

Słowo kluczowe: Czarnobyl

DOI: 10.14746/por.2019.1.8

## ZNIEWAŻONA ZIEMIA (LA TERRE OUTRAGÉE, 2012) MICHAŁE BOGANIM JAKO FILM POSTTRAUMATYCZNY

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK<sup>1</sup>

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

**Słowa kluczowe:** Czarnobyl, Boganim, trauma, *Znieważona ziemia*, pamięć  
**Keywords:** Chernobyl, Boganim, trauma, *Land of oblivion*, memory

**Abstrakt:** Beata Waligórska-Olejniczak, ZNIEWAŻONA ZIEMIA (LA TERRE OUTRAGÉE, 2012) MICHAŁE BOGANIM JAKO FILM POSTTRAUMATYCZNY. „PORÓWNIANIA” 1 (24), 2019. T. XXIV, S. 85-94. ISSN 1733-165X. Celem artykułu jest analiza filmu *Znieważona ziemia* Michała Boganim z punktu widzenia współczesnych badań nad traumą i studiów nad pamięcią. Wykorzystując aparat pojęciowy, funkcjonujący w obszarze tych badań, zauważono, że film *Znieważona ziemia* mieści się w kategorii filmu posttraumatycznego nie tylko ze względu na centralny dla niego temat czarnobylskiej katastrofy i jej następstw, które widz ma okazję obserwować głównie przez pryzmat *milieu*. Boganim umiejscawia traumę świadka przede wszystkim w niezdolnym do jej przepracowania ciele i psychice człowieka. Źle ulokowana nostalgia, melancholia, kinetyczna nadpobudliwość funkcjonują w filmie jako znaki, pozwalające widzowi współodczuwać tragedię bohaterów, rodzaj powtarzalnego kodu, zmuszającego do refleksji nad mechanizmami pamięci i zapominania.

**Abstract:** Beata Waligórska-Olejniczak, LAND OF OBLIVION (LA TERRE OUTRAGÉE, 2012) BY MICHAŁE BOGANIM AS A POSTTRAUMATIC FILM. “PORÓWNIANIA” 1 (24), 2019. Vol. XXIV, P. 85-94. ISSN 1733-165X. The aim of the article is the analysis of Michał Boganim’s film *Land of Oblivion* from the point of view of contemporary trauma and memory studies. Taking advantage of the scientific notions worked out in the field of those studies, it is stated that the work can be regarded as a posttraumatic film first of all on account of its core problem, which is the Chernobyl disaster and its consequences shown through the prism of the *milieu*. Boganim encodes the trauma of the witness in the body and mind of the human being who is not able to work through it. Badly located nostalgia, melancholy and kinetic hyperactivity function in the film as

---

1 E-mail: beata.waligorska@amu.edu.pl

signs which allow the audience to take part in the tragedy of the characters, a kind of repetitive code motivating the reflection on the mechanisms of remembering and forgetting.

Michale Boganim urodziła się w 1977 roku w Haifie w rodzinie neoortodoksyjnych Żydów. Większość życia spędziła jednak we Francji, dokąd wyemigrowała wraz z matką w 1984 roku na skutek pierwszej wojny libańskiej. Mimo młodego wieku francusko-izraelska reżyserka i autorka scenariuszy ma już na swoim koncie sporo nagród zdobytych na festiwalach filmowych na całym świecie. Artystka należy także do kobiet wszechstronnie wykształconych, ukończyła bowiem między innymi politologię i antropologię na Sorbonie w Paryżu, Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie i prestiżową Państwową Szkołę Filmu i Telewizji w Wielkiej Brytanii. W jej dotychczasowym dorobku centralne miejsce zajmują przede wszystkim krótkometrażowe filmy dokumentalne: *Dust* (2001); *Mémoires incertaines* (2002); *Last stop, Macao* (2004); *Dovid Katz* (2007); *Renata* (2007).

Film *Znieważona ziemia* (*La terre outragée*, 2012) to drugie, po obrazie *Odessa... Odessa!* (2005), pełnometrażowe dzieło Boganim i zarazem jej debiut fabularny. Film powstał jako koprodukcja francusko-niemiecko-polsko-ukraińska z muzyką Leszka Możdżera. Udział w nim wzięli tak rozpoznawalni aktorzy jak Andrzej Chyra, Olga Kurylenko, Nicolas Wanczycki czy Natalya Tkachenko. Film, najogólniej rzecz ujmując, poświęcony jest katastrofie elektrowni jądrowej w Czarnobylu pokazanej z subiektywnej perspektywy ofiary i świadka wydarzeń. Wpisuje się on tym samym w krąg zagadnień problemowych związanych z Europą Środkową i Wschodnią, zajmujących artystkę w jej twórczości w podobnym stopniu jak kultura żydowska. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na elementy autobiograficzne, charakteryzujące działalność artystyczną Boganim. Obie kultury (żydowska i wschodnioeuropejska) są jej bardzo bliskie ze względów rodzinnych (matka wywodzi się z Ukrainy). W niniejszym tekście koncentrować się będę jednak na analizie tekstu filmowego *Znieważona ziemia* z punktu widzenia aktualnych badań nad traumą i studiów nad pamięcią, wykorzystując aparat pojęciowy stosowany w tych obszarach dociekań intelektualnych, by odnaleźć w obrazie cechy pozwalające rozpatrywać wybrane dzieło jako przykład kina posttraumatycznego.

Rozpiętość refleksji teoretycznych i propozycji interpretacyjnych związanych ze wspomnianą problematyką jest bardzo szeroka, dlatego też w rozważaniach nad filmem Boganim odnosić się będę zaledwie do niewielkiego fragmentu osiągnięć z zakresu *memory* i *trauma studies*, traktując wybrane koncepcje jako punkty węzłowe, zarysowujące rozległy horyzont na zasadzie *pars pro toto*. Za punkt wyjścia do niżej prezentowanej dyskusji można uznać wizję kina posttraumatycznego postulowaną przez Joshuę Hirscha w książce *Postmodernism, the Second Generation, and Cross-Cultural Posttraumatic Cinema*. Warto odnotować, że w tym ujęciu film posttraumatyczny jest przede wszystkim „powtórzeniem traumy, zapoczątkowanej przez konkretne realia historyczne”, próbą docierania do pamięci za sprawą

odgrywania konkretnych wydarzeń, niekoniecznie doświadczanych bezpośrednio (Hirsch 254). Z drugiej strony można antycypować, że dzieło Boganim wpisuje się także w nurt badań postkatastroficznych, skupionych na postrzeganiu rzeczywistości jako czasoprzestrzeni naznaczonej doświadczeniem ekstremalnym, zajmujących się namysłem nad strategiami pamiętania i wypierania skutków katastrofy rozumianej nie jako pojedyncze wydarzenie, ale raczej jako punkt zwrotny, proces i stan (Artwińska et al. 11). Warto przy tym przypomnieć również stanowisko Tamar Hunderovej, która mówi wprost, że dyskurs czarnobylski, definiowany jako konglomerat tekstów oficjalnych i nieoficjalnych, dokumentalnych i artystycznych o Czarnobylu, pozostaje dyskursem zarówno postraumatycznym, jak i postkatastroficznym. W rozumieniu ukraińskiej badaczki Czarnobyl jest bowiem przede wszystkim wydarzeniem symbolicznym, formułującym nowe sposoby myślenia, nie tylko związane z zamknięciem sowieckiego okresu w historii ZSRR, ale także sprzężone z nowym rodzajem cywilizacyjnego barbarzyństwa – totalną ludzką samozagładą, wynikającą między innymi ze zwycięstwa władzy technologii i rozumu nad naturą (Hunderova 259). Ten naszkicowany zaledwie kontekst pozwala wskazać szerokie, potencjalne możliwości oglądu postawionego problemu, stanowiąc jednocześnie niezbędne tło dla krytycznego odbioru filmu francusko-izraelskiej reżyserki.

Autorzy recenzji w przeważającej mierze oceniają dzieło Boganim wysoko, zwracając uwagę przede wszystkim na wartości estetyczne jego pierwszej części i odejście artystki od częstej praktyki, by odtwarzać na ekranie przebieg katastrofy (Adams, źródło elektroniczne). Uznanie zyskują romantyczne obrazy Prypeci sprzed traumatycznego wydarzenia, pozwalające zrozumieć przywiązanie mieszkańców do ziemi, w świetle następujących dalej wydarzeń odbierane jako zabieg znany z ekohorrorów (Young, źródło elektroniczne; Kiang, źródło elektroniczne). Do udanych – w oczach komentatorów – należą także poruszające sceny, w których widzimy fizyka Aleksieja rozkładającego parasol nad obcym człowiekiem, by ochronić go przed radioaktywnym deszczem, czy szokujące zbliżenia martwych ptaków i ryb, niezauważanych przez ludzi. Część krytyków nieprzychylnie odnosi się do stosowanej w filmie ironii, odbierając sekwencję z padającym na tort weselny czarnym deszczem jako przesadzoną i sztucznie dramatyzowaną (Felperin, źródło elektroniczne). W Japonii film rozpatrywany jest przez pryzmat efektu *deja vu*, lokowany w kontekście filmu postapokaliptycznego, dynamicznie rozwijającego się po katastrofie elektrowni Fukushima (Shoji, źródło elektroniczne). Najwięcej emocji w prasie wzbudziła bodaj rola Ani (w wykonaniu Olgi Kurylenko), przez niektórych niesprawiedliwie odbierana wyłącznie jako chwyt marketingowy, bazujący na aktorskiej popularności byłej dziewczyny Bonda (Young, źródło elektroniczne). Sama Boganim, często podróżująca po Europie Wschodniej, w wywiadach podkreśla, że Czarnobyl jest dla niej przede wszystkim wyrazistym symbolem upadku komunizmu. Prypec to dla artystki miasto-pamięć, miejsce, które nie uległo zniszcze-

niom, ale – na poziomie zewnętrznym i wewnętrznym – zakonserwowało w sobie wspomnienia (Pheifer 1-2).

Warstwa fabularna filmu nie należy do rozbudowanych. Została osadzona w czasie tuż przed, w trakcie i bezpośrednio po wybuchu reaktora oraz 10 lat po czarnobylskiej tragedii. Boganim pokazuje wydarzenie z perspektywy mieszkańców miasteczka Prypeć, których losy w drugiej części filmu zaczynają się przeplatać. Rozpoczyna dzieło od nasyconych żywymi kolorami obrazów świątecznej sielanki nad rzeką Prypeć i wesela protagonistki, a kończy na szarych, pozbawionych dynamiki zdjęciach ukazujących codzienne życie zawodowe i osobiste bohaterów po traumie, rozdartych między strefą a obietnicami pozornie normalnej rzeczywistości w Sławutyczu, wybudowanym tuż po katastrofie w Czarnobylu. Słuchając głosu z offu, widz poznaje przede wszystkim życie wewnętrzne bohaterów. Życie zewnętrzne zostaje przedstawione w obrazach stosunkowo monotonnej rutyny, którą można by scharakteryzować powierzchownie jako typowy kierat: praca – szkoła – dom.

Kwestia domu pojawia się w filmie w różnych wariantach, na poziomie metaforycznym i metonimicznym. Można by rzec, że ten pierwszy wiąże się w *Znieważonej ziemi* z doświadczeniem topografii, czyli – jeśli posłużymy się słowami Jacka Leociaka – „rekonstrukcją utrwalonego [...] obrazu miasta” (Leociak 24). Na wizerunek ten składają się w filmie przede wszystkim miejsca, do których bohaterowie uparcie wracają, wyznaczające punkty orientacyjne w przestrzeni, a więc przystanek autobusowy, niedziałający diabelski młyn, pomnik Lenina, okolice rzeki. Wszystkie je widzimy w momencie katastrofy, są otoczone ludźmi, towarzyszy im gwar, radość, nadzieja na zmianę. Dziesięć lat później ukazane zostają jako niemi świadkowie katastrofy, „implanty pamięci” (Golka), których obecność wskazuje z jednej strony na to, że „po wydarzeniu” pozornie nic się nie zmieniło, z drugiej zaś uświadamia potencjał straconych możliwości. Kontrast ten podkreśla odmienność palety chromatycznej przynależnej każdemu z chronologicznie różnych fragmentów. Koncentruje ona uwagę widza na problemie samotnego zmagania się człowieka z traumą.

Stalość elementów krajobrazu, zaakcentowana poprzez powtarzalność wizualnych reprezentacji, budzi skojarzenia z ich zakorzeniem w ziemi, a to z kolei z zakotwiczeniem w historii i przeszłości. Wolor trwałości zawiera też w sobie obraz drzewa, służący za ramę kompozycyjną opowieści stworzonej przez Boganim. Jabłoń zasadzona przez ojca i syna, choć nie przetrwa i odrodzi się w nowym egzemplarzu, sygnalizuje wartość tradycji rodzinnej, chronionej przez pokolenia, przypominając jednocześnie o zdolności drzewa do wydania jadalnego owocu, o użyteczności pozwalającej zaspokoić głód. Obraz młodej jabłoni i obecność nowej pary ptaków w remontowanym przez bohaterów budynku wskazują na potencjał stworzenia nowego domu. Ich życiodajna energia wynika ze związku z przeszłością, dającego moc do działania. Zamieszkanie we wspomnieniu, w nich niejako uobecnione, może stać się swoistym kamieniem węgielnym tej nowej duchowej

konstrukcji, znakiem początku wyrastającym ze śmierci. Jej akceptacja i przyzwolenie na zmianę są jednak absolutnie niezbędnym warunkiem zainicjowania tego procesu.

Wydaje się, że próby stworzenia domu, by w nim odnaleźć i zrozumieć siebie po traumie, to jeden z głównych problemów filmu francusko-izraelskiej reżyserki. Artystka motywuje widza do refleksji, posługując się zderzeniem kategorii zmienności i stałości. Katastrofa elektrowni osadzona zostaje w konkretnej ukraińskiej przestrzeni i do niej jest ograniczona. Stałość elementów pejzażu wyraźnie kontrastuje z ruchomością bohaterów, ich niemożnością „założenia gniazda”. Wymownym sygnałem wizualnym staje się w tym kontekście zestawienie lejtmotywu rzeki, towarzyszącej niezmiennie życiu mieszkańców, z zamykającym film obrazem kałuż, przez które płynie powstały wskutek deszczu wartki strumień brudnej wody. Kamera spogląda na niego z góry, co może powodować złudzenie, że widzimy nie kałużę, ale rzekę z oddali, w mikroskali. Nałożenie obu obrazów utrwala w odbiorcy poczucie, że egzystencja Ani i innych świadków tragedii czarnobylskiej jest w podobny sposób ograniczona i sztuczna, pozbawiona naturalnej energii prądu rzecznoego, choć pozornie nic nie stoi na drodze do szczęścia bohaterów.

Rzeka czytana jako pamięć i symbol przemijania pozwala postrzegać nieustanny kinetyczny niepokój uczestników katastrofy jako metonimię poszukiwania przez nich domu, znak podjęcia wysiłku budowy czegoś trwałego oraz niestraconej do końca nadziei. Ich nomadyzm wskazuje jednocześnie, że ciało przejęło funkcję świadectwa, język gestów stał się najbardziej przekonującą i najbardziej prawdziwą formą mówienia o traumie z perspektywy ofiary. Syndrom ten odnajdujemy zwłaszcza w zautomatyzowanym działaniu dwóch postaci: fizyka Aleksieja i przewodniczki Ani. To ich komunikacja, zarówno niewerbalna, jak i werbalna, potwierdza, jak bardzo na ich ciało wpłynęła katastrofa elektrowni. W tym kontekście warto zwrócić uwagę nie tylko na symptomy przedwczesnego starzenia się bohaterki w postaci wypadających garściami włosów, ale także na kategoriyczne odrzucanie przez nią możliwości urodzenia dziecka. Pozostawienie widza w niewiedzy odnośnie do motywacji tej decyzji pozwala snuć domysły, że jest ona spowodowana strachem przed ryzykiem z tym związanym, a zatem strachem przed kolejną stratą. W akcie tym bohaterka odmawia sobie szansy na odrodzenie, a powracający w filmie obraz tajemniczej dziewczynki z lalką można odczytywać jako rodzaj prześladowającego ją widma, projekcję samotności samej protagonistki i jej fantomowego bólu po wydarzeniu, które nigdy nie zaistniało. Powołując się na dokonania w obszarze *trauma studies*, można zaryzykować stwierdzenie, że decyzja Ani podyktowana jest chęcią zerwania z przeszłością, odcięcia się od niej także poprzez brak potomstwa. Podobny rodzaj myślenia, czasami zyskujący bardzo radykalną formę, odnajdziemy w świadectwach drugiego pokolenia osób wychowywanych przez ocalałych z Holocaustu. Dla przykładu, Jossi, jeden z bohaterów książki Mikołaja Grynberga *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, mówi z przekonaniem:



Nie wierzę w te brednie o odbudowywaniu życia po Holokauście. Robienie dzieci to odbudowywanie? Do robienia dzieci nie musisz nic umieć. Odbudowywanie życia to praca nad sobą, a nie robienie dzieci. Sam widzisz, co się dzieje z drugim pokoleniem. A już się zaczynają kłopoty z trzecim. I to jeszcze nie koniec. Zwycięstwo Hitlera nie przemija. [...]

Uważam, że ci, którzy przeżyli i potem popełnili samobójstwa, zrobili więcej dla odrodzenia powojennego żydowskiego świata niż ci, którzy wyszli z obozów i pozakładali rodziny. Gdyby wszyscy postąpili tak, jak ci pierwsi, nie byłoby tego całego burdelu z drugim pokoleniem. Zgadzasz się ze mną? (Grynberg 14-15).

Gdy przyjmimy perspektywę urodzonego w 1960 roku mężczyzny, Ania, zamykając sobie drogę do bycia matką, ratuje przed cierpieniem kolejne pokolenia. Sama jednak nie potrafi ani zapomnieć życia przed traumą, ani znaleźć głębszego sensu w codzienności. Potwierdzenie owej diagnozy odnajdujemy przede wszystkim w jej działaniu, czyli w – wymykającej się logice – rutynie jej powrotów do Czarnobyli co dwa tygodnie czy też we wzbudzającej smutek i litość scenie wykonania francuskiej piosenki *Voyage, voyage*. Zbliżenie martwych, wpatrzonych nieruchomo w dal oczu solistki, jej niepasująca do barowego otoczenia stylizacja budują wrażenie sztuczności i nieprzystawalności do środowiska społecznego w podobnym stopniu co promujące komunistyczne frazy plakaty przy drodze. Reżyserka, posługując się w tych ujęciach ironią, przypomina o fałszu zapewnień radzieckiego rządu, co rezonuje – na zasadzie paraleli – z ułudą marzeń bohaterki o życiu we Francji, które nigdy się nie spełnią. Obie sfery mogą wywoływać u widza asocjacje z niemożliwą do spełnienia obietnicą, nieobecnością oraz kiczem, który pod względem etycznym oceniany jest negatywnie. Propagandowe hasła i francuski szlagier w obskurnym raczej barze wiążą się bowiem z naiwną, bezkrytyczną wiarą w rzeczywistość, która naprawdę nie istnieje, w rzeczywistość, która podszywa się i udaje inną niż jest. Wiara w ów miraż w obu przypadkach zwalnia bohaterów z obowiązku krytycznego myślenia i trudu pracy nad sobą, by zmienić własne życie.

Z drugiej strony warto chyba spojrzeć na rutynową codzienność protagonistki z punktu widzenia potencjału, jaki kryje w sobie powtarzalność rytuału. W świetle studiów nad traumą pamięć obecna w rytuale zamienia się w zapominanie, wielokrotne odtwarzanie tych samych czynności prowadzi do nadania im wartości symbolicznej, oderwania od przyziemności i dosłowności znaczenia. Dla Ani owa powtarzalność może skrywać szansę na uzyskanie efektu terapeutycznego, funkcjonowanie w koleinie prostych czynności i przejazdów między dwoma miejscowościami może zabijać w niej nabyte symptomy stresu posttraumatycznego, prowadzić do ich złagodzenia oraz zmieniać wrażliwość zmysłową kobiety. Można zaryzykować twierdzenie, że jej zachowanie i rutyna pracy zawodowej przypominają odgrywanie szczególnego rodzaju psychodramy. Ania, będąc przewodnikiem po strefie, oprowadza zagranicznych turystów, co wiąże się z przestrzeganiem

opracowanych, zawsze tych samych procedur bezpieczeństwa i powtarzalnością programu wycieczek. W pewnym sensie jest ona zatem aktorką, która wychodzi na scenę, by regularnie odgrywać zawsze ten sam spektakl, pokazać zaplanowane wcześniej atrakcje, przebyć drogę od punktu A do B, wypowiedzieć swoje kwestie po francusku. W zaciszu biura, odbierając telefony i przyjmując zlecenia na kolejne wycieczki, bohaterka przygotowuje się każdorazowo do swej aktorskiej roli. Owa powtarzalność czynności z pewnością wzmacnia w niej poczucie identyfikacji ze zdegradowanym miejscem, sprzyja jego zapamiętaniu, jest rodzajem dawania świadectwa, niekoniecznie jednak prowadzi do wypracowywania potrzebnego w tej sytuacji dystansu. Można by w tym kontekście przywołać określoną przez Dominicką LaCaprę kategorię utraty i rzec, że sfera behawioralna Ani to dowód na pojawienie się w jej życiu źle ulokowanej nostalgii, będącej efektem poszukiwania nowej totalności (LaCapra 62):

Kiedy zaś utrata zmienia się w nieobecność [...], mamy do czynienia z impasem nieukończonych melancholii, niemożliwej żałoby i nierozwiązywalnej aporii, w której wszelki proces przepracowywania przeszłości i jej historycznych strat okazuje się niemożliwy czy przedwcześnie przerwany. [...] Zatarcie różnicy między nieobecnością a utratą, czy zrównanie ich ze sobą, może samo w sobie świadczyć w uderzający sposób o oddziaływaniu traumy czy o kondycji posttraumatycznej, które wprowadzają w stan dezorientowania, pobudzenia, a nawet pomieszania. [...] Rzeczywiście w sytuacjach posttraumatycznych, w których przeżywa się ponownie (albo odgrywa) przeszłość, traci się zdolność dokonywania rozróżnień, w tym kluczowego rozróżnienia między wtedy a teraz. Dzięki niemu potrafimy pamiętać to, co się stało w przeszłości, ale zdawać sobie jednocześnie sprawę z tego, że żyje się tu i teraz, choć z pewnymi szansami na przyszłość (LaCapra 62-63).

Symbolem owej szansy na przyszłość w filmie *Znieważona ziemia* jest odbudowa opuszczonego domu i marzenia Dmitrija, by razem z Anią w nim zamieszkać. Niepewność i wątpliwości kobiety w kwestii owych planów chwilowo znikają, gdy buntuje się przeciwko zajęciu budynku przez rodzinę uchodźców z Tadżykistanu. Sytuacja ta uświadamia widzowi fakt, że melancholia nie zawładnęła wszystkimi obszarami życia protagonistki. W omawianej sekwencji jej walka o własne miejsce na ziemi nie jest walką o posiadanie fizycznie określonej przestrzeni, a raczej buntem przeciwko odebraniu jej prawa do bycia ofiarą i zabranii ziemi, która pamięta jej cierpienie. Gest zawładnięcia opuszczonym i przywracanym do życia domem można więc odczytywać na poziomie metaforycznym jako próbę odebrania doświadczenia traumy ludziom, którzy nigdy nie opuścili skażonej zony, mieszkańcom, których łączy kultura niezaleczonej ciągle rany (LaCapra 84). W tym kontekście nowy wymiar mógłby zyskać też tytuł filmu *Boganim*. Można by go rozumieć nie tylko w odniesieniu do skażenia ziemi, ale także jako zwrócenie uwagi na towarzyszą-

cy każdej traumie aspekt potencjalnego zawłaszczenia doświadczenia, przepisania go według indywidualnie ustalonych reguł, krzywdzącego ofiarę ideologicznego usprawiedliwienia własnego postępowania poprzez wykorzystanie cudzego losu.

Jak wspomniano wyżej, syndrom melancholii wydaje się definiować także zachowanie Aleksieja, fizyka błakającego się po stacjach kolejowych, rozpaczliwie i poza wszelką logiką usiłującego dojechać pociągiem do stacji Prypeć. Przypadek naukowca również świadczy o niemożności przejścia przez niego od etapu odgrywania do fazy przepracowywania, która może doprowadzić do – choć częściowego – wyleczenia z traumy. Słowa LaCapry dość precyzyjnie naświetlają problem odmienności zjawisk:

Chciałbym również wprowadzić niebinarne rozróżnienie między dwoma współdziałającymi procesami: odgrywaniem (*acting out*) i przepracowaniem (*working through*), które są wzajemnie powiązаныmi trybami reakcji na utratę czy traumę historyczną. [...] Żalobę da się uznać za formę przepracowania, a melancholię za formę odgrywania. Porównując melancholię z żalobą, Freud traktował tę pierwszą jako zatrzymany proces, w którym pogiębiony, depresyjny i strauumatyzowany podmiot, zatrzaśnięty w przymusie powtarzania, opętała przeszłość. Staje on w obliczu przyszłości, która zdaje mu się pasmem impasów, i narcystycznie utożsamia się z utraconym obiektem. Żaloba otwiera szansę zmierzenia się z traumą i powrotu do życia albo przeciwkateksji, pozwalając zacząć od nowa (LaCapra 85-86).

Można powiedzieć, że Aleksiej w jeszcze mniejszym stopniu niż Ania zainteresowany jest podjęciem próby pokonania traumy Czarnobyla. W przypadku protagonistki wydaje się jednak, że przyczyna tkwiła przede wszystkim w funkcjonowaniu jej psychiki, uwarunkowanym nią przywiązaniu do ziemi, wierności wspomnieniom i nostalgicznej tęsknocie za przeszłością. Ciało bohaterki pragnęło powrotu do życia i uwagi drugiego człowieka. U Aleksieja pamięć o traumie jest pamięcią zmysłową, jego swoisty trans, czyli ciągłe bycie w drodze do nieczynnej stacji Prypeć – nawet jeśli uznamy te sceny za wizualną projekcję halucynacji – jest nieprzerwanym mówieniem o bólu płynącym z głębi ciała. Jest to raczej przypadek zamknięcia ciała na przyszłość, o czym świadczy chociażby niezmiennosc zewnętrznego wizerunku bohatera – stale takie samo ubranie, fryzura, brak śladów upływu czasu na twarzy. Przemierzając kolejne kilometry, Aleksiej notuje imiona osób spotkanych na dworcach i w pociągach, stara się zapewne uratować je przed zapomnieniem. Pisząc księgę imion, staje się jednocześnie kronikarzem własnej opowieści. Ratując ludzi przed losem anonimowych, zbiorowych ofiar, wpisuje ich i swoją historię w historię skażonej ziemi, łączy na zawsze te dwie rzeczywistości. Jego tułaczka przypomina wędrowkę przez kolejne kręgi piekła, bez satysfakcji dotarcia do celu, co rodzi oczywiste asocjacje z klasyczną ideą Dantego. Bezdomność Aleksieja wydaje się jednak być przede wszystkim bezdomnością ciała, które



nigdzie i do nikogo nie będzie należeć i które nie zazna nigdy ukojenia. Stan ten można traktować jako rodzaj nerwicy, natręctwa, nieleczzonej choroby psychicznej, nad którą bohater nie panuje. Z drugiej strony warto zaryzykować stwierdzenie, że jest to rodzaj pokuty, którą były fizyk nakłada sam sobie całkowicie świadomie, by zając czymś ciało, zmęczyć je na tyle, by oddalić ból po stracie rodziny i dręczące go zapewne poczucie winy. W tym wypadku moglibyśmy mówić też o swoistym mechanizmie obronnym, który wzbudza żywe zainteresowanie widza, oddziałuje na niego, skłania do myślenia. Zgodnie z teorią afektu wolno założyć, że widz w tym wypadku wyraźnie zajmuje pozycję zewnętrzną wobec traumatycznego zajścia, patrząc na obraz bohatera nie przeżywa *secondary trauma*. Mimo to, powołując się na teorię znaku Gilles'a Deleuze'a, warto przypomnieć, że:

[...] afekt wywołany przez znak nie jest przeciwieństwem procesu myślenia rozumianym jako zastąpienie krytycznej refleksji czymś na kształt pasywnego cielesnego doświadczenia; daleko mu do wykluczenia myśli, pobudza bowiem, nie tyle wyciszając podmiot, ile wyostrzając i podsycając refleksję. Ze względu na zdolność pobudzania myśli napotkany znak przewyższa, zdaniem Deleuze'a, wypowiedź dosłowną, ponieważ angażuje nas na każdym poziomie: emocjonalnym, psychicznym i sensorycznym. Znaczenie tej koncepcji znaku polega na sposobie, w jaki łączy ona afektywne oddziaływanie obrazu z procesem myślenia bez podkreślania pierwszeństwa czy doświadczenia afektywnego (pamięci zmysłowej) czy reprezentacji (pamięci wspólnej) (Bennett 166).

W świetle obserwacji Deleuze'a mówiące do nas cierpiące ciało Aleksieja może być jednocześnie reprezentacją pokoleniowego doświadczenia traumy Czarnobyla i obrazem, który „dotknie” widza i pociągnie do przyjęcia bólu, wytworzenia jego imitacji. Zgodnie z badaniami Cathy Caruth „traumy nie da się umiejscowić w jednym gwałtownym wydarzeniu [...], jakie miało miejsce w czyjejś przeszłości”, ale „raczej należy ją ulokować w sposobie, w jaki jej nieprzyswojona natura [...] powraca, by w późniejszym czasie prześladować tego, który przeżył traumę” (cyt. za: Bennett 171). Niepokój Aleksieja można odbierać zatem jako wyraz pamięci ciała, która wynika w filmie z wyobrażenia doznania zarówno od zewnątrz, jak i od wewnątrz. Jest to rodzaj kodu zmysłowego, pozwalającego widzowi na interakcję, dającego podstawy do współodczuwania, co wypływa z traktowania pamięci również jako miejsca kontaktu.

W podsumowaniu warto zauważyć, że film *Znieważona ziemia* mieści się w kategorii filmu posttraumatycznego nie tylko ze względu na centralny dla niego temat czarnobylskiej katastrofy i jej następstw, które widz ma okazję obserwować głównie przez pryzmat *milieu*. Ziemia przyjmująca na siebie skutki wydarzenia jest ofiarą wybuchu elektrowni w podobnym stopniu co ludzie i zwierzęta, choć niełatwo znaleźć tego dowody gołym okiem. Boganim umiejscawia traumę świadka i poszkodowanego przede wszystkim w niezdolnych do jej przepracowania ciele

i psychice człowieka. Źle ulokowana nostalgia, melancholia, kinetyczna nadpobudliwość funkcjonują w filmie jako znaki umożliwiające widzowi współodczuwać tragedię bohaterów, rodzaj powtarzalnego kodu zmuszającego do refleksji nad mechanizmami pamięci i zapomnienia.

## BIBLIOGRAFIA

- Adams, Mark. "Land of Oblivion". *Screen Daily*. 4 November 2011. Web. 12.12.2018 <<https://www.screendaily.com/-land-of-oblivion/5034413.article>>
- Artwińska Anna, et al. „Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne w literaturze polskiej”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 25 (2015). S. 9-18.
- Bennett, Jill. „Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka”. Przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, Tomasz Bilczewski. *Pamięć i afekty*. Red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2014. S. 145-179.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- Felperin, Leslie. *Land of Oblivion*. Web. 12.12.2018 <<https://variety.com/2011/film/reviews/land-of-oblivion-1117945981/>>
- Golka, Marian. *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2009.
- Grynberg, Mikołaj. *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- Hirsch, Joshua. „Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne”. Przeł. Tomasz Bilczewski, Anna Kowalcze-Pawlik. *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysak. Kraków: Universitas, 2015. S. 253-284.
- Hundorova, Tamara. „Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”. Przeł. Iwona Boruszkowska. *Teksty Drugie* 6 (2014). S. 249-263.
- Kiang, Jessica. *Marrakech Film Festival '11 Reviews: 'Land of Oblivion' Starring Olga Kurylenko & '180°' The Swiss-German Version Of 'Crash' (Basically)*. Web. 12.12.2018 <<http://www.indiewire.com/2011/>>
- LaCapra, Dominick. „Trauma, nieobecność, utrata”. Przeł. Katarzyna Bojarska. *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysak. Kraków: Universitas, 2015. S. 59-107.
- La terre outragée*. Reż. Michale Boganim. Francja-Niemcy-Polska-Ukraina: Les Films du Poisson, 2011.
- Leociak, Jacek. *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk/Fundacja Akademia Humanistyczna, 2009.
- Pheifer, Moritz. "Interview. Michale Boganim on *Land of Oblivion*". *East European Film Bulletin* 9 (2011). S. 1-2.
- Shoji, Kaori. '*Land of Oblivion*'. *Chernobyl film offers lessons for Japan*. Web. 12.12.2018 <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/02/08/films/film-reviews/land-of-oblivion/#.WxU-LoouCUk>>
- Young, Neil. *Land of Oblivion: Venice Film Review*. Web. 12.12.2018 <<https://www.hollywoodreporter.com/review/land-oblivion-venice-film-review-232243>>