

# Stary mit w nowej odświeżeniu

Kinematografia rosyjska wobec kryzysu tożsamości

ILYA TSIBETS

Po rozpadzie Związku Radzieckiego w Rosji i poza jej granicami (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych) zostały wznowione i zintensyfikowane badania dotyczące imperialnego dziedzictwa tego kraju ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu (post-)kolonialnego. Rosyjski politolog Światosław Kaspie w wstępie do swojej książki przytacza słowa amerykańskiego rusycysty Marka von Hagen: *Badanie imperiów znowu jest modne*<sup>1</sup>. Jedną z możliwych przyczyn zwiększenia zainteresowania tematyką imperialną jest kryzys instytucji państwa narodowego, który do dziś jest dla Rosji problemem<sup>2</sup>.

„Moda” na imperium przejawia się również w kinie rosyjskim. Od drugiej połowy lat 80. zeszłego wieku, wraz z zainicjowaną przez Michaiła Gorbaczowa pierestrojką, temat imperialny przestał być tabu – w tym okresie ukazało się dużo akademickich i popularnonaukowych publikacji na ten temat, powstawały również filmy dokumentalne, fabularne i eksperymentalne (szczególną atencją była darzona carska rodzina Romanowów).

W warunkach kryzysowych kinematografia rosyjska na początku lat 90. usiłowała stworzyć nowe kino reprezentujące historię kraju. Rosja, która od stuleci była państwem mocarstwowym, w 1991 r. straciła taki status, co wpłynęło również na kształt ówczesnego kina. Tematyzowanie przeszłości imperialnej wydaje się naturalną częścią uruchomionego wówczas procesu odnajdywania tożsamości, gdyż po rozpadzie ZSRR zaktualizował się problem konieczności ponownego jej wykreowania lub przekształcenia.

W latach 90. w związku z instytucjonalnym kryzysem kinematografii rosyjskiej powstało zaledwie kilkanaście filmów dotyczących tematu imperialnego. Przeważająca liczba takich produkcji to typowe filmy biograficzne przedstawiające losy konkretnego bohatera historycznego. Powstawały filmy o postaciach kanonicznych, znanych z dawnych produkcji radzieckich (m.in. Sergieja Eisensteina) – na przykład fabularny dramat *Kremłowskie tajemnice XVI wieku* (*Kremljowskije tajny XVI wieka*, reż. Boris Blank, 1991) o ostatnich dniach rządów Iwana IV Groźnego; filmowa adaptacja powieści Aleksieja Tołstoja *Car Iwan Groźny* (*Car Iwan Groźnyj*, reż. Gennadij Wasiljew, 1991) ukazująca despotyzm Iwana Groźnego i tyraniczny absolutyzm właściwy okresowi jego rządów; rosyjsko-ukraiński film *Burza nad Rusią* (*Groza nad Rosju*, reż. Aleksiej Sałtykow, Michaił Sieliutin, 1990-1992) bazujący na tej samej powieści Tołstoja, a także dramat *Żywy Aleksander Newski* (*Żywie Aleksandra Newskogo*, reż. Georgij Kuzniecowa, 1991) przedstawiający koniec życia słynnego średniowiecznego księcia i wodza.

W przeciwieństwie chociażby do widowiskowych filmów Sergieja Eisensteina (*Aleksander Newski* z 1938 r. oraz *Iwan Groźny* z 1944 r.), w których wymienione

postacie zostały sportretowane jako wielkie autorytety, niskobudżetowe filmy z lat 90. przedstawiają przedśmiertną niemoc i despotyzm swoich bohaterów, demitologizują i desakralizują ich historię. Ponadto Aleksander Newski i Iwan Groźny u Eisensteina są scharakteryzowani jako rozważni dyktatorzy, mądrzy przywódcy, jednoczący ziemie ruskie i naród rosyjski, a filmy z lat 90. dotyczące tych postaci symbolicznie rewaloryzują je i ucłowieczają, a tym samym demistyfikują obraz stworzony przez produkcje nacechowane ideologicznie z okresu stalinowskiego.

Odnogą nurtu filmów o rosyjskich władcach są dzieła o przedstawicielach dynastii Romanowów, co stanowi swego rodzaju *novum* dla kina rosyjskiego. Romanowowie, zwłaszcza XIX-wieczni, byli traktowani przez władze radzieckie jako symbol imperializmu, który zgodnie z ideologią leninowsko-marksistowską jest najwyższą formą kapitalizmu. Przedstawiciele tej dynastii rzadko pojawiali się na radzieckich ekranach, a jeśli już, to byli charakteryzowani jako postacie negatywne. W latach 90. filmowy portret Romanowów uległ pewnym zmianom – ich wizerunek został ocieplony, postacie te częściej zaczęły pojawiać się w filmach, a zakres tematyczny takich filmów nie ograniczał się jedynie do ponurej martyrologii, tak jak to było w przypadku wspomnianych wyżej filmów o Iwanie IV Groźnym czy Aleksandrze Newskim.

W 1990 r. powstał film *Carskie polowanie (Carskaja ochota)* w reżyserii Witalija Mielnikowa przedstawiający pałacowe intrygi za czasów Katarzyny II. Film ten był drugą częścią trylogii Mielnikowa pt. *Imperium. Początek (Imperija. Naczalo)* traktującej o ustanowieniu państwowości rosyjskiej przez pryzmat dotychczas mało znanych lub nieobecnych w rosyjskim (lub radzieckim) dyskursie filmowym tematów związanych z Romanowami. Drugim filmem trylogii pod względem daty powstania i pierwszym według ustaleń reżysera i chronologii historycznej był *Carewicz Aleksy (Carewicz Aleksiej)* z 1997 r. eksponujący tragiczną relację Aleksego Romanowa, syna pierwszego rosyjskiego imperatora Piotra I Wielkiego, z ojcem. Trylogia została zwieńczona filmem *Biedny, biedny Paweł (Biednyj, biednyj Paweł)*, 2003). Głównym bohaterem filmu jest Paweł I, syn Katarzyny II, który w filmie Mielnikowa został pokazany nie jako mało inteligentny i egoistyczny tyran, lecz jako człowiek emocjonalny, nieszczęśliwy, który szczerze chce uszczęśliwić Rosjan i zbudować silne, prosperujące państwo, ale nie rozumie skutków swoich kontrowersyjnych działań i decyzji.

Warto odnotować jeszcze kilka filmów nawiązujących do losów dynastii Romanowów. W 1991 r. powstał mistyczny dramat filmowy *Carobójca (Careubijca)* w reżyserii Karena Szachnazarowa, w którym zostały pokazane tragiczne ostatnie miesiące życia Mikołaja Romanowa i jego rodziny. Mikołaj II, który w okresie komunistycznym występował na ogół jako bohater negatywny, nie jest w tym filmie postacią, której apolityczność i osobista nieudolność doprowadziły do krachu Imperium Rosyjskiego, lecz przedstawiono go jako człowieka będącego ofiarą historycznego zbiegu okoliczności. Jest to film ważny, ponieważ rehabilituje carską rodzinę, w pewnym sensie inicjuje nurt filmów o Mikołaju II i członkach jego rodziny oraz diagnozuje nadchodzące zmiany polityczne i społeczne (film zrealizowany tuż przed rozpadem ZSRR). W 1992 r. powstał kolejny film o tragicznej śmierci Romanowów, tym razem dokument pt. *O ostatnich dniach życia Romanowów (O poslednich dniach žizni Romanowych)* w reżyserii Anatolija Iwanowa.

W 1994 r. zrealizowano jeden z pierwszych seriali o tematyce imperialnej – ten format w XXI w. zyska dużą popularność wśród producentów i widzów. Był to białorusko-rosyjski sześcioczęściowy film pt. *Romans imperatora* (*Roman impieratora*) w reżyserii Diamary Niżnikowskiej. Kanwą fabularną miniseriale jest romans Aleksandra II z Katarzyną Dołgorukową, która później została jego żoną morganatyczną. W tymże okresie Jurij Tomaszewski nakręcił eksperymentalny dramat kameralny *Święty Włodzimierz* (*Swiatyj Wladimir*, 1993), w którym książę Włodzimierz przed śmiercią wraca pamięcią do czasów minionych. Powstał również film o Jerzym Dołgorukim (*Kniaź Jerzy Dołgoruki*, reż. Siergiej Tarasow, 1998).

Opisane wyżej filmy można podzielić według pojawiających się w nich postaci, które należały do dynastii Rurykowiczów lub do dynastii Romanowów. Da się również wyróżnić kilka charakterystycznych dla tego rodzaju kina tendencji. Po pierwsze, heroizacja i „hegemonizacja” pewnych postaci (Newski, Groźny) zostaje zniwelowana – przeciwnie, obserwujemy tam swego rodzaju przyziemną martyrologię, która z jednej strony pełni funkcję humanizacyjną, z drugiej zaś podważa niegdysiejsze autorytety. Po drugie, w latach 90. zaczęto produkować filmy fabularne, które bazowały na pałacowych intrygach albo nawiązywały do mało opisanych wątków romansowych czy rodzinnych, co pozwalało twórcom na większą swobodę interpretacyjną. Świadczy to również o nieuchronnej konwencjonalizacji przekazu historycznego – w tym właśnie okresie zaczęły bowiem powstawać pierwsze historyczne melodramaty o tematyce imperialnej, seriale o tym samym profilu czy też filmy eksperymentalne. Pojawienie się nowych form gatunkowych można powiązać z próbami uatrakcyjnienia przekazu, co było związane z intensywnymi przemianami społeczno-kulturowymi i gwałtowną fascynacją kulturą zachodnią. Pojawiające się w tym okresie seriale telewizyjne (a szczególnie te z przełomu XX i XXI w.) odpowiadają na potrzeby społeczne (Mosiejko używa określenia *socjalnyj zakaz*)<sup>3</sup>. Mimo że te niewyraziste pod względem formalnym czy merytorycznym produkcje cechują się różnorodnością tematyczną, łączy je próba odnalezienia nowego bohatera<sup>4</sup>, nowych kontekstów, a co za tym idzie, odmiennej, innowacyjnej narracji, która mogłaby być przekonująca dla kształtującego się na nowo rosyjskiego widza. Po trzecie, w latach 90. wpływ ideologii państwowej na kinematografię rosyjską (w tym na kino zwrócone ku przeszłości) był słaby, głównie z powodu nieufornowania jednolitej narracji historycznej i panującego w przestrzeni medialnej pluralizmu. Wspieranie kina ze środków publicznych również było znikome, co odbiło się na kształcie artystycznym tych filmów, które w większości są dziś nieznane. Można by również zasugerować, że powstające w tym czasie filmy wydobywające z ekranowego niebytu ważne postacie historyczne funkcjonowały na zasadzie rozrachunków z komunistycznym tabu i cenzurą. Reasumując, w pierwszej postkomunistycznej dekadzie rosyjscy filmowcy *wykonali dużą pracę polegającą na zrujnowaniu systemu duchowych i innych relacji społecznych, które zostały wytworzone w okresie radzieckim*<sup>5</sup>.

W 2000 r. Rosja wkroczyła w erę Putinowską. Oprócz wielu politycznych, ekonomicznych i społecznych zmian uległa transformacji również rosyjska polityka historyczna, która od tego czasu skupia się na regulowaniu pamięci zbiorowej, wspierając (również finansowo) i promując dyskurs historyczny zgodny z nową ideologią. Nostalgia za mocarstwową stabilnością oraz niemożność absolutnej restauracji struktur i praktyk imperialnych sprawiają, że stale się one reaktualizują

i modyfikują, co umożliwi ich ograniczone funkcjonowanie w warunkach współczesnych <sup>6</sup>.

Rosnące ambicje władz rosyjskich, polityzacja dyskursu historycznego oraz rosyjskiego przemysłu medialnego po względnie demokratycznych latach 90. wyznaczają kierunek rozwoju kina historycznego w XXI w. Wraz z ogólną liczbą wyprodukowanych w Rosji filmów powiększa się też liczba filmów o przeszłości imperialnej. Zainicjowany w latach 90. nurt filmów o Romanowach prężnie się rozwija. Wydaje się, że szczególnym zainteresowaniem tuż po 2000 r. cieszy się postać Mikołaja II – impulsem ku temu była między innymi kanonizacja zamordowanego przez bolszewików w 1918 r. cara i jego rodziny (odbyła się 14 sierpnia 2000 r.), która przez społeczeństwo rosyjskie została odebrana niejednoznacznie. W tym samym roku powstał film w reżyserii Gleba Panfilowa *Carska rodzina Romanowych* (*Romanowy. Wiencenosnaja siemja*). Film ten jest kolejnym wariantem odczytania owianych tajemnicą ostatnich miesięcy życia carskiej rodziny i jej rozstrzelania. Postać Mikołaja II po raz kolejny jest tu ograniczona wykreowanym wcześniej *cliché* zdeorientowanego człowieka i nieudolnego polityka. Niemniej w filmie Panfilowa można dostrzec elementy nowego, zideologizowanego stereotypu o ostatnim rosyjskim imperatorze – nacisk jest kładziony nie na polityczny komponent filmu (rozpad państwa rosyjskiego, demoralizacja i dezorientacja społeczna), lecz na pozytywne cechy osobowości Mikołaja II. Imperator w *Carskiej rodzinie...* jest przedstawiony jako człowiek rodzinny, czuły i nadzwyczaj przyzwoity. Wzorczość tej postaci sprawia, że staje się ona odrealniona, niedosiężna, ale jednocześnie autorytatywna. O autorytecie postaci Mikołaja II (zarówno tym filmowym, jak i politycznym) świadczy umieszczenie w filmie materiałów dokumentalnych z uroczystego nabożeństwa wieńczącego proces kanonizacyjny. Zestawienie ujęć mordu Romanowów z fragmentami cerkiewnej uroczystości na ich cześć jest metaforycznym przywróceniem sprawiedliwości po latach komunistycznej nieuczciwości wobec carskiej rodziny. Film Panfilowa wydaje się również sygnałem retorycznej zmiany w kinie rosyjskim co do imperialnej przeszłości. Postkomunistyczna klerykalizacja państwa rosyjskiego, oligarchizacja władzy oraz umocnienie się autorytaryzmu stopniowo zmieniły oficjalną narrację historyczną, w tym narrację dotyczącą przeszłości imperialnej.

W nowym wieku szczególną popularność zyskały seriale telewizyjne dotyczące tematu imperialnego. Pieczołowitość historyczna i szczegółowość scenograficzna znalazły odzwierciedlenie na przykład w szesnastoodcinkowym serialu pt. *Imperium Rosyjskie* (*Rossijskaja Imperija*, autor pomysłu Leonid Parfionow, 2000-2003). Serial przedstawia dzieje imperium od czasów pierwszego rosyjskiego imperatora Piotra I do momentu rozstrzelania Mikołaja II. Rozmach produkcji i jej tematyka, użycie innowacyjnej wówczas grafiki komputerowej i efektów specjalnych, polityczna aktualność tematu sprzyjały pozytywnemu odbiorowi serialu. W telewizji ukazały się również inne seriale – *Tajemnice zamachów pałacowych. Rosja, wiek XVII* (*Tajny dworcowych pierieworotow*, reż. Swietłana Drużynina, 2000), *Raskoł* (reż. Nikołaj Dostal, 2011), docudrama *Romanowowie* (*Romanowy*, reż. Maksim Biespałj, 2013), *Grigorij R.* (reż. Andriej Maliukow, 2013) i inne.

Rurykowicze również doczekali się kilku serialowych produkcji, aczkolwiek obecność przedstawicieli tej dynastii na ekranie jest zauważalnie mniejsza niż w latach 90., co być może ma związek z medialnym forsowaniem tematu imperialnego

i niwelacją innych treści. Niemniej rosyjskie Ministerstwo Kultury i Ministerstwo Obrony w 2016 r. wsparły produkcję serialu *Sofia* (reż. Aleksiej Andrianow) o historii miłości Zofii Paleolog i Iwana III Srogiego na tle ważnych wydarzeń w Wielkim Księstwie Moskiewskim na przełomie XV i XVI w. Slogan reklamujący serial głosił „Historia miłości. Historia Rosji”. Martyrologiczne i lustracyjne tendencje w filmach o Rurykowiczach z lat 90. zamieniły się więc w uproszczone, dostosowane do masowego odbiorcy widowisko historyczno-melodramatyczne. Wsparcie państwowe dla *Sofii* może również wskazywać próbę ideologizacji przekazu – władze rosyjskie dosyć często odwołują się do tematu „prawdziwych”, „nieskażonych” wartości rodzinnych, łącząc go z prawosławiem i historią. W 2018 r. został zrealizowany jeszcze jeden serial promujący się hasłem „Historia miłości. Historia Rosji”. Był to *Godunow* (reż. Aleksiej Andrianow, Timur Alpatow) portretujący czasy po śmierci Iwana IV Groźnego oraz tzw. smuty. Wydarzenia historyczne, tak samo jak w przypadku *Sofii*, są jedynie tłem, na pierwszy plan wysuwają się losy szlacheckiego rodu Godunowów i relacje interpersonalne bohaterów. Popularność zyskała postać bodajże najbardziej znanej rosyjskiej carycy Katarzyny II – wokół jej osoby oscylują fabuły serialu *Katarzyna* (*Jekaterina*, reż. Aleksander Baranow, Ramil Sabitow, Dmitrij Iosifow, od 2014) oraz *Wielka* (*Wielikaja*, reż. Igor Zajcew, 2015). Co ciekawe, są to produkcje dwóch zwaśnionych publicznych stacji telewizyjnych (produkcję pierwszego serialu sfinansował kanał Rossija 1, drugiego – Pierwyj Kanał).

Po 2000 r. powstawały również filmy fabularne o rosyjskich monarchach. Były to coraz droższe produkcje, które ukazywały losy zarówno kanonicznych, jak i mniej znanych postaci historycznych. Wielkim wydarzeniem filmowym stała się realizacja i premiera w Cannes onirycznej filmowej przypowieści o trzystu latach rosyjskiej historii pt. *Rosyjska arka* (*Ruskij kowczeg*, 2002) w reżyserii Aleksandra Sokurowa. Ten jednoczęściowy film jest uważany przez krytyków za *bezprecedensowy eksperyment*<sup>7</sup> oraz za *największy sukces za granicą w najnowszej historii kina rosyjskiego*<sup>8</sup>. *Rosyjska arka* jest przykładem rosyjskiego kina eksportowego, które po klęsce hurrapatriotycznej epopei w reżyserii Nikity Michałkowa, *Cyrulika syberyjskiego* (*Sibirskij ciriulik*, 1998), musiało znaleźć odpowiedni klucz do zagranicznej widowni.

Współczesne kino rosyjskie nawiązujące do dziedzictwa imperialnego nie ogranicza się jedynie do filmów o losach konkretnych postaci historycznych czy wydarzeń z nimi związanych. Ostatnimi czasy uaktualniają się dyskursy dotyczące momentów historycznych, które dotychczas rzadko były tematami filmów. Na przykład film przygodowy *1812: Ballada ułańska* (*1812: Ułanskaja ballada*, reż. Oleg Fiesienko, 2012) opowiada alternatywną historię wydarzeń tuż przed bitwą pod Borodino. Film *Wasilisa* (reż. Anton Siwers, 2014) jest kolejnym przykładem niekonwencjonalnego ujęcia tematu wojny z Napoleonem, w którym przedstawiono losy Wasilisy Kożynej, uczestniczki ruchu partyzanckiego w trakcie inwazji wojsk napoleońskich na Rosję w 1812 r. Film *Dueliant* (reż. Aleksiej Mizgiriow, 2016) skupia się na fikcyjnej konfrontacji petersburskich pojedyńkowiczów w połowie XIX w. – jest to właściwie filmowy odpowiednik mistycznych nowel o miejskich legendach, które cieszyły się wtedy popularnością. W filmie Mizgiriowa nie dostrzegamy sakralizacji przeszłości imperialnej – bohaterowie są w większości postaciami z klasy wyższej czy rządzącej, które *wyznają kult krwi oraz fetyszyzują broń i zajmują się bezsensownym samozniszczeniem na pojedynkach*<sup>9</sup>.



*Matylda*, reż. Aleksiej Uchitiel (2017)

Powstają również filmy o popularnym bohaterze Grigoriju Rasputinie, o rosyjskich kniaziach (w tym filmy animowane dla dzieci) czy o białych generałach z okresu wojny domowej w Rosji w latach 1918-1922.

Czy wysyp filmowych i przede wszystkim serialowych produkcji aluzyjnie lub wprost odwołujących się do rosyjskiej przeszłości imperialnej można potraktować jako objaw tendencji imperialistycznych, o które nierzadko są oskarżane obecne władze Rosji? Czy drogie blockbustery i emitowane w *prime time* telewizyjne seriale tematyzujące mocarstwową przeszłość (zarówno tę przed 1917 r., jak i komunistyczną) są odpowiedzią rosyjskiego przemysłu filmowego na westernizację rodzimej kultury? To kwestie skomplikowane i niejednoznaczne. Jednak można dostrzec rosnący wpływ państwa na rosyjski przemysł kinematograficzny, który postrzegamy z jednej strony w kategoriach protekcjonizmu, z drugiej zaś jako cenzurę.

Wymownym przykładem jest odwołanie dystrybucji filmu *Śmierć Stalina* (*The Death of Stalin*, reż. Armando Iannucci, 2017) z powodów ideologicznych. Nikita Michałkow w jednym ze swoich filmów na własnym kanale youtube'owym, na którym są zamieszczane emitowane w telewizji publicznej autorskie programy reżysera pt. *Biesogon*, wyraził skrajnie krytyczny stosunek do tego filmu i osób go broniących<sup>10</sup>. Reżyser upatruje w filmie Iannucciego antyrosyjską prowokację<sup>11</sup> i uważa, że zakaz dystrybucji *Śmierci Stalina* jest przejawem pozytywnego i adekwatnego protekcjonizmu Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej w stosunku do *duszącego się produkcjami amerykańskimi* rynku rosyjskiego. Michałkow, zwracając się do zagranicznych dystrybutorów, zaznaczył, że *Śmierć Stalina* to film *obrzydliwy* i nieprawdopodobny. Opinię słynnego reżysera, który nieraz był obwiniany o nadmierne uwikłanie w politykę, podzielali również posłowie Dumy.

Rosyjska filmoznawczyni Jelena Stiszowa zauważyła, że zależni od państwowych dotacji rosyjscy filmowcy prawie nie tworzą filmów o aktualnych problemach (z wyjątkiem np. Andrieja Zwiagincewa), lecz produkują przede wszystkim *blockbustery quasi-historyczne* i *kinobatalistykę*<sup>12</sup>, gdzie notorycznie odświeżany jest mit „wielkiej Rosji”. Ministerstwo Kultury z reguły odrzuca zgłoszone do do-



*Matylda*, reż. Aleksiej Uczitel (2017)

finansowania projekty, które nie dotyczą tematu historycznego i nie nawiązują do wspomnianego mitu. Stiszowa upatruje w tym eskapizm większości rosyjskich reżyserów, którzy robią filmy na zamówienie rządowe, aby dostać pieniądze i móc kontynuować uprawianie zawodu, oraz powrót starej, rzekomo odrzuconej, mitologii radziecko-imperialnej<sup>13</sup>.

Zgodnie z teorią Rolanda Barthes'a mit jest wtórnym systemem semiologicznym, który polega na micie uprzednio wykreowanym<sup>14</sup>. Jest rodzajem metafęzyka<sup>15</sup>. Znowelizowany mit „wielkiej Rosji” bazuje na XIX i XX-wiecznych imperialnych (później komunistycznych) narracjach o charakterze totalitarnym, które głosiły zwierzchnictwo państwa i władzy oraz wymuszały bezwzględne posłuszeństwo narodu. Jest to mit wtórny, aczkolwiek swobodnie funkcjonuje w kontekście współczesnym. Trwająca obecnie w Rosji wewnętrzna polityczna, instytucjonalna i kulturowa centralizacja oraz aktualna polityka zagraniczna tego kraju wskazują na aktualizację trendów imperialnych oraz odnowienie dyskursów z nimi związanych. Rekonstrukcja tradycji imperialnej może być również symptomem istnienia niejawnych problemów społeczno-politycznych<sup>16</sup>. Eksploatowanie i powielanie wykreowanych na nowo tradycji imperialnych oraz ich społeczna afirmacja ukazują *ludzkie związki z przeszłością*<sup>17</sup> i sprzyjają wykorzystywaniu historii jako środka *legitymizacji działania i cementowania więzi grupowych*<sup>18</sup>. Można więc stwierdzić, że władze oskarżane o demontaż państwa rosyjskiego i pauperyzację społeczeństwa, faworyzując przekazy medialne zawierające ważny dla uspołnienia pamięci zbiorowej i tożsamości narodowej wątek imperialny, próbują poprawić swój wizerunek chociażby przez dofinansowanie filmów o mocarstwowej przeszłości. Nie zawsze jednak cele są osiągnięte – ideologizacja treści filmów oraz wymuszanie na filmowcach tworzenia hurrapatriotycznych dzieł o tematyce historycznej jest traktowane jako cenzura i chęć zwiększenia kontroli nad sztuką.

Alternatywne narracje historyczne spotykają się z radykalną dezaprobatą rosyjskich ideologów. Tak było w przypadku filmu *Matylda* (2017) w reżyserii Aleksieja Uczitiela – recepcja tego filmu jest papierkiem lakmusowym ukazującym kondycję społeczeństwa rosyjskiego oraz kryzys państwowej ideologii. Film Uczitiela, którego premiera odbyła się w październiku 2017 r.<sup>19</sup>, stał się przedmiotem przedwczesnych ideowych sporów i konfliktów.

Fabula filmu zasadza się na potajemnym, burzliwym romansie ostatniego dziedzica rosyjskiego tronu Mikołaja II Romanowa (rola Larsa Eidingera, znanego chociażby z *Code Blue* Urszuli Antoniak /2011/ czy z filmu *Goltzius and the Pelican Company* Petera Greenawaya /2012/) i baletnicy o polskich korzeniach, Matyldy Krzesińskiej (kreacja Michaliny Olszańskiej, znanej polskiej publiczności m.in. z filmu *Córki dancingu* w reż. Agnieszki Smoczyńskiej /2015/). Miłość przyszłego imperatora i sławnej ówczesznie tancerki rozkwita tuż przed intronizacją Romanowa, który był już zaręczony z Aleksandrą Fiodorowną, wnuczką królowej Wiktorii. Oficjalny zwiastun obiecuje widzom wysublimowany wizualnie film, który można by określić mianem *50 twarzy cara*. Kilkuminutowa kompilacja kadrów promująca *Matyldę* oraz zdawkowe informacje o filmie dla wielu krytyków stały się podstawą sporu.

Posłanka Dumy Państwowej Natalja Pokłonska – była prokuratorka anektowanego Krymu – w październiku 2016 r. zajęła się prośbą patriotycznej organizacji Carskiej Kriest o sprawdzenie jeszcze niewyemitowanego filmu pod kątem jego rzekomej antypaństwowości i antyreligijności. Na podstawie scenariusza i zwiastuna filmu Pokłonska, długo przed jego premierą, orzekła, że jest to *świadoma antyhistoryczna podróbka* dyskredytująca kanonizowane przez Cerkiew prawosławną małżeństwo Mikołaja II i Aleksandry Fiodorowny<sup>20</sup>. Na dodatek w filmie, zdaniem Pokłonskiej, Rosja jest przedstawiona jako *kraj szubienic, alkoholizmu i nierządu*, a obraz kanonizowanej rodziny jest zakłamany i niewiarygodny<sup>21</sup>. W społeczno-gospodarczym dzienniku „Kommiersant” reżyser filmu odpowiedział na zarzuty deputowanej, mówiąc, że bohaterowie wypijają tylko jedną lampkę szampana, brak w filmie szubienic i cudzołóstwa, natomiast jest to *film o człowieku, który musiał dokonać bolesnego wyboru między miłością a obowiązkiem*<sup>22</sup>.

Ostatni imperator Rosji wraz ze swoją rodziną został brutalnie zamordowany przez bolszewików w Jekaterynburgu w lipcu 1918 r. W roku premiery *Matyldy* była obchodzona 100. rocznica rewolucji lutowej i – co najważniejsze – październikowej. Badacze współczesnej kultury oraz rosyjskiego społeczeństwa bardzo często stwierdzają, że komunizm nadal jest lansowany, ale w wersji przefiltrowanej i nieco zmiękczonej. Nie da się temu zaprzeczyć, gdyż tak samo jak w ZSRR, państwu i władzy są nadawane cechy sakralne<sup>23</sup>, co nierzadko uzyskuje społeczną aprobatę, choć ostatnimi czasy aktywizują się ruchy protestacyjne. Może się to wiązać z uruchomionymi niemal natychmiast po rozpadzie niedosłzłego imperium komunistycznego mechanizmami pamięci nostalgicznej, które sprzyjają przekształcaniu *czasu historycznego w przestrzeń mitologiczną*<sup>24</sup>. Tuż obok ideologii i nostalgii we współczesnej Rosji znajduje się religia. Gwałtowna klerikalizacja państwa rosyjskiego jest jednym z najważniejszych zjawisk, które wpływają na opinię publiczną i preferencje medialne Rosjan. Nie dziwi zatem reakcja władzy na film Aleksieja Uczitiela, która utrzymuje przy życiu tę niesamowitą fuzję soft-komunizmu, oligarchicznego kapitalizmu i prawosławia. Kontrowersyjny z punktu wi-



dzienia religii prawosławnej temat zakazanej miłości świętego monarchy i wybitnej tancerki, która była obiektem adoracji wielu mężczyzn, nie mógł wywołać pozytywnej reakcji, gdyż klóciłoby się to z wizerunkiem sakralnej władzy i nieskazitelnej historii.

Koordinator wspomnianego ruchu społecznego Carskij Kriest Aleksander Porozniakow skonstatował, że film zawiera prowokację antyrosyjską, jak również zagrożenie bezpieczeństwa narodowego<sup>25</sup>, dodając przy tym, że *Matylda* jest dziełem pseudohistorycznym i świętokradczym w oczach wierzących wyznawców prawosławia<sup>26</sup>. Postrzeganie filmu o przeszłości jako wiernego odzwierciedlenia dawnych wydarzeń jest zjawiskiem powszechnym, gdyż obecnie media wizualne są głównym źródłem wiedzy historycznej<sup>27</sup>. Dotyczy to w dużej mierze państw, w których mechanizmy funkcjonowania pamięci zbiorowej są uzależnione od kształtowanej przez nie polityki historycznej. W Rosji polityka historyczna jest regulowana odgórnie, a alternatywne teorie są skutecznie eliminowane. Taką alternatywną i niewygodną teorią stała się fabuła filmu kostiumowego, historycznego melodramatu, jakim jest *Matylda*.

Polemika dotycząca filmu *Uczителя* wykroczyła poza przestrzeń medialną. Pewnie nieprzypadkowo w Moskwie niedługo przed premierą filmu pojawiły się plakaty i billboardy z serii „Mikołaj II i Aleksandra Fiodorowna”. Jest to inicjatywa Cerkwi prawosławnej mająca na celu przedstawienie małżeństwa carskiego jako wzorca wiary, miłości i wzajemnego szacunku dla współczesnej młodzieży. Na plakatach były umieszczone cytaty z osobistych listów i dzienników małżonków dotyczące gorących uczuć, ślubu i rodziny. Aktywiści organizacji patriotyczno-religijnych nieraz grozili dystrybutorom oraz kiniarzom, którzy zdecydowali się pokazać film (np. pożarami podczas seansu czy rozpryskiwaniem w sali gazu łzawiącego); doszło nawet do wypadku, który obrońcy filmu określają mianem ataku terrorystycznego<sup>28</sup>.

Istnienie zuniwersalizowanej wersji „poprawnej” historii ujarzmionej przez elity rządzące, w której nie ma miejsca nawet na odrobinę krytycznej autorefleksji i ambiwalencji, wskazuje na kryzys rosyjskiej ideologii. Państwo rosyjskie starannie eliminuje wszelkie przejawy pluralizmu, szczególnie w przestrzeni medialnej – w 2019 r. Duma Państwowa pozytywnie rozpatrzyła projekt izolacji rosyjskiego segmentu Internetu (tzw. *runetu*) od sieci globalnej<sup>29</sup>. Planowane jest również wprowadzenie kary za brak szacunku do władzy. Jak w większości innych państw europejskich, rosyjscy twórcy filmowi pozyskują dużą część środków na swoje filmy z funduszy państwowych. Tak samo jak wszędzie, staje się to pewnego rodzaju ograniczeniem dla swobody artystycznej, ale w Rosji ten problem jest jeszcze bardziej aktualny. Wersja historii i patriotyzmu lansowana przez Kreml wybiórczo idealizuje mocarstwową przeszłość, której przedłużeniem jest współczesna, również idealizowana, rosyjska rzeczywistość. Ministerstwo Kultury i Fundusz Kina (Fond Kino) wydają listę tematów i dość precyzyjnych formalnych wymogów pożądaných w produkcjach filmowych<sup>30</sup>. Takie filmy mają większe szanse na uzyskanie państwowego dofinansowania. Przywodzi to na myśl tradycję ideologicznie nacechowanego kina radzieckiego, do którego obecnie nawiązuje się w popularnych konwencjach gatunkowych.

Wasilij Gatow, rosyjski dziennikarz i ekspert w dziedzinie mediów, w tekście dotyczącym problemów współczesnych rosyjskich środków masowego przekazu wpro-

wadza określenie *dieta medialna*<sup>31</sup>. Rosyjska odmiana tej diety składa się przeważnie z programów emitowanych w państwowych kanałach telewizyjnych. Głównie są to *talk shows* o tematyce społecznej, najczęściej sprowadzonej do ujawniania skrajnie kontrowersyjnych tematów związanych z rosyjską rzeczywistością – zdarza się, że jeden temat wielokrotnie powraca na ekrany w różnych odsłonach. Od czasów rozpoczęcia konfliktu rosyjsko-ukraińskiego w telewizji rosyjskiej coraz częściej są emitowane przekazy mające na celu przekonanie Rosjan o wielkości i świętości narodu oraz państwa rosyjskiego. Skutkowało to włączeniem do „diety” kolejnego suplementu – politycznych *talk shows* emitowanych na żywo. Burzliwe dyskusje dotyczące gorących politycznych tematów, które odbywają się według schematu wręcz rytualnego chaosu, zostały wzbogacone wątkiem interaktywnym – widz w niektórych przypadkach ma możliwość uczestnictwa w programie przez np. wysyłanie esemesów. *Matylda* stała się przedmiotem jednej z takich debat.

Odcinek codziennego programu *Priamoj efir (Na żywo) – prawdziwej kroniki naszego życia*, jak zapowiada internetowa strona audycji – zawierał wszystkie najważniejsze wątki dotyczące problemu z filmem *Uczciela*<sup>32</sup>. W studiu telewizyjnym zebrały się postacie o różnej orientacji politycznej, etycznej i zawodowej. *Słaba kobieta, Rosjanka i chrześcijanka* – tak siebie określiła Ilze Liepa, znana rosyjska baletnica. Opuściła studio na samym początku programu, tuż przed pokazaniem zwiastuna, gdyż nie mogła znieść domniemanego okrucieństwa twórców filmu wobec rosyjskiej historii i religii prawosławnej. Osoby w studiu podzieliły się na liczny obóz przeciwników i niewielki obóz obrońców *Matyldy*. Cała hałaśliwa dyskusja koncentrowała się głównie na religijnym aspekcie, który w filmie istnieje jedynie na poziomie fabuły i scenografii. Według uczestników *Priamogo efitra* filmy tego rodzaju deprawują młodzież, ponieważ nie przekazują idealistycznej wizji historii, a ponadto pokazują niepoprawną miłość. Inni zaś posądzają *Matyldę* o antychrześcijaństwo. Mikołaj II wraz z żoną jako „nowi święci” w tej dyskusji pozbawieni byli aspektu ludzkiego. Zaciera się więc granica między rzeczywistymi postaciami historycznymi a postaciami sakralnymi. Faktyczna tematyka filmu i samo medium zostały niemalże pominięte. Zakwestionowano również potrzebę tworzenia takich filmów, szczególnie za pieniądze publiczne. Reakcja uczestników na przeciętny film fabularny (fabuła *Matyldy* jest właściwie ujęta w ramy klasycznego melodramatu hollywoodzkiego) wskazuje na kondycję społeczeństwa rosyjskiego. Produkt procesu twórczego, który niekoniecznie musi być wiarygodny pod względem historiograficznym, rozpętał burzę w studiu, które na jedną godzinę stało się miniaturowym modelem współczesnego społeczeństwa.

W studiu programu zabrzmiały też jednak komentarze rozsądne, pozbawione naleciałości ideologicznych. Na przykład padło stwierdzenie o prawie obywatela do obejrzenia filmu i samodzielnej jego oceny. Pojawiły się również słuszne retoryczne pytania: *Czy problem tego konkretnego filmu zmierzy się z wielością problemów społecznych?* albo *Jak władza może się obawiać niewłaściwego odbioru historii przez młodzież, skoro w samym centrum Moskwy za pewną kwotę można zobaczyć eksponowane do dziś zmumifikowane zwłoki ciemężyciela i mordercy rodziny Romanowów?*<sup>33</sup>

Klerykalizacja państwa, szerzenie się tendencji autokratycznych, nierozwiązane kwestie tożsamości postkomunistycznej, aktualne problemy stosunków między Rosją a resztą świata, próby tworzenia nowych narracji wspólnotowych – wszystko

to wskazuje na niekończący się kryzys rosyjskiej ideologii i tożsamości. Liczne produkcje filmowe traktujące o przeszłości (w tym imperialnej) wspierane są z funduszy państwowych, a tematy historyczne są uznawane za priorytetowe. Myślę, że jest to jeden ze sposobów prowadzenia polityki historycznej przez władze rosyjskie, które wspierając i promując wykreowane przez siebie mity o wielkiej Rosji, próbują odciągnąć uwagę widzów od rzeczywistych problemów. Recepcja filmu *Matylda* uwypukliła moc ideologii o charakterze propagandowym, unaoczniała to, jak rosyjskie społeczeństwo (nie) zmieniło się po próbach Borysa Jelcyna stworzenia w Rosji państwa demokratycznego w latach 90. Jednocześnie w tej sytuacji można odnaleźć aspekty pozytywne. Film *Uczitiela* jednak powstał, a jego dystrybucja odbyła się bez większych problemów – *Matyldę* wsparli niektórzy posłowie Dumy Państwowej. Aleksiej Uczitiel był wspierany przez rodzimą branżę filmową, co wskazuje na możliwość konsolidacji środowiska w momentach kryzysowych. Uważam, że rosyjscy historycy i teoretycy filmu nie będą oceniać *Matyldy* przez pryzmat jej wartości wizualnych czy formalnych. Film przekroczył granicę medium, stał się wydarzeniem.

IŁYA TSIBETS

<sup>1</sup> M. von Hagen, *Writing the History of Russia as Empire: The Perspective of Federalism*, w: *Kazań, Moskwa, Petersburg: Rossijskaja imperija wzgľadom iz raznych ugłow*, OGI, Moskwa 1997, s. 393; cyt. za: S. Kaspe, *Imperija i modernizacija. Obszczaja model i rossijskaja specyfika*, w: *Rossijskaja političeskaja encykłopedija*, MGIMO, Moskwa 2001, s. 5.

<sup>2</sup> Kaspe w 2001 r. wskazuje na dwie możliwe ścieżki rozwoju współczesnej rosyjskiej państwowości – imperialną oraz narodowo-państwową. Drugi wariant jest sprzeczny, gdyż Rosja jest państwem wielonarodowym, a więc scalenie tożsamości i budowanie jednolitej państwowości może odbywać się na podstawie definiowania przynależności etnicznej albo może polegać na obywatelskim konstytucyjnym rozumowaniu narodu.

<sup>3</sup> A. Mosiejko, *Mify Rossii: mifologiczeskije dominanty w sowriemiennoj rossijskoj mientalnosti*, Institut Afriki RAN, Moskwa 2003, s. 139-140.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> M. Żabskij, *Kino: realii i wyzowy globalizacji*, Nauczno-issledowatielskij Institut Kinoisskustwa, Moskwa 2002, s. 55; cyt. za: tamże, s. 123.

<sup>6</sup> S. Kaspe, dz. cyt., s. 201.

<sup>7</sup> A. Artamonow, „*Russkij kowczeg*” w *Kannach*, „*Seans*” 2016, nr 65, s. 17.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> M. Trofimienco, *Najomnik czesti*, <https://www.kommersant.ru/doc/3102035> (dostęp: 9.04.2019).

<sup>10</sup> Link do filmu: <https://youtu.be/RMIehMBB-Mm0> (dostęp: 14.03.2019).

<sup>11</sup> Michalkow wyraził swoje niezadowolenie datą premiery filmu, która miała odbyć się tydzień przed 75. rocznicą zwycięstwa wojsk radzieckich w bitwie pod Stalingradem w 1943 r. Reżyser uważa, że data premiery *Śmierci Stalina* została intencjonalnie narzucona przez zagranicznych dystrybutorów, aby zdyskredytować obraz radzieckiego wodza na krótko przed rocznicą ważnego z perspektywy rosyjskiej polityki historycznej wydarzenia.

<sup>12</sup> J. Stiszowa, *Poczemu w Rossiji nie chotiat snimat' kino pro naszu żyżń*, <https://kinoart.ru/opinions/pochemu-v-rossii-ne-hotyat-snimat-kino-pro-nashu-zhizn> (dostęp: 11.04.2019).

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 245.

<sup>15</sup> Tamże, s. 246.

<sup>16</sup> E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 20.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> W Polsce *Matylda* nie była dystrybuowana w kinach. Film wyemitowano natomiast

- 29.10.2018 r. w TVP1, a 21.04.2019 r. na kanale TVP Historia.
- <sup>20</sup> *Rossija predstavlena kak strana wisielic, pjanstwa i bluda*, [http://ruskline.ru/news\\_rl/20-17/01/30/rossiya\\_predstavlena\\_kak\\_strana\\_viselic\\_pyanstva\\_i\\_bluda/](http://ruskline.ru/news_rl/20-17/01/30/rossiya_predstavlena_kak_strana_viselic_pyanstva_i_bluda/) (dostęp: 10.04.2019).
- <sup>21</sup> *Poklonskaja: eskpierty nastaiwajut, czto film o Nikolaje II „nie mozet nie oskorblat’ rieligioznyje czuwstwa”, jego nado zapretit’*, <https://www.currenttime.tv/a/28434853.html> (dostęp: 11.04.2019).
- <sup>22</sup> *Nasze kino nie ob intrizkie, a o konfliktie miezdu czuwstwom i dolgom*, <https://www.kommersant.ru/doc/3208112> (dostęp: 10.04.2019).
- <sup>23</sup> Zob. K. Syska, *Soc-nostalgia. Aktualizacja radzieckich mitów*, „Ekran” 2017, nr 5 (39), s. 19-23.
- <sup>24</sup> S. Boym, *Buduszczeje nostalgii*, „Nieprikosnowiennyj Zapas” 2013, cyt. za: tamże, s. 20.
- <sup>25</sup> *SMI uznali, kto stoit za kampaniej protiv „Matildy”*, <https://news.rambler.ru/politics/378-87742-smi-uznali-kto-stoit-za-kampaniej-protiv-matildy/> (dostęp: 11.04.2019).
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 96.
- <sup>28</sup> Rano 4.09.2017 r. samochód UAZ wjechał w wejściowe drzwi jekaterynburskiego kina Kosmos, w którym miały się odbyć przedpremierowe pokazy filmu. Auto zaczęło płonąć, uszkodziwszy tym samym wystrój wejścia do kina. Zob. *Podżog kinoteatra w Jekaterinburgie swiazali s „Matildoj”*, <https://www.vedomosti.ru/politics/articles/2017/09/04/732187-podzhog-kinoteatra> (dostęp: 11.04.2019). Wczesnym rankiem 11.09.2017 r. przeciwnicy filmu spalili dwa samochody stojące pod budynkiem biura adwokackiego, klientem którego jest reżyser. Sugerując, że są to pojazdy osób związanych z postacią Uczciela, rozrzucili dookoła ulotki z napisem *Płonąc za Matylde (Za Matildu goret’)*, <https://www.svoboda.org/a/28-728997.html> (dostęp: 11.04.2019).
- <sup>29</sup> Rosjanie protestowali przeciwko izolacji od internetu, <https://belsat.eu/pl/news/rosjanie-protestowali-przeciwko-izolacji-od-internetu/> (dostęp: 12.04.2019).
- <sup>30</sup> A. Krasowski, *Mamy obowiazek walczyć o wiedza* (wywiad przeprowadził M. Steciak), tłum. M. Majewska, „Ekran” 2017, nr 5(39), s. 15.
- <sup>31</sup> W. Gatow, *Zakrytyje okna*, „Seans” 2016, nr 65, s. 282.
- <sup>32</sup> Program nadano 14.09.2017 r., <https://www.youtube.com/watch?v=YEPntRHtWQs> (dostęp: 12.04.2019).
- <sup>33</sup> Istnieje teoria, że Włodzimierz Lenin pierwotnie nie wiedział o zamordowaniu Romanów przez uralskich bolszewików.



*Śmierć Stalina*, reż. Armando Iannucci (2017)