

CHARYZMA WODZA

Aleksander Kwiatkowski

Instytut Polski w Sztokholmie

W roku bieżącym upłynęło 50 lat od śmierci Józefa Stalina. Mimo roli przypisywanej założycielowi państwa sowieckiego, Leninowi, którego postać była nieodłącznym składnikiem sowieckiej propagandy od lat 20. do końca 80., i mimo faktu, że u steru zmieniło się później pięciu kolejnych przywódców, od Chruszczowa do Gorbaczowa, nadal najbardziej typowe przykłady ukazania charyzmy wyniesionego na piedestał przywódcy, istotnego trendu obecnego we wszelkich dziedzinach sztuki sowieckiej - związane są ze Stalinem. Poniższy tekst to próba rekonstrukcji epoki kultu na przykładzie filmu - „najważniejszej ze sztuk”.

W okresie ponad dwóch dziesięcioleci, w latach 1933-1956, czołowe miejsce w kinematografii radzieckiej zajmował film biograficzny. W przeciwieństwie do Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, gdzie produkcje tego typu należały raczej do rzadkości (przykładem mogą być filmy Williama Dieterle), w ZSRR powstał wtedy istny zalew filmów poświęconych osobistościom zasłużonym w różnych dziedzinach: carom (Piotr I, Aleksander Newski, Iwan Groźny), dowódcom (Suworow, Kutuzow, Nachimow, Uszakov, Czapajew, Szczors), podróżnikom (Przewalski, Mikłucho-Makłaj), kompozytorom (Musorgski, Rimski-Korsakow, Glinka), naukowcom (Pawłow, Miczurin, Timiriazew) i innym.

Przyczyną tego skupienia energii twórczej na jednym gatunku była nieukrywana chęć ukazania chwalebnej przeszłości (i teraźniejszości) Rosji, przedstawienia fundamentów rosyjskiej państwowości w bardziej korzystnym świetle oraz ustanowienia ciągłości pomiędzy rosyjską tradycją kulturalną, a nowym, do tej pory izolowanym – zwłaszcza na arenie międzynarodowej

– reżimem. W niektórych okresach, np. podczas wojny z Niemcami hitlerowskimi, doszła także potrzeba propagandy patriotycznej o silnym zabarwieniu rosyjskim nacjonalizmem, która doprowadziła do powstania filmów o genialnych dowódcach minionych stuleci, stanowiących pewien wzór dla sukcesów radzieckiego oręża w aktualnie prowadzonych kampaniach.

Kluczowa pozycja

Już od chwili powstania jednego z pierwszych, dojrzałych radzieckich filmów dźwiękowych, *Czapajewa* (1934), można mówić o silnym, z reguły entuzjastycznie przyjmowanym, nacisku ze strony władz, pragnących skłonić filmowców do tworzenia filmów o zdobyczach rewolucji. Obrazy te, określane jako historyczno-rewolucyjne, pojawiły się masowo w drugiej połowie lat 30. Oficjalnie miały one być – podobnie jak *Październik* Eisensteina dziesięć lat wcześniej – poświęcone obchodom 20. rocznicy przewrotu październikowego. Był także inny powód ich powstania: w dobie procesów politycznych przeciw członkom byłej opozycji trockistowskiej i powszechnego terroru należało podtrzymać pozycję nowego przywódcy, ukazać go u kolebki rewolucji, u boku Lenina, jako równego założycielowi partii i państwa. Nazwiska oskarżonych w procesach nie pojawiły się w owych filmach, a oni sami przedstawiani byli jako podejrzanе figury, już wtedy spiskujące przeciw władzy radzieckiej, nieakceptujące decyzji mądrych przywódców, Lenina i Stalina.

Josif Wissarionowicz Dżugaszwili (1879-1953), znany pod pseudonimem Stalin, był z pochodzenia Gruzinem. W pierwszych latach rewolucji znalazł się, jako redaktor organu partyjnego „Prawda” i komisarz ludowy ds. mniejszości narodowych, wśród czołowych przywódców bolszewickich, ale jego pozycja niewiele zrazu znaczyła w porównaniu z innymi współpracownikami Lenina – Trockim, Kamieniewem i Zinowiewem. Podczas długotrwałej choroby Lenina, wkrótce przed jego śmiercią, zajął kluczowe stanowisko sekretarza partii, a w latach 1924-1934 udało mu się wyeliminować istniejące w partii frakcje opozycyjne, fizycznie unicestwić ich członków w wyniku fali terroru w latach 1935-1939 i w ten sposób skupić całą władzę w swoich rękach. A wkrótce po tych wydarzeniach radzieccy filmowcy i naukowcy, pisarze i artyści podjęli gigantyczną pracę zafalszowania historii rewolucji piórem, pędzlem i kamerą.



Lenin w 1918 (reż. M. Romm, 1939)

Respekt dla filmowego medium

W filmach Michaiła Romma - *Lenin w Październiku* (1937) i *Lenin w 1918* (1939) pokazano Stalina jako najbliższego współpracownika Lenina, będącego konsultantem w najważniejszych kwestiach, stale obecnego u boku przywódcy. Zdobyć nielicznych, autentycznych zdjęć przedstawiających Lenina wraz ze Stalinem (najlepiej bez osób trzecich) sprawiało niemałe trudności, a fotografie, które istniały (nie biorąc pod uwagę ewentualnych prób fałszerstwa za pomocą techniki fotomontażu czy retuszu) eksponowane były aż do znudzenia.

Z podobnymi kłopotami przyszło walczyć Rommowi, kiedy znacznie później, w roku 1949, realizował długometrażowy film dokumentalny o Leninie. Znacznie łatwiejsza była natomiast rekonstrukcja wydarzeń za pomocą techniki filmu fabularnego. W pierwszym z serii filmów o Leninie rolę Stalina powierzono młodemu, nieznanemu aktorowi Siemionowi Goldsztabowi. W tym samym charakterze pojawił się on jeszcze w dwóch filmach, ale w 1938 roku jego miejsce zajął gruziński aktor Michaił Gelowani (1893-1956), który niemal całkowicie zmonopolizował tę rolę, występując w niej blisko dwadzieścia razy, co nie pozwoliło mu już na odtwarzanie innych postaci ani w teatrze, ani w filmie. Po raz pierwszy zagrał Stalina w *Wielkiej łunie*, zrealizowanej przez gruzińskiego reżysera Michaiła Cziaureliego (1894-1974), znanego później z panegirycznych portretów Stalina w powojennych filmach. Ten pierwszy w serii film Cziaureliego zasadniczo nie różni się od wspomnianych już filmów Romma czy też dzieł Siergieja Jutkiewicza - *Człowiek z karabinem* (1938) i *Bojownik wolności* (*Jakow Swierdłow*, 1940): tu jako Stalin wystąpił inny Gruzin – Andro Kobaładze. Swierdłow (1885-1919) należał zresztą do tych przywódców, którzy byli na tyle subtelni, że umarli wcześniej, i to śmiercią mniej czy bardziej naturalną. W przeciwnym razie podzieliłby z pewnością los Trockiego i innych, a film biograficzny o nim byłby po prostu niemożliwy.

Cziaureli wyróżnił się wszakże szczególnym zapalem w przedstawianiu postaci Stalina. *Wielka łuna* była później, po roku 1956 szczególnie ostro krytykowana, kiedy to w epoce Chruszczowa czyniono wiele, by wydobyć na światło dzienne wszystkie „błędy i wypaczenia” zmarłego dyktatora. Jednak ze względu na późniejsze filmy Cziaureliego trzeba ten film ocenić jako ważny i konieczny etap na drodze reżysera do stylistycznej perfekcji, do czego jeszcze powrócimy.

Gdy publiczność radziecka oglądała pierwsze filmy historyczno-rewolucyjne, coraz bardziej wzrastał wpływ Stalina na kierowanie produkcją filmów (jej wstrzymywanie lub promowanie); jego samowolne decyzje dotyczyły zresztą większości (o ile nie wszystkich) dziedzin życia społecznego. Jay Leyda stwierdza w swojej książce pt. *Kino*¹, poświęconej filmowi rosyjskiemu i sowieckiemu, że Stalin był jedynym z niewielu przywódców bolszewickich, którzy żywo interesowali się filmem jako środkiem propagandy. Był świadom roli filmu w kształtowaniu opinii publicznej, także wśród mniejszości narodowych, których sprawy przez pewien czas leżały w jego gestii. Wydaje się jednak, że Stalin żywił większy respekt dla filmu jako medium niż dla jego twórców. Istnieje wiele przykładów jego interwencji, które utrudniały pracę reżyserowi bądź stanowiły nieprzekraczalną przeszkodę w powstawaniu pewnych filmów, na przykład obrazu Eisensteina o kolektywizacji *Stare i nowe* (1929) czy też nigdy nie rozpowszechnianych i ostatecznie unicestwionych *Łąk Bieżyńskich* (1935). Z drugiej strony Stalin popierał realizację niektórych filmów, między innymi *Aleksandra Newskiego* (1938) Eisensteina oraz innych filmów o rosyjskich dowódcach, które umacniały w narodzie uczucia patriotyczne podczas trudnych prób II wojny światowej.

Propagandowy przechyl

W okresie zaciętych walk w 1942 roku pojawiła się niewielka fala filmów okazujących wybrane rozdziały z historii rosyjskiej rewolucji. Ich główne postacie to co prawda inni bohaterowie – jak dowódca partyzancki Aleksandr Parchomienko (*Pogromca atamana*) czy mongolski rewolucjonista Suche Bator (*Mongolia w ogniu*) – lecz zawsze występował tam również Stalin – tym razem znowu w wykonaniu Goldsztaba – raz jako doradca, innym razem jako dostoyny nauczyciel – przeważnie w centrum wydarzeń, w ich decydujących fazach. Gelowani nie mógł wystąpić tu w swej popisowej roli, ponieważ zaangażowany został do innej, większej produkcji – *Na odsiecz Carycyna* (dawna nazwa Stalingradu, gdzie właśnie decydowały się losy wojny), w której twórcy Czapaiewa, Bracia Wasiliewowie rekonstruowali udział Stalina i Woroszyłowa w wojnie domowej przeciw białym w 1918 roku. Niezależne prace historyczne dają jednak w tej kwestii

¹ J. L e y d a, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London 1960.

świadczenia zgoła inne niż panegiryczna wersja filmowa: udział Stalina składał się w równej mierze z błędnych ocen i pochopnych decyzji (np. nieudane natarcie na Warszawę w 1920 roku), co z rzeczywistych zasług. Jak zawsze oceniono jednak jego rolę z propagandowym przechylem, ze szkodą dla innych twórców historii.

Wysławianie Stalina jako dowódcy dokonywało się równoległe do jego aktywności w trwającej właśnie wojnie. Oprócz funkcji sekretarza generalnego i premiera skupił on także w swym ręku naczelne dowództwo, najpierw w randze marszałka, a potem generalissimusa, i to właśnie on wydawał ostateczne decyzje o przeprowadzeniu operacji militarnych, korzystając przy tym wszakże z pomocy utalentowanych strategów: szefa sztabu Wasilewskiego (na ekranie zawsze u boku Stalina), Żukowa, Koniewa, Rokossowskiego i innych. Stosunki między Stalinem a podległymi mu dowódcami, jak również między sztabem a heroicznymi masami piechoty są tematem szeregu filmów, określanych przez radzieckich historyków filmu mianem fabularno-dokumentalnych, których produkcję zapoczątkowano pod koniec lat 40. Ta szczególna hybryda gatunkowa miała za pomocą środków, które nierzadko obejmowały całe jednostki armii delegowane do dyspozycji filmowców, służyć rekonstrukcji decydujących bitew i operacji II wojny światowej. Jako pierwszy powstał *Trzeci szturm* (1948) ukraińskiego reżysera Igora Sawczenki. Tematem filmu było natarcie na Krym w 1944 roku. W *Trzecim szturmie*, podobnie jak w zrealizowanej rok później imponującej, dwuczęściowej rekonstrukcji walk pod Stalingradem pt. *Bitwa stalingradzka* Władimira Pietrowa, rolę Stalina zagrał Aleksiej Dikij, aktor obdarzony majestatycznym wyglądem (wcześniej grał Kutuzowa i admirała Nachimowa).

Innym przykładem na poły dokumentalnego stylu był *Upadek Berlina* Cziaurelego. Film ten także składał się z dwóch części, co może dać wyobrażenie o monumentalizmie, który charakteryzował ówczesny film radziecki. Dzieło to było ważnym, konsekwentnym i typowym dla tego okresu etapem rozwoju reżysera w kierunku coraz bardziej pompatycznych, fałszywych i zakłamanych obrazów wodza. Pierwszy film Cziaurelego całkowicie poświęcony Stalinowi (i ludowi) nosił tytuł *Przysięga* (1946) i miał ukazywać rozwój państwa radzieckiego w ciągu dwudziestolecia mądrych rządów Stalina – od śmierci Lenina i przysięgi wierności złożonej nad jego grobem w roku 1924 do zwycięstwa nad hitlerowskimi Niemcami w 1945 roku. W centrum umieszczono przykładową rodzinę robotniczą i ukazano jej spotkania z mądrym przywódcą w ciągu wszystkich lat walk i zwycięstw -



Upadek Berlina (reż. M. Cziaureli, 1949)

od pierwszej sceny, gdy Stalin spotyka u furtki domu w Gorkach, w którym właśnie zmarł Lenin, delegację robotników i informuje ich o tym smutnym wydarzeniu, poprzez lata industrializacji, kiedy widzimy Stalina pomagającego robotnikom uruchomić prototyp ciągnika, aż do jego spotkania z matką rodziny w dzień po zakończeniu wojny, które zamyka film.

W *Upadku Berlina* również został rozwinięty temat „przywódcy i narodu”. Jego osnową jest los hutnika Iwanowa, którego Cziaureli uczynił trzecim, fikcyjnym żołnierzem radzieckim, zatykającym, wraz z autentycznymi Jegorowem i Kantarią, czerwony sztandar na gmachu Reichstagu w Berlinie. Wreszcie *Niezapomniany rok 1919* (1951) był epizodem z życia Stalina, który dotyczył jego rzekomo decydującego wkładu w walkę z kontrrewolucją i angielską interwencją.

Negatywne skutki kultu Stalina

W filmach Cziaureliego, gdzie monumentalizm graniczy z *elephantiasis*, stale występuje motyw, który służy jako swego rodzaju listek figowy w celu zakrycia coraz bardziej przerażającej rzeczywistości. Jest nim jedność przywódcy z narodem i narodu z przywódcą we wszystkich najważniejszych sprawach. Takie przedstawienie problemu spotykamy także w innych, mniej ważnych filmach, gdzie Stalin spotyka prostych ludzi, jak syberyjscy chłopi w *Sybirakach* (1940) starego mistrza, Lwa Kuleszowa, czy górnicy w *Donieckich górnikach* (1951) Leonida Łukowa, lub też słynnych przedstawicieli różnych profesji jak np. pilot Czkałow (w filmie Michaiła Kałatozowa *Szalony lotnik* z 1941 roku), czy azjatycki poeta ludowy Dżambuł (który sam był zresztą wątpliwym produktem epoki stalinowskiej) w filmie *Pieśniarz słonecznych stepów* (1952). Więż ta ukazana jest w najbardziej organiczny sposób w filmach Cziaureliego.

Po śmierci Stalina w 1953 roku, a szczególnie po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku, gdy Chruszczow wygłosił przed ścisłym gronem delegatów swój słynny tajny referat, powoli zaczęła zmieniać się ocena najnowszej historii filmu radzieckiego. W pracach wydanych po 1956 roku wielu autorów zwraca uwagę na spustoszenia, jakich dokonał kult Stalina m.in. w różnych dziedzinach kultury. Jego skutki były najbardziej odczuwalne w gatunkach wcześniej uznawanych za nowatorskie, czyli w filmie historyczno-rewolucyjnym i fabularno-dokumentalnym.

W epoce Chruszczowa, z jej silnym antystalinizmem i wielokroć manifestowaną potrzebą przewartościowania i ujawnienia wszystkich niezgodnych z prawem postępów dyktatora, imię Stalina często występowało w różnych pracach historycznych. Nawet pierwsze historyczno-rewolucyjne filmy o Leninie oceniano wtedy jako „artystycznie wadliwe”, zanieczyszczone doklejonymi wątkami stalinowskimi, które przez jednego z piszących ocenione zostały „jako luźno osadzone w dramaturgii filmu, łatwe do usunięcia”². Dziś można powiedzieć, że w sformułowaniu tym była ukryta określona sugestia, ponieważ w ciągu paru lat w latach 60. wycięto wszystkie te fragmenty; obecnie filmy o Leninie pokazywane są w oczyszczonym stanie. Kilka filmów Jutkiewicza przedstawiono zresztą po takiej operacji w Sztokholmie i reżyser w wywiadzie udzielonym gazecie „Dagens Nyheter” niezbyt martwił się tymi zgoła orwellowskimi poczynaniami, których dopuszczono się na jego dziełach. Wręcz przeciwnie, chętnie przyznał, że sam przyczynił się do ich przeredagowania.

W pięcioczęściowym katalogu radzieckich filmów fabularnych³ znaleźć można informację, że kilka tytułów istnieje od pewnego czasu (1960-65) w nowych, przeredagowanych wersjach. Prawdopodobnie nie można było tego uczynić z filmami ze Stalinem w roli głównej, należy więc przypuszczać, że niektóre dzieła Cziaureliego nie były wówczas dopuszczane do projekcji, nawet w celach naukowych. W ten sposób Stalin popadł w anonimowość i jego nazwisko rzadko występowało w nowszych opracowaniach historii sowieckiego filmu, a jego kult był przedstawiany jako poważne obciążenie.

Stalin w zapomnieniu

W latach 60. w radzieckich środkach przekazu wokół osoby Stalina wytworzyła się zatem pustka. Kult Lenina kwitł w tym czasie jak dawniej, szczególnie w związku z obchodami setnej rocznicy urodzin przywódcy komunizmu w 1970 roku. Jednakże kult ten dotyczył osoby dawno zmarłej (kanonizowanej) oraz miał zupełnie inne wymiary. Sowiecką reakcją na kult Stalina było także przesadne wystawianie żyjącego przywódcy Leonida Iljicza Breżniewa jako „wybitnego dowódcy” (podczas II wojny światowej),

² *Oczerki istorii sowietskogo kino*, t. 2, Moskwa 1959, s. 334.

³ *Sowietskije chudożestwennyje filmy*, t. 2, 1930-57, Moskwa 1961.

„pisarza” (z Nagrodą Leninowską na liście zasług) itd. W tej atmosferze próby częściowej rehabilitacji Stalina wydają się być wyjątkowo konsekwentne. Około 1970 roku zaczęto powoli i ostrożnie przewartościowywać jego osobę, zarówno w książkach historycznych, jak i w filmie. Pierwszym filmem, który przypominał postać Stalina, była imponująca, pięcioczęściowa rekonstrukcja udziału ZSRR w II wojnie światowej – od Stalingradu do Berlina – *Wyzwolenie* (1969-1971). Stalin, pokazany tu w sposób sztywny, raczej neutralny, w niczym nie przypominał wzorów z filmów Cziaureliego. Był on mistycznym numerem 1, który po prostu zatwierdzał decyzje Żukowa i innych generałów, sam zaś był traktowany przez innych jako zło konieczne. Jego rolę zagrał gruziński artysta Buchuti Zachariadze, który w większym stopniu przypominał rzeczywistego Stalina. W innym filmie, opowiadającym o blokadzie Leningradu – *Blokada* (1974-1977) – rolę Stalina jeszcze bardziej pomniejszono.

W tytule artykułu użyto słowa „charyzma”, które oznacza pewnego rodzaju emanację o charakterze nieomal religijnym. Można postawić pytanie, czy Stalin miał własności charyzmatyczne. Późniejsi historycy i pisarze, jak Aleksander Sołżenicyn, Anatol Gładilin i Wasilij Grossman, przedstawiają go takim, jakim był w rzeczywistości, bez propagandowych upiększeń: mały, dziobaty staruch, mówiący z uciążliwym, gruzińskim akcentem. Charyzmatyczne właściwości są bogato udokumentowane u tak różnych przywódców jak Adolf Hitler i Fidel Castro. Hitler (a także Mussolini) obdarzeni byli zdolnością wygłaszania przemówień, które elektryzowały i nieodparcie przyciągały tłum. Opisane są również liczne spotkania Fidela Castro z szarymi ludźmi.

Ale Stalin? Jego kontakty poza murami Kremla były w najwyższym stopniu ograniczone, jego ludowość należy do legendy, a rzekoma charyzma była jedynie rezultatem gigantycznych operacji propagandowych, współczesną wioską potiomkinowską o olbrzymich rozmiarach.

Doktrynalne konteksty

Jak to było możliwe? Najbardziej charakterystyczną cechą filmów o Stalinie było to, iż dotyczyły one żywego człowieka, którego charakter i wyczyny wysławiano pod niebiosa, ukazywano jednoznacznie pozytywnie, bez żadnych zastrzeżeń, a także bez cienia związku z rzeczywistością. Według powszechnie przyjętych zasad filmy (a także książki) biograficzne przed-

stawiają ludzi, którzy od pewnego czasu nie żyją. W ten sposób utwory te mogą obejmować całe życie bohaterów i nabrać doń niezbędnego dystansu. Obserwujemy to obecnie w wielu fabularnych biografiami filmowych poświęconych osobistościom działającym w okresie zimnej wojny: amerykańskim politykom, wojskowym, naukowcom, jak Roosevelt, Truman, Eisenhower, MacArthur czy Oppenheimer.

Skłonność sowieckich filmowców do odchodzenia od tego zwyczaju miała swoje źródło w szeregu okoliczności. Jedną z nich była wyjątkowa pozycja dyktatora w społeczeństwie i potrzeba legitymizacji władzy reżimu za wszelką cenę i za pomocą wszelkich dostępnych środków, wbrew faktom, które ewentualnie mogłyby z tym kolidować.

Inną przyczyną była prastara rusko-bizantyjska tradycja dworska, która nakazywała otaczać czcią żyjącego władcę, a sztukę uprawiać na klęczkach w celu pozyskania jego łask. Tendencji tej nie mogły przeciwdziałać lub choćby ją w jakiś sposób ograniczać instytucje demokratyczne, całkowicie nieznane w społeczeństwie sowieckim. Wreszcie wspomnieć też należy o artystyczno-teoretycznym protektoracie roztaczanym nad monumentalnymi panegirycznymi biografiami Stalina, w postaci założenia nowej teorii socjalistycznego realizmu.

Monumentalizm

W zapale spisywania „nowej” historii twórcy radzieccy przyczynili się mimo wszystko do rozwoju gatunku zwanego filmem monumentalnym. Jego początki sięgają pierwszego dziesięciolecia XX wieku (np. włoskie filmy historyczne). Oprócz prostych prób ilustrowania historii zawiera on w swoich najambitniejszych dziełach, filmach Davida Warka Griffitha (z *Narodzinami narodu* i *Nietolerancją* na czele), ambicje wyjaśnienia świata, jego historii, relacji między jednostką a historią oraz miejsca człowieka w społeczeństwie. Krzysztof Teodor Toeplitz, dokonał we wnikliwym eseju pt. *Uroki totalizmu*, opublikowanym w krótkim okresie liberalizacji życia społecznego po 1956 roku, próby analizy rozwoju filmu monumentalnego jako gatunku ze ściśle określonego punktu widzenia. Rozpoczął także od Griffitha, widząc w nim wielkiego wizjonera, który w *Nietolerancji* pokazał „uporczywą wolę, aby uporządkować jakoś i określić bieg historii, znaleźć klucz

do wypadków i uchwycić to, co jego zdaniem stanowi ideę przewodnią losów człowieka i cywilizacji.”⁴

Następnie Toeplitz analizuje socjalne i polityczne przemiany odzwierciedlone w ówczesnej kinematografii po I wojnie światowej, których źródłem jest niepewność jednostki wobec jej miejsca w społeczeństwie. Filmy ekspresjonistyczne, a szczególnie *Nibelungi* Fritza Langa są dla niego swego rodzaju dyrektywą dla mas (zmierzających ku faszyzmowi), podczas gdy *Kuhle Wampe* Slatana Dudowa propaguje kolektywizm, przypominający społeczność owadów. Dalej krytyk opisuje sowiecki film niemy, wyślawiający rewolucyjne masy (tu także chodziło o wskazanie drogi zdeorientowanej jednostce), który przechodzi potem w doktrynę socrealizmu z charakterystycznym bohaterem pozytywnym, wyniesionym ponad tłum, by móc nim kierować, wskazywać „błędy i wypaczenia”, dzielić się swymi umiejętnościami stojącymi na wyższym poziomie. Stopniowo tworzył się nowy rodzaj hierarchii, zarówno w rzeczywistości, jak i w filmie, gdzie indywidualni bohaterowie wynoszeni są ponad kolektyw, traktowani instrumentalnie w zależności od aktualnych potrzeb określanych przez władzę, jak małe śrubki w większym i bardziej złożonym mechanizmie społecznym.

Esej kończy się następującymi słowami: „Formuła »monumentalizm« nic nie znaczy. Znaczą treści mieszczące się w tej formule. Dwie spośród nich są najważniejsze: ludzkie pragnienie, aby znaleźć sobie miejsce w jedynie współczesnym organizmie społecznym, jakim jest wielki kolektyw i ludzkie dążenie do ogarnięcia, zrozumienia i pokierowania prawami historii. Obu przyświeca myśl o wolności człowieka i jego duchowej równowadze.

Monumentalizm filmowy zaczął się od utopii i do utopii doszedł. Pierwsza z nich była dziełem idealisty i wizjonera. Drugą wydał kolektyw ludzi, którzy w momencie, gdy rzeczywistość okazała się zbyt oporna, postanowili ją odrzucić, stworzyć rzeczywistość nową, zbudowaną na zasadzie samogrającej maszyny. Pierwsza wychodziła od nietolerancji. Druga do niej doszła. Obie nie rozwiązały rzeczywistego dramatu zagubionego człowieka.”⁵

Pierwodruk: „*Filmrutan*” (Sundsvall, Szwecja), zima 1983
(z języka szwedzkiego przełożyła Anna Bilińska)

⁴ K. T. Toeplitz, *Uroki totalizmu*, „Dialog” 1957 nr 8, s. 91.

⁵ Ibidem, s. 108.

Leader's Charisma

This article deals with the movie image of a Soviet dictator Joseph Stalin (1979-1953), within a popular and prolific genre during the Soviet propaganda film's heydays - the biographic film. The most typical movie portraits of Stalin were made between 1937 and 1952, while under the forthcoming Khrushchev-period most of its impact were reversed, through banning of specific films on Stalin, and curtailed versions of others (mainly equally important movies on Lenin). In the mid-60s the image of Stalin returned in large-scale reconstructions of WWII, although in less pathetic and more restrained, closer to life characteristics. On the other hand, the charismatic features of this leader are claimed to be non-existing in real life, being a result of gigantic efforts by propaganda-apparatus in service of the most effective totalitarian state in human history.

Filmografia

Dołączona filmografia jest próbą ukazania całości obrazu Stalina w kinematografii światowej, nie ograniczając się do pozycji sowieckich, ani też do okresu objętego poprzedzającym tekstem.

Rok	Tytuł oryginalny	Tytuł polski (jesli film byl pokazywany w Polsce)	Reżyseria	W roli Stalina
1934	BRITISH AGENT		Michael Curtiz	Joseph Mario
1937	LENIN W OKTIABRIE	Lenin w Październiku	Michail Romm	Siemion Goldsztab
1938	WIELIKOJE ZARIEWO	Wielka tuna	Michail Czajureli	Michail Gelowani
1938	WYBORGSKAJA STORONA	Maksym	Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg	Michail Gelowani
1939	CZEŁOWIEK Z RUŻJOM	Człowiek z karabinem	Siergiej Jutkiewicz	Michail Gelowani
1939	LENIN W 1918 GODU	Lenin w 1918	Michail Romm	Michail Gelowani
1940	CZLEN PRAWITIELSTWA	Ziemia woła	Aleksandr Zarchi, Josif Chejfic	Michail Gelowani
1940	SIBIRIAKI	Sybiracy	Lew Kuleszow	Michail Gelowani
1940	JAKOW SWIERDŁOW	Bojownik wolności	Siergiej Jutkiewicz	Andro Kobaladze
1941	WALERIJ CZKAŁOW	Szalony lotnik	Michail Katatow	Michail Gelowani
1942	ALEKSANDR PARCHOMIENKO	Pogromca atamana	Leonid Łukow	Siemion Goldsztab
1942	JEGO ZOWUT SUCHE-BATOR	Mongolia w ogniu	Aleksandr Zarchi, Josif Chejfic	Siemion Goldsztab
1942	OBORONA CARICYNA	Na odsiecz Carycyna	Siergiej Wasiliew, Georgij Wasiliew	Michail Gelowani
1943	MISSION TO MOSCOW		Michael Curtiz	Manart Kippen
1946	KLJATWA	Przysięga	Michail Czajureli	Michail Gelowani
1948	TRIETIJ UDAR	Trzeci szturm	Igor Sawczenko	Aleksiej Dikij

1949	PADIENIJE BERLINA	Upadek Berlina	Michail Cziaureli	Michail Getowani
1949	STALINGRADSKAJA BITWA	Bitwa stalingradzka	Władimir Pietrow	Aleksiej Dikij
1950	DONIECKIJE SZACHTIORY	Donieccy górnicy	Leonid Łukow	Michail Getowani
1950	OGNI BAKU		Aleksandr Zarchi, Josif Chejfic, R. Tachmasib	Michail Getowani
1951	NIEZABYWAJEMYJ 1919 GOD	Niezapomniany rok 1919	Michail Cziaureli	Michail Getowani
1952	DŽAMBUŁ	Pieśniarz stoniecznych stepów	Jefim Dzigan	Michail Getowani
1953	ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA		Wanda Jakubowska	Kazimierz Wilamowski
1953	WICHRI WRAZDEBNYJE		Michail Kalatozow	Michail Getowani
1954	ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE	Na barykadach Hamburga	Kurt Maetzig	Gerd Jaeger
1958	W DNI OKTIABRIA	W dni Października	Sergiej Wasiliew	Andro Kobaladze
1965	NA ODNOJ PLANIETIE		I. Olszwanger	Andro Kobaladze
1969-71	OSWOBODZIENIJE (I-V)	Wyzwolenie (I-V)	Jurij Ozierow	Buchuti Zakariadze
1970	WHY RUSSIANS ARE REVOLTING		Neil Sullivan	Saul Katz
1971	NICHOLAS AND ALEXANDRA		Franklin J. Schaffner	James Hazeldine
1973	SIEMNADCAT' MGNOWIENIJ WIESNY (TV)	Siedemnaście mgnień wiosny		Andro Kobaladze
1974-77	BŁOKADA (I-IV)	Blokada (I-IV)	Michail Jerszow	Boris Gorbatow
1976	SOLDATY SWOBODY (I-IV)	Żołnierze wolności (I-IV)	Jurij Ozierow	Jakow Tripolskij

1976	MEETING AT POTSDAM (TV)	George Schaefer	José Ferrer
1980	FDR: THE LAST YEAR (TV)	Anthony Page	Nehemiah Persoff
1980	TEGERAN-43	Aleksandr Ałow, Władimir Naumow	Georgij Saakjan
1981	CZERES GOBI I CHINGAN	Wasilij Ordynskij	Andro Kobaladze
1982	JESLI WRAG NIE SDAJOTSIA...	Timofiej Lewczuk	Jakow Tripolskij
1983	RED MONARCH (TV)	Jack Gold	Colin Blakely
1983	REILLY: THE ACE OF SPIES (TV)	Jim Goddard	David Burke
1983	THE WINDS OF WAR (TV)	Dan Curtis	Anatolij Szaginian
1984	POBEDA	Jewgenij Matwiejew	Ramaz Czchikwadze
1985	BITWA ZA MOSKWU (I-II)	Jurij Ozierow	Jakow Tripolskij
1987	TESTIMONY	Tony Palmer	Terence Rigby, Mark Thrippleton
1988	CETRDESET OSMA - ZAVERA ILI IZDAJA (TV)	Sawa Mirmak	Branislav Jerinic
1988	WAR AND REMEMBRANCE (TV)	Dan Curtis	Al Rucio
1989	STALINGRAD (I-II)	Jurij Ozierow	Jakow Tripolskij
1989	PIR BALTASSARA ILI NOCZI SO STALINYM	Jurij Kara	Aleksiej Pietrenko
1989	ZAKON	Aleksandr Ałow, Władimir Naumow	Georgij Saakjan
1990	WOJNA NA ZAPADNOM NAPRAW-LENI	Timofej Lewczuk, Grigorij Kochan	Arczil Gomiaszwili

1990	NIKOLAJ WAWILOW (TV)	Aleksandr Proszkin	Georgij Kawtaradze
1990	POVEST' NIEPOGASZENNOJ LUNY	Jewgienij Cymbal	Wiktor Proskurin
1990	WRAG NARODA – BUCHARIN	Leonid Marjagin	Sergej Szakurow
1990	THE KREMLIN FAREWELL	Tristram Powell	Bernard Kay
1991	THE INNER CIRCLE	Andrej Michalkow Konczalowski	Aleksandr Zbrujew
1992	STALIN (TV)	Ivan Passer	Robert Duvall
1993	TRAGEDIJA WIEKA	Jurij Ozierow	Buchuti Zakariadze, Jakow Tripolskij
1993	WIELIKIJ POLKOWODIEC M. G. ZUKOW	Jurij Ozierow	Buchuti Zakariadze
1993	ZAWESZCZANIJE STALINA	Michail Tumaniszwili	Georgij Saakjan
1994	WORLD WAR II : WHERE LIONS ROARED (TV)	Joseph Sargent	Michael Caine
1994	ZIVOT A NEOBYCAJNE OBRO- -DUZSTVI VOJAKA IVANA CONKINA	Jiiri Menzel	Zinowij Gerdt
1995	POD ZNAKOM SKORPIONA	Jurij Sorokin	Igor Kwasza
1995	HIROSHIMA (TV)	Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode	Serge Christianssens
1996	CHILDREN OF THE REVOLUTION	Peter Duncan	F. Murray Abraham
1997	MINU LENINID	Hardi Volmer	Eduard Toman
2001	W AWGUSTIE 44-GO	Michail Ptaszuk	Ramaz Czchikwadze
2001	TELEC	Aleksandr Sokurow	Sergej Razuk
			Cielec