

I ja urodziłem się w Arkadii...

Mit Rosji w *Cyruliku syberyjskim*

Nikity Michalkowa

ŁUCJA DEMBY

Marzenie stwarza świat, prawdę wewnętrzną odkrywa się przez ucieczkę od tego, co jest nam narzucane – niezależnie od tego, czy jest to ciasny kołnierzyk, czy pojmowanie rzeczywistości. (...) Szczęśliwą jest rzeczą spoglądać wstecz na dawne czasy i rozmyślać o naszych przodkach. Wielkie wzorce maleją i można je przywołać z minionego świata¹.

Perspektywa czasowa, wyznaczająca głęboki sens całej twórczości filmowej Michalkowa, w *Cyruliku syberyjskim* (1998) osiąga apogeum, wstępuje bowiem na poziom mitu.

Przeszłość ujawnia w filmach Michalkowa wielorakie oblicze – jest czasem minionego (choć najczęściej niespełnionego) szczęścia poszczególnych postaci, ale także epoką pozytywnych wartości w historii narodu rosyjskiego. W *Cyruliku syberyjskim* oba wymienione aspekty czasu są wszechobecne: miłość, która połączyła na krótko Jane i Andrieja, jest umiejscowiona od samego początku w odległym wspomnieniu; odległa w czasie epoka Aleksandra III, będąca, w mniemaniu reżysera, *okresem pokoju i rozwoju gospodarczego, ustroju oświeconego konserwatyzmu*², nie pozwala zapomnieć o Historii, wszechobecnej w twórczości Michalkowa. Ale choć miłość pomiędzy parą głównych bohaterów osiąga wymiar melodramatu, a historię godnie reprezentuje sam reżyser na białym koniu wcielony w postać cara, w *Cyruliku syberyjskim* pojawia się jeszcze coś poza tym. Nieprzychylna Michalkowowi krytyka określiła to jako „zafalszowany obraz Rosji”. Abstrahując od zawartego w tych słowach wartościowania, trafniej jednak będzie mówić o micie Rosji. Przy takim ujęciu tematu dyskusje dotyczące realizmu historycznego lub etnograficznego w *Cyruliku syberyjskim* okazują się nieadekwatne: mit nigdy nie jest „prawdziwy”.

Mit nigdy nie jest „prawdziwy”, ale jednocześnie mit zawsze jest prawdziwy. Powyższe zdanie nie jest tylko pustą, bezzasadną grą słów. Prawda mitu nie zawiera się bowiem w jego realizmie – jest to prawda wyższego rzędu, zmierzająca do uogólnienia. Dlatego rację ma Tadeusz Sobolewski, pisząc: *Tej Rosji, którą pokazuje Michalkow (...), nie ma i może nigdy nie było, jak Polski z „Pana Tadeusza”*³.

Nie musi to jednak z konieczności oznaczać wartościowania o charakterze pejoratywnym (*To tylko bajka zrealizowana dla zażegnania rosyjskich kompleksów, popis talentu i kalkulacji, formalnej brawury i myślowego kiczu*⁴). *Cyrulik syberyjski* jest kolejną w twórczości Michałkowa ucieczką w przeszłość – tym razem wyjątkowo wyrazistą, bowiem fikcja miesza się tu z rzeczywistością: jest to szukanie schronienia w wykreowanej przez sztukę przeszłości, aby zapomnieć choć na chwilę o tym, co dzieje się w rzeczywistej teraźniejszości. „*Cyrulik sybirski*”⁵ – *to film o ludzkiej godności, zaprzeczenie tego wszystkiego, co składa się na obraz współczesnej Rosji w telewizji: strajki, kryzys, niepewność, mafia, chory prezydent. (...) Kręcąc ten film, chciałem powiedzieć światu, że nie zawsze byliśmy tacy, jakimi się dziś nas na co dzień przedstawia. Nie mam na myśli monarchii, ale godność narodu, wzajemne poszanowanie między ludźmi, poszanowanie cudzoziemców. (...) Mój film mówi o (...) moim spojrzeniu na Rosję, o tym, jaką chciałbym ją widzieć* (podkr. – Ł.D.)⁶.

Obraz rzeczywistości przedstawionej w *Cyruliku syberyjskim* jest zdecydowanie przerysowany; to dlatego zapewne (niezależnie od kontrowersji, jakie budzi sama osoba Michałkowa) film ten wywołał wiele sprzeciwów. Zarzucano reżyserowi epatowanie Zachodu, w celach czysto komercyjnych, uproszczonym stereotypem „rosyjskości”: *Więc będą bliny z kawiozem i śmietaną, takie że ślinka leci. I żywe niedźwiedzie na święcie maslenicy (ostatki). Kąpiel w przereblu i ruski „zapoj”, gdy wódkę pije się szklankami. I car taki, że łaże się w oku kręci. (...) Ten film to pocieszenie dla Rosjan, a zarazem oferta złożona Zachodowi. Inwestujcie! – perswaduje Michałkow Amerykanom*⁷.

W istocie wiele jest w *Cyruliku syberyjskim* „atrakcjonów”⁸, które mogą do takich komentarzy prowokować. Nie wolno jednak zapominać, że film Michałkowa nie jest paradokumentalną ilustracją dziejów Rosji, lecz kreacją autorską. Tworząc świat przedstawiony, rzeczywistość sztuki, autor czyni to zawsze ze względu na jakiś cel. W tym wypadku jest nim życzeniowy, wirtualny obraz Rosji, który miałby współczesnych rodaków Michałkowa nie tylko pocieszyć (*Tacy byliśmy*), ale także inspirować do czynu (*Tacy moglibyśmy być ponownie*). To dlatego obraz ten mieni się tysiącem barw, tak jak opisy dawnej Polski w *Panu Tadeuszu*. Być może jednak skłonność do przesady i przerysowania jest też związana z zakorzenieniem Michałkowa w kulturze Wschodu, w tym, co się często określa mianem „rosyjskiej” lub „słowiańskiej” duszy. Emil Cioran, wnikliwy obserwator fenomenu Rosji, pisał: *W porównaniu z Zachodem w Rosji wszystko wznosi się o stopień wyżej: sceptycyzm staje się w niej nihilizmem, hipoteza dogmatem, idea ikoną. (...) „Wy nie macie już obsesji, my jedni ją mamy” – zdają się mówić ustami Dostojewskiego, tego obsesjonata par excellence, zniewolonego, niczym wszyscy jego bohaterzy, jednym marzeniem: o zło- tym w i e k u* (podkr. – Ł.D.), *bez którego, jak zapewnia, „narody nie chcą dłużej żyć i nie mogą nawet umrzeć”*⁹.

Odniesienia do szczęśliwej przeszłości przeciwstawionej czasowi teraźniejszemu są motywem obecnym w całej twórczości Michałkowa. W niektórych jego filmach przeszłość jest przywoływana w związku z jednostkowym losem postaci; ponadindywidualny wymiar wspomnień pojawia się jednak równie często, nie tylko w *Cyruliku syberyjskim*. W przypadku tego ostatniego filmu skojarzenia z mitem o złotym wieku nasuwają się jednak w przemożny sposób –

szczęśliwy okres w historii Rosji został tu bowiem zaprezentowany w postaci tak wyrazistej, że aż – w odczuciu niektórych polemistów Michałkowa – karykaturalnej.

Jest interesujące, że na początku autor *Cyrulika syberyjskiego* planował ten film przede wszystkim jako wypowiedź artystyczną o wydźwięku ekologicznym. W wywiadzie udzielonym pod koniec lat osiemdziesiątych mówił: *Chcę w tym filmie porozmyślać o problemach ekologii, o tym, jak napierająca cywilizacja zrywa więź człowieka ze światem. Egocentryzm postępu jest niebezpieczny, pożera wszystko wokół siebie. Potrzebuje lasu, wody, przestrzeni, tlenu, żywi się przyrodą. A oprócz tego – ludzkimi duszami*¹⁰.

Dopiero później w projekcie *Cyrulika syberyjskiego* na jedno z czołowych miejsc wysunęła się pochwała dawnej, carskiej Rosji. Czasy, w których idea *Cyrulika syberyjskiego* skryształizowała się w ostatecznym kształcie artystycznym, wyraźnie bowiem, zdaniem Michałkowa, wątku tego potrzebowały.

Apoteoza carskiej Rosji, która wzbudziła tak wiele kontrowersji wśród krytyków tego filmu (zwłaszcza że sam Michałkow, z nieukrywaniem zadowoleniem, wcielił się w postać cara), miała zatem na celu konkretne funkcje kompensacyjne, ofiarowując współczesnemu społeczeństwu rosyjskiemu to, czego mu brakowało.

Znany religioznawca i antropolog Joseph Campbell wymienia cztery główne funkcje mitu: mistyczną, kosmologiczną, socjologiczną i pedagogiczną. Wszystkie one jednak, choć każda w innej dziedzinie, sprowadzają się w gruncie rzeczy do jednej, naczelnej funkcji, jaką jest jednoczenie danej społeczności. Dotyczy to nie tylko mitów istniejących w postaci rozwiniętych opowieści z życia bogów i herosów, ale także pewnych uwewnętrznionych wzorców postępowania: (...) *w kulturze, która przez dłuższy czas rozwijała się w formie jednolitej, istnieje (...) pewien etos, pewien nawyk uznawania za oczywiste, że „my nie robimy tego w ten sposób”*. (...) *Mitologia nie sformułowana – można by rzec*¹¹.

Rosja przedrewolucyjna, według Michałkowa, etos taki z pewnością miała – zapewniała go jej wiara w Boga i władza cara. Rewolucja październikowa zniszczyła tradycyjne wartości. Dimitri Konczałowski, stryjeczny dziadek Nikity Michałkowa, pisał: *W kraju, w którym zniszczono pojęcie grzechu i wstydu, można zaprowadzić porządek tylko poprzez reżim policyjny i przemoc*¹². Komentując ten cytat w wywiadzie z roku 1991, Michałkow stwierdza: *Zniszczono Kościół, świątynie i nastąpiła dyktatura: Lenin, Stalin, aparat partyjny. (...) przyszli bandyci, powiedzieli, że wszyscy są wolni i że można zabić cara i jego dzieci. Ale czego można się spodziewać, gdy zabije się symbol kraju i dzieci? (...). Nie trzeba studiować, chodzić do kościoła, można niszczyć, kraść, robić to wszystko, co było zakazane*¹³.

W państwie komunistycznym zasady postępowania zostały narzucone odgórnie, zgodnie z panującą ideologią; niemniej, nawet jeśli oficjalny światopogląd opierał się na wartościach fałszywych, stanowił pewną mniej lub bardziej spójną całość. Natomiast po upadku imperium komunistycznego naród rosyjski znalazł się w sytuacji podwójnego wykorzenienia: najpierw przez dziesiątki lat pozbawiano go tradycyjnych wartości opartych na prawosławiu, potem okazało się, że nowe, komunistyczne idee nie oparły się próbie czasu.

Chaos (nie tylko polityczny, ale przede wszystkim ideowy), w jakim znalazła się Rosja „po upadku muru”, przewidział już u progu lat sześćdziesiątych Emil Cioran. W eseju *Rosja i wirus wolności* pisał on między innymi: *Rosja, przyjmu-*

*jąc prawosławie, objawiła pragnienie oddzielenia się od Zachodu i tym właśnie sposobem szybko siebie określiła. (...). Odrzucając katolicyzm (...), opóźniła swój rozwój, traciła znakomitą okazję ucywilizowania się, zyskiwała wszakże na substancji i wyjątkowości (...). Aby przyzwycząć się do ustroju liberalnego, Rosja musiałaby znacznie się wycieńczyć, osłabić swój wigor (...). A gdyby osiągnęła to nagłym skokiem, natychmiast by się rozpadła*¹⁴.

Szukając wartości, które mogłyby skonsolidować pozbawiony oparcia naród, Michałkow sięga do przeszłości, do czasów, w których, w jego odczuciu, panowała, zagubiona współcześnie, jedność i harmonia – i proponuje Rosjanom mit dobrego cara.

Joseph Campbell (jego nazwisko pojawi się tu jeszcze parokrotnie, bowiem jego koncepcja mitu, pozwalająca traktować to pojęcie dość szeroko, wydaje się w odniesieniu do *Cyrulika syberyjskiego* wyjątkowo adekwatna) zwraca uwagę na fakt, iż samo piastowanie wysokiej godności czyni z człowieka postać *sui generis* mityczną: *Wyobrażam sobie, że niektórzy królowie i królowe to najgłupszy i najbardziej banalni ludzie pod słońcem, prawdopodobnie interesujący się tylko końmi i kobietami (...). Otóż ty reagujesz na nich nie jako na osobowości, lecz jako na reprezentantów ról mitologicznych* – mówił w rozmowie z Billem Moyersem¹⁵.

Sama postać władcy jest więc już predestynowana do tego, by ujmować ją w kategoriach mitu. *Car był symbolem, bez względu na to, jaki był w rzeczywistości, dobry czy zły, inteligentny czy głupi*¹⁶. W *Cyruliku syberyjskim* mit dobrego cara zostaje jeszcze pogłębiony przez sposób prezentacji Aleksandra III i rządzonego przez niego kraju. Jest bowiem warte podkreślenia, iż obrazy cara i Rosji w *Cyruliku syberyjskim* pozostają w ścisłym związku. To nie Aleksander III ani żaden inny władca Rosji wypowiedział słynną frazę: *Państwo – to ja*, a jednak bardzo dobrze wyraża ona tę zmanifestowaną w filmie Michałkova tożsamość. Jedność cara i Rosji dotyczy wszakże przede wszystkim nie abstrakcyjnego aparatu państwowego, jak w przypadku francuskiego Króla Słońce, ale tego, co zmysłowo konkretne – narodu i ziemi ojczystej.

Motyw utożsamienia władcy z jego ziemią jest znany, oczywiście od dawna. Warto tu chociażby przypomnieć jedną ze słynnych legend arturiańskich – opowieść o Parsifalu i Królu Rybaku. Kiedy stary król chorował na nieuleczalną z pozoru chorobę, umierała także jego ziemia: *wszystko wokół niego rozkładało się i niszczało: zamek, wieże, ogrody; zwierzęta przestały się rozmnażać, drzewa nie wydawały owocu, źródła wyschły*¹⁷. Kiedy jednak Parsifal pytaniem o Graala przywraca króla do życia, wszystko w jego otoczeniu zmienia się: *Król podnosi się z łoża boleści, rzeki i fontanny zaczynają płynąć na nowo, odradza się roślinność, zamek cudem odzyskuje dawną świetność*¹⁸.

W *Cyruliku syberyjskim* idea jedności władcy i jego ziemi nie jest zaznaczona w sposób tak dosłowny, jak w legendzie o Królu Rybaku. Mimo to, po przeanalizowaniu całego filmu, okazuje się ona dość wyraźna. Widać to zwłaszcza w scenie przysięgi oficerskiej.

Film Michałkova ma dwa punkty kulminacyjne, co jest logiczną konsekwencją jego wielopłaszczyznowości semantycznej, w ramach której dwa poziomy znaczeniowe wydają się najbardziej istotne – obraz dawnego narodu rosyjskiego z czasów władzy carskiej i refleksja o charakterze ekologicznym. Pierwszym punktem kulminacyjnym jest w związku z tym przysięga oficerska składana

przed carem; drugim – pokaz umiejętności „cyrulika syberyjskiego”, mechanicznej piły McCrackena. Ze stwierdzeniem tym można by zapewne polemizować, bowiem w ramach pozostałych wątków filmu, osnutych wokół postaci Andrieja, Jane i Andrew (a zarazem Mozarta), także dałoby się wyodrębnić pewne punkty kulminacyjne. Sekwencje przysięgi oficerskiej i cyrulika syberyjskiego zostały jednak pokazane w sposób tak spektakularny i obdarzone tak ogromnym ładunkiem dramatyzmu, że dokonana przeze mnie klasyfikację w pełni uzasadniają. Tym bardziej że oba punkty kulminacyjne odnoszą się do dwu naczelnych mitów tego filmu – pierwszym jest wspomniany już mit cara, drugim (do którego powrócę nieco później) – mit ziemi.

Wizerunek filmowego cara jest po trzykroć autorską kreacją Michałkowa: stworzył go on jako aktor, reżyser i autor scenariusza filmu. Aleksander III w wykonaniu Michałkowa jest człowiekiem niepozbawionym drobnych wad: sprzecza się z żoną, pozwala sobie na złośliwość wobec generała. Mimo to cała sekwencja poświęcona osobie cara została wyreżyserowana bardzo precyzyjnie w taki sposób, aby zaistniał on na ekranie niczym swego rodzaju nadczłowiek, postać na poły mityczna. Krótka, zawarta w jednej scenie, sekwencja przysięgi oficerskiej rozpada się na trzy kolejne człony: oczekiwanie na cara, przybycie cara i odjazd cara. Oczekiwanie zostaje wyrażone stanem bezruchu i wyciszenia, jakby wszystko zastygło w momencie poprzedzającym przybycie tej najważniejszej w Rosji osoby. Na początku sekwencji bardzo duże jest zagęszczenie symboli Rosji, sugerujących wspomnianą wcześniej jedność władcy i kraju. Pierwsze ujęcie pokazuje Kreml (obraz ten powróci w trakcie sekwencji jeszcze kilkakrotnie), chwilę później następuje zbliżenie epoletów oficerskich (film został dedykowany *dumie i honorowi rosyjskich oficerów*), potem trójkolorowej flagi. Biegący w stronę wieży spóźniony dzwonnik obawia się, iż nie zdąży uruchomić dzwonu na cześć cara i wyraża to w sposób tak dramatyczny, jakby chodziło o niewybaczalną zbrodnię. Jego okrzyk i świergotanie wróbla są jedynymi odgłosami w pełnej napięcia, uroczystej ciszy, czyniąc ją, przez kontrast, tym bardziej zauważalną. Griffithowskie nieomal ujęcie małego wróbelka dziobiącego okrucy u stóp kadetów doskonale podkreśla kontrast planów – tego, co jest wielkie, i tego, co małe. Nie bez przyczyny kadeci pokazywani są raz po raz z perspektywy ptasiej w planie dalekim – to im ten film został poświęcony, ale wobec potęgi Rosji i uosabiającego ją cara są oni mali jak skaczący przy ich butach ptaszek.

Zmiana następuje, kiedy Aleksander III na białym koniu wjeżdża na dziedziniec: w jednej chwili wszystko nagle ożywa i rozbrzmiewa radością. Kadeci maszerują, śpiewając, wszyscy patrzą z uwielbieniem na cara. Imperator uśmiecha się do kadetów z lekkim odcieniem ojcowskiej dumy i wygłasza przemówienie (*Rosyjski żołnierz jest odważny, porządny i cierpliwy – dlatego jest niepokonany*). Kiedy kieruje się w stronę swego konia, by odjechać, kamera nie opuszcza go ani na chwilę – to on jest najważniejszą postacią w kadrze.

Jedność cara i narodu jest w tej scenie bardzo wyraźnie zaznaczona, w dużej mierze za sprawą ekspresji aktorskiej. Wszyscy patrzą na imperatora z miłością i uwielbieniem – zarówno obserwatorzy uroczystości, jak i biorący w niej udział kadeci. Wśród nich wyróżnia się zwłaszcza Andriej Tołstoj, śpiewając i patrząc na Aleksandra III z entuzjazmem, który pozwala się domyślać, iż oddałby za swego władcę duszę.

Trzeba by w tym miejscu uzupełnić przytoczoną wcześniej wypowiedź Tadeusza Sobolewskiego i powiedzieć wprost: nigdy nie było takiego cara. Wprawdzie reżyser *Cyrulika syberyjskiego*, ku utrapieniu Daniela Olbrychskiego¹⁹, zdaje się przeświadczony o realnych zasługach Aleksandra III wobec Rosji, ale jednocześnie przyznaje: *To naturalny, genetycznie zakodowany rosyjski monarchizm. Jest to tęsknota za dobrym carem, który rozwiąże problemy. Taka jest mentalność Rosjanina. A czy Breżniew nie był carem? A Chruszczow? A Borys Nikołajewicz?* (Jelcyn – przyp. Ł.D.)²⁰

Mitologizacja osoby cara w *Cyruliku syberyjskim* pozostaje w ścisłym związku z mitologizacją dawnego narodu rosyjskiego. Jego zalety zostały zaprezentowane na przykładzie Andrieja – mit zawsze musi mieć bohatera indywidualnego.

Wśród zarzutów, jakie stawiano Michałkowowi po premierze filmu, nie zabrakło także krytyki tej właśnie postaci. *Andriej Tołstoj (...)* – ironizował Diemjan Kudrawcew – *nie umie pić szampana, źle tańczy, słabo włada szpadą, pożycza pieniądze od służącej, dwukrotnie ucieka od kolegów, aby płakać, wypuszcza zamachowca, który chciał zabić cara, bije generała smyczkiem i pada zemdlony na widok kobiecej piersi. Słusznie zostaje uwięziony*²¹. Ten prześmiewczy ton ma oczywiście Andrieja zdyskredytować – rosyjski kadet powinien być inny, doskonalszy, bardziej męski. Paradoksalnie z jednej strony zarzucano Michałkowowi nadmierną idealizację (w odniesieniu do Rosji), z drugiej zaś (w odniesieniu do bohatera) – jej brak. To nie przypadek jednak, że Andriej jest właśnie taki. Michałkow charakteryzuje dawny naród rosyjski przez osobę przeciętnego Rosjanina – to dlatego między innymi w sekwencji pojedynku padają w ramach komentarza z offu słowa, które z pozoru mogą się wydawać nieprzystające do sytuacji, a nawet nieznośnie patetyczne: *Być może w Rosji kradnie się i oszukuje, ale słowo człowieka jest warte więcej niż papier z pieczęcią*.

Andriej jest młodym, naiwnym i infantylnym niekiedy w swych zachowaniach kadetem. Parokrotnie w *Cyruliku syberyjskim* zostaje zaznaczone, że pochodzi on z ubogiej rodziny, nie wyróżnia się też ani wiedzą (scena lekcji w Szkole Kadetów), ani żadnymi innymi nadzwyczajnymi zdolnościami. Andriej jest przykładem klasycznego everymana, jednego z wielu mieszkańców Rosji. Jednak ten właśnie zwyczajny człowiek za całkowicie oczywiste uważa, iż najważniejszą wartością w życiu jest honor. Andriej pojedynkuje się z przyjacielem z powodu wygłoszonej przez niego żartobliwej uwagi o pieprzyku na ciele Jane, nie zważając na to, że fechtunek nie jest jego najmocniejszą stroną. Z punktu widzenia współczesnego Rosjanina takie zachowanie może zostać uznane za dziwaczne – tak jak fakt, że bohater *Cyrulika syberyjskiego* nie przyjmuje propozycji szkolnego strażnika, aby tylko udawał, że odbywa karę, jak próba odejścia ze szkoły po niezgodnym z regulaminem pojedynku (*Decyzje Tołstojów są niewzruszone*) i wreszcie – jak zamiar popełnienia samobójstwa po scenie oświadczeń w domu Jane. Kulminacją tych wszystkich gestów jest przyznanie się do niepopelnionej winy i tym samym zgoda na zesłanie na Syberię – aby nie zniesławić kobiety. Przełożony Andrieja, generał Radłow, cynicznie wykorzystuje ten fakt, ale jednocześnie zachowanie Tołstoja uważa za coś całkowicie w Rosji naturalnego; w rozmowie z Jane mówi on: (Andriej – przyp. Ł.D.) *jest rosyjskim oficerem – będzie milczał. Prędzej przyjmie wyrok i umrze jako skazaniec*.



Cyrulik syberyjski, reż. Nikita Michałkow (1998)

Zalety narodu zostały przedstawione w filmie Michałkowa przez osobę Andrieja – zwyczajnego człowieka, który w określonych warunkach potrafi wyka-
zać się niezwykłą twardością charakteru. Ale, z drugiej strony, naród ten został
zaprezentowany także za pośrednictwem Jane – to z jej punktu widzenia, posłu-
gując się jej spojrzeniem, pokazuje Michałkow widzowi Rosję. Jest to zatem
spojrzenie świeżym okiem, zdystansowane i nieco zdziwione.

Zaprezentowany w *Cybuliku syberyjskim* stereotyp Rosji, uznany za przejaw
komercjalizmu Michałkowa wobec Zachodu, został ujęty w podwójny cudzy-
słów. Z jednej strony jest to obraz kraju idealnego, wykreowany na użytek
współczesnych rodaków reżysera, w celach dydaktycznych i kompensacyjnych.
Ale jednocześnie, na poziomie wewnątrztekstowym, *Cybulik syberyjski* ukazuje
Rosję oglądaną oczami osoby z zewnątrz, cudzoziemki. Dlatego właśnie w tym
filmie pojawia się tak wiele ikon „rosyjskości”: Kreml, śnieg, nakładany tyżkami
kawior itp. Jane, narratorka historii opowiedzianej w *Cybuliku syberyjskim*, for-
muje to zresztą wprost, mówiąc o sobie: *Wiedziała, że jest tam car, kawior,
wódka i niedźwiedzie*. W sekwencji Święta Naleśników, prezentującej rosyjskie
stereotypy w sposób najbardziej efektowny i spektakularny, wielokrotnie powta-
rza się sugestia, iż pierwszym i najważniejszym widzem tego, co pojawia się
w kadrze, jest Jane; jej twarz raz po raz wychyla się spoza straganów, a w oczach
można dostrzec zdumienie i fascynację.

Ale pierwotne wyobrażenia pięknej Amerykanki o Rosji, potwierdzone po-
zornie przez sceny Święta Naleśników, w miarę rozwoju akcji podlegają coraz
większym modyfikacjom. Jane nie jest w stanie pojąć, co się dzieje wokół niej –
nie tylko odmiennych obyczajów, ale także (i przede wszystkim) motywów dzia-
łań postaci. Zachowanie Andrieja i innych rosyjskich bohaterów filmu jest samo
przez się zrozumiałe tylko dla tych, którzy żyją wewnątrz tego świata. Osoby
z zewnątrz mogą tylko z takiego postępowania pokpiwać albo przyznać się do
własnej bezsilności. Przykładem pierwszej postawy są niektóre wspomniane
wcześniej opinie krytyków o *Cybuliku syberyjskim*; drugą sam reżyser prezentuje
na przykładzie Jane – pod koniec filmu przyznaje ona otwarcie: *Niczego w tym
kraju nie rozumiem*.

Bohaterka *Cybulika syberyjskiego* pewną wiedzę na temat Rosji jednak zdo-
bywa – uświadamia sobie, że kraj ten jest dużo bardziej skomplikowany niż
powierzchowne wyobrażenia o nim. Dzięki kontaktowi z Rosją Jane uzyskuje
także świadomość samej siebie, dojrzewa uczuciowo i duchowo – tak jak boha-
terowie innych filmów Michałkowa, Romano z *Oczu czarnych* (1986), Sandro
z *Autostopu* (1990). Złożoność i niejednoznaczność kontaktów Jane z Rosją dos-
konale oddaje ujęcie pojawiające się na początku filmu: kiedy Andriej i inni
kadeci wsiadają do pociągu, którym jedzie Amerykanka, a kamera ukazuje jej
odbicie w szybie. W oszronionej ramie okna, na tle śniegu i rosyjskich brzoź,
wyłania się nagle piękna, zadumana twarz Jane. Można by powiedzieć, że boha-
terka *Cybulika syberyjskiego*, niczym w zwierciadle, przegląda się w Rosji.

Film Michałkowa został precyzyjnie skonstruowany w taki sposób, aby świa-
domość na temat istoty Rosji uzyskiwał także widz. Zdobywa on najpierw naj-
bardziej powierzchowną wiedzę o tym kraju, spoglądając na niego oczami Jane.
Przerysowany, folklorystyczny (choć jednocześnie urzekający urodą) obraz Rosji
ustępuje jednak w pewnym momencie innemu – temu, który poznajemy za po-

średnictwem osoby Andrieja, typowego reprezentanta narodu. Pokazawszy najpierw *stereotyp Rosji* (kraju, w którym pije się wódkę z niedźwiedziem, zagryzając blinami z kawiozem), Michałkow niepostrzeżenie wprowadza widza głębiej i zaznajamia go z *mitem Rosji* (kraju, w którym dobry car stanowi jedność z narodem, a naczelną zasadę postępowania stanowi honor). Stereotyp Rosji pokazuje ją taką, jaka jawi się w wyobrażeniach ludzi Zachodu – dlatego przewodniczką po niej jest Jane. Ale mit dawnej Rosji jest już przeznaczony dla współczesnych Rosjan, dla których Andriej, przedstawiciel dawnego świetnego imperium, może i powinien być wzorcem postępowania.

Michałkow mitologizuje przeszłość, aby zjednoczyć naród, z którym ma do czynienia w teraźniejszości: zdeintegrowany, w stanie chaosu, pozbawiony wspólnej idei. Jednak odświeżony na użytek współczesnego społeczeństwa rosyjskiego mit złotego wieku po premierze *Cyrulika syberyjskiego* nie spotkał się ze zrozumieniem. Byłoby naiwnością tłumaczenie tego faktu tylko i wyłącznie w ten sposób, że odbiorcy nie zrozumieli intencji Michałkowa, traktując jego film w kategoriach realizmu bądź ambicji politycznych reżysera. Mówimy tu zresztą o złym przyjęciu ze strony krytyki raczej niż publiczności, bowiem *Cyrulik syberyjski* w Rosji pobił rekord frekwencyjny nawet *Titanica* (1997) Jamesa Camerona. *W naszych czasach – pisze Jelena Stiszowa – zmusić rosyjską publiczność – śmiertelnie zarażoną przez politykę, terror i drożyznę – do zalewania się łzami nad zmyśleniem, i to nie na brazylijskiej operze mydlanej, ale na filmie o wielkości Rosji, którą wszyscy utraciliśmy – to musi kosztować. W tych warunkach 45 milionów dolarów – to prawdopodobnie cena normalna*²². Wprawdzie ta sama autorka pisze, że *Michałkow jest nieskończenie oddalony od narodu (jak wypada zresztą rosyjskiemu szlachcicowi)*²³, ale tłumy widzów oglądających *Cyrulika syberyjskiego* można chyba uznać za świadectwo tego, iż udało mu się utrafić w tęsknoty rodaków za czasami świetności Rosji.

Czym wobec tego należałoby tłumaczyć fakt, że tak wiele osób piszących o tym filmie dostrzega w nim jakąś fałszywą nutę?

Żyjemy w czasach niesprzyjających powstawaniu mitów. Odkąd świat przemienił się w „globalną wioskę”, mit w jego jednoczącej funkcji zaczęły zastępować kino i telewizja²⁴. *Cyrulik syberyjski* usiłuje się posiłkować tą właśnie, pseudomitotwórczą funkcją kina, ale nowoczesne wytwory techniki nie są w stanie w pełni zastąpić mitów wynikających z pierwotnej relacji człowieka z naturą. Skazany – z racji swojej profesji – na techniczny substytut mitu Michałkow stara się jednak wykorzystywać kino do krytycznej refleksji nad współczesnością. Świadectwem tego są jego liczne wcześniejsze filmy, w których symbolem negatywnych wartości jest bardzo często wynalazek techniczny (rower w *Kilku dniach z życia Oblomowa* /1979/ i w *Urdze* /1991/, telewizor w *Pięciu wieczorach* /1979/, luksusowo wyposażone auto w *Autostopie*, dymiące kominy fabryczne w *Urdze* i wreszcie *Cyrulik syberyjski*, w którym przerażająca maszyna niszczy przyrodę). W dzisiejszych, stechniczowanych czasach *wszystkie rzeczy zmieniają się zbyt szybko, żeby można je zmitologizować*²⁵. Jeśli jednak jakiś powrót do jednoczącego społeczeństwa mitu jest możliwy, to nie wydaje się, aby właściwą drogą do niego była ucieczka w przeszłość. Mit dawnej Rosji może wzruszyć nawet nie-Rosjanina (pod warunkiem pokonania narodowych, na przykład polskich, uprzedzeń). Dawne tradycje, postępowanie zgodnie z hono-

rem, płatki śniegu nad Moskwą i wirujące w czasie balu kryształowe żyrandole u każdego mogą wzbudzić nutę żalu, że ten świat już przeminął, a być może nigdy nie istniał. Przypomnienie wyidealizowanej przeszłości może jednak przynieść pociechę tylko na chwilę. Tym, czego potrzebujemy współcześnie, tak w Rosji, jak i poza nią, jest nowy mit, bardziej adekwatny do obecnej sytuacji niż obrazy minionego dawno ustroju. Być może, dlatego właśnie mit carskiej Rosji nie spotkał się w kraju Michałkowa z właściwym oddźwiękiem.

Joseph Campbell i Bill Moyers przypuszczają, że mitem niedalekiej przyszłości będzie „zasada Gai”, wedle której całą naszą planetę trzeba by traktować jak jeden żyjący organizm, matkę-Ziemie²⁶. *Jeżeli (...) będziemy pojmować siebie samych jako pochodzących z ziemi, nie zaś wrzuconych tutaj skądinąd, to zrozumiemy, że jesteśmy ziemią, jesteśmy świadomością ziemi. Nasz głos to głos ziemi*²⁷.

Przypuszczenia te, które w miarę postępującej globalizacji z każdą chwilą wydają się coraz bardziej trafne, nie do końca odpowiadają światopoglądowi Michałkowa. Reżyser *Cyrylika syberyjskiego* wielokrotnie podkreślał, że najważniejsza jest dla niego „mała ojczyzna” i przywiązanie do tradycji narodowych. Świadectwem tego jest większość jego filmów. Campbell natomiast na pytanie o to, jakiego mitu nam dziś potrzeba, odpowiada: *Takiego, który by utożsamiał jednostkę nie z jej własną, lokalną grupą, ale z całą planetą*²⁸.

Mimo tak krańcowo odmiennych stanowisk obaj dochodzą jednak w gruncie rzeczy do tego samego, jeden w skali mikro, drugi – makro. Rzeczywiście, wydaje się, że idea jednoczącą współczesną ludzkość staje się powoli, niczym w pradawnych greckich mitach o Gai, przywiązanie do ziemi. Formułując to spostrzeżenie w innym, bardziej współczesnym języku, można powiedzieć, iż obecnie coraz bardziej zyskuje na znaczeniu nurt ekologiczny.

Cyrylik syberyjski nie jest, oczywiście, pierwszym ani jedynym filmem Michałkowa, w którym tendencję tę można zaobserwować; wystarczy wspomnieć *Urgę* czy *Oczy czarne*. Jednak w swym ostatnim filmie reżyser proponuje widzowi kult ziemi z dydaktyczną wręcz przejrzystością. *Cyrylik syberyjski* prezentuje dwie ważne idee i – w odniesieniu do nich – dwa oblicza Rosji, dwa aspekty jej wielkości i urody. Na plan pierwszy wysuwa się oczywiście efektowna carska Rosja z Kremlen i dawnymi tradycjami. To ona miała dodać otuchy współczesnym mieszkańcom tego kraju, a choć nie jest dla nich, prócz pociechy, żadnym ratunkiem, trudno się oprzeć wrażeniu, że sam reżyser ulega jej przemożnemu czarowi. Ale w gruncie rzeczy ważniejsze jest w tym filmie drugie oblicze Rosji, mniej efektowne, ale – jak zostało to już zaznaczone – kryjące ogromny potencjał, niczym ziarno przyszłej idei. Ta druga Rosja (choć właściwie, w gradacji wartości, należałoby ją raczej nazwać pierwszą) jest umiejscowiona między innymi na Syberii.

Syberia nie oznacza tu jednak konkretnego obszaru geograficznego, ale, zgodnie z zasadą *pars pro toto*, każde miejsce, w którym natura nie została skażona przez nadmiar cywilizacji. *Jeśli „Cyrylik syberyjski” powstanie – mówił reżyser pod koniec lat osiemdziesiątych – postaram się opowiedzieć światu o tym, czym jest Syberia (...). Wszak dla większości zachodnich widzów Sybir – to GUŁAG. Kiedy pokazywałem fotografie pejzaży syberyjskich, nikt mi nie wierzył. Przekonać ich środkami nie propagandowymi, a artystycznymi – oto wewnętrzne przesłanie tego projektu*²⁹.

We wszystkich filmach Michałkowa można dostrzec dwie obsesje twórcze: jedna jest związana z czasem (szczęśliwa przeszłość w opozycji do teraźniej-

szości), druga – z przestrzenią (Rosja i Wschód w opozycji do kultury Zachodu). Ta specyficzna czasoprzestrzeń jest też obecna w *Cyruliku syberyjskim*. Bez trudu można zauważyć w tym filmie tak charakterystyczny dla Michałkowa podwójny efekt idealizacji: czasu minionego i przestrzeni związanej z naturą. Mit złotego wieku i mit Arkadii.

Określenie Syberii mianem Arkadii jest zabiegiem z pewnością bulwersującym, zwłaszcza w kontekście polskiej tradycji narodowowyzwoleńczej. Może się też ono wydawać dyskusyjne w odniesieniu do filmu Michałkowa – wszak Andriej został wysłany w to miejsce za karę, na ciężkie roboty, a jego sterana, przedwcześnie postarzała twarz wymownie świadczy o tym, że lata spędzone na zesłaniu musiały mu upływać w ciężkich warunkach. A jednak – paradoksalnie – Syberia w *Cyruliku* jest piękna, a Andriej odnajduje tam swoje miejsce w życiu i być może jest nawet szczęśliwy.

Cyrulik syberyjski powiela typowy schemat mitu, ukazując inicjację i dojrzewanie bohatera. Joseph Campbell przypomina, że we wszystkich mitach poruszane są zazwyczaj te same problemy: *kształtowanie się jednostki (...), kwestia stosunków jednostki ze społecznością oraz społeczności ze światem natury i z kosmosem*³⁰. *Cyrulik syberyjski* z pozoru może się wydawać tylko *melodramatem z przestaniem*³¹, lecz – choć miłość jest tu – jak zwykle u Michałkowa – bardzo ważna, nie wyczerpuje ona wszystkich znaczeń filmu. Andriej przechodzi proces własnego dojrzewania uczuciowego i duchowego, a w trakcie tego prowadzi widza od jednej Rosji – tej, z którą związany był jako wkraczający w dorosłe życie młodzieniec, do drugiej – tej, z którą przyszło mu wiązać lata dojrzałe. Chcąc otworzyć oczy odbiorców filmu na to, jaka jest – jego zdaniem – naprawdę Rosja, Michałkow nie poprzestaje na lukrowanym obrazie Moskwy rządzonej przez cara, ale prowadzi widza do syberyjskiego lasu.

O tym, jak duże znaczenie ma w tym filmie Syberia, świadczy zarówno jego tytuł, jak i czołówka. Tytuł i pierwsze napisy za tło mają zasuniętą kurtynę. Następne ujęcie pokazuje orkiestrę w trakcie koncertu, łudząc widza, iż to ona właśnie znajdowała się za kurtyną. Jednak samego momentu rozsuwania kurtyny na scenie widz nie ma możliwości zobaczyć – pierwsze ujęcie przechodzi w drugie za pomocą dyskretnego przenikania. Dopiero po chwili, w trzecim ujęciu, kurtyna rozsuwa się, ukazując oczom widza to, co jest prawdziwą „sceną” tego filmu: świat natury, przyrodę syberyjską. Jednak i w tym miejscu następuje w czołówce kolejna zmiana, przynosząca, tak w warstwie obrazu, jak i dźwięku, charakterystyczny dysonans: piękno krajobrazu syberyjskiego zostaje zakłócone przez nagłe wtargnięcie pojazdu. Dla widza oglądającego film po raz pierwszy niewiele się on w tym momencie różni od zwykłego parowozu, później jednak okaże się tytułowym „cyrulikiem syberyjskim” – nowoczesną, zmechanizowaną piłą do ścinania (a więc niszczenia) drzew. Odgłosem wydawanym przez to urządzenie będzie się w filmie zachwycać, jako najpiękniejszą melodią, szalony wynalazca z Zachodu, McCracken.

Parowóz jadący pośród drzew syberyjskich pojawia się ponownie dopiero pod koniec filmu, niemniej moment ten – jak już wcześniej wspomniano – można uznać za jeden z dwu punktów kulminacyjnych, być może nawet ważniejszy niż przysięga składana przed carem. *Cyrulik syberyjski* idealizuje dwa miejsca: Moskwę z czasów Aleksandra III i Syberię z jej pierwotną przyrodą. Uogólniając, można powiedzieć, że jest to idealizacja przedrewolucyjnej Rosji oraz natury.

Pierwsza z nich, będąca wariantem toposu złotego wieku, nie istnieje; druga znajduje się w czasach dzisiejszych w stanie zagrożenia i lada moment może przestać istnieć. Ten, charakterystyczny dla współczesnych kierunków ekologicznych pogląd Michaiłkow wypowiedział ustami jednego ze swych bohaterów już w *Oczach czarnych* (przypomnijmy, że w tym właśnie okresie krystalizowała się w jego umyśle pierwsza idea *Cyrulika syberyjskiego*): *Dzisiaj wszystkiego jest mniej – ryb, ptaków, pomidorów – wszystkiego. (...) Twój dom – to nie tylko to, co jest otoczone płotem, ale wszystko – ta rzeka, ten las, ten strumyk – i wszystko powinno być piękne, jak świątynia. W pięknie tkwi siła materii.*

Mit Arkadii, nawet jeśli w odniesieniu do Syberii może być dla niektórych widzów *Cyrulika* kontrowersyjny, zostaje tu zatem przywołany w sposób całkowicie uzasadniony. Cała tradycja wywodzącego się od Wergiliusza toposu wiąże Arkadię z pięknem przyrody. *Et in Arcadia ego* – nie znaczy jedynie „żyłem w raju”, ale także i przede wszystkim: „rajem tym była kraina nieskałanej przyrody”.

W sekwencji „cyrulika syberyjskiego” Michaiłkow stosuje podobny jak w scenie przysięgi zabieg formalny, polegający na sugerowaniu gradacji wartości planów. Drzewa na Syberii są pokazywane za pomocą kolejnych przenikań, z nieustającym wykorzystywaniem ptasiej perspektywy. Początkowo wydaje się, że zabieg ten służy tylko ukazaniu, jak nieprzebrane są tamtejsze lasy. Jednak pod koniec sekwencji, kiedy Jane odjeżdża z domu Andrieja, nie znalazłszy w nim wytęsknionej miłości, okazuje się, że plany dalekie z perspektywy ptasiej są wykorzystywane tu dokładnie w tym samym celu co w scenie przysięgi, choć z jeszcze większą intensywnością. Pojedynczy ludzie, choćby tak honorowi jak kadeci czy oficerowie, są niczym wobec potęgi Rosji i uosabiającego ją cara. Jane, mimo przepelniającej jej duszę miłości, jest niczym wobec wielkości i piękna natury, należy bowiem do świata wielkomięskiej cywilizacji.

Mimo całego rozbudowanego i bardzo spektakularnego wątku carskiej Rosji *Cyrulik syberyjski* w zakończeniu okazuje się zatem tym samym filmem, który reżyser planował na samym początku – głosem na temat problemów ekologii. Stosunek człowieka do natury rzutuje u Michaiłkova nawet na rozstrzygnięcia w sprawach uczuć – Jane, z miłości do Andrieja, przemierza ogromne odległości, aby dotrzeć na Syberię, ale jej pobyt tam zostaje przedstawiony w taki sposób, by widz mógł dostrzec, jak bardzo jest ona tu osobą „nie na miejscu”. Tak w sekwencji „cyrulika syberyjskiego”, jak i w następnej (wizyta Jane w domu Andrieja) bardzo eksponowany jest jej elegancki strój (zwłaszcza kapelusz ze strusimi piórami, efektownie opadającymi na kark), wyraźnie odstający od wyglądu mieszkańców Syberii. Ale przede wszystkim, od samego początku, Jane jest związana ze światem McCrackena, z cywilizacją, z miastem. Na Syberii Jane błąka się pomiędzy dwoma cyrulikami, a każdy z nich uosabia wzajemnie przeciwstawne wartości: jednym jest maszyna, doskonale narzędzie niszczenia przyrody, drugim – człowiek wykonujący zawód „golibrody”, były kadet, Andriej. W zakończeniu *Cyrulika syberyjskiego* bardzo wyraźnie zaakcentowany zostaje fakt, że Andriej na zesłaniu stał się swego rodzaju „człowiekiem lasu”. Kiedy elegancka, zadbana Jane odjeżdża bryczką, montaż równoległy pokazuje Andrieja biegnącego z dużą swobodą przez las, przeskakującego rzekę. Odjeżdżając, Jane nie wie, że została dostrzeżona przez Andrieja (nie wie tego także początkowo widz) – zbyt późno jednak, aby mogło dojść do spotkania. Tylko krok dzieli bohate-

rów *Cyrulika syberyjskiego* od tego, by się spotkać po latach rozłąki, a jednak szansy tej Michałkow im nie daje – należą już bowiem do dwu różnych światów.

Jane jest przedstawicielką cywilizacji, która zagraża naturze i – tym samym – ziemi. Należy do zachodniego świata postępu technicznego, który reprezentuje szalony wynalazca McCracken. Wprawdzie Jane nie uczestniczy czynnie w produkcji niszczącej przyrodę maszyny, ale przyjeżdża do Rosji w misji mającej na celu uzyskanie funduszy na ten cel. Osobą w sposób aktywny i zaplanowany walczącą z naturą jest jednak, oczywiście, przede wszystkim McCracken. Kilkakrotnie w *Cyruliku syberyjskim* pojawiają się sceny, w których na przykładzie jego postaci można zaobserwować, iż bezmyślna fascynacja techniką zagraża także duszy ludzkiej (myśl skądinąd bardzo bliska temu, co głosi tytułowy bohater *Kilku dni z życia Obłomowa*). W warsztacie, gwiżdżąc urojoną melodię maszyny, McCracken okazuje swojemu wynalazkowi dużo większą miłość niż ludziom; w scenie oświadczyń Andrieja jest mu całkowicie obojętna tragedia ludzka, interesują go wyłącznie pieniądze na prace nad „cyrulikiem”. Ale mania McCrackena osiąga wymiar apokaliptyczny dopiero w sekwencji syberyjskiej. Uważny widz filmów Michałkowa może tutaj dostrzec uderzające podobieństwo obrazowania w stosunku do innych jego dzieł. Tłum otaczający maszynę McCrackena wyłania się na rozległej przestrzeni prawie tak samo jak orszak Czyngis-chana w *Urdze*. Panika, jaka wybucha wśród osób obserwujących pokaz umiejętności „cyrulika”, przywodzi na myśl sekwencję czołgów w *Spalonych słońcem* (1994). Skojarzenia te nie są zapewne przypadkowe – powtórzenia, zarówno myślowe, jak i formalne, są cechą każdej twórczości; w tym wypadku istotne jest jednak, że mają one charakter militarny. Prezentacja wynalazku McCrackena sprowadza się bowiem w gruncie rzeczy do działań wojennych – jest to walka techniki z naturą. *Cyrulik syberyjski zaatakuj... ten las!* – woła odziany w groteskową zbroję McCracken, a jego słowa Michałkow puentuje ujęciem drzew. Nie jest to jednak potężny, niezmierzony las, jaki widz zna z poprzednich ujęć, ale wiotkie brzozy, których drobne złociste listki drżą na wietrze. Posługując się tytułem znanego filmu Viscontiego, można by powiedzieć: ziemia drży – z obawy przed szaleństwem pasjonatów techniki.

Poszukując w swym filmie idei Rosji, Michałkow pokazuje najpierw jej stereotyp, który tak bardzo zdenerwował jego polemistów. Scena przysięgi oficerskiej kadetów, przepełniona licznymi symbolami, zapoczątkowuje kolejną płaszczyznę tego filmu, jaką jest mit Rosji – kraju, w którym najważniejszy był honor.

Ale w zakończeniu reżyser odnajduje swoją Rosję tam gdzie zwykle – w idei „małej ojczyzny”. W tym wypadku jest nią Syberia, ale choć kojarzy się ona zazwyczaj z dużymi, nieprzyjaznymi przestrzeniami, w *Cyruliku syberyjskim* została pokazana w taki sam sposób, jak w wielu innych filmach Michałkowa, stanowiąc swoiste signum jego autorskiej obecności. Drewniany dom Andrieja w Owsiance, choć skromny, sprawia wrażenie ciepłego i przytulnego, otaczają go drzewa. Ale charakterystyczne dla Michałkowa ikony „małej ojczyzny” (powtarzające się, uderzająco podobne, obrazy pól, wody, lasu) pojawiają się w *Cyruliku syberyjskim* nie wtedy, gdy prezentowane jest bezpośrednie otoczenie domu, ale w scenie, w której do akcji wkracza niszcząca maszyna McCrackena. Zanim przystąpi on do akcji, widz musi bowiem zobaczyć to, co jest zagrożone. Sygnałny obraz „małej ojczyzny” rozpoczyna sekwencję „cyrulika syberyjskie-

go” – najpierw oglądamy malownicze rozlewiska i pole, dopiero potem z głębi planu wynurza się orszak McCrackena. To, co robi szalony wynalazca, jest według jego pragmatycznego umysłu tylko bardziej nowoczesną formą przygotowywania drewna. Ale widoki przyrody, drzenie listków brzoźowych, pojawiające się wciąż ujęcia lasu niezwyklej urody, bardzo mocno sugerują, że dla Michałkowa scena ta oznacza zabijanie tego, co powinno pozostać w sferze sacrum: nie bez powodu osuwanie się ściętych drzew jest pokazane w taki sposób, aby uprzytomnić widzowi, że ogląda śmierć żywych istot.

Kiedy Jane, przekonawszy się, że Andriej ma żonę i dzieci, odjeżdża, głos z offu mówi: *To był prawdziwy kataklizm*. Ale od kataklizmu uczuciowego ważniejszy okazuje się inny – bowiem w tym właśnie momencie zostaje pokazana apokaliptyczna wizja umierającego lasu.

„Małą ojczyznę” odnajduje więc Michałkow, podobnie jak w *Oczach czarnych*, nie tylko w najbliższym otoczeniu domu. To natura pełni funkcję ludzkiego domu – w zakończeniu filmu doskonale widać, jak swobodnie czuje się Andriej w lesie, przez który biegnie.

Być może, nie osiągnęliśmy jeszcze tego etapu, na którym zjednoczona ludzkość będzie wyznawała mitologię Gai. Być może zresztą (tak, wydaje się, sądzi Michałkow), nie powinniśmy wcale do tego etapu dążyć. Ale bez względu na to, czy będziemy pojmować ją w skali globalnej, czy też uczuciowo nacechowanej „małej ojczyzny”, ziemia, przyroda coraz częściej pojawiają się w artystycznych i teoretycznych refleksjach nad współczesnością.

Już po premierze *Urgi* Michałkow mówił: (Współczesny Rosjanin – przyp. Ł. D.) *nie ma wrażenia, że ta ziemia należy do niego. Jest to ziemia abstrakcyjna, jakiś abstrakcyjny kraj, Związek abstrakcyjnych socjalistycznych republik radzieckich: to nie jest jego! (...). W istocie cała ziemia jest twoim łóżkiem, ponieważ pewnego dnia odzyskasz tę ziemię, znajdziesz się w jej wnętrzu. Wszystko pozostaje w relacji z tobą*³². Cyrulik syberyjski jest tej myśli logiczną kontynuacją. Mniej więcej w 1852 r. – mówił Joseph Campbell – *rząd Stanów Zjednoczonych zapytywał o możliwość nabywania od Indian gruntów (...). W odpowiedzi Wódz Seattle napisał wspaniały list: (...) Prezydent w Waszyngtonie przesyła słowo, że pragnie kupić naszą ziemię. Ale jak można kupować albo sprzedawać niebo? Ziemię? (...). Każda cząstka tej ziemi jest święta dla mojego ludu. Każda błyszcząca sosnowa igła, każdy piaszczysty brzeg, każdy kłób mgły w mrocznym lesie, każda łąka, każdy brzęczący owad. (...).*

Wiemy, jak w drzewach krążą soki, tak jak znamy drogi krążącej w naszych żyłach krwi. Jesteśmy częścią ziemi, a ona jest częścią nas. (...).

*To wiemy: ziemia nie należy do człowieka; człowiek należy do ziemi. Wszystkie rzeczy są połączone, jak krew, która wszystkich nas jednoczy. To nie człowiek utkał sieć życia, on jest tylko jednym z jej splotów. Cokolwiek uczyni on z siecią, uczyni samemu sobie*³³.

W teorii filmu wielokrotnie pojawiała się idea, iż pojedynczy obraz jest złożoną wypowiedzią, odpowiadającą ogromnej liczbie słów. Warto przy tym pamiętać, że złożoność semantyczną obrazu filmowego tworzą nie tylko pojedyncze kadry, ale także jego usytuowanie w kontekście innych obrazów. Myślę, że za wizualny ekwiwalent długiego listu wodza Indian, zacytowanego tutaj w postaci bardzo okrojonej, można uznać ostatnie ujęcie *Cyrulika syberyjskiego*.

W zakończeniu filmu Michałkow pokazuje na zmianę Andrieja i jego syna, Andrew, obu doskonale zjednoczonych z naturą. Ale ostatni obraz, pojawiający się przed oczami widza, nie pokazuje już żadnego człowieka, a tylko filmowany z oddali, z ptasiej perspektywy, syberyjski las.

ŁUCJA DEMBY

- ¹ E. Horodyska, *Od tłumacza*, w: K. Grahame, *Złoty wiek. Wyśnione dni*, tłum. E. Horodyska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 235. Zdania wyodrębnione jako cytaty zostały przytoczone przez E. Horodyską na podstawie amerykańskiego wydania *Złotego wieku* z roku 1897 – jest to motto autorstwa Sir Thomasa Browne'a.
- ² Zob. N. Michałkow, *Film o ludzkiej godności*, „Forum” 1999, nr 11, s. 17.
- ³ T. Sobolewski, *Boże, chroń cara!* „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 111, s. 2.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Do momentu wejścia filmu na ekrany pod tytułem *Cyrulik syberyjski* prasa polska posługiwała się także, wymiennie, tytułem *Cyrulik sybirski*.
- ⁶ N. Michałkow, dz. cyt., s. 17.
- ⁷ T. Sobolewski, dz. cyt., s. 2.
- ⁸ J. Stiszowa, *A mnie jest żal wilka...!* tłum. T. Lubelski, „Kino” 1999, nr 11, s. 9.
- ⁹ E. Cioran, *Złoty wiek*, w: tegoż, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 88.
- ¹⁰ N. Michałkow, *O profesji*, w: *Nikita Michałkow. Sbornik*, pod red. A. M. Sandler, „Iskustwo”, Moskwa 1989, s. 244.
- ¹¹ *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbelllem*, tłum. I. Kania, Signum, Kraków 1994, s. 28.
- ¹² *Un Russe au pays des soviets. Entretien avec Nikita Mikhaïlov*, rozm. przepr. T. Bourguignon, O. Kohn, „Positif” 1991, nr 368, s. 29.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ E. Cioran, *Rosja i wirus wolności*, w: tegoż, *Historia i utopia*, dz. cyt., s. 24-26.
- ¹⁵ *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 33.
- ¹⁶ *Un Russe...* dz. cyt., s. 29.
- ¹⁷ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 63. W kinie w interesujący sposób odświeżył ten mityczny wątek Werner Herzog w *Szklanym sercu*. Zob. W. Michera, *Wyobrażenia alchemiczne Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szklane serce”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3-4.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Zob. D. Olbrychski, *Do przyjaciela Moskala*, „Polityka” 2000, nr 32, s. 49.
- ²⁰ N. Michałkow, *Moje ikony. Rozmowa z Nikitą Michałkowem, rosyjskim aktorem i reżyserem*, rozm. J. Głuski, „Polityka” 2000, nr 28, s. 47. Na marginesie warto dodać, że po premierze *Cyrulika syberyjskiego* także Michałkova zaczęto złośliwie określać mianem cara. Charakterystyczny jest zresztą także tytuł cytowanego artykułu Tadeusza Sobolewskiego, *Boże, chroń cara!*
- ²¹ D. Kudrawcew, *On russkij – eto mnogoe zamieniajet? O „Sibirskom cyrulniku” i jesli by tolko o niem. Nabludienija diletanta*. <http://www.forum.msk.ru/files/990221013210.html>
- ²² J. Stiszowa, dz. cyt., s. 10.
- ²³ Tamże, s. 9.
- ²⁴ Problemem tym zajmowali się już po II wojnie światowej przedstawiciele kierunku zwanego filmologią francuską, zwłaszcza ci, którzy prowadzili badania o charakterze socjologicznym (Didier Anzieu, Edgar Morin). Zob. Z. Czeczot-Gawrak, *Z badań nad początkami filmologii*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- ²⁵ *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 60.
- ²⁶ Tamże, s. 63.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 51.
- ²⁹ N. Michałkow, *O profesji...* s. 246.
- ³⁰ J. Campbell, dz. cyt., s. 63.
- ³¹ N. Michałkow, *Film o ludzkiej godności*, „Forum” 1999, nr 11, s. 17.
- ³² *Un Russe...* dz. cyt., s. 28-29.
- ³³ Tamże, s. 65-66.