na kategorię czasu, z którą nierozzerwalnie związane są występujące w filmie motywy muzyczne.

Można wyróżnić kilka pozycji również spośród tekstów anglojęzycznych. Małgorzata Bugaj w rozprawie *The Impression of Reality and the Awareness of the Medium in Alaxander Sokurov's Family Trilogy* (Bugaj, 2016, s. 18) zwraca uwagę na obecny w filmie problem cielesności. Jeremi Szaniawski w tekście *Alexandra: The Return to Neverwas and the Ambiguity of Romance* dostrzega nawiązania do symboliki toposu matki, lecz doszukuje się go przede wszystkim w konstrukcji przestrzeni, pomijając pozostałe kategorie antropologiczne – czas i człowieka (postać filmową). Badacz, opisując sytuację Aleksandry, mówi o „duszy wrzucanej w wyobcowany, ostry, wrogi i dziwnie piękny świat" (Szaniawski, 2014, s. 240), nie wskazuje jednak na konkretne środki wyrazu filmowego, które umożliwiłyby weryfikację takiego „wrazeniowego" odbioru filmu. Z kolei amerykańska badaczka Nancy Condee analizuje *Aleksandrę* jako dzieło przedstawiające symetryczny rozkład ról męskich i kobiecych w filmowym świecie przedstawionym. Według niej sama konstrukcja fabularna filmu ma strukturę wertykalną. *Axis* na zasadzie lustrzanego odbicia oddziela obóz wojskowy i czecheńskie miasteczko, w którym żyją Malika i jej młody sąsiad – odpowiadający Aleksandrze i Denisowi (Condee, 2011, s. 196).

Zestawienie tekstów napisanych w Polsce i za granicą o *Aleksandrze* prowadzi do następującej konstatacji: większość krytyków filmowych dostrzega problemy znajdujące się na powierzchni omawianego dzieła, ograniczając się do streszczania fabuły, rozpatrywanej głównie przez pryzmat sytuacji politycznej, historii oraz innych filmów o podobnej tematyce. Brakuje analizy i interpretacji środków wyrazu filmowego *Aleksandry*, które pozwoliłyby na dotarcie do „struktury głębokiej" filmu (Chomsky, 1957).

## Natura męska i kobieca w filmowym świecie przedstawionym

Jest rzeczą znamioną, że już jedno z pierwszych ujęć w filmie – wyprowadzone zza pleców bohaterki – ustanawia związek między Aleksandrą a otaczającym ją światem. Widać w nim grubą, falistą korę drzewa, a zaraz po nim następuje zbliżenie na chropowate podłoże i dopiero w trzecim ujęciu widać twarz Aleksandry. Taka kolejność wyznacza dominanty tematyczne dzieła: ziemię, naturę, człowieka. W folklorze słowiańskim pień jest tym, w czym mieszka duch – tak jak w ciele zamieszkuje dusza. Drzewo ma naturę kobiecą przez fakt, że wypuszcza odrosty, które zrodzą kolejne pnie, lecz jest również uważane za „fallusa ziemi” (Neumann, 2008, s. 58).

Pierwsze minuty filmu wyrażają więc androgyniczną jedność pierwiastków męskich i kobiecych w naturze, która jest niezbędną dla zachowania stanu równowagi, o co w filmowym świecie przedstawionym zabiega babcia Denisa. Świat, do którego przybyła staruszka, jest pozbawiony życia, wyjałowiony, wysuszony przez słońce. Przyjazd kobiety stanowi niejako próbę ożywienia tej przestrzeni, przywrócenia jej stabilności.

Następnie kobieta opiera ręce na biodrach. W języku niewerbalnym taki gest optycznie zwiększa przestrzeń wokół człowieka i oznacza gotowość do działania (Drewnowska-Rymarz, 1992, s. 284). Mężczyźni układają w ten sposób dłonie, gdy chcą wysłać sygnał osobom wkraczającym na ich terytorium, by miały się na baczności. Ręce zgięte w łokciach, „wyglądające jak broń, mają za zadanie powstrzymać innych przed zbliżaniem się” (Drewnowska-Rymarz, 1992, s. 283). Wokół bohaterki krążą młodzi żołnierze, widać wojskowy helikopter. Jest to świat zdominowany obecnością mężczyzn, na czele których ma stanąć ich „duchowa przywódczyni” – Aleksandra.

## Przestrzeń labiryntu

Kiedy bohaterka dociera na miejsce i rozpoczyna swoją podróż po bazie wojskowej, od razu widać, że jest to przestrzeń całkowicie zamknięta. Wokół znajdują się druty kolczaste, a jedyne znane wyjście na zewnątrz jest chronione przez szlaban i strażników. Na bramie, wyznaczającej granicę bazy wojskowej, widać symbol dużej czerwonej gwiazdy oznaczającej w strukturze labiryntowej „*miejsce zamknięte* (kursywa autora cytatu – A. K.) (...), skąd trudno wyjść; ale równocześnie jest to schronienie” (Santarcangeli, 1982, s. 283). Denis tkwi w obozie wojskowym jak w więzieniu, z którego „nie może wyjść, przynajmniej do chwili swego ewentualnego »odrodzenia«” (Santarcangeli, 1982, s. 183).

Na uwagę zasługuje moment wyjścia bohaterki z pociągu. Sposób kadrowania podkreśla moment przekroczenia progu. Aleksandra staje w drzwiach wagonu. Jej postać filmowana z żabiej perspektywy wyraźnie góruje nad żołnierzem pomagającym jej wysiąść. Zbliżenie na rękę wojskowego wskazującego linię, ostrzegającą przed krawędzią wagonu, podkreśla moment wkroczenia w inną przestrzeń<sup>3</sup>. W innej scenie jeden z oficerów zwraca się do bohaterki słowami: „takie jak pani już się u nas nie zjawiają”<sup>4</sup>, podkreślając niezwykle znaczenie, jakie żołnierze przypisują wizycie kobiety w obozie.

Warto zauważyć, iż Aleksandra przyjeżdża od razu do samego centrum przestrzeni, którą tworzą rzędy namiotów i krętych ścieżek. Świadczy o tym umieszczony w centralnym punkcie kadru słup. Jest on pokazany w jednym ujęciu dwukrotnie: gdy łagodna jazda kamery w prawo wprowadza kobietę do namiotu oraz w czasie jazdy w lewo, gdy Aleksandra jest już w środku. Ujęcie kończy się zatrzymaniem kamery właśnie na słupie wyznaczającym punkt orientacyjny i wejście do centralnego miejsca w przestrzeni obozowiska. Niezmiernie ważne jest powtórzenie symbolu centrum również w samym wnętrzu namiotu. Bardzo podobny słup widać wyraźnie nad ranem, po pierwszej nocy, w lewej części pokoju, obok łóżka kobiety.

Wnuk Aleksandry, przebywający w samym środku zamkniętego obozu, może pełnić funkcję podobną do Minotaura uwięzionego w labiryncie: „w tym centrum, w tym wielkim łonie »ktoś« zamieszkuje; rozgrywa się tam walka pomiędzy pierwiastkiem Życia a pierwiastkiem Śmierci, wraz ze zwycięstwem pierwszego nad drugim zostaje pokonana także trudność wyjścia” (Santarcangeli, 1982, s. 202). Według badaczy, przebywające w labiryntach potwory bywały ohydne i odrażające nie tylko zewnątrz, lecz także wewnątrz (Kowalski & Krzak, 2003, ss. 27, 174). Gdy Denis opowiada babci o życiu w obozie, podkreśla fizyczną brzydotę mężczyzn. Mówi ponadto, że nie jest godny, by się ożenić, że obawia się swoich majaków sennych, które wbrew jego woli ujawniłyby tkwiące w nim zło. Przyjazd Aleksandry ma niejako go „uwolnić”, oczyścić i uczynić zdolnym do kochania.

Mimo że za każdym razem Aleksandra napomina Denisa, aby wyprał brudny mundur, rzuca mu zapomniany ręcznik i nakłania, aby się umył, to naprawdę za tymi słowami i gestami kryje się apel o przywrócenie czystości wewnętrznej. Wydaje się, że kobieta jest jedyną osobą, która dostrzega drzemiące w Denisie pokłady dobra i piękna.

<sup>3</sup> Zbliżenie na linię zostało również zaznaczone w noweli filmowej *Aleksandra*: „Stojąc poniżej poziomu wagonu, głośno oczyszczał dużą dłońią (...) podłogę towarowca” (Sokurov, 2014, s. 29).

<sup>4</sup> *Takie kak vy uzhe ne priezzhaiut v armiiu*. Cytaty podawane są za ścieżką dźwiękową filmu.

Przemiana wewnętrzna bohaterów, która będzie dokonywała się w analizowanym filmie, dotyczy jednak również samej Aleksandry. Każdy człowiek opuszczający labirynt jest zupełnie inny od tego, kim był, gdy do niego wchodził – pojawia się u niego zdolność do wkroczenia na wyższy poziom istnienia. Podróż w głąb samego siebie należy do najbardziej pouczających: „człowiek powraca przekształcony, zdolny do zrozumienia drugiego człowieka i związku istoty ludzkiej z kosmosem. (...) Ten człowiek – indywidualność, ale nie indywidualista – będzie szczególnie wartościowy dla zbiorowości, ponieważ dzięki osobistemu doświadczeniu psychicznemu pozna obowiązek »pojedynczego« wobec »ogólnego«” (Kowalski & Krzak, 2003, ss. 27, 157). Przybycie kobiety w roli wybawicielki daje więc nadzieję na przejście od jednego życia do drugiego, „od cielesnej zwierzęcości (Minotaur) do uduchowionego człowieczeństwa (Tezeusz)” (Santarcangeli, 1982, s. 210).

Przestrzeń bazy wojskowej z plataniną ścieżek i mnóstwem identycznych namiotów ma cechy struktury labiryntowej, oznaczającej w tym wypadku trasę wtajemniczenia, która po wielu próbach<sup>5</sup> ma doprowadzić odpowiednio przygotowanego bohatera do sanktuarium (Santarcangeli, 1982, s. 174), gdzie nastąpi zetknięcie z ważnym elementem ludzkiej natury. Scena spotkania z wnukiem, tocząca się w centrum filmowej przestrzeni, wyraża istotę podróży Aleksandry do obozu.

Aleksandra szuka Denisa dobrowolnie, wielkim nakładem sił. Ewolucję zachodzącą wewnątrz człowieka symbolicznie wyraża obraz labiryntu, w którym uwięziony jest Denis-Minotaur, i po którym błądzi, by go pokonać i przez to ocalić, Aleksandra-Tezeusz posiadająca atrybuty tkackie (długie włosy, warkocz) i zaopatrzona w przędziwo od Czaczenki Maliki, którą spotka na swojej drodze, uosabiającej archetypowe cechy mitycznej Ariadny.

## Kostium jako metafora

W czasie pierwszego dnia pobytu w obozie Aleksandra skupia się przede wszystkim na zrozumieniu obowiązujących tam zasad. Obserwując codzienne rutynowe czynności żołnierzy, prosi, aby jej nie pospieszać, gdyż jest to dla niej ważne. W czołgu przykłada nawet do twarzy broń i pociąga za spust, aby poczuć to, co odczuwa każdy wojskowy w chwili, gdy oddaje strzał. Jej spojrzenie zmienia się wtedy na złowieszcze, przerażające. To moment, kiedy dominuje

<sup>5</sup> O konieczności przekraczania progów – stawiania czoła kolejnym wyzwaniom – przez bohatera, który ma się na nowo narodzić, mówi również Joseph Campbell (zob. Campbell, 1997, s. 68). Za nim do tego faktu odwołuje się Christopher Vogler (Vogler, 2010, s. 149).

w niej pierwiastek męski. Kolejne sceny służą podkreśleniu pierwiastka kobiecego w naturze głównej bohaterki, przy czym niebagatelną rolę odgrywa tu kostium Aleksandry.

Jedną z przyczyn, dla której Sokurov zaproponował Galinie Wiszniewskiej rolę w *Aleksandrze*, była niezwykła głębia i przenikliwość mądrego spojrzenia tej śpiewaczki operowej. Mówił nawet, że gdyby nie wyraziła ona zgody, nie rozpocząłby zdjęć do filmu („Voïna bez voïny”, 2006). W jego opinii jest ona urzeczywistnieniem archetypu kobiecości zakorzenionego w kulturze rosyjskiej, jak również obrazem siły i godności, wyrażającymi status narodu rosyjskiego w świecie<sup>6</sup>. Artystka – z jej monumentalną prostotą i właściwą królowej postawą – stała się „środkiem zarówno fizycznego, jak i duchowego świata tworzonych przez Sokurowa” (Tuchinskaia, 2007b, s. 74).

Od samego początku filmu na uwagę zasługuje jeden szczegół ubioru Aleksandry – rubinowe kolczyki<sup>7</sup>, które wyróżniają się na tle brązowej sukienki i „spopielonej” przestrzeni. Jeszcze wyraźniej widać je, kiedy bohaterka, stojąca już w pociągu, jest filmowana w półzbliżeniu, gdy skinieniem głowy wita wchodzących do środka żołnierzy. Rubin często występuje jako kamień stanowiący element biżuterii najwyższych dostojników kościelnych, który ma dodawać męstwa i odwagi (Telitsyn, Bagdasarian, & Orlov, 2003, s. 413).

Można zatem sądzić, że tym niepozornym szczegółem kostiumu bohaterki Sokurov już na samym początku filmu podkreślił jej szczególny status w świecie, do którego przybyła, i moc, która będzie jej towarzyszyć w drodze. Niewątpliwie rubinowy kolor kolczyków wskazuje na siłę, chęć życia i ducha bojowego bohaterki (Gross, 2000, s. 9), która pod koniec filmu artykułuje sygnalizowane ubiorem potrzeby wewnętrzne: „Życie moje się kończy. A ja chcę żyć. Ciało się zestarzało, dusza gotowa jest przeżyć jeszcze całe życie”<sup>8</sup>.

Warto zauważyć, że po scenie pierwszej rozmowy z wnukiem, przed udaniem się na spoczynek Aleksandra zdejmuje biżuterię: kolczyki i pierścionki ozdobione rubinami, co w wierzeniach słowiańskich można porównać do próby celowego upodobnienia się, przez zdjęcie pasa, do przedstawicieli zaświatów. Był to warunek konieczny, aby nawiązać kontakt z rzeczywistością niematerialną. Ponadto pierścień, a także bransoleta odgrywały rolę stabilizatorów, które cementują związek między ciałem i duszą. To również symboliczny obraz pasa

<sup>6</sup> Podaję za: wywiad z Aleksandrem Sokurovem („Master Class: Aleksandr Sokurov”, 2016).

<sup>7</sup> W noweli filmowej *Aleksandra* autor również opisuje ów szczegół jako konstytutywną część stroju bohaterki: „Nie zważając na upał, miała na sobie marynarkę jasnoszarego koloru, długą, poniżej kolan jedwabną sukienkę w jasno-kawowym odcieniu. Na ręce – mały, złoty zegareczek z kwadratową tarczą – takie zegarki zaczęto nosić jakoś w latach 60. (...) Małe kolczyki z rubinowymi kamykami. Jasnoszare skarpeteczki i zwykłe beżowe sandały na małym obcasie” (Sokurov, 2014, s. 22).

<sup>8</sup> *la znaiu, zhizn' moia konchaetsa – zhit' hochu. Telo moë sostarilos', dusha gotova prozhit' jeshchë celuiu zhizn'.*

ochronnego, który może być zdjęty w miejscu kryjącym skarb (Gołębiowska-Suchorska, 2011, ss. 136–138). Suknie Aleksandry utrzymane są w stonowanych, dopasowanych do przestrzeni barwach, przypominających kolorystykę wojskowego munduru. Strój kobiety spełnia zatem dwie podstawowe funkcje kostiumu filmowego: zdradza niezwykle siłę bohaterki i jednocześnie ukrywa prawdziwy cel jej wędrówki przed żołnierzami (Płażewski, 1982, s. 387).

Bohaterka jest centralną figurą, w której widać proces integracji pierwiastków męskich i kobiecych. O tych drugich świadczą subtelne elementy kostiumu, takie jak rubinowe elementy biżuterii: oznaczające wewnętrzne dostojeństwo, czy kwiecisty wzór na sukni<sup>9</sup>, który sam w sobie jest obrazem roślinnego labiryntu i nasuwa skojarzenie z Rajem (Santarcangeli, 1982, s. 264).

Cechy męskie Aleksandry są widoczne w jej gestach w scenie trzymania broni w czołgu. Subtelnie mówi o nich również rekwizyt – żołnierska czapka wręczona przez wnuka w momencie opuszczania obozu przez babcię. Warto zauważyć, że bohaterka nosi kwiecistą sukienkę tylko w ciągu dwóch najważniejszych dni: kiedy jest w zamkniętej strefie wojskowej oraz w czeczeńskim miasteczku. W chwili przyjazdu i odjazdu ma na sobie tę samą suknię w jednolitej, brunatnej tonacji. Koszula nocna, w której Aleksandra prezentuje się nad ranem po pierwszej nocy spędzonej w obozie, również jest w kwiatowe wzory. Motywy roślinne na stroju bohaterki w obozie podkreślają jej związek z ziemią oraz pozwalają na zbudowanie paraleli między kobietą a matką, rodzimą ziemią a matką ojczyzną<sup>10</sup>.

## Proces tkacki

Cykl czynności tkackich był izomorficzny względem cyklu zmian przyrody. Nawiązując do tego pierwszego w dalszej interpretacji filmu, w *Aleksandrze* również można wskazać etapy odpowiadające procesowi przygotowywania surowca – to znaczy zapowiadające scenę spotkania wnuka i babci, w czasie której pleciony jest warkocz. Początek filmu, kiedy, co warto raz jeszcze podkreślić, bardzo wyraźnie został scharakteryzowany filmowy świat przedstawiony – z wyschniętą ziemią i pyłem – odpowiada okresowi zimowego uśpienia. Na ten etap przypadają

<sup>9</sup> Choć Aleksandra po pierwszej rozmowie z wnukiem zdejmuje kolczyki i pierścień pełniące rolę ochronnego talizmanu (Telitsyn i in., 2003, ss. 231–232), to jednak wzór na jej sukni odgrywa rolę podobną do szwu materiału, z którego, według tradycji słowiańskiej, były wykonane suknie ślubne. Siła nieczysta nie mogła przedostać się przez tkaninę szytą ornamentem, więc koszula panny młodej była wyszywana krzyżykami (Gołębiowska-Suchorska, 2011, ss. 137–138).

<sup>10</sup> W języku rosyjskim słowo „Ojczyzna” – „Rodina” jest rodzaju żeńskiego i często przyjmuje obraz kobiety. W Rosji można spotkać pomniki przedstawiające ojczyznę jako kobietę, np. pomnik Matka Ojczyzna Wzywa w Wołgogradzie. W czasie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej popularny był także plakat „Rodina-mat’zovët” autorstwa Irackiego Toidze.

też sceny dziejące się w nocy – pierwsza rozmowa z wnukiem oraz samotny spacer bohaterki po obozie. Kolejne stadium procesu tkackiego wiązało się z okresem „jasnym”, łąkami i polami. Wiosną, korzystając z promieni słonecznych, wykonywano bowiem prace związane z obróbką materiału. W filmie etapowi temu odpowiada wyprawa Aleksandry na rynek.

W tej części artykułu zajmę się analizą procesu przygotowującego bohaterów do „tworzenia tkaniny” (Korycka, 2017). Nie bez znaczenia jest fakt, że bohaterka podczas swojej podróży do miasteczka spotyka Malikę. Już w drodze do domu Czeczenki wiatr wzmaga się, szeleszczą liście drzew, a w tle pojawia się krakanie kruków, następnie zastąpione śpiewem ptaków. Można odnieść wrażenie, że cały świat zareagował ożywieniem na zbliżanie się bohaterki do punktu, w którym ma ona nabrać sił i zdobyć wiedzę. Słychać też niediegetyczną, miarowo narastającą muzykę, która, nałożona niejako na dźwięki pochodzące ze świata realnego, podkreśla, że na tym etapie podróży dojdzie do zmian na dwóch płaszczyznach: materialnej – Aleksandra rzeczywiście nabiera sił, i niematerialnej – dotyczącej życia wewnętrznego postaci. W scenie tej zarysowuje się także opozycja pomiędzy wiecznie żywym światem natury a skamieniałym, popadającym w ruinę światem stworzonym ręką człowieka.

Warto nadmienić, że Aleksandra poznaje Malikę, gdy ta robi na drutach. Kobieta zaprasza ją do swojego domu. Należy tu wspomnieć, że w baśniach wiedźma Baba Jaga obdarowywała przybyszów atrybutami tkackimi: grzebieniem tkackim, prząślicą, wrzecionem, złotą nicią i kłębkim (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 69): „przestępując próg chatki wyznaczającej strefę graniczną między częściami świata, bajkowy bohater wchodził do zaświatów i spotykał pierwszego przedstawiciela tej części świata – staruchę-wiedźmę zajmującą się przędzeniem” (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 67). W filmie Czeczenka częstuje zaś nową koleżankę herbatą. Zmęczona bohaterka może nabrać sił i odpocząć. Dostaje również strawę niematerialną – poznaje życiową mądrość starej mieszkanki Kaukazu. Przy akompaniamencie niediegetycznej muzyki instrumentalnej Aleksandra wypowiada wtedy zdanie: „Boże, czyżby w naszym wieku można było wszystko zaczynać od początku?”<sup>11</sup>, co podkreśla, iż celem jej podróży wewnętrznej jest odrodzenie, ponowne narodziny, jak również zasianie „dobrego ziarna” w świecie, do którego przybyła.

Wyprawa poza granice obozu kończy się odprowadzeniem bohaterki przez młodego Czeczena drogą wijącą się pośród dojrzałych łąków zboża aż do szlabanu wyznaczającego granicę rosyjskiej bazy wojskowej, którego chłopiec nie może już przekroczyć. W omawianej

<sup>11</sup> *Gospodj, razwe mozhno v nashem vozraste vsë nachinat' s nachala?*

scenie – podobnie jak w czasie drogi do domu Maliki – bardzo wyraźnie słycać odgłosy ptaków. W odniesieniu do ludowego tkactwa funkcja tych zwierząt polegała na sprawdzaniu rezultatów prac wykonywanych przez kobiety, a związanych z przygotowywaniem przędziwa oraz na inicjowaniu kolejnego etapu przez dostarczanie narzędzi niezbędnych do tkania (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 35). Wzrost nowych upraw, budzenie się przyrody – to znaki rodzenia się nowego życia. Warto zaznaczyć, że lekcja, jaką bohaterka dostała w czasie spotkania z Maliką – dotycząca tego, że rodzina powinna trzymać się razem, bo wszyscy jej członkowie są ze sobą związani – zostanie przywołana na ostatnim etapie procesu tworzenia tkaniny, czyli w trakcie drugiej rozmowy z Denisem. Wiedza uzyskana przez Aleksandrę od „obcych” jest więc przędziwem niezbędnym do rozpoczęcia kolejnego etapu „tworzenia tkaniny”.

W procesie tkackim dochodzi do konfrontacji pierwiastka męskiego i żeńskiego. O niezwykłej sile przyciągania Aleksandry i Denisa świadczy kwestia babci skierowana do wnuka: „Kocham cię. Chcę, aby przy mnie ktoś był”<sup>12</sup>. Bohaterka pokazuje wnukowi, że rodzina jest jak utkane płótno, którego nie powinno się rozrywać. Tylko wtedy może być silna i przetrwać najtrudniejsze chwile.

## Tkanie nowego człowieka

W ostatniej fazie procesu tkackiego – to jest w czasie drugiej rozmowy babci z Denisem – rozpoczyna się „proces tworzenia tkaniny”. Należy zaznaczyć, że po pierwszej rozmowie Denis zostawia babcię na noc samą w pokoju, argumentując, iż nie chce, aby obudziły ją jego nieprzyzwoite słowa wypowiedane przez sen, których musiałby się później przed nią wstydzić. Podczas drugiego spotkania w tym samym pokoju Aleksandra prosi go, żeby tym razem został w nocy razem z nią. Kobieta niejako „więzi” wnuka w namiocie, aby móc w spokoju nasycić się jego obecnością.

Babcia stara się stworzyć odpowiednie warunki do tego, by stanąć z wnukiem twarzą w twarz, a wymagają one jedności miejsca i czasu. Jak twierdzi Józef Tischner, piękno domaga się ofiar: „pierwszą ofiarą składaną pięknu jest ofiara ze swobodnego przemieszczania się. Trzeba wciąż trwać w pobliżu. Tak więc piękno bierze coraz bardziej w posiadanie swojego odkrywcę” (Tischner, 2013, s. 354). Tylko wspólna czasoprzestrzeń umożliwia obcowanie z pięknem oraz rzeczywiste zrozumienie istoty kobiecości i męskości przez Aleksandrę oraz Denisa.

<sup>12</sup> *Ja liubliu tebia. Chochu byt' s kem-to riadom.*

Kluczowa dla zrozumienia sedna filmu *Aleksandra* oraz przeprowadzanego w nim procesu integracji pierwiastków męskich i kobiecych jest scena zaplatania warkocza. Kadr, w którym wnuk splata babci włosy, twórcy skomponowali w taki sposób, by prezentowany w zbliżeniu warkocz rozdzielał ekran na połowę. Tłem jest tu suknia kobiety, na którą padają siwe włosy. Maleńkie kwiatuszki na materiale stroju Aleksandry przypominają łąkę nasuwającą skojarzenie z młodością (Santarcangeli, 1982, s. 240). Wnuka ogarnia ta sama, co Aleksandrę – przestrzeń, cisza i czyste piękno, dzięki czemu można powrócić myślami do okresu dzieciństwa. Babcia wypowiada wtedy kwestię: „Pamiętam, jak jako dziecko zaplatałeś mi warkocz”<sup>13</sup>. Powtarzanie gestów jest charakterystycznym sposobem poznawania świata przez dziecko, któremu nie jest potrzebny język.

W scenie zaplatania warkocza następuje odwrócenie ról, podobnie jak w ujęciu przedstawiającym wnuka niosącego babcię na rękach po wyjściu z czołgu<sup>14</sup>. To dorosły mężczyzna w funkcji dziecka wykonuje czynność zaplatania warkocza. Aleksandra tylko dostarcza mężczyźnie tworzywa. To Denis ma działać.

W kulturze słowiańskiej to dziewczęta troszczyły się o surowiec, stosując praktyki magiczne, do których zaliczany był zwyczaj rozpuszczania włosów, by włókna były miękkie i długie, oraz czesanie ich (Gołębiowska-Suchorska, 2011, ss. 46–48). Dokładnie takie zachowania Aleksandry można obserwować w scenie drugiego spotkania z wnukiem. Czynność zaplatania warkocza odsyła też do obrzędów weselnych (Kruglova, 2001, s. 252). Po ceremonii zaślubin swatka rozplatała pannie młodej warkocz, rozdzielała włosy na dwie części, z których jedną partię plotła sama, a w zaplataniu drugiej pomagała jej wybrana dziewczyna (Kruglova, 2001, s. 252), co było częścią obrzędu żegnania się z panieństwem i oznaczało rozpoczęcie nowego etapu życia w małżeństwie.

Bohaterka mówi, że pamięta, jak jej młody wnuk w dzieciństwie splatał jej włosy. Kieruje głowę ku górze, zamyka oczy, a w tle pojawia się równolegle kilka motywów muzycznych. Gdy warkocz jest już gotowy, następuje łagodne cięcie montażowe – obraz zanika w jasności aż do sceny, która rozgrywa się o świcie, kiedy wnuk próbuje obudzić babcię pogrążoną w głębokim śnie. Sen w czasie tworzenia tkaniny był stanem tymczasowej śmierci, a ryt-

<sup>13</sup> *Pomniu, kiedy ty malchikom mne kosu zapletal.*

<sup>14</sup> Scena w czołgu kończy się ujęciem przedstawiającym Denisa niosącego babcię na rękach, czemu towarzyszy niediegetyczna, podniosła muzyka, co może stanowić nawiązanie do analogicznej sceny z *Matki i syna*, w której syn niósł na rękach chorą matkę. W *Aleksandrze* scenę z *Matki i syna* przypomina również kolorystyka i kompozycja kadru w momencie powrotu kobiety z zakupów na rynku, kiedy u jej boku idzie młody Czeczen. Sokurow – otwarcie lub w sposób zawoalowany – łączy swoje filmy, tworząc w ten sposób kompletne, nierozzerwalne pole znaczeniowe (zob. Lemchin, 2012, s. 305).

miczny ruch dublowany przez rytm wypowiedzianych słów miał prowadzić do przekroczenia przez dziecko granicy między jawą i snem (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 37).

Warto podkreślić, że warkocz jest również symbolem sił witalnych i zdolności prokreacyjnych (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 158). Włosy są zaś analogonem nici, gdyż wyrażają ideę ciągłości i trwania. „Długie włosy jako symbol nieśmiertelności oraz długa nić wyrażały (...) zdolność zachowania ciągłości rodu męża” (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 160). Wskutek czynności tkackich babcia zasypia jak dziecko usypiane dźwiękiem przeskakującego czółenka, snem tak silnym, że aż trudno ją dobudzić.

„Tkanina”, płótno, warkocz, do których powstania potrzebna jest praca dwóch osób, z których każda ma inną, określoną funkcję, staje się więc symbolem jednego ciała, wspólnego krwiobiegu<sup>15</sup> oznaczającego ciągłość pokoleń, ale też odpowiedzialność za potomków i konieczność pamięci o przodkach<sup>16</sup>. W folklorze słowiańskim tworzenie nowego życia utożsamiano bowiem z tkaniem nowego człowieka (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 71).

Efektom spotkania Aleksandry i Denisa, ich „czynności tkackich”, jest nowa osoba – istota idealna, w której równowaga dwóch konstytutywnych elementów ludzkiej natury osiągnęła stan harmonii. Ślady obecności pierwiastka męskiego i kobiecego wpisane są w filmową czasoprzestrzeń, a echa słyszalne w warstwie dźwiękowej. Podróż bohaterki jest wyprawą prowadzącą przez *orbis exterior* – to, co nieczyste, złe i obce – do *orbis interior*, czyli tego, co piękne, oswojone i znane, a co tkwi we wnętrzu każdego człowieka (Stomma, 1981).

## Muzyka z przeszłości

W kontekście rozważań o roli elementów kobiecych i męskich w przedstawionym w *Aleksandrze* „procesie tkackim” warto przyjrzeć się warstwie sonorystycznej filmu. Można w nim wyróżnić zasadniczo dwa motywy muzyczne: motyw requiem – smutnej muzyki żałobnej oraz wesołej pieśni *U rjabiny rodnoj* (*Pod rodzimą jarzębiną*) na melodię walca wiedeńskiego w wykonaniu młodej Galiny Wiszniewskiej (Uvarov, 2011, s. 53) z lat 40. XX wieku przy akompaniamencie akordeonu<sup>17</sup>. Pierwszy z nich należy do gatunku utworów wykonywa-

<sup>15</sup> Warto zaznaczyć, że w scenie, która kończy się zaplataniem warkocza, bohaterowie wielokrotnie mówią o krwi, która łączy członków narodu i rodziny, która jest symbolem śmierci – gdy spływa po szwach żołnierskiego munduru, o czym mówi Denis, ale jest też symbolem odrodzenia.

<sup>16</sup> Motyw pamięci o tych, którzy odeszli, choć są wciąż obecni, przedstawia scena oglądania albumu ze starymi zdjęciami z debiutu Sokurowa *Samotny głos człowieka* (Korycka, 2015, ss. 83–117).

<sup>17</sup> *U rjabiny rodnoj* (1946) – muzyka: Georgij Nosow, słowa: Aleksandr Czurkin.

nych zazwyczaj w czasie mszy żałobnych lub wotywnych, czyli takich, które są zamawiane przez wiernych w intencji ulżenia duszom cierpiącym w czyśccu. Drugi zawiera w sobie figurę okręgu, kojarzącą się z ciągłym powtarzaniem tego samego motywu. Obie ścieżki muzyczne pojawiają się już w momencie czołówki, nakładając się na siebie. Również na napisach końcowych wskazane lejtymotywy wzajemnie się przeplatają.

Tym samym już na początku filmu zostały zaznaczone dwie linie, po których biegnie fabuła dzieła. Jedna odnosi się do przestrzeni zewnętrznej – opisuje nastrój świata pogrążonego w wojnie, przypomina o zmarłych, którzy oddali swe życie w obronie rodzimej ziemi. Druga odnosi się do przestrzeni życia wewnętrznego głównej bohaterki, jest głosem kobiety – Aleksandry. Należy zaznaczyć, że sam koncept kontrapunktu polegającego na prowadzeniu jednocześnie dwóch niezależnych motywów melodycznych zgodnie z określonymi zasadami harmonicznymi i rytmicznymi został zaproponowany przez reżysera, a nie kompozytora (Uvarov, 2011, s. 53), co podkreśla, że organiczny związek opozycji „wnętrze-zewnątrz” był dla Sokurowa niezwykle ważny.

W analizowanej i interpretowanej scenie jedność głównych bohaterów została przedstawiona także w warstwie dźwiękowej. Słysząc głos Aleksandry, który pochodzi z oryginalnego nagrania młodej Galiny Wiszniewskiej wypowiadającej słowa wiersza Michaiła Lermontowa *Niet nie ciebia tak pyłko ja liubliu (Nie ciebie kocham żarem namiętności)*<sup>18</sup>. Utwór został napisany w 1841 roku, kiedy poeta poznał Jekatierinę Bychowiec, która przypominała mu jego prawdziwą miłość Warwarę Łopuchinę, z którą jednakże nie mógł stworzyć szczęśliwego związku (Lomov, 2010, s. 93). Jeśli sytuację podmiotu lirycznego przenieść na stan głównej bohaterki filmu, to okaże się, iż żegna się ona z przeszłością, z dawnym bólem, gdyż kontakt z wnukiem, choć wywołuje wspomnienia młodości, jednocześnie uświadamia jej konieczność pozostawienia za sobą tego, co wiąże i krępuje.

W tle słysząc też pieśń *U rjabiny rodnoī*, która zawiera w sobie obraz-symbol jarzębiny, oznaczający według tradycji rosyjskiej dziewczynę (Romanowa, Filippova, & Pan'kin, 2007, s. 190). Podmiot liryczny utożsamia się z młodą panią, która jest zazdrosna o młodzieńca udającego się do innej wybranki. Fakt, że utwór towarzyszy Aleksandrze od początku do końca, podkreśla jej energię i witalność, ale też określa cel – zdobycie młodzieńca, odwiedzenie go od pomysłu, by szedł drogą prowadzącą gdzie indziej, i wreszcie zachęcenie,

<sup>18</sup> Michaił Lermontow *Net ne tebia tak pyłko ia liubliu (Nie ciebie kocham żarem namiętności)* – tłumaczenie: Krzysztof Mąkowski). Napisy w polskiej wersji filmu nie podają tłumaczenia wiersza Lermontowa na język polski, lecz jedynie w sposób opisowy przytaczają treść utworu, co uniemożliwia odczytanie pełnego sensu sceny, rozłożonego przez Sokurowa na kilku poziomach odbioru.

by zamieszkał z nią w jednym domu<sup>19</sup>: „Chciałabym, żebyś zapomniał do niej drogę i przychodził do mnie”<sup>20</sup>, mówią słowa pieśni.

W *Aleksandrze* hipertrofia tęsknoty za przeszłością, o której przypominają motywy muzyczne i słowa wiersza Lermontowa, jest skontrastowana z obrazami przestrzeni martwej i wyobcowanej, z miejscem bez domu. Ojczyznę, o jakiej mówi się w filmie, staje się więc przestrzeń wewnętrzną, w której pierwiastek męski i kobiecy osiągną stan harmonii. W tej wielostopniowej „symfonii dźwięków” słyszalny jest również głos męski. Nie można jednak zrozumieć sensu wypowiedzianych słów. Dominująca rola należy do kobiety, ale mężczyzna jest inicjatorem kolejnych etapów.

## Aleksandra jako lustro ukazujące niewidoczne

Istotne jest, że w pokoju, gdzie dochodzi do drugiego spotkania babci z wnukiem, znajduje się lustro<sup>21</sup>, przed którym staje bohaterka, rozpuszczając włosy. Nie jest ono jednak zwierciadłem duszy Aleksandry, bo nie tylko jej wnętrze ulega w filmie „duchowej wiwisekcji”. Ani razu kamera nie pokazuje kobiety spoglądającej na siebie w zwierciadle. Wręcz przeciwnie – jest ona filmowana z boku w planie ogólnym, a następnie w półzbliżeniu w taki sposób, że stojący za nią wnuk patrzy na jej odwrócone odbicie, tak jakby zaczynała ona przemawiać do niego z innej przestrzeni.

Bohaterka staje przed lustrem, zdawałoby się, tylko po to, aby zwrócić uwagę, że jest ono brudne, zatem nie spełnia swojej funkcji. Zagubieni żołnierze nie mogą zajrzeć w głąb swojej duszy. Aleksandra przybywa do obozu, by zdjąć ową zasłonę i całą swoją osobą służyć za zwierciadło, w którym młodzi wojskowi dostrzegą źródło matczynej miłości, odnajdą pierwiastek kobiecy, a przez to także swoje własne piękno. Każdy z nich odczuwa tęsknotę za elementem kobiecym, o czym świadczą subtelne uśmiechy mężczyzn, troska, z jaką przygotowują jej posiłek, czy delikatny gest dotknięcia ręki Aleksandry przez jednego z oficerów.

„Wszyscy mężczyźni są piękni”<sup>22</sup> – wyznaje Aleksandra w czasie rozmowy z Denisem. Jak twierdził Tischner, zmysłowość człowieka dąży do syntezy – do konstatacji, że inny jest piękny. Pozornie po spotkaniu z pięknem nic się nie zmienia, „a jednak naprawdę zmienia

<sup>19</sup> Warto zauważyć, że jarzębina jest też kojarzona z ojczyzną, czego najlepszym przykładem jest wiersz Mariny Cwietajewej z 1934 *Tęsknota za ojczyzną* (polski przekład Stanisław Barańczak). Dla rosyjskich emigrantów dom właściwie nie istnieje, dlatego ich poezja wprowadza do epistemologii rosyjskiej paradygmat wygnania tak bliski Sokurowowi (Kovalev, 2002, ss. 4–8).

<sup>20</sup> *la hochu, chtoby ty/ Pozabył k nei puti i dorogi/ I ko mne prihodil/ Pod okoshko vechernej poroi.*

<sup>21</sup> Lustro występuje również w pokoju Maliki. Zarówno pokój Aleksandry, jak i mieszkanie Czeczenki są przestrzeniami, gdzie bohaterka pokonuje granicę świata widzialnego, czego symbolem jest zwierciadło.

<sup>22</sup> *Vse muzhchiny prekrasny.*

się wszystko – i świat, i sam człowiek. Jego życie staje się jakby czystsze, niewinne, święte” (Tischner, 2013, s. 350). Denis po spotkaniu z babcią, która skrywa w sobie pierwiastek kobiecy, zmienia się – dopuszcza nawet myśl, że Aleksandra znajdzie mu kiedyś żonę. Mężczyzna „obdarowany” kobiecą miłością sam staje się zdolny do kochania.

Obecność lustra w scenie spotkania z wnukiem skłania do poszukiwania symetryczności w przedstawionych relacjach pomiędzy Denisem a jego babcią. Oba pierwiastki – męski i kobiecy – konfrontują się ze sobą, dążąc do osiągnięcia homeostazy wewnętrznej. Gdy Aleksandra przytula się do wnuka, padają słowa:

Aleksandra: „– Jak pięknie pachniesz. Jak pięknie czasami pachną mężczyźni”.

Denis: „– Wszystkie kobiety są takie same...”

Aleksandra: – Dlatego że wszyscy mężczyźni są piękni”<sup>23</sup>.

Piękno jest symbolem tego, co upragnione. Scenie przygląda się potajemnie jeden z żołnierzy, który dopiero po zakończeniu tego dialogu przymyka drzwi, orientując się, że był świadkiem pojednawczej „spowiedzi” Aleksandry i Denisa<sup>24</sup>.

Sokurow za pomocą sceny zaplatania warkocza i następującej po niej scenie wybudzenia Aleksandry przedstawił cykliczność czasu, zmierzającego ku odnowieniu<sup>25</sup>. Dla dzieła kosmogonii wspólne są kreacja i walka oraz surowiec, jakim jest „pra-nić, materia tworzenia, w akcie prokreacji nić – metafora ludzkiego ciała, w rękodziele nić – realny odpowiednik mitycznego prototypu” (Gołębiowska-Suchorska, 2011, ss. 54–55). W analizowanej i interpretowanej tu scenie reżyser przedstawił drogę od narodzin do śmierci.

## Świat bez kobiet

Prezentowany w *Aleksandrze* świat rosyjskiej bazy wojskowej to rzeczywistość bez kobiet. Praktycznie się o nich nie rozmawia, a jeśli już padają jakieś słowa na temat płci pięknej, to banalnie stereotypowe: „Baby gapią się tylko w telewizor, myślą o kasie, a my – o ojczyźnie”<sup>26</sup> – mówi młody żołnierz. Chłopcy nie umieją jednak odpowiedzieć na proste pytanie

<sup>23</sup> *Kak ty horosho pahnesh. Kak inogda horosho pahnut muzhchiny. Vse zhenshiny odinakovy. Potomu shto vse muzhciny prekrasny.*

<sup>24</sup> Preludium sceny drugiej rozmowy z Denisem jest ujęcie, w którym wnuk niesie na rękach babcię. Wypowiada ona wtedy słowo: „piękno”, po czym silnie oplata rękami szyję Denisa, co jest widoczne w planie ogólnym, gdy bohaterowie umieszczeni w centrum kadru odchodzą w głąb filmowej przestrzeni tyłem do kamery.

<sup>25</sup> Cykliczny charakter czasu wyrażał się w jego rosyjskim określeniu *wremia*, które etymologicznie łączy się z pojęciami koło, obrót, które wiążą się z pracą kołowrotka (Gołębiowska-Suchorska, 2011, s. 38).

<sup>26</sup> *Vse zhenshiny vse vremia smotriat iashik, dumaiut tol'ko o den'gah, pravil'no? – A o chem nado dumat'? – O rodine.*

Aleksandry Nikołajewny, o jaką ojczyznę chodzi. Dla rosyjskiego teologa Paula Evdokimova taki stan wyraża duchowy upadek cywilizacji: „im bardziej zeświecczona cywilizacja, tym silniej obciążona cechami męskimi – i tym głębiej zarażona rozpaczą, im bardziej oddala się od tego, co kobiece” (Evdokimov, 1991, s. 167).

Jak uważał Evdokimov, rzeczywistość pozbawiona elementu kobiecego jest skazana na klęskę. Świat niewrażliwy na charyzmat kobiety, zdominowany przez element męski: „staje się coraz bardziej światem bez Boga, niepomyślnym swego pochodzenia, odcięty od źródła prawdy i wolności. To właśnie kobieta, dzięki swej ofiarności, oddaniu, aktywnej wierności, inspiracji, duchowej receptywności, wrażliwości i współczuciu przyczynia się do ocalenia świata i chrześcijaństwa, zwłaszcza w czasach najtrudniejszych. Dla mężczyzny życie to walka, zabijanie, podbój. Dla kobiety to oddawanie siebie, rodzenie, podtrzymywanie i ochranianie życia. Mężczyzna poświęca się w walce, by odnieść zwycięstwo, kobieta – ocala, sama stając się ofiarą” (Evdokimov, 1991, s. 170).

Niewątpliwie problemem podniesionym w filmie jest brak równowagi między pierwiastkami męskim i kobiecym oraz związany z tym osłabiony status mężczyzny w dzisiejszym świecie. Aktorzy grają tak, aby na ich dziecięcych twarzach malował się wstyd i skromność. Chowają się w mundurach, które stanowią doskonały kamuflaż i wraz z bronią dodają im męskości. Denis w rozmowie z babcią mówi, że żołnierze kryją oczy pod czapką, by uniknąć konfrontacji z innym człowiekiem. Zarówno w obozie, jak i w czeczeńskim miasteczku mężczyźni gnieźdzą się na uboczu, w zakamarkach przestrzeni<sup>27</sup>, w namiotach, śpią pod samochodami, posyłając sobie nawzajem tylko ukradkowe spojrzenia z bezpiecznego dystansu.

Przyjazd Aleksandry każe im niejako podnieść głowę spod wojskowej czapki, za którą się chowają. Kobieta łowi spojrzenia mężczyzn i zagląda głęboko do ich wnętrza. Ujęcia prezentujące takie starcia wzrokowe są długie. Widz również może przyglądać się tym niemym rozmowom. W tym kontekście ważny jest gest Denisa, kiedy oddaje babci beret, który nosił, gdy po raz pierwszy oprowadzał kobietę po obozie. W momencie jej odjazdu sam zakłada czapkę z daszkiem. Męskie nakrycie głowy przekazane kobiecie wyraża zakończenie procesu przemiany. Zniknęła nierównowaga pomiędzy pierwiastkiem kobiecym i męskim. Minotaur – ucieleśnienie totalnego, nieświadomionego zła i śmierci oraz jego siostra Ariadna – wyrażająca dobro i odrodzenie, są symbolami obu sprzecznych

<sup>27</sup> W płaszczyźnie symbolicznej zło wkłada się w „szczeliny” bytu. Jest pasożytniczą naroślą świata, obcym ciałem, które staje się parodią Sofii, „nocnym majakiem stworzeń”, ich maską demoniczną (Evdokimov, 1991, s. 78).

pierwiastków tkwiących immanentnie w naturze człowieka (Kowalski & Krzak, 2003, s. 28). Obietnica Aleksandry znalezienia żony dla wnuka jest przypieczętowaniem tej symbolicznej „wymiany duchowych darów”.

Filmowa Aleksandra ma w sobie zarówno pierwiastki typowo kobiece, jak i męskie<sup>28</sup>. Z jednej strony mówi do wnuka, że jest tak samo silny, jak ona. Świadczą o tym również jej aparycja i władcze gesty. Z drugiej zaś strony ma cechy typowo kobiece, na co wskazuje jej kwiecisty kostium, troska o żołnierzy i wrażliwość ukazana w scenie zaplatania warkocza. Wnikliwe i srogie spojrzenie Aleksandry, które w sposób paradoksalny i przez to wyrażający dwoistą naturę bohaterki jest jednocześnie pełne czułości, wręcz na wskroś przeszywa młodych żołnierzy i odnosi się do jednego z mechanizmów<sup>29</sup> umożliwiających zachowanie dyscypliny (Foucault, 1998, ss. 206–207). Niejednoznaczność spojrzenia Aleksandry, bijąca z niego matczyzna troska powoduje, że żołnierze „Igną do niej jak wygłodniałe szczeniaki, łaszą się, wodzą za nią wzrokiem” (Sadowska, 2007, s. 70).

Być może więc tylko taki układ cech, kondensacja w jednej postaci pierwiastków męskich i kobiecych, pozwala na stworzenie archetypu Wielkiej Matki, którego przejawianie się w postaci Aleksandry ma cel nie tyle jednostkowy, ile globalny: „cywilizacje prometejskie, męskie, wznoszą się jak meteory i nagle upadają, gasną. Tak było z cywilizacją rzymską. Cywilizacje wschodnie (...) globalnie biorąc, pozostawiały o wiele więcej miejsca dla wartości kobiecych i ich historyczna żywotność była dzięki temu bardziej długotrwała” (Evdokimov, 1991, ss. 170–171).

Malika, prowadząc do swojego domu Aleksandrę, zwraca uwagę na siedzących bezczynnie mężczyzn, rzucając w ich stronę uwagę, że mogliby wziąć się do pracy. Jak zauważa Evdokimov, kobieta zajmująca miejsce mężczyzny nie wnosi bowiem do społeczeństwa nowej wartości. Przeciwnie – zatracza zmysł własnej kobiecości i intuicję swego powołania (Evdokimov, 1991, s. 179). W jednej z końcowych scen filmu Aleksandra obejmuje się z Czeczenkami, które odprowadzają ją do pociągu. Te cztery kobiety, wśród których można rozpoznać Malikę, splatając ramiona w serdecznym uścisku, stają się symbolem ogromnej siły tkwiącej w płci pięknej. Wszystkie mają suknie w kwieciste wzory, po raz kolejny wskazujące na związek z archetypem

<sup>28</sup> Występowanie przeciwnopłciowych instancji wewnętrznych umożliwia przeżycie płci przeciwnej w sobie samym (zob. Neumann, 2008, s. 35). Również Denis, ujawniając czułość i troskę w scenie zaplatania warkocza, jawi się jako hermafrodytyczna struktura psychologiczna.

<sup>29</sup> W obozach wojskowych władzę sprawuje gra ścisłego nadzoru, a każde spojrzenie jest składnikiem globalnego funkcjonowania władzy. Geometria ścieżek, ilość i rozmieszczenie namiotów, orientacja wejść, rozkład szeregów i kolumn są ściśle określone, tworząc swoistą siatkę wzajemnie siebie kontrolujących spojrzeń. Taki rodzaj władzy wykorzystuje całkowitą widoczność (Foucault, 1998, s. 207).

matki ziemi pozwalającej na nieustanny wzrost na płaszczyźnie duchowej i witalnej. Wielka Matka to bogini życia, śmierci i ponownego życia – odrodzenia (Santarcangeli, 1982, s. 183). Dla Sokurowa ujęcie przedstawiające przytulające się kobiety to swoista *mise-en-scène*, która wyraża „marzenie i bajkę autora” filmu (Tuchinskaia, 2007b, s. 75).

Fakt, że Malika odrzuca prośbę Aleksandry, by na jakiś czas przeniosła się do niej, do Stawropola, tylko podkreśla duże znaczenie, jakie mieszkańcy Kaukazu nadają więzom rodzinnym oraz trwające wśród nich wartości wyniesione z rodzinnego domu, który, choć fizycznie zniszczony, nadal w ten sposób istnieje. Malika wie, że drogi jej i Aleksandry rozeszły się bezpowrotnie. Każda z nich musi dbać o „swoich mężczyzn” na rodzimej ziemi.

## Wnioski

Filmowa Aleksandra jest centralną figurą świata przedstawionego, w której widać proces integracji pierwiastków męskich i kobiecych. O tych drugich mówią subtelne elementy kostiumu Aleksandry Nikołajewny, takie jak rubinowe kolczyki oznaczające wewnętrzne dostojeństwo, kwiecisty wzór na sukni, w której Aleksandra jawi się jako symbol życia, Matka Ziemia lub jako archetypowa Wielka Matka, do której pragną przylgnąć młodzi żołnierze, zaś o cechach męskich świadczy jej siła, gesty, scena trzymania broni w czołgu.

Poszczególne sceny w filmie odpowiadają cyklowi czynności tkackich prowadzących do tworzenia tkaniny, która – jak płótno lub warkocz, dla których utworzenia potrzebna jest praca dwóch osób – staje się symbolem jednego ciała, wspólnego krwiobiegu, w którym płynie ta sama krew, oznaczająca ciągłość pokoleń. W folklorze tworzenie nowego życia utożsamiano bowiem z tkaniem nowego człowieka.

Ślady obecności pierwiastka męskiego i kobiecego wpisane są w filmową czasoprzestrzeń, a echa słyszalne w warstwie dźwiękowej. Podróż bohaterki jest wyprawą prowadzącą przez labirynt obejmujący zarówno przestrzeń zewnętrzną, jak i wewnętrzną. Warto podkreślić, że w polu znaczeniowym labiryntu mieści się również świat roślinny, zawiłość gałęzi i korzeni, ciemne tunele gęstw leśnych. Bohaterka dociera do środka przestrzeni wewnętrznej, by pokazać Denisowi, że „centrum świata to przede wszystkim centrum człowieka” (Santarcangeli, 1982, s. 303). Misja Aleksandry podjęta z szacunku dla więzów krwi łączących kolejne pokolenia, z tęsknoty za pięknem i miłością do drugiego człowieka, z pragnienia osiągnięcia stanu wewnętrznej komplementarności oraz oddania części siebie – pierwiastka kobiecego – światu, do którego przybyła, może więc być uznana za zakończoną.

## Bibliografia

- Bugaj, M. (2016). The impression of reality and the awareness of the medium in Alexander Sokurov's family trilogy. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 12(1), 7–25. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2016-0001>.
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (A. Jankowski, Tłum.). Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Chomsky, N. (1957). *Syntactic structures*. The Hague: Mouton.
- Cirlot, J. (2006). *Słownik symboli* (I. Kania, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Condee, N. (2011). Endstate and allegory. W B. Beumers & N. Condee (Red.), *The cinema of Alexander Sokurov*. London: I. B. Tauris.
- Drewnowska-Rymarz, O. (1992). Akuszerka bogów. Bogini Matka. *ALBO albo: Inspiracje jungowskie: Problemy psychologii i kultury*, 1992(3(4)).
- Evdokimov, P. (1991). *Kobieta i zbawienie świata*. Poznań: W drodze.
- Foucault, M. (1998). Sposoby dobrego tresowania (T. Komendant, Tłum.). W M. Foucault, *Nadzorować i karać*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Gołębiowska-Suchorska, A. (2011). „Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”: O spójności ludowej wizji świata. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gracheva, Ie. (2011). *Slovo protiv deistviia*. W L. Arkus (Red.), *Sokurow. Chasti rechi*. Sankt Peterburg: Masterskaia Seans.
- Gross, R. (2000). *Dlaczego czerwień jest barwą miłości* (A. Porębska, Tłum.). Warszawa: WAI F.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kopaliński, W. (1997). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Lublin: PWZN.
- Korycka, A. (2015). Wszechświat jurodiwego w filmie „Samotny głos człowieka” Aleksandra Sokurowa. W S. Kuśmierczyk (Red.), *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- Korycka, A. (2017). Tkanie nowego człowieka: Analiza i interpretacja filmu „Aleksandra” w reżyserii Aleksandra Sokurowa. W S. Kuśmierczyk (Red.), *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Kowalski, K., & Krzak, Z. (2003). *Tezeusz w labiryncie*. Warszawa: Eneteia.
- Kovalev, G. (2002). Tsvetaeva i imia. *Vestnik*, 2002(1), 3–28.
- Kruglova, I. (2001). *Mudrost' narodnaia. Zhizn' cheloveka w russkom fol'klore: Vypusk chetvertyi. Iunost' i liubov'. Swad'ba. Ot svatovstva do kniazhego stola*. Moskwa: Khudozhestvennaia literatura.
- Kuśmierczyk, S. (2014). *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- Kuśmierczyk, S. (Red.). (2015). *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- Kuśmierczyk, S. (Red.). (2016). „Faraon”: *Poetyka filmu*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.

- Kuvshinova, M. (2007). *Seansu otvechaiut*. Pobrano 20 marca 2019, z <https://seance.ru/n/33-34/films33-34/alexandra-2/aleksandra/#380>.
- Lemchin, M. (2012). Rodina-mat'-syn. W M. Lemchin, *Vernut'sia nikuda nel'zia: Razgovory o kino, fotografii, zhivopisi i teatre*. Sankt Peterburg: Chitatel'.
- Levashov, W. (2001). Sluchaĭ Sokurova. *Iskusstvo kino*, 2001(7).
- Lomov, V. (2010). *100 velikikh russkikh pisatelei*. Moskva: Veche. *Master Class: Aleksandr Sokurov* [Wywiad z Aleksandrem Sokurowem]. (2016). Pobrano 20 sierpnia 2017, z <https://www.youtube.com/watch?v=28Ork1-RJTY>.
- Maliukova, L. (2011). *Mezhdu mirom i voinoĭ*. W L. Arkus (Red.), *Sokurov. Chasti rechi*. Sankt Peterburg: Masterskaia Seans.
- Neumann, E. (2008). *Wielka Matka: Fenomenologia kobiecości: Kształtowanie nieświadomości* (R. Reszke, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Płażewski, J. (1982). *Język filmu*. Warszawa: WAI F.
- Romanova, N. N., Filippova, A. V., & Pan'kin, V. M. (2007). *Znaki proshlogo i nastoiashchego: Kratkii slovar'*. Moskva: Flinta.
- Rozhdestvenskaia, K. (2007). *Seansu otvechaiut*. Pobrano 20 marca 2019, z <https://seance.ru/n/33-34/films33-34/alexandra-2/aleksandra/#380>.
- Rzepińska, M. (1983). *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sadowska, M. (2007). Starsza pani wnika. *Przekrój*, 2007(49).
- Santarcangeli, P. (1982). *Księga labiryntu* (I. Bukowski, Tłum.). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sokurov, A. (2014). *V tsentre okeana*. Sankt Peterburg: Amfora.
- Stomma, L. (1981). Determinanty polskiej kultury ludowej XIX wieku. Pobrano z [http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/3290/Strony%20od%20PSL\\_XXXIII\\_nr3-2\\_Stomma.pdf](http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/3290/Strony%20od%20PSL_XXXIII_nr3-2_Stomma.pdf).
- Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.
- Szaniawski, J. (2014). Alexandra: The return to Neverwas and ambiguity of romance. W J. Szaniawski, *The cinema of Alexander Sokurov: Figures of paradox*. London: Wallflower Press. <https://doi.org/10.7312/columbia/9780231167352.003.0015>
- Telitsyn, V. L., Bagdasarian, V. E., & Orlov, I. B. (2003). *Simvoly, znaki, ěmblemy: Ęntsiklopediia*. Moskva: Lokid Press.
- Tischner, J. (2013). *O człowieku: Wybór pism filozoficznych*. Wrocław: Biblioteka Narodowa.
- Tuchinskaia, A. (2007a). Khoziaĭka obshcheĭ sud'by. Pobrano 12 marca 2018, z [http://www.sokurov.spb.ru/isle\\_ru/feature\\_films.html?num=93](http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=93).
- Tuchinskaia, A. (2007b). Uzhas obydenosti. *Iskusstvo kino*, 2007(7).
- Uvarov, S. (2011). *Muzykal'nyiĭ mir Aleksandra Sokurova*. Moskva: Klassika XXI.
- Vogler, C. (2010). *Podróż autora: Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy* (K. Kosińska, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Voïna bez voïny. (2006, październik 23). *Seans* [Wpis na blogu]. Pobrano 20 stycznia 2018, z <http://seance.ru/blog/voyna-bez-voynyi/>.

## The masculine and feminine elements in Aleksandr Sokurov's film *Alexandra*

The aim of this article is to present the fundamentals of the Great Mother archetype in Aleksandr Sokurov's film *Alexandra* using the anthropological-morphological method of analysis. The effect of meeting between the protagonists, Alexandra and Denis, and their interweaving, is a new person – a perfect being where the masculine and feminine is brought to a perfect harmony.

### Keywords:

Sokurov; *Alexandra*; Great Mother; maze; war; masculine and feminine elements

## Pierwiastki męskie i kobiece w filmie *Aleksandra* w reżyserii Aleksandra Sokurowa

Artykuł jest poświęcony przedstawieniu rudymentów archetypu Wielkiej Matki w filmie *Aleksandra* w reżyserii Aleksandra Sokurowa za pomocą metody analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego. Efektem spotkania bohaterów i ich „czynności tkackich” jest nowa osoba – istota idealna, w której równowaga pierwiastków męskich i kobiecych osiągnęła stan pełnej harmonii.

### Słowa kluczowe:

Sokurow; *Aleksandra*; Wielka Matka; labirynt; wojna; pierwiastki kobiece i męskie

### Citation:

Korycka, A. M. (2019). Pierwiastki męskie i kobiece w filmie *Aleksandra* w reżyserii Aleksandra Sokurowa. *Adeptus*, 2019(13). <https://doi.org/10.11649/a.1622>