

perhaps not easily shoehorned into the canon, like Andrzej Kuśniewicz. I am not entirely convinced by the more apocalyptic statements about 'the destruction of political and moral language' (297). The debasement of language, albeit undoubtedly more acute under state socialism, seems to me a feature of all political systems and the contrary tendency to reclaim its true meaning, whether exemplified by the writings of Józef Tischner or Noam Chomsky, common to them as well. Be that as it may, in spite of its numerous failings, Tighe's book demonstrates considerable thinking about, and research into, the Polish case and, for the British teacher of post-war literary history, constitutes an invaluable resource.

Tadeusz Szczepański

Stalin, Aleksandrow, Szczors i inni

Le Cinéma „stalinien”. Questions d'histoire, sous la dir. de Natacha Laurent, Presses Universitaires du Mirail – La Cinémathèque de Toulouse: Toulouse 2003, ss. 240.

Kino „stalinowskie”. Problemy historyczne to plon konferencji zorganizowanej w maju 2000 roku w Tuluzie przez tamtejszy uniwersytet Le Mirail i miejscową filmotekę – z inicjatywy badaczki kina radzieckiego Nataszy Laurent, współpracowniczki obu tych instytucji i autorki książki poświęconej cenzurze filmowej w czasach stalinowskich (*L'OEil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, 2000). Konferencji towarzyszyła złożona z przeszło sześćdziesięciu filmów retrospektywa poświęcona kinematografii stalinowskiej. Tak bogaty program umożliwiła blisko czterdziestoletnia współpraca tuluskiej Cinémathèque z moskiewskim Gosfilmofondem, dzięki której francuskie archiwum szczyli się imponującym zbiorem radzieckich filmów. Konferencja zgromadziła grono wybitnych znawców filmu, literatury i kultury stalinowskiej – zarówno francuskich, jak i zagranicznych – i ich wystąpienia wyznaczają naukową rangę książki, która przynosi rewizję wielu uproszczonych poglądów na kino epoki stalinowskiej.

W przedmowie do tomu jego redaktorka zwraca uwagę, że dotychczasowe oceny filmów tego okresu, traktowanych z pogardą i lekceważeniem jako efekt nudnej i prostackiej propagandy, przyczyniły się do powstania „obrazu gładkiego, jednolitego i spójnego, co musi budzić podejrzliwość historyka” (s. 11). Tymczasem bardziej wnikliwe i obiektywne spojrzenie *sine ira et studio* na tę formację ideologiczną odsłania cały kompleks fascynujących problemów, które kryją się w labiryncie kulis stalinowskiej dyktatury i jej relacji pomiędzy z jednej strony środowiskiem filmowym a społeczeństwem, czyli kinową widownią, z drugiej. Laurent pisze, że kino stalinowskie oceniano przeważnie z ideologicznego – zarówno z prawa, jak i z lewa – punktu widzenia, a nie naukowego, dzięki czemu

w centrum uwagi sytuowały się poszczególne filmy, przesłaniając instytucjonalny wymiar problemu. Pogląd ten jest tyleż trafny, co spóźniony, bowiem przynajmniej od ćwierćwiecza przyglądano się na Zachodzie kinematografii stalinowskiej jako instytucji uwikłanej w różne konteksty ideologiczno-polityczne z godną uznania dociekliwością i obiektywizmem, by wspomnieć chociażby o bardzo rzetelnych studiach Richarda Taylora, zresztą jednego z uczestników tuluskiej konferencji, który już od lat 70. regularnie zajmuje się tą problematyką (m.in. *Soviet Russia and Nazi Germany*, 1977, 1998 i *Stalinism and Soviet Cinema*, we współpracy z Derekiem Springiem, 1993), czy Petera Keneza (*Cinema and Soviet Society*, 1992, 2001). Wiele ciekawych artykułów i dokumentów poświęconych tej tematyce można również znaleźć na łamach znakomicie redagowanego periodyku filmoznawczego „Kinowiedczeskije zapiski” ukazującego się w Moskwie od 1988 roku.

W latach 90. nowy impuls do badań w tym zakresie przyniosło otwarcie radzieckich archiwów, które umożliwiło weryfikację różnych schematów poznawczych, upraszczających obraz tamtej epoki. Jednym z nich był stereotyp represjonowanych przez cenzurę filmowców, o tyle wątpliwy, że sami artyści wspomagali władzę w jej restrykcyjnych zapędach, o czym pisze w osobnym artykule redaktorka tomu, analizując na podstawie rozległej kwerendy archiwalnej działalność Rady Artystycznej Ministerstwa Kinematografii (w latach 1944-47). Organ ten, w którego skład wchodził najwybitniejsi przedstawiciele środowiska filmowego i artystycznego (m.in. Eisenstein, Szostakowicz, Pudowkin, Romm, Czerkasow, Moskwin), miał za zadanie nadzorować pod przewodnictwem osławionego ministra Bolszakowa plany produkcyjne i tematyczne wytwórni, czytać scenariusze, sprawdzać partytury muzyczne, projekty scenograficzne, zdjęcia próbne aktorów oraz oceniać gotowe filmy. Wprawdzie artyści z różnym zapałem odnosili się do tych obowiązków – Szostakowicz najczęściej był nieobecny, Eisenstein na ogół nie zabierał głosu, a Romm miał swoje zdanie – inni natomiast (jak np. wiceprzewodniczący Pyriew) próbowali godzić polityczne interesy władzy z oczekiwaniami środowiska, ale wszyscy „zaproszeni” godzili się na uczestnictwo w tej kolektywnej formie autocenzury.

Artykuł Laurent wchodzi w skład pierwszej części tomu, zatytułowanej *Zbliżenia*, skupiającej teksty o ambicjach metodologicznych lub takie, które podejmują różne aspekty funkcjonowania kinematografii w epoce stalinowskiej. Do tych pierwszych należy zaliczyć przede wszystkim artykuł znanego eisensteinologa francuskiego, François Albery, zatytułowany *Co można nazwać kinem stalinowskim?* Koncentruje się on przede wszystkim na kwestii definicji tytułowego zagadnienia tomu – nieprzypadkowo ujętego w cudzysłów – czyli tzw. kina stalinowskiego. Albera zwraca uwagę, że to na pozór jednoznaczne określenie mieni się wielością znaczeń. Wyróżnia on i charakteryzuje osiem jego zakresów semantycznych, które oczywiście częściowo pokrywają się ze sobą. Warto je tu wymienić w celu uświadomienia sobie skali złożoności problemu: 1) kino, które odnosi się do postaci Stalina (od *Lenina w Październiku* Romma do *Upadku Berlina* Cziaurelego); 2) kino, które ma związek z doktryną Stalina; 3) kino odpowiadające różnym deklaracjom Stalina

na temat funkcji kina; 4) historyczne kino biograficzne, którego modelem był Stalin; 5) kino oficjalnie uznane i nagradzane jako zgodne z dezyderatami stalinowskiej władzy; 6) kino oceniane pejoratywnie jako stalinowskie; 7) kino (niekoniecznie radzieckie), które budzi skojarzenia z estetyką stalinowską; 8) wreszcie określenie to może odnosić się do filmowców, którzy określali się w pewnych okolicznościach jako „stalinowscy” (np. Luis Buñuel czy Jean-Marie Straub), która to kwalifikacja nie dotyczy jednakich filmów.

Josette Bouvard z kolei w artykule *Język czy języki „realizmu socjalistycznego”: problemy estetyki w latach 30.* kwestionując generalizujące ujęcia poetyki socrealizmu jako jednolitego systemu norm, proponuje rozważenie go w postaci „pewnej struktury semiotycznej, której zmieniające się w czasie składniki mogą w różnym stopniu podlegać akceptacji jako »inwarianty« języka estetyki stalinowskiej, będącej fundatorką całej post-stalinowskiej radzieckiej kultury masowej od 1953 do 1991 roku” (s. 48). Mimo tego postulatu autorka nie proponuje żadnej typologii zróżnicowanych modeli socrealistycznych poetyk, lecz wychodząc od opisu moskiewskiej stacji metra „Plac Rewolucji” jako wzorca, dokonuje semiotycznej analizy ideologicznego przekazu w utworach socu, zwracając uwagę na ich zrozumiałość, emocjonalność (funkcja patosu), konstrukcję bohatera, rolę Historii i folkloru, czy filmową kontaminację fikcji i rzeczywistości. Ten ostatni chwyt sprawia, że – jak czytamy w konkluzji artykułu – „Czy zamiast »realizmu socjalistycznego« nie należałoby mówić raczej o irrealizmie socjalistycznym? Czy chodzi w istocie o opis czy o zapomnienie o rzeczywistości? Kino radzieckie epoki stalinowskiej jest w mniejszym stopniu kinem rzeczywistości aniżeli fikcji, nawet wtedy, kiedy rości sobie prawo do dokumentu. W znacznym stopniu przyczyniło się do stworzenia nowej mitologii radzieckiej ze swoimi gwiazdami, swego rodzaju Hollywoodu nad rzeką Moskwą.” (s. 55)

Bardziej specyficzną problematykę podejmuje Leonid Heller, autor dobrze znany czytelnikom „Bloku”, w artykule *Kino do czytania: uwagi na temat funkcji „scenariusza literackiego” w epoce Żdanowa.* Zwracając uwagę na instrumentalny charakter norm socrealizmu, które były uzależnione od meandrów walki politycznej, Heller snuje szereg interesujących refleksji wokół paradoksów związanych z dominującą i modelującą rolą scenariusza w powojennej kinematografii radzieckiej, którego nobilitacja przejawiała się m.in. w praktyce edytorskiej, często wyprzedzającej premiery gotowych filmów. Jej celem było zarówno wywołanie iluzji, że w okresie zaniku produkcji filmowej (tzw. *malokartinja*) kino nadal odgrywa pierwszoplanową rolę, jak i tzw. literaturyzacja wszystkich sztuk, czyli „stopniowe poddanie ich dominacji modelu literackiego” (s. 59).

Zbliżenia uzupełnia tekst Jekateriny Chochołowej (*Sala kinowa w Związku Radzieckim w latach 30.*) poświęcony tzw. kinofikacji, do której władze przywiązywały dużą wagę, ponieważ „dzięki sztuce życie ludzi sowieckich nabierało luksusu i wystawności. Sala kinowa była swoistą katedrą sztuk, a zatem powinna dzięki swoim rozmiarom i wewnętrznemu wystrojowi robić wrażenie na widzu.” (s. 43). Oczywiście i pod tym względem siermiężna rzeczywistość nie dorastała do utopijnych planów woluntarystycznej polityki.

Druga część tomu, zatytułowana *Gatunki i przedstawienia*, zawiera teksty, które proponują analityczne przekroje charakterystycznych zjawisk filmowych epoki stalinowskiej. I tak Richard Taylor charakteryzuje poetykę komedii muzycznej jako ilustracji stalinowskiej utopii na przykładzie filmów Aleksandrowa i Pyriewa (*Stalinowska komedia muzyczna: kilka propozycji*). Oksana Bułgakowa w artykule zatytułowanym *Piękności i władza* przedstawia na bogatym i barwnym tle obyczajowym epoki ideologiczne przemiany socrealistycznych wizerunków kobiecych na ekranie od antygwiast w rodzaju Marfy Łapiny z *Linii generalnej* Eisensteina aż po plejadę socrealistycznych piękności ekranowych z Lubow Orłową na czele. Emma Widdis w artykule *Obrazy granic w kinie radzieckim lat 30.: estetyka podboju* analizuje ekranowe odbicie imperialnej polityki Stalina w filmach przygodowych (takich jak *Dżulbars* Szejderowa, *Aerograd* Dowżenki czy *Siedmiu śmiałych* i *Miasto młodzieży* Gierasimowa). Wreszcie Valérie Pozner (*Kroniki radzieckie z okresu drugiej wojny światowej*) podaje drobiazgowemu oglądowi warsztat, tematykę, styl i przekaz propagandowy frontowych filmów dokumentalnych, które służyły pokrzepieniu serc i mobilizacji do wojennego wysiłku, unikając drastycznych obrazów chaosu, ruin i zniszczenia (z jedynym wyjątkiem *Bitwy o naszą radziecką Ukrainę* Dowżenki).

Na trzecią część (*Lektury filmów*) książki składają się – zgodnie z jej dedukcyjną kompozycją – analizy czterech filmów, z których dwa zrealizował Grigorij Aleksandrow (*Romans sentymentalny* i *Wiosna*). Wprawdzie autorstwo zrealizowanego w Paryżu w 1930 roku *Romansu...* jest przypisywane również Eisensteinowi, ale Valeri Bossenko w tekście pt. *Romans sentymentalny albo antyzapowiedź burz epoki stalinowskiej* na podstawie rekonstrukcji okoliczności realizacji filmu i opisu jego hybrydycznego kształtu wyciąga wniosek, że Eisenstein zrealizował jedynie awangardowy prolog filmu. Natomiast stylistyka pozostałych dwóch trzecich *Romansu...* stanowi według autora „deklaratywny szkic” przyszłych komedii muzycznych Aleksandrowa. Bossenko zauważa tu ciekawą zbieżność ze znaną nostalgiczną fascynacją Stalina, jaką były wystawione przez MCHAT *Dni Turbinów* Bułhakowa, i wysuwa błyskotliwą hipotezę, że estetyka *Romansu sentymentalnego*, odzwierciedlająca styl życia rosyjskiego ziemiaństwa, paradoksalnie zapowiadała ideologiczny zakręt w stronę konserwatyzmu w ZSRR, który Aleksandrow jako zawołany konformista wyczuł kilka lat wcześniej, wyprzedzając przyszłe zamówienia. Jednym z nich była komedia muzyczna *Wiosna*, którą analizuje Amy Sargeant, koncentrując się na trzech aspektach jej poetyki: konstrukcji autotematycznej, związkach z radzieckim pojęciem kultury (która obejmowała swoim zakresem naukę i sport) i strukturze gatunkowej filmu. Wiele uwagi poświęca również grze znaczeń wynikających z podwójnej – podobnie jak w innych komediach Aleksandrowa – kreacji aktorskiej Lubow Orłowej, która tym razem wystąpiła w roli ascetycznego naukowca i aktorki filmowej. Pozostałe dwa szkice dotyczą dwóch klasycznych filmów z początku i końca dekady lat 30., która jest uprzywilejowanym okresem w tomie jako okres krystalizacji socrealizmu a zarazem apogeum totalitarnej władzy. Jean-Paul Depretto pisze o *Symfonii Donbasu* (1931), pierwszym dźwiękowym filmie

eksperymentalnym Dzigi Wiertowa, zestawiając jego propagandowe intencje ze starannie udokumentowanym obrazem życia robotników i górników w Zagłębiu Donieckim w tamtym okresie. Natomiast Catherine Depretto bierze na warsztat *Szczorsa* Aleksandra Dowżenki, który w intencjach Stalina miał stać się „ukraińskim Czapajewem”. Szczegółowy opis genezy filmu, odtworzenie jego kontekstu politycznego, analiza różnych wersji scenariusza, konfrontacja autentycznej postaci partyzanckiego dowódcy z jej ekranowym wizerunkiem i ujawnienie autobiograficznego aspektu filmu (Dowżenko po śmierci *Szczorsa* służył w jego dywizji) pozwoliły autorce artykułu starannie oddzielić zafalszowany przekaz propagandowy od dramatycznych wysiłków reżysera, których celem było ocalenie bodaj zarysu prawdy historycznej na temat wojny domowej na Ukrainie.

Swoisty epilog tomu pt. *ZSRR-Francja: spojrzenia na krzyż* tworzą trzy artykuły poświęcone francusko-radzieckim związkom filmowym w okresie stalinowskim. Tę część książki otwiera tekst Natalii Jakowlewej *O obrazie Francji w kilku filmach radzieckich (1929-1956)*. Stanowi on dość powierzchowną, pozbawioną wszelkiej refleksji kulturoznawczej, próbę prezentacji tematyki francuskiej w kinie stalinowskim – od *Nowego Babilonu* Feksów, poprzez m.in. *Baryłczkę* Romma i *Zorze Paryża* Roszala, do *Zbrodni przy ulicy Dantego* tegoż Romma. Znacznie ciekawiej przedstawia się natomiast obszerne studium historycznofilmowe Christophe'a Gautier pt. *Tajemnicza sprawa: Abel Gance jako dystrybutor kina radzieckiego (1931-32)*. Autor na podstawie szeroko zakrojonej kwerendy archiwalnej przedstawia mało znany epizod z życia Abła Gance'a, który na początku lat 30. wykorzystując autentyczną fascynację lewicowych kręgów intelektualnych i artystycznych we Francji awangardowym kinem radzieckim, zajął się z pobudek czysto merkantylnych sprowadzaniem i rozpowszechnianiem filmów Trauberga (*Błękitny ekspres*), Dowżenki (*Ziemia*), Ekka (*Bezdomni*) i innych. Burzliwy splot okoliczności finansowych, technicznych i politycznych sprawił, że to przedsięwzięcie szybko upadło, ale zaszczerpiony wówczas przez Gance'a bakcyl miłości do kina radzieckiego miał przetrwać jeszcze długie lata. Świadczy o tym artykuł Antoine'a de Becque'a poświęcony Georgesowi Sadoulowi, wybitnemu historykowi kina (*Georges Sadoul, „Les Lettres Françaises” i kino stalinowskie we Francji*). De Becque kreśli z dużym znanstwem tematu francuskiej lewicy plastyczny portret Sadoula, który zarówno jako krytyk i wieloletni recenzent lewicowych „*Les Lettres Françaises*”, jak i historyk kina, pozostał niezłomnym wyznawcą stalinowskich dogmatów i admiratorem najbardziej ponurych i groteskowych przejawów kultu Stalina na ekranie (o czym świadczy m.in. obszernie zacytowana recenzja *Upadku Berlina* Cziaurelego).

Książka *Kino „stalinowskie”* przynosi bogaty, zniuansowany, wielowymiarowy i dynamiczny obraz kina socrealistycznego, w którym twórczo krzyżują się różne perspektywy jego analizy i interpretacji: estetyczna, polityczna, ideologiczna, historyczna i socjologiczna. Jej lektura uświadamia nam również, że w nowej Polsce, w której nastąpił w ostatnich piętnastu latach znaczny regres zainteresowań kulturą rosyjską, mamy do czynienia z trudnymi do nadrobienia zaległościami na tym polu.