

RECENZJA

Paulina Gorlewska, KINO POSTRADZIECKIE. TRAUMA DOŚWIADCZENIA SOWIECKIEGO W ROSYJSKICH FILMACH FABULARNYCH PO 1991 ROKU, Seria Horyzonty Kina: 25, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2021, ss. 343.

Z końcem roku 2021, w ramach wydawanej przez krakowskie Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas serii Horyzonty Kina, ukazał się trzeci już tom poświęcony rosyjskiej twórczości filmowej¹ – monografia *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*² autorstwa Pauliny Gorlewskiej.

Recenzowane opracowanie jest o tyle ciekawe, że wykracza poza filmoznawcze refleksje nad konkretnymi realizacjami. Macierzystą metodologię uzupełnia instrumentarium z zakresu kulturowych badań pamięci (*memory studies*), odwołania do badań z pogranicza polityki historycznej i polityki pamięci, elementy psychoanalizy freudowskiej i lacanowskiej (psychologia kina) oraz studia nad traumą. Autorka treściwie nakreśla tę problematykę we *Wprowadzeniu*, którego ostatni punkt streszcza też pierwsze próby rozliczenia z przeszłością podejmowane przez filmowców jeszcze w okresie pieriestrojki. Pośród przywoływanych tytułów miejsce szczególne przypadło *Pokucie* (Покаяние, 1984) Tengiza Abuładze, którego interpretacja stalinowskiego terroru stała się istotnym punktem odniesienia dla twórców przed i po 1991 r.

Podział monografii na dwie zasadnicze części: *I. Lokalizowanie traumy i próby jej przepracowania* oraz *II. Posttraumatyczna zależność i „rozkoszne samoudręki melancholii”*, uwyraźnia z gruntu nowatorskie podejście Gorlewskiej do przedmiotu badań.

¹ Wcześniej opublikowano dwa tytuły z dorobku Joanny Wojnickiej: J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, Seria Horyzonty Kina: 3, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012; J. Wojnicka, *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Seria Horyzonty Kina: 20, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019.

² P. Gorlewska, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*, Seria Horyzonty Kina: 25, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2021 (odnośniki do treści omawianego tytułu umieszczam w tekście recenzji w nawiasie).

W oparciu o reprezentatywne dla omawianego okresu filmy fabularne, w *Części I* opracowania z tytułowej traumy wpierv wyodrębniono *Świadczenia o traumatycznym wydarzeniu* (Rozdział I), a w dalszej kolejności *Narracje o traumatycznym doświadczeniu* (Rozdział II). Poczynione rozróżnienie jest niezwykle istotne, bowiem traumatyczne wydarzenia, których widowym znakiem są kolejne stadia sowieckiego terroru, jako osadzone w czasie i przestrzeni fakty podlegają obiektywizacji; natomiast traumatyczne doświadczenia cechuje subiektywizm, dotyczą one przeżyć indywidualnych i mają związek z uświadomieniem sobie, „że ideał ma się nijak do rzeczywistości (s. 230). Dzięki zastosowanej strategii możliwy jest też diachroniczny ogląd podejmowanych po 1991 r. prób zlokalizowania traumy i zmierzających do jej przepracowania wysiłków.

W rozdziale pierwszym szczegółowej analizie poddano zatem: *Czekistę* (Чекист, 1992) Aleksandra Rogożkina, czyli filmową adaptację *Drzazgi* (Щенка, 1923/1989) Władimira Zazubrina – jako świadectwo bolszewickiego „czerwonego terroru”; *Spalonych słońcem* (Утомлённые солнцем, 1994) Nikity Michałkowa – osadzony w realiach Wielkiego Terroru melodramat, zwiastujący ideologiczny, imperialno-sowiecki kierunek, w jakim wkrótce podążył reżyser (s. 121); *Chrystaljow, samochód!* (Хрусталёв, машину!, 1998) Aleksieja Germana starszego – zabarwiona autobiograficznie próba odtworzenia atmosfery żdanowszczyzny oraz fali represji w ostatnich miesiącach życia Józefa Stalina. Z poczynionych przez Autorkę obserwacji wyłania się konkretny „chronotop” terroru, rekwizyty traumy, ale przede wszystkim konstatacja odnosząca się do konieczności jej krytycznego przepracowania – wezwanie, które bodaj najpełniej wybrzmiało w filmie Germana st. (s. 163), a które w konsekwencji okaże się wykonalne.

Drugi rozdział również skonstruowano w oparciu o trzy wiodące tytuły: *Sierp i młot* (Серп и молот, 1994) Siergieja Liwniewa oraz dwa filmy Aleksieja Germana młodszego – *Ostatni pociąg* (Последний поезд, 2003) i *Papierowy żołnierz* (Бумажный солдат, 2008). Zdaniem Gorlewskiej, wszystkie one w zamierzeniu kierują uwagę odbiorcy na ten sam problem – kwestię ludzkiej podmiotowości w totalitarnym państwie. W filmie Liwniewa kolchoźnica Jewdokia Kuzniecowa poddana zostaje operacji zmiany płci i staje się Jewdokimem – pozornie idealnym człowiekiem sowieckim, stachanowcem z lat trzydziestych, który, pragnąc być panem własnego losu, z czasem buntuje się przeciw woli Stalina i „mimo prób przekucia w nowego człowieka pozostaje sobą. Tyle że cena sprzeciwu jest ostateczna: wolność od reżimu przynosi wyłącznie śmierć” (s. 183). W lata Wielkiej Wojny Ojczyźnianej przenosi odbiorcę *Ostatni pociąg* – film jakże różny od zinstytucjonalizowanego przekazu o zwycięstwie dobra nad złem, legitymizującego sowiecką władzę. Niekonwencjonalne podejście reżysera do wyidealizowanego tematu wyraża się w zatarciu granicy między bohaterami jednoznacznie pozytywnymi lub negatywnymi oraz w takim ukazaniu realiów wojny, w których nikt nie jest zwycięzcą (s. 198). Podobnie drugi film Germana mł. – quasi-kronika przygotowań do pierwszej załogowej misji kosmicznej, bohaterem uczynił towarzyszącego kandydatom do lotu lekarza, Daniłę Pokrowskiego, a nie idola z panteonu radzieckich świętych. Niestety, również ten apel o ukazywanie autentycznych mieszkańców ZSRR, wezwanie do demaskowania sowieckich fantazmatów,

w obliczu poczynionej przez Władimira Putina w kwietniu 2005 r. uwagi o rozpadzie ZSRR jako największej katastrofie geopolitycznej XX w., skończyło się fiaskiem (s. 207, 232-233). Putinowski przekaz uprawomocnił bowiem traumatyzację roku 1991, przeciwnie do ogólnoświatowej narracji, „wedle której największą traumą XX wieku było właśnie istnienie ZSRR” (s. 207 z przypisami), o czym pisał przywoływany przez Gorlewską Aleksiej Wasiliew.

Część II w przeważającej większości traktuje o filmie Aleksieja Bałabanowa *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007). W rozdziale *Postpamięć o sowieckiej traumie* Autorka sporo miejsca poświęciła kwestii niezwykle burzliwej, niejednoznacznej recepcji dzieła w kontekście skrajnych ocen rosyjskiej krytyki. Ukazujący negatywne i prawdziwie przynębiające oblicze sowieckiej przeszłości obraz Bałabanowa doskonale wpisywał się w dyskurs postzależnościowy, ujawniając dualistyczny stosunek ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego do dziedzictwa ZSRR. Paradoksalnie, film kwestionujący oficjalnie już usankcjonowaną narrację nadbudowaną na totalitarnej mitologii, był narażony na oskarżenia o fałszowanie sowieckiego doświadczenia. Z wywodu Gorlewskiej wynika, że próbę przypięcia filmowi dyskredytującej etykiety należałoby łączyć z całkowitym odrzuceniem ożywionych tendencji do rehabilitacji radzieckiej rzeczywistości. Bałabanow pokusił się o wyraźną konfrontację ze wszystkimi dotyczącymi okresu radzieckiego tzw. „kontrmitami”, których kodyfikację zawdzięczamy przytaczanym w tym rozdziale ujęciom Aleksandra Kustariewa (niepamięć o represjach, ideowe zaangażowanie komunistycznej nomenklatury, negacja powszechnego deficytu, efektywność sowieckiej służby zdrowia i systemu edukacji, wysoka jakość kultury, atmosfera równości i serdeczności pomiędzy ludźmi, duża ilość przeznaczanego na aktywność kulturalną czasu wolnego, autonomia radzieckich obywateli, stabilność i poczucie bezpieczeństwa, imperialny patos (s. 252-257)). Doniosłość niełatwego w odbiorze, bo wielowymiarowego *Ładunku 200* polegała właśnie na zakwestionowaniu tendencji nostalgicznych i podważeniu skłonności do amnezji, w jaką w odniesieniu do sowieckiej przeszłości część rosyjskiego społeczeństwa zaczęła popadać (s. 265). W tym miejscu należy się zgodzić z cytowanym przez Gorlewską stanowiskiem, że na tle podejmowanych przez rosyjskich twórców filmowych zmagania z prawdziwą sowiecką traumą utwór Bałabanowa wydaje się spóźniony o co najmniej dekadę (s. 277-278). Skądinąd, zapewne trzeba było czasu (istota postpamięci), ażeby wydobyć uniwersalnych cech sowieckiej zbiorowości, której jedynym czynnikiem spajającym jawiła się usankcjonowana przez państwo przemoc, było w ogóle możliwe (s. 276).

W krótkim rozdziale drugim – *Rosyjska postzależność i kino postradzieckie*, Autorka wpierw wyszczególnia cały szereg „przyjemnych” produkcji filmowych, nie tylko wpisujących się w prowadzoną przez Kreml politykę historyczną, ale też odpowiadających na zapotrzebowanie znacznej części rosyjskiego społeczeństwa. W zestawieniu z nimi, kino poszukujące dróg pożegnania z przeszłością, oferujące odmienne od oficjalnej interpretacji historii, zostało zepchnięte na margines. W dalszej kolejności, nawiązując do kilkakrotnie przywoływanej w rozprawie tezy o traumie rozpadu ZSRR z orędzia Putina (s. 119, 207, 232-233, 281, 293, 294), z której wyłaniają się fantazmaty „rosyjskości” i mocarstwowej potęgi, Gorlewska dowodzi, że niechęć do

przepracowania traumy sowieckiego doświadczenia stanowi fundament reżimu putinowskiego (s. 296). To prawda, że „W przetwarzaniu naszych doświadczeń zapomnianie jest regułą, a pamiętanie wyjątkiem”³, jak trafnie spostrzegła zajmująca się kulturowym badaniem pamięci Astrid Erll. Niemniej, czym innym jest ludzka skłonność do zapominania, a czym innym odgórna manipulacja wybiórczo dobranymi informacjami o przeszłości. Następstwem kreowania pożądanej pamięci zbiorowej w oparciu o tzw. *suggestio falsi* oraz *suppressio veri* jest społeczeństwo rosyjskie, które żyjąc w przestrzeni kultury ufundowanej na wypartych traumach, nauczyło się traktować negatywne doświadczenia w kategoriach normy (s. 290).

Przeanalizowane przez Gorlewską filmowe reprezentacje, których osnowę stanowi historyczna i kulturowa trauma doświadczenia sowieckiego, cechuje bogactwo wiele mówiących o rosyjskiej mentalności tropów: wszechobecna przemoc (terror), kryzys męskości, deficyt ojcostwa, masochizm, mitologizacja, fałszowanie historii, idealizacja przeszłości, wybiórcze zapomnienie, nostalgia itd., które z powodzeniem można by było ekstrapolować na ogólną wizję współczesnej rosyjskiej kultury. Jest to praca wysoce erudycyjna, oparta na obszernej bazie źródłowej – bibliografia zawiera niemal 250 odnośników do publikacji drukowanych oraz 50 adresów internetowych, a indeks przywoływanych w opracowaniu filmów obejmuje blisko 200 tytułów, chociaż modułowymi dominantami rozprawy Autorka uczyniła zaledwie 7 z nich, konsekwentnie prowadząc czytelnika do finału – analizy filmu *Ładunek 200*. O konstytutywnym dla przeprowadzanych rozważań charakterze obrazu Bałabanowa, stanowiącego kwintesencję rozrachunku z utrwalonymi w putinowskiej Rosji radzieckimi i postradzieckimi mitami świadczy też nawiązująca do plakatu promującego film okładka książki. W oparciu o wybrane realizacje – każdorazowo zarysowując kontekst, przywołując okoliczności powstania (często omawiane tytuły ukazując na tle lub w kontrze do innych filmów tego samego, lub wcześniejszego, tj. radzieckiego okresu), Gorlewskiej udało się uchwycić istotę problemu: traumę sowieckiego doświadczenia usytuować należy w innym czasie i miejscu niż się to czyni w oparciu o aktualne wytyczne rosyjskiej polityki historycznej.

Do całości mam dwie uwagi krytyczne: na s. 155 z błędem przetranskrybowano rosyjskie słowo *мощи* – powinno być *moszczi* zamiast *moszi*; natomiast na s. 275 mylnie przetłumaczono cytata z filmu *Bałabanowa* – zamiast „nie obrzęd chrztu, a tajemnica” powinno być „nie obrzęd chrztu, a sakrament” (wypowiadająca te słowa staruszka mówi: „не обряд, а таинство”). Są to w istocie detale, niemające wpływu na jednoznacznie pozytywną ocenę recenzowanej publikacji, którą cechuje zarówno solidny warsztat filmoznawczy, jak i rosjoznawczy profesjonalizm.

Bartłomiej Brądkiewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

³ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przekł. A. Teperek, Posłowie i red naukowa M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 24.