

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

REPREZENTACJE WOJNY RADZIECKO-AFGAŃSKIEJ W FILMACH ALEKSIEJA BAŁABANOWA ORAZ POWIEŚCI SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ

Interdyscyplinarne studia nad traumą w zachodnim dyskursie literaturoznawczym i filmoznawczym rozwijają się w ostatniej dekadzie niezwykle dynamicznie. Zdażyliśmy się już przyzwyczaić do określania współczesnej kultury mianem kultury „posttraumatycznej” (Kirby Farrell)¹, kultury „ran” (Mark Seltzer)², kultury zbudowanej na fascynacji „rozcłonkowanymi ciałami i tożsamościami”³. Adam Lowenstein dodaje do tych diagnoz stwierdzenie „mam traumę, więc jestem”, mogące uchodzić za podstawę tworzenia zarówno prywatnej, jak i narodowej tożsamości, *sui generis* „mantrę” początku XXI wieku⁴. Na gruncie badań nad kulturą rosyjską sytuacja wygląda zupełnie inaczej, trauma stanowi często temat delikatny, kontrowersyjny, bliiski tabu. W praktykach kulturowych wiele doświadczeń granicznych — w tym aktualne działania militarne — pomijanych jest znaczącym milczeniem bądź sygnalizowanych nie wprost, na poziomie aluzji, ironii, niewerbalnie, za pomocą środków poetyckich, zaburzających narrację, czy wizualnych metafor, poddających odbiorcę specyficznej terapii estetycznej.

Celem niniejszego tekstu jest interpretacja obrazów radzieckiej interwencji w Afganistanie (1979–1989), zawartych w filmach Aleksieja

¹ K. Farrell, *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

² M. Seltzer, *Wound culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, „October” 1997, t. 80, s. 3–26.

³ Tamże.

⁴ A. Lowenstein, *Moment alegoryczny*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, Universitas, Kraków 2015, s. 301.

Bałaabanowa *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007) i *Palacz* (*Кочегар*, 2010) oraz w powieści Swietłany Aleksijewicz *Cynkowi chłopcy* (*Цинковые мальчики*, 1989). W komparatystycznym, literacko-kulturowym oglądzie problemu posłużę się teorią momentu alegorycznego Adama Lowensteina, opracowaną w książce *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*⁵. Wychodzę bowiem z założenia, że nadrzędną regułą, rządzącą wybranymi dziełami filmowymi, jest wywoływanie wstrząsu u widza, wprowadzenie go w stan poruszenia, bliskiego przeżyciom traumatycznym i recepcji horroru. W tym kontekście proza białoruskiej noblistki będzie swego rodzaju głosem z offu, dokumentem, pozwalającym zrozumieć i zaakcentować siłę obrazu artystycznego, który w wydaniu Bałaabanowa, bezpośredniego uczestnika działań wojennych w Afganistanie w charakterze tłumacza, można traktować jako film posttraumatyczny. W ten sposób opowieść głosów stworzona przez Aleksijewicz pełni w niniejszej refleksji funkcję repetycji, motywującej odbiorcę do intelektualnej i – w szczególności – emocjonalnej konfrontacji z tekstem, rolę filtra wyostrzającego widziany w obiektywie obraz.

Warto w tym miejscu przypomnieć podstawowe założenia koncepcji Lowensteina, która będzie fundamentem metodologicznym proponowanego wywodu. Amerykański filmoznawca, analizując między innymi mało znany horror *Deathdream* w reżyserii Boba Clarka w kontekście wojny w Wietnamie, dochodzi do wniosku, że w badaniach nad traumą utrzymała się tendencja do rozważań powielających binarne opozycje „melancholia–żałoba, odgrywanie–przepracowywanie [...], historycznie nieodpowiedzialny–historycznie odpowiedzialny, realizm–modernizm”⁶. Tymczasem teoria momentu alegorycznego stawia przede wszystkim na umiejętność komunikacji z odbiorcą, której powinna być podporządkowana odpowiedzialność za fakty historyczne, oraz na bolesne niekiedy zderzenie przeszłości i teraźniejszości, nieoczekiwane doświadczenie rozpoznania faktu minionego w życiu codziennym, wywołujące niejednokrotnie wstrząs, zachęcające do konfrontacji, a nie kompensacji. W momencie alegorycznym

dochodzi do szokującego zderzenia filmu, widza i historii. W tym zderzeniu rejestry cielesnej przestrzeni i czasu historycznego ulegają przemieszaniami i za-

⁵ A. Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Film*, Columbia University Press, New York 2005.

⁶ Tamże, s. 287.

klóceniu. Ich nierówne rozdzielenie między język filmu, jego widownię i kontekst historyczny pozwala [...] na wywołanie szoku, wynikającego z pomieszczenia różnych źródeł. Straszliwe obrazy, dźwięki i narracja łączą się z emocjami trzewnymi, przeżywanymi przez widza (przeżalenie, obrzydzenie, współczucie, smutek), a w ten sposób ucieleśniają problemy charakterystyczne dla historycznej traumy wojny [...] (płeć, naród, pokolenie, pamięć)⁷.

Wydaje się, że sferami komunikacji z widzem, dzięki którym udaje się Bałabanowowi wprowadzić element wstrząsu, są przede wszystkim wizualizacje postindustrialnej przestrzeni wraz z wkomponowanymi w nią pojazdami (pociągi, tramwaje, psujące się samochody, stare autobusy), obrazy eksperymentów degradacji ciała oraz uprzedmiotowienia relacji międzyludzkich, przejawiającego się, na przykład, w utracie naturalnych skłonności do empatii, współczucia, poczucia odpowiedzialności, solidarności etc.

Warto zastanowić się także nad klasyfikacją gatunkową wybranych filmów, może ona bowiem determinować formę relacji widza do wspomnianych kwestii. Twórczość autora *Brata* najczęściej wpiisywana jest w nurt rosyjskiej czernuchy, a nawet *retro-czernuchy*⁸, uderzającej w literackich czy filmowych reprezentacjach obrazami brzydoty, cielesno-duchowego rozpadu, społecznej dezintegracji, wyrażanej między innymi za pośrednictwem wulgarnego języka czy przedstawień wizualnych, wzbudzających u widza odrazę, niesmak, estetyczny dystans. Wspomniana diagnoza gatunkowa znajduje może uzasadnienie w obu wybranych do analizy filmach, jej trafność podaje jednak w wątpliwość konstatacja samego reżysera, mówiącego w wywiadzie udzielonym w 2013 roku o bezgatunkowości *Ładunku 200*, uznawanego powszechnie za thriller lub horror⁹. Bałabanow stwierdził wówczas jednoznacznie, że nie lubi ani horrorów, ani czernuchy, a film należy czytać wprost jako dzieło oparte na faktach, oddające przede wszystkim sytuację społeczno-polityczną w 1984 roku, patologię życia w słabym państwie w ostatnim roku rządów Konstantina Czernienki. Można rzec, że kryzys i nadciągająca apokalipsę widać na każdym niemal poziomie funkcjonowania bohaterów. Najbardziej znamiennie zaznacza się on chyba w panującej po-

⁷ Tamże.

⁸ F.H. White, *Cargo 200: a Bricolage of Cultural Citations*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2015, nr 9, s. 96.

⁹ *Infinite Philistinism. Interview with Alexey Balabanov on „Cargo 200”*, May 20, 2013, <http://vrizov.blogspot.com/2013/05/alexey-balabanov-on-cargo-200-2008.html> (30.01.2018).

wszechnie znieczulicy i okrucieństwie, zniszczeniach psychicznych, które — zdaniem reżysera — są piętnem wyciśniętym na ludziach przez wielopokoleniowe doświadczenie komunizmu¹⁰.

W tym kontekście za słuszną można uznać uwagę Nancy Condee, odrzucającej opinię Antona Dolina, przekonanego o antywojennym charakterze filmów Bałabanowa, dzieł pokazujących przede wszystkim transformację człowieka w okrutne i przebiegłe zwierzę¹¹. Polemizując z krytykiem, Condee stawia odważną tezę, że to nie wojna przemienia człowieka. Jej zdaniem człowiek w filmach Bałabanowa jest z natury zły i reżyser nie daje powodów, by traktować tę cechę jako coś godnego potępienia¹². Stwierdzenie badaczki można obronić, osadzając stylistykę dzieł *Palacz* i *Ładunek 200* w konwencji reprezentowanych przez nich gatunków, a więc odpowiednio — filmu gangsterskiego i thrillera. Uzasadnia je także sfera behawioralna i światopogląd bohaterów drugiego ze wspomnianych filmów, tj. naukowca Kozakowa i milicjanta Żurowa, którzy, choć przecież nie znajdują się na wojnie, w swoim postępowaniu kierują się na ogół własnym interesem i instynktem przetrwania w otaczających warunkach instytucjonalnych, skazując tym samym na śmierć (Żurow bezpośrednio, Kozakow pośrednio) przypadkowe ofiary. Bałabanow sugestywnie pokazuje, że dehumanizacja to problem dnia codziennego, nie tylko konfliktów militarnych, co można zauważyć bodaj we wszystkich filmach autora *Ciuciubabki*, w przekonujący sposób oddaje to z pewnością film *Morfina*¹³. Niezwykle wymownie brzmią zderyżone z tą obserwacją słowa byłego „afgańca”, uchwycone na kartach powieści Aleksijewicz: „Czego tam się dowiedziałem? Że dobro nigdy nie zwycięża. Ilość zła w świecie nigdy się nie zmniejsza. Człowiek jest straszny. A natura piękna...”¹⁴.

Obecność konfliktu radziecko-afgańskiego jako motywatora fabuły w filmach *Palacz* i *Ładunek 200* z pewnością nie jest przypadkowa,

¹⁰ Tamże.

¹¹ А. Долин, *À la guerre как на войне*, „Искусство кино” 2002, nr 7, s. 29.

¹² N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 236.

¹³ Więcej na ten temat zob. np. В. Waligórska-Olejniczak, „Морфий” *Михаила Булгакова* и „Морфий” *Щепана Твардох*. О „бытии в одиночку” сквозь призму проблемы двойственности, „Przegląd Ruscystyczny” 2015, nr 4(152), s. 5–18.

¹⁴ S. Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 111. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Przy kolejnych podaję numer strony bezpośrednio po cytacie.

choćby ze względu na wspomniane już bezpośrednie zaangażowanie reżysera w tę wojnę. Na pierwszym poziomie pełni on zatem rolę świadka, przekazującego młodym pokoleniom wspomnienia o jednym z najbardziej okrutnych i długotrwałych starć wojskowych po zakończeniu II wojny światowej. W obszarze faktograficznych relacji, znajdujących swój rezonans także w reportażach Aleksijewicz, mieszczą się bowiem obrazy zapuszkowanych w cynku zwłok poległych w Afganistanie młodych żołnierzy, z których część przepadała bez wieści, czy funkcjonowanie na granicy ubóstwa weteranów tej wojny (patrz tytułowy palacz, mający stopień majora), których status bohatera pozostawał z reguły nierozpoznany, niezrozumiały bądź wręcz odrzucany. Bałabanow podkreśla ten fenomen w scenie rozmowy palacza z ojcem odwiedzającej go dziewczynki o imieniu Wiera, z zawodu lotnikiem. Interlokutorzy Aleksijewicz zdają się zaś równie często mówić o traumie zabijania i okrucieństwie wojny, jak i o poczuciu bezsensu, wynikającym z propagandowego zafałszowywania informacji o konflikcie, społecznego ostracyzmu czy zwyczajnego braku wsparcia przez państwo po powrocie do kraju:

Skończyłem uczelnię, pracuję jako inżynier. Chcę być tylko inżynierem, a nie weteranem wojny afgańskiej. Nie lubię wspominać. Chociaż nie wiem, co będzie z nami, z pokoleniem, które przeżyło. Przeżyło wojnę, która nikomu nie była potrzebna. Nikomu! Niko... Niko... Wreszcie się wygadałem... Jak w pociągu... Spotkali się nieznajomi ludzie, pogadali i wysiedli na różnych stacjach. Ręce mi drżą... Nie wiem, czemu się denerwuję... A wydawało mi się, że wyszedłem z gry bez problemu (s. 107).

Na uczelni stary wykładowca przekonywał mnie:
— Padliście ofiarą błędu politycznego... Uczynili was współnikami zbrodni... (s. 113).

Nie wyobrażam sobie, żebym miał pójść do szkoły i opowiadać o wojnie, o tym, jak ze mnie, człowieka nieufornowanego, robili mordercę i jeszcze coś takiego, co chce tylko jeść i spać. Nienawidzę „afgańców”. Te kluby przypominają mi wojsko. Te same wojskowe zwyczaje. Nie podobają nam się zwolennicy „metal” — idziemy, chłopaki, skujemy im mordę! Damy wpięrdol pedałom! To jest ten fragment mojego życia, od którego chcę się oddzielić, a nie łączyć z nim. Nasze społeczeństwo jest okrutne... Żyje według okrutnych praw... kiedyś tego nie widziałem... (s. 161).

Okrucieństwu, przekładalnemu na reguły codziennych zachowań, Bałabanow zdaje się przyglądać szczególnie dokładnie, podając osobowość protagonistów brutalnym przekształceniom. Jeśli,

wbrew oczekiwaniom reżysera, uznamy *Palacza* za film gangsterski, to stwierdzić można, że charakteryzuje go typowe dla tego gatunku epatowanie brutalnością porachunków mafijnych, obrazy rozlewu krwi, dynamiczna akcja, z którą kontrastują długie sekwencje, przedstawiające pokonywanie drogi przez bohaterów, wzmacniane charakterystycznym, powtarzalnym motywem muzycznym. *Ładunek 200* zadziwia w tym kontekście niewielką ilością przedstawień krwawej przemocy. Tym, co wciska widza w fotel jest raczej obcowanie z beznamiętnie zadawanymi gwałtami psychicznymi, prezentowanymi na ekranie, znacznie chyba potworniejszymi i bardziej przerażającymi. Zdaniem Liliany Kality, „Kapitan milicji Żurow ma w sobie cechy wampiryczne, jego chory umysł czerpie pożywkę z zadawanego innym cierpienia i śmierci. Kapitan zamiast tlenu potrzebuje do życia krwi i strachu torturowanego”¹⁵. Napiętnowanie przypadkowych ofiar może wynikać — jak stwierdzają niektórzy badacze — z impotencji seksualnej funkcjonariusza, który posługuje się bezbronnymi ludźmi jak narzędziami pod ręką, znajdując w ten sposób zastępniki dla zaspokojenia i kompensacji własnych popędów¹⁶.

Odwołując się do refleksji Lowensteina, dotyczących horrorów, można by powiedzieć, że Bałabanowskie obrazy, doprowadzające widza do emocjonalnej skrajności, motywują go do odnalezienia własnych związków z tekstem, skonfrontowania ekranowych przedstawień z doświadczeniem odbiorcy (*spectatorship*), zwłaszcza w kontekście traumy historycznej. Jest to możliwe, jak konstatuje amerykański filmoznawca, „za sprawą oddziaływania momentu alegorycznego, który odpowiada nieprzewidywalnemu i często bolesnemu zderzeniu przeszłości i teraźniejszości”¹⁷. Szczególną szansę dają w tym względzie horrory, ponieważ „obraz relacji między traumą a przedstawieniem filmowym — zamiast obrazu wygładzonego, który jedynie tematyzuje tę relację, i który z tego względu nie jest w stanie nadażyć za nieprzewidywalną substancją dziejów i kultury” jest w nich „złożony i nieklarowny”, co oznacza, że do odbiorcy należy rozpoznanie sytuacji oprawca–dręczyciel, postawienie siebie w jednej z tych ról¹⁸. Jednym słowem, problem z wizualnymi reprezentacjami

¹⁵ L. Kalita, *Topika krwi w filmach Aleksieja Bałabanowa*, w: D. Oboleńska, K. Arciszewska (red.), *Krew — substancja, symbole, mitologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 170.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Lowenstein, *Moment alegoryczny...*, s. 298.

¹⁸ Tamże.

traumy tkwi — zdaniem teoretyka — nie w tym, co przedstawialne czy nieprzedstawialne, produktywne czy nieproduktywne, diagnozowane jako „zdrowe” czy „niezdrowe”, ale raczej w tym, gdzie znajdują się punkty przecięcia między kinem, traumą i doświadczeniem widza oraz czy film zmusza go do konfrontacji. Odkupienie rany lub jakakolwiek kompensacja straty nie jest bowiem osiągalna, można jedynie zszokować widza poprzez zmianę sposobu podania tekstu, czyli „wstrząs przedstawieniem”, by spróbował odnaleźć znaczenie między przeszłością a „tu i teraz”¹⁹.

Odnoszę wrażenie, że filmy *Palacz*, a w szczególności *Ładunek 200*, służą w głównej mierze dręczeniu widza, zakłócaniu jego komfortu psychicznego. Scena czytania listów Lizie, gdy u jej boku leży trup ich nadawcy, metoda pozyskania korespondencji narzeczonego od pogrążonych w żałobie rodziców dziewczyny, bezprawne zabicie Aleksieja na więziennym korytarzu, palenie zwłok córki palacza w piecu i jej morderstwo, z pewnością wywołują szok u odbiorcy. Łańcuchy brutalnych wydarzeń w obu filmach zdają się pełnić w nich bowiem funkcję zbliżoną do metonimii, zastępują w pewnym sensie obrazy samej wojny w Afganistanie, mówią o niej przy użyciu innych słów i wyobrażeń, oddając jednak klimat ówczesnego, wojennego terroru. Emocjonalna intensywność, z jaką je odbieramy, to swego rodzaju szyfr wykorzystany przez reżysera, by uświadomić wielką tragedię żołnierzy i ich rodzin, przekazać informację, którą zdolny jest odebrać tylko ktoś wewnętrznie zaangażowany i poruszony dziełem. Dla innych kod ten pozostanie nieczytelny.

Za argument popierający postawioną wcześniej tezę można uznać w filmie *Palacz*, na przykład, sekwencję ukazującą okoliczności śmierci córki tytułowego bohatera. Jakość jej relacji z ojcem motywuje, by postrzegać kobietę przez pryzmat dominujących w dziele transakcji kupna–sprzedaży. Jej śmierć, mimo że dziewczyna nie wzbudza sympatii widza, szokuje nie tylko ze względu na zamieszanych w wydarzenie sprawców — niedawnego kochanka i przyjaciółkę. Zajście to jest w gruncie rzeczy bezpośrednim przełożeniem sytuacji na wojnie: jeśli ja nie zabiję pierwszy, sam zostanę zabity. Morderca wykonuje bezmyślnie rozkaz zwierzchnika, zawiść i zazdrość koleżanki zostają unicestwione w decyzji kierującego się miłością ojca-snajpera. Życie palacza upraszcza narzucony z góry światopogląd, zgodnie z którym ludzie dzielą się na złych i dobrych, wrogów i przyjaciół, przekona-

¹⁹ Tamże.

nie to świetnie nadaje się do bezrefleksyjnego, niemal rutynowego, wrzucania przez niego zwłok do pieca. W momencie olśnienia, czyli rozpoznania przez palacza losu córki, w umyśle widza następuje również Lowensteinowskie zderzenie przeszłości z terażniejszością, dochodzi do konfrontacji, nałożenia fikcyjnej opowieści bohatera na prawdziwą historię narodu. Palacz przegrywa pojedynek z silniejszym przeciwnikiem, powtarza w ten sposób również los Jakutów z pisanej przez siebie książki, inspirowanej opowiadaniem Wacława Sieroszewskiego.

Oba filmy — *Ładunek 200* i *Palacz* — uświadamiają przede wszystkim, jak niewiele warte jest życie ludzkie, jak łatwo staje się ono przedmiotem manipulacji i handlu, o czym bez zahamowania mówią bohaterowie Aleksijewicz, zwracając uwagę między innymi na powszechnie zaniedbania w szkoleniu żołnierzy, brak jedzenia oraz wystarczającej ilości sprzętu i jego bardzo zły stan techniczny, zatajanie informacji o śmierci etc. Ulotność ludzkiego życia w *Palaczu* podkreśla też scena ze zjeżdżającą i wjeżdżającą windą w domu córki majora. Obraz wertykalnego przemieszczania się urzędnika odpowiada zmianie sytuacji emocjonalnej córki snajpera. Białoruska noblistka zaś notuje:

Cenzura uważnie pilnowała, żeby w reportażach z wojny nie wspomniano o śmierci naszych żołnierzy. Zapewniano nas, że „ograniczony kontyngent” wojsk radzieckich pomaga bratniemu narodowi budować mosty, drogi, szkoły, rozwoji po kiszlakach nawozy i mąkę, a radzieccy lekarze odbierają porody afgańskich kobiet. Żołnierze, którzy wrócili, przychodzili do szkół z gitarami, żeby śpiewać o tym, o czym trzeba było krzyczeć (s. 15).

W walce człowiek staje się drewnem. Chłodny umysł. Wyrachowanie. Mój automat to moje życie. Automat przyrasta do ciała. Tak jak jeszcze jedna ręka... [...] Zabicie człowieka to żadna radość. Zabijasz, żeby ciebie nie zabili (s. 105).

Paralele owych obserwacji znajdujemy u Bałabanowa w postaci różnych wariantów obrazu rozkładu, które zostają w wybranych filmach wielokrotnie powtórzone. Należą do nich przede wszystkim wspomniane już przeze mnie na początku wizje zdegradowanej przestrzeni. Brak naturalnej zieleni otaczającej zabudowania, kadry przedstawiające wielkie dymiące kominy na polu, znajdującym się w pobliżu ludzkich siedzib, pozostałości opuszczonych fabryk, dominująca szaro-bura tonacja odpowiadają nastrojowi beznadziei i wskazują na utratę więzi międzyludzkich. Obrazy martwego lub poddawanego przemocy ciała nadają przestrzennym wizjom krajo-

brazu, w których rozpoznajemy metaforę kondycji państwa i narodu, wymiar zdecydowanie pesymistyczny.

Wydzźwięk zdjęć postindustrialnego pejzażu wzmacnia dysputa Aleksieja z naukowcem Kozakowem, w czasie której ten pierwszy przypomina słowa Iwana z *Braci Karamazow*: „Jeśli Boga nie ma, wszystko jest możliwe”, wprowadzając w konsternację swego rozmówcę-ateistę. Frederick H. White, dowodząc intertekstualnych związków między *Ładunkiem 200*, wspomnianym utworem Fiodora Dostojewskiego i kontrowersyjną powieścią Williama Faulknera *Azyl (Sanctuary, 1931)*, jest przekonany, że miejsce Wielkiego Inkwizytora zajęli w filmie Lenin, Stalin i partia komunistyczna²⁰. W opinii amerykańskiego badacza, Bałabanow, odwołując się do poglądów autora *Idioty* i Friedricha Nietzschego, w dysfunkcyjnej jednostce odnajduje dysfunkcyjne społeczeństwo i państwo, by obnażyć patologię systemu komunistycznego i w konsekwencji zapobiec odnawiającym się w nowym milenium, rosyjskim nastrojom nostalgicznym²¹. Warto w kontekście przywołanego komentarza zauważyć także osobliwy związek łączący Kozakowa i milicjanta Żurowa, na który naprowadza powtórzenie niemal identycznych kadrów, prezentujących bohaterów na tle przejeżdżającego za oknem pociągu towarowego i fabrycznego krajobrazu. Repetycja wizualnego motywu pozwala odczytywać obie postaci jako warianty bohaterów-sobowótów, bardzo sprawnie funkcjonujących w ramach instytucji publicznych Związku Radzieckiego, swoją postawą zgodnie manifestujących słuszność obowiązującej ideologii, mimo (a może dzięki) uwypuklonym przez reżysera brakom emocjonalno-charakterologicznym. Obojętność Kozakowa oraz beznamiętnie zadawane okrucieństwo przez Żurowa, znów na zasadzie zbliżonej do wizualnej metonimii, mogłyby być postrzegane jako projekcje skażonych przez wojnę, chorych umysłów żołnierzy. Do symptomów choroby psychicznej, związanych z przebywaniem w Afganistanie, Aleksiejewicz wraca niejednokrotnie:

Wszystkich nazywano bohaterami. Żołnierzami internacjonalistami. Tylko mój syn był mordercą... Bo zrobił tutaj to, co oni robili tam. Za tamto dostawali order i odznaczenia... Dlaczego więc sądzono tylko jego? A nie tych, którzy ich tam posłali? I nauczyli zabijać! Ja go tego nie uczyłam... (Zrywa się i krzyczy).

Zabił człowieka moim tasakiem kuchennym... A rano włożył tasak do szafki, jakby to była łyżeczka albo widelec...

²⁰ F.H. White, *Cargo 200...*, s. 103.

²¹ Tamże, s. 105.

Zazdroszczę matce, której syn wrócił bez nóg... chociaż on jej nienawidzi, kiedy się upije. Nienawidzi zresztą całego świata... Chociaż rzuca się na nią jak bestia. Matka sprowadza mu prostytutkę, żeby nie zwariował... Sama kiedyś mu się oddała, bo wylazł na balkon i chciał się rzucić z dziewiątego piętra. Ale mnie by to nie przeszkadzało (s. 12–13).

Przytoczone słowa matki żołnierza przypominają, że nie jesteśmy w stanie cofnąć się do czasów tamtej wojny, stać się świadkami wydarzeń, w pełni odczuwającymi kryjący się w tej wypowiedzi ból. Możemy jednak, jak przypominają autorki artykułu *Trauma studies: история, репрезентация, свидетель*, stać się nosicielami pamięci o traumie i zapobiegać krzywdzącemu dla ofiar milczeniu, pogrążaniu w zapomnieniu²². Szok przedstawienia (traumy), o którym mówi Lowenstein, takiej postawie sprzyja i może ją prowokować, zapobiegając utrwalaniu nabytych przez widza przyzwyczajień i rutynie odbioru. Moment alegoryczny jest bowiem chwilą wstrząsu, odniesienia widzianego obrazu i historii do własnego życia, ich spojenia i pobudzenia refleksji poprzez przeżycie emocjonalne. Podobną funkcję spełniają filmy typu *Bękart wojny* czy *Django Unchained* Quentina Tarantino. Wykorzystanie ironii, zabiegów teatralizacji oraz wizualnego szoku nie tylko motywuje (amerykańskiego) widza do intelektualnego wysiłku rozpoznania własnej traumy (niewolnictwa, rasizmu, holokaustu etc.), ale przede wszystkim nie pozwala o tej traumie zapomnieć. W kontekście rosyjskim warto wspomnieć o tendencji do mitologizacji i heroizacji historii, przedstawiania wydarzeń, w których wyraźnie można rozgraniczyć katów i ich ofiary, unikania „strefy szarości” poprzez odwołania do obszarów uniwersalnych, spajających naród w jedno. Tatiana Wajzer konstatuje, że w poezji postsowieckiej zauważalne są z pewnością próby wpisania w ową oswojoną rzeczywistość historyczną współczesnych doświadczeń granicznych za pomocą deformacji języka, stylu, sygnalizowanych na przykład przez hiperbole, afazję etc.²³ W rezultacie, podobnie jak w momencie alegorycznym, słowo nie odsyła do traumy, ale samo doświadczeniem traumatycznym się staje: „пережитая психическая и физиологическая травма влечет за собой ‘травму’ (радикаль-

²² О. Мороз, Е. Суверина, *Trauma studies: история, репрезентация, свидетель*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html> (30.01.2018).

²³ Т. Вайзер, *Травмотография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/26v.html> (30.01.2018).

ную ломку, деформацию) языка и может в той же степени выражаться в избытке речи, сколь и в ее недостатке”²⁴. Należałoby zatem skonkludować, że w literaturze, podobnie jak w analizowanych filmach Bałabanowa, „patologia” i rozpad stają się znakami traumy, źródłem szoku zmuszającego odbiorcę do zajęcia stanowiska.

Podsumowując, można rzec, że spożytkowanie kategorii momentu alegorycznego Adama Lowensteina w przedstawionej analizie pozwala zauważyć, że Bałabanow w filmach *Palacz* i *Ładunek 200* nie zabiega o oswojenie widza z tematyką wojny radziecko-afgańskiej, podobnie jak interlokutorzy Aleksijewicz nie (tylko) informują o swoich ekstremalnych doświadczeniach powiązanych z tym konfliktem. Reżyser niejako zastępuje traumę tej wojny traumatycznym obrazem wizualnym, by zakłócić komfort psychiczny widza, na swój sposób metaforycznie go dręczyć, zmobilizować, uzyskać efekt wstrząsu. Podobnie jak w koncepcji Lowensteina, przekładalnej na filmowe horrory, nie chodzi o zrekompensowanie przeżyć granicznych, ale raczej o konfrontację z traumą, zmuszenie widza, by „stanął z nią twarzą w twarz”, zbudował pomost między ówczesnym „tam”, a dzisiejszym „tutaj”. Zarówno Aleksijewicz, jak i Bałabanow, w proponowanych przez nich artystycznych reprezentacjach wojny, niejednokrotnie czerpią ze strategii powtórzenia (motywów wizualnych, audialnych etc.), co dodatkowo przyczynia się do uzyskania efektu intensyfikacji obrazu. Korzystając z tego rodzaju mechanizmów, autorzy podkreślają tym samym wiarygodność diagnoz kultury współczesnej, określanej mianem repetytywnej²⁵.

Беата Валигурска-Олейничак

ОБРАЗЫ СОВЕТСКО-АФГАНСКОЙ ВОЙНЫ
В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА
И В РОМАНЕ СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ

Резюме

Целью статьи является интерпретация двух фильмов Алексея Балабанова (*Груз 200* и *Кочегар*) и романа *Цинковые мальчики* Светланы Алексиевич с точки зрения изображений советско-афганской войны (1979–1989). Концепция аллегорического момента, разработанная Адамом Ловенштейном в его книге

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. np. A. Hirszfeld, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015, s. 8.

Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film служит как методологическая основа для анализа. Предполагается, что одним из наиболее важных принципов, регулирующих выбранные художественные произведения, является предоставление зрителю шокирующего образа, чтобы с его помощью осуществить шок травматического опыта. В этом контексте проза лауреата Нобелевской премии является своего рода войсовер, документом, позволяющим понять и **подчеркнуть значение посттравматического** фильма Балабанова.

Beata Waligórska-Olejniczak

IMAGES OF SOVIET-AFGHAN WAR
IN FILMS OF ALEKSEI BALABANOV AND NOVEL OF SVETLANA ALEXIEVICH

Summary

The aim of the article is the interpretation of two films directed by Aleksei Balabanov, i.e. *Cargo 200* and *Stoker* and the novel *Boys in Zinc* written by Svetlana Alexievich, from the point of view of representations of Soviet-Afghan war (1979–1989), contained in them. The methodological basis of the analysis constitutes the concept of the allegorical moment, which was worked out by Adam Lowenstein in his book *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. It is assumed that one of the most important rules governing the selected works of art is providing the viewer with the shocking image to replace and imitate the shock of the traumatic boundary experience. In this context the prose of the Nobel prize winner serves as a kind of voice-over, the documentary allowing us to understand and emphasize the meaning of Balabanov's posttraumatic films.