



HORYZONTY
KINA 

Joanna Wojnicka

DZIECI XX ZJAZDU

Film w kulturze sowieckiej
lat 1956-1968

universitas

DZIECI XX ZJAZDU



Komitety redakcyjne:

Tadeusz Lubelski (przewodniczący),
Alicja Helman, Krzysztof Loska

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

w serii ukazały się:

Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej
pamięci Zagłady*

Joanna Wojnicka

DZIECI XX ZJAZDU

Film w kulturze sowieckiej
lat 1956-1968

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ
oraz Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ

© Copyright by Joanna Wojnicka and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1823-3

TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja naukowa
prof. dr hab. Tadeusz Lubelski

Opracowanie redakcyjne
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp 7

1. Odwilżowy przełom 13

Stalinowskie preludium	13
Nadchodzi Chruszczow	21
<i>Doktor Żywago</i> – powrót rosyjskiego inteligenta	35
Kino jako rezonans zmian	47
Przełom lat sześćdziesiątych – druga fala odwilży	61

2. W kręgu starych mitów i nowych idei 71

Mit Ameryki	80
Naukowa utopia	109
Rewolucja	135
Październik w odwilżowym obiektywie	142
„Rosja. Rewolucja. Zamieć”	183

3. Cenzurowane kino 235

Dysydenci	235
Początek epoki Breżniewa – widmo restalinizacji	247
Święty i historia Rusi. Przypadek <i>Andrieja Rublowa</i>	269
Dostojewski – pisarz niewygodny. Przypadek <i>Paskudnej historii</i>	295
Kołchoźnicy jak dysydenci? Przypadek <i>Historii Asi Klaczynej,</i> <i>która kochała, lecz za mąż nie wyszła</i>	315
Nowy spisek syjonistyczny. Przypadek <i>Komisarza</i>	333

4. Nowe kino 353

<i>Hamlet</i> jak lustro	353
Nowa Fala	377
Powrót komedii	420

Bibliografia 437

Filmografia 451

Indeks 461

WSTĘP

Książka poświęcona jest kinu sowieckiemu lat 1956–1968. Dlaczego akurat ten okres i takie daty? Wybór roku 1956 jest jasny. W roku tym odbył się XX Zjazd Komunistycznej Partii Związku Sowieckiego, na którym Nikita Chruszczow wygłosił referat inicjujący odwilż. Sowiecka kultura weszła w okres zmian, o jakich przez ostatnie dwadzieścia pięć lat nie mogło być mowy. Do głosu doszło nowe pokolenie, młodzi ludzie, którzy na pierwszy rzut oka wydawali się beneficjentami tych zmian. Stali się ich symbolem. Odwilż była jednak okresem niejednoznacznym. Jej pierwsze symptomy pojawiły się już w 1954 roku, w rok po śmierci Stalina. Wówczas w kręgach kulturalnych – przede wszystkim literackich – zaczęto śmieiej wygłaszać postulaty odnowy. XX Zjazd umożliwił tego typu działania. Jednak przebieg wydarzeń, polityka Chruszczowa, opór wewnętrznych frakcji w partii, wydarzenia międzynarodowe sprawiły, że sytuacja komplikowała się na różne sposoby. Wewnętrzna polityka Chruszczowa – wyraźnie widać to na przykładzie kultury – była próbą przewartościowania stalinowskiego dziedzictwa przy jednoczesnej rewitalizacji tradycyjnych komunistycznych mitów. To balansowanie pomiędzy sowiecką ortodoksją a dopuszczaniem do głosu nowości okazało się jedną z najbardziej charakterystycznych cech epoki.

Pierwszy etap odwilży, lata pomiędzy 1956 a 1961 rokiem był okresem umacniania władzy Chruszczowa, jego zagranicznych sukcesów, czasami – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – wizerunkowych. Ten okres został w symboliczny sposób skonsolidowany wokół czterdziestej rocznicy rewolucji, której obchody zbiegły się z początkiem nowej epoki. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sytuacja zaczęła się bardziej – na niekorzyść Chruszczowa – komplikować.

Polityczne ruchy przywódcy nie zawsze były fortunne, relacje z innymi państwami komunistycznymi wyglądały różnie, a wydarzenia międzynarodowe co rusz groziły wybuchem nowego konfliktu. Dochodziły do tego kłopoty wewnętrzne, załamanie gospodarcze i ambicje innych członków politbiura. Władza Chruszczowa zaczęła się chwiać. W 1961 roku na XXII Zjeździe zdecydował się on na kolejny krok w kierunku detronizacji stalinowskiego mitu. Ponownie ujawnił stalinowskie zbrodnie i wyprowadził zwłoki Stalina z mauzoleum. Ów drugi etap odwilży zakończony został odsunięciem Chruszczowa od władzy w 1964 roku i zwycięstwem konserwatywnej, zachowawczej formacji, na której czele stanął Leonid Breżniew. Dlaczego więc opisu odwilżowego kina nie zakończyć właśnie wtedy? Otóż sprawa nie wygląda tak jednoznacznie.

Wraz ze Zjazdem z 1956 roku do literatury weszło młode pokolenie, nazwane zgodnie z logiką epoki „pokoleniem dzieci XX Zjazdu”. Andrzej Drawicz charakteryzuje je w ten sposób: „Byli młodzi. Weszli do literatury okrzykując się wzajemnie, sprawdzając w marszu współobecność sąsiadów. Mieli za sobą niedojrzałość wojenną; granica niewielu lecz decydujących lat oddzielała ich, urodzonych w latach trzydziestych, od prawie – rówieśników, którzy, uniknąwszy śmierci, osiągnęli wczesną duchową krystalizację w wielkim piekole wojny. Oni poznali tylko panikę cywilnego odwrotu, niepewność okupacji, głód i chłód ewakuacji. Dorosli w niedobrym czasie, ale nie wiedzieli o tym”¹. W powyższym fragmencie Drawicz przypomina jeden z dwóch najważniejszych elementów kształtujących pokoleniową tożsamość. Pokolenie „dzieci XX Zjazdu” to byli ludzie urodzeni w latach trzydziestych, ludzie, którzy wojnę przeżywali jako dzieci. Dorastali w latach czterdziestych, ale stawali się dorosłymi ludźmi już w latach pięćdziesiątych. Początek opoki Chruszczowa był dla nich wkroczeniem w dorosłe, świadome życie. Właśnie ta generacja – jej potrzeby, wiara, potem rozczarowania – ukształtowały następne dziesięciolecie. Lata sześćdziesiąte – jedna z najbardziej niezwykłych dekad w historii Związku Sowieckiego – intensywnością życia kulturalnego, różnorodnością, pewnego typu entuzjazmem przypominała trochę lata dwudzieste z ich względnym liberalizmem, wiarą w wagę bolszewickiego przełomu, idealizmem i politycznymi dwuznacznościami. Odwilż wzbudziła nadzieje, młodzi ludzie chcieli

¹ A. Drawicz, *Młodzi dorośli pisarze (młoda proza lat sześćdziesiątych)*, w: *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 225.

je realizować i to oni stali się szybko ofiarami procesów – jak się to mówi – restalinizacyjnych, które rozpoczęły się po roku 1965. Lata sześćdziesiąte XX wieku przyrównywano też – prawem analogii – do podobnej dekady XIX wieku, okresu po śmierci cara Mikołaja I, kiedy na intelektualnej scenie pojawiło się młode, radykalne pokolenie domagające się głębokich reform. Dlatego też owe dzieci XX Zjazdu, młode pokolenie wyrosłe na entuzjazmie i złudzeniach odwilży, nazwano – także prawem analogii – *sześćdziesiątnikami*². Ostatecznym kresem epoki, symbolicznym krachem wszystkich, nawet nadwątłych złudzeń był rok 1968 i wydarzenia w Pradze. Właściwie można powiedzieć dosadniej – odwilż zaczęła i skończyła się wojskową pacyfikacją: w 1956 roku w Budapeszcie i w 1968 roku na praskich ulicach. Dlatego właśnie te daty najlepiej wyznaczają ramy epoki. Nimi posługują się też często rosyjscy historycy kina.

Odwilż była nie tylko festiwalem złudzeń politycznych i fermentu kulturalnego. Była też okresem rodzenia się ruchu dysydenckiego, rozpowszechniania drugiego obiegu, formowania kultury, która zaczęła istnieć na dwóch poziomach, często na siebie oddziałujących – oficjalnym i podziemnym. W sztuce drugiego obiegu nie chodziło tylko o mówienie prawdy na temat sowieckiej rzeczywistości, ale też o próby nawiązywania do klasycznej rosyjskiej literatury, sztuki i filozofii, odnawiania zapożyczonych motywów, wskrzeszania zapomnianych treści. O autentyczny, czasem bardzo trudny dialog, który wykrzywiana, zideologizowana kultura oficjalna wypaczyła. Symbolem tego procesu okazała się pod koniec lat pięćdziesiątych powieść Borysa Pasternaka *Doktor Żywago*.

Jak na tym tle wypadało kino? Zjazd 1956 roku zmienił rzecz jasna sytuację w kinematografii. Nie tylko pod względem organizacji, także, a może przede wszystkim, pod względem generacyjnym. W okresie odwilży pojawiają się dwa pokolenia, dwie fale debiutów. Pierwsza następuje w okolicach 1956 roku. Wówczas debiutują Grigorij Czuchraj, Marlen Chucyjew, Aleksandr Ałow i Władimir Naumow, Lew Kulidżanow, Feliks Mironer, Władimir Skujbin (a także – co warto dodać dla porządku – wybitni twórcy z innych republik, Siergiej Paradżanow czy Tengiz Abuładze). Byli to artyści urodzeni jesz-

² Nie ma w języku polskim dobrego tłumaczenia tego terminu. Używa się czasem – choć rzadko – polskiego odpowiednika „sześćdziesiątnicy”. Jednak brzmi on kulawo i jest raczej niefortunny. Z tego względu, korzystając też ze zwyczaju, jaki panuje w polskiej rusycystyce, pozostanę przy rosyjskim brzmieniu słowa.

cze w latach dwudziestych, czasami mający za sobą – jak Czuchraj i Ałow – doświadczenie żołnierskie. Kończyli szkołę filmową w okresie stalinowskim; w momencie, kiedy odbywał się XX Zjazd, byli już dorosłymi ludźmi. Ale to oni przełamywali schematy stalinowskiego kina, oni często przygotowywali grunt dla kolejnych reżyserów, którzy pojawili się w kinematografii w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, często około roku 1965. W tej drugiej, późniejszej fali debiutantów znaleźli się Andriej Tarkowski, Andriej Michalkow-Konczalowski, Wasilij Szukszyn, Gleb Panfilow, Larysa Szepitko, Aleksandr Askoldow, Aleksiej German. Było to pokolenie niezwykle ciekawe; najwybitniejsze – obok awangardy lat dwudziestych – pokolenie w historii sowieckiej kinematografii. Ci bardzo młodzi wówczas artyści – generacyjnie zbliżeni do pisarzy-szestidiesiatników – nadadzą ton sowieckiemu kinu w latach siedemdziesiątych, właściwie w całej epoce breżniewowskiej, okażą się wtedy autorami jego największych sukcesów. Kiedy zaczynali karierę, ich filmy padły ofiarą zmiany politycznego kursu. Niektórym utrudniano dalszą pracę, niektórym całkowicie ją uniemożliwiono. Mimo to udało im się zmienić oblicze estetyczne sowieckiego kina. I to właśnie oni – na tyle, na ile pozwalały ramy systemu – stawali się „autorami” w tym znaczeniu, w jakim pojęcie to funkcjonuje na gruncie myśli filmowej.

Oczywiście kina odwilżowego nie kształtowali tylko debiutanci. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych aktywnymi twórcami byli ciągle artyści starszego pokolenia, którzy – jak Siergiej Jutkiewicz, Grigorij Kozincew i Michaił Kałatozow – debiutowali jeszcze w latach dwudziestych, albo – jak Michaił Romm i Josif Chejfic – w latach trzydziestych. Ich prace bardzo często wyznaczały poziom tego kina, wprowadzały nowości, przełamwały strywalizowane schematy, które zresztą oni sami kiedyś wprowadzali. Niektórzy z nich, na przykład Kałatozow, stali się wręcz symbolem odwilży, utożsamiani często – zbyt często – z jej atmosferą i postulatami. Poza tym, o czym nie należy zapominać, właśnie reżyserzy starszego pokolenia byli wtedy w kinematografii najważniejsi. To oni zajmowali stanowiska, szefowali wytwórniom, wykładali w szkole filmowej. To w ich cieniu rozwijała się kariera młodych. Dlatego filmów, które wówczas nakręcili – a były to często dzieła ważne – nie może w panoramie kina odwilżowego zabraknąć.

Przedstawiana czytelnikowi książka nie jest jednak klasyczną rozprawą historyczno-filmową. Nie opisuję dziejów sowieckiego filmu poprzez daty, biografie twórców, premiery pokazywane w porządku chronologicznym z uwzględnieniem politycznego czy kulturowego

kontekstu (choć i to – mam nadzieję – czytelnik w niej znajdzie). Interesowało mnie sowieckie kino jako produkt kultury od dziesięcioleci poddanej ideologicznemu, totalitarnemu sterowaniu. Ale też nie jest to książka oparta na analizie politycznej. Sowiecki komunizm (podobnie jak nazizm) kształtował się poprzez idee, lecz także kulturowe mity mające swoją genezę w tradycji, w intelektualnym klimacie przełomu wieków. Źródła sowieckiego komunizmu – jako części europejskiego doświadczenia – mieszczą się w oświeceniowych, racjonalistycznych utopiach. Jednakże jako wyjątkowe doświadczenie rosyjskie wyrasta on z wieku dziewiętnastego, z gorączkowej debaty intelektualnej, z rosyjskiej idei – jakby powiedział Mikołaj Bierdiajew. To tam należy rozpocząć poszukiwania. Ale przecież kino – stwierdzi ktoś – było rezonatorem tego, co wokół, odzwierciedlało problemy i mody najbliższe. XIX wiek nie jest nam potrzebny do jego zrozumienia. Zapewne. Ale żeby właściwie pojąć to, co pokazują reżyserzy, należy często spojrzeć na ich twórczość w kontekście znacznie szerszym niż wyznaczany przez ramy konkretnej epoki. I właśnie to starałam się zrobić. Kino odwilżowe jest wdzięcznym materiałem do tego rodzaju badań. Było ono poddane ideologicznemu ciśnieniu, obracało się w kręgu wysłużonych sowieckich mitów. Jednocześnie starało się te mity ożywić, czasem zrewidować, często stawiać pytania, których wcześniej nie stawiano – o wartość tych mitów, ich żywotność; nierzadko – a była to cecha debiutów lat sześćdziesiątych – przywrócić im powagę, a nawet tragizm. To dzięki pokoleniu *szesztdiesiatników* – w filmie widać to bardzo dobrze – dzięki jego nieco romantycznemu idealizmowi sztuka inspirująca się rewolucją wydawała swoje ostatnie tchnienie. Potem, w następnej dekadzie, zwanej jakże słusznie epoką „zastoju”, ujawnił się już tylko jej powolny uwiąd. Książka ma więc charakter historyczny, ale również kulturowy. Interesowały mnie związki kina z literaturą, z sowiecką historią, a przede wszystkim – mitologią, o której zbyt rzadko się pamięta. Z bogatego dorobku sowieckiego kina tamtych lat wybrałam więc filmy, które wydawały mi się najlepszą ilustracją analizowanych zagadnień. Są to często filmy w Polsce mniej znane niż takie „hity” odwilży, jak *Lecą żurawie* i *Ballada o żołnierzu*.

Książka składa się z czterech części. Pierwsza, wstępna, rysuje historyczny kontekst epoki, wprowadza też podstawowe zagadnienia rozwijane w następnych częściach. Druga poświęcona jest analizie ważnych sowieckich mitów, mających początki jeszcze w latach dwudziestych, a także ich filmowym reminiscencjom. Trzecia dotyczy cenzury – opisuję w niej cztery sławne, w pewien sposób symboliczne

dla lat sześćdziesiątych filmy, które zostały przez cenzurę zatrzymane. Czwarta część poświęcona została specyficznej sowieckiej odmianie Nowej Fali; filmom, w których portret młodego pokolenia był najoryginalniejszy, najbardziej wyrazisty i artystycznie najciekawszy.

Moja praca zawdzięcza oczywiście bardzo wiele rosyjskim autorom i badaczom kina. Ich prace rozpoczęte jeszcze w latach dziewięćdziesiątych – reinterpretacje, nowe odczytania klasycznych filmów, również ich badania archiwalne – były dla mnie wielką inspiracją, chociaż swoją książkę adresuję przede wszystkim do polskiego czytelnika, zdając sobie sprawę, że spora część filmów, o których piszę, to dzieła zapomniane, czasami słabo albo w ogóle nieznane, wymagające wprowadzenia i zarysowania odpowiedniego kontekstu. Praca dotyczy jednak wyłącznie kina **rosyjskiego**. Co to oznacza? Problem z sowieckim kinem jest skomplikowany. Stwierdzenie, że chodzi o filmy nakręcone w wytwórniach Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, nie jest precyzyjne. Wytwórnie w Odessie czy Jałcie, w których też powstawały interesujące nas filmy (nie mówiąc o wytwórni w Kijowie), leżały na terenie republiki ukraińskiej. Z kolei opinia, że mówimy o filmach nakręconych wyłącznie przez Rosjan, całkowicie mijałaby się z prawdą. Co najmniej kilkoro z wymienianych w pracy twórców nie było Rosjanami. Na przykład Michaił Kałatozow, Marlen Chucyjew, Gieorgij Danielija byli Gruzinami. Larysa Szepitko – Ukrainką. A jednak odwoływanie się do koncepcji rosyjskiego kina (oczywiście w obrębie kinematografii sowieckiej) ma sens. Było to bowiem kino stworzone w ramach rosyjskiej kultury, czerpiące nierzadko z rosyjskiej tradycji, nawet jeśli chodziło o jej bolszewicką, sowiecką odsłonę. W okresie odwilży nastąpiło ożywienie kinematografii innych republik, zaczęły się one emancypować, często tworząc coś, co moglibyśmy nazwać „szkołami narodowymi”. Bardzo interesujące utwory pojawiały się wówczas w kinie ukraińskim, gruzińskim, litewskim, zaczęła się formować kinematografia kirgiska. Jednak analiza tych problemów wymaga odrębnych, bardzo rozległych badań, których rezultatem byłaby zupełnie inna opowieść. Miałaby ona inną dynamikę i swój własny, bardzo odległy od rosyjskiego koloryt.

1. Odwilżowy przełom

Stalinowskie preludium

Okres stalinowski, w którym nastąpił całkowity regres kultury, zbyt często traktowany jest jako jednorodny, a represje polityczne przysyłaniają – słusznie – wiele złożonych zjawisk. Relacje Stalina ze sztuką i artystami były przedmiotem wielu studiów. Nader często – w powszechnej świadomości – Stalin funkcjonuje jako tępy dyktator, gruziński parweniusz, morderca, którego zainteresowanie sztuką było tyleż nikłe, co prostackie. Taki obraz rysuje się zwłaszcza w zestawieniu z bolszewicką „inteligencją” lat dwudziestych: Łunaczarskim, Trockim, Bogdanowem, Bucharinem etc. Wprawdzie wszyscy wymienieni przewyższali Stalina pod względem wykształcenia, znajomości zachodnioeuropejskiego marksizmu, obycia w kulturze, ale nie jest prawdą, że pogrom sztuki w latach trzydziestych i czterdziestych był wyłącznie rezultatem zbrodniczych zapędów prymitywnego satrapy. Po pierwsze, polityka kulturalna zaczęła zmierzać ku całkowitemu podporządkowaniu ideologii jeszcze w latach dwudziestych. W okresie NEP-u¹, a więc w latach 1921–1929, sztuka, złaszc-

¹ NEP – Nowa Polityka Ekonomiczna, przyjęta w 1921 roku. Założenia NEP-u, którego głównym ideologiem był Nikołaj Bucharin, sformułowano pod presją katastrofalnej sytuacji gospodarczej, w jakiej Rosja znalazła się po wojnie domowej (jednym z najbardziej tragicznych jej skutków był głód o rozmiarach, jakich nie znała nowożytna Europa). Ta polityka zakładała częściowe przywrócenie własności prywatnej, zwłaszcza drobnego rzemiosła. NEP skończył się w 1929 roku, kiedy Stalin przyjął założenia pierwszego planu pięcioletniego i powrócił do pomysłu kolektywizacji wsi.

cza awangardowa, przeżywała intensywny rozwój, jednak w drugiej połowie dekady coraz głośniejsze stały się nawoływania o wzmocnienie partyjnej kontroli nad życiem artystycznym. Działo się to w cieniu polemik, a właściwie wewnątrzpartyjnych rozgrywek. Oczywiście, w porównaniu z okresem stalinowskim NEP może się wydawać oazą wolności, wiązało się to jednak nie z tyle z pobłażliwym stanowiskiem władzy, ile z niejednorodnością bolszewickiej polityki i samej partii, w której walczyły ze sobą różne frakcje. Sprawiało to, że życie kulturalne w dużej części rozwijało się poza kontrolą partii i jej ideologów. Po drugie – Stalin doskonale zdawał sobie sprawę z polityki kulturalnej, jaką prowadził. Jeszcze z seminaryjnych czasów w Tyflisie żywił cześć dla klasycznej literatury rosyjskiej, ale rolę artystów postrzegał jako całkowicie służalczą.

Sołomon Wołkow, autor książki o Dymitrze Szostakowiczu charakteryzuje Stalina jako kontynuatora pewnych postaw wpisanych w istotę carskiego samodzierżawia². Jako przykład skomplikowanych stosunków między artystą i władzą Wołkow analizuje relację Mikołaja I i Aleksandra Puszkina. Mikołaj, pogromca dekabrystów, odwołał poetę z upokarzającego wygnania. Doszło wówczas do rozmowy, podczas której nowy car uzyskał od Puszkina zapewnienie lojalności. Jak wyglądała? Nie wiemy. Jej rezultatem był jednak dwuznaczny związek pomiędzy samodzierżawcą a wielkim poetą, upokarzający dla tego ostatniego. Właśnie tę relację czyni Wołkow punktem wyjścia swojej analizy. „Podobieństwo idei i problematyki z dziedziny kultury z czasów Mikołaja I i Stalina wciąż od nowa nas zaskakuje. Stalina szczególnie interesowały stosunki cesarza i Puszkina. Gust literacki Stalina ukształtował się podczas nauki w tyfliskim seminarium w końcu XIX wieku. Właśnie w tym okresie w sferach rządzących ostatecznie uznano Puszkina za najznakomitszego narodowego poetę. Jego utwory znalazły się w programach szkół i uczelni”³. Puszkina opisał upokarzającą rolę – siłą przywiązanego do dworu pro-

² Jakkolwiek teza, że pewne cechy rosyjskiego komunizmu, a potem sowieckiego państwa, były wywiedzione z carskiego, wschodniego modelu władzy ma swoich zwolenników (w Polsce należał do nich m.in. wybitny sowietolog Jan Kucharzewski), to myśl Wołkowa nie sięga tak daleko. Pokazuje on jak Stalin przejmował niektóre formy rządzenia od sławnych carów: Iwana Groźnego, Piotra Wielkiego, a przede wszystkim Mikołaja I. Według Wołkowa właśnie Mikołaj I, którego despotyczne rządy przypadały na lata 1825–1855, był dla Stalina wzorem.

³ S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2006, s. 28.

roka – w *Borysie Godunowie*, być może – jak sugeruje Wołkow – widząc się w masce jurodiwego oraz kronikarza mnicha Pimena. Upokarzająca rola carskiego trefnisa, zmuszonego rozkazami do lojalności, a często świadomego dramatów historii, stała się wzorcem, jaki Stalin narzucił – albo chciał narzucić – artystom. Biografie wielu z nich: Bułhakowa, Zoszczenki, Babla, Meyerholda, Szostakowicza, także Eisensteina, mogą o tym świadczyć. Bo Stalin cenił sztukę jako narzędzie propagandy, ale twórców chciał trzymać na krótkiej smyczy, czasami stosując metodę kija i marchewki. Częściej jednak posługując się knutem.

Sztuka czasów stalinowskich ewoluowała od socrealizmu, którego postulaty przyjęto na założycielskim zjeździe Związku Pisarzy Radzieckich w 1934 roku po antykosmopolityczność i pseudonacjonalizm powojennego okresu „żdanowszczyzny”. Lata pomiędzy 1945 a 1953 rokiem były równie ponure jak kulminacja wielkiego terroru pod koniec lat trzydziestych, kiedy po rozprawieniu się z ekipą bolszewików Stalin przystąpił do czystki w środowiskach artystycznych. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych pseudonacjonalistyczny dyskurs osiągnął szczyt. Zainicjowany w drugiej połowie lat trzydziestych, w cieniu antyniemieckiej – przynajmniej oficjalnie – polityki, pozwolił po raz pierwszy od rewolucji odwołać się do imperialistycznej przeszłości carskiej Rosji. Stało się tak dlatego, że Stalin potrzebował propagandowego wspornika dla swojej koncepcji komunistycznego imperium. Sowiecka kultura rozwijała się zatem dwutorowo: z jednej strony socrealizm kreujący mit „człowieka pracy”, z drugiej kłamliwy nacjonalizm, poparty bolszewickim szowinizmem. „W drugiej połowie 1937 r. Biuro Polityczne rozszerzyło terror na zbiorowości etniczne. Dla bolszewików bowiem wróg przynależał nie tylko do klasy, lecz także do narodu” – pisze Jörg Baberowski⁴. „Poddani odzwierciedlali jedynie narodowe obsesje wniesione przez czołowych bolszewików do społeczeństwa imperium. Stalin, Mikojan, Ordżonikidze, Kaganowicz, Jeżow i inni członkowie ścisłego kierownictwa albo sami byli przedstawicielami mniejszości etnicznych, albo wyrastali na wieloetnicznych obrzeżach Cesarstwa rosyjskiego”⁵.

Słusznie Baberowski zauważa, że ta nacjonalistyczna obsesja nie byłaby zrozumiała dla bolszewików pokroju Lenina czy Bucharina. Ci bowiem wywodzili się z kręgów tradycyjnych marksistowskich „inte-

⁴ J. Baberowski, *Czerwony terror. Historia stalinizmu*, przeł. J. Antkowiak, Warszawa 2008, s. 151.

⁵ Tamże, s. 152.

ligentów” i prometejski mit klasy robotniczej był dla nich podstawową kategorią. Czerwony terror lat dwudziestych skierowany był przede wszystkim przeciwko „wrogom rewolucji”; pojęcie to było jednak niezwykle pojemne i pozwalało na szerokie – jeśli można tak powiedzieć – zastosowanie. Do kryterium narodowego nie odwoływano się jawnie (choć można było się powołać – co bolszewicy chętnie czynili – na kryterium wyznaniowe, często łączące się z przynależnością narodową). Zlikwidowanie caratu, budowanie państwa robotników i chłopów było sprzeczne z tendencjami narodowościowymi, bowiem proletariacka międzynarodówka musiała istnieć ponad podziałami państwowymi. Stalinowski aparat prędko zweryfikował te pomysły. Tradycja marksistowska zakładała rozprzestrzenienie rewolucji na kraje Europy Zachodniej. Jej zwycięstwo miało być zwycięstwem socjalizmu, w wyniku którego powstałyby państwa oparte na nowym ustroju. Po dokonaniu przewrotu we własnym kraju bolszewicy próbowali eksportować ów pomysł na Zachód, znajdując u niektórych środowisk akceptację. Jednak ostatecznie ponieśli klęskę. Zmusiło ich to do weryfikacji stanowiska, choć w łonie samej partii poglądy na ten temat były rozbieżne. Jedną z linii podziału przebiegała między Stalinem a Trockim. Stalin był zwolennikiem budowy komunistycznego państwa-imperium, Trocki chciał rewolucji o zasięgu międzynarodowym.

Rozwój wydarzeń pokazał, która koncepcja zwyciężyła. Czyskiki z końca lat trzydziestych miały na celu usunięcie politycznych przeciwników, potem usunięcie wszystkich, którzy się z tymi przeciwnikami mogli kojarzyć, a w końcu eliminację (czy to fizyczną, czy przez zamknięcie w obozach) tych, których zaliczono do wrogów państwa w jego obecnym, stalinowskim kształcie. A także zlikwidowania każdego, najdrobniejszego nawet przejawu myśli marksistowskiej odmiennej od oficjalnej wykładni. Ujednoliceniu interpretacji marksizmu, a przy okazji ujednoliceniu historii samej rewolucji, służyć miał skodyfikowany program. Był nim *Krótki kurs historii WKP(b)* wydany w 1938 roku. Sprokurowany pod dyktando Stalina stał się na wiele lat ideologiczną biblią publikowaną w nakładach, o jakich nie marzyli zachodni wydawcy. *Krótki kurs* wykładano wszędzie. Od szkół po zjazdy partyjne. Był spisem kłamstw i oszczerstw dotyczących nie tylko marksizmu, ale przede wszystkim wydarzeń historycznych. Pokazywał dzieje rewolucji w dostosowanym do nowych potrzeb świetle. „Stalin, jakby nie było, wykańczał *Krótki kurs* dokładnie wtedy,

kiedy «wykańczał» Bucharina» – napisał zwięźle Martin Malia⁶. Można postawić pytanie: czy wspomnianie tego – jak go nazwał Leszek Kołakowski – „podręcznika sfałszowanej pamięci i rozdwojonej rzeczywistości”⁷ jest w kontekście kultury (filmowej) zasadne? Jak najbardziej, gdyż wytyczne znajdowały się właśnie tam. „*Krótki kurs* ustanowił nie tylko cały schemat bolszewickiej mitologii, łącznie z kultem Lenina i Stalina, ale także zrytualizowane elementy tego kultu: wiadomo było od tej pory, że w omawianiu wszystkich zagadnień, o jakich książka traktuje, partyjni pisarze, historycy i propagandyści nie mogą odstępować od żadnej formuły kanonizowanej i obowiązani są powtarzać literalnie wszystkie wyrażenia dzieła. Krótki kurs nie był po prostu książką pełną fałszów, ale potężną instytucją społeczną: jednym z najważniejszych instrumentów, za pomocą których partia miała sprawować władzę nad umysłami i niszczyć zarówno myślenie krytyczne, jak pamięć społeczeństwa o własnej przeszłości”⁸ – pisze Kołakowski. Zatem wszystko, co realizowano w jakiegokolwiek dziedzinie, musiało mieć to stalinowskie *imprimatur*.

W sowieckim kinie druga połowa lat trzydziestych to, mówiąc z grubsza, splot rewolucyjnej apologetyki z tematyką narodową. Około 1937 roku, z okazji dwudziestej rocznicy rewolucji, zainicjowano kult Lenina (*Człowiek z karabinem*, 1938, Siergieja Jutkiewicza, *Lenin w październiku*, 1937 oraz *Lenin w 1918 roku*, 1938, Michaiła Romma). Zaraz potem na ekrany zaczęły trafiać filmy historyczne (*Piotr I*, 1937, Władimira Pietrowa; *Aleksander Newski*, 1938, Siergieja Eisensteina; *Minin i Pożarski*, 1939, oraz *Suworow*, 1941, oba w reżyserii Wsiewołoda Pudowkina). Historię pisano na nowo, a nabrała ona cech „monstrualnej hybrydy nacjonalizmu i marksizmu. (...) Dogmat ortodoksyjnego marksizmu o walce klas zostaje sprytnie powiązany z dogmatem ortodoksyjnego nacjonalizmu”⁹. Pseudonacjonalistyczny dyskurs pogłębiła wojna. Utrwaliły go też czasy powojenne, rozdymając kult Stalina do monstrualnych rozmiarów i czyniąc go bohaterem filmowym¹⁰. Symptomatyczne, że z ekranów

⁶ M. Malia, *Sowiecka tragedia: historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917–1991*, przeł. M. Hałas, E. Wyzner, Warszawa 1998, s. 301.

⁷ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Część III Rozkład*, Poznań [2001], s. 117.

⁸ Tamże, s. 114.

⁹ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1, przeł. A. Mietkowski, Warszawa 1985, s. 243.

¹⁰ To bałwochwalcze uwielbienie rozprzestrzeniło się w latach trzydziestych wśród zachodnich intelektualistów. Gloryfikujące sądy o Stalinie i sowieckich

zniknął wtedy Lenin. Lata czterdzieste pogłębiły politykę walki ze światem zachodnim. Rozpętano tak zwaną „antykosmopolityczną” nagonkę, dzięki której systematycznie niszczone poczucie jakiegokolwiek więzi z Zachodem. Dowodzono nie tylko, że rosyjska kultura była jedyna i niepowtarzalna. Wybitna i niemająca sobie równych była sowiecka nauka, gospodarka etc. Antykosmopolityczna nagonka zastąpiła nagonkę antyformalistyczną z lat trzydziestych. Pod ostrzałem znaleźli się kompozytorzy – Dymitr Szostakowicz i Siergiej Prokofiew, wielka poetka Anna Achmatowa czy oszczędzany dotąd Michaił Zoszczenko. Do chóru dołączyli serwilistyczni pisarze. Ale i oni miewali kłopoty. Aleksandrowi Fadiejewowi zarzucono, że w jego powieści *Młoda Gwardia* (w 1948 roku przeniesionej na ekran przez Siergieja Gierasimowa) młodzi komsomolcy zorganizowali na Ukrainie obronę przeciwko Niemcom bez pomocy Armii Czerwonej, której znaczenie zostało tym samym umniejszone.

Kapanii antykosmopolitycznej towarzyszyła nagonka antysemitki – wydawać by się mogło – rzecz niewyobrażalna tuż po zakończeniu wojny. Była ona częścią szerszego planu – zniszczenia mniejszości narodowych, szykanowanych często pod zarzutem „kolaboracji” z hitlerowcami. Jeszcze w 1941 roku zlikwidowano Autonomiczną Republikę Nadwołżańską zamieszkałą od XVIII wieku przez zruszczonych Niemców. Mieszkańców w brutalny sposób przesiedlono. Pod koniec wojny podobny los spotkał krymskich Tatarów, a także niektóre narody kaukaskie. Kampania antysemitki miała jednak charakter bezprecedensowy, bo została po części skierowana przeciwko środowiskom artystycznym oraz inteligentkim. Jej ponurym zwieńczeniem była sprawa kremłowskich lekarzy, przeciw którym spreparowano oskarżenie o mordowanie pacjentów, m.in. zabicie Andrieja Żdanowa. Większość oskarżonych była żydowskiego pochodzenia. „Sprawa” zaczęła się na początku 1953 roku. 5 marca tego roku Stalin zmarł.

czystkach wypowiadali m.in. Louis Aragon, Henri Barbusse, Romain Rolland, Jean-Paul Sartre, surrealista Paul Éluard – autor napisanej w 1951(!) roku ody na cześć Stalina. W samym Związku Sowieckim, gdzie skrycie pogardzano zachodnioeuropejskimi „poputczikami” nazywano miłującego komunizm Sartre’a „kapitalistyczną hieną” i nie wydawano.

Tym większe uznanie wzbudza tekst A. Bazina *Mit Stalina*, w którym znakomity krytyk próbuje – co prawda nie zbyt przekonująco – dystansować się do sowieckich apologii; por. przekład T. Szczepańskiego, „Film na Świecie” 1990, nr 374, s. 47–58.

Jaki był filmowy bilans tego okresu? Maja Turowska w szkicu *Kino epoki totalitarnej* analizuje podobieństwa pomiędzy kinematografią nazistowską a stalinowską (po części także faszystowską we Włoszech, choć w mniejszym zakresie). Stwierdza trafnie, że „system totalitarny konstruuje swój ideologiczny szkielet na podobieństwo systemu mitologicznego lub sakralnego. Na ten mitopodobny obraz składają się: mit wodza, führera-boga; mit bohatera; mit młodej ofiary; mit korzeni narodowych; mit kolektywnej jedności; mit zdrajcy; mit odkupieńczy; mit wroga”¹¹. Używając takiej typologii, można przeanalizować kinematografię stalinowską w jej głównych odsłonach. W ciągu dwudziestu lat różne „mity” wysuwały się na plan pierwszy, ale ich obecność widać w wielu filmach realizowanych przez obie dekady. W pierwszej połowie lat trzydziestych zaznacza się wyraźnie mit bohatera (*Czapajew*, 1934, Braci Wasiljewów), także mit młodej ofiary (*Bezdomni*, 1931, Nikołaja Ekka, nieukończone *Łąki bieżyńskie*, 1935–1936, Siergieja Eisensteina); pod koniec lat trzydziestych mit wroga, ale też zdrajcy, również mit narodowych korzeni (*Aleksander Newski* Eisensteina; *Wielki obywatel*, 1939, Fridricha Ermlera); w czasie wojny mit bohatera (*Ona broni ojczyzny*, 1943, Ermlera; *Tęcza*, 1943, Marka Donskiego), w drugiej połowie lat czterdziestych mit wodza oraz znowu mit narodowych korzeni (*Przysięga*, *Upadek Berlina*, *Niezapomniany rok 1919* – wszystkie autorstwa Michała Czizurelego; *Czarodziej Glinka*, 1952, Grigorija Aleksandrowa; *Musorgski*, 1950, Grigorija Roszala). Wybierane przez filmowców (a raczej narzucane im) tematy doskonale realizowały idee Stalina, który nie ufał literatom (z wyjątkiem tych całkiem służalczych¹²), ale wiedział, jak wykorzystać filmowców. Tym bardziej, że filmy lubił i chętnie oglądał. W salce kinowej na Kremlu urządzał nawet projekcje, na które zapraszał wybrańców (po wojnie był wśród nich Bolesław Bierut). Pokazy trwały do późnych godzin nocnych. Kino służyło jako propagandowa tuba; od dawna wiadomo, że doskonale się do tego nadaje. Propagandę filmową stworzyli sowieccy awangardiści. W żadnym innym kraju nie wykorzystywano w takim stopniu

¹¹ M. Turowskaja, *Kino totalitarnej epoki*, w: *Kino: politika i ludi. 30-e gody*, red. L. Mamatowa, Moskwa 1995, s. 27.

¹² Chociaż i tu bywało różnie. Widać to na przykładzie usłużnego w latach trzydziestych Gorkiego, który chwalił, co mógł, popierał kolektywizację i budowę Kanału Białomorskiego, wspierał swoim autorytetem socrealizm, a Stalin i tak go usunął (okoliczności śmierci Gorkiego w 1936 roku są dość tajemnicze, wiele wskazuje jednak na to, że został otruty).

kina do celów politycznych. Dopiero sowieccy artyści pokazali, jak tworzyć realną propagandę, zachowując przy tym najwyższy poziom artystyczny. Stalina nie obchodziły estetyczne zdobycze awangardy, ale dzięki niej jeszcze w latach dwudziestych poznał polityczne możliwości kina. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że uczynił siebie samego bohaterem filmowym.

Losy kultury stalinowskiej układają się w trzy etapy. Pierwszy to dekada lat trzydziestych, którą określić można fazą „kształtowania”: dochodzi do całkowitego podporządkowania artystów, zostaje wprowadzony socrealizm (w 1934 roku na zjeździe pisarzy; w 1935 założenia socrealizmu przyjmują filmowcy), tworzą się jego główne założenia. Etap drugi to wojna. Wówczas – paradoksalnie – pętla wokół artystów nieco się rozluźniła. Stalin zewsząd potrzebował pomocy, bowiem sytuacja po ataku Hitlera była katastrofalna. Spiętrzone więc nacjonalistyczną retorykę, uzupełniając ją o akcenty religijne (posłużono się nawet cerkwią, którą komuniści chwilowo przestali szykanować). Sztukę – tę dawną i współczesną – wykorzystano do podnoszenia słabego morale armii i podgrzewania patriotycznego nastroju¹³. Do łask wrócili szykanowani uprzednio twórcy, a ich utwory zaczęły docierać do odbiorców. I wreszcie etap trzeci – lata pomiędzy 1945 a 1953 rokiem – to czas całkowitej izolacji, rozprzestrzenianej ksenofobii, paraliżu życia kulturalnego przy jednoczesnym rozdęciu „kultu jednostki”.

Te trzy etapy doprowadziły do stanu, który z punktu widzenia żywotności kultury był katastrofalny, a także do całkowitego zerwania łączności z tradycją. Taka teza wydawać się może paradoksalna, wszak „we wszystkich dziedzinach sztuki dziewiętnastowiecznych klasyków stawiano teraz (tzn. w czasach stalinowskich – przyp. J.W.) jako wzór do naśladowania. Współcześni pisarze, jak Achmatowa, nie mogli znaleźć wydawcy, ale zbiorowe wydanie dzieł Puszkina, Turgeniewa, Czechowa i Tołstoja (choć Dostojewskiego już nie) publikowano w milionach egzemplarzy, aby zaspokoić popyt ze strony nowych rzesz czytelników”¹⁴. Na czołowego pisarza epoki pasowa-

¹³ Łaskawość Stalina wobec środowisk twórczych widoczna była w wielu decyzjach, na przykład w rozkazie ewakuacji wytwórni filmowych w głąb Związku Sowieckiego. Z oblężonego, a przecież nienawidzonego przez siebie Leningradu, Stalin nakazał ewakuować wielu artystów, których wcześniej bynajmniej nie rozpieszczał, m.in. Annę Achmatową, Dymitra Szostakowicza i Michaiła Zoszczenkę.

¹⁴ O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów rosyjskiej kultury*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2007, s. 360.

no... Puszkina. W 1937 roku, kiedy przypadała setna rocznica jego śmierci, Stalin rozpętał upiorny kabaret. „W roku 1937 – w stulecie śmierci Puszkina – kiedy masowe represje sięgnęły szczytu, jęki milionów ludzi zagłuszano głośnym czytaniem Puszkiniowskiej poezji, a prasa uczyniła zeń prekursora Rewolucji Październikowej. «Puszkina jest bez reszty nasz, sowiecki – pisała „Prawda” – ponieważ władza sowiecka odziedziczyła wszystko co najlepsze w naszym narodzie, i jest urzeczywistnieniem jego najśmielszych marzeń»... W ostatecznym rachunku twórczość Puszkina połączyła się z Rewolucją Październikową, jak rzeka łączy się z oceanem” – pisze, cytując artykuł z 10 lutego 1937 roku, Jurij Drużnikow¹⁵. Ten kłamliwy wodewil rozszerzał się: „Nakłady dzieł Puszkina osiągnęły niebotyczne rozmiary. Tylko w czasie jubileuszu sprzedano 19 milionów egzemplarzy pism poety, a na nowe wydanie jego dzieł wszystkich, zaplanowane na 1937 rok, zapisało się miliony subskrybentów – choć z powodu czystki i przetrzebienia kadry redakcyjnej, a także wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej, ukończono je dopiero dwanaście lat później”¹⁶. Puszkina – jakkolwiek czczony – nie był jedynym spośród klasyków, którego dzieła wydawano, a co za tym idzie, także adaptowano. Do ekranizowanych twórców należeli Aleksander Ostrowski, Mikołaj Gogol, Antoni Czechow. Byli też inni „bezpieczni” klasycy. Dlaczego ci, a inni nie? Jak we wszystkim, działała wola władcy i oficjalna interpretacja historii, w tym przypadku historii literatury. Niektórzy pisarze okazali się bardziej przydatni, dało się ich wciągnąć na listę luminarzy postępu bez oglądania się na to, czy naprawdę nimi byli.

Nadchodzi Chruszczow

Nikita Siergiejewicz Chruszczow, współpracownik Stalina i były sekretarz partii na Ukrainie, przejął władzę w stylu odpowiadającym politycznym zwyczajom swojego poprzednika. Po śmierci Stalina funkcję kierowniczą w partii i państwie objął tak zwany „pierwszy triumwirat” – Ławrientij Beria, Gieorgij Malenkov i Wiaczesław Mołotow. Kolegialność władzy okazała się koniecznością, gdyż nie istniało, zniesione przez Stalina, stanowisko pierwszego sekretarza Komitetu Centralnego (oficjalnie Stalin piastował stanowisko prze-

¹⁵ J. Drużnikow, *Rosyjskie mity. Od Puszkina do Pawlika Mrozowa*, przeł. F. Ociepka i M. Putrament, Warszawa 1998, s. 77.

¹⁶ O. Figes, *Taniec Nataszy...*, s. 361.

wodniczącego Rady Ministrów), a wśród czołowych działaczy nie było nikogo „z góry” naznaczonego na następcę dyktatora. Chruszczow – jak niegdyś Stalin – był człowiekiem ambitnym, a niedocenianym przez resztę towarzyszy. Doskonale rozumiał, że jego głównym celem powinno być usunięcie Berii, najpoważniejszego rywala do kierowania partią. Beria stanął na czele MWD (Ministerstwa Spraw Wewnętrznych) stworzonego po reorganizacji aparatu bezpieczeństwa. Wcześniej kierował NKWD, które objął w 1938 roku po zdymisjonowaniu Nikołaja Jeżowa. Miał więc do swojej dyspozycji ogromną strukturę policyjną i agenturalną. Chruszczow zdołał przekonać innych członków „triumwiratu”, zwłaszcza Malenkowa, do konieczności usunięcia Berii, którego aresztowano. W grudniu odbył się proces, a 26 grudnia 1953 roku szefa MWD rozstrzelano. Razem z Bериą usunięto jego bliskich i dalszych współpracowników. Jak opisuje Roj Miedwiediew w biografii Chruszczowa: „Prawie nikt nie stawiał oporu. Z krążących pogłosek wynikało jednak, że kilka osób, które usiłowały stawiać opór, zastrzelono na miejscu. Była to wielka operacja polityczna i wojskowa, wykonana tak sprawnie, że mieszkańcy Moskwy niczego nie zauważyli. Aresztowania trwały jeszcze następnego dnia, ludzi zbliżonych do Berii «zabierano» z ich dacz, mieszkań, a nawet szpitali. Na rozkaz z Moskwy aresztowano wielu szefów zarządów NKWD-MGB w republikach, obwodach, dużych miastach”¹⁷. Po zamordowaniu Berii rozpoczął się okres tak zwanego „drugiego triumwiratu” (Chruszczow, Malenkow i Bułganin), ale prędko okazało się, że najważniejszą osobą w nowym kierownictwie jest właśnie Chruszczow.

Po śmierci Stalina dość szybko zaczęły się pojawiać oznaki nadchodzących zmian. „Już latem 1953 roku prasa coraz rzadziej wymieniała nazwisko Stalina. Czasopismo «Kommunist» umieściło wypowiedzi klasyków marksizmu-leninizmu przeciw «kultowi jednostki». Rozwiniętą krytykę «idealistycznej teorii kultu jednostki» zawierały również tezy KC KPZR na 50-lecie utworzenia partii bolszewickiej. Trwała selektywna rehabilitacja ofiar stalinowskiego terroru. Chodziło głównie o krewnych i bliskich przyjaciół tych wszystkich, którzy aktualnie stali przy sterze władzy. Zwolniono na przykład żonę poległego na wojnie syna N.S. Chruszczowa. Pośmiertnie zrehabilitowano M.M. Kaganowicza. Ogółem do końca 1953 roku opuściło więzienie i obozy około tysiąca osób. Ich relacje o warunkach panujących

¹⁷ R.A. Miedwiediew, *Chruszczow. Biografia polityczna*, przeł. W. Zagórska, Warszawa 1990, s. 69.

w więzieniach i obozach, o torturach i katuszach, jakim poddawano ich w śledztwie, wywierały wielkie wrażenie”¹⁸. Bez wątpienia coś drgnęło. Nie była to jeszcze prawdziwa „odwilż” (określenia tego użył Ilja Erenburg w tytule powieści wydanej w 1954 roku, jej druga część wyszła w roku 1956), ale zmiany były zauważalne. Przełom nastąpił na XX Zjeździe partii w 1956 roku, podczas którego Chruszczow zdecydował się przedstawić referat demaskujący stalinowski terror. Tajny referat, noszący tytuł *O kulcie jednostki i jego następstwach*, wywołał u słuchaczy – czego zapewne mówca się spodziewał – wielki wstrząs¹⁹. Chruszczow wygłosił go na nocnym posiedzeniu 23 lutego. Opisywał w nim metody Stalina jako nadużycie władzy niezgodne z założeniami prawdziwego marksizmu-leninizmu: „Stalin wprowadził pojęcie «wróg ludu». Ten termin od razu zwolnił od konieczności wszelkiego udowodnienia błędów ideologicznych człowieka, albo ludzi, z którymi polemizował; umożliwiał zastosowanie najokrutniejszych represji, wbrew wszelkim normom praworządności rewolucyjnej wobec każdego, kto w czymkolwiek nie zgadzał się ze Stalinem, kto był tylko podejrzany o wrogie zamiary, kto został po prostu oszkalowany”²⁰. Piętnowaniu tych „nadużyć” towarzyszyło przypominanie o rewolucyjnych, leninowskich wartościach, które przez ostatnie dwadzieścia pięć lat zatracono. „Chruszczow był jednak nieodrodnym dzieckiem swoich czasów. Jego decydujący wkład w potępienie kultu jednostki jest bezsporny i już za samo to należy mu się bezsporne miejsce w naszej historii” – pisał Dymitr Wołkogonow²¹. „Ale referat okazał się dość płytki; prześlizgując się po powierzchni zjawisk i faktów, prawie nie dotknął genezy stalinizmu, przyczyn deformacji socjalizmu, a co więcej nawet nie rozpoznał tych wynaturzeń”²². Zresztą nie potępił Stalina całkowicie: „Niewątpliwie, w przeszłości Stalin miał wielkie zasługi wobec partii, klasy robotniczej, wobec międzynarodowego ruchu robotniczego (...). Był przy tym przekonany, że to, co robi, jest

¹⁸ Tamże, s. 73.

¹⁹ Tekst referatu był wprawdzie tajny, przedstawiono go tylko członkom Komitetu Centralnego, lecz potem rozesłano go do najważniejszych działaczy partyjnych w krajach komunistycznego bloku. Także w Polsce. Tu jego treść została przekazana na Zachód przez polskiego działacza komunistycznego Henryka Hollanda (ojca Agnieszki Holland i Magdaleny Łazarkiewicz).

²⁰ Podaję za <http://mizerski.com/2008/referat-chruszczowa/3>. Rosyjska wersja tekstu: <http://www.lib.ru/MEMUARY/HRUSHEW/kult.txt>

²¹ D. Wołkogonow, *Stalin. Wirtuoz kłamstwa, dyktator myśli*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2006, s. 781.

²² Tamże.

konieczne dla obrony interesów ludzi pracy przed knowaniami wrogów i zakusami obozu imperialistycznego”²³. Ta dwuznaczna postawa przyczyniła się do ideologicznego zamętu²⁴.

Referat Chruszczowa był wprawdzie demaskatorski, ale jego konsekwencje szybko starano się zatuszować. „Już w kwietniu i maju 1956 roku stanowczo przecinano wiele prób pogłębienia krytyki kultu Stalina. Pewien stary bolszewik, który wystąpił na konferencji partyjnej na Uniwersytecie Leningradzkim z obszernym referatem na temat zbrodni Stalina, został po kilku dniach usunięty z partii. Wykładowcę marksizmu, który w jednym z wykładów poruszył kwestię przyczyn, które zrodziły kult jednostki, wezwano do komitetu miejskiego i surowo ukarano. Gazeta «Prawda» przedrukowała z chińskiego dziennika «Żenmiń Żypao» artykuł, w którym stwierdzano, że Stalin miał znacznie więcej zasług niż «błędów» i że niejeden spośród tych «błędów» może być nawet korzystny, albowiem «wzbogaca» historyczne doświadczenie dyktatury proletariatu. Autorem tego artykułu był, jak mówiono w kołach partyjnych, sam Mao Tse-tung. 30 czerwca 1956 roku KC KPZR powziął uchwałę *O przewycięzeniu kultu jednostki i jego skutków*, którą opublikowały wszystkie gazety. Uchwała ta zarówno pod względem treści, jak i formy stała się krokiem wstecz w porównaniu z referatem Chruszczowa na XX Zjeździe. Zresztą sam Chruszczow w szeregu swoich publicznych przemówień nazywał teraz Stalina «wielkim rewolucjonistą», «wielkim marksistą-leninistą» i mówił, że partia nie pozwoli «rzucić imienia Stalina na pastwę wrogów komunizmu»”²⁵. Wrażenie dwuznaczności „odwilży” pogłębiły jeszcze wydarzenia polityczne w Polsce i na Węgrzech. Mimo tych kontrowersji to, co wydarzyło się na XX Zjeździe zainicjowało zmiany i rozpoczęło powolny proces – czego rzecz jasna Chruszczow nie chciał – kruszenia systemu.

W kulturze 1953 rok nie przyniósł wielkich zmian. Kontynuowano politykę chwalenia: kampanii antykosmopolitycznej, oszczerstw antysemitycznych, serwilistycznych ukłonów Ale pojawiały się już zwia-

²³ Tamże.

²⁴ R. Miedwiediew stwierdza jednoznacznie: „Później zarzucano referatowi, że jest raczej powierzchowny i zawężony, że brak w nim analizy teoretycznej i że przemilcza wiele spraw. Niemniej w warunkach, w jakich ten referat był przygotowywany, nie można było dokonać więcej. I nikt poza Chruszczowem nie odważyłby się na taki krok”. R. Miedwiediew, *Chruszczow. Biografia polityczna...*, s. 90.

²⁵ Tamże, s. 98.

stuny nowego. W kwietniu w „Litieraturnoj Gazietie” ukazał się esej znanej poetki Olgi Bergholc *Rozmowa o liryce*, w którym autorka rozpatrywała poezję-wypowiedź liryczną, jako obszar szczerości, pisarskiego autentyzmu. W miesięczniku „Nowyj Mir” Władimir Pomierancew opublikował artykuł zatytułowany *O szczerości w literaturze*. Rozpoczął nim żywą dyskusję, tym bardziej – mówiąc kolokwialnie – „na czasie”, że „w dobrym starym stylu” zaatakowano właśnie niektórych pisarzy, na przykład Wasilija Grossmana, który rok wcześniej opublikował powieść *Za słuszną sprawę*, odchodząc od stalinowskiego stereotypu przedstawiania wojny jako bohaterskiego zrywu ludzi sowieckich. Zakłamanie stalinowskiego dyskursu w sztuce było tak ciężące, że zaczęło kruszyć się samo. Słychać było głosy o potrzebie reorganizacji Związku Pisarzy Radzieckich, o jego zbiurokratyzowanych strukturach. Coraz głośniej domagano się zmian. W grudniu 1954 roku odbył się drugi zjazd Związku Pisarzy, dokładnie dwadzieścia lat po pierwszym, założycielskim. Wprawdzie zjazd potwierdził dominację głównych zasad socrealizmu, ale w pojedynczych utworach twórcy coraz śmielej torpedowali niektóre reguły.

Pewne poruszenie widać było też w środowisku filmowym. W 1953 roku (już w marcu) zlikwidowano ministerstwo kinematografii, na którego czele stał przez ostatnie lata Iwan Bolszakow²⁶. Z kilku likwidowanych ministerstw (m.in. do spraw kinematografii, sztuki oraz edukacji) powstało Ministerstwo Kultury. W tym samym roku Michał Papawa opublikował artykuł *Twarzą do narodu*, w którym filmy kręcone w ostatnich latach uznał za puste, ilustracyjne, rozmiijające się z gustami i potrzebami publiczności. Na zjeździe Związku Pisarzy Radzieckich z referatem *Radziecka dramaturgia filmowa* wystąpił Siergiej Gierasimow. Kondycja kinematografii nie była, mówiąc delikatnie, najlepsza, dlatego filmowcy też wystosowali pismo (dotarło do samego Chruszczowa) *O konieczności zmian w systemie produkcji i realizacji filmów fabularnych*. Pod tekstem widniały podpisy m.in. Aleksandrowa, Dowżenki, Romma, Kałatozowa. Autorzy formułowali najważniejsze ich zdaniem problemy kinematografii. Zaczynali od stwierdzenia: „Sytuacja w dzisiejszej kinematografii pozostawia wiele do życzenia. Zmniejszenie się w ciągu ostatnich lat liczby produkowanych filmów sprawiło, że kinematografia radziecka roztrwonila swój potencjał twórczy, nie troszczyła się o nowych reżyserów, zadawa-

²⁶ Na stanowisku szefa sowieckiej kinematografii Bolszakow zastąpił Borysa Szumiackiego, który w 1938 roku został aresztowany i rozstrzelany.

lając się nieliczną grupą filmowców starszego pokolenia”²⁷. Co było tego przyczyną? Przede wszystkim brak młodych reżyserów, a także niedobór profesjonalnych scenarzystów: „W ciągu ostatnich piętnastu lat nie wykształcono żadnego nowego reżysera. Nieliczne debiuty filmowe pozostały tylko debiutami. Według przyjętych zasad do realizacji drugiego filmu młody reżyser nie miał już prawa. Aktywizacja młodego pokolenia miała więc formalny charakter. (...) Rozpaczliwie wygląda również sytuacja w dramaturgii filmowej. Ośmiu scenarzystów, którzy pracują aktualnie w kinematografii, nie może oczywiście zaspokoić potrzeby pisania nawet dziesiątej części scenariuszy filmowych”²⁸. Podobnie źle wyglądała techniczna strona kinematografii („Studio filmowe «Mosfilm» to obraz prymitywnego pudełka, skonstruowanego jeszcze w okresie filmu niemego u zarania rozwoju kina”²⁹). Odpowiedź ministerstwa nie była zadowalająca, więc twórcy wystosowali kolejny list. Tym razem chodziło o utworzenie samodzielnego Komitetu Kinematografii, który zajmowałby się sprawami polityki filmowej, ponieważ – tak uznali twórcy – Ministerstwo Kultury czyniło to w stopniu niezadowalającym. Wtedy postulat pozostał bez odpowiedzi. Nowy Komitet Kinematografii (Goskino) powstał dopiero w 1963 roku i był samodzielnym organem przy Radzie Ministrów.

Ta atmosfera wpłynęła na zmiany w samym środowisku filmowym. W marcu 1954 roku odbył się w Moskwie festiwal filmów włoskich (w listopadzie przegląd kina polskiego), Ministerstwo Kultury zmieniło kolegium redakcyjne opiniotwórczego pisma „Isskustwo Kino”. Zmienili się dyrektorzy głównych wytwórni. Szefem Mosfilmu został Iwan Pyrjew, dyrektorem Lenfilmu – Siergiej Wasiljew (jeden z dwóch „braci” Wasiljewów). Z nowymi siłami do pracy przystępowali twórcy starszego pokolenia (niemający przez ostatnie lata na koncie specjalnie wybitnych dokonań), pojawili się młodzi debiutanci. Powoli następowała zmiana warty. W latach pięćdziesiątych odeszło kilku znaczących artystów starszej generacji. 30 czerwca 1953 roku zmarł Wsiewołod Pudowkin. Kilka miesięcy wcześniej na ekrany wszedł jego ostatni film *Odzyskane szczęście* (tytuł oryginalny *Powrót Wasilija Bortnikowa*). Pudowkin podejmował w nim

²⁷ *Apparat CK KPSS i kultura. 1953–1957. Dokumenty*, red. W.J. Afania, Moskwa 2001. Cyt. za: A. Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa 2010, s. 51.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

temat powrotu z wojny, choć w odmienny od przyjętego sposób. Bohater jego filmu wracał do żony, ale ta ułożyła sobie życie z innym mężczyzną. Sowiecka kobieta nie czekała na męża, nie czekała na żołnierza-bohatera! Takiego obrazu stalinowska cenzura nie przyjęła. Film skrytykowano i skierowano do przeróbki. W lutym 1954 roku umarł Dziga Wiertow, mistrz dokumentalnej awangardy, od wielu lat pozostający na uboczu. W tym samym roku zmarł operator słynnych niemych filmów Dowżenki Daniil Demucki, zaś w 1956 roku sam Dowżenko. Wraz z ich śmiercią zamykała się pewna epoka sowieckiego kina. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych większość wybitnych twórców awangardy już nie żyła (w 1948 roku zmarł Siergiej Eisenstein, a Lew Kuleszow, który wprawdzie żył, nie odgrywał znaczącej roli). Ci, którzy jeszcze działali, często – jak na przykład Grigorij Kozincew – wolno wracali do pracy w kinematografii. Jednak początek epoki Chruszczowa nie jest tożsamy z pojawieniem się w wyrazistej nowej generacji. Przebiegające powoli zmiany przypisać można zarówno artystom nieco starszym (jak Michaił Kałatozow, Iwan Pyrjew, Josif Chejfic), jak i debiutantem. Tych ostatnich było sporo i stosunkowo szybko udało się im dojść do głosu.

Póki co zmiany obserwować można było w szeroko rozumianym życiu kulturalnym. Wraz z rozwijającą się dyskusją o literaturze do łask wrócili niektórzy pisarze. Symboliczne znaczenie miał „powrót” Włodzimierza Majakowskiego. W 1953 roku moskiewski Teatr Satyry wystawił jego *Łaźnię*. Majakowski, pasowany na czołowego sowieckiego poetę jeszcze w latach dwudziestych, pomimo samobójczej śmierci cieszył się względami Stalina. W latach czterdziestych twórczość Majakowskiego nieco marginalizowano, dlatego przywrócenie jej teatrowi okazało się wielkim sukcesem. W 1955 roku ten sam Teatr Satyry wystawił *Pluskwę*, a w 1957 roku jeszcze *Misterium-Buffero*. Inscenizacje Majakowskiego przypomniały postać pierwszego reżysera tych spektakli – Wsiewołoda Meyerholda, zamordowanego przez stalinowskich oprawców w 1940 roku. Tym bardziej, że twórcami nowych wersji byli uczniowie wielkiego reżysera: Walentin Płuczek oraz Siergiej Jutkiewicz. Jutkiewicz, lawirujący przez lata między postawą awangardysty a rolą układowego sowieckiego agitatora, w 1962 przeniósł na ekran – w formie filmu animowanego – *Łaźnię* (w podobnym stylu nakręcił w 1975 roku obraz *Majakowski się śmieje*)³⁰.

³⁰ Pisał o tym w swoich wspomnieniach; por. S. Jutkiewicz, *Kontrapunkt reżysera*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 1985, s. 196–303.

Inscenizacje w Teatrze Satyry cieszyły się ogromnym powodzeniem u publiczności, która spragniona była nowych form scenicznych. Do teatru przyciągnęła ją też sława sztuk i postaci przypominających burzliwe lata dwudzieste.

W ślad za „wskrzeszeniem” Majakowskiego i wystawieniami klasycznych sztuk dziewiętnastowiecznych satyryków (Sałtykowa-Szczedrina, Suchowo-Kobyłina) zainicjowano nowe projekty. Najważniejszym z nich było powołanie w Moskwie teatru Sowriemiennik. Założył go w 1956 roku Oleg Jefriemow, który zdobył doświadczenie, kształcąc się w Studiu MChAT-u, a następnie występując jako aktor na deskach Centralnego Teatru Dziecięcego. Nowo powstałe studio teatralne, przekształcone potem w teatr pod nazwą Sawriemiennik, stawiało sobie za cel odnowę sztuki scenicznej w duchu zaprzepaszczonego przez socrealizm „prawdziwego realizmu”. Jaki miał być ten nowy realizm? Socrealizm odwoływał się do założeń klasycznego realizmu, jednak założenia te opatrywał naddaniem ideologicznym. Dla „realisty socjalistycznego” (cokolwiek to oznacza) realizm – czyli rzeczywistość w jej wymiarze konkretnym, nawet potocznym – nie jest ciekawa. Ciekawsza jest ta, która wyłania się w procesie ideologicznej przemiany. Tej „przemienionej” rzeczywistości jeszcze nie ma, ona dopiero się staje. Celem sztuki jest zatem pomoc w jej stwarzaniu. Artysta jest odpowiedzialny za przekształcanie rzeczywistości na równi z prawdziwymi budowniczymi kraju; tymi, którzy wznoszą fabryki i walczą z reakcją. Oni robią to, „działając” w rzeczywistości, artysta zaś przekształca świadomość swoich odbiorców. Sztuka socrealistyczna nie jest więc realistyczna, tylko pod wieloma względami „idealistyczna”. Nie pokazuje rzeczywistości takiej, jaka jest, lecz taką, jaka być powinna. Bohater socrealistycznych filmów jest herosem, zło, z którym walczy, jest totalne, a obraz świata oparty na prostych dychotomiach. Jeśli zatem artyści odwilży próbowali odwoływać się do postulatów realizmu, chodziło im zwykle o pozbycie się owej nachalnej sztampy, ucieczkę od ciężącego banału *lakirowki*. Postulowany przez twórców Sowriemiennika prawdziwy realizm miał być z jednej strony bliski sowieckim realiom, ale z drugiej korzystać z pogłębionej psychologii i obserwacji zwykłego, codziennego życia. Teatr miał spełniać oczekiwania widzów, miał mówić do nich o tym, co było im bliskie, współczesne (stąd zresztą nazwa „Współczesny”), pokazywać sztuki, które mieściłyby się w tradycyjnym sowieckim „paradygmacie”, ale byłyby pisane przez nowych, „odwilżowych” autorów. Swoją działalność twórcy Sowriemiennika postrzegali jako powrót

do wzorów najlepszej dziewiętnastowiecznej dramaturgii, ale także odnowienie tradycji Stanisławskiego³¹.

„Na otwarcie wybrano sztukę Wiktora Rozowa *Wiecznie żywi*. Wybór nie był przypadkowy. Działalność placówki, nazwanej teatrem-studio, co samo w sobie już stanowiło wyzwanie (kryło się w tym bowiem jawne nawiązanie do tradycji teatru lat dwudziestych, do działalności Wachtangowa i Meyerholda, którzy prowadząc studia MChAT-u znajdowali się w artystycznej opozycji wobec epigońskiego powielania wzorców mistrza na scenie «zawodowej»), zainaugurowana została sztuką rewidującą stosunek do niedawnej przeszłości, poruszającą temat drażliwy i bolesny” – napisał Zbigniew Podgórzec³². Urodzony w 1913 roku Wiktor Rozow zanim został dramaturgiem pracował jako aktor; po wojnie zorganizował w Ałma-Acie teatr dla dzieci i młodzieży. Sukces osiągnął za sprawą sztuki *Szczęśliwej drogi* wystawionej w 1954 roku. Szybko uznano go za specjalistę od tematyki młodzieżowej, a raczej od podejmowania tradycyjnych tematów ukazywanych z perspektywy młodych ludzi. Taki był też temat sztuki *Wiecznie żywi*. Jej bohaterów – Borysa i Weronikę, młodych i zakochanych w sobie, rozdziela wojna. Borys idzie na front. Weronika na niego czeka. Ale to, co się wokół dzieje, przerasta młodą dziewczynę. Nie potrafi sobie poradzić; jest dzielna, ale po ludzku słaba. Wychodzi za mąż za Marka, brata Borysa. Tak naprawdę ciągle kocha swojego narzeczonego-żołnierza. Tylko że on do niej nie wraca, ginie na froncie. Tak oto wojna niszczy ich szczęście. Temat wydawałoby się banalny. Nie było częściej eksploatowanego tematu w sowieckiej sztuce ostatnich lat niż wojna. Jednak w stalinowskiej optyce wyglądała ona inaczej. Nie było tam miejsca na słabość, zdradę i żal z powodu utraty marzeń. Jeszcze kilka lat wcześniej Pudowkin musiał zmieniać swój film, bo pojawiał się w nim obraz osobistego nieszczęścia spowodowanego wojną. W 1956 roku – i to jest wyraźna

³¹ Teoretycznie teatr czasów stalinowskich odwoływał się do Stanisławskiego, odrzucając zdobycze awangardy. W latach trzydziestych Stanisławski jeszcze pracował (zmarł w 1938 roku), ale nie wyreżyserował wielu spektakli. Doskonalił jednak swoją metodę, którą uzupełniał wówczas o działania fizyczne. Tego rodzaju eksperymenty przeprowadzał podczas pracy w Studiu Operowo-Dramatycznym. Brak swobody i możliwości dalszych poszukiwań sprawił, że w latach trzydziestych i czterdziestych MChAT stał się teatrem o bardzo akademickim charakterze. Na scenie wystawiano głównie klasykę, przez wiele lat grano też stare spektakle, nie przygotowując zbyt wielu nowych premier.

³² Z. Podgórzec, *Życie teatralne Moskwy. Sprawy wybrane dnia dzisiejszego i wczorajszego*, Warszawa 1979, s. 48.



Kadr z filmu *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa

zmiana – można już było uczłowieczać herosów. Rozow opowiedział o wojnie z perspektywy młodych ludzi, ich emocji, a nawet niedojrzałości. Pokazał rozterki, smutek i zwykłą słabość. To wystarczyło, żeby sztuka odniosła wielki sukces. Już w następnym roku sięgnął po nią Michaił Kałatozow i nakręcił film *Lecą żurawie*, którego światowa sława szybko przyćmiła teatralny spektakl. Rozow stał się jednak dramaturgiem promowanym przez Sowriemiennik. Już w roku 1957 wystawiono jego kolejną sztukę *Gonitwa za szczęściem* (tę i poprzednią premierę przygotował Oleg Jefriemow, który w *Wiecznie żywych* zagrał Borysa). Innym „modnym” autorem okazał się Aleksandr Wołodin – twórca kameralnych, psychologicznych dramatów, którym zachowawcza krytyka wytykała banalność i brak ideologicznego zaangażowania. W 1959 roku na scenie Sowriemiennika odbyła się premiera *Pięciu wieczorów* (w 1978 roku film na podstawie sztuki wyreżyserował Nikita Michalkow).

Ożywczy dla życia teatralnego okazał się nie tylko powrót do zapoznanej dramaturgii NEP-u, nowa twórczość czy młode, wchodzące na scenę pokolenie, ale też powrót do klasyki światowej. Przez ostatnie lata znajdowała się ona na drugim planie – polityka nacjonalizacji

kultury wysuwała na czoło klasycznych autorów rosyjskich. Takim „odzyskanym pisarzem” stał się na przykład William Szekspir. Jego popularność w okresie odwilży była ogromna. W latach 1957–1960 ukazało się w Związku Sowieckim drugie pełne wydanie dzieł Stratfordczyka. Zaczęto publikować nowe opracowania i rozprawy krytyczne. W 1954 roku odbyły się dwie głośne premiery *Hamleta* – jedna w Moskwie, druga w Leningradzie. Spektakl moskiewski wyreżyserował Nikołaj Ochłopkow, przedstawienie leningradzkie – Grigorij Kozincew. Szekspir był oczywiście wystawiany w stalinowskiej Rosji, nie był jednak dramaturgiem nadmiernie hołubionym. Inscenizacje jego sztuk spotykały się z różnymi reakcjami. Kiedy na przykład w 1932 roku młody, trzydziestoletni, ale znany już reżyser, Nikołaj Akimow, wystawił na scenie Teatru im. Wachtangowa *Hamleta*, zaczęły się kłopoty. Akimow zinterpretował sztukę jako brutalny dramat władzy, czym władzy (a właściwie samemu Stalinowi) się naraził. „Przedstawienie Akimowa zostało negatywnie ocenione przez współczesnych. Wkrótce po premierze rozpoczęła się krytyczna kampania, w której wzięło udział ponad 90 autorów. Sam Meyerhold przestrzegł przed zgubnymi skutkami «akimowszczyzny»” – pisze Katarzyna Osińska³³. Od tego czasu *Hamlet* stał się sztuką podejrzaną. Nie tylko zresztą *Hamlet*. Szekspir zbyt często i chętnie analizował mechanizmy okrucieństwa, by jego dramaty mogły wieść spokojny żywot na sowieckich scenach. Tym mocniejszy rezonans miały obie wersje *Hamleta*, w których dostrzegano zapowiedź zmian. Sam Kozincew zwrócił na to uwagę, pisząc: „W roku 1954 po wielu latach nieobecności *Hamlet* został pokazany widzom”³⁴. Reżyser zdawał sobie sprawę z wagi *Hamleta* (sztuki, ale też postaci duńskiego księcia) w rosyjskiej kulturze i jego losów na sowieckich scenach. Na dodatek wystawił swobodny przekład Borysa Pasternaka, który – jak twierdził – „oburzył w swoim czasie naszych szekspirologów, dla mnie jednak okazał się prawdziwym skarbem; bohaterowie mówili współczesnym, pozbawionym

³³ K. Osińska, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997, s. 52. Autorka dodaje: „Zła sława przedstawienia zaciążyła i na późniejszych jego omówieniach. W podstawowych radzieckich źródłach niewiele można znaleźć rzetelnych informacji na jego temat. Przeważają krótkie opinie w rodzaju: «Poważne fiasko poniosła wulgarno-socjologiczna inscenizacja *Hamleta*, zbudowanego na wydumanych motywach walki *Hamleta* o tron» (*Teatralnaja encikłopedija*, t. 1, s. 866) czy: «Kulminacją owego procesu wulgaryzacji klasyki był spektakl *Hamleta* w Teatrze im. Wachtangowa» (*Istorija sowietskogo dramaticzieskiego tieatra*, t.3, s. 149)”. Tamże.

³⁴ G. Kozincew, *Głębia ekranu*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 1981, s. 281.

stylizacji językiem rosyjskim”³⁵. Znaczącym wydarzeniem mogły być więc filmowe wersje dramatu Szekspira. Pomiędzy 1953 a 1964 rokiem pojawiły się tylko dwie: *Otello* Siergieja Jutkiewicza nakręcony w roku 1955 i *Poskromienie złoŃnicy* Siergieja Kołosowa z 1961 roku. Obraz Jutkiewicza nie był ani zbyt udany, ani szczególnie nowatorski, wywołał jednak sporą dyskusję. Sam twórca w książce *Kontrapunkt reŹysera*, napisanej na początku lat szeŹćdziesiątych, poświęca wiele uwagi inscenizacjom i ekranizacjom *Hamleta* (takŹe polskim przedstawieniom, które znał bardzo dobrze), ale o swoim filmie nie pisze prawie wcale (zajmie się nim dopiero w książce *Szekspir i kino* napisanej kilka lat później). Jego *Otella* próbowano odczytywać jako „dramat zawiedzionego zaufania”, obraz sytuacji, w której całkowicie zawodzi wiedza o Źwiecie mającym zupełnie inne oblicze niŹ się podejrzewało³⁶. Tak rozumiany *Otello* był eksplikacją postaw i ludzkich dramatów ostatnich dwóch dzieŹiesięcioleci, a przede wszystkim opowieŹcią o podejrzliwości i fałszu. Mogło to trafiać do przekonania sowieckiemu odbiorcy, choć sam film był jeszcze nadmiernie zachowawczy, a w swojej formie mało innowacyjny.

Powolne oŹywienie tak zwanej „pierwszej odwilŹy” – a wiŹc lat pomiędzy Źmiercią Stalina a XX Zjazdem – nabrało tempa po 1956 roku. Ten pierwszy etap był – jak pisze Piotr Fast – próbą walki „z obowiązującymi wtedy w polityce kulturalnej i literaturze zasadami bezkonfliktowości, lakierowania rzeczywistoŹci i schematycznoŹci. Owe cechy procesu literackiego były rezultatem ortodoksyjnej realizacji doktryny realizmu socjalistycznego z jego preferencją dla wychowawczego kształtowania czytelnika w duchu socjalizmu”³⁷. Literatura „pierwszej odwilŹy” – pomimo widocznej zmiany tonu – ciąŹgle reprezentowała załoŹenia socrealizmu. Głównie powieŹci tego okresu: *OdwilŹ* Erenburga, *Nie samym chlebem* Władimira Dudincewa, *Poszukiwacze* Daniła Granina, czy *W mieŹcie rodzinnym* Wiktora Niekrasowa „napisane są w konwencji powieŹci socrealistycznej, z tym tylko, Źe przesunięte zostały w nich akcenty, czy – mówiąc inaczej – odwrotnie ustawiono w nich znaki wartoŹci. W system utworów posiadających strukturę powieŹci socrealistycznej włożono wiŹc odmienne oceny. Na przykład sekretarz czy dyrektor (przedstawiciel

³⁵ TamŹe, s. 272.

³⁶ A. Szemiakin, *Dialog s literaturoj, ili opasnyje swiazi*, w: *Kiniematograf ottiepieli. Kniga pierwaja*, red. W. Trojanowski, Moskwa 1996, s. 135–138.

³⁷ P. Fast, *Od odwilŹy do pieriestrojki. Studia i szkice o najnowszej literaturze rosyjskiej*, Katowice 1992, s. 11.

władzy) nie są już obowiązkowo nosicielami wartości pozytywnych, zaś inteligent-samotnik negatywnych”³⁸. A zatem konstrukcję opartą na założeniach ideologicznych, które dotąd były jedynym nośnikiem wartości (każdy pozytywny bohater musiał być prawomyślny, a jego postawa życiowa ściśle związana z ideologią), uzupełniono elementami psychologicznej analizy postaci, bohaterom pozwalano na dwuznaczne czyny i moralne rozterki. Można powiedzieć, że to niewiele. Ale w porównaniu z kanonem socrealizmu i tak sporo. Czy podobne zmiany można było dostrzec w filmach? Bez wątpienia. Większość filmów wychodziła jeszcze spod ręki reżyserów starszego pokolenia, stąd były one w dużej mierze obarczone stylem socrealizmu. Nawet w najważniejszych debiutach, które pojawiają się niemal równocześnie z XX Zjazdem, dostrzec można cień nieprzewycięzonego socrealizmu. Jakkolwiek filmy te, na przykład obrazy Grigorija Czuchraja, Marlena Chucyjewa, Eldara Riazanowa, prezentują nieco śmielszą stylistykę³⁹, to zarówno ich sposób realizacji, jak i tematyka, noszą wyraźne ślady dogorywającej epoki.

Niejednoznaczność odwilży widoczna była na każdym kroku. Wiązało się to z polityką. Miedwiediew pisze wprost: „N.S. Chruszczow nie był jeszcze przygotowany na udzielenie poparcia tej «odwilży» w dziedzinie literatury. W maju, czerwcu i lipcu 1957 roku w okazałej rezydencji państwowej pod Moskwą odbyły się spotkania Chruszczowa i innych członków Prezydium KC KPZR z intelektualistami. (...) Jednakże w swoich oficjalnych wystąpieniach Chruszczow gwałtownie i niesprawiedliwie skrytykował W. Dudincewa, nazwawszy jego powieść «krzywym zwierciadłem». (...) Jesienią 1957 roku w czasopiśmie «Kommunist» ukazał się obszerny artykuł N. Chruszczowa *O ścisłą więź literatury i sztuki z życiem narodu*, pełen dogmatycznych frazesów”⁴⁰. W ambiwalencji odwilży odbijała się postawa samego Chruszczowa, który – jak barwnie wywiódł James Billington – „wkrótce stanął wobec klasycznego problemu, który tak mocno dał się we znaki Katarzynie i dwóm Aleksandrom: jak wprowadzić reformy, nie narażając na szwank despotycznych mechanizmów kontroli?

³⁸ Tamże, s. 12.

³⁹ Jak nie w smak decydentom były te niewielkie zmiany świadczy pismo ówczesnego ministra kultury Nikołaja Michajłowa skierowane do Chruszczowa, w którym autor donosi, że „najważniejsi twórcy filmowi wymknęli się spod kontroli partii i sabotują jej decyzje”; por. *Kinematografotiepieli. Kiniga wtoraja*, red. W. Trojanowski, Moskwa 2002, s. 389.

⁴⁰ R.A. Miedwiediew, *Chruszczow. Biografia polityczna...*, s. 131.

Jak pobudzić inicjatywę bez prowokowania nieposłuszeństwa? W następstwie potępienia Stalina w lutym 1956 roku Chruszczow stanął na Węgrzech, w Polsce i w swojej ojczyźnie w obliczu wstrząsu porównywalnego z sytuacją Katarzyny podczas buntu Pugaczowa i rewolucji francuskiej, z problemami Aleksandra I w czasie buntu Pułku Siemionowskiego oraz europejskich rewolucji lat dwudziestych XIX wieku, a także z położeniem Aleksandra II w warunkach ideologicznego zamętu oraz zamachów lat sześćdziesiątych. Postawiony naprzeciw rewolucji rosnących oczekiwań, do których sam przyłożył rękę, Chruszczow musiał umocnić autorytarny rdzeń swojej pozycji. Tak jak wielokrotnie w przeszłości reformistyczna retoryka ustąpiła pola nowej fali represji⁴¹.

Problem pojawił się wraz z próbą obalenia „kultu jednostki” i oceną zbrodni Stalina. Referat Chruszczowa był tajny, ale jego echa szybko dotarły do opinii publicznej, a także za granicę. Pomimo dwuznacznych decyzji przywódcy, i to zarówno w polityce zewnętrznej, jak i wewnętrznej, jego popularność w Związku Sowieckim, Europie Zachodniej i Ameryce wzrastała. Niemala w tym zasługa osobowości Chruszczowa. Po zamkniętym na Kremlu ponurym despotie, trochę plebejski, podróżujący po kraju i wyjeżdżający w zagraniczne podróże Chruszczow budził sympatię. Amerykański tygodnik „Times” ogłosił go „człowiekiem roku 1957”. W 1959 roku Chruszczow odbył podróż do USA, która stała się jego – jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli – marketingowym sukcesem. Będąc w Los Angeles, odwiedził Hollywood, gdzie zorganizowano na jego cześć wielkie przyjęcie z udziałem całej kinowej elity. Zabrał głos na sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ. Te gesty nie trafiały w próżnię. Wraz z ociepleniem stosunków z Zachodem pojawiło się zainteresowanie kulturą, nie tylko ZSRR, ale też innych państw Europy Środkowo-Wschodniej. Sowieckie filmy zaczęły odnosić sukcesy na międzynarodowych festiwalach. W 1959 roku w Moskwie również zorganizowano taki festiwal. Wzrost światowego zainteresowania przyniósł wydarzenie w Związku Sowieckim nieoczekiwane, a ogromnie znaczące – przyznanie w 1958 roku literackiej Nagrody Nobla Borysowi Pasternakowi.

⁴¹ J.H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Kraków 2008, s. 516–517.

Doktor Żywago – powrót rosyjskiego inteligenta

Powieść Pasternaka *Doktor Żywago* zasługuje na szczególną uwagę. Powodów jest wiele. Pierwszym stała się oczywiście afera, która towarzyszyła przyznaniu pisarzowi Nobla. To, co się wtedy stało, doskonale obnaża bowiem fałsz mitu „odwilży” jako odwilży, której ramy musiały być ściśle określone. Nie wychodziło się poza przyjęte i milcząco akceptowane formy. Pasternak to zrobił. Napisał tekst rosyjski, nie sowiecki, którego kontekst wyrastał daleko poza uznawane w ciągu ostatnich trzydziestu lat wytyczne. Losy *Doktora Żywago* są znane, wystarczy przypomnieć je w skrócie. Pasternak pracował nad powieścią kilka lat. W 1954 roku – kiedy tekst był już gotowy – ogłosił dziesięć wierszy wyjętych z aneksu powieści (aneksem było dwadzieścia pięć wierszy autorstwa Jurija Żywagi; dziesięć z nich opublikował Pasternak w piśmie „Znamia”). W kręgach literackich obudziło to zrozumiałą ciekawość. Pasternak był, obok Anny Achmatowej, największym z żyjących poetów rosyjskich. Podobnie jak ona był żywym łącznikiem z tradycją klasycznej rosyjskiej poezji, stanowiąc – w świadomości grupy czytelników – pomost pomiędzy literaturą carskiej Rosji a współczesnością. Urodził się w 1890 roku, zadebiutował jeszcze przed rewolucją, w roku 1914. Krótkie – w latach dwudziestych – zbliżenie z futurystami nie zmieniło jego poetyckiej wrażliwości. W dziejach literatury zapisał się jako niezrównany liryk, mistrz subtelności słowa, którym usiłował wniknąć w tajemnicę świata – nieodgadnionego i trudno wyrażalnego. Studiując w młodości filozofię na niemieckich uniwersytetach, kształtował swoje zainteresowania pod wpływem fenomenologii, a przede wszystkim neokantyzmu. Nie przeszkodziło mu to czerpać inspiracji z myśli rosyjskiej – przede wszystkim Włodzimierza Sołowjowa, także Mikołaja Fiodorowa.

Pasternak publikował w latach dwudziestych, w okresie stalinowskim udawało mu się to rzadziej. Choć w 1934 roku na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich sam Mikołaj Bucharin postawił go za wzór artystycznej postawy, to Pasternak nie miał – nie chciał mieć – nic wspólnego z tak zwaną literaturą zaangażowaną⁴². Nie dał się jej uwieść w „swobodnych” latach dwudziestych, w okresie socrealizmu wyparł się jej stanowczo. A jednak Stalin go nie zamordował; Pasternak – podobnie jak Achmatowa – nie podzielił losu Osipa Mandelsztama, innego „białego” inteligenta. Dlaczego? Na to pytanie nikt w sposób zadowa-

⁴² Kiedy Bucharin został aresztowany, skrytykowano także jego referat, zawierający jakoby pochwałę pasternakowskiej postawy niezaangażowanej.

lający nie odpowie. Stalin mordował byłych *poputczików* oraz dawnych rewolucjonistów, zaś niektórych twórców stojących na najbardziej oddalonym biegunie oszczędził (jak na przykład Bułhakowa). Kaprys tyrana? Chęć upokarzania twórców, których życie i tak zależało od jego woli. Kiedy aresztowano Mandelsztama, Stalin zadzwonił do Pasternaka z prośbą o ocenę jego twórczości:

Stalin oznajmił Pasternakowi, że sprawa Mandelsztama jest w trakcie rewizji i wszystko będzie dobrze. W ślad za tym nastąpił nieoczekiwany zarzut: dlaczego Pasternak nie zwrócił się do organizacji pisarskiej albo «do mnie» i nie próbował wstawić się za Mandelsztamem. «Gdybym był poetą i mój przyjaciel znalazł się w biedzie, stanąłbym na głowie, żeby mu pomóc...». Potem Pasternak dodał coś w związku ze słowem «przyjaciel», chcąc uściślić charakter swoich stosunków z Mandelsztamem, które istotnie trudno byłoby określić jako przyjaźń. (...) Stalin przerwał mu pytaniem: «Ale to przecież mistrz, mistrz?». – «Nie o to chodzi» – odpowiedział Pasternak. «A o co?» – zapytał Stalin. Pasternak odpowiedział, że chciałby z nim porozmawiać. «O czym?». «O życiu i śmierci» – odpowiedział Pasternak. Stalin odwiesił słuchawkę. Pasternak próbował się do niego dodzwonić i trafił na sekretarza; Stalin więc do telefonu nie podszedł⁴³.

Rozmowę tę przytoczyła w swoich wspomnieniach Nadieżda Mandelsztam i sama skomentowała ją najlepiej: „Zadziwiający rys naszego czasu: nikomu nie przyszło do głowy zastanawiać się nad tym, dlaczego Stalin wyprawiający z całym spokojem na tamten świat swoich towarzyszy i przyjaciół, uważa za stosowne ogłaszać, że właśnie poeci są czymś wyjątkowym i że dla uratowania przyjaciela-poety trzeba stawać na głowie. Kiedy wspominałam o tym Pasternakowi, wstrząsała nim lekka drgawka. Moi współcześni wysłuchawszy z całym przekonaniem stalinowskich nauk zachwycali się władcą, który okazał tyle temperamentu i pasji”⁴⁴. Wdowa po wielkim poecie stawia tu problem bardzo poważny: „Dlaczego absolutni władcy, obiecujący zorganizowanie ziemskiego raju bez względu na koszty – tak bardzo oślepiali swych współczesnych. Dziś nikt nie ma wątpliwości, że w konfrontacji poety i władcy autorytet moralny, prawda historyczna, i wewnętrzna racja były po stronie tego pierwszego. A wówczas Pasternak trafił się swoim niepowodzeniem i – jak sam mówił – przez

⁴³ N. Mandelsztam, *Nadzieja w beznadziei*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 142.

⁴⁴ Tamże, s. 143.

pewien czas nie mógł nawet pisać wierszy. Byłoby to zrozumiałe, gdyby zechciał sam dotknąć ran swego czasu; zrobił to zresztą później, ale nie potrzebował do tego żadnych spotkań z władcami. Wówczas zaś wierzył chyba, że jego rozmówca ucieleśnia czas, historię i przyszłość; toteż zachciało mu się spojrzeć na taki żywy cud⁴⁵. Pasternak dotknął „ran swego czasu”, pisząc *Doktora Żywago*. Nie miał zamiaru pisać powieści politycznie rozrachunkowej, nie uważał jej za wywrotową. Postawił w niej problem fundamentalny dla rozpoznania tożsamości inteligentów-rewolucjonistów. Próbował prześledzić ich stosunek do historii, heglowskiej konieczności dziejowej, zauroczenia rewolucją, a potem – nierzadko – jej odrzucenia. Chciał wydać powieść oficjalnie. Klimat odwilży teoretycznie mógł temu sprzyjać. Dopiero kiedy się okazało, że kolejne wydawnictwa odmawiają publikacji, zdecydował się na wydanie książki za granicą. Przekazał egzemplarz włoskiemu komunistycznemu wydawcy Feltrinelliemu. „Kiedy w 1957 roku negatywna decyzja odnośnie krajowej publikacji skryształizowała się ostatecznie – pisze Andrzej Drawicz – próbowano wywrzeć na Włocha nacisk, by odstąpił od zamiaru, ten jednak według określenia Wiktora Franka «okazał się lepszym bussinesmanem niż komunistą» i powieść wydał”⁴⁶. W Związku Sowieckim rozpoczęła się nagonka. Oskarżenia pod adresem Pasternaka padały różne i to z ust „odwilżowych” pisarzy. Czasopisma prześcigały się w zamieszczaniu rozmaitych opinii, również opinii tak zwanych „zwykłych czytelników”. Nagroda Nobla tylko pogorszyła sytuację. Pasternaka wykluczono ze Związku Pisarzy Radzieckich, byli nawet tacy, którzy żądali jego deportacji. Znekany twórca zrzekł się nagrody, publikując list, w którym przyznawał, jakoby miała ona charakter polityczny. Jazgot ucichł, jednak udręczony pisarz ukrył się w swoim domu w Pieriedielkinie. Tam zmarł 31 maja 1960 roku.

Dlaczego *Doktor Żywago* miał tak duże znaczenie dla ówczesnej literatury i samej odwilży? Pierwsza nasuwająca się odpowiedź jest bardzo prosta. Była to po prostu najwybitniejsza powieść rosyjska od wielu lat. Ale przecież nie o wartość literacką chodzi. Literatura odwilży – zwłaszcza w jej początkowym okresie – nie była nowatorska. Obracała się w kręgu tematów przejętych po socrealizmie: wiejskich, wojennych, produkcyjnych, młodzieżowych. Jej nowość – o czym była już mowa – wiązała się zazwyczaj z innym rozłożeniu akcentów

⁴⁵ Tamże, s. 144.

⁴⁶ A. Drawicz, *Próba uwolnienia Borysa Pasternaka*, w: *Spór o Rosję*, Warszawa 1992, s. 205.

i przewartościowaniu starych reguł. Za to Pasternak napisał powieść podejmującą temat w ostatnich latach nieobecny, w pewien sposób anachroniczny. Wskrzeszając formę wielkiej epiki (*Doktora Żywago* często porównywano z *Wojną i pokojem*, choć pod względem epickiego talentu Tołstoj znacznie przewyższał Pasternaka), odwołał się też do elementów poetyki początku lat dwudziestych, która kształtowała się w dużym stopniu na gruncie odziedziczonym po rosyjskim modernizmie. Tuż po rewolucji wydarzenia pozostawiły pisarzy w pewnej – nazwijmy to – dezorientacji, a różnorodność postaw przekładała się – mówiąc metaforycznie – na różnorodność stylistyk. Rewolucja stała się dla twórców wyzwaniem, trudno zresztą, żeby było inaczej. Awangarda przejęła się hasłami wzywającymi do tworzenia nowego i wielbienia proletariackiego nadczłowieka. Twórcy czerpiący inspirację z symbolizmu i ekspresjonizmu opisywali inne doświadczenie. Było ono doświadczeniem z pogranicza chaosu i eschatologii, wrażeniem historycznego zrywu zmiatającego stary świat i wciągającego człowieka w wir tyleż niezrozumiały, co fascynujący. Poetyckie wyznania Aleksandra Błoka przekonujące czytelnika o nadludzkiej sile wydarzeń (trwało to co prawda krótko, wybitny poeta, urzeczony bolszewikami, zmarł w 1921 roku) były i porywające, i apokaliptyczne jednocześnie. W podobnym duchu pisali Borys Pilniak, wczesny Jewgienij Zamiatin, Artiom Wiesioły. Pasternak powraca do tamtej epoki, wykorzystując eschatologiczne metafory. Z tym, że jego interesuje los takich właśnie ludzi, jakimi poniekąd byli ci pisarze, inteligentów wyrosłych na glebie rosyjskiej tradycji i oswajających doświadczenie, z którym nie zawsze umieli sobie poradzić. Takiego tematu ani literatura, ani tym bardziej odwilżowe kino nie podjęło. Dlatego też powieść Pasternaka była ogromnie istotnym wydarzeniem. Problem inteligencji i jej roli w nowej (to znaczy dwóch ostatnich wieków) historii Rosji był istotny, pod wieloma względami kluczowy.

W żadnym innym kraju pojęcie „inteligencji” nie zrobiło takiej kariery, a jej znaczenie nie było tak ważne i dwuznaczne zarazem. Ideowe dzieje rosyjskiej inteligencji zaczynają się w późnych latach epoki mikołajowskiej. Wprawdzie pierwsze oznaki nowych tendencji pojawiają się już we wczesnym romantyzmie (a więc za panowania Aleksandra I) i łączą z generacją puszkiniowską, przede wszystkim dekabrystami, lecz prawdziwy rozwój przypada na lata trzydzieste i czterdzieste. Starcie dwóch tendencji – słowianofilstwa i okcyden-talizmu – rozpoczęło przygodę rosyjskiej myśli. W Rosji inteligencja od początku tworzyła się w pewnej alienacji, a jedną z głównych jej cech, może wad, była obcość wzorców i inspiracji, które częściej

(choć nie zawsze) pochodziły z tradycji zachodniej niż rodzimej, rosyjskiej. Młodzi romantycy, chcąc studiować europejską filozofię, założyli w Moskwie towarzystwo „lubomudrów” (inaczej „filozofów” – termin rosyjski był wymyślony i zastępował określenie greckie, przy jego tworzeniu posługiwano się jednak tą samą zasadą słowotwórczą). Książę Włodzimierz Odojewski (kuzyn dekabrysty Aleksandra), założyciel towarzystwa, pragnął propagować w Rosji myśl filozoficzną, przede wszystkim niemiecką. Wtedy (towarzystwo zostało założone w 1823 roku) rozpoczął się w Rosji okres wpływu Schellinga; potem – głównie w latach czterdziestych – Schellinga zastąpił Hegel⁴⁷. Fascynacja zachodnioeuropejską tradycją wytworzyła też zachowawczą, konserwatywną reakcję – myśl słowianofilską. Słowianofile upatrywali przyszłość Rosji w jej bizantyjskiej odrębności – religii prawosławnej, sakralnie pojmowanej władzy carskiej, a także mocno idealizowanym ludzie.

Jednak myśl rosyjska od dawna opierała się na akcentowaniu inności Rosji, jej odrębności w stosunku do reszty Europy. Dla niektórych ten rozdźwięk był przyczyną nieszczęścia, rosyjskiej słabości, dla innych źródłem siły. Piotr Czaadajew, znajomy Puszkina, dandys, arystokrata, autor sławnych *Listów filozoficznych* okazał się pierwszym wyrazicielem, analitykiem tego rozdźwięku. Zafascynowany katolicyzmem i racjonalistyczną myślą Zachodu diagnozował to rosyjskie poczucie odmienności:

Narody żyją wyłącznie silnymi wrażeniami, pozostawionymi w ich duszy przez minione stulecia, oraz kontaktem z innymi narodami. Dlatego też każda jednostka ma poczucie związku z całą ludzkością. Czymże jest życie człowieka, powiada Cyceron, jeśli pamięć o dawnych czasach nie łączy teraźniejszości z przeszłością! My zaś, przyszedłszy na świat niczym nieślubne dzieci, bez dziedzictwa, bez związku z ludźmi, którzy żyli przed nami, nie przechowujemy w sercach owych lekcji, które poprzedzały nasze istnienie. Każdy z nas na własną rękę wiązać musi zerwaną nić. To, co u innych narodów stało się przyzwyczajeniem, instynktem, nam trzeba wbijać do głowy uderzeniami młota. (...) Nie ma u nas zupełnie wewnętrznego rozwoju, naturalnego postępu; każda nowa idea wypiera bez śladu dawne, gdyż nie wyrasta z nich, lecz zjawia się Bóg wie skąd. (...) Rośniemy, ale nie dojrzewamy, idziemy naprzód, ale po linii krzywej, czyli takiej, która nie prowadzi do celu. Podobniśmy do dzieci, których nie nauczono myśleć samodzielnie:

⁴⁷ Na temat lubomudrów: por. m.in. B. Jegorow, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 120–126.

w wieku dojrzałym nie mają one nic własnego, cała ich wiedza jest w ich bycie zewnętrznym, cała ich dusza jest poza nimi. Tacy właśnie jesteśmy⁴⁸.

Kiedy ukazał się cytowany tu *List pierwszy* na autora posypały się gromy. Pismo „Tieleskop”, w którym tekst opublikowano, zostało zamknięte, redaktora zesłano, zaś Czaadajewa Mikołaj I kazał uznać za obłąkanego i odseparować. W 1837 roku Czaadajew napisał *Apoloگیę obłąkanego*, gdzie rewidował swoje sądy na temat rosyjskiego charakteru, jednak przez następne lata niezmiennie przeciwstawiał się słowianofilskiej idealizacji Rosji. W późniejszych interpretacjach biografię autora *Listów filozoficznych* uznano za symboliczny los rosyjskiego inteligenta – z jego samotnością i tragicznym, acz dwuznacznym przeznaczeniem. Pokolenie okcydentalistów, charakteryzowanych przez Iwana Turgieniewa jako „zbędni ludzie”, wyciągnęło wnioski z czaadajewowskiej nauki.

Okcydentaliści szukali dla Rosji nowej drogi rozwoju. Miało nią być przejście europejskich wzorców, które właśnie w Rosji – państwie młodym i pełnym sił witalnych – znaleźć mogą odpowiedni grunt do rozwoju. Wissarion Bieliński, jeden z przywódców nurtu, pisał z całym przekonaniem, że „Rosja wchodzi w okres świadomości”, a zachwianie potęgi niektórych państw i kultur jest faktem (okcydentaliści – podobnie jak słowianofile – diagnozowali kryzys kultury zachodnioeuropejskiej). We współczesnej Rosji Bieliński dostrzegał możliwości rozwoju: „czyż można powiedzieć to (stwierdzić schyłek, wyczerpanie – przyp. mój J.W.) o narodzie rosyjskim, tak młodym, świeżym i dziewiczym, tak potężnym dzięki pierworodnym, pierwotnym żywiołom swojego życia, o narodzie, który niewiele ponad sto lat temu został powołany do życia przez twórcze słowa cara-olbrzyma”⁴⁹. Słowianofile, szukając istoty „rosyjskości”, sięgali do tradycji, zwłaszcza epoki przedpiotrowej. Za to okcydentaliści jej nie cenili, wierząc – jak przystało na kontynuatorów Hegla – w postęp i konieczne doskonalenie, których symbolem były – odrzucane przez słowianofilów – reformy Piotra Wielkiego. Na tym tle wyrastały sławne spory. Bieliński nie mógł wybaczyć Gogolowi jego gorącego chryścianizmu i powrotu do słowianofilskich ideałów. Kiedy w 1847 roku autor *Martwych dusz* opublikował *Wybrane fragmenty z korespon-*

⁴⁸ P. Czaadajew, *Listy*, przeł. M. Leśniewska i L. Suchanek, Kraków 1992, s. 75–76. Cytowany *List pierwszy* przełożyła J. Walicka.

⁴⁹ W. Bieliński, *Czyny Piotra Wielkiego*, w: *Pisma filozoficzne*, przeł. W. Anisimow-Bieńkowska, t. 1, Warszawa 1956, s. 234.

dencji z przyjaciółmi, Bieliński – z właściwą sobie krewkością – odpowiedział *Listem do Gogola*, w którym, nie przebierając w słowach, wołał do autora *Martwych dusz*: „wielbicielu knuta, apostołe ciemnoty, zwolenniku obskurantyzmu i wstecznictwa, chwalco tatarszczyzny – co Pan robi?... Niech Pan spojrzysz pod nogi – stoi Pan na skraju przepaści...”⁵⁰. Słowianofile dostrzegali w ludzie fundament prawdziwej przemiany, który konserwuje ustalony ład. Okcydentaliści – przeciwnie. Chcieli przemieniać rzeczywistość realnie, diagnozując zacofanie, ale też wydobywając ukryty w społeczeństwie potencjał.

Właśnie z tego klasycznego sporu epoki mikołajowskiej narodziła się w Rosji grupa społeczna, której główną cechą było poczucie misji, oczywiście rozmaicie pojmowanej. Jednak to, co wśród myślicieli pokroju Chomiakowa i Hercena miało charakter intelektualnego sporu, w kolejnych pokoleniach: narodników, nihilistów i marksistów przybrało cechy quasi-religii. W ten sposób narodził się mit „rosyjskiego inteligenta” – proroka, klepiącego biedę apostoła postępu i apologety skrajnych rozwiązań. W generacji, która doszła do głosu po śmierci Mikołaja I, generacji raznoczyńców, szukano analogii dla „pokolenia XX Zjazdu”⁵¹. Choć analogia ta ma charakter raczej symboliczny niż rzeczywisty, nie jest pozbawiona słuszności. Jak można scharakteryzować tę dziewiętnastowieczną inteligencję, budowniczych fundamentów przyszłej rewolucji? Raymond Aron zrobił to tak: „Słowo inteligencja zostało, jak się zdaje, użyte po raz pierwszy w Rosji w XIX wieku. Oznaczało ono tych, co przeszli przez uniwersytety, zapoznali się z kulturą, to jest z zasady z kulturą pochodzącą z Zachodu, i tworzyli nieliczną grupę wyobcowaną z tradycyjnych ram. Rekrutowali się ze szlachty, z drobnej burżuazji czy nawet z zamożnych chłopów. Oderwani od staroświeckiego społeczeństwa, czuli się związani ze sobą przez nabytą wiedzę i przez swoją postawę wobec ustalonego porządku”⁵². Jeszcze dalej w tej charakterystyce posunął się Mikołaj Bierdiajew, pisząc z właściwą sobie emocjonalną przenikliwością:

⁵⁰ W. Bieliński, *List do Gogola*, w: *Pisma filozoficzne...*, s. 413.

⁵¹ „Raznoczyńcami” nazywano młodych ludzi, którzy nie wywodzili się z warstwy szlacheckiej; najczęściej z rodzin urzędniczych, często duchownych (*raznyje cziny* – różne rangi urzędnicze). Por. K. Chojnicka, *Rodowód literacki inteligencji rosyjskiej*, Wrocław 1992, s. 3–4.

Raznoczyńców nazywano często pogardliwie „synami popów”. Nierzadko rzeczywiście wywodzili się z rodzin niższego duchowieństwa. Z takiej rodziny pochodził na przykład mistrz młodego pokolenia – Mikołaj Czernyszewski.

⁵² R. Aron, *Opium intelektualistów*, przeł. Cz. Miłosz, Warszawa 2000, s. 234.

„Inteligencja rosyjska jest całkowicie swoistym, niespotykanym poza Rosją wytworem duchowo-społecznym. Inteligencja nie jest klasą społeczną i jej istnienie sprawia duże kłopoty interpretatorom marksistowskim. Inteligencja była klasą idealistyczną, klasą ludzi całkowicie pochłoniętych przez swoje idee, w imię których gotowi byli iść do więzienia, na katorgę, i na śmierć. Inteligencja nie mogła u nas żyć teraźniejszością; żyła przyszłością, a kiedy indziej przeszłością”⁵³.

Bolszewicy obchodzili się z inteligencją źle, uznając ją za zgniłą, burżuazyjną i wsteczną klasę. Ich niechęć nie łączyła się zresztą z potępieniem inteligencji jako takiej – wszak sami do niej należeli i przyjmowali typowo inteligencką postawę przywódców rzekomo pomagających nieświadomym masom odnaleźć drogę do szczęścia. Niechęć ta kierowała się głównie przeciwko pewnemu typowi inteligencji, którą uosabiali przedstawiciele Srebrnego Wieku – poeci, muzycy, filozofowie, teolodzy. Ich znakomita część znalazła się na emigracji z własnej woli bądź z przymusu. Według bolszewików była to inteligencja uosabiająca myśl, refleksję, „hamletyzowanie”, nie zaś czyn, rewolucję czy – jakby powiedział Bakunin – pasję niszczenia. Po przewrocie niektórzy artyści mogli liczyć na protektorat Łunaczarskiego, szefa Narkomprosu⁵⁴, na wstawiennictwo Gorkiego, przebywającego wówczas częściej poza granicami Rosji niż w niej samej, ale wielu bolszewików, w tym Lenin, odnosiło się do nich z wyniosłą pogardą. Pisarze i artyści byli o tyle potrzebni, o ile służyli propagandzie i agitacji, zaś filozofowie całkowicie zbędni (Nadieżda Krupska ułożyła listę książek, które powinny zniknąć z bibliotek; znajdowała się na niej większość dzieł filozoficznych zachodniej kultury). W cenie – zgodnie z założeniami utopii – była nauka; sami komuniści stworzyli potem mętne określenie „inteligencji technicznej”. Na początku swojego „panowania” Stalin nazwał pisarzy „inżynierami dusz”, pokazując, jaka powinna być ich rola. Pod koniec dekady rozprawił się z wieloma „inżynierami dusz” pod zarzutem trockizmu, szpiegostwa, wysługiwania się faszystom, imperialistom, wrogości wobec państwa, systemu etc. Zarzuty można mnożyć. W latach trzydziestych ani w literaturze, ani w filmie nie było miejsca na pozytywne postaci inteligentów. To robotnicy lub kołchoźnicy należeli do pożądanych bohaterów, potem w latach czterdziestych także żołnierze – zwykle o proletariackim pochodzeniu. Inteligenckie okulary na nosie Inno-kientija Smoktunowskiego w adaptacji *W okopach Stalingradu* Wik-

⁵³ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, przeł. J.C.-S.W., Warszawa 1999, s. 30.

⁵⁴ Narkompros – skrót oznaczający Ludowy Komisariat Oświaty.

tora Niekrasowa (film zrealizowany w 1955 roku przez Aleksandra Iwanowa powstał osiem lat po wydaniu powieści) urosły do rangi symbolu rodzącego się odwilżowego kina.

Bohater powieści Pasternaka posiadał cechy czyniące zeń spadkobiercę inteligenckiej tradycji dziewiętnastego wieku. Jurij Żywago chce zrozumieć bieg historii, czasami nawet się do niej dostosować. Próbuje nawet walczyć, ale jego powołaniem, powołaniem poety, jest doświadczać i dać wyraz doświadczeniu – pisać. W atakach na pisarza uznano tę postawę za niegodną sowieckiego bohatera. Atakowano obraz rewolucji w jej nieuchwytnym i eschatologicznym wymiarze. A przecież Pasternak wrócił jedynie do zapoznanej tradycji, ujmując ją z poetycką biegłością. Symboliczny, typowy dla wielu kręgów przedrewolucyjnych pisarzy, mistyczno-religijny kontekst znalazł w powieści wyraźne odzwierciedlenie. Pasternak wskrzesił w swojej powieści odrzucane przez lata klasyczne tropy rosyjskiej kultury. Jednym z nich była postać hamletyzującego inteligenta – skazanego na niepowodzenie człowieka myśli, którego ta skłonność pozbawia woli działania. Nie darmo pierwszy i najważniejszy z wierszy dołączonych do powieści autor zatytułował właśnie *Hamlet*. Hamlet przedstawiony w nim został jak postać, aktor na scenie (świata?) i utożsamiony z Chrystusem modlącym się w ogrodzie Getsemani. Iwan Turgieniew w klasycznym eseju *Hamlet i Don Kichot* opublikowanym na początku lat sześćdziesiątych utożsamiał Hamleta – introwertycznego egoistę, intelektualistę pozbawionego zdolności działania – z bliskim sobie pokoleniem „zbędnych ludzi”. Pasternak, tłumacz Szekspira, odnosił się do tej interpretacji sceptycznie. Ale poszedł tym tropem, zestawiając hamletyzującego inteligenta-obserwatora z inteligentem „działającym” – rewolucjonistą Strielnikowem. Pomiedzy oboma umieścił zaś tajemniczą kobietę, upadłą „świętą”, Larę – Marię Magdalenę, która – niczym Nastasja Filipowna stojąca pomiędzy Myszkinem i Rogożynem – jest impulsem, źródłem duchowej przemiany, zwycięstwem i zgubą jednocześnie⁵⁵.

⁵⁵ Postać Lary interpretowano wielorako. Wiele w niej elementów zaczerpniętych z propagowanego przez symbolistów obrazu Sofii – Mądrości Bożej, którą wywodzili z teologii prawosławnej, a przede wszystkim z pism Włodzimierza Sołowjowa. Sofia – Mądrość Boża została w ich twórczości utożsamiona z „wieczną kobiecością”, tajemniczą i nieodgadnioną, rosyjską *La Belle Dame Sans Merci*. Obraz ten rozmiął się z wykładnią religijną, która czasem – zwłaszcza u filozofów, np. Sołowjowa, ojca Siergieja Bułgakowa – też poruszała się na granicy ortodoksji.

Rezonans *Doktora Żywago* był przede wszystkim światowy. W samym Związku Sowieckim czytelnicy mogli przeczytać, że to „hałas reakcyjnej propagandy wobec chwastu literackiego” (tytuł artykułu Dawida Zasławskiego wydrukowanego w „Prawdzie”). Pierwsze oficjalne wydanie powieści w ZSRR ukazało się dopiero w 1988 roku. W latach sześćdziesiątych była jednak znana dzięki wydaniom podziemnym. Wówczas, po kilku latach nieobecności, zaczęły się też ukazywać – już oficjalnie – poezje Pasternaka. Jak wspomniałam, uznawanie *Doktora Żywago* za powieść dysydencką jest błędem. Autor nie miał zamiaru pisać dzieła wywrotowego; najlepszym dowodem jest fakt, że chciał je opublikować w kraju legalnie. Nagonka była przejawem odwilżowego zakłamania, dwuznacznej – delikatnie mówiąc – postawy partyjnych bonzów i literackich sługusów. Na tle ówczesnej sowieckiej kultury powieść Pasternaka rysuje się wyjątkowo. Odwilżowa proza obracała się w kręgu kilku najważniejszych tematów: wojny, rewolucji, budowy systemu, współczesnej relacji z komunizmem, które po prostu przedstawiano w sposób bardziej „zróżnicowany” niż w poprzednich dekadach.

Można też jednak w powieści Pasternaka dostrzec – jak zrobił to Aleksandr Prochorow – przetworzenie pewnych typowych dla odwilży tropów. Prochorow odczytuje kulturę okresu Chruszczowa jako „odziedziczony dyskurs” – odziedziczony po latach stalinowskich. W tym duchu interpretuje też bohatera powieści. Oczywiście dostrzega – jakżeby inaczej – jego oryginalne symboliczne cechy: chrystologiczne odniesienia (łącznie z nazwiskiem: „interpretatorzy niejednokrotnie odnotowywali aluzję obecną w nazwisku bohatera, aluzję do jednego z ważniejszych atrybutów chrześcijańskiego Boga [«...Boga Żywego»]”⁵⁶), głęboką metaforykę przyrody, historiozofię, a więc wszystko to, co czyni z dzieła Pasternaka dzieło wyjątkowe w ówczesnej sowieckiej kulturze. Ale patrzy też na książkę jak na

⁵⁶ A. Prochorow, *Unasledowannyj diskurs. Paradigmy stalinskoj kultury w literaturze i kinematografie „ottiepieli”*, Sankt Petersburg 2007, s. 96 (korzystam z rosyjskiego przekładu, oryginał w języku angielskim).

Autor objaśnia (za innymi badaczami) etymologię nazwiska „Żywago” (żiwago – żywego), łącząc ją z tradycją chrześcijańską. Na ten trop zwraca również uwagę James Billington, który pisze: „Zmartwychwstanie jest prawdziwym tematem owej powieści – jest to jeszcze jedno ogniwo łączące Pasternaka z Tolstojem, Dostojewskim i dławioną kulturą prawosławia. «Dlaczego szukacie żyjącego [Żywago] wśród umarłych?» – usłyszeli uczniowie Chrystusa, gdy przybyli do jego grobu podczas pierwszej Wielkiej Nocy”. J. Billington, *Ikona i topór...*, s. 524.

transpozycję znanych już wcześniej motywów: „W powieści Pasternaka centralny trop stalinowski – trop bohatera pozytywnego – staje się opowieścią o poecie, którego los cudownym sposobem łączy osobiste doświadczenie z doświadczeniem Chrystusa, Hamleta, z doświadczeniem każdego człowieka”⁵⁷.

Jakkolwiek analiza odwilżowej kultury, której Prochorow dokonuje, jest interesująca, to jego spojrzenie na *Doktora Żywago* – co najmniej ryzykowne. Stalinowska kultura – widać to równie dobrze na przykładzie kina – sama chętnie posługiwała się klasycznymi motywami i tropami przetwarzanymi na użytek propagandy. Socrealizm literacki w jawny sposób odwoływał się do dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, do tradycyjnej *Bildungsroman*; w sztukach plastycznych – do najprościej pojmowanego akademizmu. Kreowanie „manichejskiej” – jak mówi autor *Odziedziczonych dyskursu* – wizji rzeczywistości było cechą stalinowskiej, socrealistycznej sztuki, ale na pewno nie jej wyłącznym wymysłem. Bohaterowie socrealistycznych powieści powielali cechy postaci realizmu, wyrastali nawet z odpowiedniego *milieu*, którego byli reprezentantami. Nie wydaje się jednak, by Jurij Żywago miał z nimi wiele wspólnego. Pasternak napisał swoją powieść, odwracając się od stalinowskiej kultury, niektóre jej elementy – na przykład rewolucyjny mesjanizm – wydobył też z czasów wcześniejszych. W usta Strielnikowa-Antipowa włożył religijne wyznanie rewolucjonisty: „No i właśnie ten cały dziewiętnasty wiek ze wszystkimi jego rewolucjami w Paryżu, kilka pokoleń rosyjskiej emigracji, poczynając od Hercena, wszystkie planowane zamachy na carów, wykonane i nie wykonane, cały ruch robotniczy świata, cały marksizm w parlamentach i uniwersytetach Europy, cały nowy system idei, wszystkie nowatorskie i radykalne tezy, ironię, całą bezlitosność, wypracowaną jako środek obronny w imię ludzkości, wszystko to wchłonął i skoncentrował w sobie Lenin, aby runąć jako uosobienie odwetu na stary porządek. Wraz z nim ukazał się światu cały ogromny, niezatarty obraz Rosji, płonącej jak świeca pokutna za wszystkie nieszczęścia i niedole ludzkości”⁵⁸. Brzmi jak fragment *Biesów* Dostojewskiego *à rebours*. Oczywiście. I tak miało zabrzmieć. „Prawdziwie wielki naród nigdy nie pogodzi się z tym, że będzie odgrywał drugorzędną rolę wśród narodów świata, on nie zadowolony nawet rolą pierwszoplanową, on bowiem musi górować nad wszyst-

⁵⁷ A. Prochorow, *Unasledowannyj diskurs...*, s. 97–98.

⁵⁸ B. Pasternak, *Doktor Żywago*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1990, s. 499.

kimi. Tracąc wiarę w swoją misję przywódczą, tym samym przestaje być narodem. Prawda jest jednakowoż tylko jedna, a mianowicie pozostałe narody również nosiły w sobie Bogów wyjątkowych i wielkich. Jedynym narodem, który jest narodem «bogonośnym» jest naród rosyjski...” – wołał Szatow w rozmowie ze Stawroginem⁵⁹.

Pasternak przywołał stare upiory, przywrócił dyskurs rodem z XIX wieku w czasach, które już przeszły przez czerwony terror, stalinowskie czystki i wojnę. Z drugiej jednak strony ów mit „narodu płonącego jak świeca pokutna za wszystkie nieszczęścia ludzkości” był znowu, w latach powojennej propagandy i kreowania mitu wielkiej rosyjskiej ofiary, aktualny. Nie znaczy to oczywiście, że Pasternak wyszedł naprzeciw powojennym tendencjom. Zdecydowanie nie. Ale przywrócił ów eschatologiczny, mesjański rys rosyjskiej tradycji, dał mu nowe życie, tworząc kolejną wariację na temat „zbędnego człowieka” oraz „człowieka czynu”, Hamleta i Don Kichota, zdystansowanego myśliciela i neofity w świątyni postępu. Postać Antipowa-Strielnikowa pięknie interpretuje Billington:

Opowieść o Strielnikowie jest zdumiewająco celną kroniką podążania ku rewolucji. W pojęciu Pasternaka wszystko zaczęło się, gdy młody człowiek o imieniu Antipow utracił jako jednostka kontakt z realnym światem i jął powtarzać rewolucyjne hasła niesione przez panującą wokół wrzawę: w tym okrzyki wojenne z 1914 roku. Przybrawszy nowe imię Pasza, idzie na wojnę i w chmurze wybuchu pocisku znika z fabuły powieści, by pojawić się już jako Strielnikow w nowym wcieleniu rewolucyjnego przywódcy. (...) Strielnikow staje się uosobieniem rewolucji – jest głęboko oddany abstrakcyjnym ideom i obdarzony na wskroś nieskazitelny charakterem. (...) Rewolucja, jaką ucieleśniał Strielnikow, wskazywała ludziom czystość samowyrzeczenia w imię nowego porządku ludzkich spraw. Impuls ten został w Rosji zdławiony nie przez kontrrewolucję, lecz przez destrukcyjną logikę samej rewolucji. Tym sposobem Strielnikow ginie śmiercią samobójczą jeszcze przed zakończeniem wojny domowej; ostatnim związanym z nim epizodem jest jego ofiarna krew, którą Pasternak kojarzy z krwią Chrystusa za pomocą naturalistycznych obrazów pochodzących z rosyjskiego folkloru⁶⁰.

To, co robi pisarz jest niezwykle, choć dość ryzykowne. Ale nawet jeśli popatrzymy na tę wielką powieść bardziej krytycznie, to i tak jawi się ona jako swego rodzaju summa doświadczeń rosyjskiej li-

⁵⁹ F. Dostojewski, *Biesy*, przeł. Z. Podgórzec, Wrocław 2004, s. 348.

⁶⁰ J. Billington, *Ikona i topór...*, s. 525.

teratury, z którą żadne dzieło oficjalnej odwilżowej prozy nie mogło się równać.

Kino jako rezonans zmian

Czy po XX Zjeździe nastąpiły jakieś znaczące zmiany w tematyce i stylistyce realizowanych filmów? Oczywiście. Choć sztuka drugiej połowy lat pięćdziesiątych nosiła jeszcze wyraźne piętno socrealizmu, nieprawdziwe byłoby stwierdzenie jakoby nic w kinematografii się nie zmieniło. Filmowcy podjęli postulat „szczerości”, a szczerność ta miała dotyczyć ludzkich postaw oraz życia sowieckich obywateli. W socrealistycznej sztuce istniał wyraźny podział na dobro i zło, przy czym bohaterowie wartościowani jako „dobrzy” sytuowali się po stronie „naszych”, „źli” – po stronie „obcych”. Obcość ideowa (w filmach wojennych i powojennych także narodowa) była jednoznacznie klasyfikowana jako zła. W pierwszych postalinowskich latach ten układ sił został nieco zachwiany. Po pierwsze – zniknęli obcy, albo przynajmniej zmniejszyła się ich obecność. Konflikt zaczęto pokazywać inaczej. Na przykład pomiędzy jednostką a skostniałym, zbiurokratyzowanym mechanizmem państwa. Ten schemat nie był wcale taki nowy. Sięgał jeszcze lat dwudziestych. Walka ze zbiurokratyzowaniem „spontanicznej” ideologii rodzącej się – jak głoszono – z potrzeby wolności należała do repertuaru nepowskiej satyry. Wtedy biurokraci, równie często jak spekulanci, dorobkiewiczze, szerzej – drobnomieszczanie, byli obiektem kpin. Literatura porewolucyjna odnalazła inspiracje w klasycznej rosyjskiej komedii, w której bezduszość państwowej maszyny, tępota i zbiurokratyzowanie pojawiały się stosunkowo często. W latach dwudziestych Gribojedow, Gogol, Sałtykow-Szczedrin okazali się mistrzami wielu pisarzy (i filmowców; wystarczy przypomnieć grupę FEKS). Wydawać się mogło, że w sztuce wczesnej odwilży satyra nie odrodzi się prędko, bo przez socrealizm została skutecznie sflamszona. Ale temat okazał się nośny. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki odżyły postulaty sprzed trzydziestu lat. W 1920 roku Łunaczarski w sławnym tekście *Będziemy się śmiać* zadeklarował konieczność stworzenia satyry politycznej. W latach pięćdziesiątych pojawiły się postulaty odnowienia tej tradycji. Na XIX Zjeździe w 1952 roku ogłoszono konieczność wypromowania nowych Gogoli, Sałtykowów-Szczedrinów, zaś artykuł ogłoszony na łamach „Prawdy” – traktowanej zazwyczaj jak instrukcja dla artystów – piętnował jednostronne przedstawianie rzeczywistości.