

# FILM ROSYJSKI

W maju 1896 r. wynalazek „ruchomych obrazów” wprowadzony przez Ludwika i Augusta Lumière 28 XII 1895 r. zawitał do Rosji, rozpoczynając tym samym dzieje X Muzy. Początki filmu rosyjskiego wiążą się z produkcjami krótkometrażowymi: najpierw sfilmowano scenę opuszczenia cerkwi kremlowskiej przez cara i jego świtę po zakończeniu mszy koronacyjnej. Pierwsze kino założono w 1902 r. w Moskwie, a już w 1910 r. zarejestrowano w całej Rosji 1200 kin.

Pierwszym Rosjaninem, który zapoczątkował rodzimą produkcję filmową, był Aleksandr Drankow. Upamiętniał on za pośrednictwem swej kamery ważne wydarzenia z życia społeczno-politycznego, by po takich wprawkach nakręcić film *Prywatne życie Stołypina*. Bohaterami jego filmów biograficznych stali się: Lew Tołstoj (*Dzień osiemdziesięciolecia urodzin hrabiego L.N. Tołstoja*) oraz Maksim Gorki (*Gorki na Capri*). Największym osiągnięciem Drankowa był pierwszy rosyjski film fabularny z 1908 r. – *Stieńka Razin*.

Prawdziwym zagrożeniem dla wytwórni zagranicznych działających w Rosji stał się Aleksandr Chanżonkow, specjalizujący się w tzw. „filmowych ilustracjach” do utworów literackich. Tematy zapożyczano z dzieł Leonida Andriejewa, Aleksandra Amfiteatrowa lub Michaiła Arcybaszewa, z częstym akompaniamentem pieśni Aleksandra Wertynskiego. Film przyczynił się także do popularyzacji utworów Aleksandra Puszkina (*Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*), Nikołaja Gogoła (*Ożenek*, *Martwe dusze*), Fiodora Dostojewskiego i innych pisarzy. W 1911 r. za sprawą Chanżonkowa zrealizowany został jeden z pierwszych na świecie filmów pełnometrażowych – *Obrońca Sewastopola*.

I wojna światowa zrodziła zapotrzebowanie na filmy patriotyczne, sławiące odwagę żołnierza rosyjskiego i swą wymową zagrzewające do walki. Do takich należały filmy polskiego reżysera Władysława Starewicza: komedia-żart polityczny *Jak niemiecki generał podpisał kontrakt z diabłem* czy też satyra na Wilhelma II – *Pasierb Marsa*. W toku działań wojennych zmniejszył się import filmów zagranicznych, a tym samym wzrosło zapotrzebowanie na produkcję rodzimą. Na ekranach zaczęły ukazywać się obrazy salonów arystokratycznych z przenikającym je nastrojem pesymizmu, związanym z niespełnioną miłością, aktorki miały na sobie wyszukane toalety, a aktorzy pasjonowali się grą w karty bądź nawiązywaniem romansów z fertycznymi subretkami. Takie tematy pozwalały widzom oderwać się od okropności czasów wojny.

W przedrewolucyjnym kinie rosyjskim palma pierwszeństwa należy się reżyserowi Jakowowi Protazanowowi. Uprawiał wiele gatunków filmowych: dramaty, melodramaty, komedie, farsy, obrazy realistyczne i psychologiczne. W 1915 r. nakręcił *Wojnę i pokój* według dzieła Tołstoja, a także dokonał adaptacji *Biesów* Dostojewskiego. Za jego najlepszy film uważana jest *Dama pikowa* (na podstawie utworu Puszkina) – był to pierwszy film omówiony w recenzjach codziennej prasy rosyjskiej. Protazanowa

interesował przede wszystkim człowiek z jego zapleczem psychologicznym oraz bagażem doświadczeń społeczno-historycznych.

Innymi sławnymi reżyserami przedrewolucyjnymi byli Władimir Gardin i Jewgienij Bauer. Gardin przeniósł na ekran zwłaszcza dzieła Tołstojowskie, takie jak *Sonata Kreutzerowska*, *Anna Karenina*, ale także *Szlacheckie gniazdo* Iwana Turgieniewa. Bauer natomiast produkował filmy sensacyjne: *Król-bohater*, oraz oparte na historii i podaniach ludowych: *Mazepa*, *Antychryst*. Najpopularniejszymi aktorami tego okresu okazali się bezsprzecznie Wiera Chołodnaja i Iwan Mozzuchin.

Bolszewicy szybko docenili rolę kinematografii w upowszechnianiu ich ideologii. Produkcja filmowa, tak samo jak inne dziedziny sztuki, została znacjonalizowana i podporządkowana wytycznym władzy, a nie kryteriom artystycznym. Lenin, zdając sobie sprawę ze skali analfabetyzmu wśród ludu, propaguje swe idee właśnie poprzez film, organizując w tym celu m.in. kina objazdowe. Priorytet należy w tym względzie do filmu dokumentalnego, przyjmującego od tej pory formę tzw. agitfilmu. Bezpośrednio po zajęciu Pałacu Zimowego bolszewicy operatorzy filmowi zarejestrowali kamerą ślady walk, ludzi wspierających rewolucję, „radość” proletariatu z odzyskanej wolności, a nawet samego Lenina. W ten sposób powstały np. *Rozmowy pokojowe w Brześciu Litewskim*, a także będący dziełem Piotra Nowickiego dokument *Finlandia w latach rewolucji*. Ten sam operator zmontował reportaż filmowy *Rozbrojenie moskiewskich anarchistów*, w którym przeciwnicy bolszewików przedstawieni zostali jako pospolici przestępcy, bandyci i złodzieje. Typowe agitfilmy wzywały do składania broni przez ludność cywilną (*Ostatni nabój*), do zbierania odzieży i żywności dla wojska (*Wszystko dla frontu*), jak też do solidarności proletariuszy wszystkich państw (*Do świetlanego królestwa III Międzynarodówki*). Nakręcono też filmy agitacyjne związane z wojną polsko-rosyjską: *Niech żyje Polska robotniczo-chłopska*, *Panowie-bandyci*. W ramach kampanii antyreligijnej powstały dwa filmy dyskredytujące świętość Siergieja z Radoneża i Tichona Zadonskiego (np. *Ekshumacja prochów Tichona Zadonskiego*). Filmy fabularne tego okresu znalazły się na dalszym planie; mogły ukazywać się tylko takie obrazy, które sprzyjały reżimowi bolszewickiemu. Tak powstał dramat *Polikuszka* w reżyserii Aleksandra Sanina. Pierwszym filmem fabularnym, podejmującym temat rewolucji i wojny domowej, stał się tendencyjny *Sierp i młot*, wyreżyserowany przez Gardina w 1921 r.

Czasy NEP-u przyniosły pewne rozluźnienie w polityce władz wobec sztuki. Bolszewicy nie zrezygnowali jednak z kontrolowania prawomyślności dzieł. W tym jednak okresie powstać mogły wspaniałe utwory filmowe rosyjskiego kina niemego. Za pierwszy radziecki film *science fiction* uważa się oparty na motywach powieści Aleksieja Tołstoja, a wyreżyserowany przez Protazanowa, obraz *Aelita*, traktujący o przeniesieniu eksperymentu komunistycznego w kosmos. Doskonałe role stworzyli tu: Julia Sołncewa, Nikołaj Batałow i Wiera Orłowa. Protazanow jest też reżyserem filmu *Jego wezwanie*, o nakazie Lenina dotyczącym wstępowania w szeregi partii bolszewickiej i śmierci wodza proletariatu. Tematykę rewolucyjną podejmuje również sfilmowany przez Protazanowa utwór Borisa Ławrieniowa *Czterdziesty pierwszy*, w którym po raz pierwszy w kinematografii radzieckiej wróg bolszewików ukazany został w sposób obiektywny. Protazanow reżyserował ponadto komedie: *Krojczy z Torzka* (reklama pożyczki państwowej), *Don Diego i Pelagia* (satyra na biurokrację i sądownictwo).

Do nowatorów w nurcie kina niemego zaliczany jest przedstawiciel „lewicy filmowej” – Dżiga Wiertow. Łączą się z nim narodziny filmu publicystycznego (opowiadał

się przeciw artystycznym filmom fabularnym), a nowatorstwo zaznacza się w sferze montażu, kompozycji, ustawienia kamery i zdjęć trickowych. Był też Wiertow pierwszym świadomym twórcą nowoczesnej kroniki filmowej. Do jego największych osiągnięć zalicza się filmy *Naprzód, Rady!* (o podnoszeniu kraju z rumowisk wojny domowej i heroizmie bolszewików) oraz *Szósta część świata* (o potęgze ZSRR).

Kolejnym reformatorem kina niemego był Lew Kuleszow, autor komedii *Niezwykłe przygody Mr Westa w kraju bolszewików*, w której przełamany zostaje stereotyp ostrzegania Rosji Radzieckiej przez Zachód i Kraj Rad zaczyna się jawić Amerykanom jako oaza szczęścia. Inny film Kuleszowa, *Promień śmierci*, podejmował temat kradzieży wynalazku radzieckiego inżyniera przez zachodnich szpiegów.

Ogromny rozgłos, zarówno w kraju, jak i poza jego granicami, zyskał Siergiej Eisenstein, a przede wszystkim pochodzący z tego okresu jego film *Pancernik Potiomkin*. Reżyser przedstawił tu jeden z najbardziej dramatycznych epizodów rewolucji 1905 r.: bunt marynarzy pancernika „Księżę Potiomkin Taurydski”. Twórcy udało się odtworzyć prawdę historyczną, a jego film posiada atuty kronikarskiej wierności.

Wśród twórców kina nieudźwiękowionego wyróżniał się też Wsiewołod Pudowkin, reżyser takich obrazów, jak: *Gorączka szachowa* (o pierwszym międzynarodowym turnieju szachowym w Moskwie), *Mechanika mózgu* (popularyzacja teorii Pawłowa o odruchach warunkowych) oraz opartego na motywach utworu Gorkiego filmu *Matka*.

Październik 1929 r. otworzył epokę rosyjskiego kina dźwiękowego. Były to jednak nadal czasy filmu polityczno-oświatowego, gloryfikujące przekraczanie norm produkcyjnych, industrializację i kolektywizację. Do tego rodzaju przedsięwzięć zaliczyć należy film Abrama Romma *Plan wielkich robót* czy też Julija Rajzmana *Ziemia pragnie* – o zagospodarowywaniu nieużytków. Początki filmu dźwiękowego wiążą się z wprowadzeniem w sferę sztuki realizmu socjalistycznego. Wymogi tej doktryny spełniają takie m.in. obrazy filmowe, jak: *Turbina 50 000* Siergieja Jutkiewicza i Fryderyka Ermlera czy *Brygada szturmowa* Aleksandra Maczierieta.

Do historii kina światowego przeszły radzieckie komedie filmowe. Największe zasługi na tym polu położył reżyser Grigorij Aleksandrow. Dość wspomnieć jego komedię jazzową *Świat się śmieje* (muzyka – Izaak Dunajewski, teksty piosenek – Wasilij Lebediew-Kumacz). Pełna zabawnych gagów, szalonych pomysłów, śmiesznych tricków historia utalentowanego pastucha, który pod wpływem miłości do dziewczyny z miasta zostaje śpiewakiem rewiowym, wywołała entuzjazm widzów: niosła przesłanie optymistyczne, którego tak bardzo brakowało w latach szalejącego terroru. Z podobnym odbiorem spotkały się inne komedie Aleksandrowa: *Cyrk* (główna rola kobieca – Lubow Orłowa) czy *Wołga, Wołga* – satyra na prowincjonalnych urzędników.

Na socrealistyczne wezwanie stworzenia bohatera pozytywnego odpowiedział Eisenstein w filmie *Łąki bieżyńskie* (na podstawie scenariusza Aleksandra Rzeszewskiego). „Prawdziwego bohatera”, osławionego Pawlika Morozowa, przedstawiono tu jak świętego: wokół jego głowy widnieje świetlista aureola. Film uznano jednak za ideologicznie błędny, a to ze względu na zgodny z prawdą, tragiczny opis wsi w czasie kolektywizacji.

Groźba faszystwu, konieczność wzmocnienia obronności kraju wpłynęły na wprowadzenie do kina nowej problematyki, nawiązującej do heroicznej przeszłości i wielkich bohaterów rosyjskich. Wyzwaniu temu sprostał Władimir Pietrow (*Piotr I*) oraz Eisenstein i jego film *Aleksander Newski* (doskonała warstwa muzyczna autorstwa Siergieja Prokofiewa).

Wielka Wojna Ojczyźniana stworzyła potrzebę wykreowania bohaterstwa przywódców i ludu radzieckiego, zwłaszcza po początkowych klęskach ZSRR na frontach II wojny światowej. Obok kronik filmowych i wojennych „obrazków szkoleniowych”, rolę taką odegrały: *Rozgromienie wojsk niemieckich pod Moskwą* Leonida Wałamowa (nagroda Akademii Hollywoodzkiej za najlepszy film dokumentalny) oraz *Leningrad w walce* reżyserii Romana Karmiena. Najwybitniejszym filmem czasów wojny jest *Iwan Groźny* Eisensteina. Charakterystyczna jest tu aktualizacja historii Rosji, a bohater tytułowy przedstawiony jest zarówno jako władca zmierzający do umocnienia władzy absolutnej, jak i obciążona wieloma problemami osoba prywatna.

Zakończenie wojny przynosi wzmożenie ataków na twórców filmowych. Rozpoczynają się czasy „żdanowszczyzny”, drugiego zlodowacenia stalinowskiego. Ich powodzią staje się krytyka drugiej części filmu Eisensteina *Iwan Groźny* rzekomo za formalizm, w istocie zaś mająca na celu zatimizowanie środowisk twórczych. Powstają więc filmy lakierujące rzeczywistość, zgodne z teorią bezkonfliktowości. Do takich należą m.in. *Trzeci szturm* Igora Sawczenki, *Bitwa stalingradzka* Pietrowa, ale także *Opowieść o prawdziwym człowieku* Aleksandra Stołpera – ekranizacja powieści Borisa Polewoja, będąca historią lotnika Mieriesjewa, który mimo utraty nóg powrócił do pracy w lotnictwie.

Chruszczowowska odwilż wpłynęła na zwiększenie liczby powstających filmów pełnometrażowych, ale przede wszystkim na przełamanie socrealistycznych schematów i wymóg prawdy w sztuce (oczywiście w granicach nakreślonych przez władzę). Postulaty te spełniał film Pudowkina *Odzyskane szczęście* (przedstawiający niezafałszowany obraz ludzi radzieckich w okresie powojennym) oraz Aleksandra Iwanowa *Gwiazda*, o działalności wywiadu radzieckiego na tyłach wojsk nieprzyjacielskich. Dwa wymienione przykłady świadczą, iż w dobie odwilży powstało niewiele produkcji na temat rewolucji, żywa pozostała natomiast tematyka wojenna, stawiająca w centrum zainteresowania nie Wodza i partię, ale szeregowego żołnierza – prawdziwego zwycięzcę. Do takich filmów należy dramat Michaiła Kałatozowa *Lecą żurawie* (główna nagroda na festiwalu w Cannes). Nie ma tu batalistyki w dosłownym rozumieniu tego pojęcia. Są za to – uosobione zwłaszcza w głównej bohaterce – zwykłe ludzkie uczucia, pozbawione heroizmu, a także emocje graniczące nieraz z tchórzostwem i egoizmem. Podobną wymowę ma tzw. „film drogi” Grigorija Czuchraja *Ballada o żołnierzu*. Wiele walorów ma również debiutanckie dzieło Andrieja Tarkowskiego *Dziecko wojny*, film w sposób metaforyczny pokazujący wojnę jako strasliwą chorobę, którą zainfekowane są ludzkie dusze i serca.

Względny liberalizm, związany z krytyką kultu jednostki, zostaje zahamowany przez czasy stagnacji, związane z rządami Leonida Breżniewa. W tej epoce jednak, obok filmów całkowicie podległych władzy, pojawiają się i zjawiska oryginalne, wiążące się z nazwiskami wybitnych twórców kina. Należy do nich (znany również jako prozaik) Wasilij Szukszyn. W 1965 r. wyreżyserował film *Jest taki chłopak*, którego bohater diametralnie różnił się od wizerunków kinowych wyidealizowanych postaci współczesności. W filmach *Nasz syn i brat* oraz *Dziwni ludzie* dążył reżyser do przeciwstawienia zdegenerowanej cywilizacji wielkomiejskiej naturalnego i szczerego środowiska wiejskiego. Ostatnim filmem Szukszyna była *Kalina czerwona* – zadziwiające studium psychiki ludzkiej, niosące przesłanie, iż każdy człowiek ma prawo do moralnej rehabilitacji i oczyszczenia się z win.

Na lata zastoju przypada rozkwit twórczości Andrieja Tarkowskiego (późniejszego emigranta). Największym jego dziełem jest niewątpliwie *Andriej Rublow*, będący kostiumem historycznym dla współczesności z jej brutalnością i bezsenssem, pokazujący skutki, jakie niesie przeciwstawienie się wolnego w swej istocie twórcy despotycznej władzy. Nie dziwi zatem, iż utwór poddany został krytyce. W kolejnym filmie, *Solaris* (na motywach powieści Stanisława Lema), uwydatnił reżyser problem odpowiedzialności człowieka za podejmowane przez niego eksperymenty, a tym samym za przyszołość ludzkości. W zbudowanym na zasadzie strumienia świadomości obrazie *Zwierciadło* Tarkowski przedstawia złożoność losów inteligencji twórczej w państwie radzieckim.

Indywidualnością epoki restalinizacji okazał się także Andriej Michałkow-Konczalowski. Jego film *Szczęście Asi Klaczynej* – o jednostkowych tragediach, rozgrywających się na tle dramatu wsi radzieckiej – nakręcony został w 1967 r., ale oficjalnie ukazać się mógł dopiero w 1988 r. W związku z tym niepowodzeniem reżyser uciekł się do ekranizacji znanych utworów literackich i tak powstały m.in. filmy *Szlacheckie gniazdo* i *Wujaszek Wania*. O powrocie do twórczości oryginalnej świadczą może melodramat *Romanca o zakochanych*, uwydatniający wagę w życiu człowieka uczuć najprostszych, które jednak przeżyć jest najtrudniej.

Jeszcze w okresie przedpierestrojkowym pojawiły się filmy o nastawieniu krytycznym wobec współczesności. Należy do nich *Straszdyło* Rołanda Bykowa – obraz o nieskuteczności radzieckiego systemu wychowania, o braku tolerancji, który zawsze niesie nienawiść i chęć wyrugowania ze społeczności człowieka, piastującego inną niż większość skalę wartości. Przed objęciem władzy przez Michaiła Gorbaczowa nakręcony został również film Elema Klimowa *Idź i patrz!*, osnuty na wątku zagłady wsi białoruskiej; samym tytułem nakazujący zachowywać pamięć o tragicznych doświadczeniach przeszłości. Największym jednak osiągnięciem kinematografii radzieckiej początku lat 80. stał się film *Pokuta* Tengiza Abuładze (nagroda FIPRESCI na festiwalu w Cannes). To uniwersalistyczne studium tyranii, niosącej zło w każdych czasach i na każdej przestrzeni, to także wołanie o konieczność odkupienia win i przekonanie, że w świecie bez Boga i bez tradycji żyć niepodobna.

W epoce postradzieckiej kinematografia rosyjska zaczyna obfitować w filmy będące z jednej strony rozrachunkiem z przeszłością, z drugiej zaś krytycznie odnoszące się do nowej rzeczywistości pokomunistycznej. W ten sposób na ekranach pojawia się w 1988 r. dokument Mariny Gołdowskiej *Władza sołowiecka*, ukazujący radzieckie obozy koncentracyjne i udowadniający, że łagry biorą swój początek w czasach Lenina, a nie, jak tego chcieli niektórzy, w dobie stalinowskiej. Nie mogło też zabraknąć filmu odnoszącego się do sytuacji w Czeczenii: do tych wydarzeń odnosi się *Jeniec Kaukazu* Siergieja Bodrowa. Uwagę krytyki zwrócił obraz Kiry Muratowej *Syndrom asteniczny*, którego medyczny u swego podłoża tytuł odnosi się do społeczeństwa rosyjskiego czasów *pieriestrojki* – społeczeństwa wewnętrznie rozdartego, pozbawionego złudzeń, balansującego na skraju przepaści.

Jednym z największych osiągnięć kinematografii postradzieckiej jest, głęboko religijne w swej wymowie, emigracyjne dzieło Tarkowskiego *Ofiarowanie*. Bohater, wykreowany na Chrystusa i mający do wypełnienia misję odkupienia win, podpowiada, że jedyną drogą do zrozumienia sensu cierpienia jest pojęcie ofiary. Motywem przenikającym film jest tęsknota za Domem-Ojczyzną. Taki sam wątek powrotu do korzeni zaprezentuje Nikita Michałkow, zwłaszcza w uhonorowanym Oskarem obrazie *Spaleni*

*słońcem*. Reżyser dowodzi, że w żaden sposób nie można odgrodzić się od polityki władzy totalitarnej, że nie ma takiej niszy, która dałaby szansę ucieczki przed okrucieństwem rzeczywistości. Z drugiej strony podkreśla, iż nawet w najbardziej zbrutalizowanych realiach życie ma swój urok, ludzie zakochują się i rodzą dzieci – istnieją.

Do ambitniejszych filmów ostatniego dziesięciolecia zaliczyć należy *Zamrzyj, umrzyj, zmartwychwstań* Witalija Kaniewskiego (nagroda na festiwalu w Cannes). W obrazie tym, odnoszącym się do wczesnych lat 50., nie ma tematów zakazanych. Kaniewski opowiada o swych osobistych, autentycznych przeżyciach, o doświadczaniu świata zapełnionego nieletnimi przestępcami i wieżyczkami strażniczymi, nienawiścią i pogardą dla człowieka-osoby. Podobny w swej wymowie, aczkolwiek podejmujący współczesną tematykę, jest film Michałkowa-Konczałowskiego *Kurka Riaba*. Ukazane tu zostały losy pokomunistycznej, nadwołżańskiej wsi, gdzie „stare” (uwielbienie wodzów rewolucji, wiara w „światlane jutro”) sąsiaduje z „nowym”: demokratyzacją, prywatyzacją i gospodarką rynkową.

Znany i ceniony na całym świecie, nagradzany na wielu festiwalach film rosyjski wydaje się w epoce postkomunistycznej przeżywać pewne załamanie. Uwidacznia się to zarówno w warstwie tematycznej (powszechny niemal zwrot ku pornografii, opisom życia mafijnego i narkotycznych uniesień), jak i w sferze organizacyjnej (brak finansów na nowe realizacje, mała dochodowość „przemysłu” kinematograficznego). Historia kina rosyjskiego pokazuje jednak, że z biegiem czasu, po przewyciężeniu kryzysu, publiczność międzynarodowa znów będzie mogła czerpać przeżycia estetyczne i etyczne z filmów tej miary, co stworzone przez Tarkowskiego, Aleksandrowa czy Michałkowa.

## BIBLIOGRAFIA

1. Л. Аннинский, *Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей*, Москва 1991.
2. С.И. Фрейлих, *Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского*, Москва 1992.
3. R. Jurjeniew, *Historia filmu radzieckiego*, przekł. I. Nomańczuk, Warszawa 1977.
4. B. Mucha, *Sztuka filmowa w Rosji 1896–1996*, Piotrków Trybunalski 2002.
5. J. Płazewski, *Historia filmu*, Wrocław 1995.
6. J. Stiszowa, *Krótką historia kina postradzieckiego*, „Kino” 1997, nr 1, s. 12–30.