

Dagmara Jaszewska

Instytut Dialogu Kultury i Religii UKSW

Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa

Film as a Medium of (Non)Presence of God. The Hidden Theology in “Loveless” of Andrey Zvyagintsev

STRESZCZENIE:

Artykuł jest analizą filmu Andrieja Zwiagincewa (*Niemiłość*, 2017) w kontekście dotychczasowej twórczości reżysera, jego specyficznej filozofii i teologii. „Niemiłość” to klasyczny dramat psychologiczny, w którym można odnaleźć niewiele symboli religijnych – do tego słabych, „zmąconych”.

Artykuł mimo to próbuje potraktować je jako miejsca teologiczne, ewokujące obecność, a często nowoczesną nieobecność

Boga – a także Boży ogląd rzeczywistości, który umożliwia odróżnienie dobra i zła. Do miejsc tych należą: teologiczny tytuł dzieła, niektóre techniki filmowe czy wreszcie figury Chrystusa, jednak w ich apokryficznej, osłabionej wersji. Tropy te umożliwiają odczytanie przedstawionej w filmie (w sposób beznamiętny i niewartościujący) estetycznej, atrakcyjnej rzeczywistości wielkomiejskiego życia, w kategoriach piekła nowoczesności i grzechów nowoczesności.

Taka analiza wzbogaca psychologiczne odczytanie dzieła; zarazem testuje narzędzia teologii wizualnej w odniesieniu do filmu – wydawałoby się – niereligijnego, wobec do znaków, którym niekiedy daleko do ortodoksji.

SŁOWA KLUCZOWE:

Andriej Zwiagincew, „Niemiłość”, film, teologia filmu, medium

ABSTRACT:

The article analyzes the newest movie from Andrey Zvyagintsev (*Loveless*, 2017) in the context of previous creations of the director up until this point, his specific philosophy and theology. “Loveless” is a classical psychological drama, with little to no religious symbols, which are faint, “clouded”. Despite this, the article is trying to treat them as theological places, evoking the presence, or frequently the modern lack of presence of God – and also God’s overview of the reality, which allows us to distinct good and evil. These include: The theological title of the movie, some of the filming techniques or finally the figures of Christ – although in their apocryphal, weakened versions. These tropes allow us to read the aesthetic, attractive reality of living in a big city which was presented in the movie (in a dispassionate and non-evaluative way) in categories of modern hell and the sins of the modern days. This analysis enriches the psychological reading of the movie; testing the means of visual theology in the context of the movie at the same time – seemingly – irreligious, considering the signs, which are sometimes far away from orthodoxy.

KEY WORDS:

Andrey Zvyagintsev, “Loveless”, film, film theology, medium

Wolno nam traktować filmy jednego reżysera jako pewną całość, jako obrazy prowadzące ze sobą dialog¹ – zwłaszcza, jeśli istnieją w jego twórczości powtarzające się ważne tematy, zasadnicze pytania, kwestie, czy nawet obsesje. Tak właśnie dzieje się w przypadku Andrieja Zwiagincewa. Począwszy od jego pierwszego filmu, słynnego „Powrotu”², przez „Wygnanie”³, „Elenę”⁴, nawet najbardziej politycznego „Lewiatana”⁵, aż wreszcie po najnowszy film reżysera pt. „Niemiłość”⁶ – wszystkie one pokazują współczesny wymiar zła oraz jego przyczynę: brak miłości jako wielką tragedię dzisiejszego człowieka i współczesnej mu kultury. Dopiero ostatni film nazywa rzecz wprost po imieniu – a przy tym jest najmniej symboliczny, najbardziej surowy i nowoczesny w formie, prosty, jeśli chodzi o fabułę. Dlatego, mimo konfuzji, jaką wywołało u mnie na początku obejrzenie tego obrazu, tak różnego od pierwszych filmów reżysera – nie wątpiłam, że odnajdę w nim kontynuację filozofii (i teologii) reżysera.

Wydaje się, że Zwiagincew na dobre porzucił kino symboliczne: nie chce już być „nowym Tarkowskim”⁷. Naprawdę trzeba się wysilić, by odnaleźć w tym filmie jakieś religijne znaczenia. Jeśli mowa w nim o religii, to jest ona zeświecczona i sparodiowana (to kontynuacja przesłania „Lewiatana”⁸). Ma ona wprawdzie jeszcze funkcję regulowania życia wspólnoty, ale dzieje się tak przez przypadek. Oto szef głównego bohatera filmu, Aleksa, jest obsesyjnie wierzący i wymaga od pracowników korporacji prowadzenia moralnego życia – jednak, jak żartują

¹ Można mówić tu o pewnego rodzaju intertekstualności w obrębie twórczości jednego autora. O różnym znaczeniu pojęcia intertekstualności w kinematografii zob. np. A. Ogonowska, *Gry intertekstualne na tekście filmowym: opis mechanizmów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, Studia Historicolitteraria IV (2004).

² A. Zwiagincew, *Wozwraszczenije*, 2003.

³ Tenże, *Izgnanie*, 2007.

⁴ Tenże, *Elena*, 2011.

⁵ Tenże, *Leviatan*, 2014.

⁶ Tenże, *Nelyubov*, 2017.

⁷ Wydaje się, że reżyser wziął sobie do serca krytykę „Wygnania”, w którym przesadził – według niektórych – z liczbą biblijnych odniesień. O filmie tym wielu mówiło jako o wielkim rozczarowaniu – wskazywano, że forma filmowego moralitetu, sprawdzona w „Powrocie”, w „Wygnanium” okazała się pomyłką. Zob. np. Magda B., *Symbole wygnane z rzeczywistości – recenzja najnowszego filmu Zwiagincewa*, WP Gadżetomania, <https://gadzetomania.pl/52397,symbole-wygnane-z-rzeczywistosci-recenzja-najnowszego-filmu-zwiagincewa> [dostęp 15.02.2018].

⁸ Film ten niesie ze sobą krytykę Cerkwi prawosławnej, zaprzyjaźnionej zawsze z aktualną władzą, niesłużącej człowiekowi.

między sobą jego podwładni, to tylko jedna z możliwych obsesji (gorszy byłby szef – maniak sportu). Religia jest bowiem w nowoczesnym mieście jedynie możliwością, ofertą, towarem – jak wtedy, gdy bliskość cerkwi okazuje się być tylko jedną z wielu atrakcji sprzedawanego mieszkania (obok dużego metrażu, miłego sąsiedztwa i ładnego widoku z okien). Jej przesłanie jest sparodiowane, a przekaz pusty: jak w przewijającym się w filmie motywie końca świata, którego datę – 21 grudnia 2012 roku – sensacyjnie zapowiadają media.

„Niemiłość” przedstawia świat bez Boga – jak zresztą również poprzednie obrazy reżysera. Jednak w pierwszych dwóch filmach (zwłaszcza w „Wygnaniu”) mieliśmy do czynienia z pewną strategią, o której tak pisała Urszula Tes: „Zwiagincew, wprowadzając bogatą symbolikę biblijną i muzykę sakralną w ten świat, metaforycznie »wskrzesza« zapomniany przez ludzi boski wymiar życia”⁹. Zostawione w tamtych filmach religijne znaczenia sprawiają, że dzieła te, mimo, że ukazują zdesakralizowaną rzeczywistość, stają się miejscami teologicznymi¹⁰, mogą naprowadzać na teologiczną interpretację tych dzieł (jakiej chyba dokonała w odniesieniu do „Wygnań” wspomniana Urszula Tes¹¹). Jeśli chodzi o „Niemiłość”, znaków tych praktycznie nie ma – zostały naprawdę ich okruchy, niejasne i niewidoczne na pierwszy rzut oka (takie, które z pewnością nie będą już drażnić zachodniego widza). W omawianym filmie niewiele znajdziemy w ogóle jakichkolwiek symboli: jeśli już, to są one subtelne, przeinaczone, nieoczywiste. Najbardziej chyba wyrazisty z nich to biało-czerwona taśma, którą 12-letni syn głównych bohaterów, Alosza, podnosi z ziemi i w zabawie zawiesza na drzewie, nieświadomie oznaczając (najprawdopodobniej) miejsce swojej śmierci. Ta wstęga, mogąca znaczyć niewinność (biel) i męczeńską poniekąd śmierć (czerwień), jest to przecież zwykła plastikowa taśma ostrzegawcza, używana w miejscach

⁹ U. Tes, *Symbolika Wygnania – konteksty religijne i malarskie*, w: U. Tes, A. Gielarowski (red.), *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, Kraków 2012.

¹⁰ Współcześni teologowie rozwijają średniowieczną koncepcję *locus theologicus*, klasyfikując jako miejsca teologiczne również sztukę: literaturę, teatr, film. Zob. np. W. Kawecki, *Czym jest locus theologicus kultury wizualnej?*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K. Flader-Rzeszowska, D. Jaszewska i inni, Sandomierz 2013, s. 41-43.

¹¹ Zob. U. Tes, *Symbolika...*, dz. cyt.; por. D. Jaszewska, *Zerwane communio. Problemy komunikacyjne jako kategorie teologiczne w Powrocie i Wygnaniu Andrieja Zwiagincewa*, w: *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, red. M. Butkiewicz i in., Warszawa 2017.

niebezpiecznych, budowach. Symbole są więc tu tak naprawdę zwyczajnymi przedmiotami, i można poprzestać na odczytaniu ich denotatywnego znaczenia¹².

Chociaż symboli religijnych jest w „Niemiłości” niewiele, to znając twórczość Zwiagincewa, trudno oprzeć się pokusie szukania ich. Kluczem do tego mogą stać się wcześniejsze filmy reżysera, które określano mianem religijnych przypowieści, paraboli¹³ – zwłaszcza, że omawiany film, choć prosty, bezpretensjonalny, realistyczny, zarazem dotyka znów największych egzystencjalnych i duchowych dramatów współczesnej jednostki.

GRZECHY NOWOCZESNOŚCI, CZYLI „MORALITET ŚREDNIEGO ZASIĘGU”

„Niemiłość” to dramat psychologiczny, którego akcja umiejscowiona jest w rosyjskim współczesnym „wielkim mieście”. Oglądamy na ekranie życie małżonków, którzy są w trakcie rozvodu i układają je na nowo, szukając własnego szczęścia. Kipią nienawiścią do siebie i zaniedbują swojego dwunastoletniego syna, który staje się największą przeszkodą w ich dążeniach. Widzimy jego ogromne cierpienie, ponieważ rodzice nie troszczą się już o niego, bez żadnych skrupułów dając mu odczuć, jak jest zbędny. Dzieje się wielkie zło – chłopiec cierpi w niewymowny sposób, nie mając wsparcia w nikim. Momentem przełomowym dzieła jest dramatyczne zniknięcie Aloszy. Jednak ani poszukiwanie chłopca, ani odnalezienie (prawdopodobnie) jego ciała, nie zbliża małżonków do siebie, nie wstrząsa nimi, nie powoduje opamiętania – widzimy ich w ostatnich scenach żyjących tak jak dawniej, wygodnie i egoistycznie. Tragedia chłopca wydaje się więc być ofiarą poniesioną na darmo – usuwa się on z ich życia tak, jak tego chcieli, by mogli wreszcie żyć po swoimemu.

Film nie kończy się więc dobrze, a raczej złowieszczo, niczym moralitet *a rebours* – nie ma tu żadnego morału ani żadnego nawrócenia, zło zdaje się triumfować. W dodatku to, co skłonni byliśmy uważać za zło – egoistyczne, konsumpcyjne

¹² Jeszcze bardziej subtelnym i niewyraźnym symbolem męczeństwa, ofiary, jest czerwony kolor kurtki chłopca, kontrastujący z szarym tłem smutnej zimowej przyrody (to również niejednoznaczny znak, zważywszy, że mamy tu raczej ciemny odcień czerwieni, bliższy bordo).

¹³ Zob. na ten temat np. M. Kempna-Pieniążek, *Wygnanie z raju według Andrieja Zwiagincewa*, „Art Papier” 2008, nr 102, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=56&artykul=1245> [dostęp 10.02.2018].

życie, poświęcone spełnianiu własnych zachcianek bez oglądania się na potrzeby drugiego człowieka – przedstawione jest w filmie neutralnie, a nawet przychylnie. Podobnie, jak w „Elenie”, wysmakowane kadry ukazują luksusowe, estetyczne wnętrza bogatego miejskiego świata: gustownie urządzone mieszkania, eleganckie butiki, prestiżowe restauracje i salony piękności. Bogaty świat, pełen możliwości, kusi swoimi dobrami – czy można dziwić się ludziom, że chcą żyć pięknie, wygodnie, na poziomie, że chcą wykorzystać te możliwości, mieć prawo do szczęścia? Zło przybiera postać dobra – tak samo jak w „Elenie”, której bohaterka pragnęła przecież tylko dobra dla swojej rodziny, której niemoralny czyn dawał się usprawiedliwić na tysiące sposobów. I tak, jak w poprzednim filmie, również teraz reżyser prowadzi kamerę w sposób beznamiętny, obiektywny, unikający sądzienia, wartościowania; nie wskazuje, kto jest dobry, a kto zły, nie podkreśla czarnych charakterów, nie nazywa zła po imieniu, nie moralizuje.

Całą pracę oceny bohaterów musimy wykonać sami; w przeciwieństwie do średniowiecznych moralitetów, nie pomogą nam w tym wywody upersonifikowanych postaci Śmierci czy Diabłów/Aniołów. Czy dlatego, że w naszej kulturze moralitet nie jest już możliwy, bo zło jest tak bardzo ukryte, zakłamate, tak doskonale udające dobro? A może było takim zawsze – a jedynie dziś, w świecie bez Boga, zatraciliśmy już zupełnie kryteria odróżniania dobra od zła, umiejętność skruchy, żalu za grzechy, postanowienia poprawy?

Zło nie jest nigdy u Zwiagincewa wynikiem zaburzeń psychicznych bohaterów, przypadkowych uwarunkowań, determinantów Historii (choć takie interpretacje też są uprawnione – nie wydają się one jednak decydujące). Również w najnowszym filmie Zwiagincewa pozostaje ono wyborem człowieka – grzechem. Wyborem, który – jak przystało na grzech – spowodowany jest pokusami.

Czy jesteśmy w stanie dostrzec to, czego niezdolni byli dostrzec bohaterowie filmu, czego nie chciał nam po prostu wskazać reżyser? Czy w naszej głowie, w czasie śledzenia długich poszukiwań Aloszy, narodzi się nasz prywatny moralitet? Jeśli tak, mógłby to być moralitet o tyle uniwersalny, o ile pokazuje odwieczne grzechy ludzkiej natury: chciwości, pożądania, egoizmu, samookłamywania się. Jednak „Niemiłość” to przede wszystkim film o naszych czasach. Inaczej, niż w pierwszych filmach, które z założenia mając formułę moralitetu, ukazywały rzeczywistości „wszędzie i nigdzie”, umiejscowione były w bezczasie

i międzynarodowej, uniwersalnej scenerii¹⁴ – tutaj mamy życie konkretnie umiejscowione: w centrum nowoczesnej Moskwy. Byłby to więc „moralitet średniego zasięgu”. Zło okazuje się być złem współczesnym, piekłem nowoczesności: złem wpisanym w te czasy, osaczającym jednostki charakterystycznymi dla tych czasów pokusami.

Pokusy w „Niemiłości” stwarza nowoczesna materia. Zacznijmy od przestrzeni, architektury wielkiego miasta – monstrualnej i nieludzkiej. W filmie widzimy wielkie, często puste budynki, hale, urzędy, bezduszną szkołę–molo (ten trop pojawiał się i we wcześniejszych dziełach reżysera¹⁵). Nowoczesna przestrzeń nieodparcie narzuca pokusę traktowania jednostki jako trybika w nowoczesnej maszynie. Dalej: architektura izolująca ludzi od siebie, zamykająca ich w szklanych bańkach. Jak w samochodzie, który przemieszcza się z jednego podziemnego parkingu do następnego, w którym z dystansem, przez szybę, można śledzić mijające uliczne dramaty, a wieści o wojnie na Ukrainie zostają spreparowane w łatwo strawną i elegancką papkę, podawaną przez miłego spikera przez samochodowe radio stereo, między żartem a prognozą pogody. Jak w windzie, w której ludzie stoją tak blisko siebie, zmuszeni, by wytrwać w swojej fizycznej bliskości przez te kilka minut, a jakże sobie obcy, jak zmieszani. Jak w metrze – gdzie ludzie stłoczeni są obok siebie, każdy zapatrzony w ekran swojego smartfona. Jakże trudno odrzucić narzucaną przez nowoczesny świat pokusę izolacji, egoizmu, wygodnictwa, komfortu. Zło jest estetyczne i przyjemne – jak ekran smartfona, który izoluje ludzi od siebie, sprawia, że stają się oni ślepi, nie widzą bliźniego i jego cierpienia.

Pokusą po wtóre jest konsumpcja, a w zasadzie konsumpcyjny raj, który jawi się jako dobro, wygląda jak miłość, jak „godne warunki życia”. To raj, który człowiek sam sobie stworzył – można go przecież zobaczyć w pobliskiej galerii handlowej, w tych wszystkich wodotryskach, tej różnorodności wszelkich dóbr, w śliczności, która zdaje się obiecywać szczęście i miłość (jak słodkie ciasteczki w wielkim stoisku z dziecięcymi ubrankami w centrum handlowym, w którym spaceruje ciężarna narzeczona Aleksa). Kto odważy się powiedzieć, że to jest zło? Jest to trudne – ale Zwiagincew daje szansę, by zobaczyć, że przyczyną współczesnej niemiłości, rozpadu małżeństwa i rodziny, jest dzisiejsza wersja (odwiecznej)

¹⁴ Zob. na ten temat np. M. Kempna-Pieniążek, *Wygnanie z rajy...*, dz. cyt.

¹⁵ Na przykład w filmie „Wygnanie” widzimy przerażający, zimny miejski industrialny krajobraz, skontrastowany z żywą przyrodą wsi. Często budynki filmowane są u Zwiagincewa z jednego ujęcia, w którym pojedynczy człowiek wydaje się być nic nieznaczącą mrówką.

chciwości: materializm, pożądanie wysokiego poziomu życia, wygodnych mebli, pięknego wyglądu.

Pokusą wreszcie jest nowoczesna miłość/niemiłość. Współcześni socjologowie określiliby ją mianem tzw. „miłości współbieżnej” – a więc takiej, która istnieje, dopóki partnerom jest ze sobą po drodze, dopóki są dla siebie atrakcyjni i zgodnie zgadzają się na taki układ¹⁶. Tylko, że inaczej, niż w teorii Giddensa, ta miłość w filmie niestety nie kończy się pokojowym rozejściem się. Konsekwencją łatwej i przyjemnej miłości jest bowiem nienawiść, agresja wobec niedawnego małżonka, ale przede wszystkim dziecka. Dziecko utrudnia nowoczesne życie jednostki, samorealizację, rozwój. Trudno je kochać – trudno bowiem o staromodne „poświęcenie się”, skoro zewsząd kuszą gabinety odnowy biologicznej, a nawet duchowej, restauracje, podróże: to wszystko jest przecież takie rozwijające.

Pokusą w końcu są więc nowoczesne idee/ideologie – nie tylko „religia indywidualizmu”, ale też feminizm. Żenia nie chce już znosić „typowo babskiego” cierpienia i trudu (dzięki którym chyba nasz świat jeszcze się ostał!). Nie chce ponosić konsekwencji męskiego egoizmu; ona chce równych praw. Jeszcze w „Wygnanium” widzieliśmy Wierę, która była czułą matką, bardzo kobiecą żoną, która – może za słabo? – jednak broniła przed śmiercią dziecko noszone w łonie. Mężczyzna i kobieta to były dwa światy, co odzwierciedlały kreacje aktorskie: delikatnej Wierzy i silnego Aleksa. W najnowszym filmie Zwiagincewa mamy natomiast „kobietę nowoczesną” – która nie krząta się i dba o innych, ale na równi z mężczyznami (a nawet bardziej) popija alkohol, przeklina, ucieka w świat smartfona/komputera, szukając własnej egoistycznej przyjemności, nie widząc i nie chcąc widzieć cierpienia własnego dziecka. Wyrzeka się kobiecości (nawet jej sposób korzystania z toalety, brutalnie sfilmowany przez kamerę, wydaje się być męski). I znów – jakąż to pokusa, móc wreszcie skorzystać z wywalzonego dopiero co równouprawnienia, nie musieć ofiarowywać się – mieć równe prawo do niemiłości, co mężczyzna.

Grzech jest, jak zawsze, „kulturowo zapośredniczony”. Przeróżające jest to, że czujemy się na niego skazani – idąc konsekwentnie drogą sukcesu, dobrobytu, postępu. W świecie, w którym produkcję zastąpiła konsumpcja, gdzie mamy przykus smakowania, przeżywania i samorealizacji, nie jest już po prostu możliwa opcja ascety, poświęcającej się matki, zdradzonego męża. Piekło nowoczesności

¹⁶ A. Giddens, *Przemiany intymności*, Warszawa 2006.

staje się więc trudne do odczytania, ponieważ jest schludne, błyszczące od nadmiaru gładkich i lśniących powierzchni, estetyczne, pełne wolności i wygody.

Powtórzmy: nie jest to film religijny w tym znaczeniu, że wskazywałby nam właściwą ścieżkę dobra. Jego bohaterowie nie przechodzą *katharsis*, nie zmieniają swojego życia: zło zdaje się triumfować. Po co więc je pokazywać? Wiemy, że u Zwiagincewa zło nie jest nigdy przypadkowe. Dotąd, w poprzednich filmach, jego ukazanie służyło głębokiej refleksji nad naturą człowieka, nad zagadnieniem ludzkiego szczęścia. Myślę, że pasują do Andrieja Zwiagincewa słowa, które Liście do Artystów napisał Jan Paweł II: „Nawet wówczas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie”. O tej nadziei świadczyć mogą pewne subtelne znaki, które reżyser zostawił w swoim dziele.

TAJEMNICZE SPOJRZENIE ZZA SZYBY

Reżyser rezygnuje z sugerowania nam jakiegokolwiek oceny bohaterów. Kamera pozostaje chłodna i obiektywna, uczciwa. Wyjątek stanowią kadry filmowane z zewnątrz, zza szyby. Ten zabieg wykorzystał już reżyser w „Elenie”¹⁷ – w scenach otwierających i zamykających ten film, spinających go kłamrą. W zakończeniu „Eleny” mogliśmy więc zobaczyć ptaki siedzące na gałęzi, a następnie najazd kamery – jakby oka patrzącego ptaka – na wnętrze domu milionera, w którym urzędowała już wprowadzona tam przez Elenę biedna rodzina jej syna-pijaka. Bohaterka filmu mogła zapewnić swoim dzieciom i wnukom tak dobre warunki życia dzięki temu, że wcześniej zamordowała swojego bogatego męża. Jednak ani ona, ani nikt inny nie czuje z tego powodu wyrzutów sumienia – również reżyser rezygnuje z ocen moralnych, pozostawiając je widzowi. Spojrzenie zza szyby wprowadza jakby moment obiektywności, sugeruje, że ktoś widzi coś więcej, z szerszej perspektywy (ukrytą prawdę?). W „Niemiłości” takich scen jest więcej. Widzimy zza szyby mieszkania dziewczynę w ciąży, uśmiechającą się, rozmarzoną, planującą własne szczęście w pięknym lokum, które chce kupić (od rozwodzącej się pary głównych bohaterów filmu). Potem w ten sam sposób, z zewnątrz,

¹⁷ Ten film był jeszcze bardziej antymoralistyczny niż „Niemiłość” – świadczyć o tym może możliwie najbardziej neutralne brzmienie jego tytułu.

w szumie padającego deszczu, obserwujemy twarz głównej bohaterki, która po gorącej scenie miłosnej z nowym partnerem, szczęśliwa i spełniona, tuli się do zimnej szyby. Tę samą Żenię reżyser znów filmuje zza szyby auta, gdy zmęczona i rozmarzona po upojnej nocy, odwożona jest przez kochanka do domu. W „Elenie” to ptaki siedzące na drzewie widziały, co dzieje się w „ludzkim gnieździe”, one symbolizowały oko Wszewiedzącego – tu nie wiemy kto, ale znów mamy wrażenie, że życie bohaterów obserwuje ktoś z zewnątrz. Widzi i ocenia motywacje bohaterów, to, jak bardzo chcą być szczęśliwi. Takie sceny sprowadzają na widza skojarzenie z obecnością Boga, który „jest wszędzie i widzi w ukryciu” (Mt 6.1–6.16–18). Wydaje się, że tego rodzaju subtelnej technice reżyserskiej można przypisać znaczenie „ewokowania Transcendencji”¹⁸ – podobnie, jak technice filmowania z góry (spotkać ją można było w „Wygnaniu”¹⁹), czy „złapania” w kadrze spojrzenia aktora skierowanego wprost w obiektyw kamery. W ten sposób technika filmowego medium staje się miejscem teologicznym, przywołującym boski ogląd rzeczywistości.

Problem w tym, że „spojrzenie zza szyby” wcale nie prześwieśla bohaterów na wskroś, nie demaskuje ich grzechów. Nie jest oceniające, raczej neutralne – a nawet, zdawałoby się, aprobujące, życzliwe – zwłaszcza, gdy w „Elenie” kamera rejestruje niewinną zabawę maleńkiego dziecka, wesoło baraszkującego na łożu zmarłego bogacza, albo, gdy w „Niemiłości” widzimy kobietę, która cieszy się swoją odwzajemnioną miłością do kochanka. Spojrzenie zza szyby obiecuje Transcendencję, ale zwodzi; jest zupełnie bezradne, nieoceniające. Jeśli to Bóg patrzy – to jest On odległy, niemający już wpływu na człowieka; ze spokojem patrzy na tego, który tak bardzo się od niego oddalił. Miejsce teologiczne okazuje się być pustym znakiem, imitującym tylko spojrzenie Boga? A może reżyser chce nam w ten sposób pokazać, że nie potrafimy już patrzeć na świat na Boży sposób?

PROROCZY TYTUŁ

Istotny religijny symbol zawarty jest w niezwykle znaczącym tytule dzieła. Ten neologizm, zastosowany z taką prostotą i bezpośredniością zapowiada, że film

¹⁸ Pojęcie to, wprowadzone przez Amedee Ayfre’a, spopularyzowała w Polsce Mariola Marczak – zob. teźże, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.

¹⁹ Na przykład w scenie „zwiastowania”. Kiedy listonosz przynosi Wierze list z informacją o ciąży, kamera filmuje scenę przekazywania wieści pionowo (spojrzenie z góry).

jest czymś więcej, niż zwykłym dramatem psychologicznym: wskazuje na jego drugie dno, na filozoficzną (teologiczną) egzegezę zła. Tytuł stoi jednak w kontraście do fabuły filmu, która jest zwyczajna, realistyczna, anty-patetyczna, w której trudno odnaleźć moralne przesłanie.

Zamiast więc dawać gotowe odpowiedzi, film (poprzez swój tytuł) każe zadawać pytania. Choćby takie: dlaczego niemiłość, skoro... miłość, skoro film opowiada o zakładaniu przez obydwójce bohaterów dość udanych nowych związków, w których dobrej jakości jest i życie codzienne i seks? Dlaczego niemiłość, skoro widzimy na ekranie przez dłuższy czas piękne wnętrza, piękne życie, piękne ciała, wydawałoby się – dobro? Mamy dużo czasu na refleksję, ponieważ film, po nagłym zwrocie akcji spowodowanym zaginięciem syna głównych bohaterów, składa się w większości ze scen ukazujących mozolne poszukiwania chłopca. Długie ujęcia, w których śledzimy poczynania grupy wolontariuszy, słyszymy dramatyczne wołanie zgubionego Aloszy, trzymając w napięciu, ale jednocześnie są jednostajne – stając się dobrym tłem dla naszej refleksji i medytacji.

Tytuł „Niemiłość” oznacza coś więcej, niż po prostu niedostatek miłości, który mógłby wynikać z jakiejś niedoskonałości ludzkiej psychiki. Angielski przedrostek „less” wskazuje na zgubienie miłości, pustkę po niej: polski (nie), podobnie, jak rosyjski, oznacza raczej zaprzeczenie miłości. Obie te formy tłumaczenia wskazują na rzeczywistość przeciwną miłości, na jej głęboką filozoficzną antytezę. Ten mocny tytuł jest jak wyrok proroka, którego słowa są ostre jak brzytwa, który nazywa rzeczy po imieniu, zdzierając z nich pozór normalności czy nawet dobra, odważnie walcząc z samookłamywaniem się grzeszników, uśpionych i zadowolonych ze swojego życia. Odsyłają do gestu proroka, który nazwał swoją córkę, zrodzoną z ukochanej żony-nierządniczy, „Pozbawioną miłosierdzia”, a syna „Nie mój lud” (Oz 1.6-9)²⁰. Tytuł „Niemiłość” również zdaje się więc pochodzić z języka religii – brzmi jak wyrok, bezwzględnie każąc nam zastanawiać się nad życiem bohaterów pokazanym w filmie i rewidować nasze własne poglądy na temat szczęścia i „normalności”. Tytuł ten możemy więc potraktować jako miejsce teologiczne, poprzez które przemawia do nas Boże Objawienie, Boży osąd ludzkiej rzeczywistości.

²⁰ Por. M. Wielek, *Zakochany prorok*, Stacja7.pl, <https://stacja7.pl/wiara/zakochany-prorok/> [dostęp 15.02.2018].

ALOSZA JAKO FIGURA CHRYSTUSA

Zarysowane powyżej „grzechy nowoczesności” nie mogłyby być w filmie dostrzeżone, gdyby nie ich kontrapunkt – cierpienie dziecka. Aby dostrzec grzech, aby się nawrócić, potrzeba jest czasem ofiary. Tak było w filmie „Wygnanie” Zwiagincewa – zdaje się, że w pewnym momencie Wiera, jak Chrystus, podjęła decyzję o ofiarowaniu swojego życia, skoro wszystkie inne sposoby komunikacji z mężem zawiodły²¹. I gdy ta ofiara została już spełniona, Aleks rzeczywiście się nawrócił²². Czy dramat Aloszy również możemy zinterpretować w kategoriach ofiary – czy można powiedzieć, że Alosza to figura Chrystusa?

Skłania nas do tego przede wszystkim motyw cierpienia chłopca. Przypomina on niemal sługę Jahwe z Księgi Izajasza: „Mąż boleści, oswojony z cierpieniem” (Iz. 53,3). Wydawałoby się, że w tych oświeconych, cywilizowanych czasach nikt już tak nie cierpi. Niestety, w ciepłym i pięknym mieszkaniu, pod jednym dachem z rodzicami, chłopiec przeżywa prawdziwe piekło samotności i odrzucenia. Alosza jest poszturchiwany przez matkę, poniżany i obrażany przy obcych ludziach, obgadywany przed fryzjerkami, niezauważany i lekceważony. Samotny – wraca zawsze sam długą drogą ze szkoły; nigdy nikt po niego nie przyjdzie, jak po inne dzieci, nikt nie czeka z miłością i obiadem, nie poprosi, by opowiedział, jak minął mu dzień. Nikt też nie zagląda do jego pokoju – chyba, że z chętnymi, by kupić mieszkanie wykończone w „podwyższonym standardzie”. To tak, jakby jedyną wartość miał pokój chłopca, nie on sam. Przypomina to zainteresowanie żołnierzy jedynie szatą Jezusa, która okazała się dla nich całkiem interesującą zdobyczą, jako że była „nie szyta, ale cała tkana od góry do dołu” (J 19,22).

Jest w filmie jedyna scena, w której wprost widzimy cierpienie dziecka, jego rozpacz, przerażający niemy płacz. To wtedy, gdy słyszy on nocną kłótnię rodziców, i to nie byle jaką – oboje rodzice wyrzekają się go, żadne nie chce się nim zaopiekować. To noc zdrady – opuścili go wszyscy. Szczególnie bolesna jest tu

²¹ Zob. D. Jaszewska, *Zerwane communio...*, dz. cyt., s. 132-133.

²² Znamienna jest ostatnia scena filmu. Widzimy bohatera siedzącego na ziemi, który zdaje sobie sprawę z wielkiego zła, jakie wyrządził – jednak zamiast rozpacz, na jego twarzy maluje się niewytłumaczalne psychologicznie pogodzenie z samym sobą, pokój. Jego twarz, zawsze surowa i stanowcza, teraz złagodniała, jakby oczyszczona z pychy, z zaślepienia. Taką przemianę można wytłumaczyć tylko wewnętrzną decyzją o przyjęciu ofiary Wiery i – wynikającym stąd – wybaczeniu samemu sobie.

postawa Żeni, walczącej ze „stereotypem”, który powtarza też kilkakrotnie Borys: „przecież jesteś matką...”. W imię nowoczesnej wolności matka nie chce już być matką (Czy może niewiasta zapomnieć o swoim dziecięciu? – Iz 39,15). To zdrada największa z możliwych: przecież nawet przy Jezusie na krzyżu stała jego – bezradna wprawdzie, ale kochająca – matka.

Wracając do chłopca – widzimy jak płacze, trzęsie się, załamany, złamany, skazany na nieistnienie przez tych, którzy go sprowadzili na świat; niepotrzebny. Obolały, zmiażdżony, nieutulony, niepocieszony, kładzie się spać w samotności – jego noc przypomina Jezusową ciemnicę. Czy zaśnie? Tutaj zresztą każdy śpi sam, zamyka drzwi, rygluje się od innych. Tej nocy Alosza przeżywa zarazem skazanie na śmierć (wyrok, w którym oboje rodzice odrzucają go, wyrzekają się go), biczowanie (każde słowo matki jest jak chłosta), obnażenie z szat (wstyd; zabierają mu wszystko, chcą odebrać pokój, rodziców, życie). Rano ma miejsce przerażająca scena w kuchni, sterylnej, higienicznej, lśniącej – nowoczesnej, jak niemiecki obóz zagłady²³. Słowa chłopca: „już nie mogę”, pozornie dotyczące śniadania, mówią też o jego życiu – bez miłości. Głośny telewizor i nieobecność matki wpatrzony w ekran smartfona zagłuszają ten dramat: nikt nie widzi łez chłopca spływających po policzku. Dzieje się wielkie zło: oto młody chłopiec nie może już wytrzymać życia w rodzinnym piekle, czuje się jak skazany na śmierć przez tych, którzy powinni go kochać – własnych rodziców.

Z pewnością niezawinione cierpienie chłopca nasuwa skojarzenie z niewinną ofiarą Chrystusa: wydaje się, że postać Aloszy jest figurą Chrystusa o wymiarze pasywnym²⁴. Samo cierpienie ma głębokie teologiczne znaczenie – albo wprost jest ono związane z grzechem i jego konsekwencjami, albo jest po prostu „niewinną ofiarą, za której cierpienie jesteśmy odpowiedzialni i przez której cierpienie jesteśmy odkupieni”²⁵. W przypadku Aloszy można wskazać winnych

²³ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Kraków 2012.

²⁴ M. Lis, *Figury Chrystusa w Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007, s. 8. Ks. Marek Lis, prezentując bogatą światową literaturę na temat typów, transfiguracji i figur Chrystusa, omawia między innymi typologię Michaela Graffa, który wymienia różne typy figur Chrystusa w kinie, należących do ogólniejszego rodzaju *Chrystusa incognito*. Wśród nich, obok „odkupiciela”, „dobrego pasterza” czy „sędziego”, wymieniona jest też figura „sługa boży/niewinny cierpiący”. Taka koncepcja zdaje się sugerować, że kinowa figura Chrystusa może ukazywać jeden z aspektów Osoby Chrystusa, zachowując przy tym swoją funkcję.

²⁵ M. Marczak, *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” nr 2 (6), 2014, s. 151.

i ich grzech – jednak czy może być mowa o odkupieniu? Przez moment mamy taką nadzieję – nagle widzimy bohaterów „takimi, jakimi są”, bez makijażu i akcesoriów, skromnie i zwyczajnie ubranych, mieszkających się z drużyną ochotników poszukujących chłopca. Już w następnej scenie jednak znów wylewają na siebie żale i nienawiść. Nie potrafią na chwilę zapomnieć o sobie samych, nie są w stanie wyjść z egoistycznej bańki, nawet w obliczu wielkiego dramatu. Są jak ci, których nie wzruszył obraz sponiewieranego Boga-człowieka („Oto Człowiek” – J 19,5). Prawdziwą skruchę zastępują neurotyczne (typowe dla nowoczesnej osobowości) krótkotrwałe wybuchy hysterii²⁶. Za moment widzimy ich, jak wiodą życie takie, jak przedtem. Nie ma tu pokuty, nie ma winnych. Reżyser tym razem zrezygnował z tego, za co skrytykowano „Wygnanie” – z dobrego zakończenia, mimo tragedii. Tu nikt nikogo nie zbawia – tak jak w „Elenie” mamy znów do czynienia z „filmem ciemnym”. Tymczasem, aby mówić o „figurze Chrystusa” w pełnym tego słowa znaczeniu, potrzebne są jeszcze „kluczowe elementy jego misji zbawczej, czyli to, co sprawiło, że jest »Chrystusem«, czyli z greckiego – »odkupicielem«, »zbawcą«, »wybawicielem«.” Mowa tu o misji odkupieńczej Chrystusa, obejmującej „nauczanie, śmierć i zmartwychwstanie” oraz „Jego siłę oddziaływania na innych, która sprawia, że w ludziach dokonują się istotne przemiany”²⁷. Alosza nie staje się więc odkupicielem – jego ofiara bardziej przypomina starotestamentową ofiarę, niż świadome samoofiarowanie²⁸.

Alosza przypomina postać Chrystusa – a jednocześnie jest tylko słabym, rozmytym jego znakiem. Daleko tu do ortodoksji, zbyt wiele jest tu zmylonych przez

²⁶ A może to jedyna forma pokuty dostępna dla współczesnego człowieka – chwilowa? Która nie może przetrwać w świecie wellness, spa, fitness i korporacji? Która jednak zostawia w filmowych bohaterach jakiś cień: w nim zdenerwowanie, w niej smutek?

²⁷ Tamże, s. 150. Por. M. Lis, *Figury Chrystusa...*, dz. cyt., s. 26.

²⁸ Dramat chłopca do pewnego stopnia przypomina ofiarę starotestamentową – nie on sam składa siebie w ofierze, ale czynią to za niego rodzice. Jest to jednak parodia starotestamentowej ofiary składanej Bogu. Jego miejsce zajmują teraz chyba bożki dobrobytu: podobnie jak Elena składająca w ofierze swojego męża, po to, by móc realizować swoje cele, również rodzice Aloszy poświęcają chłopca, aby po prostu „żyć jak dawniej”. To wielka pokusa – unicestwić jedno małe życie, by inne życie mogło rozwijać się bujnie i pięknie, by kwitnąć mogła miłość. Podobną pokusę odczuwał bohater „Wygnania”, Aleks: urażony przez żonę, w pewnej chwili zwraca się jednak do niej czule i błaga: zróbmy to, zobaczysz, będzie dobrze, zaczniemy od nowa... Zwiagincew pokazuje nam te pokusy w taki sposób, że potępienie bohaterów nie jest łatwe ani oczywiste: dobrze widzimy, że „większe dobro”, do jakiego dążą w swoim mniemaniu bohaterowie jego filmów, dokonując po drodze zbrodni, naprawdę w jakimś sensie jest dobre, a przynajmniej: piękne, dostatnie i wygodne.

reżysera tropów: najpierw mniej istotnych, jak wiek (niedojrzałość chłopca), przez jego motywację (ofiara Aloszy raczej nie jest świadoma, być może jest przypadkowa) czy charakter samej ofiary (być może mamy tu do czynienia z samobójstwem chłopca, co w oczywisty sposób budzi wątpliwości moralne – mówienie w tym przypadku o figurze Chrystusa może wydawać się bluźniercze), wreszcie: bezradność tej postaci i, zdawałoby się, bezsensowność jej misji.

Można zastanowić się nad jeszcze innym znaczeniem postaci Aloszy jako figury Chrystusa, bardziej pasującym ze względu na jego wiek i sytuację. Zauważmy, że mamy do czynienia ze znamioną, symboliczną postacią dwunastoletniego chłopca, który opuszcza swoich rodziców, pozostawiając ich w zmieszaniu i niepokoju. Alosza przywołuje na myśl figurę 12-letniego Jezusa znalezionego w świątyni (Łk 2,41–52). Dwunastoletni Jezus odchodzi od rodziców w momencie, gdy przestaje być (posłusznym) dzieckiem, a zaczyna stawać się mężczyzną – podobnie jak Alosza²⁹. Historia ta, z jednej strony dramatyczna, została uznana przez Kościół za radosną³⁰. Radosne jest, po pierwsze, odnalezienie Dziecka; po drugie, odnalezienie Go w świątyni, a więc w dobrym miejscu. Co więcej – młody Jezus rozmawia z Uczonymi w Piśmie, zadziwiając ich swą mądrością. To, co z początku wydawało się być tragedią (zaginięcie), przynosi nową jakość, którą wnosi rodząca się dojrzała tożsamość młodzieńca: teraz on może czegoś nauczyć swoich rodziców³¹.

W filmie „Niemiłość” też mamy motyw zaginięcia 12-letniego chłopca, jego dramatycznych poszukiwań, przeżywanego przez rodziców niepokoju. Oczywiście Alosza jest bardzo dalekim i niewyraźnym znakiem figury młodego Jezusa. Nikogo nie nauczał, nie poznaliśmy jego myśli: wiemy tylko, że był biednym dzieckiem, bardzo unieszczęśliwionym przez rozwodzących się rodziców. Przede wszystkim jednak nie ma tu „tajemnicy radosnej” – chłopiec nie został odnaleziony (wszystko w filmie wskazuje na samobójstwo). Okazuje się jednak, że również opowieść o 12-letnim Jezusie nie jest tak oczywista, jak skłonni jesteśmy uważać. Współczesne kulturowe studia nad Pismem Świętym pokazują, że także symbole w Biblii bywają „zmacone”. Jeden z współczesnych biblistów argumentuje, że perykopa o młodym Jezusie wcale nie jest tak do końca pozytywna, ani triumfalna.

²⁹ Jego matka z obrzydzeniem opowiada swojej fryzjerce o dojrzewaniu syna i o tym, że ten zaczyna „śmierdzić takim samym potem, jak mąż”.

³⁰ Stała się jedną z radosnych tajemnic Różańca Świętego.

³¹ „»Czemuście Mnie szukali? Czy nie wiedzieliście, że powinienem być w tym, co należy do mego Ojca?« Oni jednak nie zrozumieli tego, co im powiedział” (Łk 2,49–50).

Ona naprawdę ukazuje dramat rodziców nieposłusznego syna, który wedle obyczajowości tamtych czasów był nie tyle mądrym i twórczo myślącym dzieckiem, co raczej „synem zhańbionym”, który poprzez swoje nieposłuszeństwo upokorzył swoich rodziców przed obcymi; zaś dysputy prowadzone z uczonymi w Piśmie nie tyle predysponowały go do roli młodego geniusza, co raczej „zuchwałego intruza”³². To oznaczałoby, że również Alosza mógł stać się dla swoich rodziców nauczycielem; że nawet zrozwalone dziecko może nas czegoś nauczyć. Czyż jego tragedia nie mogła otworzyć oczu rodzicom, wzbudzić w nich chociaż żal za krzywdy, jakie wyrządzili dziecku? Gdybyż mogli, gdybyż okazali skruchę, zmienili choć trochę swoje życie. Niestety, tak się nie stało – jego rodzice okazali się być zamknięci na wszelką naukę. Alosza jako figura 12-letniego Jezusa staje się więc pustym znakiem, pustym miejscem po Transcendencji: równie nieskutecznym i bezradnym, co Alosza – Chrystus, który już nie zbawia.

Przydatna jest tu koncepcja apokryfu. Według Marioli Marczak „Chrystusowa postać apokryficzna (...) może odznaczać się podobieństwem do Chrystusa jedynie co do pewnych, i to nie najistotniejszych z perspektywy wiary, cech”³³. Brygida Pawłowska-Jądrzyk określiła mianem apokryfów całe dwa pierwsze filmy Zwiagincewa, jako że wchodzi w niekanoniczny dialog z przekazami biblijnymi i ewangelicznymi³⁴. Trzeba zauważyć, że już od początku twórczości filmowej stosowane przez tego reżysera symbole religijne nie były proste i oczywiste, ale w jakiś sensie „niekanoniczne”, czy – jak chce Pawłowska-Jądrzyk – „zmacone”³⁵. Oto ojciec z „Powrotu” jest dziwną hybrydą postaci surowego starotestamentowego Boga Ojca i zarazem figury Chrystusa³⁶; Hiob z „Lewiatana” jest nerwowym alkoholikiem, który wcale nie jedna się z Bogiem³⁷; „zwiastowanie” Wiery „nie

³² F.S. Spencer, *Salty Wives, Spirited Mothers, and Savvy Widows. Capable Women of Purpose and Persistence in Luke's Gospel*, Cambridge 2012, s. 96–97.

³³ M. Marczak, *Apokryficzne figury...*, dz. cyt., s. 151.

³⁴ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zmacone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” nr 2 (6), 2014, s. 172.

³⁵ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zmacone obrazy...*, dz. cyt.

³⁶ Zob. m. in. A. Trwoga, *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, w: K. Arcimowicz, K. Citko (red.), *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, Białystok 2009; K. Biedrzycki, *Powrót taty*, w: tenże, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007.

³⁷ Zob. np. K. Frankowska, „Lewiatan” Zwiagincewa. *Hiob z butelką wódki*, TVPInfo, <http://www.tvp.info/17776825/lewiatan-zwiagincewa-hiob-z-butelka-wodki> [dostęp 15.02.2018].

kończy się radosną Nocą Bożego Narodzenia”³⁸. Trzeba zgodzić się z Mariolą Marczak, która dowodzi, że apokryf ma słabsze znaczenie teologiczne³⁹.

Wielu badaczy uważa jednakże, że nawet takie „osłabione” symbole religijne wciąż mogą pełnić swoją funkcję. Jak zauważa Magdalena Kempna-Pieniążek, „Zwiagincewowi nie chodzi jednak o zwykłe powtórzenie biblijnej opowieści, lecz o ocalenie jej sensu”⁴⁰. Również Marczak przyznaje, że apokryf ma pewną teologiczną moc z racji swojej aktualności kulturowej, ponieważ „podobnie jak starożytne apokryfy, także współczesne apokryficzne figury Chrystusa oraz inne formy filmowej twórczości apokryficznej odzwierciedlają w dużej mierze religijność swoich czasów”⁴¹. Apokryf, można powiedzieć, jest więc współczesną interpretacją Ewangelii – wariacją na jej temat, zgodną z aktualnym sposobem wierzenia. A jaki jest on obecnie? Religijność dzisiejszych czasów jakże często jest ateistyczna: „człowiek żyje w ciemnościach i absurdzie, które wyraża słowami: Bóg umarł, Bóg jest martwy. Jego miejsce pozostaje puste. Żyjemy w czasach panowania ciemności, panowania potężnego *nihil*, nic”⁴².

To religijność, której symbolem może być okrzyk Jezusa na krzyżu, w piekle osamotnienia – „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił”⁴³. Może dlatego figura Chrystusa we współczesnym kinie już nie zbawia bohaterów, już nie przemienia ich serc, ale zostawia je obojętnymi. Ginie w ich życiu, zagłuszona przez natłok informacji, obrazów, towarów, przyjemności⁴⁴.

³⁸ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Wygnanie z raju...*, dz. cyt.

³⁹ M. Marczak, *Apokryficzne figury...*, dz. cyt., s. 152.

⁴⁰ M. Kempna-Pieniążek, *Wygnanie z raju...*, dz. cyt.

⁴¹ M. Marczak, *Apokryficzne figury...*, dz. cyt., s. 152.

⁴² T. Halik, *Ewangelia nadziei w czasach nihilizmu*, w: ks. J. Mariański, ks. S. Zięba (red.), *Godność czy sukces? Kulturowe dylematy współczesności*, Lublin 2008, s. 186.

⁴³ Mt. 22,2, por. Mk 15,34, za: T. Halik, *Ewangelia...*, dz. cyt., s. 186.

⁴⁴ Zresztą, zgodnie z logiką chrześcijaństwa, nawróconymi nie muszą być przecież wszyscy. Zawsze była to garstka, do której przemówiły znaki wcale nieoczywiste: pusty grób, rozdartą kotara – reszta pozostała ślepa.

Jednak kamera Zwiagincewa oddaje jej sprawiedliwość – zostawiając na ekranie ślady prawdy. Niczym ikony obecności Boga, widzimy w ostatniej scenie filmu porozwieszane w mieście plakaty z podobizną zaginionego chłopca. Dzięki nim miejska dżungla staje się odrobinę bardziej ludzka. Zostają one w mieście, dając nadzieję na naprawę tego świata. I być może ten ślad prawdy jest znakiem zapowiadanego w filmie przez radiowych i telewizyjnych spikerów – końca świata? W obliczu tragedii Aloszy absurdalny news nabiera rzeczywiście apokaliptycznego znaczenia. I chociaż z pozoru nic się w filmowym świecie nie zmieniło – to przecież, jak mówi poeta, „innego końca świata nie będzie”⁴⁵.

To my, widzowie, możemy dostrzec te ikony, odnaleźć zagubionego chłopca i usłyszeć od niego naukę, przyjąć jego ofiarę; to my możemy dostrzec piekło nowoczesności i jej pokusy w pięknych obrazach życia metropolii, i zdecydować się zmienić swoje życie⁴⁶. Chociaż „Niemiłość” nie jest filmem religijnym, ewangelizującym, to przecież daje nam taką szansę. Myślę, że do ostatnich mrocznych dzieł Zwiagincewa, „Eleny” i „Niemiłości”, można odnieść słowa, którymi Katarzyna Flader-Rzeszowska podsumowała swoje badania nad twórczością Tadeusza Kantora: „»wychylenie ku nicości«, dający się usłyszeć krzyk »dalej już nic« stawał się nadzieją, którą usłyszeć można tylko w miłości”⁴⁷. A o co, jeśli nie o miłość, upomina się artysta, tropiąc z taką troską, uwagą, zło tego świata? Bo jeśli zło nazwiemy niemiłością – czyż nie znaczy to wołania o miłość?

Zwiagincew już nie odważył się, by w swoim najnowszym filmie umieścić znaki religijne, które mogłyby przywoływać obecność Boga, czy wprost ustawiać filmowane dramaty w boskiej perspektywie. Znaków tych trzeba wyszukiwać z lupą – a i tak są niepozorne, słabe, apokryficzne, „zmacone”. Jako miejsca teologiczne ukazują często nie tyle Boską obecność, co nieobecność. Tylko tyle widocznie dało się ich wprowadzić, tworząc film o świecie współczesnym, o świecie bez Boga. Ale nawet te nieliczne i słabe znaki wciąż zdolne są „robić teologię” w naszych bezbożnych czasach.

⁴⁵ C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*.

⁴⁶ Jak pewna dziewczyna, która w recenzji filmu na popularnym portalu napisała, że po jego obejrzeniu już nigdy więcej nie weźmie do rąk smartfona.

⁴⁷ K. Flader-Rzeszowska, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Warszawa 2015, s. 446.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *Nowoczesność i zagłada*, Kraków 2012.
- Biedrzycki K., *Powrót taty*, w: tenże, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007.
- Flader-Rzeszowska K., *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologa Tadeusza Kantora*, Warszawa 2015.
- Giddens A., *Przemiany intymności*, Warszawa 2006.
- Halik T., *Ewangelia nadziei w czasach nihilizmu*, w: ks. J. Mariański, ks. S. Zięba (red.), *Godność czy sukces? Kulturowe dylematy współczesności*, Lublin 2008.
- Jaszewska D., *Zerwane communio. Problemy komunikacyjne jako kategorie teologiczne w Powrocie i Wygnaniu Andrieja Zwiagincewa*, w: *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, red. M. Butkiewicz i in., Warszawa 2017.
- Kawecki W., *Czym jest locus theologicus kultury wizualnej?*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K. Flader-Rzeszowska, D. Jaszewska i in., Sandomierz 2013.
- Lis M., *Figury Chrystusa w Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007.
- Marczak M., *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia kulturoznawcze” nr 2 (6), 2014.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Miłosz C., *Piosenka o końcu świata*.
- Ogonowska A., *Gry intertekstualne na tekście filmowym: opis mechanizmów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, *Studia Historicolitteraria* IV (2004).
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” nr 2 (6), 2014.
- Spencer F.S., *Salty Wives, Spirited Mothers, and Savvy Widows. Capable Women of Purpose and Persistence in Luke's Gospel*, Cambridge 2012.
- Tes U., *Symbolika Wygnania – konteksty religijne i malarskie*, w: U. Tes, A. Gielarowski (red.), *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, Kraków 2012.
- Trwoga A., *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, w: K. Arcimowicz, K. Citko (red.), *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, Białystok 2009.

FILMOGRAFIA

- Zwiagincew A., *Elena*, 2011.
- Zwiagincew A., *Izgnanie*, 2007.
- Zwiagincew A., *Leviatan*, 2014.
- Zwiagincew A., *Nelyubov*, 2017.
- Zwiagincew A., *Wozwraszczenie*, 2003.

NETOGRAFIA

Frankowska K., „Lewiatan” Zwiagincewa. *Hiob z butelką wódki*, TVPInfo, <http://www.tvp.info/17776825/lewiatan-zwiagincewa-hiob-z-butelka-wodki>.

Kempna-Pieniążek M., *Wygnanie z raju według Andrieja Zwiagincewa*, „Art Papier” 2008, nr 102, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=56&artykul=1245>.

Magda B., *Symbole wygnane z rzeczywistości – recenzja najnowszego filmu Zwiagincewa*, WP Gadzetomania, <https://gadzetomania.pl/52397,symbole-wygnane-z-rzeczywistosci-recenzja-najnowszego-filmu-zwiagincewa>.

Wielek M., *Zakochany prorok*, Stacja7.pl, <https://stacja7.pl/wiara/zakochany-prorok/>.

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) oraz prac poświęconych perspektywie teologicznej w analizie kulturowej (m. in. „Wierzyć i widzieć”, red. K Flader-Rzeszowska, D. Jaszewska i inni, Sandomierz 2013; „Więcej niż obraz – film poszerzony o teologię”; w: „Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne”, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zrodowska, E. Twardoch i M. Gulik, 2016). Adres e-mail: djaszewska@wp.pl