



HORYZONTY
KINA 

Joanna Wojnicka

PROROCY, KAPŁANI, REWOLUCJONIŚCI

Szkice z historii
kina rosyjskiego

universitas

**PROROCY, KAPŁANI,
REWOLUCJONIŚCI**



Komitet redakcyjny:

Alicja Helman, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

20

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty Kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Joanna Wojnicka

PROROCY, KAPŁANI, REWOLUCJONIŚCI

Szkice z historii
kina rosyjskiego

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Joanna Wojnicka and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 978-83-242-3583-4
e-ISBN 978-83-242-6421-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
prof. dr hab. Alicja Helman

Recenzent
prof. dr hab. Piotr Zwierchowski

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
kadr z filmu *Iwan Groźny*, część II – *Spisek bojarów*
w reżyserii Siergieja Eisensteina

Spis treści

Wstęp	7
<i>Delectatio morosa</i> Jewgienija Bauera	11
Triumf szatana	17
Awangarda i tradycja, czyli jak rosyjscy filmowcy stworzyli rewolucję	25
Meyerhold – aktor, ja – inżynier	49
Filmowa przygoda ludowego komisarza	57
Niemieckie diabły i rosyjskie biesy	77
Gorzki romans z Wołgą w tle. Kilka uwag o melodramacie filmowym na przykładzie adaptacji <i>Panny bez posagu</i> Aleksandra Ostrowskiego	91
Sokoły Stalina	119
Pańska Polska czy bratni Naród? Falszowanie pamięci historycznej jako narzędzie propagandy na przykładzie „tematyki polskiej” w sowieckim kinie fabularnym	135
Bóg i car. Prawosławne misterium w <i>Iwanie Groźnym</i> Siergieja Eisensteina	151
<i>Don Kichot</i> Grigorija Kozincewa: błędny rycerz w odwilżowym kinie	175
Wasilij Szukszyn. Szkic do filmowego portretu	201
Elem Klimow. Apokalipsa naszych czasów	233
„Te filmy pozostało tylko nakręcić”. Elem Klimow – niespełniona biografia artysty	259
Gleb Panfilow – między prawdą a ideologią	283
<i>Życie Joanny d’Arc</i> . Niezrealizowany scenariusz Gleba Panfilowa	315
Mnich czy współczesny inteligent? <i>Andriej Rublow</i> oczami Aleksandra Solżenicyna	325

6 Spis treści

Aleksiej German: nie wolno wymyślać epok	347
Inna pieriestrojka	359
<i>Pan Dekorator</i> Olega Tiepcowa. Palimpsest w stylu <i>moderne</i>	371
 Bibliografia	 397
Nota bibliograficzna	407
Indeks tytułów filmów	409
Indeks nazwisk	419

Wstęp

Na tom składają się teksty poświęcone historii kina rosyjskiego. Są wśród nich teksty krótsze i dłuższe dotyczące poszczególnych filmów, ale też reżyserów lub konkretnych zjawisk. Niektóre mają wymiar bardziej analityczny, inne bardziej opisowy. Łączy je jedno: dotyczą kinematografii, której historia obrazuje dramatyczne dzieje XX wieku – wieku triumfujących ideologii. Kino rosyjskie, przeżywające intensywny rozwój w latach poprzedzających I wojnę światową, także podczas niej, po przewrocie bolszewickim poddane zostało wyrafinowanej i długo trwającej ideologizacji. Ideologizacja ta miała różne odsłony i była procesem, w którym spotykały się odgórne wytyczne z ambicjami, a także oryginalnością i talentem poszczególnych artystów. To fascynujące napięcie w największym chyba stopniu kształtowało obraz kina rosyjskiego epoki sowieckiej. Ideologizacja sowieckiej kultury miała rozmaite odsłony, tak jak rozmaite odsłony miał sowiecki komunizm. Filozoficzny marksizm łączył się w nim z utopią naukową, elementy międzynarodalne ze specyfiką rosyjskiej tradycji i kultury wykorzystywanej wprost, bądź – jak powiada Alain Besançon – metodą *imitatio perversa*. Ten rodzaj ujęcia był mi szczególnie bliski i jest jednym z elementów – mam taką nadzieję – spajających niniejszą książkę. Czy jednak – tak lub inaczej – adaptowana ideologiczność przenikała dorobek rosyjskiego kina przez cały okres istnienia ZSRR? Oczywiście, że nie. Różnorodność i poziom kinematografii NEP-u ujawniają rozmaite jej tendencje, okres odwilży, a zwłaszcza dekady po niej następujące, przynoszą ożywienie i pozwalają na nowe „pokoleniowe rozdanie”. Inna sprawa, że często działo się to z niemałymi trudnościami, a losy poszczególnych filmów albo samych reżyserów bywały dramatyczne. Autorskie ambicje zderzyły się więc znowu z procesem ideologicznej ingerencji.

Ciągle mało u nas znane, także niedocenione, jest kino Rosji carskiej. Wynika to z wielu czynników, których głównym jest stosunkowo niewielka aktywność badawcza na tym polu samych Rosjan (co nie znaczy, że nie powstawały w Związku Sowieckim prace o kinematografii Rosji carskiej, wystarczy przypomnieć klasyczną książkę Siemiona Ginzburga) oraz brak dostępu do filmów i ciężące nad tym okresem odium. Kino przedrewolucyjne uznawano często za nieciekawe i wtórne. Przez ostatnie lata opinia ta całkowicie się zmieniła, a ilość prac w samej Rosji (ale nie tylko) gwałtownie wzrosła. Dwa krótkie teksty umieszczone na początku tomu są tylko nikłą częścią tego, jak i co można byłoby na temat omawianego okresu napisać.

Kino interesuje mnie jako część kultury. Nie jako osobny byt, mający własną wewnętrzną dynamikę rozwoju, która rzecz jasna istnieje i jest ważnym elementem w jego analizie oraz historycznej rekonstrukcji, ale jako zwierciadło odbijające cały szereg zjawisk obecnych w przestrzeni kultury równoległe bądź wyrosłych z dziedzictwa przeszłości. W ten sposób starałam się też patrzeć na zagadnienia podejmowane przeze mnie w poszczególnych tekstach. Są to testy rozmaite, jednak układając je, odkryłam, że zawierają w sobie kilka mniej lub bardziej ukrytych tematów, wokół których się ogniskują. Wynika to zapewne z preferencji badawczych, ale dodaje też śmiałości, żeby połączyć je w całość, mając nadzieję, że okażą się propozycją pewnego skonkretyzowanego – choć jednego z możliwych – ujęcia tematu tak rozległego i wymagającego.

Poszczególne fragmenty składające się na całość tomu były wcześniej publikowane. W ogromnej większości to teksty pisane przeze mnie w ciągu ostatnich kilkunastu lat, przeznaczone do czasopism i wydawnictw zbiorowych. Są zatem różne, bo też różne było ich przeznaczenie. Jeden spośród zamieszczonych tu artykułów to tekst nowy, dotąd niepublikowany. Jest to: *Filmowa przygoda ludowego komisarza*. W pozostałych dokonałam zmian, większych lub mniejszych. Niektóre zostały rozszerzone, inne skrócone, w pojedynczych pojawiły się zmiany bądź uzupełnienia. Wynikało to nie tylko z logiki tomu, w którym unikać należy niepotrzebnych powtórzeń i wprowadzania informacji mających znaczenie w tekstach drukowanych oddzielnie, tracących je natomiast w publikacji zbiorowej, ale też z naturalnego rozwoju mnie jako ich autorki. Wiele z artykułów pisanych kilka, czasem dziesięć lat temu teraz napisałabym inaczej. W inny sposób, czasem z większą odwagą, czasem bardziej ostrożnie spoglądałabym na poszczególne tematy. Jednak poza koniecznymi – z mojej perspektywy – zmianami zdecydowałam się pozostawić je w formie, w jakiej zostały opublikowane. Ułożyły się

według wyraźnej chronologii, której punktami znaczącymi są poszczególne etapy rozwoju kina rosyjskiego – od czasów carskich, poprzez lata dwudzieste, kino stalinowskie, odwilżowe. Są portrety twórców z pokolenia szestidiesiatników, którzy nadawali ton rosyjskiemu kinu lat siedemdziesiątych. Są też artykuły dotyczące niektórych zjawisk w kinie pieriestrojki. To tematy wybrane, niedające pełnego wglądu w historię rosyjskiego kina. Może jednak – w tym niepełnym, przeglądowym ujęciu – będą zachętą do jej głębszego poznania.

Delectatio morosa Jewgienija Bauera

W 1917 roku Jewgienij Bauer rozpoczął zdjęcia do swojego kolejnego filmu kręconego w wytwórni Aleksandra Chanżonkowa. Miał to być obraz *Do szczęścia*. Wyjechał wtedy do Jałty, gdzie znajdowała się filia wytwórni. W trakcie zdjęć reżyser złamał nogę i nie zdołał dokończyć filmu (choć jego kopia istnieje). Nad następnym – *Królem Paryża*, pracował unieruchomiony na specjalnym krześle. Podczas pracy nad tym filmem Bauer zachorował na zapalenie płuc i przerwał zdjęcia (film dokończył jego asystent Lew Kuleszow). W dniu 22 czerwca pięćdziesięciodwuletni reżyser zmarł w jałtańskim szpitalu. Było to już po rewolucji lutowej, ale jeszcze przed bolszewickim przewrotem. Śmierć reżysera symbolicznie zamknęła okres rozkwitu kina carskiej Rosji, zanim zrobiła to nowa władza, bo też był on jednym z jego emblematycznych twórców.

Filmowa kariera Bauera nie trwała długo, jednak była bardzo intensywna. Rozpoczął ją w 1912 roku w rosyjskiej filii wytwórni Pathé (najpierw jako scenograf, bo taki był jego zawód – z powodzeniem pracował w teatrach). W roku 1913 związał się z Chanżonkowem, któremu pozostał wierny przez następne lata. Do 1917 roku zrealizował 82 filmy (zachowało się 26) i – jak większość twórców epoki – kręcił je w różnym *genre*. Dość szybko jednak wypracował własny styl, na który miało wpływ jego malarskie wykształcenie i praca scenografa. Jurij Cywjan przypomina – podkreślaną także przez współczesnych – znajomość Bauera z Fiodorem Schechtem – sławnym architektem, jednym z twórców rosyjskiej secesji:

Geneza filmowego stylu Bauera to estetyka rosyjskiej moderny (autor nekrologu podkreślił źródło wpływów – znajomość i wspólną pracę z przysłym architektem Fiodorem Schechtem: „Bauer dużo zaczerpnął od

Schechtela jeszcze z tych czasów, kiedy Schechtel robił szkice dla przygotowanej przez Lentowskiego na Chodyncy «Wiesny–Krasny» [chodzi o alegoryczne widowisko przygotowane w roku 1883 w Moskwie przez aktora, reżysera i impresaria Michaiła Lentowskiego – J.W.]]¹.

Współpraca ze Schechtemem ukształtowała wrażliwość reżysera, a upodobanie do dekoracyjnych elementów *art nouveau* widoczne jest w scenografii wielu jego filmów.

Sztuka moderny, obejmująca zjawisko secesji, adaptowała też elementy symbolizmu propagowane w Rosji między innymi przez środowisko założonego w 1898 roku pisma „Mir iskusstwa”. Wielu spośród artystów tworzących ten krąg zajmowało się sztuką użytkową – scenografią, kostiumami, ilustracjami do książek i gazet, znakomicie łącząc *art nouveau* z dawną rosyjską tradycją. Bauer – jako człowiek wyraźnie gustujący w tych trendach – przemyślał do swoich filmów sporo artystycznego kolorytu epoki, rosyjski modernizm zaś – podobnie jak to miało miejsce w wielu innych krajach – łączył elementy dekadentyzmu, symbolizmu i ekspresjonizmu.

Dekadencka wrażliwość bliska była – jak się zdaje – Bauerowi, a przynajmniej umiał ją dobrze wykorzystać. Może się zresztą wydawać, że wielu filmowców (nie tylko zresztą rosyjskich) sprowadzało wysublimowane tematy sztuki wysokiej na poziom popularny. Jednak pogląd taki, mający swoje uzasadnienie, nie jest do końca słuszny, jako że „wina” nie leży po stronie filmowców. Istniała pokaźna „pozafilmowa” produkcja (literacka, plastyczna) czerpiąca garściami z wzorców sztuki wysokiej i przerabiająca je w wersje nieco bardziej przystępne. Jak romantyzm podsunął wiele tematów rodzącej się w pierwszej połowie XIX wieku literaturze popularnej, tak dekadentyzm i symbolizm stały się dla niej atrakcyjną pożywką w wieku XX. Choć niesprawiedliwe byłoby z kolei twierdzenie, że kino czerpało wyłącznie ze zbanalizowanych przeróbek. Mamy też przykłady (i to wcale nieodosobnione) współpracy z filmowcami artystów z kręgu sztuki jak najbardziej wysokiej.

Jeden z rozpoznawalnych elementów kształtujących dekadencją wrażliwość to swoisty kult śmierci – łagodnej kusicielki. Piękno owiane było zwodniczą tajemnicą, która ewokowała śmierć, a mroczny erotyzm łączył się ze śmiertelną tęsknotą. Estetyczny ideał dekadencji – piękno

¹ *Великий киниемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1918*, Москва 2002, s. 498.

melancholijne (sławione przez Baudelaire'a), łączył się z wyniosłym uwielbieniem sztuki jako przestrzeni swobody oraz miłości, w której kobieta odgrywała rolę „pięknej bezlitosnej pani” albo zjawy z pogranicza dwóch światów.

Niemal wszystkie te elementy odnajdziemy w filmach Bauera. Najlepsze z nich – *Zmierzch kobiecej duszy* (1913), *Po śmierci* (1915, piękna adaptacja opowiadania Iwana Turgieniewa), *Szczęście wiecznej nocy* (1915), niezachowana *Pieśń triumfującej miłości* też według Turgieniewa, *Majaki* (1915), *Życie za życie* (1916, adaptacja, podobnie jak *Król Paryża* powieści bardzo wówczas popularnego i chętnie adaptowanego Georges'a Ohneta), zawierają ów subtelny „dekadencki” ton. Szczególnie interesujący wydać się może niezachowany obraz *Życie w śmierci* (1914) – historia mężczyzny, który pragnąc zachować piękno ukochanej, zabija ją i balsamuje. Scenariusz do filmu napisał sam Walery Briusow.

Podobny splot miłości, sztuki i śmierci, tak charakterystyczny dla dekadencjonalnej sztuki, odnaleźć można w innym – już zachowanym – filmie Bauera, którego premiera odbyła się 17 stycznia 1917 roku. Mowa o *Umierającym łabędziu* według oryginalnego scenariusza napisanego przez aktorkę i pisarkę Zoję Barancewicz. Jest to scenariusz pod wieloma względami udany. Oto młodzieńca Gizella mieszka na prowincji ze swoim ojcem. Dziewczyna jest niemową, a całą swoją wrażliwość wyraża, tańcząc. Samotną Gizellę spotyka młody adwokat Wiktor Krasowski. Zauroczone pięknem i subtelnością dziewczyny zakochuje się w niej. Dziewczyna odwzajemnia to uczucie. Któregoś dnia Gizella dostrzega go w towarzystwie innej kobiety. Nie wie, że to matka Wiktora, i myśli, że młody człowiek ją oszukuje. Wymusza na ojcu zgodę na wyjazd i angażuje się do teatru. Zdobywa sławę jako tancerka. Jej popisową rolą jest *Umierający łabędź*. Podczas jednego z takich występów ogląda ją malarz Walery Glinski. Glinski ma jedną obsesję – chce namalować śmierć. W jego pracowni pełno jest szkiców przedstawiających szkielety i czaszki, jednak malarz nie potrafi odnaleźć właściwego wyrazu dla swojej idei. Dopiero widok tańczącej Gizelli uświadamia mu, że znalazł to, czego szukał. Prosi dziewczynę, żeby mu pozowała w scenicznym kostiumie łabędzia. Wierzy, że powstanie arcydzieło. Glinski jest nie tyle zauroczone Gizellą, ile jej melancholijnym scenicznym wizerunkiem. Wierzy też w swój geniusz, mimo że przyjaciel uznaje nowo powstały obraz za okropny. Glinski wysłał Gizelli prezent – ozdobny diadem, który wzbudza zachwyt młodej tancerki. Dziewczyna ma dziwny sen. Śni się jej białą ubrana kobieta, która stoi w pustym korytarzu. Tajemnicza dama wskazuje dłonią, żeby Gizella szła za nią. Okazuje się, że ten

pusty korytarz, ni to klasztoru, ni to gotyckiego zamku, kryje tajemnicę. „Kiedyś też byłam taka piękna. Umarłam tutaj. Nosisz moją koronę” – mówi zjawia. Dziewczyna budzi się przerażona.

Tymczasem Gizellę odnajduje Wiktor. Kochankowie wyjaśniają nieporozumienie i nic już nie stoi na drodze do szczęścia. To całkowicie zmienia tancerkę. Traci ów melancholijny urok, który tak intrygował Glinskiego. Kolejne seanse już go nie satysfakcjonują. Model nie spełnia oczekiwań, a obraz może się nie udać. Podczas jednego z seansów demoniczny malarz rzuca się na Gizellę i dusi ją. Dziewczyna zastyga w pozie „umierającego łabędzia”. Na zawsze.

Jak można zauważyć, *Umierający łabędź* wykorzystuje motywy obecne w literaturze od dawna, ale w sztuce dekadencej popularne szczególnie. Jest tu chorobliwe zauroczenie sztuką, ale też – marzenie o stworzeniu dzieła doskonałego, które – opętanego nim artystę – doprowadza do zbrodni. Glinskiego – jak Samuela Kramera w *Pannie Fanfarlo* Baudelaire’a – urzeka Gizella, ale tylko w jej scenicznym *emploi*. Staje się ona ideałem przewyższającym życie, bo sztuka – jak głosił popularny pogląd epoki – przewyższa naturę. W filmie Bauera i w scenariuszu Barancewicz, mamy jeszcze jeden ciekawy akcent. Otóż w sposób niezwykle zgrabny adaptuje on sławną etiudę baletową, przy okazji wykorzystując umiejętności aktorki grającej główną rolę.

W 1907 roku wybitny solista baletu przy Teatrze Maryjskim, Michaił Fokin, stworzył jedną ze swych pierwszych choreografii. Artysta, znany potem ze współpracy z Sergiuszem Diagilewem, opracował ją dla wybitnej tancerki – Anny Pawłowej. Był to *Umierający łabędź* – etiuda do muzyki trzynastej części *Karnawału zwierząt* (1886) Camille’a Saint-Saënsa. Około trzyminutowa miniatura Saint-Saënsa nosi tytuł *Łabędź*, lecz w wersji Fokina stała się – a melancholijne brzmienie wiolonczeli tylko to podkreśla – poetycką wizją piękna i agonii, którą samotna tancerka odtwarza na scenie. W rosyjskiej tradycji *Umierający łabędź* wydaje się swoistym pendant do *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego – baśniowej opowieści o zaklętej w ptaka księżniczce. Miniatura okazała się wielkim sukcesem Pawłowej i jej popisową rolą, w latach późniejszych kojarzoną też z inną wielką primabaleriną – Mają Plisiecką, która z powodzeniem wykonywała ją w trakcie swojej długiej kariery.

U Bauera „umierającego łabędzia” gra – i tańczy – Wiera Karalli – jedna z gwiazd rosyjskiego kina. W jednej ze scen Karalli wykonuje miniaturę Saint-Saënsa, odtwarzając ją w choreografii Fokina, choć w wersji nieco uproszczonej. Aktorka poradziła sobie doskonale, bo była

do tego bardzo dobrze przygotowana. Bauer miał zresztą szczęśliwą rękę do aktorów. Był odkrywcą wielu gwiazd: Wiery Chołodnej, Iwana Mozzuchina (który główną rolę w *Życiu w śmierci* stworzył *emploi* dekadentckiego amanta), Witolda Połońskiego, Iwana Perestianiago. Właśnie ta trójka – Karalli, Połoński, Perestiani, a także Andriej Gromow grający Glinskiego – odtwarzają w *Umierającym łabędziu* główne role.

Najważniejsza jest rzecz jasna Karalli, bo na niej spoczywa cały „ciężar” filmu. Wiera Karalli była profesjonalną i uznaną tancerką, współpracowała z Siergiejem Diagilewem, była solistką Teatru Bolszoj. Z powodzeniem występowała też w filmie (zadebiutowała w 1914 roku u Piotra Czardynina). Obdarzona naturalnym talentem aktorskim, a przede wszystkim urodą bardzo w guście epoki – porcelanowa twarz, drobne usta, wielkie lekko podkrążone oczy – wyglądała jak „królewna-łabędź” ze znanego obrazu Michaiła Wrubla. Doskonale nadawała się więc do roli *femme fatale*. We wcześniejszym filmie Bauera, *Po śmierci*, zagrała młodą aktorkę, która z powodu nieszcześliwej miłości popełnia samobójstwo. Ukochanemu zjawia się jak piękne widziadło, wabiąc go i doprowadzając do śmierci. Rola w *Umierającym łabędziu* była więc dopełnieniem takiego wizerunku.

Sama – jak przystała na gwiazdę baletu i ekranu – wiodła barwne życie, otarła się nawet o zbrodnię. Była kochanką wielkiego księcia Dymitra Romanowa, kuzyna cara Mikołaja II. Książę Dymitr zaangażował się w spisek i zabójstwo Rasputina, a Wiera Karalli była jedną z dwóch kobiet znajdujących się w pałacu księcia Jusupowa, kiedy spiskowcy dokonali morderstwa. Po rewolucji aktorka wyjechała z Rosji. Wzorem innych emigrantów próbowała grać w filmach (m.in. u Roberta Wiene-go), ale bez większego powodzenia. Usiłowała też pracować jako tancerka, jednak ostatecznie zamieszkała w Wiedniu, utrzymując się z lekcji tańca. Sława baletowej etiudy Fokina okazała się trwała. Film Bauera czekał wiele lat na ponowne odkrycie.

Triumf szatana

Jakow Protazanow uchodzi w historii kina rosyjskiego za jednego z najwybitniejszych reżyserów przedrewolucyjnych. Autor (do rewolucji) ponad osiemdziesięciu filmów w 1920 roku wyemigrował na Zachód. Po trzech latach wrócił i kontynuował karierę w Związku Sowieckim, gdzie w latach dwudziestych udało mu się wypracować pozycję twórcy efektownych – nieco akademickich, nieco propagandowych filmów: komedii, czasami adaptacji literatury. Miłośnikom staroświeckiej fantastyki filmowej Protazanow znany jest też jako reżyser *Aelity* (1924) – adaptacji niedorzecznej powieści Aleksieja Tołstoja, kosmistowskiej wariacji o rewolucji na Marsie. Mimo ekstrawaganckiej fabuły *Aelita* robi wrażenie za sprawą wizualnego stylu – konstruktywistycznych scenografi Wiktora Simowa (scenografa między innymi MChT) i kostiumów wybitnej awangardzistki Aleksandry Ekster. W przedrewolucyjnym dorobku Protazanowa można znaleźć filmy w różnym *genre*, uznaje się go za doskonałego adaptatora literatury. Jednak wśród jego filmów są i takie, które reprezentują oryginalny nurt kina carskiej Rosji, a które określane są niepowtarzalną nazwą „dramat mistyczny” (*misticzieskaja drama*).

Czym był dramat mistyczny? Najkrócej można odpowiedzieć: emanacją gustów epoki, bo przedrewolucyjne kino było wytworem srebrnego wieku, który poza rozkwitem teatru, sztuk pięknych i literatury spod znaku symbolizmu, dekadentyzmu i ekspresjonizmu, przyniósł też odrodzenie religijne – widoczne w literaturze i filozofii, także w rozwoju myśli teologicznej. Dramat mistyczny niewiele ma wspólnego z teologią za to wiele wspólnego z modami epoki: upodobaniem do niesamowitości, egzaltacją religijną, która często wiodła w stronę okultyzmu, eksponowaniem skrajności psychiki, wybujałą erotyką pojmowaną na sposób

fatalistyczny, etc.¹. Pierwsze tego rodzaju filmy pojawiły się Rosji już około 1910 roku, jednak prawdziwy ich rozkwit przypadł na lata I wojny światowej. Na ekrany weszły wtedy dzieła bardzo interesujące, między innymi *Portret Doriana Graya* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda (1915, niezachowany), *Portret* – adaptacja opowiadania Gogola nakręcona przez Władysława Starewicza (1915, zachowana we fragmentach), *Po śmierci* według Turgieniewa nakręcone przez Jewgienija Bauera (1915), *Dama Pikowa* według Puszkina (1916) – arcydzieło Protazanova (wcześniejszą adaptację z roku 1910 zrobił Piotr Czardynin) i wiele innych (w sporej części, niestety, niezachowanych).

Protazanow nie stronił od „mistycznej” tematyki. Świadczy o tym nie tylko *Dama Pikowa*, ale też dwuseryjny *Triumfujący szatan* zrealizowany w 1917 roku w wytwórni Josifa Jermoljewa według oryginalnego scenariusza Olgi Błażewicz. Film zachował się bez napisów i nie w całości, ale ocalałe dziewięćdziesiąt minut daje doskonale wyobrażenie o jego jakości. Tematyka „diabelska” stała się w ówczesnym kinie Rosji dość popularna, jednak w rosyjskiej literaturze obecna była już od romantyzmu, zaś najoryginalniejszy charakter nadał jej Mikołaj Gogol. Srebrny wiek dodał do tego całkiem sporo, czasem w stylu prawdziwie teologicznym, ale często wykorzystując okultystyczny kontekst. Kino też nie pozostało w tyle, o czym świadczą filmy, które przetrwały, i tytuły, o których wiemy, że istniały. Była więc na przykład adaptacja *Dzieci szatana* arcypopularnego w Rosji Stanisława Przybyszewskiego, którą nakręcił Władimir Gardin (niezachowana; powieść Przybyszewskiego dotyczy co prawda ruchu anarchistycznego, ale sporo w niej elementów demonicznych), *Zaślubił ich szatan* Wiaczesława Wiszniewskiego na motywach utworu okultystycznej pisarki Wiery Kryżanowskiej (częściowo zachowana) czy *Dziewicze góry* Aleksandra Sanina znane też pod tytułem *Legenda o antychryście* (również częściowo zachowane). Poza filmem Sanina, który premierę miał w 1919 (tuż po niej bolszewicy zdjęli go z ekranów), pozostałe powstały w pamiętnym 1917 roku.

Daria Kurakina-Mustafina w eseju *Diaboliada Protazanova* zauważa, że temat „mistyczny” reżyser podejmował stosunkowo często, choć mówiąc prawdę, jego przedrewolucyjnych filmów zachowało się

1 Więcej na temat dramatu mistycznego piszę w tekście *Pan Dekorator. Palimpsest w stylu moderne*.

tak niewiele, że trudno o tym jednoznacznie wyrokować². Nie zawsze jednak chodzi o tematykę niesamowitą czy tematykę grozy. Dramaty mistyczne to nie były horrory. Te filmy wyrosły z ducha dekadencji, a pesymistyczny ogląd ludzkiej natury, uwiedzenie złem, uwikłanie w świat mało zrozumiały, ale kuszący tajemnicą, to tematy często wykorzystywane przez filmowców. W dramatach mistycznych pojawiały się elementy niesamowite, ale często wystarczyła atmosfera, aura niedopowiedzenia i melancholii.

Triumfujący szatan Protazanowa jest intrygującą opowieścią o sile diabelskiego kuszenia, wykorzystującą popularny w literaturze motyw demonicznego portretu (widać u Protazanowa wpływ i *Portretu* Gogola, i *Portretu Doriana Graya* Oskara Wilde'a, być może także filmu Meyerholda). Film zaczyna się od ujęcia przedstawiającego kobiety siedzące w świątyni. Nieruchome twarze w białych czepkach, oczy zwrócone w jeden punkt. Natchniony młody pastor wygłasza kazanie. Talnoks jest człowiekiem surowym, zwalczającym wszelką skłonność do grzechu. Taka postawa zyskuje mu szacunek, choć nie jest łagodny dla swoich parafian. Pastor zaprzyjaźniony jest z piękną i pobożną Esfir i jej mężem malarzem. Pewnego dnia zjawia się u nich dziwny gość – kulejący nieznajomy, który przyszedł nie wiadomo skąd. Dość szybko, zwłaszcza znając konwencję podobnych opowieści, domyślamy się, że to sam szatan. Nieznajomy wkrada się w łaski całej trójki, a garbaty malarz wykonuje dziwny portret przedstawiający diabła z twarzą nieznajomego. Pastor niszczy portret, lecz podobny znajduje u antykwariusza, który zapewnia go, że dzieło ma dwieście lat. Obraz fascynuje pastora, wiesza go sobie na ścianie, zakrywając nim *Madonnę z Dzieciątkiem i dwoma aniołami* renesansowego malarza Fra Filippo Lippiego. Czemu ten obraz? Nie jest to przypadkowy wybór. Fra Filippo Lippi to florencki malarz z XV wieku, autor pięknych obrazów, głównie o treści religijnej, przedstawiciel pełnego lekkości i wdzięku stylu quattrocenta. Lippi był karmelitą. Mając za sobą prawie czterdzieści lat zakonnego życia, zakochał w młodej mniszce Lukrecji Buti. Para, nie zważając na skandal, porzuciła życie zakonne. Z tego nieformalnego związku narodził się syn, późniejszy malarz Filippino Lippi. Po pewnym czasie kochankowie doczekali się dyspensy od papieża Piusa II i zalegalizowali swój związek.

2 D. Kurakina-Mystafina, *Diaboliada Protazanowa*, „Kinowiedczieskije zapiski” 2008, nr 88. Cytuję za internetowym archiwum pisma: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/54/> (dostęp: 4.03.2019).

Historię tę przypomina Kurakina-Mustafina, znamy ją jednak przede wszystkim z relacji Giorgia Vasariego. Losy Filippo Lippiego i Lukrecji Buti okazują się swoistym pendant do filmu Protazanowa. Tajemniczy portret szatana emanuje złem i rodzi grzeszną namiętność pomiędzy pastorem a Esfir. Kochankowie, niegdyś nieskazitelni, stają się wiarołomni. Końcówka pierwszej części nie zachowała się, ale napisy (współczesne) informują widza, że pastor i mąż Esfir giną pod gruzami kościoła, który malarz ozdabiał freskami.

W drugiej części poznajemy syna Esfir urodzonego z tego grzesznego związku. Sandro van Gauguin (!) jest młodym i utalentowanym muzykiem. Mieszka razem matką. Któregoś dnia Esfir znajduje w biurku stare nuty. Przypomina sobie, że to psalmy skreślone ręką demonicznego nieznajomego. Utwory urzekają Sandra, ale kiedy je wykonuje, dzieje się z nim coś dziwnego. Staje się coraz gorszy, bo diabelska muzyka przemienia mu duszę. I znów pojawia się nieznajomy, tym razem jako fircyk we fraku ciągnący młodego muzyka po kasynach i dziwnych domach uciech. Esfir widzi, że historia się powtarza, a Sandro podąża drogą samodestrukcji. Zdesperowana zakrada się do galerii, gdzie wciąż wisi obraz „triumfującego szatana”. Niszczy dzieło, ratując duszę syna. Jednak o tym dowiadujemy się z napisów, bo koniec drugiej części, podobnie jak pierwszej, niestety nie zachował się.

Już z pobieżnego streszczenia widać, że scenariusz filmu wykorzystuje kilka charakterystycznych, ale potraktowanych z maestrią tematów. Poza motywem demonicznego portretu mamy przekaz o sile zła trującego przez sztukę (jeden z charakterystycznych tematów dekadencji). Protazanow wykorzystuje kolaż kilku motywów, w których sztuka odgrywa zasadniczą rolę. Wskazówki zawarte są nawet w imieniu i nazwisku młodego bohatera. „Sandro van Gauguin” to złożenie imion i nazwisk, a także postaci trzech malarzy: Sandra Botticellego, Vincenta van Gogha i Paula Gauguina. Botticelli był nauczycielem Filippa Lippiego, dlatego ów trop wydaje się zrozumiały. Pozostali dwaj malarze wydają się w tym zestawieniu przypadkowi. A jednak wszystkich łączy jedno – swego rodzaju artystyczne szaleństwo. Subtelny mistrz kobiecego wdzięku Botticelli pod koniec życia uległ wpływom Savonaroli, który desperacko przeciwstawiał się zagrożeniom płynącym z postępującego humanizmu. Van Gogh skończył życie w szpitalu psychiatrycznym, zaś uciekający z Europy na Tahiti Gauguin nie stronił od związków z nastoletnimi dziewczętami. Kurakina-Mustafina idzie nawet dalej, szukając elementów łączących film Protazanowa z obrazami Gauguina,

a dokładnie z *Walką Jakuba z aniołem*. Podaje dość ryzykowną, ale w pewnym, stopniu brawurową interpretację, opisując pierwsze ujęcia filmu.

Wśród dzieł Gauguina jest wspaniały obraz *Walka Jakuba z aniołem* (1888), na którym Bretonki w białych czepcach odwrócone są tyłem do widza. *Triumfujący szatan* Protazanowa zaczyna się kadrami przedstawiającymi parafianki w białych czepcach. Patrzą one w stronę widza, a ich twarze są surowe. Oto kontynuacja tematu Gauguina (...). Jakub odkupił swój grzech (podstępem zdobył błogosławieństwo ojca przeznaczony dla starszego brata Ezawa) walką z aniołem i jego błogosławieństwem. Dlatego Jakub stał się równy bratu, zwracając mu niejako błogosławieństwo ojca. Przewyższył go nawet, otrzymując błogosławieństwo Boga-Ojca. Figura Jakuba jest pełna sprzeczności. (...) Co symbolizuje jego walka z aniołem? Z jednej strony to symbol ludzkiej wrogości (a przecież wszyscy ludzie są braćmi), z drugiej symbol wewnętrznej walki w człowieku (człowiek walczy sam ze sobą). Wspólny mianownik dla tych dwóch elementów – to zmaganie się z Bogiem (*bogoborczestwo*) (temat aktualny dla targanego wątpliwościami XX wieku). Wydaje się, że to zmaganie miał na uwadze Protazanow, odsyłając widza do obrazu Gauguina. Ten obraz (nie bez ironii), ujęcie religijnego tematu przez malarza, staje się mottem dla filmu Protazanowa (...) i mottem dla rewolucyjnej sytuacji w kraju³.

Nawet jeśli uznamy, że interpretacja taka idzie zbyt daleko, to bez wątpienia wpisuje się w styl epoki (tej, w której powstał film). Można w *Triumfującym szatanie* dostrzec elementy dyskursu o wewnętrznej walce ze złem, tajemnicy kuszenia i ucieczki przed własną grzeszną naturą. Ale można też patrzeć na niego jak na opowieść o demonicznej sile sztuki, zatrutym źródle, które pociąga i zwodzi zarazem, dając wstęp do świata trudno osiągalnego dla niewtajemniczonych. Będzie to interpretacja także bliska dekadencej wrażliwości.

Triumfujący szatan ma wszystkie cechy dojrzałego stylu reżysera – staranną kompozycję, wysmakowaną estetykę, mistrzowskie budowanie atmosfery, wszystko, co widzowie mogli poznać w *Damie Pikowej*, a zobaczą w *Ojcu Sergiuszu*. Protazanow nie stworzył filmu grozy, lecz dwuznaczną historię podszytą enigmatycznym mistycyzmem i jest to

3 Tamże.

bez wątpienia jeden z najlepszych rosyjskich filmów tamtych lat (przynajmniej wśród tych, które się zachowały). Jego największą ozdobą okazał się Iwan Mozzuchin – ulubiony aktor Protazanowa, grający tu podwójną rolę pastora Talnoksa i jego syna Sandra. Mozzuchin stworzył postać bardzo dla siebie typową. Ten wszechstronny aktor (grający w komediach, kreujący role charakterystyczne) zdobył popularność jako odtwórca ról „demonicznych amantów”. „Religijna filozofia, okultyzm, sztuka, nauka odkryły mistyczną głębię ludzkiego ja” – pisze Irina Graszczenkowa⁴.

Scena, a także ekran srebrnego wieku – potrzebował aktora umiającego czuć i wyrazić tę głębię. I on się pojawił: Michaił Czechow na scenie, Iwan Mozzuchin na ekranie w obrazach Protazanowa realizowanych według zasad stawiających w centrum aktorstwo. W swoich – najlepszych – filmach Mozzuchin stworzył obraz człowieka srebrnego wieku bliskiego lirycznemu bohaterowi Briusowa. To walczący demoniczny indywidualista i cierpiący, powalony *bogoborec* – bohater obrazów Michaiła Wrubla⁵.

Bez wątpienia Mozzuchin doskonale wpasował się w styl filmów epoki. Ale w *Triumfującym szatanie* niezwykle rolę zagrał też kreujący postać demonicznego przybysza Aleksandr Czabrow. Jego diabeł nie jest posepny i odrażający. To postać bliższa tradycji Gogola, diabeł w marynarce – jak pisał Paul Evdokimov, groteskowy i straszny, śmieszny i bezwzględny. Na pograniczu błazenady. Sam Czabrow był ciekawą, choć dość tajemniczą osobowością. Aktor i muzyk, dokładnie – pianista, w filmie nie zagrał wielu ról, pojawił się na przykład w *Dzieciach szatana* i *Miłości mnicha* Władimira Gardina (1917). Naprawdę nazywał się Aleksiej Podgajecki, był przyjacielem wybitnego kompozytora Aleksandra Skriabina i poetki Mariny Cwietajewej (która zadeedykowała mu jeden z poematów). Podobno po śmierci Skriabina (w roku 1915) został opiekunem jego dzieci. Poznał również Aleksandra Tairowa, który zaangażował go do roli w pantomimie na podstawie tekstu Arthura

4 I. Graszczenkowa, *Jakow Protazanow – reżyser prawosławnego kino!?*, „Kinowiedziejskije zapiski” 2008, nr 88; <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/945/> (dostęp: 4.03.2019).

5 Tamże. Autorka, podobnie jak Kurakina-Mustafina, używa trudno przetłumaczonego na język polski słowa „bogoborec”. To ktoś zmagający się z Bogiem, walczący z nim wewnątrz.

Schnitzlera *Welon Pieretty*. Wystąpił w niej razem z wielką aktorką (i żoną Tairowa) Alisą Koonen. Spektakl, pokazany w roku 1916 na scenie stworzonego przez Tairowa Teatru Kameralnego, okazał się wielkim sukcesem Czabrowa, który zademonstrował niezwykłą zdolność i plastyczność ciała. Czy dzięki Skriabinowi, komponującemu muzykę inspirowaną mistyką i teozofią, znalazł się w kręgu podobnych oddziaływań?

Czabrow – sceniczny pseudonim Aleksieja Aleksandrowicza Podgajckiego (1888?–1935?) często występuje we wspomnieniach L.L. Sabaniejewa [chodzi o rosyjskiego kompozytora współczesnego Skriabinowi – J.W.] jako mistyk i teozof, bliski przyjaciel Skriabina. Chociaż Sabaniejew często podkreślał swoją skrajną antypatię do Podgajckiego, także on uznawał jego ogromny aktorski talent. Alisa Koonen wysoko ceniła w swoim partnerze niepospolitą muzykalność, wycucie rytmu i „rzeczywiście szatański temperament”⁶.

Po rewolucji Czabrow wyemigrował. W Berlinie też występował na scenie. Tam właśnie, w *Welonie Pieretty*, zobaczyła go Nina Berberowa. Emigracyjna pisarka i autorka znakomitych wspomnień opisuje swoje wrażenia:

Czabrow był genialnym aktorem i mimem – inaczej nie potrafię go określić. Jego magia i wielki, olśniewający talent były wyjątkowe. Grała z nim Fiodorowa-druga (która później popadła w obłęd) i Samuel Wermel w roli Pierrota. Do dziś pamiętam każdy szczegół tego zdumiewającego przedstawienia – nigdy i nic tak nie wryło mi się w pamięć jak owa *Narzutka* – ani Michaił Czechow w *Eryku IV*, ani Barrault w *Molierze*, ani Zacconi w *Szekspirze*, ani Pawłowa w *Umierającym labędzie*, ani Luba Velicz w *Salome*. Gdy Czabrow i Fiodorowa-druga tańczyli polkę w drugim akcie, a martwy Pierrot pojawiał się na małym balkonie (...), po raz pierwszy (i na zawsze) zrozumiałam, czym jest prawdziwy teatr (...). Z Czabrowem zresztą często siadywaliśmy razem w traktierni Zum Patzenhof – był przyjacielem Bielego (a swego czasu również Skriabina)⁷.

6 M. Lobanowa, *Tieozof, teurg, mistik, mag, Aleksandr Skriabin i jego wriemia*, Moskwa 2012, s. 125–126.

7 N. Berberowa, *Podkreślenie moje. Autobiografia*, przekł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1998, s. 192.

Podobno Czabrow przeszedł na katolicyzm, został mnichem i przebywał w klasztorze w Belgii. Na emigrację wyjechał też Mozzuchin, próbując tam ze sporym powodzeniem kontynuować karierę, a jego reżyserski debiut, zrealizowany we Francji *Gorejący stos* (1923), zasługuje na uwagę większą niż ta, którą dotąd był darzony.

A dramat mistyczny? W latach dwudziestych powstało jeszcze kilka takich filmów (zwłaszcza w pierwszej ich połowie), jednak na powrót tego stylu przyjdzie rosyjskim widzom trochę poczekać.

Awangarda i tradycja, czyli jak rosyjscy filmowcy stworzyli rewolucję

Kiedy w 1919 roku Lenin podpisał dekret o nacjonalizacji przemysłu filmowego, rosyjska kinematografia przeżywała załamanie po dziesięciu latach intensywnego rozwoju. Dotyczyło to nie tylko spraw produkcyjnych i ekonomicznych, emigracji filmowców, aktorów czy szefów wytwórni. Straty były zresztą dotkliwe, choć niektórzy uznani twórcy przedrewolucyjnego kina, jak Władimir Gardin, oddali swój talent nowej władzy niemal natychmiast; inni – jak Jakow Protazanow – wrócili do bolszewickiej Rosji po kilku latach nieobecności. Funkcjonowanie kinematografii okazało się nie tylko problemem ekonomicznym, ale też ideologicznym wprzęgniętym w walkę o komunistyczną sztukę. Jednym z oręży tej walki miała się okazać filmowa awangarda.

Pojawienie się jej w Europie było jedną z oznak artystycznego usamodzielniania kina. Awangardowych artystów (nie tylko rosyjskich) fascynowało ono z wielu powodów. Jednym z ważniejszych była popularna opinia o jarmarczności kinematografii i braku obciążenia tradycją – co okazało się zaletą (choć nie należy pomijać właściwości obrazu fotograficznego i możliwości narracyjnych kina niemego, w latach dwudziestych osiągającego szczyt rozwoju). Gdy awangarda przystąpiła do walki o sztukę w bolszewickiej Rosji, postulat zerwania z tradycją odegrał niebagatelną rolę. Wypromowanie awangardystów na luminarzy robotniczego państwa było zasługą niektórych bolszewików, między innymi Anatolija Łunaczarskiego. W jego przypadku nie chodziło nawet o osobistą sympatię, a o hasła, którymi się posługiwali. Jakkolwiek jeszcze przed pierwszą wojną, jako członek grupy „Wpieriod”, wraz z Aleksandrem Bogdanowem postulował konieczność stworzenia „proletariackiej kultury”, w rewolucji dostrzegając możliwość przemiany rzeczywistości.

W tym procesie sztuka powinna mieć niebagatelny udział. Lenin nieprzychylnym okiem patrzył na pomysły towarzyszy (obu usunął z Partii). Sam był pragmatykiem, awangardy nie lubił, uważając ją za podrygi wyczerpanej burżuazji (podobne sądy wypowiadał też Łunaczarski). Mimo to pierwsza połowa lat dwudziestych przyniosła dominację tych tendencji. Łunaczarski stanął na czele Ludowego Komisariatu Oświaty, zaś Bogdanow – wpływowy rywal Lenina – został głównym ideologiem odnoszących największe sukcesy w latach 1917–1921 Proletariackich Organizacji Kulturalno-Oświatowych (Proletkult).

Losy awangardowej sztuki były jednak niepewne nawet w oczach jej wątpliwych propagatorów. Na początku lat dwudziestych Łunaczarski pytał: „W państwie rewolucyjnym – a takim jest państwo radzieckie – problem stosunku do sztuki można sformułować w sposób następujący: czy rewolucja może dać coś sztuce i czy sztuka może dać coś rewolucji?”¹. Z emfazą odpowiadał: „jeżeli rewolucja może dać sztuce duszę, to sztuka może dać rewolucji jej mowę”². Sam – skądinąd bystry krytyk – widział konieczność podporządkowania sztuki wymogom czasu. Jaki zaś jest ów podstawowy wymóg? Przede wszystkim agitacja:

Agitacja, rzekłbym, rozplomienia i rozjaśnienia wszystkie blaski treści głoszonych przez rewolucjonistów. Właśnie głoszonych, bo wszyscy przecież jesteśmy głosicielami i kaznodziejami. Propaganda i agitacja to nie innego, tylko nieustanne głoszenie nowej wiary, oparte na głębokiej wiedzy. (...) Z tego względu partia komunistyczna, jako kolektywny propagandysta, kolektywny głosiciel prawd naszej doby, powinna uzbroić się w oręż sztuki, która stanie się podporą agitacji³.

Niestety awangarda wraz ze swoją – jak powiada Łunaczarski – skłonnością do formalizmu niekoniecznie spełniała te wymogi. Ale nowe czasy domagały się nowych treści, a na to hasło chętnie odpowiadali twórcy, którzy bez skrupowania głosili wojnę z tradycją i mieszczańskim salonem – jej zakonserwowanym skansenem. Awangardowe postulaty pojawiały się we wszystkich dziedzinach sztuki – od literatury poprzez teatr aż po plastykę i architekturę. Pamiętać jednak trzeba,

1 A. Łunaczarski, *Rewolucja i sztuka*, przekł. J. Pomianowski, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1963, s. 293.

2 Tamże, s. 295.

3 Tamże.

że w pierwszych latach po rewolucji nastąpiło zmieszanie rozmaitych trendów, między innymi przetworzonego przez rosyjski marksizm modernizmu, z bolszewicką ideologią. Głoszono prometeizm uzupełniany o komunistyczną odmianę teorii nadczłowieka, kosmizm – koncepcję przekształcenia natury, a nawet wszechświata dzięki wielbionej nauce (kosmiści odwoływali się do myśli Mikołaja Fiodorowa) czy wreszcie apokaliptyczną krytykę cywilizacji rodem z wieku srebrnego. Jak na tym tle wyglądało kino? Z początku mało zachęcająco.

Jedną z cech bolszewickiego przekształcania kultury było używanie awangardowych postulatów do zawłaszczania przestrzeni publicznej, opuszczonej przez zdetronizowaną monarchię i cerkiew. Rytualizacja, teatralizacja, *quasi*-sakralizacja artystycznych działań przypominała dawne pomysły jakobinów, a w wielu wypadkach po prostu je powielała. Kreacja nowego mitu, mitu rewolucji, którą podniesiono do poziomu cezury oddzielającej stary świat od nowego, wymagała świadomych działań. Sowieccy propagandyści rozumieli rolę emocjonalnego oddziaływania na tłum, idąc za intuicjami pierwszych wybitnych teoretyków „masy”, między innymi Gustave’a Le Bona, który w 1895 roku sformułował koncepcję „psychologii tłumów” zawierającą tezę przydatną dla wielu ideologów: „Kto umie działać na wyobraźnię tłumów – umie nimi rządzić”⁴. Do walki o tę wyobraźnię stanął teatr. Artyści odwołali się do ludowych, nawet sakralnych korzeni teatru, do prac wybitnych reformatorów, m.in. Maxa Reinhardta (także Ryszarda Wagnera). Inscenizacja *Misterium-Buffero* Majakowskiego w reżyserii Meyerholda była wydarzeniem o symbolicznej randze. Jeszcze większą siłę miały mieć inscenirowki – masowe widowiska odtwarzające ważne historyczne wydarzenia; najważniejszą była piotrogrodzka inscenizacja *Zdobycie Pałacu Zimowego* w reżyserii – skądinąd wybitnego artysty – Nikołaja Jefrieinowa. Zakładano potężne działanie mitotwórcze: „Michelet stwierdził, że rewolucja francuska w rzeczywistości rozpoczęła się nie tyle zdobyciem Bastylli 14 lipca 1789 roku, ile symbolicznym odtworzeniem tego wydarzenia rok później. Analogicznie można powiedzieć, że rewolucja rosyjska – jako symbol wyzwolenia – narodziła się nie podczas burzliwych wypadków października 1917 roku, lecz w późniejszych

4 G. Le Bon, *Psychologia tłumów*, przekł. B. Kaprocki, Kęty 2004, s. 37.

scenach wielkiego widowiska i mitycznej rekonstrukcji” napisał James Billington⁵.

Jedną z podstawowych – i jakże przydatnych propagandowo – cech insceniówek był współudział widowni albo inaczej – zatarcie granicy pomiędzy uczestnikami a twórcami teatralnych działań. Bierność widza nie wchodziła w grę, bowiem wymiernym efektem takich widowisk miał być ów „teatr społeczny”, będący – jak postulował Łunaczarski – „miejszem zespołowych inscenizacji tragedii, których zadaniem będzie doprowadzenie dusz do ekstazy religijnej, bądź to burzliwej, bądź to filozoficznie kontemplującej”⁶. Znaczenie, jakie emocjonalny współudział widowni miał w nowej formule widowiska, świetnie rozumiał młody działacz Proletkultu, Siergiej Eisenstein, kiedy jeszcze jako reżyser teatralny formułował koncepcję „montażu atrakcji” – „jedyną drogi, która doprowadzi do pełnego wyzwolenia teatru spod ucisku dotychczas decydującej, nieuniknionej i jedynie możliwej «iluzorycznej obrazowości» i «przedstawiania»”⁷. Według słynnej definicji Eisensteina „atrakcja (w zakresie teatru) to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzanemu i z matematyczną dokładnością obliczonemu”⁸. Poruszenie widza, wyrwanie go ze stanu biernej kontemplacji, było celem teatru, który chciał tworzyć Eisenstein. Zaangażowanie emocjonalne jest – jakby powiedział Le Bon – kluczem do wyobraźni i to właśnie przyświecało teoretykom rewolucyjnej sztuki.

5 J.H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przekł. J. Hunia, Kraków 2008, s. 511.

6 A. Łunaczarski, *Socjalizm i sztuka*, przekł. W. Zawadzki, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1964, s. 63.

W tym kontekście warto zacytować jeszcze inny fragment z pism Łunaczarskiego: „Uczmy się od tłumy, pobbłajmy jego gustom. Najpierw postarajmy się zrozumieć, na czym polegają te gusta, bo tłum sam tego nie rozumie. Musimy wyodrębnić wszystko, co wybija się ponad zwykłą miarę, wszystko, co wielkie i tchnie szlachetnością, a co na pewno tkwi w kolektywnej psychice ludzkiej.

Spróbujmy według recept, dyktowanych nam przez te prawa, stworzyć autentyczne widowisko ludowe. Śmiem twierdzić, że widowisko to nie będzie stało niżej od prawdziwie ludowych przedstawień, jakimi były sztuki Sofoklesa i Szekspira”. Tenże, *Czego powinniśmy szukać*, przekł. W. Woroszyński, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 168.

7 S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, przekł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 293.

8 Tamże, s. 292.

Jednak w konfrontacji z ówczesnym teatrem kino wydawało się oferować znacznie mniej. Z prostych powodów. Pozycja widza filmowego zakładała zupełnie inny odbiór dzieła (można powiedzieć – bardziej bierny), a jego dystans wobec świata przedstawionego na ekranie wydawał się ogromny. Jednakże proletariacka publiczność lubiła film, a zatem nie należało go lekceważyć. „Jeśli Jego Wysokość Kino cieszy się powodzeniem, jeżeli owe melodramaty, cięte czastuszki etc. cieszą się powodzeniem – powinniśmy tutaj się uczyć, powinniśmy psychochemicznie wyodrębnić ów szlachetny pierwiastek, ów rzeczywisty magnes przyciągający duszę ludu” – pisał w 1918 roku Łunaczarski⁹. W jaki sposób połączyć jednak postulat agitacji z właściwościami sztuki, która pozornie nie nadawała się do takich politycznych celów? Udało się to całkiem dobrze, kinematografia zaś stała się pupilem nowej władzy. Kino było sztuką popularną, a w kraju, gdzie odsetek niepiśmiennej ludności był ogromny, język ruchomych obrazów mógł się okazać najlepszym narzędziem propagandy. Tak się też stało. W pierwszych latach bolszewickiej władzy dominowały przede wszystkim kroniki i filmy agitacyjne (o tym, że kino odgrywało niebagatelną rolę propagandową, świadczy fakt stosunkowo szybkiego zakładania regularnych wytwórni w republikach włączanych do Związku Sowieckiego: w Gruzji, Armenii czy też na Ukrainie), a okres przejściowy pomiędzy znacjonalizowaniem kinematografii i pierwszymi sukcesami sowieckiego filmu trwał kilka lat. Jednak losy „najważniejszej ze sztuk” kształtowałyby się zapewne inaczej, gdyby na froncie pozostali dawni mistrzowie, twórcy owych „melodramatów i czastuszek”. W kinematografii pojawiło się jednak pokolenie filmowych awangardzystów zafascynowanych komunistycznymi ideami. Jak w innych sztukach także i w filmie, artyści chcieli rewolucjonizować to, co najważniejsze – język wypowiedzi. Hasło propagandy, kształtowania nowej świadomości było nośne, niemniej film ze swoim krótkim życiorysem „przyteatralnego” oraz „przyliterackiego” tworu nie wydawał się zbyt kuszącym narzędziem. Sowiecka awangarda filmowa odkryła jednak to, na co „komunistyczne kaznodziejstwo” zdawało się czekać: kreacyjne możliwości montażu. Na temat „manipulacyjnej” roli montażu jako pierwszy zaczął pisać Lew Kuleszow. Doceniając semantykę pojedynczego kadru, zauważył, że właściwe odczytanie jego znaczenia – jak słowa w zdaniu – zależy od kontekstu, w jakim został umieszczony. Krótkie ujęcia – koniecznie krótkie, długie rozpraszają

9 A. Łunaczarski, *Czego powinniśmy szukać*, dz. cyt., s. 168.

uwagę widza, kierując ją na zbędne detale i przez to zaciemniają informacyjny przekaz – są nad wyraz giętym materiałem w rękach filmowca. Dzięki temu okazało się, że film jest nie tylko medium odtwarzającym rzeczywistość, ale przede wszystkim środkiem rzeczywistość tę przekształcającym, zaś jego kreacyjne możliwości są ogromne¹⁰. Intuicje te otworzyły drzwi „głoszeniu nowej wiary” za pomocą języka czytelnego dla wszystkich, nadając jednocześnie temu językowi rangę, jakiej dotąd nie posiadał. Sytuacja idealna, a korzyści obopólne. Trzeba jednak natychmiast dodać, że sytuacja awangardzystów nie była w sowieckim kinie łatwa, bo było ono stosunkowo mocno zróżnicowane. Entuzjazm pierwszej połowy lat dwudziestych – a więc okresu, kiedy awangardowe kino dopiero w bolszewickiej Rosji raczkowało – w drugiej chłodziły działania polityczne i powstające wtedy reakcyjne ugrupowania, przede wszystkim RAPP (Radzieckie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich), których wpływ zaznaczał się coraz wyraźniej.

Wróćmy jednak do samej rewolucji. Jeden z pierwszych filmów w „nowym” stylu nakręcił wytrawny twórca przedrewolucyjnego kina, Władimir Gardin. W pracy nad obrazem pod tytułem *Sierp i młot* (1921) asystował mu student szkoły filmowej i uczestnik eksperymentów Kuleszowa, Wsiewołod Pudowkin. Nie brał on udziału w pracach Proletkultu, przeszedł jednak przez aktorski i filmowy trening w „laboratorium” Kuleszowa, który zaangażował go do swoich najbardziej znanych filmów: *Niezwykłych przygód Mr Westa w kraju bolszewików* (1924) i *Promienia śmierci* (1925). Jednak Pudowkin nie kultywował postawy awangardowej. Jeśli zaś Eisenstein współpracował z ekipą wywodzącą się z Proletkultu, to przyszły twórca *Matki* związał się z wytwórnią Mieźrabpom-Ruś¹¹. Właśnie tym dwóm artystom o odmiennej osobowości i różnych temperamentach przyszło wykreować filmowy wizerunek rewolucji. Pudowkin „atletyczny syn dorzecza Wołgi” – jak nazwał go Billington¹² zrealizował w 1927 roku *Koniec Sankt Petersburga*;

10 Kuleszow stworzył też oryginalną koncepcję aktorstwa filmowego, przypominającą nieco biomechanikę Wsiewołoda Meyerholda. Odrzucając tradycję aktorstwa psychologicznego jako nieprzydatną w nowym typie filmów, postulował szkolenie niezawodowych odtwórców, tzw. naturszczyków. Zafascynowany mechanicznymi funkcjami ciała wprowadził metodę wywodzącą się z koncepcji pantomimy François Delsarte’a i Emile’a Jacques-Dalcroze’a, którą jeszcze przed rewolucją propagował w Rosji odkrywca Sergieja Diagilewa, książę Wołkoński.

11 Na temat wytwórni Mieźrabpom-Ruś piszę w tekście *Niemieckie diabły i rosyjskie biesy*.

12 Por. J.H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, dz. cyt., s. 513.

Eisenstein, uczeń Meyerholda, artysta o wyraźnym awangardowym *emploi*, nakręcił w tym samym roku *Październik*¹³. Oba filmy powstały z okazji dziesiątej rocznicy rewolucji i oba miały za zadanie tworzyć jej obraz, korzystając z nowo odkrytych, kreatywnych możliwości montażu. Zarówno *Październik*, jak i *Koniec Sankt Petersburga* zajmują ważne miejsce w historii kina, a Eisenstein i Pudowkin należą do czołówki reżyserów, którzy przyczynili się do rozwoju sztuki filmowej. Zbyt jednak rzadko pamięta się, że te wybitne dzieła są przykładem skrajnej propagandy politycznej i korzystają z komunistycznej ideologii na poziomie formy i treści. Jeszcze rzadziej zwraca się uwagę na ich zakorzenienie w tradycji – na przykład literackiej, z której – przede wszystkim na poziomie symboliki – twórcy czerpali pełnymi garściami. Eisenstein i Pudowkin – choć w różny sposób – byli dziećmi swojej epoki i fakt ten przyczynił się do kształtu ich dzieł. Przyjrzyjmy się zatem dwóm filmowym kreacjom rewolucji, z których pierwsza jest autorstwa lewicowego awangardysty, druga zachowawczego tradycjonalisty, choć oba określenia pewnie zbyt upraszczają problem.

1. „Bunt mas”

Jak napisałam, Eisenstein rozpoczął pracę jako reżyser teatralny, realizując kilka przedstawień, m.in. *Mędrca (Koń ma cztery nogi, a też się potknie)* Aleksandra Ostrowskiego i dwie sztuki dramaturga Proletkultu (potem związanego też z LEF-em) Siergieja Tretjakowa: *Maski przeciwigazowe* oraz *Słyszysz Moskwo*. Bliski Proletkultowi, a potem środowiskom LEF-u wyznawał założenia awangardowe, które czasami utożsamiał z koncepcją „kultury proletariackiej” i postulatami jej propagatora, Aleksandra Bogdanowa. Na przykład wtedy, gdy w 1925 roku nazywał swój pierwszy film – *Strajk* – „pierwszym filmem proletariackim” (wszak nie chodziło o to, że jest stworzony bądź przeznaczony dla proletariatu, tylko o fakt, że „rewolucyjny ruch był ruchem historycznie masowym, a nie indywidualnym – i stąd więc bezkonfliktowość, brak bohatera”¹⁴). Jednak twórca „tektologii” (nauki o naśladowaniu przez

13 Filmem zrealizowanym na rocznicę rewolucji była też – rzadko wspominana i nie najlepiej przyjęta przez ideologicznych krytyków – *Moskwa w Październiku* innego współpracownika Kuleszowa, Borysa Barneta.

14 S. Eisenstein, *Przyczynek do materialistycznego ujęcia formy (Strajk)*, przekł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 457.

kolektyw ludzki mechanizmów działania przyrody) podobnie jak Łunaczarski głosił przydatność tradycji. Piętnował fałszywe jego zdaniem oddzielanie sztuki od innych sfer ludzkiej aktywności, na przykład techniki, w której również przejawia się twórcza siła człowieka:

Metody techniczne starej sztuki rozwijały się niezależnie od metod innych sfer życia; technika sztuki proletariackiej winna świadomie badać i wykorzystywać materiał wszystkich innych metod. Np. fotografia, stereografia, kino, widmo spektralne, zapis dźwięku itp. (...) Z zasady monizmu metod wynika, że nie może być metod praktyki i nauki, które nie mogłyby znaleźć bezpośredniego lub pośredniego zastosowania w sztuce¹⁵.

Eisenstein również lubił używać zdobyczy nauk empirycznych (biologii, fizjologii) do analizy szczególnych właściwości filmu, niejedną raz wykorzystywał jednak prace dawnych artystów, tropiąc w nich „prekinematograficzne” intuicje. Pojęcie kolektywu – sedno koncepcji Bogdanowa – nie było mu obce. Pisał o tym wielokrotnie, także później. Według Eisensteina film „w pewnym sensie odpowiadał (...) zapotrzebowaniu społecznemu na dzieła wyrażające kolektyw i kolektywność w ogóle. (...) Obrazu kolektywnej działalności, obrazu kolektywu żaden ekran nie znał dotychczas w ogóle. Nie znał także mas jako propagandy działania. Samo poczucie «kolektywności» domagało się swego obrazu, odtworzenia w dziele sztuki”¹⁶. Począwszy od *Strajku* (1924) we wszystkich kolejnych dziełach z lat dwudziestych realizował ów postulat, pracując z ludźmi wywodzącymi się z Proletkultu oraz realizując filmy o sile masowych wystąpień, o mocy tłumy, w którym jednostka nie odgrywa istotnej roli, jest tylko częścią wielkiego wydarzenia. Kiedy kręcił *Październik*, postulaty masowości, emocjonalnego oddziaływania i kreacji historii – zainicjowane jeszcze w teatrze – okazały się bezcenne. Tym bardziej że Eisensteina nie interesował „zewnątrzny” przebieg wydarzeń, lecz dotarcie do ich rzekomego sedna, wewnętrzny nerw przemian, *quasi*-intelektualna logika wypadków. Myślał na sposób marksistowski. Chciał przedstawić rezultat procesów dziejowych

15 Cyt. za: M. Styczyński, *Filozofia społeczna Aleksandra Bogdanowa*, Łódź 1990, s. 118.

16 S. Eisenstein, *Średnia z trzech*, przekł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., str. 150.

rozumianych jako dialektyczny konflikt. W taki sposób postrzegał też formę filmu, dlatego jej naczelną zasadą uczynił konflikt (montażowe zderzenie). To w środkach sztuki kinowej, jej właściwościach widział idealną możliwość zobrazowania tej najważniejszej z marksistowskich tez. *Październik* – film o rewolucji – miał być ilustracją powyższych założeń, perfekcyjnym połączeniem rewolucyjnej treści i rewolucyjnej formy. Z tą myślą reżyser rozpoczął pracę.

Pierwsze ujęcia przedstawiają zainscenizowane na potrzeby filmu wydarzenie: demontaż pomnika cara Aleksandra III (podobno w czasie zdjęć po wielokroć wznoszono i burzono pomnik). Sam fakt był autentyczny, miał miejsce w Moskwie podczas rewolucji lutowej. Widzowie nie muszą tego wiedzieć – i zwykle nie wiedzą, tym bardziej że główną areną lutowych wypadków był oczywiście Piotrogród. Ujęcia niszczonego pomnika zmontowane zostały z kadrami przedstawiającymi wzniesione (kolejno) karabiny i kosy. Montażowe zderzenie (konflikt) wprowadzało najważniejszą ideę filmu – bunt wobec władzy, ponadto zaś charakteryzowało głównych aktorów wydarzeń: żołnierzy garnizonu pietrogradzkiego. Podnoszone karabiny i wzniesione kosy miały zapewne obrazować głęboki sojusz uciskanych warstw społecznych. Było jednak coś jeszcze, czego bez znajomości historii dostrzec nie sposób. Garnizon pietrogradzki rzeczywiście składał się z rekrutów pochodzenia chłopskiego, którzy oczekiwali tu wyjazdu na front. Introdukcja, otwierająca pierwszą część filmu, pokazuje zatem obraną przez Eisensteina metodę. Reżyser korzysta z wydarzeń autentycznych, ale zazwyczaj uzupełnia je o ideową wykładnię. Kolejna seria ujęć przedstawia przybycie Lenina do Piotrogradu 3 kwietnia 1917 roku (data nie pojawia się w filmie). Według opisu współczesnego historyka powitanie wyglądało tak:

Na miejscu było wielu bolszewików z prowincji i to oni zgotowali wodzowi przyjęcie, które pod względem wręcz teatralnego rozmachu przewyższało wszystko, co do tej pory widywano nawet w kołach socjalistycznych. Komitet Piotrogradzki zwołał robotników na Dworzec Finlandzki, a wzdłuż torów roztawiono wartę honorową złożoną z żołnierzy i orkiestrę wojskową. Kiedy Lenin ukazał się w oknie wagonu, orkiestra zaintonowała *Marsylianke* (...) Po wyjściu z Dworca Finlandzkiego Lenin wdrapał się na dach samochodu pancernego i w świetle reflektorów wypowiedział kilka krótkich uwag powitalnych¹⁷.

17 R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przekł. T. Szafar, Warszawa 2006, s. 412.

Doprawdy nie wiadomo, czy Richard Pipes, skądinąd znawca, któremu trzeźwości w ocenie sowieckiej historii nie sposób odmówić, opisuje faktyczne wydarzenia czy fragmenty *Października*. Sugestywność filmowej wizji jest bowiem zdumiewająca. Eisenstein zainscenizował przyjazd Lenina z rozmachem – są tłumy statystów, słupy światła jak podczas spektaklu, wódz stający na samochodzie (grał go fizycznie podobny robotnik). Wyreżyserował insceniówkę, posługując się świetnie dobranymi elementami – zbliżeniami twarzy kontrastowo zestawionymi z pełnymi planami, którym światło i kompozycja nadają podniosły charakter.

W następnej części z kolei postanowił wytłumaczyć widzowi sytuację polityczną i społeczną bezpośrednio poprzedzającą rewolucję. Obrazy zawierają więc podstawowe informacje, które powinny zająć uwagę i wprowadzić odpowiedni ton emocjonalny. Są sceny frontowe, jest zima i głód w Piotrogradzie (prawdziwy, zima na przełomie 1916 i 1917 roku była bardzo mroźna; z powodu braku żywności wprowadzono rację chleba), rozruchy w stolicy, których bohaterami byli przede wszystkim żołnierze ze wspomnianego garnizonu piotrogrodzkiego oraz żołnierze z Kronsztadu (w rzeczywistości miały one bardziej charakter rozbojów niż bohaterskich zrywów), wreszcie uliczna demonstracja. Chronologia wydarzeń – której przestrzegania nie należy oczekiwać od Eisensteina – każe się domyślać, że chodzi o wypadki kwietniowe.

Kulminacją tej części filmu są sceny rozpędzenia demonstracji. Wyraźnie nawiązują do sekwencji schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* (w większym stopniu niż do analogicznych fragmentów w *Strajku*). Choć nie mają tak świetnej dramaturgii i montażowego zrytmizowania, to zawierają sugestywne pomysły, które – podobnie jak spadający wózek czy zabicie chłopca w sekwencji odeskiej – patetycznie puentują całość. Najpierw dynamicznie montowane ujęcia – dość zresztą karykaturalne – pokazujące młodego bolszewika maltretowanego przez histeryczne damy używające do tego celu parasolek. Ujęcia montowane są z kadrami, na których żołnierze strzelają do demonstrantów. Ludzie bezładnie biegną w stronę wielkiego mostu. Na czele tłumu białych koni ciągnący pustą dorożkę z przymocowanym transparentem. Pada zastrzelony przez żołnierzy. Białe konie i zabita dziewczyna o długich rozpuszczonych włosach to dwa obrazy zamykające tę wizualną frazę. Orlando Figes, analizując dziedzictwo rosyjskiego symbolizmu, przywołuje symbolikę konia, będącego „w rosyjskiej tradycji intelektualnej (...) od dawna

symbolem apokalipsy”¹⁸. Figes przypomina azjatyckie, mongolskie fascynacje wielu symbolistów (Andrieja Bielego, poetów scytyjskich, malarzy, na przykład Wasyla Kandyńskiego). Wskazuje w tym kontekście ujęcia z *Października*. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ten – skądinąd bardzo sugestywny – obraz wywodzi się ze wskazanych źródeł. Wpływ rosyjskiego symbolizmu jest nieczęsto doceniany w postrzeganej jako wybitnie awangardowa sztuce Eisensteina¹⁹. Można uznać, że kadry są niepokojącym, pięknym dopełnieniem całej sceny. W finałowych ujęciach pokazujących podnoszenie mostu na Newie (władze robiły to czasami, żeby odciąć Dzielnicę Wyborską, robotniczą część Piotrogradu, od centrum miasta) biały koń wpada do wody. Wcześniej otwierające się części mostu poruszają długimi włosami zabitej dziewczyny. Te obrazy – „Eisenstein lubił mosty jako inżynier i artysta” pisał Wiktor Szklowski²⁰ – są jak patetyczna koda, zamykają pierwszą część filmu. Druga zbudowana została w zupełnie inny sposób. Ma kształt wizualnej cezury, refrenu rozdzielającego historyczne wydarzenia. Emocjonalne oddziaływanie właściwe fabularnym inscenizacjom zastąpiła intelektualna perswazja, a koncepcja montażowego konfliktu zyskała tu szczególny charakter.

Ten fragment poświęca reżyser władzy, a mówiąc ściślej Rządowi Tymczasowemu (utworzonemu 27 lutego 1917 roku). Celem Eisensteina jest oczywiście jego wyszydzenie, co czyni z ochotą, najbardziej pastwić się nad postacią Aleksandra Kiereńskiego. W chwili objęcia funkcji ministra w Rządzie Tymczasowym, a potem premiera Kiereński miał 36 lat. Świadomy – jak pisze Pipes – swojego podobieństwa do Napoleona lubił się na niego stylizować. Często przybierał napoleońskie pozy²¹. Pokazując go filmie, Eisenstein wykorzystał ten fakt (choć wydaje się to chwytem czysto propagandowym). Cykl obrazów (trudno je nazwać scenami, wszak nie mają one cech fabularnych) poświęconych Rządowi Tymczasowemu należy do najbardziej znanych w filmie. Ze względu na brawurowo zastosowany montaż skojarzeniowy, który okazał się środkiem propagandowej perswazji. Reżyser wydobył piękno

18 O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przekł. W. Jeżewski, Warszawa 2007, s. 344.

19 Zwraca na to uwagę wybitny znawca Eisensteina, Naum Klejman.

Por. N. Klejman, „Nacjonalnoje” „internacjonalnoje” i sowieckij kinoawangard, w: tegoż, *Formuła finału*, Moskwa 2004, s. 302–318.

20 W. Szklowski, *Eisenstein*, przekł. S. Pollak, Warszawa 1980, s. 167.

21 Por. R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przekł. T. Szafar, Warszawa 2006, s. 317–318.

Pałacu Taurydzkiego, ale skupił się na detalach charakteryzujących puste burżuazyjne życie: kosztownych bibelotach, wypolerowanych butach, błyszczących kieliszkach. Wprowadził zestawienia kadrów (na zasadzie semantycznego konfliktu), których odmienne w punkcie wyjścia znaczenie wzajemnie się dopełnia dzięki montażowemu połączeniu: Kiereński i porcelanowa figurka Napoleona, ministrowie w wytwornych mundurach – paw rozkładający ogon, armia sztucznych żołnierzyków – kryształowe, błyszczące kieliszki. Po tych ujęciach następuje słynna „sekwencja bogów” mająca obnażyć fałsz dwóch filarów monarchii. „Za Boga i ojczyznę” głosi napis. Po słowach „Za Boga” szereg kadrów przedstawiających wizerunki bogów rozmaitych religii („sprowadzają one boga do obrazu bałwana”²²), dalej napis „za ojczyznę” i ciąg kadrów pokazujących order i generalskie epolety. Jednym słowem – blichtr i pustka. Eisenstein lubił wykorzystywać religijną symbolikę i robił to wielokrotnie – we wcześniejszych i późniejszych filmach. Truizmem jest stwierdzenie, że degradując religię, szedł w sukurs bolszewickim władzom. Komuniści stworzyli nawet specjalny gatunek spektaklu zwanego „agit-sudem” (sądem agitacyjnym), podczas którego instytucje, a także osoby (traktowane symbolicznie), czasem również Biblia i Talmud, stawiane były przed ludowym trybunałem i skazywane. Walce z religią służyły uliczne festiwale ośmieszające najważniejsze święta. Opis jednego z nich („komsomolskiego Bożego Narodzenia”) przypomina sekwencję z *Października*: „Bogobojni moskiewscy filistrzy byli świadkami bezprecedensowego spektaklu. Od Sadowej aż do placu Rewolucji sunęła niekończąca się procesja bogów i pogańskich kapłanów... Oto żółty Budda na krzywych nogach udzielający błogosławieństwa, męcząco przebiegły i skośnooki. I babiloński Mudruk, prawosławna Dziewica, chińscy mnisi i katolicy księża, papież rzymski w swojej żółtej tiarze (...) Rosyjski pop w typowej stule (...) A tu mnich siedzący w czarnej trumnie z relikwią świętego...”²³. Filmowy zabieg jest daleko bardziej finezyjny, ponieważ Eisenstein unika w nim pokusy emocjonalnego oddziaływania, a skupia się na dość oschłym (choć dobrze skonstruowanym) intelektualnym przekazie wpisanym w precyzyjnie zaplanowaną frazę montażową.

Kolejne partie *Października* budowane są już na połączeniu emocjonalnego oraz intelektualnego działania. W sekwencjach pokazujących

22 S. Eisenstein, *Film czwartego wymiaru*, przekł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 336.

23 Cyt. za: R. Pipes, *Rosja bolszewików*, przekł. W. Jeżewski, Warszawa 2005, s. 383.

posiedzenie Zjazdu Rad Eisenstein ponownie sięga do historycznych wydarzeń. Negatywnym bohaterami tych fragmentów mają być mieniszewicy i eserowcy. Na użytek propagandy wykreowano ich na głównych antagonistów bolszewików, tych, co zdradzić chcieli ideę rewolucji. W dalszych fragmentach są też sceny przedstawiające delegalizację Rządu Tymczasowego, powołanie Komitetu Wojskowo-Rewolucyjnego, przygotowania do obrony budynków państwowych. Eisenstein wykpiwa jedynych obrońców Pałacu Zimowego: junkrów i Kobięcy Batalion Śmierci. Znowu robi to za pomocą montażu skojarzeniowego. W sceny przedstawiające przemawiających mieniszewików i eserowców wprowadza obrazy grających harf i bałajek (również na zasadzie czytelnego skojarzenia). Ujęcia te, wskazane przez reżysera jako przykład montażu intelektualnego, zakładają oddziaływanie perswazyjne. Montaż intelektualny – jądro myśli Eisensteina – pozwala za pomocą dwóch kadrów o odmiennym znaczeniu przedstawić ogólne, abstrakcyjne pojęcie. Jest próbą przełamania fotograficznej dosłowności kina, jego prostego mimetyzmu. Czy uda się, to już inny problem. Z punktu widzenia rewolucyjnej logiki myślenie Eisensteina jest jednak bez zarzutu. Przedrewolucyjny film wykorzystywał metodę narracyjną zapożyczoną z dziewiętnastowiecznej powieści, zaś inscenizację z burżuazyjnego teatru. Żeby stworzyć sztukę, która da rewolucji nowy język, trzeba zerwać ze wszystkim, co stare. Burżuazyjne filmy opowiadały banalne historie, ich metoda narracyjna była przestarzała. Rewolucyjne kino obrazuje idee, wnika w głąb procesów dziejowych, oddziałuje na świadomość mas. Żeby mogło to robić, trzeba jednak zaproponować język wywodzący się z najgłębszych filozoficznych źródeł rewolucji, z marksistowskiej dialektyki. Temu właśnie służy montaż – oparty na konflikcie (różnie rozumianym – estetycznie, znaczeniowo), prawdziwie dialektyczny komponent dzieła filmowego. A zatem brzdąkające harfy i grające bałajki – kadry wprowadzone w porządek fabularny niejako „z zewnątrz”, spoza świata przedstawionego – nadają odpowiednio nacechowaną wymowę obrazom przemawiających mieniszewików. Łączą w całość emocjonalny i intelektualny przekaz. Z tych intuicji – jak przekonywał reżyser – wyrośnie sztuka przyszłości.

„Nowa sztuka powinna skończyć z dualizmem sfer «uczucia» i «rozśądu». Powinna przywrócić nauce jej uczuciowość. Intelektualnemu procesowi jego płomiennosc i pasję. Zanurzyć abstrakcyjny proces myślowy w aktywności, w kipiącym praktycznym dualizmie. Wykastrowanym spekulatywnym formułom przywrócić cały blask i bogactwo żywo odczuwanej formy. Formalnej dowolności nadać precyzję

ideologicznego oddziaływania” pisał Eisenstein w 1929 roku²⁴. Ta nowa sztuka to film. Film, a nie teatr czy literatura, stanie się prawdziwą sztuką przyszłości, która „doprowadza dusze do ekstazy religijnej”. To film kreuje rzeczywistość, dysponując środkami, jakimi nie dysponują inne sztuki („Na początku było słowo». A może nie było?”²⁵ – pyta zadiornie Eisenstein). To film nakazuje „widzowi wyjść z siebie”, kiedy zaś chcemy „wywołać u widza emocjonalne «ekstazy» (...), powinniśmy podać mu w utworze odpowiednią «receptę», za pomocą której wpadłby on w pożądaną przez nas stan”²⁶ – pisał reżyser wiele lat później na marginesie analizy *Pancernika Potiomkina*. Jak to zrobić? Najpierw, korzystając z literackiej metody, należy zacząć „od selekcji i wyboru takich zjawisk, które same mają przebieg ekstatyczny, same «wychodzą z siebie»”²⁷ (najlepiej demonstracje, strajki, atak na Pałac Zimowy). To jednak nie wszystko. Potrzebna jest zmiana „całej metody przedstawiania wydarzeń: z narracyjnej na obrazową (...). Obrazowa rytmiczna proza przechodzi nagle w obrazową narrację poetycką”²⁸. Cóż to oznacza? Otóż tyle, że montowane ze sobą krótkie ujęcia, których połączenie podlega zasadom ruchu, rytmu, prostych wizualnych bodźców, uzupełniane są o obrazy wznoszące te emocjonalnie i zmysłowo oddziałujące kadry na poziom *quasi*-symboliczny (jako przykład podaje reżyser trzy ujęcia kamiennych lwów wieńczących sekwencję schodów odeskich w *Pancerniku Potiomkinie*), ów „skok akcji «z siebie» w nową jakość, najczęściej równoznaczny [jest – J.W.] ze skokiem w przeciwstawność”²⁹. Jak widać w ciągu wielu następnych lat, Eisenstein nie pozbył się marzenia o prawdziwej dialektycznej sztuce.

Najważniejsza część *Października*, atak na Pałac Zimowy, pozbawiona została „wyższej” intelektualnej jakości. Eisenstein postawił na emocjonalne oddziaływanie. Nakręcił fragment, który stał się niemal

24 S. Eisenstein, *Perspektywy*, przekł. I. Nomańczukowa, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 304.

25 Tamże, s. 303.

26 S. Eisenstein, *O budowie utworów*, przekł. A. Kaltbaum, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 246.

27 Tamże, s. 247.

28 Tamże, s. 248.

29 Tamże, s. 249. Eisenstein znów wraca do idei kolektywizmu: „Przechodzenie drogą skoków od jakości do jakości to już nie tylko prawidłowość wzrostu, lecz również prawidłowość rozwoju. Bierzymy w nim udział już nie tylko jako poszczególne «wegetatywne» jednostki, podporządkowane prawom ewolucji, ale również jako członkowie kolektywu i społeczeństwa, świadomie współuczestniczący w procesie rozwoju przyrody”.

przysłowiowym przykładem propagandowej sztuki zakłamującej historyczną prawdę. Wykorzystał jednak pewne fakty: nasilające się w Piotrogradzie działania zbrojne prowadzą do tego, że Pałac Zimowy staje się jedynym budynkiem w mieście znajdującym się w rękach kontrrewolucjonistów. Kiereński ucieka samochodem, który udaje się pożyczyć od amerykańskiego ambasadora (Eisenstein pokazał nawet amerykańską flagę zatknietą na masce), na pałac nacierają tłumy rewolucjonistów. Imponujące sceny – nie tylko ze względu na ilość statystów, inscenizację, ale przede wszystkim znakomitą, dynamiczną metodę montażową. Plany ogólne co pewien czas przeplatane są kadrami przedstawiającymi pojedynczych żołnierzy, których entuzjazm zagrzewa do walki. Po wtargnięciu do wnętrza pałacu żołnierze dostają się do carskich komnat (w tych scenach reżyser użył innych schodów niż te, którymi atakujący rzeczywiście przedostali się do wnętrza. Schody wykorzystane przez Eisensteina to wielkie Schody Jordańskie; bolszewicy dostali się do pałacu bocznymi, znacznie mniej efektownymi schodami), nawet do sypialni cara (wprowadza się tu kadry mające unaocznnić „człowieczeństwo” imperatora – łóżko, nocnik, przybory toaletowe, jest też rycina przedstawiająca Chrystusa błogosławiącego carską rodzinę). Rozochocony żołnierz, czując dziwny respekt, na moment przystaje. Tylko na moment. Potem rozpruwa poduszki, a uwolnione pierze unosi się nad sypialnią. W innym fragmencie jeden z żołnierzy zatrzymuje uciekającego junkra. Znajduje przy nim dużo skradzionych srebrnych łyżeczek, które wysypują się spod munduru (jest to kłamliwy zabieg, w rzeczywistości pałac niszczył i rabował rozochocony motłoch). Tak to ostatni zwolennicy starego porządku zostają ośmieszeni, Ministrowie Rządu Tymczasowego aresztowani, zaś rewolucja triumfuje. W rzeczywistości wydarzenia wyglądały zupełnie inaczej: „Pałacu Zimowego nie wzięto szturmem: obraz kolumny nacierających robotników, żołnierzy i marynarzy, przedstawiony w filmie Eisensteina *Październik*, jest wytworem czystej wyobraźni, próbą podarowania Rosji jej własnego szturm Bastylia. W rzeczywistości Pałac Zimowy motłoch załął dopiero wtedy, kiedy już zaprzestano obrony. Łączna liczba ofiar wynosiła pięciu zabitych i kilku rannych, w większości trafionych zabłąkanymi pociskami”³⁰. Reżyser wykreował jednak mit – historyczny i filmowy, promując

30 R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, dz. cyt., s. 520.

koncepcję kina – sztuki przyszłości, „nierozzerwalnego związku treści i formy z ideologią”³¹.

Wielkie sceny masowe stały się specjalnością Eisensteina, który widział w nich zaprzeczenie psychologiczno-burżuazyjnej kinematografii. Był marksistą, przez co jego myślenie o historii odzwierciedlało znaczenie procesów, a nie jednostek w jej kształtowaniu. Koncepcja emocjonalno-intelektualnego kina nie spotkała się jednak w bolszewickiej Rosji z uznaniem (inaczej niż w świecie). Mimo to reżyser wierzył w formułę „lewego” kina, intelektualnego kina przyszłości, za pomocą którego będzie można przenieść na ekran nawet *Kapitał* („Kiedy w 1929 roku, podczas swojego pierwszego spotkania ze Stalinem, Eisenstein – w odpowiedzi na pytanie o plany – próbował przedstawić ów projekt, od przyszłego Ojca Narodów usłyszał wzburzoną odpowiedź: «Zwarował»”³²). Inni dostrzegali za to, że awangarda – nawet ideowa – nie jest sztuką dla proletariatu i nie spełnia oczekiwań Partii. Sam Łunaczarski pisał w 1924 roku: „Kiedy usiłowałem doprowadzić do zbliżenia między młodą sztuką, między utalentowanymi przedstawicielami tej sztuki a masami robotniczymi, stale napotykałem na poważny opór, opór nie tylko ze strony mas, lecz także ze strony najlepszych przedstawicieli klasy robotniczej, którzy kiwając z powątpiewaniem głową, mówią: «Nie, to się nie nadaje»”³³. Rewolucja torowała drogę realizmowi socjalistycznemu.

2. Upadek mitu

Wsiewołod Pudowkin nakręcił *Koniec Sankt Petersburga* na podstawie skróconej wersji scenariusza, który przygotował z Natanem Zarchim. Wstępny pomysł był nieco inny. Pudowkin i Zarchi postanowili napisać trzyczęściowy scenariusz przedstawiający dzieje Petersburga od jego założenia aż po rewolucję październikową. Film, pod roboczym tytułem *Petersburg–Piotrogród–Leningrad*, przedstawiać miał historię stolicy, a na jej tle losy pojedynczych bohaterów. Scenariusz nadmiernie

31 S. Eisenstein, *Perspektywy*, dz. cyt., s. 300.

32 N. Klejman, „*Nacionalnoje*”, „*internacionalnoje*” i *sowietskij kinoawangard*, dz. cyt., s. 316.

33 A. Łunaczarski, *Sztuka*, przekł. J. Pomianowski, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, dz. cyt., s. 394.

się rozrósł i autorzy postanowili zrezygnować z wątków historycznych³⁴. Pozostała tylko opowieść współczesna: dzieje wiejskiego chłopaka, który przyjeżdża do Piotrogradu w poszukiwaniu pracy. Wydaje się, że – w porównaniu z Eisensteinem – Pudowkin nie zaproponował niczego wyjątkowego. Nie chciał opowiadać o samej rewolucji, tylko wykorzystać ją jako tło. Jego myślenie o kinie było inne, bardziej zachowawcze, nie myślał więc o tak daleko idących eksperymentach. A jednak ów pomysł – opowieść o mieście, które stało się świadkiem październikowych wydarzeń, jest bardzo ciekawy, może nawet ciekawszy od koncepcji Eisensteina, którego filmowy geniusz przyćmił prace innych reżyserów. Pisząc scenariusz, Pudowkin odwołał się bowiem do legendy miasta, które w kulturze rosyjskiej odegrało szczególną rolę.

Kiedy w 1918 roku bolszewicy przenieśli stolicę do Moskwy, doskonale wiedzieli, że dokonują spektakularnego aktu. W obszarze rosyjskiej idei Petersburg miał symboliczny status. Dziewiętnastowieczny spór pomiędzy słowianofilami i okcydentalistami opierał się na konflikcie pomiędzy konserwatywną frakcją, która w specyfice dawnej przedpiotrowej Rosji upatrywała ratunek przed wpływami „zgniłego Zachodu”, a frakcją postępową, dla której europeizacja Rosji była drogą rozwoju. Symbolem owej archaicznej kultury wspartej na trzech wartościach: prawosławiu, samodzierżawiu oraz ludzie, była Moskwa – stara stolica, „trzeci Rzym”, jak od XV wieku zwykło się ją nazywać. Reformy Piotra pchnęły Rosję na fałszywą drogę i zniszczyły specyfikę kraju, który dzięki swojej wyjątkowości miał szansę uratować całą Europę. Tak powiadali słowianofile, a za nimi konserwatywna rosyjska elita. Car wybudował nową stolicę, miasto symbolizujące wszystko, co nierosyjskie i zachodnie. Detronizując Moskwę, zerwał brutalnie z przeszłością. Dlatego też ów kamienny sen Piotra, „okno na Europę”, miasto na bagnach, którego budowa pochłonęła życie tysięcy ludzi, stało się znakiem obcej siły na uświęconym ciele starej Rosji. Petersburg był miastem europejskim albo gorzej – naśladowującym europejskość. Car zrealizował marzenie, a „planując swoje miasto, używał” – jak pisał Josif Brodski – „tylko jednego przyrządu: linijki”³⁵. Tak powstała marmurowa atrapa Wenecji, Rzymu i Amsterdamu. „Ma się dziwne wrażenie, że to wszystko

34 Por. A. Karaganow, *Wsiewołod Pudowkin*, przekł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1986, s. 113–115.

35 J. Brodski, *Przewodnik po przemianowanym mieście*, przekł. P. Herz, w: tegoż, *Dyptyk petersburski, czyli przewodnik po przemianowanym mieście*, Warszawa 2003, s. 9.

nie Rosja, która usiłuje doczołgać się do cywilizacji europejskiej, lecz powiększona jej projekcja, rzucona latarnią czarnoksięską na ogromny ekran przestrzeni i wody” – powiada Brodski³⁶. Te zdania brzmią jak uzupełnienie o ponad wiek wcześniejszych zapisków markiza de Custine: „Dziwi mnie tu na każdym kroku nieustające wymieszanie dwóch sztuk tak odmiennych, jak architektura i dekoracja. Piotr Wielki i jego następcy uznali swoją stolicę za teatr”³⁷. Markizowi nie podobała się rosyjska stolica, widział w niej (podobnie jak Mickiewicz) wykwit nadmiernie wybujałej ambicji. A samym Rosjanom? Literacki mit Petersburga ma długą i świetną tradycję. Najbardziej wymyślone miasto na świecie – jak określał je Dostojewski – zamieniło się w fantazmat: wspaśniały i ponury jednocześnie. Zaczęło się od *Jeźdźca miedzianego* (1834) Aleksandra Puszkina. Dzieje oszalałego Eugeniusza, którego po pustych ulicach miasta goni car Piotr na koniu – sławny miedziany posąg Etienne’a Falconeta (wystawiony Piotrowi przez Katarzynę Wielką) – traktuje się jak wymowny symbol. Eugeniusz, mały człowieczek, który „ma swą posadkę, żyje skromnie”³⁸ – wzór dla gogolowskiego urzędniczyzny wkręconego w bezduszną machinę carskiej biurokracji – pozostanie punktem odniesienia dla znanego w rosyjskiej (także w sowieckiej) literaturze tematu: konfrontacji drobnego obywatela z ogromnym państwowym aparatem. Jeździec miedziany, „bożyszcze na spiżowym koniu” – jak określa go Puszkina – ojciec narodu i tyran, pomazaniec boży i antychryst (tak zwali carów – zwłaszcza Piotra – starowiercy) przedstawia ambiwalencję władzy, jak również stosunku do niej, pomieszania lęku i fascynacji. Pomnik imperatora – symbol nowej stolicy, jest dziwacznym fantomem, groźnym i potężnym jednocześnie. Aż dziw bierze, że Eisenstein – najwybitniejszy „puszkinolog” wśród filmowców lat dwudziestych – nie wykorzystał tego odniesienia. Jego Petersburg znika za teatrem wydarzeń. Pozostaje zredukowany do ozdób, bram, schodów i carskich emblematów. Nie jest miastem Piotra, ale Aleksandra III (którego moskiewski – nie zaś petersburski – posąg pojawia się na początku filmu) – giganta i żelaznego konserwatysty, a także Mikołaja II – słabeusza i nieudacznika.

Inaczej rzecz ma się z Pudowkinem. Już w pierwszym ujęciu *Końca Sankt Petersburga* widzimy konny pomnik Aleksandra III. Jest tłem dla

36 Tamże, s. 12.

37 A. de Custine, *Listy z Rosji*, przekł. M. Górski, Kraków 1989, s. 52.

38 Cytaty z *Jeźdźca miedzianego* podaję w tłumaczeniu Juliana Tuwima.

napisów czołówki. Pudowkin realizuje film o rewolucji, odwołując się do klasycznych motywów. To najbardziej frapująca cecha jego dzieła, choć trudno dostrzegalna za – zdawałoby się – banalną, propagandową fabułą. A w istocie jest ona sztafpowa. Oto do Petersburga przyjeżdża chłopiec ze wsi (tak właśnie nazywa go reżyser – „chłopiec”). Pudowkin, inaczej niż Eisenstein, wprowadza do filmu indywidualnego bohatera. Nie jest to – jak w *Matce* – bohater o wyraźnie zarysowanej osobowości, to raczej bohater symboliczny. Twórca *Października* myślał kategoriami marksistowskiej dialektyki i masy robotnicze postrzegał jako podmiot dziejowych przemian. Pudowkin wybrał inną drogę. Kiedy w 1921 roku współpracował z Gardinem, zagrał w filmie *Sierp i młot* rolę robotnika, który dojrzewa do przyjęcia właściwej – marksistowskiej – świadomości klasowej. Taki typ bohatera kojarzony jest z socrealizmem, a jego prawodawcy powoływali się na Gorkiego, biorąc za wzór wydaną w 1906 roku *Matkę*. Adaptując tę powieść w roku 1926, Pudowkin stworzył wzór dla socrealistycznego filmu, zrealizował jednak obraz wybitny, z którym niewiele dzieł realizmu socjalistycznego może się równać. Opowieść o dojrzewaniu klasowym, bolszewicka *Bildungsroman* – jak określił ją Orlando Figes³⁹ – stała się też punktem wyjścia dla struktury fabularnej *Końca Sankt Petersburga*. W bohaterze filmu, komunistycznym *everymanie*, łączą się elementy nowej ideologii ze znanymi już cechami. Jego przyjazd do Petersburga to wkroczenie w rzeczywistość dotąd niedostępną, wejście w świat zupełnie mu nieznany. Jak przystało na komunistycznego *everymana*, chłopiec przechodzi drogę ideowej edukacji: pracę w fabryce, wrogą postawę wobec strajkujących robotników, nawrócenie, aresztowanie, wyjazd na front, wreszcie przystąpienie do bolszewików i udział w ataku na Pałac Zimowy.

O inspiracjach *Jeźdźcem miedzianym* wspominali sami twórcy, z tym że operator filmu, Anatolij Gołownia, powoływał się na ilustracje do poematu (autorstwa Aleksandra Benois), nie zaś na tekst Puszkina⁴⁰. Trudno jednak od niego uciec. Kiedy chłopiec przyjeżdża do stolicy, staje wobec jej zimnej potęgi. Znakomita fraza montażowa składa się z kadrów przedstawiających pałace odbijające się w wodzie, szerokie ulice, monumentalne fasady. I konne pomniki carów: Aleksandra III, Mikołaja I i rzecz jasna Piotra Wielkiego. Wizerunek miasta jest jednak w filmie podwójny. Petersburg to świat władzy, ale też świat

39 Por. O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, dz. cyt., s. 355.

40 Por. A. Karaganow, *Wsiewołod Pudowkin*, dz. cyt., s. 128.