

*Krzysztof Kropaczewski*  
UAM Poznań

DUCHOWOŚĆ „Z GŁĘBIN”.  
FUNKCJONOWANIE ODNIESIEN DO KULTURY ROSYJSKIEJ  
W FILMIE *ŚWITEŻ* KAMILA POLAKA

Premiera filmu *Świtez* w reżyserii Kamila Polaka<sup>1</sup> niewątpliwie stała się jednym z ważniejszych wydarzeń artystycznych początku roku 2011. Ta zrealizowana z rozmachem animacja, będąca adaptacją ballady Adama Mickiewicza, wzbudziła duże zainteresowanie w kraju i za granicą, czego dowodem są nagrody (dotychczas kilkanaście, w tym w Chinach i Rosji) i opinie mówiące o oskarowych szansach obrazu<sup>2</sup>. Wśród laurów, którymi produkcja została obsypana, wymienić należy: pierwsze miejsce w kategorii Najlepszy Film Krótkometrażowy na festiwalu Palm Springs International Shortfest; nagrodę za najlepszy debiut na festiwalu filmów animowanych w Annecy; główną nagrodę w Konkursie Filmów Krótkometrażowych podczas 12. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Las Palmas czy Srebrnego Lajkonika dla reżysera najlepszego filmu animowanego 51. Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

Film, zainspirowany romantyczną balladą Adama Mickiewicza pod tym samym tytułem, w planie fabuły jest opowieścią o zetknięciu się bohatera z pierwszej połowy XIX w. z leżącym na dnie tajemniczego jeziora średniowiecznym miastem, zalany przed wiekami w dramatycznych okolicznościach najazdu obcych wojsk. W kontekście dalszych rozważań podkreślić należy współprzenikanie się w dziele różnych planów czasowych: nie tylko, jak zresztą piszą twórcy, epoki współczesnego Mickiewiczowi romantyzmu i średniowiecza, kiedy według legendy zostało zatopione miasto Świtez — dzięki sugestywnemu zakończeniu film wyraźnie dotyka także czasów nam współczesnych.

<sup>1</sup> Niniejsze opracowanie dotyczy tylko jednego z wątków analizowanego filmu.

<sup>2</sup> Prace nad *Świtez*q, od pomysłu do ukończenia projektu zajęły 7 lat, pracowało przy nim 131 osób. Liczba ujęć w filmie to 223. Film składa się z 26 746 klatek, które w sumie dają ok. 21 minut projekcji.

Jak czytamy na stronie internetowej producenta, „film przenosi elementy malarstwa olejnego i temperowego w trójwymiarową przestrzeń, łącząc środki wyrazu klasycznej animacji z efektami i animacją komputerową”<sup>3</sup>. W doskonale przygotowanych materiałach promocyjnych autorzy wśród inspiracji w dziedzinie sztuk wizualnych wymieniają Andrieja Rublowa, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Gierymskiego, „od Paola Ucella do Iwana Szyszkina, od ikon do futurystów”<sup>4</sup>. Piotr Dumała, wybitny polski twórca filmowy, znany i ceniony m.in. dzięki wspaniałym kreacjom opartym na twórczości Fiodora Dostojewskiego, mówi na temat filmu w następujący sposób:

Tu jest nowe słowo, jakie zostało powiedziane w animacji, która tworzy coś na przecięciu 2D, 3D, malarstwa, filmu komputerowego, ale właściwie żadnej z tych rzeczy nie odróżniam w tym filmie osobno. [...] ten film [...] jest przeżyciem, któremu ulega bohater, które jest oczyszczeniem i [...] idealne by było, żeby widz coś takiego [...] przeżył, [...] ten film jest po prostu pewnym zanurzeniem się w coś, po czym wychodzimy inni<sup>5</sup>.

Dodajmy w tym miejscu, że sam Kamil Polak w swoich wypowiedziach podkreśla także rolę muzyki. Niewielka dotychczas dostępność filmu w kraju wynika po części właśnie z założonej formy jego prezentacji: projekcji z towarzyszeniem orkiestry, wykonującej na żywo oryginalną ścieżkę dźwiękową. W jednym z wywiadów reżyser mówi wprost, że wyobrażał sobie swoje dzieło jako rodzaj koncertu. W materiałach autopromocyjnych czytamy:

*Świtez* z założenia miała być filmem bez dialogów. Obrazowi towarzyszy muzyka w wykonaniu orkiestry symfonicznej i chóru, specjalnie skomponowana na potrzeby filmu. To właśnie oryginalna muzyka kompozycji Iriny Bogdanovich stanowi głos w filmie i prowadzi narrację, budując odpowiednie napięcie oraz nostalgię<sup>6</sup>.

Warto także zauważyć, że muzyka powstawała równoległe z obrazem, będąc w ten sposób nie tylko ilustracją dla warstwy wizualnej, ale także inspiracją dla niej, wyznaczając rytm i ruch poszczególnych scen.

Muzyka, podobnie jak obraz, komponowana była, aby odzwierciedlać dwa okresy, do których odwołuje się film: XIX-wieczne malarstwo oraz średniowieczną ikonografię. Kompozycja [Iryny] Bogdanovich inspirowana jest silnie rosyjskim romantyzmem, którą wzbogacają nowoczesne brzmienia. Bardzo ważną rolę w filmie pełni budująca nastrój chóralska muzyka cerkiewna<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> <<http://www.human-ark.com/pl/film/5/switez>> (30.10.2011).

<sup>4</sup> *The lost town of Świtez PRESSBOOK*.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

Oprócz wysokich walorów artystycznych czy wykorzystania najnowocześniejszych technik wizualnych, jednym z najważniejszych aspektów tego dzieła wydają się wielopoziomowe odniesienia do kultury i duchowości rosyjskiej, tym bardziej godne zauważenia i analizy, że nakładają się przecież na bogaty wątek relacji do Rosji autora literackiego pierwowzoru filmu.

Obok wspomnianej muzyki autorstwa rosyjskiej kompozytorki Iriny Bogdanovich, wyraźnie inspirowanej tradycją cerkiewną (powtarzane wielokrotnie słowa skróconej wersji Modlitwy Jezusowej *Gospodi, pomiluj*<sup>8</sup> wybrano jako podkład do trailera promującego film), jednym z najważniejszych elementów już na poziomie ujęć stereotypowych odnoszących się do rosyjskiego (wschodniosłowiańskiego) prawosławia jest sylwetka cerkwi o pięciu kopułach dominującej nad miastem, podobnie nawet dla niezbyt przygotowanego odbiorcy, oczywiste są nawiązania do stylistyki prawosławnego malarstwa sakralnego (ikon), kojarzonego przeważnie z kulturą wschodniosłowiańską, szczególnie rosyjską.

Interesujący zabieg formalny łączenia nowoczesnej animacji trójwymiarowej z techniką 2D ujawnia kolejne odniesienia do kultury wschodnich sąsiadów. Renderowane sekwencje trójwymiarowe z wyraźnym uwypukleniem przestrzenności osób, przedmiotów i pejzaży (ważnym motywem są tutaj lilie), których werystyczna mimetyczność wobec rzeczywistości możliwa do uzyskania dzięki najnowszym zdobyciom sztuki animacji (choć „przełamywana” efektem „smugi pędzla”), wyraźnie kontrastuje z ujęciami, które eksponują dwuwymiarowość rysunku postaci, jakby wyciętych z płaskiego obrazu (płótna, kartonu, deski?), co widoczne jest szczególnie, gdy stoją jedna za drugą. Konwencja wyobrażenia postaci prastarych mieszkańców Świtezi nieodparcie nasuwa skojarzenia z kanonem prawosławnych (rosyjskich) ikon: zestaw kolorystyczny, sposób ukazania twarzy (praktycznie zawsze przodem do widza), pozbawione zmysłowości usta, długi wąski nos, sposób przedstawienia włosów, brody czy nakrycia głowy, a przede wszystkim wyeksponowanie nienaturalnie powiększonych, oczu. Co więcej, uwagę zwraca, pozostawiona jakby celowo, faktura pędzla.

W warstwie znaczeniowej dzieła ten ciekawy zabieg formalny ma wielorakie konsekwencje, wzbogaca rozumienie przedstawianych wydarzeń o sensy wynikające z teologii ikony, a w szczególności o specyficzne rozumienie czasu. W kontekście niniejszych rozważań podkreślić natomiast należy oczywiste asocjacje z rosyjskością, jakie nasuwa identyfikacja przez polskiego (ale oczywiście nie tylko) odbiorcę zamysłu autorskiego odwo-

<sup>8</sup> Nie tylko eksponuje to wagę prawosławia w odniesieniu do mieszkańców Świtezi, ale podkreśla ich „wysiłek, by trwać nieustannie w obecności bożej”: I. Cieślak: *Starcy Pustelni Optyńskiej*. Kraków: Homini 2005, s. 29.

łania się do poetyki ikon, wszak to jeden z najważniejszych, najbardziej rozpowszechnionych symboli kultury kraju Puszkina i Dostojewskiego.

Jak się wydaje, podobną funkcję pełnią znaczące zmiany fabularne w stosunku do literackiego oryginału, konsekwentnie kreujące atmosferę bliskości wobec kultury wschodnich Słowian. Pierwotnie w wodach jeziora Świteż zatopiono osadę litewską atakowaną przez plemiona ruskie (por. „ruska zgraja”):

Przez żyzne wskróś okolice  
Widać stąd było Nowogródzkie mury,  
Litwy naówczas stolicę.  
Raz niespodzianie obległ tam **Mendoga**  
**Potężnym wojskiem Car z Rusi,**  
**Na całą Litwę wielka padła trwoga,**  
**Że Mendog poddać się musi<sup>9</sup>.**

W filmie natomiast nie ma wątpliwości co do prawosławnego wyznania mieszkańców atakowanego miasta — świadczą o tym nie tylko ich ikonopodobne postaci, ale także eksponowanie sylwetki cerkwi stanowiącej centrum grodu, kojarzącego się bardziej z rosyjskim kremlem niż z mickiewiczowską Świtezią, o której poeta wyraźnie pisze:

Wszak wiesz, że Świteż nie ma innych szańców  
Prócz naszych piersi i mieczy.

Także atakujący miasto szarzy, niezindywidualizowani, przyklejeni do koni wojownicy zdają się bardziej przypominać atakujących Tatarów (motyw podpalonych strzał) niż Rosjan, z kolei wyruszający, by bronić stołecznego Nowogrodu (tak w literackim pierwowzorze) rycerze konsekwentnie przywodzą na myśl konwencję przedstawień rosyjskich wojów, których skonwencjonalizowane ujęcia znamy chociażby z twórczości Ilji Głazunowa czy Nikołaja Roericha, popularnych ilustracji książek (baśni i bylin) dla dzieci czy filmów animowanych o podobnej tematyce, prezentowanych zresztą również w Polsce.

Poszukując możliwych interpretacji tak konsekwentnych wyborów twórcy filmu, nie sposób nie zwrócić uwagi na uwypuklone w ten sposób podobieństwo (jeszcze bardziej niż w wypadku pokrewieństwa samej białorusko-litewskiej legendy miejscowej odzwierciedlonej w poemacie Mickiewicza) linii fabularnej w takim kształcie do znanej w kulturze rosyjskiej legendy o zaginionym mieście Kiteż, pod którym, by uchronić gród przed spustoszeniem przez armię Batu-chana, miała rozstąpić się ziemia (na

<sup>9</sup> Pogrubienie moje — K.K.

miejscu tym powstało potem jezioro Swietłojar). Staje się to jeszcze bardziej widoczne, jeśli porównać analizowaną animację z radzieckim filmem *Сеча при Керженце*<sup>10</sup>. Choć tematu niniejszych rozważań nie stanowi problem bezpośrednich filiacji pomiędzy oboma filmami, warto podkreślić wykorzystanie w powstałej na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia animacji chwytu polegającego na animowaniu postaci z autentycznych fresków i ikon (XIV–XVI w.), z zachowaniem ich „płaskości” czy odwróconej perspektywy. Zwraca także uwagę, podobnie jak w filmie Kamila Polaka, wyeksponowanie roli motywów muzycznych — opery Nikołaja Rimskiego-Korsakowa *Legenda o niewidzialnym grodzie Kiteżu i dziewczycy Fiewronii* (1907).

Analizując wspomniane pokrewieństwo — motywów przekazów ludowych, literackiego ujęcia w poemacie Mickiewicza oraz filmów animowanych — należy zauważyć, że obraz miasta, które zostały zalane wodą, nie występuje wyłącznie w kulturze rosyjskiej. Oczywiście warianty takiej opowieści funkcjonowały (w niemałej liczbie) na ziemiach litewsko-białoruskich, w XIX w. był to motyw dość rozpowszechniony, na tyle, by trafić do ballady Mickiewicza<sup>11</sup>:

Drzę cały, kiedy bają o tym starce,  
I strach wspominać przed nocą.  
Nieraz śród wody gwar jakoby w mieście,  
Ogień i dym bucha gęsty,  
I zgiełk walczących, i wrzaski niewieście,  
I dzwonów gwałt, i zbrój chrzęsty.

O trwałości takiego motywu w kulturze europejskiej może świadczyć fakt jego istnienia już w kulturze starogreckiej, co zostało utrwalone w postaci historii o mieście Sybaris, którego mieszkańcy — sybaryci — zostali ponoć ukarani za niemoralne życie poprzez zatopienie w otmętach przepływającej przez miasto rzeki<sup>12</sup>. Jak pisze Nina Braginskaja, potop będący tutaj rodzajem kary, „jest elementem kosmicznej eschatologii w opisie historycznym”<sup>13</sup>.

W Bretanii natomiast funkcjonowała legenda o mieście Ys, które za grzechy jego mieszkańców zostało zatopione przez morze, uratowali się jedynie dobry

<sup>10</sup> *Сеча при Керженце*, 1971, 10 min. 12 sek., scenariusz: I. Iwanow-Wano, reżyseria: I. Iwanow-Wano, J. Norsztein.

<sup>11</sup> Oprócz Mickiewicza problematykę tę podejmowali także np. Czeczot, *Zan* czy Bronisława Ostrowska (*Rusalka*).

<sup>12</sup> Н.В. Брагинская: *Затонувший город: стратегема или мифологема?* В: *Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вяч. Вс. Иванова*. Редколлегия: А. Вигасин, Р. Вроон, М. Гаспаров, А. Зализняк, Т. Николаева, А. Осповат, В. Топоров, Л. Флейшман. Москва: Издательство ОГИ 1999, s. 25.

<sup>13</sup> Tamże, s. 33. Tłumaczenie moje — K.K.

król Gradlon i święty opat Gwenol (postać autentyczna), na próżno próbujący wcześniej wzywać mieszkańców do opamiętania. Według wierzeń ludowych, w czas spokojnej pogody w toni morza można się dopatrzeć wież kościelnych i usłyszeć bicie kościelnych dzwonów. Podobnie jak w przypadku inspirowanej legendą o mieście Kiteż operze Rimskiego-Korsakowa, także bretońskie podanie doczekało się wersji operowej autorstwa Eduardo Lalo *Król z miasta Ys* (1881 r.). Po motyw Ys sięgali również prozaicy — wspomnijmy choćby o możliwej inspiracji Tolkienowskiego *Silmarilliona*<sup>14</sup>.

Legenda o mieście Kiteż, jak również o Świtezi, zasadniczo różnią się od podobnych przekazów zachodnich (choć warto wspomnieć o istnieniu różnych jej wariantów), są one specyficznym rozwiązaniem kwestii grzechu i świętości — zniknięcie miasta to w wariacie słowiańskim znak nie Bożego gniewu, lecz miłosierdzia, łaski. Szczególnie mieszkańcy Kiteża wyróżniali się wspólnotową (soborową) modlitwą, według jednej z rozpowszechnionych wersji modlitwę o ratunek przed Tatarami, jakim miało być zatopienie, zanoszono właśnie w czasie, gdy wszyscy mieszkańcy miasta zgromadzeni byli w cerkwi. Być może więc sugestywny obraz białej cerkwi o złotych kopułach, tak wyraźnie podkreślony w filmie Kamila Polaka, odcinającej się na tle ciemnogrnatowej wzburzonej toni jeziora, stanowi reminiscencję ludowego przekonania o identyczności zatopionego miasta Kiteż i widzialnego budynku cerkwi, o tym, że historia miasta nie jest czymś fantastycznym, abstrakcyjnym wyobrażeniem, a przeciwnie — jak najbardziej konkretnym i namacalnym. Chodziłoby więc nie tylko i nie tyle o ocalenie własnego życia i honoru, ale przede wszystkim świątyni przed świętokradztwem, jakie groziło jej ze strony atakujących barbarzyńców<sup>15</sup>. O ile np. w legendzie o mieście Ys ratunek polegał na opuszczeniu zagrożonego miejsca, o tyle w wypadku opowieści rosyjskiej zbawienie wynikało właśnie ze znalezienia się w zalanym grodzie.

To znamienne rozłożenie akcentów obrazuje w dużej mierze odmiennosc kultury rosyjskiej wobec mentalności zachodniej, przez Špidlika określone jako „inna wizja człowieka”: w sensie materialnym mamy oczywiście do czynienia z zagładą grodu, zatopieniem go przez ton jeziora, podczas gdy otaczający go świat pozostaje, zachowuje swoją egzystencję, a najeźdźcy zdają się triumfować; w ważniejszym jednak planie duchowym (i w kontek-

<sup>14</sup> С.В. Шешунова: *Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции*. „Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка” 2005, т. 64. № 4. s. 12–13.

<sup>15</sup> Warto wspomnieć również o tym, że w obrębie legendy o mieście Kiteż można zaobserwować wątki/warianty o proveniencji pogańskiej, ze względu na wybory artystyczne i ideowe (odwoływanie się do tradycji chrześcijańskiej) twórcy filmu *Świtez*, choć niewątpliwie ciekawe i ważne, nie będą one analizowane w niniejszym opracowaniu.

ście wieczności, a nie doczesności) to właśnie miasto Kiteż zostało zachowane, kontynuuje swój byt, podczas gdy wokół zapanowała ciemność<sup>16</sup>. W ten sposób wspomnienie o zatopionym mieście staje się symbolem tęsknoty za utraconą świętością i wezwaniem do zwrócenia się ku niej.

O znaczeniu powyższej antytezy dla odczytania filmu *Świtez* będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszych rozważań. Przedtem należałoby jednak wspomnieć o randze, jaką — miejscowa początkowo — legenda, związana z etymologią toponimiczną uzyskała (w odróżnieniu od podania o Świtezi, w rodzimym kontekście posiadającego lokalne znaczenie) w kulturze rosyjskiej, gdzie urasta do rangi symbolu ogólnonarodowego. Na podstawie analizy funkcji legend miejscowych, koncentrujących się przede wszystkim na różnorodnych transpozycjach tzw. mitu założycielskiego, można — jak się wydaje — sformułować tezę o procesie odwrotnej motywacji: nie od miejsca do tekstu, ale o szczególnym objęciu, zjednoczeniu oddziaływaniem legendy całej Rusi (współcześnie Rosji) jako takiej. Potwierdza to znacząca popularność motywu w literaturze rosyjskiej. Wskażmy choćby nazwiska najważniejszych twórców sięgających po interesujący nas kompleks fabularno-symboliczny: w malarstwie — Wiktor Wasniecowa, Nikołaj Roerich, Nikołaj Płotnikow; w muzyce — szczególnie Rimski-Korsakow, którego muzyka zainspirowała autorów wspomnianego radzieckiego filmu, oprócz tego Siergiej Wasilenko; warto wspomnieć o nawiązaniach literackich, np. w twórczości poetów (Apołlon Majkow, Aleksander Gorodiecki, Nikołaj Klujew czy Maksymilian Wołoszyn), a także w prozie takich pisarzy, jak Maksim Gorki, Dmitrij Miereżkowski czy Konstantin Fiedin. Pierwsza wzmianka etnografów na interesujący nas temat datowana jest najprawdopodobniej na rok 1843, kiedy to opowieść opublikował Nikołaj Pogodin<sup>17</sup>.

Jak łatwo zauważyć, szczególnie wiele interpretacji legendy o mieście Kiteżu przypada na okres „srebrnego wieku”, podobnie po upadku władzy radzie-

<sup>16</sup> Opisaną odmiennosc można interpretować także w kontekście koncepcji Iwana Esaulowa o „paschalnym” i „bożonarodzeniowym” typach kultury, decydujących o duchowej odmiennosci mentalności rosyjskiej (nastawionej na zmartwychwstanie, życie po śmierci) i zachodniej (eksponującej moment przyjęcia przez Chrystusa ludzkiej postaci, a więc skupionej przede wszystkim na wartościach doczesnych): И.А. Есаулов: *Пасхальность русской словесности*. Москва: Кругъ 2004; Tegoż: *Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак)*. Тверь: Тверской государственный университет 2002, s. 52–53. Por. D. Jewdokimow: *Zagadka „duszy rosyjskiej”*. *Próba analizy zjawiska*. W: *Fenomen duchowości*. Red. A. Grzegorzczak, J. Sójka, R. Koschany. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006, s. 163.

<sup>17</sup> Współcześnie problem funkcjonowania legendy o Kiteż-gradzie podejmuje np. S. Szeszunowa, oprócz cytowanych prac wymienić należy także jej artykuł: *Легенда о граде Китеже в контексте символизма и постсимволизма*. W: *Постсимволизм как явление культуры. Выпуск 4. Материалы международной научной конференции*. И. Есаулов. Москва: РГГУ 2003, s. 57–63.

ckiej sięga się po ten nośny koncept w związku z odrodzeniem duchowym i religijnym oraz próbami odnalezienia elementów określających narodową tożsamość po dziesięcioleciach planowej negacji wielowiekowej spuścizny.

Również Werner Herzog w swoich poszukiwaniach na terenach byłego ZSRR zapoznanej na Zachodzie duchowości poświęcił miastu zatopionemu w jeziorze Swietłojar (obecnie obwód Niżny Nowogród) jedną z etiud swojego słynnego filmu *Dzwony z głębin*, którego tytuł został sparafrazowany w niniejszym opracowaniu. Niemieckiemu reżyserowi udało się dotrzeć do współcześnie (obraz został zaprezentowany w 1993 r.) żyjących osób, kultywujących pamięć o zatopionym mieście Kiteż, według których jezioro nie ma dna, o czym przekonać się mieli zarówno nurkowie, jak i ryby, które wpuszczone do wody w popłochu uciekły. Jak mówi sfilmowany przez Herzoga duchowny, na przykładzie grodu Kiteż można „wejrzeć w duszę Rosjanina”, rosyjski charakter wyraża się bowiem w pielgrzymowaniu do legendarnego jeziora i obchodzeniu go na kolanach, „Rosjanin wierzy i nieustannie pragnie ujrzeć niewidzialne miasto Kiteż”. Wzgórze sąsiadujące z jeziorem Swietłojar wierzący nazywają natomiast „siódmym wzgórzem Jerozolimy”, niektórym dane było wręcz ujrzeć znajdującą się pod nim katedrę, poświęconą czterem tysiącom dzieci zamordowanych w Jerozolimie.

Analizując więc modyfikacje fabuły Mickiewiczowskiej ballady w filmie *Świtez* Kamila Polaka, polegające na kontaminacji z motywem zatopionego grodu Kiteż, należy podkreślić wyraźnie sygnalizowany eschatologiczny wymiar takiego treściowego i symbolicznego przesunięcia<sup>18</sup>, świadczy o tym także przedstawienie Raju (Boga otoczonego chórem świętych — mieszkańców Świtezi) według kanonów prawosławnej ikonografii. Można na tej podstawie poczynić kilka spostrzeżeń dotyczących pojmowania w analizowanym filmie Kamila Polaka rosyjskości: odniesień do rosyjskiej historii, kultury, a przede wszystkim religijności i duchowości. Przeprowadzona próba analizy pozwala, jak się wydaje, sformułować tezę, że w swoim filmie polski reżyser zbliża się do rozumienia rosyjskości w duchu rosyjskiego misjonizmu. Mieszkańcy Świtezi/Kiteżu przywodzą na myśl ideę ludu-Bogonoścy (народ-Богоносец), który jako jedyny był w stanie, mimo niesprzyjających zewnętrznych okoliczności, przechować obraz Boży, Bożą prawdę i płynący stąd zmysł moralny.

W duchu ludowej rosyjskiej eschatologii można więc legendę o mieście Kiteż i jej reminiscencje w filmie polskiego twórcy traktować jako specy-

<sup>18</sup> W polskich badaniach poświęconych utworowi Mickiewicza — w planie interpretacji utworu — akcentuje się raczej konotacje z bohaterską tradycją literatury antycznej (tyrteizm, motyw Termopopol, odniesienia do *Przemian* Owidiusza), por. np.: T. Sinko: *Mickiewicz i antyk*. Wrocław-Kraków: Ossolineum 1957.



ficzny przejaw twórczości apokryficznej, tak ważnej — jak wiadomo — dla przywoływanego rodzaju duchowości. Samo miejsce Świtez/Kiteż jawi się więc jako centrum specyficznej eschatologicznej geografii — miejscem, gdzie świat materialny styka się z duchowym, optyka ziemską — z Boską. Wykorzystywana tak konsekwentnie poetyka prawosławnych (rosyjskich) ikon, jak pisze Paweł Florenski, będących właśnie „oknem w wieczność”, miejscem zetknięcia się tego, co ziemskie z transcendencją, potwierdza obrany tok rozumowania.

Podwodność Świtezi, jej oddalenie, osobność od cywilizacji — wrogiej, niszczącej, ciemnej i groźnej, obdarzonej pewnymi cechami apokaliptycznymi, przywodzi na myśl eschatologiczne koncepcje, jakie powstawały w nurcie staroobrzędowców, z którym wiąże się kultywowanie legendy o mieście Kiteż. Sakralna geografia podwodnego świata zdaje się korespondować z ideologią „podziemia” (подполье), sugestywnie wyinterpretowanego przez Cezarego Wodzińskiego, gdzie, jak pisze polski uczyony, „Antychryst zajmuje miejsce na górze, Chrystus schodzi do podziemia”<sup>19</sup>. Nikołaj Bierdiajew ujmuje to w następujący sposób: „Prawosławne królestwo leży pod ziemią. Prawdziwym carstwem jest gród Kiteż, ukryty pod dnem jeziora”<sup>20</sup>.

W myśl eschatologii staroobrzędowców Królestwo Niebieskie ma więc być miejscem wyłącznie dla prawdziwie wierzących, „prawdziwie prawosławnych”, w sposób bezwzględnie oddzielonym od ludzi oddanych rzeczywistości doczesnej (jest to zresztą bliskie wizji Raju św. Augustyna)<sup>21</sup>. Ważnym wątkiem takiej eschatologii było myślenie apokaliptyczne (oczekiwanie przyjścia Antychrysta), zgodnie z którym trzeba będzie w ukryciu, a więc w podziemiu, tutaj — pod wodą, bronić wiary. Z takiej postawy i wizji przyszłości wynika negatywna ocena tego, co było przyjęte za sensowne i pozytywne przez ogół ludzi — przywiązanych do optyki ziemskiej. Przeciwwstawiano ogółowi postawę określaną za Borysem Uspienskim jako antyzachowanie<sup>22</sup>, zachowanie „na opak”, którego najbardziej wymownym przykładem byli jurodiwi.

Jak się wydaje, w podobnej optyce rozumieć można rodzaj dualizmu, który obserwujemy w filmie *Świtez*, mówi o nim zresztą sam reżyser. Krótkotrwałe „spotkanie” obu światów przynosi dla bohatera, który zetknął się

<sup>19</sup> C. Wodziński: *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2005, s. 29.

<sup>20</sup> M. Bierdiajew: *Rosyjska idea*. Przeł. J.C.-S.W. Warszawa: Stowarzyszenie Kulturalne Fronda 1999, s. 17.

<sup>21</sup> М.В. Филатов: *Эсхатологические традиции русского народа*. „Вестник Московского государственного университета леса — Лесной вестник” 1999, № 3, s. 32–33.

<sup>22</sup> B. Uspienski: *Antyzachowanie w kulturze dawnej Rosji*. W: tegoż: *Historia i semiotyka*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1998, s. 81–94.

z zatopionym miastem, a w założeniu oczywiście również dla widza, kartacyjny wstrząs, skutkujący zmianą dotychczasowego rozumienia świata i swojego w nim miejsca.

To właśnie w ramach logiki przywołanych wyżej ujęć apokryficznych możliwe jest współistnienie w jednej czasoprzestrzeni zatopionego miasta Świtezi (Kiteżu) i Jerozolimy. Obraz Chrystusa Tronującego w otoczeniu aniołów w Niebieskim Jeruzalem w filmie Kamila Polaka to kolejne wyraźne nawiązanie do tradycji ikonograficznej (ze sposobem kreowania postaci, kompozycją czy wreszcie symboliką, w tym kolorów), koresponduje również z wizją Kiteżu leżącego pod „siódmym wzgórzem Jerozolimy”, jak pielgrzymi nazywają wzniesienie nieopodal jeziora Swiętojar.

Taki rodzaj sakralnego waloryzowania przestrzeni ujawnia bliskość z kolejnym ważnym konceptem rosyjskiej kultury, który należałoby przywołać w kontekście niniejszych rozważań. Chodzi mianowicie o istniejący w świadomości przywiązanej do wartości prawosławnych części społeczeństwa rosyjskiego dualnego podziału na Świętą Rus<sup>23</sup> i pozostałą część świata. Zgodnie z obserwacjami Szeszunowej, legenda o mieście Kiteż o czysto miejscowym zabarwieniu zdołała osiągnąć status symbolu ogólnonarodowego<sup>24</sup>. W taki też sposób funkcjonuje on również we współczesnym dyskursie publicystycznym, gdzie mówi się o „prawdziwej cywilizacji niewidzialnego miasta Kiteż” albo oczekuje się, że „skoro skończy się potop, jakim była epoka komunizmu, pojawi się dosłowne miasto Kiteż, historyczna Rosja”<sup>25</sup>.

Takie użycie odniesień do interesującej nas legendy świadczy o tym, że przez wielu jest ona pojmowana jako określenie zdolne wyrazić specyfikę rosyjskiej kultury. Jak twierdzą badacze, żadna inna ludowa legenda nie była w stanie wykształcić takiego fenomenu. Uzasadnione będzie więc spostrzeżenie, że w tym konkretnym zakresie oba koncepty — Kiteżu i Świętej Rusi — są wobec siebie ekwiwalentne, stanowią specyficzny rodzaj relacji *pars pro toto*.

Świtez Kamila Polaka nawiązywałaby więc nie tylko do konkretnego motywu rosyjskiej kultury ludowej czy do zasobu zbanalizowanych symboli Rosji, ale — w głębszym poziomie odczytań — do pewnej określonej wizji rosyjskości, kojarzonej nie z despotyzmem, całkowitym podporządkowaniem władzy państwowej i brakiem poszanowania dla praw i potrzeb jednostki wtopionej w kolektyw, niekojarzonej także z dzikością mas dążących

<sup>23</sup> В. Филатов: *Эсхатологические традиции русского народа...*, s. 34–35.

<sup>24</sup> В.П. Шестаков: *Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже*. W: tegoż: *Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры*. Москва: Владос 1995, s. 6, rog.: С.В. Шешунова: *Град Китеж в художественной литературе...*, s. 12.

<sup>25</sup> С.В. Шешунова: *Град Китеж в художественной литературе...*

na Zachód, niszczących niejako przy okazji przejawy wyższej zachodniej kultury. Kamil Polak w swoim wybitnym dziele zdaje się zwracać uwagę na głęboką wiarę rosyjskiego ludu.

Rozumienie zatopionego świata jako depozytariusza wiary aktywizuje misjonistyczne idee Sołowiowa czy Trubeckiego, zgodnie z którymi „rosyjski głos” oznacza dla świata nie zniszczenie i zagładę, lecz przeciwnie — nową nadzieję dla zlaicyzowanego Zachodu i zbawienie, którego nadzieja fundowana jest na prawdziwej prawosławnej wierze, zachowanej w podziemnym, „podwodnym” świecie duszy rosyjskiego ludu. Spostrzeżenie powyższe w ciekawy sposób koresponduje z, podjętym przez Mickiewicza po raz pierwszy właśnie w *Świtez*, bardzo ważnym dla jego dojrzałej twórczości tematem chrześcijańskiej samoofiary i odnowionym w teże balladzie XV-wiecznym toposem Polski jako strażnika granic Europy<sup>26</sup>.

*Кишитоф Кропачевски*

ДУХОВНОСТЬ «ИЗ ГЛУБИНЫ». ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ, ОТНОСЯЩИХСЯ К РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ В ФИЛЬМЕ *СВИТЯЗЬ* КАМИЛЯ ПОЛЯКА

#### Резюме

В данной статье современный мультипликационный фильм *Свитязь* (*Świtez*) польского режиссера Камиля Поляка подвергается анализу с точки зрения его многосторонних реминисценций, относящихся к русской культуре и духовности. Художественный и идейный выбор создателей фильма (способ функционирования современных техник анимации и канона изображения, присущего православным иконам, существенные сюжетные сдвиги, внушительная музыка Ирины Богданович) позволяют, по мнению автора статьи, выдвинуть тезис о возможности отождествления образа Свитязи с известной русской легендой о затопленном граде Китеже, многими понимаемой как образ, выражающий своеобразие русской культуры и менталитета.

*Krzysztof Kropaczewski*

SPIRITUALITY FROM “THE DEEP”. THE FUNCTION OF REMINISCENCE TO RUSSIAN CULTURE IN FILM *ŚWITEŻ* BY KAMIL POLAK

#### Summary

The article deals with the analysis of the latest short animated movie *Switez* created by the Polish director Kamil Polak. The film *Switez* was examined in the perspective of the Russian culture and spirituality. The way of an artistic presentation and the content of the film (functioning of the modern animation techniques combined with the Orthodox icon-painting tradition, a sudden plot change, astonishing music by Irina Bogdanovich) enable

<sup>26</sup> H. Rothe: *Reminiscencje antyczne w „Świtez” Mickiewicza*. „Colloquia Litteraria Sedlescensia”, t. VII, Siedlce–München 2011, s. 147.

the author of the article to state that there is a possible strong resemblance between the image of *Switez* and the famous Russian tale of the Lost City of Kitezh, perceived by many as a unique picture of Russian culture and mentality.