

Kultura zdeformowanych sensów



ALICJA HELMAN

Po świetnej książce Joanny Wojnickiej *Dzieci XX Zjazdu* ukazała się kolejna interesująca pozycja poświęcona problemom kultury sowieckiej, tej specyficznej formacji ukształtowanej na rosyjskiej glebie. O ile jednak Wojnicka pisze o latach 50. i 60., o tyle Małgorzata Flig koncentruje się na okresie wcześniejszym. Jej książka ma długi tytuł: *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, eksplikujący wszystko to, o czym autorka zamierza traktować. Mariaż pojęcia stalinizmu z mitologią wydaje się pomysłem nader fortunnym, od razu sygnalizuje istotę sprawy. Wszelako mając do czynienia z kategorią tak złożoną, wieloraką, o zmiennym polu znaczeniowym, jaką jest mit, Małgorzata Flig zdecydowała się poprzedzić zasadnicze rozważania obszerną historią tego pojęcia, by uniknąć możliwych nieporozumień. Jej własnym rozważaniom patronuje Barthes i Rosjanie (przede wszystkim Łotman), gdyż podziela ich *przeświadczenie o nieautentyczności świata przedstawionego w kulturowym doświadczeniu i jego przepełnieniu wtórnymi ideologicznymi sensami. (...) Istotne staje się wobec tego nie tylko wydobywanie tych zdeformowanych sensów, jakie powstają na poziomie kultury, lecz także przeanalizowanie struktury świadomości kulturowej, w ramach której poszczególne znaki nabierają takiego, a nie innego znaczenia* (s. 46).

Małgorzata Flig traktuje mit jako wtórny system modelujący, który deformuje obiekty i pojęcia funkcjonujące w ramach danego systemu ideologicznego. Kulturę natomiast rozumie jako rodzaj struktury oddającej jakość skomplikowanych w jej obrębie konfiguracji systemów. W przekonaniu autorki kultura sowiecka nie została zdominowana przez jedną mitologię polityczną, bowiem to, co sztucznie zostało odgórnie wygenerowane, łączy się siecią skomplikowanych relacji z mitem już znajdującym się w obiegu i uświadamianym jako *common sense*.

Swoje zadanie badawcze w obrębie studiów nad kulturą sowiecką lat 30. i jej mitologicznym charakterem autorka określiła jako próbę wyodrębnienia „kulturowego kanonu” tekstów modelujących znaczenia w tej kulturze. Podkreśla niewspółmierność sytuacji mającej wówczas miejsce w literaturze i filmie. O ile władza nie miała „dyspozycyjnych” wybitnych pisarzy i poetów, skłonnych realizować postulatyczną estetykę realizmu socjalistycznego, o tyle w kinematografii działali wówczas najwybitniejsi twórcy, by przypomnieć Eisensteina, Pudowkina, Dowżenkę, Wiertowa, Ermlera, Aleksandrowa.

Realizm socjalistyczny – pisze autorka – *będzie traktowany w niniejszej pracy przede wszystkim jako „metoda reprezentacji”, charakterystyczna dla okresu stalinowskiego i oznaczająca „stalinowską mentalność” (...). Istotna w badaniach tekstów sowieckich będzie bowiem nie tyle zgodność konkretnych utworów z wymogami realizmu socjalistycznego, ile sam przekaz, mówiący znacznie więcej o charakterze sowieckiego mitotwórstwa niż ideologia, niejednokrotnie wykraczający poza jej ramy* (s. 56).

W głównej, analitycznej partii książki autorka będzie podążać tropami tych fenomenów, które zostały uznane za niezbywalne cechy dzieł zrodzonych pod auspicjami realizmu socjalistycznego, a więc partyjność, typowość, pozytywny bohater, romantyczność i ludowość.

Przypomnijmy konstrukcję pracy. Flig podzieliła książkę na trzy części, poświęcając mniej więcej jedną szóstą całości *Założeniom teoretyczno-metodologicznym*, koncentrując uwagę na *Aspektach sowieckiego mitotwórstwa* i dokonując podsumowania, stosunkowo krótkiego, w części trzeciej – *W stronę syntezy*. Nie podąża jednak ściśle za hasłami, których treści znajdują odzwierciedlenie w wywodzie uwzględniającym specyfikę badanej materii. Punktem wyjścia jej rozważań jest socrealistyczna powieść, którą traktuje jako generator sowieckich mitów, wyodrębniając w kolejnych podrozdziałach zagadnienie bohatera, historii jako narzędzia kreacji mitów, wielkiej rodziny sowieckiej, mitu wodza, a także problem tożsamości.

Niezmiernie interesujące w wywodzie Małgorzaty Flig jest wskazanie na wzorzec hagiograficzny jako model dla dyskursu socrealistycznego (ściślej – jeden z modeli). Zagadnienia przez nią podejmowane – te, które wskazałam, i te, które pojawiły się w trakcie uszczegółowienia wyводу – są w sposób charakterystyczny uwikłane w tradycję wywodzącą się z prawosławia. Bohater pozytywny był podstawowym komponentem realizmu socjalistycznego, żywym wcieleniem zamysłu przedstawienia rzeczywistości takiej, jaka być powinna, a nie takiej, jaka jest (tę reprezentowały różne odmiany „wroga ludu”).

Najprostszą informacją zakodowaną w sztuce socrealizmu – notuje autorka – *był ściśle określony stosunek jednostki i sowieckiego państwa. (...) Zgodnie z mitem socrealistycznym bycie dobrym obywatelem oznaczało być jak najbardziej podobnym do bohatera pozytywnego propagowanego przez kulturę* (s. 69). Państwo sowieckie lansowało koncept „nowego człowieka”, wykorzystując w tym celu praktyki mitotwórcze sakralizujące rzeczywistość komunistyczną jak „rzeczywistość heroiczną”, a bohaterów traktując jak „nowych świętych” o rodowodzie socjalistycznym.

Bogotwórstwo – czytamy – *zakładało wprowadzenie nowego, sowieckiego człowieka w miejsce Boga i nowej religii proletariackiej, która faktycznie miała się przekształcić w „ubóstwienie” kolektywu oraz postępu* (s. 72). Gorki, zwolennik ruchu *bogotwórstwa*, wierzył, że „nowa religia” jest zdolna wytworzyć w masach siły twórcze; ponadindywidualna duchowość łączyła się w jego przekonaniu z mitem i eposem. Strategie pisarskie Gorkiego (autorka analizuje je szczegółowo na przykładzie *Matki*) znakomicie służyły zarówno pisarzom, jak i filmom spod znaku realizmu socjalistycznego. Obrazowanie czy opisywanie pozbawione jakiegokolwiek ambiwalencji sprawiło, że postacie bohaterów przeobrażały się w pomniki-ikony. Były pozbawione wszelkich cech indywidualnych, ich rola sprowadzała

się do pełnienia swoistego rytuału. Komunistyczna hagiografia rozwijała się bujnie zarówno w latach 20., jak i później, w latach 30. oraz 40.

Nowego człowieka wykreowały procedury i tryby postępowania charakterystyczne dla systemu komunistycznego. Ingerencja państwa w życie obywateli dokonywała się nie tylko na poziomie instytucjonalnym (szkoła, urząd, miejsce pracy), ale też ściśle prywatnym, co znajdowało wyraz w osłabieniu priorytetu więzi rodzinnych i sąsiedzkich.

Wszelako bohaterami pozytywnymi dyskursu socrealistycznego nie byli wyłączenie ludzie „nowi”, prototypowe wzorce, bądź „nawróceni”, którzy przeżyli przełom, zyskując nową rewolucyjną świadomość. Sternicy życia kulturowego zwrócili się ku przeszłości, dokonując swoistej rewizji tradycji, by „odzyskać” do swoich celów zarówno postaci historyczne, jak i twórców. *Stalin – zauważa Flig – używał przeszłości jako narzędzia, którym zamierzał dowolnie wytyczać przyszłe koleje losu. Zarówno z Puszkina, jak i wielu innych historycznych postaci „ojciec Stalin” destylował kwintesencję rosyjskości, nadając jej sowiecką woń. Znacznie wygodniej było odwoływać się do biografii z przeszłości, udoskonalonych dla konkretnych potrzeb, niżli posługiwać się autorytetami* (s. 120).

Procesowi rekuperacji były poddawane postaci nader różne – wystarczyło, by dane nazwisko przywołał Wódz, a przywoływał właśnie Puszkina, Tołstoja, Glinkę, Czajkowskiego, Gorkiego, Czechowa, Riepina, Surikowa, wielu innych, nie tylko spośród artystów. Jego szczególnym faworytem był car Piotr I, z którym chętnie się utożsamiał.

Małgorzata Flig szczegółowo analizuje wybrane przykłady „mianowania” postaci historycznych bądź ludźmi sowieckimi, bądź bohaterami stalinowskimi. Jej zdaniem szczególnie interesujące są przypadki Puszkina i Aleksandra Newskiego. W ZSRR Puszkina został otoczony szczególnym kultem, uznany za idola, *symbol wielkiej, jedynej i niepodzielnej Rosji, państwowego poetę numer jeden* – jak napisał cytowany przez autorkę Jurij Drużnikow. W licznych pracach, które ukazywały się o latach 30., pouczano, jak czytać i rozumieć Puszkina, który całe życie dążył do tego, co osiągnął komunizm. Na marginesie Flig przypomniała, że również Mickiewicz miał stać się „człowiekiem sowieckim”, ale ostatecznie do tego nie doszło.

Jeszcze bardziej znamieny wydaje się fakt, że wzorcem „nowego człowieka sowieckiego” stał się prawosławny święty, książ Aleksander Newski, a jego zwycięstwo w bitwie z Zakonem Kawalerów Mieczowych (1242 r. na jeziorze Czudzkim) urosło do rangi mitu założycielskiego nowego narodu.

Eisenstein zrealizował *Aleksandra Newskiego* w 1939 r. nie tyle z własnej inicjatywy, ile na zlecenie. W czasach rosnącego zagrożenia ze strony faszystowskich Niemiec film sięgający do średniowiecza nabrał szczególnej aktualności. Toteż po podpisaniu paktu Ribbentrop-Mołotow został zdjęty z ekranów, by powrócić triumfalnie w roku 1941, po wybuchu wojny.

Zwycięstwa militarne Aleksandra Newskiego w walce ze Szwedami i Kawalerami Mieczowymi były przecenione i miały znikome znaczenie. Kluczową rangę nadała im interpretacja religijna. Aleksander jawił się nie tylko jako obrońca ziem ruskich, ale przede wszystkim obrońca prawosławia. Eisenstein nie sięgał do autentycznej biografii księcia, ukształtował go na obraz i podobieństwo współczesnego patrioty, takiego, jakim go postrzegano w epoce stalinowskiej: Newski jest

nie tylko wybitnym wodzem, ale przywódcą, zbawcą, jedynym liderem, który może ocalić kraj. Konotacje wizualne przywołują z jednej strony postać Chrystusa, z drugiej – Stalina. (Dodajmy na marginesie, że ten rodzaj paradoksów autorka tropi ze szczególną uwagą). *Odnosi się wrażenie* – pisze Flig – *że jest to postać-archetyp, nieodpowiadająca wcale ludzkim osobowościom właściwym społecznościom zanurzonym w historii, lecz postaciom ahistorycznym właściwym społecznościom archaicznym* (s. 134). W scenariuszu Piotra Pawlenki było kilka scen obrazujących bardziej „ludzkie” oblicze bohatera w jego życiu rodzinnym. Eisenstein je wyeliminował, natomiast zakończenie (śmierć bohatera) nakazał wyciąć sam Stalin.

Nie sposób przytoczyć wszystkich przykładów i przeanalizować dróg, na jakich dokonywała się mitologizacja, a zarazem sowietyzacja zarówno typów postaci, jak i konkretnych ludzi (bohaterów dostarczała historia, literatura, folklor, wreszcie współczesność), o których pisze w sposób frapujący Małgorzata Flig. Autorka wskazała między innymi na wykorzystanie kobiecego dyskursu odwołującego się do paradygmatu matki ziemi, matki rewolucji czy matki ojczyzny.

Mit matki (socjalistyczny model) – czytamy na stronie 146 – *zaczepnięty między innymi od Gorkiego, miał połączyć naród i partię, która ukazywała swe postulaty pod osłoną wartości naturalnych (przynależnych do Natury, ziemi). Przetworzony mit narodowy, którego paradygmatem w rosyjskiej tradycji był związek ludu (synów i córek) z władcą i ziemią (ojczyzną), pojawił się w tekstach kultury sowieckiej jako forma spreparowanej tradycji aktualizowanej w celach politycznych.*

Naturalną konsekwencją jest ekspansja mitu wodza, charyzmatycznego przywódcy, ojca ojczyzny, zbawcy. Jak pisze Flig, rzeczywiste cechy takiej postaci, jej osobiste życie, cały kompleks indywidualnych wyróżników zostają wyeliminowane i przekształcone w „mitologicznej biografii” powtarzającej archetypiczny model. Autorka szczegółowo analizuje i interpretuje twórczość, która w ogromnej mierze sławiła sowieckich przywódców – Lenina, a przede wszystkim Stalina. Raz jeszcze odwołam się do cytatu, który w lapidarny sposób oddaje mitologiczną hiperbolizację Ojca Narodu: *Stalin występuje jako ucieleśnienie nie tylko „wszystkich najlepszych cech człowieka sowieckiego”, ale również tego, co najdoskonalsze w przyrodzie. Przedstawiany bywa jako słońce, ptak (orzeł), nadaje się mu cechy cudotwórcy, który ożywia przyrodę, dzięki swej nadprzyrodzonej sile, mądrości. Jego obraz kształtują porównania wskazujące, że sprawdza się on idealnie w roli przywódcy, jego geniusz staje się, jak wynika z utworów, gwarantem szczęścia ludzkości. Imię Stalina rozumiane jest jako kwintesencja patriotyzmu, miłości do kraju, oddania partii* (s. 183).

Nader charakterystyczne jest to, że szczególnie eksponowano i przekształcano te cechy bohatera i epizody z jego życia, które nie były zgodne z prawdą. Przedstawienia literackie i filmowe nieuchronnie przeobrażały je w prawdę. Przy okazji analizy filmu Dowżenki *Aerograd* autorka pisze o znamionym rysie kinematografii sowieckiej okresu stalinowskiego, jakim była „dyktatura wyobrażenia”, której podporządkowywano nie tylko postaci. Miasto, które ma powstać na wybrzeżu oceanu, nie zostaje wybudowane. Film tworzy jedynie wyobrażenie o nim, ale przez zdolność intendowania do tego, co jeszcze nie istnieje (i być może nigdy nie zaistnieje), uprawomocnia wizję, ucieleśnia marzenie.

Kraj rozwijający się pod tak mądrym i wszechmocnym przywództwem zapewnia szczęście swoim obywatelom, którzy osiągną je dzięki „rewolucyjnej świadomości”.

mości” płynącej ze zrozumienia praw rządzących światem. Człowiek szczęśliwy to ten, który wzorcowo spełnia swoje obowiązki obywatela, kocha ojczyznę, broni jej przed wrogami i ofiarnie dla niej pracuje. *Wykreowanie w kulturze obrazu „szczęśliwej krainy”* – czytamy w pracy Flig – *opierało się na podstawowym pragnieniu człowieka, by żyć w harmonii, w raju. W zsekularyzowanej wersji biblijnego mitu o raju temu pragnieniu towarzyszyła koncepcja życia nie tylko w zgodzie z naturą (ziemią), ale i z państwem (prawem). To założenie gwarantować miało brak sprzeczności między realizowaniem szczęścia jednostkowego i powszechnego, gdyż zgodnie z ideologią marksizmu-leninizmu jedno wynikało z drugiego* (s. 238). Wbrew rzeczywistości polityka kulturalna narzucała obraz ZSRR jako „wesołej krainy”, gdzie wszędzie jest dobrze i każdy może być szczęśliwy.

Sygnalizując wybrane wątki złożonej, wielowarstwowej książki Małgorzaty Flig, nie podjęłam tematów poruszanych przez nią w części trzeciej, stanowiącej podsumowanie wywodu. Wnioski płynące z analizy mitologicznego charakteru kultury sowieckiej wymagałyby odrębnego omówienia. Zdaniem autorki najistotniejsze problemy to kolektywistyczna orientacja kultury sowieckiej, bohater ucieleśniający mit, binarny charakter kultury i obowiązujący w niej mit prawdy.

Autorka podkreśliła doniosły aspekt metody realizmu socjalistycznego (często nazywanego polityczno-ideologicznym systemem językowym), którym była próba modelowania rzeczywistości przez dążenie do zmiany sposobu przeżywania, postrzegania i myślenia. Obraz świata był kształtowany przez język władzy. Jak zanotowała Flig: *System komunistyczny w ZSRR miał charakter binarny, formułował dychotomiczną wizję świata, nie dopuszczając istnienia strefy centralnej i nie akceptując innych punktów widzenia. Wszelkie wydarzenia czy postaci interpretowano zgodnie z binarnym modelem jako absolutnie złe bądź absolutnie dobre* (s. 276). Dogmatów nie podważano, dyskusji nie podejmowano, unikano problematyzacji zagadnień. To, co raz podano do wierzenia, uzyskiwało status sakralny, wszelkie novum było traktowane jako zagrożenie dla fundamentów systemu.

Oczywiście czytelnikowi musi nasunąć się pytanie o kryteria wyodrębnienia w kulturze sowieckiej formacji określonej mianem „kultury stalinowskiej”. Małgorzata Flig podkreśla szczególnie doniosły charakter, jaki miały lata 30. nie tylko dla polityki, ale też kultury i sztuki. Zadekretowanie realizmu socjalistycznego jako jedynej drogi dla wszystkich dziedzin twórczości artystycznej położyło kres rozwojowi i ekspansji nurtów awangardowych, które zrewolucjonizowały sztukę lat 20. Uzależnienie całej sfery kultury i wszelkich działań z zakresu polityki kulturalnej od doraźnych celów i poczynań władzy położyło kres jakiegokolwiek swobodzie w dziedzinie twórczości i sposobów rozpowszechniania.

W tych latach osobista presja Stalina była przemożna w sferze nie tylko polityki (centralizacja władzy, czystki w partii, tendencje unifikacyjne, kult jednostki), ale także kultury. Stalin był najwyższym autorytetem w każdej dziedzinie, a jego szczególne zainteresowanie kinematografią jest ogólnie znane. Wprawdzie to Lenin uznał film za najważniejszą ze sztuk (sam nie lubił kina i nie oglądał filmów), ale to Stalin dobitnie dookreślił jego funkcję, utrzymując, że *kinematografia jest jednym z najlepszych środków wzorowej propagandy, powinna więc pozostać w rękach władzy*. Osobiście sprawował funkcje kontrolne i to jego dyrektywy, nakazy i zakazy uczyniły z sowieckiego kina narzędzie ideologii totalitarnej.

Istotny był także fakt, że Stalin był swoistą ikoną sztuki sowieckiej w latach, w których pozostawał przy władzy. Nie tylko sterował mechanizmami sztuki, ale pojawiał się w niej. Powstawały poematy, kantaty, obrazy (słynne *Słońce naszej ojczyzny*) jemu poświęcone, ukazywał się także w licznych filmach fabularnych w scenach podkreślonych patetyczną muzyką, zawsze uwznioślony, wspaniały, panujący nad światem przedstawionym na podobieństwo Boga Ojca.

Małgorzata Flig zwróciła uwagę na szczególną funkcję, jaką odegrała cenzura w latach 50. i 60., kiedy to w ramach procesu „destalinizacji” usunięto postać Stalina z wielu utworów literackich i filmowych. Wycinano kadry, w których pojawiał się osobiście, jak i te, w których znajdowały się jego pomniki czy portrety. Ze ścieżek dźwiękowych zniknęły sławiące go pieśni, usuwano również dialogi, w których była o nim mowa. Wielu korekt dokonywali sami autorzy filmów. Choć trudno dziś dotrzeć do wersji oryginalnych, to praktyki te nie zmieniły przecież generalnego obrazu epoki.

Czytelnik książki Małgorzaty Flig otrzymuje również starannie opracowany wykaz wykorzystanego przez autorkę materiału badawczego w postaci spisu dzieł filmowych i literackich oraz bardzo obszernej literatury przedmiotu.

Publikacja ta zainteresuje, jak sądzę, szerokie kręgi odbiorców: rosjoznawców, literaturoznawców, filmoznawców, ale nie tylko kręgi akademickie. Jest napisana w sposób apelujący do zainteresowań i wyobraźni czytelników, którzy chcieliby dowiedzieć się czegoś nowego o formacji poprzedzającej nasze czasy.

ALICJA HELMAN

Małgorzata Flig, *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.