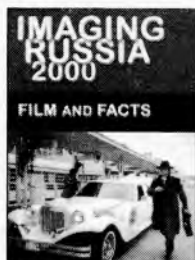


KSIĄŻKI O FILMIE

Kino w czasach wielkich przemian

Casus Rosja



TERESA RUTKOWSKA

Anna Lawton wykłada na wydziale kultury wizualnej i filmoznawstwa na Uniwersytecie Georgetown, w Stanach Zjednoczonych. Specjalizuje się w historii kina radzieckiego i rosyjskiego w aspekcie artystycznym, a także politycznym i obyczajowym. Rozważa te kwestie w powiązaniu ze zmianami strukturalnymi w kinematografii, przetasowaniami w obrębie urzędów odpowiedzialnych za kulturę, reformą systemu finansowania i wdrażania systemu rynkowego w Rosji. Skupia uwagę na kinie rosyjskim, jednorodnym kulturowo i narodowościowo, filmy innych republik przywołując tylko incydentalnie. Stara się łączyć różne metody w celu stworzenia możliwie wielostronnego obrazu. Efektem jej badań są opublikowane ostatnio dwie książki: *Before the Fall. Soviet Cinema in the Gorbachev Years* oraz *Imaging Russia 2000. Film and Facts*.

Pierwsza z nich jest rozbudowaną wersją pracy *Kinoglastnost: Soviet Cinema in Our Time* wydanej w 1992 r. Przeobrażenia, jakie miały miejsce po puczu sierpniowym 1991 r. skłoniły ją do zmiany tytułu i poszerzenia rozważań o jeszcze jeden rozdział, w którym opisuje syntetycznie skutki tej zmiany dla kina radzieckiego. Książka druga, pisana już po tym, jak rozpad Związku Radzieckiego stał się faktem, a Rosja zyskała status kraju – powiedzmy to – demokratycznego, odnosi się do sytuacji kina z roku 2000.

Ta pierwsza ma formułę bardziej tradycyjną i dotyczy kina czasów pierestrojki i głastnosty, począwszy od lat 80. Jak pisze autorka, kluczowe znaczenie mają dla niej zagadnienia estetyczne, bowiem: *podstawy języka filmowego są istotnym narzędziem dla interpretacji tekstu filmowego i dla rzetelnego odczytania jego politycznych implikacji i potencjalnego wpływu na masową widownię* (I, s. xiii).

Dlatego też nazwisko żadnego artysty nie pojawia się w pustce, a kolejne tezy znajdują wsparcie w analizach konkretnych filmów. Lawton opisuje najbardziej wyraziste formuły gatunkowe, poczynawszy od różnych wariantów filmów *bytowych*, poprzez adaptacje, po film poetycki, wiejski i komedie, wyróżnia tendencje eskapistyczne i rozrachunkowe. Zawsze jednak motywem centralnym jej wywodu pozostaje proces przemian politycznych z licznymi konsekwencjami dla kultury. To pozwala jej wydobyć swoiste cechy tej kinematografii. I z naszej, polskiej perspektywy te partie książki są najbardziej interesujące.

Przyznać muszę, że zaproponowane przez nią ujęcie łamie tradycyjne schematy myślenia o kinie radzieckim, przyswajane nam przez historyków w poprzedniej epoce. A ostatnimi laty nie było u nas takiej skłonności, by schematy te skutecznie kwestionować. Wymagałoby to też pokonywania narosłych latami uprzedzeń, na co potrzeba czasu. Zresztą w Polsce, podobnie jak na Zachodzie w centrum zainteresowania filmoznawców była zwykle wielka klasyka lat 20. Eisensteina, Dowżenki, Kuleszowa, Wiertowa czy Pudowkina, która wprzęgała idee rewolucyjne w wyrafinowaną, awangardową formę artystyczną. Tymczasem Lawton zwraca uwagę na to, że odbiór tych filmów nie był nigdy tak masowy, jak przywykliśmy sądzić, z uwagi na ich trudny język, a największe powodzenie miały komedie i filmy obyczajowe Barneta, Ermlera, Kozincewa i Trauberga, a także filmy zagraniczne, w tym amerykańskie.

Przez dziesięciolecia polskie kontakty z filmem radzieckim miały zasadniczo inną formę niż w przypadku reszty świata. Socjalistyczna polityka kulturalna zmuszała naszych decydentów do zakupu określonych filmów, niezależnie od preferencji publiczności. Po wojnie docierały do nas filmy socrealistyczne i propagandowo-historyczne, a te siłą rzeczy nie cieszyły się zbyt dużą popularnością. Lepszy odbiór miały filmy wojenne, obyczajowe i komedie. Poczynawszy od końca lat 50. artyści radzieccy zyskiwali stopniowo pewną niezależność. Zaowocowała ona pewną ilością interesujących dzieł, z Tarkowskim na czele, dzięki czemu kino to weszło w obręb zainteresowania krytyki światowej. W Polsce jednak, poza wąskim gronem kinomanów i bywalców klubów filmowych ciążyło na filmach radzieckich odium Wielkiego Brata i tak już było do końca istnienia ZSRR. Wśród polskich elit intelektualno-artystycznych dość powszechny był też swoisty paternalizm, podszyty poczuciem misji cywilizacyjno-europejskiej. Wziąwszy pod uwagę ograniczenia cenzuralne i naciski ideologiczne nie było w Polsce szans na w pełni wiarygodne przedstawienie sytuacji w kinie radzieckim. W latach 70. władza zaczęła zresztą ponownie dokręcać śruby i dopiero za Gorbaczowa nastąpił renesans kinematografii, ale na nieco innej zasadzie niż poprzednio. Tej opoce poświęcona jest relacja Lawton, choć nie unika ona wycieczek w przeszłość. Przedstawia ewolucję kinematografii, jako probierz przeobrażeń politycznych i ekonomicznych.

Większość opisywanych przez nią problemów, związanych z procesem uwalniania sztuki spod kurateli władzy, miała miejsce i u nas, choć skala zagadnień i kierunek przekształceń różniły się nieco.

Pierwszym krokiem było tam stopniowe przenoszenie ośrodków decyzyjnych z kręgów politycznych do środowiska samych twórców i producentów. Rozgraniczenie funkcji nie zawsze było łatwe i przebiegało z oporami, ale proces raz zapoczątkowany nie dał się zahamować. Momentem przełomowym, by nie rzec

docelowym, był wówczas wybór na przewodniczącego związku filmowców kontrowersyjnego Nikity Michalkowa. Autorka dość przenikliwie charakteryzuje sylwetkę tego artysty o niezwykłej energii twórczej, ale także niesłychanie wyrazistym obliczu politycznym, niekryjącego swego przywiązania do tradycji imperialno-szlacheckiej i mitu wielkiej, mocarstwowej Rosji.

Równie istotne było wyłączenie procesu produkcji spod wpływu cenzury. W poprzedniej epoce kontrolowała ona wszystkie fazy tego procesu. Jak pisze Lawton – zaczynało się to już na poziomie scenariusza, zatwierdzanego przez Gławlit, biuro nadzorujące druk wszystkich materiałów. Swoje czujki wystawiało też wojsko, Ministerstwo Obrony i KGB (jeśli temat zahaczał o ich dziedzinę). Realizację nadzorowały rady artystyczne i ekipy montażowe, które narzucały cenzurę wewnętrzną. Gotowe dzieło oceniała Kontrola Repertuarowa, która kierowała je zazwyczaj do poprawek, czasem wielokrotnie, lub po prostu na półkę, kiedy poprawki były niemożliwe. Kolejno brały je pod lupę departamenty kultury w komitetach partyjnych od najniższych po Centralny.

Równie skrupulatnej ocenie podlegały filmy zagraniczne, cięte bez litości, by mogły zmieścić się w narzuconych ogólnie modułach (2 godz. 10 min. dla filmów dwuczęściowych, 1,5 godz. dla filmów popularnych, 1 godz. 15 min. dla filmów „trudnych”). Zniesienie cenzury nie dawało jednak twórcom tak oczekiwanej wolności.

Pełna zależność od władzy oznaczała, tak jak i w Polsce, również pełne finansowanie. Liberalizacja wiązała się z decentralizacją i przeniesieniem ośrodków decyzyjnych do poszczególnych republik. Dotyczyło to też podziału środków finansowych i całej bazy produkcyjnej. Nagle okazało się, że w procesie produkcji filmu każdy krok ma swoją cenę. Koniecznością stała się prywatyzacja i sponsoring, a to oznaczało uwzględnienie czynnika oglądalności, co skutecznie hamowało impet artystyczny oraz skłonność do eksperymentów i ryzyka. Widzowie również chcieli korzystać z wolności wyboru, i – jak wszędzie – wybierali produkcje wybitnie rozrywkowe (zagraniczne filmy gangsterskie, kung-fu i filmy erotyczne, a także ... hindusko-bollywoodzkie). Trzeba było zacząć liczyć się z upodobaniami odbiorców. To jednak oznaczało, że film artystyczny wymaga ochrony i szczególnych preferencji. Autorka w kolejnych rozdziałach opisuje przebieg procesów decentralizacyjnych.

Zniesienie cenzury pozwoliło na zdjęcie z półek zalegających tam nieraz po kilkadziesiąt lat filmów. Lawton opisuje najciekawsze z nich. Pozwoliło to na prawdziwe odkrywanie talentów artystycznych, takich jak Kira Muratowa, Larisa Szepitko czy Aleksander Askoldow. Za każdą taką historią krył się ludzki dramat i wiele zmarnowanych nieodwracalnie szans. Osobny szkic poświęciła Lawton Tarkowskiemu, jako jego następcę rekomendując Sukurowa.

Kolejne ważne zjawisko to odkłamywanie przeszłości i rozmontowanie komunistycznych mitów. Szczególną rolę miał tu do odegrania film dokumentalny, ale jak wszędzie dziś, były poważne problemy z jego dystrybucją. Praktycznie tylko telewizja mogła filmom tym nadać szeroki społeczny odzew. Proces docierania do prawdy był bolesny i odbywał się etapami. Początkowo, jak w *Więcej światła* Mariny Babak (1988) przebiegał pod hasłem „komunizm tak, wypaczenia – nie!”, o nieszczęścia oskarżano Stalina i Breżniewa. Film Babak, w założeniu pro-Goraczowski, zrealizowany dla upamiętnienia 70 rocznicy

rewolucji, pokazywał jednak fakty, o których wcześniej nie mówiło się publicznie: krzywdy doznane podczas kolektywizacji, niszczenie świątyń, dziesiątkowanie wojskowych, czystki, porewolucyjną i powojenną biedę czy katastrofę w Czarnobylu. Potem, jak z puszki Pandory wysypały się filmy o procesach politycznych, o Gułagach, o systemie stalinowskim, o wielkich Rosjanach zniszczonych przez system. Mówiono o sprawach, które przedtem w ogóle nie były obecne w świadomości zbiorowej. Lawton zwraca uwagę, na fakt, że w przeorywaniu tej świadomości kino miało istotny udział. Dynamicznie rozwijał się też fabularne kino rozrachunkowe. Lawton wyróżnia tu dwa nurty: ten, który pokazywał przeszłość z punktu widzenia ofiar (*Mój przyjaciel Iwan Łapszyn* Germana, *Lustro dla bohatera* Władimira Chotininienko, *Jutro była wojna* Jurija Kary czy *Zamrzyj, umrzyj zmartwychwstań* Waslia Kanewskiego) i ten, który kreśli obraz zbrodniczej władzy (*Pokuta* gruzińskiego reżysera Tengiza Abuladze, czy *Papierowe oczy* Priszwina Walerego Ogorodnikowa i wiele innych). Radykalizm młodszego pokolenia zderzał się tu z nostalgią starszych, którzy musieli skonfrontować utopijny sen z rzeczywistością. Ta dwoistość postaw wspólna było zarówno twórcom, jaki i widzom. Film pokazał zachodniemu światu oblicze komunizmu, którego dotychczas nie uwzględniał, czy nie chciał uwzględnić.

Wreszcie analizuje Lawton filmowy obraz współczesności, zarówno w dokumencie, jak i w filmie fabularnym. Dokumentalny film Stanisława Goworuchina, praktycznie w Polsce nieznany *Tak żyć niełża* (190), a bardzo głośny w ZSRR, zrobił też furorę na Zachodzie. Rejestruje z całą ostrością potworną degrengoladę moralną, upokarzającą nędzę i wszelkie plagi społeczne, jakie trapią współczesną Rosję. Autor szuka korzeni tego stanu rzeczy w przeszłości. Może to – zdaniem Lawton – prowadzić do niebezpiecznego wniosku, o genetycznie zaprogramowanym barbarzyństwie Rosjan. Goworuchin jednak twierdzi, że ostrze jego ataku skierowane jest przede wszystkim w struktury władzy. Ale ta defetystyczna wizja dominowała też w filmie fabularnym tamtych lat. Sporą grupę dzieł stanowią filmy o młodzieży. W wielu z nich ważną rolę pełni muzyka rockowa i wszelkie formy młodzieżowych subkultur, typowych dla Rosji. Wiele filmów rozgrywa się w środowiskach przestępczych i zmarginalizowanych. Krytycy nadali temu nurtowi nazwę *czernucha* (rzeczywistość malowana ciemnymi farbami) i Lawton analizuje wnikliwie przyczyny żywotności tego nurtu. W wywodzie swoim unika wprowadzić zdań wartościujących, ale dzieł wybitnych w tej masie postrzega stosunkowo niewiele.

Wraz z upadkiem Związku Radzieckiego kino weszło w stan kryzysu. Ceny biletów drastycznie podrożały, co odcięło od kina sporą część potencjalnych widzów. Koszty produkcji wzrosły tak, że trudno było zebrać pieniądze na film (udawało się to Michałkowowi – jego *Cyrulik syberyjski* był najdroższym filmem w historii kina rosyjskiego – 45 mln dolarów). Panoszyło się bezkarne piractwo, jako jedyna powszechnie dostępna forma kontaktu z kinem. Interesujący jest passus o typowo rosyjskim zjawisku, jakim był kontrolowany przez państwo system publicznych pokazów wideo, z reguły pirackich lub półpirackich, który jak wszystko miał również swój żywot podziemny. Po raz pierwszy kina zdominowała produkcja zagraniczna, głównie amerykańska klasy B. Analiza tej sytuacji przedstawiona przez Lawton jako żywo przypomina sytuację w Polsce. *Twórcy filmowi mieli ogromne trudności w odnalezieniu adekwatnej pozycji wo-*

bec władz i wobec społeczeństwa w kulturowej wyrwie (I, s. 265). Omawiane filmy są tego dowodem. W drugim tomie autorka cytuje Andrieja Razumowskiego: *Wielu ze starych mistrzów nie mogło się przystosować do nowej sytuacji, albo po prostu nie znalazło ciekawych tematów dla siebie lub dla publiczności. Brak cenzury nie stał się stymulacją, a przeszkodą. Oczywiście absurdem jest twierdzić, że dawniej było lepiej. Ale ludzie przywykli żyć pod pantoflem i przez blisko 10 lat nie nauczyli się korzystać z wolności* (II, s. 37). Inwencja artystyczna niezbędna dla wypracowania języka ezopowego, straciła swoją pożywkę.

Imaging Russia 2000. Film and Facts to książka napisana w zupełnie innej formule, dość rzadko spotykanej w piśmiennictwie naukowym. Ale jej dynamiczna, urozmaicona struktura sprawia, że czyta się ją doskonale, a walory poznawcze są nie do zakwestionowania. Jest ona efektem pięcioletniego pobytu Anny Lawton w Moskwie w latach 1991-1996. Bywała tam już wcześniej wielokrotnie i zawsze starała się w swojej pracy historyka sięgać do źródeł. Dopiero teraz jednak mogła naprawdę doświadczyć rosyjskiej rzeczywistości i skonfrontować to doświadczenie z jej filmowym obrazem. Dlatego też zdecydowała się na zabieg, określony przez jej amerykańskich kolegów jako postmodernistyczny. Poprowadziła swój wywód dwutorowo. Z jednej strony opisuje swoje codzienne moskiewskie życie, spotkania z ludźmi, refleksje i obserwacje, a drugim torem prowadzi rzeczową relację ze stanu badań, strukturalnie podobną do tej, jaką rozpoczęła w pierwszym tomie, rozwijając szereg zapoczątkowanych tam tematów. Wyjaśnia, jak reforma gospodarki wpłynęła na sytuację w przemyśle filmowym. Co ciekawe, gdy w ZSRR kręcono filmy za pieniądze z państwowej kasy, państwo zarabiało na nich krocie (Lawton pisze, że była to jedna trzecia – sie! – globalnych dochodów państwa). Po przewrocie kurek się zamknął, a więc produkcja zaczęła gwałtownie spadać. A skromne środki i tak nie były wykorzystywane właściwie. Twórcy kręcili konwencjonalne filmy przede wszystkim z myślą o festiwalach, by walczyć o nagrody, pozwalające na otrzymanie subsydiów, w oderwaniu od rzeczywistych potrzeb odbiorców. Rynkiem filmowym rządziło prawo dżungli i korupcja. Na porządku dziennym były morderstwa znanych postaci ze środowiska mediów.

Pojawiła się nadzieja na poprawę w 1996 r. kiedy do Moskwy weszli Amerykanie ze swoimi multipleksami i gotówką, a potem stopniowo zachodni kapitał zagraniczny ze swoimi standardami działania. Inaczej niż w Polsce, w pierwszym okresie zaowocowało to powstaniem szeregu spółek, firm międzynarodowych, i prywatnych przedsiębiorstw produkcyjnych. W efekcie zrealizowano w krótkim czasie kilka ciekawych filmów, jak *Złodziej* (1998, reż. Pawła Czuchraja) który zyskał nominację do Oscara, *Kapitańska córka* (1999, reż. Aleksandr Proszkin) czy *Strzelec Woroszyłow* Stanisława Gworukina. Wyrosło szybko plemię prawdziwych magnatów filmowych takich jak Władimir Gusiński czy Boris Berezowski. Prywatyzacja kinematografii nie przebiegała jednak łagodnie. Perspektywa dużych pieniędzy i luki prawne skłaniały do ciemnych interesów. Wiele ciekawych artystycznie, oddolnych inicjatyw skazanych było na niepowodzenie z braku stabilnych przepisów i nierównowagi finansowej. Następował przy tym – jak i u nas – upadek etosu inteligenckiego, co nieuchronnie sprawiło, że związany z tym system wartości (także artystycznych) odszedł do lamusa.

Punktem zwrotnym był w jej doświadczeniu pucz moskiewski. Mogła się wówczas naocznie przekonać, że proces przemian demokratycznych, tak obiecujących w oczach Zachodu, ma swoją lokalną specyfikę. Pracując w biurze prasowym ambasady amerykańskiej korzystała z uprzywilejowanego statusu cudzoziemki. Robiła zakupy w sklepach dla dyplomatów, dysponowała środkami na wynajęcie luksusowego mieszkania, bywała w dobrych restauracjach i na bankietach VIPów. Ale miała kontakt ze zwykłymi mieszkańcami Moskwy, a znając dobrze język, mogła z nimi rozmawiać. Rzeczywistość nie dawała o sobie zapomnieć. W telewizji wiadomości były okropne; po części z tego powodu, że złe wieści traktowane były jako atrybut nowej wolności słowa, po części dlatego, że nie było nic dobrego do powiedzenia. Zniszczenia i ofiary w Czeczenii, bomba w samochodzie zabiła prominentnego biznesmena, galopująca inflacja, bunt robotników, którzy nie otrzymywali poborów od czterech miesięcy, a nade wszystko wstrętna pogoda, która miała trzymać Moskwę w lodowych okowach nie wiedzieć jak długo (II, s. 139). Za jej pobytu miało miejsce zabójstwo amerykańskiego biznesmena Paula Tatuma, prowadzącego interesy między innymi w środowisku filmowym, gdzie – jak wszędzie – sięgała mackami rosyjska mafia, a także afera na rynku papierów wartościowych spowodowana przez spółkę MMM, która ograbiła z oszczędności tysiące naiwnych. Wspomina o zamarznętym na śmierć bezdomnym leżącym długo na ulicy na wprost jej okna, o przemyślnych poczynaniach, które musiała wykonać, by zakupić niezbędne jej sprzęty domowe czy o zamordowaniu szwagra jej gospodyni, który wyszedł na spacer z psem. Równocześnie nieustannie doznawała tam wyrazów prawdziwej życzliwości, gościnności i przyjaźni od najzwyklejszych ludzi.

Raz po raz sięga po przykłady dzieł filmowych. Poddaje je analizie estetycznej, a także traktuje jako formy rejestracji rzeczywistości. Pisz kolejno o filmowych interpretacjach dziejów Rosji i filmach rozrachunkowych, o nurcie społeczno-obyczajowym, który ukazuje świat pełen przemocy, gwałtu i patologii społecznych, biedy, samotności i wykorzenienia.

Moskwę opisuje jako Nowy Babilon, nawiązując do dawnego filmu Kozincewa i Trauberga, i takie obrazy odnaleźć można w opisywanych przez nią filmach, jak *Limita* Denisa Jewstigniewa (1994), *Moskwa* Aleksandra Zeldowicza (1999), czy *Luna park* Pawła Lungina (1992), który ukazuje środowisko rosyjskich skinhaedów.

Kino odzwierciedla też radykalne przemiany obyczajowe (jak *Miłość* Valerego Todorowskiego (1992) i skrajnie odmienny *Nie-miłość* Valerego Rubińczyka z tego samego roku, czy *Czas tancerza* Wadima Abdraszitowa (1992), by wspomnieć o najciekawszych.

W rozdziale pt. *Odległe w czasie i przestrzeni* omawia nurt rejestrujący szokowe zetknięcie Rosjan z cywilizacją zachodu, a także ten, który ustawia Rosję wobec innych narodów byłego Związku Radzieckiego. Tam też sytuuje dzieła, które osią swojej struktury uczyniły świat życia wewnętrznego, marzenie, sen, baśń czy wyobraźnię, a także rosyjską dystopię. W ostatnim rozdziale zatytułowanym *Śmiech przez łzy* pisze o współczesnej komedii filmowej, dla której niewyczerpanym źródłem są absurdy rosyjskiej nowej rzeczywistości.

Obie książki powinny zostać przetłumaczone na język polski. Dystans kulturowy, jaki dzieli rosyjską badaczkę od rosyjskiego kina jest jej atutem. Pozwala

dostrzec problem całościowo, ale też paradoksalnie wyostrza spojrzenie. Jest to możliwe dzięki głębokiej i wyjątkowej znajomości przedmiotu. Niezmiennie inspirujące wydaje mi się jej podejście do kina rosyjskiego jako narzędzia rejestrującego rzeczywistość, nie w znaczeniu prostej reprodukcji, ale przez pryzmat procesu jego powstawania, rozpowszechniania, odbioru i społecznego funkcjonowania, a przede wszystkim odcyfrowywania znaczeń ukrytych.

TERESA RUTKOWSKA

I. Anna Lawton, *Before the Fall. Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, New Academia Publishing, Washington DC 2004. I wyd. pt. *Kinoglastnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge University Press, 1992.

II. Anna Lawton, *Imaging Russia 2000. Film and Facts*, New Academia Publishing, Washington DC 2004.