

Grzegorz Szymczak  
Uniwersytet Warszawski

NOWE KINO ROSYJSKIE W POLSCE:  
PRZYPADEK ALEKSIEJA BAŁABANOWA

Pierwsze lata po rozpadzie ZSRR przyniosły kryzys rosyjskiej kinematografii, która pozbawiona państwowych dotacji — okupionych zwyczajowo ingerencją cenzury — w latach 90. poddana została weryfikacji wolnego rynku. Dla filmowców było to wyjątkowo bolesne doświadczenie, gdyż poprzedzająca ów kryzys pieriestrojka obfitowała w filmy ważne społecznie, które cieszyły się ogromnym zainteresowaniem. Wystarczy podać przykład *Małej Wiery* Wasilija Piczuła, która trafiła do dystrybucji kinowej w 1988 roku i obejrzały ją 54 miliony 900 tysięcy widzów<sup>1</sup>.

W latach 90. można było zaobserwować w Rosji masowy upadek kin. Przyczyn należy upatrywać między innymi w intensywnym rozwoju techniki i zwiększeniu dostępności magnetowidów. Rosjanie preferowali wówczas domowe pokazy hollywoodzkich filmów sensacyjnych; w telewizji również dominował repertuar zagraniczny. Widz rosyjski przestał interesować się rodzimą kinematografią.

Sytuację w owym czasie nieco ratowały międzynarodowe koprodukcje, które zaczęto częściej realizować jeszcze przed rozpadem ZSRR. Można tu wymienić takie filmy jak *Taxi Blues* Pawła Łungina (1990), *Spaleni słońcem* (1994) Nikity Michałkowa, *Kurka Riaba* (1994) Andrieja Konczałowskiego. Jednak z lat 90. zapamiętamy niewiele rosyjskich filmów, które zdobyły uznanie widzów, a już na palcach jednej ręki można policzyć obrazy, które przyniosły jakikolwiek zysk.

Toteż nie może dziwić słaba obecność rosyjskich filmów w Polsce w latach 90., tym bardziej że po 1989 roku zainteresowanie rosyjską kulturą w Polsce znacząco spadło. W odniesieniu do kinematografii dotyczyło to zarówno festiwali, regularnej dystrybucji kinowej, filmów na kasetach VHS oraz płytach DVD w polskiej wersji językowej, a także udziału rosyjskich fil-

<sup>1</sup> Zob.: *Энциклопедия отечественного кино*. Red. Л. Апыс <[http://www.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=727](http://www.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=727)>.

mów w ofercie polskiej telewizji publicznej i komercyjnej, bądź na płatnych platformach cyfrowych.

Jedynie widzowie Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego mogli liczyć na coroczny, skromny przegląd nowości rosyjskiej kinematografii. Od ponad dziesięciu lat rosyjskie kino (np. filmy Aleksandra Sokurowa) stara się również prezentować festiwal „Nowe Horyzonty”. Jednak prawdziwym przełomem w dostępności i recepcji rosyjskiego kina w Polsce było powstanie w 2007 roku festiwalu filmów rosyjskich „Sputnik nad Warszawą”. Przy okazji kolejnej edycji przemianowano go na „Sputnik nad Polską”, gdyż wybrane filmy zaczęto również prezentować w innych miastach Polski (podczas ostatniej, piątej już edycji festiwalu przyłączyło się 40 miast). Liczba jego widzów rośnie z każdym rokiem, wart odnotowania jest również fakt, że jest to największy festiwal filmów rosyjskich na świecie.

Wzrost zainteresowania rosyjską kinematografią w ostatnich kilku latach wpisuje się w szerszy kontekst recepcji rosyjskiej kultury w naszym kraju. Jeszcze w 2004 roku Mirosław Pęczak zauważył:

Polska ma kłopot z kulturą rosyjską. Jej nowych zjawisk przeważnie nie znamy lub nie rozumiemy, klasyka sprzed czasów sowieckich obchodzi głównie inteligentkich koneserów, ale gdy [...] po raz kolejny przybywa do nas Chór Aleksandrowa, w kasach brakuje biletów na długo przed występem<sup>2</sup>.

Pęczak podkreśla, że Polacy wypatrują nowych zjawisk kulturowych głównie na Zachodzie, zaś na Rosję patrzą z poczuciem wyższości — z przekonaniem, że nic interesującego nie może się tam wydarzyć. Natomiast jeśli nawet coś niecoś dociera do Polski, nie może się to przebić do szerszej publiczności.

Niespełna rok później, w maju 2005 roku na łamach „Gazety Wyborczej”, w artykule o wymownym tytule *Sezon na Rosjan*, Anna Żebrowska przekonuje, że z recepcją współczesnej kultury rosyjskiej jest już znacznie lepiej — i to wbrew narastającym napięciom politycznym na linii Warszawa-Moskwa. Żebrowska wymienia rosyjskich pisarzy, których coraz częściej tłumaczy się w Polsce, jednak zaznacza, że dostęp do filmów jest wciąż bardzo słaby:

Na dużym ekranie Rosjan tyłu, co Gutek Film sprowadzi, czyli śladowe projekcje *Powrotu* Andrieja Zwiagincewa [...]. lub *Rosyjskiej arki* Aleksandra Sokurowa. Tymczasem przemysł filmowy ruszył w Rosji z kopyta, a widownia przejeżdżona amerykańską tanioczą znowu kocha rodzimą produkcję<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> M. Pęczak: *Czar chóru*. „Polityka” 2004, nr 41 (2473), s. 76.

<sup>3</sup> A. Żebrowska: *Sezon na Rosjan*. „Gazeta Wyborcza” 28–29.05.2005, s.10.

Od tamtego czasu w recepcji nowego kina rosyjskiego w Polsce, wiele się zmieniło. Rosyjska kinematografia stała się bardziej dostępna dla polskiego widza nie tylko dzięki wspomnianemu już festiwalowi „Sputnik”, ale również dzięki kanałowi telewizyjnemu „Wojna i pokój” (jest on w całości poświęcony rosyjskojęzycznym produkcjom filmowym), który został uruchomiony 17 października 2006 roku i prezentuje klasykę radziecką, nowe kino rosyjskie, seriale, filmy dokumentalne i animowane. Z oferty kanału mogą korzystać klienci platformy cyfrowej „n”. Współczesne filmy rosyjskie coraz częściej można oglądać także w telewizji publicznej (głównie w TVP Kultura), telewizji komercyjnej oraz płatnych kanałach, udostępnianych za pośrednictwem cyfrowych platform telewizyjnych lub operatorów telewizji kablowej. Ciekawym przykładem popularyzacji nowego kina rosyjskiego jest seria filmów, które można było nabyć wraz z kolejnymi numerami piątkowego wydania gazety codziennej „Polska The Times”<sup>4</sup>.

Firma „35mm”, która specjalizuje się w dystrybucji filmów z Europy Wschodniej, wydała już pokazną kolekcję nowego kina rosyjskiego. Inni polscy dystrybutorzy również coraz częściej interesują się kinem zza wschodniej granicy. Skutek jest taki, że coraz większa liczba rosyjskich filmów (również radziecka klasyka — od Siergieja Eisensteina po Andrieja Tarkowskiego) dostępna jest w wersji DVD w polskiej wersji językowej.

Od 2008 roku działa iplex.pl — polski internetowy serwis VOD (ang. *video on demand* — wideo na życzenie), który ma w swojej ofercie między innymi filmy rosyjskie. Portal onet.pl też uruchomił serwis typu VOD, gdzie można oglądać radziecką klasykę i kilka filmów rosyjskich z ostatnich lat. Z pewnością taka forma popularyzacji i dostępności rosyjskiej kinematografii (i w ogóle wszelkich produkcji filmowych) w najbliższych latach będzie odgrywała coraz większą rolę — oferta tego typu serwisów bardzo szybko rośnie<sup>5</sup>. Kwestią do uregulowania pozostaje przekazanie praw do

<sup>4</sup> Począwszy od 28 listopada 2009 roku przez kolejnych 11 tygodni dziennik „Polska The Times” dołączał do każdego piątkowego wydania film z serii „Kino rosyjskie”: 28.11.09 — *Kierowca dla Wiery*, reż. Paweł Czuchraj; 05.12.09 — *Brat*, reż. Aleksiej Bałabanow; 12.12.09 — *Z miłością. Lilia*, reż. Łarisa Sadiłowa; 19.12.09 — *Rzeka*, reż. Aleksiej Bałabanow; 09.01.09 — *Happy bitrhday*, reż. Łarisa Sadiłowa; 16.01.09 — *Wojna*, reż. Aleksiej Bałabanow; 23.01.09 — *O potworach i ludziach*, reż. Aleksiej Bałabanow; 30.01.09 — *Moskwa*, reż. Aleksandr Zeldowicz; 06.02.09 — *Spacer*, reż. Aleksiej Uczitel; 13.02.09 — *Schiza*, reż. Guka Omarowa; 20.02.09 — *Mój brat Frankenstein*, reż. Walerij Todorowski (warto zauważyć, że cztery spośród jedenastu tytułów to filmy Aleksieja Bałabanowa).

<sup>5</sup> Filmy oferowane przez serwisy VOD można oglądać w komputerach stacjonarnych, laptopach i innych urządzeniach, które łączą w sobie funkcje telefonu komórkowego z kieszonkowym komputerem (iPhone, iPod, Smartfon). Większość produkowanych obecnie zwykłych telefonów komórkowych również daje takie możliwości. Jediną barierą jest wielkość wyświetlacza (ekranu) konkretnego urządzenia. Najnowsze telewizory typu Smart TV również pozwalają na bezpośrednie korzystanie z serwisów VOD bez urządzeń wspo-

rozpowszechniania konkretnego filmu. W odniesieniu do kina rosyjskiego są już przykłady, gdy polski dystrybutor filmowy, nawiązuje współpracę z serwisami VOD i udostępnia im wybrane filmy.

Egzemplifikacją dynamicznych zmian w recepcji współczesnej kinematografii rosyjskiej w Polsce jest twórczość filmowa Aleksieja Bałabanowa, którego sylwetkę warto przybliżyć.

Urodził się w 1959 roku w Swierdłowsku (dzisiaj Jekaterynburg). W 1981 ukończył studia lingwistyczne ze specjalizacją tłumacza. Służył w armii radzieckiej, o czym wspomina w wywiadach. W latach 1983–1987 pracował jako asystent reżysera w studiu filmowym w Swierdłowsku. W 1990 roku ukończył kurs dla scenarzystów i reżyserów. Okres, gdy Bałabanow zrealizował swoje pierwsze filmy, był dla kinematografii rosyjskiej bardzo trudny, gdyż trwała wówczas intensywna transformacja ustrojowa.

Bałabanow zaczął od obrazów dokumentalnych, jednak szybko podjął się kręcenia filmów fabularnych i przy tym wyborze pozostał do dziś. Pierwsze dwa filmy fabularne powstały na podstawie dzieł europejskiej klasyki literackiej. *Radosne dni* to film na motywach dramatu Becketta, a *Zamek* to próba zmierzenia się z Franzem Kafką. Krytycy od razu dostrzegli talent młodego reżysera, jednak prawdziwa sława przyszła w 1997 r. po nakręceniu *Brata*. Podziału twórczej biografii Bałabanowa na okres przed nakręceniem filmu *Brat* i po nim dokonuje rosyjski krytyk filmowy Andriej Płachow<sup>6</sup>.

Główną rolę w filmie *Brat* Bałabanow zaproponował Siergiejowi Bodrowi-juniorowi, który nie miał aktorskiego wykształcenia (reżyserowi spodobała się jego debiutancka rola u boku znanego aktora Olega Mieńszykowa w filmie *Jeniec Kaukazu* z 1996 roku).

Rolę starszego brata Bałabanow powierzył Wiktorowi Suchorukowowi. Aktor ten przeżywał w latach 80. trudny okres, a uzależnienie od alkoholu wypchnęło go na margines życia zawodowego. Współpraca z Bałabanowem zaowocowała błyskotliwą karierą obu aktorów. *Brat* stał się w Rosji pierwszym hitem kinowym rodzimej produkcji, który, pomimo masowej skali dystrybucyjnego piractwa, przyniósł duże zyski.

---

magających — wystarczy dostęp do sieci internetowej. Rozwój technologiczny powoduje, że widz nie jest już ograniczony czasem projekcji konkretnego filmu w ramach ustalonego programu telewizyjnego, gdyż może obejrzeć wybrany film w dowolnym czasie, korzystając z usługi „na żądanie” (dostępna np. u dużych operatorów telewizji kablowej). Coraz łatwiejsza w obsłudze jest też opcja nagrywania np. bezpośrednio na wbudowaną pamięć telewizora. W tej sytuacji tradycyjne wypożyczalnie filmów straciły rację bytu.

<sup>6</sup> Zob.: А. Плахов: *Алексей Балабанов. Невыносимый груз*. W: tegoż: *Режиссеры настоящего*. Т. 2: *Радикалы и минималисты*. Санкт-Петербург: Сеанс, Амфора 2008, s. 8–27.

*Brat* parodystycznie nawiązywał do konwencji filmu sensacyjnego, a koloryt lokalny i aktualny kontekst społeczno-obyczajowy sprawiły, że wywołał on w Rosji liczne kontrowersje. Główny bohater filmu Daniła, weteran I wojny czeczeńskiej, wprost wyraża nienawiść do przybyszów z Kaukazu, nie kryje niechęci wobec Żydów i jest przekonany, że Amerykę czeka rychły upadek. Po ukazaniu się filmu *Brat* Bałabanowa oskarżono o rozsiewanie nienawiści rasowej. Tymczasem reżyser po prostu nie zamierzał ukrywać narastających w Rosji konfliktów narodowościowych. Niektórzy odebrali obraz jako dramat społeczny, podejmujący problemy, które wówczas w publicznym dyskursie były jeszcze tematem tabu.

Po wielkim sukcesie *Brata* Bałabanow zaskoczył widzów wyrafinowaną estetycznie filozoficzną groteską *O dziwadłach i ludziach* (1998). Akcja filmu dzieje się na początku XX wieku w Petersburgu. Obraz wprost nawiązuje do kina niemego, a w warstwie tematycznej prezentuje tworzenie się w Rosji rynku pornograficznego.

W 2000 roku na ekrany wszedł *Brat-2*, który już na etapie medialnych zapowiedzi miał zagwarantowany sukces kasowy. Film został nakręcony z dużym rozmachem, a reżyser wzmocnił tym razem pierwiastek parodystyczny i humorystyczny, jakby chciał jasno nakreślić intencje w odniesieniu do sposobu portretowania głównych bohaterów.

Postać Daniły jest tutaj mocno przerysowana, wręcz karykaturalna, jednak wciąż budzi on sympatię widzów, podobnie jak jego starszy brat, z którym wyruszają na podbój Ameryki i tamtejszego świata przestępczego. Bałabanow po raz kolejny dobrze rozpoznaje nastroje społeczne i nasilający się w społeczeństwie rosyjskim pod koniec lat 90. antyamerykanizm.

Film jest też intertekstualną grą z widzem, który powinien wyczuwać ironię oraz podteksty, a także rozpoznawać cytaty z klasyki filmowej. Taki charakter ma chociażby scena ze skradzionym z muzeum karabinem maszynowym, która ewokuje scenę z *Czapajewa* (1934) braci Wasiliewów, czy też — z zaplecza klubu nocnego, gdzie kamera pokazuje tylko rękę z karabinem, co jest próbą odtworzenia wirtualnej rzeczywistości kultowej w końcu lat 90. gry komputerowej *Quake*.

Następny film *Rzeka* potwierdził, że reżyser nie zamierza ograniczać się do komercyjnych produkcji. Tym razem sięgnął on do twórczości naszego rodaka Wacława Sieroszewskiego, który na zesłaniu parął się między innymi pisanem prozy i etnograficznych szkiców poświęconych Jakutom. W czasie gdy był kręcony film, w wypadku drogowym zginęła odtwórczyni głównej roli Tujara Swinobojewa. Wstrząśnięty tą tragedią Bałabanow, początkowo zrezygnował z dalszej pracy nad *Rzeką*, ale ostatecznie zdecydował się na realizację osobliwego obrazu, w którym brakujące sceny czytane są przez reżysera. Film pozwala wczuć się atmosferę końca XIX w. na dalekiej

Syberii i podejrzec byt ludzi skazanych na odosobnienie z powodu panujacej wsród nich zarazy. Obraz wyróznia się etnograficznym autentyzmem i dramatycznym napięciem.

Film *Wojna* z 2002 roku zrywa z polityczną poprawnością, jaka zapanowała wokół problemu czeczeńskiego. Federacja Rosyjska ukazana jest tutaj jako kraj skonfliktowany na tle etnicznym, gdzie Rosjanie mają poczucie cywilizacyjnej wyższości wobec rdzennych mieszkańców Kaukazu (w tym kontekście znamieny jest wątek więzionego przez Czeczenów młodego rosyjskiego żołnierza Iwana, który jest im potrzebny do obsługiwanego Internetu i nowoczesnej technologii, gdyż sami Czeczeni nie potrafią z niej korzystać). Z kolei wątek więzionych dla okupu brytyjskich aktorów, a zwłaszcza postać Johna, którego zniewieściałość i nieumiejętność odnalezienia się w brutalnym świecie Kaukazu nieprzypadkowo skontrastowane są z pierwiastkiem męskim, jakim emanuje rosyjski chłopak Iwan. Kaukaz Północny jawi się w filmie Bałabanowa jako cywilizacyjna strefa buforowa, w której Rosjanie przelewają krew w walce z barbarzyńcami i zapewniają bezpieczeństwo Zachodowi<sup>7</sup>.

*Ciuciubabka* z 2005 roku to kryminalna czarna komedia, gdzie Bałabanow w krzywym zwierciadle ukazuje lata 90. w Rosji. Konwencja filmu i pomysł na fabułę luźno nawiązują do *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, jednak dialogi mocno osadzone są w rosyjskiej rzeczywistości, co potwierdza postać czarnoskórego bandyty Bakłażana, który za wszelką cenę próbuje udowodnić swoim kolegom po fachu, że też jest Rosjaninem<sup>8</sup>!

Następnie Bałabanow nakręcił film *To nie boli* (2006) z Renatą Litwinową w roli głównej, która dotychczas najchętniej wcielała się w postaci kobiet infernalnych. Niepowtarzalna aktorska ekspresja Litwinowej rozbija melodramatyczny szablon, dzięki czemu film zyskuje na oryginalności.

Do prawdziwej formy wrócił jednak Bałabanow kręcąc *Ładunek 200* (2007). Tytuł nawiązuje do kodu, jakim w ZSRR określano zabitych żołnierzy, przywożonych z Afganistanu. Reżyser rozlicza się tu z upiorami komunizmu, który był katalizatorem zła. Kapitan milicji Żurow — psychopata znęcający się nad swoją ofiarą — to produkt uboczny deprawującego systemu. Film jest adresowany do widzów o mocnych nerwach, gdyż zawiera sceny dręczenia psychicznego i fizycznego, gwałt butelką, widok martwego ciała

<sup>7</sup> Zob.: O. Саркисова: *Скажи мне, кто твой враг. Чеченская война в российском кино*. „Неприкосновенный запас” 2002, nr 6 <<http://magazines.russ.ru/nz/2002/6/sark.html>>.

<sup>8</sup> Czarnoskórego bandytę Bakłażana gra w filmie Grigorij Sijatwinda (ur. 1970), którego ojciec pochodzi z Zambii, a matka jest Rosjaną. Sijatwinda urodził się w Tiumeniu, w Rosji ukończył studia teatralne. Na co dzień gra w moskiewskim teatrze „Satyrykon”; jest też aktorem filmowym. Widzowi spoza Rosji (gdzie Grigorij Sijatwinda jest dobrze rozpoznawalny) trudno jest zrozumieć podtekst, ukryty w *Ciuciubabce*, który odwołuje się do pochodzenia i życiorysu samego aktora.



oblepionego muchami. Kontrapunktem dla brutalnych scen są filozoficzne debaty o Bogu przy szklance samogonu pomiędzy byłym więźniem łagrów i profesorem naukowego ateizmu. Tłem dla surrealistycznej makabreski jest przynębiający industrialny krajobraz. Rzecz dzieje się w roku 1984, czyli u progu pieriestrojki.

Film *Morfina* (2008) jest realizacją moralnego zobowiązania wobec tragicznie zmarłego Siergieja Bodrowa-juniora<sup>9</sup>, który pozostawił po sobie scenariusz oparty na wczesnej prozie Michaiła Bułhakowa. Film dobrze oddaje ducha Rosji z czasów rewolucyjnego zamętu, gdy stara hierarchia wartości odchodzi w niebyt. Narkotykowy nałóg pogłębia melancholię i emocjonalną pustkę młodego lekarza, który traci wiarę w sens życia.

Ostatni film Bałabanowa *Palacz* (2010) po raz kolejny udowadnia, że reżyser jest niezależny w swoich wyborach. Rosyjski tytuł *Kocenzap* to symbol radzieckiego undergroundu. W kotłowniach<sup>10</sup> pracowali buntownicy i outsajderzy, którzy, żyjąc na marginesie, zyskiwali przynajmniej twórczą niezależność. Ów fenomen był aktualny zwłaszcza w okresie breżniewowskiego zastoju. Tymczasem Bałabanow umieszcza akcję filmu w latach 90., tuż po rozpadzie ZSRR. Jednak w *Palaczu* kotłownia przeistacza się w krematorium, gdyż za przyzwoleniem domorosłego pisarza jakuckiego pochodzenia (to jednocześnie kontuzjowany weteran wojny w Afganistanie), spalane są w niej zwłoki ofiar bandyckich porachunków. Budżet filmu był bardzo skromny, rola główna przypadła jakuckiemu aktorowi Michaiłowi Skriabinowi, którego trudno nazwać celebrytą<sup>11</sup>.

Znając sylwetkę Bałabanowa i jego pozycję w rosyjskiej kinematografii, warto zadać pytanie: które spośród filmów tego reżysera wywołały zainteresowanie w Polsce i jaka była dynamika recepcji jego twórczości w naszym kraju?

Pierwsze dwa jego obrazy trafiły do polskiego widza z dużym opóźnieniem. Film *Brat*, który był przełomowy dla kariery reżysera, również nie od razu został zauważony w Polsce, co wpisuje się w szerszy kontekst — a mianowicie kryzys recepcji współczesnej kultury rosyjskiej w Polsce w latach 90., o którym była mowa na początku niniejszego artykułu. Niektóre

<sup>9</sup> Siergiej Bodrow-junior (ur. 1971) zginął tragicznie w górach Kaukazu w 2002 podczas zdjęć do kolejnego filmu. Wraz z innymi członkami ekipy filmowej został zasypany przez lawinę, spowodowaną oberwaniem się części lodowca. Ciała Bodrowa, jak i ponad stu pozostałych osób, nigdy nie odnaleziono. W chwili tragicznej śmierci Siergiej Bodrow był bardzo popularnym w Rosji aktorem, reżyserem i dziennikarzem.

<sup>10</sup> Zob.: T. Klimowicz: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1996, s. 107.

<sup>11</sup> Powyższa charakterystyka filmografii Bałabanowa z niewielkimi zmianami i uzupełnieniami opiera się na artykule: G. Szymczak: *Sylwetka Aleksieja Bałabanowa. Kronikarz czasu transformacji*. „Kino” 2010, nr 11, s. 24–26.

filmy Bałabanowa prezentowano, co prawda, na Warszawskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym oraz na festiwalu „Nowe Horyzonty”, jednak nie przyciągnęły one zbyt dużej uwagi mediów. Żaden z filmów Bałabanowa nie został tam też nagrodzony.

Ważnym wydarzeniem dla recepcji filmów Bałabanowa w Polsce stała się pierwsza edycja „Sputnika nad Warszawą” w 2007 roku. To wtedy polskiej publiczności zaprezentowano *Ładunek 200* (w tym samym roku film miał premierę w Rosji). Później trafił on do dystrybucji w sieci kin studyjnych, co w przypadku obrazu rosyjskiego należy w Polsce do rzadkości. *Ładunek 200* doczekał się również wydania na DVD w polskiej wersji językowej. Można go było obejrzeć np. na kanale „Wojna i pokój” oraz w TVP Kultura.

Nie oznacza to, że inne filmy Bałabanowa nie zostały dostrzeżone przez polskich widzów i krytyków, jednak to ten obraz wywołał największe zainteresowanie.

W ostatnich kilku latach w polskich periodykach popularnonaukowych, popkulturowych, prasie codziennej i na portalach internetowych ukazała się duża liczba recenzji filmów Aleksieja Bałabanowa. Opublikowano też artykuły szerzej omawiające twórczość tego reżysera. Wśród nich na uwagę zasługują te, które mają charakter przeglądowny i podejmują próbę mniej lub bardziej kompleksowej charakterystyki filmografii reżysera.

Janusz Wróblewski w artykule *Kino religijnego niepokoju*, po krótkiej charakterystyce najnowszej rosyjskiej kinematografii koncentruje uwagę na „nurcie religijnej refleksji”, który w jego ocenie zapoczątkował Andriej Zwiagincew filmami *Powrót* (2003) i *Wygnanie* (2007). Wróblewski dostrzega u rosyjskiego reżysera wyrafinowaną grę motywami biblijnymi i fascynację narracją niedopowiedzeń, stosowaną np. przez Davida Lyncha. Jako kontrpunkt estetyczny dla obrazów Zwiagincewa posłużył polskiemu krytykowi *Ładunek 200* Bałabanowa, który, w odróżnieniu od reżysera *Wygnania*, wykorzystuje czarny humor, choć również podejmuje temat kryzysu wiary i duchowości w społeczeństwie rosyjskim (w zasadzie radzieckim, bo rzecz dzieje się w 1984 roku).

Zdaniem Wróblewskiego *Ładunek 200* pokazuje, co dzieje się ze społeczeństwem, w którym zabrakło miejsca dla Boga:

Nie ma Boga, więc wszystko wolno. Ludzie kłamią, zabijają, gwałcą. [...] Zdegenerowanym światem rządzi zemsta, nienawiść i fałszywie pojmowana lojalność<sup>12</sup>.

Autor upatruje w filmie Bałabanowa uniwersalnej wizji totalitaryzmu, z mrocznym dziedzictwem którego nie uporała się jeszcze współczesna Rosja. Analiza filmów Zwiagincewa i Bałabanowa, jakiej dokonuje krytyk

<sup>12</sup> J. Wróblewski: *Kino religijnego niepokoju*. „Polityka” 2008, nr 14, s. 62.



„Polityki”, wydaje się interesująca, tym bardziej że temat religii i wiary występuje we współczesnej kinematografii rosyjskiej coraz częściej. Trudno jednak zgodzić się z opinią, że rosyjskie kino nadal tkwi w niewoli, a cenzura Kremla nie pozwala na swobodną wypowiedź artystyczną i „[...] dlatego młodzi twórcy wybierają kostium i alegorie”<sup>13</sup>. Przede wszystkim Bałabanowa i Zwiagincewa trudno uznać za przedstawicieli młodego pokolenia. Ponadto warto zauważyć, że dla polskich krytyków filmowych znamieną jest tendencja, aby w recenzjach lub artykułach poświęconych rosyjskiej kinematografii podejmować temat sytuacji politycznej we współczesnej Rosji i akcentować jej wpływ na tamtejszą kulturę.

Wątek upadku moralnego i społeczeństwa bez Boga wyeksponował w recenzji *Ładunku 200* również Sebastian Chosiński. Dostrzega on w filmie Bałabanowa kontynuację problematyki etyczno-moralnej i teologicznej, podejmowanej przez Fiodora Dostojewskiego:

Ledwo trzymający się na nogach alkoholik zada uniwersyteckiemu wykładowcy i zdeklarowanemu ateście podstawowe pytania: „Jest Bóg czy Go nie ma? A dusza?” Nie uzyskawszy zadowalającej odpowiedzi, udzieli jej sobie sam, słowami Fiodora Dostojewskiego ze *Zbrodni i kary*: Bo jeśli Boga nie ma, to znaczy, że wszystko jest dozwolone<sup>14</sup>.

Rozwijając swą interpretację, Chosiński konkluduje, że poprzez zakończenie filmu, podobnie do Dostojewskiego, Bałabanow chce pokazać, iż konsekwencją zbrodni jest zasłużona kara, jednak „Zło istnieć będzie dalej”<sup>15</sup>.

W 2010 roku, w związku z zapowiadaną przez organizatorów czwartej edycji „Sputnika” retrospektywą filmów Bałabanowa, który miał przyjechać na festiwal jako najważniejszy gość, ukazało się kilka artykułów, dokonujących przeglądu całej twórczości tego reżysera.

W miesięczniku „Kino” został opublikowany artykuł *Aleksiej Bałabanow: kronikarz czasu transformacji*, który był już przeze mnie przywoływany przy prezentacji sylwetki twórczej reżysera. Jest to zgodny z linią czasopisma tekst popularnonaukowy, gdzie w sposób tradycyjny, według porządku chronologicznego, została omówiona filmografia Bałabanowa.

Na łamach „Krytyki Politycznej” Jakub Marmurek w artykule *Ojcowie i sieroty*<sup>16</sup> dokonuje wiwisekcji filmów Bałabanowa w duchu Lacanowskiej

<sup>13</sup> Tamże, s. 62.

<sup>14</sup> S. Chosiński: *Jeśli Boga nie ma... „Esensja”* (Magazyn Kultury Popularnej), 7 kwietnia 2008 <<http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=5171>>.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> J. Marmurek: *Ojcowie i sieroty. Dlaczego Aleksiej Bałabanow jest reżyserem politycznym i co z tego wynika*. „Krytyka Polityczna” 2010, nr 23, s. 90–96.

psychoanalizy (w zasadzie Marmurek referuje i nieco rozszerza anglojęzyczne teksty innych autorów, co zresztą odzwierciedlają przypisy).

Marmurek widzi paralełę pomiędzy bohaterami filmów Bałabanowa, najczęściej pozbawionymi właściwego ojcowskiego wzorca, a rosyjskim społeczeństwem, które utraciło poczucie siły i dumy z przynależności do imperium radzieckiego. Ponadto Marmurek postrzega Bałabanowa jako reżysera politycznego, a jego filmy są według autora „Krytyki Politycznej” próbą odbudowy imperialnej tożsamości Rosjan w trudnym dla nich okresie po rozpadzie ZSRR.

Nie ze wszystkimi obserwacjami i analizami Marmurka można się zgodzić. Sprzeciw budzi np. interpretacja postaci Daniły z filmu *Brat* jako bohatera z założenia pozytywnego. W mojej ocenie Bałabanow w scenariuszu nakreślił sylwetkę antybohatera, którego zamierzał wkomponować w schemat kina akcji. Jednak konkretyzacja momentu historycznego i realiów społecznych spowodowała, że rosyjscy widzowie, wbrew intencjom reżysera, przyjęli postać z entuzjazmem (samotny mściciel z ludu, który skutecznie walczy ze światem przestępczym, wyręczając bezsilne wobec bezprawia państwo i organy ścigania).

Natomiast porównanie filmu *Brat z Taksówkarzem* Martina Scorsese wydaje się uzasadnione. Bohaterowie obu filmów odbywali służbę wojskową w warunkach wojennych, obaj cierpią na syndrom nieprzystosowania do życia w społeczeństwie, w obu przypadkach frustracja bohatera przeistacza się w agresję wobec otoczenia.

Na łamach miesięcznika „Film” Darek Arest opublikował artykuł *Wojna rusko-ruska pod flagą amerykańską*<sup>17</sup>, gdzie szersze omówienie filmografii Bałabanowa zaczyna się od *Brata*. Tu również mamy do czynienia ze stwierdzeniem, że Daniła Bagrow to bohater pozytywny, wykreowany przez Bałabanowa na zamówienie społeczne. Polski krytyk porównuje film rosyjskiego reżysera z *Psami* Władysława Pasikowskiego i zestawia portrety Franza Mauera, granego przez Bogusława Lindę z Daniłą Bagrowem, wykreowanym przez Siergieja Bodrowa. Porównanie filmu Bałabanowa z obrazem Pasikowskiego jest w mojej ocenie nieuzasadnione. Bagrow i Mauer to bohaterowie o innym doświadczeniu życiowym (znacząco różni ich też wiek), uwikłani w odmienne dylematy moralne. Problematyka społeczna u Pasikowskiego jest o wiele bardziej zawężona, gdyż polski reżyser skupił się na prezentacji konkretnego środowiska. Tymczasem Bałabanow, dzięki petersburskim peregrynacjom Daniły, ukazuje o wiele szersze spektrum społecznych patologii.

<sup>17</sup> D. Arest: *Aleksiej Bałabanow. Wojna rusko-ruska pod flagą amerykańską*. „Film” 2010, nr 11, s. 50–53.

Arest odnajduje w filmach rosyjskiego reżysera liczne odwołania do schematów hollywoodzkich. Krytyk zauważa, że wyróżnikiem estetycznym filmów Bałabanowa jest ekspozycja przemocy, nie odnajduje w nich jednak elementów parodystycznych.

Prezentację sylwetki Bałabanowa oraz omówienie jego filmów zawiera też artykuł Lecha Molińskiego *Bałabanow — naczelny pesymista rosyjskiego kina*. Autor próbuje ukazać szerszy kontekst epoki, w jakiej zaczynał karierę reżyser *Brata*, podkreśla jego zasługi w wyprowadzaniu rodzimej kinematografii z zapaści, po czym analizuje jego filmy. Moliński dostrzega w nich podobną wizję Rosji — bez względu na to, jaki okres historyczny jest w danym obrazie przedmiotem zainteresowania reżysera:

Najważniejsze zdaje się podejście reżysera do bohaterów i portret rosyjskiej rzeczywistości, na wielu płaszczyznach zbieżny w większości jego filmów. Przedrewolucyjny Petersburg, tak samo jak Rosja w później powstałej *Morfynie*, wcześniejszych *Radosnych dniach* czy gangsterski światek ostatniej dekady minionego stulecia, zostały ukazane jako miejsca, których mieszkańcy pozbawieni są ludzkich odruchów. Śmiało można posługiwać się terminami degrengolady i dehumanizacji rzeczywistości, zarówno tej przedsowieckiej, jak i post-sowieckiej<sup>18</sup>.

Moliński podkreśla, że — pomimo wspólnej dla większości obrazów, pesymistycznej wizji Rosji — filmy Bałabanowa są bardzo zróżnicowane pod względem gatunkowym i trudno je zaszkladkować.

Zapowiadana wizyta Bałabanowa na festiwalu „Sputnik nad Polską” w 2010 roku wywołała duże zainteresowanie mediów i przyczyniła się do powstania wielu artykułów o jego twórczości, z których najważniejsze zostały zreferowane powyżej. Jednak ze względów zdrowotnych reżyser nie mógł przyjechać do naszego kraju. A szkoda, bo jest to dziś jeden z najbardziej znanych w Polsce rosyjskich reżyserów.

Podsumowując, przypadek Bałabanowa pozwala stwierdzić, że recepcja kinematografii rosyjskiej w naszym kraju wygląda dziś znacznie lepiej niż to było pięć, dziesięć, czy, tym bardziej, piętnaście lat temu. Przyczyn pozytywnej zmiany należy upatrywać nie tylko we wzroście zainteresowania współczesną kulturą rosyjską (głównie wśród młodego pokolenia), ale przede wszystkim w coraz ciekawszej ofercie rosyjskich filmowców. Ich obrazy często trafiają do nas już jako zwycięzcy najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych. Pozostaje żywić nadzieję, że wzrost zainteresowania rosyjską kulturą w Polsce będzie w najbliższych latach podtrzymany.

<sup>18</sup> L. Moliński: *Bałabanow — naczelny pesymista rosyjskiego kina*. „Stopklatka.pl” (Serwis internetowy poświęcony aktorom i filmom) < <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=70970> > (4.11.2010).

*Гжегож Шимчак*

## НОВОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО В ПОЛЬШЕ: СЛУЧАЙ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

## Резюме

В статье затронута тема рецепции современной российской кинематографии в Польше после 1989 года на примере творчества Алексея Балабанова. Девяностые годы характеризовались резким ограничением доступа к российской культуре в Польше, но в начале XXI века, особенно в последние пять лет, ситуация меняется в лучшую сторону, доказательством чего является, например, популярность фестиваля российских фильмов „Спутник над Польшей”. Растущий интерес как польских критиков, так и зрителей к фильмам Алексея Балабанова может послужить экзemplификацией этой тенденции.

*Grzegorz Szymczak*

## THE NEW RUSSIAN CINEMA IN POLAND: THE CASE OF ALEXEI BALABANOV

## Summary

The article deals with reception of contemporary Russian cinematography in Poland after 1989 on the example of Alexei Balabanov films. The nineties was the period of limited access to Russian culture in Poland, but at the beginning of XXI century — especially last five years — situation is much better, and it could be confirmed, for instance, by the popularity of Russian film festival “Sputnik over Poland”. The rising interest of Polish critics and viewers to films by Alexei Balabanov is exemplification of this tendency.