

## Z dziejów francuskiej debaty o kinie stalinowskim

**ABSTRACT.** Szczepański Tadeusz, *Z dziejów francuskiej debaty o kinie stalinowskim* [From the French debate about Stalinist cinema]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 33–66. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

Through the juxtaposition of texts by André Bazin and Georges Sadoul, the author reconstructs a stormy debate on the reception of Soviet cinema from the Stalinist era in 1950s France.

**KEYWORDS:** stalinism, André Bazin, Georges Sadoul, soviet films, French film critique

### I

Prezentowany tutaj zbiór francuskich tekstów – André Bazina i jego polemisty Georges’a Sadoula – wymaga kilku słów komentarza, ponieważ pochodzą one z odległej, szczęśliwie (?) już zapomnianej i oby bezpowrotnie minionej epoki. Ale najpierw kilka słów o ich szwedzkim komentatorze, znakomitym sławście i teatrologu, renomowanym tłumaczu Czechowa i autorze jego monografii (*Tjehov och friheten: en litterär biografi*, Stockholm 2010), Larsie Klebergu. To postać dobrze znana w europejskich i polskich kręgach filologicznych, ponieważ niejednokrotnie wizytował z wykładami – po polsku – nasze uniwersytety, bywał również gościem naukowych konferencji, współpracował z miesięcznikiem „Dialog”, wydał także w polskim przekładzie – obok edycji francuskiej, rosyjskiej i angielskiej (w Stanach Zjednoczonych) – zbiór dramatów o epoce stalinowskiej pt. *Upadek gwiazd. Tryptyk*[1] (2003) w gdańskiej oficynie Słowo/obraz terytoria. Jeden z nich, *Uczniowie czarnoksiężnika*, doczekał się nawet światowej prapremiery w Teatrze Starym w Krakowie w 1983 roku. Kleberg w swojej praktyce twórczej z powodzeniem łączy profesję uczonego z talentem literackim, ponieważ jego sławistyczne zainteresowania naukowe historią rosyjskiej awangardy teatralnej (opublikował ważną książkę na ten temat pt. *Teatern som handling*, Stockholm 1977, 1980) przełożyły się na jego twórczość dramatopisarską, która w teatralnej formie ożywiła na scenie postacie oraz ideowo-polityczne dylematy awangardowych artystów komunistycznych, żyjących i tworzących w cieniu totalitarnej grozy.

Prominentny szwedzki sławista, który przypomina i komentuje po kilkudziesięciu latach teksty wybitnego francuskiego krytyka na temat obrazu sowieckiego dyktatora w tamtejszym kinie powojennym, to nie tylko ciekawy przykład europejskiej debaty ponad dekadami,

[1] Zob. moją recenzję tej książki w „Bloku”, 2005, nr 5.

ale także pasjonujący przyczynek do dziejów wolności europejskiego ducha, który lata, kędy chce.

**André Bazin**  
*Kino sowieckie  
i mit Stalina*

Trzydziestą rocznicę nacjonalizacji kina sowieckiego uczczono wyraźnym wysiłkiem produkcyjnym i propagandowym. Ostatni festiwal w Mariańskich Łaźniach, gdzie ZSRR skoncentrował najważniejszą część swojej produkcji, z pominięciem festiwali amerykańskich, był dla niego okazją do odniesienia zwycięstw, które nikogo nie zaskoczyły, ale które bez wątpienia oznaczały istotny postęp w dziedzinie techniki i skali realizacji. Ten wysiłek dało się odczuć w Paryżu, gdzie publicznemu lub zamkniętemu[2] pokazowi nowych filmów rosyjskich towarzyszyła prawdziwa ofensywa „krytyki” i propagandy.

Tam, gdzie dyskusja nad problemami artystycznymi ma jeszcze sens w otczeniu „krytycznych” wrzasków i agresywnych sofizmatów, oraz tam, gdzie nie wydaje się ona śmieszna wobec wagi zagadnień poruszanych przez inne aspekty marksizmu-leninizmu-stalinizmu, są odpowiednie warunki na ocenę aktualnego kina sowieckiego.

Najpierw wypada przypomnieć o szczególnej roli kina w rosyjskim życiu artystycznym od czasów rewolucji. Ogłoszone przez Lenina najważniejszą sztuką nowej Rosji, bardzo szybko dowiodło ono głębokich pokrewieństw z rewolucją. Bez wątpienia *Pancernik Potiomkin*, *Matka czy Bezdomni* figurowały wśród filmów takiej wagi, filmów o najbardziej sugestywnych przesłaniach, najbardziej wymownych zarówno w ZSRR, jak i w świecie zachodnim.

Względny wkład tych dzieł jest nieporównywalnie wyższy od wkładu sowieckiej literatury (nie wspominając już o muzyce i, *a fortiori*, sztukach plastycznych). Historia prawdziwie estetyczna kina rosyjskiego rozpoczyna się, praktycznie rzecz biorąc, wraz z jego nacjonalizacją. Jako narzędzie bez precedensu, nowa sztuka i uniwersalny język, kino objawiło się natychmiast w postaci idealnego pryzmatu do projekcji widma nowego świata. Podziw był zresztą jednogłośny, nawet u najbardziej zaciętych wrogów sowieckiego reżimu[3]. Dla ogromnej większości tych, których problem sowiecki obchodzi w niewielkim stopniu, kino to od ćwierćwiecza jest specyficznym wzorcem artystycznym. Świadectwem, rękojmnią, nieomal dowodem. Słusznie czy nie, jego dewaluacja nie obeszłaby się bez kompromitacji tego niepojętego zaufania, którego to kino było wyrazicielem. Powiedzmy sobie szczerze, że upadek kina sowieckiego byłby w znacznym stopniu najpoważniejszym z niepowodzeń artystycznych, najbardziej brzemienym

[2] Tej propagandzie ogromnie przysłużyły się nedorzeczne decyzje Komisji Cenzury. Najbardziej znamienny jest przypadek *Miczurina* (film Aleksandra Dowżenki z 1949 r. – przyp. tłum.). Na ten nudny, nijaki i kiepsko zrealizowany film bez głupiej interwencji cenzorów nikt nie zwróciłby uwagi. Za to prasa komunistyczna może potajemnie obwoływać go arcydziełem, podczas gdy publiczność nie może go zobaczyć. Te niesłusznie zakazane filmy wyświetlano na zamkniętych seansach Towarzystwa Francja–ZSRR czy uroczystościach Partii Komunistycznej przed publicznością wyposażoną w czerwone okulary. Jeśli chodzi o amatora, który był rozczarowany, to darzy on zakazane dzieło o tyle większą przychylnością, że przypomina on sobie czasy, kiedy *Pancernik Potiom-*

*kin* był również zakazany przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Jednakże wtedy przynajmniej „Przyjaciele Spartacusa” („Amis de Spartacus” – paryski klub filmowy, zorganizowany przez Léona Moussinaca, Jeana Lodsę i Francisa Jourdaina, który z wielkim powodzeniem działał w latach 1927–1930, promując kino artystyczne w opozycji do komercyjnego kina francuskiego i amerykańskiego [przyp. tłum.]) mogli zapewnić sowieckim arcydziełom dość szeroką dystrybucję w swoich klubach filmowych.

[3] Por. Bardèche i Brasillach (chodzi o dwóch skrajnie prawicowych francuskich historyków kinematografii, Maurice’a Bardèche’a i Roberta Brasillacha, autorów *Histoire du cinéma*, Paris 1935, 1943, 1948, 1953 – przyp. tłum.).

w skutki dla symboliki politycznej, najbardziej złowieszczym dla propagandy. W pierwszym rządzie dlatego, że uraziłby on nasze wspomnienia. Jednak do tego niezbyt marksistowskiego, bo subiektywnego argumentu dochodzą racje, nad którymi sami komuniści łamią sobie głowy, jak nam je zasugerować. Z istoty swojej produkcji kino jest w najwyższym stopniu sztuką – testem kapitalistycznej alienacji, być może jedyną, która z zasady jest poddana prawu zysku. Jako sztuka przemysłowa powinno ono uczestniczyć we wszystkich sprzecznościach wolnego przedsiębiorstwa. W przeciwnym razie aspiruje do funkcji kamienia probierczego socjalistycznego ustroju w dziedzinie sztuki. Toteż komuniści nie zaniedbywali żadnej okazji do podkreślania tych więzi, szczególnie ostatnio w związku z ich kampanią przeciwko produkcji amerykańskiej. Zacytujmy Louisa Daquina<sup>[4]</sup> po jego powrocie z ZSRR: „Wracam stamtąd, gdzie nieznaną bezrobocia reżyser jest pochłonięty sztuką, którą owocnie uprawia, gdzie kręci się wielkie filmy na temat wielkich ludzi i lekkie, ale nie błahe, komedie!”. A w dzienniku „Rude Pravo”, centralnym organie czechosłowackiej partii komunistycznej, czytamy: „Wolność twórcza, tak droga niektórym »wielkim umysłom Zachodu«, stała się we Francji czystą komedią, która zwodzi tylko tych, którzy dają się zwodzić za sprawą korupcji, ignorancji lub strachu”. I ta sama gazeta przeciwstawia zachodniej koniunkturze, zależnej przede wszystkim od planu Marshalla, tę na wschodzie Europy, która „gwarantuje niezależność kinematografii krajów demokracji ludowej i zapewnia jej swobodę wyrazu i tworzenia, której wszyscy oczekujemy”.

A zatem wszystko i wszyscy zapraszają nas do traktowania rosyjskiej produkcji filmowej jako aspektu uprzywilejowanego i z całą pewnością najbardziej znaczącego w sowieckim życiu artystycznym.

Nabrałem chęci do napisania tego artykułu po obejrzeniu *Przysięgi*, a ściślej rzecz biorąc, po lekturze niektórych recenzji krytyków komunistycznych, gdzie ten film porównywano do *Pancernika Potiomkina*. Powstrzymała mnie pewna wątpliwość i chciałem poczekać na pokazy w Paryżu *Mieczurina*, *Bitwy stalingradzkiej* [dwuczęściowy film Władimira Pietrowa z 1949 roku – przyp. tłum.], *Spotkania nad Łabą* [film Grigorija Aleksandrowa i Aleksieja Utkina z 1949 roku – przyp. tłum.] i *Trzeciego szturm* [film Igora Sawczenki z 1948 roku – przyp. tłum.]. Wyszło mi to na dobre, ponieważ całość niewątpliwie daje nam obraz o wiele bardziej złożony, który nie jest pozbawiony sprzeczności, zarówno materialnych, jak i estetycznych, do których przyjdzie nam jeszcze powrócić, ale których jedność ideologiczna jest oczywista przynajmniej w zakresie jednego z jej tematów: tematu Stalina.

1

Jedną z osobliwości kina sowieckiego jest brawura, z jaką przedstawia ono współczesne postacie historyczne, nawet te, które jeszcze żyją. Zjawisko to jest zgodne z logiką nowej sztuki komunistycznej, wysławiającej najświeższą historię, której twórcy jeszcze nie zeszli z tego świata. Z drugiej strony, materializm historyczny powinien – logicznie rzecz biorąc – traktować ludzi podobnie jak fakty, przyznawać im w prezentacji wydarzenia takie miejsce, które na Zachodzie zazwyczaj jest dopóty zabronione, dopóki „perspektywa historyczna” nie uchyli tego psychologicznego tabu. Cecilowi B. De Mille nie wystarczyło aż dwóch tysięcy lat, aby zdobyć się na odwagę pokazania

[4] Francuski reżyser filmowy, członek partii komunistycznej, który jako jeden z nielicznych tamtejszych

filmowców próbował importować socrealistyczną stylistykę filmową do Francji [przyp. tłum.].

w *Ben Hurze* więcej niż stopy Chrystusa. Ta artystyczna „powściągliwość” z całą pewnością nie wytrzymuje krytyki marksistowskiej, przynajmniej w kraju, gdzie wymazuje się z obrazów towarzyszy, którzy „zdradzili”, ale gdzie Lenin został zabalsamowany. W każdym razie wydaje mi się, bez obawy o pomyłkę, że „inscenizowanie” żyjących postaci historycznych nabrało wielkiego znaczenia dopiero wraz z dojściem do władzy Stalina. Filmy o Leninie pojawiły się – o ile się nie mylę – dopiero po jego śmierci, podczas gdy Stalin od czasów wojny pojawiał się na ekranie w filmach historycznych, które nie były zmontowanymi kronikami. „Wcielający się” w niego – jeśli tak można powiedzieć – aktor Gełowani w *Przysiędze* [film Michaiła Cziaureliego z 1946 roku – przyp. tłum.] jest mistrzem, którego Rosjanie widzieli już kilkakrotnie w tej roli od 1938 roku, zwłaszcza w takich filmach jak *Sybiracy* [film Lwa Kuleszowa z 1940 roku – przyp. tłum.], *Szalony lotnik* [tytuł oryginalny *Walerij Czałow*, film Michaiła Kałatozowa z 1941 roku – przyp. tłum.] i *Na odsiecz Carycyna* [tytuł oryginalny *Oborona Carycyna*, film Siergieja i Georgija Wasiliewów z 1942 roku – przyp. tłum.]. Jednakże Gełowani już nie gra swego sobowtóra w *Bitwie stalingradzkiej*, a w *Trzecim szturmie* w tej roli występuje jeszcze inny aktor [Aleksiej Dikij – przyp. tłum.]. Stalin, rzecz jasna, nie posiada przywileju grania samego siebie. Pierwsza wersja *Przysięgi*, skrócona we francuskiej dystrybucji, pokazywała – jak się zdaje – Georges’a Bonnet’a tańczącego *lambeth walka*, a sceny, w których pojawiał się Hitler, były o wiele dłuższe (w roli Hitlera wystąpił czeski kolejarz uderzająco podobny do Führera). W *Bitwie stalingradzkiej* pojawiał się nie tylko Hitler, ale także Churchill i Roosevelt. Zresztą z pewnym rozbawieniem można stwierdzić, że „kompozycje” te były o wiele mniej przekonujące niż rola Stalina, zwłaszcza Roosevelt był mało podobny.

Zapewne ten sposób postępowania nie jest bezwzględnie jedyń i oryginalny; można by tu przypomnieć *Aferę Dreyfusa* Mélièsa lub też jego burleskową antycypację tunelu pod kanałem La Manche (gdzie prezydent Fallières i król Jerzy V uroczysto otwierali to dzieło), ale wówczas kroniki, film montażowy czy reportaż filmowy jeszcze nie narzucały swoich wymogów. Odtwarzano bitwy morskie w miednicy, przedstawiając prezentację rezultatu jako zdjęcia nakręcone na miejscu zdarzenia. Georges Méliès dwadzieścia pięć lat przed Eisensteinem odtworzył bunt na *Potiomkinie*. Od tej pory do tego stopnia nauczyliśmy się odróżniać dokument od rekonstrukcji, że przedkładamy prawdziwe życie, niepełne i niezdarne, nad najdoskonalszą z jego imitacji, lub przynajmniej traktujemy jedno i drugie jako dwa rodzaje filmowe, całkowicie odmienne i pozbawione wspólnej miary. Sowieckie kino ze słynną teorią kinooka Dzigi Wiertowa było jednym ze sprawców tej dystynkcji. To dlatego współczesny widz odczuwa pewien dyskomfort, kiedy aktor odtwarza jakąś słynną postać historyczną, już nieżyjącą. Na przykład Napoleona czy św. Wincentego à Paulo, królową Wiktorię czy Clemenceau. To zakłopotanie rekompensuje cudowność tego zjawiska i zainteresowanie wyczynami aktora. Ta rekompensata w oczach zachodniej publiczności zdaje mi się wątpliwa – jeśli chodzi o współczesnych, a tym bardziej o żywych współczesnych. Czy jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, że RPF[5] podejmuje realizację propagandowego filmu o życiu generała De Gaulle’a, gdzie wszystkie wydarzenia historyczne byłyby zre-

[5] Rassemblement du Peuple Français (RPF) – Zgromadzenie Ludu Francuskiego, partia gaullistowska działająca w latach 1947–1953 [przyp. tłum.].

konstruowane i rolę wielkiego Charlesa grałby Louis Jouvet z doprawionym nosem? Zostawmy to.

To prawda, że życie współczesnych sław często inspirowało scenarzystów, ale warto od razu podkreślić, że nigdy nie chodziło o współczesnych polityków. Poza tym ów bohater poniekąd już za życia stał się legendą. Stąd też biorą się biografie kompozytorów czy słynnych śpiewaków, którzy stali się bardzo modni w ostatnich latach na oczach hollywoodzkich producentów, czy – by przywołać o wiele lepszy przykład – dwa filmy zagrane przez samego Cerdana[6] przed jego śmiercią. Jednak, powie ktoś, to był Cerdan we własnej osobie; oczywiście, ale różnica nie jest aż tak duża. Przeciwnie, objaśnia nam ona przebieg tego zjawiska jako dojście do granicy: wyraźnie chodzi o identyfikację człowieka Cerdana z jego mitem (z tego punktu widzenia scenariusz *Człowieka o glinianych rękach* zakrawa na naiwną oczywistość). Kino tworzy tutaj i celebrytuje legendę; w końcu wynosi bohatera na Olimp. Operacja ta ma szansę powodzenia tylko wobec postaci już ubóstwianych przez publiczność, czyli głównie gwiazd sportu, teatru czy kina. Należałoby tu z pewnością dodać wiedzę i świętość, laicką lub religijną – ponadto w obu tych przypadkach należy czekać na śmierć beneficjenta: Pasteura, Edisona czy Dunanta[7]. Marksista nie omieszka zarzucić mi, i to nie bez racji, że do jednego worka wkładam Pasteura i Cerdana. Istotnie, rozróżnijmy mit gwiazdy oraz chwalebny i pouczający legendę, jaka otacza pamięć o uczonym. Ale aż do dzisiaj życie wielkich ludzi było pouczające – pod warunkiem, że umarli. Widzimy zatem, że na Zachodzie przedstawienie filmowe ludzi współcześnie żyjących interesuje tylko strefę, którą można by nazwać para- i posthistoryczną – albo bohater należy do mitologii sztuki, sportu czy nauki, albo sekwencję historyczną, w której uczestniczył, uważa się za zamkniętą.

Brawura kina sowieckiego mogłaby zostać *a priori* poczytana za chwalebne zastosowanie materializmu historycznego. Czyż bowiem tabu, którego obecność stwierdziliśmy w kinie zachodnim, nie bierze się przede wszystkim z idealizmu, a przynajmniej z „personalizmu”, a także z chronicznej niepewności w obliczu Historii? Innymi słowy, przywiązujemy zbyt wiele uwagi do jednostki, a zarazem nie jesteśmy w stanie określić jej miejsca w Historii, kiedy się ona dopełni. Dla dzisiejszego Francuza niewiele znaczy duma z Napoleona. Dla marksisty wielkim człowiekiem jest ten, kto przyspiesza bieg Historii, której sens – *hic et nunc* – bezbłędnie określają Dialektyka i Partia. Jednakże wielkość Bohatera ma charakter obiektywny, oczywiście w stosunku do biegu Historii, której jest on w danym momencie motorem i świadomością. W dialektycznej perspektywie materializmu bohater winien zachować ludzką skalę, przejawiać jedynie cechy psychologiczne i historyczne, z wyjątkiem tego rodzaju transcendencji, która charakteryzuje mistyfikację kapitalistyczną i której najlepszym przykładem jest mitologia gwiazdy.

Z tego punktu widzenia arcydziełem sowieckiego filmu o bohaterze „historycznym” jest z pewnością *Czapajew*. Obejrzyjcie ponownie ten film w jakimś klubie filmowym, a zauważycie, jak inteligentnie zasugerowano

[6] Marcellin „Marcel” Cerdan (1916–1949) – francuski bokser, zawodowy mistrz Francji, Europy i świata w wadze średniej; wystąpił w dwóch filmach: w biograficznym *L'homme aux mains d'argile* (1949) Léona Mathot i *Al diavolo la celebrità* (1949) Mario Monicellego i Steno.

[7] Jean Henri Dunant (1828–1910) – szwajcarski kupiec i filantrop, założyciel Czerwonego Krzyża i pierwszy laureat Pokojowej Nagrody Nobla (1901) [przyp. tłum.].

słabości Czapajewa aż po jego na pozór bohaterskie czyny. Bez żadnego pomniejszania go pod względem psychologicznym reżyser Wasiliew[8] potrafił dać nam elementy historycznej i obiektywnie trzeźwej oceny, której przedstawicielem jest z pewnością komisarz polityczny, zastępca Czapajewa. Czy jest to film wysławiający Czapajewa? Bez wątplenia, ale zarazem wobec niego krytyczny, podkreślający prymat dalekowzrocznej koncepcji politycznej nad akcją dowódcy bohaterskiego oddziału, który jest chwilowo przydatny. *Piotr I*, mimo iż dotyczy bardziej odległej historii, jest również dziełem pouczającym, ale ludzkim, mniej prawdziwym niż *Czapajew*, lecz jeszcze bardziej eksponującym tę samą dialektykę między człowiekiem a Historią. Wielkość Piotra wywodzi się przede wszystkim ze słuszności jego wizji historycznej. Skądinąd Piotr może mieć wady: to pijak i rozpustnik. Jego najwierniejszy kompan jest w gruncie rzeczy skończonym łotrem, ale pada nań blask Piotra, ponieważ pozostając mu wiernym, znajduje się on po słusznej stronie Historii. I na odwrót, w *Czapajewie* białogwardziści i ich pułkownik są nie mniej odważni niż mały oddział przywódcy. Idźmy dalej. Sztab z *Wielkiego przełomu*” [film Fridricha Ermlera z 1946 roku – przyp. tłum.] wywiera na mnie znowu uzasadnione wrażenie poczucia odpowiedzialności człowieka w obliczu Historii. Dialog pomiędzy generałami w tym filmie nie tyle stara się przekonać mnie o ich geniuszu, co zasugerować – poprzez charakter, przyjaźnie i słabości ludzi służących Historii – że niezachwianie poszukują oni świadomości historycznej. Porównajmy teraz te przykłady obrazu Stalina, który przynoszą trzy ostatnie filmy sowieckie.

Zobaczmy najpierw filmy wojenne: *Trzeci szturm* i przede wszystkim *Bitwę stalingradzką*. Za chwilę powrócimy do ich bardzo odmiennej inscenizacji, ale zauważamy w nich oczywistą jednolitość konstrukcji: opozycję pomiędzy polem bitwy a Kremlen, apokaliptyczny zamęt walki zbrojnej i pełną skupienia ciszę w gabinecie Stalina. W *Bitwie stalingradzkiej* ten pełen zadumy, prawie samotny spokój interesująco zresztą przeciwstawiono historycznej atmosferze sztabu Hitlera. Już w *Wielkim przełomie* uderzał zasadniczy podział na trud żołnierza i wodza. To już nie jest naiwna strategia kartoflana niejakiego Czapajewa, która niewiele różniła się od średniowiecznego rycerstwa albo rozboju. Oczywiście, od tych generałów nie żąda się oddania życia, lecz trafnego rozumowania. Jeśli chcemy uwolnić się od wszelkiej demagogii i jakiegokolwiek romantyzmu, to przynajmniej, że właśnie taka jest rola sztabów generalnych we współczesnej wojnie, i że widzieliśmy wielu generałów, którzy popełniali błędy, jednakże nie płacili za to życiem. Mimo to należy stwierdzić, że jeżeli to zasadnicze rozgraniczenie między pracą stratega a ryzykiem śmierci jest istotnie powszechne we współczesnej wojnie, to bylibyśmy w błędzie, sądząc, że nasi zachodni dowódcy cywilni i wojskowi tym się szczycą. Clemenceau odczuwał potrzebę regularnego odwiedzania okopów w celu podtrzymywania swojej popularności. Nietykliwość, a raczej bezkarność sztabów generalnych nie uchodzi u nas za najlepszy tytuł do chwały. Wolimy również pokazać w dowód wdzięczności zmotoryzowanego naczelnego dowódcę na froncie anizeli za biurkiem. Uciszymy w sobie czytelnika „Canard Enchaîné”[9] (nawet dawnego „Canard” komunizującego), aby przyznać, że u podstaw tej gloryfikacji zadumanego i niedosiężnego sztabu musi leżeć szczególne

[8] Twórcami filmu *Czapajew* (1934) byli dwaj reżyserzy, zwani braćmi Wasiliewami – Georgij i Siergiej – choć nie byli ze sobą spokrewnieni [przyp. tłum.].

[9] Polityczno-satyryczny tygodnik francuski założony w 1915 roku [przyp. tłum.].

zaufanie żołnierza do dowódców. Zaufanie, które *a priori* nie pozwala na żadną dozę ironii i zakłada, że stopnie ryzyka ponoszonego przez generała w jego podziemnym schronie i żołnierza w obliczu miotacza ognia są absolutnie równorzędne. Jednakże zaufanie to jest w końcu logiczne w trakcie wojny rzeczywiście socjalistycznej. Toteż w *Wielkim przelomie*, gdzie nieomal nie widzimy bitwy pod Stalingradem, która jest tematem filmu, jedyne zainteresowanie scenarzysty indywidualnym bohaterstwem prostego żołnierza odnosi się do naprawiania pod niemieckim ostrzałem artyleryjskim linii telefonicznej, niezbędnej sztabowi-mózgowi: jest to operacja neurologiczna.

Jednakże w *Bitwie stalingradzkiej* i w *Trzecim szturmie* owa dychotomia głowy i członków przeprowadzona jest z taką precyzją, że w oczywisty sposób przekracza materialny i historyczny realizm, jaki jej wyżej przypisaliliśmy. Albowiem przyznając w końcu nawet marszałkowi Stalinowi wojskowy geniusz arcynapoleoński i główną zasługę w zwycięskiej koncepcji, byłoby niezwykle naiwnością przypuszczać, że sprawy decydowały się na Kremlu tak, jak to tu pokazano: Stalin samotnie rozmyśla przed mapą i po długim, wytężonym namyśle oraz kilku pyknięciach z fajki sam podejmuje decyzję. Kiedy piszę „sam”, oczywiście mam na myśli to, że Wasilewski jest zawsze obok, ale nic nie mówi i jedynie gra rolę zausznika, aby uniknąć obrazu Stalina, który mówi sam do siebie, co byłoby śmieszne. Śmiesznie jest usłyszeć później, jak krytyka komunistyczna w imię prawdy historycznej oburza się na cięcia wymuszone przez cenzurę w dialogu podczas spotkania Stalina z Churchillem. Filmy te bowiem w istocie rzeczy pretendują do rekonstrukcji więcej niż rygorystycznej, bo naukowej<sup>[10]</sup>.

Ta centralistyczna i – rzec by można – mózgowa koncepcja wojny potwierdza się w samym ukazaniu bitwy, która, w przeciwieństwie do *Wielkiego przelomu*, zajmuje tutaj większą część filmu. Jej rekonstrukcja bez wątpienia osiąga pozycję niezrównaną od *Narodzin narodu* Griffitha i można porównywać ją z wizją Fabrycego pod Waterloo<sup>[11]</sup>. Z pewnością nie pod względem materialnym, chociaż nie oszczędza nam się fizycznego spektaklu wojny, ale w istocie rzeczy zawdzięczamy ją nieprawdopodobnemu punktowi widzenia kamery porządkującej chaos pola bitwy. Ten obraz wojny, równy pod względem kronikalnym reportażom sfilmowanym na żywo, jest w pewnym sensie bezkształtny, pozbawiony punktów orientacyjnych, dostrzegalnej ewolucji; to swego rodzaju kataklizm, który obejmuje ludzi i maszyny, przypominając mrowisko potrącone ludzką stopą. Kamera i montaż starają się nie wybierać spośród tego chaosu – o którym wiadomo wszakże, iż jest dyskretnie zorganizowany – takiego czy innego znaczącego szczegółu, konkretnego czynu wojennego, który ma początek, środek i zakończenie, bądź też śledzić nić Ariadny charakterystycznej akcji czy jednostkowego bohatera. Wyjątki od tej wizji są rzadkie i raczej

[10] Przynajmniej tak było do *Upadku Berlina* [film Michała Cziaurelego z 1950 roku – przyp. tłum.], którego projekcja we Francji nastąpiła już po napisaniu tego artykułu. Z punktu widzenia, który tu przedstawiamy, istotna różnica pomiędzy *Upadkiem Berlina* a *Stalingradem* polega na tym, że przeciwnika tym razem rozmyślnie skarykaturowano. Hitler jeszcze ujdzie, ale Churchill, którego ropuszy wygląd już podkreślono w *Stalingradzie*, w *Upadku Berlina* przypomina Frankensteina. W tym kontekście podo-

ba mi się protest w imię stenografii przeciwko cięciu w antyangielskim tekście. Krytyka komunistyczna w ostatnich miesiącach z mniejszą ochotą powoływała się na naukowy i obiektywny charakter tych filmów. Odkrywano na nowo, że kino sowieckie zawsze było epickie i że epopeja dopuszcza przesadę.

[11] Aluzja do słynnego opisu bitwy pod Waterloo w *Pustelni parmeńskiej* Stendhala, który przedstawiał jej obraz poprzez szereg drobnych, charakterystycznych detali [przyp. tłum.].

potwierdzają regułę. W *Bitwie stalingradzkiej* (w pierwszej części) obraz wojny został oprawiony w dwie wyraźnie zarysowane akcje: na początku mobilizacja wojska i na końcu obrona budynku poczty. Jednakże między tymi dwoma charakterystycznymi wydarzeniami – zbiorowego entuzjazmu i indywidualnej odwagi – rozciąga się ogromna magma bitwy. Wyobraźcie sobie, że jesteście świadkami działań wojennych z niedosiężnego helikoptera, z którego obserwujecie możliwie najrozleglejsze pole bitwy, jednakże nic nie potraficie powiedzieć ani o losie armii, ani nawet o jego rozwoju czy kierunku. Toteż cały bieg wojny przenosi się do komentarza spoza kadru, do animowanych map, a przede wszystkim do rozmyślań Stalina na głos. Widzimy rezultat takiej prezentacji faktów i tej zdumiewającej dychotomii dramaturgicznej: u podnóża apokaliptyczny zamęt bitwy, a na szczycie niezwykły i wszechwiedzący umysł, który ten pozorny chaos porządkuje i przekształca w nieomylną decyzję. Między tymi dwoma biegunami jest próżnia. Nie ma żadnego odcinka pośredniego w tym stożku historii, żadnego znaczącego obrazu procesu psychologicznego i intelektualnego, który rozstrzyga o przeznaczeniu ludzi i losie bitwy. Wydaje się, że pomiędzy pociągnięciem pióra generalissimusa a ofiarą żołnierza zachodzi bezpośredni związek albo, przynajmniej, że mechanizm pośrednictwa nie odgrywa tu żadnej roli, że jest on zwykłym narzędziem transmisyjnym, które tym samym można wyłączyć z analizy[12].

Można sądzić, że takie przedstawienie wydarzeń zawiera pewną prawdę, jeżeli decydujemy się pominąć fakty, a pozostawić uproszczony i fundamentalny schemat. Mimo to można by powątpiewać, czy taki zabieg ma rzeczywiście marksistowski charakter. Jest on bowiem niezgodny z konkretnym i rygorystycznie dokumentalnym charakterem dwóch członów przedstawianego procesu. Tymczasem ambicje tych filmów – jak nam powiedziano – wykraczają poza historię: są to filmy naukowe i łatwo zauważyć, że ich środków nie przygotowano tylko po to, aby odtworzyć możliwie najdoskonalej bitwę. Jak można podawać w wątpliwość obiektywną ścisłość tego, co widzimy na drugim końcu łańcucha wydarzeń? Skoro zadano sobie tyle trudu, aby pokazać nam w całym rozmiarze materialnym opór Stalingradu, to czyż można było okłamywać nas na temat strategii Kremla? Wyraźnie wykorzystano te atrybuty Stalina, których nie sposób już nazywać psychologicznymi, lecz jedynie metafizycznymi: wszechwiedzę i nieomylność. Rzut oka na mapę czy na silnik traktora pozwala mu zarówno wygrać największą bitwę Historii, jak i dostrzec, że świece są zanieczyszczone. Mogliśmy przeczytać w „La Nouvelle Critique” w artykule pióra Francisca Cohena, że Stalin, obiektywnie rzecz biorąc, był największym uczonym wszechczasów, ponieważ skoncentrował w sobie całą wiedzę świata komunistycznego. Będę wystrzegał się odmawiania Stalinowi zasług osobistych i historycznych, jakie te filmy mu przypisują. Zresztą nie po to poszedłem je oglądać. Jednakże po chwili namysłu jestem w stanie stwierdzić, że jako prawdziwy przedstawia mi się obraz Stalina ściśle zgodny z tym, czym mógłby być mit Stalina, zgodny z tym, co byłoby użyteczne, gdyby było! Żadna konstrukcja mentalna nie potrafiłaby lepiej spełnić wymogów propagandy. Albo Stalin jest nadczłowiekiem, albo stoimy w obliczu mitu. Z mojego rozumowania wynika, że należałoby rozważyć, czy idea nadczłowieka ma marksistowski charakter, ale ośmielię się stwierdzić, że mity,

[12] Uwaga ta dotyczy przede wszystkim części pierwszej. W części drugiej, która była dystrybuowana we Francji, role Żukowa i von Paulusa okazują się,

przynajmniej pod względem fizycznym, ważniejsze, nie ujmując jednak Stalinowi zasługi zwycięskich decyzji.



„zachodnie” czy „wschodnie”, funkcjonują pod względem estetycznym w taki sam sposób i że z tego punktu widzenia jedyna różnica między Stalinem a Tarzanem polega na tym, iż filmy poświęcone temu drugiemu nie starają się o dokumentalną ścisłość.

Wszystkie wielkie filmy sowieckie charakteryzowały się niegdyś realistycznym humanizmem, którego wzór przeciwstawiał się mistyfikacjom zachodniego kina. Nowe kino sowieckie stara się być realistyczne bardziej niż kiedykolwiek, ale ten realizm służy jako alibi do narzucenia personalnego mitu, obcego wszystkim wielkim filmom przedwojennym, a jego pojawienie się nieuchronnie niszczy ekonomię estetyczną dzieła. Jeżeli Stalin, mimo iż żywy, może być głównym bohaterem filmu, to przekracza on już ludzką miarę i korzysta z transcendencji, która charakteryzuje żywych bogów i umarłych herosów; innymi słowy, nie ma zasadniczej różnicy między jego fizjologią estetyczną a zachodniej gwiazdy. Zarówno jedna, jak i druga wymykają się definicji psychologicznej. Tak przedstawiony Stalin nie jest, nie może być, człowiekiem wyjątkowo mądrym, „genialnym” wodzem, ale na odwrót, jest bogiem bliskim ludziom, uosobioną transcendencją. Oto dlaczego jego filmowe przedstawienie jest dziś możliwe, mimo jego realnej egzystencji. Nie dzięki wyjątkowej sile marksistowskiego obiektywizmu, nie jako artystyczne zastosowanie materializmu historycznego, ale wprost przeciwnie, bowiem nie chodzi już, prawdę mówiąc, o człowieka, ale o społeczną hipotezę, o przejście do transcendencji: o mit.

Jeżeli czytelnikowi marksście przeszkadza ten metafizyczny słownik, to można go zastąpić innym. Zjawisko to da się wyjaśnić jako dojście do kresu Historii. Uczynienie ze Stalina głównego i rozstrzygającego bohatera (nawet jako uzupełnienie ludu) realnego faktu historycznego, mimo iż Stalin nadal żyje, oznacza ukryte założenie, że odtąd obce mu są wszelkie ludzkie słabości, że sens jego życia definitywnie określono, że nie może on już później pomylić się czy zdradzić. Przypomnijmy, że byłoby to niemożliwe w kronikach filmowych. Mamy reportaż ze spotkania w Jałcie czy z pojawienia się Stalina na jakiejś uroczystości na Placu Czerwonym. Dokumenty te mogą być oczywiście użyte w celu sławienia żywego polityka, ale już choćby tylko z powodu swojej prawdziwości pozostają one w zasadniczy sposób dwuznaczne. Użytek, jaki z nich zrobiono, nadaje im sens apologetyczny. Mają one znaczenie jedynie wewnątrz pewnej retoryki i w stosunku do niej. Film dokumentalny Leni Riefenstahl na temat Parteitagu w Norymberdze pt. *Triumpf woli* wydawał się demokratycznemu widzowi argumentem przeciwko Hitlerowi. Te obrazy mogą być zresztą spożytkowane w dokumentalnym filmie antynazistowskim. Tymczasem widzimy, że tutaj chodzi o coś innego. Byłoby już rzeczą zdumiewającą, gdyby Stalin, odtwarzany przez aktora, pojawił się epizodycznie w filmie historycznym jako tło dla innych polityków zachodnich lub sowieckich w filmach, o których tutaj mowa. Fakt, iż jest on sprzężyną dramaturgiczną, implikuje coś więcej; jego biografia musi dosłownie identyfikować się z Historią, spokrewniać się z absolutnym charakterem Historii. Dotychczas jedynie śmierć mogła utożsamiać w ten sposób bohatera czy męczennika z jego dziełem. Zawsze było jeszcze możliwe zniesławienie pamięci albo wsteczne odkrycie zdrady. Jednakże śmierć pozostawała warunkiem koniecznym, jeżeli nie wystarczającym. Dla Malraux śmierć tworzy z naszego życia los, dla komunisty jedynie ona może roztopić wszelką subiektywność w obiektywnym fakcie. W osiemdziesiątym roku życia „zwycięzca spod Verdun” może stać się „zdrąjcą z Montoire”, w osiemdziesiątym piątym

„męczennikiem z wyspy Yeu”[13] właśnie dlatego, że jaki byłby jego geniusz czy jego uzdolnienia, człowiek ma znaczenie tylko w świecie Historii, „[j] akim go wreszcie wieczność w Historię przemienia”[14].

W tym świetle warto wyjaśnić zadziwiająco subiektywistyczny charakter procesów politycznych w demokracjach ludowych. Ze ściśle marksistowskiego punktu widzenia wystarczyłoby ogłosić, że Bucharin, Rajk[15] czy Kostow[16] uosabiają tendencje, które partia zdecydowanie zwalczała jako historycznie błędne. Ich likwidacja fizyczna nie byłaby bardziej konieczna niż naszych zdymisjonowanych ministrów. Jednakże od chwili, kiedy człowiek wziął udział w Historii, kiedy został zamieszany w takie czy inne wydarzenie, pewna część jego biografii zostaje nieodwracalnie „uhistoryczniona”. Wówczas tworzy się sprzeczność nie do przyjęcia pomiędzy tą częścią ostatecznie obiektywną, skostniałą w przeszłości a egzystencją fizyczną Bucharina, Zinowiewa czy Rajka. Nie można zredukować człowieka do bytu wyłącznie historycznego bez jednoczesnego skompromitowania Historii jego aktualną postawą subiektywną. Żyjący przywódca komunistyczny jest bogiem zapiecętowanym w Historii dzięki swoim przeszłym czynom. Pojęcie zdrady obiektywnej, które początkowo wydawało się tak wyraźnie wyłaniać z marksizmu, w rzeczywistości nie oparło się praktyce politycznej. Z punktu widzenia sowieckiego komunizmu „stalinowskiego” nikt nie może „stać się” zdrajcą, ponieważ należałoby przyznać, że nie był on nim zawsze, że istniał biograficzny początek tej zdrady. Z drugiej strony, należałoby również przyznać, że człowiek, który stał się szkodliwy dla Partii i dla Historii, uprzednio mógł być dla nich pożyteczny, czyli być dobry, zanim stał się zły. Właśnie dlatego Partia nie mogła poprzestać na oświadczeniu, że Rajka zdegradowano w hierarchii partyjnej, a nawet na skazaniu go na śmierć jako wroga. Ponadto konieczne było przeprowadzenie czystki wstecz Historii, które wykazało, że oskarżony był od urodzenia świadomym i należącym do organizacji zdrajcą, którego wszystkie poprzednie działania były tym samym niczym innym jak diabolicznie zakamuflowanym sabotażem. Z pewnością zabieg ten jest zbyt trudny i obciążony nieprawdopodobieństwami, aby go stosować we wszystkich przypadkach. Dlatego też można go zastąpić w stosunku do postaci drugorzędnych, których działalność historyczna ma pośredni charakter – chodzi o artystów, filozofów lub uczonych – publiczną *mea culpa*. Te uroczyste i przesadne akty *mea culpa* wydadzą nam się psychologicznie nieprawdopodobne i intelektualnie zbędne, jeśli nie rozpoznamy w nich znaczenia egzorcyzmu. Podobnie jak spowiedź jest konieczna do odpuszczenia grzechów, tak samo uroczyste odwołanie swoich poglądów jest niezbędne do odzyskania historycznej niewinności. A zatem tutaj znów ujawnia się zgorzenie postawą subiektywną i jej rozpoznanie pociąga za sobą czysty, ponadto zresztą proklamowany, obiektywizm jako motor Historii.

To zrozumiałe, że z takiego punktu widzenia filmowej prezentacji Stalina nie można zlekceważyć. Wynika z niej, że od tej pory identyfikacja Stalina z Historią ostatecznie dokonała się, że sprzeczności postawy subiektywnej

[13] Chodzi o marszałka Pétaina [przyp. tłum.].

[14] Trawestacja pierwszego wersu epitafium Stefana Mallarmé pt. *Nagrobek Edgara Poe* na podstawie przekładu Mieczysława Jastruna [przyp. tłum.].

[15] Laszlo Rajk (1909–1949) – węgierski działacz komunistyczny, minister spraw zagranicznych w rządzie Rákosiego, w 1949 roku oskarżony o nacjonalizm

i w pokazowym procesie skazany na karę śmierci [przyp. tłum.].

[16] Trajczko Kostow (1897–1949) – bułgarski polityk komunistyczny, w latach 1946–1949 wicepremier, w pokazowym procesie skazany na śmierć przez powieszenie [przyp. tłum.].

jego już nie dotyczą. Takiego zjawiska nie można wytłumaczyć faktem, że Stalin dał wystarczająco dużo dowodów swego oddania Partii, a także swego geniuszu, i że hipoteza jego zdrady jest do tego stopnia nieprawdopodobna, iż nie ma żadnego ryzyka w traktowaniu go za życia tak jak zmarłego bohatera. W *Les petites statuettes de Béotie (Statuetki z Beocji)* Prévert opowiada nam o przykrych przypadkach admirała, który oszalał właśnie tego dnia, w którym wzniesiono jego pomnik. A zatem w materii biograficznej nigdy nic nie wiadomo! Poczucie absolutnej pewności siebie, które uderza w filmach sowieckich, zawiera w sobie coś więcej aniżeli przekonanie, iż śmierć Stalina, ustawionego na piedestale za życia, jest niemożliwa, a raczej prawdę odwrotną: Historia się kończy, a przynajmniej kończy się jej ruch dialektyczny w łonie socjalistycznego świata.

Mumifikacja Lenina w jego mauzoleum i nekrolog Stalina, zatytułowany *Lenin żywy*, oznaczają początek tego dokonania. Zabalsamowanie Lenina jest nie mniej symboliczne aniżeli filmowa mumifikacja Stalina. Oznacza ona, że związki Stalina z polityką sowiecką nie mają już w sobie nic przypadkowego, względnego oraz – aby postawić kropkę nad „i” – nic z tego, co zwykle nazywa się „ludzkiem”, ale że asymptota Człowieka i Historii została od tej pory przekroczona. Stalin jest uosobioną Historią.

Jako taki nie potrafiłby on określić się tak jak większość śmiertelników za pomocą swojego charakteru, swojej psychiki czy osobowości (tego, co posiadają jeszcze Czapajew Wasiliewa i car Piotr Pietrowa); dla tych kategorii egzystencjalnych nie ma już miejsca tam, gdzie wszystko wchodzi w zakres raczej teologii. Stalin prezentuje się w tych filmach jak *prawdziwa alegoria*. Będąc Historią, jest on wszechwiedzący, nieomylny, niepokonany, a jego los jest nieodwracalny. Jego ludzka psychika sprowadza się do cech najbardziej odpowiadających alegorii: rozważa (przeciwstawiona hysterii Hitlera), namysł albo raczej znajomość rzeczy, zdecydowanie i dobroć (ta ostatnia zaleta, którą tak bardzo podkreśla *Przysięga*, jest oczywiście konieczna do pokazania więzi między ludem a Historią, będącą z marksistowskiego punktu widzenia wyrazem jego woli). Wydaje się, że jakkolwiek inny rys człowieczeństwa mógłby jedynie zmącić ten nieomal hieratyczny obraz, strącić go w naszą przyziemność. Na początku *Przysięgi* znajduje się scena wielce charakterystyczna, którą można by określić mianem „Sakry Historii”. Lenin umarł i Stalin samotnie oddał się wśród śniegów, aby rozmyślać jak pielgrzym w miejscu ich ostatnich rozmów. Tutaj, obok ławki, gdzie cień Lenina wydaje się rysować na śniegu, głos zmarłego przemawia do sumienia Stalina. Jednakże z obawy, że metafora mistycznej koronacji i Dekalogu nie wystarczy, Stalin unosi oczy ku niebu. Gałęzie świerków przeszywa promień słońca, który pada na czoło nowego Mojżesza. Wszystko wygląda tak, jak widzimy, łącznie z promienistymi rogami. Światło pada z góry. Oczywiście znamienne jest to, że jedynym beneficjentem tego marksistowskiego zesłania Ducha Świętego jest Stalin i tylko Stalin, było bowiem również dwunastu apostołów. Widzimy go, jak wraca, nieco zgarbiony pod ciężarem tej łaski, do swoich towarzyszy, do ludzi, od których odtąd będzie się odróżniał już nie tylko swoją wiedzą czy swoim geniuszem, ale tym, że zamieszkał w nim Bóg Historii. W stylu bardziej swojskim, w tej samej *Przysiędze*, została zrealizowana inna scena, którą warto opowiedzieć: scena z traktorem. Rano na plac Czerwony, prawie pusty, zajeżdża pierwszy traktor wyprodukowany w ZSRR. Jak pisze z wylewnym rozrzewnieniem pewien krytyk komunista: „Dziecko nie jest jeszcze zbyt silne, ale to jest dziecko stąd”. Trzęsąca, trzęsąca się maszyna nagle się psuje. Zrozpaczony mechanik wszędzie zagląda, grzebie tu i ówdzie. Kilku przechodniów

doradza mu i pomaga z sympatii (dokładnie tuzin dzielnych ludzi, których odnajdujemy wszędzie, gdzie trzeba, i których rysopis symbolizuje rysopis sowieckiego ludu – Rosja jest wielka, ale świat jest mały). Ale oto akurat pojawia się towarzysz Stalin, który przechadza się z towarzyszami z Politi-biura. Z ojcowską dobroduszością pyta, co się stało. Odpowiadają mu, że zepsuł się traktor. Bucharin drwi diabolicznie, że należało kupić traktory w Ameryce, na co *vox populi* replikuje ustami mechanika, iż jest to defetyzm i że Rosja w końcu będzie je produkowała, nawet jeśli po drodze przydarzy się kilka awarii. Wtedy widzimy, jak Stalin zbliża się do silnika, dotyka go końcem palca i stawia diagnozę, ku zachwytowi mechanika: „To świece” (polegam na napisach). Potem wsiada na siodełko traktorzysty i wykonuje trzy małe okrążenia po placu Czerwonym. Zbliżenie Stalina za kierownicą: myśli i widzi przyszłość; z przenikania pojawiają się tysiące traktorów w magazynie fabryki, traktory, i następne traktory, które przemierzają pola, ciągnąc za sobą długie szpony pługów z wieloma lemieszami... Wystarczy. Na nieszczęście dla lirycznego zachwytu naszego krytyka komunisty dysponujemy kilkoma odniesieniami. Jeśli chodzi o traktory, to są one również w *Starym i nowym*, wraz z pamiętną awarią i nietaktowną wściekłością traktorzysty ubranego w nowy kombinezon skórzany, który stopniowo pozbywa się swego kasku, ochronnych okularów, rękawic, aby na powrót stać się chłopem: jest tam również chłopka rozdzierająca ze śmiechem swoją spódnicę w celu dostarczenia mu szmat. W tamtych czasach Stalin jeszcze nie grał mechaników-róźdzkarzy, natomiast była defilada traktorów na zakończenie filmu, ogromna epopeja dziwacznych stalowych owadów orzących ziemię, wypisujących na niej swój ślad, podobnie jak wypisują go spalinami na niebie samoloty.

Tym komentarzom, które ograniczają się do omawiania scen bezspornych, być może zabraknie oryginalności w oczach tego czytelnika, do którego dotarły zaledwie odgłosy wieczoru poświęconego w Salle Pleyel jubileuszowi Stalina czy pięćdziesięcioleciu Maurice’a [Thoreza – przyp. tłum.][17]. Nie ma potrzeby rozwodzić się nad polityką sowiecką i Kominformu, aby zorientować się, że zwornikiem jest tutaj identyfikacja z Historią. Ale niedwuznaczna manifestacja tej teologii w kinie jest jednak znakiem rozstrzygającym, który zasługuje na ponowną uwagę. Dopóki apologetyka stalinowska pozostawała domeną słowa czy nawet ikonografii, można było zakładać, iż chodzi o zjawisko warunkowe, redukowalne do retoryki czy propagandy i tym samym odwracalne. W filmie dominacja geniusza stalinowskiego nie ma w sobie już nic oportunistycznego i metaforycznego: jest ona ściśle ontologiczna. Nie tylko dlatego, że nośność i siła perswazji filmowej są nieporównywalnie większe od każdego innego środka propagandy, ale również i przede wszystkim z tego względu, iż natura obrazu filmowego jest inna: kino, narzucając się naszemu umysłowi jako wiernie reprodukcja rzeczywistości, z racji swej niepodważalnej istoty jest naszym Naturą i Historią. Portret Pétaina, de Gaulle’a czy Stalina zdejmuje się tak, jak i zawiesza – w gruncie rzeczy to do niczego nie zobowiązuje – nawet na przestrzeni stu metrów kwadratowych. Odtworzenie filmowe Stalina, a przede wszystkim na Stalinie skupione, wystarcza, aby bezpowrotnie określić miejsce i znaczenie Stalina w świecie oraz nieodwołalnie utrwalić jego istotę.

[17] Maurice Thorez (1900–1964) – wieloletni sekretarz generalny Francuskiej Partii Komunistycznej [przyp. tłum.].

Należy dodać, że oddaliliśmy się tutaj od realizmu socjalistycznego. Zapewne przyszłość socrealizmu już przeminęła i miała miejsce w latach 1930–38.

## 2. Od realizmu socjalistycznego do filmu formalistycznego z tezą

A zatem w ZSRR, w ścisłej domenie kina, realizm socjalistyczny dokonywał swoich prób od dawna. Nie należy zapominać, że hasła antyformalistyczne i termin „realizm socjalistyczny” były w obiegu od 1928 roku. A więc poważnym błędem jest poszukiwanie jego rezultatów dopiero w ostatnich latach. Byłoby nawet rzeczą bardzo interesującą przekonać się, czy konwersja sowieckiego kina na realizm socjalistyczny nie była bardziej decydująca dla jego zmiany stylu niż przejście od kina niemego do dźwiękowego, jak to się na ogół głosi. Cokolwiek by było, to nie odnajdując epickiego splendoru lat 1925–28, filmowcy rosyjscy z godnością zaadaptowali się do artystycznego kierunku partii. Nader względne obniżenie jakości może być równie dobrze przypisane normalnej ewolucji sztuki, która około 1925 roku być może korzystła z jakiejś koniunktury, szczególnie sprzyjającej swego rodzaju eksplozji artystycznej. Nie byłoby nawet aż takim paradoksem twierdzenie, że na zażegnanie kryzysu świadomości rosyjskich filmowców w okresie nadejścia dźwięku nie mogło być lepszych porad aniżeli te, których wówczas udzielała Partia. Od *Pancernika Potiomkina*” do intensywnego estetyzmu *Aleksandra Newskiego* droga jest prostsza niż się uważa i nie sądzę, aby kino sowieckie zaszło bardzo daleko w dziedzinie dźwięku wraz z wcześniej wypracowaną techniką montażu specyficznie niemego. Powiem więcej, istniało głębokie pokrewieństwo estetyczne pomiędzy nowymi hasłami i wymogami dźwięku. W stosunku do kina niemego dźwięk przede wszystkim oznacza rewolucję realistyczną. Toteż w pierwszych latach kina dźwiękowego pojawiły się nowe wielkie filmy sowieckie, których tematy (na ogół heroiczne i historyczne) i styl (o prostocie quasi-naturalistycznej) jeszcze dziś mogą służyć za wzór realizmu socjalistycznego na ekranie. Jeżeli słynni *Bezdomni* [film Nikołaja Ekka z 1931 roku – przyp. tłum.] jeszcze z trudem wyzbywają się zamiłowania do wielkiego planu i efektów montażowych, to trylogia o Maksymie [1934, 1937, 1938, Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga – przyp. tłum.], *My z Kronsztadtu* [1936, Jefima Dzigana – przyp. tłum.], *Samotny żagiel* [1937, Władimira Legoszyna – przyp. tłum.] *Siedmiu śmiałych* [1936, Siergieja Gierasimowa – przyp. tłum.], *Dzieciństwo Gorkiego* [1938, Marka Donskoja – przyp. tłum.] i przede wszystkim *Czapajew* (1934) dowodzą – obok kilku innych filmów godnych przywołania – że to, co krytyka marksistowska wybaczy mi nazwaniem estetyką realizmu socjalistycznego, wcale nie doprowadziło sowieckiego kina do jego ruiny.

Dlatego też nie należy traktować najnowszych filmów sowieckich jak drogowskazów na drodze przyszłego realizmu socjalistycznego, ale wprost przeciwnie, jako dzieła dekadentkie w stosunku do już osiągniętych sukcesów. Rewolucja antyformalistyczna, mniej więcej równoległa z pojawieniem się kina dźwiękowego i przedwojennego humanizmu realistycznego, obecnie rozmywa się w pedagogice i, paradoksalnie, w neoformalizmie.

To jest pedagogika i propaganda, w ścisłym tego słowa znaczeniu – powyżej dokonana analiza *Bitwy stalingradzkiej* i *Przysięgi* chyba wystarczająco – jak sądzimy – tego dowodzi. Ani *Miczurin*, ani *Trzeci szturm* temu nie przeczą. Dlatego też Pudowkin w ostatnim sprawozdaniu na temat ewolucji kina sowieckiego dopatruje się głównej oryginalności okresu powojennego w tym, co nazywa gatunkiem „artystyczno-dokumentalnym”, czyli w filmach takich jak *Bitwa stalingradzka* czy *Miczurin*, w swego rodzaju ogrom-

nych rekonstrukcjach dokumentalnych, przekraczających skalą środków najbardziej spektakularne filmy „fikcyjne”.

A zatem nic dziwnego – zważywszy na tę wypowiedź, również z całą pewnością dydaktyczną – że talent reżysera wcale nie ma środków, aby się ujawnić, nie licząc wyczynów technicznych, do których okazję stwarza mu niezwykła skala możliwości. Przyczynia się to zresztą do niezaprzeczalnej urody wielu momentów *Bitwy stalingradzkiej* i *Trzeciego szturmu*. Materiałna perfekcja rekonstrukcji i nieprawdopodobny obiektywizm aktorów i kamery (rzec by można, że wszystko sfilmowano teleobiektywem bez wiedzy żołnierzy) używają tym obrazom bitewnym swoiście organicznej intensywności, bezprzykładnej w dziedzinie kina wojennego. Wrażenie to jest jeszcze większe dzięki ewidentnej swobodzie reżysera w użyciu środków produkcyjnych: błyskawiczne ujęcie dziesięciu tysięcy ludzi w pełnej akcji bojowej nie kosztuje go więcej niż jakies zbliżenie. Toteż owo zbliżenie nie wyklucza, że ta dziesiątka tysięcy ludzi nadal działa w tle jakby nigdy nic. Taki sposób pracy jest niewyobrażalny w obecnej produkcji kapitalistycznej, gdzie użycie maksimum dekoracji i statystów jest uwarunkowane prawami ekonomii. Trudno sobie wyobrazić Cecila B. De Mille’a budującego dla kilku metrów taśmy miasto do spalenia. Sam Orson Welles w pięknych czasach Marsjan nie uzyskałby aż tyle od swoich producentów, a Marcelowi Carné aż nadto wypominano rekonstrukcję metra dla trzech stopni schodów z karborundu. Nie ulega wątpliwości, że ta techniczna obojętność kamery wobec materii i ludzi dostarcza nam tutaj świeżego wrażenia i że pogłębia ona kontrast ze stalinowską subiektywnością.

Kiedy Georges Sadoul zachwyca się zgromadzeniem wojska dla kilkusekundowego insertu, to jego krytyczny entuzjazm jest obosieczny, ponieważ równie dobrze można uważać tę estetyczną ekonomię za okropne marnotrawstwo techniczne. Ale czyż nie powinniśmy sądzić, że historyczna rzeczywistość bitwy jest na miarę tego spektaklu? Pamiętamy ten wspaniały obraz z *Narodzin narodu*, gdzie Griffith pokazuje nam na pierwszym planie ukrytych w krzakach kobietę i dziecko, podczas gdy w dole na równinie szaleje bitwa. Otóż kiedy na fotosisie liczymy żołnierzy, to ze zdziwieniem stwierdzamy, że ta armia sprowadza się do kilku tuzinów mężczyzn. Griffith tak dobrze wykorzystał ich obecność w przestrzeni kadru, że pomnożył ich liczbę. W sekwencjach kampanii włoskiej w *Napoleonie* Abła Gance’a znalazłoby się analogiczne wyczyny. To nie znaczy, że obfitość statystów nie jest w pewnych przypadkach niezbędna; ale w końcu jeżeli karygodne jest pokazywać zbyt wiele wszystkiego, to można by *a priori* uznawać fakt pokazywania mało z wielu rzeczy jako sprawność wyższą od tej, która polega na pokazywaniu wiele za pomocą niczego. Składam jednak gratulacje, wraz z Sadoulem, reżyserowi, który niewątpliwie potrafił oprzeć się pokusom użycia swoich środków, jednocześnie stwierdzając, że nie był zobowiązany do popisywania się pod tym względem i że cnota tak drogo opłacona nie pozwala być zbyt niebezpieczną, by można ją wysuwać jako przykład – przede wszystkim – antyformalizmu.

Jeśli chodzi o *découpage*[18] – jeszcze bardziej niezwykły – to Pietrow w *Bitwie stalingradzkiej* systematycznie odżegnywał się od montażu, w którym celowała dawna szkoła sowiecka. Można by traktować jego film (przynajmniej w partiach bitewnych) nieomal tak, jakby był zbudowany

[18] Francuski termin na określenie podwójnej rzeczywistości wizualnej i znaczeniowej filmu [przyj. operacji wyboru, a następnie kompozycji fragmentów tłum.].

z jednego planu. Uświadomimy sobie sens tego efektu, jeśli wyobrazimy sobie pole bitwy na kształt kolistej dioramy, kręcącej się systematycznie wokół kamery jako osi. Kiedy postać znajduje się na okręgu krótkiego promienia, to wówczas wchodzi w pole w zbliżeniu, ale kamera nigdy nie przemieszcza się, by tak rzec, w jej kierunku. Niewątpliwie taka metoda nie dopuszcza monotonii, ale dzięki niej sytuujemy się w takim punkcie widzenia na wydarzenie, który można by zakwalifikować jako centralny i zarazem abstrakcyjny i który w istocie jest nam narzucany przez reżysera. Jednakże rewers tego medalu polega na wyjątkowości i trudności efektów, które można w ten sposób uzyskać. Operator znajduje się mniej więcej w sytuacji pianisty, którego taboret jest przytwierdzony do podłogi i który musi przesuwać fortepian „za ogon”. Odnotujemy w pierwszej części *Bitwy stalingradzkiej* tylko jedną sekwencję, gdzie jednolity *découpage* odgrywa skuteczną i wstrząsającą rolę dramaturgiczną: sekwencję mobilizacji patriotycznej milicji na ulicach oblężonego miasta. Ruch tłumy, wzbierającego na każdym skrzyżowaniu niczym rzeka, zadziwiająco zsynchronizowano z travellingiem kamery. Nieprzerwana ciągłość ruchu aparatu sprawia, że gromadzenie się ludzi nabiera epickiej potęgi.

Jednakże jeśli chodzi o regularne i jednostajne przesuwanie się kamery w *Bitwie stalingradzkiej* czy o wirtuozerię ruchów w *Trzecim szturmie*, to można jedynie pozostawić pod wrażeniem jasności formalnych intencji inscenizacyjnych. Tego rodzaju rezygnacja z klasycznych środków montażowych na rzecz akrobatycznej ciągłości sekwencji graniczy wręcz z wykwentem.

Nie narzekamy na to, wprost przeciwnie, źle bowiem odbieralibyśmy to, co pozostałoby z tych filmów, gdyby je pozbawiono owych formalnych piękności. A raczej tylko domyślmy się tego nazbyt dobrze, porównując je z *Przysięgą*, której szarawa i zadeszczona fotografia, amatorskie triki, dekoracje z malowanego płótna i *découpage* bez wyobraźni pozwalają zaledwie przetrwać zasługującej na uznanie i niekiedy bardzo wzruszającej grze aktorów. Dowodzi tego również *Miczurin*, gdzie wspaniałym tematem o fotogenii uprzywilejowanej dla barwnego filmu zmarnowano przez konstrukcję nudną i wręcz niespójną: dydaktyczną nieporadność, która w przypadku filmu naukowego graniczy z partactwem i z historycznym irrealizmem w oleodrukowym stylu. Jedyna wielka chwila tego filmu trwa dwie sekundy i sytuuje się całkowicie poza jego tematem – to bolesna medytacja Miczurina po śmierci żony, samotnego w jesiennym wietrze, na tle nieba. Dowżenko, który w *Ziemi* okazał się największym poetą kina rosyjskiego, pozwala nam w tym przeblysku doznać nostalgii za jego geniuszem. Brawurowy splot kolistych travellingów przedstawia Miczurina w centrum dryfującego świata pozbawionego steru. Być może po raz pierwszy zauważamy to, czym mógłby być montaż w ruchu i w kolorze: ale ta wzniosła chwila jest tak krótka, że pozwala nam tylko jej żałować; ona, niestety, już nie powróci w tym filmie, jest niczym podpis, dyskretny, ale przekonujący, w rogu obrazu. Zaczynamy wyobrażać sobie, czym mógłby być *Miczurin* Dowżenki, jeżeli w miejsce fragmentu tej marginalnej sceny, w takim stylu potraktowany byłby sam temat tego filmu.

Cokolwiek myślimy o wartości obecnego kina sowieckiego, to trudno zaprzeczyć, że wielkie nazwiska przeszłości żyją tylko dzięki dziełom głęboko rozczarowującym w porównaniu z ich dawną pracą. Droga Dowżenki od *Ziemi* do *Miczurina* czy Pudowkina od *Matki* i *Końca Sankt Petersburga* do *Admirała Nachimowa* oznacza oczywisty upadek – pierwszego w pustkę,

drugiego w malarski akademizm à la Meissonier<sup>[19]</sup>. Jednakże ta spektakularna degradacja byłaby argumentem najłżejszej wagi przeciwko sowieckiemu kinu. Głównie dlatego, że odejście starych miałoby niewielkie znaczenie, gdyby zastąpili ich inni, a następnie i przede wszystkim z tego powodu, że prawdopodobnie ilustruje ona zjawisko ciekawe, ale bardzo powszechne w historii kina: szybkiej utraty zdolności adaptacyjnych geniusza. To mogłoby równie dobrze dotyczyć Eisensteina, Pudowkina czy Dowżenki, jak również Abła Gance'a, Kinga Vidora czy nawet Franka Capry, których ostatnie filmy z kilkoma śladami urody świadczą o żalonym rozkładzie artystycznym. Niewątpliwie należy w tym dopatrywać się swoistego przyspieszenia estetycznego rytmu właściwego kinu: cztery czy pięć lat wystarczy, aby artysta utracił zdolności adaptacyjne w obliczu ewolucji kina, podczas gdy pisarz może sobie pozwolić na pozostanie wiernym sobie przez całe pokolenie. Im bardziej reżyser będzie obdarzony geniuszem i osobowością, tym trudniej będzie mu się dostosować, gdy tymczasem sam talent może łatwiej dopasować się do dzisiejszych upodobań. Jednakże jeśli nie obwinia się systemu sowieckiej produkcji o dekadencję jego pionierów, to należy stwierdzić, że tenże system nie zachowuje się pod tym względem inaczej niż produkcja kapitalistyczna; twórczy artysta nie wydaje się zmuszony do ucieczki przed pewnymi prawami psychologicznymi, w których marksizm-leninizm-stalinizm niczego nie zmienia.

Jednakże brak przystosowania dawnych sław nie wystarcza do wyjaśnienia nierówności sowieckiej produkcji w trakcie ostatniej dekady, nierówności nie tylko estetycznych, ale również materialnych i technicznych. Zniszczenia wojenne również nie byłyby w stanie tego wytłumaczyć. Eisenstein w latach 1941–1942 nakręcił taki film jak *Iwan Groźny* z udziałem bardzo wielu statystów. Oczywiście, zniszczenia studiów były bardzo różne w zależności od ich usytuowania, a te w Alma-Acie, gdzie pracował Eisenstein, znajdowały się bardzo daleko od frontu. Można sobie wyobrazić, że naprędce odtworzony ekwipunek, za liniami frontu, z prowizorycznymi środkami, nie pozwalał na zadbanie o dekorację i oświetlenie. Należałoby zatem obwiniać o to rozproszenie ośrodków filmowych na terytorium całego kraju. Rozproszenie przeciwstawne hollywoodzkiej koncentracji, które zresztą miało tę zaletę, że uchroniło sowieckie kino przed masowym unicestwieniem. W tej hipotezie niewątpliwie jest coś prawdziwego. Możliwe również, że studia te są różnie wyposażone, że technicy na planie dysponują zróżnicowanymi walorami zawodowymi. Jednakże nie można traktować złego podziału środków i talentów jako argumentu obronnego. Zresztą kwestia wytwórni wydaje mi się drugorzędna. Zniszczenie studiów na Półwyspie Apenińskim legło u źródeł renesansu kina włoskiego i zakrawa na paradoks przywoływanie go właśnie w obronie „realizmu socjalistycznego”. Nie wiadomo również, czy kino sowieckie wyróżniało się w 1938 roku luksusem scenograficznym i obfitością *sunlights*. Chodzi nie tylko o dekorację i oświetlenie, ale również o *découpage* i specjalne wyposażenie, które naprawdę mają decydujące znaczenie dla filmowca. Pozostają jedynie gra aktorska i charakteryzacja doskonałej i niezmiennej klasy. Ale ostatecznie są to jakości podrzędne, które nie mogłyby zdecydować o potęgze filmowej produkcji.

[19] Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891) – francuski malarz akademicki, przedstawiciel realizmu [przypr. tłum.].



A zatem nie należy doszukiwać się przyczyn nierówności obecnej produkcji rosyjskiej w jakimś problematycznym handicapie technicznym. Wprost przeciwnie, jeżeli jest jakaś dziedzina, w której metody produkcji zapewniają jej *a priori* przewagę nad kinem zachodnim, to są nimi warunki materialne. Na przykład nie ma wątpliwości, że eksperymentalna i ograniczona eksploatacja kina trójwymiarowego, taka jak ta, która ma miejsce w dwóch moskiewskich kinach, mogłaby przydarzyć się tylko w Rosji. A zatem? A zatem należy postawić pytania istotne i powrócić do zdrowego rozsądku. Kryzys ludzi? Kryzys tematów? Kryzys inspiracji i wolności? A może również kryzys metod pracy? Jeżeli nie udowodniono, niestety, że wystarczy uwolnić przemysł filmowy od hipotek kapitalistycznego zysku, aby zapewnić mu wyższą jakość intelektualną i artystyczną, to absolutnie nie ulega wątpliwości, że organizacja produkcji amerykańskiej pozwoliła jej osiągnąć optymalny i niezawodny *standing* techniczny. Stwierdzenie tego to nawet banal. Hollywood produkuje ponadto 350 do 400 filmów rocznie wobec jedynie 20 w ZSRR.

W takim systemie trudno pojąć, że jakość formalna zdjęć, dźwięku i trików jest gorsza od pewnego „poziomu-średnio-wyższego” i sowiecki film, podobnie jak jakiś samochód pozbawiony minimum udoskonaleń i linii zgodnej z ostatnim krzykiem mody, byłby absolutnie nie do sprzedania na rynku amerykańskim. W ZSRR liczba produkcji nie przekracza liczby tygodni w roku. A po cóż więcej, skoro obieg filmów jest obowiązkowy? Wystarczy, że każde kino wyświetla dany film raz w tygodniu. Najgorszy kicz z pewnością przejdzie przez wszystkie ekrany. To już tylko kwestia liczby kopii. Taki system pociąga za sobą tyleż samo ryzyka, co korzyści. Zapewnia on amortyzację największej superprodukcji, pozwala na tworzenie eksperymentalnych prototypów w nowych dziedzinach, ale z kolei nie gwarantuje stopniowego podnoszenia niskiego poziomu technicznego przeciętnego filmu. To, co jest prawdą w zakresie techniki materialnej, jest nią również, w pewnej mierze, w zakresie tego, co można nazwać techniką artystyczną, czyli scenariusza i *découpage*. Jakiś film „zachodni” może być głupi, ale w żadnym wypadku nie może być nudny. Hollywoodzki scenariusz ma zawsze pewien rytm dramaturgiczny, który sprawia, że jest on za każdym razem historią dość dobrze skonstruowaną. Natomiast jest rzeczą znamioną, że naród, który w dostatecznym stopniu udowodnił swój geniusz zarówno epicki, jak i filmowy, który ma poczucie humoru i wyobraźnię, nie posiada niczego równorzędnego z westernem czy z komedią amerykańską [por. *Czarodziejski kwiat* – animowany film Aleksandra Ptuszki z 1946 roku, przyp. tłum.]. Z pewnością trudno dociekać przyczyn, kiedy znamy jedynie rezultaty i to jeszcze jedynie częściowo. Jednak wszystko toczy się tak, jakby produkcja sowiecka była jednocześnie zdolna do dobrze i złego, bez zapewnionych podstaw technicznych i profesjonalnych, w swoście paradoksalnym poszukiwaniu po omacku, dopuszczającym bezsporne ekstrawagancje i pewne imponujące szczytne wyczyny, ale także niewiarygodne partactwa.

Jedną z najbardziej oczywistych sprzeczności kina kapitalistycznego – to znaczy, że obfitość produkcji stanowi niezbędny warunek do stworzenia kilku filmów wartościowych, wprowadzonych jakby przez przypadek lub podstępem do systemu – nie jest zatem przez ustrój sowiecki rozwiązana i jeszcze długo nie będzie. I znowu – konkurencja gwarantuje, w pierwszym przypadku, pewien poziom techniczny nie mniejszy niż zapewniony w tym drugim.

Tylko w jednej dziedzinie sowiecki system przewyższa produkcję zachodnią, jeżeli nie jakością prototypów, to w każdym razie dzięki całości produkcji: to dokument, którego trwanie we Francji jest codziennym cudem, absolutnie tajemniczym. Liberalna eksploatacja kapitalistyczna potępia go w gruncie rzeczy nieodwracalnie. Jeżeli dokument nadal żyje we Francji, to dzięki sprytowi i podstępowi, w Anglii, Danii i Szwecji czy w Ameryce dlatego, że państwo mniej lub bardziej bezpośrednio przyjęło na siebie zań odpowiedzialność. Ale oczywiście zainteresowanie komandytariusza jest, w najlepszym przypadku, ograniczone i ściśle określone: propaganda, higiena profilaktyczna, wykształcenie zawodowe etc. Na przykład wspinała seria filmów sowieckich na temat życia dzikich zwierząt gdzie indziej byłaby nie do zrealizowania.

Jeśli chodzi o film animowany, którego produkcja staje się coraz ważniejsza i konstytuuje *a priori* obszar wyboru każdej nacjonalizacji kina, to jego jakość jest jedną z bardziej rozczarowujących. Zachodni film animowany z powodu jego ogromnych kosztów jest skazany na imitację kilku cieszących się powodzeniem formuł, nad którymi wyraźnie dominuje formuła Walta Disneya. Bezsporna fascynacja, jaką budzi geniusz Disneya, sprawia, że żaden producent nie może sobie pozwolić na serio na oddalenie się od już przetartych szlaków. Gdyby chciał tego spróbować, musiałby przeprowadzić sporo ryzykownych eksperymentów w wielu filmach, zanim jego formuła osiągnęłaby przyzwoity stan techniczny i przede wszystkim musiałaby polubić ją publiczność. Taka przygoda pochłonęłaby ciężkie miliony. Tutaj ponownie liberalny rynek kapitalistyczny wiezie sztukę filmową w ślepią uliczkę, skąd można uciec tylko podstępem o bardzo ograniczonym zasięgu. Od czasów wojny wyprodukowano z dziesięć krótkometrażówek, które rzeczywiście wymknęły się Disneyowskiej inspiracji. Jedynym dość ważnym ośrodkiem produkcyjnym, który mógł się utrzymać i rozwinąć, jest ośrodek w Czechach, zwłaszcza atelier Trnki w Pradze, ale zawdzięcza to właśnie nacjonalizacji. W miarę, jak w Europie powstają wytwórnie filmów pełnometrażowych, mogą one znaleźć wystarczające kapitały tylko w dolarach; tym samym wchodzi ponownie do tego samego systemu, czyli mniej lub bardziej w zakres amerykańskiego gustu. W każdym bądź razie, miałem tego żalosny i odrażający dowód w postaci dwóch włoskich filmów pełnometrażowych, prezentowanych na ostatnim festiwalu w Wenecji. A jednak to nie pomysłów brakuje, jak tego dowodzi kilka wyjątków, przywołanych powyżej, z których najbardziej interesujące są filmy Anglika Lena Lye, autora abstrakcyjnych animacji, reklamówek dla British General Post Office i przede wszystkim McLarena, który pracował w Kanadzie dla National Board of Canada.

Wobec szczególnie okrutnych warunków, narzuconych przez kapitalizm w dziedzinie kina animowanego, system sowiecki wydaje się *a priori* rajem. Zresztą Rosjanie z całą pewnością mieli wycucie lalki i filmu animowanego. We Francji udowodnili to Starewicz i Alexeieff, w *Bajce o lisie* i w *Nocy na Lysej Górze*. Zaczęliśmy więc oglądać w ostatnich latach sowiecką produkcję w technice Agfacolor. Dowodzi ona, że technika animacyjna w różnych atelier nie jest zła i że kolor jest w dobrym stanie, ale ja oczekuję, że jakiś krytyk komunista ośmieli się powiedzieć wprost, że wnosi ona coś nowego w planie artystycznym w stosunku do dziedzictwa Walta Disneya – bo przecież, to prawda, brak jej rytmu i tej fantazji, która ratuje najgorszą z produkcji Amerykanina. Już nie pamiętam, kto tak opisuje *Silly Symphonie* Walta Disneya w stosunku do *Silly Symphonie* sowieckiej: w obu wypadkach mamy gniazdo na gałęzi z pięcioma pisklętami. Ich rodzice

uczają je śpiewać. Piskłęta sowieckie są wszystkie posłuszne, zresztą śpiewają bardzo dobrze. Piskłęta amerykańskie śpiewają również, raz, dwa, trzy, cztery... a piąte na końcu gałęzi udaje idiotę[20].

Aby dojść do tej bladej imitacji akurat wtedy, kiedy zachodni film animowany jest u kresu sił i umiera z powodu swoich ekonomicznych sprzeczności, być może nie potrzeba wspaniałej wolności systemu sowieckiego.

Czyż potrzebna jest konkluzja? Wcale nie mamy na nią ochoty. Przede wszystkim dlatego, że skoro skala środków zaangażowanych przez kino podporządkowuje je całkowicie rygorom produkcyjnym, to jej złożoność techniczna i waga niewiadomych, które pozostają aż do zakończenia realizacji, usprawiedliwiają wiele oszustw artystycznych i rolę szczęśliwego przypadku zarówno w jednym systemie, jak i w drugim. Niewykluczone, chociaż wydaje nam się, że szanse na to są mniejsze, iż kino sowieckie pokaże nam jutro coś takiego jak swoich *Złodziei rowerów* czy swoją *Paisę*. Z drugiej strony, zważywszy kolor, jesteśmy w epoce porównywalnej do okresu narodzin dźwięku. Technika ponownie nabiera decydującego znaczenia i dzięki oryginalnym środkom wyrazu, którym może torować drogę, determinuje na własną rękę wartość dzieła. Z tego punktu widzenia rosyjski system[21], dysponując przynajmniej wyższością *a priori*, może nam sprawić pewne niespodzianki. Ale chociaż ta część jest tak rozległa jak to tylko możliwe, oraz złożona z przypadku i z techniki, to jednak można mimo wszystko sformułować kilka uwag ogólnych na podstawie tego, co widzieliśmy z produkcji lat 1947, 48 i 49. Przede wszystkim, wbrew skali niesłychanych środków, produkcja sowiecka bardzo oddaliła się od tego poziomu, na jakim była przed wojną, zarówno w pierwszym okresie niemym, jak i w latach realizmu socjalistycznego. Stwierdziwszy to, trzeba jednak uznać, że dekadencja ta wynika bezpośrednio i zasadniczo z tematów i idei czy też, powiedzmy, z mitologii narzuconych filmowcom; i po drugie, być może z pewnego bałaganu w technicznej organizacji produkcji, nie zawsze gwarantującej zachowanie osiągniętego postępu.

Jednakże nic nie pozwala wnioskować, że zmniejszył się indywidualny potencjał filmowy twórców. Ta czy inna sekwencja z *Bitwy stalingradzkiej*, *Trzeciego szturm* i, powiedzmy, *Upadku Berlina*, wprost przeciwnie, dowodzą godnego podziwu mistrzostwa techniki i środków wyrazu. Pozwalają one zatem optymistycznie myśleć o przyszłości. Ale te cząstkowe sukcesy stawiają obecne kino rosyjskie w położeniu co najmniej paradoksalnym. Niewątpliwie sprawiają, że jest ono najbardziej formalistyczną produkcją na świecie. W istocie to nie tezy, kierujące realizacją tych dzieł, mogą nas zainteresować i wzruszyć (przynajmniej inną głębią niż ta aktualnych namiętności politycznych), ale raczej maestria i nadmiar ekspresji w tym czy innym detalu. Te oleodruki zasługują na oglądanie ich przez lupę, aby odkryć dziwną doskonałość jakiegoś kwiatu, drzewa czy ptaka.

Być może prowadzi to tego, że zależności materialne kina są gwarancją jego wolności, a zarazem zapewniają jego zniewolenie. Ogrom jego wymogów technicznych skazuje artystę, ze związanymi rękami i nogami, na trusty w tym samym stopniu jak na Państwo. Doświadczenie do tej pory nie

[20] Zasygnalizowano mi jednak, że jeden czy dwa sowieckie filmy animowane, których nie zdołałem obejrzeć, z braku graficznego stylu i oryginalnej animacji rekompensują tę słabość rytmu finezją i poezją gagów. Wypada również podkreślić, że zwracając się

przede wszystkim do dzieci, sowieckie animacje są celowo dydaktyczne jak bajki La Fontaine'a...

[21] „Ulepszony” Agfacolor, prostszy i bardziej ekonomiczny aniżeli Technicolor.

dowodilo, że sprzeczności znacjonalizowanej produkcji mniej tyranizują filmowca aniżeli sprzeczności ekonomicznego liberalizmu. Ale wydaje się ono przynajmniej potwierdzać, że nie ma powodu, aby Państwo sowieckie było mniej głupie i ignoranckie aniżeli jakiś producent kapitalista; piękno uchodzi jego uwadze w nie mniejszym stopniu. Porozumienie ryzyka z kamerą i talent artysty nie są, Bogu dzięki, łatwiejsze do kupienia niż zapisanie się do Partii.

Czy należy sądzić, że kino już nie może znaleźć swojej wolności w żadnej części świata, gdzie indziej niż w nieporozumieniu albo w oszustwie czy wreszcie w niedoskonałościach systemów obarczonych robieniem czego innego niż sztuka: przedmiotu konsumpcji albo instrumentu pedagogicznego?

„Esprit” 1950, nr 8  
Przełożył Tadeusz Szczepański

## II

Bazina czytelnikom ekskluzywnego periodyku filmowego przedstawiać nie trzeba, ponieważ w polskim filmoznawstwie – mimo iż od wydania u nas jego jedyne go wyboru pism, *Film i rzeczywistość* (1963) w przekładzie i redakcji Bolesława Michałka, minęło przeszło pół wieku – jest on „wiecznie żywy” (by odwołać się do retorycznych skojarzeń z tematycznego kręgu, o którym tu była mowa), nie wspominając już o Francji, gdzie dwa lata temu wydano *Œuvres complètes d'André Bazin*. Jednakże swoisty kult Bazina i jego bezprecedensowa, długotrwała obecność w polskiej świadomości filmoznawczej miała do tej pory wyłącznie charakter estetyczny, natomiast Kleberg uświadomił nam skalę jego zaangażowania politycznego, na tle ówczesnej elity intelektualnej Francji absolutnie wyjątkową, która urastała wtedy do rangi aktu moralnej odwagi. Sceptyczny dystans, z jakim Bazin traktował filmowy kult Stalina i jego apologetów, zakrawał na prowokację w oczach francuskiej lewicy, wręcz zahipnotyzowanej przez postać Generalissimusa jako pogromcy Hitlera, mimo iż Bazin swoją subtelną operację analityczną przeprowadził bardzo delikatnie, w białych rękawiczkach, zdając sobie sprawę z jej ryzykownego charakteru. Ta ostrożność najlepiej świadczy o ówczesnym *l'esprit du temps*.

Warto nieco bliżej scharakteryzować miejsce, gdzie ukazywały się te wówczas obrazoburcze teksty, czyli miesięcznik „Esprit”. Tym bardziej, że w Polsce André Bazin kojarzony jest przede wszystkim z „Cahiers du cinéma”, które w 1951 roku założył między innymi z Jacques'em Doniol-Valcroze'em, z czasem przekształcając to pismo w kuźnię Nowej Fali. „Esprit” natomiast powołał do istnienia w 1932 roku Emmanuel Mounier w celu propagowania ufundowanej przez siebie społecznej wersji personalizmu. Mounier poszukiwał tak zwanej trzeciej drogi pomiędzy liberalnym kapitalizmem a marksizmem, łącząc wartości chrześcijańskie z ideami socjalistycznymi i stawiając na prymat osoby ludzkiej otwartej na wspólnotowe więzi. Dzięki temu zyskał wielu zwolenników w kręgach tak zwanej lewicy katolickiej, do której zaliczał

się także Bazin. Po okresie wojennych perturbacji pismo, zawieszone w sierpniu 1941 roku z powodu ostrej krytyki rządu w Vichy, wznowiło działalność w grudniu 1944 roku i do 1949 roku przechodziło „le moment philocommuniste” [22], nieporównywalny jednak z prokomunistycznym zaangażowaniem np. „Les Lettres françaises”.

Bazin (rocznik 1918) lekturę „Esprit” zaczął jeszcze przed wojną, a jego ulubionym autorem na łamach miesięcznika był Roger Leenhardt, uchodzący za jednego z duchowych antenatów Nowej Fali, który prowadził tam stały cykl autorski pt. „La Petite École du spectateur”, poświęcony filmowej edukacji, jednej z późniejszych pasji Bazina (kierował między innymi sekcją filmową w organizacji Travail et Culture).

Bazin zadebiutował w „Esprit” w grudniu 1945 roku recenzją z *Dyktatora* i pisał tam regularnie nieomal do śmierci 11 listopada 1958 roku, ponieważ ostatni tekst – recenzję ze *Ścieżek chwały* Kubricka opublikował w numerze październikowym tegoż 1958 roku. W „Esprit” pełnił funkcję filmowego recenzenta bieżącego repertuaru kin i festiwalowego sprawozdawcy. W sumie opublikował na jego łamach 52 teksty. To tutaj ukazały się recenzje z serii wojennych reportaży amerykańskich pt. *Dlaczego walczyliśmy?*, z *Wakacji pana Hulot* czy z *Olvidados*, które weszły do polskiego wyboru pism Bazina. Sążniste eseje, które były jego *spécialité de la maison*, należały tam do rzadkości i można je policzyć na palcach jednej ręki: *Le réalisme cinématographique et l'école de la libération* (styczeń 1948) jako pierwsza próba syntetycznego spojrzenia na włoski neorealizm, *L'adaptation ou le cinéma comme Digeste* (lipiec 1948), czyli pierwszy szkic słynnej rozprawy o adaptacji filmowej pt. *O film nieczysty: obrona adaptacji*, i w latach 1950–1951 trzy długie teksty (w sierpniu 1950 ten o micie Stalina w kinie sowieckim, w lutym 1951 *Cinéma et théologie*, a w czerwcu i w lipcu/sierpniu tegoż roku dwuczęściowe studium komparatystyczne *Théâtre et cinéma*).

Że Bazin był recenzentem niebywale przenikliwym, arcywrażliwym i wyśmienicie wykształconym, świadczą publikowane tu recenzje z *Iwana Groźnego* i *Hojnego lata*. Kino Eisensteina *en globe* leżało – jak wiadomo – na antypodach estetycznych preferencji Bazina, a jednak potrafił docenić jego arcydzielną rangę artystyczną i skupiając się nieomal wyłącznie na jego misternie zinterpretowanych walorach formalnych, przeciwstawił się negatywnemu przyjęciu tego filmu we Francji. Film Barneta z kolei dzięki swojej erudycji błyskotliwie i prekursorsko analizuje w świetle poetyki francuskiego klasycyzmu, o czym pisze Lars Kleberg.

Mówiło się i będzie się mówić, że *Bitwa o szyny* [film René Clementa z 1946 roku – przyp. tłum.] odznacza się wiarygodnością i wymowną prostotą, naturalnością i realizmem kina sowieckiego. Ale o jakim kinie sowieckim mowa? Zbyt łatwo wierzymy w jedność szkoły rosyjskiej, która być może obfituje w najwięcej sprzecznych tendencji. *Iwan Groźny*, ostatni

**André Bazin**  
***Iwan Groźny***

[22] Zob. G. Boudic, *Esprit: 1944–1982. Les métamorphoses d'une revue*, Éditions de l'Imec, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe 2005.

film Eisensteina, należy do estetyki diametralnie przeciwstawnej filmowi René Clementa, podobnie zresztą jak wszystkim filmom rosyjskim, jakie widzieliśmy od czasów Wyzwolenia.

Teraz, kiedy piszę ten artykuł, niecałe dwa tygodnie po jego premierze w Normandii, los tej superprodukcji wydaje mi się już przesądzony. Większość krytyki filmowej była bardzo powściągliwa. Publiczność natomiast reaguje inaczej: nie ukrywa rozczarowania i zaskoczenia i w najgorszych momentach rozmyślnie sobie pokpiwa. Środowisko filmowe drwi sobie, powtarzając, że byłoby lepiej dla prestiżu Rosji, gdyby nie wypuszczano tego filmu we Francji. Ja jednak obstaję przy twierdzeniu, że *Iwan Groźny* jest dziełem bardzo pięknym, godnym autora *Pancernika Potiomkina* i *Linii generalnej*.

Eisenstein pojechał kręcić swój film w czasie niemieckiej inwazji do ewakuowanej wytwórni w Ałma-Acie. Czy należy upatrywać w tym geograficznym zbiegu okoliczności genezę stylu filmu? Geniusz i kultura Eisensteina mają być może najbardziej zachodni charakter w kinie rosyjskim. A zatem najwyraźniej pragnął on tam nakręcić dzieło azjatyckie, chociaż akcja filmu toczy się w zachodniej Rosji w XVI wieku. Pragnienie to jest nie tylko odczuwalne w przygniatająco orientalnym luksusie dekoracji i kostiumów, ale także w samej koncepcji dramatu i w grze aktorów, skrajnie wystylizowanej aż do granic mimiki, oraz w tańcu. Błędem byłoby, jak mi się wydaje, przypisywać tę przesadę, tę nieumiarkowaną deformację charakterów i funkcji postaci, jakiemuś powrotowi do kina niemego. Konwencjonalny i wymuszony charakter mimiki kina niemego wynikał z komunikacyjnej potrzeby dotarcia do widza bez pomocy słowa, a tutaj chodzi rozmyślny wybór, o swobodnie obrany styl ekspresji.

Styl ten trudno zdefiniować. Wywodzi się on z jednej strony z *Nibelungów* i z *Caligario*, ale bardzo wzbogaconych przez inne elementy psychologiczne, plastyczne i muzyczne. Eisenstein próbuje tutaj syntezy Sztuk, którą Wagner pragnął urzeczywistnić wokół muzyki, ale on wychodzi od plastyki filmowej. Przyszłość orzeknie, czy ta synteza jest skuteczna, czy równie niepewna jak ta z Bayreuth, z której dzisiaj przetrwała jedynie muzyka. Ta Prokofiewa, bardzo piękna, nie jest elementem dominującym filmu, to obraz determinuje w zależności od swojej dramaturgicznej ekonomii scenografię, grę aktorską i muzykę.

Jeszcze nigdy Eisenstein tak dalece nie rozwinął swojej dbałości o plastykę, która dominowała u niego już wcześniej. Jego zadziwiające wyczucie kompozycji kadru i kąta widzenia wspaniale służyło akcji na przykład w *Potiomkinie*. Przypomnijmy sobie nogi żołnierzy schodzących z wielkich schodów w Odessie. Wtedy jednak nie było wpływu wymogów plastycznych na samą akcję. Należy powiedzieć, że tutaj akcja jest przekształcana w swojej istocie przez styl obrazu. W tym sensie można by traktować *Iwana Groźnego* jako wyraz dekadencji. Ale ten sąd mógłby odnosić się jedynie do gatunku adoptowanego, a nie do wartości środków, które nie wydają mi się ani gorsze, ani mniej niezawodne aniżeli w poprzednich dziełach Eisensteina. Liczne są wpływy malarskie. Epoka historyczna, w której toczy się akcja filmu (zmarł Donatello, dwór rosyjski utrzymywał kontakty z państwami włoskimi), pozwoliła mu na aluzje do włoskiego renesansu, którym Eisenstein był zawsze zafascynowany. Jeszcze liczniejsze są reminiscencje bizantyjskie: na przykład bitwę z Kazaniem potraktowano jak miniaturę na planie pozbawionym perspektywy; postacie są starannie odizolowane lub, wprost przeciwnie, zgrupowane na kształt serpentyn, jakby sztucznie doczepione do wzgórze, nad którym góruje namiot cara.

Te obrazy skomponowano z nadzwyczajną troską, zawierają swego rodzaju wewnętrzne rymy plastyczne, które potem sobie odpowiadają wzajemnie w kolejnych obrazach. Tak więc fantastyczne oko ikony odbija się echem w lukarnach o kształcie półksiężyca, które oświetlają korytarz. Wszystko w tym filmie jest zaplanowane i przemyślane, poddane zadziwiającemu systemowi odniesień, kontrastu, harmonii lub kontrapunktu.

Błędem byłoby twierdzić, że chodzi jednak tylko o album artystycznych fotografii. Sztuka Eisensteina zawsze była dość statyczna pod względem obrazowym. Ruch fotograficzny rodzi się u niego z montażu, który nie ogranicza się do nadania rytmu następstwu ujęć, ale wpływa na sam obraz wewnętrznego ruchu, łącząc go dynamicznie z sąsiednimi ujęciami.

To prawda, że *Iwan Groźny* celowo odwraca się plecami od tego, co było najlepszą tradycją kina rosyjskiego, którą sam Eisenstein współtworzył. To prawda, że nawiązuje on ponad piętnastoma latami kina realistycznego do najbardziej konwencjonalnej estetyki kina niemego, zwłaszcza do estetyki niemieckiego ekspresjonizmu. Odwrotnie do Fritza Langa, który ewoluował od integralnej sztuki dekoracyjnej do ostrego realizmu, Eisenstein postępuje po krzywej przeciwstawnej, która skłania go do tego, aby już nie pozwolić naturze na pojawienie się najmniejszej powierzchni skóry. Należy jednak rozróżnić pomiędzy wartością gatunku jako takiego a wartością zastosowanych środków. Można nienawidzić Opery, uważać, że jest to gatunek muzyczny skazany na zagładę, a jednak uznawać wartość muzyki Wagnera. Nie jesteśmy przyzwyczajeni do rozróżniania gatunków. Czyż oceniamy tragedie Racine'a, zarzucając im, że nie są napisane prozą? Można oczywiście odpowiedzieć, że do kina nie chodzi się tak jak na inne sztuki, gdzie publiczność może być wyspecjalizowana i elitarna. Filmowiec zwraca się do anonimowej masy ludzi. Drwi ona z estetyki i z gatunków: ona domaga się kina. Czyż ponowne wprowadzenie do tej sztuki, na szczęście tak popularnej, estetycznych kategorii sztuk kulturalnych nie oznacza jej zdrady? Filmowi amerykańskiemu i filmowi rosyjskiemu powoli udało się oswozić kino światowe z jego pretensji do sztuki. Mamy prawo uważać stanowisko Eisensteina za ofensywny nawrót niebezpiecznego estetyzmu, który uznano za wyeliminowany z przeznaczenia sztuki. Ale ta ostatnia hipoteza nie zwalnia nas od uznania zdumiewającego mistrzostwa tego tytana kamery i jego geniuszu.

Jeżeli wcale nie poruszyłem tematu tego filmu, to dlatego, że łatwo uczynić zeń abstrakcję lub widzieć w nim jedynie pretekst, ale powstaje problem, którego przemilczenie byłoby nieuczciwe. Wiadomo, że od czasu *Piotra I* kino rosyjskie podjęło apologię wielkich carów rosyjskich, przedstawianych jako pionierów jedności ruskich ludów i wrogów samowładców, którzy lud ciemiężyli. Analogie są zbyt wyraźne, aby warto było je podkreślać. Chociaż byłoby naiwnością nimi się gorszyć: porównanie Joanny d'Arc do generała de Gaulle'a warte jest tyle samo co *Iwana Groźnego* do Stalina. W naszym życiu politycznym też można odnaleźć historyczne rękojmie. Prawdziwy problem tkwi raczej w ideach politycznych, przewartościowanych poprzez te porównania: to autokracja i nacjonalizm. Pozostawię kronikarzom politycznym troskę osądzania *Iwana Groźnego* z tego ostatniego punktu widzenia, a ja ograniczę się do techniki ekspozycji tej tezy. *Iwan Groźny* dość skrupulatnie respektuje główne fakty historyczne, ale oczywiście nadaje im pożądany sens. Wcale nie przejmuje się unikaniem częściowego dydaktyzmu, wyraźnie oddzielającego dobrych od złych i dobro od zła. Postawię pytanie bez odpowiedzi: możliwe, że Eisenstein bardzo świadomie i z powodu wymogów propagandy wybrał dla swojego filmu styl,

który *a priori* wykluczał realizm psychologiczny i wymagał sam w sobie schematycznej deformacji tezy pozbawionej niuansów.

„Esprit” 1946, nr 4

Przełożył Tadeusz Szczepański

**André Bazin**  
**Wykwintny**  
**Stachanow: Hojne lato**

Zastrzeżenia, jakie można żywić wobec kina sowieckiego ostatnich lat, mają wieloraki charakter. Zdarzało nam się tutaj rozpisywać o jednym z nich [23]. Jednakże nie wszystkie filmy pokazują nam niezawodnego Stalina w akcji. Znaczna część ostatniej produkcji jest poświęcona obrazowi sowieckiego życia w kolchozie, jak na przykład *Wesoły jarmark* [film Iwana Pyriewa z 1950 roku – przyp. tłum.] i *Kawaler Złotej Gwiazdy* [film Julija Rajzmana z 1950 roku – przyp. tłum.]. Wtedy rodzi się innego rodzaju obiekcja. Można zauważyć nie bez pewnej racji, że ich scenariusze odznaczają się straszną naiwnością pedagogiczną. Zawsze chodzi o jakiś kolchoz bardziej zacofany niż jego sąsiedzi z powodu upartego przewodniczącego, zwolennika partykularyzmu i wroga nowych metod. Istota filmu jest wykorzystana do tego, aby przekonać go, że jest on w błędzie (ponadto aby unieszkodliwić jego złych doradców) i całość kończy się apoteozą Stachanowskiego rolnictwa. *Hojne lato* Barneta w pełni respektuje ten okropny schemat. A jednak jest to film, który niepokoi subtelnym i sugestywnym humanitaryzmem. Z całą pewnością to nie aspekt polityczny jego scenariusza jest źródłem jego uroku. Pod tym względem historia ta jest tak konwencjonalna, jak tylko można to sobie wyobrazić. Co najwyżej da się tam odnaleźć pewien sens dokumentalny. Trudno w istocie wątpić w realizm tego obrazu życia w sowieckim kolchozie. Filmy te są przeznaczone przede wszystkim do użytku wewnętrznego i ich intencja pedagogiczna jest gwarancją ich prawdziwości. Absurdem byłoby opierać demonstrację dobrego funkcjonowania jakiegoś kolchozu na modelu wyobrażonym czy po prostu idealnym: wprost przeciwnie, ponieważ kolchoz, o którym mowa, nie jest akurat wykorzystywany na miarę swoich najlepszych możliwości. W *Hojnym lecie* zobaczymy, że przeciętna kondycja sowieckiego życia na wsi nie przypomina film *Farrebique* [24]. Ale jakbyśmy się tym interesowali, to nie na tym polega problem artystyczny. *Hojne lato* jest również i przede wszystkim uroczą historią miłosną.

A jednak w streszczeniu wyda się ona nie tylko równie konwencjonalna jak polityka, ale, co gorsza, całkowicie podporządkowana konkretnej tezie. Przewodniczący kolchozu kocha czarującą bohaterkę pracy, która zarzuca mu bojaźliwość i reakcyjną ostrożność. Pojawia się młody księgowy-stachanowiec, pełen nowoczesnych idei, i dziewczyna niezwłocznie poświęca swój wolny czas na przedyskutowanie z nim urządzeń w gospodarstwie hodowlanym kosztem biednego przewodniczącego, wkrótce udręczonego przez zazdrość. Punkt widzenia księgowego i przedsiębiorczej farmerki w końcu triumfuje na radzie kolchozu, którego wydajność jest wspaniała. Przewodniczący, nawrócony na nowe metody, odkrywa wówczas, że jego księgowy kocha inną dziewczynę i że zainteresowanie, które żywił do wybranki jego serca, miało charakter czysto profesjonalny. I wszyscy są szczęśliwi w tym najpiękniejszym z kolchozów.

Jak widać, łatwo byłoby żartować sobie z takiego scenariusza, nazwać go nie-dojrzałym i konwencjonalnym. A to oznaczałoby brak wrażliwości na sztukę

[23] Zob. artykuł *Kino sowieckie i mit Stalina* [przyp. tłum.].

[24] Słynny dokument Georgesa Rouquiera z 1947 roku, przedstawiający życie chłopskiej rodziny

w rytmie czterech pór roku na francuskiej wsi w Ma-sywie Centralnym [przyp. tłum.].



Barneta i odmowę mu tej estymy, którą od dawna przyznała mu zachodnia krytyka filmowa. Prawda w sztuce, jak dobrze o tym wiemy, przystosowuje się do konwencji. Czy rozporządzenia administracyjne kolchozu były bardziej rygorystyczne, bardziej obce spontanicznym odruchom ludzkiego serca od konwencji społeczeństwa XVII wieku, a „punkt honoru” Rodryga[25] inny niż stachanowska rywalizacja? Społeczeństwo sowieckie tworzy, to prawda, nową moralność społeczną, ale bynajmniej nie nowe namiętności. Czyż cechą charakterystyczną sztuki klasycznej (a zwłaszcza teatru) nie jest właśnie uwrażliwianie na odwieczną prawdę ludzkiego serca jedynie poprzez konwencje moralne, które te namiętności ograniczają? Dziewczęta Barneta, które stawiają sobie za punkt honoru przekraczanie normy swoich rywalek, to kokietki w nowym repertuarze. Łysenko jest ich *Mapą Krainy Czułości*[26]. Ich biały strój zootechników dobrze pasuje do tego nowego romansu pasterskiego. Trianon również było rodzajem modelowego gospodarstwa. Te porównania nie mają w sobie nic obrazoburczego w takim czy innym znaczeniu. *La préciosité*[27] zawsze była subtelną formą powagi namiętności. Należy powiedzieć „bohaterka pracy”, tak jak mówi się „bohaterka Corneille’a”. Barnet portretuje sowiecką wieśniaczkę „taką, jaką być powinna”, ale powinność jest tam jedynie punktem oparcia, cieniem położonym na dobrze nam znanych namiętnościach.

Kiedy przewodniczący kolchozu odkrywa swoją zazdrość, udręczoną w rozdarciu pomiędzy jego obowiązkiem politycznym a jego uczuciami do podwładnej, udaje się on do miejscowego sekretarza Partii i prosi go, aby ten poszukał w swoich książkach, czy aby na pewno „zazdrość jest przeżytkiem kapitalistycznym”. Sekretarz odpowiada, że sprawdzi, ale *a priori* obawia się, że tak. Następuje nieszczęsna replika że „jeśli się kogoś kocha, to jednak nie można powstrzymać się od cierpienia z jego powodu”. Pod koniec filmu, kiedy wszystko wraca do normy, nadejdzie uśmiechnięty komisarz pogratulować nowym narzeczonym i poinformować od niechcenia swojego dawnego konsultanta: „A propos, zasięgnąłem informacji, to przeżytek”. Ironia tej wypowiedzi jest zbyt bolesna i dlatego nie pozwala wątpić w intencje Barneta. Nie ma ani nowego mężczyzny, ani nowych kobiet, jest tylko nowa moralność, której sam rygoryzm, stała i opresyjna obecność we wszystkich aspektach życia społecznego pozostawia bez wątplenia w literaturze i w kinie sowieckim tylko jedno wyjście estetycznie ważne – wyjście klasycyzmu w granicach *la préciosité*, w każdym razie sztuki w opozycji do ekspresji romantycznej i realistycznej, gdzie aparat propagandy politycznej odegra rolę sentymentalnego kodu, siatki konwensów, która zarazem ukrywa i odkrywa wieczną prawdę namiętności. Ten trzeci wymiar scenariusza będzie stanowić prawdziwą miarę estetyczną, której *Hojne lato* pozwala w końcu się domyśleć.

„Esprit”, 1953, nr 3

Przełożył Tadeusz Szczepański

### III

Bazyna finezyjne podejście do sztuki filmowej drastycznie kontrastowało z wojowniczym duchem czasu zimnej wojny, która nastąpiła

[25] Por. przypis w artykule Larsa Kleberga, s. 15 [przyp. tłum.].

[26] Ibidem.

[27] Tendencja w literaturze francuskiej pierwszej

połowy XVII wieku, odmiana baroku, związana z praktyką życia towarzyskiego, która polegała na wykintności manier i języka, skądinąd inspirowanych przez romans pasterski [przyp. tłum.].

z końcem lat 40. Warto zatem na koniec przedstawić jego dziarskiego polemistę, czyli Georges Sadoula, który nie omieszkiał natychmiast zareagować na analizę Bazina również opublikowaną tutaj repliką pt. *Esprit i jego mity*, zamieszczoną na łamach „Les Lettres françaises”.

**Georges Sadoul**  
**„Esprit” i jego mity**

„Nie uwierzę w wojnę” – powiedział mi kilka lat temu w Wenecji pewien filmowiec amerykański – „aż do dnia, w którym Hollywood każe ponownie zagrznieć swoim działom na naszych ekranach...”. Dwoma największymi sukcesami komercyjnymi sezonu nowojorskiego były *Iwo Jima* [*Sands of Iwo Jima*, film Allana Dwana z 1949 roku – przyp. tłum.] i *Battleground* [film Williama A. Wellmana z 1949 roku – przyp. tłum.]. Hollywood ponownie wypuszcza tuziny swoich starych filmów wojennych i realizuje piętnaście nowych – m.in. *Guérillas* [*American Guerrilla in the Philippines*, film Fritza Langa z 1950 roku – przyp. tłum.] z – niestety! – Micheline Presle. Na paryskich bulwarach ogromne afisze *Iwo Jima* głoszą mniej więcej: „Zaciągajcie się do *marines*”. Tak to odczytał krytyk „Le Monde”, dopatrując się w tym argumentów na rzecz zwalczania Apelu Sztokholmskiego[28]. Jednakże inne filmy są skuteczną bronią w walce o pokój i narażają się na urzędową i usłużną cenzurę. Gdyby miliony Francuzów mogły oklaskiwać program festiwalu w Karlowych Varach[29] – z sowieckim zestawem na czele – to obóz wojenny utraciłby wielu nieświadomych pomocników. Aby zapobiec takiemu „niebezpieczeństwu”, „Esprit” opublikował pamflet polityczny krytyka „Parisien Libéré”, André Bazina, pt. *Kino sowieckie i mit Stalina*.

Urząd cenzury systematycznie zatrzymuje dużą część filmów sowieckich. Spotkało się to z gwałtowną reakcją publiczności i części krytyki. Ta kampania o wyzwolenie ekranu nie spodobała się André Bazinowi, który pisze: „Tej propagandzie ogromnie przysłużyły się niedorzeczne decyzje Komisji Cenzury. Najbardziej znamienne jest przypadek *Miczurina*. Na ten nudny film, nijaki i kiepsko zrealizowany, bez głupiej interwencji cenzorów nikt nie zwrócił uwagi. Za to prasa komunistyczna może potajemnie obwoływać go arcydziełem, podczas gdy publiczność nie może go zobaczyć”.

Krytyk „Parisien Libéré” oskarża zatem cenzurę o złe wykonywanie swojego zawodu. Spieszy on z pomocą urzędowym represjom, wykorzystując cały swój autorytet, uzyskany dzięki swojej wojowniczości w „Travail et Culture”. Odradza on tym, którzy nie są „wyposażeni w czerwone okulary” wybranie się na obrzydliwy film, którego „jedyna wielka chwila trwa dwie sekundy i sytuuje się całkowicie poza jego tematem”.

*Miczurin* jest tylko „znamiennym przypadkiem”. André Bazin mierzy w całe kino sowieckie ostatnich dziesięciu lat. „Upadek kina sowieckiego – pisze – byłby w znacznym stopniu najpoważniejszym z niepowodzeń artystycznych, najbardziej brzemiennym w skutki dla symboliki politycznej... To kino... aspiruje do funkcji kamienia probierczego socjalistycznego reżimu”. Oto bardzo szczerze odsłonięte konkluzje, które przedkłada na podstawie swoich założeń krytyk „Parisien Libéré”: wykazać upadek kina sowieckiego, aby udowodnić upadek reżimu.

[28] Apel Sztokholmski – orędzie przedstawione w 1950 roku w Warszawie przez Światową Radę Pokoju z inspiracji ZSRR; wzywało ono narody do przeprowadzenia plebiscytu w sprawie zakazu produkcji broni atomowej [przyp. tłum.].

[29] W 1950 roku organizowany od 1946 roku w Marińskich Łaźniach festiwal filmowy przeniesiono do Karlowych Varów [przyp. tłum.].

Najbardziej oczywistym znakiem dekadencji kina sowieckiego dla André Bazina jest to, że pojawia się w nim Stalin, odtwarzany przez różnych aktorów. Katolicki krytyk, który zapomina, że sztuka chrześcijańska narodziła się 1800 lat przed wynalazkiem kamery, gorszy się, używając dość burleskowego porównania: „Cecilowi B. De Mille nie wystarczyło aż dwóch tysięcy lat, aby zdobyć się na odwagę pokazania w *Ben Hurze* więcej niż stopy Chrystusa”.

Pokazać jakiegos bohatera bez wstydu można dopiero po jego śmierci: „Odtworzenie filmowe Stalina [...] wystarcza, aby [...] nieodwołalnie utwalić jego istotę... Dotychczas jedynie śmierć mogła utożsamiać [...] bohatera [...] z jego dziełem. [...] Dla Malraux jedynie śmierć tworzy z naszego życia los [...] Uczynienie ze Stalina głównego i rozstrzygającego bohatera [...] oznacza ukryte założenie, że odtąd jest on nieomylny, etc.”. Jedynie śmierć tworzy bohatera, powiada zatem Malraux, którego słowa (choć ten zdobywca jeszcze żyje) są ewangelią dla «Parisien Libéré», gdzie chętniej widziano by Stalina martwym niż żywym. Kino nie może przedstawiać prawdziwego bohatera, chyba, że jest trupem. W przeciwnym razie człowiek staje się mitem, ponieważ «kino [...] z racji swej niepodważalnej istoty jest niczym Natura i Historia (?)»...

Taki Stalin na ekranie – o ile dobrze rozumiemy „metafizyczny słownik” naszego autora – bardzo szokuje na tym tle, na którym pokazywano go, jak podejmuje osobiście, na Kremlu, decyzje, które przyniosły zwycięstwo pod Stalingradem, decyzje o zasadniczym znaczeniu dla całej ludzkości. Dla krytyka „Parisien Libéré” i „Esprit” prawdziwym tabu, które przekroczone, jest przypomnienie, dzięki kinu, elementarnej prawdy historycznej, uznanej kiedyś przez panów Bidault<sup>[30]</sup>, Auriola<sup>[31]</sup> czy Churchilla. Jeżeli dzisiaj uznajemy, że Stalin uratował świat od nazistowskiego barbarzyństwa, to wyrzekamy się możliwości propagandy skierowanej przeciwko „czerwonemu totalitaryzmowi”. To już lepiej warto udowodnić – dzięki metafizyce kamery, a tu Bazin sprzymierza się z Malraux – że Stalin i Stalingrad są mitami. Mit bowiem jest baśnią, która nie ma realnej egzystencji, wynalazkiem kina i wrogiem propagandy. André Bazin w drugiej części swojego pamfletu politycznego ma zamiar udowodnić, że kino sowieckie znajduje się w całkowitym upadku: „Zapewne przyszłość realizmu socjalistycznego już przeminęła i miała miejsce w latach 1930–38... Realizm sowiecki – przyznaje – wcale nie doprowadził sowieckiego kina do jego ruiny”. Ale zarówno dla „Esprit”, jak i dla „Parisien Libéré” ruina ta dokonuje się od dwunastu lat. Ich wspólny krytyk odkrył materialną przyczynę tej agonii artystycznej: „Obieg filmów jest obowiązkowy w ZSRR. Najgorszy kicz przejdzie przez wszystkie ekrany. To już tylko kwestia liczby kopii”. Dodajmy do tych rewelacji straszny detal, o którym donosi mi z ZSRR mój przyjaciel André Wurmser<sup>[32]</sup>. Każdy obywatel sowiecki jest prowadzony do kina z rewolwerem przy karku trzy razy w tygodniu.

Takie brednie mogłyby wprowadzić w błąd ludzi łatwowiernych. Uściślijmy zatem, że niektóre filmy, z którymi wszyscy wiązali wielkie nadzieje, poniosły nieomal całkowitą klęskę w ZSRR. Jeżeli natomiast *Spisek bankrutów*

[30] Georges-Augustin Bidault (1899–1983) – polityk francuski, trzykrotny premier Francji w drugiej połowie lat 50. [przyp. tłum.].

[31] Vincent Auriol (1884–1966) – polityk francuski, pierwszy prezydent IV Republiki (1947–1954) [przyp. tłum.].

[32] André Wurmser (1899–1984) – francuski pisarz, dziennikarz i krytyk, członek Francuskiej Partii Komunistycznej od 1934 roku [przyp. tłum.].

[film Michaiła Kałatozowa z 1950 roku – przyp. tłum.] mógł uzyskać 3500 kopii, to dlatego, że domagały się go wszystkie kina. W ZSRR wielka widownia jest sędzią słuchanym i budzącym lęk. Miliony widzów mówią tam pełnym głosem, tworząc gigantyczny klub filmowy, którego krytycy cieszą się wielkim posłuchem u filmowców. *Czapajew* czy ostatnio *Upadek Berlina* wywarły głęboki wpływ na kino sowieckie, ponieważ odniosły ogromny sukces. Sukces, który nie ma znaczenia komercyjnego, jakie nadaje mu Hollywood: filmy te były oklaskiwane, ponieważ odpowiadały głębokim aspiracjom suwerennego ludu.

Wysuwając fałszywy postulat „obowiązkowego obiegu”, krytyk „Parisien Libéré” wyprowadza zeń tezę o wyższości Hollywoodu i „wolnego przedsiębiorstwa”, ponieważ ów domniemany system sowiecki „nie gwarantuje stopniowego podnoszenia niskiego poziomu technicznego przeciętnego filmu. Jakiś film »zachodni« może być głupi, ale bynajmniej nie może być nudny. Scenariusz hollywoodzki ma zawsze pewien rytm dramatyczny, który sprawia, że jest on za każdym razem historią dość dobrze skonstruowaną.” Nasz krytyk osądza wartość filmów według kryteriów hollywoodzkich; a więc nic dziwnego, że ostatnie filmy sowieckie są dla niego obrzydliwe i ogłasza ich upadek.

Dla czytelników „Esprit” to nie jest jakaś nowa wiadomość. Jeżeli przechowują roczniki swojego pisma, to odnajdą tam podobne wypowiedzi opublikowane w 1933 czy w 1939 roku. Od dwudziestu lat co roku jakiś nowy Bazin ubolewa nad „załamaniem tej produkcji, która niegdyś była pierwszą na świecie”, i żałuje *Potiomkina* w czasie *Bezdomnych, Bezdomnych* w czasie *Czapajewa, Czapajewa* w czasie *Dzieciństwa Gorkiego*, a *Dzieciństwa Gorkiego* w czasie *Wielkiego przełomu*. Krytyk „Parisien Libéré” żałuje *en bloc* tych wszystkich filmów, które przywołaliśmy, ponieważ jesteśmy w czasie *Upadku Berlina* i *Miczurina*... Jeśli te żale są szczere (a nie tylko podyktowane względami propagandowymi), to można mu odpowiedzieć, że krytycy są zawsze opóźnieni wobec awangardy i że dla nowatorstwa ubolewania te są zawsze niepojęte.

Numer „Esprit”, gdzie opublikowano ten pamflet, otwiera pytanie, które wywołuje wojna w Korei: „Czy nadeszła godzina, w której trzeba będzie wybrać pomiędzy dwoma wrogimi obozami, w której już nie będzie można powstrzymać się od zabrania głosu?”. To prawda, że każdy człowiek w 1950 roku powinien wybrać pomiędzy obozem pokoju a obozem wojny. André Bazin już dokonał swojego wyboru, który jest wyborem „Esprit” i „Parisien Libéré”.

Niedawno napisał, że „Orson Welles”<sup>[33]</sup>, jego bóg, miał rację, „doskonale układając się ze swoim wiekiem i swoim społeczeństwem, podobnie jak Vinci czy Michał Anioł pracowali dla tyranów”. Parafrazując zdanie Grahama Greene’a wypowiedziane przez aktora Wellesa w *Trzecim człowieku*, krytyk ten już zawarł ugodę ze swoimi tyranami, z tymi, którzy wywołują wojny. Niech nam wolno będzie mu powiedzieć, że oczekujemy od niego czegoś lepszego.

„Les lettres françaises”, 31/8 1950  
Przełożył Tadeusz Szczepański

Georges Sadoul (rocznik 1904), przed wojną surrealista, a od 1927 roku również członek partii komunistycznej – w czasie wojny rozpoczął pracę nad pionierską, 6-tomową historią filmu światowego

[33] André Bazin, *Orson Welles*, Paris.

(*Histoire générale du cinéma*) – od 25 listopada 1944 roku był regularnym autorem „*Les Lettres françaises*”, gdzie na zaproszenie tegoż Leenhardta, który w międzyczasie zdążył zmienić redakcyjny fotel, prowadził rubrykę filmową. I już w pierwszym tekście przypuścił generalny atak na Hollywood, porównując jego produkty do jabłek „czerwonych, błyszczących, apetycznych i zdrowych, ale po których w ustach pozostaje smak bawelny nasączonej parafiną” [34]. W parze z tą oceną szła bezkrytyczna apologia filmów ze Wschodu: „Sadoul szczerze kochał kino stalinowskie i naprawdę nienawidził kina hollywoodzkiego. [...] Co więcej, Sadoul uważał się za wcielenie komunistycznego sumienia w kręgach kina francuskiego” [35].

O ile prezentowane tutaj teksty Bazina to jedyne jego wystąpienia w „*Esprit*” poświęcone kinematografii sowieckiej, o tyle współpraca Sadoula z „*Le Lettres françaises*” w tym samym czasie, a dokładnie w latach 1944–1956, zaowocowała 60 recenzjami, artykułami, polemikami etc., propagującymi kino stalinowskie we Francji. Sadoul z zapałem uprawiał filmowy kult jednostki, a już szczególnie zachwyty ogarnął po filmie *Przysięga* Cziaureliego. A zatem nic dziwnego, że artykuł Bazina bardzo go zirytował. Na zakończenie chciałbym zwrócić uwagę na pewien szczegół, który też warto skomentować. Otóż mimo polemiki z artykułem Bazina opublikowanym przez „*Esprit*”, którego był on – jak wiemy – stałym współpracownikiem, Sadoul uparcie określa go mianem „krytyka *Parisien Libéré*”, do którego istotnie Bazin w tym okresie również pisywał. Rzecz w tym, że o ile w ówczesnym spectrum francuskiej prasy i publicystyki katolicki miesięcznik „*Esprit*” sytuował się po lewej stronie sceny medialnej, o tyle dziennik „*Parisien Libéré*” reprezentował wtedy gaullistowską prawicę. Natomiast poziom polemiki Sadoula z artykułem André Bazina pozostawiam ocenie Czytelników.

[34] Cyt. za A. de Baecque, „Georges Sadoul, *Les Lettres françaises* et le cinéma stalinien en France”, w: „*Le cinéma stalinien. Question d'histoire*”, sous la direction Natacha Laurent, Toulouse 2003, s. 217.

[35] Op. cit., s. 218.



Maria Zmarz-Koczanowicz (fot. Tomasz Samosionek)