

**Joanna Wojnicka,  
Dzieci XX Zjazdu. Film  
w kulturze sowieckiej  
1956–1968, Kraków  
2012, ss. 478**

**W** państwach totalitarnych kultura poddana jest presji ideologicznej, co w konsekwencji prowadzi do jej skrajnej standaryzacji. W systemie radzieckim, zgodnie z tezami Marksa i Lenina, traktowana była jak element nadbudowy a zarazem narzędzie jej utrwalania. Podkreślano często jej użyteczność klasową w walce „o obronę i rozszerzanie dokonań ludu pracującego miast i wsi”.

Ważną rolę w kształtowaniu odpowiedniego systemu wartości odgrywała w Związku Radzieckim kinematografia. Maja Turowska, która dokonała analizy kinematografii stalinowskiej i nazistowskiej, słusznie zauważyła, iż „system totalitarny konstruuje swój ideologiczny szkielet na podobieństwo systemu mitologicznego lub sakralnego. Na ten mitopodobny obraz składają się: mit wodza, fuhrera-boga, mit bohatera, mit młodej ofiary, mit korzeni narodowych, mit kolektywnej jedności, mit zdrajcy, mit odkupieńczy, mit wroga”<sup>1</sup>. Odwołując się do

tej typologii autorka recenzowanej pracy przeanalizowała kino sowieckie w okresie tzw. odwilży aż po 1968 rok. Tak określone ramy chronologiczne nasuwają pewne wątpliwości. Nie budzi zastrzeżeń rok XX zjazdu KPZR (1956) jako punkt wyjścia analizy. Natomiast rok 1968 nie stanowił istotnej cezury w dziejach wewnętrznych państwa radzieckiego.

Uzasadniając swój wybór autorka wskazuje tylko, iż ostatecznym kresem epoki, nawet nadwątlonych złudzeń był rok 1968 i wydarzenia w Pradze”. Stłumienie „praskiej wiosny” nie wpłynęło wszakże w istotny sposób na zmianę polityki wewnętrznej Leonida Breżniewa. Dodatkowo przywołana cezura ma charakter polityczny, nie artystyczny, a jak deklaruje, „opracowanie nie ma charakteru analizy politycznej”. Ramy analizy, co należy postrzegać raczej jako zaletę opracowania, obejmują także filmy powstałe na początku lat 70. Świadczy to o erudycji autorki zauważalnej zwłaszcza w sposobie ukazywania kontekstu kulturowego. W pełni uzasadniona jest więc odautorska konstatacja: „Książka ma więc charakter historyczny, ale również kulturowy. Interesowały mnie związki kina z literaturą, z sowiecką historią, a przede wszystkim — mitologią, o której zbyt rzadko się pamięta.

Z bogatego dorobku sowieckiego kina tamtych lat wybrałam więc filmy, które wydawały mi się najlepszą ilustracją analizowanych zagadnień. Są to często filmy w Polsce mniej znane niż takie hity odwilży, jak *Lecą żurawie* i *Ballada o żołnierzu*” (s. 11). Dodać warto, iż ukazano także wpływ rosyjskiej myśli politycznej na kinematografię. Egzemplifikację w tym wypadku może stanowić szeroka prezentacja koncepcji euroazja-

<sup>1</sup> M. Turowskaja, *Kino totalitarnej epoki*, w: *Kino: polityka i ludi. 30-e gody*, red. L. Mamatowa, Moskwa 1995, s. 27.

tyzmu. Analiza koncepcji Lwa Gumilowa wykorzystana została do ukazania tła ideowego jednej ze scen filmu Andrzeja Tarkowskiego o znakomitym malarzu rosyjskim Rublowie. Historyczna perspektywa reżysera nie była jednak zbieżna z euroazjatyzmem. Pojawiają się także odniesienia do dyskutowanej często kwestii rosyjskiego antyokcydentalizmu<sup>2</sup>. Zdaniem autorki, ważna dla omawianego filmu scena męki Chrystusa wpisuje się w tradycję zachodnią, ale elementy, które tworzą filmowe misterium są rosyjskiej proveniencji. Okcydentalność modeluje więc ikonografię, jednak sens jest rosyjski (s. 289)

Wielu badaczy kultury zwróciło też uwagę na pozornie zaskakującą amerykanizację rewolucyjnego dyskursu. Westernowo-awanturnicze inspiracje dostrzec można nawet w propagandzie pierwszych lat porewolucyjnych. Zainteresowanie kinem amerykańskim uwidoczniło się także w okresie rządów Nikity Chruszczowa. W nakręconym przez duet reżyserski Aleksandra Ałowa i Władimir Naumow obrazie *Moneta* odwołania do twórczości artystów hollywoodzkich są niezwykle czytelne. Z oczywistych powodów incydentalnie wykorzystywano nierosyjskie scenariusze. Mimo ogromnej popularności prozy Hemingwaya cenzura nie zezwoliła na ekranizację jego powieści. Fenomen popularności autora *Komu bije dzwon* wynikał w Rosji z „bun-

tu materialnego świata przeciwko bezsilnemu duchowemu życiu”. Konstrukcja metodologiczna pracy oparta, jak wskazano, na wyjaśnieniu genetycznym, umożliwiła autorce przywołanie myśli A. Tocqueville’a, który pisał: „Amerykanin walczy z przeciwnościami natury, Rosjanin z ludźmi. Amerykanin walczy z pustynią i barbarzyństwem, Rosjanin z cywilizacją w całej swojej krasie. A zatem Amerykanin dokonuje za pomocą pługa a Rosjanin za pomocą żołnierskiego miecza. [...] Amerykanin za zasadę działania przyjmuje wolność, Rosjanin niewolę”<sup>3</sup>.

Interesującym wątkiem poruszonym przez autorkę jest obecność eugeniki w kulturze radzieckiej. W sfilmowanej powieści *Mgławica Andromedy*, w dalekiej przyszłości zwanej Erą Wielkiego Pierścienia, mieszkańcy Ziemi przekształcili się w istoty doskonałe pod względem fizycznym. Niestety ten aspekt został zaprezentowany skrótowo.

Natomiast szeroko omawia Wojnicka filmy fantastyczne, nadawały się one bowiem do ukazywania bolszewickiej gigantomanii. W *Kosmicznym rejsie* przedstawiono Nową Moskwę jako monumentalny twór dokonań nadczłowieka. Centralne miejsce odgrywała budowla, która przypominała rzeczywisty projekt Pałacu Rad. Charakter budowli nadawał jej charakter symboliczny prawie jak w architekturze sakralnej transcendentny. Jak zauważył Jakub Sadowski: „Jeżeli semantykę położenia Pałacu Rad na

Natomiast szeroko omawia Wojnicka filmy fantastyczne, nadawały się one bowiem do ukazywania bolszewickiej gigantomanii. W *Kosmicznym rejsie* przedstawiono Nową Moskwę jako monumentalny twór dokonań nadczłowieka. Centralne miejsce odgrywała budowla, która przypominała rzeczywisty projekt Pałacu Rad. Charakter budowli nadawał jej charakter symboliczny prawie jak w architekturze sakralnej transcendentny. Jak zauważył Jakub Sadowski: „Jeżeli semantykę położenia Pałacu Rad na

<sup>2</sup> Szerzej: R. Backer, *Międzywojenny euroazjatyzm. Od intelektualnej kontrakulturacji do totalitaryzmu*, Łódź 2000, passim.

<sup>3</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, Kraków 1996, s. 423–424.



płaszczyźnie ziemskiej zestawimy z zespołem znaczeń wynikających z wpisania projektu w schemat osi kosmicznej, a zatem, jeśli przyjmiemy, iż potężną figurą wodza rewolucji zwieńczona jest pionowa oś budowli, organizująca strukturę budynku, a jednocześnie przebiegająca przez sam środek Moskwy, Rosji i całego świata, to uzyskamy schemat kulturowej funkcji gmachu<sup>4</sup>. W filmie owa sakralizacja została powiększona poprzez nadanie budynkowi charakteru instytucji badawczej. Obrazy science fiction zawierały co prawda realizację partyjnych założeń, ale ich wizjonerski, nierealny charakter powodował często, iż stawały się frekwencyjnymi hitami. Mowa w tym wypadku o filmach takich jak *Mars* czy *Diabeł morski*.

Film fantastyczno-naukowy nie rozwinął się jednak na szerszą skalę w Związku Radzieckim. Pomijano popularną na Zachodzie problematykę filozoficzną m.in. granic wolności nauki. Jedynie też Tarkowski w *Solaris* zrealizowanym na podstawie prozy Lema podjął próbę prowadzenia „politycznej gry z odbiorcą”. W ciekawie przeprowadzonej analizie pominęła jednak autorka możliwości interpretacyjne związane z koncepcją wspomnianego wcześniej S. Lema. Wskazał on, iż nasze myślenie o przyszłości obarczone jest kilkoma błędami. Skaza Diora kładzie nacisk na modę, a modne rozważania mają większą szansę przebicia. Skaza Titanica wynika ze zbyt dużego zaufania do osiągnięć technicznych. Błąd Archimedesusa wynika z braku możliwości określenia przewidywalnych czynników

zmian. Wreszcie skaza Katona, opatrzone często godnością szlachetnej misji, może przybrać postać destrukcji porządku cywilizacyjnego. Ten ostatni element o charakterze indoktrynacyjnym odgrywał ważną rolę w sowieckiej rzeczywistości. Cenzura próbował nawet wyeliminować z jednego z filmów scenę, w której bohaterka płacze, gdyż: „sowiecka kobieta-kosmonauta płakać nie może”.

Problematyce cenzury, określającej warunki wolności artystycznej twórców, poświęciła autorka cały rozdział. Omówiła w nim przypadki czterech filmów-półkowników. Wśród nich znalazł się obraz *Paskudna historia* według opowiadania Fiodora Dostojewskiego o tym samym tytule. Twórczość wybitnego pisarza traktowana była zresztą ambiwalentnie. Jak zauważył bowiem Borys Groys: „Największą ideologiczną przeszkodą dla asymilacji klasycznego dziedzictwa był przez długi czas teoremat tak zwanego wulgarnego socjologizmu, według którego sztuka oraz kultura w całości jest nadbudową pewnej określonej ekonomicznej bazy. To w pełni ortodoksyjno-marksistowskie założenie wykorzystywali intensywnie teoretycy awangardy do uzasadniania konieczności kreacji nowego rodzaju formalnej sztuki, będącej w porównaniu do czasów minionych specyficznym proletariackim<sup>5</sup>. Wyjście znaleziono w koncepcji Lenina dotyczącej dwóch kultur w jednej kulturze.

Warto w tym miejscu poczynić pewną istotną dygresję. Autorka tej erudycyjnej pracy bardzo często odwołuje się do twórców takich Czechow, Tołstoj czy szczególnie Bierdiajew, jednak niezwykle rzadko przywołuje idee Marksa czy jego radzieckich kontynuatorów. Czytel-

<sup>4</sup> J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życiowa w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, Łódź 2005, s. 96.

<sup>5</sup> B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010, s. 67.

nik mniej znający te koncepcje nie zawsze będzie potrafił wyjaśnić powody ideologicznych sporów i w konsekwencji powody ingerencji cenzury. Warto byłoby też odwołać się do propozycji A. Gramsciego czy L. Althussera. Odpowiedź na niezwykle ciekawe pytanie: Czy literatura popularna miała wpływ na kształtowanie ideologii totalitarnych? zostało zaprezentowane na niecałej stronie poprzeczonej przywołanie koncepcji Umberto Eco, który niewątpliwie słusznie zauważył, że powstająca w okresie schyłkowego romantyzmu literatura ukazała czytelnikom superbohatera, obrońcę kłamstw i demaskatora rzeczywistości. Natomiast przywoływane przez autorkę dokumenty partyjne w zakresie sztuki są bardzo sztampowe (taki był zresztą ich język), ale i sporadyczne. Brak też w bogatym wykazie literatury przedmiotu teoretycznych opracowań powstałych w omawianym okresie. Niezwykle obszerny opis okoliczności powstania filmu wyjaśnia jednak, dlaczego ocenzurowano opowieść o miłości zatytułowaną *Historia Asi Klaczynej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła*. W filmie tym, zdaniem cenzora, kołchoźnicy ukazani są niemalże jak dysydenci. Nie pokazywano bowiem sowieckiego życia jako raju. Jeden z przeciwników wprowadzenia filmu na ekrany stwierdzał: „tworząc tego rodzaju obraz zapominamy, że za ich pośrednictwem rozmawiamy językiem kina z całym światem, z mieszkańcami stu pięciu krajów świata. Co my przedstawiamy ludziom z krajów, w których wyświetlane są nasze filmy? Jakże będą mieli wyobrażenie o naszym życiu?” (s. 331) Dodatkowo w jednej ze scen ukazano także wspomnienia byłego więźnia łagrów. Ciekawostką jest fakt, iż jeden z negatywnych bohaterów, pozer czytuje polski tygodnik „Film”.

Wśród ocenzurowanych filmów znalazł się także *Komisarz* poruszający tematykę żydowską. Autorka szeroko zakreśliła genezę i kulturowe uwarunkowania rozwoju antysemityzmu w Rosji począwszy od osławionych *Protokołów Mędrców Syjonu*. Autorka przypomniała też, iż na przykład w filmie *Upadek Berlina* (1949) maszerujący żołnierze radzieccy wyzwalają obóz koncentracyjny, ale wśród uwolnionych jeńców nie ma Żydów. Jedyny film poruszający kwestię Holocaustu to *Zwyczajny faszyzm* z 1965 roku. Tło historyczne dla zatrzymania dystrybucji obrazu *Komisarz* stanowiła wojna sześciodniowa i potępienie syjonizmu. Autorka jednak pominęła w zasadzie ukazanie uwarunkowań lewicowego antysemityzmu. Zaskakuje w kontekście erudycji Wojnickiej chociażby brak odwołania do klasycznej pracy Leona Poliakova<sup>6</sup>.

Obszerny rozdział zatytułowany *W kręgu starych mitów i nowych idei* ukazuje konsekwencje artystyczne odwilży. W nowym ujęciu filmy prezentowały problem rewolucji i jej konsekwencji, w tym zastosowania terroru. Niewątpliwie też, jak słusznie stwierdza Wojnicka, bohaterowie odwilżowej kinematografii byli złagodzoną wersją istniejących pierwowzorów: zwykłego żołnierza, kobiecej wierności, ofiarnego naukowca i młodzieńczego heroizmu dostosowaną do nowych potrzeb. Cechą szczególną była idealizacja młodości. W głośnym filmie *Trzeba przejść i przez ogień* powraca pytanie czy terror jest niezbędnym składnikiem rewolucji. Zakończenie filmu nie doprowadza do rozstrzygnięcia omawianego dylematu. Sam tytuł filmu

<sup>6</sup> *Historia antysemityzmu 1945–1993*, pod red. L. Poliakova, Kraków 2010, s. 249–294.; patrz też P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Warszawa 2012, passim..

jest dwuznaczny. Można dostrzec w nim akceptację dla idei bezwarunkowej walki. Towarzyszy temu konstrukcja myślowa związana z sakralnym oczyszczeniem. Przez ogień wszak przechodzili męczennicy a także heretycy. Co istotne, bezwzględność jest ukazana jako cecha kontrrewolucjonistów, ale ukazana została w kontekście powinności. W innym filmie *Siódmy satelita* padają znamienne słowa: „nasza rewolucja była najmniej krwawą na świecie”. Można by je potraktować jako ponury żart, ale być może jest to deklaracja zbyt ostentacyjna, aby potraktować ją dosłownie. Zwłaszcza, iż na ekranie pojawiają się niejednokrotnie sceny przemocy. W oszczędnym komentarzu autorka przypomina fragment dekretu o czerwonym terrorze, w którym stwierdzano: „że wszelkie osoby powiązane z organizacjami białogwardyjskimi oraz zamieszane w spiski i bunty подлежат rozstrzelaniu”.

W ostatnim rozdziale zatytułowanym *Nowe kino* autorka zaprezentowała osiągnięcia tzw. nowej fali kina rosyjskiego, problemy komedii oraz nowy sposób odczytania klasycznych dzieł, w tym głównie *Hamleta* Szekspira. Jak pisze James Billington *Hamlet* był poligonem doświadczalnym dla rosyjskiej wyobraźni krytycznej. Reżyser filmu będącego adaptacją sztuki dostrzegł w rozterkach tytułowego bohatera rozczarowanie rewolucją francuską. Zwrócił też uwagę na opozycję między zamkniętym niewolniczym światem a światem nauki i wolności. Elementy marksistowskiej analizy powiązał jednak z tradycją rosyjskich sporów o Szekspira. Jak niezwykle precyzyjnie zauważyła Wojnicka: „Nadmiar sztucznej uwagi dla klasyki sprawił, że wśród widzów i twórców wytworzyła

się daleko idąca powaga, która nie jest niczym złym pod warunkiem, że idzie w parze z autentyczną, żywą refleksją. Jeśli tak nie jest, obcowanie z klasyką staje się pułapką. W stalinowskim dyskursie łączyła się ona z kuriozalnym poczuciem wyższości wobec zachodniej kultury, w której rzekomo utracono prawdziwą wartość sztuki, tonąc w komercji i wolnorynkowych regułach wymuszających na artystach banalne umizgi do niemądrych odbiorców. W tak zarzysowanej perspektywie kultura kraju totalitarnego zawsze jest kulturą wysoką, bowiem nie musi zaprzedać się rynkowi i nie grożą się w jałowej komercji. Te frazesy obecne przez wiele lat w sowieckim dyskursie, tworzyły fałszywą przestrzeń dla normalnej polemiki z przeszłością. Dlatego też ożywienie klasyki było czymś bardzo potrzebnym, a im bardziej zbliżamy się do lat sześćdziesiątych, tym bardziej było to widoczne” (s. 371). Zdecydowałem się na ten zbyt długi cytat, aby ukazać sposób interpretowania sztuki filmowej przez autorkę. Precyzyjny język wypowiedzi niewątpliwie ułatwia jej lekturę, a wspomniana wielokrotnie interdyscyplinarność pracy powoduje, iż adresatami opracowania będą zapewne nie tylko historycy i miłośnicy kina.

Wyróżniając za Kazimierzem Wyką trzy rodzaje monografii — służące studentom, umożliwiające pomocniczym siłom naukowym podstawę i skierowane do literatów oraz innych przedstawicieli inteligencji dla pogłębienia zainteresowań — pracę można polecić wszystkim trzem kategoriom odbiorców. Autorce udało się więc udowodnić, że „idee mają konsekwencję”.

Marcin Radomski (Warszawa)

