

ROSJA JAKO HISZPANIA, CZYLI GRIGORIJA KOZINCEWA OPOWIEŚĆ O DON KICHOCIE

Grigorij Kozincew sięgał po klasykę literatury nierosyjskiej kilkakrotnie – najczęściej, bo dwa razy – po dramaty Szekspira i to z wyraźnymi intencjami ideologicznymi. „Dla mnie Hamlet nie ma w sobie nic z człowieka smutnego, oplakującego rodzaj ludzki. Jest człowiekiem, który nie chce płynąć z prądem, nie chce akceptować życia według norm opartych na kłamstwie¹” – powiedział w jednym z wywiadów udzielonych w 1964 roku po premierze filmu z Inokientijem Smoktunowskim w roli głównej. Podobnie „zakodował” swoją inscenizację *Króla Lira*, co trafnie odczytała Sylwia Kołos, pisząc: „obraz Kozincewa jest przede wszystkim alegoryczną opowieścią o zagubieniu człowieka²”. Do tych adaptacji wróć jeszcze w dalszej części tekstu.

Don Kichot jest dziełem wcześniejszym niż adaptacje szekspirowskie – powstał w roku 1957 i rozpoczął ostatni, szczególny ze względu na strategię wypowiedzi odautorskiej, okres w bogatej twórczości wcześniej dojrzałego reżysera. Warto przypomnieć najważniejsze epizody jego artystycznej biografii, bowiem stanowią one klucz do zrozumienia treści ukrytych w celuloidowych przekazach. Miał 16 lat, kiedy zakładał Fabrykę Ekscentrycznego Aktora (Фабрика Экцентрического Актера), początkowo traktowaną jako formacja teatralna. W 1924 roku wraz z Leonidem Traubergiem zrealizował *Przygody Oktiabriny* (*Похожденуа Октябринуа*, 1924), a po ukończeniu 21. roku życia, z tym samym Traubergiem wyreżyserował najdziwniejszy obraz fabularny w historii rosyjskiej awangardy filmowej – *Płaszcz* (*Шинель*, 1926) według Mikołaja Gogola. Ten właśnie film zapowiadał zmierzch ekscentryzmu, który ostatecznie nastąpił po zrealizowaniu *Nowego Babilonu* (*Новый Бабилон*, 1929). FEKS jako kolektyw autorów czerpał z dwóch tradycji: awangardowej, odzierającej komunikat

¹ Z filmu *radzieckim na ty*, red. L. Jesionowski, Kraków [b.r.w.], s. 120.

² S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w latach dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007, s. 63.

z narracji, a także gubiącej w natłoku formalnych trików montażowych i operatorskich ideologiczny porządek, oraz z gatunkowej, *slapstickowej*, której naturalnym tworzywem była błazenada, sztuka cyrkowa i widowisko jarmarczne³. Kolejny okres w twórczości reżyserskiego tandemu Kozincew-Trauberg, charakteryzujący się odejściem w stronę realizmu, przyniósł m.in. *Trylogię o Maksymie* (*Трилогия о Максиме*, 1935-1939) i ostatni wspólnie wyreżyserowany film *Prości ludzie* (*Простые люди*, 1945), który na swą premierę musiał poczekać aż do XX Zjazdu KPZR. Samodzielnie Grigorij Kozincew przeniósł jeszcze na ekran dwie biografie: w 1947 roku Nikołaja Pirogowa – słynnego XIX-wiecznego rosyjskiego chirurga i w 1953 – Wissariona Bielińskiego, jednego z twórców rosyjskiej radykalnej filozofii społecznej. Ostatnie piętnaście lat poświęcił na adaptacje Cervantesa i Szekspira.

Don Kichota zrealizował w okresie podwilżowym, gdy w radzieckim kinie pojawiła się nowa fala wychowanków Wszeczwiązkowego Państwowego Instytutu Kinematografii (WGiK), do której uformowania, jako jeden z pedagogów tej szkoły, walnie się przyczynił. Właśnie w 1957 roku, kiedy przygotowywał postprodukcję filmu, debiuty mieli już za sobą Stanisław Rostocki, który w 1955 roku wyreżyserował na podstawie wiejskich reportaży Gawriła Trejepolskiego polemiczny dramat *Ziemia i ludzie* i Eldar Riazanow, autor *Jesiennych głosów* (1955) i *Nocy sylwestrowej* (1956) – których to trzydziestolatków Grigorij Kozincew wypuścił spod swojej ręki. Jednak w przeciwieństwie do nich – a można jeszcze poszerzyć ten zestaw o reprezentantów klasy Siergieja Gierasimowa (również FEKS-a), Jurija Jegorowa (debiut *Na bezludnej wyspie* – 1955) i Lwa Kulidżanowa (debiut *Dom w którym żyjemy* z 1956 r.) – Kozincew nie sięgnął po współczesną tematykę, a jako pole gry z własnymi twórczymi demonami wybrał literaturę⁴. Wiemy doskonale, że ostatnie piętnastolecie to tylko trzy filmy – *Don Kichot* i dwa dramaty szekspirowskie: *Hamlet* i *Król Lir*. Układają się one w osobliwą wypowiedź o artyście (samym Kozincewie) i jego świecie (Rosji), stanowiąc swego rodzaju *curriculum vitae*, które pokazuje nam sposoby kodowania w rozpoznanych przestrzeniach kulturowych unikatowych znaczeń.

Autorka wydanej niedawno historii kina radzieckiego, Birgit Beumers, wspomina o szczególnej strategii sięgania po literaturę światową w okresie po XX Zjeździe, którego poetyka stworzyła pozory liberalizacji kulturalnej – gdy praktyka pozostawała w cenzorskich nożycach. Otóż teksty klasyczne miały tę przewagę nad oryginalnymi scenariuszami, że łatwiej było uzyskać zgodę na adaptację, niż przebrnąć skomplikowaną procedurę akceptacji autorskiego scenariusza przez komisje kwalifikacyjne⁵. Oczywiście społeczno-kulturowe funkcje przypisywane

³ B. Beumers, *History of Russian Cinema*, Oxford-New York 2009, s. 60.

⁴ R. Jurieniew, *Historia filmu radzieckiego*, Warszawa 1977, s. 213.

⁵ B. Beumers, op. cit., s. 113.

ekranizacjom klasyki są bardziej skomplikowane, a zmienne je warunkujące wynikały nie tylko z przesłanek natury politycznej – należał do nich także system rejestracji spektakli teatralnych, pokazywanych na dużym ekranie, a także pojawienie się w Mosfilmie i Lenfilmie inscenizatorów hołdujących mchatowskiej tradycji interpretacji. Obok Kozincewa zainteresowanie klasyką zaczęli wykazywać Siergiej Jutkiewicz, który polemizował swą inscenizacją *Otella* z wcześniejszą o trzy lata wersją Orsona Wellesa czy Aleksander Fajncymmer, którego adaptacja *Szerszenia* według powieści Ethel Lilian Voynich (1955) cieszyła się ogromną popularnością, również w dekadach późniejszych. Zdaniem Wojciecha Wierzewskiego radzieckie próby inscenizacji Szekspira i Cervantesa:

świadczyły o głębokim, humanistycznym odczytaniu przesłania zawartego w tekstach klasyków, a w swej stylistyce antycypowały mający dokonać się w radzieckiej sztuce filmowej przełom⁶.

W historii rosyjskiej kinematografii okres od wydania w 1954 roku noweli Ilji Erenburga *Odwilż* do XX Zjazdu nazywany jest okresem przejściowym. Wtedy właśnie, zdaniem Petera Keneza, wyrażonym w monografii *The History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, wydanej w Polsce pod niefortunnym tytułem *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*:

artyści, którzy niegdyś tworzyli interesujące dzieła skorzystali z okazji, by powrócić do eksperymentowania. Siergiej Jutkiewicz i Grigorij Kozincew ponownie zaczęli robić filmy warte oglądania. Od tego okresu radzieccy intelektualiści podzielili się wyraźnie na zwolenników zmian i ich przeciwników, a Związek Radziecki przestał być społeczeństwem totalitarnym⁷.

Kozincew bez wątplenia należał do tych pierwszych. Nie kontestował stalinizmu, ale też nie był, w ostatnim okresie życia dyktatora, beneficjentem systemu. Sam tak to wspominał:

mój zły okres zaczął się po trylogii o Maksymie. Trzy lata przepadły przy pracy nad scenariuszami o Marksie; filmu nie udało się zrealizować. Nie udali się *Prości ludzie*, wypuszczeni na ekran dopiero kilka lat po realizacji i przemontowaniu czyjąś anonimową ręką. Podobny los spotkał *Pirogowa* i *Bielińskiego*; filmy te realizowałem już w pojedynkę, ustawiczne poprawki i przeróbki doprowadzały koncepcję do absurdu, a wysiłek czyniły bezcelowym⁸.

⁶ W. Wierzewski, *Między klasyką a nowym kinem*, Warszawa 1981, s. 131.

⁷ P. Kenez, *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, Warszawa 2009, s. 224.

⁸ G. Kozincew, *Głębia ekranu*, przekł. A. Drawicz, Warszawa 1981, s. 281.

Świadomość kodowania na poziomie diegezy znaczeń natury asocjacyjnej, skłonność do widzenia świata poprzez filtr metafory, wreszcie odmienne od właściwych dla roku premiery filmu kompetencje odbiorcze powodują, że można, stosując rozmaite strategie interpretacyjne i rozbijając skorupę świata przedstawionego, odszyfrować inne, niż do tej pory omówione w literaturze przedmiotu, cele, do jakich Kozincew wykorzystał jeden z najważniejszych mitów literackich Europy. Aleksander Jackiewicz, omawiając sylwetkę reżysera, napisał na interesujący nas temat:

W tym filmie najpiękniejszy jest obraz Hiszpanii. Obraz epicki i barwny, nasycony pejzażem, ciepły, kiedy pojawia się figura Hidalga z Manczy i jego giermka; chłodny w wizerunkach pałaców. Byłby ten film lepszy, gdyby nie został przegadany⁹.

W ojczyźnie reżysera Kozincewowska narracja była, ze zrozumiałych powodów, przede wszystkim odczytywana jako wariant adaptacyjny. Rostisław Jurieniew i Jelena Bauman tak posumowali ów wątek:

ekranizacje klasyki literackiej przyniosły reżyserowi powszechne uznanie. W szczególności krytycy angielscy i hiszpańscy ocenili reżyserię, warstwę plastyczną i aktorstwo w filmach mistrza bardzo wysoko, podkreślając ich wierność oryginałom i zbliżenie się do istoty narodowych kultur¹⁰.

Nabieram coraz większego przekonania, że na ekranie nie widzimy jedynie Hiszpanii, ale też Rosję, i to tę Rosję, którą Kozincew pokazał tak samo jak w filmach, których nie musiał owijać w płaszcz adaptacyjnej metafory. Dodam jeszcze, że w opracowaniach pisanych przez Rostisława Jurieniewa, Petera Kenez¹¹, Birgit Beumers, Sergeja Kaptureva¹² i najokazalszym, choć wiekowym, zachodnim opracowaniu Jaya Leydy¹³ o *Don Kichocie* Kozincewa nie wspomina się lub kwituje go jedynie enumeratywnym wymienieniem wśród innych adaptacji tego okresu.

Oprócz Kozincewa piętno na *Don Kichocie* odcisnęły jeszcze dwie osoby – jeden z operatorów, Andriej Moskwin (drugim był Apollinarij Dutko), stale współpracujący z nim od czasów FEKS, który przeniósł do niego stylistykę *Iwana Groź-*

⁹ A. Jackiewicz, *Mistrzowie kina współczesnego*, Warszawa 1977, s. 99.

¹⁰ J. Bauman, R. Jurieniew, *Mala encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 135.

¹¹ P. Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York 2001.

¹² S. Kapturev, *Post-stalinist Cinema and the Russian Inteligentsia 1953-1960. Strategie of Self-Representation, De-Stalinization, and the National Cultural Tradition*, Saarbrücken 2008.

¹³ J. Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film. A study of the development of Russian cinema, from 1896 to the present*, Princeton 1983.

nego Sergiusza Eisensteina, z taką samą dekoracyjnością rekwizytów, z większą co prawda dyskrecją, ale i z widoczną szczególnie funkcją światłocienia, swą kamerą z osiemdziesięcioprocentowym filtrem, tak samo wydobywając elementy groteskowej umowności, jak i prostoty obrazu¹⁴. Jednocześnie zaś świetnie potrafił on wykorzystać możliwości, jakie dała kolorowa taśma¹⁵. Swoje piętno odcisnął także scenarzysta Eugeniusz Szwarec jako autor około trzydziestu baśni dla dorosłych, takich jak *Smok* czy *Baśń o zmarnowanym czasie*, a wszystkie one miały podteksty polityczne, w których dobro wprawdzie zwyciężało, lecz droga do tego zwycięstwa nie była łatwa, a nawet samo zwycięstwo okazywało się iluzoryczne. Co więcej, Szwarec bardzo często wykorzystywał klasyczne utwory gatunku, takie jak: *Nowe szaty cesarza*, *Królowa śniegu*, *Cień* Hansa Christiana Andersena czy *Czerwony Kapturek* Charles'a Perraulta, by wpisywać w znane konwencje nowe treści i to na poziomie zarówno literackiego dyskursu, jak i znaczenia całego utworu. Przykładem tego niech będzie wypowiedź Królowej Śniegu w reinterpretacji Szwarca stojącej na czele przestępczego gangu: „dzieci powinny być zepsute, tylko wtedy nie wyrosną na prawdziwych zbójców”¹⁶. Zaproponowanie Szwarzowi napisania scenariusza mogło być spowodowane oczekiwaniem przyjęcia przez niego takiej samej strategii wieloznacznego, skontekstualizowanego przez świat pozadiegetyczny wpisywania znaków, którą, moim zdaniem, prezentował Kozincew.

Do sięgnięcia po prozę Cervantesa nie trzeba było ponadto Kozincewa namawiać, choć bezpośrednio zainspirował go do tego nowy dyrektor Lenfilmu – Siergiej Wasiliew, jeden z „braterskiego” reżyserskiego tandemu znanego z realizacji Furmanowskiego *Czapajewa*. Uczynił to tym chętniej, że od dwudziestu lat nosił w sobie takiego Cervantesa, który miał być reakcją na hiszpańską wojnę domową¹⁷, a więc osadzenie ekranowego tekstu w strategii wpisywania pozaliterackich znaczeń było naturalną konsekwencją odautorskiej wrażliwości – definiowania świata sztuki poprzez świat doświadczany przez twórcę. Reżyser, o czym on sam wspomina, nigdy nie miał inklinacji do przybliżania widzowi dzieł klasyki ani do realizacji jubileuszowych zamówień, mówiąc, że należy pracować nie dla jubileuszy, lecz dla dni powszednich. Cervantesowi i Szekspirowi, po którego dramaty sięgnął w latach sześćdziesiątych, wykorzystując swoje doświadczenie teatralne, udało się jednak „odkryć głębokie, historyczne przeciwieństwa, zgłębić naturę ludzkiej istoty. Odrzuciwszy dogmaty swej epoki, obaj uczą każdą epokę walki z dogmatami¹⁸” – napisał. „Każdą epokę”, a więc również tę, w której przyszło żyć i jemu – epokę Lenina, Stalina i Chruszczowa. Jaki zatem model dekonstrukcji przyjął?

¹⁴ J. Bauman, R. Jurieniew, op. cit., s. 175.

¹⁵ *Don Kichot* Kozincewa był pierwszym wyprodukowanym w ZSRR filmem barwnym.

¹⁶ *Teatr radziecki. Antologia*, t. 3, wybór, wstęp i oprac. S.W. Balicki, Warszawa 1967, s. 456.

¹⁷ G. Kozincew, op. cit., s. 285.

¹⁸ *Ibidem*, s. 282.

Geoffrey Wagner zaproponował trzy warianty adaptacji: transpozycje, komentarze, analogie. Transpozycja to proste przeniesienie powieści na ekran, czego, naturalnie, nie można zrobić z każdym utworem. Komentarz pojawia się tam, gdzie oryginał zostaje w pewien sposób i do pewnego stopnia zmieniony w rezultacie świadomego zamysłu adaptatora. Analogia zaś to dalekie odejście od tekstu literackiego w celu stworzenia zupełnie innego dzieła¹⁹. W przypadku *Don Kichota* najwłaściwsze wydaje się przypisanie go do kategorii wagnerowskiego komentarza, co było oczywiste dla ówczesnej krytyki, choć sposoby czytania filmowego kodu koncentrowały się na poetyce międzynarodalnego uniwersalizmu. Stanisław Grzelecki napisał:

Ekranizując *Don Kichota*, radziecki reżyser Grigorij Kozincew odczytał z dzieła Cervantesa przede wszystkim historię walki hidalga z Manczy o wyzwolenie nieszczęśliwych i uciskanych, jego wiarę w ludzi oraz maksymy głoszące pochwałę czynu, dążenia wciąż naprzód ku naprawie świata²⁰.

Po latach, postrzegając ten film z odmiennej perspektywy historycznej, politycznej i kulturowej, spróbujmy przyjrzeć się poszczególnym jego komponentom – postaciom, analizowanym przez pryzmat kreacji aktorskiej, diegezie i aparatowi ideologicznemu.

Tytułową postać kreował Nikołaj Czerkasow, ukochany aktor Sergiusza Eisensteina, odtwórca ról Aleksandra Newskiego i Iwana Groźnego. Artysta niegdyś kultowy, wpływowy ulubieniec Stalina, nazywany rosyjskim Garym Cooperem, później pozbawiony wpływów i zapomniany (zmarł w 1966 roku, licząc sobie zaledwie 63 lata i mając 40 ról filmowych na koncie). *Don Kichot* był dla niego filmem, bez wątpienia, ważnym. W założonym przez jego syna na niegdysiejszej podmoskiewskiej dachy aktora małym muzeum jemu poświęconym na ścianie wiszą obok, polskiego zresztą, plakatu z filmu, tarcza i hełm – Kozincewowskie rekwizyty, które przechowywał z niemal nabożną pieczołowitością. Ponadto pozostawił po sobie dwie książki, z których jedna wpisywała się w modne obecnie narracje autobiograficzne, a nosiła znamienity dla tych rozważań tytuł *Czwarty Don Kichot*. Czerkasow, co sam zasygnalizował w tytule książki, aż czterokrotnie wcielił się w postać rycerza z Manczy. Wraz z nią dojrzewał. Pierwszy *Don Kichot* pochodził z krainy baletu Ludwika A. Minkusa – Czerkasow wytańczył tę partię w inscenizacji P. Marzeńskiego na scenie jednego z robotniczych klubów. W 1926 roku zadebiutował jako *Don Kichot* w leningradzkim Teatrze Młodego Widza, a jego kreacja była groteskowa, jarmarczna, sam zaś spektakl robił wrażenie

¹⁹ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8.

²⁰ S. Grzelecki, *Archipelag spraw osobistych. Szkice o filmie psychologicznym*, Warszawa 1962, s. 116.

komedii sytuacyjnej²¹. Po raz trzeci wcielił w interesującą nas postać w roku 1940 w inscenizacji Piotra Bułhakowa w moskiewskim Teatrze im. Aleksandra Puszkina i zaprezentował ją całkowicie odmiennie niż przed 14 laty – Don Kichot był refleksyjny, tragiczny, pozbawiony jakichkolwiek cech karykaturalnych. Po raz czwarty Rycerza Smętnego Oblicza zagrał u Kozincewa. Reżyserowi aktor z takim doświadczeniem w zmaganiu się ze wspomnianą postacią był niezbędny. Wszak uważał on, że „historia ubogiego hidalga z La Manchy nie istnieje dla ludzi w jakimś ostatecznym kształcie: książka rośnie wraz z każdym człowiekiem i zmienia się podobnie jak on”²².

Jak zatem odbierać strategię aktorską zaproponowaną przez Nikołaja Czerkasowa? Regina Dreyer, traktując radziecką filmową wersję prozy Cervantesa jako brzmiący tym samym tonem dialog dwóch wybitnych intelektualistów: Jewgienija Szwarca i Grigorija Kozincewa, znalazła też w autorskim wymiarze miejsce dla odtwórcy roli tytułowej:

Czerkasow zdawał sobie sprawę, że postać Don Kichota w dramaturgicznym sensie zmienia się niewiele, gdyż klęski i niepowodzenia nigdy nie sprowadzają go z głównej drogi. Dlatego też pewną statyczność charakteru bohatera stara się Czerkasow rekompensować głębokim napięciem emocjonalnym, gorącym klimatem gry. Jego kreacja w dużym stopniu odpowiada tym założeniom – jest wzruszająca, liryczna, tragiczna i choć granica między sentymentalizmem a patosem czasem się w filmie zaciera, postać promieniuje wielkim humanizmem²³.

Kozincew chciał, aby Czerkasow odrzucił doświadczenie z grywania carów i wielkich ludzi. Aktor, który wierzył reżyserom jak dziecko i tym razem spełniał wszystkie oczekiwania inscenizacyjne, ale przecież nie mógł wymazać z pamięci widzów i krytyków swoich wcześniejszych kreacji. Te zaś były postaciami tak samo mitycznymi, ale wyprowadzonymi z rosyjskiej, imperialnej przestrzeni historycznej – i na zasadzie lustra odbijały status aktualnej władzy. Przypomnę, że część *Iwana Groźnego* – gdzie Czerkasow-Iwan dojrzewa do roli, jaką wyznaczyła mu historia – została przez Stalina przyjęta z entuzjazmem, druga zaś część, *Spisek bojarów*, przeraziła tyrana właśnie na zasadzie zwierciadła, by posłużyć się tu psychoanalityczną koncepcją Christiana Metza²⁴, bo pozwoliła rozpoznać w diegezie sytuacje typowe dla stalinowskiej satrapii: oprycznina – to NKWD, Iwan IV krwawo, bezlitośnie i okrutnie rozprawiający się z bojarami – to

²¹ R. Dreyer, *Uwagi o twórczości filmowej Nikołaja Czerkasowa*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3, s. 11.

²² G. Kozincew, op. cit.

²³ R. Dreyer, op. cit., s. 12.

²⁴ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 203.

Dżugaszwili, a książę Andriej Kurbski ukrywający się w Polsce – to Trocki. Toteż tego filmu nie można było pokazać przez 1956 rokiem²⁵.

Czyż zatem wizerunek odbija Don Kichot stworzony przez Czerkasowa? Bohater jest pełen sprzeczności: na pierwszym poziomie odczytania groteskowy, na drugim – głęboko humanistyczny, wierzący w ideały rycerskie i romantycznie definiowane powinności. Miota się między obłędem a świadomością popełnianych szaleństw. Bezpośrednio po premierze zwracano uwagę na to, że Kozincewowski bohater

jest ucieleśnieniem walki o najszczytniejsze ideały ludzkości, chce przeciwstawić się złu we wszelkiej postaci, mimo wszystko i wbrew wszystkim. Mimo to, uwiedziony swą wizją świata nie rozumie życia i zatracza poczucie rzeczywistości w jej codziennych racjonowanych przejawach²⁶.

Może zatem to romantyczny komunista? Wygłaszający tyrady o sprawiedliwości, a w rzeczywistości uczestniczący w *teatrum* przygotowanym przez władzę? Czy można zaryzykować taką interpretację? Jest dość ryzykowana, ale daje się obronić. Scena na zamku księcia przynosi słowa, które łatwo przenieść do świata odwilżowej Rosji – Don Kichot w odpowiedzi na zarzuty o iluzyjność swojej postawy mówi:

Rozejrzyj się, po tym świecie stworzonym przez Boga. Ludzie żądni władzy idą po trupach, by osiągnąć cel, chciwi zabijają dla pieniędzy, oszczercy kłają bliźnich jak źmije. Ja przecież chciałem jednego – czynić dobro nie wyrządzając nikomu zła²⁷.

To samo mógł powiedzieć po lekturze referatu Chruszczowa niemal każdy partyjny intelektualista. Takiej interpretacji służyć może zakończenie – zaskakująco optymistyczne jak na nasycony posępnością dotychczasowy styl opowieści. Oszalały na skutek lektury ksiąg rycerskich (do ksiązek, które zabijają, czyli ksiąg przeklętych, zaliczany jest i *Kapitał* Marksa, i *Krótki kurs historii WKP/b/*) – okazuje się nieśmiertelny. Wykorzystany przez władzę i system, dzięki swej ufności w naiwnie formułowaną sprawiedliwość, podąża w dal, by bronić złotego wieku przed wiekiem żelaznym. A zatem może to być odautorska deklaracja wiary w ideały, które uformowały Kozincew jako artystę – w czas FEKS-u, kiedy wrażliwość społeczna i możliwość działania nie rozбивały się jeszcze o tryby stalinowskiej maszyny terroru. Smutna to refleksja, bo jak zauważył cytowany wcześniej Stanisław Grelecki, „człowiek dobry musi być inny niż wszyscy, musi być

²⁵ Y. Tsivian, *Ivan The Terrible. Иван Грозный*, London 2002, s. 12.

²⁶ J. Łęczycza, *Cervantes w nowej szacie*, „Film” 1958, nr 7, s. 4.

²⁷ Wszystkie cytaty pochodzące z filmu podaję w moim tłumaczeniu za wydaniem *ДВД Классик. Советское кино* 2004.

samotny”²⁸. Na dowód tego, że pod maską literackiego mitu może ukrywać się XX-wieczny lewicowy intelektualista, przytoczę jeszcze jeden fragment z recenzji Jana Łęczycy (pod tym pseudonimem ukrywał się Zbigniew Piłera) z tygodnika „Film”: „*Don Kichot* Czerkasowa jest od początku przygaszony, przegrany, żalony. Imponuje nie swoimi porywami, ale dopiero wtedy, gdy nie poddaje się w chwilach klęski”²⁹.

Nie mniej ważna jest postać Sancha, kapitalnie zagrana przez Jurija Tołubiejewa. Szczególnie istotna w długiej sekwencji pokazującej jego „gubernatorskie rządy”. Pocziwy głupiec, którym zabawia się władza, to *sygnifiant* totalitaryzmu, barbarzyńskiej gry z poddanymi. Kiedy władza chce, może uczynić kogoś dla własnej korzyści (dla zabawy lub też z innej przyczyny) swym namiestnikiem, urzędnikiem, reprezentantem, ale też może w mgnieniu oka pozbawić go zarówno zaszczytów, jak i (czego, oczywiście, Kozincew pokazać nie chciał) także życia. Nieco inne odczytanie znaczenia tej postaci znajdujemy u Davida Gillespiego. Przeciwstawia on „czystą przyzwoitość”, a nade wszystko zdrowy rozsądek Sanchy nie tyle samej władzy, ale wszystkim jej służącym i „lokajom”, potwierdzając jego wobec nich kontrapunktową tożsamość, jako jednego z prostych ludzi pracy³⁰. Rok premiery *Don Kichota* uruchamiał porządek naprawy systemu, a nie walki z nim, stąd opozycja „władza (ale jedynie stalinowska) – prosty lud” wpisywała się w ekranowy model ekspozycji.

A więc jaki to świat kreuje Kozincew wraz ze Szwarcem i Moskwinem? Nieodżałowanej pamięci profesor Aleksander Jackiewicz nie miał żadnych wątpliwości, że jest to świat Cervantesa, szczególnie w warstwie wizualnej, będącej dziełem tak Moskwinia realizującego zdjęcia, jak i scenografa Jewgienija Jeneja:

Gdy się *Don Kichota* ogląda, jest się prawie w świecie Cervantesa, zwłaszcza gdy się więcej ogląda obrazy niż słucha słów. Ekran szeroki i barwny, wysysający z krajobrazów i wnętrz ich rzeczywiste bogactwo. Obrazy epickie. Wielkie malowidła kreślone z rozmachem. Pejzaż ciepły od słońca i tłum ruchliwy, cieplesny. I statyczny dwór z całą wykwinną martwością³¹.

Pisane przed ponad czterdziestu laty entuzjastyczne frazy wybitnego filmowego antropologa pokazują wyłącznie jeden, dość oczywisty komponent diegezy. Jackiewicz nie mógł sięgnąć po *Głębłą ekranu*, niewielkich rozmiarów książeczkę autorstwa samego Kozincewa (ta została wydana przez Издательство Искусство w 1971 roku, a dziesięć lat później ukazała się w polskim przekładzie Andrzeja Drawicza), aby zrozumieć dodatkowy zamysł realizatora:

²⁸ S. Grzelecki, op. cit., s. 117.

²⁹ J. Łęczycyca, op. cit., s. 6.

³⁰ D. Gillespie, *Russian Cinema*, Essex 2003, s. 21.

³¹ A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968, s. 155.

Na ekranie nie powinno być niczego „hiszpańskiego” w sensie turystycznych atrakcji: ani mocnych barw, ani tańców ani koronkowych szali. Zwykły pejzaż, pola wypalone przez słońce, wieś z dala od dróg – kąt zabity deskami. Białe gliniane domki, mury, kościółek. Coś w rodzaju Gogolowskiego Miogrodu. Prymitywna egzystencja, ale nikomu nie przyjdzie nawet do głowy, że można żyć inaczej³².

Ta wprost wyrażona intencja świadczy o świadomości wyrwania się z okolic literackiego tekstu. Poza tym także poprzez odwołanie do Mikołaja Gogola Kozincew wpisywał się w radykalnie krytyczny nurt literatury rosyjskiej. Jednakże świat przedstawiony w filmie nie mógł być pozbawiony cech hiszpańskości, skoro to adaptacja Cervantesa. Znajdziemy je więc w scenie tańca andaluzyjskiego w karczmie dla mulników, ale przecież Kozincew sam zaznaczył: „Wyobrażałem sobie film jako życiowo konkretny i uogólniony, hiszpański i rosyjski (każdy naród ma swoich Don Kichotów), związany z wesołą pamięcią dzieciństwa i trudnymi myślami późniejszych lat”³³.

Należy także pamiętać, że dla Kozincewa Hiszpania to nie tylko świat Cervantesa. W XX wieku kojarzyła się ona z trwającą trzy lata wojną domową (1936-1939), a jej bohaterami byli stalinowscy komuniści – José Diaz i Dolores Ibarruri. Ta ostatnia mieszkała zresztą, jako prominentna działaczka Kominformu, w Moskwie i posiadała obywatelstwo radzieckie. Pokazując na ekranie gubernatorskie rządy Sancha, Kozincew wykorzystał autentycznych Hiszpanów osiedlonych na Krymie – i wtedy pojawił się wątek wojny domowej. Jak sam napisał:

Pewnego razu w czasie przerwy w zdjęciach ich uczestnicy opalali się na dziedzińcu wytwórni. Jedna z kobiet zdjęła bluzkę; zauważyłem, że jej ręce i ramiona były pokryte wielkimi bliznami. – Wieziono ją po mieście, przywiązana do grzbietu osła i bito – powiedział mi ktoś. – A potem ciśnięto na śmietnik, myśląc, że już nie żyje. Te twarze były istotnie w hiszpańskim typie. Twarze hiszpańskich rewolucjonistów, emigrantów, którzy uratowali się z falangistowskich kazamat³⁴.

Z modelem diegetycznym związana jest ideologia filmu. W teorii filmu przyjmuje się dwa podstawowe jej znaczenia. Po pierwsze oznacza ona zespół idei i przekonań świadomie głoszonych przez twórcę filmu i wpisanych przezeń w przekaz filmowy, po wtóre – bezosobowy system odzwierciedlony w samym sposobie funkcjonowania aparatu filmowego, który – poza czyjąkolwiek świadomością – reprodukuje ideologię dominującą³⁵. Wśród wielu poglądów definiują-

³² G. Kozincew, op. cit., s. 286.

³³ Ibidem, s. 287.

³⁴ Ibidem, s. 211.

³⁵ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2: *Forma. Rytm. Ideologia. Suture*, Wrocław 1991, s. 69.

cych funkcje ideologii, najbardziej atrakcyjna wydaje się refleksja Siegfrieda Kraucera, który w swym fundamentalnym dziele *Teoria filmu* napisał:

Rejestrując i badając materialną rzeczywistość film wydobywa na jaw świat nigdy przedtem nie widziany, nieuchwytny jak skradziony list z noweli Poe'go którego nie można było odnaleźć, ponieważ leżał na wierzchu. [...] Film czyni widzialnym to, czego dawniej nie widzieliśmy, lub może nie mogliśmy widzieć³⁶.

Don Kichot oglądany był przede wszystkim w Związku Radzieckim (do tej pory prezentowany jest w obiegu zarówno DVD, jak i telewizyjnym) oraz krajach bloku wschodniego. Na Zachód trafił, mimo prezentacji na festiwalu w Cannes, dopiero po dwóch latach. Głównym zatem adresatem jego znaczeń byli ludzie doświadczeni stalinowskim modelem przemocy, stąd ideologia filmu Kozincewa przekazywała i eksploatowała na rozmaitych polach wątki z Cervantesa charakterystyczne dla Rosji – odwilżowej co prawda, ale przecież imperialnej, biurokratyzowanej, bezdusznie i instrumentalnie traktującej tak swoich obywateli, jak i resztę świata.

Ciekawsze jednak będzie spojrzenie na *Don Kichota* Kozincewa jak na wypowiedź odautorską, będącą częścią artystycznego wyznania, na które składają się trzy ostatnie dzieła reżysera. Kozincew w *Głębi ekranu* wspomina o tym, że Don Kichot i bohater jego następnego filmu, Hamlet, wielokrotnie spotykali się w kulturze rosyjskiej. Nie sposób pominąć w tym kontekście wygłoszonego w 1860 roku odczytu Iwana Turgieniewa zatytułowanego *Hamlet i Don Kichot*, a opublikowanego w pełnym dwunastotomowym wydaniu dzieł zebranych pisarza w 1956 roku³⁷. Zatem Kozincew pracując nad filmem, co można stwierdzić z całą pewnością, znał Turgieniewowską perspektywę. Turgieniew przeciwstawiając sobie postaci Hamleta i Don Kichota, nakreślił wieloaspektowo sposoby interpretowania „donkiszoterii” i „hamletyzmu”. O Don Kichocie m.in. napisał: „do głębi przenika go wierność ideałowi, dla którego gotów jest znosić wszelkie niedostatki, poświęcić życie [...] wiedzy swój żywot (jeśli tak można się wyrazić) poza sobą, dla innych, dla swych braci, po to, by unicestwić zło”³⁸.

Don Kichot nie jest, w przeciwieństwie do Hamleta, skupiony na sobie, szanuje jednak siebie i innych. Może zatem należy w ekranowym Don Kichocie odnaleźć samego Kozincewa, wszak i on był marzycielem walczącym z wiatrakami – twórcą awangardowych przedsięwzięć celuloidowych, przez wielu wyszydzanym za niezrozumiałe eksperymenty z formą, za wprowadzanie wątków wadzą-

³⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975, s. 317 n.

³⁷ I. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, przekł. M. Bohun, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60, s. 11.

³⁸ Ibidem, s. 3 n.

cych się z obowiązującym systemem i poświęcając się bez granic sztuce i rewolucji. Zresztą nigdy się takiej postawy nie wyrzekł. Kiedy w latach sześćdziesiątych patronował, wbrew ideologicznym krzykaczom, niełatwym realizacjom Andrieja Tarkowskiego (szczególnie drodze na radzieckie ekrany *Andrieja Rublowa*), wielokrotnie cytował w listach do niego dialogi napisane przez Szwarca dla Czerkasowa, podpisując się pod nimi obiema rękami³⁹.

Czy odnajdziemy takiego Kozincewa także w jego szekspirowskich realizacjach? Raczej tak. Hamlet to buntownik, odrzucający cierpiętniczy Olivierowski model rewolucjonista, dojrzały i konsekwentny, a nawet cyniczny. Ponadto w świecie przedstawionym i tu, podobnie jak w *Don Kichocie*, możemy doszukać się Rosji. Sylwia Kołos odnajduje ją w metaforze więzienia i izolacji:

Zwraca uwagę on (Kozincew) na istnieniu świata innego niż królewski dwór – świata brudnego, głodnego i biednego. Za murami Elsynoru Dania Szekspira staje się Rosją Kozincewa, z milczącym tłumem, poniżanym bez względu na to, czy w zamku panuje właśnie car czy wódz rewolucji⁴⁰.

A Król Lir – ostatnie dzieło artysty – to zarazem powieść o szaleństwie i samotności.

Don Kichot Cervantesa jest tekstem, który w przestrzeni filmowej pojawiał się nie tylko jako jeden z wagnerowskich wariantów adaptacyjnych. Jeszcze w okresie kina niemego sięgnęli po ten mit: Émil Cohl w 1909, Edward Dillon w 1915, Maurice Elevey w 1923, Lau Lauritzen w 1929 roku – by przywołać z krainy zapomnienia jedynie kilka przykładów. Równie liczne były następne próby zmierzenia się z tą materią, a czynili to między innymi Georg Wilhelm Pabst w 1934 roku czy Orson Welles, którego film został ostatecznie zmontowany w 1992 roku, trzy lata po jego śmierci. Jednak *Don Kichota* możemy dojrzeć także poprzez konstatacje, jakie jego postawa jako gracza wytwarza w wielu pozaliterackich, filmowych dyskursach. Robert Stam odnalazł go w twórczości nowofalowej, głównie w obrazach Jean-Luca Godarda. Michel Poiccard z *Do utraty tchu* i Ferdinand Griffon (w tych dwóch rolach wystąpił Jean-Paul Belmondo) z *Szalonego Piotrusia* są, jego zdaniem, również dwudziestowiecznymi kontrkulturowymi wcieleniami hidalga z La Manchy⁴¹.

Grigorij Kozincew to postać należąca do „kina autorów”, co szczególnie można było zauważyć po jego rozstaniu się z Traubergiem. W jego filmach analityczne odczytanie wszystkich znaczeń wymaga szczególnych kompetencji.

³⁹ Z korespondencji *Andrieja Tarkowskiego i Grigorija Kozincewa*, „Film na Świecie” 1989, nr 363-364, s. 25.

⁴⁰ S. Kołos, op. cit., s. 60.

⁴¹ R. Stam, *Reflexivity In Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York 1982, s. 131.

Pozatekstualna znajomość zmiennych, takich jak polityka kulturalna poststalinowskiej Rosji, życiorys twórcy czy stylistyka publicystyki filmowej, wpływająca na recepcję filmu, powodują, że jego *Don Kichot* jest zawsze terytorium, na które można wchodzić bez obawy, że trafi się jedynie na dobrze rozpoznaną ścieżkę, na której podążającego nią wędrowca już nic nie zadziwi.

Summary

As Spain or Russia Grigory Kozincev's Story about Don Quixote

Grigorij Kozincev is one of the most important Soviet directors. Among his works there were eccentric, socialist realist (those created together with Leonid Trauberg) films, but also sophisticated screenings of world literature classics by Cervantes and Shakespeare, which he created throughout the last fifteen years of his life. In my analysis, I try to trace up those elements of the created world in his screening of *Don Quixote* (1957) which present the ideology characteristic for the post-Stalin period in the Soviet Union. This characteristic tenor settles the narration in various contexts: the organization of the Soviet cinematography, the competences of audience, who could create many different strategies of reception of the film, depending on actors playing main characters or the organization of film sets and sequences. *Don Quixote* should also be read together with other films by Kozincev, especially with *Hamlet*, because in Russian culture both characters are treated as two opposite but complementary features of human nature. Kozincev knew Ivan Turgieniev's essay from 1860 about them and he undoubtedly mounted his celluloid discourse on this model. In my opinion, the last Kozincev's films create a very expressive personal discourse and the characters of *Don Quixote*, of *Hamlet* and of *King Lear* should be treated as parts of his strategy of almost autobiographical *curriculum vitae* telling a story about the artist himself and about his world – that is about Russia. Kozincev's memories published in Polish as *Głębia ekranu* had a great impact on my essay.