

## ŻNIWA I ODZYSKANE SZCZĘŚCIE: powieść zilustrowana czy przekodowana?

**Leonid Heller**

Uniwersytet w Lozannie

Przedstawię tu garść uwag dotyczących związków między powieścią Galiny Nikolajewej *Żniwa (Zatwa)*, a jej ekranizacją, filmem Wsiewołoda Pudowkina, zatytułowanym w wersji polskiej *Odzyskane szczęście (Wozwraszczenije Wasilija Bortnikowa, 1953)*.<sup>1</sup> Proponuję problemową lekturę kilku sekwencji, które uważam za znaczące dla filmu, nie ukrywając pewnej arbitralności wyboru.<sup>2</sup>

Moje spojrzenie pozostaje przede wszystkim spojrzeniem literaturoznawcy, który nie posiada kompetencji w dziedzinie analizy filmowej. Film oglądałem jakieś czterdzieści lat temu na dużym ekranie. Dysponuję jego wersją wideo, której jakość jest opłakana, a pochodzenie i stopień zgodności z oryginałem są mi nieznane. W takiej sytuacji trudno jest o precyzyjną obserwację, mam nadzieję jednak, że są one dostatecznie korygowane przez metodę, wypracowaną w trakcie badań nad sowieckim realizmem socjalistycznym okresu powojennego, jakie prowadzę razem z Antoine Baudinem.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Scenariusz: Galina Nikolajewa, Jewgienij Gabriłowicz; zdjęcia: Siergiej Urusiewski; scenografia: Abram Frejdin, Boris Czebotajew; muzyka: Kirył Mołczanow.

<sup>2</sup> Wczesny wariant tego tekstu był przedstawiony podczas konferencji poświęconej „Filmowi sowieckiemu 1930-1950”, zorganizowanej przez François Albéra i niżej podpisanego w 1993 roku w Lozannie.

<sup>3</sup> por. A. B a u d i n, L. H e l l e r, *Le réalisme socialiste comme organisation du champs culturel*, „Cahiers du monde russe et soviétique”, XXXIV (3), 1993; *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, Berno; tom I: A. B a u d i n, *Les arts plastiques et leurs institutions*, 1997; tom II: A. B a u d i n, L. H e l l e r, *Usages à l'interieur, image à exporter*, 1998.

Słowo o epoce, której cechą charakterystyczną jest nowe zaciśnięcie śrub: jest to nowy etap rozwoju sowieckiego społeczeństwa, znajdujący podwójną motywację w odbudowie kraju i w zimnej wojnie. Generalnej mobilizacji wewnątrz kraju towarzyszy wielka ofensywa skierowana na zewnątrz, manifestująca się zwłaszcza w formie szeroko zakrojonego ruchu na rzecz pokoju – Apel Sztokholmski podpisany rzekomo przez 500 milionów osób, Światowy Kongres Pokoju (aluzja do niego znajdzie się w filmie) itp.<sup>4</sup> Konsekwencją tej sytuacji jest rozszerzenie kontroli oraz natężona unifikacja kultury według obowiązującego jedyne go modelu. Proces ten ma swoje początki w końcu lat 20.<sup>5</sup> Nie będę się nim zajmował, wystarczy powiedzieć, że żdanowszczyzna – jak nazywa się retrospektywnie tę epokę, od nazwiska jednej z głównych postaci – krystalizuje tendencje, które już się pojawiły w kulturze stalinowskiej i doprowadza je do stanu bardzo szczególnego paroksyzmu.

Interwencje podjęte przez Andrieja Żdanowa począwszy od 1946 roku i kontynuowane przez kierownictwo Partii po jego śmierci (aż do śmierci Stalina w marcu 1953 roku), piętnują sukcesywnie błędy popełniane w literaturze, filmie, muzyce, operze, teatrze, historiografii, filozofii itd. W 1948 roku Łysenko zaczyna niepodzielnie rządzić w dziedzinie nauk biologicznych i rolnictwie. Słynny atak przeciwko żydowskiemu krytykowi teatralnemu, podjęty w 1949 roku i nasilany przez następne lata, jest częścią tej samej kampanii, która została rozpętana za życia Żdanowa przeciw „służalczej postawie wobec Zachodu”. Kampanię tę cechuje wysławianie rosyjskości i prymatu Rosji we wszelkich dziedzinach (odnotujmy przy tej okazji, iż

---

<sup>4</sup> Apel Sztokholmski w sprawie zniszczenia broni atomowej rozpowszechniany jest w czerwcu 1950 r., Światowy Kongres Pokoju ma miejsce w kwietniu 1949 r. w Paryżu i Pradze. Por. A. B. U l a m, *Expansion and Coexistence. The History of Soviet Foreign Policy. 1916-1967*, New York-Washington 1969. O rewaluacji radzieckiej walki o pokój w świecie analizy akcji jej przeciwników na Zachodzie na przykładzie Kongresu Wolności Kultury, wspieranego przez CIA: F. S t o n o r S a u n d e r s, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, London 2000.

<sup>5</sup> Ta ciągłość pojawia się zarówno w planie indywidualnym (atak na Zoszczenkę rozpoczęty w 1943 będzie ponowiony w 1946), jak instytucjonalnym (decyzje żdanowskie dotyczące krytyki literackiej nawiązują do postanowienia Partii z 1940), organizacyjnym (Związek Kompozytorów Radzieckich powstanie oficjalnie w 1948, na wzór utworzonych w latach 30. Związku Pisarzy i Związku Architektów) i wreszcie dogmatycznym (określenie realizmu socjalistycznego włączone do statutu Związku Pisarzy zachowuje bezwzględną wartość).

„dowodzono” wówczas, że oprócz radia, samolotu, silnika itp., Rosjanie wyprzedzili cały świat wynajdując również aparat kinematograficzny<sup>6</sup>).

Wśród artystycznych konsekwencji tych działań znajduje się, akcentowane przez dzisiejszych badaczy, zjawisko „literaturyzacji”, którego przesłanki widoczne są już w latach 30.<sup>7</sup> i które wydaje się rozszerzać dzięki żdanowszczyźnie. Zjawisko to stanowi symptom sprzecznego procesu integracji różnych dyscyplin artystycznych, przebiegającego pod dyktando literatury. Ciężar modelu literackiego, wszechobecnego na poziomie teorii (ideologii i estetyki), prowadzi w innych dziedzinach sztuki do negowania ich własnych cech, podporządkowując właściwe im kryteria oceny kryteriom obowiązkowo dyskursywnym: „werbalizacji obrazu” w sztukach wizualnych, prymatowi scenariusza i dramaturgii w kinie i teatrze.

Sytuacja kina jest szczególnie paradoksalna. Kino cieszy się prestiżem należnym „najważniejszej sztuce naszych czasów”, jest wielbione za granicą jako dowód siły sztuki „postępowej”, traktowane jest zarówno jako spadkobierca wielkiej tradycji awangardy, jak i dokumentalna reprezentacja życia sowieckiego. Właśnie dlatego staje się przedmiotem ataków zmuszających je do stopniowego odchodzenia od tejże tradycji awangardowej. Niekiedy sama funkcja realizatora traktowana jest jako drugorzędna. Przykładem może tu być naświetlenie w prasie znamiennej instytucji, moskiewskiego „Studia scenariuszowego”. Utworzone w 1941 roku Studio kierowane jest przez mieszaną radę literatów i realizatorów (w jej skład wchodził z jednej strony Kożewnikow, Semuszkin, Czakowski, a z drugiej Dowżenko i Romm: zauważmy egalitarystyczne pomieszczenie wielkich indywidualności z miernotami). Ma ono zapewniać „przeniesienie na ekran najważniejszych dzieł kinematografii sowieckiej”. Tymczasem bardzo jasno określono granice współpracy pisarza z realizatorem: „Filmowiec nie występuje w roli współautora. Pozostaje jedynie konsultantem, specjalistą od produkcji filmowej”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Por. W. W i s z n i e w s k i j, *Russkie izobretateli-predszestwienniki kinematografa*, „Iskusstwo Kino” 1949 nr 4.

<sup>7</sup> Por. W. P a p i e r n y j, *Kultura „Dwa”*, Ann Arbor 1985; O. B u l g a k o v a, *Sowietskoje kino w poskach obszczej modeli*, [w:] *Socrealisticzeskij kanon. Akademiceskij projekt*, red. H. Günther, E. Dobrenko, Pétersbourg 2000; N. L a u r e n t, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Tuluza 2000.

<sup>8</sup> *Un studio de scénario*, „La littérature soviétique”, 1950 nr 1, s. 197-198.

Produkcja artystyczna staje się coraz rzadsza we wszystkich dziedzinach sztuki, głównie w imię zasady dążenia do doskonałości, narzuconej przez żdanowszczyznę. W literaturze, gdzie statystyki wydawnicze są przepełniane przez setki tytułów, zjawisko to występuje w sposób zamaskowany (w rzeczywistości coraz mniej dzieł jest rozprowadzanych masowo); natomiast jest ono bardzo widoczne w filmie, gdzie znajduje się dla niego oficjalne usprawiedliwienie:

Wiadomo, że ilość to nie zawsze wysoka jakość (...) To wcale nie setki filmów o średnim poziomie, sztamkowych i reakcyjnych w swej treści, zapadają w pamięć, lecz autentyczne, najlepsze, oryginalne dzieła sztuki – silne dzięki swej prawdzie ideologicznej i artystycznej, a których wzniosłym celem jest postęp w walce o pokój i demokrację.<sup>9</sup>

Tak więc od roku 1948 jesteśmy świadkami spektakularnego spadku ilości filmów fabularnych. Jest to słynna „anemia filmowa” (*malokartinje*), zjawisko interpretowane przez większość badaczy jako sygnał poważnych niedomagań kinematografii sowieckiej. Mówi się nawet o tym okresie jako o czasie „śmierci kina”.<sup>10</sup>

Przeciwnie - i jest to ważne z naszego punktu widzenia - „dramaturgia filmowa” (*kinodramaturgija*) jest na fali, w dużej części przyjmując formę „scenariuszy literackich”, przeznaczonych do czytania. Ma swoją własną szpalnę w miesięczniku „Isskustwo Kino”, które na przykład w roku 1952 opublikowało aż 12 tekstów, po jednym w numerze. Inne periodyki zamieszczają na swoich stronach fragmenty lub kompletne teksty scenariuszy. Goskinoizdat wydaje *Bibliotekę Dramaturgii Filmowej*.<sup>11</sup> Jednocześnie rośnie liczba wydań zbiorowych, na wzór *Księgi Scenariuszy*, która ukazała się w 1935 roku. Punktem kulminacyjnym tego przedsięwzięcia jest rok 1950 – ukazują się wówczas *Scenariusze wybrane 1949-1950*, zbiór scenariuszy najśłynniejszego filmowca tamtych czasów Michaiła Cziaureliego oraz przede wszystkim sześć tomów *Scenariuszy wybranych kina*

<sup>9</sup> „Iskusstwo Kino”, 1949 nr 4, s. 62. Wyjątek pochodzi z przemówienia I. Bolszakowa („Prawda” 1948 nr 180). Można sądzić, że przynajmniej częściowo przyczyną zmniejszenia produkcji filmowej były problemy ekonomiczne, które nurtowały organy kontroli. Por. N. Laurent, *op.cit.*, przede wszystkim s. 225-240.

<sup>10</sup> P. K e n e z, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge 1992, część III.

<sup>11</sup> *Biblioteka kinodramaturgii*, Moskwa, w tym: A. R a z u m o w s k i j, *Aleksandr Pawłow*, 1951; I. S a w c z e n k o, *Taras Szewczenko*, 1951; A. A b r a m o w a, G. R o s z a l, *Musorgskij*, 1951; W. W i s z n i e w s k i j, M. C z i a u r e l i, A. F i l i m o n o w, *Niezabywajemyj 1919 god*, 1952; i in.

sowieckiego (jakieś sześćdziesiąt tekstów stanowiących prawdziwy kanon kina stalinowskiego).<sup>12</sup> Wkrótce seminaria pansowieckie w Moskwie, zorganizowane w 1952 i 1953 roku przez Ministerstwo Kinematografii i Związek Pisarzy<sup>13</sup> pozwolą na serię publikacji *Zagadnienia dramaturgii filmowej (Woprosy kinodramaturgii)*.

Przywołuję tu tę falę scenariuszy - traktowanych przez twórców jako odrębny gatunek literacki - ponieważ to bardzo lokalne zjawisko rzuca interesujące światło na całość żdanowszczyzny.

O związkach między scenariuszem a dziedzinami pokrewnymi mu - opowiadaniem, sztuką teatralną, filmem - dyskutowano w nieskończoność. Umysł zaprzętało przede wszystkim zagadnienie literackości scenariuszy, rozumianej jako „harmonijne połączenie” ideologii z dobrym stylem. Podkreślić należy, iż nie literatura w ogóle, lecz powieść w wersji „epickiej” jawi się w dyskursie żdanowszczyzny jako bardzo potężny kod, który pozwala sfabrykować symulację zdolną do objęcia całego bogactwa rzeczywistości. Z tego względu, jak również w związku z potrzebami szerokiej promocji, przywilejem ekranizacji cieszyły się powieści o pewnej popularności, ale przede wszystkim te, które otrzymywały Nagrodę Stalinowską. Praktyka adaptacji staje się wkrótce na porządku dziennym (zauważmy, że nie jest to narzucona przez władze nowość: praktyka ta nawiązuje i do rosyjskiego kina niemego, niezwykle łasego na adaptacje, i do tradycji transpozycji teatralnych, zwłaszcza w operze rosyjskiej XIX wieku).

W ten sposób film zostaje obarczony obowiązkiem przełożenia powieściowego „metakodu” na swój własny kod, nie unikając ryzyka błędów i deformacji, które wynikają tak z powodów technicznych, jak również z powodu wzajemnej nieadekwatności kodów werbalnego i ikonicznego, i być może nawet z powodu genetycznej słabości ostatniego.

Dręczeni strachem przed rozbieżnościami między dziełem a jego „kopią ekranową”, realizatorzy i krytycy odrzucają wysunięty przez modernistów i awangardę postulat wolności adaptacji.

---

<sup>12</sup> *Izbrannyje scenarii 1949-1950*, Moskwa 1950; *Izbrannyje scenarii sowietskogo kino*, 6 tomów, Moskwa 1949-50; *Izbrannyje scenarii kinofilmow M. Cziaureli*, Moskwa 1950.

<sup>13</sup> Por. *Wsiesojuznyj seminar po kinodramaturgii*, „Iskusstwo Kino” 1952 nr 7, s. 127-128.

Dyskusja wokół filmu nakręconego według powieści Nikołajewej<sup>14</sup> wyraźnie wskazuje, że adaptacja zagraża dwóm zasadom, na których opiera się cała estetyka realizmu socjalistycznego: „organiczności” i „totalności”. W jaki bowiem sposób przenieść całościowe jestestwo powieści do ograniczonego kontinuum czaso-przestrzeni-języka scenariuszowego? Przecież wyeliminowanie jakiegoś wątku dramatycznego, czy bohatera, równa się zburzeniu konstrukcji dzieła, okaleczeniu jego ciała (tak twierdzą krytycy tamtych czasów). Odpowiedź na te wątpliwości znalazła się dość szybko: scenariusz literacki, jako ogniwo łańcucha łączącego istniejącą powieść z powieścią potencjalną, scenariusz reżyserski ze zrealizowanym filmem, musi na swój sposób stać się dziełem tak samo organicznym i kompletnym jak adaptowana powieść.

Scenariusz literacki jako gatunek, którego zadanie polega na łączeniu, a nawet na „syntezie” różnorodnych postaci pisania-tworzenia, na „intermedialności”, żeby użyć modnego terminu, jest praktycznie dziewiczym obszarem badań i pracy dla specjalisty literatury stalinowskiej.

W przypadku ekranizacji problematyka gatunku wzbogacona zostaje poprzez problematykę przepisywania tekstu, powielania różnych wersji pod naciskiem cenzury i sytuacji, co jest jednym z wielkich paradygmatów twórczości stalinowskiej.

*Żniwa* powstały w roku 1950, kiedy w literaturze zaznacza się doktryna „walki lepszego z dobrym” czy „bezkonfliktowości” (*beskonfliknost*). Zbliżając się do schematu ustanowionego w literaturze sowieckiej przez powieść Gładkowa *Cement* (1925), książka opowiada historię ранego na froncie żołnierza, który po długim pobycie w szpitalu wraca do swojej wsi, aby dowiedzieć się, że żona myśląc, iż umarł, żyje z innym; że jego kołchoz, kiedyś dobrze prosperujący, stał się biedny i najbardziej „opóźniony” w okolicy. Wasilij Bortnikow zostaje wybrany przewodniczącym kołchozu i z poświęceniem dąży, aby ten zajął czołową pozycję. Bortnikow przechodzi jednak kryzys uczuć, co komplikuje mu relacje z kołchoźnikami. Awdotia, jego żona, będzie musiała dokonać wyboru między dwoma kochanymi przez siebie mężczyznami, znaleźć dość siły, aby się uniezależnić, stając

---

<sup>14</sup> Por. M. M a r j a m o w, *Roman i scenarij „Żatwa”*, „Iskusstwo Kino” 1952 nr 12; J. G a b r i t o w i c z, *Roman i scenarij*, „Iskusstwo Kino” 1952 nr 12; J. W i n o k u r o w, *Tiema licznoj żizni*, „Iskusstwo Kino” 1953 nr 10; itd.

się przodownicą pracy. Na koniec żniwa będą obfite, perspektywy kolchozu świetne, a dwaj bohaterowie, wspierani przez mądrego i ludzkiego lokalnego sekretarza Partii, pojednają się pokonawszy wszystkie przeszkody. Są tu użyte wszystkie stereotypy gatunku literatury kolchozowej, począwszy od wizyty Awdotii w mieście i jej spotkania z „władzą centralną”, poprzez kłopoty z traktorami i źle zarządzaną bazą maszynową (sławna MTS<sup>15</sup>), aż po burzę, która o mało nie niszczy zbiorów. Jednak pewnego posmaku nadaje powieści szczególnie wyostrzony konflikt osobisty. To właśnie on uwiedzie Pudowkina i zainspiruje go do napisania wersji filmowej<sup>16</sup> (podkreślmy tutaj, że wcześniej [1950] Nikołajewa we współpracy z S. Radzińskim dokonała teatralnej adaptacji powieści i zatytułowała ją *Wysoka fala* [*Wysokaja wolna*]).

Poza główną linią, powieść snuje sieć równoległych wątków wokół wielu drugorzędnych postaci, mnożąc ilość dramatycznych sytuacji. Jedne z nich manifestują się jako „produktywistyczne”, podczas gdy inne wzbogacają się o wymiar psychologiczny. W ten sposób widzimy rzeczy dosyć rzadko spotykane w powieści socrealistycznej, np. chorobę i śmierć: młodego komsomolca, który wypala się w pracy, podobnie jak bohaterowie wojenni, oraz ojca Wasilija - w tym epizodzie dramat śmierci pogłębiony jest konfliktem moralnym. Ojciec, starowiec, nękanym przez drugą żonę, straszną „macochę” z rosyjskich bajek, zostaje podejrzany o kradzież mąki z kolchozowego młyna. Jego poczynania odkrywa własny syn - Wasilij, i bez względu na miłość do ojca ujawnia je na walnym zebraniu. W porównaniu z tak wyrazistymi przedstawicielami „bezkonfliktowości” jak *Kawaler Złotej Gwiazdy* Siemiona Babajewskiego (1948) czy *Z całego serca* Elizara Malcewa (1950), powieść Nikołajewej wydaje się niemal zaprzeczać dominującej doktrynie. Tymczasem zostaje owacyjnie przyjęta przez krytykę, nagrodzona Nagrodą Stalinowską i jako przykład do naśladowania zostawia w tyle inne powieści kolchozowe. Jej kanonizacja w sposób zawołany zapowiada zwrot doktrynalny 1952 roku. Malenkow na XIX Zjeździe oficjalnie potępia „teorię bezkonfliktowości” jako „upiększanie rzeczywistości” (*lakirowka dejstwitielnosti*) i deklaruje konieczność ukazywania,

---

<sup>15</sup> Baza maszyn i traktorów: technologiczna baza zarządzania kolchozem, charakterystyczna dla stalinowskiej gospodarki rolnej.

<sup>16</sup> W. P u d o w k i n, *Snimaja film; O drammatizmie sobytij i licznoj sudbie gierojew; Wozwraszczenije Wasilija Bortnikowa*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienii w 3-ch t.*, t. 2, Moskwa 1975, s. 103-113.

bez koloryzowania, wszelkich konfliktów międzyludzkich i społecznych właściwych nowemu etapowi przemian społeczeństwa socjalistycznego.

Pudowkin kręci swój film właśnie w 1952 roku. Już wybór tytułu świadczy o ambicjach realizatorów – „bez wątpienia, ambicjach bardzo odważnych”, jak powiedział podczas dyskusji na Radzie Artystycznej Mosfilmu w grudniu 1952.<sup>17</sup> Tytuł ewoluuje, począwszy od *Żniw*, poprzez *Wielkie przeznaczenie*, rezygnuje z symboliki oryginału i kładzie akcent na konflikt osobisty i prywatny, wychodząc poza ograniczenia gatunku wiejskiego. Autorzy scenariusza – Nikolajewa i Gabriłowicz, autor reportaży i uznany scenarzysta – zmieniają powieść, modyfikują bohaterów, wybierając tylko niektóre z wielu wątków narracyjnych. Odsyłam czytelnika do artykułów ze wspomnianej już dyskusji nad filmem, których głównym celem było porównanie tych dwóch dzieł, na poziomie narracji i pod względem tematycznym. W tym miejscu chcę przyrzeć się ich strukturze funkcjonalnej i poetyckiej.

Niewielka liczba prac o ekranizacji, które bez wątpienia zbyt pobieżnie przejrzałem, nie pozwoliła mi na zaopatrzenie się w odpowiednie narzędzia badawcze<sup>18</sup>. Proponuję tu opartą o lekturę filmu interpretację warsztatową, wyważając drzwi być może od dawna już otwarte.

Sekwencja pierwsza ma miejsce na początku filmu, zaraz po scenie powrotu Wasilija do domu, gdzie spotyka Awdotię i zderza się z jej mężem Stiepanem. Obraz śpiących dzieci Wasilija i Awdotii służy jako zmiana planu. Mamy następny poranek. Najpierw widać zamyślnego Wasilija, siedzącego przy stole w półmroku pomieszczenia, w którym światło ledwie przenika przez bujne liście geranium. Trójka bohaterów spotyka się na nowo. Między mężczyznami nawiązuje się rozmowa, która zahacza o temat kolchozu, przechodzi do wielkiej ideologii i dotyka spraw osobistych. Wasilij decyduje, że Stiepan musi odejść, porzucając marzenie o szczęściu osobistym, dla dobra dzieci; Awdotia niechętnie akceptuje tę decyzję. Scena ta jest wiernym odtworzeniem odpowiedniego fragmentu powieści, brakuje jedynie matki Awdotii, bohaterki drugoplanowej. Dialog i jego rozwój, ustawienie, a także ruch bohaterów są identyczne jak w opisie Nikolajewej.

---

<sup>17</sup> Ibidem, t. 3, s. 92.

<sup>18</sup> Por. H. R o s s, *Film as literature, literature as film: an introduction to and bibliography of films relationship to literature*, New York-London 1987. Semiotyczny punkt widzenia został dobrze opracowany w: S. W y s ł o u c h, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.



Dekoracje, takie same jak w poprzedniej scenie, są teraz zmienione światłem. Twarze rzeźbione są cieniem, zaś sylwetka Wasilija uchwycona jest pod światło. Jedyne Awdotia – niewinna ofiara namiętności, twarzą w twarz z mężczyznami, oświetlona jest frontalnie, odziana nimbem świetlnym. Promienie słońca wpadające ukośnie do wnętrza sugerują, że poza ciemnym pokojem, miejscem zdławionych żądy, istnieje świat pełen słońca. Nastrój tej sceny jest zbliżony w powieści i filmie, lecz film nasila go o wiele mocniej za pomocą umownej, prawie ekspresjonistycznej gry światła i cienia, która działa jak osobliwy kod. Sławne drobnomieszczańskie geranium, zwalczane przez twórców nowego bytu lat 20., które zaledwie wspomniane jest w powieści jako część dekoracji każdej dobrze utrzymanej izby, zarasta w scenerii filmowej całe tło, nie mając już nic z ornamentu ani ze znajomego przedmiotu; przeobraża się w ponurą i tajemniczą roślinność. Jest jakby reminiscencją dziewiczej puszczy i wydaje się podkreślać pierwotne emocje, drzemiące w sercach bohaterów.

Zauważmy zmiany w dialogach w stosunku do powieści; odpowiadają one czasowi akcji. Dodano kwestię odbudowy ZSRR jako przodującej potęgi światowej: Wasilij spędził w szpitalu pięć, a nie - jak w powieści - dwa lata, zatem akcja toczy się nie w roku 1947, lecz w 1950, na początku drugiego planu pięcioletniego, w momencie, gdy twierdzi się, że kraj podniesiony już jest ze zniszczeń. Rozmowa Wasilija ze Stiepanem dostosowana jest więc do okoliczności. Poza tym jest ona ściśle podporządkowana regułom „trójfazowej” retoryki partyjnej – rozpoczyna się od „aktualności” w skali ogólnokrajowej (wszędzie się buduje, przekształca, produkuje), poszerza się później do skali międzynarodowej (ZSRR jako potęga światowa), a w końcu przechodzi na sprawy lokalne (bardzo zaniedbany kolchoz). Ale czy chodzi tu o „prawdziwą rozmowę”? Ciężka sylwetka Wasilija pokazywana pod światło; pełna napięcia twarz Stiepana i jego spojrzenia, które podczas rozmowy rzuca ukośnie w stronę Awdotii – wskazują, że myśli bohaterów są całkowicie zaprzątnięte ich własnym dramatem; górnolotne slogany wypowiadają machinalnie. Ten rozdźwięk między wewnętrzną akcją a rozmową doprowadza do zatarcia znaczenia słów – ten problem nie istnieje w powieści i w owym czasie w literaturze nie można było go wypowiedzieć otwarcie.

Wyciągnijmy zatem pierwsze wnioski: przekształcenie powieści w obraz filmowy jest osiąganę za pomocą trzech rodzajów niezależnych operacji (wprowadzam terminologię do użycia *ad hoc*). 1/ Przepisanie, albo adap-

tacja: dobieranie i modyfikacja składników tekstu, od tytułu do dialogów poprzez materiał narracyjny. Z jednej strony czyni się tak, aby uaktualnić tekst, z drugiej, aby sprostać czasowym i dramaturgicznym wymaganiom dwugodzinnego filmu. 2/ Transpozycja, lub ekranizacja: wynalezienie ekwiwalentów wzrokowych i dźwiękowych dla tekstu. 3/ Wreszcie transkodowanie, albo filmizacja: produkowanie nowych znaczeń, podporządkowanie owych ekwiwalentów strukturze i dynamice danego dzieła filmowego.

Nieco upraszczając, powiedzmy, że w naszym pierwszym przykładzie adaptacją jest wyłączenie jednej postaci (matki Awdotii) oraz zmiany wniesione do dialogów. Ekranizacja objawia się w dekoracji, czasie trwania sceny, ustawieniu aktorów i ruchu scenicznym. A gra cieni i światła, typowy zabieg filmowy – filmizacja – wyzwala znaczenia, które nie występują w tekście literackim.

Te trzy operacje są widoczne również w sekwencji, która następuje zaraz po tej, którą już opisałem. Powiązanie między nimi zapewnia kadr z zaśnieżonym lasem na drodze ku centrum obwodu. Wasilij udaje się do siedziby komitetu partii, by spotykać swego przyszłego mentora, sekretarza obwodu. W tej scenie wszystko kontrastuje z tym, co zostało przedstawione w domu. Lokal komitetu jest obszerny i rozświetlony, a podkreśla to jeszcze czerwony obrus na stole. Sekretarz czytający przy oknie plany prac w kołchozie jest zalany światłem. W książce córka Wasilija daje naiwne, ale dogłębne określenie komitetu partii: to jest miejsce, skąd Stalin patrzy przez okno. W filmie będzie można zobaczyć coś więcej: dzięki przemieszczaniu się aktorów i ruchowi kamery Stalin, który patrzy na scenę ze swojego portretu, obowiązkowo umieszczonego na ścianie, staje pomiędzy dwoma rozmówcami w chwili, gdy sekretarz wyjaśnia Wasilijowi, że nie można prowadzić ludzi na siłę ku szczęściu. Wasilij nie będzie już mógł więcej wypowiadać słów lekkomyślnie, gdyż władza radziecka przemawia jego ustami. Oto wspaniały chwyt ekranizacyjny.

W filmie zostaje zmienione nazwisko sekretarza: Andriej Pietrowicz Strelcow staje się Borysem Pietrowiczem Czekanowem. Co do imienia, można przypuszczać, że chciano unikać powiązań z Andriejem Żdanowem. Jeżeli chodzi o nazwisko, przemiana jest delikatniejsza. *Streljac* oznacza „strzelać” i „Strelcow” jest nazwiskiem wojownika, odpowiednim dla czasów wielkich wstrząsów (można porównać ze Strelnikowem z *Doktora Żiwago*). Czekanow natomiast pochodzi od *czekanic*, co oznacza „uderzać albo ryć w metalu”, a w przenośni „być dokładnym”. Nowe nazwisko wskazuje na



*Odzyskane szczęście* (reż. W. Pudowkin, 1953)

niezbędne zalety konieczne dla nowych czasów. Pozostajemy w podstawowej procedurze pisania socrealistycznego (takie „znaczące imiona” i podobne chwytły doprowadziły Andrieja Siniawskiego do dostrzeżenia w socrealizmie reminiscencji klasycyzmu).

Odnotujemy, że filmowy sekretarz nie posiada rodziny, w przeciwieństwie do powieściowego, którego życie przypomina losy Wasilija: jest to historia trudnej miłości człowieka stale oddzielanego od żony z racji podjętych obowiązków. Tekst scenariusza przewiduje niejaką ulgę dla tego fanatyka pracy, pozwalając mu zakochać się w nowoprzybyłej pani inżynier z sąsiedzkiej bazy traktorów, lecz w filmie już tego nie pokazano.

Film powraca zatem do stereotypu przewodnika komunistycznego, asceety i samotnika, który stanowi część mitologii rewolucyjnej i produktywistycznej w latach 20. i 30. Aparycja fizyczna Czekanowa nie pozostawia wielu wątpliwości: jest podobny do komisarza Furmanowa w *Czapajewie*. Tak więc para Wasilij - Czekanow odtwarza najbardziej znaną dwójkę bohaterów kina radzieckiego, czczoną i wykpioną (mnóstwem zabawnych anekdot i „apokryfów”), jak każdy przedmiot sakralny. Odtwórca postaci Wasilija, aktor Łukjanow powtarza rolę, odegraną w *Wesołym jarmarku (Kubankije kazaki)*, komisarz nazywa go „atamanem”, przywódcą Kozaków: jest on niczym wskrzeszony, pełen energii i nieprzewidywalny Wasilij Iwanowicz Czapajew.

Transkodowanie, albo kontekstualizacja wzrokowa, wprowadza tu jeszcze jedno odniesienie. Czekanow jest tym samym „kinogenicznym typem”, co Siergiej Kirow, najbliższy współpracownik Stalina, zamordowany na jego rozkaz w 1934 i gloryfikowany później (w filmie przez Ermlera, w *Wielkim obywatelu [Wielikij grażdandin]*). Natomiast monumentalna sylwetka Wasilija i jego wąsy nie mogą nie przypominać Tego, Który Patrzy Przez Wszystkie Okna. Na każdym szczeblu władzy sowieckiej osoba na kierowniczym stanowisku zostaje odgórnie obdarowana częścią miłości do ludzi, potęgą i mądrością, czyniąc ją istotą nadludzką.

Przejdźmy do sekwencji, która stanowi pierwszy punkt kulminacyjny, a która znajduje się w jednej trzeciej filmu. Przeciwstawia ona pierwsze zebranie trzech komunistów z kolchozu walnemu zgromadzeniu w sali MTS, łącząc dwie sceny, które znajdują się na początku i na końcu książki (jest to przykład przepisania, adaptacji narracyjnej). Równoczesne akcje ukazują się na przemian, w sekwencjach równoległych (przykład ekraniacji). Transkodowanie zaś realizuje się jako gra przeciwnościami: ruchliwość kamery versus plan nieruchomy, tłum wypełniający halę fabryki

*versus* mała grupa ludzi zebranych wokół stołu, przemowy publiczne *versus* rozmowa intymna, przestrzeń zhierarchizowana (portret Stalina - stół prezydium - miejsce mówcy - sala) *versus* przestrzeń, gdzie hierarchia ustępuje miejsca bliskości i gdzie obecność Wodza jest jedynie sugerowana - świecąca się spod sufitu lampą, łączącą bohaterów w świetlnym kole na wzór osób przyjmujących komunię.

Sceny „intymne” i zbiorowe następują po sobie. Przy czym ton i nastrój scen jest odwrócony: w chwili, gdy Wasilij ceremonialnie otwiera spotkanie członków małej komórki partyjnej, żarliwa oratorka rozgrzewa do białości wielkie zgromadzenie, a gdy Wasilij otwiera swoje serce przed towarzyszami, sekretarz oficjalnym głosem wyszczególnia wskazówki ideologiczne. Słowo zachowuje swoją wagę, ale jego funkcjonowanie nie pokrywa się ze strukturą wypowiedzi wizualnych. Może warto zauważyć, że w tym miejscu filmu (i w dwóch innych) bezpośredni montaż został zastąpiony czarnym połączeniem, które oddziela poszczególne sceny. Wynik tej eufemizacji stylistycznej jest dwuznaczny: jak mi się wydaje, powstaje tu efekt oddalenia (prawie udziwnienia), albo przynajmniej opóźnienie w postrzeganiu jednoczesności akcji, pewna komplikacja narracyjna, skutek prawie formalny (mimowolny?) - nie ma on odpowiednika w powieści, gdzie równoległość akcji zatarta jest przez klasyczne liniowe następstwo epizodów.

Natarczywa dydaktyka, toporna ewidencja posłania ideologicznego tłumowi w opisanej sekwencji pracą filmową, której prawie się już nie widzi; tymczasem zdaje się, że właśnie o nią chodziło reżyserowi.

Scena podwójnego zebrania dzieli film na dwie części. Najpierw akcja toczy się zimą, przeważają plany wewnętrzne. Sceny plenerowe są rzadkie i podporządkowane narracji (las, albo ulica, którą się chodzi, aby dojść do miasta, czy też do obory). Po opisanej scenie wszystko się zmienia, dalsza narracja prawie przeczy zaleceniom sekretarza i inżyniera naczelnego, kończącym zebranie sloganem: „Ku kulturze przemysłowej”. Sekwencja następną rozgrywa się na zewnątrz; rozpoczyna się widokiem odwilży, lód topi się, wody wzbierają (więź ze sceną zebrania przejawia się chyba na poziomie przenośni ideologicznej: to Partia nakazuje porom roku). Jest to czas siewów, radość pracy zespołowej, bardzo słabo zmechanizowanej, święto wiosny, piękna przyrody. Od tej pory krajobraz będzie odgrywał w filmie coraz większą rolę, której wartość nada znakomita praca operatora Urusiewskiego. Zwróćmy uwagę na znamieny szczegół, którego nie ma w powieści: śpiew Wasilija.

Znamy rolę piosenki, a szczególnie piosenki „masowej” w kulturze stalinowskiej, która nawiązuje do utopii socjalistycznych z XIX wieku, przejmując wizerunek pracy w połączeniu z radosnym śpiewem. W powieści Nikołajewej pojawia się epizodyczna postać śpiewaka - wyjaśnia on wagę piosenki: muzyka w niej wyraża los albo uczucia całego ludu, słowa opowiadają historię poszczególnego człowieka; ta dialektyka zbiorowości i jednostki uprawomocnia całą sztukę socrealizmu. Buduje poetykę filmu. W liście do poety Michaiła Isakowskiego, najslawniejszego tekściarza radzieckiego, Pudowkin zaleca: piosenka musi być wesoła, śpiewana przez grupę dziewcząt podczas pracy i powinna ona opowiadać o młodym, zakochanym traktorzyście. Zażyłe zrozumienie pomiędzy kierownictwem kolchozu i zwykłymi pracownikami, aluzja do erotycznego ładunku pracy (trochę dwuznaczna, gdyż Wasilij śpiewa partię żeńską), wyniesienie działalności cielesnej, spontaniczność artystyczna, oto zbiór znaczeń działający jako stereotyp, który jest tu ożywiony dzięki zręcznej pracy kamery i poprzez przedstawienie krajobrazu, wzmacniającego sielskość sceny i jednocześnie jej „rosyjskość”.

Kładę nacisk na aspekt „antologiczny”; obrazowość filmu odsyła do tradycji malarstwa rosyjskiego od Sawrasowa do Lewitana i do ikonografii kolchozowej już skodyfikowanej i w kinie, i w malarstwie (obrazy Płastowa, Jabłońskiej itd). Odnajdujemy te cytaty w różnych fragmentach filmu. Szczególnie wymowny jest kadr, ukazujący smutną Awdotię w pozie Alionuszki Wasnecowa, na tle wierzby płaczącej, której gałęzie wpadają do rzeki. Bohaterka zostaje ostatecznie obdarzona cechami ludowymi (zresztą mówi ona przyjmując czasem frazowanie i rytm piosenki ludowej: „*Nie tron', nie trewoż', osłabeju ja*”). Folkloryzacja jest wyborem stylistycznym; daje przy tym motywację temu związkowi człowieka i przyrody, o którym opowiada film wbrew nawoływaniom do „kultury przemysłowej”.

Co do ikonografii kolchozowej, to rozwija się ona w pełni w sekwencji, która stanowi drugi punkt kulminacyjny filmu i przygotowuje rozwiązanie. Mija lato, wypunktowane blaskami przyrody i problemami w pracy. Nadchodzi wrzesień. Właśnie zapowiedziano burzę, która może zniszczyć zbiory. Armia kolchoźników musi stoczyć ostateczną bitwę, na tle innej piosenki, tej z czołówki, która nas utwierdza w pięknie ziemi radzieckiej. W tym momencie Wasilij otrzymuje informację o śmierci ojca - nie ma go przy umiarkowanym, tak jak w książce: w ten sposób unika się pokazywania śmierci na ekranie i wprowadza kontrast pomiędzy wesołym podnieceniem kolchoźników z nagłą samotnością człowieka dotkniętego nieszczęściem. Pocieszony

przez towarzyszkę z partii Wasilij wstaje; wówczas pojawia się w polu żniwiarka; następuje ciekawa scena.

Słusznego wzrostu Wasilij widziany jest od tyłu, z zanikającym profilem, zwrócony twarzą do maszyny w postawie, która przypomina walczącego bojownika. Maszyna jest jego sprzymierzeńcem, obiecuje mu zakończenie wysiłków i zwycięstwo nad przyrodą, jedyne lekarstwo na ból po stracie ojca; jednakże następstwo obrazów sugeruje konfrontację człowieka z maszyną; ten kadr powraca dwa razy, na początku i na końcu sekwencji. W końcu wyzwolicielska burza nadchodzi. Czy to złe odczytanie z mojej strony, czy istotna dwuznaczność obrazu wychodzącego poza kontekst lub omyłkowe sklejenie taśmy filmowej, a może ślad dwuznaczności właściwej gatunkowi kolchozowemu, który czerpie część inspiracji w tradycji sielskiej bukoliki, wrogiej maszynom? Zdecydowanie wolę ostatnią myśl. Na jej obronę można dorzucić taką uwagę: dotąd film pokazuje nam maszyny tylko nocą i to w okolicznościach mało pochlebnych: stale się psują. W planie zbliżonym maszyna pracująca pojawia się po raz pierwszy w przytaczanej sekwencji; jedzie wprost na Wasilija niczym czołg w takt złowróżebnej muzyki; zaledwie widać jej kierowcę - tu trzeba zaznaczyć, że powieść daje odwrotną perspektywę: „Żniwiarka posuwała się na ich spotkanie niczym statek. Widziano już opaloną twarz i brwi Frosii”<sup>19</sup>. Nasza interpretacja jest więc zasadna, zwłaszcza jeśli porównać tę maszynę Pudowkina ze żniwiarkami w filmach „paradygmatycznych” Dzigii Wiertowa. gdzie montowane są panoramy z uniesionym punktem patrzenia i powiększone zbliżenia na rolniczki, które dzierżą ster uległych kombajnów - ostateczny symbol opanowania materii przez człowieka socjalistycznego.

Temat maszyn wprowadza, według zamysłu Pudowkina (który sam o tym mówił), więź pomiędzy filmem a życiem rzeczywistym: techniczne problemy pokazane w powieści mają być już przedawnione, podczas gdy w międzyczasie pojawiły się nowe. Jednak podczas sporu wokół filmu wątek nowego problemu technicznego został osądzony jako sztuczny i stał się przedmiotem surowych krytyk.<sup>20</sup> Historia jest rzeczywiście nieprawdopodobna: ciągniki ulegają ciągłym awariom, tracąc „współosiowość” jakichś części, ponieważ montowane są bez wymaganej dokładności ze względu na brak już wzmiankowanej kultury przemysłowej.

<sup>19</sup> G. N i k o ł a j e w a, *Żatwa*, Moskwa 1956, s. 464.

<sup>20</sup> Por. W. P u d o w k i n, *op. cit.*, t. 3, s. 90-93.

Takie karkołomne pomysły i kłopoty z krytyką świadczą o trudnościach, jakie miał reżyser z pokazywaniem „konfliktu produkcyjnego”. Podobnie jak obrazy zdradzające jakby mimo woli wrogość bukoliki wobec maszyny, kłopoty te wskazują na przepaść, jaka dzieli gatunek przemysłowy i kolchoźniczy, dwa podstawowe paradygmaty gatunkowe powieści realizmu socjalistycznego. Wydaje się, że ich podstawowe referencje i tradycje kulturowe są różne, pozostają przeciwstawne pomimo wzajemnej kontaminacji i obowiązkowej uniformizacji wewnątrz integrowanego systemu.

Film, jak i powieść, oparty jest na mitemach „życia naturalnego” - woda (życie), ziemia (pokarm), drzewo (człowiek), ptak (seksualność)... I tak jak powieść, film ucieka się do słowa, aby ograniczyć nośność tych mitów: widzi się wodę i mówi się o osuszeniu bagien. Panoramiczny widok na krajobraz bez końca zamyka film i słychać wówczas słowa Wasilija: „Będziemy pracować, aby zająć cały ten obszar”.

To jest sprzeczność (albo „dialektyka”), właściwa całemu systemowi socrealizmu, który jest przede wszystkim utopią i marzeniem, utopią porządku i marzeniem o panowaniu nad światem materialnym, albo „przekształceniu przyrody”. Ta sprzeczność jest zredukowana w filmie, gdyż utopia porządku jawi się jedynie w deklaracjach, podczas gdy przyroda ukazana jest we wspaniałych obrazach, mających nieporównanie większą siłę oddziaływania niż napuszone przemowy bohaterów.

Celowo ograniczony wybór fragmentów nie pozwala mi na podjęcie innej problematyki, która pozwoliłaby na porównanie powieści z filmem. Zbliżam się zatem do konkluzji. Wyłączając wszystkie drugorzędne konflikty, które wyniosły książkę ponad bieżącą produkcję żdanowowską, przedstawiona w filmie wizja świata kolchozowego odpowiada teorii „bezkonfliktowości” (nie ma w filmie żadnego sabotażysty, nie ma biurokraty bez duszy, wszystkie postaci są zdecydowanie pozytywne). Jest to potrzebne, aby pozwolić sobie na pogłębienie problemów psychologicznych bohaterów.

Jeśli udaje się to Pudowkinowi (moim zdaniem jedynie częściowo), to tylko dzięki temu, co stanowi specyficzne cechy jego kina - montaż liryczny (przeciwstawny intelektualizmowi Eisensteina), poetyckie potraktowanie krajobrazu, zwolnienia rytmu. Można chyba stwierdzić, że film bynajmniej nie poddaje się całkowicie wpływowi narracji literackiej i względnie dobrze broni swojej autonomii. To jest wyczuwalne nawet na poziomie adaptacji. Obraz poetycki czasami zmusza słowo do zaprzeczania sobie, do podporządkowania się wymogom filmu; transpozycja pociąga za sobą własną



stylistykę, która u Pudowkina oddala się chwilami od klasycyzmu pseudo-realistycznego, narzucanego przez doktrynę socrealizmu i realizowanego lepiej lub gorzej w piśmiennictwie Nikolajewej. Te obserwacje prowadzą do uściślenia uwag wyjściowych - nawet w okresie *malokartinja*, „literaturyzacja” nie dominuje kina bez reszty - i do podkreślenia złożoności i sprzecznego charakteru procesu integracji pola kulturowego w socrealizmie.

To wcale nie przeczy rzeczywistości funkcjonowania socrealizmu jako systemu. Można się nawet się zastanowić, np. w badanym przypadku, czy funkcja transkodowania filmowego nie polega na utwierdzeniu w kliszach wizualnych tego, co jawi się jako szereg elementów podstawowej struktury symbolicznej realizmu socjalistycznego. Upoetyzowane i naładowane emocjami (*wolnienie*, wzburzenie emocjonalne, jest nieodzowną częścią składową percepcji sztuki socrealizmu) klisze te oddziałują z większą siłą i w sposób bardziej oczywisty niż w literaturze - i w sposób pośredni paradoksalnie uprawomocniają stereotypowe deklaracje.

„Literaturyzacji” artystycznego świata socrealizmu towarzyszy zatem proces odwrotny: „pikturalizacja” albo ogólniej - wizualizacja dyskursu werbalnego.

z języka francuskiego przełożyły Małgorzata Hack i Alina Sałek

*The Harvest (Zatva) and The Return of Vasilii Bortnikov (Vozvrashchenie Wasiliya Bortnikova): an illustration or a re-coding of the novel?*

The article compares the classic “socrealist” novel of Galina Nikolaeva, *The Harvest (Zatva, 1950)* and its screen version, *The Return of Vasilii Bortnikov (Vozvrashchenie Wasilya Bortnikova, 1953)*, the final film of Vsevolod Pudovkin. Reflections are made against the backdrop of the years of the “Zhdanovshina”, a situation described briefly in the article. One of its features in the sphere of cinema was a drastic reduction in the number of films produced and its concomitant promotion of “cinematic playwriting” and in particular the “literary film script”. The latter may be viewed as a compensation for the hunger for film (“virtual cinema”) and treated as an example of the process of the “literarization” of culture, as described by Vladimir Papierny. This is at the same time a way of invigorating the prose tradition. The examination of literary scripts as a component

part of (Stalinist or Soviet) literature has hitherto been virgin territory; the main intention in the article is to encourage such investigations. In the course of comparing several episodes from the novel and their equivalent sequences in the film from the standpoint of the narrative devices and semantic effects of the film and novel, a hierarchy of operations emerge for the conversion of the novel's text into a visual work: *adaptation* (activities intended to produce an adequate textual substratum: the selection, reduction, changing of episodes, figures, and composition); *transposition* or screening (the discovery of visual or aural equivalents for components of the text); *recodification* or filmization (the restructuring of these equivalents via their integration within a given cinematic poetics). The analysis of these kinds of operations on the basis of Pudovkin's film allows us to relativise the significance and range of "literarization", since the recoding into cinematic language leads to the creation of new meanings or effects that cannot be reduced to literary poetics. Moreover the comparison with the film foregrounds changes that shed light on the hidden aspects of the socialist "kolkhoz" genre, especially its connections with the classic bucolic tradition, which functioned within the socialist model in a paradoxical manner. Examples of its functioning – covert anti-machinism or the eroticization of the world – conflict with the genre's "ideological programme". At the same time the presence of socialist realist motives and stereotyped iconography should be noted, and would seem finally to be encoded in the cinematic form.