

Bydgoszcz, 22 czerwca 2017

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Lejman pt.
Kształtowanie obrazu wspólnoty radzieckiej w filmie fabularnym RFSRR (1932-1956)

Na początku lat 30. kino radzieckie nie tylko staje się dźwiękowe, ale przede wszystkim rezygnuje z poszukiwań awangardowych, tak charakterystycznych dla „kultury 1” (według terminologii Władimira Papiernego). Podobnie jak inne dziedziny kultury, a także życia codziennego, zostaje całkowicie podporządkowane zadaniom politycznym i ideologicznym (w tej właśnie kolejności). Lata 30. przynoszą także wyraźne zmiany w legitymizacji władzy. To właśnie wówczas coraz większe znaczenie zyskuje idea „silnej Rosji”, co jest związane z wyraźnie zauważalnym nacjonalizmem rosyjskim, widocznym także przez odniesienia do historii. W ten sposób rozpoczyna się proces „metamorfozy radzieckiej zbiorowości, przeobrażającej się z klasy w naród” (s. 5). Zmieniają się sens i charakter wspólnoty, idee, wokół których się formuje, np. praca, naród, wojenne zwycięstwo itd., przypisywane jej funkcje, sposoby określania, jak również relacje między jednostką a wspólnotą. Fundamentalne znaczenie posiada kontekst polityczny i społeczny: tworzenie wspólnoty było w kulturze radzieckiej starannie zaplanowaną działalnością, aczkolwiek wykorzystującą tożsamość narodową i społeczne oczekiwania.

Magdalena Lejman w swojej rozprawie rekonstruuje proces ewolucji radzieckiej wspólnoty dzięki filmom, ale zaraz przygląda się kinu, patrząc nań przez pryzmat tytułowego zagadnienia. Interesują ją kształt, atrybuty i funkcje filmowego obrazu tej wspólnoty w latach 1932-1956, analizuje sposoby jej ukazywania przez cechy i postępowanie bohaterów, fabułę, ikonografię. Struktura rozprawy jest przejrzysta i przekonująca. Autorka, po wstępie zawierającym wyjaśnienia metodologiczne i terminologiczne (można się jedynie zastanowić, czy akurat w tym miejscu powinna znaleźć się część *Estetyka filmu rosyjskiego i radzieckiego*

w pierwszej połowie XX wieku), omawia *Politykę narodowo-społeczną bolszewików*, a następnie koncentruje się na interesujących ją zagadnieniach w ujęciu chronologicznym, poświęcając kolejne rozdziały kinematografii lat 30., okresowi Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, wreszcie czasom powojennym.

Nie ulega wątpliwości, że Doktorantka doskonale zna kino radzieckie. Pod uwagę bierze 234 filmy, oczywiście wykorzystując je w różnym stopniu, ale zawsze z pożytkiem dla pracy i podporządkowując ich interpretację swoim zasadniczym celom. Nie dokonuje przy tym wartościowania artystycznego, co uważam za bardzo dobrą decyzję. Z interesującego ją punktu widzenia nie ma to żadnego znaczenia. Każdą tezę obudowuje licznymi przykładami, ukazując w ten sposób nie indywidualne dzieła, ale zjawiska najbardziej charakterystyczne. Odnajduje liczne wątki i motywy, które interesujące same w sobie, razem współtworzą świat przedstawiony kultury stalinowskiej. Obserwując ich zarówno stałe punkty, jak i modyfikacje, można dostrzec ewolucję nie tylko obrazu kształtowania wspólnoty, ale także innych elementów tej kultury.

Autorka skoncentrowała się na pełnometrażowych filmach fabularnych i trudno odmówić słuszności tej decyzji, choćby ze względu na ich siłę oddziaływania, a przecież tę funkcję i możliwości kina stawiano na pierwszym miejscu. Ograniczyła się także do kinematografii Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republice Radzieckiej, co znajduje uzasadnienie w jej dominującej roli. Zaznacza też wyraźnie, że chodzi o filmy wyświetlane w kinach, choć tu akurat pojawia się pytanie o te, które nie weszły na ekrany i powody, dla których tak się stało. Wszystkie te wybory są racjonalne, zastanowiłbym się natomiast, czy nie uwzględnić, choćby w niewielkim stopniu, filmów dla dzieci i młodzieży, ponieważ niektórych jednak brakuje w pracy, choćby tak ważnej z perspektywy głównego tematu *Młodej Gwardii* Siergieja Gierasimowa.

Z pewnością nie było łatwo dokonać uporządkowania tak obszernego materiału i tu Doktorantka zasługuje na pochwałę. Z drugiej strony, nie wykorzystwała możliwych podpowiedzi. Rekonstruując historię kina radzieckiego sięga przede wszystkim po samoopisy kultury stalinowskiej, na szczęście podchodząc do nich ostrożnie i z dystansem. Niekiedy jednak aż prosiło się, aby użyć klasyfikacji głównych nurtów czy opisów poszczególnych zjawisk zaproponowanych choćby przez Petera Keneza w książce *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. Do tej sprawy jeszcze wrócę.

Nie mam zastrzeżeń do analiz poszczególnych filmów. Lejman trafnie dostrzega w nich elementy najważniejsze z jej punktu widzenia, potrafi także wyprowadzić z nich uogólnienie, służące refleksji nad główną linią ewolucji wyobrażenia radzieckiej wspólnoty,

które znalazło odzwierciedlenie również w ówczesnym kinie. Tak jak wspomniałem, w pierwszym rozdziale Autorka poprawnie zarysowuje tło związane z polityką społeczno-narodową bolszewików, poczynając od Lenina i jego poglądów na kwestię narodowościową, od razu też zwracając uwagę na rozdzźwięk między teorią a praktyką, aż po lata po II wojnie światowej, czy też – używając radzieckiej nomenklatury – po Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej. Pokazuje zarówno podłoże teoretyczno-ideologiczne, jak i praktyczne aspekty kształtowania wspólnoty, z uwzględnieniem bieżącej polityki. Wbrew pozorom bowiem w kulturze komunistycznej, nie tylko w okresie stalinowskim, ideologia była zazwyczaj podporządkowana wymaganiom i zadaniom politycznym. Dotyczyło to rzecz jasna także kina.

Lejman rejestruje zmiany, które w nim zachodziły w nim w zależności od momentu historycznego, ale moim zdaniem czyni to jednak zbyt zdawkowo. Dodam od razu, że o ile o sposobie kształtowania wizerunku wspólnoty radzieckiej Doktorantka pisze bardzo dużo, podając dziesiątki trafnych i dobrze rozpoznanych przykładów, o tyle odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” powinny być nieco bardziej rozbudowane i wnikliwe. Istotne jest bowiem, czemu wspólnota ma służyć, jakie pełnić funkcje, jakie zadania zostają przed nią postawione zarówno w rzeczywistości, jak i filmach, wokół czego, jakich idei, się organizuje, czy jest otwarta, czy zamknięta itd. Lejman w zasadzie odpowiada na te wszystkie pytania, ale nieco brakuje kontekstu historyczno-politycznego. Tu właśnie konieczne byłoby wyjście poza samoopisy i bardziej precyzyjne i widoczne wykorzystanie literatury przedmiotu.

Rzecz jasna, Autorka skrótowo zaprezentowała ów kontekst we wstępie, ale szkoda, że nie rozwinęła bardziej podczas omawiania poszczególnych zjawisk filmowych. To oczywiście prawda, że „filmy drugiej połowy lat 30. koncentrują się na postaci silnej jednostki” (s. 146). Doktorantka wskazuje na niektóre pełnione przez nią funkcje oraz środki służące jej uwzniośleniu. Zwrócenie uwagi między innymi na legitymizację władzy po Wielkiej Czystce, kiedy doszło do wymiany ponad 60% członków partii, jak również na przemiany historiografii i odejście od koncepcji Michaiła Pokrowskiego, co miało wpływ zarówno na filmy historyczne, jak i współczesne, pozwoliłoby wszakże dostrzec dodatkowe konteksty posiadające znaczący wpływ na takie a nie inne relacje między jednostką a wspólnotą w tym okresie. Powojenna apologia wszystkiego, co rodzime, i walka z kosmopolityzmem wynikała także – choć nie bez znaczenia była uzasadniona duma narodowa – z konieczności kolejnej legitymizacji osłabionej władzy i odbudowaniem „prawidłowej” hierarchii wartości mieszkańców ZSRR, którzy w czasie wojny mogli spotkać się z innym światem.

Za bardzo cenne uważam za to, że Autorka dostrzega cechy charakterystyczne dla każdego okresu, jak również na ich wewnętrzne zniuansowanie. Wskazuje np. na sytuację, w której na początku lat 30. „Pozostałości dawnego porządku społecznego ścierają się z zasadami nowego ładu” (s. 110). Wspólnota nie jest jeszcze całkowicie zamknięta, możliwość do niej jest znacznie większa niż w późniejszym okresie. Z kolei „Otwarta na początku wojny przestrzeń wyrozumiałości wobec błędów i słabości jednostki, w jej drugiej połowie zostaje zamknięta” (s. 228).

Inny ciekawy przykład stanowią zmienne relacje między Rosjanami a przedstawicielami innych narodowości. W latach 30. z jednej strony mamy do czynienia ze zróżnicowaniem etnicznym, bohaterami wywodzącymi się z innych narodów (celnie Doktorantka zwraca uwagę na znaczenie brzmienia ich nazwisk), z drugiej – coraz bardziej wyraźne ich wartościowanie, widoczne m.in. w stosunku do postaci pochodzenia azjatyckiego. W okresie powojennym to Rosjanie dominują, przedstawiciele innych nacji stanowią jedynie tło i dopełnienie. Zacznie się to zmieniać dopiero w połowie lat 50. W czasie wojny problem „narodowego zróżnicowania kraju” prawie nie istnieje. Znaczącym symbolem całości staje się Moskwa, postrzegana jako stolica nie tylko w znaczeniu administracyjnym, ale także symbolicznym (podobną, choć nie identyczną funkcję pełnią Stalingrad i Leningrad).

Oczywiście w rozprawie znajduje się wiele cennych i trafnych spostrzeżeń szczegółowych, dzięki którym uzupełniają naszą wiedzę o rosyjskim kinie radzieckim oraz kształtowanym przez nie wizerunku wspólnoty. Przykładów można poddać więcej, zwrócę uwagę tylko na jeden. Jakkolwiek w czasie wojny następuje akceptacja zjawisk religijnych nie miało to trwałego ani głębokiego charakteru (s. 207). Lejman zwraca jednak uwagę na wykorzystywanie religijnej ikonografii dla podkreślenia *quasi*-sakralnego wymiaru wspólnoty. Przykładem może być omówiony na s. 236. kadr z *Dni i nocy* Aleksandra Stolpera. Przy okazji chciałbym zwrócić uwagę na dobrze dobrane zdjęcia, które bez wątplenia wzbogacają pracę.

Z niektórymi tezami i sformułowaniami można oczywiście polemizować. Lejman pisze o „nowych zastosowaniach formalnych”, np. w odniesieniu do *Legitymacji partyjnej* (s. 66), ale w gruncie rzeczy kino radzieckie często i chętnie korzystało z poetyki klasycznego kina hollywoodzkiego, choć oczywiście w samoopisach stanowczo temu zaprzeczano, podkreślając oryginalność radzieckiej kultury. Z pewnością nie można używać pojęcia „pamięci zbiorowej” w takim sensie, w jakim czyni to Doktorantka na s. 64.

O niektórych zjawiskach chętnie przeczytałbym więcej. Poniższych uwag i postulatów nie należy jednak w żadnym razie traktować jako zarzutów. Wynikają jedynie z czytelniczej i badawczej ciekawości. Lejman bierze pod uwagę także filmy historyczne, ale nie omawia ich osobno, lecz razem z filmami współczesnymi. Jest to uprawnione, ponieważ niezależnie od tego, czy film opowiadał o dniu dzisiejszym, czy wieku XIII lub XVIII, mechanizmy legitymizacyjne były takie same. Z drugiej strony jednak, warto było wprowadzić to wyróżnienie, ponieważ dzięki czemu udałoby się wyodrębnić jedną z form obrazowania wspólnoty: jednocześnie przez historię i film historyczny. Nader ciekawym wyzwaniem byłaby również analiza porównawcza kształtowania wizerunków tytułowej wspólnoty w kontekście kina republikańskiego, nie ulega jednak wątpliwości, że wymagałoby to napisania odrębnej, zupełnie innej pracy, co zresztą Doktorantka zaznacza.

Bibliografia i filmografia powinny jednak być rozdzielone, a przez to bardziej czytelne. Nie rozumiem, dlaczego w filmografii tytuły zostały podane tylko w wersji oryginalnej, skoro w pracy funkcjonują także, a raczej przede wszystkim polskie. Filmy powinny zostać ułożone alfabetycznie według polskich tytułów z podaniem oryginalnego. Autorka dokonuje starannego podziału na źródła i opracowania, niekiedy jednak pojawiają się wątpliwości. Publikacje z okresu stalinowskiego, np. z tomu *Warsztat filmowego twórcy*, zostały zamieszczone w *Opracowaniach*, tymczasem należy uznać je za materiał źródłowy drugiego stopnia. W jakimś stopniu odnosi się to także do prac pisanych już po roku 1956, ale pozostających w paradygmacie kultury komunistycznej (socjalistycznej). Trudno już dziś twierdzić, że *Historia sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza jest dla polskiego filmoznawstwa opracowaniem podstawowym. Sięga się do niej bardzo rzadko. Opublikowana w Polsce latach 70. XX wieku książka Rostisława Jurieniewa *Historia filmu radzieckiego*, cechująca się silnym ideologicznym zabarwieniem, nie powinna być jednym z najważniejszych punktów odniesienia w sytuacji, kiedy istnieje wiele współczesnych, przede wszystkim anglo-, ale też rosyjskojęzycznych, opracowań.

Bibliografia nie jest zbyt obszerna, przy czym mam na myśli opracowania (niektóre prace są wymienione podwójnie, np. tekst Aleksandra Ledóchowskiego czy książka Jaya Leydy) – lista materiałów źródłowych jest nader satysfakcjonująca. Można by oczywiście upomnieć się jeszcze o dokumenty archiwalne, mam jednak świadomość, że wymagałoby to innego podejścia metodologicznego i zapewne napisania innej pracy. Wśród opracowań można jednak wskazać na liczne braki, na publikacje, które przy tym temacie należałoby jeszcze uwzględnić, m.in. książki: *The Soviet Novel. History as Ritual* Kateriny Clark, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War* Emmy Widdis,

Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005 Denise Youngblood i *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku* Małgorzaty Flig, tom zbiorowy *Сореалистический канон* pod redakcją Hansa Güntera i Jewgienija Dobrienki czy artykuł Piotra Zwierzchowskiego *Legitymizacyjna funkcja filmu biograficznego w kulturze stalinowskiej*.

Nie chodzi przy tym o dokładanie kolejnych pozycji, ale możliwość wykorzystania istniejących opracowań. Problem bowiem polega na tym, że można odnieść wrażenie, jakby nawet ta niewielka bibliografia została stworzona na pokaz. Nie mam powodów wątpić, że Doktorantka zapoznała się z nią i wykorzystała podczas pisania, ale w przypisach nie znajdziemy odzwierciedlenia tego faktu, dowodzącego zarazem umiejętności posługiwania się aparatem naukowym. Lejman zdaje we wstępie relację ze stanu badań (warto by zresztą dokonać choć wstępnej oceny przywoływanych prac, wśród których są tak niedobre książki, jak *Sztuka filmowa w Rosji (1896-1996)* Bogusława Muchy), ale później zdaje się do nich w ogóle – z drobnymi wyjątkami – nie sięgać (tak samo jak nie odwołuje się w kolejnych częściach do koncepcji teoretycznych przywołanych w pierwszym rozdziale). Wygląda to tak, jakby nikt wcześniej nie zajmował się podjętymi przez nią zagadnieniami. Jest to niestety świadectwo swoistej nonszalancji Doktorantki. W istotny sposób obniża to wartość pracy, a trzeba przecież podkreślić, że mamy do czynienia z pracą promocyjną, której Autorka musi wykazać się także znajomością literatury przedmiotu.

Z recenzenckiego obowiązku chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na drobne kwestie redakcyjne. Autorka nigdzie w przypisach nie podaje nazwiska tłumacza, ale zaznacza, kiedy był nieznany. Brakuje też konsekwencji w bibliografii – przy jednych pracach pojawia się nazwisko tłumacza, przy innych nie. Tak samo jest z nazwami wydawnictw. Podawanie nazwisk autorów książek w nawiasie uważam za rozwiązanie niespotykane i niepraktyczne. Autorka posługuje się niewłaściwym zapisem tytułu książki Rafała Marszałka *Filmowa pop-historia*. Z kolei w bibliografii zostało błędnie podane nazwisko Jurija Cywjana. Imię Wiertowa jest zapisywane niekonsekwentnie: Dziga (poprawnie) albo Dżiga. Na s. 17. w nazwie wytwórni powinno widnieć Chanżonkow, nie Chanżakow. Na s. 18. pojawia się błędna pisownia „zagranicę”. Do tytułu książki Evgeny’ia Dobrenki (Jewgienija Dobrienki) wkradła się literówka: jest ciemna zamiast Cinema. Wreszcie, niepoprawnie pisane jest „nie” z imiesłowami.

Konkludując, mimo zasygnalizowanych wątpliwości doceniam, że Doktorantka doskonale poznała badane zagadnienia, pieczołowicie zapoznała się ze sporym materiałem badawczym, dobrze zebrała i wykorzystała samoopisy kultury stalinowskiej, zrekonstruowała

fakty, wykazała się umiejętnościami analitycznymi i interpretacyjnymi, a co najważniejsze – udało jej się udowodnić postawione tezy. Uznaję zatem, że rozprawa *Kształtowanie obrazu wspólnoty radzieckiej w filmie fabularnym RFSRR (1932-1956)* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Magdaleny Lejman do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piot. Zwrócił