



BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

 ORCID <http://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

METAFORA PODZIEMIA W TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA ZWIAGINCEWA (NA PODSTAWIE SERIALU CZARNY POKÓJ: *OBSCURE, BUSHIDO, WYBÓR*)

THE METAPHOR OF THE UNDERGROUND IN THE WORKS OF ANDREI ZVYAGINTSEV
(ON THE BASIS OF THE SERIES *THE BLACK ROOM: OBSCURE, BUSHIDO, CHOICE*)

The aim of the article is the analysis of the three episodes of the series *The Black Room* (2000), directed by Andrei Zvyagintsev, i.e. *Obscure*, *Bushido* and *Choice*. The focus of the interpretation constitutes the metaphor of the underground, which is derived from Fyodor Dostoevsky's novel *Notes from the underground* (1864). The author presents the case study of comparative nature, whose methodological framework constitutes the category of intertextuality, understood broadly as being close to Renate Lachmann's notion of the memory of the text. So far the selected films of Zvyagintsev have not been the subject of detailed film analyses. The presented point of view allows us to identify the underground as the metaphor, which is crucial for understanding not only the mentioned episodes of the series but also other films of the Russian director. The noted thematic similarities as well as formal solutions lead to the conclusion that the metaphor of the underground is first of all the sign of the empty form, the crisis of the contemporary world and the degradation of the human being, which are linked to the breakdown of the relationship between the individual and the collective.

Andriej Zwiagincew, rozpoznawalny przede wszystkim jako współczesny rosyjski reżyser filmów fabularnych, rozpoczął przygodę z kinem w roli aktora, twórcy spotów reklamowych i trzech odcinków serialu *Czarny pokój* (*Чёрная комната*, 2000). Nakręcone przez niego debiutanckie epizody, tj. *Obscure*, *Bushido* (*Буцудо*) i *Wybór* (*Выбор*) sytuowane są najczęściej w kręgu kina „stylu zerowego”, kina gatunku, gdzieś pomiędzy thrillerem a filmem kryminalnym. Sam reżyser w jednym z wywiadów wspomina, że jego zadaniem było wówczas stworzenie w ramach ograniczonego budżetu niepowiązanych ze sobą historii kryminalnych, w których zaangażowanych zo-

stanie 2–3 aktorów grających w zamkniętej przestrzeni mieszkania, daczki, biura czy statku¹.

Celem niniejszego tekstu jest analiza zrealizowanej przez Zwiagincewa serii filmów z punktu widzenia metafory podziemia, mającej źródło w twórczości Fiodora Dostojewskiego, przede wszystkim zaś w tekście *Notatki z podziemia* (*Записки из подполья*, 1864). Zakrojone w ten sposób postępowanie badawcze będzie miało charakter komparatystyczny, oparty na metodzie intertekstualnego czytania tekstu artystycznego. Intertekstualność będę rozumieć znacznie szerzej niż jedynie współobecność jednego tekstu w drugim diagnozowaną przez cytat czy też postmodernistyczny patchwork, kolażowe sklejenie tekstu z innych tekstów². Odkryciu metafory podziemia służyć będzie raczej podejście bliskie m.in. Rolandowi Barthesowi, rozumiejącemu intertekstualność jako własność nie tylko tekstu, będącego rodzajem archiwum, ale cecha przynależna całej kulturze nastawionej na ekspansję, „wielopłaszczyznową linkowość” i „polidialogowość”³. Wykorzystywaną przeze mnie koncepcję lokować można także na styku badań nad literaturą i pamięcią, jak chce Renate Lachmann, nazywając pamięć tekstu jego intertekstualnością i nowatorsko adaptując dokonania Julii Kristevej i Michaiła Bachtina. W jej ujęciu:

Lektura staje się wciąż powtarzaną próbą rozpoznania śladów, rozgałęzień, rozwarstwień, wyłobień, karbowań w strukturze danego tekstu, które zostawiła po sobie praca transformacji i ukrywania wskazówek oraz interpretacji jej funkcji. Interpretacja ta jest równoznaczna z „rozbiórką” [...], „rozwiązaniem” lub „demontażem” [...]. Lektura inicjuje proces rozszyfrowywania, zdejmuje każdą tropologiczną warstwę, by dotrzeć do pierwotnego miejsca tekstu, które wymyka się odkryciu⁴.

Z całą pewnością nie można bezpośrednio stwierdzić, że *Czarny pokój* to film inspirowany *Notatkami z podziemia*. Istnieje jednak wiele subtelnych wskazówek i niuansowych wątków, które pozwala-

¹ A. Звягинцев, *Деньги решают многое, но не всё*, <http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html> (08.06.2021).

² B. Waligórska-Olejniczak, „Sacrum” w drodze. „Moskwa-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 10.

³ E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse. Wprowadzenie*, w: E. Szczęsna, E. Kasperski (red.), *Komparatystyka dzisiaj*, Universitas, Kraków 2010, s. 9.

⁴ R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, przeł. A. Pelka, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 307–308.

ją uzasadnić dokonany wybór materiału badawczego. Warto chyba zacząć od przypomnienia głosu nieunikającego wywiadów reżysera, niejednokrotnie komentującego swoje filmy w odniesieniu do cytatów bądź ich parafraz z literatury rosyjskiej, nazywającego Dostojewskiego, Tołstoja czy Płatonowa *odnomyslennikami*, czyli tak samo myślącymi⁵. Wtórują temu komentarze krytyków filmowych, w licznych recenzjach przywołujących asocjacje z twórczością autora *Zbrodni i kary*, najczęściej bodaj łącząc tę najbardziej znaną powieść z interpretacją filmu *Elena* (Елена, 2011). Można znaleźć bardziej namacalny, zapewne także bardziej przekonujący związek między serialem *Czarny pokój* a wybranym utworem Dostojewskiego z 1864 roku. W epizodzie *Obscure* bez trudu rozpoznamy wizualny cytat z filmu *Taksówkarz* (*Taxi driver*, 1976) Martina Scorsese'a, gdy syn-kochanek rozmawia ze sobą w lustrze, ćwicząc narcystyczne pozy wariantów zaatakowania przeciwnika. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na obserwacje Andrew J. Swensena, przekonanego o tym, że Scorsese złożył Paulowi Schraderowi – autorowi przyszłego scenariusza – propozycję adaptacji *Notatek z podziemia*⁶. W opinii Swensena *Taksówkarz* to dowód na to, jak Scorsese odczytał utwór Dostojewskiego, a zastosowanie poetyki filmów *noir* dla pokazania wizerunku miasta może znaleźć zastosowanie jako aparat teoretyczny dla interpretacji *Notatek* na takich samych zasadach jak realizm fantastyczny – zdaniem badacza – znalazł swe przełożenie w *Taksówkarzu*⁷. Swensen widzi zresztą problem wspomnianych relacji tekstowych znacznie szerzej. Jest bowiem przeświadczony o tym, że bohater Dostojewskiego stanowi zawsze punkt odniesienia dla innych, zmarginalizowanych, wpisanych w przestrzeń miejską postaci, które konstruowane są jako jego kulturowe odbicia. Z tezą tą można niewątpliwie dyskutować, znalazła ona już jednak wielokrotnie potwierdzenie, ostatnio chociażby w obszernej interpretacji filmu *Joker* w reżyserii Todda Phillipsa (2019) autorstwa Isra Daraiseh i M. Keitha Bookera o wymownym tytule *Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker*⁸.

⁵ Zob. np. Андрей Звягинцев: *Страх — это язык дьявола*, <https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4> (08.06.2021).

⁶ A. J. Swensen, *The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle*, "Renascence" 2001, nr 53 (4), s. 268.

⁷ Tamże, s. 275.

⁸ Zob. I. Daraiseh, M. K. Booker, *Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker*, „Literature/Film Quarterly” 2020, vol. 48,

W oczywisty sposób *Taksówkarz* i *Notatki z podziemia* pojawiają się również w tekstowej przestrzeni omawianej w powyższej publikacji.

W rezultacie można rzec, że *Czarny pokój* mógłby stanowić kolejne ogniwo w łańcuchu przywoływanych asocjacji, metafora podziemia jako instrumentu sprzyjającego poszerzeniu pola interpretacyjnego nigdy nie została w nim jednak rozkodowana. Film, zwłaszcza na tle pozostałych dokonań Zwiagincewa, był zresztą bardzo rzadko materiałem egzemplifikacyjnym dla pogłębionych refleksji krytycznych czy filmoznawczych. Reżyser w wywiadzie udzielonym Mitsuyësi Numano *Деньги решают многое, но не всё* wyznaje w kontekście epizodu *Bushido*, że oprócz tytułu ma on niewiele wspólnego z Japonią⁹. Pierwotnie film miał nosić tytuł *Egzamin*. Powrót do filmu Akiry Kurosawy *Straż przyboczna* (*Yojimbo*, 1961), którego fragmenty zostały w nim zawarte, zmotywował refleksje nad kodeksem samuraja i niemalże mitologiczną wartością służby, opisaną w przewodniku literackim dla wojowników *Hagakure*. To poniekąd stało się uzasadnieniem dla osadzenia filmu w estetyce japońskiej, wykorzystania tradycyjnej muzyki i hieroglifów.

Wśród istotnych analiz filmu warto umieścić propozycję Stepana Fiedotkina, badającego *Czarny pokój* z punktu widzenia filozoficznej interpretacji władzy wzroku¹⁰. Kompetentnie spożytkowując idee Jacquesa Derridy, Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuze'a i Jacquesa Lacana, uczony przygląda się kwestii podmiotowości, umiejętnie diagnozuje obecność elementów konwencji teatralnych, co w konsekwencji pozwala rozpatrywać relacje między bohaterami w kontekście psychoanalitycznie rozumianego kompleksu Edypa. W podobnym kluczu rozpatruje epizod *Wybór* Polina Duszackaja, posługując się w tym celu kategorią *insightu*¹¹. Szczególnie fascynują ją ambiwalentne granice między tym, co realne i nierealne, jak również relacja widz–autor, która daje asumpt do zastanowienia się nad rzeczywistością świadomego i podświadomego w odniesieniu do reguł montażu intelektualnego w kinematografii Siergieja Eisen-

nr 3, https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html (08.06.2021).

⁹ А. Звягинцев, *Деньги решают многое...*

¹⁰ С. Федоткин, *Немой свидетель*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, s. 37–41.

¹¹ П. Душацкая, *Киноискусство терапии (анализ творческого времени в фильме „Выбор“)*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня...*, s. 45.

steina. Inspiracją dla Romana Nawieskina staje się z kolei zasada funkcjonowania *camera obscura*, znajdująca przełożenie w mechanizmie symetrii, centralnym dla kompozycji i estetycznych rozwiązań odcinka *Obscure*¹². Marija Kondratowa koncentruje się za to na wzajemnie dopełniających się tekstach Zwiagincewa *Wybór* i *Wygnanie* (*Изгнание*, 2007), proponując metafory raju i piekła, klucza i zamka jako obrazowo odzwierciedlające dwa rozwiązania tego samego problemu, czyli zdrady, podjętego w obu filmach¹³. Spostrzeżenia te prowadzą badaczkę do ogólnych wniosków, dotyczących natury kobiecych bohaterek Zwiagincewa, z reguły ciekawiej zarysowanych niż mężczyźni (poza filmem *Powrót*), kryjących w sobie wewnętrzną sprzeczność, potencjał zbawienia i destrukcji.

Metafora podziemia nie pojawia się wśród propozycji interpretacyjnych dotyczących *Czarnego pokoju*, choć wskazano wiele cech pozwalających ją w tekście serialu wyodrębnić, nie tylko na poziomie estetycznym. Zanim jednak przejdę do zaplanowanego w tym artykule kadrowania badawczego obowiązek zreasumowania istniejącego stanu rzeczy nakazuje krótko przypomnieć jeszcze, jak rozumiane jest pojęcie *podziemia* oraz *człowieka z podziemia* w literaturze i kulturze rosyjskiej. Z oczywistych względów nie sposób omówić w tym miejscu rezultatów wszystkich dociekań w wybranym obszarze, odniosę się tutaj przede wszystkim do tych propozycji, które uświadamiają ogromną pojemność znaczeniową interesującej mnie koncepcji i jednocześnie okażą się pomocne dla realizacji zaplanowanego celu.

Tytułowe *podziemie* w utworze Fiodora Dostojewskiego to po rosyjsku *podpolje* (*подполье*), czyli miejsce pod podłogą, dlatego też bohatera *Notatek z podziemia* określa się mianem „człowieka spod podłogi”, „człowieka z lochu” czy „człowieka z podziemia”. Autor *Braci Karamazow* pisał: „Człowiek podziemny to najważniejszy człowiek w świecie rosyjskim. Ja mówiłem o nim najwięcej ze wszystkich pisarzy, chociaż mówili też i inni, bo nie zauważyć nie mogli”¹⁴. Wielu badaczy, w tym m.in. Nina Budanowa¹⁵, postrzega „człowieka z pod-

¹² Zob. P. Nawieskin, *Симметрия обскура*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня...*

¹³ M. Kondratowa, *Замок и ключ*, <http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html> (08.06.2021).

¹⁴ Н. Ф. Буданова: *Подпольный человек в ряду лишних людей*. „Русская литература” 1976, nr 3, s. 110–122. Cyt. za: M. Abassy, „Podziemie” jako fenomen kulturowy. „Notatki z podziemia” Fiodora Dostojewskiego, „Przegląd Ruscystyczny” 2008, nr 3 (123), s. 35.

¹⁵ Tamże.

ziemia” jako wariant „człowieka zbędnego”, w roli wspólnego mianownika plasując jego wyostrzoną świadomość, podatność na cierpienie, nudę, egocentryzm, oddanie woli *fatum*. Małgorzata Abassy, traktując podziemie jako metaforę świadomości bohatera i metaforę kultury rosyjskiej, opiera swój wywód na binarnym modelu kultury rosyjskiej Jurija Łotmana, wspomina o współistnieniu przeciwieństw w charakterze bohatera oraz żywionej przez niego pogardzie wobec świata¹⁶. W konsekwencji w kulturze zauważa takie procesy jak: „zawężanie się jednostkowej świadomości”, „zanikanie impulsu twórczego”, „klęskę racjonalizmu” i „narastanie złości”¹⁷. *Podziemie* jest więc stanem patologicznym, związanym z czerpaniem przyjemności z destrukcji, „sferą cienia”, w której nic nie jest święte, a wynika to z tego, że Rosja — w wizji Dostojewskiego zapatrzona w Zachód — pogrążyła się w chaosie, alienacji, odwróciła się od tradycyjnych wartości, doprowadziła do rozpadu rodziny. Zdaniem Lonny’ego Harrisona *podziemie* to metafora podświadomości, ukrytych impulsów, wykorzenienia oraz utraty poczucia sensu egzystencji i całości świata¹⁸. „Podświadome” w świecie artystycznym Dostojewskiego reprezentowane jest przez liczne metafory i symbole, wśród których dominują insekty (pająki, owady), porywcze zachowania ciała, dynamika reprezentacji wody etc. W takim ujęciu wolność najczęściej zamienia się w skandal i samowolę, staje się czystym nihilizmem¹⁹. Paradoksalnie jednak, im ciemniej w podziemiu tym większa szansa na światło, bowiem — jak konstatuje Cezary Wodziński w książce *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* — „«Rosja to świństwo», ale zarazem jedyna droga «zbawienia dla świata»”²⁰. Nazywany „doświadczonym specem od światłocienia”²¹ Dostojewski stworzył *człowieka z podziemia*, czyli archetyp bohatera, w którym upatruje się prototypu późniejszych, dojrzałych postaci Raskolnikowa, Stawrogina, Iwana Karamazowa, ale także prefiguracji tradycji

¹⁶ Tamże, s. 34.

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ L. Harrison, *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2016, s. 74.

¹⁹ M. Bohun, *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1996, s. 101, 107; P. Roberts, *The Stranger within: Dostoevsky’s underground*, „Educational Philosophy and Theory” 2013, t. 45, nr 4, s. 406.

²⁰ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 106.

²¹ Tamże, s. 77.

noir, kojarzonej z dziełem Fritza Langa *Metropolis* czy *Procesem* Franza Kafki²². Zamykając te krótkie rozważania nad kulturowym wizerunkiem *podziemia*, warto przypomnieć jeszcze, że koncept ten był ściśle związany z prowadzoną przez Dostojewskiego literacką polemiką z propozycjami Nikołaja Czernyszewskiego i ideami utopijnego socjalizmu. W niniejszym artykule wychodzę jednak daleko szerzej niż jedynie historyczne, socjologiczne czy polityczne traktowanie wybranego pojęcia.

Sądzę, że punktem wyjścia do dyskusji nad serialem *Czarny pokój* mogłaby być nadrzędna cecha *człowieka z podziemia*, tj. pragnienie niczym nieograniczonej wolności. Nadwrażliwcy Dostojewskiego kontestują zastaną rzeczywistość, próbując stworzyć świat alternatywny, w którym zawieszono zostają normy społeczne, moralne, kulturowe, świat ujawniający się w obrazach chorej wyobraźni, snach gorączkującego umysłu, halucynacjach. Wspólnym mianownikiem tych wizji jest niestabilność, ciągły proces stawania się, zawieszenie w stanie rozdwójenia. Figurą owej kondycji staje się niejednokrotnie sobowtór, jedno z narzędzi pozwalających budować polifoniczną strukturę tekstu. Osiągane dzięki temu poczucie względności rzeczywistości zdaje się stanowić centralną oś wszystkich trzech odcinków serialu, mimo ich tematycznego zróżnicowania.

Bardzo wymowny w tym obszarze jest epizod *Obscure*, w całości, jak można zakładać, poświęcony kwestii umowności. Film rozpoczyna się od mało czytelnych, nieostrych obrazów ręki i rewolweru, pokazanych w trakcie czołówki, po której następuje wymiana zdań między mężczyzną i kobietą, dotycząca przypadkowo znalezionej nagrania. On stara się ustalić przebieg wydarzeń, przesłuchując ją w roli jedyne go świadka, ona dwuznacznie zaprzecza sugestiom. Na tym etapie nie znamy tożsamości wypowiadających się osób. Następnie przedstawiona zostaje filmowa rejestracja sceny kłótni między starszym mężczyzną i jego atrakcyjną małżonką, którą kończy ukaranie żony za spóźnienie poprzez wymuszony siłą seks. Paski na ekranie służą za przejście do sekwencji subtelne go uwodzenia, jak się okaże, tej samej kobiety przez atrakcyjnego młodzieńca, tym razem prowadzącej do obopólnego zadowolenia. Dalsze minuty *Obscure* przynoszą rozpoznanie zastosowanego w filmie mechanizmu zwielokrotnienia. Kochanek okazuje się jednocześnie synem mężczyzny z przedstawionego nagrania i rywalem własnego ojca. Kobieta w konsekwencji wy-

²² A. Swensen, *The anguish of God's lonely men...*, s. 269–270.

stępuje również w wielu rolach: żony, kochanki, macochy, i jak się później dowiemy, także morderczyni namiętnego pasierba. Te cztery warianty tej samej postaci pozostają w ścisłym związku z funkcją wprowadzonego na samym początku nagrania, które zostaje powtórzone jeszcze dwukrotnie, tj. po wspomnianej scenie zbliżenia, by wzbudzić zazdrość i gniew młodego kochanka oraz w końcowych minutach, prezentujących rozmowę z milicjantem, by widz mógł zorientować się, że filmem rządzi zasada futurospekcji. Nagrane wideo jest zatem elementem gry prowadzonej przez kobietę, by manipulować uczuciami kochanka, ale też narzędziem obnażenia jej fałszu w trakcie spotkania z przedstawicielem władzy, gdy wspomina o dobrych relacjach z mężem na tle odtwarzanej po raz trzeci sceny gwałtu. Dodatkowo staje się także stymulatorem zabawy rewolwerem, który posłuży do zabójstwa. W planie aksjologicznym pokazane przestępstwo mogłoby być pod pewnymi względami rozpatrywane jako analogia zbrodni doskonałej, zbrodni bez kary, przedstawionej w późniejszym dziele Zwiagincewa *Elena*. Przy oczywistych różnicach między filmami, między innymi w sytuacji rodzinnej obu bohaterek, łączyć je może postać *femme fatale*, co oczywiście wymaga dalszych badań, wykraczających poza temat niniejszego artykułu. Takie ujęcie tytułowej bohaterki filmu z 2011 roku proponuje przykładowo Magdalena Kempna-Pieniążek w monografii *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*²³. Uważny widz zaobserwuje, że sprowadzona do roli aksjomatu wolność wyboru w obu filmach oparta jest na władzy pieniądza, testowaniu poziomu zaufania, przede wszystkim zaś grze prowadzonej przez główne bohaterki. *Obscure*, podobnie jak późniejsza, misternie dopracowana *Elena*, przynosi smutną diagnozę, że oglądamy moralne dno, w którym nie ma już miejsca na jakiegokolwiek szczerze i spontaniczne relacje. W obu przypadkach zbrodnia jest elementem misternie zaplanowanego ciągu wydarzeń, którego kluczowym momentem staje się odwet na partnerze zależnej od niego finansowo kobiety i późniejsze tuszowanie śladów.

W *Obscure* sztuczność odgrywanych ról na poziomie treści ściśle sprzężona jest z formą całego odcinka. Teatralizacja zachowań bohaterów łączy się bowiem z konwencją gry prowadzonej także w warstwie wizualnej. Walka o władzę związana jest bezpośrednio z walką o moc decyzyjną w zakresie tego, kto jest podmiotem a kto obiektem spektaklu, komu przypada rola reżysera i aktora. Potwierdzeniem

²³ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 15.

takiego przypuszczenia jest obecność kamery towarzyszącej każdemu ruchowi bohaterów oraz dynamiczne zmiany punktów widzenia. Mam tutaj na myśli nie tylko wspomniane już, powtarzane nagranie kłótni małżeńskiej, ale również zapis kamery rejestrującej zbliżenie młodych kochanków oraz czynności następujące bezpośrednio po nim, wbrew zapewnieniom mężczyzny, że sprzęt nagrywający był wyłączony. Wyjście kobiety do toalety pozwala mu cofnąć nagranie i odkryć, że miast oddawać się relaksowi po zbliżeniu wykonała pośpieszny telefon, jak można się później domyślać, prowokując powrót męża. Mimo podejrzeń kochanek jednak godzi się na dalszy przebieg gry, porzuca bowiem zamiar pójścia do domu, kobieta również nie przerywa czynności pozwalających zamknąć ciąg kłamliwych gestów. Fałsz pogarszającej się z minuty na minutę relacji zapowiada ujęcie odwróconych od siebie twarzy kochanków leżących na łóżku, będący kopią wcześniejszego obrazu, gdy ich zwrócone ku sobie głowy układały się symetrycznie w kształt serca. Wątpliwości zostają zasiane w mężczyźnie w trakcie sprawdzania nagrania, które jako widzowie widzimy odbite w lustrze. Wizerunek szukającej telefonu bohaterki zostaje pokazany trzykrotnie, co pozwala zauważyć, że idealnie mieści się w wiszącej na ścianie lustrzanej ramie. Zabieg ten jest z pewnością punktem zwrotnym opowieści na poziomie fabularnym, zwraca jednak także uwagę na estetyczną stronę filmu Zwiagincewa.

Projekcja obrazu w ściennym obramowaniu budzi skojarzenia z kadrem zatrzymanym, czyli fotografią, a to z kolei pomaga rozpoznać nawiązania do zasady funkcjonowania *camera obscura* obecne w epizodzie. Zdjęcia kręcone z ręki na początku filmu, w trakcie gry wstępnej kochanków, zwracają uwagę na subiektywność przedstawianego widzowi obrazu. Zanim mężczyzna zaangażuje się w akt płciowy odkłada kamerę na statyw, wracamy do zarejestrowanego przez nią obrazu po zbliżeniu, gdy kochanek sprawdza, co dzieje się w pokoju. Dzięki wymalowanym na bardzo ciemną zieleń ścianom reżyser buduje wrażenie ciemności w pomieszczeniu, co w połączeniu z odbitym w lustrze obrazem pochodzącym z pozostawionej kamery, budzi skojarzenia z działaniem kamery otworkowej. Trzeba przy tym dodać, że towarzysząca bohaterce kamera nieustannie śledzi jej ruch, od łóżka do telefonu, dzięki temu kobieta może wprowadzić w życie zamiar zdemaskowania kochanka, a w konsekwencji także spowodować jego śmierć. Warto zauważyć, że bardzo podobny motyw zostaje spożytkowany w *Elenie*, gdy tytułowa bohaterka dzwoni do syna, by poinformować go o tym, że zdobędzie pieniądze na wykształcenie wnuka.

Stoi wówczas przy lustrze, z głową otoczoną szklaną aureolą, a my jako widzowie obserwujemy zwielokrotnione odbicie żony Władimira, podejmującej decyzję o unicestwieniu partnera. Dalszy ciąg w obu filmach to prowadzona przez kobiety gra, w którą mają uwierzyć osoby postronne, a więc „przypadkowo” znalezione nagranie gwałtu czy „przypadkowo” spożyty nadmiar tabletek viagry. Przywołane asocjacje z działaniem *camera obscura* uświadamiają obecność elementu śmierci w zatrzymanych w lustrze obrazach-projekcjach przyszłości, duchowego unieruchomienia i jednoczesnego zawłaszczenia fotografowanym obiektem.

Przywołane skojarzenia między wspomnianymi tekstami artystycznymi pozwalają zauważyć również paralele między wpisującą się w figurę *femme fatale* bohaterką *Obscure* a postaciami kobiecymi, nakreślonymi piórem Dostojewskiego. Wydaje się, że Cezary Wodziński zdiagnozował ten problem niezwykle trafnie:

[...] zaiste strach patrzeć na piękne kobiety Dostojewskiego — czy będzie to Aglaja, Nastazja Filipowna Baraszkow, Agrafigena Aleksandrowna Swietłow czy Polina Aleksandrowna... Strach bierze w obecności tych biesopodobnych istot, kapryśnych, wyrachowanych i szalonych, okrutnych i czułych, które potrafią opętać i zależnie lub zgola niezależnie od intencji — bez różnicy! — przywieźć do zguby, zarówno innych, jak i same siebie. Podobnie zresztą jak piękni mężczyźni w typie Mikołaja Wsiewołodowicza Stawrogina czy Piotra Stiepanowicza Wierchowieńskiego). Piękno budzi strach; potrafi siać zniszczenie nie gorzej niż... zło²⁴.

Wielość uruchomionych w *Obscure* punktów widzenia pokazuje podatność świata na trans, jego diablo-boskość, co Wodziński określa mianem nierozzerwalnie splecionego „(nie)podobieństwa” „ideału Madonny” i „ideału Sodomy”²⁵. „Piękno pokazuje się złowieszczo, jest przerażające, straszliwe, nieokreślone, tajemnicze, kryjąc w sobie zarazem pozytywne negatywy tych określeń”²⁶. Zaznaczona tutaj dwoista, niszczycielska natura piękna i ludzkich namiętności pozwala zauważyć nie tylko niestabilność rzeczywistości *Obscure*, ale także dwóch pozostałych epizodów, w których siła i słabość funkcjonują tuż obok siebie, granice między nimi są bardzo nieostre. Co więcej, ową niemal wymiennie funkcjonującą prawidłowość można poszerzyć o wzajemną bliskość kategorii dobra i zła, co z kolei szczególnie ostro wybrzmiewa w *Notatkach z podziemia*: „Albo bohater, albo mierzwa,

²⁴ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja...*, s 67–68.

²⁵ Tamże, s. 69.

²⁶ Tamże, s. 68–69.

po środku nic nie było”²⁷, „Im lepiej rozumiałem dobro i owo «wszystko, co piękne i wzniosłe», tym głębiej zapadałem w to swoje bagno i tym bardziej skłonny byłem w nim grzęznąć”²⁸.

Manifestację owego stanu doznawania rozkoszy z moralnej degradacji, ucieczki w destrukcję, otchłań i beznadzieję odnaleźć można w pewnym sensie także w samym tytule epizodu *Obscure*. Oprócz zarysowanych wyżej skojarzeń z mechanizmem *camera obscura*, wiedzie on bowiem ku konotacjom ze słabym oświetleniem, niejasnością czy celowym zaciemnianiem sprawy. Wszystkie te asocjacje mogą zostać przywołane dzięki zastosowanemu w zakończeniu zabiegowi wprowadzenia czarnego ekranu, na którym umieszczone zostają słowa: „obscura”: „1. n (сущ.) смутность очертаний, мрак; 2. v (гл.) запутывать, делать неясным; 3. adj (прил.) темный, слабоосвещенный, смутный, мрачный”, co odpowiada pojęciom: 1. mglistość konturów, mrok; 2. gmatwać, czynić niejasnym; 3. ciemny, słabo oświetlony, mglisty, mroczny; Wybrana strategia mogłaby być też w dalszej perspektywie odczytana jako rewers chwytu Quentina Tarantino, umieszczającego w czołówce *Pulp Fiction* (1994) wyjaśnienie słowa *pulp*, rodzące konotacje z miazgą, pulpą, czytadłem kiepskiej jakości. Oba wyrazy (*obscura* i *pulp*) spina bowiem w semantyczną klamrę, z jednej strony, skojarzenie z czymś o rozmytych granicach, celowo zaplątanym i skomplikowanym, z drugiej zaś połączenie z konwencją, ograniczonym polem widzenia, typowym dla popularnej historii kryminalnej, co mogłoby w przyszłości poszerzyć pole interpretacyjne wybranego epizodu. Ciekawym elementem intertekstualnej gry w tym kontekście mógłby stać się także monolog Vincenta przed lustrem w domu Mii, scena poprzedzająca dramatyczny strzał adrenaliny w samo serce.

„Rozmów” z „lustrzanymi sobowtórami” jest w filmie *Obscure* szczególnie wiele, nie sposób nie zwrócić uwagi na wspomniany już wizualny cytat z *Taksówkarza* Scorsese’a, przypominający o jednym z najbardziej ikonicznych przekazów kinowych z udziałem Roberta De Niro. W rosyjskim filmie scena ta jest częścią „prężenia mięśni” przez młodego kochanka, należy do ciągu czynności zajmujących jego ręce po zbliżeniu pary i pokazaniu relacji z małżeńskim gwałtem. Młodzi angażują się wówczas w zabawę wyciągniętym z komody rewolwerem, ujawniającą pustkę ich motywowanej bronią ge-

²⁷ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, w: tegoż, *Notatki z podziemia*. Gracj, przeł. G. Karski, W. Broniewski, Puls Publications, London 1992, s. 48.

²⁸ Tamże, s. 10–11.

stykulacji. Kobieta, wykorzystując rekwizyt, udaje, że jest mężczyzną, on za to, obiecując zemstę za postępek ojca, oddaje się narcystycznej kontemplacji ciała w lustrze, przyjmując znaną z telewizji pozę Trávisa Bickle'a: „Are you talking to me?”. Gest w optyce Zwiaginiecwa zdaje się zyskiwać status symulakrum, nie niesie ze sobą znaczenia wykraczającego poza zewnętrzność nieco zabawnej stylizacji. W swej wymowie przypomina pusty gest bohatera *Notatek z podziemia*, który potrafiwszy oficera na Newskim Prospekcie przekonany jest o tym, że znieważył tym postawnego mężczyznę, mszcząc się za własne upokorzenie:

Chodzi o to, że osiągnąłem swój cel, okazałem swoją godność, nie ustąpiłem mu ani na krok i publicznie dźwignąłem się na równy z nim poziom społeczny. Wróciłem do domu całkowicie zaspokojony tą zemstą. Byłem zachwycony. Triumfowałem i śpiewałem włoskie arie²⁹.

Prawom teatralizacji poddane są z pewnością także światy *Bushido* i *Wyboru*. Pierwszy z nich może budzić skojarzenia z filmem *Ghost Dog* (1999) w reżyserii Jima Jarmuscha, chociażby za sprawą centralnej dla obu projekcji figury samuraja nakładanej na postawę ochroniarza, motywu gangstera, zderzenia nieprzystających do siebie kultur czy podobieństwa rozwiązań wizualnych w postaci obecności czarnego ekranu, eksponującego sentencje istotne dla wojownika. Na tym powierzchniowym poziomie zbieżności się jednak kończą, bowiem *Bushido* to kolejna wizja moralnego podziemia, gdzie królują podwójne standardy i niezbędna jest czujność w połączeniu ze sprytem. Trudno mówić tutaj o istnieniu wiary w jakiegokolwiek ideały czy boga, niezależnie od tego, jaką postać miały przybrać.

Fabula epizodu nie jest skomplikowana, sprowadza się do wizyty w biurze bankiera, eskortowanego przez nowego ochroniarza. Gdy panowie znajdują się już na miejscu, bankier opowiada o losie poprzedniego strażnika, który zginął na służbie, ratując mu życie. Zanim został postrzelony odebrał jednak tajemniczy telefon. Mężczyźni angażują się w niespieszną grę w szachy, wydaje się, że żartują. Sekretarka przynosi kwiaty, bankier pije whisky, włącza muzykę, a nawet tańczy, wpadając w coraz lepszy nastrój. Nagle dzwoni jednak telefon, tajemnicze słowa ponownie poprzedzają oddany w bankiera strzał, który okazuje się jedynie prowokacją. Rzekomo postrzelony człowiek bowiem wstaje, oznajmiając, że ochroniarz nie zdał pierw-

²⁹ Tamże, s. 47.

szego egzaminu, po czym ten ostatni traci kontrolę nad sobą i zabija bankiera, wypowiadając słowa o zleconym morderstwie. W pomieszczeniu rozlega się głos nakazujący mu rzucić broń, po czym następuje blokada zamka, a wcześniej odkrycie ochroniarza, że bankier nie był wcale bankierem, za którego się podawał, a jego podstawionym sobowtórem z doklejonymi włosami. Kompozycyjną całość budują powtarzalne co pewien czas dźwięki tradycyjnej muzyki japońskiej, zbliżenia hieroglifów zdobiących przedmioty w pokoju, migoczące w tle kadry z filmu Kurosawy *Straż przyboczna* oraz spójne z nim tematycznie obrazy na ścianach.

O ile w epizodzie *Obscure* dominującą cechą podziemia można by określić słowami bohatera *Notatek* jako „jad niezaspokojonych pragnień, co kłębią się wewnątrz”³⁰, w *Bushido* za wiodący rys należy prawdopodobnie uznać obraz klaustrofobicznej przestrzeni. Dostojewski posługuje się we wspomnianym tekście literackim figurą myszy, która „skrzywdzona, sponiewierana i ośmieszona” wślizguje się do swojej norki, siedzi „tam, w swoim plugawym, cuchnącym podziemiu”, „pograża się w zimną [...] i przede wszystkim wiecznotrwałą złość”³¹. Przestrzeń drugiego epizodu *Zwiagincewa*, budząca podobne skojarzenia z osaczeniem, ukrywaniem się przed ludźmi, na poziomie wizualnym wyraziście nawiązuje również do estetyki japońskiej, czyli obszaru w pamięci kulturowej łączonego z estetyką życia i pięknem umiерania³². Ta dwuwektorowość, wewnętrzna sprzeczność stosowanych kodów (plugawa otchłań, styl wysublimowany) widoczna jest na samym początku filmu, gdy bankier wraz z ochroniarzem znajdują się w windzie, podążającej na siódme piętro. Mimo, że ruch odbywa się do góry, widz ma nieodparte wrażenie, że akcja filmu dzieje się gdzieś w piwnicy, podziemiach, decyduje o tym niski klucz oświetlenia oraz obrazy z kamer przemysłowych, nieustannie monitorujące otoczenie. To rozdwojenie staje się elementem rządzącym całym filmem, który poddaje się ogólnej zasadzie definiującej wszystkie trzy serialowe epizody, czyli zasadzie symetrii. W *Bushido* obecna jest ona przede wszystkim w kompozycji przestrzennej oraz odniesieniach do problemu życia i śmierci jako „minus-realizacji” honorowego kodeksu japońskiego samuraja. Rozwiązania w sferze spacialnej i behawioralnej mogłyby być pod pewnymi względami rozpatrywane jako znaki

³⁰ Tamże, s. 14.

³¹ Tamże, s. 13–14.

³² Zob. np. K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umiерania*, Universitas, Kraków 2009.

porzucenia drogi etycznego postępowania i klęski będącej tego skutkiem, co wymownie ilustruje zakończenie w postaci osaczenia bohatera w pomieszczeniu z zablokowanymi zamkami.

Zawarty w tytule klucz kulturowy motywuje by przypomnieć, że *bushidō* „czasami tłumaczone jest jako «droga wojownika» lub «droga samuraja», a [...] w szerszym kontekście jako «tradycyjna japońska etyka społeczna»”³³. Prace Nakamury Hajime, Doeiego Takeo oraz Nakane Chie „przedstawiają Japończyków jako naród uosabiający «absolutne oddanie zamkniętej grupie społecznej»”, co rozumiane jest jako „minimalizacj[a], jeśli nie [...] całkowite wykluczeni[e] możliwości osiągnięcia wolności przez pojedynczego człowieka i jego osobistego spełnienia”³⁴. Przedstawiona idea stanowi dokładne przeciwieństwo stanu mentalnego bohaterów serialu, uwikłanych w porachunki gangsterskie, choć trzeba zauważyć fakt, że każdy z nich, walcząc o swoje jednostkowe życie, kieruje się poleceniami i korzyściami własnej grupy przestępczej. Film pokazuje, że życie jest nieustanną walką o władzę, co symbolizuje m.in. centralna pozycja szachownicy w czasie trwania całego epizodu. Wokół niej odbywa się symetryczny ruch bankiera, który pokazywany jest raz z prawej raz z lewej strony, kiedy ma po stronie przeciwnej ochroniarza. Część pocisku, padająca na szachownicę po ostatnim, śmiertelnym strzale w bankiera, jest również elementem gry. Głuchy dźwięk pustego w środku przedmiotu funkcjonuje jako zapowiedź przegranej, potwierdzenie zadania śmierci jedynie sobowótrowi ofiary. Warto w tym kontekście zwrócić też uwagę na materiał, z którego wykonana jest plansza do gry. O ile w *Obscure*, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, zauważalna była matowość szklanej szyby w drzwiach czy nieprzeźroczystość tkaninowych zasłon, umieszczonych obok ściennych luster, w *Bushido* uderza zimno wszystkich powierzchni refleksyjnych, tj. szachownicy, luster, obrazów na ścianach, ekranu telewizora. Tafle te zdają się rozmieszczone symetrycznie względem stolika z szachami, zwielokrotniejąc w ten sposób liczbę odbić. Szachownica jest miejscem ich zbiegu, ale także „sceną”, na której rozgrywa się „taniec śmierci”. Obaj gracze, mimo pozornie luźnej atmosfery, podtrzymywanej przez wspólne palenie papierosów, alkohol czy opowiadane żarty, wiedzą, że biorą udział w przygotowanym wcześniej rytuale badania swojego adwersarza, by doprowadzić go ostatecznie do śmierci.

³³ Tamże, s. 147.

³⁴ Tamże.

Odnosząc się do wspomnianej wypowiedzi samego reżysera konstatającego, że film niewiele mówi o kulturze japońskiej, warto zaryzykować twierdzenie, że zastosowana estetyka jest przede wszystkim sygnałem braku, znakiem oderwania od tradycji, którego metaforą jest właśnie rosyjskie podziemie. W takiej optyce kluczowym spoiwem, pozwalającym łączyć te dwie rzeczywistości mogłaby być *soborowość*, dystynktywna cecha kultury rosyjskiej, w założeniu utożsamiająca pierwiastek „ja” i „my”³⁵. Nałożona niejako w filmie na kulturę rosyjską „obca” estetyka pozwala zdiagnozować rozszczepienie owej jedności, tworzącej także fundament proponowanego przez Dostojewskiego programu „uzdrowienia”, czyli wyjścia z podziemia dzięki etyce *żywego życia*. Odejście od rdzenia, jak się wydaje w obu kulturach, akcentowane jest w *Bushido* właśnie poprzez stosunek do śmierci obu bohaterów, obnażający fałsz ich relacji, manifestujący się w obrazach z kamer przemysłowych, a więc kamer kontrolujących życie, w którym zasada wzajemnego zaufania się nie sprawdza. Cecha ta buduje zresztą kompozycyjną kłamrę epizodu, bowiem już na samym początku podążamy za okiem takiego właśnie urządzenia monitorującego, wkraczając do pomieszczenia, gdzie toczyć się będzie akcja filmu. O konieczności zachowania czujności informuje widzów także zamykający całość cytaty na czarnym ekranie, uświadamiający wojownikowi, że poza domem zawsze czai się wróg.

Serial przekonuje jednak, że nieprzyjaciel znajduje się także „w domu”, na co wskazuje zachowanie ochroniarza, który podobnie jak bankier okazał się graczem fałszywym, sobowtorem. Przewodnik dla wojownika *Hagakure* wyraźnie zaznacza, że *bushidō* oznacza śmierć, wręcz obsesję śmiercią, „rezolucję, postanowienie śmierci”³⁶:

Kiedy pojawia się wybór między życiem i śmiercią, natychmiast rozstrzyga się na korzyść śmierci. [...] Teraz ludzie raczej lubią żyć i większość znajdzie pretekst, aby postąpić tak, jak będzie im się podobało. Jeśli wtedy nie uda się osiągnąć komuś celu i pozostanie on nadal przy życiu, będzie winien tchórzostwa. W tym leży problem. Jeśli umiera się bez zrealizowania swego celu, jest to śmierć na próżno, ale nie jest to hańba. Oto najistotniejsza rzecz dotycząca *bushidō*³⁷.

Epizody w reżyserii Zwiagincewa na zasadzie symetrycznie odwróconej perspektywy pokazują coś zupełnie przeciwnego, trzymanie się

³⁵ Zob. np. T. Špidlik, *Myśl rosyjska — inna wizja człowieka*, przeł. J. Dembska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2000.

³⁶ K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska...*, s. 149.

³⁷ Cyt. za: tamże.

życia za wszelką cenę, a odwołanie do harmonijnej estetyki Dalekiego Wschodu tym mocniej obnaża chaos panujący w buzującym niszczącej energią podziemiu, sferze nieuporządkowanych emocji, zdrady, utraty fizycznej i psychicznej równowagi, przywiązania do materii i nieposłuszeństwa zwierchnikom etc. Stosując regułę kontrastu, cechy te można by dalej rozwijać w semantyczny łańcuch negatywnych odpowiedników, które odnajdziemy także u bohaterów późniejszych filmów fabularnych Zwiagincewa.

Epizod *Wybór* zarówno pod względem formy, jak i treści stanowi element idealnie pasujący do omawianej tutaj trójdzielnej serialowej całości. Wydaje się, że najbardziej akcentowanym aspektem tej części jest wariantywność rzeczywistości, mnogość alternatywnych rozwiązań, która z pewnością jest też obecna w pozostałych odcinkach. Podobnie jak w *Wyborze* można tutaj dostrzec wspomniane już cechy podziemia, tj. świat destrukcyjnie działających instynktów, moralną otchłań, chęć zawłaszczenia drugiego człowieka i egocentryzm. Pod względem kompozycyjnym epizod można scharakteryzować za pomocą odwołania do tak typowej dla Zwiagincewa „pętli” bądź ramy, choć w porównaniu z *Obscure* i *Bushido* zastosowanie tego chwytu jest na poziomie wizualnym mniej oczywiste.

Film rozpoczynają bowiem zdjęcia prezentujące okolicę z lotu ptaka, stopniowo szczegóły krajobrazu stają się coraz bardziej wyraziste, śledzimy jadący samochód, by wreszcie znaleźć się w środku pojazdu. Można zatem zauważyć, że początek epizodu dzieje się w przestrzeni otwartej, której w pozostałych odcinkach praktycznie nie ma wcale. Zakończenie przynosi zaś również metaforyczne otwarcie, są nim słowa Jorge Luisa Borgesa, mówiące o tym, że jedynie sen jest prawdziwą rzeczywistością. Czarny ekran z cytatem potwierdza strukturalne podobieństwo do pozostałych epizodów, akcentując przy tym jednocześnie zasadniczą różnicę między nimi. W *Wyborze* zazdrosny mąż, który wywozi żonę i domniemanego kochanka za miasto, by rozliczyć się z nim po męsku w trakcie gry w rosyjską ruletkę, nikogo ostatecznie nie zabija. Reżyser proponuje widzowi trzy możliwe warianty zakończenia konfliktu, zamykając film sceną w kawiarni, gdzie żona opowiada historię kobiety piszącej do siebie listy od wymyślanego kochanka, co prowadzi do rozpadu ich związku. Prezentowana rzeczywistość pozostaje więc w zawieszeniu, brak w tym wypadku jednoznacznych decyzji i nieodwracalnych czynów, uderza obecność naturalnego, dziennego światła oraz odwołań do rzeczywistości marzenia sennego w postaci obrazów o zaburzonej

ostrości, dzielenia ekranu czy wizualnego cytatu z *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha.

Przywołane wyżej bezpośrednie nawiązania do świata filmowego, które można by uzupełnić prowokowanym przez scenę pogoni (w *Wyborze*) skojarzeniem z filmem *Zabójstwo chińskiego bukmachera* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976) Johna Cassavetes, pomagają zauważyć także wiele elementów fabularnych bądź symbolicznych, łączących interesujący mnie epizod z *Notatkami z podziemia*. Najważniejsze wydaje się w tym kontekście odrzucenie racjonalizmu w utworze Dostojewskiego manifestowane słowami:

Mój ty Boże! cóż mnie obchodzą prawa natury i arytmetyki, skoro mi się z jakiegoś tam powodu nie podobają ani te prawa, ani to, że dwa razy dwa — cztery? Oczywiście takiej ściany głową nie przebiję, jeśli istotnie sił mi na to nie starczy, ale wcale się przed nią nie ukorzę tylko dlatego, że mam przed sobą ścianę i że mi nie starczyło sił³⁸.

Dalej w tekście literackim Liza zarzuca głównemu bohaterowi, że mówi „całkiem jak z książki”³⁹, sam zresztą ma poczucie, że odgrywa przed nią jakąś cudzą rolę. Ambiwalencja realizującej się w transie rzeczywistości podziemia w serialu *Zwiagincewa* znajduje przełożenie przede wszystkim w licznych zwielokrotnionych i zniekształconych obrazach bohaterów w lustrach, za szybą, zza zasłony, które można by odbierać jako ekwiwalenty niestabilnego, zaciemnionego obrazu *podpolja*. Scena mycia zakrwawionego nosa w kawiarnianej łazience w *Wyborze* uświadamia także, że wszystkie postacie trzech serialowych epizodów w kluczowych momentach rozwoju akcji mamy okazję obserwować w lustrze. Są to chwile podejmowania przez nich przełomowych decyzji, rozpoznawania emocji. Wspomniana ablucja w ostatnim odcinku autorstwa *Zwiagincewa* może prowadzić do refleksji, że postacie mężczyzn, Filipa i Maksa, zostały skonstruowane na zasadzie sobowtórów, przypominających satelity Dostojewskiego: Rogożyna i Myszkina. Pomaga w tym rozpoznaniu dość naiwny chwyt chromatyczny, czyli białe i czarne barwy ich strojów, symetryczna gestykulacja i rysy charakterologiczne. Warto też w tym kontekście zwrócić uwagę, że Maks, biznesmen w białym garniturze, jest obdarzony przez reżysera najwyższą samoświadomością, to w nim bowiem rodzą się wątpliwości dotyczące zachowania żony, od jego

³⁸ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 15.

³⁹ Tamże, s. 81.

1835)⁴¹. Życie sobowtórów to projekcje niezrealizowanych marzeń, nienasyconych pragnień, potencji umysłu, co jest także zabiegiem spożytkowanym przez Zwiagincewa nie tylko w debiutanckim serialu. Można zauważyć, że poczucie osaczenia typowe dla wszystkich przywołanych wyżej postaci łączy się także z przywiązaniem do konkretnej fizycznej przestrzeni, która nosi znamiona ich alienacji i moralnego kryzysu. W *Notatkach z podziemia* jest to widoczne w obrazach słabo oświetlonych, niewielkich pomieszczeń, błota, sutereny, porównaniach do życia w kurniku, mysiej norze, czy też w szczególnie wymownej wizji zalanego wodą grobu prostytutki i cmentarza. W omówionych filmowych epizodach również dominuje przestrzeń zamknięta, sztuczne, przyćmione światło, refleksyjne powierzchnie luster i innych materiałów, których najwięcej widz odnajdzie w późniejszej *Elenie*. Śmiercionośny kod nieść będą w tym filmie obrazy basenu, ale największego wstrząsu emocjonalnego widz dozna bodaj oglądając scenę w kostnicy w *Niemilości*. Podobieństwo tego rodzaju apokaliptycznych wizualizacji Zwiagincewa można rozpoznać w dwóch plastycznych przedstawieniach Dostojewskiego w *Notatkach z podziemia*:

Przelotnie spojrziałem w lustro. Moja wzburzona twarz wydała mi się okropnie odpychająca: blada, nędzna, zła, z rozwichrzonymi włosami. „A jakże, jestem bardzo zadowolony — pomyślałem — właśnie jestem zadowolony, że wydam jej się wstrętny; sprawia mi to przyjemność...” [...]

W wąskim, ciasnym i niskim pokoju, zatłoczonym ogromną szafą do ubrań i zarzuconym tekturowymi pudłami, częściami garderoby oraz przeróżnymi fatalaszkami, było prawie zupełnie ciemno. Ogarek, zapalony na stole w końcu pokoju, całkiem już gasł, z rzadka tylko ledwie pelgając. Za kilka chwil zapadnie zupełna ciemność⁴².

Gra cieni i symbolika odbicia w lustrze, wyznaczające kolejne punkty odniesienia dla zrozumienia kategorii podziemia, pomagają także rozpoznać obecność poetyki kina *neo-noir* w wybranych epizodach *Czarnego pokoju*. Choć, jak diagnozuje Krzysztof Loska, „Co-raz trudniej [...] mówić o tożsamości gatunkowej, o powtarzalności pewnych cech czy wzorców niezbędnych dla osiągnięcia spójności”⁴³ w *Obscure*, *Bushido* i *Wyborze* estetyka *neo-noir* wydaje się konsekwentnym szkieletem wizualnym, pozostającym w zgodzie z tradycją

⁴¹ A. Swensen, *The anguish of God's lonely men...*, s. 269–270.

⁴² F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 72.

⁴³ K. Loska, *Kino gatunków — wprowadzenie*, w: tejsze, (red.), *Kino gatunków uczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1998, s. 11–12.

nurtu i wymową filmów, a nie tylko ornamentem, powierzchowną stylizacją. Postawiona w tym miejscu hipoteza, będąca konsekwencją zaproponowanej wyżej interpretacji, wymaga z całą pewnością dalszych badań, wydaje się jednak, że spostrzeżenia Magdaleny Kempnej-Pieniążek dotyczące związków wspomnianej estetyki z czasami kryzysu mogłyby tę linię postępowania po części uzasadniać⁴⁴. Oprócz tego, rozwijając kierunek badań polskiej filmoznawczyni, w centrum planowanej analizy należałoby umieścić między innymi takie kwestie jak wizja kobiecości (*femme fatale*) i męskości (*loser*), metafory przestrzeni, zwłaszcza w odniesieniu do obrazu miasta-więzienia i labiryntu, pola zastosowania kontrastów barwnych, kryzys racjonalizmu i obiektywizmu, związek poetyki epizodów Zwiagincewa z cechami rozpoznawalnymi kina gatunku. Można zaryzykować twierdzenie, że w wyniku pogłębionej analizy kategoria podziemia stałaby się nośną i pojemną metaforą estetyki *neo-noir*, która zdaje się definiować niemalże wszystkie filmy autora *Powrotu*.

Podsumowując przeprowadzoną analizę warto zauważyć, że wyreżyserowane przez Zwiagincewa epizody serialu *Czarny pokój* zarówno pod względem formy, jak i treści stanowią materiał wielokodowy i heterogeniczny, znacznie wykraczający poza rozpoznawalne cechy kina gatunku, w kontekst którego zwykle bywał on dotychczas wpiśywany. Nie kwestionując bynajmniej istniejących i dyskutowanych wyżej miejsc styku między badanym dziełem a filmem kryminalnym, thrillerem czy estetyką *neo-noir*, zobowiązujących do postrzegania bohaterów i otaczającej ich rzeczywistość przez pryzmat pewnych przyjętych wzorców i oczekiwań odbiorcy, należy zauważyć w filmie rozwiązania estetyczne i zawartość treściową, pozwalające odczytywać go przez pryzmat wprowadzonej przez Dostojewskiego kategorii podziemia. Zastosowanie takiej optyki prowadzi do wyodrębnienia wielu podobieństw między *Notatkami z podziemia* a wybranymi do analizy tekstami filmowymi, wśród których trzeba wymienić wspólne wątki tematyczne, takie jak m.in. problem wolności traktowanej jako wartość nadrzędna, niestabilność świata pogrążającego się w otchłani moralnej, profanacja obyczajowa, brak komunikacji między ludźmi, prymat władzy wzroku i nieokiełznanych instynktów, destrukcja jako forma ucieczki od samego siebie i rzeczywistości etc. W rezultacie można dojść do konkluzji, że Zwiagincew, analogicznie do Dostojewskiego, znajduje związek między fizjologicznym i psychologicznym

⁴⁴ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir...*, s. 15, 132.

w obszarze rzeczywistości duchowej i świadomości moralnej. Metafora podziemia wybrana jako swego rodzaju soczewka i klucz interpretacyjny prowadzonego wywodu umożliwia dostrzeżenie zbieżności wśród rozwiązań formalnych mimo różnic w zastosowanym medium pozwalających postrzegać oba światy artystyczne jako oparte na grze półtonów, niedomówień, zniekształceń i odbić. W filmach wyreżyserowanych przez Zwiagincewa przełożenie znajduje więc również kategoria sobowtóra, służąca uzyskaniu efektu rozdwojenia rzeczywistości, jej niejednoznaczności, czemu sprzyja wprowadzanie kodów kulturowo sprzecznych, kadrów bazujących na powielaniu obrazów w lustrze oraz gra światłem. Kompatybilność formy i treści omawianych epizodów pomaga sformułować wniosek, że metafora podziemia jest w nich przede wszystkim znakiem pustej formy, kryzysu świata i jednostki, który najwymowniej akcentuje bodaj symulakr gestu taksówkarza w *Obscure*. Obraz zalanego wodą grobu w *Notatkach z podziemia*, będący projekcją degradacji człowieka, w tym kontekście pozwala skonstatować, że zamknięta przestrzeń *Czarnego pokoju* to najczęściej sfera kryjówki bohaterów, niedająca im jednak bezpieczeństwa i wytchnienia. Można zaryzykować twierdzenie, że zastosowany w serialu kod wizualny pozostaje do pewnego stopnia spójny w późniejszej twórczości Zwiagincewa. Z biegiem lat oko jego kamery zdaje się widzieć coraz szerzej, skala półtonów i szarości staje się coraz bardziej rozbudowana, a moralne zepsucie i krytyczna kondycja człowieka, których sygnifikantem może być metafora podziemia, zaczynają stanowić centrum opowieści parabolicznych, uniwersalnych, dotyczących *everymana*. W przypadku serialu *Czarny pokój* wyjście poza konwencję gatunku w kierunku tradycji kultury rosyjskiej umożliwia dojrzenie treści, które w innym ujęciu pozostają niedostępne.

REFERENCES

- Abassy, Małgorzata. “Podziemie’ jako fenomen kulturowy. ‘Notatki z podziemia’ Fiodora Dostojewskiego.” *Przegląd Rusycystyczny*, 2008, no. 3 (123): 34–47.
- Andrey Zvyagintsev, *Strakh — eto yazyk d'yavola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>> (08.06.2021) [Андрей Звягинцев, *Страх — это язык дьявола*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>> (08.06.2021)].
- Bohun, Michał. *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1996.

- Budanova, N. F. "Podpol'nyy chelovek v ryadu lishnikh lyudey." *Russkaya literatura*, 1976, no. 3: 110–122 [Буданова, Н. Ф. "Подпольный человек в ряду лишних людей." *Русская литература* 1976, no 3: 110–122].
- Daraiseh, Isra, and Booker, M. Keith. "Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker." *Literature/Film Quarterly*, 2020, no. 48 (3), <https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html> (08.06.2021).
- Dostojewski, Fiodor. *Notatki z podziemia*. Gracz. Transl. Karski, Gabriel, and Broniewski, Władysław. London: Puls Publications, 1992.
- Dushatskaya, Polina. "Kinoiskusstvo terapii (analiz tvorcheskogo vremeni v fil'me 'Vybor')." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 42–58 [Душацкая, Полина. "Киноискусство терапии (анализ творческого времени в фильме 'Выбор')." Анохина Ю., and Гаспаров В. (Ред.). *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 42–58].
- Fedotkin, Stepan. "Nemoj sviditel." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., and Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 37–41 [Федоткин, Степан. "Немой свидетель." Анохина Ю., Гаспаров В. (Ред.). *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 37–41].
- Harrison, Lonny. *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016.
- Kondratova, Maria. *Zamok i klyuch*, <<http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html>> (08.06.2021) [Кондратова, Мария. *Замок и ключ*, <<http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html>> (08.06.2021)].
- Kempna-Pieniążek, Magdalena. *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Lachmann, Renate. "Mnemotechnika i symulakrum." Transl. Pełka, Artur. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Saryusz-Wolska, Magdalena (Ed.). Kraków: Universitas, 2009: 285–322.
- Loska, Krzysztof. "Kino gatunków — wprowadzenie." *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Loska, Krzysztof (ed.). Kraków: Rabid, 1998: 5–15.
- Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*. Transl. Żukowski, Dariusz. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014.
- Naveskin, Roman. "Simmetriya obskura." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 29–36 [Навескин, Роман. "Симметрия обскура." *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Анохина Ю., Гаспаров В. (Ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 29–36].
- Roberts, Peter. "The Stranger within: Dostoevsky's underground." *Educational Philosophy and Theory*, 2013, no. 45 (4): 396–408.
- Szczęsna, Ewa. "Wprowadzenie. Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse." Szczęsna, Ewa, and Kasperski, Edward (eds.). *Komparatystyka dzisiaj*. Kraków: Universitas, 2010. 5–11.
- Swensen, Andrew J. "The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle." *Renascence*, 2001, no. 53 (4): 267–286.

- Śpidlik, Tomas. *Myśl rosyjska – inna wizja człowieka*. Transl. Dembska, Janina (ed.). Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów, 2000.
- Waligórska-Olejniczak, Beata. „Sacrum” w drodze. „Moskwa-Pietuszki” Wienied-ikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Wilkożewska, Krystyna (ed.). *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umiera-
nia*. Kraków: Universitas, 2009.
- Wodziński, Cezary. *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005.
- Zvyagintsev, Andrey. *Den’gi reshajut mnogoye, no ne vse* <<http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html>> (08.06.2021)
[Звягинцев, Андрей. *Деньги решают многое, но не всё* <<http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html>> (08.06.2021)].