

Terror ciała i wstrętny stalinizm w filmie *Chrystalow, samochód!* Aleksieja Germana starszego *

PAULINA GORLEWSKA

Ojciec Aleksieja Germana starszego, Jurij Pawłowicz, należał do dworu Stalina. Podobnie jak Siergiej Michałkow bywał zapraszany przed oblicze tyrana – jako zasłużony dla socjalizmu i socrealizmu korespondent wojenny i pisarz znanych w Polsce *Opowiadań o Feliksie Dzierżyńskim*. Dzieciństwo reżysera upłynęło szczęśliwe i spokojnie, w domu nie wspominało się o ciemnej stronie reżimu, która pochłonęła miliony ofiar, w tym wielu przyjaciół rodziny. Wiele lat później, dokładnie w momencie, gdy utopijny projekt komunistycznego raju upadł wraz z rozpadem Związku Radzieckiego, German rozpoczął realizację filmu, który miał być odpowiedzią na pytanie *Co by się stało, gdyby mój ojciec został aresztowany?* ¹ *Chrystalow, samochód!* (*Chrystalow, maszyn!*) został ukończony w 1998 r. Autor-narrator, którego głos jest słyszany z offu, jednoznacznie określa, że Aleksiej Klencki (Michaił Dementiew), którego oczami jest oglądany świat przedstawiony, to on, tyle że kilkadziesiąt lat młodszy. Film udaje zapis autentycznych wydarzeń, wspomnień (o pamięci i pamiętaniu nieustannie mówi narrator), jednakże stanowi wytwór fantazji chłopca lub może dorosłego już mężczyzny; jest wyobrażoną historią tragicznego związku syna z ojcem, związku, który może być interpretowany jako metafora traumatycznego sowieckiego doświadczenia. Jak każda opowieść o traumie – niedostępnej porządkowi świadomości, a więc i językowi – nośnikiem bolesnej pamięci czyni ciało, w tym wypadku ciało męskie w różnych stadiach rozwoju.

Lilya Kaganovsky analizę narracji o męskim heroizmie w okresie rządów Stalina, zawartą w książce *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*, zaczyna od pytań: *Jak wygląda socrealistyczny bohater? Czy jest silny i zdrowy, przystojny i męski, czy ma szerokie ramiona i kwadratową szczękę? A może przypomina kościotrupa, pokrytego cienką, szarą skórą? A może jedno ciało, piękne i radosne, przykrywa to drugie – wyparte ze świadomości?* ² Podmiot stalinowskiej literatury i filmu to „nowy człowiek”, uwieczniony przez Wierę Muchiną w monumentalnej pracy *Robotnik i kolchoźnica*, bohater so-

* Artykuł jest rozszerzeniem problematyki zasygnalizowanej w tekście: P. Gorlewska, *Przekazać traumę – reprezentacja postpamięci sowieckiego doświadczenia na przykładzie filmu „Chrystalow, samochód!” Aleksieja Germana starszego*, „Studenckie Zeszyty Rosjoznawstwa” 2012, nr 1.

wieckiej pracy, którego rękoma zostanie wykuta świetlana przyszłość. Jak zauważa Kaganovsky, ciało znajdowało się w centrum socrealistycznego dyskursu, było *fizycznym polem duchowej transformacji*³. Biomechanika Meyerholda, ciało-maszyna stachanowca, filmowa figura Czapajewa – to prototypy sowieckiej osoby, ale i budowniczości socjalizmu wyposażeni w nadludzką siłę i sprawność.

Również codzienny ideał „kulturalnego człowieka” łączył zalety fizyczne i mentalne: sprawność, wytrzymałość, zdolność wykonywania przez długi czas ciężkiej pracy oraz determinację⁴. Sowiecki mężczyzna mógł osiągnąć hart ducha i ciała w partii, w boju, ale i dzięki wykonywaniu ćwiczeń fizycznych. Celem była siła i odporność oraz mentalna kontrola procesów fizjologicznych: jedzenia, picia, defekacji, a nawet zmasz nocnych⁵. Ciało miało być sprawnym mechanizmem zarządzanym przez umysł, po to by obywatel mógł zająć miejsce w hierarchii zakładu pracy i wykonywać powierzone mu zadania w społeczeństwie i rodzinie. Namacalną figurą posłusznych i zahartowanych organizmów były parady tysięcy młodych atletów na placu Czerwonym, które prezentowały zdrowe, młode i piękne ciała w zsynchronizowanym marszu ku lepszej przyszłości.

Siła woli powinna była przejawiać się również w życiu prywatnym – sowiecki człowiek miał być niemalże ascetą, choć jak pisali autorzy podręczników samodoskonalenia z początku XX w., Rosjanie mieli wrodzoną skłonność do tytoniu, alkoholu i ekscesów seksualnych⁶. Nie bez powodu Mikołaj Bierdiajew, który sam określił się jako filozof szukający rosyjskiego Erosa i stwierdził, że o seksualności nie wypada mówić⁷, na kartach *Rosyjskiej idei* dowodził, iż XIX-wieczni radykałiści byli wiernymi synami prawosławnej Cerkwi⁸. Niczym średniowieczni mnisi szukali bowiem transcendencji w socjalnej przemianie rzeczywistości, odrzucając wszelkie przyjemności tego świata, co dziś można by nazwać za Freudem represją i sublimacją. Mikołaj Czernyszewski, opisując idealnego rewolucjonistę Rachmietowa w powieści *Co robić?*, w jego usta wkładał następujące słowa: *Nie piję ani kropli alkoholu, nie zbliżam się do kobiety*, choć sam bohater *naturę miał ognistą*⁹. Jedyne ustępstwo Rachmietowa wobec cielesnych przyjemności to nawyk palenia drogich cygar¹⁰. Był przy tym silny ponad miarę, uprawiał gimnastykę, by rozwinąć mięśnie, imał się najcięższych prac fizycznych mimo arystokratycznego urodzenia. Rachmietow stał się wzorem „nowego człowieka”, jeszcze bardziej aktualnym, gdy rewolucja obaliła stary porządek. Szczególnie w okresie stalinizmu posłuszne ciało-mechanizm stało się modelem dominującym i wyjątkowo pożądanym. Nastąpiła somatyzacja kontroli społecznej. Na ekranie pojawiali się wyłącznie silnie zmaskulinizowani bohaterowie, dzięki którym popularyzowane były *hierarchia, posłuszeństwo i homogeniczność jako główne idee narodowe*¹¹.

Jak pisze Foucault, ciało jest zanurzone *bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków*. Równocześnie następuje wykorzystanie ekonomiczne: *zasadniczo ciało jest blokowane relacjami władzy i dominacji jako siła produkcyjna, ale sprowadzenie go do siły roboczej jest możliwe nie wcześniej, nim zostanie włączone w system ujarznienia (...); jego siła staje się pożyteczna dopiero wówczas, kiedy będzie ciałem produkcyjnym i ujarzmonym zarazem*¹². W procesie tym działają przemoc (czasem subtelna) i ideologia. W systemie totalitarnym blokowanie i ujarznianie jest dokonywane otwarcie i nieustannie.

Inny ważny aspekt stalinowskiej męskości zawierał się w związku ojca z synem, gdzie ojcowskie słowo i ciało było jedynym punktem odniesienia. Co istotne, była to relacja raczej przeniesienia niż rzeczywistego pokrewieństwa. Ojcowskim surogatem mógł być członek partii, a w najogólniejszym wymiarze – Józef Stalin. Metaforyczny ojciec czuwał nad politycznym dojrzewaniem syna, a w razie potrzeby nim kierował. Z jednej strony panowała idolatria reprezentacji Stalina, wszechobecnego i wszechmocnego, a z drugiej socjalistyczna pedagogika stawiała Pawlika Morozowa jako wzór dla dzieci¹³. Mityczna postać Morozowa miała pełnić rolę oręża w procesie kolektywizacji rolnictwa, ale stała się też symbolem słusznego – politycznego, a nie osobistego – wyboru. Najważniejsze relacje w ZSRR nie miały bowiem opierać się na więziach krwi, ale na wierności ideologicznej. W sowieckim systemie wychowawczym donos na rodzica był najbardziej cenionym dowodem oddania ojczyźnie.

W okresie odwilży postalinowskiej właśnie ten model patriarchalnej męskości został do pewnego stopnia zakwestionowany. Nikita Chruszczow w słynnym tajnym referacie *O kulcie jednostki i jego następstwach* odważył się poddać krytyce postać i rządu Stalina. Dotychczasowy *pater familias* został symbolicznie zamordowany jako ten, który wypaczył idee innego ojca komunizmu – Lenina. Kino odwilżowe zaczęło pokazywać świat z perspektywy dziecka, którego niewinność miała gwarantować uczciwy (to znaczy zgodny z „prawą” ideologią socjalizmu) osąd rzeczywistości¹⁴. Jednakże kompletna desakralizacja samej relacji posłuszeństwa wobec politycznego autorytetu ojców była nie do pomyślenia. Legendarna stała się ideologiczna kampania Chruszczowa przeciw filmowi Chucyjewa *Zastawa Iljicza* (1962), która skończyła się interwencją cenzorską i opóźnioną o trzy lata premierą pod nowym tytułem *Mam dwadzieścia lat (Mnie dwadcat liet, 1965)*. Wściekłość I sekretarza KC KPZR wywołała szczególnie jedna scena, w której bohater pyta ducha ojca, zabitego w czasie II wojny światowej, o to, jak należy żyć. Duch, stwierdziwszy, że zginął mając 21 lat, czyli będąc młodszym niż syn obecnie, mówi, iż nie może mu pomóc swoim doświadczeniem. Chruszczow na spotkaniu z sowieckimi artystami na Kremlu w marcu 1963 r. irytował się, że scena ta pokazuje ojców jako niezdolnych do pokierowania wyborami synów, co jest nieprawdą, bo w socjalistycznym społeczeństwie nie ma podziału między pokoleniami¹⁵.

Problem ojców i dzieci, znany w kulturze rosyjskiej co najmniej od XIX w., powrócił w kinie postsowieckim. Okazało się, że rosyjscy ojcowie są nieobecni: *albo porzucili rodziny dla nowych kobiet, albo po prostu uchylają się od obowiązków rodzicielskich*¹⁶. *Chruszałow, samochód!* do pewnego stopnia wpisuje się w ten trend, bowiem demaskuje pozór obecności ojców, także tych substytutowych, ukazując kruchość ich ciał. Choć wyrzeźbione dłutem ideologii, ciała te, jak każde inne, łatwo poddają się niszczycielskiemu działaniu przemocy i śmierci.

Traumatyczne wydarzenie, wokół którego jest zbudowana fabuła filmu (aresztowanie ojca Aleksieja, generała Jurija Klenskiego /Jurij Curyło/, genialnego chirurga i dyrektora szpitala psychiatrycznego), jest związane z autentycznym epizodem z dziejów ZSRR. Przez ostatnie miesiące 1952 r. Józef Stalin, w ramach antysemickiej akcji przeciw „kosmopolityzmowi”, planował kolejną czystkę, która miała przekroczyć rozmiary Wielkiego Terroru z lat 1936-1938. Rozpoczęto ją w styczniu 1953 r., kiedy aresztowano 11 wybitnych lekarzy, w większości pochodzenia żydowskiego, których oskarżono o otrucie kilku wysoko postawionych oso-

bistości. Kolejne zatrzymania przerwała śmierć Stalina, zaś medycy stali się pierwszymi zrehabilitowanymi ofiarami stalinizmu¹⁷.

Główny bohater filmu, generał Klenski, to postać wyjątkowa, wyróżniająca się na tle innych osób ze świata przedstawionego. Jak pisała Elena Stiszowa, generał jest *podobny do Guliwera w krainie Liliputów i do cara Piotra Wielkiego lub Cezara wkraczającego do Senatu w otoczeniu patrycjuszki. Wnętrze przez zewnętrzność – oto metoda portretowania bohatera*¹⁸. I rzeczywiście, same warunki zewnętrzne aktora grały na korzyść generała – Jurij Curyło miał dwa metry wzrostu, był w sile wieku i miał niezwykłą charyzmę: *gdy był w kadrze, to zawsze stanowił jego centrum, nawet jeżeli znajdował się na samym jego skraju*¹⁹. Pierwszy raz generał pojawia się we własnym mieszkaniu, zmienionym w komunalkę, choć na pozór rodzina Klenskich cieszyła się uprzywilejowaną pozycją w domu. Inni mieszkańcy nerwowo biegają między pokojami, przygotowując się do śniadania i nowego dnia. Gospodyni kłóci się z matką Aleksieja, chłopiec zawiesza psa na wieszaku do ubrań i spuszcza go po sznurze do prania, dwie kuzynki Żydówki (ukrywane w szafie) bawią się afrykańską włócznią, panuje harmider i nerwowy nastrój, po mieszkaniu kręcą się goście, a może i obcy. Wśród nich generał jawi się jako człowiek z innego świata – kamera pokazuje go jako nieruchomego, opromienionego silnie kontrastowym światłem, które podkreśla biel jego koszuli, kucającego i rzucającego uśmiech wścieklej żonie (później okaże się, że zgubił obrączkę, co stanowi potwierdzenie kolejnej zdrady małżeńskiej). Klenski w tym szarym chaosie (film jest czarno-biały) jako jedyny ma pewny krok, wykonuje zresztą niewiele ruchów i góruje nad wszystkimi wzrostem – jest jak posąg, a może bóg, zawsze opromieniony aureolą światła. Cała rodzina czeka, aż mężczyzna zasiądzie do stołu, by mogli rozpocząć śniadanie. Przed otrzymaniem posiłku generał wstaje i wchodzi do pokoju obok, gdzie pod sufitem są zawieszony kółka gimnastyczne. Jednym ruchem, bez żadnego wysiłku, unosi się na rękach i wisi przez chwilę głową w dół, co z podziwem obserwuje jeden z domowników. Kamera pokazuje w zbliżeniu twarz Klenskiego i żartobliwy grymas jego ust.

Ciało bohatera jest idealne według socjalistycznych standardów – wielkie, sprawne i posłuszne. Jest w nim pewność siebie, oszczędność ruchów, ale i wesoła brawura. Poza domem rodzinnym jego siła i charyzma zostanie pokazana jeszcze w jednej sytuacji: w pracy. W szpitalu generalskie ciało w odróżnieniu od wszystkich innych, odzianych w białe kitle, jest przyobleczone w mundur. Nawet najwyżsi sięgają mu co najwyżej do ramion. Szybki, zdecydowany, marszowy krok Klenskiego, którym przemierza szpitalne korytarze i zakamarki podczas porannego obchodu, sprawia, że lekarze nie są w stanie nadążyć za generałem i bezradnie za nim drepczą. Mężczyzna jednym spojrzeniem omiata poszczególne sale i pacjentów, jego sąd zdaje się zawsze słuszny, bo autorytarnie wydaje rozkazy podwładnym, którzy szukają jego wzroku i pochwały, łaszą się do jego nóg. A Klenski łaskawie rozdaje błazeńskie grymasy, żartobliwe okrzyki i kpiarskie gesty. Obchód kończy się w gabinecie generała, dokąd odprowadza go drobna pielęgniarka, która jak się okazuje, może wiedzieć coś więcej o zagubionej obrączce. Spotkanie kończy się fellatio wykonanym przez całkowicie uległą i widocznie zakochaną kobietę.

Paradoksalnie najbardziej problematycznym aspektem cielesności Klenskiego jest właśnie jego potencja seksualna. Nie mieści się ona w ideologicznej wizji ciała socjalistycznego. Oprócz tego generał pali cygara, a liczne szklanki herbaty, które



pochłania jednym haustem, okazują się wypełnione po brzegi koniakami. Mężczyzna, choć jest *kolosem o rozmiarach trzydrzwiowej szafy*²⁰, zostaje zdemaskowany jako fałszywy siłacz – nie może, wzorem cara Piotra Wielkiego, zgiąć podkowy i często zanosi się gruźliczym kaszlem. Z czego, jeśli nie ze stali, jest w takim razie wykute ciało Jurija Klenskiego?

Odpowiedź pojawia się już w pierwszych słowach narratora – ze wspomnień, a raczej fantazji syna. Sceny, w których pojawiają się obaj protagoniści, są naznaczone ojcowskim autorytetem na pograniczu tyranii. Aleksei wydaje się zagubiony pośród licznych mieszkańców komunałki, a może puszczony samopas. Matka jest zajęta romansami męża oraz kłótniami z gospodynią i sąsiadami, zaś ojciec zupełnie nie zwraca uwagi na potomka. Jedyłą okazją do wzajemnego kontaktu jest karcenie chłopca krzykiem lub, zapewne częściej, agresywnym gestem. Alosza otrzymuje razy od generała w domu i na podwórku, gdy okazuje się, że ukradł order ojca, by pochwalić się nim kolegom. Nawet kiedy do domu Klenskich przychodzi nauczycielka, mężczyzna pyta ją, czy powinien syna zbić.

Jak piszą Goscilo i Hashamova, *w idealnej sytuacji ojcowie tworzą mocną więź z ukochanymi synami, życzliwie ułatwiają im wchodzenie w męskość przez otwartość, mądrą radę i zapewnienie modeli behawioralnych opartych na identyfikacji i kontynuacji*²¹. Taki też model politycznego dojrzewania pod skrzydłami autorytetu pokazywały filmy socrealistyczne. W utworze Germana starszego zostaje on zdekonstruowany. Już Freud pokazał sprzeczność w samym jądrze ideału: podmiot w obliczu ojca rozpoznaje własną decentralizację. Musi działać według ambiwalentnego połączenia nakazu z zakazem – powinien być jak rodzic, a jednocześnie nie może takim być, bo pewne rzeczy są przywilejem patriarchy. Dorastający chłopiec dąży do pełni bycia (jak ojciec), z której to pełni jest na zawsze wykluczony²². Jego uczucia są sprzeczne, z jednej strony to miłość i strach, z drugiej – nienawiść. Alosza nie może równać się z generałem: jest wąty, niski, rozedrpany; tro-



chę klaun, a trochę Pinokio²³. Ciało Aleksieja staje się przestrzenią, na której rozgrywa się dramat dojrzewania w sąsiedztwie monumentalnego ojca wielbionego przez kobiety.

Po raz pierwszy chłopiec pojawia się na ekranie w sytuacji niedwuznacznej: budzi się ze snu zakończony polucją. Przeżony i zawstydzony biegnie do łazienki, gdzie gorączkowo próbuje zmyć plamę z bielizny. Spogląda w lustro i spluwa na własne odbicie – w tym momencie narrator mówi: *To ja, wtedy*. Obraz zamienia się w stop-klatkę, która przechodzi w negatyw i pojawia się tytuł filmu; wciąż słychać łkanie Aleksieja. Terror płciowości staje się jądrem utworu, a na tym tle rozgrywają się wydarzenia historyczne kluczowe dla losów ZSRR. Z perspektywy narratora istotniejsze od śmierci Stalina jest wspomnienie o traumatycznym dojrzewaniu w cieniu ojca, który *dogadza sobie władzę, koniakami, kobietami i ćwiczeniami fizycznymi*²⁴. Związek ten zostaje jednoznacznie określony w kolejnej scenie w domu generała, gdy nastoletnia dozorczyńa kamienicy mówi z wyraźnym zachwytem do Aleksieja: *Twój tatuś to...* i jednocześnie pięci sutek chłopca. Kolejne wstydlive tajemnice 12-latka wyciągają na światło dzienne kuzynki, których rodzice zostali zesłani na Syberię za przynależność do narodu żydowskiego. Dziewczynki osaczają Aloszę i ściągają mu spodnie – kamera w zbliżeniu pokazuje chłopięce genitalia, a jedna z prześladowczyń syczy: *Widziałyśmy, co ty robisz z pipką*. Bohater z płaczem ucieka do łazienki, gdzie czeka go kolejna katastrofa: na jego głowę spada zawieszona przez kuzynki torba z mąką. Aleksiej za drzwiami próbuje ukryć swój płacz i bezsilną wściekłość. Toaleta jest zresztą miejscem, gdzie chłopiec szuka choć odrobiny prywatności, o którą niezwykle trudno w mieszkaniu wypełnionym swoimi i obcymi. Jego walka z budzącą się seksualnością jest tym bardziej gwałtowna, że chłopiec prowadzi ją w obliczu pewnego siebie i erotycznie atrakcyjnego generała. Syn jest świadkiem dąsów matki w związku ze zdradami męża, widzi też, z jakim zachwy-

tem patrzy na Klenskiego jego własna nauczycielka, gdy odwiedza rodziców, by porozmawiać o zachowaniu chłopca.

W pewnym momencie ojciec znika, a nazajutrz Aleksiej zostaje obudzony przez funkcjonariuszy MGB przeszukujących mieszkanie. Nad generałem wisi nakaz aresztowania – przyczyn może być wiele: „spisek lekarzy”, konflikt z kolegą z pracy, który głosi poglądy antysemitki, donos sąsiadów związany z ukrywaniem kuzynek, a może wizyta tajemniczego dziennikarza ze Skandynawii. Wokół tej ostatniej możliwości zostaje zbudowana poboczna i fantastyczna historia nieświadomego obcokrajowca, znajomego siostry Klenskiego mieszkającej w Szwecji. Wysłany, by przekazać wiadomość od kobiety, zostaje uwiedziony przez przypadkową Rosjankę, która okazuje się żoną Dymitra Karamazowa, funkcjonariusza „organów”, i agentką śledzącą gości z zagranicy. Misja dziennikarza kończy się śmiercią na moskiewskiej ulicy z rąk zdradzonego męża i jego kolegów. Cały ten wątek można potraktować jako fantazję narratora, który próbując zrozumieć, co doprowadziło do zniknięcia ojca, połączył je z wizytą dziwnego Szweda.

Podobnie zresztą funkcjonują kolejne sceny filmu – wydają się raczej wyobrażeniem niż wspomnieniami, gdyż Aleksiej nigdy nie dowiedział się, co się stało z generałem i nie mógł być świadkiem wydarzeń, które są pokazane na ekranie. Pierwszy ważny moment dotyczy ojca widzianego oczami syna, który idealizuje jego osobę. Narrator fantazjuje o ostatniej nocy, jaką mężczyzna spędził na wolności. Jest to liryczna sekwencja erotycznego spotkania rozgrywająca się w mieszkaniu nauczycielki. Klenski przychodzi do jej pokoiku na poddaszu wypełnionego parą unoszącą się z pranej bielizny i prosi o nocleg. Kobieta w zamian chce dziecka. Aleksander Etkind zauważa, że fantazja ta sprawia, iż narrator może mieć nadzieję, że gdzieś żyje jego brat lub siostra. Co więcej, jeżeli wszystkie sceny erotyczne należą do sfery wyobrażeń Aloszy, to okazuje się, że dorosły już Aleksiej *nakłada potencję ojca na własną, pozbawioną seksualności, młodość*²⁵. Idealizacja nieobecnego patriarchy dotyczy przede wszystkim jego korporalnych ekscesów: brawury w picciu alkoholu i biegoty w seksie. Obie sfery stanowiły transgresję stalinowskiego modelu cielesności zdyscyplinowanej i podporządkowanej raczej produktywności przemysłowej niż indywidualnym przyjemnościom. Wspomnienie ojca jest ufundowane, jak chciał Freud, na dwóch niewykluczających się emocjach: strachu i miłości. Aleksiej nawet po latach pamięta obojętność i surowość rodzica, ale wyobraża sobie, że wobec kobiet był czuły i czułość otrzymywał.

Druga część filmu pokazuje, co się stało z Klenskim po aresztowaniu i nie ulega już wątpliwości, że jest ona wyobrażeniem syna pogrążonego w melancholii, niemającego pogodzić się z doświadczeniami z przeszłości. Co więcej, do skrajności zostaje doprowadzone poczucie winy Aloszy wobec ojca. Im większym torturom narrator poddaje ciało mężczyzny, tym większe jest cierpienie dziecka, które fantazjuje na temat tego, co mogło się przytrafić rodzicowi. Terror musi zatem dotyczyć sfery, która w oczach chłopca uchodziła za najbardziej godną podziwu i zazdrości – seksu.

W utworze nie ma sceny aresztowania. Postać generała pojawia się na etapie, pośród byłych i obecnych więźniów, w świecie, który rządzi się prawami przemocy i szaleństwa. Na małej, zasypanej śniegiem stacji kolejowej Klenski zostaje zaatakowany i pokonany przez grupę bezdomnych dzieci – bezprizornych. Kilku- i kilkunastoletni chłopcy używają desek, pięści i zębów, by pognębić mężczyznę.

Przyczyna ataku jest nieznaną; być może chodziło o pewność siebie bohatera i wyróżniający go wysoki wzrost, które rozdrażniły przywódcę dzieci-wykonawców kar, jak sam je określił chłopak. Generał przegrywa potyczkę, traci but, oddech, ale jeszcze nie godność. Nieprzypadkowo atakują go dorastający chłopcy – jest to fantazja narratora, w której karze ojca za siłę i przewagę nad nim jako dzieckiem. Zakrwawiony i wyczerpany mężczyzna okazuje się równie nieodporny na przemoc, jak jego syn. Jednak narrator nie poprzestaje na tym wyobrażeniu i sposobi ojcu jeszcze gorsze doświadczenie.

Następny etap drogi do łagru dokonuje się w ciężarówce z napisem „Rosyjski szampan”. Początkowo Klenski podróżuje w ciemnym wnętrzu tylko ze strażnikiem i jest to dla niego chwila wytchnienia. Wkrótce jednak do samochodu zostaje zapakowana grupa więźniów, co rozpoczyna koszmar. Mężczyźni dokonują na generale zbiorowego gwałtu, który w *ultramęskim świecie więzienia jest największym upokorzeniem, jakie może stać się udziałem mężczyzny, zmuszeniem go do przyjęcia roli kobiety*²⁶. Nie jest aktem seksualnym i nie jest gwałtem w takim sensie, w jakim termin ten jest rozumiany potocznie. James Gilligan zauważa, że w symbolice kary narządy płciowe zajmują szczególne miejsce: *nietknięte (to znaczy nie zgwałcone ani nie usunięte) genitalia są dla ich posiadacza symbolem czci i napełniają go dumą; zgwałcone lub wykastrowane symbolizują hańbę i otaczają człowieka niestawą*²⁷. W fantazji syna skalane zostaje to, co go w ojcu najbardziej pociągało i przerażało – płciowy wymiar ciała. Dodatkowo przemoc seksualna zawsze występuje w silnej i nierozzerwalnej relacji z władzą, ponieważ *zakłada przemoc w szerszym sensie, wymusza jedną z pierwotnych konfiguracji gwałtu, którą najlepiej ujmuje słowo „rapt” z całą jego złożonością – zawładnięcie ciałem staje się tożsame z zawładnięciem człowiekiem*²⁸. Doświadczenie Klenskiego w istocie swej polega więc na odczłowieczeniu i skrajnym zniewoleniu. Gwałcicielami są nie tylko współwięźniowie, ale również ideologia, która ich stworzyła.

Scena gwałtu (podobnie jak sam akt gwałtu jako skrajna przemoc realna i symboliczna) jest jednym z najbardziej dramatycznych momentów filmu. Generał zostaje zgwałcony oralnie i analnie; jednym z rekwizytów staje się trzonek od łopaty. Sekwencja jest długa i naturalistyczna, w zbliżeniach są pokazane twarze więźniów wykrzywione z rozkoszy. Jedną z recenzentek porównała skomplikowaną kompozycję ciał w tych ujęciach do *Grupy Laokoona*²⁹. Wrażenie potęguje klaustrofobiczna przestrzeń wnętrza samochodu oraz obojętność świadka – strażnika. W wyniku gwałtu Klenski całkowicie traci osobowość, której podstawowym emblematem była pewność siebie. Zmienia się w krwawiącą, wymiotującą i zapłakaną ofiarę, która zgarnia śnieg, aby na nim usiąść i złagodzić ból, która przebija lód i sięga po wodę, by przepłukać usta. Staje się ciałem nie wyobrażonym, ze stalinowskich plakatów, ale tym ukrywającym się pod blichtrzem ideologicznym, ciałem realnym – spodlonym, na skraju śmierci, skazanym na zagładę. Natalia Siriwłja zauważa, że doświadczenia generała układają się w rymy, tworzą swoiste *koło fortuny*³⁰. Najpierw zakochana w nim pielęgniarka wykonuje fellatio, potem zostaje zgwałcony oralnie i analnie. Z drugiej strony jest to repetycja sytuacji, która spotkała Aleksieja, gdy został zaatakowany i obnażony przez kuzynki. W losie Klenskiego zostają powtórzone traumatyzujące fantazje i traumatyczne doznania jego syna.

Okazuje się jednak, że generał powrócił na chwilę do domu już po domniemanym aresztowaniu. Żeby wytłumaczyć sobie ten niewiarygodny fakt wyrwania się

z rąk „organów”, narrator wprowadza równie nieprawdopodobny zwrot akcji: gdy gwałt się dokonuje, pojazd nagle zostaje zatrzymany. Po generała przybywa specjalna delegacja, której członkowie starają się doprowadzić go do porządku. Został bowiem wyznaczony do udzielenia pomocy umierającemu Stalinowi. Klenski, zawieszony do dachy wodza, spotyka tyrana w agonii i staje się świadkiem jego śmierci. Ławrientij Beria, lamentując po stracie „Ojca Narodów”, daje wolność lekarzowi, krzyczy: *Chrystalow, samochód!*³¹ i wyjeżdża do Moskwy. Dzięki temu Klenski może zjawić się w domu rodzinnym. Następuje wtedy dramatyczny moment zdrady – Alosza przerażony widokiem generała podnosi słuchawkę telefonu, by wykrecić numer Łubianki, otrzymany od agenta przeszukującego mieszkanie, i wzorem Pawlika Morozowa donieść na wroga ludu. Klenski go powstrzymuje, bohaterowie padają sobie w ramiona i płaczą. Narrator mówi: *Wtedy po raz ostatni widziałem ojca*. Niewątpliwie do tego momentu odnosi się trzykrotne pianie koguta, które można usłyszeć zaraz na początku drugiej części utworu.

W scenie zdrady przecinają się trzy osie filmu, jakie wyróżnił Alexander Etkind. Linia psychologiczna wyznacza momenty rozmijania się ojca z dorastającym synem. Oś historyczna to stalinowski terror, który miliony dzieci pozbawił rodziców. I wreszcie trzecia, narratologiczna linia utworu jest tworzona przez napięcie między wspomnieniami a fantazją³². Wszystkie te wymiary składają się na trwającą całe życie melancholię narratora, na niemożliwą do odbycia żałobę po ojcu – niemożliwą, bo jego los jest nieznan, a jego ciało niepochowane. Centralnym punktem doświadczenia Aleksieja jest poczucie winy związane ze zdradą, które Etkind łączy z syndromem ocalonego³³. Zamiast więc uznać, że ojciec zginął, narrator kończy swą opowieść epilogiem rozgrywającym się dziesięć lat później, w czasie odwilżowej amnestii. Gdzieś na Syberii Klenski podróżuje pociągiem z grupą podobnych jemu wyrzutków, wśród których pełni funkcję króla. Znowu jest ogromny, silny i sprawny, znowu szklankami pije alkohol i wykonuje cyrkowe sztuczki. Odzyskuje swoją dawną cielesność, która kiedyś przerażała i budziła zawiść jego syna.

W filmie zostaje wyróżnione jeszcze jedno ciało. Należy ono do umierającego Józefa Stalina, którego w pierwszej chwili Klenski nie rozpoznaje. Pyta nawet Berię: *Czy to Wasz ojciec?* Reżyser pokazuje tyrana nagiego, bez munduru. Stalin jest pozbawioną świadomości gnijącą materią, z której wydobywają się fekalia, gazy i ślina. Ciało generalissimusa jest brudne, wstrętne i cuchnące, a jego śmierć antyheroiczna i odrażająca.

Ekstremitety i zwłoki to kluczowe przyczyny wstrętu, a oglądanie rozkładającego się trupa – jak pisał Aurel Kolnai – jest niczym spotkanie z własną śmiercią³⁴. Estetyka wstrętu – dzięki wzajemnemu oddziaływaniu między ciałem a ideami – jest jednym z najpotężniejszych i najbardziej ekstremalnych narzędzi w polityce i etyce. Obrzydzenie jest niezwykle mocną i natychmiastową reakcją cielesną. Winfried Menninghaus pisze, że Immanuel Kant, jeden z pierwszych teoretyków wstrętu, określił go jako potężne doznanie vitalne, *które przenika ciało tak dalece, jak dalece jest w nim życie*³⁵. Obrzydzenie jest *stanem alarmowym i stanem wyjątkowym, ostrym kryzysem w obliczu niedającej się asymilować inności, konwulsją i walką, w której literalnie chodzi o być albo nie być*³⁶. Elementarnym wzorcem wstrętu jest doświadczenie niechcianej bliskości, a on sam lokuje się *na granicy świadomych wzorców działania i nieświadomych impulsów działania. Z jednej strony, jest obecny w nader dobitny sposób; o tyle, że nie może ujść naszej świado-*



*mej uwagi percepcyjnej. Z drugiej strony, ogarnia nas, dopada bez zapowiedzi i w niekontrolowany sposób, nagle bierze nas w posiadanie; w tym sensie nie podlega władzy świadomości, lecz ukazuje się w niej jako głos pochodzący spoza niej*³⁷. Obrzydzenie powoduje konwulsje i wymioty, a czasem wręcz wymusza walkę o życie.

Kant zauważył, że choć wstręt może być doznawany przez wszystkie zmysły, to trzy z nich są wyjątkowo wrażliwe na odrażającą materię. Są to dotyk, smak i węch. Haptyczne i olfaktoryczne spotkania są niezwykle inwazyjne, ponieważ opierają się na bezpośrednim połączeniu ze źródłem ohydy przez skórę, przewód pokarmowy lub śluzówkę nosa. Niebezpieczne i wstrętne substancje są niemal wchłaniane przez organizm. Te własności obrzydzenia są szczególnie podkreślone w scenie śmierci Stalina dzięki reakcji Berii na wyziewy z ciała chorego – mężczyzna stara się schronić przed smrodem w oparach spirytusu, skrapiając nim swą twarz i dłonie.

W wymiarze symbolicznym repulsja wywołuje niezwykle silny sprzeciw, jak pisał między innymi Fryderyk Nietzsche³⁸. Dzięki obrzydzeniu możliwe jest odróżnienie obcości od tego, co własne. Kolnai stwierdził, że wstręt staje się moralnym organem, gdyż osoba go odczuwająca automatycznie uznaje, iż ohydny przedmiot nie powinien istnieć³⁹. Ten typ poznania uprawomocnia imperatyw negacji obrzydliwa. Jak pokazała Julia Kristeva, odrzucenie matki, ale także ekskrementów i płynów fizjologicznych jest koniecznym warunkiem konstytuowania się podmiotu oraz integracji w porządek symboliczny⁴⁰. Jest to niezwykle istotne dla politycznej wymowy filmu Germana starszego. Wstręt jest uznawany za uniwersalną ludzką emocję, jest odczuwany jako naturalna odpowiedź na fizyczną stymulację. Jednakże to, czy konkretne obiekty, ciała bądź zachowania są odbierane jako obrzydliwe, zależy od kulturowych systemów znaczeń, jakie obowiązują w danej wspólnotie. W wizji reżysera Stalin – „Ojciec Narodu” – jawi się jako abiekt, trup, ekskrement, który musi zostać wydalony z rosyjskiego organizmu i pochowany głęboko pod ziemią.

Tyran zostaje odrzucony jako obcy także w wymiarze religijnym. W obrazie jego śmierci, który odbiega od opisów historycznych, choć scena była kręcona w dacz, gdzie rzeczywiście umarł Stalin, zwraca uwagę uwypuklenie gastrycznych problemów generalissimusa. Klenski masuje brzuch swego pacjenta i trudno usprawiedliwić tę czynność z medycznego punktu widzenia, zwłaszcza że był dyrektorem kliniki zajmował się mózgiem. Efektem masażu jest wypuszczenie gazów trawienych (jak pisze Michaił Jampolski, reżyser długo szukał odpowiedniego dźwięku, który miał towarzyszyć temu momentowi⁴¹). W diegezie zabieg ten był tak ważny, że Beria poprosił Klenskiego o jego powtórzenie i dzięki temu generał usłyszał od wicepremiera: *Będziesz księciem!* oraz został uwolniony. Drugi masaż stanowił pośrednią odpowiedź na ostatnie słowa Stalina: *Uratuj!* – w jego trakcie pacjent zmarł.

Jampolski tłumaczy, iż w dawnym prawosławiu uważało się, że dusza wyjątkowo strasznych grzeszników nie może opuścić ciała przez usta. Dotyczy to na przykład wisielców. Wierzono, iż duch Judasza, którego usta zdradziły Jezusa, szukał innego sposobu wyjścia: rozerwał brzuch umierającego i uleciał przez odbyt⁴². W filmie Germana starszego Beria najpierw prosi Klenskiego, by rozciął czaszkę Stalina, a gdy lekarz odmawia, każe mu wykonać masaż brzucha, tym samym godząc się, by jego dusza pokonała tę samą drogę, co duch Judasza. Eksces polega również na tym, że ciało umierającego jest pokryte odchodami. Jest to zarówno brud cielesny, jak i duchowy – „Ojciec Narodów” okazuje się zdrajcą i fałszywym mesjaszem. Tym bardziej należy go usunąć z rosyjskiej przestrzeni symbolicznej – zdaje się mówić reżyser.

Świat przedstawiony filmu jest również wypełniony licznymi bezimiennymi ciałami, które doświadczają przemocy. Svetlana Boym uważa, że *gdyby istniało coś takiego jak kolektywna sowiecka podświadomość, to byłaby ona ustrukturowana jak komunałka – z lichymi parawanami między publicznym i prywatnym, między nadzorem a intoksykacją*⁴³. Mieszkanie Klenskich wygląda niczym pole bitwy. Alosza nieustannie ucieka przed współlokatorami, obawiając się aktów agresji. Wypatruje ciosów, które mogą przyjść skądkolwiek. Ukazana przemoc jest zarówno fizyczna, jak i werbalna. Wszyscy mieszkańcy spoglądają na siebie nieufnie, w każdej chwili gotowi wymierzyć policzek, splunąć czy krzyknąć. Ich wzajemna podejrzliwość może wynikać z tego, że komunałki od późnych lat 20., a szczególnie w czasach stalinowskich, stanowiły główne narzędzie kontroli społecznej i nieustannego dozoru nad jednostką⁴⁴. Niczym w panoptikonie w lokatorach mieszkań komunalnych było wzbudzone *świadome i trwale przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy*⁴⁵.

Wybuchy agresji motywowane nieustannym strachem uderzały we wszystkich mieszkańców *histerycznego świata późnego stalinizmu*⁴⁶. Przemoc była niczym żywioł: z jednej strony pojawiała się przypadkowo i była niezawiniona, z drugiej dosięgała każdego, niezależnie od tego, jakie miejsce zajmował w hierarchii społecznej. Prawidłowość ta została pokazana przez Germana na ciele niemalże anonimowym i przygodnym. Pierwszą postacią, jaka pojawia się na ekranie, jest „biedny człowiek”, przedstawiony przez narratora jako Fiedia Aramyszew – palacz w sklepie z futrami. Mężczyzna wychodzi późnym wieczorem z pracy, zostaje porażony prądem, gdy próbuje wyłączyć światła, i na swoje nieszczęście pochyla się nad stojącym na ulicy samochodem. Z pojazdu wypadają funkcjonariusze „organów”, biją bohatera i wrzucają do celi – jego los jest przesądzony. Gdy kamera

śledzi generała Klenskiego na etapie w drodze na Sybir, wśród tłumu więźniów i szaleńców można dostrzec Fiedię. W epilogu filmu Aramyszew zostaje wypuszczony z łagru w ramach odwilżowej amnestii i wsiada do tego samego pociągu, którym podróżuje ze swoją bandą ojciec Aloszy. Generał od niechcenia wymierza mu ciosy, a Fiedia krzyczy zrozpaczony: *Wszyscy biją!* Ten przypadkowy bohater to kolejne realne ciało socrealistyczne – wygłodzone, pogńębione i umęczone.

Utwór Germana pokazuje sposób funkcjonowania stalinowskiej przemocy za pomocą ciał i ich losów. Aleksiej Klenski przeżywa terror dorastania w socjalistycznej rzeczywistości, jego ojciec staje się ofiarą czystki i gwałtu, a Stalin doświadcza terronu śmierci. Ciała nie tylko tych trzech bohaterów, ale wszystkich postaci pojawiających się w świecie przedstawionym są narażone na zniszczenie i prędzej czy później ulegają unicestwieniu. W filmie *Chrustalow, samochód!* zostaje zdekonstruowana cielesność ideologicznie poprawna, wyobrażona dzięki socrealistycznym kanonom. Reżyser pokazuje realne ciała zamieszkujące Związek Radziecki: skalane, cierpiące i martwe. Jest to jedna z najważniejszych artystycznych wypowiedzi potępiających nie tylko stalinizm identyfikowany jako etycznie wstrętny, ale i nostalgiję za sowiecką przeszłością, która od 2000 r., kiedy władzę w Rosji przejął Władimir Putin, zaczęła dominować w rosyjskiej oficjalnej kulturze.

PAULINA GORLEWSKA

¹ A. Cwiridowa, *My – raby*, „Studija” 2004, nr 8, <http://magazines.russ.ru/studio/2004/8/svir15-pr.html> (dostęp: 3.04.2013).

² L. Kaganovsky, *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2008, s. 1.

³ Tamże, s. 5.

⁴ C. Kelly, *The Education of the Will: Advice Literature, „Zakal”, and Manliness in Early-Twentieth-Century Russia*, w: *Russian Masculinities in History and Culture*, red. B. Evans Clements, R. Friedman, D. Healey, Palgrave, Houndmills 2002, s. 131.

⁵ Tamże, s. 134.

⁶ C. Kelly, dz. cyt., s. 140.

⁷ J. T. Costlow, S. Sandler, J. Volwes, *Introduction*, w: *Sexuality and the Body in Russian Culture*, red. J. T. Costlow, S. Sandler, J. Volwes, Stanford University Press, Stanford 1993, s. 9.

⁸ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, tłum. J. C. – S. W., Stowarzyszenie Kulturalne „Frona”, Warszawa 1999, s. 139.

⁹ M. Czernyszewski, *Co robić?*, tłum. J. Brzęczkowski, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 310.

¹⁰ Tamże, s. 311.

¹¹ M. Dumančić, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, rozprawa doktorska,

University of North Carolina, Chapel Hill 2010, s. 39, https://cdr.lib.unc.edu/indexable-content?id=uuid:9080556a-0584-4a42-9b6f-a85680bad596&ds=DATA_FILE (dostęp: 8.09.2013).

¹² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 27.

¹³ Por. J. Drużnikow, *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, tłum. E. Michalak, F. Ocieпка, Wydawnictwo Zebra, Warszawa 1990.

¹⁴ Na przykład *Bądź moim synem (Dwa Fiedora*, reż. M. Chucyjew, 1959), *Sierioża* (reż. I. Talandin, G. Danelija 1960), *A jeśli to miłość? (A jeśli eta ljubow?)*, reż. J. Rajzman, 1961), *Dziecko wojny (Iwanowa detstwo*, reż. A. Tarkowski, 1962), by wymienić tylko najbardziej znane tytuły.

¹⁵ Por. M. Dumančić, dz. cyt., s. 64-65.

¹⁶ H. Gosciło, Y. Hashamova, *Introduction. Cinepaternity: The Psyche and Its Heritage*, w: *Cinepaternity. Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*, red. tychże, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 2.

¹⁷ Por. J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*, Znak, Kraków 1992, s. 195-196.

¹⁸ E. Stiszowa, *Kaniec cytaty. „Chrustalow, maszinu!”*, reżyser Aleksiej German, „Iskustwo

- Kino” 2000, nr 1, <http://www.kinoart.ru/archive/2000/01/n1-article2> (dostęp: 13.09.2013).
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Ż. Niwa, *Papugai w komunalnoj pustotie*, tłum. W. Bożowicz, „Iskustwo Kino” 2000, nr 2, <http://www.kinoart.ru/archive/2000/02/n2-article14> (dostęp: 13.09.2013).
- ²¹ H. Gosילו, Y. Hashamova, dz. cyt., s. 4.
- ²² Por. L. Kaganovsky, dz. cyt., s. 9.
- ²³ Ż. Niwa, dz. cyt.
- ²⁴ A. Etkind, *The Tale of Two Turns: „Khrustalev, My Car!” and the Cinematic Memory of the Soviet Past*, „Studies in Russian & Soviet Cinema” 2010, nr 1, s. 53.
- ²⁵ Tamże, s. 57.
- ²⁶ J. Gilligan, *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, tłum. A. Jankowski, Media Rodzina, Poznań 2001, s. 189.
- ²⁷ Tamże, s. 155.
- ²⁸ G. Vigarello, *Historia gwałtu. Od XVI do XX wieku*, tłum. A. Leyk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 401.
- ²⁹ Por. E. Stiszowa, dz. cyt.
- ³⁰ N. Siriwłja, „Diskurs i powiestwowanie” – *diesjat let spustja*, „Iskustwo Kino” 2000, nr 3, <http://www.kinoart.ru/archive/2000/03/n-sirivlya-diskurs-i-povestvovanie-desyat-let-spustya> (dostęp: 4.10.2013).
- ³¹ Wasilij Chruszałow zastąpił na stanowisku szefa ochrony Stalina generała Nikołaja Własika, pełniącego tę funkcję przez dwadzieścia lat, a aresztowanego 16 grudnia 1952 r. Por. N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, New York 2009, s. 185.
- ³² Por. A. Etkind, dz. cyt., s. 54.
- ³³ Tamże, s. 55.
- ³⁴ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 26.
- ³⁵ Tamże, s. 7.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże, s. 8.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Tamże, s. 12.
- ⁴⁰ Tamże, s. 16.
- ⁴¹ M. Jampolski, *Isczeznowienie kak forma suszczestwowania*, „Kinowiedczeskiye zapiski” 1999, nr 44, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/656/> (dostęp: 30.09.2013).
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ S. Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge 1994, s. 123.
- ⁴⁴ Tamże, s. 125.
- ⁴⁵ M. Foucault, dz. cyt., s. 196.
- ⁴⁶ A. Etkind, dz. cyt., s. 55.