

## OBRAZ ROSJAN<sup>1</sup> W KINIE PRL

Przyjaźń ze Związkiem Radzieckim stanowiła dogmat przez cały okres PRL. Obraz Rosjan i człowieka radzieckiego był w kinie determinowany koniecznością dostosowania się do wymogów politycznych i ideologicznych. Skoro przyjaźń i sojusz z ZSRR zostały nawet w pewnym momencie zapisane w konstytucji, trudno się spodziewać, żeby filmowy wizerunek naszych wschodnich sąsiadów mógł być różnorodny i skomplikowany. W oficjalnym tekście kultury peerelowskiej nie mogło być miejsca na prawdziwe ukazanie złożonych stosunków polsko-radzieckich. Nieobecne są relacje między kulturami (paradoksalnie, trudno np. dostrzec istniejącą przecież w polskim społeczeństwie, zwłaszcza wśród inteligencji, fascynację rosyjską kulturą) ani tematy, które mogłyby wzbudzić jakiegokolwiek kontrowersje. Obraz relacji międzyludzkich ograniczał się do melodramatycznych historii miłosnych albo do wątku przyjaźni frontowej. Podejmowano tematy bezpieczne, zgodne z oficjalnymi wytycznymi, niewywołujące niepożądanych skojarzeń. Z tego też powodu mogła zostać pokazana na ekranie współpraca polskich i rosyjskich rewolucjonistów na przełomie XIX i XX w., ale już sprawa Powstania Styczniowego budziła obawę, że potężni sojusznicy mogą poczuć się urażeni.

Podstawową funkcją, którą miały pełnić filmowe wizerunki Rosjan w kinie PRL, było przedstawienie obrazu zgodnego z ogólną doktryną propagandową i doraźnymi potrzebami politycznymi. Należało nie tylko zaprezentować wyidealizowany portret Rosjanina, lecz także przekonać polskich odbiorców, że jest on wiarygodny. Nie ma zatem sensu rozważać kwestii prawdy historycznej w portretach człowieka radzieckiego i Rosjanina. Warto raczej zastanowić się nad ich funkcjami oraz sposobami prezentacji.

Na wizerunek Rosjan w kinie PRL wpłynęły kontekst polityczno-propagandowy, resentymenty i świadomość odbiorców oraz wynikające z dwóch pierwszych czynników funkcjonowanie stereotypu, związanego z Innością. Wykorzystywano stereotypy, ponieważ

---

<sup>1</sup> Wśród bohaterów niniejszego tekstu znajdują się przede wszystkim rdzenni Rosjanie, ale także przedstawiciele innych narodów, będący obywatelami Rosji, ZSRR lub państw po radzieckich. Ponieważ trudno znaleźć jedno słowo, które obejmowałoby wszystkie te kategorie, przyjmuję to nie do końca uprawnione uproszczenie.

były one bezpieczne, uformowane nie spontanicznie, jak przed wojną, ale wręcz narzucone przez kulturę oficjalną. Przyjaźń polsko-radziecka istniała z mocy prawa, ale – co jest godne uwagi – pojawiała się na ekranie nie tylko z tego powodu. Przynajmniej w niektórych przypadkach z czasem doszło do procesu internalizacji tych przekonań, w jakiejś mierze chodziło także o osobiste postawy twórców.

Elżbieta Ostrowska i Adam Wyżyński piszą o przemianach wykorzystywanego w filmie stereotypu Rosjanina, ale biorą pod uwagę całą historię polskiego kina, od jego początków aż po przełom XX i XXI w.<sup>1</sup> Obraz Rosjan w kinie PRL jest dość statyczny, podlega zaledwie niewielkim przemianom. Nie oznacza to jednak, że podporządkowanie dwojakiego rodzaju stereotypom i schematom – wynikającym zarówno z wizerunku Obcego, Innego, jak i obrazu „przyjaciela” i „sojusznika” – wykluczało portrety ciekawe, czego znakomitym przykładem jest *Gorączka* (1980) Agnieszki Holland.

Wbrew pozorom postaci Rosjan nie pojawiały się zbyt często w peerelowskich filmach fabularnych (mniej więcej tyle filmów o tej problematyce powstało w Polsce Ludowej, ile po 1989 r.), nieco częściej miało to miejsce w dokumencie czy też kronice filmowej. Dziwić może fakt, że nawet w socrealistycznym filmie fabularnym Rosjanie pełnią, poza wyjątkami, role raczej epizodyczne. Przyczyny takiego stanu rzeczy są jednak dość oczywiste. „Najsukuteczniejszym sposobem uporania się z [...] niewygodnym problemem rozwieju pomiędzy ideologicznym imperatywem »przyjaźni polsko-radzieckiej« a antysowieckim resentymentem wśród społeczeństwa była strategia milczenia, którą stosowano w polskim kinie powojennym z dość dużą konsekwencją”<sup>2</sup>.

Co ciekawe, w kinie PRL można zaobserwować dwa nieco sprzeczne ze sobą zjawiska. Niełatwo było stworzyć film o relacjach polsko-radzieckich. Twórcy musieli brać pod uwagę obowiązującą wykładnię przyjaźni polsko-radzieckiej i braterstwa między narodami, z drugiej strony jednak nie mogli pozwolić sobie na całkowite ignorowanie istniejących w społeczeństwie stereotypów i resentymentów ani pamięci o doświadczeniach II wojny światowej i latach powojennych. Dlatego też w wielu przypadkach widoczne są starania, aby propagandowa wizja potężnego Związku Radzieckiego i jego mieszkańców nie stała się nazbyt dominująca<sup>3</sup>.

\* \* \*

Portrety Rosjan w kinie polskim nie pojawiają się dopiero w PRL. Były znaczącą częścią kina przedwojennego. Kiedy podczas I wojny światowej Warszawę przejęli Niemcy, na ekranach zaczęły się pojawiać filmy o zdecydowanie antycarskiej i antyrosyjskiej

<sup>1</sup> E. Ostrowska, A. Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim* [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Warszawa 2006.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 313.

<sup>3</sup> Nie wymieniam w niniejszym tekście wszystkich filmów zrealizowanych w PRL, w których pojawił się obraz Rosjanina. Zainteresowanych odsyłam do znakomitego opracowania Elżbiety Ostrowskiej i Adama Wyżyńskiego. Artykuł ten był dla mnie bardzo inspirujący, korzystam również z wielu zawartych w nim tez.

wymowie, np. *Ochrona warszawska i jej tajemnice* (1916) czy *Carat i jego sługi* (1917), oba wyprodukowane przez wytwórnię Sfinks. W ten sposób odreagowywano rosyjską okupację. W pierwszych latach po zakończeniu wojny i odzyskaniu niepodległości naturalnym punktem odniesienia stała się wojna polsko-bolszewicka. Takie filmy, jak *Bohaterstwo polskiego skauta* (1920) Ryszarda Ordyńskiego, *Dla Ciebie, Polsko* (1920) Antoniego Bednarczyka czy *Cud nad Wisłą* (1921) Ryszarda Bolesławskiego przedstawiały Rosjan jako wrogów, przeciwko którym walczą Polacy, kreowały też negatywny wizerunek najeźdźcy ze wschodu. Carski okupant i okrutnik przeobraził się we wrogięgo i barbarzyńskiego bolszewika.

Na początku lat trzydziestych nurt patriotyczno-propagandowy przekształcił się w historyczno-martyrologiczny. Coraz większą rolę zaczynały odgrywać schematy gatunkowe. Dominował wątek starć polsko-rosyjskich i polsko-bolszewickich. Pojawiały się także odniesienia do Powstania Styczniowego i walk w czasie rewolucji 1905 r. – ujmowanych niekiedy w sposób wręcz przygodowy. Mitologia narodowa została połączona z melodramatem. Do głosu dochodził wątek romansowy, pokazujący uczucie zarówno między Polakami i Rosjankami, jak i Rosjanami i Polkami (np. *Huragan* [1928] Józefa Lejtesa, *Rok 1914* [1932] Henryka Szaro, *Córka generała Pankratowa* [1934] Mieczysława Znamierowskiego). Co ciekawe, to rozwiązanie będzie też wykorzystywane, w nieco inny sposób, w kinie PRL. Leonard Buczkowski, który w 1936 r. przeniósł na ekran *Wierną rzekę* Stefana Żeromskiego, po 25 latach zrealizuje *Przerwany lot*, w którym ponownie będzie opowiadał o miłości Rosjanina i Polki.

Powstawały wówczas niekoniernie złe filmy, także znaczące, próbujące pokazać coś więcej niż tylko odwołanie do stereotypu Wroga: *Młody las* (1934) Józefa Lejtesa i *Dziesięciu z Pawiaka* (1931) Ryszarda Ordyńskiego. Zazwyczaj jednak Rosjanie przedstawiani byli jako barbarzyńcy wykorzystujący swoją pozycję (choćby carscy urzędnicy) do niecznych czynów. Postać Rosjanina pokazywano także w komedii, np. *Dodek na froncie* (1936) i *Antek policmajster* (1935) w reżyserii Michała Waszyńskiego, w których ośmieszano zarówno wroga, jak i pewne schematy kina patriotycznego.

Wspominam o filmie przedwojennym i zawartym tam portrecie Rosjan nie tylko dlatego, aby zadość uczynić chronologii, lecz także po to, żeby wskazać, iż zostały już wówczas uformowane pewne wzory. Kino powojenne sięgnęło, co oczywiste, do zupełnie innych przekazów, ale warto pamiętać, że widzowie po wojnie mieli jeszcze w pamięci zarówno własną przeszłość, jak i uformowany przez teksty kultury przedwojennej obraz Rosjan. Wykorzystywano go, na zasadzie przeciwieństwa, dla kształtowania tożsamości narodowej, przekazu propagandowego, ale także jako wizerunek Innego, wpisujący się znakomicie w schematy kina popularnego. Warto o tym wspomnieć, ponieważ było to częścią określonego stereotypu, który mieli w pamięci również widzowie powojenni.

\* \* \*

Już pierwsze powojenne pięciolecie przynosi dwa znaczące wizerunki Rosjan. W *Ostatnim etapie* (1948) Wandy Jakubowskiej, opowiadającym o obozie koncentracyjnym

Auschwitz-Birkenau, pozycja Rosjanek jest wyraźnie uprzywilejowana w stosunku do przedstawicielek pozostałych nacji (chodzi oczywiście o pozycję w ramach świata przedstawionego). To Rosjanki są najsilniejszymi osobami w obozie koncentracyjnym, to od nich uczą się wytrwałości i nadziei inne więźniarki, w tym Polki. Imię Stalina, podobnie jak wieść o zwycięstwie pod Stalingradem, dodaje wszystkim otuchy. Warto zaznaczyć, że film Jakubowskiej jest zgodny z obowiązującym już wówczas propagandowym wizerunkiem Związku Radzieckiego, ale znaczącą rolę odegrały postawa i przekonania samej reżyserki.

Kolejnym ważnym przykładem jest nowa wersja *Robinsona warszawskiego*, czyli *Miasto nieujarzmione* (1950) Jerzego Zarzyckiego, w którym to filmie pojawia się postać radzieckiego radiotelegrafisty. Wątek Fiałki, wprowadzający zarówno motyw przyjaźni polsko-radzieckiej, jak i heroizmu żołnierza Armii Czerwonej, został dopisany dopiero po Zjeździe Filmowców w Wiśle (listopad 1949), który oficjalnie wprowadził stalinizm do kina polskiego. Chodziło o to, aby pokazać sojusz polsko-radziecki, a co najważniejsze – przekonać, iż Armia Czerwona brała udział w pomocy dla Powstania Warszawskiego. Heroizm Fiałki nawiązywał wprost do wzorów ówczesnego kina radzieckiego – żołnierz kierował ogień własnej artylerii na siebie, żeby dzięki temu zabić jak najwięcej wrogów. Scenom tym towarzyszyło poczucie wzniosłości. Widać tu czerpanie ze wzorów radzieckiego kina wojennego drugiej połowy lat czterdziestych: w momencie, kiedy widzimy śmierć Fiałki, żołnierze radzieccy obsługujący radiostację stają na baczność, świadomi, że „w tej chwili ginie ich towarzysz wojenny”. Elżbieta Ostrowska i Adam Wyżyński zwracają uwagę, że dzięki postaci Fiałki film starał się zakwestionować tezę o obojętności Rosjan wobec Powstania Warszawskiego.

W przesiąkniętym propagandą kinie socrealistycznym, tak jak w innych dziedzinach sztuki, obraz Rosjan nie mógł budzić żadnych wątpliwości. W *Mieście nieujarzmionym* warto zwrócić uwagę także na wykreowany tam wizerunek Stalina. Nie chodzi o bezpośrednio pokazanie wodza, ale o ukazanie, po pierwsze, jego mocy sprawczej, po drugie, jego przyjaźni do narodu polskiego. Radziecki dowódca otrzymuje ze sztabu generalnego meldunek, który wprawia go w radosne uniesienie. Informuje polskich oficerów, że głównodowodzący marszałek Stalin nakazał przerwanie linii frontu, wyzwolenie Warszawy, a zadanie to powierzył polskiemu wojsku. Polski generał w tym momencie staje na baczność i wyraźnie wzruszony odpowiada: „Rozkaz”. Scena ta została precyzyjnie zainscenizowana, tak by nic nie budziło wątpliwości.

Innym filmem, w którym niebagatelną rolę odgrywa postać Stalina, jest *Żołnierz zwycięstwa* (1953) Wandy Jakubowskiej. Głównym bohaterem filmu biograficznego poświęconego generałowi Karolowi Świerczewskiemu, legendarnemu „Walterowi”, tak naprawdę są dzieje ruchu rewolucyjnego. W związku z tym Świerczewski nieustannie na swojej drodze spotyka osoby dla tego ruchu najważniejsze: Lenina, Stalina, Dzierżyńskiego. W filmie też najważniejszą rolę odgrywa Stalin. To jego wystąpienie staje się motywacją do walki, a dla generała Karola Świerczewskiego – natchnieniem.

Najbardziej kuriozalny wizerunek Związku Radzieckiego pojawił się w *Domku z kart* (1954). Nawet biorąc pod uwagę kontekst lat stalinowskich, był to film wyjątkowy, ponieważ zafałszowanie historii związanej z relacjami polsko-radzieckimi zostało tu posunięte najdalej. Sztuka Emila Zegadłowicza została wystawiona na scenie teatru przez Erwina Axera, a następnie przeniesiona na ekran przez reżysera, przy współpracy Stanisława Wohla. W filmie tym agresję Związku Radzieckiego 17 września 1939 r. przedstawiono jako moment wyzwolenia Polski spod władzy polskich panów. Krytyce Polski przedwrześniowej nieustannie towarzyszyło przeciwstawianie jej Związkowi Radzieckiego jako najwspanialszego ustroju i kraju, który jako jedyny zapewnia ochronę robotnikom i chłopom. ZSRR przedstawiony jest jako kraj miłujący wolność i sprawiedliwość.

Widz nie mógł mieć żadnych wątpliwości co do sensu przedstawianych zdarzeń. Tuż przed kulminacyjnym momentem filmu kamera najeżdża na kalendarz z datą: 17 września 1939 r. Film pokazuje wkroczenie Armii Czerwonej na teren Polski, ale wydarzenie to przedstawia jako zjawisko pozytywne, próbując w jakimś sensie wyznaczyć nowy, święty początek w zmitologizowanej historii Polski. Zgodnie z mityczną zasadą *pars pro toto*, niewołące bohatera filmu kajdanki, które rozkuwa bagnetem żołnierz Armii Czerwonej, są kajdanami, w które Polska sanacyjna zakuła robotników, chłopów oraz wszystkich ludzi utożsamiających się z ideami socjalistycznymi i krytykujących Polskę przedwrześniową. W ten sposób próbowano dokonać nowego odczytania historii. W żadnym innym filmie fabularnym nie mamy do czynienia z tak brutalnym zafałszowaniem prawdy historycznej. Nie chodzi bowiem jedynie o konkretne wydarzenia, ale o ich interpretację.

Rzecz jasna, mieszkańcy Związku Radzieckiego pojawiali się wielokrotnie w filmach dokumentalnych oraz kronikach filmowych. Być może w czasach stalinowskich tych filmów jest najwięcej (często są to filmy montażowe, wykorzystujące materiały z kronik filmowych), ale pewien wzór przetrwał znacznie dłużej. Człowieka radzieckiego przedstawiano jako istotę doskonałą, właściwie na każdym poziomie. Nie chodziło tylko o to, że Stalin był bogiem i przewodnikiem dla ludu pracującego całego globu (taki obraz przedstawia m.in. specjalne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej [11–12/1953] poświęcone śmierci Stalina), a marszałek Konstanty Rokossowski został marszałkiem Polski, ale że nawet od zwykłego robotnika radzieckiego można się było sporo nauczyć. Dokumenty i kroniki prezentowały obraz tych, którzy zmieniają świat z rewolucyjnym zapałem dzięki swej sile i woli. Co ważne, z radością współpracują z Polakami, dzielą się swoim doświadczeniem. Podkreślano związki w dziedzinie kultury, sportu, wojskowości i wszelkich innych.

Motyw przyjaźni, współpracy, inspiracji powtarzał się przez cały okres Polski Ludowej. Najmniejszej wątpliwości ani miejsca na interpretację widzów nie pozostawiały tytuły filmów: *Przyjaźń* (1951), *Przyjaźń, która buduje* (1951), *Wizyta przyjaźni i braterstwa* (1959) Wandy Wertenstein, *Pociągami przyjaźni do ZSRR* (1967) Romana Wionczka, *Rejs przyjaźni* (1972) Janiny Motylińskiej, *Sojusz, przyjaźń, jedność* (1973) Mirosława Chrzanowskiego i Henryka Jantosa, *Pociąg przyjaźni* (1974) Janusza Chodnikiewicza, *Drużba znaczy przyjaźń* (1975) Jerzego Ziarnika, *Opowiadania o przyjaźni* (1975)

Ryszarda Bugajskiego czy *Z tradycji przyjaźni polsko-rosyjskiej* (1977) Edmunda Zbigniewa Szaniawskiego.

Jednym z wielu przykładów może być film *Matrosowcy* (1951) Romana Banacha, przedstawiający współzawodnictwo pracy. Widzimy na ekranie, jak polscy inżynierowie i robotnicy sięgają do broszur i opracowań podsumowujących doświadczenia radzieckich towarzyszy. Dzięki nim wszystko staje się prostsze. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych pozytywny przekaz w kronikach filmowych i filmach dokumentalnych zawarty był przede wszystkim w komentarzu. Paradoks polegał bowiem na tym, że przykład ze Związku Radzieckiego pozwala dostrzec to, co wynika po prostu ze zdrowego rozsądku. Odkrycia te polegają m.in. na spostrzeżeniu, że lepiej poukładane narzędzia pozwalają na lepszą organizację pracy. Mamy tu jednak do czynienia z mitycznym wartościowaniem przestrzeni. Myśl wywodząca się ze Związku Radzieckiego jest z założenia lepsza od innych. Przewaga technologiczna Rosjan prezentowana jest także w filmach fabularnych, nie tylko socrealistycznych. Przykładem mogą być *Niedaleko Warszawy* (1954) Marii Kaniewskiej-Forbert (film pokazujący uwagi o radzieckiej stali) lub *Jarzębina czerwona* (1970) Ewy i Czesława Petelskich (podkreślający moc katusz).

\* \* \*

W socrealizmie wyższość Rosjan nie budziła wątpliwości, aczkolwiek z tego właśnie powodu starano się, przynajmniej w fabule, nie epatować ich obecnością na ekranie. W latach sześćdziesiątych w sukurs wizerunkom człowieka radzieckiego przyszło kino popularne. Realizowano więc filmy, w których podstawowym punktem odniesienia było kino gatunków: komedie, melodramaty i filmy batalistyczne.

Wizerunek człowieka radzieckiego szczególnie często prezentowano w filmach o tematyce wojennej. Mamy w nich do czynienia ze stereotypem, w którym Rosjanin przedstawiany jest jako przyjaciel, towarzysz broni, mądry doradca, ktoś, kto opiekuje się Polską. Spośród licznych przykładów można wskazać na serial *Czterej pancerni i pies*, w którym przyjaźń polsko-radziecka, na poziomie jednostek czasem dość szorstka, stanowi dogmat. Świadczą o tym losy licznych postaci: sierżanta Czernousowa, Fiedki „Jołki-Połki”, Marusi „Ogoniok”, i ich relacje z polskimi żołnierzami. W serialu ważną rolę odgrywa też postać kapitana Pawłowa grana przez radzieckiego aktora Aleksandra Bielawskiego (warto podkreślić, że Bielawski często pojawiał się w polskich filmach). Radziecki żołnierz został przedstawiony nie tylko jako wielki przyjaciel Polaków i nieustraszony żołnierz, lecz także jako człowiek miłujący życie i serdeczny dla swoich polskich przyjaciół.

Charakterystyczny obraz zawierają *Skąpani w ogniu* (1963) Jerzego Passendorfera. Porucznik Milutin, serdeczny Rosjanin, cieszący się przyjaźnią polskich żołnierzy, opowiada frontową historię, jak czołg, cofając się pod naporem Niemców, urwał głowę leżącemu pod nim pijanemu żołnierzowi. Tak naprawdę jednak, jak ujawnia kapitan Sowiński, ta historia wyglądała inaczej. Pod naporem Niemców żołnierze zdejmowali gaśnicę, aby wyciągnąć pijanego tchórza, a Milutin został ranny (dwóch zginęło), tylko nie chce o tym mówić. Mamy więc do czynienia z bezwarunkowym poświęceniem dla

towarzysza broni, nawet jeśli nie zasługuje on na to. Kiedy Milutin żegna się z polskimi towarzyszami broni, mówi, że razem powalczyli, pobili faszystów, a teraz czas wrócić do siebie, najpierw do Moskwy, a potem na Syberię, dokąd zaprasza Polaków (z dzisiejszego punktu widzenia zaproszenie na Syberię w ustach radzieckiego oficera brzmi dość dwuznacznie).

Oczywiście Armia Radziecka, zarówno biorąc pod uwagę kontekst historyczny, jak i wyobrażenia literackie i filmowe, była nieodłącznym elementem wielu obrazów wojny, ale nie zawsze pierwszorzędnym w wymiarze dramaturgicznym i ideowym. Portret żołnierza radzieckiego pojawia się bardzo często w filmach wojennych na zasadzie „szczegółu ikonograficznego”. Częściowo było to wynikiem świadomych zamierzeń propagandowych, ale wizerunek ten wynikał z już ukształtowanej wizji historii. Wysiłek wojenny żołnierza polskiego miał być nierozdzielnie związany z wysiłkiem żołnierza radzieckiego. Mamy więc do czynienia z jednoczesnym odtwarzaniem i konstruowaniem pewnej wizji przeszłości.

W tekstach kultury oficjalnej pamięć o wojnie w znacznej mierze decydowała o współczesnym postrzeganiu Rosjan. Sojusz i przyjaźń, dla których wojna była początkiem, miały być stałe i nienaruszalne. W latach sześćdziesiątych w zrealizowanych z rozmachem filmach batalistycznych kreowano zagrożenie niemieckie, pokazywano też, że sojusz z Armią Radziecką jest jedynym sposobem, aby nas uchronić od kolejnej wojny. Przyjaźń Związku Radzieckiego stawała się gwarantem pokoju. Obraz ten prezentowany był także w filmach dokumentalnych, aż do końca PRL (np. *Nasze sojusze* [1984] Zbigniewa Ryszarda Frankowskiego). Miało to służyć zaszczepieniu w świadomości społecznej przekonania, że bez udziału Armii Czerwonej nie byłoby możliwe zwycięstwo nad faszyzmem. Pojawienie się radzieckich czołgów, tak jak w *Pierwszych dniach* (1951) i *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego, zapowiada czas pokoju. Inna sprawa, że odniesienia do II wojny światowej, również w tych filmach, których akcja rozgrywała się już po wojnie, pozwalały uciec od teraźniejszości, tzn. od problemu pokazywania ówczesnych relacji polsko-radzieckich.

Widoczny był przekaz, że bez pomocy żołnierzy Armii Czerwonej nic by się nie udało, dlatego też miejsce polskiego żołnierza jest przy sojuszniku. Widać to zarówno w filmach opowiadających o działaniach regularnej armii, np. *Jarzębina czerwona* Ewy i Czesława Petelskich, *Kierunek Berlin* (1968) i *Ostatnie dni* (1969) Jerzego Passendorfera czy *Ocalić miasto* (1976) Jana Łomnickiego, ale także w filmach partyzanckich, takich jak *Barwy walki* (1965) Passendorfera. Zależność od Rosjan widoczna była na poziomie technologiczno-organizacyjnym. Co ciekawe jednak, w filmach tych Polacy odgrywali zawsze ważną rolę.

W ówczesnym kinie mamy do czynienia z nawiązaniami do liczącej się w peerelowskim systemie władzy grupy „partyzantów” pod ideologicznym przywództwem generała Mieczysława Moczara, do bliskiego także Władysławowi Gomułce uprawomocnienia roli PPR i Armii Ludowej, a nie Armii Radzieckiej i polskiego wojska w ZSRR. Sprzyjały temu nacjonalistyczna

atmosfera, aprobata dla tradycji militarnej i niechęć do obcości<sup>4</sup>. Istniały jednak przedstawienia priorytetowe, których nie sposób było zanegować. Obecność w filmie bohaterskiej i zwycięskiej Armii Czerwonej nie podlegała dyskusji. Pojawiały się natomiast pytania dotyczące proporcji między wojskami polskimi i radzieckimi, między ich udziałem w zwycięstwie a obecnością na ekranie. W kontekście *Ostatnich dni* padały zarzuty, dlaczego „nie widzimy na ekranie zwycięstwa armii radzieckiej”, mimo iż „każdy z nas wie o tym, że zdobycie Berlina miało miejsce przy udziale ogromnej ilości jednostek armii radzieckiej”. Zastanawiano się, dlaczego „nie zostały zachowane proporcje pomiędzy udziałem w walkach o Berlin armii polskiej i radzieckiej. [...] Chyba nie jest dobrze, że z ekranu nie pada nazwisko Koniewa, natomiast słyszy się nazwisko Popławskiego, Świerczewskiego, Maczka. W każdym razie fakt, że nie padają nazwiska wielkich dowódców armii radzieckiej, jest przeoczeniem”<sup>5</sup>.

Ale padały też głosy, że należy podkreślać przede wszystkim rolę polskiego żołnierza<sup>6</sup>, ponieważ do tej pory w środkach masowego przekazu pomniejszano udział Polaków. Przypomniano spór o to, która flaga została zatknięta na Bramie Brandenburskiej. Tu jednak obowiązywała wersja oficjalna. Zbigniew Załuski, zresztą konsultant filmu, przypomniał, że sprawa flagi na Bramie Brandenburskiej jest zgodna z aktem dwustronnym, znajdującym się w archiwach polskich i radzieckich, że Bramę zdobyli wspólnie żołnierze frontu ukraińskiego, białoruskiego oraz jednostka polska.

Kino wojenne, zwłaszcza drugiej połowy lat sześćdziesiątych, koncentrowało się na podkreślaniu chwały polskiego żołnierza. Ukazywało ofiary poniesione przez Polaków oraz ich heroizm i ostateczne zwycięstwo. Miało za zadanie tworzenie nowego rozumienia patriotyzmu i pamięci narodowej, czego najbardziej znaczącym przykładem były *Barwy walki*<sup>7</sup>, zrealizowane na podstawie wspomnień partyzanckich gen. Moczara.

Aczkolwiek działania żołnierzy radzieckich znajdowały się we wspomnianych filmach na drugim planie, nie mogło ich przecież zabraknąć. Filmy wojenne przesądzały i dawały tym samym wykładnię dotyczącą współczesności, że współdziałanie z Rosjanami było nieuniknione. Los związał Polaków z Rosjanami, jednocząc ich przeciw wspólnemu wrogowi. Nawet jeśli pojawiają się ofiary, trzeba walczyć razem. Obraz taki widzimy m.in. w *Gwiazdach porannych* (1979) Henryka Bielskiego. Zaczynają to rozumieć nawet akowcy, jak w *Dniu oczyszczenia* (1969) Jerzego Passendorfera. Motyw ten pojawia się aż do ostatnich lat PRL. Jeszcze w *Przeprawie* Wiktora Turowa, wielkiej koprodukcji polsko-radzieckiej z 1988 r., opowiadającej o bitwie w Puszczy Solskiej i Lasach Janowskich, powtarzają się wcześniejsze wątki: konieczność wspólnej walki, nieufność akowców, przeszłość połączona z terażniejszością i historyczne zaszłości, które należy przełamywać.

<sup>4</sup> M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 287–290.

<sup>5</sup> AFN, A-344, poz. 456, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej 1 II 1969 r. (omówienie filmu *Ostatnie dni*), s. 9, 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Por. I. Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994.



Wątek współdziałania miał głębsze uzasadnienie ideologiczne i historiograficzne. Żołnierze polscy i radzieccy wywodzili się z ludu, była to więc wspólnota polskiego i rosyjskiego chłopca oraz robotnika. Na pierwszym miejscu stawiano braterstwo broni między szeregowymi żołnierzami i niższymi oficerami (ich sojusz było łatwiej zaakceptować widzowi, również z powodu odwołań do kryteriów gatunkowych: wątek męskiej przyjaźni w filmie wojennym), nieco rzadziej pojawiała się współpraca na wyższym poziomie. Szeregowi żołnierze odczuwali pokrewieństwo narodów, bratniej duszy słowiańskiej (choć oczywiście nie wszyscy mieszkańcy ZSRR byli Słowianami), mieli podobną przeszłość. II wojna światowa była ich wspólną wojną (słynne zdanie z *Czterech pancernych...*: „Moja wojna, twoja wojna, nasza wojna”).

Według oficjalnej wykładni, idea polsko-radzieckiego oraz polsko-rosyjskiego braterstwa broni, jak również jedności ruchu robotniczego, miała długą i piękną tradycję. Nacisk był położony na wspólne działania Polaków i Rosjan w czasie rewolucji 1905 r., uczestnictwo polskich żołnierzy w rewolucji październikowej, wspólną walkę partyzantów i żołnierzy Polski oraz Związku Radzieckiego w czasie II wojny światowej. Tak samo, pisał Zbigniew Załuski, walczyli Rosjanie w polskich mundurach w 1863 r., jak i w 1943, 1944, 1945 r.: „Oddawali swe życie w walce przeciwko wrogowi Polski – przeciwko wspólnemu wrogowi naszych narodów”<sup>8</sup>. Współpraca z Rosjanami była w tym rozumieniu częścią polskiej tradycji narodowej. „Po wielu latach bojów, jakie żołnierz polski toczył w gorzkim osamotnieniu, po raz pierwszy znalazł się w zwartej kolumnie towarzyszy broni”<sup>9</sup>.

Jako swoistą kontynuację tych idei można potraktować filmy z kolejnej dekady, podejmujące problem rewolucji i wspólnej walki z caratem: *Białego mazura* (1978) Wandy Jakubowskiej, *Czerwone ciernie* (1976) Juliana Dziedziny, *Jarostawa Dąbrowskiego* (1975) Bohdana Poręby. Można dopatrywać się w nich elementów retoryki z lat sześćdziesiątych. Pokazanie Polaków walczących z caratem ramię w ramię z rosyjskimi rewolucjonistami nawiązywało do idei braterstwa broni, połączenia na jednym poziomie walki ruchu robotniczego i walki narodowowyzwoleńczej<sup>10</sup>. Filmy te były zgodne z oficjalną wizją historii i współczesnych stosunków między dwoma państwami i narodami, ale pozwalały też w pewien sposób zaspokoić oczekiwania widzów. Dzięki odwołaniu do historii można było zaprezentować negatywny obraz Rosjan: carskich urzędników i agentów ochrony, zbliżony do wizerunków ukształtowanych w polskiej kulturze przedwojennej i zgodny z istniejącymi cały czas w Polsce resentymentami. Trzeba jednak podkreślić, że prezentując carskich urzędników z jednej strony i rosyjskich rewolucjonistów z drugiej, filmy te wskazywały jednocześnie, iż przynależność do określonej klasy społecznej i świadomość rewolucyjna miały w tym wypadku większe znaczenie niż tożsamość narodowa.

<sup>8</sup> Z. Załuski, *O tradycji serio* [w:] *idem, Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 452.

<sup>9</sup> *Idem, Grzechy ósme, czyli o czym w Piśmie głucho* [w:] *idem, Siedem polskich grzechów...*, s. 162.

<sup>10</sup> Z. Załuski, *O tradycji serio...*, s. 451, 452.

\* \* \*

Nie zawsze relacje polsko-rosyjskie wysuwały się w filmach odwołujących się do wspólnej przeszłości na pierwszy plan. Nieco inny wymiar miały *Gorączka* Agnieszki Holland czy *W biały dzień* Edwarda Żebrowskiego (obydwa 1980), których akcja toczy się w pierwszej dekadzie XX w. Pytały przede wszystkim o wykładnię historii i sens polskości, moralność w obliczu rewolucji, poszukiwały – u progu lat osiemdziesiątych – historycznych paraleli między początkiem XX w. a teraźniejszością. Warto jednak podkreślić, że portrety Rosjan są w tych filmach nad wyraz wyważone.

W filmach sięgających do przeszłości i opowiadających o czasach carskich granica między tym, co dozwolone, a tym, co zakazane, była dość wyraźnie zakreślona. Powstanie Stycziowe budziło wątpliwości, ponieważ obraz Polaków prześladowanych przez Rosjan mógł być odczytywany nazbyt współcześnie. Adaptacja *Wiernej rzeki* nie mogła powstać w latach sześćdziesiątych, a kiedy Tadeusz Chmielewski zrealizował ją na początku lat osiemdziesiątych, na cztery lata trafiła na półki. Nie było mowy o przypominaniu wojny polsko-bolszewickiej, stąd też niemożność realizacji *Przedwiośnia*. Prawdopodobnie do realizacji *Gorączki* nigdy by nie doszło, gdyby nie szczególny historyczny zbieg okoliczności<sup>11</sup> („*Gorączka* trafiła w swój czas – szesnaście miesięcy solidarnościowego zrywu, po których zapadła martwa cisza stanu wojennego”<sup>12</sup>). Mimo że film opowiadał o walce z caratem, pozostawała jednak pewna dwuznaczność. *Gorączkę* postrzegano wówczas jako film zdecydowanie antyrosyjski.

Tymczasem Rosjanie stanowią w niej przede wszystkim fundamentalny kontekst dla pokazania narodowych mitologii Polaków. Agnieszka Holland nie demonizuje Rosjan, wskazuje natomiast, że świadomość istnienia „Imperium Zła” (przy czym bez trudu można tu dostrzec nić łączącą postrzeganie Rosji i Związku Radzieckiego) pozwalała Polakom uzasadnić wiele narodowych mitów i irracjonalnych działań. Jak pisała Mariola Jankun-Dopartowa, „antyrosyjskie fobie są elementem polskiego mitu, uniemożliwiającym racjonalne spojrzenie na własne miejsce w świecie”. Społeczeństwo koniecznie chciało uwierzyć „w istnienie wyłącznie zewnętrznego wroga, w zło importowane z sowieckiego imperium”<sup>13</sup>, w ten sposób znajdując proste wytłumaczenie dla wszelkiego zła i upadku wartości. *Gorączka* natomiast ukazywała skomplikowane i niejednoznaczne relacje między Polakami i Rosjanami, wzajemne obawy realnych ludzi, uwikłania historyczne.

Realizując *Gorączkę*, Holland „zdołała wyzwolić się od presji zarówno ideologicznego posłuszeństwa, jak i antyrosyjskiego, czy też antysowieckiego resentymetu. Jest to niewątpliwie pierwszy, i bodaj jedyny, film polski, który jest racjonalną diagnozą stosunków polsko-rosyjskich i próbą demitologizacji narosłych wokół tej kwestii mitów”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*, Kraków 2002, s. 174, 175.

<sup>12</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, Warszawa 2009, s. 151.

<sup>13</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 150–154.

<sup>14</sup> E. Ostrowska, A. Wyżyński, *op. cit.*, s. 320.

\* \* \*

Jedną z najważniejszych przyczyn, dla których wizerunek Rosjan w polskim filmie nie charakteryzuje się nadmiarem skomplikowania i psychologicznych subtelności, było wykorzystywanie stereotypu jako sposobu przedstawiania Innego. Użycie stereotypu pozwala w tej sytuacji m.in. na konstruowanie własnej tożsamości oraz na oswojenie Innych<sup>15</sup>. W odniesieniu do wizerunków Rosjan obecnych w kinie peerelowskim należy mówić przede wszystkim o tej drugiej funkcji. Warto więc zwrócić uwagę na sposoby, dzięki którym starano się przedstawić Rosjan w filmie jako swoistego rodzaju Bliskich Innych. Podejmowano tym samym próby oswojenia Obcego. Oficjalny wizerunek można było ocieplić, sprowadzając go do wymiaru indywidualnego, osobistego, wręcz intymnego.

Chodziło zatem nie tylko o ideologiczny wymiar przyjaźni polsko-radzieckiej, tu bowiem obowiązywało oficjalne stanowisko i możliwości manewru były bardzo niewielkie. Istotną kwestią był sposób jej przedstawienia. W kinie wojennym dochowywano wierności oficjalnej wykładni zarówno poszczególnych wydarzeń historycznych, jak i ogólnej wizji przyjaźni polsko-radzieckiej. Opowieści frontowe, charakterystyczny dla kina wojennego wątek przyjaźni między żołnierzami, pozwalały na chwilę zapomnieć, że mamy do czynienia z uprawomocnieniem tez politycznych. Żeby je uwiarygodnić, chętnie sięgano bądź do motywu braterstwa broni na poziomie zwykłych żołnierzy, bądź też wykorzystywano wątki miłosne. Dotyczyło to melodramatu, komedii i kina batalistycznego. Co jednak ciekawe, za każdym razem tłem historii miłosnej była II wojna światowa.

Szczególnym przypadkiem były właśnie romanse. Miłość między Orzeszką (Jerzy Turek) i Marusią (Elżbieta Czyżewska) w *Gdzie jest generał...* czy frontowe związki polskiego żołnierza Janka Kosa (Janusz Gajos) z czerwonoarmistką Marusią (Pola Raksa) w *Czterech pancernych...* (drugą parą są Gruzin – Grigorij Saakaszwili [Włodzimierz Press] i Polka – Lidka [Małgorzata Niemirska]) dzięki sympatycznym aktorom zyskała ciekawy wymiar. W czasie kolaudacji *Przerwanego lotu* Leonarda Buczkowskiego Jan Rybkowski mówił: „Mnie się ten film bardzo podoba, jestem przekonany, że on bardzo trafi do naszej publiczności, że przemówi do niej w sposób właściwy, że znajdzie taki oddźwięk, jaki chcielibyśmy, bo mamy tu film o problemie polsko-radzieckim, który został przedstawiony od strony niezmiernie ludzkiej, uczuciowej, prawdziwej i dlatego sądzę, że film ten trafi do naszej publiczności, że potrafi ją wzruszyć i jestem głęboko przekonany, że on przez naszą publiczność zostanie odebrany dobrze. [...] trafi do przekonania naszej i radzieckiej widowni”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 303, 304.

<sup>16</sup> AFN, A-216, poz. 19, Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. *Przerwany lot* reż. L. Buczkowski. Zespół „Kadr” (dopisana data 9 III 1964 r.), s. 1, 2. O wizerunku przyjaźni polsko-radzieckiej por. *ibidem*, A-216, poz. 90, Protokół z kolaudacji odcinków czwartego i piątego [VII i VIII] filmu telewizyjnego *Cztery pancerni i pies*, odbytego w Warszawie, 23 IV 1966 r., s. 8.

Film ten w interesujący sposób opowiadał o miłości Rosjanina i Polki. Buczkowski, jeden z najlepszych specjalistów od kina popularnego, skorzystał z formuły melodramatu. Grażyna Stachówna podkreśla, że Leonard Buczkowski znakomicie wykorzystał formułę melodramatu, ale „wzruszający romans Polki i Rosjanina jest tylko wehikułem dla niezwykle sugestywnego i – trzeba przyznać – bardzo zręcznie poprowadzonego wykładu ideologicznego na temat stosunków polsko-rosyjskich w ciągu ostatniego półwiecza, stosunków, którym film odejmuje wszelki tragizm i skomplikowanie”<sup>17</sup>.

Pozornie jakiegokolwiek odwołania do pochodzenia bohatera są natychmiast unieważniane. Mironow to po prostu mężczyzna, który w czasie wojny zakochał się w dziewczynie i mimo, że zostali rozdzieleni, nie potrafi o niej zapomnieć. Trudno jednak zignorować kontekst polityczny, który jest w *Przerwanym locie* nieustannie obecny. Zgodnie z nim Mironow pokazany jest jako wspaniały i szlachetny człowiek, natomiast pomijane są wszelkie historyczne i polityczne komplikacje, które musiałyby się w takiej sytuacji pojawić.

Najbardziej znacząca scena rozgrywa się krótko po przybyciu Mironowa na wiejskie wesele, na które zaprosił go przyjaciel. Gość specjalny został posadzony na honorowym miejscu, obok księdza. Podchodzą do niego i zagadują różne osoby, z których każda miała kiedyś kontakt z Rosjanami, od starego wiarusa carskiego wojska, do kobiety, której radziecki żołnierz w 1945 r. ofiarował rower (*sic!*). Okazuje się, że Mironow to „swoją chłop” – mówi po polsku, nosi medalik, pamiątkę po miłości do polskiej dziewczyny, jest doświadczony przez wojnę tak jak Polacy. Ostateczną instancją, która zaświadcza, że mamy już do czynienia z „innymi Ruskami” niż kiedyś, jest ksiądz.

W każdym z tych filmów mamy do czynienia z historiami miłosnymi, których sympatyczni bohaterowie mogliby reprezentować tę samą nację. Ponieważ jednak twórcy decydują się na wprowadzenie wątku relacji polsko-rosyjskich czy polsko-radzieckich, w filmach tych wątek romansowy staje się nośnikiem, jak pisała Stachówna, dla przekazu ideologicznego. Jednak formuły kina popularnego każą widzowi odbierać ów przekaz przez pryzmat historii jednostkowych, nie konfliktów czy współpracy międzynarodowej. Wojna przywoływana jest jako wspólny los, który na zawsze połączył oba narody. Braterstwo broni wzmocnione zostaje uczuciem intymnym, między kobietą i mężczyzną, którzy – tak się złożyło – są przedstawicielami różnych nacji. O ich przynależności twórcy nie pozwalali jednak zapomnieć.

\* \* \*

Kino polskiego Października prowadziło bolesny dyskurs z tożsamością narodową, odwołując się przy tym często do niedawnej przeszłości. Poruszano wiele tematów do tej pory zakazanych, jak choćby Armia Krajowa, ale było oczywiste, że o wizerunku Rosjan całkowicie innym niż do tej pory nie może być mowy. Nie oznacza to, że niemożliwe

<sup>17</sup> G. Stachówna, „Przerwany lot” – romans internacjonalistyczny [w:] eadem, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 186.

były jakiegokolwiek odwołania. Inteligentny widz potrafił przecież czytać między obrazami. Pamiętne ujęcie z *Kanału* (1956) Andrzeja Wajdy, kończące wędrówkę „Koraba” i „Stokrotki” (bezsilne spojrzenie dziewczyny na rzekę przez kratę zamykającą wylot kanału), stanowiło metaforę obrazu Rosjan, „których nie ma”, stacjonujących na drugim brzegu Wisły i nieprzychodzących Powstaniu z pomocą. Ten sam reżyser w *Popiele i diamentcie* (1958), sygnalizując zaledwie narastającą obecność Rosjan w Polsce w maju 1945 r., budował „niepokojące wrażenie wszechobecności **sowieckiego** [tak w oryginale] żywiołu”<sup>18</sup>. Chłodną, choć niewyraźną wprost, ocenę postawy Rosjan zawarł Andrzej Munk w *Scherzo alla Polacca*, pierwszej noweli *Eroiki* (1957).

W ukazywaniu Rosjan i relacji polsko-radzieckich niebezpieczne było wszystko, co wychodziło poza schemat. W grę wchodziły bowiem polskie resentymenty, pamięć narodowa i przyzwyczajenia odbiorcze. Kiedy pojawiały się nieco bardziej ciekawe, skomplikowane wizerunki relacji polsko-radzieckich, wówczas interweniowała cenzura, jak również inne czynniki decydujące o dopuszczeniu do realizacji filmu. Dlatego też jeszcze w latach sześćdziesiątych zostały odrzucone scenariusze *Wiernej rzeki* i *Przedwiośnia* na podstawie prozy Stefana Żeromskiego. Nawet jeśli same założenia filmów oceniano wysoko, ich odbiór był siłą rzeczy niewiadomą. Dyskutanci oceniający scenariusz *Wiernej rzeki* uważali, że motywy relacji polsko-radzieckich zostały ukazane w sposób zadowalający. Mimo to film ostatecznie nie powstał. Zadecydowały obawy, które wyraził Jerzy Putrament w recenzji scenariusza: „W sumie jestem za kręceniem filmu. Mam jednak kilka obaw. Mimo wszystko przyjaźń polsko-radziecka, to nie w kij dmuchał”<sup>19</sup>. Podobne przesłanki współdecydowały o nierealizowaniu *Przedwiośnia*. Zdawano sobie sprawę, że istnieją w polskiej historii takie fragmenty, a rok 1920 do nich należał, których nie można było w tamtym czasie wyjaśnić w tekście filmowym. Dochodziła do tego świadomość, że „zostało wiele zrobione w świadomości narodu i w świadomości społeczeństwa jeżeli chodzi o stosunek do Związku Radzieckiego, ale te pokłady antysowietyzmu są niezwykle mocne i w gruncie rzeczy bardzo żywe”<sup>20</sup>.

Co prawda argumenty, że obraz caratu w Powstaniu Styczniowym mógłby urazić radzieckich przyjaciół, był odrzucany, nie zmienia to jednak w niczym faktu, że na wszelki wypadek filmu nie zrealizowano. Niezależnie od tego, czy chodziło o adaptację *Wiernej rzeki* czy *Przedwiośnia*, filmy te musiałyby odwoływać się do pozatekstowej wiedzy odbiorców. *Wiarna rzeka* została w końcu zrealizowana przez Tadeusza Chmielewskiego w 1983 r., ale na ekrany trafiła dopiero cztery lata później. Oprócz tradycyjnych obaw, niepokój wzbudzała możliwość niebezpiecznych skojarzeń z Polską po stanie wojennym. *Przedwiośnie* musiało poczekać jeszcze dłużej, bo aż do realizacji Filipa Bajona z 2001 r.

<sup>18</sup> E. Ostrowska, A. Wyżyński, *op. cit.*, s. 314.

<sup>19</sup> AFN, A-214, poz. 200, Wokół scenariusza *Wiernej rzeki*. Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy z 18 IV 1961 r., „Iluzjon” 1991, nr 2, s. 42.

<sup>20</sup> *Ibidem*, A-324, poz. 12, Wokół scenariusza *Przedwiośnia* Andrzeja Wajdy. Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy z 18 I 1966 r., „Iluzjon” 1990, nr 3–4, s. 36, 38.

Obawy związane z wizerunkiem Rosjan były dwójakiego rodzaju. Chodziło o to, żeby w żaden sposób nie urazić potężnego sojusznika. Nie było więc miejsca na negatywny wizerunek (z wyjątkiem przedstawicieli caratu). Z drugiej strony jednak, silny nacisk kładziono na to, aby nie dochodziło do rażących dysproporcji w relacjach polsko-radzieckich. Rosjanie w filmach przyjmują więc często polski punkt widzenia, rozumieją specyfikę naszej kultury, a raczej nasze o niej wyobrażenie. Możemy dostrzec wyższość Polaków prezentowaną w filmach wojennych (interesującym przykładem była komedia *Gdzie jest generał...*), podziw dla naszych cech narodowych (*Wierna rzeka*).

Sprawa różnic i zaszczości między Polakami i Rosjanami, niewystępująca lub istniejąca bardzo słabo w propagandzie, stanowiła czuły punkt w społecznym odbiorze. Szczególnie widoczne było to w kinie popularnym, skierowanym do masowej publiczności. Interesująco w tym kontekście brzmią słowa Aleksandra Ścibora-Rylskiego, dotyczące ostatnich scen *Przerwanego lotu*, kiedy bohater przelatuje nad wioską, w której mieszka jego ukochana, ona natomiast wybiega z chaty i obserwuje samolot. Według Ścibora-Rylskiego „widzimy tego lotnika siedzącego w pięknym nowoczesnym samolocie, zaopatrzonym w najnowocześniejsze urządzenia, a tu znów mamy powrót do tej wiochy, do domków ze strzechami. I według mnie jakoś zbyt mocno wychodzi na jaw ten kontrast między nowoczesnym lotnictwem radzieckim i tą zaniedbaną, staroświecką polską wioską. [...] Bo w scenach wojennych ten świat polski i rosyjski jest jakoś zrównany, a w czasach współczesnych te różnice są tak duże. [...] Boję się, że to zderzenie nowoczesnego lotnictwa radzieckiego z polską wioską może wypaść niekorzystnie, jeżeli chodzi o konfrontację społeczeństwa”<sup>21</sup>.

Podczas dyskusji kolaudacyjnej pojawiła się kwestia znajomości realiów radzieckich przez polskich odbiorców. Wiceminister kultury i sztuki Tadeusz Zaorski mówił: „Tam są dwa dialogi odnoszące się do Związku Radzieckiego i jego znajomości w naszym społeczeństwie. Jeden dotyczy okresu okupacji, i to jest bardziej możliwe, bo znajomość spraw Związku Radzieckiego w naszym społeczeństwie w czasie okupacji była znikoma, ale drugi odnosi się do okresu współczesnego – kiedy na tym weselu pytają się lotnika, czy można w Związku Radzieckim wybudować domek”<sup>22</sup>. W odpowiedzi Jerzy Bossak stwierdził, że prawdopodobnie stan świadomości polskiego społeczeństwa jest właśnie na takim poziomie. Zaorski miał natomiast wątpliwość, czy istotnie stan świadomości polskiego społeczeństwa na temat tego, co wolno, a czego nie w Związku Radzieckim, „sięga tak niedaleko”.

Dużą popularność zdobyła komedia wojenna w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego *Gdzie jest generał...* (1963). Według krytyków jednym z walorów filmu było ukazanie przyjaźni polsko-radzieckiej<sup>23</sup>. W czasie kolaudacji filmu padały zarzuty, że film niespra-

<sup>21</sup> *Ibidem*, A-216, poz. 19, Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. *Przerwany lot* reż. L. Buczkowski. Zespół „Kadr” (dopisana data 9 III 1964 r.), s. 7, 8.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>23</sup> Zob. np. S. Janicki, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film” 1964, nr 1, s. 4.

wiedliwie rozdziela rację, pokazując gamoniowatego polskiego chłopaka i rezolucyjną Rosjankę<sup>24</sup>. Zastrzeżenia dyskutantów wynikały nie tyle z konstrukcji filmu, ile z obecnego w nich samych lęku przed pokazaniem widzowi niesprawiedliwego dysonansu między Polakiem i dziewczyną z Armii Czerwonej. W gruncie rzeczy bowiem charakterystyka tych postaci nie jest tak jednoznaczna i wiąże się bardziej z pojmowaniem ról kobiecych i męskich niż z relacjami polsko-radzieckimi. Film kończy się symbolicznym potwierdzeniem sojuszu polsko-radzieckiego: pocałunkiem Orzeszki i czerwonoarmistki.

W *Czterech pancernych i psie* (1966–1970) Konrada Nałęczkiego (jeden odcinek zrealizował Andrzej Czekalski) w porównaniu z książką Janusza Przymanowskiego nastąpiły znaczne zmiany. Więcej wyższych oficerów, w tym dowódca czołgu „Rudy”, stało się Polakami. Chodziło o pokazanie, że armia nie była tak zrusyfikowana<sup>25</sup>. Z kolei w *Stawce większej niż życie* (1967–1968) Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica agent „J-23” współpracuje z wywiadem radzieckim, w filmie ukrywającym się pod kryptonimem „ciotka Zuzanna”. W pierwszym odcinku, w ostatnim ujęciu, w którym radziecki oficer melduje swojemu przełożonemu, że „J-23” znowu nadaje, widzimy w tle portret Stalina. Godny uwagi jest fakt, że kwestia współpracy Klossa z radzieckim wywiadem nie jest nadmiernie podkreślana. W czasie posiedzenia komisji kolaudacyjnej omawiającej kilka odcinków doszło nawet do dość zajmującej wymiany zdań<sup>26</sup>. Pułkownik Moczarski zastanawiał się, czy to jest możliwe, aby polski wywiad był w stanie finansować działalność takiego agenta jak Kloss. Po odpowiedzi Stanisława Wohla, że w jednym z poprzednich odcinków wyraźnie podano, że Kloss jest pracownikiem potężnego wywiadu radzieckiego, Moczarski wycofał swój zarzut. Bardzo interesujące wydaje się padające w tym kontekście stwierdzenie Grzegorza Lasoty: „W następnych odcinkach z całą świadomością unikamy tego, żeby mówić wyraźnie, że Kloss jest agentem radzieckiego wywiadu. To jest legendarny bohater”<sup>27</sup>.

Później dodał, że zadbano o to, aby podkreślać związki Klossa z podziemiem w kraju. W serialu z ust samego Klossa kilka razy słyszymy, że jest oficerem polskiego wywiadu, widzimy go również w polskim mundurze. Wbrew pozorom starano się bowiem, aby obraz człowieka radzieckiego nie wydawał się widzowi zbyt dominujący.

<sup>24</sup> AFN, A-216, poz. 3, Protokół z kolaudacji filmu pt. *Gdzie jest Generał* reż. Chmielewski, Zespół „Start” z 27 VII 1963 r., s. 9, 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*, A-216, poz. 85, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej z 29 III 1966 r. Na porządku dziennym omówienie dwóch odcinków serii filmów telewizyjnych pt. *Cztery pancerni i pies*, s. 3, 15.

<sup>26</sup> *Ibidem*, A-346, poz. 3, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Telewizyjnych z 12 IV 1968 r. Na porządku dziennym omówienie następujących odcinków z serii telewizyjnej pt. *Stawka większa niż życie – Hotel Excelsior i Café Rose*, zrealizowanych przez reż. A. Konica w Zespole „Syrena”, s. 7, 8.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 8.

Wizerunek Rosjan ukształtowany w PRL w pewnym sensie zaważył także na filmach realizowanych po roku 1989, w których zresztą pojawia się on zaskakująco często. Było to zrozumiałe odreagowanie po latach zależności politycznej, ideologicznej, ekonomicznej i kulturowej. Z jednej strony mamy do czynienia z przywróceniem pamięci – odwołaniami do II wojny światowej i okresu powojennego, zwłaszcza stalinowskiego, w kontekście, o którym do tej pory nie można było mówić. Kino pokazywało, na czym faktycznie polegała obecność w Polsce żołnierza radzieckiego – nie był już wyzwolicielem, ale agresorem i oprawcą. Z drugiej strony, doszło do odreagowania obecnych w kinie PRL stereotypów, w jakimś sensie nastąpił powrót do wyobrażeń i wzorów przedwojennych – chociażby okrutnych bolszewików (przykładem mogą być *Wrota Europy* [1999 r.] Jerzego Wójcika), zarazem – do wydarzeń nieobecnych przez kilkadziesiąt lat w oficjalnej historii.

Z dwóch podstawowych przedstawień Rosjan na pierwszy plan wysuwa się Rosjanin oprawca. Polacy są ofiarami działań zbrodniczego systemu. *Cynga* (1991) Leszka Wosiewicza wprowadzała wątek łagrów i stalinowskiego terroru. O zesłaniach opowiadał też film *Wszystko, co najważniejsze* (1991), nakręcona przez Roberta Glińskiego historia Oli Watowej. W takich filmach, jak *Wrota Europy*, *Pierścionek z orłem w koronie* (1992) Andrzeja Wajdy, *Pamiętnik znaleziony w garbie* (1992) Janusza Kidawy-Błońskiego, bohaterowie nie znajdują miłości, ale gwałt. Następuje odwrócenie stereotypu – bolszewicy nie są przyjaciółmi, lecz agresorami. Przywoływanie historii trwa nadal. W *Katyniu* (2007) Andrzeja Wajdy, filmie o zbrodni i pamięci, zwraca uwagę postać „dobrego Rosjanina”, oficera, który naraża swoje życie, aby ocalić jedną z bohaterek. Wajda w ten sposób przeciwstawia zbrodnię systemu uwikłanej w jego tryby jednostce, która jest dobrym człowiekiem.

Pojawiają się nowe stereotypy, również korzystające z obrazu groźnych oprawców: utożsamienie „Ruskich” z działalnością przestępczą. Znakomitym przykładem jest tu jeden z najpopularniejszych seriali lat dziewięćdziesiątych *Ekstradycja* Wojciecha Wójcika. Ciężki rosyjski gangster, zazwyczaj należący wcześniej do radzieckich służb specjalnych, stoi za poczynaniami rodzimych przestępców we wszystkich seriach, natomiast najsilniej występuje w trzeciej (1998). Mamy więc do czynienia nie tylko z postkomunistyczną organizacją przestępczą, lecz także z obecną cały czas działalnością radzieckich i rosyjskich służb specjalnych w Polsce. Złowrogi obraz przestępczości rosyjskiej pojawia się także w *Psach* (1992) i *Psach II. Ostatniej krwi* (1994) Władysława Pasikowskiego, *Mieście prywatnym* (1994) Jacka Skalskiego, *Prostytutkach* (1997) Eugeniusza Priwieziencewa, *Billboardzie* (1998) Łukasza Zadrzyńskiego czy *Córach szczęścia* (1999) Marty Mészáros. Z kolei działania KGB możemy oglądać w *Graczach* (1995) Ryszarda Bugajskiego.

Z drugiej strony Polacy odreagowywali traumę kilkudziesięcioletniej zależności przez przedstawienie Rosjan, których można oszukać, poniżyć, zdobyć nad nimi przewagę. Co istotne, ten sposób prezentacji funkcjonuje zarówno w filmach współczesnych, jak i rozgrywających się w przeszłości. Tu warto wspomnieć *Pułkownika Kwiatkowskiego*



(1995) Kazimierza Kutza oraz *Kroniki domowe* (1997) Leszka Wosiewiczza. Groteskowy obraz radzieckiej rzeczywistości lat dwudziestych, widziany oczami amerykańskiego gangstera polskiego pochodzenia, zaprezentował Juliusz Machulski w *Déjà vu* (1989). Niezwykle interesujący obraz relacji polsko-rosyjskich przedstawił Filip Bajon w *Saunie*. Polak, dzięki – chciałoby się rzec – dziejowej sprawiedliwości, może zatryumfować nad Rosjaninem. Warto jednak zwrócić uwagę na jedną z kwestii wypowiedzianych przez Jurija, która i dziś wydaje się zaskakująco aktualna. Rosjanin ostrzega Janka, że odzyskanie niezależności, czy nawet chwilowa przewaga, nie powinny doprowadzić do lekceważenia Rosji.

Oswojenie dawnego i obecnego zagrożenia następuje też przez próbę uporania się z własnymi kompleksami. Rosjanie są pełni podziwu dla polskiej kultury, mentalności, cech charakteru (obraz taki pojawiał się, choć siłą rzeczy w ograniczonej formie, już w kinie PRL). Przykładem może być *Szwadron* (1992) Juliusza Machulskiego, który ukazał Powstanie Styczniowe z perspektywy młodego rosyjskiego oficera. Elżbieta Ostrowska i Adam Wyżyński, przywołując *Déjà vu*, *Lepiej być piękną i bogatą* (1993) Filipa Bajona, *Pułkownika Kwiatkowskiego*, *Kroniki domowe*, *Operację „Koza”* (1999) Konrada Szołajskiego, zwracają uwagę, że „komediowe filmy z Rosjanami są szczególnego rodzaju próbą oswojenia Innych poprzez śmiech, który, jak wiadomo, jest najsukuteczniejszą formą pozbawienia przeciwników siły. Jednocześnie artykułują one i utrwalają głęboko wcześniej skrywane przeświadczenie Polaków o **niższości wschodnich sąsiadów**” [tak woryginalie]<sup>28</sup>.

Nawet jeżeli ten portret jest sympatyczny, czego dowodem może być postać Marusi w filmie Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem* (1998), przebijają spod niego przekonanie Polaków o wyższości jednej kultury nad drugą, naszej nad kulturą sąsiadów ze Wschodu.

Nic zresztą nie wskazuje na to, aby miało zniknąć. Film *Mała Moskwa* (2008) Waldemara Krzystka wykorzystuje formułę klasycznego melodramatu, ale widoczny jest w niej „subtelny, ale jednak wyraźny wątek wyższości narodowej Polaków, jakieś dalekie echo ideologii mesjanizmu albo może odreagowanie narodowej traumy. W każdym razie to Rosjanka zakochuje się w polskiej kulturze (kulturę rosyjską reprezentuje natomiast infantrylne *pust wsiegda budiet sołnce*) i w Polaku (sygnały wzajemności są słabe); to polski ksiądz chrzci dziecko sowieckiego oficera i to polski oficer stanie się ojcem dziecka Rosjanki. Trochę jest tak, jakby podbój miłosny, a poniekąd również religijny, został położony na szali z podbojem militarnym, stanowiąc odwet i zadośćuczynienie”<sup>29</sup>.

Filmów zawierających obraz naszych wschodnich sąsiadów pojawiło się po roku 1989 sporo, ich zakres tematyczny, jak również sposób ukazywania Rosjan, był jednak ograniczony. Według Elżbiety Ostrowskiej i Adama Wyżyńskiego, „kino polskie po roku 1989 wyraźnie stygmatyzuje postaci Rosjan jako Innych, co jest niewątpliwie odreagowaniem narzuconej doktrynalnie w okresie PRL „**sojuszem polsko-radzieckim**” [tak woryginalie]

<sup>28</sup> E. Ostrowska, A. Wyżyński, *op. cit.*, s. 327.

<sup>29</sup> M. Przyłipiak, *O gdynskich filmach, krytykach i nagrodach* [w:] [http://wyborcza.pl/1,91947,5768428,O\\_gdynskich\\_filmach\\_krytykach\\_i\\_nagrodach.html](http://wyborcza.pl/1,91947,5768428,O_gdynskich_filmach_krytykach_i_nagrodach.html)

wspólnoty ideologicznej. Stare i nowe portrety Rosjan łączy jednakże jedno, a mianowicie ich stereotypowość; tak jak wcześniej oglądać można było na ekranie papierowe sylwetki „towarzyszy z pola walki”, tak obecnie widz polski obcuje z jednowymiarowymi okrutnymi i prymitywnymi **sowieckimi żołdakami**, członkami **mafii** [tak w oryginale] albo w najlepszym przypadku dobrotliwymi, acz nierozgarniętymi „**Ruskami**” [tak w oryginale]<sup>30</sup>.

Filmy zrealizowane po roku 1989 odnoszą się bowiem nie tylko do obecności politycznej czy militarnej Związku Radzieckiego w Polsce, lecz także do tekstów kultury, do przestrzeni symbolicznej. Stanowią też swoistą odpowiedź na istniejącą w PRL przemoc symboliczną, do której można zaliczyć preferowany wizerunek Rosjanina i człowieka radzieckiego. Jeden stereotyp zastąpiono drugim. Nie da się przecież ukryć, że obraz uformowany w kulturze PRL pozostaje niezwykle ważnym punktem odniesienia dla dzisiejszych filmowych wizerunków Rosjanina.

<sup>30</sup> E. Ostrowska, A. Wyżyński, *op. cit.*, s. 327.