

Paulina GORLEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

paulina.gorlewska@uj.edu.pl

## POSTZALEŻNOŚCIOWE UJĘCIE TOŻSAMOŚCI ZBIOROWEJ ROSJAN W FILMIE *ŁADUNEK 200* ALEKSIEJA BAŁABANOWA

### ABSTRACT

Post-dependent Russian identity in Aleksey Balabanov's *Cargo 200*

The aim of this paper is to demonstrate how Alexei Balabanov constructs the image of contemporary Russian collective identity around the idea of the post-dependence on the traumatic Soviet experience in *Cargo 200*. The director shows in his movie a post-Soviet society that is paralyzed by traumatic past. The main context of the analysis is "postmemory", a category introduced by Marianne Hirsch. The idea of postmemory is based on the belief that trauma can be worked-through by the reconstruction of the past events. On the other hand, it underlines the dangerous impact of repressed traumatic memories on the collective identity of the group. Another theoretical and methodological framework is Aleida and Jan Assmann's concept of communicative and cultural memory, since the director based his film on the cultural traditions and texts widely known in Russian culture (primarily the works of Fyodor Dostoyevsky). Balabanov, by the usage of historical costume, tried to force the Russian audience to work through the trauma of the past.

**Keywords:** trauma, collective identity, post-dependency, postmemory, cultural memory

**Słowa kluczowe:** trauma, tożsamość zbiorowa, postzależność, postpamięć, pamięć kulturowa

Choćbyś zabił – nie ma śladu,  
Zbłądziliśmy, co się stanie?

A. Puszkina *Biesy* (przeł. B. Bolira)

**M**ijała druga połowa 1984 r. – głosi napis widoczny na ekranie. Dwaj chłopcy wracają rano do domu po dyskotecę ulicami robotniczego miasta Leninsk. Za chwilę ostatnim sekretarzem generalnym KC KPZR zostanie Michaił Gorbaczow. Za kilka miesięcy rozpocznie się pierestrojka i po raz pierwszy będzie można usłyszeć i przeczytać prawdziwe świadectwa i dokumenty o sowieckiej przeszłości. Nie minie nawet 10 lat i stanie się rzecz niepojęta – Rosja wystąpi ze Związku Radzieckiego i zakończy się utopijny eksperyment budowy lepszej rzeczywistości.

Tymczasem w jednym z bloków, w mieszkaniu wzorowego milicjanta Żurowa, wyje wniebogłosy Andżelika. Wokół niej rozkładają się trzy trupy: jej narzeczonego poległego w Afganistanie; więźnia, który wcześniej ją zgwałcił, i Żurowa, który dziewczynę porwał, zniewolił i torturował. Andżelice nie pomoże nikt. Nie zrobią tego sąsiedzi ani milicja, a na pewno nie uwolni jej matka Żurowa – stara wariatka, pijana, pokryta muchami, która ogląda w telewizji na przemian wystąpienia chorego Czernienki i występy śpiewających patriotyczne rosyjskie pieśni wykonawców. Za chwilę sama Andżelika zamieni się w trupa.

Tak kończy się *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007) Aleksieja Bałabanowa. Jego pojawienie się na ekranach kin wywołało wśród publiczności reakcję porównywalną tylko z premierą *Pokuty* (*Покаяние*, 1986) Tengiza Abuładze, która miała miejsce 20 lat wcześniej. Ta zbieżność nie jest przypadkowa – oba dzieła, każde w swoim czasie, w ostry sposób apelowały o zdefiniowanie sowieckiego doświadczenia i opis jego wpływu na tożsamość zbiorową Rosjan.

Od końca lat 80. ubiegłego wieku upowszechniło się w humanistyce przekonanie, iż analizowanie tożsamości zbiorowej jakiegokolwiek grupy jest niepełne, jeżeli nie uwzględnia jej związków z pamięcią o przeszłości. Tożsamość bowiem ma wymiar nie tylko synchroniczny, ale i złożoną diachronię. Przypominanie sobie o przeszłych wydarzeniach i doświadczeniach stwarza poczucie ciągłości między „ja” wczorajszym i dzisiejszym, a także pozwala snuć plany na przyszłość, co jest niezbędną podstawą tożsamości. Maurice Halbwachs jako pierwszy stwierdził, iż wspólnota tworzy się dzięki wspomnieniom<sup>1</sup>, a jej tożsamość jest rezultatem wspólnego interpretowania przeszłości, w którym indywidualna możliwość pamiętania mieści się w społecznych ramach pamięci. Tożsamość zbiorowa jest *powstającym na gruncie tej interpretacji wyobrażeniem grupy o sobie, z którym mogą się utożsamiać jej członkowie*<sup>2</sup>. Kłopoty z pamięcią oznaczają zatem zawsze kryzys tożsamości. Przekonana jest o tym włoska badaczka Maria Ferretti, która w swoim artykule *Рассройство памяти: Россия*

<sup>1</sup> M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969, *Biblioteka Socjologiczna*.

<sup>2</sup> J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 92.

u сталинизм<sup>3</sup> łączy problemy współczesnych Rosjan ze stworzeniem spójnej, nowoczesnej i pozytywnej tożsamości zbiorowej z niechęcią do skonfrontowania się z pamięcią o stalinizmie. Okres stalinowskiego terroru można uznać za symbol sowieckiego doświadczenia, którego istotą była przemoc. Dlatego też jego współczesna interpretacja musi zawsze stanowić podstawę jakiegokolwiek oceny ZSRR.

Ferretti zauważa, że odniesienie do stalinizmu było zawsze centralne w debacie dotyczącej rosyjskiej postsowieckiej tożsamości. Jej pierwszy etap obejmował lata pierestrojki (1986-1990), kiedy to nastąpiła bolesna reintegracja tragicznej historii terroru w pamięć społeczeństwa. Dzięki likwidacji cenzury o zbrodniach stalinowskich mogły opowiadać ich ofiary oraz ludzie, którzy pamiętali okres Chruszczowowskiej odwilży. Kraj załapała fala wspomnień i świadectw. Rozpoczął się spór o źródła terroru. Konserwatywni neosłowianofile twierdzili, że winę za krzywdy narodu rosyjskiego ponosi obcy mu Gruzin – Stalin. Reformatorzy zaś, spoglądający w stronę Zachodu, przypominali o idei samoderżawia, która czyniła Rosjan niewolnikami cara, a wszelkie ruchy rewolucyjne interpretowali jako wyraz niebezpiecznego mesjanizmu rosyjskiego. Ferretti pisze, że w 1987 r. najczęściej zadawane w czasopiśmie i dziennikach pytanie brzmiało: *Кто мы такие? Почему мы стали такими?*

Nieustanne przypominanie o traumatycznych wydarzeniach, którego skutkiem stało się obniżenie samooceny Rosjan, przyniosło naturalną reakcję: po upadku Związku Radzieckiego nastąpił etap tłumienia pamięci o stalinizmie. Według Ferretti trwał on od 1991 do 1995 r. Nowo powstała Federacja Rosyjska pod przewodnictwem Borysa Jelcyna odcięła się od ZSRR, czego wyrazem była odmowa przeprosin za sowieckie zbrodnie. Próba określenia istoty stalinowskiego terroru zmieniła się w jednoznaczne potępienie bolszewizmu, jako ideologii importowanej z Zachodu, obcej prawdziwej duszy rosyjskiej, zaś przeszło siedemdziesięcioletnie istnienie Związku Radzieckiego miało być eksperymentem nienależącym do historii Rosji. Następnym etapem to lata 1995-2000, kiedy narodziła się nowa oficjalna historia, odrzucająca dziedzictwo ZSRR, a odwołująca się do czasów przedrewolucyjnych, gloryfikująca carskie rytuały i symbole. W przestrzeni społecznej natomiast okres ten upłynął pod znakiem rozczarowania demokratycznymi przemianami i kryzysem ekonomicznym, związanym z terapią szokową – Rosjanie zaczęli odczuwać nostalgię za życiem, które prowadzili w Związku Radzieckim, i idealizować czasy Breżniewowskiego застою.

Ostatni etap opisany przez Ferretti to lata po dojściu do władzy Władimira Putina, który zaczął wykorzystywać pamięć o ZSRR w kształtowaniu nacjonalistycznej polityki historycznej. Wielka Wojna Ojczyźniana zakończyła się zwycięstwem nie aliantów, ale narodu rosyjskiego<sup>4</sup>, zaś prawosławie stało się fundamentem tożsamości Rosjan. Próba stworzenia narodowej historii swoje symboliczne ujęcie zyskała w dwugłowym

<sup>3</sup> М. Перепетти, *Расстройство памяти: Россия и сталинизм*, [online] <http://old.polit.ru/documents/517093.html>, 13 IX 2010.

<sup>4</sup> Jednym z wielu przykładów takiej interpretacji znaczenia Wielkiej Wojny Ojczyźnianej jest mowa Władimira Putina wygłoszona 9 V 2005 r. na Placu Czerwonym.

orle, będącym herbem Imperium Rosyjskiego, i sowieckim hymnie, do którego napisano nowe słowa, a także w swoistej rehabilitacji osoby Stalina.

Dwadzieścia lat po rozpadzie Związku Radzieckiego rosyjska tożsamość jest wciąż niedokończonym projektem. Głównym wobec niej zarzutem, wysuwany przez Ferretti, jest tłumienie pamięci o stalinizmie, a także unikanie pytania o odpowiedzialność za wiążącą się z nim przemoc. Społeczeństwo rosyjskie, w odróżnieniu od niemieckiego, nigdy nie zostało zmuszone do skonfrontowania się ze swoją rolą w powstaniu i podtrzymywaniu totalitarnego systemu<sup>5</sup> i winą, być może niezawinioną, wobec jego ofiar.

Film Bałabanowa opowiada makabryczną historię porwania i torturowania siedemnastoletniej Andżeliki, córki lokalnego sekretarza partii, przez majora milicji Żurowa. Jelena Fanajłowa w recenzji filmu stwierdza, że obecna w nim scenografia, niczym Proustowska magdalenka, wyzwała w widzach zmysłowe wspomnienia o rzeczywistości połowy lat 80. Wśród szczegółów, znanych wszystkim, którzy te czasy przeżyli, wymienia m.in. sowieckie wesele, umeblowanie mieszkań, dyskotekę odbywającą się w zniszczonej cerkwi, wiecznie psujący się samochód, moherowy pulower jednego z bohaterów oraz ściany urzędów pokryte farbą olejną<sup>6</sup>. Z drugiej strony w filmie pojawiają się sceny i rekwizyty, które kłócą się z prawdą historyczną. Najwięcej protestów wzbudziła czerwona koszulka z napisem СССР i breakdance, tańczony na wspomnianej wyżej dyskotekce. Takie anachroniczne szczegóły pozwoliły części publiczności odrzucić utwór jako niewiarygodny, zaś innej – stwierdzić, że choć *tak nigdy nie było, to przecież tak zawsze jest*<sup>7</sup>.

Przestrzenią, do której odwołuje się Bałabanow w ikonograficznej warstwie swego filmu, jest pamięć, którą Jan Assmann nazwał komunikatywną: *Pamięć komunikatywna obejmuje wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości. Człowiek dzieli je ze swoimi współczesnymi. Typową jej odmianą jest pamięć pokoleniowa. Grupa społeczna zyskuje ją w procesie historycznym; pamięć ta powstaje w czasie i przemija wraz z nim, a dokładniej rzecz biorąc – wraz z członkami grupy, czyli nosicielami pamięci*<sup>8</sup>.

Wspomnienia i opowieści, które funkcjonują w ramach pamięci komunikatywnej, opisują „historię dnia powszedniego” i obejmują okres najwyżej 80. lat wstecz<sup>9</sup>. Obraz i sens najbliższej przeszłości wytwarzane są w trakcie społecznej interakcji, mogą być zatem nieustannie renegocjowane. Pamięć komunikatywna charakteryzuje się brakiem formy i uporządkowania, jednakże – jak pokazuje to przypadek odbioru filmu

<sup>5</sup> Porównanie pracy pamięci o traumatycznej przeszłości w Rosji i Niemczech przedstawia w niezwykle ciekawym artykule Alexander Etkind. Por. A. Etkind, *Hard and Soft in Cultural Memory. Political Mourning in Russia and Germany*, [online] <http://www.memoryatwar.org/publications-list/memory-in-grey-room.pdf>, 12 V 2012.

<sup>6</sup> E. Фанайлова, *Косметика врага*, „Сеанс” 2008, nr 35/36, [online] <http://seance.ru/n/35-36/flashback-1984/kosmetika-vraga/>, 4 V 2011.

<sup>7</sup> D. Савельов, *Не кантовать*, „Сеанс” 2008, nr 33/34, [online] <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200/ne-kantovat/>, 4 V 2011.

<sup>8</sup> J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 82, *Horyzonty Nowoczesności*, 80.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 83.

*Ładunek 200*, a konkretnie kontrowersje związane z czerwoną koszulką – w razie pojawienia się elementów fałszywych, nieobecnych we wspomnieniach, członkowie danej grupy mogą odrzucić daną opowieść i odmówić dalszej komunikacji. Tekstowi bowiem zostaje przypisana referencyjność, jak ujmuje to Astrid Erll: *Teksty zbiorowe muszą „pasaować” i łączyć się z horyzontami znaczeniowymi, schematami i wzorami narracyjnymi specyficznymi dla danej kultury, jak również z wyobrażeniami o przeszłości zakorzenionymi we współczesnej kulturze pamięci*<sup>10</sup>.

Dużo bardziej sformalizowany jest drugi wymiar pamięci, o którym pisze Assmann – pamięć kulturowa. Jest ona zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości, zamienia je w symbole i na nich się wspiera<sup>11</sup>. Dane pojęcie stapia się w niej niepostrzeżenie z obrazem, staje się figurą pamięci. Prawda przyjmuje twarz konkretnej osoby, zdarzenia lub miejsca i odwrotnie: aby przetrwać we wspomnieniach grupy, wydarzenie musi wypełnić się jakimś sensem, stać się elementem systemu idei społeczeństwa. Nośnikiem pamięci kulturowej nie jest już jednostka, ale medium. Mogą nim być teksty, obrazy, ciało, miasto itd. W ujęciu Jana i Aleidy Assmann najważniejszy jest kanon tekstów, które niosą ze sobą wiedzę o historycznych początkach grupy, o jej tożsamości oraz systemie wartości, a także służą powstawaniu i stabilizacji pamięci kulturowej.

Film Bałabanowa opiera się na takich – kanonicznych dla społeczeństwa rosyjskiego – figurach pamięci i tekstach kulturowych. Odwołanie się przez reżysera, a zarazem autora scenariusza do sensów zapisanych w świadomości odbiorców sprawia, iż interpretacja dzieła musi owe znaczenia uwzględniać. Jednym z najważniejszych elementów, być może centralnym dla utworu, jest figura czekisty, która niesie ze sobą ideę terroru. Czekistą jest major Żurow. Porywa on młodą dziewczynę, przykuwa do ramy łóżka w mieszkaniu dzielonym z szaloną matką, ogłasza swoją żonę i daje w prezencie ślubnym rozkładające się ciało jej narzeczonego, który wraca z Afganistanu jako tytułowy „ładunek 200” – żołnierz poległy w boju. Szczegółem, jaki wzbudził zainteresowanie publiczności i kazał myśleć o milicjancie jako o emanacji czekisty, jest jego impotencja. Żurow dwukrotnie gwałci Andżelikę, jednak w pierwszym przypadku jego narzędziem jest szklana butelka, a w drugim – aresztowany przez majora za burdy stary alkoholik-recydywista. Jak pisze Michaił Heller, na początku lat 20. XX w. pojawiły się utwory opisujące trudną pracę Czeka w służbie rewolucji, która polegała na wykonywaniu setek wyroków śmierci dziennie. Były to m.in.: *Notatki Terentija Zabytego Aleksandra Arosjewa*, *Czekolada Aleksandra Tarasowa-Rodionowa* oraz *Życie i śmierć Mikołaja Kurbowa* Ilii Erenburga<sup>12</sup>. Wszystkich bohaterów łączyła jedna cecha – impotencja, właśnie dlatego, że *rewolucja, najzazdrośniejsza z kochanek, wymaga od czekisty zupełnej rezygnacji z kobiet*<sup>13</sup>. Motyw ten pojawiał się od tej pory zawsze przy

<sup>10</sup> A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 235.

<sup>11</sup> Por. J. Assmann, *Kultura pamięci...*, s. 84.

<sup>12</sup> M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, przeł. M. Kaniowski, Paryż 1974, s. 100, *Biblioteka „Kultury”*, t. 251.

<sup>13</sup> *Tamże*, s. 108.

okazji opisu pracownika Czeki, np. w *Cichym Donie* Michaiła Szołochowa czy filmie *Czekista* (Чекист, 1991) Aleksandra Rogożkina. Dzięki niemu zbrodnie popełniane przez Żurowa zostają powiązane z najbardziej mroczną stroną sowieckiego doświadczenia, czyli terrorem.

Jednakże tekstem kulturowym, do którego otwarcie odwołuje się twórca filmu, są *Biesy* Fiodora Dostojewskiego<sup>14</sup>, w których diabeł wcielił się najpierw w Stepana Wierchowieńskiego z pokolenia ojców lat 40. XIX w., a potem opętał dzieci – rewolucjonistów lat 60. Ateizm, okcydentalizm i liberalizm Stepana Trofimowicza zamieniły się w nihilizm i rewolucjonizm jego syna Piotra Stepanowicza, Szatowa, Stawrogina, Kiryłłowa oraz Szygalewa i – według Dostojewskiego – zatrąły Rosję. W utworze Bałabanowa człowiekiem, który ponosi odpowiedzialność za stan świadomości innych bohaterów jest Artiom Nikołajewicz Kozakow, profesor naukowego ateizmu na Uniwersytecie Leningradzkim. Jest on postacią, która przypadkowo, z powodu awarii samochodu, trafiła do położonego w głuszy gospodarstwa bimbrownika Aleksieja – byłego więźnia obozu. To tam Żurow porwał Andżelikę i zabił pracującego w bimbrowni Chińczyka Suńkę. Kozakow nie był świadkiem zabójstwa, ale swoimi zeznaniami mógł uwolnić od kary śmierci Aleksieja, oskarżonego o zbrodnię. Nie uczynił tego w obawie o swoją posadę. Był też osobą, która jako jedyna mogła domyślić się, że porywaczem dziewczyny jest Żurow, ale znowu uchylił się od myśli, a tym bardziej czynu.

Konstrukcja narracji *Ładunku 200* przypomina *Biesy* i wskazuje na pokrewieństwo Artioma Nikołajewicza ze Stepanem Trofimowiczem. Na pierwszych stornach powieści Dostojewski opisuje młodzieńczy poemat Wierchowieńskiego, w którym odwraca się on od Boga: *W końcu już w ostatniej scenie, zjawia się wieża Babel i jacyś atleci, którzy wreszcie dobudowują ją do samego końca, natomiast władca, powiedzmy, Olimpu, ucieka w haniebny sposób, a ludzkość, zajmwszy jego miejsce, natychmiast rozpoczyna nowe życie z nowym zrozumieniem rzeczy*<sup>15</sup>.

Identyczna sytuacja ma miejsce w filmie – jego pierwsza scena pokazuje banalną rozmowę Artioma z bratem o rodzinnych sprawach i dzięki niej widz dowiaduje się, że profesor nigdy nie wierzył w Boga. Zakończenie *Biesów* opisuje nawrócenie Stepana Wierchowieńskiego, który leżąc na łożu śmierci, wykrzykuje: *Przyjaciele moi, Bóg już chociażby dlatego jest mi niezbędny, że to jedyna istota, która można wiecznie kochać...*<sup>16</sup> Podobnie kończy się historia Kozakowa, który idzie do przycementarnej kaplicy, by się ochrzcić.

Jednakże wyznawane i głoszone przez niego idee ateizmu i komunizmu wniknęły w dusze obywateli ZSRR i je zabiły. Żurow to oczywiście Stawrogin – gwałciciel niewinnej dziewczynki. Nawet jego twarz pasuje do charakterystyki oblicza bohatera Dostojewskiego. Twarz Mikołaja Stawrogina przypominała piękną, nieruchomą

<sup>14</sup> Bałabanow nie pierwszy raz czerpie z prozy Dostojewskiego, jego film *O potworach i ludziach* (Про уродов и людей, 1998) jest ciekawą wariacją na temat *Zbrodni i kary*.

<sup>15</sup> F. Dostojewski, *Biesy*, [b.t.], Kraków 2005, s. 11, *Arcydziela Literatury Światowej*.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 500.

woskową maskę<sup>17</sup> i podobnie wygląda major. Nie jest co prawda piękny<sup>18</sup>, ale cechą charakterystyczną jego wyglądu jest nieruchome, martwe spojrzenie i brak mimiki. Kolejnym symbolicznym potomkiem Artioma jest Aleksiej, który co prawda wierzy w Boga, ale głosi poglądy, które Dostojewski skrytykował w *Notatkach z podziemia* i *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* jako prowadzące do komunizmu i zniewolenia człowieka. Były więzień powołuje się bowiem na utopię Tomasza Campanelli *Miasto słońca* i chce stworzyć królestwo Boże na ziemi. Prawdziwy syn Kozakowa, Sława, okazuje się bezmyślnym młodzieńcem, czekającym tylko na okazję, by zarobić fortunę. Film kończy się właśnie jego obrazem, gdy omawia na wpuł legalny interes z Walerym – chłopakiem, który zawiózł Andżelikę do domu bimbrownika i pijany do nieprzytomności, nie był w stanie obronić jej przed Żurowem, a nazajutrz zapomniał nawet o istnieniu dziewczyny.

W filmowym świecie Bałabanowa wszyscy bohaterowie, nawet najmłodszy, zarazeni są komunizmem, przypominają gnijące trupy. Akcja utworu rozgrywa się w 1984 r., czasie zrealizowanej utopii, w Leninsku – mieście Lenina<sup>19</sup>. Okazuje się, iż napisy mające poświadczać prawdziwość przedstawionych na ekranie wydarzeń są fałszywe – cała historia została wymyślona przez reżysera<sup>20</sup>. Stanowi ona metaforę stanu postsowieckiego społeczeństwa, utkaną z elementów pamięci komunikatywnej i kulturowej. Podstawowym tekstem kulturowym jest powieść Dostojewskiego, a tropem interpretacyjnym – jego przekonanie o szkodliwości obcych, zachodnich idei, które zatrują Rosję. Bałabanow nie rozstrzyga, czy komunizm jest ideologią importowaną, czy może *okresową emanacją trwałej narodowej patologii*<sup>21</sup>. Najważniejsze dla niego jest oskarżenie wymierzone przeciw tłumieniu pamięci o sowieckim doświadczeniu, które rozpoczęło się tuż po upadku ZSRR. Reżyser pokazuje, jakie zagrożenia niesie ono ze sobą: nieprzepracowana trauma zagraża tożsamości. Jego film przyjmuje rolę medium renegecjonującego pamięć, działającego w trybie antagonistycznym<sup>22</sup> – jego funkcją jest subwersywne zdekonstruowanie istniejących współcześnie nostalgicznych narracji o spokojnym i szczęśliwym życiu w Związku Radzieckim.

Bałabanow, jak i większość jego odbiorców, należy do pokolenia, które nie doświadczyło stalinowskiego terroru, jednakże reminiscencja przemocy powraca do niego w formie postpamięci, ukształtowanej na podstawie nie własnych wspomnień, ale wyobraźni korzystającej ze zdjęć, dokumentów i opowieści. W ujęciu Marianne Hirsch *postmemory* to pamięć opóźniona, zastępuje w stosunku do tych, którzy doświadczyli

<sup>17</sup> Por.: *Twarz miał bladą i surową, nieruchomą i jakby zastygłą, brwi ściągnięte, stanowczo przypominał bezduszną woskową figurę, tamże*, s. 165.

<sup>18</sup> Bałabanow chciał obsadzić w roli Żurowa swego wieloletniego współpracownika, przystojnego aktora Siergieja Makowieckiego – ten jednak odmówił, przeczytawszy scenariusz filmu.

<sup>19</sup> N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, New York 2009, s. 227.

<sup>20</sup> T. Anemone, *Cargo 200*, [online] <http://kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml#2>, 13 V 2012.

<sup>21</sup> F. H. White, „Of Freaks and Men”: *Aleksei Balabanov's Critique of Degenerate Post-Soviet Society*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2008, nr 2, s. 281.

<sup>22</sup> A. Erll, *Literatura jako medium...*, s. 243.

traumatycznych wydarzeń<sup>23</sup>, takich jak Holokaust czy terror. Jednym z jej zadań jest próba przepracowania traumy rodziców właśnie przez rekonstruowanie na nowo przeszłych zdarzeń. Obraz przeszłości jest rekonstruowany z figur pamięci, zakorzenionych w przestrzeni społecznej. Stąd scena szybkiej egzekucji Aleksieja, dokonanej przez strzał w potylicę, wzorowana jest na świadectwach dotyczących sposobów likwidowania wrogów rewolucji przez Czecha lub NKWD. Trauma, obecna we wspomnieniach przeszłych pokoleń, jest transmitowana na ich potomków właśnie za sprawą postpamięci. Aby ją wyleczyć, dana grupa musi ją rozpoznać i się z nią skonfrontować.

Również inne filmy Bałabanowa, szczególnie te, których tematem są wydarzenia współczesne, pokazują, iż podłożem rosyjskiej tożsamości jest nieprzepracowana trauma sowieckiego doświadczenia. Palacz, tytułowy bohater utworu z 2010 r. (*Кочегар*), jest Jakutem, majorem w stanie spoczynku, bohaterem Związku Radzieckiego. Rana odniesiona na wojnie w Afganistanie sprawiła, że mężczyzna nie jest w stanie żyć ani z rodziną, ani w społeczeństwie. Zасыwa się zatem w kotłowni i od 20 lat pisze tę samą historię rosyjskiego katorżnika, który napada na parę Jakutów, składającą się z kilku zdań, urywającą się zawsze w tym samym momencie. Kompulsywne powtarzanie czynności pisania, połączone z amnezją dotyczącą wydarzeń, które doprowadziły do urazu fizycznego i psychicznego, wskazuje, iż Palacz doznał traumy. Jej prawdziwy charakter objawia się, gdy bohater decyduje się dokonać zemsty na gangsterach, którzy zamordowali jego córkę. Aby z zimną krwią zabić dwoje ludzi, Palacz zakłada kostium – ubiera swój mundur oficera, a więc przyjmuje na chwilę radziecką tożsamość.

Efektom nierozpoznanej i nieleczonej traumy sowieckiej, zdaje się mówić Bałabanow, jest obojętność na zło i łatwość stosowania przemocy. Współczesna Rosja w filmach Aleksieja Bałabanowa jest w stanie postzależności. Jak pisze Ryszard Nycz, w takich przypadkach *przyszłość okazuje się niewyobrażalna, wystawia na ryzyko nieprzewidywalnego i dezorientującego. Pozbawiona własnego imienia, pozwala się określać wyłącznie jako post-przeszłość – w odniesieniu do tego, od czego odchodzi, czym nie jest, po czym następuje*<sup>24</sup>. W sytuacji postzależności następuje tryumfalny powrót stłumionego. Przeszłość okazuje się aktywnie i realnie obecna w teraźniejszości. Pogłos minionych wydarzeń zakłóca percypowanie rzeczywistości, zbija z tropu i dezorientuje, a wszelkie racjonalne projekty przyszłości tłumi czy przesłania siatką kompulsywnych rozpamiętywań niegdysiejszych zaszłości. Nycz powiada, że stan dokonania, skończenia oddziaływania, uznania za zamknięte zdarzeń nastąpi dopiero wtedy, gdy przeszłość wybrzmi we wszystkich swych konsekwencjach i zostanie przepracowana, tak by przestała ją podtrzymywać niepokodzona pamięć.

Bałabanow w swoich filmach tematyzuje postzależność Rosji od ZSRR i stara się zmusić widzów do przepracowania traumy przeszłości. Jego diagnoza obecnego stanu zbiorowej świadomości Rosjan ma za zadanie stworzyć grunt dla nowej, jeśli nie pozy-

<sup>23</sup> M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard 1997.

<sup>24</sup> R. Nycz, „Nie leczony chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. tenże, Kraków 2011, s. 11.



tywnej, to przynajmniej zdrowej tożsamości społeczeństwa rosyjskiego. Po poznaniu istoty sowieckiego doświadczenia będzie ono mogło wreszcie pogrzebać wszystkie trupy, które do tej pory gniją gdzieś za zamkniętymi drzwiami mieszkań.

## BIBLIOGRAFIA:

- Anemone T., *Cargo 200*, [online] <http://kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml#2>.
- Assmann J., *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, *Horyzonty Nowoczesności*, 80.
- Condee N., *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, New York 2009.
- Dostojewski F., *Biesy*, [b.t.], Kraków 2005, *Arcydziela Literatury Światowej*.
- Erl A., *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, *Horyzonty Nowoczesności*, 80.
- Etkind A., *Hard and Soft in Cultural Memory. Political Mourning in Russia and Germany*, [online] <http://www.memoryatwar.org/publications-list/memory-in-grey-room.pdf>.
- Фанайлова Е., *Косметика врага*, „Сеанс” 2008, nr 35/36, [online] <http://seance.ru/n/35-36/flashback-1984/kosmetika-vraga/>.
- Peppemmu M., *Расстройтво памяти: Россия и сталинизм*, [online] <http://old.polit.ru/documents/517093.html>.
- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969, *Biblioteka Socjologiczna*.
- Heller M., *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, przeł. M. Kaniowski, Paryż 1974, *Biblioteka „Kultury”*, t. 251.
- Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard 1997.
- Kałążny J., *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3.
- Nycz R., „Nie leczony chroniczny pogłos”. *Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. tenże, Kraków 2011.
- Савельов D., *He кантовать*, „Сеанс” 2008, nr 33/34, [online] <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200/ne-kantovat/>.
- White F. H., „Of Freaks and Men”: *Aleksei Balabanov’s Critique of Degenerate Post-Soviet Society*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2008, nr 2.

---

**Mgr Paulina GORLEWSKA** – absolwentka filmoznawstwa i roszoznawstwa UJ, doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Rozprawę doktorską pisze na temat traumatycznego podłoża sowieckiego doświadczenia w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 r.