

PIOTR I,
czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze

Piotr Zwierzchowski*

Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego

1.

Jeszcze w latach 30. postać Stalina pojawiła się w takich filmach jak: *Lenin w Październiku (Lenin w oktiabrie)* Michaiła Romma (1937), *Wielka łuna (Wielikoje zariewo)* Michaiła Cziaurelego, *Maksym (Wyborgskaja storona)* Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga (obydwa 1938), *Człowiek z karabinem (Czelowiek z rużjom)* Siergieja Jutkiewicza oraz *Lenin w 1918 (Lenin w 1918 godu)* Michaiła Romma (obydwa 1939). Stalin był w nich bohaterem pierwszo- lub drugoplanowym w warstwie fabularnej, choć oczywiście w warstwie ideologicznej znajdował się – razem z Leninem – na pierwszym miejscu. W *Piotrze I (Piotr Pierwyj, 1937-1939)* Władimira Pietrowa siłą rzeczy Stalin pokazany być nie mógł, ale jest to jedno z pierwszych dzieł rozpoczynających filmową opowieść o wielkim, genialnym i dobrym wodzu, która trwała aż do jego śmierci w roku 1953.

Piotr I jawi się także jako dzieło charakterystyczne dla obowiązującego wówczas od kilku lat realizmu socjalistycznego nie tylko ze względu na przyjęcie i realizację obowiązujących norm, ale również z powodów przekraczających wymiar samej poetyki. Odwołując się do nowej radzieckiej historiografii, film Pietrowa był tak samo jak ona dziełem politycznym, łączącym polityczną aktualność z kwestiami doktrynalnymi. Podobnie jak *Aleksander Newski (Aleksandr Niewskij, 1938)*, a później pierwsza część *Iwana Groźnego (Iwan Groznyj, 1944)* Siergieja Eisensteina, uzasadniał potrzebę

* Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w roku 2003.

absolutyzmu¹, pokazywał ojczyznę wobec zagrożenia wewnętrznego i zewnętrznego oraz wskazywał, że tylko silna władza może sobie poradzić z licznymi problemami państwa. Najważniejsza jednak wydaje się być funkcja polityczna: *Piotr I* opisywał, a przede wszystkim tłumaczył, co stało się w ZSRR w ciągu ostatnich kilku lat.

Film objaśniał rozstrzygnięcia spraw politycznych, tak samo jak - w szerszej sferze - czyniła to ideologia. Względy ideologiczne nie do końca decydowały o rzeczywistej polityce państwa radzieckiego, natomiast, jak pisał Leszek Kołakowski, „ideologia musi istnieć, aby politykę tę każdorazowo usprawiedliwiać.”² *Piotr I* w metaforyczny sposób opisywał przemiany zachodzące w Związku Radzieckim. Z jednej strony dotyczyło to walki politycznej, z drugiej tłumaczyło samą ideę konieczności zmian w życiu społecznym. Wymagania wobec twórców i ich dzieł miały w realizmie socjalistycznym podstawę ideologiczną, ale była ona dosyć płynna. Zmieniała się w zależności od aktualnych potrzeb politycznych. Nie należy o tym zapominać, odnajdując niewątpliwą zgodność między *Piotrem I* a ówczesnymi poglądami na temat państwa, przywództwa, rozumienia historii itd.³

¹ Zob. Z. Ł a p i ń s k i, *Wielki monolog Iwana Groźnego*, [w:] i d e m, *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988.

² L. K o ł a k o w s k i, *Główne nurty marksizmu. Powstanie - rozwój - rozkład*, wyd. II poprawione, Londyn 1988, s. 861.

³ Nie ulega wątpliwości, że film Pietrowa nawiązywał np. do zmian, które zaszły w radzieckiej historiografii w latach 30. Chodzi tu przede wszystkim o krytykę poglądów nieżyjącego już wówczas historyka Michaiła N. Pokrowskiego. W *Piotrze I* widać wysunięcie na pierwszy plan Piotra jako sprawcy wszystkich zmian w ówczesnej Rosji. Było to zaprzeczenie zdaniu Pokrowskiego, jeszcze kilka lat wcześniej uważanego za najwybitniejszego historyka marksistowskiego, który twierdził, że rola jednostki w przekształcaniu świata jest podrzędna, w dodatku nie doceniał wyjątkowej roli narodu rosyjskiego oraz negatywnie oceniał rosyjską przeszłość, czyli despotyczną władzę carską. Słusznie jednak zauważył Andrzej Grabski, że nawet dzieła Marksa i Engelsa, w których można było wyczytać podobne treści, były w razie potrzeby pomijane. Liczyła się bowiem polityczna aktualność potrzeb Partii, a właściwie jej przywódcy. Kiedy okazało się to przydatne, powrócono do negowanej przez długi czas heroistycznej interpretacji dziejów (A. F. G r a b s k i, *Odmiany historiografii marksistowskiej w XX wieku*, [w:] i d e m, *Dzieje historiografii*, wprowadzenie R. Stobiecki, Poznań 2003, s. 690-691, 695), związanej z zaistniałą w ZSRR zmianą w podejściu do władzy. Pod koniec lat 30. nie mówiło się już o zarządzaniu kolektywnym, a na pewno nie na poziomie państwowym. W takim duchu utrzymana jest zarówno *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii [bolszewików]*. *Krótki kurs*, jak i *Piotr I*.

Począwszy od grudnia 1934 roku, od zabójstwa Siergieja Kirowa, w Związku Radzieckim rozpoczynają się lata Wielkiego Terroru.⁴ Czystki ogarniają coraz liczniejsze rzesze tych, których system uznał za swoich wrogów. Charakterystyczne dla terroru 1936-1938 – w przeciwieństwie do końca lat 20. – było wystawienie tych zbrodni na pokaz, ale w postaci specyficznego spektaklu. W jego przygotowanie wprzęgnięto naukę, kulturę, sztukę. Ów spektakl, służący umocnieniu władzy Stalina, został starannie przygotowany.⁵ *Piotr I* także w pewnym sensie w niego się włączał. Tłumaczył, co i dlaczego wówczas się działo, czyniąc to w sensie politycznym i ideologicznym. Stalinizm tworzył nową pamięć społeczną, obejmującą zarówno niedawne wydarzenia (*Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii [bolszewików]. Krótki kurs*), jak i dzieje sprzed kilkuset lat. Dzieła opowiadające o latach rewolucji i kształtowaniu się państwa radzieckiego, podobnie jak *Piotr I* i *Aleksander Newski*, były kreowaniem mitu scentralizowanej władzy, mitu wodza, ale i odwoływały się w równym stopniu do bieżących wydarzeń politycznych. Tworzyły jeden z elementów spektaklu.

2.

W 1934 roku Aleksiej Tołstoj wydał dwie części epickiego dzieła, poświęconego carowi Piotrowi I. Scenariusz, który kilka lat później napisał wspólnie z Władimirem Pietrowem, nie powstał wszakże na podstawie powieści, był to utwór oddzielny. Dopiero później Tołstoj opublikował trzecią, nieukończoną część książki. Z postacią Piotra pisarz mierzył się kilkakrotnie i za każdym razem inaczej ją opisywał. Pierwsze próby powstały już w latach 1916-1917. Car pojawił się jako bohater dwóch opowiadań, a kilka lat później, w roku 1921, sztuki. Następnie ukazała się powieść, pisana od końca lat 20., w końcu scenariusz i powstały na jego podstawie film. Praca pisarza nad tematem, co szczególnie widać przy różnicach między powieścią i scenariuszem, a później filmem, jest świadectwem charakterystycznego

⁴ J. S m a g a, *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2001, s. 86 i n.

⁵ B. B a c z k o, *Wyobraźnia społeczna, wyobrażenia społeczne*, [w:] idem, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, przekład przejrzał B. Baczek, Warszawa 1994, s. 63 i n. Por. też, co na temat świadomie kreowanego współczesnego mitu politycznego pisał E. C a s s i e r, *Funkcja mitu w życiu społecznym*, tłum. H. Buczyńska, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, część I, wyd. II rozszerzone i uzupełnione, Warszawa 1965, s. 84.

dla socrealizmu „przepisywania” tekstu, dostosowywania go do wymogów i oczekiwań zgodnych z ówczesną sytuacją.

Powieść Tolstoja zyskała sobie duże uznanie. Podkreślano wierne odтворzenie warunków epoki oraz walory literackie. Andrzej Drawicz pisał: „Epicki rozmach powieści, plastyczna wyrazistość jej bogato zróżnicowanego tła, pełnokrwistość i dynamiczność działających postaci, ukazywanych w pełnym, ludzkim wymiarze, w sile i słabości, wierność historyczna, a zarazem swoboda w kształtowaniu wizji pisarskiej, przede wszystkim zaś sugestywność postaci Piotra ustawicznie zmiennego, rozwijającego się, zyskującego nowe cechy - zapewniła dziełu Tolstoja, obok historycznych powieści Tynianowa, wyjątkową pozycję już nie tylko w rosyjskiej, lecz i w europejskiej beletrystyce historycznej.”⁶

W powieści mamy do czynienia z szeroką panoramą przedstawiającą różne warstwy społeczne Rosji przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku, natomiast film koncentruje się na Piotrze, a wszystkie inne elementy świata przedstawionego usunięte są w cień. Odgrywają tak ważną rolę, jak bardzo przydatne są przy wyeksponowaniu postaci cara. Inaczej niż w powieści, na początku filmu, w roku 1700, jest on już dojrzałym mężczyzną. Katerina Clark pisała o podobieństwie powieściowego wątku Leforta i Piotra do relacji między Leninem i Stalinem⁷. W filmie postać Leforta, mentora i nauczyciela Piotra, wskazującego mu drogę, którą powinna pójść Rosja, w ogóle się nie pojawia. Filmowy car nauk już nie potrzebuje. Sam doskonale wie, co dla Rosji jest najlepsze, i od nikogo nie musi zapożyczać pomysłów. Pominięcie tego wątku, wpisane w szeroki zamysł adaptacyjny (aczkolwiek, przypomnę, *de facto* film nie jest adaptacją powieści), miało uzasadnienie nie tylko kompozycyjne. W tym czasie Stalin, „najwierniejszy uczeń Lenina”, „Lenin dnia dzisiejszego”, sam stał się już mistrzem. Nie było to bynajmniej wyparcie się „ojca” przez „syna”. Lenin był przecież nieustannie przywoływany. Twórcy nie uznali mimo to za potrzebne, aby tę zależność przypominać w *Piotrze I*. Bohaterem filmu był przecież silny i jedyny w swym absolutie władca.

⁶ A. D r a w i c z, *Literatura radziecka 1917-1967. Pisarze rosyjscy*, Warszawa 1968, s. 163-164.

⁷ K. C l a r k, *The Soviet Novel. History as Ritual*, 3rd ed., Bloomington 2000, s. 133-134.

Przedstawienie Piotra I jako bohatera pozytywnego, wprowadzającego zmiany w carskiej Rosji, nie było niezgodne z marksistowskim światopoglądem.⁸ Przeciwnie, doskonale pasowało do marksistowskiej metody dialektycznej stosowanej w rozumieniu historii. Świat społeczny zmieniał się, przechodząc od form gorszych do lepszych. Lenin i Stalin byli w tym kontekście, jak podkreślano, kontynuatorami myśli Iwana Groźnego i Piotra I. Piotr przeprowadził Rosję ze stadium feudalizmu do kapitalizmu. Za jego czasów nastąpił więc postęp, zgodnie ze stalinowską wizją historii. Lenin i Stalin poprowadzili Rosję jeszcze dalej, doprowadzając ją do kolejnej formy. „Nowym pokoleniom pozostaje tylko mnożyć nasze bogactwa i szerzyć sławę”, mówi car w ostatnich słowach wypowiedzianych w filmie. Umieszczenie ich w tak znaczącym miejscu nie było przypadkowe - to jakby apel pod adresem Związku Radzieckiego i jego przywódcy.

Jak zatem skonstruowano postać Piotra I? Pietrow wystylizował swój film na ludową opowieść, ale forma ta była starannie przemyślanym, świadomym zabiegiem propagandowym. Dzięki temu *Piotr I* został wpisany w tradycję ludowego przekazu, co nadawało mu wiarygodność i w znacznej mierze atrakcyjność, zwłaszcza biorąc pod uwagę oczekiwania ówczesnego masowego odbiorcy. Wykorzystanie wzorów i schematów literatury ludowej w celach dydaktycznych i popularyzujących ideologię, jak pisała Katerina Clark, nie było niczym nowym, ale w Związku Radzieckim lat 30., po pierwsze, usiłowano stworzyć „prawdziwą” literaturę ludową wychwalającą nowe czasy, po drugie wykorzystywano ją w celu legitymizowania charyzmatycznego przywództwa Stalina. Ów zabieg legitymizacyjny wpisywał ideologiczny przekaz w tradycję kulturową. Cenione wówczas swoiste odmiany heroicznego opowieści, baśni czy *bylin*, doskonale się do tego nadawały.⁹

Władimir Pietrow, były współpracownik Gordona Craiga, musiał zdawać sobie sprawę, że batalistyczna widowiskowość, żywiołowe aktorstwo, odwołanie się do tradycji i sprawna realizacja pomogą w stworzeniu dzieła atrakcyjnego dla masowego odbiorcy. Nikołaj Simonow w roli Piotra budził sympatię, a Nikołaj Czerkasow jako Aleksiej - niechęć. Pietrow koncentrował się na konstruowaniu i przekazie specyficznej legendy, której kontynuator cały czas czuwał nad powstawaniem filmu. Dzisiaj historycy kina w pełni

⁸ Por. W. L e n i n, *O „lewicowej” dziecinadzie i o drobnomieszczańskości*, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. XXVII, Warszawa 1955, s. 351.

⁹ Por. K. C l a r k, *op. cit.*, s. 148.

doceniają arcy mistrzostwo Siergieja Eisensteina w *Aleksandrze Newskim* i *Iwanie Groźnym*. U Pietrowa trudno może odnaleźć tak wielką potęgę eposu, wspaniałą plastyczną kompozycję obrazu, formalną perfekcję. Nie sposób wszakże traktować tego jako zarzut. Film Pietrowa jest przykładem udanego połączenia realizacji aktualnych celów politycznych z ideologicznymi, a wszystko to w przywoicie zrealizowanej konwencji specyficznie pojmowanego filmu biograficznego.

Postać Piotra I, o wiele prostsza, mniej skomplikowana niż bohater powieści, musiała być bliska masowemu widzowi. Car został wyposażony w „ludzkie” cechy, to bohater ludyczny: człowiek rubaszny, lubiący się zabawić, niestroniący od alkoholu, porywczy, nie są mu obce kobiece wdzięki. Twarz Piotra często znajduje się w centrum kadru, a włosy powiewające na wietrze czynią ją niezwykle dynamiczną. Niewątpliwie przyczyniły się do tego sylwetka i sposób gry Nikołaja Simonowa, choć trzeba pamiętać, aby nie przeceniać tak podkreślanego wówczas typu, ponieważ Nikołaj Czerkasow, który zagrał bojaźliwego i słabego carewicza Aleksieja, stworzył przecież w filmach Siergieja Eisensteina silne postaci Aleksandra Newskiego i Iwana Groźnego.

Z drugiej strony, car przedstawiony został jako człowiek, który nieustannie myśli o sprawach państwowych. Gotowy jest poświęcić swój czas przeznaczony na odpoczynek na snucie wizji, dzięki którym Rosja stanie się mocarstwem. Widoczne to jest już w pierwszych scenach, kiedy po ucieczce z Nadwi car odpoczywa w Nowogrodzie, ale zamiast - mimo znużenia - zasnąć, roznamiętnionym głosem opowiada Mienszikowowi o okrętach budowanych przez Anglików i Holendrów. Budowa floty to jednak tylko narzędzie służące wielkiemu celowi: zapewnieniu Rosji dostępu do Bałtyku (panowanie nad morzem to w sensie symbolicznym boskie panowanie nad żywiołem).

Każde wydarzenie zależy od decyzji podjętej przez Piotra. Flota rosyjska powstaje dlatego, że taką wizję miał car. Generałowie wygrywają bitwy na jego osobisty rozkaz. Dzięki temu ukazana jest wszechmoc Piotra, podobnie jak działo się to w przypadku Stalina. André Bazin pisał o portretach Stalina w filmach o II wojnie światowej (*Trzeci szturm* [*Tretij udar*, 1948, reż. Igor Sawczenko], *Bitwa stalingradzka* [*Stalingradskaja bitwa*, 1949, reż. Władimir Pietrow] i *Przysięga* [*Kłatwa*, 1946, reż. Michaił Cziaureli]): „Wyraźnie wykorzystano te atrybuty Stalina, których nie dałoby się już nazwać psychologicznymi, lecz jedynie ontologicznymi: wszechwiedzę i nieomył-

ność. Rzut oka na mapę czy na silnik traktora pozwala mu zarówno wygrać największą bitwę Historii jak i dostrzec, że świece są zanieczyszczone.”¹⁰ Podobne cechy posiada Piotr, aczkolwiek jego geniusz, co zrozumiałe, nie jest aż tak absolutny jak u Stalina. Warto podkreślić, że o ile car ma swoich doradców, to wszystkie decyzje podejmuje sam. W filmie Pietrowa jest to zaznaczone silniej niż chociażby w *Aleksandrze Newskim*.¹¹

Mienszikow, adiutant Piotra, mówi w pewnym momencie: „Rosjanom potrzeba tylko motywacji.” W dalszej perspektywie jest nią wielkość Rosji, ale rozumie to na razie jedynie Piotr i dopiero on uświadomi pozostałych. „Nie walczyście dla Piotra, ale dla kraju, którym włada”, krzyczy car w czasie bitwy pod Połtawą, otwierającą drugą część filmu. Wezwanie to skierowane jest wprost do widza. Stanowi komunikat oznaczający coś więcej niż tylko informację należącą do świata przedstawionego. Wprowadza widza w klimat, podkreśla rolę państwa i narodu, którego woli i oczekiwań car jest tylko wykonawcą. Rzecz jasna, widz otrzymywał w całym filmie inny komunikat, zgodnie z którym Rosja wszystko zawdzięczała carowi. Ale ta sprzeczność na tym poziomie znaczeniowym okazywała się jedynie pozorną. Jednolitości i konsekwencji świata przedstawionego (wliczając w to nie tylko ekranowy wizerunek dawnej Rosji, ale i ówczesny Związek Radziecki) to w żadnym wypadku nie burzyło; wręcz przeciwnie, w zadziwiający sposób tworzyło spójną i przekonującą całość.

W pierwszych scenach filmu, kiedy Piotr z Mienszikowem wracają z przegranej bitwy pod Narwą, car został przedstawiony jako człowiek, który nigdy nie robi dwa razy tego samego błędu. Błyskawicznie wyciąga wnioski, a dalsze wydarzenia są ich konsekwencją. Car jest wizjonerem, który potrafi dostrzec zakrytą przed innymi przyszłość. Wpatrzony w zatokę, obserwując morze, dostępu do którego tak pragnął, car postanawia: tu zbudujemy miasto. Piotr jest bowiem demiurgiem, który stwarza coś z niczego i tworzy na chwałę Rosji. Przyszłe miasto zasługuje na to, aby nosić imię swojego założyciela: Sankt Piter-Burkh (późniejszy Petersburg). Piotr buduje potęgę imperialnej Rusi, do której to idei odwoływać będzie się Stalin. Tych dalekosiężnych planów nie rozumieją bojarzy, którzy uważają, że naród odrywany jest od pracy.

¹⁰ A. B a z i n, *Mit Stalina*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie” nr 374, 1990, s. 51.

¹¹ Por. R. M a r s z a ł e k, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 290 i n.

Wyraźnie zresztą charakter i zachowanie cara uzyskują wzmocnienie przez przeciwstawienie ich popom, bojarom, ale przede wszystkim carewiczowi Aleksiejowi. Znaczącą postacią jest też książę Bujnosow. Rzecz nie tylko w mentalności, odwadze, wielkości wizji – a właściwie jej całkowitemu braku w przypadku Aleksieja i Bujnosowa, ale nawet w wyglądzie i otoczeniu. Bojarzy, grubi, napuszeni, noszący wielkie brody, ubrani w niemodne stare stroje, Aleksiej płaczący, śliniący się, z rozbieganymi oczami, są skontrastowani z Piotrem, obdarzonym potężną, znamionującą siłę i zdecydowanie, sylwetką. Stylizowane bojarskie domostwo wprowadza co prawda widza w baśniowy magiczny świat przeszłości, ale odpowiednio nacechowane aksjologicznie kojarzy się jednoznacznie z za-cofaniem i przywiązaniem do mijających czasów. Bojarów oglądamy najczęściej w bogatych salach, nienaturalnych – z klasowego punktu widzenia – przestrzeniach. Piotra nierzadko widzimy w ubogich pomieszczeniach, niewyróżniającego się strojem, pracującego fizycznie jak robotnik, jednocześnie odpowiedzialnego władcę i szczęśliwego z dobrze wykonanej roboty pracownika.

Car ma świadomość swojego majestatu i okazuje go w razie konieczności. Pracuje z kowalem jako pomocnik i cierpliwie, z uśmiechem, znosi połajanki. W scenie przyjęcia Fiedki do wojska, Piotr siłuje się z nim i przegrywa. Jego reakcją jest jednak nie wybuch gniewu, ale śmiech i radość, że zyskuje tak silnego żołnierza. Dumę ze swojego narodu car kieruje wprost w kamerę, do widza. Pokazany jest jako człowiek, który potrafi – w określonych granicach - bratać się z ludem. Kontrast z poprzednimi scenami, w których Fiedka skazany był przez pyszałkowatego Bujnosowa na chłostę za niezapłacone długi chłopca pańszczyźnianego, jest oczywisty i zamierzony.

W konstruowaniu postaci cara Piotra ważną rolę odgrywa Aleksander Daniłowicz Mienszikow, adiutant Piotra, postać w filmie najbardziej niejednoznaczna. Ma chwilę słabości, kiedy stara się za plecami cara robić własne interesy, oszukując skarb państwa i samego Piotra. Mimo że Mienszikow jest ulubieńcem cara, ten jako sędzia sprawiedliwy nie robi żadnych wyjątków. Faworyt zostaje ukarany, ale ostatecznie łask nie traci. Posiada bowiem cechę, która czyni go przydatnym. Nie chodzi bynajmniej o spryt i inteligencję, chociaż odgrywają one w całej historii niebagatelną rolę. Jest coś o wiele ważniejszego: bezgraniczna lojalność Mienszikowa wobec władcy. To pierwszy obowiązek poddanych, niezależnie od tego, jaką funkcję pełnią. Ta zasada filmowego Piotra była niezwykle wysoko oceniana przez

Stalina. Z dzisiejszej perspektywy nie byłoby trudno dopatrzeć się w postaci Mienszikowa Wiaczesława Mołotowa czy też Łazara Kaganowicza.

W tym micie, baśniowej opowieści, Mienszikow pełni rolę błazna, doradcy, człowieka bezgranicznie oddanego swojemu panu, którego uczuć nie zmienia nawet zabranie mu przez cara kobiety. Wykpiwane przez bojarów niskie pochodzenie Mienszikowa, który kiedyś handlował pierogami, jest w ocenie widza czymś wartościowym. Car znajduje w jego osobie cechującego się zdrowym rozsądkiem pomocnika z ludu, któremu obce są wszelkie przesady klasowe. Mienszikow okazuje, co prawda, w kilku momentach słabość, ale z drugiej strony jedyną postacią bez zarzutu może być sam car. Słabości Mienszikowa pozwalają więc przy okazji podkreślić łaskę cara i jego gotowość do wybaczenia. Wybaczyć Piotr nie może jedynie tym, którzy występują bezpośrednio przeciwko niemu i Rosji, nawet jeśli będzie to jego własny syn. Według André Bazina Mienszikow jest łotrem, ale „pada nań blask Piotra, ponieważ pozostając mu wiernym, znajduje się on po słusznej stronie Historii.”¹² Dzięki niemu Piotr jest jeszcze lepiej wyeksponowany.

Dochodzi do tego jeszcze jedna kwestia, ściśle już związana z czasami stalinowskiego terroru. Przerazającym, ale i fascynującym zjawiskiem, bez wątplenia wynikającym ze zmitologizowania postaci radzieckiego przywódcy, był fakt, iż nawet kiedy dokonywano największych zbrodni, spora część radzieckiego społeczeństwa była przekonana, że Stalin o niczym nie wie. Gdyby było inaczej, jako sprawiedliwy wódz i ojciec, natychmiast by zareagował. Filmowy car Piotr nic nie wie o nieprawościach i sprzedaży ludzi do fabryk i kopalń, w których bierze udział m.in. Mienszikow. Kiedy się o tym dowiaduje nie tylko wpada w wściekłość, ale od razu stara się przerwać ten proceder i ukarać winnych (choć adiutanta w najmniejszym stopniu).

Piotr I był nie tylko zgodny z nowymi regułami, jakie na film nałożyły zasady sztuki realizmu socjalistycznego, ale także z wytycznymi samego Stalina, co zresztą twórcy z dumą podkreślali. Dla Stalina postać Piotra nie była bez znaczenia. Nic dziwnego, że jego wypowiedzi na ten temat brał pod uwagę Aleksiej Tołstoj w trakcie pracy nad książką, a następnie na etapie scenariusza: „Józef Wissarionowicz bardzo dokładnie zaznajomił się z naszymi planami, zaaprobował je i dał wytyczne, które stały się

¹² A. B a z i n, *op. cit.*, s. 48.

podstawą naszej pracy.”¹³ Od samego początku było zatem oczywiste, że sposób zaprezentowania postaci Piotra oraz jego czasów będzie zgodny z oczekiwaniami Stalina. Nie było to niczym wyjątkowym. Wiemy ze wspomnień Nikołaja Czerkasowa, że Stalin bardzo interesował się postacią Iwana Groźnego podczas realizacji filmu Eisensteina.

3.

O przeciwnikach Piotra już wspominałem, ale warto do nich wrócić, ich wizerunek bowiem odgrywa w filmie fundamentalną rolę, głównie z przyczyn pozafilmowych, będąc komentarzem do rozgrywających się właśnie procesów i czystek. Dzieje Piotra i jego prób przekształcenia Rosji w nowoczesne państwo zawarte w powieści i filmie, w jednoznaczny sposób nawiązują do motywu walki „starego” i „nowego”, odnajdywanego przez Tołstoja i Pietrowa już w osiemnastowiecznej Rosji¹⁴. Realizatorzy podkreślali postępowość Piotra, przeciwstawiając go ludziom zachowawczym i konserwatywnym, którzy nie potrafią (bo nie chcą!) zrozumieć nowych czasów¹⁵. Stare musi ustąpić, ponieważ nie tylko nie pozwala rozwijać się państwu, ale wręcz stanowi dla niego zagrożenie. Postacią, która w filmie najwydatniej reprezentuje nieuchronnie odchodzący świat jest syn cara, książę Aleksiej.

Postać carewicza jest o tyle istotna, że znajduje się bardzo blisko Piotra. Nie jest wrogiem nieznanym, przychodzącym z zewnątrz, choć ulega obcym wpływom. Przez swoją bliskość staje się tym bardziej groźny i wymaga zwiększenia czujności. To przecież nic innego jak jedno z ważniejszych stalinowskich haseł. W okresie głośnych procesów, kiedy na ławach oskarżonych znaleźli się dotychczasowi partnerzy Stalina, m.in. Lew Kamieniew, Grigorij Zinowiew, Nikołaj Bucharin, ważne było przekonanie, że zdrajcy i wrogowie czają się na najwyższych szczeblach władzy. Czujność wymagała też doszukiwania się wrogów wewnątrz własnej rodziny, ponieważ

¹³ A. T o ł s t o j, *Połnoje sobranije soczinienii*. 1949-1950, t. 13, s. 535, [za:] W. M a r k o, *Literacki i filmowy obraz Piotra I*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, studium wstępne J. Toeplitz, Warszawa 1952, s. 323.

¹⁴ Zob. R. M a r s z a ł e k, *op. cit.*, s. 282-289.

¹⁵ W kontekście walki starego i nowego, swoistego rodzaju „przekraczania norm”, można było w pewnym sensie porównywać cara do stachanowców. Zob. M. I a m p o l s k i, *Censorship as the Triumph of Life*, [w:] *Socialist Realism Without Shores*, ed. by T. Lathusen and E. Dobrenko, Durham and London 1997, s. 170-171.



Piotr I (reż. W. Pietrow, 1937-1939)

i tam mógł się czaić złowrogi i podstępny nieprzyjaciel.¹⁶ Taka sytuacja tym bardziej usprawiedliwiała surowość, czy wręcz okrucieństwo władzy, ponieważ nie było innej możliwości, aby poradzić sobie z tak potężnym i niebezpiecznym wrogiem. Jednocześnie pewność siebie wodza, jego ostateczne zwycięstwo, nawet przez chwilę nie były zagrożone, ponieważ plany wrogów były błyskawicznie wykrywane i podejmowano wszelkie konieczne środki zapobiegania ich podstępnym planom. Tak właśnie było w przypadku cara Piotra I i jego syna, carewicza Aleksieja. Była to doskonała propagandowa ilustracja tego, co działo się w rzeczywistości.

Konflikt Piotra i Aleksieja to w wersji ideologicznej starcie „nowego” ze „starym”, czyli jedna z najbardziej charakterystycznych cech kultury stalinowskiej. W momencie ukazania się tych filmów jeszcze ważniejsze wydaje się być odwołanie do odbywających się w tym czasie procesów i oskarżeń skierowanych pod adresem „wewnętrznych wrogów”, „dzieci Partii”, o sprzeniewierzenie się jej ideałom. Tak jak Aleksiej Piotra, tak oni zdradzają swojego ojca – Stalina i matkę – Partię (ojczyznę). W tym samym czasie, co pierwszą i drugą część *Piotra I*, radzieccy widzowie mogli oglądać *Lenina w Październiku* i *Lenina w 1918 roku* Michaiła Romma. Zwłaszcza w tym drugim filmie bardzo wyraźnie postawiona jest teza o zagrożeniu stwarzanym przez „wroga wewnętrznego”, gdzie wprost mówi się o złowrogiej działalności Lwa Trockiego, Zinowiewa i Kamieniewa. Ich działania mogłyby doprowadzić do upadku rewolucji i tylko dzięki stanowczej postawie Stalina udaje się zapobiec nieszczęściu. Filmy te wzmacniały więc nawzajem swoją wymowę. Z punktu widzenia przekazywanych informacji politycznych i ideologicznych, nie miało w gruncie rzeczy znaczenia, czy widz oglądał historię rewolucji radzieckiej, czy też historię Piotra I. Podstawowe tezy, najważniejsze sygnały, były identyczne. Funkcjonowały one zresztą w kinie stalinowskim aż do połowy lat 50. Wystarczy wspomnieć *Niezapomniany rok 1919 (Niezabywajemyj 1919 god, 1951)* Michaiła Cziaurelego.¹⁷

Stalin musiał pozbyć się Bucharina, leninowskie „ukochane dziecko partii”¹⁸, tak jak Piotr swojego syna Aleksieja. Jakiegokolwiek uczucia czy

¹⁶ Na myśl przychodzą nie tylko przeciętni ludzie, ale także dygnitarze radzieccy, tacy jak wspomniani już Kaganowicz i Mołotow czy też sekretarz Stalina Aleksander Poskriobyszew, którzy ze zrozumieniem przyjmowali represje dotyczące ich najbliższych. Por. J. S m a g a, *op. cit.*, s. 107-108.

¹⁷ Por. R. M a r s z a ł e k, *op. cit.*, s. 273-274.

¹⁸ J. S m a g a, *op. cit.*, s. 88.

więzi przestają mieć znaczenie, kiedy zagrożone zostają ojczyzna czy Partia. Decyzji tych władcy nie podejmowali z lekkim sercem. Obowiązek wobec innych przeważał w końcu jednak uczucia wobec najbliższych. „Dla ojczyzny nigdy nie żałowałem życia... Ludzimi także nie szczędziłem...”, przyznaje car w rozmowie z synem. Ale równocześnie film ukazuje, że ten człowiek, nie żałujący krwi własnej i krwi całego narodu, „potrafi krew tę przemienić w życiodajną, twórczą energię.”¹⁹ Tę charakterystykę cara Piotra I widz bez problemu przypisywał również Stalinowi. Nie trzeba było posiadać wiedzy z historii Rosji, aby odczytać film w sposób założony przez nadawcę. Natomiast trudno sobie wyobrazić, aby człowiek czytający prasę codzienną, pełną doniesień o wrogach ojczyzny, o spiskach uknutych przez tych, którzy przedstawiali się jako jej najwierniejsi synowie, nie potrafił dostrzec w historycznej opowieści odniesień do teraźniejszości.

Aleksiej jest winny podwójnie. Jego słabość i uleganie wrogim podszeptom, gotowość występowania przeciwko własnemu ojcu, a co za tym idzie – ojczyźnie, sprawiają, iż carewicz - tak jak popi (czytaj: przedstawiciele starego porządku) - musi odejść, nawet jeżeli ceną okaże się jego życie. Piotr kocha syna, pragnie, aby był taki, jak on. Oczekuje, że pomoże mu w poprowadzeniu Rosji na drodze do wielkości. Kiedy Aleksiej nie tylko okazuje się do tego niezdolny, ale jeszcze zaczyna zagrażać sprawom państwowym, car nie ma wyboru. Wybór między ojczyzną a synem okazuje się być oczywisty. Car poświęci Aleksieja z bolącym sercem, ale nie może zrobić inaczej, co rozumieją wszyscy. Piotr zresztą oddaje sprawę carewicza w ręce senatorów, sąd czyni tym samym demokratycznym i sprawiedliwym (tak jak sprawiedliwe były sądy prokuratora Andrieja Wyszynskiego). Nie ma ludzi niezastąpionych, carowi rodzi się kolejny następca. Piotr tłumaczy, że był surowy, ale czynił to dla dobra ojczyzny.

Film nie pozostawia wątpliwości, kto jest negatywnym bohaterem. Kopuły cerkwi i dźwięk dzwonów kojarzyły się wówczas jednoznacznie z wrogami Rosji. To na ich tle pojawiał się Aleksiej. O ile Piotr jest silnym, postawnym mężczyzną, to w postaci Aleksieja widać słabość, która toczy też jego wnętrze. Carewicz płacze, jest bezsilny, nie reprezentuje żadnej siły. Gardzi ludem i niechętnie się do niego zbliża. Cieszy się z choroby i – jak się spodziewa – śmierci ojca. Niecierpliwie czeka na przejęcie władzy,

¹⁹ J. B o s s a k, *Przedmowa*, [w:] A. Tolstoj, W. Pietrow, *Piotr I. Scenariusz filmowy*, przeł. G. Załęski, Warszawa 1952, s. 9-10.

zapowiadając zaprzepaszczenie całego dorobku Piotra. Nie tylko w obliczu zagrożenia stabilności państwa tortury Aleksieja są usprawiedliwione, ale widz gotów był je zaakceptować i z tego powodu, że postać carewicza budziła zdecydowaną niechęć.

W warstwie ideologicznej jedną z przeszkód na drodze Rosji do rozwoju są bojarowie i popi. Stanowią oni w tym rozumieniu zacofaną część społeczeństwa, nierozumiejącą, że Rosja może być silna tylko wówczas, kiedy się zmieni. Bojarowie, możnowładcy i popi nie myślą zresztą o Rosji, jedynie, co ich interesuje, to własne bogactwo. Naturalną kolejną rzeczą stają się wrogami Piotra. Kto nie chce pójść wytyczoną przez niego drogą, musi się ugiąć i odejść. Znajduje to pełne ideologiczne uzasadnienie, doskonale zrozumiałe w latach 30. dwudziestego wieku. Można przecież bez trudu tę ideologiczną motywację odnieść do tych ludzi (np. analogicznie – kułaków i kleru), którzy nie chcieli wybrać Stalina i jego planów: podporządkować się wodzowi, w imię wielkiej Rosji, imię wielkiego Związku Radzieckiego.

Ucisku chłopów i biedoty, która reformy Piotra odczuwała boleśnie na własnej skórze, nie było można już tak łatwo i prosto wytłumaczyć. Nic więc dziwnego, że film, w porównaniu do powieści, pomija raczej ten problem, a w każdym razie w znacznym stopniu go łagodzi. Nawet gdy pokazuje ofiary, to wyraźnie wskazując, że ich przyczyną nie były zarządzenia Piotra, ale samowola możnowładców. Jeżeli dochodzi do buntu ludzi zamkniętych w kopalniach, to nie dlatego, że nie chcą oni pracować dla Rosji, tylko dlatego, że są wykorzystywani przez oszustów chcących się dorobić majątku. Po raz kolejny można spróbować doszukać się odniesień do czasów współczesnych realizatorom i wspomnieć o przymusowej kolektywizacji oraz wynikającemu z niej wielkiemu głodowi na Ukrainie. Dlaczego do niego doszło, czy była to wina Stalina? Oczywiście nie, tak jak winy za bunt Fiedki w filmie nie ponosił car Piotr. To tylko sprawka – chciałoby się rzec, używając języka stalinowskiej propagandy – sabotażystów.

Film zdaje się sugerować, że masy ludowe byłyby gotowe na wyrzeczenia, wiedząc, że przyczyni się to do wzrostu potęgi państwa, z którego mogą odczuwać dumę. Nie inaczej było przecież w Związku Radzieckim. Co prawda, pisano o kułakach itd., ale klasowe wyjaśnianie kłopotów na wsi, aczkolwiek zgodne z oficjalnymi propagandowymi wytycznymi, nie mogło wszystkiego wytłumaczyć i usprawiedliwić. Natomiast zwrócenie uwagi – tu wracam do filmu Pietrowa – na konieczność ponoszenia ofiar w imię patriotycznych pobudek, zgodnie ze świadomością obowiązku wzmacniania

ojczyzny, nawet w propagandzie można było łatwiej uzasadnić. Dlatego zapewne twórcy filmu kładli nacisk zarówno na aspekt swoistej walki między starym i nowym w osiemnastowiecznej Rosji, jak i na budzenie się świadomości przynależności do danego narodu i związanych z tym ofiar i wyrzeczeń.

Wrogiem Piotra na pewno nie jest lud, którego bunt, jak na przykład w trakcie zdejmowania cerkiewnych dzwonów w celu przetopienia na armaty, wynikał raczej z braku odpowiedniej świadomości. Inna rzecz, że widzimy wówczas głównie dziadów proszalnych, żebraków, kaleki; trudno mówić tu - używając późniejszych sformułowań - o zdrowej tkance społecznej. Rafał Marszałek zwracał zresztą uwagę na fakt, iż pokazane w filmie bunty chłopskie i robotników w fabrykach zostały zredukowane do „wszechobecnych motywów przeniewierstwa i zdrady”, a „Warunkiem skutecznej kontrakcji jest powiadomienie centralnej władzy (...), zaś powołanie się na imię cara łagodzi nastroje wśród potencjalnych buntowników, jeśli nie są tylko zdrajcami ojczyzny.”²⁰ Kozacy nie dadzą się oszukać Aleksiejowi i możliwym. Pozostają wierni carowi. Bunt ludu obraca się w końcu przeciwko bojarom, czego dowodem są porachunki oddziału Fiedki z Bujnosowem.

4.

Piotr I jest z pewnością propagandowym przedstawieniem konieczności i słuszności silnych scentralizowanych rządów, kreowaniem mitu wodza, specyficznym portretem Stalina, ale nie były to jego jedyne zadania. Film Władimira Pietrowa odpowiadał oprócz tego na inne polityczne i ideologiczne zapotrzebowanie. W latach 30. coraz większe znaczenie zyskuje idea „silnej Rosji”. Jest to związane z wyraźnie zauważalnym nacjonalizmem rosyjskim. „Coraz więcej powodów do chwały odnajduje się w historii Rosji i coraz bardziej podkreśla dumę narodową i samowystarczalność. (...) Ideologia potęgi państwowej staje się stopniowo nieodróżnialna od imperialnej ideologii Rosji.”²¹ Pokazane na końcu zwycięstwo w bitwie morskiej nad Szwedami i prezentacja militarnej potęgi Rosji miały patriotycznie nastawiać radzieckich widzów. Uczciwi i bohaterscy Rosjanie byli przeciwstawiani okrutnym, ohydny i głupim wrogom. Peter Kenez pisze, że dzięki

²⁰ R. Marszałek, *op. cit.*, s. 288.

²¹ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 872.

tym filmom „rosyjscy widzowie byli uczeni nowego nacjonalizmu lat 30.”²² Z kolei przez postać hetmana Mazepy film ukazuje w złym świetle Ukrainę, co znowu nie było bez znaczenia w kontekście spraw etnicznych, a przede wszystkim kampanii skierowanej przeciwko władzom republiki ukraińskiej.

Funkcja filmu pozornie odwołującego się przede wszystkim do historii, była uzależniona w dużej mierze od aktualnych potrzeb, związanych z sytuacją wewnętrzną i zewnętrzną kraju. Świadczy o tym fakt dostosowywania propagandy radzieckiej do zmieniających się relacji Związek Radziecki – Niemcy, zwłaszcza w drugiej połowie lat 30. Powstało wówczas sporo filmów przedstawiających faszyzm niemiecki w złym świetle. Po podpisaniu paktu Ribbentrop – Mołotow, kiedy poprawiły się oficjalne stosunki radziecko-niemieckie, jednoznaczny wydzwięk tych utworów sprawił, że musiały zniknąć z ekranów. Wycofano z rozpowszechniania *Aleksandra Newskiego*, jak również *Żołnierzy błot* (*Bołotnyje soldaty*, reż. A. Maczeret), *Rodzinę Oppenheimów* (*Siemja Oppengeim*, reż. G. Roszal), *Profesora Mamlocka* (*Profiessor Mamłok*, reż. A. Minkin i H. Rapaport, wszystkie 1938), natomiast *Piotr I*, ukazujący dobre relacje cara z Prusami i elektorem brandenburskim wydawał się filmem wręcz idealnie pasującym do tej sytuacji.²³ Dzieło Tolstoja i Pietrowa po raz kolejny mogło zatem spełnić zadanie propagandowe, aczkolwiek tym razem pełniąc nieco inną funkcję.

Peter the First (Piotr Peryi) or a Stalinist Fairytale of the Good and Wise Tsar

Vladimir Petrov's *Peter the First* was one of the first works in the cinematic tale about Stalin. It also appears as a characteristic film for the then doctrine of socialist realism that had been obligatory for several years, not only due to its acceptance and implementation of obligatory norms, but also on account of surpassing the standards of those poetics. It was a political work connecting political topicality with doctrinal issues: it justified the need for absolutism, showing the homeland faced by internal and external threats and indicated that only a strong ruler could cope with the nume-

²² P. K e n e z, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York 2001, s. 147.

²³ Por. L. H. C o h e n, *The cultural-political traditions and developments of the Soviet cinema, 1917-1972*, New York 1974, s. 190.

rous problems of state. The most important aspect, however, would appear to be its political function: *Peter the First* described, and above all explained, what had been happening in the USSR during the past few years.

In contrast to the end of the 1920s, putting these crimes on show (albeit in the shape of a specific spectacle) was characteristic of the terror of 1936-1938. Science, culture and art were harnessed in its preparation. That spectacle, serving to consolidate Stalin's power, was carefully prepared. In a certain sense *Peter the First* was also involved. Demands made of artists and their works had an ideological but fairly fluid basis in socialist realism, which changed in accordance with current political needs. This should not be forgotten when discovering an undoubted concordance between *Peter the First* and the views of the state, leadership, understanding of history etc. of that time.

The article shows how the film was constructed: how the figures of the Tsar, his collaborators and enemies were created. The Tsar was endowed with "human" features, he is a ludic hero: a coarse man who loves to enjoy himself, is not averse to alcohol, is hot-tempered, and who knows women's charms. On the other hand, he was presented as someone who has his mind constantly on affairs of state. Each event depends on a decision he has made. The Russian fleet is founded because the Tsar had such a vision. Generals win battles at his personal command. In this way Peter's omnipotence is revealed, in a similar way to Stalin's.

In the period of the notorious show trials, when Stalin's former partners in power, including Lev Kamenev, Grigorii Zinoviev, Nikolai Bukharin, found themselves on the accused's bench, the idea that traitors and enemies were to be found in the highest echelons of power was crucial. Vigilance required a search for enemies within one's own family since there too a sinister and treacherous enemy might be lurking. In the film this is illustrated perfectly by the figure of the Tsar's son, Alexii, who must be destroyed for the good of the country.