

Krytyka stalinizmu w 1950 roku: André Bazina analiza kina epoki stalinowskiej

ABSTRACT. Kleberg Lars, *Krytyka stalinizmu w 1950 roku: André Bazina analiza kina epoki stalinowskiej* [Criticism of Stalinism in 1950: André Bazin's analysis of Stalinist era cinema]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5–18. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The main purpose of the article is to analyze attempts at a critique of Stalinism in cinematography in the work of the outstanding French film theorist and critic André Bazin. Through a comparison of Bazin's opinions with statements by his adversary Georges Sadoul, Lars Kleberg shows the vast context of the debate on this topic, which occurred in France in the 1950s.

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

1

Kiedy zaczyna się krytyczna refleksja na temat realizmu socjalistycznego jako doktryny i jego filozoficznych przesłanek? Rzec można, że zadziwiająco późno. Dopiero wtedy, kiedy doktryna ta zaczęła rozkładać się od wewnątrz, a więc wraz z „destalinizacją” po referacie Chruszczowa na XX Zjeździe Partii w 1956 roku, który również stał się przedmiotem badań, wówczas raczej z politycznej aniżeli estetyczno-teoretycznej perspektywy. Literaturoznawcy i krytycy literaccy w Związku Radzieckim starali się stopniowo przeformułowywać i reinterpretować tę doktrynę tak, aby dostosowywać ją do politycznych koniunktur. Ich zachodni koledzy interesowali się z kolei tym, jak te reinterpretacje wyglądają w kontekście następujących po sobie „odwilży” i „przymrozków”. Żadna ze stron nie zajęła się analizą socrealistycznych praktyk w literaturze i w innych sztukach epoki stalinowskiej. W Związku Radzieckim starano możliwie jak najszybciej zapomnieć o tym, co było, i tę niedawną przeszłość raczej wyparto aniżeli przepracowano. Sztukę, filmy i książki, które sławiły Stalina, usunięto z muzeów, kin i bibliotek, a historię przepisywano tak, jakby ich nigdy nie było albo przynajmniej istniały w jakimś nawiasie pozbawionym większego znaczenia. Zachodni sławiści ze swojej strony pilnie śledzili nowe koniunktury, wypatrywali oznak odnowy w ramach „odwilży” i/albo poświęcali się ponownym odkryciom tego, co poprzedzało oficjalne wprowadzenie socrealizmu przed 1934 rokiem.

Odosobnionym przypadkiem był esej *Czym jest realizm socjalistyczny? (Czto takoje socialisticzeskij realizm?)*, podpisany pseudonimem Abram Terc, napisany po XX Zjeździe Partii i opublikowany na Zachodzie we francuskim piśmie „Esprit” w lutym 1959 roku. Za tym

pseudonimem ukrywał się literaturoznawca i krytyk Andriej Siniawski, skazany w 1966 roku na siedem lat obozu pracy za przemyślenie za granicę jednej ze swoich prac, napisanych pod pseudonimem Abram Terc. *Czym jest realizm socjalistyczny* to – jak sam tytuł wskazuje – akt oskarżenia napisany nieomal na wzór XIX-wiecznej krytyki rosyjskiej. Pisarz przede wszystkim mierzy w stronę teleologicznego światopoglądu, który cechuje sowiecki marksizm-leninizm i tym samym doktrynę socrealizmu. Marksizm-leninizm został tam porównany do religii albo raczej do Kościoła, analogicznego z Kościołem katolickim. Dla niego cel – urojona komunistyczna przyszłość – jest wszystkim, a cel uświęca środki. Szczególnie często bywa przywoływane Terca/Siniawskiego porównanie socrealizmu epoki stalinowskiej do sztuki dworskiej pod panowaniem Katarzyny Wielkiej. Socrealizm właściwie nie jest – jak twierdzi krytyk – realistyczny, ale nad głową XIX-wiecznego realizmu powraca do XVIII wieku wraz z jego panegirycznymi odami i batalistycznym malarstwem. Podobnie jak klasycyzm, socrealizm jest ściśle skodyfikowany – pod względem stylistycznym, tematycznym i gatunkowym – a jego podstawową ideą jest to, że sztuka powinna pokazywać świat i człowieka takimi, jakimi *być powinni*:

Przedstawiamy życie tak, jak chcemy, aby ono wyglądało, i takim, jakie powinno być według praw marksizmu. Dlatego też byłoby słuszniej nazywać socjalistyczny realizm socjalistycznym klasycyzmem. (Terc 2005, s. 469)

Esej Siniawskiego/Terca był bardziej polemicznym aktem oskarżenia aniżeli analizą socrealizmu. Nie miał też żadnych naśladowców. W Związku Radzieckim krytyczne opracowanie spadku po czasach stalinowskich dało na siebie długo czekać, także słańscy zachodni nie poświęcili – jak już była o tym mowa – jakiejś specjalnej uwagi „niedawnej przeszłości”. Dopiero w latach osiemdziesiątych, kiedy nie tylko doktryna socrealizmu w praktyce się rozpadła, ale również cały sowiecki system zaczął trzeszczeć w szwach, można mówić o początku teoretycznej refleksji na Zachodzie na temat realizmu socjalistycznego i stalinowskiej kultury. Dziełem pionierskim była bez wątpienia książka Kateriny Clark *The Soviet Novel: History as Ritual*, która po raz pierwszy ukazała się w 1981 roku i wkrótce stała się pracą modelową. Zamiast analizować doktrynę realizmu socjalistycznego w terminach politycznych, jak to często praktykowano, Clark zastosowała perspektywę literacką, antropologiczną i historycznoreligijną. Poddając *close reading* kilka kanonicznych powieści z okresu stalinowskiego, starannie odsłoniła *master plot* socrealistycznej powieści, przede wszystkim rytuał inicjacyjny, i opisała „neopłatoński” dualizm szczytowego okresu stalinizmu. W dekadzie poprzedzającej upadek Związku Radzieckiego nastąpił cały szereg studiów, gdzie praktykę i teorię socrealizmu badano w kategoriach estetycznych, antropologicznych i/ lub filozoficznych: Hansa Günthera *Die Verstaatlichung der Literatur* (1984, o powstaniu socrealistycznej doktryny), Vladimira Paperny’ego *Kultura Dva* (1985 – o stalinowskiej architekturze i jej „magicznym

myśleniu”), Borisa Groysa *Gesamtkunstwerk Stalin* (*Stalin jako totalne dzieło sztuki*, 1988 – o socrealizmie jako syntezie demiurgicznego modernizmu i XIX-wiecznego realizmu) i Igora Gołomsztoka *Totalitarian Art* (1990 – porównanie sztuki stalinowskiej ze sztuką w hitlerowskich Niemczech, we Włoszech Mussoliniego i w Chinach Mao Tse-tunga). W ślad za tymi pionierskimi dziełami pojawiło się wiele studiów o poszczególnych aspektach historii kultury w epoce stalinowskiej, często jako efekt współpracy zachodnich i rosyjskich badaczy (np. Lahusen, Dobrenko 1997, Gutkin 1999, Günther, Dobrenko 2000). Jednakże to wszystko miało miejsce raczej *po* rozpadzie Związku Radzieckiego aniżeli *przed*. I tak jak to wcześniej wielokroć bywało, sowa Minerwy wyleciała dopiero o zmierzchu. Istnieje jednak interesujący wyjątek, który potwierdza regułę, i na ten wyjątek pragnę zwrócić tutaj uwagę.

2

W sierpniowym numerze z 1950 roku francuski prawniczy i katolicki periodyk „Esprit” – ten sam, w którym miała ukazać się w 1959 roku rozprawa Terca/Siniawskiego z socrealizmem – opublikował długi esej krytyka filmowego André Bazina pt. *Le cinéma soviétique et le mythe de Stalin*. Bazin przedstawił krytyczną analizę całego szeregu powojennych modelowych filmów sowieckich, a zwłaszcza formy gloryfikacji Wielkiego Wodza. Esej ten wywołał poruszenie w Paryżu i stał się celem gwałtownych ataków w prasie komunistycznej. Według Dudleya Andrewa, autora fundamentalnej biografii Bazina, był to „most widely read and discussed article, the one with the most immediate and actual consequences” (Andrew 1990, s. 139). Wkrótce jednak popadł w zapomnienie. Można to wyjaśnić tym, że z jednej strony filmowcy byli całkowicie niezainteresowani filmami epoki stalinowskiej, z drugiej zaś – sławiści nie zwracali uwagi na krytykę filmową, zwłaszcza francuską. Nasuwa się też inne wyjaśnienie, a mianowicie, że filmy, które omawiał Bazin, niebawem tak skutecznie usunięto z repertuaru zarówno w Związku Radzieckim, jak i na Zachodzie, że badacze jeszcze w latach dziewięćdziesiątych nie mieli do ich dostępu (Furhammar, Isaksson 1971, s. 256; Taylor, Spring 1993, s. 163). Esej z 1950 roku wszedł do pierwszego książkowego wydania artykułów Bazina *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 1958, s. 75–89), ale w wersji o połowę skróconej. Jego wersji pierwotnej później nigdy nie przedrukowano. Na angielski tę krótszą wersję eseju przełożono dopiero w 1978 roku. Kiedy niecenzurowany periodyk filmowy „Kinowiedczeskije zapiski” zaczął wychodzić w Moskwie w 1988 roku, pozwolono sobie w pierwszym numerze przełożyć tekst Bazina, ale wtedy również pojawiła się tam skrócona wersja książkowa^[1]. Jakkolwiek by było: nigdzie we wspomnianych pionierskich pracach z lat osiemdziesiątych o stalinowskiej kulturze nie pojawia się nazwisko André Bazina. Tym niemniej jego esej okazuje się jednym z najznakomitszych, jakie napisano o kulturze czasów sta-

[1] Skróconą wersję artykułu Bazina opublikował również polski miesięcznik „Film na Świecie” w nu-

merze monograficznym poświęconym kinu stalinowskiemu (lipiec 1990, nr 374) – przyp. tłum.

linowskich, a zarazem jest on arcydziełem chłodnej i wnikliwej krytyki „symptomatycznej”.

Bazina dzisiaj być może najbardziej pamięta się jako założyciela „Cahiers du cinéma” i rzecznika włoskiego neorealizmu. W swojej obfitej twórczości, złożonej z subtelnych i zarazem w publicystycznym stylu pisanych esejów, zajmował się z wielkim oddaniem konkretnymi filmami, reżyserami, gatunkami, natomiast jego rozważania o charakterze systemowym najczęściej miały ukryty charakter. Z książki Dudleya Andrewa wyłania się Bazin jako genialny krytyk, człowiek, który kochał sztukę filmową i w każdej chwili mógł przerzucić się od pospiesznie kreślonego felietonu do niespiesznych rozmyślań nad konkretnym filmem i na odwrót. Jego styl stanowił wzorzec dla wielu krytyków, przede wszystkim dla wczesnego Rolanda Barthesa (Watts 2005, s. 17–32). W ostatnich dekadach jego sposób uprawiania refleksji o filmie przyćmił nieustanny potok nowych teorii filmowych i jego dokonania nie doceniono tak, jakby należało.

Wkład Bazina do teorii filmu jest bezsporny. Pokładał on absolutnie niezachwianą wiarę w „ontologiczny realizm” filmu. Uważał, że obraz filmowy jest odzwierciedleniem świata, momentalnie uchwyconym i przywróconym do życia przez filmowy projektor: wszystko, co jest sfilmowane, kiedyś było rzeczywistością (Cardullo 1997, XIII). Przykładami Bazina na bliskość filmu i rzeczywistości często bywały filmy dokumentalne lub paradokumentalne. Włoski neorealizm – *Rzym, miasto otwarte* Rosselliniego, *Złodzieje rowerów* De Siki i inne filmy z amatorskimi aktorami i z autentyczną scenerią – zbliżał się do tego ideału, ale hołdował on również amerykańskim reżyserom, takim jak Orson Welles czy William Wyler, ze względu na ich kompozycje oparte na głębi ostrości, które bez ostentacyjnych cięć w pewnym sensie pozostawiały rzeczy i ludzi „w spokoju” i na ekranie przedstawiały ich zgęstniałe trwanie. W wielu kontekstach Bazin podkreślał takie formy realizmu jako bardziej modelowe aniżeli sowiecki film oparty na montażu, z wczesnymi arcydziełami Pudowkina i Eisensteina, oraz niemiecki ekspresjonizm filmowy. W często cytowanej formule wyróżniał on dwie przeciwstawne tendencje w sztuce filmowej: „po jednej stronie – reżyserzy, którzy wierzą w obraz, po drugiej – ci, którzy wierzą w rzeczywistość” (Bazin 1963, s. 59). Opowiadał się za tą drugą, gdzie „obraz liczy się nie dlatego, że dodaje coś do rzeczywistości, tylko dlatego, że ją *odkrywa*” (Bazin 1963, s. 63). Przeciwwstawienie reżyserów, którzy „wierzą w obraz”, tym, którzy „wierzą w rzeczywistość”, jest jądrem tego, co niezbyt trafnie będzie określane mianem polemiki pomiędzy Eisensteinem a Bazinem (Lotman 1977, s. 91–110; Cardullo 1997, s. XV). Dla tego drugiego realizm w ostatecznym rezultacie oznaczał przekazanie interpretacji odzwierciedlenia świata wolnemu i niezależnemu widzowi. Chyba można powiedzieć, dzięki porównaniu zaczerpniętemu z literatury, że wolałby on Czechowa sposób dopuszczenia do głosu dwuznaczności realnego świata od apodyktycznej narracji Tołstoja, który chce doprowadzić czytelnika do stanowczej konkluzji.

Bazinowskie pojęcie realizmu, które opierało się na jego studiach nad Bergsonem i francuską fenomenologią (Merleau-Ponty, Marcel, Sartre) i miało również korzenie religijne (neotomizm), jest nadal dyskusyjne. W latach sześćdziesiątych, kiedy połączenie strukturalizmu z lewicowością zdominowało francuską, a potem również anglosaską krytykę filmową, odwrócono się od Bazina, ogłaszając go „apolitycznym” i mistykiem skłonny do „duchowych praktyk” (Nordmark 1976, s. 83; Andrew 1997, s. 73–94). Dzisiaj wiele wskazuje na to, że jego dorobek jest ponownie odkrywany przez nowe pokolenie filmowców (Bazin, *What Is Cinema?* 2004; Morgan 2006, s. 44–481). Nikt, nawet jego przeciwnicy, nie mogą jednak nie dostrzegać, że Bazin miał decydujący wpływ na filmową debatę po wojnie, na francuski film i na reżyserów Nowej Fali z Françoisem Truffautem na czele[2].

3

Mimo swojego podejścia do realizmu Bazin nie skłaniał się ku nostalgicznym spojrzeniom wstecz na sowieckich klasyków filmu niemego, choć doceniał ich historyczną rolę. Natomiast z wielkim uznaniem wypowiadał się o produkcjach lat trzydziestych, takich jak *Samotni* (1931) Nikołaja Ekka, *Dzieciństwo Gorkiego* (1938) Marka Donskoja i przede wszystkim *Czapajew* (1934) Gieorgija i Siergieja Wasiliewów. Jeżeli wrócimy do pierwotnej wersji eseju Bazina w „Esprit” z 1950 roku, to uzyskamy o wiele pełniejszy obraz jego spojrzenia na sowieckie kino aniżeli na podstawie późniejszych wydań. Na wstępie Bazin podkreśla – zastrzegając się, że zaostrażający się klimat polemik w 1950 roku utrudnia krytyczną dyskusję – iż nadszedł czas na zbadanie najnowszych filmów sowieckich. Akcentuje szczególne znaczenie sztuki filmowej w sowieckiej kulturze i dodaje, że tym poważniejsze byłoby jej niepowodzenie:

Powiedzmy sobie szczerze, że upadek kina sowieckiego byłby w znacznym stopniu najpoważniejszym z niepowodzeń artystycznych, najbardziej brzemiennym w skutki dla symboliki politycznej, najbardziej złowieszczy dla propagandy. W pierwszym rzędzie dlatego, że dotknąłby naszych wspomnień. Jednak do tego niezbyt marksistowskiego, bo subiektywnego argumentu dochodzą racje, nad którymi sami komuniści łamią sobie głowy, jak nam je zasugerować. Z istoty swojej produkcji kino jest w najwyższym stopniu sztuką-testem kapitalistycznej alienacji, być może jedyną, która z zasady jest poddana prawu zysku. Jako sztuka przemysłowa powinno ono uczestniczyć we wszystkich sprzecznościach wolnego przedsiębiorstwa. W przeciwnym razie aspiruje do funkcji kamienia probierczego socjalistycznego reżimu w dziedzinie sztuki. (Bazin 1950, s. 211)

Według Bazina bezpośredni impuls do napisania tego eseju poczuł po pokazie *Przysięgi* (1946) Michaiła Cziaureliego, a raczej wtedy, kiedy przeczytał recenzje francuskich krytyków komunistycznych,

[2] Efektu tego wpływu sam Bazin nigdy nie doświadczył, ponieważ zmarł na białaczkę w wieku lat czterdziestu, w 1958 roku, na kilka miesięcy przed

premiera *Czterystu batów*, zanim powstało pojęcie Nowej Fali.

którzy porównywali ten dziwaczny i rapsodyczny film z *Pancernikiem Potiomkinem* Eisensteina. Bazin przyłożył się do tego zadania i obejrzał cały szereg nowych sowieckich filmów we francuskich klubach filmowych i na zebraniach partii komunistycznej (*Miczurina* Dowżenki, *Bitwę stalingradzką* Pietrowa, *Spotkanie na Elbie* Aleksandrowa i *Trzeci szturm* Igora Sawczenki)[3].

W pierwszym rozdziale swojego eseju, tym, który potem wznowiono i który przekładano, Bazin omawia obraz Stalina w pierwszych powojennych filmach. Pisze on, że istnieje zdecydowana różnica pomiędzy pokazywaniem żywych postaci historycznych w filmie na Zachodzie i w Związku Radzieckim. Na Zachodzie można kręcić filmy o współczesnych *idolach*, gwiazdach filmu, teatru czy sportu, ale jeśli chodzi o postacie historyczne, polityków czy królów, to lepiej przedstawiać postacie z przeszłości. Rosjanie natomiast realizują filmy z dzisiejszymi bohaterami. Z marksistowskiego punktu widzenia tworzy to pewien problem, ponieważ ów historyczny bohater musi zachować jakiś ludzki wymiar, „z wyjątkiem tego rodzaju transcendencji, która charakteryzuje mistyfikację kapitalistyczną i której najlepszym przykładem jest mitologia gwiazdy” (Bazin 1950, s. 215). Z tego punktu widzenia – pisze Bazin – *Czapajew* Wasiliewów jest arcydziełem. Widzimy tutaj bohatera, który jednocześnie jest człowiekiem ze swoimi wadami i ułomnościami, zachodzi tu dialektyczny związek pomiędzy historią a jednostką. Jeszcze w filmie Ermlera *Wielki przełom* (1946) – pisze Bazin – istnieje poczucie odpowiedzialności człowieka przed historią:

Dialog pomiędzy generałami w tym filmie nie tyle stara się przekonać mnie o ich geniuszu, co zasugerować – poprzez charakter, przyjaźnię i słabości ludzi, którzy służą Historii – że niezachwianie poszukują oni świadomości historycznej. (Bazin 1950, s. 216)

Jednakże, kiedy tak podchodzimy do tych najnowszych filmów ze Stalinem w centrum – *Trzeci szturm* i *Bitwa stalingradzka* – to znajdujemy coś innego. Ich wyróżniającą cechą – konstatuje Bazin – jest ogromna różnica pomiędzy chaosem na polu bitwy a solennym milczeniem w gabinecie Stalina na Kremlu, gdzie wódz w samotnym majestacie rozstrzyga kwestie strategii. Dowódca Wasiliewski nie mówi ani słowa i sprawia wrażenie, że jest tam obecny tylko po to, aby „uniknąć obrazu Stalina, który mówi sam do siebie, co byłoby śmieszne”.

Widzimy rezultat takiej prezentacji faktów i tej zdumiewającej dychotomii dramaturgicznej: u podnóża apokaliptyczny zamęt bitwy, a na szczycie niezwyczajny i wszechwiedzący umysł, dla którego ten pozorny chaos porządkuje

[3] Francuska cenzura zabroniła publicznych pokazów większości tych filmów, co Bazin tak skomentował w przypisie: „Tej propagandzie ogromnie przysłużyły się niedorzeczne decyzje Komisji Cenzury. Najbardziej znamieny jest przypadek *Miczurina*. Na ten nudny, nijaki i kiepsko zrealizowany film bez głupiej interwencji cenzorów nikt nie zwróciłby uwagi. Za to prasa komunistyczna może potajemnie obwoływać

go arcydziełem, podczas gdy publiczność nie może go zobaczyć” (Bazin 1950, s. 210). Żadnego z tych filmów, które Bazin obejrzał i skomentował, bardzo długo nie udostępniano publiczności i dopiero w 2005 albo 2006 roku, pół wieku po tym, jak wymiotły je z archiwów czystki „destalinizacji”, zaczęto wydawać je na DVD na wewnętrznym rynku rosyjskim (w serii „Encyklopedia Mastiera Kino” ze znakiem Vostok V).

się i przekształca w nieomylną decyzję. Między tymi dwoma biegunami jest próżnia. Nie ma żadnego odcinka pośredniego w tym stożku historii, żadnego znaczącego obrazu procesu psychologicznego i intelektualnego, który rozstrzyga o przeznaczeniu ludzi i losie bitwy. Wydaje się, że pomiędzy pociągnięciem pióra generalissimusa a ofiarą żołnierza zachodzi bezpośredni związek albo przynajmniej że mechanizm pośrednictwa nie odgrywa żadnej roli, że jest on zwykłym narzędziem transmisyjnym, które tym samym można wyłączyć z analizy. (Bazin 1950, s. 218)[4]

Bazin wyciąga z tego wnioszek, że ten sposób przedstawiania rzeczywistości chyba jest nie do pogodzenia z marksizmem:

Wyraźnie wykorzystano te atrybuty Stalina, których nie sposób już nazywać psychologicznymi, lecz tylko metafizycznymi: wszechwiedzę i nieomylność. Rzut oka na mapę czy na silnik traktora pozwala mu zarówno wygrać największą bitwę Historii, jak i dostrzec, że świece są zanieczyszczone. (Bazin 1950, s. 219)

Według Bazina to, co dzieje się w nowych filmach o Stalinie, polega na tym, że

jako prawdziwy przedstawia mi się obraz Stalina ściśle zgodny z tym, czym mógłby być mit Stalina, zgodny z tym, co byłoby użyteczne, gdyby było! Żadna konstrukcja mentalna nie potrafiłaby lepiej spełnić wymagań propagandy. Albo Stalin jest nadczłowiekiem, albo stoimy w obliczu mitu. Z mojego rozumowania wynika, że należałoby rozważyć, czy idea nadczłowieka ma marksistowski charakter, ale ośmielę się twierdzić, że mity, „zachodnie” czy „wschodnie”, funkcjonują pod względem estetycznym w taki sam sposób i że z tego punktu widzenia jedyna różnica między Stalinem a Tarzanem polega na tym, iż filmy poświęcone temu drugiemu nie starają się o dokumentalną ścisłość. (Bazin 1950, s. 219)

Bazin uważa, że pod tym względem sowieccy reżyserzy zdradzili realistyczne ideały filmów lat trzydziestych, które zdecydowanie różniły się od produktów z hollywoodzkiej „fabryki snów”:

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

[4] Telegraf, a zwłaszcza telefon, pełnią w tych filmach jakąś magiczną funkcję jako jedyne bezpośrednie połączenie pomiędzy wierzchołkiem a dnem

„tego stożka historii”. O magii telefonu w sowieckiej kulturze zob. Kleberg 2007, s. 362–378.

nie jako artystyczne zastosowanie materializmu historycznego, ale wprost przeciwnie, bowiem nie chodzi już, prawdę mówiąc, o człowieka, ale o społeczną hipotezę, o przejście do transcendencji: o mit. (Bazin 1950, s. 220)

„Jeżeli czytelnikowi marksiście przeszkadza ten metafizyczny słownik – dodaje Bazin – to można go zastąpić innym”. Filmy o Stalinie można również opisać jako podróż do kresu Historii.

Mumifikacja Lenina w jego mauzoleum i nekrolog Stalina, zatytułowany „Lenin żywy”, oznaczały początek tego dokonania. Zabalsamowanie Lenina jest nie mniej symboliczne aniżeli filmowa mumifikacja Stalina. Oznacza ona, że związki Stalina z polityką sowiecką nie mają już w sobie nic przypadkowego, względnego oraz – aby postawić kropkę nad „i” – nic z tego, co zwykle nazywa się „ludzkiem”, ale że asymptota Człowieka i Historii została w tym momencie przekroczona. Stalin jest uosobioną Historią. (Bazin 1950, s. 222–223)

W jednym z najbardziej fetowanych, a zarazem najbardziej prymitywnych i baśniowych filmów powojennych, w *Przysiędze Człowieka*, pokazano drogę Stalina od przysięgi przy trumnie Lenina w 1924 roku do zwycięstwa pod Stalingradem. Wodza odtwarza gruziński aktor Michaił Gełowani, wsławiony licznymi rolami stalinowskimi. Bazin analizuje kluczową scenę z wyniesieniem Stalina na wyżynę mitu:

Na początku *Przysięgi* znajduje się scena wielce charakterystyczna, którą można by określić mianem „Sakry Historii”. Lenin umarł i Stalin samotnie oddala się wśród śniegów, aby rozmyślać jak pielgrzym w miejscu ich ostatnich rozmów. Tutaj, obok ławki, gdzie cień Lenina wydaje się rysować na śniegu, głos zmarłego przemawia do sumienia Stalina. Jednakże z obawy, że metafora mistycznej koronacji i Dekalogu nie wystarczy, Stalin unosi oczy ku niebu. Gałęzie świerków przeszywa promień słońca, który pada na czoło nowego Mojżesza. Wszystko wygląda tak, jak widzimy, łącznie z promienistymi rogami. Światło pada z góry. Oczywiście znamienne jest to, że jedynym beneficjentem tego marksistowskiego zesłania Ducha Świętego jest Stalin i tylko Stalin, było bowiem również dwunastu apostołów. Widzimy go, jak wraca, nieco zgarbiony pod ciężarem tej łaski, do swoich towarzyszy, do ludzi, od których odtąd będzie się odróżniał już nie tylko dzięki swojej wiedzy czy swemu geniuszowi, ale dzięki temu, że zamieszkał w nim Bóg Historii. (Bazin 1950, s. 223)

Po tej konsekracji wszechwiedza i nieomyślność Wielkiego Wodza mają charakter absolutny. Kiedy później w filmie, w czasie pierwszego roku planu pięcioletniego, przechadza się on po placu Czerwonym wraz z kilkoma innymi przywódcami, spotyka przedstawicieli ludu, którzy pokażą pierwszy skonstruowany w Związku Sowieckim traktor. Jego silnik się psuje. Bucharin zauważa zdradliwie, że lepiej byłoby kupić traktory w Ameryce, na co ludzie natychmiast odpowiadają, że nadejdzie dzień, kiedy Rosja będzie samowystarczalna we wszystkich dziedzinach. Stalin nie komentuje tego zagadnienia, na które już prawidłowo zareagowano, ale tylko rzuca okiem na traktor i mówi: „To świece”, po czym traktor można ponownie uruchomić.

Bazin kończy swój esej refleksją, w której raz jeszcze formułuje swoje pojmowanie szczególnej siły realistycznej tego filmu:

W filmie dominacja geniusza stalinowskiego nie ma w sobie już nic oportunistycznego i metaforycznego: jest ona ściśle ontologiczna. Nie tylko dlatego, że nośność i siła perswazji filmowej są nieporównywalnie większe od każdego innego środka propagandy, ale również i przede wszystkim z tego względu, iż natura obrazu filmowego jest inna: kino, narzucając się naszemu umysłowi jako wiernie reprodukujące rzeczywistość, z racji swej niepodważalnej istoty jest niczym Natura i Historia. (Bazin 1950, s. 225)

W drugiej części eseju z „Esprit”, która nie została włączona do książkowej edycji z 1958 roku, krytyk powraca do rozwoju sowieckiego filmu w latach trzydziestych, sprzed stalinowskich „filmów mitycznych”. Przejście do filmu dźwiękowego zbiega się – pisze Bazin – z antyformalistyczną debatą filmową i wprowadzeniem realizmu socjalistycznego, którego bynajmniej nie odrzuca. Według Bazina film dźwiękowy oznacza w gruncie rzeczy realistyczną rewolucję, produkującą filmy, „których tematy (na ogół heroiczne i historyczne) i styl (o prostocie quasi-naturalistycznej) mogą jeszcze dziś służyć za wzór realizmu socjalistycznego na ekranie” (Bazin 1950, s. 226) Jako przykład pada na pierwszym miejscu *Czapajew* Wasiliewów, ale również inne filmy, takie jak trylogia o Maksymie Kozincewa i Trauberga (1934, 1937, 1938), *My z Kronsztadtu* (1936) Jefima Dzigana i *Dzieciństwo Gorkiego* (1938) Donsojka. Według Bazina, porównanie z takimi dziełami jest przygnębiające:

Dlatego też nie należy traktować najnowszych filmów sowieckich jak drogowskazów na drodze przyszłego realizmu socjalistycznego, ale wprost przeciwnie, jako dzieła dekadentkie w stosunku do już osiągniętych sukcesów. Rewolucja antyformalistyczna, mniej więcej równoległa z pojawieniem się kina dźwiękowego i przedwojennego humanizmu realistycznego, obecnie roztopia się w pedagogice i, paradoksalnie, w neoformalizmie. (Bazin 1950, s. 226)

To nie tylko ta dęta propaganda i ten załgany obraz Stalina napawają lękiem. Paradookumentalne sceny batalistyczne w między innymi *Bitwie stalingradzkiej* stworzono dzięki udziałowi ludzi i rzeczy, który w Hollywood byłby absolutnie nie do pomyślenia. Jednakże ilość nie przechodzi w jakość i reżysera Pietrowa zamknięto z powodu tej masowej mobilizacji ludzi. Przenosimy się w sam środek pola bitwy, w jednym ujęciu, kamera obraca się wokół swojej osi i widzimy bitwę nieomal jak ze środka staroświeckiej okrągłej dioramy. Nawet dla Bazina, który hołdował długim ujęciom i użyciu głębi ostrości, ten efekt był wymuszony: „Tego rodzaju rezygnacja z klasycznych środków montażowych na rzecz akrobatycznej ciągłości sekwencji graniczy wręcz z wykwentem” (*confine même à la préciosité*) (228). Dodatkowym znakiem ostrzegawczym dla sowieckiego filmu jest to, że starych mistrzów reżyserii, Pudowkina i Dowżenki, nie można rozpoznać w ich powojennych produkcjach[5]. Szczególnie złowróżbny jest dla Bazina nieudany barwny film Dowżenki o genetyku roślin *Miczurinie*:

[5] Jedynym wyjątkiem była pierwsza część *Iwana Groźnego* Eisensteina, którą Bazin – mimo swoich zastrzeżeń wobec teorii montażu tego reżysera – ocenił

bardzo wysoko w swojej recenzji w „Esprit”: Bazin, 1946, s. 667–671.

[...] wspaniały temat o uprzywilejowanej dla barwnego filmu fotografii, zmarnowany przez konstrukcję nudną i wręcz niespójną: dydaktyczna nieporadność, która graniczy z partactwem w przypadku filmu naukowego i z historycznym irrealizmem obrazu à la Épinal [ręcznie kolorowane malowidło – przyp. L.K.]. (Bazin 1950, s. 229)

Wytłumaczenia dla tej stagnacji i tego upadku można szukać nie tylko w zniszczeniach wojennych. Sowiecki przemysł filmowy uruchomiono względnie szybko po 1945 roku i – jak dodaje komentator neorealizmu – to właśnie brak tradycyjnych wytwórni okazał się przecież decydującym czynnikiem odnowy włoskiego kina. Reasumując, Bazin nie przeczy, że odnajduje pojedyncze, godne podziwu momenty w filmach, które oglądał.

Ale te cząstkowe sukcesy stawiają obecne kino rosyjskie w położeniu co najmniej paradoksalnym. Niewątpliwie sprawiają, że jest ono najbardziej formalistyczną produkcją na świecie. W istocie to nie tezy, kierujące realizacją tych dzieł, mogą nas zainteresować i wzruszyć (przynajmniej inną głębią niż ta aktualnych namiętności politycznych), ale raczej maestria i nadmiar ekspresji w tym czy innym detalu. Te oleodruki zasługują na oglądanie pod lupą, aby odkryć dziwną doskonałość jakiegoś kwiatu, drzewa czy ptaka. (Bazin 1950, s. 235)

4

André Bazin bez wątpienia był przygotowany na wyciągnięcie lupy, aby możliwie jak najrzetelniej osądzić rozwój sowieckiego filmu. Jego oponenti nie byli równie staranni w zakresie *close reading*. Zarówno mitologiczna interpretacja filmów ze Stalinem, włącznie z porównaniem Stalina i Tarzana, jak i analiza symptomów upadku sowieckiego filmu po wojnie wywołały oburzenie w obozie komunistycznym i poza nim. Związek Radziecki i Francja stały obok siebie ramię w ramię jako dwoje zwycięzców w drugiej wojnie światowej i miejsce partii komunistycznej w opinii publicznej nadal było mocne. W tygodniku „Les lettres françaises” na artykuł Bazina odpowiedziano zwartą napaścią zatytułowaną *Esprit i jego mity*. Komunistyczny krytyk filmowy Georges Sadoul wyjaśniał, że to, co napisał Bazin, nie było esejem filmowym, lecz politycznym pamfletem, który – w trakcie ówczesnej wojny w Korei – chce podkopać sympatię miłującego pokój francuskiego społeczeństwa do Związku Radzieckiego i jego przywódców oraz zwerbować je do przeciwnego obozu, obozu amerykańskiego imperializmu. W tym świetle zdemaskowano prawdziwą zawartość znanego zamiłowania Bazina do hollywoodzkiego kina i takiego reżysera jak Orson Welles! Zarzut kolegi, że w filmie zwykło się pokazywać historyczne postacie dopiero po ich śmierci, Sadoul zinterpretował bez ogródek jako poparcie dla tych, którzy „chętniej widzieliby Stalina martwym niż żywym” (Sadoul 1950).

Dla Georges’a Sadoula Stalin i filmy z wodzem w centrum były nietykalne i niedoścignione. Kiedy pokazywano nieomal pseudoreligijny *Upadek Berlina* (1949) Michaiła Czajurelego, gdzie wszystkie sprzeczno-

ści w sowieckim filmie powojennym, na które wskazywał Bazin, znowu pojawiają się w skoncentrowanej postaci (Bazin jednak go nie widział, gdy pisał swój esej), to wówczas Sadoul przypuścił nowy atak na tych – lub raczej należy powiedzieć na tego – który ważył się skrytykować to, za czym tęskniła postępową część francuskiej widowni. Ostrze wymierzone w Bazina, którego stanowisko na temat filmów ze Stalinem było tyleż dobrze znane, co wyjątkowe, nie mogło być wyraźniejsze:

Film taki jak *Upadek Berlina* wskazuje kinu jego przyszłość. Filmoteki jutra być może przechowują niektóre amerykańskie filmy *noir*, dzisiaj wychwalane przez pewnych estetów. Ale tylko kilku specjalistów zainteresuje się tymi muzeami horroru, tymi świadkami umarłej epoki. Ich ohydne tematy nie będą już kamuflowane przez jakieś szybko starzejące się wyczyny formalne i pozostaną jedynie odrażającymi akcesoriami, podobnymi do narzędzi tortur, które gromadzi się czasami w jakiejś sali starego feudalnego zamku. Bądźmy jednak pewni, że wówczas *Upadek Berlina*, ta nowoczesna epopeja, monumentalny poemat epicki o Stalinie, nadal będzie – podobnie jak kilka innych rzadkich klasyków filmowych – oklaskiwany przez ogromną większość ludzi, którzy jutro zadecydują o przetrwaniu lub śmierci dzisiejszych dzieł... (Baecque 2003, s. 224)

Po polemice wokół mitu Stalina i sowieckich filmów powojennych czołowa pozycja Bazina we francuskim powojennym ruchu kulturalnym uległa osłabieniu. Przeminał jednak również czas współpracy pomiędzy liberałami, pravicowymi katolikami, socjalistami i komunistami. Bazin miał wkrótce zwrócić się ku bardziej wyspecjalizowanej publiczności filmowej i wiosną 1951 roku założył „Cahiers du cinéma”. Jednak nadal pracował jako krytyk w „Esprit”, gdzie z krytycznym zainteresowaniem, ale stroniąc od wszystkiego, co stanowiło proamerykański punkt widzenia, śledzono rozwój Związku Radzieckiego. Tylko raz Bazin miał powrócić do sowieckiego filmu, tym razem do gatunku, który można określić mianem „kołchozowej idylli”. W marcowym numerze periodyku z 1953 roku napisał krótką recenzję z *Hojnego lata* Borisa Barneta, które z pewnym opóźnieniem dotarło na francuskie ekrany. Jądrzem tekstu Bazina, zatytułowanego *Wykwintny Stachanow*, było z lekka ironiczne porównanie pomiędzy socrealizmem szczytowego okresu stalinizmu a francuskim XVII-wiecznym klasycyzmem. Byłoby rzeczą zbyt prostą – pisze Bazin – skwitować film Barneta o miłosnych kłopotach w kołchozie jako infantylny i konwencjonalny. Reżyser jedynie korzysta z praw, które już dawno zaakceptowano w zachodniej literaturze:

Prawda w sztuce, jak dobrze o tym wiemy, przystosowuje się do konwencji. Czy rozporządzenia administracyjne kołchozu były bardziej rygorystyczne, bardziej obce spontanicznym odruchom ludzkiego serca od konwencji społeczeństwa XVII wieku, a „punkt honoru” Rodryga [(bohater *Cyda Racine’a* – przyp. L.K.) inny niż stachanowska rywalizacja? Społeczeństwo sowieckie tworzy, to prawda, nową moralność społeczną, ale bynajmniej nie namiętności. Czyż cechą charakterystyczną sztuki klasycznej (a zwłaszcza teatru) nie jest właśnie uwrażliwianie na odwieczną prawdę ludzkiego serca jedynie poprzez konwencje moralne, które te namiętności ograniczają? Dziewczęta Barneta, które stawiają sobie za punkt honoru przekraczanie

normy swoich rywalek, są kokietkami w nowym repertuarze. Łysenko jest ich *Carte de Tendre* [Mapa „Krainy Czułości” w alegorycznej powieści panny de Scudéry – przyp. L.K.]. Ich biały strój zootechników dobrze pasuje do tego nowego romansu pasterskiego. Trianon również było rodzajem modelowego gospodarstwa. Te porównania nie mają w sobie nic obrazoburczego w takim czy innym znaczeniu. *La préciosité* zawsze była subtelną formą powagi namiętności.

Należy powiedzieć „bohaterka pracy”, tak jak mówi się „bohaterka Corneille’a”. Barnet portretuje sowiecką wieśniaczkę „taką, jaką być powinna”, ale powinność jest tam jedynie punktem oparcia, cieniem położonym na dobrze nam znanych namiętnościach.

Klasycyzm – konkluduje Bazin – jest konsekwentną formą ściśle skodyfikowanej sztuki, która zarządzono w sowieckim społeczeństwie:

Nie ma ani nowego mężczyzny, ani nowych kobiet, jest tylko nowa moralność, której sam rygorizm, stała i opresyjna obecność we wszystkich aspektach życia społecznego pozostawia bez wątpienia w literaturze i w kinie sowieckim tylko jedno wyjście estetycznie ważne, wyjście klasycyzmu w granicach *la préciosité*, w każdym razie sztuki w opozycji do ekspresji romantycznej i realistycznej, gdzie aparat propagandy politycznej odegra rolę sentymentalnego kodu, siatki konwenansów, która zarazem ukrywa i odkrywa wieczną prawdę namiętności. (Bazin 1953, s. 445)

Sześć lat później autor ukryty pod pseudonimem Abram Terc w tym samym periodyku „Esprit” w sposób, który nieomal pokrywa się z konceptem Bazina, miał przedstawić swój pogląd na realizm socjalistyczny jako literaturę o świecie „takim, jakim być powinien”, jako klasycyzm. Jest mało prawdopodobne, że Terc/Siniawski czytał artykuł Bazina. Sam Bazin nie dożył publikacji *Le réalisme socialiste* w „Esprit”. Zdążył jednak przed śmiercią opublikować Postscriptum do swojego słynnego eseju o micie Stalina, którego pierwszą część przedrukował w książce w 1958 roku. Jego styl był równie lekki i elegancki jak zawsze, kiedy wspominał kampanię, jakiej go poddano w 1950 roku, jeszcze za życia Stalina. W swoim słynnym tajnym referacie na XX Zjeździe Partii Nikita Chruszczow uchylił tabu mówienia o zbrodniach Stalina i o ubóstwieniu Wielkiego Wodza. Bazin pisze, że „[B]ez posuwania się do sugestii, iż p. Chruszczow troskliwie przechował ten numer »Esprit« z moim artykułem” chce jednak przypomnieć o kilku fragmentach z tego słynnego referatu, które właśnie traktują o Stalinie stosunku do filmu. Chruszczow powiedział m.in., że Stalin, który od 1938 roku ani razu nie odwiedził kołchozu, widocznie czerpał informacje z kolorowych i zakłamanych obrazów filmowych życia na wsi. Bazin tak to komentuje:

Koło się zamknęło. Mistyfikacja filmowa odzwierciedliła się sama w sobie, co stanowiło zasadę. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że w ten sposób Stalinowi udało się samego siebie przekonać o własnym geniuszu za pomocą spektaklu stalinowskich filmów. Sam Jarry nie potrafił wynaleźć takiej pompy, aby tak napompować dobre samopoczucie swego Ojca Ubu. (Bazin 1950, s. 89)

Przełożył Tadeusz Szczepański

- Andrew D., 1990, *André Bazin*, rev. ed., New York–Oxford.
- Andrew D., 1997, *André Bazin's 'Evolution'*, w: *Defining Cinema*, ed. P. Lehman, New Brunswick, N.J., s. 73–94.
- Bacque A. de, 2003, *George Sadoul, Les lettres françaises et le cinéma stalinien en France*, w: *Le cinéma "stalinien": questions d'histoire*, ed. N. Laurent, Toulouse, s. 215–225.
- Bazin A., 1946, *Le Cinéma. Bataille du rail. – Ivan le Terrible*, „Esprit” 4, s. 667–671.
- Bazin A., 1950, *Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*, „Esprit” 8, s. 210–235.
- B[azin] A., 1953, *Precieux Stakanov: Un été prodigieux*, „Esprit” 3, s. 444–445.
- Bazin A., 1958, *Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*, w: *Qu'est-ce que le cinéma?* 1, *Ontologie et langage*, Éditions du verif, Paris, s. 75–89.
- Bazin A., 1963, *Ewolucja języka filmu*, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wyb., tłum. i posł. B. Michałek, Warszawa.
- Bazin A., 1978, *The Stalin Myth in Soviet Cinema*, transl. by G. Gurrieri, *Film Criticism* vol. 3, no. 1 (Fall), s. 17–26.
- Bazin A., 1985, *The Stalin Myth in Soviet Cinema*, w: *Movies and Methods*, ed. B. Nichols, vol. 2, Berkeley–Los Angeles, s. 29–40.
- Bazin A., 1997, *The Myth of Stalin in the Soviet Cinema*, w: *Bazin at Work*, transl. by A. Piette and B. Cardullo, ed. by B. Cardullo, Routledge, New York, s. 23–40.
- Bazin A., 2004, *What Is Cinema? I–II, Essays selected and transl. by H. Gray*, new ed., Berkeley.
- Furhammar L., Isaksson F., 1971, *Politik och film*, ny, rev. upplaga, PAN/Norstedts, Stockholm.
- Gjunter G., Dobrenko E. (red.), 2000, *Socrealističeskij kanon. Sbornik statej, Akademičeskij projekt*, Moskva.
- Golomstock I., 1990, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, transl. by R. Chandler, Collins-Harvill, London.
- Groys B., 1988, *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser, München.
- Günther H., 1984, *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart.
- Gutkin I., 1999, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890–1934*, Evanston, Ill.
- Kleberg L., 2007, *K semiotike telefona*, w: *Varietas et concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen*, eds. B. Hellman, T. Huttunen, G. Obatning, „Slavica Helsingensia 31”, Helsingin yliopisto, Helsinki, s. 362–378.
- Kleberg L., 2012, *Silence and surveillance. A history of culture and communication [The telephone in Russia and the Soviet Union]*, „Baltic Worlds” V. 1, March, s. 18–24.
- Lahusen Th., Dobrenko E. (eds.), 1997, *Socialist Realism Without Shores*, Durham.
- Laurent N. (ed.), 2003, *Le cinéma "stalinien": questions d'histoire*, Toulouse.
- Lotman J., 1977, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*, introd. av Olle Sjögren, övers. av Bengt Eriksson, Stockholm.
- Morgan D., 2006, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, „Critical Inquiry” 3 (vol. 32), s. 44–481.
- Nordmark D., 1976, *Bildspråkets betydelse. Ett bidrag till filmteorins historia*, PAN/Norstedt, Stockholm, s. 78–88 (kap. 5, „André Bazin och den heliga verkligheten”).
- Papernyj V., 1985, *Kultura "Dva"*, Ann Arbor.
- Sadoul G., 1950, *'Esprit et ses mythes'*, „Les lettres françaises” 31.08.
- Taylor R., 1949, [review of] M. Chiaureli: *The Fall of Berlin (Padenie Berlina*, two parts.), *KinoKultura* 15, January 2007, <<http://www.kinokultura.com/2007/15r-padenie.shtml>> [dostęp: 19.06.2007].

Taylor R., Spring D. (eds.), 1993, *Stalinism and Soviet Cinema*, London–New York.

Terc A., 2005, Čto takoe socialističeskij realizm?, w: *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR. 1950-e–1980-e gody*, red. V.V. Igrunov, t. I, kn. I, s. 458–473.

Tertz A., 1959, *Le réalisme socialiste*, „Esprit”, 2, s. 335–367.

Watts Ph., 2005, *Roland Barthes’s Cold-War Cinema*, „SubStance”, 3 (108), s. 17–32.