

Dagmara Jaszewska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Modernité, miasto i współczesny człowiek.
W poszukiwaniu wizualnej teorii nowoczesności
w filmach Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa

Modernité, the city and the modern man. Searching
for a visual theory of modernity in films of Roy Andersson
and Andrei Zvyagintsev

ABSTRAKT

Przedmiotem artykułu jest analiza wybranych filmów dwóch reżyserów XXI wieku: Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa, z punktu widzenia teorii kultury nowoczesności i ponowoczesności. Ukazana w filmach architektura i miejsca sceneria (zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna) analizowana jest jako medium nowoczesności. Autorka odnajduje w filmach Anderssona modernizm symboliczny i ponadczasowy, zaś u Zwiagincewa dwa jego historyczne typy: starą, dwudziestowieczną, która dziś jest raczej synonimem zacofania, i tę nową, rodem z XXI wieku, piękną, konsumpcyjną i nieludzką. W wizji obu reżyserów miasto i jego budynki organizują życie bohaterów, nadają charakter ich działaniom, utrwalając kulturę (po)nowoczesności jako źródło współczesnych cierpień. Jednak Zwiagincew i Andersson poszukują możliwości zbawienia od nowoczesnego piekła. Sposobem na to może być dekonstruowanie symboli i pomników nowoczesności, kontrastowanie modernistycznych instytucji ze słabymi i targanymi emocjami ludźmi, czy wreszcie subtelną pracą kamery, która potrafi ocieplić i oswoić nieczułą miejską przestrzeń.

SŁOWA KLUCZOWE:

Roy Andersson, Andriej Zwiagincew, film, miasto, architektura, modernizm, postmodernizm, nowoczesność, ponowoczesność, kondycja jednostki

ABSTRACT

The subject of the article is an analysis of selected films created by two 21st-century directors: Roy Andersson and Andrei Zvyagintsev, from the point of view of the theory of modern and postmodern culture. The architecture and places scenery (both external and internal) shown in the films is analyzed as a medium of modernity. In Andersson's films, the author finds symbolic and timeless modernism; in Zvyagintsev's it's two historical types: the old, twentieth-century, which today is rather synonymous with backwardness, and the new, 21st-century, beautiful, consumerist and inhuman. In the vision of both directors, the city and its buildings organize the lives of the characters, give character to their actions, perpetuating the culture of (post-) modernity as a source of contemporary suffering. However, Zvyagintsev and Andersson seek redemption from modern hell. The way to do this can be deconstructing symbols and monuments of modernity, contrasting modernist institutions with weak and emotional people, or finally the subtle work of the camera that can warm and tame the insensitive urban space.

KEYWORDS:

Roy Andersson, Andrei Zvyagintsev, film, city, architecture, modernism, postmodernism, modernity, postmodernity, human's condition

Sztuka jest od zawsze źródłem wiedzy o człowieku i społeczeństwie. Jeśli chodzi o społeczeństwo nowoczesne, do jego opisu szczególnie nadaje się do kino, a więc sztuka zrodzona u początków nowoczesności i od początku rejestrująca realia nowoczesnej epoki. Chcę potraktować film jako źródło zarazem opisu, jak i wyjaśniania – a więc jako swoistą (wizualną) teorię nowoczesnego społeczeństwa. Rozumiem bowiem dzieło filmowe jako przedmiot teoretyczny¹, który „teoretyzuje” poprzez swoją materię, przez to, co przedstawia: obrazy, filmową narrację. Służą temu oczywiście artystyczne środki wyrazu (jak np. montaż). Filmową opowieść o współczesności możemy z kolei odczytać, wkładając w nią koncepcje nowoczesności wypracowane przez współczesną humanistykę: ale tylko o tyle, o ile pozwala nam na to przedmiot badań. To hermeneutyczne koło nigdy się nie zatrzymuje, ale w danym momencie analizy pozwala z jednej strony zrozumieć lepiej wymowę filmu (za pomocą teorii nowoczesności), z drugiej zaś strony wzbogacić tę teorię o sugestywne obrazy i głęboką artystyczną analizę rzeczywistości.

Przedmiotem analizy będą wybrane filmy dwóch tworzących w XXI wieku reżyserów: Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa. Uważam, że w sposób zupełnie wyjątkowy obaj od lat tworzą i komunikują światu ugruntowane i przemyślane artystyczne wizje nowoczesności, które są zadziwiająco zbieżne – co może dziwić, zważywszy, jak wiele dzieli obu reżyserów. Pierwsza różnica dotyczy gatunku, struktury, estetyki i stylu. Dzieła Roya Anderssona (o charakterze epizodycznym, składające się każdorazowo z niezależnych opowieści na temat życia współczesnego człowieka) mają charakter awangardowy, a ich reżyser inspirował się estetyką *tabloix*² i surrealizmem³. Filmy Zwiagincewa klasyfikowane są

¹ Inspiruję się tu koncepcją Mieke Bal, która zastosowała pojęcie „przedmiot teoretyczny” do interpretacji obrazów. Zob. np. M. Bal, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” nr 1–2, 2012, s. 39 i n.

² Zob. F. Chinita, *Roy Andersson’s Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol. 15, issue 1.

³ Andersson tworzy filmy awangardowe, tak w swojej formie (estetyka *tabloix*, surrealistyczna wiza rzeczywistości, specyficzna konwencja stylistyczna: uproszczona scenografia, minimalizm, długie ujęcia) jak i treści (spora dawka absurdu i komizmu, dziwnych zdarzeń i zachowań bohaterów). Ta awangardowość sama w sobie stanowi rys buntowniczy wobec nowoczesności z jej dehumanizacją i automatyzacją życia – por. U. Lindqvist, *Roy Andersson’s “Songs from the Second Floor”: Contemplating the Art of of Existence*, University of Washington Press, Washington 2016, s. 7.

zaś najczęściej jako „dramaty obyczajowe” czy „dramaty psychologiczne” i, choć wciąż posiadają warstwę symboliczną⁴, to w ostatnich filmach coraz bliższe są realizmowi społecznemu⁵. Z tym wiąże się druga różnica: fabuła filmów Zwiagincewa jest historycznie osadzona i wiąże się z procesem transformacji ustrojowej współczesnej Rosji, natomiast kino Anderssona pozostaje symboliczne i beczczasowe (choć z pewnością umiejscowione w nowoczesności⁶). I wreszcie trzecia różnica, również związana z wcześniejszymi: Andriej Zwiagincew i Roy Andersson wywodzą się z dwóch różnych obszarów Europy, a ich wizje nowoczesności oczywiście oddają specyfikę (modernizującego się wciąż) Wschodu i (nowoczesnego od dawna) Zachodu. Jest to zagadnienie ważne, i dotychczasowe badania nad twórczością tych reżyserów (zwłaszcza Zwiagincewa) mocno akcentowały ów społeczny kontekst ich twórczości⁷.

⁴ Symbolizm charakteryzował przede wszystkim dwa pierwsze filmy Zwiagincewa, „Powrót” (2003) i „Wygnanie” (2007). Por. np. U. Tes, *Symbolika Wýgnania – konteksty religijne i malarskie*, w: U. Tes, A. Gielarowski (red.), *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, Kraków 2012.

⁵ Zdaniem badaczy twórczość Zwiagincewa jest na tyle oryginalna, że trudno ją sklasyfikować pod względem gatunkowym. Jak pisze Darek Kuźma, filmy reżysera cechuje duża rozpiętość tematyczna, która „zaczyna się na realistycznym przedstawianiu warunków życia we współczesnej, skorumpowanej do cna moralnie i politycznie Rosji, a kończy na wizualnej metafizyce i ujmowaniu w stricte filmowe symbole egzystencjalnej grozy istnienia w świecie pozbawionym rozpoznawalnych wartości”. Zob. D. Kuźma, *Uniwersalność po rosyjsku: kino Andrieja Zwiagincewa*, onetfilm 2 lutego 2018, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/uniwersalnosc-po-rosyjsku-kino-andrieja-zwiagincewa/sjbx21v> (dostęp 11.11.2021). Wydaje się, że kolejne filmy Zwiagincewa są coraz bardziej realistyczne: wciąż posiadają warstwę symboliczną, ale jest ona bardziej ukryta i trudniejsza do interpretacji, w porównaniu z „Powrotem” i „Wyganiem”.

⁶ Co ciekawe – i co może być dodatkowym argumentem za zestawieniem w analizie twórczości obu reżyserów – pierwsze filmy Zwiagincewa również były ahistoryczne, umiejscowione w „bezczasie” i międzynarodowej, uniwersalnej scenerii. Ukazując rzeczywistość „wszędzie i nigdzie”, mogły pełnić rolę moralitetu. Por. M. Kempna-Pieniążek, *Wygnanie z raju według Andrieja Zwiagincewa*, „Artpapier” 15 marca 6 (102), 2008, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=56&artykul=1245> (dostęp 11.11.2021).

⁷ Na przykład Krzysztof Biedrzycki analizuje dzieła Zwiagincewa w kontekście Rosji wychodzącej z doświadczenia totalitarnego – zob. K. Biedrzycki, K. Biedrzycki, *Powrót taty*, w: tenże, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007. Z pewnością warto rozszerzyć w przyszłości niniejsze badania o tę perspektywę. W obecnym tekście skupiam się jednak na uniwersalnym rozumieniu nowoczesności, kosztem badania jej historycznych wariantów.

Szukanie wspólnych motywów krytyki nowoczesności w dziełach reżyserów pochodzących w różnych kręgach kulturowych, w dodatku w dziełach tak różnych stylistycznie i gatunkowo, może wydawać się karkołomne. Powtórzę jednak: chcę bronić tezy, że obaj twórcy są wnikliwymi filozofami (i socjologami) nowoczesności i w swoich filmach zdołali ukazać jej najgłębsze uniwersalne mechanizmy. Dlatego uważam, że Anderssona i Zwiagincewa można (i warto) sprowadzić na potrzeby tego badania do wspólnego mianownika – mianowicie ukazanej w dziełach obu twórców uniwersalnej kondycji człowieka nowoczesnego i krytyki nowoczesności jako fałszywego (na różny sposób) projektu ulepszenia życia. Chciałabym zbadać również ich twórczość pod kątem możliwości przeciwstawienia się jednostki opresyjnym regułom nowoczesnego życia.

Akcje filmów Anderssona i (ostatnich) filmów Zwiagincewa rozgrywają się w mieście – przestrzeni nowoczesności. Poniższa analiza rozwija badania prowadzone już w tym kierunku, ukazujące twórczość reżyserów jako niezbyt optymistyczne opowieści o piekle współczesnej kultury: o szwedzkiej apokalipsie, która nadeszła niezauważona przez nikogo⁸, czy o współczesnym wielkomiejskim piekle niemiłości⁹ – poszerzając je o nowe obrazy, oraz o perspektywę miasta i jego architektury. Obaj reżyserowie dołączają więc do plejady licznych w kinematografii twórców złych obrazów metropolii, potwierdzając słowa Ewy Mazierskiej: „piekło dla filmowców ma zawsze kształt miasta, zmienia się tylko jego rodzaj: raz jest ono nasyconym wieżowcami metropolis, innym razem industrialną pustynią, jeszcze kiedy indziej – zuniformizowanym osiedlem”¹⁰. Idąc tym tropem,

⁸ Wnikliwe, pogłębione perspektywą teologiczną studium tej apokalipsy przedstawił Bartosz Wieczorek w tekście: *Wizja szwedzkiej apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona* („Kultura-media-teologia” 2013, nr 14).

⁹ Zob. D. Jaszewska, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w Niemiłości Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura-media-teologia” 2017, nr 31.

¹⁰ E. Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik filmowy” nr 28, 1999, s. 51. Zdaniem tej Autorki z początku kino (lata 20-te) ukazywało fascynację miastem i jego gwałtownym rozwojem. Taki optymizm względem nowoczesności typowy był dla początku XX wieku, a zwłaszcza dla okresów zafascynowanych nowoczesnością, jak czasy socjalistycznej propagandy. Portretem miast w takich filmach, jak „Człowiek z Kamera” czy „Turbina 50000” „towarzyszy przeświadczenie, że urbanizacja, industrializacja migracja ze wsi do miasta i towarzysząca temu wszystkiemu racjonalizacja życia to zjawiska zdrowe i pozytywne” – tamże, s. 49. Jednak już w latach 20-tych, obok zachwyty nad miastem, pojawiła się ambiwalencja – obrazy miasta niemieckiego ekspresjonizmu ukazywały „triumf zmieszany z grozą”; po raz pierwszy pojawił lęk przed racjonalizmem techniki – tamże, s. 51.

zamierzam zogniskować analizę na zagadnieniu przestrzeni miasta i jego architektury (zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej) oraz innych elementów scenografii (meble, kostiumy, rekwizyty itd.) które mogą być traktowane jako znaki (symbole) nowoczesności¹¹. Będę korzystać z architektonicznych wskaźników „miasta modernistycznego” oraz „miasta postmodernistycznego” zaproponowanych przez Mazierską¹², jak też z ogólnie znanych charakterystyk modernistycznej urbanistyki¹³. Zagadnienie modernizmu/postmodernizmu w architekturze i w przestrzeni interesuje mnie o tyle tylko, o ile jest wskaźnikiem nowoczesności i o ile wiąże się z zachowaniem bohaterów filmów¹⁴. Tematem tej pracy jest zagadnienie nowoczesności rozumianej socjologicznie jako formacja kulturowa – dlatego preferuję pojęcie „nowoczesności”, a nie „modernizmu”. W rzeczywistości jest to analiza kulturoznawcza, a nie klasycznie filmoznawcza: film jest tu traktowany jako tekst kultury, dostarczający wiedzy o kulturze nowoczesności początków XXI wieku. Ostatecznie badania służą rozwojowi teorii nowoczesności – natomiast w mniejszym stopniu jest moim celem rozwój wiedzy o współczesnej rosyjskiej i szwedzkiej kinematografii. Artykuł nie ma więc ambicji wyczerpującej filmoznawczej analizy twórczości obu reżyserów¹⁵; prezentowane tu badania lokują się pomiędzy antropologią filmu¹⁶ a *visual studies*¹⁷.

¹¹ W polskiej literaturze przedmiotu istnieją już badania dotyczące przestrzeni w twórczości A. Zwiagincewa – ale nie wprost w odniesieniu do teorii nowoczesności. Zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”, część II, Lustro*, w: H. Chodurksa, A. Kotkiewicz (red.), *Tradycja i nowoczesności. Język i literatura Słowian wschodnich*, Kraków 2016.

¹² E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt.

¹³ Wiele tropów analizy architektury modernistycznej zaczerpnęłam z artykułu Aleksandry Pyziak-Sadulskiej pt. *Jak oswoić nowoczesność? Sytuacjonistyczne praktyki w filmie Playtime Jacques’a Tatiego*, „Quart” nr 1–2, 2017.

¹⁴ Modernizm uważam za towarzyszące nowoczesności idee, również dotyczące sztuki, wspierające lub krytyczne. Analogicznie rzecz się ma z ponowoczesnością i postmodernizmem. Por. A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” nr 33–34, 1996.

¹⁵ W swojej analizie abstrahuję na przykład od systematycznej analizy fabuły czy psychologicznych motywacji postaci. Tekst nie stanowi też analizy komparatystycznej *sensu stricto*.

¹⁶ Zob. m. in. A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975. I. Morozow, *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy?*, w: „Człowiek i społeczeństwo” t. XXXIV, 2012. A. Ogonowska, *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków 2004.

¹⁷ Zob. np. M. Bał, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, w: „Artium Quaestiones”, XVII (2006); W.J.T Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura popularna” nr 1, 2009.

Tak więc badaniu poddam trylogię Roya Anderssona, na którą składają się filmy: „Pieśni z drugiego piętra” (2000), „Do Ciebie, człowieku” (2007) i „Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu” (2014)¹⁸. Cały ten cykl traktuje o miejskiej cywilizacji wręcz pozbawionej natury i poświęcony jest analizie życia jednostki w scenerii nowoczesnego miasta¹⁹. I to jest kryterium, dla którego wybrałam do analizy typowo „miejskie” filmy Andrieja Zwiagincewa, traktujące (niemal) wyłącznie o miastach i ich mieszkańcach²⁰ – „Elenę” (2011) i „Niemiłość” (2017)²¹. Tym samym wybór filmów stanowi zbiór dzieł nakręconych po roku 2000, co samo w sobie jest jakąś cezurą i pozwala na założenie, że przedstawiają one świat współczesny i współczesną nowoczesność²².

¹⁸ W niniejszym artykule stosuję skróty tytułów tych filmów: „Pieśni”, „Do Ciebie”, „Gołąb”. Niestety brakuje w niniejszej analizie najnowszego filmu Anderssona „O nieskończoności” (2019), który również stanowi studium życia jednostki w nowoczesnym mieście. Powodem jest fakt, że tekst pisany był przed polską premierą filmu. Analiza tego filmu będzie konieczna dla uzupełnienia niniejszej pracy i stawiam ją sobie za cel w bliskim czasie.

¹⁹ W przypadku Anderssona więcej filmów ma taki charakter i cechuje się niepowtarzalnym Anderssonowskim stylem. Uważam, że wszystkie filmy tego reżysera (łącznie z krótkometrażowymi) zasługują na zbadanie pod kątem tytułowego problemu. Obecny wybór jest spowodowany dostępnością filmów w j. polskim. Następnym krokiem badawczym powinno być rozszerzenie badań na twórczość innych reżyserów, u których można odnaleźć tropy wizualnych teorii nowoczesności.

²⁰ Z małym zastrzeżeniem: w „Niemiłości” mamy istotny wątek pochodzenia bohaterki z małego miasteczka/wsi, w którym/ej mieszka wciąż jej matka.

²¹ Do tego cyklu częściowo pasuje też obraz „Lewiatan” (2014), ukazujący wprawdzie bezwzględność potwora współczesnej rosyjskiej metropolii, którego akcja toczy się jednak przede wszystkim w małym miasteczku w bliskim sąsiedztwie przyrody, i którego główny bohater, Kola, jest mocno zakorzeniony w swojej lokalnej społeczności. Natomiast wcześniejsze filmy Zwiagincewa, „Powrót” (2003) i „Wygnanie” (2007), chociaż przedstawiały przerażający, zimny miejski industrialny krajobraz, zestawiały go jednak z żywą przyrodą wsi czy obszarów dzikiej przyrody, która zdawała się być przeciwwagą dla miejskiego piekła i nośnikiem nadziei na zbawienie. W bogatej symbolice tych filmów dużą rolę odgrywały elementy przyrody (woda, drzewo, ogród), wnosząc do ludzkiego życia sens i znaczenie – zob. U. Tes, *Symbolika Wygnania...*, dz. cyt. Ta relacja między miastem a przyrodą, między kulturą nowoczesności a naturą, zasługuje na osobne studium w przypadku tego reżysera. Podobnie jest zresztą u Roya Anderssona, w którego filmach można odnaleźć jedynie ślady natury – ale ślady bardzo znaczące.

²² Co, jak już wspomniałam, ma nieco mniejsze znaczenie w przypadku Anderssona, którego filmy przedstawiają rzeczywistość w swoistym bezczasie.

ANDERSSON – „MODERNIZM SYMBOLICZNY” I PRZEŚWITY HISTORII

Ewa Mazierska dzieli kinowe obrazy miasta na modernistyczne, postmodernistyczne i historyczne²³. Miasto modernistyczne, które jej zdaniem dominowało w kinie do lat 70. (ale i dziś jego pozycja jest silna) – buduje „przestrzeń uporządkowana, surowa i funkcjonalna, czy raczej – funkcjonalistyczna”, składająca się z budowli pozbawionych ozdób, przedstawionych w wielkiej skali, racjonalnie mieszczących wielość osób²⁴.

Takie typowe, klasyczne cechy architektonicznego modernizmu pojawiają się często w filmach Anderssona: znajdziemy tu wielkopowierzchniowe hale lotnisk, dworce i hale targowe, surowe, bez żadnych ozdób, w których dominuje beton i szkło oraz regularne, powtarzalne motywy kwadratów i prostokątów. Te anonimowe i uniwersalne przestrzenie nasuwają na myśl coś, co Marc Augé określił jako nie-miejsca: „przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej”²⁵. Wnętrza te są na tyle anonimowe, że trudno niekiedy rozpoznać ich przeznaczenie. Przykładem tego jest wielka hala pełna ludzi w „Pieśniach”, wyglądająca na lotnisko albo poczekalnię, w której widzimy biznesmena siedzącego przy stoisku z krucyfikami. Dopiero po uważnym przyjrzeniu się tej scenie można dostrzec gdzieś na ścianie słabo widoczny fragment napisu *expo*, pozwalający domyślać się, że hala jest miejscem jakichś targów.

Jednak przestrzeń w filmach Anderssona wypełniają nie tylko modernistyczne monumentalne budowle – przeplatają się w niej bowiem elementy architektury i przedmioty z różnych okresów nowoczesności. Mamy tu pewne elementy scenarii, które wskazują na terażniejszość: współczesne modele samochodów, telefony komórkowe (wprawdzie starszego typu²⁶), ale też takie, które E. Mazierska uznałaby za oznaki miasta postmodernistycznego, a więc pejzaż raczej postindustrialny, gdzie niczego nie buduje i nie produkuje²⁷, a wśród pracowników dominują urzędnicy i wszelkiej maści handlarze (sfera usług). Jeśli oznaką postindu-

²³ E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt., s. 39.

²⁴ Tamże, s. 40.

²⁵ M. Augé, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 4 (112), 2008, s. 128,

²⁶ Należy jednak odnotować, że w kinie Anderssona nie znajdziemy zbyt wielu oznak późnonowoczesnej kultury ekranów: telewizji, monitorów, neonów.

²⁷ E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt., s. 43.

strialnego pejzażu są śmieci, a więc „odpady po przemyśle poprzednich epok”²⁸, to warto w tym kontekście przywołać znamiennej scenę na śmietniku z „Pieśni”, z chmarą spłoszonych szczerów, albo inną, kończącą film, w której widzimy na wysypisku stertę niesprzedanych krucyfiksów. Znajdziemy też u Anderssona takie oznaki późnej nowoczesności, jak konsumpcja czy motyw dbania o piękno ciała²⁹. Równocześnie, obok wielopiętrowych bloków mieszkalnych, biurowców i zakorkowanych ulic, widzimy w trylogii również przytulne zaułki starego miasta, kawiarenki, kamienice o kształtach przypominających międzywojenny styl *art deco*. Biura, sklepy czy pomieszczenia punktów usługowych (fryzjer) mają umiarkowanie współczesny charakter. Przedstawione gmachy i wnętrza pasowałyby również do czasów przedwojennych i wojennych. Reżyser miesza więc elementy architektury i rozmaite rekwizyty pochodzące z różnych okresów historycznych nowoczesności. W dodatku ukazuje je w charakterystycznej oszczędnej, ascetycznej i minimalistycznej formie. To sprawia, że modernistyczna architektura u Anderssona jest umowna, uniwersalna, niezmienna, niemal ahistoryczna: staje się czystą formą, symbolem.

Reżyser miesza elementy architektury i rozmaite rekwizyty pochodzące z różnych okresów historycznych nowoczesności. W dodatku ukazuje je w charakterystycznej oszczędnej, ascetycznej i minimalistycznej formie. To sprawia, że modernistyczna architektura u Anderssona jest umowna, uniwersalna, niezmienna, niemal ahistoryczna: staje się czystą formą, symbolem.

²⁸ Tamże.

²⁹ Pierwsza scena filmu „Pieśni”, początek trylogii, rozgrywa się w salonie urody. W pomieszczeniu widać postaci przechadzające się w szlafrokach; na pierwszym planie pod lampą solarium leży szef, który zwierza się stojącemu z teczką i w ubraniu podwładnemu z planu zbicia majątku na wynikach sprzedaży i ucieczki za granicę, by żyć w luksusach. Nie każdy jest, jak widać, beneficjentem kapitalistycznego systemu.

Ów anderssonowski „modernizm symboliczny” stanowi łącznik pomiędzy starymi (wojennymi) a nowymi czasami. Stare mury i meble są niemymi świadkami historii – ale czasem zaczynają mówić. Sposobem ich komunikowania się są sny i wizje. Andersson nakręcił swoją trylogię w niepowtarzalnym surrealistycznym klimacie, w którym przeplata się historia i teraźniejszość, rzeczywistość i sen; sny zaś przywołują historię, czasy przedwojenne i wojenne. Na przykład bar w filmie „Do Ciebie, człowieku” ukazany jest najpierw w teraźniejszości, a następnie (czy to sen, czy widzenie klienta baru?) w czasie II wojny światowej – gdy żołnierze „bez grosza przy duszy” płacą pocałunkiem barmance, kulawej Lotcie, za kolejkę wódki. Do innego baru w tym samym filmie zawitał sam król Karol XII na koniu i ze świtą, zamawiając szklaneczkę saturowanej (a więc gazowanej) wody. Jedyne elementy nowoczesności, które nie pasowały do tej sceny, to obecność kobiet i gracza w „jednorękiego bandytę”. Wystarczyło jednak, że zostali oni przegnani za pomocą bata przez służbę króla, by bar okazał się pasować do realiów XVII wieku. Zmieniła się może definicja uprzywilejowanych, jednak istota nowoczesnych miejsc pozostała taka sama – o czym przypomina niezmienną sceneria baru. Ta sama ciągłość charakteryzuje nowoczesność – zdaje się mówić reżyser. Pod gładką powierzchnią nowoczesności kryje się – niewidoczna na pierwszy rzut oka – przemoc.

STARA I NOWA NOWOCZESNOŚĆ ZWIAGINCEWA

Z kolei akcje filmów Zwiagincewa rozgrywają się w przestrzeni wielkiej rosyjskiej metropolii. Jest to miasto przemian, intensywnie modernizujące i westernizujące się od lat 90. XX wieku. Jednak nowoczesność (wraz z architektonicznym modernizmem) budowano tu już w czasach komunistycznych. Obecnie widzimy więc dwa jej bieguny: nowowytbudowaną, bogatą, i jej ubogą krewną, znacznie brzydszą, odziedziczoną po epoce socjalizmu.

Ową dwubiegunowość najlepiej widać w filmie „Elena”. Tytułowa bohaterka kursuje metrem i miejskimi autobusami pomiędzy enklawą dobrobytu a zagłębiem patologii i dziedziczonej biedy, pomiędzy nowym domem swego bogatego męża-pracodawcy a biednymi postkomunistycznymi blokami, pomiędzy luksusowym, obszernym mieszkaniem, a ciasną, zagraconą klitką w bloku, w której mieszka jej syn z liczną rodziną. Elena przyjeżdża do niego tak często jak może, zawożąc mu swoją emeryturę. Jej podróż prowadzi od jednego świata do drugiego, niczym

z nieba do piekieł – im bliżej robotniczego osiedla, tym bardziej brzydka okolica, obskurne autobusy, dziury, wertepy, agresywne graffiti, a przede wszystkim przerażająca szarość i jednostajność ogromnych postkomunistycznych bloków.

Jej podróż prowadzi od jednego świata do drugiego, niczym z nieba do piekieł – im bliżej robotniczego osiedla, tym bardziej brzydka okolica, obskurne autobusy, dziury, wertepy, agresywne graffiti, a przede wszystkim przerażająca szarość i jednostajność ogromnych postkomunistycznych bloków.

Podobny kontrast można zaobserwować w filmie „Niemiłość”. Widzimy ekskluzywne wielkomiejskie biura, restauracje, świątynie ciała i konsumpcji: salony piękności i centra handlowe³⁰. Tak jak w filmie „Elena”, również tutaj ta część metropolii pasuje do typu miasta postmodernistycznego – o ile nosi cechy kultury globalnej, przesiąkniętej reklamą i konsumpcją. I tak się dzieje – bohaterowie skrollują najnowocześniejsze smartfony i laptopy, oglądają telewizję na supernowoczesnych płaskich ekranach, a w niej – wiadomości telewizyjne i programy fitness. Mamy więc strzeżone osiedla i miejskie nowoczesne wille, ogromne biurowce, gigantyczne hipermarkety, eleganckie salony fitnessu i piękności, czy nowobogackie, pełne przepychu restauracje. Widzimy, jak rosyjskie miasto ulega procesom gwałtownej westernizacji i związanej z nią modernizacji. Bogate, superestetyczne wnętrza mieszkań i domów, biur, salonów piękności, hipermarketów, są piękne niczym współczesne świątynie. Estetyczna przestrzeń, światło, szkło, metal i – dodatki drewna, natury, które przełamują chłód i funkcjonalność pierwszego modernizmu. Na pierwszy plan wysuwa się więc postmodernistyczny przepych i powierzchowna estetyzacja³¹. To momentami rosyjskie Las

³⁰ Tamże, s 43.

³¹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Universitas, Kraków 2003.

Vegas – typowe postmodernistyczne miasto – w którym króluje „sztuczność, ornament i przesada, gdzie wszystko jest po to, by dostarczać przyjemności, a nie po to, by funkcjonować”³².

Kontrapunktem dla pięknego świata późnej nowoczesności jest siermiężny, socjalistyczny budynek szkoły. To ogromny betonowy gmach (chyba jedynym budynkiem widocznym w filmie z zewnątrz), którego portret pojawia się w filmie kilkakrotnie. Po raz pierwszy na początku filmu, gdy widzimy Aleksa, jednego z głównych bohaterów filmu, wybiegającego ze szkoły wśród innych dzieci. Centralne, majestatyczne długie ujęcie ukazuje ten gmach jak (podupadły) pałac nowoczesności: widzimy cztery wielkie filary w pierwszym planie (kolumny podtrzymujące trasę szybkiego ruchu), gdzieś w oddali majaczy flaga. Uderzająca jest wielkość budynku, jego szarość, równe i regularne rzędy setek okien, ogromny i pusty plac pełen kałuż. Zimno, równo i obojętnie. Dopiero wybiegające z budynku dzieci ożywiają tę nieludzką budowlę. Wcześniej, niczym połknięte przez gmach, nie istnieją, jak każda publiczność, którą wytwarza moderna: każda, „którą sobie wyobrażała albo spróbowała stworzyć, była publicznością anonimową, nieistniejącą, a przynajmniej w założeniu kosmopolityczną”³³.

Szarość, brzydota i schematyczność wczesnych modernistycznych budynków (obecnie już starych i zaniedbanych) zarezerwowana jest dziś dla biednych – bogaci mają swoje enklawy pięknej późnej nowoczesności. Do biednych należą też dzieci – to dla nich przeznaczony jest ponury budynek szkolny³⁴. Ci, którzy nie mieszczą się w elicie high life’u, w kapitalistycznym rajku konsumpcji – chorzy, dzieci, zmarli (prosektorium wygląda wręcz tragicznie, budynek jest zniszczony i brudny) – żyją wciąż w nowoczesności starej, postkomunistycznej, biednej, schematycznej. Otaczająca ich zewnętrzna i wewnętrzna architektura zdaje się odpowiadać za to, że mieszkańiec postkomunistycznego osiedla, pacjent czy uczeń, traktowani są jak numer, trybik w maszynie, że ich rzeczywistość jest szara i że mocno zatrzaśnięte są dla nich bramy (po)nowoczesnego rajku na ziemi.

³² E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt., s. 40.

³³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 126.

³⁴ Inaczej dzieci uprzywilejowane – córka milionera, kochanka Żeni, studiuje za granicą w zupełnie innych warunkach i korzysta z uroków życia na Zachodzie.

W filmie „Niemiłość” widzimy też strefę przejściową między postkomunistyczną biedą a ponowoczesnym rajem konsumpcji – to strefa, w której dopiero wykuwa się społeczny awans. Pojawia się więc niepokojący kontrast w obrębie bloku, w jakim mieszkają główni bohaterowie filmu: Żenia i Aleks z 12-letnim synem. Zwiagincew pokazuje, że we współczesnych blokach istnieją osobne światy: mieszkania biedaków, ale i ekskluzywnie urządzone mieszkania tych, którzy już się bogacą, ale jeszcze nie są tak bogaci, by zamieszkać w nowym, strzeżonym osiedlu czy nowoczesnej miejskiej willi. Wystarczy jednak, by chłopiec wybiegł rano do szkoły, by pędząca za nim kamera uchwyciła tragicznie brudną, obdrapaną klatkę schodową z widocznym zsysem. Żenia i Aleks zbudowali więc swój mały konsumpcyjny raj w zaniedbanym, postkomunistycznym bloku. Co ciekawe, możemy odnaleźć ślady dawnej biedy w pokoju chłopca, urządzonym nad wyraz skromnie. Można zauważyć w nim stare, socjalistyczne meble „na wysoki połysk”: kiedyś nowoczesne, dziś niepotrzebne już rodzicom, wylądowały właśnie tutaj. Takie meble znajdują się w nędznym mieszkaniu babki, matki głównej bohaterki, mieszkającej gdzieś na wsi – w ruderze zarówno z zewnątrz, jak i wewnątrz. Ten rodowód Żeni jest przez nią ukrywany, niechciany, wstydlivy. Nowoczesna i piękna w każdym calu, w gustownie urządzonym mieszkaniu, próbuje ona zapomnieć o swoich korzeniach i wtopić się w miasto i jego kulturę.

Również w filmach Zwiagincewa nie ma już fabryk – to świat późnej nowoczesności: dominuje handel i usługi (Żenia, bohaterka „Niemiłości”, jest zarówno właścicielką salonu piękności, jak i jego klientką). Główną wartością późnej nowoczesności jest bowiem piękno i jego przybytki, instytucje. „Upiękuszony” człowiek – *homo aestheticus*³⁵ – spędza swój czas na zabawie. W cudownej, eleganckiej restauracji, na wystawnej kolacji, spotykają się Żenia (która wcześniej spędziła przedpołudnie w salonie piękności) i jej bogaty narzeczony. Obok siedzą mocno umalowane i skoncentrowane na wyglądzie dziewczyny, które robią sobie selfie i piją toast „za miłość”. Miłość oznacza piękno kobiety i pieniądze mężczyzny – przyjemność; nie jest oparta na tak przestarzałych wartościach, jak wierność czy poświęcenie³⁶. Późna nowoczesność to sprowadzenie człowieczeństwa do wyglądu, do tego, co powierzchowne, i do przyjemności.

³⁵ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt., s. 38–39.

³⁶ A. Giddens, *Przemiany intymności*, WN PWN, Warszawa 2015, s. 79–80.

Przykrym widokiem jest opuszczony budynek, w którym zrobili swoją „bazę” Aleks i jego koledzy. To ruiny dawnej nowoczesności, rozpad tego, co jeszcze dawno było piękne, ważne, racjonalne. Wiele tropów wskazuje na to, że jest to zniszczony dom kultury: wśród gnijących mebli można rozróżnić rozpadający się fortepian, krzesła kinowe, biurowe fotele. Widzimy pozostałości kasetonów na ścianach, odmierzających dawniej równym rytmem budynek instytucji. Obraz ten można czytać jako symbol upadku modernistycznej idei emancypacji. Zarazem stanowi on cechę miasta postmodernistycznego – przedstawiając chaos, deindustrializację, zniszczenie³⁷.

Również Zwiagincew dokonuje więc dekonstrukcji nowoczesności. O ile Andersson w onirycznych wizjach ukazywał historię, stanowiącą jej drugie, złowrogie dno, o tyle Rosjanin nie musi doszukiwać się historii w murach lśniących nowo wybudowanych gmachów. Historia bowiem czai się za zakrętem, w postaci enklaw biedy i wykluczenia³⁸. Bez tej (wcale już dziś nie nowoczesnej) brzydoty i biedy – zdaje się mówić reżyser – nie może istnieć to, co gładkie, piękne, super-nowoczesne, i co z pozoru wydaje się być rajem.

CZŁOWIEK W SZPONACH INSTYTUCJI MODERNY

Miasto z jego architekturą tworzy kulturę nowoczesności, w której osadzone są jednostki, i która ma mocny wpływ na ich życie. To krytyczne spojrzenie na nowoczesność, która narzuca jednostce zachowania, stawia Anderssona i Zwiagincewa obok francuskiego reżysera Jacques'a Tatiego, znanego ze swojej filmowej krytyki nowoczesności. Reżyser ten podchodzi do tej architektury ambiwalentnie: z jednej strony zachwyca się jej pięknem, z drugiej widzi w niej przyczynę dehumanizacji, zagubienia wyjątkowości i oryginalności jednostki³⁹. W wizji reżysera cechy architektury przenoszą się bowiem na żyjące w wielkim mieście jednostki. Jak pisze o nim Aleksandra Pyziak-Sadulska, „Przestrzeń miejska nie odbija stylu

³⁷ E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt., s. 52.

³⁸ Z. Bauman Zygmunt, *Konsumowanie życia*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.

³⁹ Guen-Jong Moon, *Inhuman Characteristics of Modern Architecture Represented in Jacques Tati's Films* Guen-Jong Moon, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” no16, 2017, s. 91.

życia społeczności, lecz sama dyktuje sposoby funkcjonowania.⁴⁰ W filmie Tatiego przyjęło to formę wyolbrzymioną – bohaterowie „w swoich ruchach powielają architektoniczne wzorce, działając według rytmu taśmy montażowej”⁴¹.

Również bohaterowie Anderssona i Zwiagincewa zdają się odtwarzać logikę nowoczesności, kiedy w biurowych restauracjach i miejskich barach dosłownie ładują sobie jedzenie i picie na identyczne tace, potem przesuwają je po prowadzącym do kasy wąskim blacie jak po taśmociągu, a następnie spożywają je w samotności na wysokich barowych stolikach. Jedzą publicznie, ale w samotności, sprowadzając jedzenie do funkcji instrumentalnej (dostarczenia organizmowi energii). Już nie dom służy im do spożywania posiłków, i nie dzielą ich z domownikami. Zaspokajają swoją potrzebę odżywiania w instytucjach – zakładach żywienia zbiorowego, zakładowych stołówkach, restauracjach. Zracjonalizowana i ztechnicyzowana kultura nowoczesności nie sprzyja więzom międzyludzkim; spożywanie posiłku nie jest już rytuałem podtrzymującym wspólnotę.

Mimo różnic gatunku i formy dzieł tych reżyserów, bohaterowie Zwiagincewa i Anderssona robią zasadniczo to samo – bo ich życiem rządzą te same instytucje nowoczesności. Dotykają one naszych bohaterów poprzez budynki i infrastrukturę, przez wnętrza i hale, przez windy i ulice – wydawać by się mogło, że sterują ich życiem. Mieszkańcy nowoczesnych miast są więc mobilni: spędzają czas w samochodach, pociągach, tramwajach. Cisną się na przystankach autobusowych w czasie deszczu i w windach nowoczesnych gmachów – blisko siebie, a jednak zupełnie sobie obcy, unikający wzroku i dotyku. Spędzają sporo czasu w dojazdach, korkach i w kolejkach do kas. Odwiedzają fryzjerów i domy handlowe, bogatsi: gabinety piękności, wytrawnych krawców, eleganckie restauracje, elitarne nocne kluby. Na co dzień występują w dedykowanych uniformach w zależności od wykonywanego zawodu (mundur żołnierza, garnitur/garsonka i teczka pracownika biura, fartuch laborantki, lekarza czy pielęgniarki) – sami, gdy pracują, oraz gdy spotykają inne umundurowane jednostki jako klienci punktów

⁴⁰ A. Pyziak-Sadulska, *Jak owoić nowoczesność? Sytuacjonistyczne praktyki w filmie Playtime Jacques'a Tatiego*, „Quart” nr 1–2, 2017, s. 168.

⁴¹ Tamże. Autorka podaje przykłady owego wpływu architektury na zachowania ludzkie: „Prostokątny schemat ruchu jest konsekwentnie usprawniany i dotyczy wszystkich podejmowanych ścieżek. Siostry zakonne przemierzają terminal wojskowym krokiem dopasowanym do każdej krawędzi, jak gdyby w swoim unerwieniu miały zakodowane poruszanie się wedle kąta prostego” – tamże.

usługowych, muzeów, szpitali czy kościołów. Co typowe dla nowoczesności, życie bohaterów dzieli się na część publiczną i prywatną: w domu można się bowiem już ubrać dowolnie (w seksowny domowy strój, szlafrok czy dres, bieliznę, czy pozostać nago⁴²). Póki zdrowi, ich życie wyznacza trajektoria drogi między biurem a domem. Kiedy zaś są chorzy, mają na sobie piżamy, oficjalne stroje podopiecznych: szpitali, domów opieki⁴³. Zdani na personel w białych fartuchach, stają się bezradni jak dzieci – wraz z mundurami tracąc swoje statusy i role społeczne.

Przestrzeń nowoczesnych instytucji kształtuje pracujące w nich jednostki. W typowym miejscu pracy bohaterów filmów Anderssona i Zwiagincewa, biurze⁴⁴, panuje znudzenie, samotność, alienacja⁴⁵. Nic tu nie zmienia sceneria ani starej, ani nowej nowoczesności (u Anderssona mamy biura starego typu: długi korytarz i zamykane pokoje; biuro Zwiagincewa jest bardziej nowoczesne – pracownicy są stłoczeni w hali open-space, każdy przed ekranem swojego komputera).

⁴² To nie znaczy jednak, że życie prywatne odbywa się poza kontekstem nowoczesności. W „Elenie” staranne i długie ujęcia filmowe pozwalają nam podziwiać ogromną przestrzeń domu, gustownie (choć anonimowo i bezdusznie) urządzonego w minimalistycznym stylu. Widzimy więc podłogi i meble ze szlachetnych materiałów, kilometry błyszczących kamiennych podłóg i blatów, wielkie ekrany plazmowych telewizorów. Kuchnia wypełniona jest najnowocześniejszymi urządzeniami i sprzętem AGD, zrobionymi z chirurgicznej stali. Wydają one przy użyciu nieludzki głos, daleki od znanego i przyjaznego gwizdka blaszanego czajnika czy odgłosu zapalającego kuchence ognia (które możemy usłyszeć w ubożym urządzonym mieszkaniu syna bohaterki). To eleganckie, estetyczne i lśniące wnętrze jest zarazem chłodne i pełne dystansu – jak oparta na umowie o świadczeniu sobie wzajemnych usług i dóbr zimna relacja łącząca oboje starszych małżonków. Każde z nich śpi osobno w przestrzennej i wygodnej sypialni, z nieodłącznym ogromnym telewizorem na ścianie, z którym budzą i zasypiają, i który zdaje się zastępować im ludzkie relacje. Wiele można by też napisać o wpływie bezosobowego stylu Ikea na życie domowników w filmach Anderssona (zob. B. Wieczorek, *Wizja...*, dz. cyt.). Warto by poświęcić temu osobne studium.

⁴³ Wyjątek stanowi scena z filmu „Do Ciebie” Anderssona, w której starsza pani, pensjonariuszka domu opieki, jest bardzo elegancko ubrana i uczesana w czasie wizyty córki. Jej pieczołowicie poprawiany i gładzony przez córkę strój kontrastuje jednak z całkowitym odepnięciem: staruszka cierpi na zaawansowaną demencję i praktycznie nie ma z nią kontaktu.

⁴⁴ Jak już wspomniałam, jeśli chodzi o pracę, mamy w filmach Anderssona i Zwiagincewa z pewnością późną nowoczesność: nie ma tu fabryk, nie ma produkcji: kwitnie handel i usługi, ale przede wszystkim urzędy. O niektórych bohaterach – jak choćby o bogatym kochanku Żeni – można powiedzieć, że albo nie pracują, albo nie pracują regularnie, co przywodzi na myśl obraz miasta postmodernistycznego. Por. E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, dz. cyt., s. 43.

⁴⁵ Tamże, s. 52.

Jednak zdarzają się tu próby „kiwania systemu”⁴⁶ i (beznadziejne) próby wydośtania się spod władzy instytucji. W „Niemości” pracownicy korporacji jak dzieci starają się przechytrzyć pracodawcę ustawiając pasjansa na ekranie komputera. Ukradkiem opowiadają sobie dowcipy w kolejce po kawę z automatu. W „Pieśniach” poważni urzędnicy w trakcie zebrania (instytucji zdaje się o charakterze ekonomicznym) wykorzystują byle pretekst (wieść o tym, że „okoliczne budynki się ruszają”), żeby rzucić się w popłochu i panice do okien i porzucić śmiertelnie poważne wielogodzinne spotkanie.

Urzędnicy są skupieni na zadaniach i zamknięci na innych. W scenie innego filmu Anderssona, „Do Ciebie”, widzimy pochylone postaci pracujące w biurze, w trzech połączonych ze sobą pokojach, które teoretycznie powinny zapewniać całkiem dobrą komunikację. Niestety, mamy tu zupełne przeciwieństwo Trójcy św. – pracownicy nie mogą się porozumieć. Jednemu z nich ciągle wydaje się, że ktoś go wzywa; kilkakrotnie wstaje od biurka, mając nadzieję na jakąkolwiek interakcję – ale nie, nie jest potrzebny żadnemu z biurowych kolegów.

Urzędnicy są oczywiście bezduszni i pozbawieni uczuć. Garnitury określają ich całkowicie, redukują do ról zawodowych, pozbawiają osobowości. Jediną ich emocją jest ciekawość, która na chwilę tylko przerywa znudzenie i apatię. Ciekawość i ożywienie kolegów z biura wzbudza na przykład dramatyczna scena wyrzucenia z pracy wieloletniego pracownika w filmie „Pieśni”. Drzwi pokoiów biurowych najpierw uchylają się, w szparach pojawiają się zaciekawione twarze – potem zaś ostatecznie zatrząskują, kiedy scena zwolnienia już się dopełniła.

Urzędnicy są oczywiście bezduszni i pozbawieni uczuć. Garnitury określają ich całkowicie, redukują do ról zawodowych, pozbawiają osobowości. Jediną ich emocją jest ciekawość, która na chwilę tylko przerywa znudzenie i apatię.

⁴⁶ Pojęcie Petera Bergera dotyczące obchodzenia przez jednostki zasad społecznych. Por. P. Berger, *Zaproszenie do socjologii*, Warszawa 1999.

Urzednicy są też poważni i dumni – ich status jest wysoki i niejako gwarantowany przez garnitury oraz powagę biurek i biurowych rekwizytów, porządek i racjonalizm modernistycznej architektury. W „Pieśniach” na marmurowych ścianach widzimy geometryczne motywy i powtarzalne rzędy kwadratowych luksferów – niosą one poczucie stabilności i racjonalności w świecie pozbawionym sensu, dają poczucie wyższości i sensu pracującym tu urzędnikom. Przywilejem jest być nie tylko pracownikiem, ale nawet klientem biura – nie wpuszczono tu zagubionego i próbującego załatwić jakąś urzędniczą sprawę obcokrajowca („Pieśni”). Tego samego nieszczęśnika chwilę później pobiła uliczna banda (pilnująca modernistycznego wszak porządku...), przy milczeniu i braku jakiegokolwiek reakcji gapiów rekrutujących się wśród ludzi oczekujących na przystanku autobusowym.

Inną typowo nowoczesną (bo poważną i dumną) instytucją jest sąd, przedstawiony w filmie Anderssona „Do Ciebie”. Tu również widoczny jest reżyserski zamysł dekonstruowania powagi i stabilności nowoczesnych instytucji. Scena koszmarnego snu taksówkarza ukazuje jednostkę bezradną wobec maszyny instytucji, której potęgę symbolizuje wewnętrzna, dostojna architektura. Sędziowie siedzą za wysokim, niedostępnym dla pospólstwa biurkiem, znajdującym się na podwyższeniu, do którego prowadzą schodki oddzielone od publiczności sznurkiem i osobą pilnującego ich strażnika. Nad obradującymi wisi obraz Temidy; dostojne dębowe meble w stylu *art deco* podkreślają majestat prawa, powagę sędziów i wielki dystans między nimi a resztą osób na sali. Sędziowie ferują wyroki z majestatem i pewnością siebie. W absurdalnej wizji Anderssona autorytet sądu zostaje jednak zdekonstruowany, ponieważ sędziowie sprawują swoją władzę za pomocą potocznych, wulgarnych gestów i zachowań, nie liczących z powagą sądu, ale świetnie wyrażających jego autokratyzm. Zatwierdzając wyrok śmierci dla oskarżonego, walą oni rękami w stół i krzyczą jak na licytacji: elektryczne krzesło raz, dwa, trzy! Ktoś usłużnie przynosi im piwo, a oni popijają je z wielkich kufli w czasie wygłaszania wyroku, demonstrując bez żenady swoją wyższość i władzę.

Andersson podważa powagę nowoczesności nie tylko pokazując dramaty odrzucenia i niszczenia jednostki przez pozornie racjonalny system, sposoby „kikowania” tego systemu przez jednostki, czy przez absurdalne, komiczne sytuacje, jak ta opisana powyżej. Czasem czyni to za pomocą środków estetyki filmowej. Jedna ze scen „Pieśni” przedstawia zebranie wysokich urzędników w pięknej, eleganckiej sali konferencyjnej, zaopatrzonej w potężne drewniane stoły i krzesła.

Te solidne, przedwojenne meble zdają się gwarantować powagę i sens niekończących się urzędniczych debat. Jednak sens ten podważa spojrzenie kamery na siedzących przy stole urzędników: jest asymetryczne, linie stołu są krzywe. Taki obraz zaburza mocno poczucie stabilności i każe powątpiewać w pozorny ład nowoczesności.

INSTYTUCJE TOTALNE I ICH WYKLUCZENI (SZPITAL, DOM WARIATÓW, PROSEKTORIUM)

Na osobne miejsce zasługują zobrazowane w filmach Anderssona i Zwiagincewa instytucje, których zadaniem jest zajęcie się jednostkami, które z jakichś powodów wypadły z obiegu nowoczesnej normalności. To miejsca, gdzie podmiotowość jednostki liczy się najmniej; pod wieloma względami za E. Goffmanem możemy je określić mianem „totalnych”⁴⁷. To też miejsca najmniej rentowne w kapitalistycznym systemie, a więc takie, w które nie opłaca się inwestować, najbrzydsze, najmniej atrakcyjne, najbardziej smutne. Miejsca przechowywania ludzi niepotrzebnych, nieproduktywnych.

Instytucje służby zdrowia to przestrzenie, w których przetrzymywane są jednostki niezdolne do normalnego życia, „zepsute” – i poddawane naprawie w sposób racjonalny i systematyczny. Szpital to instytucja nowoczesności, która pojawia się w każdym filmie Anderssona i każdym „miejskim” filmie Zwiagincewa. Mimo różnic między poetyką i stylistyką filmów obu reżyserów, wyglądają one u nich bardzo podobnie: białe, ascetyczne, higieniczne i... pozbawione ludzkich uczuć. Widzimy w nich obce, nieczułe metalowe łóżka; wielkie okna bez firanek i zasłon, zamalowane do połowy farbą, lub zasłonięte prostymi szarymi żaluzjami; kafle na ścianach; personel w białych fartuchach, profesjonalny i służbowy. Higienicznie i nieludzko.

W filmach Zwiagincewa szpital nijak nie pasuje do kolorowej i bogatej krainy konsumpcji. To skansen dawnej nowoczesności, która starannie oddzieliła zdrowie od choroby, dzieciństwo od dorosłości i starości, śmierć od życia – i która skwapliwie usunęła starość i chorobę z życia społecznego⁴⁸. I o ile kraina zdrowia,

⁴⁷ E. Goffman, *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, Gdańsk 2011.

⁴⁸ M. Foucault, *Choroba umysłowa a psychologia*, Warszawa 2000, s. 98 i in.

produkcji i konsumpcji zmieniała się niepomiarowo od czasów pierwszej światowej wystawy handlowej w prawdziwy raj na ziemi, o tyle sfery choroby i nieproduktywności pozostały zaniedbane. Z bogatymi wnętrzami biurów, domów handlowych czy salonów piękności kontrastują ascetyczne i nadzwyczaj skromne wnętrza miejskiego szpitala, w którym bohaterka w „Niemiłości” A. Zwiagincewa szuka swojego zaginionego syna⁴⁹. Jeszcze gorzej wygląda prosektorium. Podobnie jak szpital, widzimy je tylko od środka. Dawniej było to chyba miejsce higieniczne i nowoczesne – czego pozostałości (białe ściany, luksfery) są jednak obecnie brudne, zaniedbane. Miejsce kalkulującej, racjonalnej troski o zmarłego w imię prawdy i nauki, w filmie „Niemiłość” wygląda jak zaniedbana rzeźnia, wyraźnie pokazując, jakie jest miejsce człowieka zmarłego w naszej kulturze.

[Szpital] jest bardzo biały, czysty i sterylny, higieniczny (mnóstwo okien). To uniform określa, kto jest po lewej, a kto po prawej stronie barykady: jedni, pozbawieni władzy i godności, mają na sobie piżamy, drudzy, w fartuchach, decydują o wszystkim.

Równie przygnębiające wrażenie robi dom starców w filmie „Pieśni” Anderssona, w którym bogaty staruszek, mający za sobą niechlubną przeszłość współpracy z nazizmem, odbiera hołdy w dzień swoich urodziny ze strony byłych współpracowników i wydaje się, że jest otoczony należytą opieką – ale w przerażającej scenie widzimy go w nocy samego jak palec, szarpiącego za kraty białego, metalowego łóżka. W tym samym filmie widzimy też szpital dla psychicznie chorych – idealny symbol nowoczesności racjonalnej, porządkującej

⁴⁹ Nieco lepiej też wygląda bogaty, prywatny szpital, w którym dochodzi do siebie milioner po zawale („Elena”). Widzimy nowocześniejszy sprzęt i nowocześniejszą biel... Szpital prywatny wciąż pozostaje miejscem naprawiania „zepsutych ludzi”, jednak nie jest przynajmniej tak przerażająco niedoinwestowany i nie odbiega tak mocno stylistyką choćby od nowoczesnej, błyszczącej stałą chirurgiczną kuchni bohaterów.

i wykluczającej⁵⁰. Jest bardzo biały, czysty i sterylny, higieniczny (mnóstwo okien). To uniform określa, kto jest po lewej, a kto po prawej stronie barykady: jedni, pozbawieni władzy i godności, mają na sobie piżamy, drudzy, w fartuchach, decydują o wszystkim.

Znamienna jest scena, w której przyglądający się z dala wizycie u chorego syna lekarz, robiący notatki, okazuje się chorym, któremu udało się wykraść fartuch – symbol władzy w nowoczesności – i udawać pracownika służby zdrowia. Pod tym względem okazał się w lepszej sytuacji niż uwięziony w innej instytucji totalnej starzec. Jednak próba dekonstrukcji opresyjnej nowoczesności nie udała się, plan został szybko przejrany, a atrybut lekarza zmienił się w jego przeciwieństwo – kaftan bezpieczeństwa z zawiązanymi na placach rękawami.

PRZECIW AFEKTYWNEJ NEUTRALNOŚCI

Institucje wymuszają profesjonalizm i racjonalne zachowania, ale u Anderssona jednostki w nich pracujące nie stają na wysokości zadania: obnażają swoją bezradność, samotność i cierpienie. W filmie „Pieśni” małżeństwo lekarza i pielęgniarki jest koszmarem niekochanej, odrzuconej kobiety, która szlocha, gdy tylko nie ma w sali pacjenta. Na usta ciśnie się ludowe przysłowie: „lekarzu, ulec się sam”. Podobne skojarzenie przywołuje scena w kościele: bezradni pastory, zamiast wesprzeć duchowo bohatera, prawie płaczą nad swoimi osobistymi stratami związanymi z wahaniem na rynku nieruchomości. Poważne instytucje nowoczesności zdają się być kompromitowane przez pracowników, którzy nie dorastają do ich profesjonalnego poziomu.

Inną profesjonalną instytucją jest wspomniana już wcześniej szkoła. W filmach Anderssona i Zwiagincewa („Do Ciebie” i „Niemiłość”) widzimy ją przede wszystkim od wewnątrz, i stąd dostrzegamy jej modernistyczną architekturę: liczne rzędy okien i ławek, regularne odstępy lamp, jasne kolory. Przeszklone drzwi dzielą poszczególne segmenty budynku (jak w szpitalu w „Niemiłości”). Sterylnie, higienicznie, czysto. I bezdusznie – tak jak bezduszne są nauczycielki zupełnie obojętne na tragedię zginiecia Aloszy. Budynki szkoły stanowią tło dla problemu nowoczesnej obojętności ludzi, których życie sprowadza się do odgrywania społecznych ról.

⁵⁰ Por. M. Foucault, dz. cyt.

Jednak szkoła – ważny przybytek nowoczesności, miejsce socjalizacji do życia w nowoczesnym społeczeństwie, do pełnienia ról społecznych, miejsce nauki, jak chciał Talcott Parsons, afektywnej neutralności⁵¹ – zostaje w filmie „Do Ciebie” Anderssona zdekonstruowana przez jednostki znów nie dorastające do powagi, jaką symbolizuje architektura. W jednej ze scen widzimy nauczycielkę, która po wejściu do klasy siada i zaczyna płakać, po czym wybiega z sali ku konsternacji uczniów pierwszej klasy. Zapytana, co się stało, odpowiada, że mąż był dla niej niemiły... Jakże socjalizować do nowoczesności, skoro nawet dorośli w tym dziwnym, kryzysowym świecie nie potrafią oddzielić życia prywatnego od zawodowego, powodując swoimi konwulsjami dekonstrukcję afektywnej neutralności? Równie absurdalnie kończy się przywoływana wcześniej scena w sądzie („Do Ciebie”), w której płaczącego adwokata próbuje pocieszyć skazany słowami: „takie życie”, podczas gdy z podwyższenia padają słowa: „Żadne łzy na świecie nie mogą wpłynąć na wyrok tego sądu”⁵².

Społeczeństwo, które oddelegowało uczucia i bezpośrednie relacje na rzecz kontaktów urzeczowionych, profesjonalnych, opartych na umowie społecznej, wcale nie pozbyło się uczuć. One przybrały tylko postać ukrytej hysterii, czającej się pod gładką powierzchnią uniformu.

Społeczeństwo, które oddelegowało uczucia i bezpośrednie relacje na rzecz kontaktów urzeczowionych, profesjonalnych, opartych na umowie społecznej⁵³, wcale nie pozbyło się uczuć. One przybrały tylko postać ukrytej hysterii, czającej się pod gładką powierzchnią uniformu. Albo ciekawości, beznamiętnie

⁵¹ Zob. K-J. Tillman, *Teorie socjalizacji. Społeczność, instytucja, upodmiotowienie*, Warszawa 1996, s. 128.

⁵² Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵³ W klasycznej koncepcji Ferdynanda Tönniesa są to cechy zrzeszenia (stowarzyszenia, społeczeństwa), typowe dla formacji nowoczesnej, a przeciwstawne wspólnocie jako formacji przednowoczesnej. Por. F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie*, Warszawa 1988.

przyglądającej się cierpieniu innych, nieplanowanej nieracjonalności – której symbolem jest szklana kula, w jaką wpatrują się wysocy urzędnicy podczas poważnego zebrania. Spychane na margines uczucia wybuchają też w najmniej spodziewanych okolicznościach, chwilowo i nieadekwatnie do bodźca – stąd można mówić o „afektywnych panikach”⁵⁴. Jedną z nich możemy obserwować na wspomnianym już zebraniu, kiedy to poważni i dostojni urzędnicy rzucili się do okien na hasło „domy się ruszają” („Pieśni”)⁵⁵.

Również sfera ekonomii i biznesu powinna być w nowoczesności pozbawiona prywatności i uczuć. Jednak u Anderssona to oddzielenie jest nie do utrzymania, a w chłodnych racjonalnych sceneriach nowoczesnych instytucji rozgrywają się prawdziwe dramaty. W „Gołębiu” widzimy minimalistyczny, wręcz symboliczny sklep, o bardzo uproszczonej scenografii (kilka półek i lada). Prywatność jest tu jednak nie do ukrycia: na podłodze bawi się małe dziecko właścicieli, a na zapleczu na wersalce leży pogrążony w depresji mąż ekspedientki, krzyczący w stronę handlarzy, którzy przyszedli po swój zysk: „nie mam pieniędzy!”. Znów absurd: w bezdusznym świecie handlu, gdzie nikogo nie obchodzą czyjeś uczucia, reżyser wprowadza do sceny rodzinę ekspedientki: małe dziecko i niezaradnego męża. Niewywiązanie się z umowy handlowej staje się dramatem całej rodziny.

Podobnie rozmontowywana od środka przez reżysera jest instytucja usługowa, jaką jest salon fryzjerski. Tutaj zgodnie z planem, z góry ustalonym scenariuszem, w określonej scenerii luster, białych kitli i nożyczek, jedni służą drugim, trwa w najlepsze zinstytucjonalizowana, zrjonalizowana nierówność społeczna, wyzysk podrzędnej klasy przez współczesną arystokrację. Przychodzą tam zamożni, robiący kariery ludzie – pracują zaś biedacy, nieudacznicy. Ci ostatni jednak wychodzą ze swojej roli – albo zwierzając się, że właściwie to nie umieją

⁵⁴ Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Toruń-Poznań 1995, s. 170–173.

⁵⁵ Co ciekawe, okazało się, że przy stole obradujących urzędników pozostała jedna osoba – przedtem niewidoczna kobieta w średnim wieku, ubrana po wiejsku, w chustce na głowie. Pozostała niewzruszona wobec afektywnych panik i sensacji, tak jak by tylko jej życia miało jakiś sens i nie było potrzeby szukania sensu zastępczego. Jako jedyna miała przed sobą mały obrus rozłożony na drogim, solidnym dębowym stole – niczym znak starego świata (pozostaje zagadką, jaka była jej funkcja na zebraniu?). Jej postać przywodzi na myśl śpiewające, pracujące w polu chłopki w zakończeniu filmu „Wygnanie” Zwiagincewa – sens ich prostego, bliskiego naturze życia, zdaje się nieść znaczenie do całej snutej przez reżysera opowieści o współczesnym wygnaniu z raju, być rękojmią i znakiem dawnego porządku.

strzyc („Gołąb”), albo też nerwowo reagując na traktowanie ich z góry przez klientów i ostatecznie złośliwie psując fryzurę i odmawiając jej poprawy („Do Ciebie”).

Porządek instytucji jest fałszywy, jest na wyrost, chwieje się, wyłazała wciąż z niego skłębione ludzkie uczucia i prywatne tragedie. Jednostki nie mieszczą się w nim. Dramaty rozgrywają się w kontraście wobec stałej, nobliwej, uporządkowanej modernistycznej architektury.

SAMOTNOŚĆ W TŁUMIE

Do największych absurdów nowoczesności należy samotność jednostki w tłumie ludzi, w środkach – nomen omen – komunikacji. Nie brak jej przedstawień w filmach Anderssona i Zwiagincewa. Zanim się jej przyjrzymy, oddajmy głos Magdalenie Sai, która tak pisała o pierwszej etiudzie fabularnej Krzysztofa Kieślowskiego pt. *Tramwaj*:

Wagon tramwajowy to miejsce równie anonimowe jak ulica (...). Mimo ruchu pasażerowie pozostają nieruchomi względem siebie, często w nienaturalnym zagęszczeniu, a przed zbyt intensywnym dyskomfortem psychicznym bronią się, stosując zasady specyficznej etykiety tramwajowej. Unikają spojrzeń, spuszczały oczy lub uporzyczywie wpatrując się w znany na pamięć widok za oknem.⁵⁶

To opis kultury sprzed czasów smartfonów. Taki obraz pojawia się w „Pieśniach” Anderssona. W wagonie metra widzianym od środka widzimy zmęczonych ludzi, stojących i patrzących nieobecnie przed siebie. I znów fantazja reżysera dekonstruuje ten obraz ludzi obojętnych, skazanych na komunikacyjną alienację. W tle pojawia się przejmująca pieśń, fragment utworu muzyki klasycznej – i nagle ludzie w metrze zaczynają ją śpiewać. Jakże pasuje ona do ich strapiionych twarzy, spiętrzonych na małej przestrzeni! Jakże brakuje poezji, sztuki w szarej modernistycznej nowoczesności!

W Zwiagincenowskiej „Niemiłości” mamy ten sam obraz ludzi w wagonach metra, obok siebie – ale już wpatrzonych każdy w swój smartfon; każdy w swojej bańce, sam. Absurd jest potrójny: ludzie stojący blisko siebie, w metrze – środku masowej komunikacji, zapatrzeni w nowoczesne komunikatory, pozostają samotni.

Obaj reżyserzy zamieścili też w swoich filmach podobne sceny w windzie. Mamy tu ten sam paradoks, bo ludzie stojąc bardzo blisko siebie, pozostają sobie

⁵⁶ M. Saja, *Gry przestrzenne*, „Kwartalnik filmowy” 1999, nr 28, s. 180.

nieskończenie obcy. W „Niemiłości” widzimy stojących w windzie, ciasno obok siebie, niemal dotykających się, elegancko ubranych pracowników biura; wszyscy czują się niepewnie, wstrzymują oddech. U Anderssona („Pieśni”) obcokrajowiec pyta o coś człowieka wychodzącego z windy – ten go po prostu ignoruje. Obecność dwojga ludzi na tym samym pasażu, na tym samym piętrze dostojnego gmachu, nie znaczy absolutnie nic – poza obojętnością i samotnością jednostki. W filmie „Do Ciebie” znów widzimy windę pełną ściśniętych ludzi, jadących na wizytę do psychiatry. Gdy do windy podbiega psychiatra – ten, do którego jadą, który przecież ma im pomóc – mechaniczne drzwi zamykają się, a nikt ich nie zatrzymuje. Racjonalna, funkcjonalistyczna nowoczesność wprowadza między ludzi prawa mechaniki, niszcząc to, co ludzkie.

W Zwiagincenowskiej „Niemiłości” mamy ten sam obraz ludzi w wagonach metra, obok siebie – ale już wpatrzonych każdy w swój smartfon; każdy w swojej bańce, sam. Absurd jest potrójny: ludzie stojący blisko siebie, w metrze – śródku masowej komunikacji, zapatrzeni w nowoczesne komunikatory, pozostają samotni.

U Anderssona samotny tłum oblega też dworce, lotniska i inne przybytki komunikacji. Widzimy je znów jedynie od wewnątrz – ale wyraźnie możemy dostrzec ich modernistyczną architekturę. Przestrzeń zarówno hali dworcowej, jak i lotniska, organizują dziesiątki identycznych kas z siedzącymi w nich pracownikami, regularne oświetlenie, regularne kwadraty na ścianach i na podłodze, szkło i beton. Świetnie pisze o filmowych portretach tych budowli Saja, dostrzegając ich chłód, bezwzględność i masowość:

Mechanizm dworca, napędzany masą ludzką, funkcjonuje w niezmiennym rytmie, sprawnie przetwarzając jednostki w anonimowy tłum. Małe dramaty wtapiają się w tło; ktoś spóźnił się na pociąg i bezskutecznie usiłuje zwrócić bilet, ale zderza się

z obojętnym murem instytucji oburzonej tą bezczelną próbą ingerencji w jej wewnętrzne procesy i odchodzi niezauważony przez nikogo.⁵⁷

U Anderssona mamy świetną ilustrację tej myśli: jeden z podróżnych przycina sobie palec, wkładając go w mechaniczne drzwi. W tle wielkiej, silnej architektury dworca, niemal połykającej, pochłaniającej jednostkę, to małe nieszczęście staje się banalne i wręcz śmieszne. Małe niepowodzenia stają się dramatyczne w obliczu chłodu i nieczułości nowoczesności, w kontraście do regularnych funkcjonalnych budowli nowoczesności. U Anderssona wprawdzie wokół poszkodowanego nieszczęśliwca zbiera się tłum gapiów, jednak pozostaje on jedynie ciekawski i doskonale obojętny (co podkreślają biurowe uniformy). Pozostaje przywołać za Anderssonem peruwiańskiego poetę, który wstawia się za banalnymi przygodami nowoczesnej jednostki: „Błogosławiony, który usiądzie (...), ten, kto wkłada palec między drzwi”⁵⁸. Ale tego wezwania w filmie nikt nie słyszy – poza mieszkańcami domu dla psychicznie chorych⁵⁹.

NADZIEJA?

Tati jest optymistą i wierzy w możliwość naprawy nowoczesności, tchnięcia w nią ducha i ludzkich uczuć, uczłowieczenia jej. Jak pisze Pyziak-Sadulska, jest to możliwe, gdy zniszczeniu ulegnie przyczyna opresji – modernistyczna architektura. Zachwianie jej porządku i przerwanie jej ciągłości niesie wybawienie uciśnionemu ludzkiemu duchowi:

Pan Hulot, chcąc w czymś pomóc, przez przypadek powoduje zerwanie gzymsu i części sufitu. Gdy fizyczny świat się zawala, przyjęcie staje się nieokiełznane. Bałagan przestrzenny zostaje niemal usankcjonowany, a biesiadnicy się otwierają, oswobadzając z presji i kontroli architektury. Restauracja jest teraz miejscem nieoficjalnego spotkania, na którym ludzie wreszcie przestają udawać⁶⁰.

⁵⁷ Tamże, s. 183–184.

⁵⁸ Fragmenty wiersza peruwiańskiego poety Caesara Vallejo pt. *Błogosławieni którzy usiądą*, którego fragmenty recytuje brat umieszczonego w szpitalu psychiatrycznym bohatera filmu *Pieśni*.

⁵⁹ Tam bowiem przebywa i recytuje ten wiersz brat głównego bohatera.

⁶⁰ A. Pyziak-Sadulska, *Jak oswoić nowoczesność?...*, dz. cyt., s. 172–173.

Autorka interpretuje to zdarzenie w duchu międzynarodówki sytuacjonistycznej – dekonstrukcja nowoczesności oznacza ponowne nawiązanie wspólnoty⁶¹. U naszych reżyserów tego optymistycznego zwrotu nie ma, a przesłania ich filmów mówią wyraźnie: nic się nie zmieni, dopóki uwięzieni jesteśmy w nowoczesnym świecie. U Zwiagincewa materialny nowoczesny świat, mimo tragicznych filmowych wydarzeń i zwrotów akcji, nie zmienia się ani o jotę, trwa nadal – tak jak trwają jego budynki. Zmieniają się tylko ich właściciele. W „Elenie” obserwujemy (wątpliwy moralnie) awans społeczny ubogiej rodziny Eleny, która, jak nowi barbarzyńcy, bezprawnie zajmuje teraz ekskluzywną miejską willę po zmarłym bogaczu. „Niemiłość” też kończy się obrazem społecznego awansu Żeni, żyjącej teraz wśród nowoczesnych przedmiotów (smartfon, telewizor, wygodna sofa, bieżnia), które prowadząc do realizacji nowoczesnych wartości (wygoda, szukanie nowych wrażeń, smukłe ciało) skutecznie pomagają jej zapomnieć o dramatycznej przeszłości i cenie, jaką zapłaciła za ów nowoczesny sen. W końcowych scenach obu filmów kamera rejestruje nowoczesne i piękne budynki i ich wnętrza, oraz perswazyjne i nieśmiertelne programy telewizyjne – tak jak one trwają, estetyczne i pociągające, tak samo trwają przy swoich postawach bohaterowie.

Natomiast w „Niemiłości” Zwiagincewa widać małą, bardzo słabą – w porównaniu z wcześniejszymi, symbolicznymi obrazami tego reżysera – nadzieję na zbawienie⁶². To nie sytuacjonistyczna dekonstrukcja, ale solidarne i heroiczne działania policji i ochotników sprawiają, że miasto – a właściwie sposób jego filmowania przez kamerę – odrobinę się przemienia. Szukając w wielkim mieście zaginionego chłopca ochotnicy (wraz z rodzicami chłopca) docierają do najzimniejszych, najbardziej bezdusznych miejsc. To betonowe podziemne przejścia, puste wielkie hole, korytarze, kratki wentylacyjne, schody. Wszędzie rozwieszono plakaty z podobizną zaginionego Aleksa. Wszystkie te nieludzkie i opustoszałe miejsca nabierają sensu, zostają oswojone. Również anonimowy blok pełen małych oświetlonych okienek zostaje skontrastowany z blokiem oswojonym, blokiem wypełnionym pełnym zaangażowania działaniem ludzi, przeszukujących

⁶¹ Tamże.

⁶² Na przykład przemiana Aleksa w *Wygnanium* – zob. D. Jaszewska, *Problem szczęścia i nieszczęścia w Wygnaniu Andrieja Zwiagincewa – próba interpretacji teologicznej*, „Kultura-media-teologia” 2018, nr 34, s. 89–91.

po kolei wspólne balkony, zapalających i gaszących światło na kolejnych piętrach w poszukiwaniu zaginionego chłopca.

W końcówce filmu pojawia się drugie ujęcie budynku szkolnego – z ukosa, mniej oficjalne, bardziej ludzkie. Kamera skierowana jest na plakat z Alekssem. Tym razem widać drzewa w lewej części kadru, które ocieplają ponury wizerunek szkoły. Oficjalny i chłodny gmach szkoły staje się odrobinę bardziej ludzki. Po raz pierwszy i jedyny słychać też bardziej wesołe dźwięki wśród ponurego motywu przewodniego filmu. Są to pojedyncze dźwięki zagrane na pianinie czy dzwoneczkach, w wysokim tonie – połączone z najazdem kamery na latarnię, już nie jedną z tysiąca, ale tę jedną, stojącą przy szkole, ośnieżoną. Obraz ten jest najcieplejszy z całego filmu – przywołuje na myśl klimat baśni Andersena „Dziewczynka z zapałkami”, która, choć smutna, jednak daje nadzieję na niebo dla zaginionego i niekochanego chłopca. Zaraz potem na przystanek podjeżdża autobus o numerze 777. To chyba jeden z niewielu symboli w realistycznym filmie Zwiagincewa – liczba ta bowiem, przeciwieństwo diabelskiej liczby 666, liczba święta, symbol Boga, jest znakiem nadziei, sensu, którego tak brakuje w nowoczesności.

Czy filmy Anderssona dają jakąś nadzieję na uczynienie nowoczesnego świata bardziej ludzkim? Tylko w niewielkim stopniu. Od nowoczesności udaje się w świecie Anderssona uciec i na moment odpocząć jedynie dzięki przypadkowi i chaosowi (tak jak członkom nudnego zebrania, kiedy to wybucha panika z powodu rzekomego „ruszania się budynków”). Moment chaosu i paniki pozwala porzucić sztywne siedzenie przy stole, wielogodzinne jałowe dyskusje, rzucić się do okien, pobiec po stole... zdekonstruować poważną scenerię, która wcześniej przymuszała jednostki do określonych zachowań, osłabić porażkę (jeden z uczestników poważnego spotkania nie wziął z domu ważnych dokumentów).

Istnieje jednak pewien sposób na wprowadzenie sensu w miejskie piekło. To marzenia senne, które pełnią rolę łącznika ze świadomością, wiedzą, refleksją, i które zdają się być jedyną nadzieją przezwyciężenia absurdu i dokopania się znaczenia, sensu (choć w sposób tajemniczy, wieloznaczny i niejasny). Znamienna jest tu scena z filmu „Do Ciebie”, w której jeden z bohaterów śni, że chce pokazać mieszczańskiej rodzinie zbierającej się do uroczystego posiłku pewną sztuczkę: wyciągnąć obrus tak, aby została na stole zastawa i potrawy. Sztuczka nie udaje się – droga zastawa wraz z zawartością ulega zniszczeniu. Nikt z obecnych, w tym sprawca nieszczęścia, nie zauważa, że akcja ma finał pełen znaczenia: pod obrusem kryje się ozdoba stołu w postaci namalowanej swastyki. Oto trop, który

mógłby naprowadzić zgromadzonych na sens, wskazać zło, które kryje się za dostatkiem, elegancją i prestiżem elit społecznych; na zagładę, która jest odwrotną stroną nowoczesności⁶³. Niestety, ślad pozostaje niezauważony, a winny zniszczenia uroczystej kolacji poddany bezwzględnej władzy sądu ukazanego w absurdalnym świetle. Próby przełamania władzy nowoczesnej, zakłętej w przedmioty zewnętrznej i wewnętrznej architektury, zdarzają się więc tylko we śnie i są surowo karane.

PODSUMOWANIE

Omawiane filmy nie są typowymi portretami metropolii. Choć ich akcje dzieją się w dużym (i wielkim) mieście, niewiele znajdziemy w nich na przykład ujęć budynków, gmachów od zewnątrz, ujęć, w których architektura byłaby w centrum uwagi kamery. Główną scenografię stanowią wnętrza nowoczesnych instytucji, nie zaś ich fasady. Miasto jest więc jedynie tłem dla jednostki będącej bohaterem filmowej opowieści – jego skala jest pomniejszona, lub sprowadzona do punktu widzenia człowieka. To zdaje się nieść przesłanie, że zasady nowoczesności są nie tyle zewnętrznie narzucone przez potęgę nowoczesnych gmachów, co zinternalizowane przez jednostkę w środowisku jej codzienności, wcielone w przedmioty i związane z nimi rutynowe praktyki.

Bohaterem filmów Zwiagincewa i Anderssona jest więc nie tyle miasto, co człowiek żyjący w mieście. To nie znaczy jednak, że architektura nie ma znaczenia: zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna, w filmach obu reżyserów jest ona ważnym medium nowoczesności, organizującym życie bohaterów, nadającym charakter ich działaniom, utrwalając kulturę nowoczesności jako źródło współczesnych cierpień⁶⁴. Jest ona czymś stałym i trwałym – tak jak budynki czy meble – przez co utrudnia zmianę. Zwiagincew i Andersson są pesymistyczni w swojej wizji nowoczesności i nie widzą możliwości zbawienia dla człowieka żyjącego we władzy (post)modernistycznej architektury – przynajmniej nie na szeroką skalę. Czasem jednak umożliwiają jej dekonstrukcję. Po pierwsze, odsłaniając to, co kryje się pod spodem gładkiej i pięknej nowoczesności. Dzięki czytaniu filmowej architektury możliwe staje się ukazanie rewersu pięknej postmodernistycznej

⁶³ Por. Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Kraków 2012.

⁶⁴ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

miejskiej scenerii, jaką są enklawy postkomunistycznej biedy (Zwiagincew) czy ukazanie okrutnej, pełnej przemocy historii nowoczesności, która dziś wydaje się być dobra i cywilizowana (Andersson). Po drugie, ukazując kontrast między dostojną i niezmienną architekturą a zachowaniem jednostek, które nie dorastają do nowoczesnego ideału racjonalności, powagi i panowania nad emocjami (Andersson). Po trzecie, ukazując subtelną pracę kamery, która potrafi inaczej sfilmować te same modernistyczne budowle i pokazać delikatne, ledwo widoczne ożywienie i oswojenie nieczułej przestrzeni miejskiej (Zwiagincew).

BIBLIOGRAFIA

- Augé, M., *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 4 (112), 2008.
- Bal M., *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” nr 1–2, 2012.
- Bauman Z., *Konsumowanie życia*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Bauman Z., *Nowoczesność i zagłada*, Kraków 2012.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Berger P., *Zaproszenie do socjologii*, Warszawa 1999.
- Biedrzycki K., *Powrót taty, w: tenże, Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007.
- Chinita, F., *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol. 15, issue 1.
- Foucault, M., *Choroba umysłowa a psychologia*, Warszawa 2000.
- Giddens, A., *Przemiany intymności*, WN PWN, Warszawa 2015.
- Goffman, E., *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, Gdańsk 2011.
- Jaszewska, D., *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w Niemiłości Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura-media-teologia” 2017.
- Jaszewska, D., *Problem szczęścia i nieszczęścia w Wygnaniu Andrieja Zwiagincewa – próba interpretacji teologicznej*, „Kultura-media-teologia” 2018, nr 34.
- Kempna-Pieniążek M., *Wygnanie z raju według Andrieja Zwiagincewa*, „Artpapier” 15 marca 6 (102), 2008.
- Kuźma D., *Uniwersalność po rosyjsku: kino Andrieja Zwiagincewa*, onefilm 2 luty 2018.
- Lindqvist, U., *Roy Andersson's "Songs from the Second Floor": Contemplating the Art of of Existence*, University of Washington Press, Washington 2016.
- Mazierska, E., *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik filmowy” 1999, nr 28.
- Melosik Z., *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Toruń-Poznań 1995.
- Moon, G.-J., *Inhuman Characteristics of Modern Architecture Represented in Jacques Tati's Films* Guen-Jong Moon, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering”, no 16, 2017.

- Pyziak-Sadulska, A., *Jak oswoić nowoczesność? Sytuacjonistyczne praktyki w filmie Playtime Jacques'a Tati'ego*, „Quart” nr 1–2, 2017.
- Saja M., *Gry przestrzenne*, „Kwartalnik filmowy” 1999, nr 28.
- Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” nr 33–34, 1996.
- Tes, U., *Symbolika Wygnania – konteksty religijne i malarskie*, w: U. Tes, A. Gielarowski (red.), *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, Kraków 2012.
- Tillman, K-J. *Teorie socjalizacji. Społeczność, instytucja, upodmiotowienie*, Warszawa 1996.
- Tönnies F. *Wspólnota i stowarzyszenie*, Warszawa 1988.
- Waligórska-Olejniczak B., *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”, część II, Lustro*, w: H. Chodurksa, A. Kotkiewicz (red.), *Tradycja i nowoczesności. Język i literatura Słowian wschodnich*, Kraków 2016.
- Welsch, W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Welsch, W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Universitas, Kraków 2003.
- Wieczorek B., *Wizja szwedzkiej apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, „Kultura-media-teologia” 2013, nr 14.

Filmografia

- Andersson, R., *Pieśni z drugiego piętra*, 2000.
- Andersson, R., *Do Ciebie, człowieku*, 2007.
- Andersson, R., *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, 2014.
- Zwiagincew, A., *Elena*, 2011.
- Zwiagincew, *Niemiełość*, 2017.

Biogram

Dagmara Jaszewska: doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, magister socjologii, pracownik naukowy Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka książki *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem* (Warszawa 2002). Redaktorka i autorka prac poświęconych perspektywie teologicznej w analizie kulturowej.
ORCID: 0000-0002-5880-9609