

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Między Hiobem a homo sovieticus : o "Losie człowieka" Siergieja Bondarczuka w aspekcie transsemiotycznym

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (125), 200-212

2010

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.

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Między Hiobem a *homo sovieticus*.
O *Losie człowieka* Siergieja Bondarczuka
w aspekcie transsemiotycznym

I.

Rozpatrywanie twórczości Siergieja Bondarczuka (1920-1994) w kontekście motywów i wątków starotestamentowych może wydać się pomysłem tyleż ryzykownym, co ekstrawaganckim. Ten najmłodszy w historii aktor, który otrzymał tytuł Ludowego Artysty ZSRR, i uznany reżyser, zdobywca między innymi Nagrody Leninowskiej (za *Los człowieka*, 1959) oraz Oscara (za dwie części ekranizacji *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja, 1965-1967) był faworyzowanym filmowcem epoki breżniewowskiej, *notabene* wychowankiem Siergieja Gierasimowa, „czołowego konformisty” w radzieckim środowisku filmowym. Bondarczuk – zadeklarowany piewca tak zwanego „humanizmu socjalistycznego” – dzięki *Czerwonym dzwonom* (1982) według *Dziesięciu dni, które wstrząsnęły światem* Johna Reeda zaskarbił sobie ponadto miano „epika rewolucji”. Niezapomniany odtwórca roli Astrowa w *Wujaszku Wani* (1970) Andrieja Konczałowskiego współcześnie określane bywa przez krytyków „najzdolniejszym breżniewowskim artystą dworskim” i „Siergiejem (prawie) carem”, co chociaż brzmi ironicznie, nie oznacza radykalnej deprecjacji jego dokonań artystycznych. Jeśli chodzi o spuściznę Bondarczuka-reżysera, to symptomatyczna wydaje się niżej przytoczona ocena znaczenia *Sud’by człowieka* dla rozwoju kinematografii radzieckiej:

Ten film jest jednak bardzo istotny dla zrozumienia kina radzieckiego. Zanurzony w przeszłości, wybiegał w przyszłość. Łączył – stosunkowo harmonijnie – tradycje dawnego kina totalitarnego lat 50., z [...] nowofalowością i próbą akademickiego nawiązania do klasy-

ki rosyjskiej. Taki model kina będzie przez lata powracał w ZSRR, a potem Rosji. Co by o nim nie sądzić, Bondarczuk był jego niekwestionowanym mistrzem.¹

2.

Zdaniem znanego filmoznawcy, Jerzego Płażewskiego, *Los człowieka* od innych dzieł kina radzieckiego najbardziej odróżnia to, że jest filmem o c i e r p i e n i u². Protagonista obrazu Bondarczuka, Andriej Sokołow, musi napić się z czary goryczy już jako młodzieniec (jego rodzice i siostrzyczka umierają podczas klęski głodu w 1922 roku), potem jako żołnierz Armii Czerwonej, jeńiec i więzień obozu koncentracyjnego, wreszcie jako ojciec rodziny (ukochana żona Andrieja, Irina, ginie wraz z córkami w bombardowaniu Woroneża, a – jak by tego było mało – u progu zwycięstwa zostaje zabity również jego jedyny syn Anatolij, bohater wojenny i wybitnie uzdolniony matematyk). Bez wielkiej przesady można zatem rzec, iż człowiek ten, podobnie jak Hiob, doświadczył wszystkiego prócz własnej śmierci.

Trudno w pełni zgodzić się z opinią krytyka, iż kinematografię radziecką cechowała konsekwentna niechęć do postaci człowieka cierpiącego: rozpacz i ból jednostki są wszak istotnym tematem takich chociażby znakomitych filmów, jak *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa (1957), *Czterdziesty pierwszy* Grigorija Czuchraja (1956), a zwłaszcza *Dziecko wojny* Andrieja Tarkowskiego (1962). Z pewnością jednak żadna z wykreowanych w nich postaci nie zasługuje w tej mierze na miano „bohatera traumatycznego”³, co Andriej Sokołow. Reżyser ukazał go bowiem nie tylko jako człowieka nieustannie doświadczającego skrajnych sytuacji egzystencjalnych, lecz także jako kogoś, kto podejmuje wysiłek wypowiedzenia swojej tragedii, stając się niejako bezwiednym „piewcą cierpienia”.

Siergiej Bondarczuk, zgodnie z literackim pierwowzorem filmu, posłużył się w swej ekranizacji chwytem retrospekcji, który dodatkowo potęguje efekt „egzystencjalnego wyostrzenia” narracji przez wprowadzenie napięcia między Ja przeżywającym i Ja opowiadającym⁴. Sokołow kreśli dzieje swojej „drogi przez mękę”

¹ Fragment szkicu Tomasza Jopkiewicza, dołączonego do wydania *Losu człowieka* na płycie dvd w serii *Klasyka kina radzieckiego*, Epelopol Entertainment 2008.

² J. Płażewski *Historia filmu*, Warszawa 1995, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 219, podkr. moje – B.P.J. Zdanie to zdają się podzielać i inni krytycy: „Tym razem nie chodzi głównie o świadectwo epoki, o budujące uogólnienie, o skalę społeczną, lecz o mroczną prawdę intymną: stara poetyka kina radzieckiego nabrała nowego ducha o przejmującej sile oddziaływania” (A. Grabicz, J. Klinowski *Kino, wehkuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, WL, Kraków 1987, s. 383).

³ Por. H. Gosk *Bohater traumatyczny w prozie Leo Lipskiego i Henryka Grynberga*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. K. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo UW, Warszawa 1998.

⁴ Zjawisko to od dawna znane jest teoretykom prozy, zob. F. Stanzel *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wyb. i oprac. R. Handke, WL, Kraków 1980, s. 237-287.

Interpretacje

przypadkowo spotkanemu kierowcy, oczekującemu na przeprawę przez Don. Spotkanie mężczyzn odbywa się wczesną wiosną, w scenerii budzącej się do życia przyrody, co można by traktować jako ironiczny kontrapunkt dla osobistego dramatu bohatera, gdyby nie fakt, że obrazy występującej z brzegów rzeki, która zalewa okoliczne sady, niosą ze sobą konotacje niszczycielskie⁵. Co znamienne, figura montażowa sekwencji inicjalnej konfrontuje je z obrazami nieba.

Protagonista *Losu człowieka* jest zatem na ekranie, tak samo jak i w opowiadaniu Michaiła Szołochowa, zarówno tym, kto ugina się pod przytłaczającym ciężarem cierpienia, jak i tym, kto szuka dla niego wyrazu w słowach⁶. Rozpoczynając swą tragiczną historię, powtarza on w zapamiętaniu odwieczne pytanie: „Za co ś ty mnie, życie, tak pokaleczyło? Za co ta kara?”⁷. Słowa te, poprzedzone obrazem obłoków, padają w prologu filmu, tuż przed czołówką, co nadaje im rangę motta.

3.

W stuminutowym filmie Siergieja Bondarczuka Sokołow kilkakrotnie długo wpatruje się w niebo (jest to bodaj najbardziej typowy „gest mimiczny” tej postaci), ani razu jednak nie wymawia imienia Boga – miejsce Jahwe zajmują w jego wypowiedziach „życie” oraz „los”. Jak się wydaje, ujmowanie przez bohatera własnych nieszczęść w kategoriach winy i kary ma tu przede wszystkim charakter retoryczny: tłumaczy się raczej ekspresywnością wypowiedzi poświęconej doświadczeniu traumatycznemu niż poszukiwaniem przez cierpiącego „instancji” sprawczej.

Trzeba jednak zauważyć, że w fabule *Sud'by człowieka* można odnaleźć wyraźne przejawy ironii losu. Szczególnie silnie dochodzi ona do głosu w końcowych partiach filmu, kiedy to ciężko doświadczony bohater zaczyna snuć marzenia o spokojnej starości u boku odnalezionego syna. Wypowiada wówczas słowa pełne otuchy: „Niebawem i do mnie uśmiechnęło się szczęście – jak słońce po burzy”. Otóż synowi, z którego przyszłością Sokołow wiąże jeszcze nadzieję na ukojenie bólu, przychodzi zginąć ostatniego dnia wojny. (Dla podkreślenia ojcowskiego dramatu twórcy filmu zastosowali antytezę obrazowo-dźwiękową: ujęcia zboliałej twarzy żałobnika zostały skontrastowane z pełnymi euforii okrzykami wiwatujących czer-

⁵ Woda kojarzona jest ze śmiercią i zniszczeniem także w innych partiach filmu: kiedy Sokołow przybywa do rodzinnego Woroneża, by na miejscu własnego domu ujrzeć zgliszcza i dowiedzieć się o śmierci najbliższych, z trudem brnie przez głębokie kałuże. (Sceny tej nie ma w opowiadaniu – w nim Andriej dowiaduje się o tragedii z listu sąsiada.)

⁶ W utworze Szołochowa nadrzędnym narratorem jest jednak nie Sokołow, lecz jego rozmówca.

⁷ M. Szołochow *Los człowieka*, przeł. I. Piotrowska, Warszawa 1985, s. 11, podkr. – B.P.J.

wonoarmistów). Znajdujemy zatem w filmie Bondarczuka pogłosy znamiennych dla narodu Puszkina wyobrażeń na temat determinant ludzkiej egzystencji, które z niemalą dozą złośliwości czynią z bezbronnego człowieka „losu igrzysko”⁸.

Zgodnie z rozpoznaniem Anny Wierzbickiej, kultura rosyjska „odbija się” w kilku zasadniczo nieprzetłumaczalnych słowach: jednym z nich jest właśnie *sud’ba* [los] – bodaj najistotniejszy rzeczownik spośród tych, poprzez które Rosjanie „rozwijają swoje nastawienie wobec życia” i za pomocą których komunikują je innym (o jego statusie świadczy to chociażby, że nadzwyczaj często występuje w rosyjskich związkach frazeologicznych, porzekadłach, piosenkach, tytułach)⁹. Na treść pojęcia *sud’by* składa się przede wszystkim, odziedziczone po przodkach, fatalistyczne przeświadczenie o podległości człowieka przerastającej go sile (często wyobrażanej antropomorficznie), która decyduje o nieprzewidywalnym i niezadko dramatycznym charakterze ludzkiego bytowania. Z ideą tą wiąże się przekonanie, że pomimo okrucieństwa losu człowiek powinien przyjmować jego wyroki bez sprzeciwu, w postawie rezygnacji. (Jak powie sąsiad Sokołowa po tragedii woroneńskiej: „Co by nie było, trzeba żyć”).

Bez względu na przywołany kontekst kulturowy wielkim przeoczeniem byłoby niewątpliwie niedostrzeżenie faktu, że obraz Siergieja Bondarczuka podejmuje – aczkolwiek w dość przewrotny sposób – również starotestamentowy aspekt zagadnienia cierpienia, w tym tak istotny dla Księgi Hioba problem boskiego przyzwolenia na życiowy upadek najwierniejszego z wiernych. Zasadnicze znaczenie dla audiowizualnej konceptualizacji tej problematyki ma sekwencja w cerkwi.

⁸ Kwestia losu zostaje w początkowej części filmu stematyzowana w kontekście optymistycznym. Sokołow, zadumawszy się podczas randki nad okolicznościami przypadkowego zapoznania Iriny, mówi do przyszłej żony: „Jak to wspaniale, że los nas połączył”. Scenę wieńczy ujęcie ukazujące wspólne wstąpienie zakochanych na ciągnącą się aż po horyzont drogę. Symboliczny obraz drogi powraca w filmie wielokrotnie, nie sposób go jednak traktować jako ilustracji archetypu Pielgrzyma: w miarę rozwoju wydarzeń bohater *Losu człowieka* coraz bardziej upodabnia się do Tułacza, który nie jest w stanie przewidzieć kierunku swojej wędrówki. Jasność co do celu stanowi natomiast istotę teologicznej cnoty nadziei. Jeśli chodzi o obrazowanie, to – co istotne w kontekście dalszych rozważań – do sposobów nadania wędrówce charakteru pielgrzymki zalicza się operowanie *metaforą świata* (por. P. Wheelwright *Symbol archetypowy*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Symbol i symbolika*, wyb. i wstęp M. Głowiński, przeł. G. Borkowska, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 298-303).

⁹ A. Wierzbicka *Słowa klucze. Różne języki – różne narody*, przeł. I. Duraj-Nowosielska, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007, s. 358 i 51; teź *Semantics, culture and cognition. Universal human concepts in culture-specific configurations*, Oxford University Press, New York 1992. Dodatkową bibliografię dotyczącą tego tematu podaje Teresa Dobrzyńska w paragrafie *Człowiek losu igrzysko...*, poświęconym opowiadaniu *Wiosna w Fialcie* Władimira Nabokowa (T. Dobrzyńska *Tekst, styl, poetyka*, Universitas, Kraków 2003, s. 65).

Interpretacje

4.

Jedyną postacią w filmie Bondarczuka, która wzywa Boga, jest młody mężczyzna towarzyszący Sokołowowi wraz z dziesiątkami innych jeńców w drodze do obozu. Jego kreacja została przez reżysera satyrycznie przerysowana. Kiedy pozostali więźniowie planują napaść na hitlerowskich żołnierzy eskortujących konwój, człowiek ten dygoce ze strachu i szepce w zapamiętaniu: „Boże, strzeż mnie i zlituj się nade mną, ochroń mnie przed wrogiem”. W prawosławnej świątyni, do której jeńcy zostają spędzeni na noc, ów osamotniony mężczyzna wciąż unosi błędny wzrok i wykonuje machinalnie gesty zdające się zdradzać tyleż religijną żarliwość, co zacofanie i tchórzostwo.

Scena śmierci tego bohatera, rozgrywająca się przy odgłosach gwałtownej burzy, ma charakter tragikomiczny. Pobożny mężczyzna ginie, ponieważ nie pozwala sobie na wypróżnienie się w miejscu, które uznaje za święte:

MEŹCZYŻNA

[Zwijając się z bólu.]

– Gdzie iść, gdzie?... Powiedzieli, że nie będą wypuszczać. Co mam robić, bracia? Jestem przecież wierzący, jestem chrześcijaninem!

INNI JEŃCY

– To dawaj przez kopułę – podsadzimy cię. [Śmiechy]

– Jak ładnie poprosisz, to anioły wezmą cię na skrzydła. [Śmiechy]

MEŹCZYŻNA

– Nie mogę znieważyć tego miejsca. Nie mogę znieważyć. Jestem wierzący. Jestem chrześcijaninem... [Mężczyzna biegnie, wali pięściami w zamknięte od zewnątrz drzwi świątyni, padają strzały...]

Głębsze zrozumienie wymowy opisanej sceny wymaga, byśmy dostrzegli swoiste dla kinematografii zespolenie elementów różnych systemów znakowych i otworzyli wyobraźnię na subtelną, transsemiotyczną i transmedialną grę z n a c z e n i o w ą¹⁰. Poza przytoczonym dialogiem, mimiką i gestami aktorów w tej

¹⁰ Mówiąc o transsemiotyczności i transmedialności będę miała na uwadze sytuację, w której „systemy semiotyczne lub medialne współtworzące przekaz tracą swoją niezależność (samodzielność) w tworzeniu znaczeń. A zatem relacje transsemiotyczne to na przykład relacje, w jakie wchodzi obraz i dźwięk w przekazach filmowych; z relacjami transmedialnymi będziemy mieć do czynienia w przypadku cytatów i parafraz, na przykład literackich struktur narracyjnych czy stylów malarskich w filmie. Proces ten ma charakter wielokierunkowy i zwrotny, co oznacza, że w filmie na przykład znaczenia cząstkowe zawarte w ruchomym obrazie są reinterpretowane przez te obecne w warstwie dźwięku i semantyki słownej, i na odwrót – same je reinterpretują” (E. Szczesna *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 36; zob. także: J. Łotman *Znaczenie filmowe*, w: tegoż: *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno. T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 97-101.

części filmu istotną rolę odgrywają zwłaszcza efekty akustyczne i specyficzny sposób operowania światłem. Ich znaczenie w danym kontekście ma, jak się wydaje, charakter negatywny, a bazuje na enigmatycznie zarysowujących się relacjach intertekstualnych, obejmujących aluzje do istniejących w kulturze europejskiej wzorców artystycznego przedstawiania sfery *sacrum* (mam na uwadze zwłaszcza konwencje literackie i plastyczne).

Wstydlivy dramat człowieka, który błaga Boga o wstawiennictwo, rozgrywa się przy akompaniamencie nawałnicy. Pioruny, łączące niejako niebo z ziemią, przez wieki pełniły w literaturze rolę „narzędzi transcendencji” i symbolicznych przejawów gniewu Bożego. W obrazie Bondarczuka jest inaczej¹¹. Jakkolwiek trudno abstrahować od konwencji gatunkowej filmu, zauważyć wypada, że pod presją nowych uwarunkowań kontekstowych motywy te funkcjonują niczym „sygnały braku” interwencji sił nadprzyrodzonych.

W sekwencji cerkiewnej na szczególną uwagę zasługuje ponadto ujęcie, które następuje zaraz po tragicznym finale opisanej sceny, ponieważ nieodparcie przywołuje ono na myśl apokaliptyczne wizje malarzy religijnych, tudzież plastyczne przedstawienia tematów związanych z zesłaniem Ducha Świętego lub innymi przejawami łaski Bożej (wiele dzieł tego rodzaju przynosi chociażby twórczość El Greca czy Gustava Doré)¹². Widzimy na ekranie bezkształtną masę śpiących jeńców, spowitą rozszczępionymi promieniami światła przezierającego przez sklepienie świątyni; z jej pokrytych freskami ścian spoglądają w kierunku widza monumentalni święci, nad „pobojowiskiem” zasłanym ludzkimi ciałami góruje krzyż, symbol zbawienia (zob. zdjęcie). Obraz ten można uznać za kolejny przejaw ironii w filmie radzieckiego reżysera: tym razem jej płaszczyzną odniesienia byłaby wiara chrześcijan w opatrzność wszechmogącego Boga. Wobec rozwoju wydarzeń rozszczępiona poświata¹³ wywołująca skojarzenia z plastycznymi ucieleśnieniami idei

¹¹ Por. sposób posłużenia się motywem pioruna w *Spalonych słońcem* Nikity Michalkowa (M. Jakubowska *Próba analizy tekstu filmu „Spaleni słońcem” Nikity Michalkowa*, w: *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Rabid, Kraków 2005, s. 337-353).

¹² Mam na uwadze określony typ kompozycji plastycznej, a nie nawiązanie do konkretnego dzieła sztuki. Spośród prac Gustava Doré przywołać tu można dla przykładu następujące drzeworyty z serii ilustracji biblijnych: *Jeżue rozkazuje słońcu*, *Zwycięstwo Jozafata* (temat „doliny Jozafata” z jednej strony wiąże się z łaską Boską, z drugiej zaś kojarzony jest z zapowiedziami apokaliptycznego zniszczenia), zob. ilustrowane wydanie Biblii Tysiąclecia w opracowaniu biblistów polskich (z inicjatywy benedyktynów tyńceckich), Warszawa–Poznań 2006, t. 6, s. 23 oraz t. 13, s. 34. Przykładem sztuki sakralnej, o jakiej mowa, może być ponadto fresk z Sanktuarium Gloria in Excelsis w Betlejem, przedstawiający scenę, w której Anioł obwieszcza pasterzom dobrą nowinę o narodzeniu Mesjasza (zob. Ks. R. Rumianek *Śladami Jezusa*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”, Warszawa 2009, s. 135).

¹³ Nawiasem mówiąc, promienie rozszczępionego światła współtworzą także scenierię niefortunnej ucieczki Sokołowa z obozu jenieckiego (scena w lesie).



świętej emanacji okazuje się w swej istocie tak samo banalna, jak zwyczajne wyładowania atmosferyczne.

Motywy i układy kompozycyjne towarzyszące wyobrażeniom *sacrum* w różnorodnych tekstach kultury pojawiają się zatem i w filmie Siergieja Bondarczuka, ale ulegają w nim polemicznemu przewartościowaniu¹⁴. Radykalnie zmienia się tym samym ich funkcja: stają się po prostu znakami transcendentalnej pustki.

¹⁴ Przykłady odmiennego sfunkcjonalizowania tego rodzaju ukrytych nawiązań do religii znaleźć można chociażby w filmie Ingmara Bergmana pt. *Szepty i krzyki* (*Viskningar och rop*, 1971). Zdaniem znawcy twórczości skandynawskiego reżysera, obraz ten „najpełniej [...] oddaje sens jego głównej metafory ludzkiego losu jako męki Chrystusowej” (T. Szczepański *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 330). Symbolika pasyjna realizuje się tu poprzez emblematiczne ujęcie prezentujące dwie bohaterki (umarłą Agnes i jej wierną służącą) w układzie charakterystycznym dla Piety. Spośród filmów rosyjskich przywołać można na przykład *Powrót* Andrieja Zwiagincewa (*Wozwraszczenie*, 2003): jednym z sygnałów aktualizujących w tym filmie odniesienia religijne jest ujęcie ukazujące śpiącego ojca pary młodocianych bohaterów. Zostało ono skomponowane na wzór znanego obrazu A. Mantegni *Zmarły Chrystus*, który znajduje się w Pinakotece Brera w Mediolanie (por. K. Biedrzycki *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Universitas, Kraków 2007, s. 311-313).

5.

Można rzec, iż w omówionej scenie Siergiej Bondarczuk „rozprawia się” z tym aspektem postaci Hioba, który nie przystaje do aprobowanego w Związku Radzieckim ideału człowieczeństwa. Natomiast zgodnie z deklaracjami samego reżysera, film stanowi polemikę z *Popiołem i diamentem* (1958) Andrzeja Wajdy: zagubionemu i miotanemu rozterkami moralnymi żołnierzowi AK zostaje tu przeciwstawiony „typ nowego socjalistycznego człowieka”, który mimo najcięższych doświadczeń nie traci wiary w lepszą przyszłość. Jakkolwiek wymowa finału nie wydaje się wcale tak optymistyczna (Sokołow ujawnia w nim swój lęk przed nagłą śmiercią we śnie), film przenika wiara w ludzką wytrwałość i sens solidarnej walki z największymi przeciwnościami. U Bondarczuka alternatywą dla „milczących niebios” są właśnie bezkompromisowość i aktywny opór człowieka, który nie waha się podjąć najdrastyczniejszych nawet działań, jeśli tego wymaga dobro sprawy. Taki wniosek wniesienia chociażby z logiki doboru i następstwa scen cerkiewnych.

Po śmierci „żałosnego chrześcijanina” następuje najbardziej kontrowersyjna sekwencja filmu, choć sposób zaprezentowania dalszych wydarzeń w ogromnym stopniu kamufluje ich ciężar moralny. Sokołow niepostrzeżenie przysłuchuje się rozmowie dwóch jeńców, z której wynika, że jeden z nich następnego dnia ma zamiar ujawnić Niemcom tożsamość drugiego i skazać go tym samym na rozstrzelanie. Zastraszony dowódca plutonu to mężczyzna drobny i delikatny, a wyrażenie żalu do bezwzględnego współtowarzysza stanowi jedyną formę protestu, na jaką jest się w stanie zdobyć. (W tym momencie filmu Bondarczuk, wyjątkowo, pozwala sobie na ideologiczną fanfaronadę, nie kala nią jednak ust głównego bohatera. Dowódca plutonu mówi z goryczą: „Zawsze podejrzewałem, że ty, Kryżniew, jesteś niedobrym człowiekiem. Zwłaszcza kiedy nie chciałeś wstąpić do partii, tłumacząc to swoim analfabetyzmem”).

Reakcje Andrieja Sokołowa, w odróżnieniu od działań Maćka Chełmickiego, są stanowcze i bezwzględne – gołymi rękami i „na ochotnika” dusi on we śnie potencjalnego zdrajcę. Scena zabójstwa pokazana jest wprawdzie na ekranie, jednak w sposób dość specyficzny. Operator zastosował w niej metonimię obrazową w funkcji eufemizmu: uwaga widza zostaje skoncentrowana nie na działaniach Sokołowa (ten wykracza poza kadr), lecz na plutonowym, którego rola sprowadza się do trzymania nóg duszonego mężczyzny. Upływa parę sekund i „jest po sprawie”. W opowiadaniu Szołochowa zaraz po morderstwie Sokołow czuje odrazę i niemal dostaje torsji¹⁵. Bondarczuk każe mu jedynie lekko obetrzeć ręce o ubranie, co więcej, podczas kolejnej sceny (cynicznej egzekucji jeńców) pozwala widzowi głęboko odetchnąć, że stało się to, co się stać powinno. Wniosek nasuwa się sam: Andriej Sokołow to niewątpliwie bohater. Dalsza część filmu, a zwłaszcza fakt usynowienia

¹⁵ „Tak mi się po tym zrobiło niedobrze, tak strasznie mi się chciało umyć ręce, jakbym uduślił nie człowieka, tylko jakiegoś śliskiego gada... Pierwszy raz w życiu zabiłem, i to swojego... Jaki on tam zresztą swój? Gorszy przecie od obcego, bo zdrajca” (M. Szołochow *Los człowieka*, s. 27).

Interpretacje

sieroty błakającego się samotnie po rosyjskich wsiach, zaświadczy o tym, że jest on także człowiekiem czułym i litościwym.

6.

Pod względem konstrukcyjnym Sokołow jest postacią hybrydyczną, jakkolwiek odbieramy go jako wyrazistą osobowość. Można rzec, iż składa się nań kilka wizerunków, parę mniej lub bardziej utrwalonych wzorców postaci, które wzajemnie się dopełniają. (Taki typ konstrukcyjny posiada zresztą niebłahą tradycję w kulturze rosyjskiej, by wspomnieć tylko księcia Myszkina z *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, który jednoczy w sobie między innymi postać dziecka, „jurodiwego”, Don Kichota, Chrystusa oraz Puszkiniowskiego „rycerza biednego”¹⁶).

Główny bohater *Losu człowieka* czerpie niemało między innymi z postaci Hioba, ale nade wszystko jest uosobieniem wyidealizowanego wizerunku Rosjanina. Jak na syna Rosji przystało łączy w sobie siłę charakteru i hardość z nieprzeciętną wrażliwością: kocha ojczystą ziemię, łany zboża, śpiew ptaków i błękit rosyjskiego nieba, w sercu zaś piastuje gorące uczucie do jednej kobiety. Jest człowiekiem silnym i odważnym, pełnym godności i powagi, lubi zakłąć i wypić, ale często wykonuje gesty, które świadczą o skrywanej delikatności. (Na uwagę zasługuje scena, w której Andriej, okradając z munduru pijanego do nieprzytomności Niemca, podnosi z ziemi cegłę – nie po to jednak, by zadać cios, lecz po to, by umieścić pod opadającą głową żołnierza prowizoryczną „poduszkę”). Nieprzypadkowo Bondarczuk sam zagrał tę rolę, jako że jego powierzchowność doskonale odpowiadała stereotypowym wyobrażeniom silnego człowieka znad Donu.

Andriej Sokołow jest nade wszystko żołnierzem, ucieleśnieniem męznego ducha narodu – nic by tego lepiej nie potwierdziło niż respekt, jaki więzień numer 331 wzbudza u wroga. Taką wymowę ma słynna sekwencja z psychopatycznym komendantem obozu Müllerem (jego brzydką twarz operator ukazuje często w zbliżeniach ze skosu), w której jeńiec, zdając sobie sprawę z grozy sytuacji, woli wypić za własną zgubę¹⁷, zamiast wznieść toast za zwycięstwo armii niemieckiej. (*Notabene* twórcy filmu umiejętnie podkreślili kwestiami Müllera ponadindywidualny wymiar postaci Sokołowa: hitlerowiec najpierw dwa razy nazywa go lekceważąco „ruskim Iwanem”, potem zaś zwraca się do niego z nieskrywanym szacunkiem, określając go mianem „prawdziwego rosyjskiego żołnierza”¹⁸).

¹⁶ A. Filipowicz *Książę Myszkina – ideał czy idiota?*, w: *Postać literacka*, s. 181-194.

¹⁷ W kontekście całości kwestia Sokołowa „Za swoją zgubę i wybawienie od mąk – wypiję” nieuchronnie przywołuje na myśl manifestowane przez Hioba pragnienie śmierci.

¹⁸ Scena ta zawiera pewien akcent niemal komiczny. Potyczce Müllera z hardym jeńcem „przygląda się” bowiem sam Hitler; jego wzrok skierowany jest na Sokołowa, a twarz zdaje się wyrażać skrajną irytację (rozmówców oddziela wiszący nieco z tyłu portret wodza). Zadbano o zachowanie odpowiednich proporcji – z pewnością nieprzypadkowo głowa z portretu i głowy bohaterów są, z grubsza rzecz biorąc, tej samej wielkości.

Scena ta ponadto uzmysławia nader konkretny i jakże dotkliwy – również dla Hioba – fizyczny wymiar ludzkiego cierpienia. Wycieńczony z głodu jeniec zostaje wezwany do miejsca, w którym oficerowie niemieccy siedzą przy suto zastawionym stole, świętując rzekome sukcesy armii Hitlera. W tych warunkach odmowa przyjęcia poczęstunku – pada tu słynna już kwestia Sokołowa „Po drugiej szklance [wódki] też nie przywykłem zagryzać” – jest nie tylko przejawem rycerskiej wręcz odwagi, lecz i heroiczną manifestacją godności człowieka, który potrafi przewyciężyć upodlające „przymusy” własnej cielesności (por. scenę w cerkwi).

W ekranizacji *Losu człowieka*, nie inaczej niż w dramacie starotestamentowym¹⁹, ustanowiony zostaje związek wyobrazeniowy między zaspokojeniem łaknienia a konsolacją (momentami chociażby tylko chwilowego ukojenia) – w obydwu przypadkach diametralnie różna jest jednak nośność symboliczna motywów wykorzystanych w tym kontekście. U kresu swych udręk Hiob we własnym domu spożywa z przyjaciółmi chleb i Sokołow, ocalały po potyczce słownej z Müllerem, zostaje wynagrodzony bochenkiem chleba (dzieli go potem pomiędzy współwięźniów tak, „żeby dla każdego było po równo”). Motyw ten powraca w końcowych sekwencjach filmu. Sokołow zabiera dopiero co usynowionego Waniuszkę na wspólny posiłek. Nieszczęśliwy wdowiec obserwuje wygłodzonego chłopca z czułością i bólem: „odzyskany syn” stara się jak najszybciej zaspokoić długotrwały głód, przełykając zupę i gryząc łapczywie pajdę chleba...

Przekroczenie ram aktualnego kontekstu historycznego umożliwia dostrzeżenie w omówionej wcześniej scenie z komendantem dalszych dyskretnych analogii z Księgą Hioba (chodzi o motyw przystąpienia szatana do Uzyjczyka). Wszak również niezłomność Sokołowa (jako człowieka i syna rosyjskiego narodu) poddana zostaje przez demonicznego gestapowca najcięższej próbie, i właśnie w jej następstwie uzyskuje wymiar heroiczny. Gra jednak w obydwu przypadkach toczy się o ideały zgoła odmienne.

7.

Na tle dokonań natrętnie propagandowej kinematografii Związku Radzieckiego *Los człowieka* przyjęty został jako zwiastun przemian²⁰. Z dzisiejszej perspektywy ocena ta może wydać się nazbyt radykalna. Film Bondarczuka, będąc jednym ze sztandarowych osiągnięć kinematografii okresu tak zwanej „odwilży chruszczowowskiej”, wykorzystuje wszak stereotypy, uproszczone schematy aksjologiczne i sytuacyjne (zob. na przykład obrazy infantylnych uciech żołnierzy

¹⁹ Temat motywów jedzenia w Księdze Hioba rozpatruje James K. Aitken w rozprawie *Job's Diet*, maszynopis – dzięki uprzejmości autora.

²⁰ Tak odbierano film na Zachodzie. Do dziś w omówieniach *Losu człowieka* mocno akcentuje się kwestię „rehabilitacji” przez Bondarczuka radzieckich więźniów wojennych, którzy byli przez Stalina traktowani jako zdrajcy narodu.

Interpretacje

niemieckich)²¹, jest też momentami do bólu wręcz patetyczny, ale przyznać trzeba, że jego twórca doskonale wyczuwał granicę dzielącą sztukę od ideologicznej publicystyki. Nie zmienia to faktu, iż w umiejętny sposób potrafił on w niewinnej z pozoru formie przemycić najbardziej zjadliwe treści. Dobry przykład metody Bondarczuka stanowi zabieg, który można by określić mianem „insynuacji dźwiękowo-skojarzeniowej”.

Chodzi na przykład o to, że podczas pobytu w obozie koncentracyjnym Sokołów widzi tłumy ludzi skierowanych do krematorium; ich przerażający korowód posuwa się drogą bez powrotu przy dźwiękach... tanga milonga. Ten drażniący rytm pojawia się (na prawach kontrapunktu wizualno-dźwiękowego) również po brutalnym zajściu w kamieniołomach, gdy Sokołów z rezygnacją nachyla się nad urwiskiem, do którego strażnik stracił jednego z wycieńczonych więźniów. W znacznie późniejszej scenie pewien staruszek (dawny sąsiad) usiłuje pocieszyć Sokołowa po utracie bliskich. Dla poprawienia mu nastroju nastawia w adapterze zdobytną płytę, doprowadza tym jednak zrozpaczonego wdowca do wybuchu niekontrolowanej złości. Otóż po kilkudziesięciu minutach filmu powraca rytm zniechęconego tanga, z tą tylko różnicą, że tym razem do podkładu muzycznego dodano słowa. „Zbrodnicza” melodia śpiewana jest w języku germańskim: nie po niemiecku jednak, lecz po angielsku...

W ten oto sposób radziecki reżyser, wykorzystując możliwości, jakie daje poli-semiotyczny charakter sztuki filmowej, dokonuje „pokalania” alianckich sojuszników Armii Czerwonej: siła skojarzeń stawia ich w jednym szeregu ze zbrodnia-rzami wojennymi.

8.

Już wczesnosowiecki system propagandy wypracował sobie metody przystosowania tradycji chrześcijańskiej do celów agitacyjnych. W piśmiennictwie partyjnym często posługiwano się językiem religijnym, a ikonografia porewolucyjna pełna była religijnych motywów i odniesień – rozumiano, że miejsce zakazanej wiary, usuniętych symboli i obrzędów powinny zająć nowe przedmioty kultu i nowi święci²². Dla przykładu: Karola Marksa trzymającego w ręku *Kapitał* przedstawiano

²¹ Zjawiska te znajdują odzwierciedlenie między innymi w stosowanej z upodobaniem przez Bondarczuka poetyce antytezy. Na uwagę zasługuje na przykład skonstrastowanie ze sobą obrazów „wesołego pociągu”, który wiezie żołnierzy niemieckich na wojnę (pierwsza połowa filmu), i „pociągu smutnego”, wracającego z frontu (partie końcowe).

²² Zjawisko to wnikliwie analizuje Aleksandra J. Leinwand w rozdziale zatytułowanym *Opium dla ludu* swej książki *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917-1922*, IHPAN–Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna, Warszawa–Łowicz 1998, s. 160-196.

pośród obłoków, co miało oczywiście nasuwać skojarzenia z Bogiem Ojcem, a robotnik, jako „męczennik pracy”, bywał ukazywany na podobieństwo ukrzyżowanego Chrystusa. Ponadto po 1917 roku wielu twórców sowieckich plakatów politycznych świadomie bądź nieświadomie nawiązywało do rosyjskiej sztuki sakralnej (wzorowano się na przykład na układach kompozycyjnych ikon). Nierzadko też łączono tradycję judeochrześcijańską z tradycjami ruchu robotniczego. *Los człowieka* – wbrew powszechnej opinii – kontynuuje tego rodzaju wzorce, czyni to jednak w sposób umiejętny i wyważony: dobitnie, lecz bez propagandowej ostentacji. Być może fenomen filmu Siergieja Bondarczuka polega właśnie na tym, że wyrażając to, co wyraża, pozostaje on jednak sztuką.

Bez wątpienia świat wyobrażeń i ideałów religijnych stanowi niejawną, lecz jakże istotną płaszczyznę odniesienia dla dzieła radzieckiego reżysera²³. W *Losie człowieka* nie ma i chyba być nie mogło bezpośrednich odwołań do Księgi Hioba. Poza całym szeregiem tych samych „pytań zasadniczych”, wypowiedzianych przez bohaterów bądź implikowanych przez przedstawione sytuacje, z postacią biblijnego Uzyjczyka w najoczywistszy sposób łączy Sokołowa niezłomność charakteru oraz swego rodzaju „charyzmat cierpienia”. Cechy te ulegają jednak w filmie tak daleko idącej rekontekstualizacji, iż orzekanie o świadomym wykorzystaniu przez reżysera inspiracji biblijnych nie wydaje się do końca uprawnione. Mimo to wielki dramat filozoficzny Starego Testamentu jawi się jako jeden z najistotniejszych archetektów dla filmu Siergieja Bondarczuka (co raczej trudno byłoby powiedzieć o opowiadaniu Michaiła Szołochowa). Pamiętać trzeba jednak, że drogę łączącą biblijnego Hioba z wyidealizowanym wcieleniem *homo sovieticus*, jakim jest Andriej Sokołow, przegradza sieć ideologicznych uwikłań i kulturowych form mediatyzujących. Dlatego wskaźników niniejszego związku (a w tym i sygnałów zaistnienia w relacji polemicznej) szukać trzeba w sferze znaczeń ulotnych i mglistych, rodzących się p o m i ę d z y gestem, słowem, dźwiękiem a obrazem.

²³ Na tle opisanych wcześniej strategii skojarzeniowych znaczący wydaje się nawet tytuł artykułu syna Sokołowa: debiutem tego uzdolnionego matematyka jest rozprawa *Aktualna nieskończoność* (jej tytuł nie pojawia się w opowiadaniu) oraz to, że główny bohater, podobnie jak święty Józef, trudni się ciesielstwem.

Interpretacje

Abstract

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK
Cardinal Stefan Wyszyński University (Warszawa)

Between Job and *homo sovieticus*: Sergey Bondarchuk's *Destiny of a Man* in a transemiotic concept

The subject of this article is a famous Soviet war-film *Destiny of a Man* (1959), directed by Sergey Bondarchuk and based on the short-story written by the Nobel Prize winner Mikhail Sholokhov. The proposed analysis aims at uncovering an essential but hidden context of Bondarchuk's vision of 20th-century traumatic human experiences: the Old-Testament Book of Job. Focused on the subtle meanings being created between gestures, words, sounds and pictures, the author tries to show the presence as well as the function of biblical images in this 'most Soviet of the Soviet movies'. It would be useless to seek such dimensions in the literary version of the same story. Owing to his audiovisual sensibility, Sergey Bondarchuk turns out to be a real master of 'soft' adaptation of the religious tradition to the needs of the new ideology.