

Lipatow, Aleksander W.

Obraz Polski i Polaków w radzieckiej sztuce filmowej : twórczość sterowana i stereotypy ideologiczne

Dzieje Najnowsze 29/1, 89-99

1997

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksander W. Lipatow

Obraz Polski i Polaków w radzieckiej sztuce filmowej. Twórczość sterowana i stereotypy ideologiczne

Przegląd dzieł sztuki radzieckiej nie jest właściwym sposobem poszukiwania odpowiedzi na pytanie postawione w tytule: jak widzieliśmy się nawzajem. Ta konstatacja to paradoks w stopniu nie większym niż sam ustrój radziecki: realny jako praktyczna realizacja utopii, która w swej gotowej postaci przyjmuje kształt antyutopii.

Dzieje sztuki wykreowanej przez ten ustrój, jej „forma i treść” wynikały z istoty systemu sprawowania władzy i stylu rządzenia. Twórczość artystyczna była rozpatrywana, traktowana i programowana wyłącznie jako jedno z narzędzi socjotechniki. Twardo sterowana i ściśle kontrolowana także od „wnętrza” — poprzez zarządy „stowarzyszeń twórczych” i cenzurę „wewnętrzną” (autokontrola twórcy świadomego konsekwencji swych praktyk, zarówno w zakresie formy dzieł, jak i ich treści) miała służyć potwierdzaniu, wyjaśnianiu i upowszechnianiu zarówno doraźnych, jak i strategicznych celów przedsięwzięcia nazywanego budowaniem nowego świata w myśl wskazówek partii i rządu oraz zgodnie z poleceniami Wielkiego Wodza, jego otoczenia i następców.

Wmontowanie sztuki w mechanizm władzy, traktowanie twórców jako „inżynierów dusz ludzkich”, zaś ich odbiorców jako „kółek i śrubek”, było konsekwencją ogólnej doktryny konstruowania państwa, społeczeństwa i kultury. Właśnie konstruowania, gdyż w samej tej doktrynie nie było miejsca dla tego co ludzkie ze względu na niewymierność związanych z tym takich pojęć jak: osobowość, umysłowość, religia, narodowość. Stąd zbiorcze traktowanie ludzi jako „materiału ludzkiego”, stąd formułowanie zadań społecznych i zamierzeń partii i państwa w kategoriach wojskowych i sztuki budowlanej. Wszystko to nadawało doktrynie postać jednocześnie projektu budowlanego i planu operacyjnego. Jej socjotechniczną istotę może najlepiej oddaje tak pod względem „treści” jak i „formy” napis powitalny na bramie lenińskiego jeszcze łągru na Sołowkach: „Żelazną ręką zapędzimy ludzkość do szczęścia”.

Z początku ów cel, stawiany sobie przez elitę władzy, jak też środki jego osiągnięcia bynajmniej nie były ogółowi twórców narzucane. Niektórzy spośród nich przeżyli urzeczenie wielką ideą odgórnego uszczęśliwiania „zacofanych i nieświadomych” mas, wielu ideę rewolucji społecznej łączyło z rewolucją w sztuce i zarazem z osiągnięciem przez nowoczesnego artystę rządu dusz w przebudowywanym przez bolszewików społeczeństwie¹.

¹ Na temat awangardy artystycznej i władzy bolszewików por. moją rozprawę: A. Lipatow, *Awangarda:*

Pod tym względem czołową postacią przed pierwszym zjazdem pisarzy był Włodzimierz Majakowski, który rewolucję traktował jako temat literacki. Kiedy z czasem pojął do czego nie w poezji lecz w rzeczywistości „temat” ten może doprowadzić, sam sobie wymierzył karę, jak w wiele lat potem Aleksander Fadiejew.

W ogóle los pisarzy w służbie rewolucji i ich rozliczenia z samymi sobą to temat osobny. I tragiczny. Wybitnych czekała śmierć w łagrach, samobójstwo lub alkoholizm, pozbawionych talentów (i skrupułów) — kariera administracyjna i wysokie nakłady książek idących bardzo prędko w zapomnienie.

Ów całościowy — społeczno-artystyczny — ideał odgórnie przez polityków i zaangażowanych twórców realizowanej utopii urzekał ludzi pióra i artystów nie tylko w początkowym stadium Wielkiej Budowy. Na Zachodzie przyciąga on nadal intelektualistów i ludzi sztuki, nie mających bezpośredniego doświadczenia ze skutkami urzeczywistnienia wysokich ideałów.

Wdrożenie zasady *cuius regio eius religio* dokonało się ostatecznie w czasach stabilizacji reżimu, jaka nastąpiła po wojnie domowej, likwidacji NEP i po powszechnej kolektywizacji. Po niespełnionych planach rewolucji światowej nastąpiły plany pięcioletnie budowy Wielkiej Ojczyzny Rewolucji. Funkcje sztuki i zadania twórców zostały sformułowane na pierwszym zjeździe pisarzy radzieckich w sierpniu 1934 r.

Maksym Gorki: „Przemawiamy jako sędziowie świata skazanego na zagładę”². Andriej Zdanow: najważniejsze zadanie pisarzy radzieckich to „ideowe przeobrażenie i wychowanie ludzi pracy w duchu socjalizmu”³. Realizm socjalistyczny został uznany za podstawową metodę twórczą radzieckiej literatury, co wpisano do statutu Związku Pisarzy; tam również stwierdzono, że członkami Związku mogą być osoby nie tylko „uznające program władzy radzieckiej”, lecz także „uczestniczące w budownictwie socjalistycznym”⁴.

Rozlegające się z trybuny zjazdu głosy tworzyły jeden chór. Gorki: „wszyscy uznali już bolszewizm za przewodnią ideę w twórczości”⁵. Lidia Sejfullina: „Nie ma apolityczności w naszej literaturze”⁶, Wsiewołod Iwanow: „opowiadamy się za bolszewicką tendencyjnością w literaturze”⁷, Ilia Erenburg: „piszemy książki, żeby pomóc towarzyszom w budowie kraju”⁸. I nie tylko własnego. Znamienna jest pod tym względem wypowiedź Aleksego Surkowa: „Nie zapominajmy, że nastanie taka chwila, gdy wiersze trzeba będzie umieszczać nie na łamach miesięczników literackich, lecz na szpaltach gazet frontowych”⁹.

Totalna kodyfikacja treści i formy, odgórne sterowanie sztuką, sprawowana nad nią kontrola i autokontrola pisarzy stworzyły sytuację tego rodzaju, iż poszczególne utwory powstałe w takich warunkach mogą być traktowane zarówno w kategoriach semiotycznie zorientowanej historii sztuki lub literaturoznawstwa, jak i obowiązującej ideologii, niczym swego rodzaju

pokusa poezji i utopia władzy, przekł. pol. R. Mazurkiewicz, „Teksty drugie”, 1992, nr 1/2 / (13/14), s. 49-57.

² *Pierwyj Wsiesojusznyj sjezd sowietskich pisatielej, 1934. Stienograficzeskij otczet*, Moskwa 1934, s. 1.

³ *Ibidem*, s. 4.

⁴ *Ibidem*, s. 717.

⁵ *Ibidem*, s. 675.

⁶ *Ibidem*, s. 236.

⁷ *Ibidem*, s. 230.

⁸ *Ibidem*, s. 184.

⁹ *Ibidem*, s. 515.

jeden tekst, stworzony zgodnie z metodą realizmu socjalistycznego i z wymaganiami aktualnej polityki.

Odmienne więc niż w przedrewolucyjnej Rosji i niż w ciągu pierwszego dziesięciolecia po rewolucji w ZSRR powstała sztuka państwowa. Nie oficjalna, jak było z pewnym nurtem literatury i sztuki w imperium carów, ale właśnie państwowa — pod względem ideologicznym i formalnym, i upaństwowiona dzięki swej organizacji i sposobom istnienia i funkcjonowania. Dlatego, gdy chodzi o przysłowiową „kwestię polską”, byłoby rzeczą daremną szukanie w wypowiedziach literackich i filmowych znamion tonu osobistego, własnych przekonań, sądów, uprzedzeń bądź też sympatii, chociaż to właśnie cechowało literaturę przed bolszewickim przewrotem¹⁰. Po 1917 r. w każdym wypadku obraz Polski i Polaków miał za czynnik sprawczy nie tyle pomysł autorski, co ideologiczną koniunkturę, stwarzaną przez kolejną zmianę bądź też wahnięcie się partyjnej polityki tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej, a także pewne, co dotyczy już czasów „odwilży”, „luzy” powstające w polityce kulturalnej. W istocie rzeczy był to tylko szczególny przejaw ogólnych zmian, zamierzonych w bolszewickim planie zbudowania nowego świata.

Urzeczywistnienie idealistycznej (bo nie zakorzenionej historycznie, społecznie ani kulturowo) wizji, połączone ze stosowaniem wszelkich możliwych form terroru i zniewolenia umysłowego miało w skutkach powstanie systemu integrującego państwo i partię. Jej program zastępujący wszystkie zdegradowane wyznania i przejmujący ich funkcję zaczął odgrywać rolę jedynej i obowiązującej religii świeckiej. Dzięki temu ten wszechogarniający i doskonały jako struktura system socjotechniczny jawi się jako dwudziestowieczny analog instytucji państwa i Kościoła w średniowiecznym feudalizmie, nie tylko udoskonalony i uwspółcześniony, ale i lepiej zharmonizowany i spójny: to, czego Kościołowi do końca nie udało się wdrożyć dlatego, że popadał w kolizję z interesami państwa, teraz udało się zrealizować partii.

Skoro więc uwzględnia się takie uwarunkowania systemowe, to radzieckiej literatury i sztuki, a także ich społecznej recepcji, nie da się rozpatrywać w taki sam sposób, jak europejskiej twórczości od czasów renesansu. Ze względu na usytuowanie w systemie wszelka legalna twórczość radziecka wymaga wyłącznie podejścia całościowego, interdyscyplinarnego i holistycznego na wzór traktowania literatury i sztuki czasów średniowiecza¹¹. Żeby więc zrozumieć pojawienie się w niej tematu polskiego, nie mówiąc już o sposobach interpretacji jego samego lub jego wydzźwięku ekspresjonistycznego, trzeba uwzględnić politykę Ojców Założycieli tego Nowego Średniowiecza i ich następców, działanie mechanizmów władzy i stosowanie w niej technik socjalnych, a także sposoby funkcjonowania pasów transmisyjnych tej maszyny w zarządzaniu twórczością i decydowaniu o losach poszczególnych twórców. W tym systemie współzależności pierwotnym zawsze było upartyjnione państwo, wtórnym natomiast upaństwowione życie artystyczne i samo życie artystów (jak zresztą wszystkich innych poddanych).

W warunkach takiego statusu zawodowego i osobistego artysty sztuka swymi metodami „nagłaśniała” tezy ideologii partyjno-państwowej, była jej estetyczną tubą. Od talentu twórcy zależał jedynie poziom artystyczny tego „nagłaśniania”, jakkolwiek również ono samo było

¹⁰ Kwestia polska w literaturze rosyjskiej przed 1917 r. została oświetlona w rozlicznych opracowaniach polskich badaczy. Z pozycji ostatnich warto wymienić: A. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa-Kraków 1990, J. Orłowski, *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992.

¹¹ Do tego określenia nie wprowadzam treści aksjologicznych, rozpatrując je w kategorii socjotechnicznej.

ujęte w karby nie tylko sztywnych wymagań teoretyczno-problemowych, ale i ściśle sprecyzowanych norm formalnych (jeszcze jedna analogia ze sztuką sakralną średniowiecza). Toteż rozpatrywanie obrazu Polski w poszczególnych utworach radzieckich jest w istocie rzeczy jednoznaczne z wykrywaniem funkcjonowania mechanizmu władzy na gruncie sztuki. Kwestię tę można wyjaśnić adekwatnie tylko z uwzględnieniem prawidłowości sprzężenia zwrotnego: w perspektywie tego mechanizmu władzy i z punktu widzenia jego źródła. Wszelka próba potraktowania wypowiedzi artystycznej jako poglądów samego artysty lub jako odbicia stanu umysłów i reagowania społeczeństwa na takim podłożu oznaczałaby tylko uleganie złudzeniom, iż ma się do czynienia z literaturą i sztuką w tradycyjnym pojmowaniu, i że postrzega się ich istotną treść.

W takim myśleniu ujęciu wizje artystyczne i stosunek ludzi radzieckich do Polski i Polaków kształtują się w postaci szeregu plakatowo wyrazistych obrazków, przedstawiających dzieje braterskiej współpracy od próby wyzwolenia ludu polskiego spod władzy „panów” w 1919-1920 r., poprzez połączenie z „macierzą” i uwolnienie od tychże „panów” Ukraińców i Białorusinów wraz z częścią samych Polaków w 1939 r., potem wyzwolenie spod okupacji niemieckiej i wraz z tym pomoc w stworzeniu prawdziwej demokratycznej Polski, stosunki z którą od tego momentu zarysowują się w niegasnącym świetle wielkiej wspólnej sprawy budowy socjalizmu i walki z imperializmem. Myślenie o przyjaciołach zza miedzy i wyobrażenia o nich kształtują się na poziomie ceremoniału wizyt dostojników partii i państwa, spotkań z dobraćanymi przedstawicielami tych lub innych środowisk, wreszcie, co miało miejsce w ostatnich czasach, zorganizowanych „pociągów przyjaźni”.

Wykrywać prawdę można tylko tam, gdzie się ją ukrywa. Toteż rozważania moje prowadzą do wniosku o odmiennym niż tradycyjny sposobie traktowania sztuki radzieckiej, proponuję inne jej rozumienie i wręcz samo podejście do niej. Sztuka ta nie odpowiadała napytanie o to, jak ludzie radzieccy widzieli Polskę i Polaków, natomiast ilustrowała oficjalne założenie, jak według tamtego państwa i partii należało widzieć ten kraj i jego ludność, jak powinien był postrzegać je poddany radziecki udający się na kolejną akcję propagandową z zawczasu przygotowanymi transparentami albo też na wycieczkę zagraniczną, czy też do służby wojskowej.

Takie usytuowanie sztuki w systemie ustrojowym, jej zaprogramowany kształt formalno-treściowy i wyznaczone jej funkcje społeczno-ideowe sprawiły, że wszystkie powstałe za czasów ZSRR utwory przynależą do szeregu zmiennych historycznie (w zależności od powierzonych odgórnie zadań) stereotypów. Dlatego ustalenie tego, jak traktowano w sztuce radzieckiej „kwestię polską”, wymaga nie tylko skatalogowania i analizy poszczególnych utworów, ale również i przede wszystkim rozpatrzenia owych stereotypów na podstawie najbardziej standardowych dzieł. Podejście w takim duchu wydaje się w pełni uprawnione, ponieważ wszystkie wytwory sztuki socrealistycznej były w pełni zgodne z ideologią obowiązującą w danej chwili, inaczej bowiem nie miałyby racji bytu (podobnie jak autorzy, zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym).

Swoją drogą wykrycie stereotypu w utworze wyjaśnia na zasadzie sprzężenia zwrotnego aktualną politykę partii i rządu, jak również kierunek oddziaływania sztuki na społeczeństwo zgodnie z ich życzeniami.

Z punktu widzenia rodzajów traktowania „kwestii polskiej” w sztuce ZSRR można wyodrębnić trzy okresy. Pierwszy z nich — rewolucyjno-internacjonalistyczny — trwał do końca lat dwudziestych, kiedy to ostatecznie prysnęły nadzieje na rewolucję światową. Z tamtych czasów z wiary w przepowiednie Marksa i Engelsa pozostał ślad w godle państwowym ZSRR: glob ziemski pod czerwoną gwiazdą.

W owym okresie bolszewicka ideologia odrzucała treści patriotyczne i narodowe jako anachroniczne i burżuazyjne. Zastąpiono je kryteriami klasowymi, mającymi zjednoczyć „proletariuszy wszystkich krajów” we wspólnej walce z wrogim ustrojem kapitalistycznym. Znamienne są w tym kontekście pełne lekceważenia wypowiedzi „wodza rewolucji”, że pluje na Rosję, że w Rosji sprawy tylko się zaczęły, za to wraz z rozwojem rewolucji światowej jej ognisko przemieści się do Niemiec z ich wysoko rozwiniętym ruchem socjalistycznym i kulturą.

Tej też sprawie miała służyć wojna polsko-bolszewicka. *Okna ROST-a* Majakowskiego, nawołujące do walki z Polską burżuazyjną, nie miały w intencji autora, ale również w odczuciu radzieckim, treści antypolskich. Postacie z tych obrazków, ich słownictwo, oznaczają klasowe podejście: tu i tam ludzie pracy mają także interesy i wspólnych wrogów. Tych ostatnich uosabia Piłsudski liżący na plakacie buty burżuazji¹². Postać „polskiego pana”, zawsze grubego i okrutnego, co „rabuje, łupi i gwałci”¹³, uosabia wrogość wobec ludu i wrogie ludowi państwo burżuazyjne. Na innym rysunku tenże „pan” występuje w jednym szeregu z rosyjskim baronem Wranglem; „oto wrogowie Rosji Radzieckiej” — głosi napis¹⁴. Malując na jeszcze innym plakacie sylwetkę „pana”, Majakowski po raz kolejny kieruje do żołnierzy Armii Czerwonej przesłanie, że ich wrogami są „polscy panowie”¹⁵, „naszymi braćmi” zaś — polscy robotnicy. Taka plakatowa wyrazista klasowość cechuje również wiersz *Polska* (1927 r.) napisany przez poetę podczas pobytu w Polsce. Również słowa popularnej piosenki Surkowa o Pierwszej Armii Konnej, gdzie o „polskich panach” śpiewa się na jednym tonie z kozackimi atamanami, walczącymi przeciwko Republice Rad, akcent ten jest pozbawiony aspektu narodowościowego.

Pojęcie „biefopolaki” ukuto w owych czasach jako analogię do własnych rosyjskich „białych”, zapewne w celu uniknięcia nacjonalistycznego wydźwięku. Wspólne interesy ludu rosyjskiego i polskiego oraz wspólne tradycje walki rewolucyjnej Rosjan i Polaków miał pokazać zrealizowany w 1920 r. film *Za co?* (reż. Iwan Pieriestiani), będący polityczną aktualizacją opowiadania Lwa Tołstoja.

Klęska w wojnie z Polską sprawiła, że Lenin i jego otoczenie być może po raz pierwszy uzmysłowili sobie iluzoryczność lub przynajmniej nie jedność kryteriów klasowych w realnej (nie wyspekulowanej) rzeczywistości, która już wkrótce rozwiała nadzieje na światową rewolucję. Tym zdeterminowany został drugi okres — mocarstwowo-patriotyczny. Pod przykrywką gromkiego słownictwa rewolucyjnego rozpoczęto w myśl ukutego wtedy sloganu „budowanie socjalizmu w jednym odosobnionym kraju”. Wbrew bolszewickim marzeniom o planie historii w Niemczech zwyciężył narodowy socjalizm, natomiast w ZSRR Stalin zaczął budowanie narodowego komunizmu.

W piosence z pierwszego okresu były słowa: „Kroczymy bez boga, bez ojczyzny, żeby stworzyć nowy świat”. Hymn państwowy rodem z drugiego okresu nawiązywał do idei państwowej i słownictwa imperium rosyjskiego: „Nienaruszalny związek wolnych republik na wieki zespoliła wielka Ruś”. W wewnętrznej polityce narodowościowej okres ten zaznaczył się bezwzględnym zwalczaniem „nacjonalizmu burżuazyjnego”, skutkiem czego uległa unicestwieniu inteligencja poszczególnych narodów (tzw. burżuazję oraz duchowieństwo wszystkich

¹² W. W. Majakowskij, *Soczinienija*, t. 5, Moskwa 1957, s. 122-128.

¹³ Ibidem, t. 3, Moskwa 1957, s. 107.

¹⁴ Ibidem, s. 120.

¹⁵ Ibidem, s. 108.

wyznań i znaczną część chłopstwa zlikwidowano fizycznie albo deportowano w poprzednim okresie). Zwalczanie „nacionalizmu” jako wroga „socjalizmu” (a właściwie totalitaryzmu, który pod względem ideologicznym ujednoczył podbite przez bolszewików wielonarodowe terytorium) odcisnęło swe piętno również na sposobie traktowania problemu narodowościowego „na zewnątrz”. Po klęsce doznanej w 1920 r. kwestia polska była szczególnie drażliwa. Poza tym, wraz z rozwojem wielkomocarstwowej idei i praktyki nasiliło się (aż do końca historii ZSRR) nawiązywanie do tradycji państwowych sprzed rewolucji, a w związku z tym coraz szybciej postępowało tłumienie internacjonalistycznych pierwotnie treści bolszewizmu. W polskim (i nie tylko polskim) kontekście oznaczało to wymazywanie niechlubnych dla Rosji kart, ale również i usprawiedliwianie polityki caratu. Wielkomocarstwowy radziecki stereotyp Polski burżuazyjnej jako wroga zaczął nawiązywać do analogicznego stereotypu z czasów carskich. Tendencja ta w wypadku współczesnej tematyki znalazła wyraz w filmie *Marzenia*, a w tematyce historycznej w filmie *Bogdan Chmielnicki*.

Już same daty powstania tych typowych dzieł realizmu socjalistycznego (fachowo napisany scenariusz, sprawna reżyseria, wybitni aktorzy) są znamienne i znaczące: były to lata agresji i kolejnych zaborów dokonywanych przez ZSRR w zмовie z Hitlerem od Mołdawii na południu, poprzez Polskę i kraje bałtyckie w centrum, po część Finlandii na północy. ZSRR wciągała stopniowo II wojna światowa. Każdy z wymienionych filmów był artystycznym usprawiedliwieniem „połączenia z macierzą” ziem ongiś należących do imperium carów, a teraz do imperium opartego na... internacjonalistycznych ideałach pierwszego okresu rewolucji: takie „połączenie” oznacza ziszczanie się wiekiustego marzenia ludzi pracy o wolności, sprawiedliwości i o szczęściu osobistym urzeczywistnianych w robotniczo-chłopskim ustroju ZSRR.

Scenariusz *Marzenia*, napisany przez Eugeniusza Gabriłowicza i Michała Romma, został zatwierdzony w 1940 r. Dzięki kolejnym wydarzeniom jego treść i ideowa wymowa ulegały wciąż aktualizacji: początek Wojny w Obronie Ojczyzny, sprawa armii Andersa i Katynia, utworzenie z pomocą polskich komunistów Dywizji Kościuszkowskiej. Zrealizowany przez Romma film, ukończony w trudnych warunkach wojennych, wszedł na ekrany w 1943 r. Następne wydarzenia na drodze do Polski Ludowej: porozumienie Wielkich Mocarstw w Jałcie, PKWN, sfałszowanie wyborów do Sejmu Ustawodawczego nadal zapewniały mu aktualność, toteż przez bardzo długi czas utrzymywał się on w repertuarze radzieckich kin i pełnił swoją funkcję uświadamiania radzieckich obywateli w „kwestii polskiej”.

Film podejmuje realnie istniejące wówczas w Polsce problemy: kontrasty społeczne, zaśniedziałość mieszczaństwa, antagonizmy narodowościowe itd., ukazuje realne i zwyczajne marzenia ludzkie o szczęściu, różne jego pojmowanie i różne drogi ku niemu, ale sposoby naświetlania obrazu Polski i Polaków, pokazywane metody rozwiązywania palących kwestii są typowe dla obowiązującej w ZSRR ideologii — autentyczne problemy pokazywane są w świetle prawidłowości walki klasowej. Ich rozwiązanie zapowiadają działania komunistów. Realizacja marzenia o szczęściu możliwa jest nie w drodze izolowania się w prywatność, lecz czynnego działania, a to oznacza walkę z aktualnym ustrojem Polski, obalenie podstaw państwa burżuazyjnego metodami bolszewickimi; wtedy problemy, z jakimi nie umieją poradzić sobie rządy sanacyjne, zostaną rozwiązane. Odślaniające się w tej perspektywie wzory ustrojowe ZSRR oświetlają ślepy zaułek, w jaki zapędziła Polaków sanacja; zarazem likwidacja „potworka traktatu wersalskiego” uzyskuje polską motywację: dokonano jej wszak w imię spełnienia się polskich marzeń o sprawiedliwości i szczęściu.

Takie ujęcie spraw polskich i stereotypy postaci granych znakomicie przez Astangowa, Raniewską i Platta, obowiązywały w praktyce do końca istnienia ZSRR. W takim duchu

charakteryzuje je wydany w masowym nakładzie *Słownik filmowy* (t. 1 — 1966, t. 2 — 1970). „Wykonawczyni roli Wandy (A. J. Wójcik) gra rolę zubożałej kobiety ze środowiska burżuazyjnego, marzącej o życiu rodzinnym, ale skazanej na samotność, ponieważ w burżuazyjnym społeczeństwie nawet szczęście rodzinne kupuje się za pieniądze”¹⁶. W filmie występuje też wykołajeniec życiowy, polski „szlachcic” — postać, której rysunek nawiązuje do negatywnego przedrewolucyjnego stereotypu Polaka, tyle, że w tym wypadku, zgodnie z doktryną ideologiczną, scharakteryzowanego zgodnie ze *stricte* klasowymi kryteriami. Pyszałkowaty i elokwentny, kobieciarz i pijak, łgarz i lekkoduch — słowem typ spod ciemnej gwiazdy (skądinąd świetnie zagrany przez Astangowa), ucieleśnienie, według cytowanego powyżej *Słownika*, „potworności stosunków w Polsce burżuazyjnej, nieodrodnym wytworem których są osobnicy takiego pokroju”¹⁷.

Na czarnym tle „jasną plamą” są robotnik-komunista i dziewczyna ze wsi. Robotnika zagrał W. Sołowiow, dziewczynę — Jelena Kuźmina. Już sam dobór wykonawców również przesądza o rodzaju stereotypu ideologicznego ucieleśnionego w tych postaciach i o wiążących się z nimi wątkach ideowych. Sołowiow „najczęściej grywał role pozytywnych bohaterów — robotników-rewolucjonistów, dowódców Armii Czerwonej, mocnych ludzi”¹⁸, natomiast Kuźmina kreowała na ekranie „osobowość kształtującą się wśród trudnych doświadczeń”¹⁹. Dzięki takiemu doborowi odtwórców ról pozytywni klasowo bohaterowie Polacy — świadomy robotnik i uświadomiona dziewczyna wiejska — mieli w odbiorze widzów radzieckich kojarzyć się ze „swoimi” ideowo, klasowo i etnicznie znajomymi i znanymi sobie bohaterami filmowymi, ze świetlaną postacią bojownika o wolność i sprawiedliwość społeczną, których sylwetki upostaciowują mit solidarności „proletariuszy wszystkich krajów”. A więc przez granicę miały wtargnąć do Polski nie tylko czołgi, ale i sama świadomość ludzi budujących socjalizm, solidaryzujących się z jej ciemniejszym ludem pracującym i wyciągających do niej pomocną, braterską dłoń.

Tak powinna wyglądać nasza wspólna teraźniejszość, zaś na pytanie, jak wyglądała nasza wspólna przeszłość, odpowiada film *Bogdan Chmielnicki* w reżyserii Igora Sawczenki. Wszedł on w 1941 r. na ekrany ZSRR powiększonego o terytoria „wyzwolone spod panowania polskiej burżuazji”. Scenarzystą był Aleksander Korniejczuk, już wtedy laureat Nagrody Stalinskiej, uhonorowany nią potem jeszcze kilkakrotnie, przyszedł członek Komitetu Centralnego oraz przewodniczący Rady Najwyższej Ukraińskiej SRR.

Scenariusz, przyrządzony według recepty socrealizmu, aktualizuje konflikt narodowościowy, przeciwstawiając sobie nawzajem pod względem klasowym „polskich panów” i ukraińskich chłopów, dzięki czemu siedemnastowieczna rewolta przybiera postać rewolucji narodowowyzwoleńczej i zarazem społecznej. Złożone stosunki i układy ukraińsko-rosyjskie zostały zredukowane do wzajemnego braterstwa i bratniej miłości. Na tle stanu rzeczy w Kraju Rad w 1941 r. takie przemieszczenie akcentów miało spełniać dodatkowo inne, nie mniej ważne funkcje w stosunkach wewnętrznych. Chodziło o:

1) zatuszowanie tradycyjnych animozji ukraińsko-rosyjskich, wzmocnionych przez nastroje antyradzieckie po ekscesach okresu wojny domowej oraz po zlikwidowaniu przez bolsze-

¹⁶ *Kinosłownik*, t. 1, Moskwa 1966, s. 308.

¹⁷ *Ibidem*, s. 120.

¹⁸ *Ibidem*, t. 2, s. 568.

¹⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 858.

wików niepodległego państwa ukraińskiego, po masowych wywózkach chłopów na Syberię podczas kolektywizacji, po zorganizowaniu głodu na wsi w początkach lat trzydziestych, którego ofiarami padły miliony ludzi, oraz po zdziesiątkowaniu inteligencji i arystokracji robotniczej w drugiej połowie lat trzydziestych (Wielka Czystka);

2) ukierunkowanie wrogich emocji przeciw „pańskiej Polsce” jako rzekomemu odwiecznemu wrogowi Ukrainy;

3) usprawiedliwienie napaści na Polskę w 1939 r., pośrednio i na inne kraje, zwłaszcza Finlandię, także tej bezkrwawej agresji, lecz połączonej z zaborem części Rumuni, Estoni, Lotwy i Litwy.

Wątek Chmielnickiego w taki sposób uwarunkowany ideologicznie, *nb.* wygrywano potem do końca istnienia ZSRR, w czym wolno upatrywać jeszcze jeden przejaw ciągłości w wykorzystywaniu stereotypu ideologicznego rodem z czasów carskich. Właśnie dlatego aż do ostatnich lat nie mogła ukazać się w Związku Radzieckim pierwsza część *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, przetłumaczona i wydawana w Rosji przed przewrotem bolszewickim.

Wielka Wojna Ojczyźniana rozwiązała mity propagandowe o solidarności mas pracujących wszystkich krajów, a w związku z tym również proroczą wizję przyłączenia się ich do Armii Czerwonej, czego skutkiem stanie się błyskawiczne zwycięstwo. Rozwiązał się także mit o wyższym poziomie życia w Kraju Rad, gdy tylko żołnierze radzieccy na własne oczy zobaczyli „rzeczywistość kapitalistyczną”. Wiązał się z tym kolejny przypływ tendencji represyjnych w polityce wewnętrznej — w miarę sukcesów na frontach przybierały na zapleczu na sile masowe deportacje i aresztowania²⁰. Właśnie w przełomowym momencie wojny, kiedy zwyciężający sojusznicy przystąpili do negocjowania planu nowego podziału Europy, zaczyna się trzeci z wyżej wymienionych okresów.

Pozostawiwszy na użytek wewnętrzny charakterystyczną dla drugiego okresu tonację patriotyczno-mocarstwową, oficjalnej ideologii nadano teraz w wymiarze geopolitycznym (Obóz Socjalizmu) tonację ludowodemokratyczną. A więc wielka i jedynie słuszna nauka Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina zwycięża. Już nie jesteśmy samotni wobec wrogiemu i nie-ludzkiego świata imperializmu. Nasza twierdza uzyskała przedpole, które również w przyszłości będzie się poszerzać. Pierwotna idea rewolucji światowej i właściwa dla niej terminologia przeobraziły się w koncept walki i ruchów narodowyzwoleniczych. W ideologii partyjno-rządowej i związanej z nią sztuce właśnie to otrzymało kształt stereotypu ruchu oporu pod okupacją faszystowską; główną lub wyłączną rolę odgrywają w nim przyjaciele ZSRR (dalsza transformacja nastąpiła wraz z odgórnym wprowadzeniem do twórczości tematu trzeciego świata).

Taki mit walki ze wspólnym wrogiem reprezentuje film *Zygmunt Kłosowski* (1946 r., reż. B. Dmochowski i S. Nawrocki, scenariusz I. Łukowskiego). Zrealizowany w konwencji sensacyjno-przygodowej film opiewa niezwykle przygody i dokonania dziennikarza Gołemby (świetna kreacja Dmochowskiego), który udaje kolejno inwalidę, barona, prokuratora i gestapowca. Za każdym razem zwodzi głupich Niemców i wykonuje karkołomne zadania podziemia.

Podobnie jak w pierwszym powojennym filmie polskim *Zakazane piosenki*, w utworze tym również nie starczyło miejsca na zróżnicowanie obrazu podziemia. Zresztą sprzyjała temu sama przyjęta konwencja.

²⁰ Por. A. W. Lipatow, *Literatura i fakt (Wojna w twórczości pisarzy polskich i rosyjskich)*, w: *Druga Wojna Światowa w literaturze polskiej i obcej*, Lublin 1994.

Ruch oporu pokazany jest jako jednolity, politycznie nijaki, tworzony przez wiernych pomocników fantastycznie wspaniałego bohatera walczącego z niemieckim okupantem. Tak powstał radziecki zwiastun przyszłego gatunku „bajki dla dorosłych”, podjętego przez film polski (*Gdzie jest general?, Stawka większa niż życie, Cztery pancerni i pies*).

Kolejny w czasie stereotyp ukształtował się jako kontynuacja pierwszego, bazująca teraz na propagandowych tezach polityki partii i rządu w sprawie wspólnej budowy wspaniałego jutra. W publicystyce i w plakatach Polska występowała odtąd jako jeden z bratnich krajów obozu. W warunkach szczelnej izolacji społeczeństwa Kraju Rad także względem krajów demokracji ludowej, obraz PRL rysował się jako wielka abstrakcja, charakteryzowana na równi z pozostałymi z pomocą ogólnikowych i jednakowych kategorii „braterskiej przyjaźni”, „bratniej współpracy”, „wspólnych wysiłków” w budowaniu nowego świata i w jego obronie przed wspólnym wrogiem. Ten enigmatycznie ukazywany światjedności ideologicznej, sąsiedzkiej przyjaźni i braterskiej miłości zasadał się również na wdzięczności wobec ZSRR jego sojuszników, w tym Polaków, z racji wyzwolenia spod faszystowskiej okupacji i z jarzma niesprawiedliwego ustroju burżuazyjnego²¹. To dlatego *Popiół i diament*, obowiązkowa lektura szkolna w PRL, w ZSRR trzymany był w działach prohibitów jako nie odpowiadający radzieckim stereotypom podziemia i wyzwolenia.

Ten sam powód zdecydował o tym, że film Andrzeja Wajdy pokazano w ZSRR dopiero po upływie dziesięciu lat, już po chruszczowowskiej odwilży. Za jej czasów, aczkolwiek w stopniu ograniczonym, zaczęły się bezpośrednie kontakty obywateli radzieckich z rzeczywistością pozostałych krajów socjalistycznych. Oficjalna propaganda przygotowywała odpowiednio własne społeczeństwo na okoliczność zetknięcia się z odmienną rzeczywistością tych krajów. Co się tyczy Polski — o armii Andersa, Katyniu i Powstaniu Warszawskim informowano ich w tradycyjnym duchu zdrady i wrogości Polski burżuazyjnej wobec ZSRR.

Izolacja w poprzednim okresie i enigmatyczny aktualny obraz bratnich krajów w propagandzie sprawiły, że nie powstawały wtedy utwory artystyczne pokazujące braci zza miedzy. Dopiero w czasach odwilży, kiedy rozluźniły się nieco wymogi ideologiczne z czasów stalinizmu, a także zelżała sztywna dotąd normatywność obowiązującej „metody twórczej” (jakkolwiek sama ona obowiązywała nadal) i kiedy zaczęły ukazywać się utwory pisarzy lat sześćdziesiątych traktujących rzeczywistość w sposób ludzki (a nie wyłącznie ideologiczno-klasowy), odżył w sztuce również wątek polski.

Dramat Leonida Zorina *Warszawska melodia* (1967 r.) sytuuje się w ogólnym nurcie odnowy i humanizacji radzieckiej literatury. Jest to utwór zarazem liryczny, psychologiczno-obyczajowy i historyczny. Obrazuje on losy ludzkie i przemiany społeczne zaszłe wraz ze zmianą warty na socjalistycznym szczycie. Jest to opowieść o Rosjaninie i Polce, która studiowała w ZSRR. Los ich miłości i ich samych był przesądzony przez ustrój; nie mogli pobrać się dlatego, że w czasach stalinowskich został wydany odpowiedni zakaz. Spotykają się po latach w Warszawie, dokąd bohater-Rosjanin przyjechał służbowo (także znak nowych czasów).

Ten na swój sposób rozrachunkowy utwór, zarazem w sposób artystycznie sprawny, demonstrowuje pewną ciągłość tradycyjnego w rosyjskiej sztuce i wyobrażeniach Rosjan stereotypu zmitologizowanej Polki — pięknej, inteligentnej, dowcipnej, krnąbrnej i zalotnej, dla której można stracić rozum i zapomnieć o wszystkim. Mężczyzna natomiast upostaciowuje tradycyj-

²¹i „Lokalnymi” dla ludzi radzieckich świadectwami owej wizji były rozpowszechnione w ZSRR utwory literackie i filmowe realizmu socjalistycznego z bratnich krajów.

ny stereotyp Rosjanina: człowieka sumiennego, powolnego, nieśmiałego, prostodusznego i prostolinijnego, uczciwego i uczuciowego. Oboje uosabiają nie tylko rosyjską męskość i polską kobiecość, ale również spotkanie żywiołów Rosji i Polski, ich wzajemne przyciąganie się wbrew przeszłości i na przekór teraźniejszości. Wszystko to dzięki prawdopodobieństwu sytuacyjnemu i sztuce dialogów nabrało rumieńców psychologicznych, obyczajowych i historycznych. Jak dotąd jest to bodaj czy nie najbardziej udany, tchnący prawdą i uczciwy utwór na zadany z góry temat przyjaźni narodów.

W urzędowej interpretacji oraz upaństwowionej twórczości ten oficjalny temat realizowany w duchu optymistycznej propagandy jako hymn przyjaźni, na naszych oczach zmienił się w marsz żałobny, towarzyszący rozpadowi „Obozu” i przynależnych ideologicznie do niego treści, bazujących nie na autentycznych wartościach narodowych, lecz na klasowej demagogii oderwanej zarówno od rzeczywistości ludzkiej, społecznej lub historycznej, jak również etnicznej, mentalnej i psychologicznej²².

W czasach stagnacji wątek polsko-radziecki wszedł do kanonu wymagań władzy wobec państwowej sztuki, co pozostawało w bezpośrednim związku z nasilającą się po powstaniu w Berlinie Wschodnim (1953 r.), wypadkach poznańskich i rewolcie budapeszteńskiej (1956 r.) kampanią propagandową na temat „przyjaźni narodów”. Kanon ten miał przesłonić coraz mocniejsze i nie wygasające do końca istnienia „obozu” napięcia wewnętrzne i kryzysy, których szczytowymi przejawami, nie dającymi się ukryć, stały się Wiosna Praska, wypadki radomskie i wreszcie „Solidarność”. Właśnie wówczas szczególną rangę gatunkową w ramach ogólnego schematu propagandowego uzyskuje temat „braterstwo broni”, realizowany na podstawie zmitologizowanych wątków II wojny światowej. Temat coraz bardziej odległy w czasie, gdyż rzeczywistość bezpośrednio powojenna, jakkolwiek w czasie bliższa, zupełnie nie nadawała się do uwierzytelniania przyjaźni.

Utwory na ten temat mogą służyć jako ilustracja działania mechanizmów propagandy i polityki kulturalnej, prowadzonej przez powiązane współpracą odnośne instytucje w ZSRR i PRL. Ilustrują one współgranie ze sobą dwóch machin państwowych, dwóch socjotechnik, powiązań twórczych sterowanych z obu stron przez czynniki partyjno-rządowe²³.

Do najbardziej udanych utworów ostatniego okresu należą oparte w różnym stopniu na autentycznych podstawach seriale telewizyjne: *Kierujcie ogień na mnie* (scenariusz i reżyseria Sergiusz Kołosow, 1965 r.), odznaczony główną nagrodą na pierwszym Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w 1967 r. i nagrodą Komsomołu w roku następnym, oraz *Major Wicher* (scenariusz Julian Siemionow, reżyser J. Taszkow, 1967 r.) nagrodzony na drugim z kolei takimże Festiwalu. Tematem pierwszego z nich, zrealizowanego w konwencji psychologiczno-obyczajowej (i to jest jego mocna strona), jest współpraca Polaków z partyzantką radziecką na okupowanym terytorium ZSRR; drugi, reprezentujący konwencję przygodowo-sensacyjną, pokazuje taką współpracę na okupowanym terytorium Polski (uratowa-

²² Sukces polskich filmów wśród publiczności radzieckiej w latach odwilży polegał właśnie na tych wartościach: pokazywały one ludzki (a nie zideologizowany, wyalienowany z rzeczywistości) obraz Polski i Polaków.

²³ Jednym z przejawów tego była koprodukcja filmowa oraz wzajemne angażowanie aktorów do ról ich rodaków.

nie Krakowa przed przygotowywanym przez Niemców wysadzeniem w powietrze; ten sam epizod wyzyskał także polski reżyser Jan Łomnicki w filmie *Ocalić miasto*).

Niewątpliwie sprawnie wykonane oba seriale pokazują Polskę i Polaków z ograniczeniami wynikającymi z oficjalnej polityki wzajemnej przyjaźni, aczkolwiek w warstwie obrazowej nabierają rumieńców życia dzięki polskim aktorom, mówiącym poprawnie po polsku, zachowującym się i postępującym zgodnie z polskimi manierami; w drugim z tych seriali mamy do tego autentyczną scenerię Krakowa i okolic.

Autentyczny — indywidualny, osobisty, serdeczny stosunek do Polaków, współczucie dla nich przebijało się na scenę publiczną w dziedzinach sztuki nie tak szeroko jak kino oddziałujących na ludność: a więc w piosence Bułata Okudźawy poświęconej Agnieszce Osieckiej, w wierszach Andrieja Wozniesińskiego lub Władimira Wysockiego. Wiersz tego ostatniego o Polsce, która kojarzy mu się z tragedią Powstania Warszawskiego, został wydrukowany dopiero w osiem lat po śmierci autora, tuż przed rozpadnięciem się imperium.

Dopiero obecnie, gdy w nowych warunkach sztuka, zrzucając jarzmo upaństwowienia, zaczyna istnieć właśnie jako sztuka, można spodziewać się, że powstaną utwory, które wreszcie odpowiedzą na pytanie: jak obecnie Rosjanie widzą Polskę i Polaków. W odniesieniu do minionego okresu odpowiedzi na to pytanie można szukać w materiałach uzyskiwanych drogą badania pamięci społecznej.

Ale to już zupełnie inna dziedzina.

Ostateczna wersja polska tekstu
autoryzowana przez A. Lipatowa