

KRWAWA KARUZELA (WŁADIMIR ZAZUBRIN, *DRZAZGA*)

A BLOODY CAROUSEL (VLADIMIR ZAZUBRIN, *THE SPLINTER*)

ALEKSANDRA ZYWERT

ABSTRACT. This article presents a comparative analysis of Vladimir Zazubrin's story titled *The Splinter* (1923) and its contemporary screen adaptation, i.e. Alexandr Rogozhkin's film *The Chekist* (1992), in the context of the Russian nation's tragedy during the formation of a new socio-political system. Just as Zazubrin text is a peculiar testimony to a certain epoch, Rogozhkin's film (if one also takes into account the date of its premiere) is a picture that warns contemporary people so as to prevent them from repeating their predecessors' mistakes.

Aleksandra Zywert, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Pisarski dorobek Władimira Zazubrina (1895–1937<sup>1</sup>) jest niewielki, ale charakterystyczny pod względem tematyczno-problematycznym dla wielu twórców lat 20. – początkowe zauroczenie ideałami komunistycznymi z czasem coraz bardziej blednie, by w końcu przerodzić się w całkowitą, podszytą głębokim przerażeniem, negację nowego systemu. Jego debiutancki utwór – powieść *Dwa światy* (*Два мира*, 1921) – został entuzjastycznie przyjęty przez decydentów<sup>2</sup>, co w efekcie oznaczało błyskotliwe wejście dwudziestosześcioletniego pisarza do kręgu twórców firmujących nową rzeczywistość<sup>3</sup>. Zazubrin nie tylko został uznany za młodego i dobrze rokującego pisarza, ale i (biorąc pod uwagę jego dość niezwykłą biografię) błyskawicznie stał się postacią pożądaną, bo niejako namacalnie zaświadczałą swoją postawą o wyższości idei komunistycznych nad poprzednim układem społeczno-politycznym. Władimir Jakowlewicz Zazubrin (właśc. Zubow) urodził się prawdopodobnie w Penzie<sup>4</sup> w rodzinie urzędnika kole-

<sup>1</sup> Data śmierci Zazubrina jest sporna. W niektórych źródłach podawany jest rok 1937, w innych – 1938. Zob. np. W. K a s a c k, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996, s. 726; *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 662.

<sup>2</sup> W tym zarówno Władimira Lenina, jak i Maksyma Gorkiego.

<sup>3</sup> Wkrótce potem uznano ten utwór za pierwszą powieść radziecką i rozpowszechniano w charakterze jednej z lektur obowiązkowych w oddziałach wojskowych, co nadało jej jeszcze wyższą rangę.

<sup>4</sup> Według niektórych źródeł miejscem urodzenia Zazubrina miała być osada Zawoneż na Tambowszczyźnie.

jowego. Rewolucję październikową powitał jako student Piotrogradzkiej Pawłowskiej Szkoły Oficerskiej, po ukończeniu której został wcielony do armii gen. Kołczaka. Wytrwał w niej do 1919 roku, po czym przeszedł na stronę bolszewików. Po wojnie osiadł w Nowosybirsku, związał się z czasopiśmem „Sibirskije ogni” i po jakimś czasie stał się „głównym organizatorem życia polityczno-literackiego na zachodniej Syberii”<sup>5</sup>. Początkowy sukces wydawniczy, zainicjowany opublikowanymi w 1922 roku *Dwoma światami*, został przyćmiony wy o w aferę korupcyjną lokalnego działacza partyjnego *Błada prawda* (Блeдная мową ideową kolejnych utworów, takich jak krytykująca NEP opowieść *Hotel robotniczy* (Общeжумие, 1923), opisująca upadek (zamieszanego *npawda*, 1923), czy wreszcie będąca przedmiotem naszej pracy osławiona *Drzazga* (Щенка, 1923). O ile w przypadku dwóch pierwszych tekstów skończyło się na krytycznych opiniach funkcjonariuszy ugrupowania Oktiabr’, o tyle ostatni za sprawą cenzury w ogóle nie ujrzał światła dziennego. Gdyby nie pomoc Gorkiego, nie wiadomo, jak potoczyłyby się wówczas losy pisarza. Zazubrin wówczas przetrwał, a nawet nieźle mu się wiodło<sup>6</sup>, ale nie stworzył już niczego istotnego. W 1934 roku rozpoczął pracę nad kolejną, nigdy nieukończoną, powieścią – *Góry* (Горы), dwa lata później napisał mowę pogrzebową na cześć Gorkiego oraz wspomnienia o nim. Aresztowany wraz z żoną w 1937 roku, pod zarzutem obrazy Naczelnego Wodza, wkrótce zasilil grupę ofiar czystek stalinowskich. Stało się to prawie dokładnie tak, jak to wcześniej opisał w *Drzazdze*.

Opowiadanie *Drzazga* – to przerażający w swej dosłowności opis procedury eliminacyjnej w wykonaniu CZEKA. Jest to tekst cenny zarówno jako przykład typowej w owych czasach literatury pięknej<sup>7</sup>, jak i (głównie ze względu na skrupulatność opisu i ilość detali) jako świadectwo początku epoki świadomego eliminacjonizmu. Historia *Drzazgi* na rynku czytelnictwa

<sup>5</sup> W. K a s a c k, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku...*, op. cit., s. 727.

<sup>6</sup> Zazubrin już w pierwszym rzucie dostąpił zaszczytu przydziału dachy w Pieredielkinie – miejscu prestiżowym, którego „Twórca radziecki pożądał [...] bardziej niż Orderu Lenina i nagrody państwowej. I chociaż za pieniądze z nagrody można było kupić dwie dachy – mało kto rezygnował z kolejki do domów związkowych. Pieredielkino oznaczało prestiż, miejsce w Panteonie Nieśmiertelnych”. Przydzielona mu willa nie uchroniła go przed śmiercią, nie przyniosła też szczęścia jej kolejnemu lokatorowi – w drugim rzucie dom ten dostał Aleksander Fadijew, który 13 maja 1956 roku zastrzelił się tam na oczach własnego, wówczas jedenastoletniego, syna. Szerzej zob. A. Żebrowska, *Niejasna Polana*, „Gazeta Wyborcza” 10.02.2000, [w:] źródło elektroniczne: [http://niniwa2.cba.pl/niejasna\\_polana.htm](http://niniwa2.cba.pl/niejasna_polana.htm) (31.05.2012).

<sup>7</sup> Jak podkreśla Krzysztof Cieślík w odpowiedzi na poglądy części krytyków, *Drzazga* jest tekstem o niezaprzeczalnych walorach literackich, a nie tylko jednym ze świadectw epoki. Zob. K. Cieślík, *Rzecz o książkach. Gruntowna korekta rosyjskiego kanonu*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/artukul/697823.html?print=tak&p=0> (22.05.2012).

była dość skomplikowana. Początkowo, mimo że pierwsza połowa lat 20. była stosunkowo liberalna dla pisarzy, publikację wstrzymano i *Drzazga* podzieliła los takich niewygodnych dla władzy radzieckiej utworów jak *My* (*Мы*, 1920) Jewgienija Zamiatina czy *Życie i śmierć Mikołaja Kurbowa* (*Жизнь и гибель Николая Курбова*, 1923) Iłji Erenburga. Pierwsza rosyjska publikacja tekstu miała miejsce w 1989 roku, i właściwie dopiero od tego czasu można mówić o prawdziwym powrocie tego pisarza do literatury i kultury w ogóle. *Drzazgą* zainteresowali się zarówno wydawcy (także poza granicami Rosji), jak i filmowcy. W 1992 roku na jej podstawie powstał film w koprodukcji rosyjsko-francuskiej, pt. *Czekista*<sup>8</sup>, w 2008 roku pojawił się polski przekład zazubrinowskiego opowiadania, a rok później na Scenie Teatralnej „Trójki” wyemitowano słuchowisko *Drzazga*, będące adaptacją tegoż tekstu<sup>9</sup>.

Akcja utworu rozgrywa się najprawdopodobniej w roku 1920 lub 1921<sup>10</sup> w jednym z syberyjskich miast. Głównym bohaterem jest inteligent w służbie rewolucji Andriej Pawłowicz Srubow – przewodniczący gubernialnej CZEKA. Jego rola jest z jednej strony ściśle określona, z drugiej – niezwykle pojemna: Srubow ma nieograniczoną władzę, całkowity monopol na rację i pełną bezkarność. Przynależność do konkretnego urzędu – Ogólnorosyjskiej Nadzwyczajnej Komisji do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem – czyni go oficjalnie tylko urzędnikiem. Z drugiej strony jest to urząd szczególny, co sprawia, że jest on *de facto* panem życia i śmierci: osobiście przesłuchuje podejrzanych, skazuje, podpisuje wyroki śmierci, a często i osobiście je wykonuje. Przed jego oczami codziennie przewijają się dziesiątki „wrogów ludu”, dla których nie ma już żadnego ratunku, bowiem każdy, kto trafił do Srubowa, jest już martwy, bo wyrok jest zawsze jeden – rozstrzelanie.

<sup>8</sup> *Czekista* (1992) czas trwania: 1 godz. 32 min., gatunek: Dramat; premiera: 16 września 1992 (świat); produkcja: Francja, Rosja; reżyseria: Aleksander Rogożkin, scenariusz: Jacques Baynac, André Milbet.

<sup>9</sup> Władimir Zazubrin *Drzazga*, Trójka, Scena Teatralna Trójki, 18.01.2009, Reżyseria: Jan Warenycia; Adaptacja radiowa: Jacek Snopkiewicz; Przekład: Henryk Chłystowski; Realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska; Opracowanie muzyczne: Marian Szalkowski; Obsada: Mariusz Bonaszewski (Srubow), Sylwester Maciejewski (Piepieł), Jan Pęczek (Izaak Kac), Włodzimierz Bednarski (Aleksiej-czekista), Kazimierz Wysota (Wańka-czekista), Krzysztof Banaszyk (Iwanow-czekista), Sławomir Pacek (Krutajew), Magdalena Warzecha (Walentyna – żona Srubowa), Ewa Konstancja Bułhak (czekistka). Szczegóły [w:] źródło elektroniczne: <http://www.polskieradio.pl/9/333/Artykul/230464,Wladimir-Zazubrin-Drzazga-> (12.05.2012).

<sup>10</sup> CZEKA została powołana do życia już kilkadziesiąt dni po przewrocie październikowym i przetrwała w dotychczasowym kształcie tylko do 6 lutego 1922 roku. Wówczas Lenin i Dzierżyński podjęli decyzję o zmianie nazwy na GPU. Szerzej zob. M. C i e - s i e l c z y k, *KGB*, Warszawa 1989, s. 12–17.

Począwszy od pierwszej sceny Zazubrin szczegółowo relacjonuje przygotowania do egzekucji skazanych, samą egzekucję, a potem proces „utylicyzacji” zwłok. Więźniowie sprowadzani są do piwnicy, rozbierają się do naga, podchodzą do ściany. Z tyłu staje pluton egzekucyjny z pistoletami i na znak dany kijem oddaje salwę. Zwłoki transportowane są na wózku, a potem obwiązywane sznurem za nogi, wyciągane na zewnątrz i ładowane na podstawioną wcześniej ciężarówkę. Czytelnik otrzymuje przerażające obrazy ludzkiego szaleństwa, zezwierzczenia, skrajnej obojętności wobec skazanych, wampirycznej żądzy krwi funkcjonariuszy oraz ich alkoholizmu. Wymowa kolejnych pojawiających się obrazów masowych morderstw zostaje nadnaturalnie zwielokrotniona poprzez suchy, pozbawiony emocji, wręcz urzędniczy język narracji. Dzięki temu chwytowi autorowi udaje się wniknąć zarówno w umysły ofiar, jak i katów i oddać na wielu poziomach tekstu rozmiary tragizmu, jaki stał się udziałem zarówno jednych, jak i drugich. U Zazubrina umierają wszyscy i wszystko. Umierają skazani, masowo mordowani w piwnicy KGB, i ich kaci, umierają idee, marzenia, plany na przyszłość, związki, więzi międzyludzkie, uczucia, umiera nawet czas. Nie leczy on ran, ale je pogłębia, rozjątrza i zaognia, by w końcu pchnąć człowieka w objęcia niekończącego się piekła obłądu – śmierci psychicznej, o wiele gorszej niż fizyczna.

Proces ten najwyraźniej daje się prześledzić na podstawie analizy postaci głównego bohatera. Srubow – to prawdziwy czekista: surowy, zorganizowany, nieprzejednany, obowiązkowy, lojalny i oddany sprawie. Jego determinacja podkreślona jest także poprzez „mówiące” nazwisko – Srubow, od czasownika „срубить”, czyli „zrąbać”. Choć jest on z pochodzenia inteligentem, przystał do czerwonych z przekonania i został ich ofiarnym żołnierzem. Im dłużej jednak pozostaje na służbie rewolucji, tym bardziej jego wiara zaczyna się chwiać, bo godząc się na status śrubki w maszynie, Srubow nie przewidział, że w praktyce pojęcie „absolutne posłuszeństwo” oznacza masowe bratobójcze mordy<sup>11</sup> niewinnych ludzi (realizowane często w bardzo okrutny i wyrafinowany sposób)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Jak pisze jeden z badaczy, masowe rzezie w XX stuleciu zmieniły swój charakter i w odróżnieniu od kolonialnych grabieży prowadzonych od XVI do XIX wieku [...] w większości masowych rzezi i przypadków eliminacjonizmu naszej epoki nie dokonywały państwa kolonialne ani zdobywające nowe terytoria. Przypadki te miały miejsce w całości lub głównie w granicach państw, które wspólnie zamieszkiwali sprawcy i ofiary.

Szerzej zob. D.J. G o l d h a g e n, *Wiek ludobójstwa*, przeł. M. Romanek, Kraków 2012, s. 61.

<sup>12</sup> Dodajmy w tym miejscu, że przerażająca w swej dosłowności wizja Zazubrina jest i tak stosunkowo łagodna. Regionalne oddziały czterydziestki posuwały się do zdecydowanie okrutniejszych sposobów uśmiercania, a wszystko to w imię rewolucji i nowego, legitymizującego wszelkie potworności, kodeksu moralnego „wyzwolicielei”. Jak podaje Marek Ciesielczyk,

Początkowo historia Srubowa jest dość typowa: oto zagorzały zwolennik nowego porządku posłusznie wykonuje powierzone mu zadanie – broni ideałów rewolucji poprzez fizyczną eliminację jej wrogów. Jego początkowa postawa do złudzenia przypomina tę, którą prezentowali oskarżeni w procesach o ludobójstwo hitlerowscy oprawcy. Postawieni przed sądem kaci nie widzieli w swoich czynach niczego nienaturalnego, a swoją postawę tłumaczyli posłuszeństwem, obowiązkiem, odruchem czy presją społeczno-psychologiczną (czyli tzw. owczym pędem), tak jakby mechanizmy te miały „w magiczny sposób skutecznie zmuszać ludzi do tego, by działali wbrew swej woli”<sup>13</sup>. Srubow początkowo myśli tak samo. Dla niego rewolucja – to jedyna i niepowtarzalna zapowiedź nowego życia, świętość, którą on, jej rycerz i kochanek zarazem, za wszelką cenę chce obronić. Fanatyzm Srubowa zostaje dobitnie podkreślony jego autorskim wyobrażeniem rewolucji, upostaciowionym w obrazie ciężarnej wiejskiej baby,

которая вынашивает своего ребенка, которая должна родить. [...] Она – баба беременная, русская ширококозая, в рваной, заплатах, грязной, вшивой холщовой рубашке. И я люблю Ее такую, какая Она есть, подлинную, живую, не выдуманную. Люблю за то, что в Ее жилах, огромных, как реки, пылающая кровавая лапа, что в Ее кишках здоровое урчание, как раскаты грома, что Ее желудок варит, как доменная печь, что биение Ее сердца, как подземные удары вулкана, что Она думает великую думу матери о зачатом, но еще не рожденном ребенке. И вот Она трясет свою рубашку, соскребает с нее и с тела вшей, червей и других паразитов – много их присосалось – в подпалы, в подвалы. И вот мы должны, и вот я должен, должен, должен их давить, давить, давить. И вот гной из них, гной, гной!<sup>14</sup>

Odwołująca się do tradycji naturalizmu, utrzymana w stylistyce zagrzewających do walki hasel rewolucyjnych i nihilistyczna w wymowie<sup>15</sup>

Każdy oddział CZEKI na prowincji wypracowywał własne, preferowane przez siebie metody tortur. W Charkowie na przykład ofiary CZEKI były skalpowane w ten sposób, iż z rąk ściągano im tzw. rękawiczki. W Woroneżu wrzucano torturowanych do specjalnych beczek, które od wewnątrz były wybite gwoździami, a następnie je toczono; wypalano także ofiarom na czole pięcioramienną gwiazdę, natomiast księżom nakładano na głowę „wieniec” z drutu kolczastego. W Carycynie i Kazyszynie przepiłowywano kości przy pomocy piły. W Połtawie i Kremenczuku ofiary nabijano na pal. W Jekaterynosławiu krzyżowano je lub kamienowano. W Odessie palono oficerów w piecu lub rozrywano ich na sztuki. W Kijowie wrzucano ich do trumny razem z rozkładającymi się zwłokami, zakopywano żywcem w ziemi, a następnie, po pół godzinie wykopywano ich z powrotem.

Ibidem, s. 14.

<sup>13</sup> D. J. G o l d h a g e n, *Wiek ludobójstwa*, op. cit., s. 229.

<sup>14</sup> В. З а з у б р и н, *Шенка*, „Сибирские огни” 1989, № 2, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.lib.ru/RUSSLIT/ZAZUBRIN/shepka.txt> (26.05.2012). Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła.

<sup>15</sup> Nihilizm wizji Srubowa polega tu na jawnym przyzwoleniu na przemoc w imię nadrzędnej idei. Jak podkreśla jeden z badaczy, nihilisci, w odróżnieniu od reformistów,

wizja Srubowa świadczy nie tyle o jego sile, co słabości, bo przebijający z niej fanatyzm wyklucza zachowanie obiektywizmu i dystansu. W tym kontekście nie zaskakuje fakt, że z czasem powierzone Srubowowi zadanie zaczyna go przerastać i zalecane przez ideologów komunizmu „urządzenie społeczeństwa na wzór fabryki”<sup>16</sup> zaczyna mu się jawić jako zło w najbardziej przerażającym tego słowa znaczeniu<sup>17</sup>.

W tym kontekście przekleństwem Srubowa, podobnie jak większości inteligentów-działaczy partyjnych, jest jego pochodzenie i stopień samoświadomości. Srubow, czy chce, czy nie, widzi, słyszy i czuje więcej, dlatego na wszelkie dostępne mu sposoby próbuje sobie wytłumaczyć sens swojego życia. A to błąd, bo rewolucja nie potrzebuje myślicieli, a bezwolnych i posłusznych wykonawców rozkazów. Z tego punktu widzenia idealnym sługą jest Piepieł – robotnik fabryczny, który dorastał i ukształtował się w biedzie i całe życie walczył o przetrwanie. („Вырос на заводе. Десять лет над головой, под ногами змеями шипели ремни, скрипели зубы резцов, кружил голову крутящийся бег колеса. Некогда разговаривать. Поспевай повертывайся”). Dla niego, prostego człowieka, pojęcie dylematu moralnego jest abstrakcją. Kiedy Srubow pyta go, czy żał mu czasami skazanych, Piepieł nawet nie do końca rozumiejąc o co chodzi, odpowiada: „Я есть рабочий, ви есть интеллигент. У меня есть ненависть, у вас есть философий”.

Szaleństwo Srubowa – to nie tylko efekt uboczny „pracy” animatorów czerwonego terroru. To także tragiczna i ostateczna klęska indywidualnego w starciu z kolektywnym. Srubow, nawet jeśli oficjalnie temu zaprzecza, jest organicznie wrośnięty w poprzednią epokę i dlatego w końcu przegrywa. Jego wewnętrzne zmagania odzwierciedlają typowy dla tego okresu problem rozpaczliwych, acz nieudanych prób asymilacji inteligencji w wa-

---

wzywają do totalnej rewolucji przeciwko „systemowi” kapitalistyczno-metafizykotechnicznemu [...]. Opowiadają o zaświatach, uświęcając destrukcję. Wolno posunąć się do każdej formy gwałtu, byle wykorzeńić „stary świat”. Od „potworów” gniewu, Medei, Atreusów, po furiatów naszych czasów dla Stalinów, Hitlerów i Ben Ladenów, i całej reszty tego doborowego towarzystwa, liczy się konsekwencja.

A. G l u c k s m a n n, *Rozprawa o nienawiści*, tłum. W. Prażuch, Warszawa 2008, s. 62.

<sup>16</sup> R. I m o s, *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2006, s. 58.

<sup>17</sup> Przyjmując jako punkt wyjścia założenie, że zarówno społeczeństwo, jak i ludzie nie są czymś danym, komuniści uzurpowali sobie prawo do dowolnego ich przekształcania w imię konkretnego projektu politycznego (tu: tworzenia nowego modelu państwa), a więc w efekcie dawali przyzwolenie na masowe rzezie. Nie bez znaczenia są tu między innymi uprzedzenia i wadliwe założenia Lenina dotyczące pożądanej struktury społeczeństwa. Lenin, jak pisze Zbigniew Madej, „rosyjską odmianę *homo faber* w postaci rzemieślnika i chłopca uznał za naturalnego wroga socjalizmu, bo zgodnie z doktryną ów rzemieślnik i chłop co dzień, co godzina miał rodzić kapitalizm”. Z. M a d e j, *Rosyjskie zmagania cywilizacyjne*, Warszawa 1993, s. 56.

runkach rodzącego się komunizmu, opisany między innymi we wczesnej twórczości Borysa Pilniaka w takich utworach jak *Nagi rok* (*Голый год*, 1921) czy *Maszyny i wilki* (*Машины и волки*, 1925).

Wychowany i ukształtowany w „starym świecie”, Srubow, w obliczu jego totalnej zagłady, nie potrafi się odeń psychicznie oderwać. Srubow przyznaje: „Пепел говорит: «Революция – никакой философии». А я без «философии» ни шагу”. Wyznanie to jest początkiem końca bohatera. Owładnięty narastającą obsesją znalezienia sensu w mordowaniu, doświadcza on swego rodzaju przerażającej iluminacji: oto rewolucja, widziana początkowo jako obiekt kultu (piękny mimo swego brudu i ohydy), zmienia się w lypiącego gniewnymi oczami potwora, który pożera wszystkich wokół – i przeciwników, i zwolenników. Nie ma w niej nic, żadnej wyższej idei, nic oprócz nieustannie płynącej rzeki krwi, krwi, którą „produkuje” oni, czekaści, nic oprócz „fabryki do przemiatu ludzkiego mięsa”.

Nieco inaczej, zdecydowanie bardziej widowiskowo, historia przemiany i upadku Srubowa jawi się w filmie. Co prawda, zdecydowanie mniej w nim prezentacji wewnętrznych monologów bohatera, ale za to zdecydowanie więcej symbolicznych obrazów oddających specyfikę tamtych lat<sup>18</sup>. Podobnie jak w zazubrinowskim tekście, także i tu na pierwszy plan wysuwa się postać Srubowa. Początkowo jest on wykreowany na typowego bohatera filmów socrealistycznych o charakterze propagandowym – pewny swego, silny wewnętrznie, zdeterminowany i zdecydowany, typowy bojownik w słusznej sprawie. Efekt podkreślenia dominującej roli głównego bohatera został osiągnięty zarówno poprzez dobór aktora wizualnie odpowiadającego charakterowi centralnej postaci, jak i modyfikację sposobu jego prezentacji w zależności od sytuacji, w której się znajduje. W rolę Srubowa wcielił się Igor Siergiejew, znany między innymi z takich filmów jak *Pora dreszczów* (*Гадкие лебеди*, 2006), *Wygnanie* (*Изгнание*, 2007) czy *Milczące dusze* (*Овсянки*, 2010). Aktor ten idealnie wpisuje się w klimat zarówno filmu, jak i jego literackiego pierwowzoru – wysoki, postawny, lekko łysiejący szczupły ciemny blondyn o rozumnej bladej, proporcjonalnej twarzy i przenikliwym spojrzeniu szarych oczu. Zarówno jego fizjonomia, jak i cała sylwetka w dużym stopniu wpasowuje się w obiegowe wyobrażenie

<sup>18</sup> Przeniesienie punktu ciężkości wynika ze specyfiki pojęcia „scenariusz”. Przygotowując adaptację, scenarzysta w pierwszej kolejności musi skupić się na odnalezieniu jądra utworu, nie zaś na absolutnej wierności tekstowi. Jak pisze Maciej Karpiński,

Adaptacja nie polega na przrzucaniu stron książki i przepisywaniu kolejnych jej fragmentów do scenariusza [...]. Polega ona na usilnym dążeniu do dotarcia do najgłębszego sedna treści tej książki – nie tylko w sensie fabularnym, lecz także psychologicznym, filozoficznym, etycznym – innymi słowy do jej ducha – i przetransponowaniu go w formę właściwą scenariuszowi filmowemu.

M. K a r p i ń s k i, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004, s. 243–244.

o przeciętnym inteligencje tamtych czasów. Wizerunek uzupełnia jego zachowanie i kostium. Zarówno w biurze, podczas przesłuchań lub rozmowy z członkami „trojki”, w piwnicy, na miejscu kaźni, jak i w domu, w otoczeniu bliskich, Srubow jest pokazywany głównie w półzbliżeniu lub zbliżeniu. Ten typ ujęcia w początkowych scenach filmu zapewnia ekspozycję cech wywoławczych bohatera, jakimi są nieprzejednanie i bezwzględność, zaś w dalszej części pozwala obserwować jego metamorfozę. W scenach statycznych często lwią część planu zajmuje wyizolowana twarz Srubowa. Początkowo jest ona zawsze kamienna, nieprzenikniona, pozbawiona jakichkolwiek uczuć, poważna, wręcz mroczna, tak samo jak spojrzenie – przenikliwe, lodowate, bezwzględne, puste. Analogicznie wymowne poprzez swoją statyczność jest jego zachowanie – niezależnie od okoliczności Srubow jest oszczędny w słowach i gestach, jego ruchy są zdecydowane, pewne, ale pozbawione ekspresji. Strategia ta doskonale sprawdza się w późniejszych sekwencjach filmu, kiedy dochodzi do załamania się wykreowanego wizerunku Srubowa. Oto ten fanatycznie oddany Sprawie pan życia i śmierci, pozornie beznamiętny morderca, w imię idei i tzw. wyższej konieczności w pewnym momencie nie wytrzymuje psychicznego obciążenia i zaczyna się łamać. Proces ten jest widoczny właśnie na jego twarzy. Poprzednio kamienna, sucha, beznamiętna, teraz zaczyna się zmieniać, nabierać wyrazu, stawać się coraz mniej enigmatyczna. Początkowo widać skurcze, potem pot na czole, by w końcu ku wielkiemu zaskoczeniu zobaczyć, jak nagi Srubow rzuca się pod lufy swoich podkomendnych. Ci, co prawda, w ostatniej chwili ratują go od śmierci, ale jest to ratunek pozorny. Na tym etapie na cokolwiek jest już za późno – Srubow popadł w obłęd i kończy w szpitalu psychiatrycznym pod strumieniem zimnej wody, doświadczać dokładnie tego samego co skazywani przez niego ludzie – jest tak samo przesłuchiwany, musi odpowiadać na te same pytania, w końcu tak samo jak mordowani ludzie musi nago stanąć pod ścianą i czekać na wykonanie wyroku. Oblewający go wodą ze szlauchu pielęgniarz do złudzenia przypomina czekistowski pluton egzekucyjny – stoi z drugiej strony i silnym strumieniem lodowatej wody biczuje bezbronny człowieka.

Wizualną spójność wizji reżysera uzupełnia kostium bohatera<sup>19</sup>. Przez lwią część filmu Srubow jest tak samo ubrany: ma na sobie ciemny garnitur, krawat, nieskazitelnie białą koszulę i porządne, dopasowane do całości stroju, buty. Kiedy scena rozgrywa się na zewnątrz, dochodzi jeszcze długi ciemny płaszcz i czapka typu leninówka. W odróżnieniu od reszty współpracowników nie nosi munduru, jego rzeczy są uszyte z materiałów dobre-

---

<sup>19</sup> O znaczeniu kostiumu w procesie konstrukcji charakterystyki bohatera zob. J. F a - r y n o, *Введеніе в литератуpоведеніе. Wstęp do literaturoznawstwa*, wyd. II poszerzone i zmienione, Warszawa 1991, s. 178–200.



go gatunku i zawsze czyste, co wyodrębnia go na tle pozostałych postaci, podkreśla jego uprzywilejowaną pozycję „zawodową” oraz – głównie ze względu na brak munduru – eksponuje jego inteligenckie pochodzenie. Przemiana, jaka się w nim dokonuje, odbija się też na zewnętrznym wizerunku. Początkowo elegancki, wraz z narastaniem obłędu Srubow staje się coraz bardziej niechlujny, by w końcu w scenie „kaźni” wystąpić nago. Dodajmy, że z uwagi na funkcję nagości w filmie, nie jest ona obsceniczna, a głęboko symboliczna: z jednej strony oznacza powrót do źródeł, natury, opozycję wobec wpływu cywilizacyjnego, realizację fundamentalnej opozycji „falsz (kostium) – prawda (nagość)”, z drugiej zaś – śmierć<sup>20</sup>.

Całość obrazu Aleksandra Rogożkina jest świadomie brutalna, drastyczna i przerysowana. Dzięki temu z jednej strony udaje mu się pokazać rewolucję „od kuchni”, z drugiej niejako namacalnie wydobyć z mroków zapomnienia literackie świadectwo jednego ze świadków tamtych tragicznych wydarzeń. Trudno jednocześnie oprzeć się wrażeniu, że reżyser chce sięgnąć głębiej. Wybierając tekst Zazubrina, Rogożkin, podobnie jak wcześniej syberyjski pisarz, nie tylko pokazuje prawdę o mrocznych latach 20., ale i wskazuje winnych tej sytuacji – rewolucji opartej na bratobójczych mordach nie firmują ani chłopci, ani robotnicy, a światli i z pozoru zwyczajni inteligenci, posiadający normalny dom i rodzinę. Pogląd ten nie jest odkryciem, bo na ów aspekt zwracał uwagę już dużo wcześniej Nikołaj Bierdiajew, upatrując w, oderwanej od tradycji rosyjskiej, inteligencji źródło późniejszej rewolucji<sup>21</sup>, która okazała się przekleństwem dla Rosji. Bierdiajew pisał: „Русская революция ангинонациональна по своему характеру, она превратила Россию в бездыханный труп”<sup>22</sup>. Słowa te, z dzisiejszej perspektywy wydawać by się mogło już nieco archaiczne w swoim

<sup>20</sup> Nagość w filmie jest środkiem wyrazu artystycznego, nie zaś celem samym w sobie. Jak pisze Jerzy Faryno, „Нагота в фильме, как это ни парадоксально, еще более отчуждена от снимающегося актера [...]. Она и ничья и чья-то одновременно”. J. F a r y n o, *Введение в литературоведение...*, op. cit., s. 199.

<sup>21</sup> Szerzej zob. Н.А. Б е р д я е в, *Духи русской революции*, [w:] Źródło elektroniczne: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/duhi.txt> (31.08.2012). Bierdiajew z dystansem odnosił się do inteligencji. Uważał, że w fanatycznym dążeniu do równouprawnienia w każdym wymiarze, zagubiła ona prawdziwą drogę do prawdy. Bierdiajew pisze:

С русской интеллигенцией в силу исторического ее положения случилось вот какого рода несчастье: любовь к уравнительной справедливости, к общественному добру, к народному благу парализовала любовь к истине, почти что уничтожила интерес к истине.

Н.А. Б е р д я е в, *Философская истина и интеллигентская правда*, [w:] źródło elektroniczne: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/berd2.txt> (31.08.2012).

<sup>22</sup> Н.А. Б е р д я е в, *Духи русской революции*, [w:] źródło elektroniczne: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/duhi.txt> (31.08.2012).

przesłaniu, w kontekście filmu Rogożkina (co znamienne, nakręconego u progu gruntownych przemian ustrojowych w Rosji) nabierają jakościowo nowego znaczenia. Nie tylko pielęgnują pamięć o przeszłości, ale i zmuszają do zastanowienia się nad przyszłością. Przywołując po latach głęboko tragiczny w swej wymowie okres dziejów swojego kraju, wyławiając z mroków niepamięci jedno z najbardziej wyrazistych literackich świadectw, reżyser zdaje się przestrzegać przed powielaniem błędów poprzednich pokoleń, bo koło się zamyka – Rosja znów rodzi się w mękach i krwawa karuzela ponownie może zacząć się kręcić.