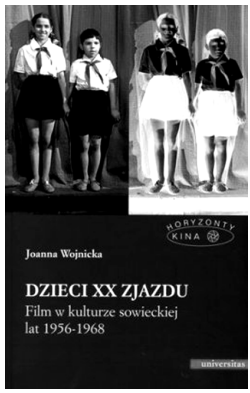
Odwilżowe przełomy



PATRYCJA WŁODEK

Kino radzieckie, często i słusznie uważane w Polsce zarówno za fascynujące, jak i trudne do swobodnej analizy, nareszcie doczekało się pierwszego po 1989 r. naukowego omówienia – w książce Joanny Wojnickiej *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*. Z pewnością nie trzeba nikomu wyjaśniać ani dlaczego cezura czasowa jest w tym wypadku tak istotna, ani czemu wcześniej temat ten był problematyczny, czego wynikiem jest zresztą jego nader skromna bibliografia w Polsce. Zapewne to też stało się powodem, dla którego – pomijając wydany w 1967 r. *Nowy film radziecki* Zbigniewa Pitery – *Dzieci XX Zjazdu* są pierwszym w ogóle polskim opracowaniem tematu odwilży [1], jednego z najważniejszych momentów w historii nie tylko radzieckiej, ale i europejskiej kinematografii. Wartość książki Joanny Wojnickiej nie wynika jednak wyłącznie z wcześniejszego deficytu, ponieważ autorka stawia sobie zadanie znacznie ambitniejsze niż jedynie uporządkowanie faktów, a jej zamysł wykracza poza przywołanie najbardziej znanych tez oraz – jak sama to określa we wstępie – *odwilżowych hitów* (s. 11). Chociaż w Polsce o odwilży nie napisano wiele, istnieje kilka ustalonych opinii, wręcz obiegowych sposobów postrzegania tego okresu w historii kina radzieckiego. W większości artykułów przeczytamy więc, że była ona przełomem, rewolucyjnym zerwaniem z poprzednią estetyką, czyli socrealizmem; że po raz pierwszy doceniła jednostkę, człowieka z jego prywatnością, emocjami; że koncentrowała się przede wszystkim na Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej ujmowanej w konwencji melodramatu; niekiedy – że była twórczym i artystycznym monolitem. Wojnicka traktuje te opinie polemicznie, własne – nowe, pogłębione i odkrywcze – wnioski opierając zarówno na znakomitej znajomości kinematografii, nie tylko tamtego okresu, ale i literatury, kultury, meandrów politycznych i wynikających z nich losów dzieł oraz samych twórców. Dzięki temu autorka może z jednej strony rzetelnie przedstawić badany przez siebie nurt tym, którzy mają o nim nikłe pojęcie, z drugiej – wytrącić wielu czytelników z ewentualnych przyzwyczajeń myślowych i interpretacyjnych. Warto też w tym miejscu nadmienić, że czterem filmom zdaniem autorki najlepiej egzemplifikującym oczekiwania władz oraz działanie cenzury już w latach 60. (są to *Andriej Rublow* /1966/ Andrieja Tarkowskiego, *Paskudna historia* /1966/ Ałowa i Naumowa, *Asia Klaczyna, która kochała, lecz za mąż nie wyszła* /1966/ Andrieja Konczałowskiego oraz *Komisarz* /1967/ Aleksandra Askoldowa) w całości jest poświęcony przedostatni rozdział książki, *Cenzurowane kino*.

Jak zatem jawi się odwilż w *Dzieciach XX Zjazdu*? Oczywiście, czego domaga się każdy ruch artystyczny, zostają tu uporządkowane kwestie chronologiczne oraz terminologiczne. Autorka nie poprzestaje jednak na wyznaczeniu – niekiedy pro-

blematycznych – dat granicznych. Poświęca im oczywiście uwagę w rozdziałach wstępnych, za początek odwilży przyjmując tradycyjnie rok 1956, XX Zjazd i słynny tajny referat Chruszczowa *O kulcie jednostki i jego następstwach*, zrywający ze stalinizmem i postulujący powrót do „czystych" idei leninizmu. Nieco więcej kłopotu sprawia data końcowa. Zazwyczaj przyjmuje się bowiem, że był to rok 1966, w którym Chruszczow został odsunięty od władzy, ewentualnie rok 1968, gdy wydarzenia, takie jak chociażby inwazja na Czechosłowację, położyły kres odwilżowym złudzeniom o wolności. Wojnicka decyduje się jednak – za badaniami rosyjskimi – rozciągnąć czas trwania odwilży na całą dekadę lat 60. Taka periodyzacja łączy się z kolei z następnym niezwykle ważnym i autorskim zamysłem, czyli podzieleniem formacji odwilżowej na dwa pokolenia, określane tutaj czytelnie jako pierwsze i drugie.

Faktycznie, zarówno lektura książki, jak i znajomość twórczości takich reżyserów, jak Grigorij Czuchraj, Michaił Kałatozow, Wasilij Szukszyn, a później Tarkowski, Konczałowski, Łarisa Szepitko, pokazują, że ten podział generacyjny ma głęboki sens i jest użytecznym narzędziem analitycznym. Kryterium przynależności to przede wszystkim moment nakręcenia pierwszego filmu. Debiutanci z lat 50. – często później, bo urodzeni jeszcze w latach 20., niektórzy z doświadczeniem czynnego udziału w II wojnie światowej – uchylili oczywiście drzwi pewnej wolności twórczej, świeżości, ale realizowali dzieła zupełnie inne niż pokolenie zaczynające w kolejnej dekadzie i ze względu na to nazywane *szestidiesiatnikami.* Inne były ich doświadczenia formujące i przeżycia pokoleniowe, inne inspiracje – w wypadku młodszych reżyserów przede wszystkim nowofalowe; inne były także, co miało ogromne znaczenie, okoliczności polityczne i oczekiwania władz wobec kina. Takie uporządkowanie twórców odwilżowych nie tylko poszerza więc najczęstsze skojarzenia – Czuchraj, Kałatozow – o wiele innych, nie mniej istotnych nazwisk (czasem w Polsce całkowicie zapomnianych, jak Naumow i Ałow, autorzy m.in. omawianej w książce trylogii komsomolskiej), ale też daje asumpt do bardziej pogłębionej analizy zjawiska. Prawdziwymi „Dziećmi XX Zjazdu" autorka nazywa bowiem właśnie debiutantów z lat 60. – pokolenie Tarkowskiego, Konczałowskiego, Szepitko, Elema Klimowa, Gleba Panfiłowa – które jej zdaniem jest też bardziej doniosłe pod względem artystycznym. Była to generacja *wyrosła na entuzjazmie i złudzeniach odwilży* (s. 9), która została dotknięta przywoływanymi w książce modami i procesami współkształtującymi – przynajmniej do pewnego stopnia – wrażliwość artystyczną reżyserów. Z jednej strony były to: lekkie otwarcie na Zachód oraz admiracja dla Ameryki i jej kultury (analizie zostaje poddana chociażby popularność w ZSRR Ernesta Hemingwaya i jego wpływ na młodych twórców), z drugiej – uwielbienie dla przywódców rewolucji kubańskiej.

Pomijając kwestię chronologii – a raczej czyniąc ją punktem wyjścia – autorka przechodzi do właściwego zamysłu swej pracy, czyli niezwykle szeroko zakrojonego zdefiniowania odwilży nie tylko jako fenomenu filmowego, ale też kulturowego, wynikającego z wielu złożonych procesów. Jak sama zaznacza we wstępie: *interesowało mnie sowieckie kino jako produkt kultury od dziesięcioleci poddawanej ideologicznemu, totalitarnemu sterowaniu* (s. 11). W ten sposób zostaje też przełamany pierwszy stereotyp zbudowany wokół odwilży – jest ona ukazana nie jako nagły zryw, fenomen zrodzony gwałtownie i spontanicznie z fermentu politycznego XX Zjazdu, jak zazwyczaj się ją przedstawia, ale jako element większej

całości, immanentna i poniekąd naturalna część szerszych procesów wynikających z ciągłości rosyjskiej i radzieckiej kultury. Słynna metafora pękających lodów, pojawiająca się w analizowanym tu *Czystym niebie* (1961) Czuchraja, rozgraniczająca w filmie akcję na czasy stalinizmu i kolejną epokę, nie do końca daje się więc zastosować do odwilży filmowej. Przywołuje ona bowiem tematy obecne w kulturze radzieckiej w latach 20., w monumentalnych dziełach wojennych realizowanych w latach 40. (paradoksalnie to właśnie wtedy po raz pierwszy dyrektywą dla twórców było pochylenie się nad jednostką, czemu nadawano oczywiście wymiar propagandowy) i w socrealizmie. Jednocześnie dzieła reżyserów pierwszej generacji poruszających te kwestie nierzadko charakteryzowały się socrealistyczną sprawnością i solidnością warsztatową oraz estetyką i nacechowaniem emocjonalnym właściwym temu programowi. Natomiast pokolenie drugie – choć oczywiście nie całe – najczęściej niezmiennie wierzyło w „czyste" ideały komunistyczne.

Wspomniana najważniejsza teza książki zostaje przedstawiona nader przekonująco, a rodzaj „materiału dowodowego" rysuje się już w samym układzie poszczególnych rozdziałów. Pierwszy z nich – *Odwilżowy przełom* – jest poświęcony przede wszystkim kwestiom już wymienionym, takim jak periodyzacja, wyróżnienie twórczych generacji oraz, co szczególnie istotne, kluczowym zdarzeniom politycznym powiązanym z omawianą formacją w ambiwalentny sposób. Po śmierci Stalina z jednej strony nieuchronne było bowiem niejako samoistne, oddolne przełamanie modelu stalinowskiego kina socrealistycznego, którego skostniałe reguły musiały wręcz zostać rozsadzone przez twórczy temperament ludzi tak utalentowanych, jak Kałatozow, Czuchraj i wielu innych. *Zakłamanie stalinowskiego dyskursu w sztuce* – pisze Wojnicka – *było tak ciążące, że zaczęło kruszyć się samo* (s. 25). Jednak z drugiej strony owa spontaniczność była przecież, niezależnie od intencji samych artystów, do pewnego stopnia pozorna, a raczej warunki ku niej zostały w dużej mierze przygotowane przez włodarzy, którzy bezceremonialnie sięgali po filmy i wykorzystywali je do doraźnych celów. Przede wszystkim chodziło im o wyraziste oddzielenie – zarówno w deklaracjach partyjnych, jak i wytworach kultury – „czasów błędów i wypaczeń" od „nowej" odsłony. Stąd także wyraźny w kinie odwilżowym zwrot antystalinowski, choć oczywiście nie był to jedyny powód, a raczej splot dążeń i okoliczności – Wojnicka w żadnym momencie nie lekceważy indywidualnych doświadczeń i potrzeb samych reżyserów. Autorka przytacza chociażby wspomnienie Czuchraja z czasów przygotowań do *Czystego nieba* dotyczące genezy wspomnianej już metafory pękających lodów. Reżyser dostał klarowne polecenie od ówczesnej minister kultury, Jekateriny Furcewej, by wyraźnie zaznaczyć, która część akcji toczy się za Stalina, a która później.

Pełnym rozwinięciem koncepcji, zgodnie z którą kino odwilżowe jest postrzegane jako wynik postępu raczej ewolucyjnego niż skokowego, jest rozdział drugi – *W kręgu starych mitów i nowych nadziei*. Autorka, konsekwentnie burząc mity narosłe wokół odwilży, wskazuje w nim te, którymi owa formacja sama się żywiła. Jak wspominałam, nie są one nowe, nie zostały wprowadzone na radzieckie ekrany po raz pierwszy, lecz zaczerpnięto je z tradycji – nie tylko filmowej – i po prostu pokazano w świeży, inny sposób, mający trafić przede wszystkim do młodych widzów. Dlatego też Weronika i Borys, bohaterowie bodaj najsłynniejszego filmu odwilży, czyli *Lecą żurawie* (1957) Kałatozowa, są ukazani na wzór i podobieństwo młodzieży z lat 50., choć akcja toczy się w czasie wojny. Sama wojna – owa mitologizowana

Wielka Wojna Ojczyźniana wykorzystywana przez machinę propagandową – jest w książce potraktowana znamiennie. Jako jeden z najczęściej przywoływanych motywów odwilżowych znajduje oczywiście miejsce w obszernych analizach poszczególnych filmów, by wspomnieć *Czyste niebo* bądź właśnie *Lecą żurawie*, ale jednak ustępuje miejsca innym, mniej znanym, co nie znaczy – mniej istotnym.

O ile bowiem w opracowaniach i hasłach słownikowych często przywoływaną informacją na temat odwilży jest chociażby powrót do łask melodramatu, wcześniej wyklętego jako „burżuazyjny" i nieistotny w budowaniu nowego ładu, o tyle mniej znane jest zainteresowanie gatunkiem *science fiction*, ściśle powiązanym z analizowanym w *Dzieciach XX Zjazdu* mitem naukowca i utopii naukowej. Podobnie jak w wypadku mitu rewolucji oraz Ameryki, którym również są poświęcone wnikliwe podrozdziały, mit ten jest ukazany jako ciągłość wynikająca z wcześniejszych trendów w kulturze – w tym wypadku w mniejszym stopniu w kinie, w większym w literaturze, a zwłaszcza w futurologicznych i *scjentystycznych przekonaniach u ideologów sowieckiego komunizmu* (s. 114). Zresztą w całej książce konteksty filozoficzne, literackie i historyczne, po których Wojnicka porusza się niezwykle swobodnie, wsparte bogatą bibliografią, stanowią nie tyle tło, ile pole refleksji równorzędne z kinematografią. Momentami nawet – co trzeba przyznać – nieco ją przytłaczają swoim nadmiarem.

Utopię naukową w odwilżowym wydaniu charakteryzowała z jednej strony przypisana jej rola propagandowa, z drugiej – zmiękczenie zarówno przekazu ideologicznego, jak i rysunku postaci. W obliczu dążenia do „gonienia i przegonienia Ameryki" na każdym polu, przede wszystkim zbrojnym i kosmicznym, bohaterami narodowymi stawali się więc fizycy, jak w *Dziewięciu dniach jednego roku* (1962) Michaiła Romma, bądź geolodzy, jak w *Niewysłanym liście* Kałatozowa (1959). Jednocześnie mieli oni piękną, młodą oraz ludzką twarz – chociażby Tatiany Samojłowej bądź Innokientija Smoktunowskiego – nieprzypominającą ciężkich rysów socrealistycznego przodownika pracy. Zezwolono im też na dylematy etyczne, rozterki miłosne, pewne wyrafinowanie, tak intelektualne, jak i w obyciu.

Niejednoznaczność projektu odwilżowego jeszcze silniej wyłania się z nowej odsłony rewolucji październikowej w kinie oraz z zachwytu Ameryką. Stany Zjednoczone były nie tylko – co oczywiste – wrogim imperium kapitalistycznym, konkurentem w wyścigu zbrojeń i podboju kosmosu, ale i oknem na świat, obiektem westchnień, powiewem wolności oraz inspiracją. Pokolenie *szestidiesiatników* – pisze Wojnicka – *nie znało Ameryki, ale w nią wierzyło* (s. 99). Znaczące jest przytoczone przez autorkę wspomnienie Josifa Brodskiego, który opisywał wcześniejszą falę tej fascynacji, czyli niebywałą istotność seansów „zdobycznych" filmów, rolę, jaką po wojnie spełniał Tarzan, *długowłosy samotnik uganiający się za blondynką w gąszczu tropikalnych lasów deszczowych* (s. 81). Tę tęsknotę za wolnością nieskrępowaną więzami cywilizacji, polityki, wszelkich systemów już w latach 20. uosabiał szalenie popularny w ZSRR, szczególnie wśród artystów, Jack London. W okresie odwilży jego rolę niejako przejął Ernest Hemingway, oferując młodym Rosjanom to samo, co i ludziom na całym świecie – przygodę, niekiedy egzotyczną, szczególny typ silnie zmitologizowanej męskości, a przede wszystkim poczucie swobody. Przejawiało się to także w filmach, zarówno tych, których bohaterowie wyrażali podobne dążenia pokoleniowe (szczegółowo są omawiane *Mam dwadzieścia lat* /1965/ Marlena Chucyjewa oraz *Gwiaździsty bilet* /1962/

Aleksandra Zarchiego), dając też asumpt do obserwacji, jak bardzo odwilż hołubiła młodość, jak i w inspiracjach bardziej bezpośrednich. Ałow i Naumow wyreżyserowali *Monetę* (1962) – film nowelowy, w którym wyraźnie widać wpływy realistycznego nurtu *film noir*. Andriej Tarkowski nakręcił etiudę na podstawie *Zabójców* Hemingwaya, choć akurat losy dzieł noblisty okazują się znamienne dla ówczesnych czasów – w ZSRR ukazały się bowiem wszystkie jego utwory, w ogromnych nakładach, jednak cenzurze politycznej poddano *Komu bije dzwon*.

Bardziej jednoznaczny, już niezawieszony między modą a lękiem przed wywrotowością treści, okazuje się mit rewolucji, także jednak adresowany przede wszystkim do młodych, dla których rok 1917 był już nie żywym doświadczeniem, lecz historią, lekcją zideologizowaną do granic możliwości. Jak często podkreśla autorka, postulowany w referacie Chruszczowa powrót do czystych idei leninizmu w sztuce zakładał odświeżenie formuły opowiadania o rewolucji, także przez przywołanie konwencji źle wcześniej widzianych, takich jak melodramat i film przygodowo-awanturniczy. Przydawały one samemu wydarzeniu romantycznej aury, pozwalały też – przynajmniej niektórym twórcom – wziąć w lekki nawias ocenę tych wydarzeń, z założenia przecież nieobiektywną. Na stopień, do jakiego wizerunek ten miał służyć bieżącej polityce, wskazuje analiza *Czterdziestego pierwszego* (1956) Czuchraja. Jednocześnie – przez zestawienie filmu z pierwowzorem literackim autorstwa Borisa Ławrieniewa – w tym fragmencie najlepiej zostaje pokazane nałożenie na wydarzenia historyczne nieco odrealniającej matrycy melodramatu, z którym odwilż jest tak silnie kojarzona, a który – zapewne z tego właśnie względu – został w dużej mierze w *Dzieciach XX Zjazdu* pominięty.

Nadrzędną ideą rozdziału ostatniego, zatytułowanego *Nowe kino*, wydaje się natomiast nie tylko zapowiedziane w tytule ukazanie pewnej świeżości, która wraz z odwilżą wkroczyła na tamtejsze ekrany, i obecnych w niej nowych zjawisk, ale także umiejscowienie tego kina na tle osiągnięć europejskich, przede wszystkim przełomu lat 50. i 60. Służy temu zarówno zwrócenie uwagi na adaptacje Szekspirowskie (kinowe i teatralne) oraz ich recepcję i rolę w ZSRR (fragment znacznie wykracza poza zapowiadaną w tytule analizę *Hamleta* /1964/ Grigorija Kozincewa), jak i pokazanie powrotu do łask konwencji komediowej, kolejnego po melodramacie i *science fiction* na nowo odkrywanego gatunku. Oczywiście najistotniejszy jest tu podrozdział *Nowa Fala*, który akcentuje silny związek ówczesnego kina rosyjskiego z kluczowymi przemianami w kinematografii europejskiej oraz potrzebę pokolenia lat 60., by czerpać z zachodnich wzorców. Jak bowiem zauważa autorka, *„emploi szestidiesiatników" nie tworzyła jednak klasyka* [np. spektakle szekspirowskie – dop. P. W.]*, tylko nowa literatura, nowy teatr i nowe kino* (s. 377). Reżyserzy – choć wielu z nich borykało się z ogromnymi trudnościami, a władze bezceremonialnie podcinały im skrzydła – nadal jednak byli uprzywilejowani, co w swojej, cytowanej tu, książce wspomina Andriej Konczałowski. Mogli chociażby wyjeżdżać na zagraniczne festiwale i oglądać filmy na specjalnych pokazach – faktem jest bowiem, że czas odwilży zbiegł się z lekkim uchyleniem żelaznej kurtyny i pewną wymianą kulturalną ze światem Zachodu (ale i Wschodu, *vide* olbrzymia rola Kurosawy). Dzięki temu młodzi twórcy ulegali wpływom światowych mistrzów. Po raz kolejny autorka wraca tu też do podziału na pokolenia odwilżowe, dobitnie wskazując, że choć pierwsza generacja inspirowała się chociażby Ameryką i z pewnością nie żyła w całkowitym odcięciu od

tego, co się działo w kulturze światowej, to jednak *filmy Czuchraja, Bondarczuka, Kulidżanowa, wczesne filmy Paradżanowa wywodziły się z estetyki, której korzenie tkwiły jeszcze w latach trzydziestych* (s. 380). Pojawiały się wprawdzie eksperymenty formalne, jak u Kałatozowa, ale sama problematyka nadal należała do *kręgu tematów jak najbardziej „sowieckich": wojny z Hitlerem, wojny z białymi, budowania nowego ustroju (...). Zmieniali akcenty, uczłowieczali bohaterów, ale ich filmy nie miały wiele wspólnego z tym, co zaczynało się wówczas dziać w kinematografii światowej* (s. 380).

Prawdziwej zmiany w stylistyce kina radzieckiego dokonali więc kolejni, należący do drugiej generacji, zapatrzeni na równi w Kałatozowa, którego wielbili, jak i w Antonioniego, Felliniego, Kurosawę. Zwracali się już nie tyle do własnej tradycji, ile do ożywczego powiewu z Zachodu, uciekali od tego, co sami nazywali „dyktą" (tak oceniali np. filmy Iwana Pyriewa), tym samym nieco upodabniając się do ruchów nowofalowych wymierzonych przede wszystkim w zastaną tradycję estetyczną, a nie tylko w pewną formację polityczną, jak w pierwszym pokoleniu. Co interesujące, na przykładzie analiz wspomnianych już filmów, takich jak *Mam dwadzieścia lat* i *Gwiaździsty bilet*, autorka pokazuje, w jaki sposób nawet ci młodsi łączyli *novum* wizualne z wiarą w ideały komunistyczne.

Warto na koniec wrócić do wspomnianego przeze mnie odsunięcia przez Joannę Wojnicką czołowych tematów – albo całkowitego, albo na plan dalszy – które może zwrócić uwagę czytelnika i pozostawić lekki niedosyt dotyczący owych najsłynniejszych „hitów" odwilżowych, często darzonych dużym sentymentem. Z oczywistego względu nie jest to jednak wadą, choć i te filmy nie są przecież w Polsce w dostatecznym stopniu opisane. Przy takim ogromie materiału, zarówno źródeł pierwotnych, sekundarnych, jak i filmowych, zamiast skupiać się na tym, co najbardziej oczywiste, autorka woli bowiem dokonać innej selekcji, odkrywać filmy i autorów pomijanych, czasem całkowicie już zapomnianych, zwłaszcza poza Rosją, nieznanych poza kręgami specjalistów. Dlatego zamiast pokazywania chociażby melodramatu ojcowskiego – w takich klasykach, jak *Los człowieka* (1959) Siergieja Bondarczuka, *Bądź moim synem* (1958) Marlena Chucyjewa czy *Ojciec żołnierza* (1964) Rewaza Czcheidze – dostajemy filmy „osobne", jak *Hamlet* Kozincewa, oraz „odkrycia", by wymienić tylko trylogię komsomolską, *Paskudną historię* oraz *Monetę* Ałowa i Naumowa, *Okrucieństwo* (1958) Władimira Skujbina.

Joanna Wojnicka porządkuje więc zjawiska znane, wyciąga z cienia te mniej znane, a czyni to ze sprawnością językową, w sposób przyjazny czytelnikowi i niebywale erudycyjny, ale w żadnym momencie nie hermetyczny. Przekonująco przewartościowuje ustalone sądy, tworząc interesującą i cenną refleksję wykraczającą daleko poza ustalony kanon kina radzieckiego.

PATRYCJA WŁODEK

Joanna Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, Universitas, Kraków 2012.

[1] *Dzieci XX Zjazdu* ukazały się nieco wcześniej niż monografia twórczości Andrieja Tarkowskiego *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego* Seweryna Kuśmierczyka (Warszawa 2012).