

# **Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej. (Twórczość sterowana i stereotypy ideologiczne)**

Aleksandr Władimirowicz Lipatow

*Aleksandr Władimirowicz Lipatow*

## **Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej**

**(Twórczość sterowana  
i stereotypy ideologiczne)**

Przegląd dzieł sztuki radzieckiej w celu ustalenia co Rosjanie myśleli o Polsce i Polakach – nie da właściwej odpowiedzi. Stwierdzenie to jest paradoksalne, ale nie bardziej niż sam ustrój radziecki: realny jako praktyczna realizacja utopii, która w postaci dokonanej przyjmuje kształt antyutopii.

Dzieje sztuki powołanej do życia przez ten ustrój są pochodne wobec do powstałego systemu rządów i stylu rządzenia. Twórczość artystyczna była ujmowana, traktowana i postulowana wyłącznie jako jedno z narzędzi socjotechniki. Twardo sterowana i ściśle kontrolowana (również od „wewnątrz” – tak przez zarządy „związków twórczych”, jak przez cenzurę „wewnętrzną”, czyli autokontrolę twórcy świadomego konsekwencji swych posunięć – formalnych, i treściowych) miała służyć potwierdzaniu, wyjaśnianiu i rozpowszechnianiu doraźnych oraz strategicznych celów i dążeń podczas budowania nowego świata według wskazówek patryjno-rządowych i poleceń Wielkiego Wodza, jego otoczenia i jego następców.

Socjotechniczna istota doktryny znalazła może najbardziej doskonale co do „treści i formy” odbicie w witającym prześladowanych napisie na bramie pierwszego – jeszcze leninowskiego – obozu na Sołowkach: „Żelazną ręką zapędzimy ludzkość do szczęścia”.

Na początku owe środki i ów cel elity władzy nie były bynajmniej narzucane siłą wszystkim twórcom. Część z nich urzekła wielką ideą odgórnego uszczęśliwienia „zacofanych i nieświadomych” mas ludzkich, wielu wiązało z ideą rewolucji społecznej ideę rewolucji w sztuce i oczekiwało, iż rząd dusz w odnawianym przez dyktaturę bolszewicką społeczeństwie przypadnie nowoczesnemu artyście<sup>1</sup>.

Ostateczne wcielenie zasady *cuius regio eius religio* przyszło w latach stabilizacji reżimu: po wojnie domowej, likwidacji NEP-u i gwałtownej kolektywizacji rolnictwa. Po niespełnionych planach rewolucji światowej przyszły czasy pięcioletnich planów budowy Wielkiej Ojczyzny Rewolucji. Funkcje sztuki i zadania twórców sformułowano na I Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w sierpniu 1934 roku.

M. Gorki: „Występujemy jako sędziowie świata skazanego na zagładę”<sup>2</sup>.

A. A. Zdanow: Najważniejszym zadaniem pisarzy radzieckich jest zadanie „ideowego przerobienia i wychowania ludzi pracy w duchu socjalizmu”<sup>3</sup>.

Realizm socjalistyczny został zatwierdzony jako podstawowa metoda twórcza literatury radzieckiej, co potwierdzał statut Związku Literatów. Można tam również przeczytać, że członkowie związku nie tylko „stoją na platformie władzy radzieckiej”, ale zarazem „biorą udział w budownictwie socjalistycznym”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. A. W. Lipatow *Awangarda: pokusa i utopia władzy*, „Teksty Drugie” 1992 nr 1/2. Przed I Wszechzwiązkowym Zjazdem Pisarzy Radzieckich czołową pod tym względem postacią był Majakowski, dla którego rewolucja była tematem literackim. Kiedy zaś z czasem przekonał się do czego ten „temat” doprowadza nie w poezji, lecz w rzeczywistości, sam sobie wymierzył karę, tak jak wiele lat później Fadiejew.

W ogóle los pisarzy na służbie rewolucji i ich rozrachunki z własnym sumieniem to wątek osobny. I to wątek tragiczny: dla wybitnych była to śmierć w obozach, samobójstwo albo alkoholizm; dla pozbawionych talentu (i skrupułów) – kariera administracyjna i duże nakłady już wkrótce zapomnianych książek.

<sup>2</sup> *Pierwyj Wsiesojuznyj Sjezd Sowietkich Pisatieliej. 1934. Stienograficzeskij otczot.* Moskwa 1934, s. 1.

<sup>3</sup> Tamże, s. 4.

<sup>4</sup> Tamże, s. 717.

Z trybuny Zjazdu brzmiały głosy tworzące jeden chór. M. Gorki: teraz już wszyscy „uznali bolszewizm jako jedyną kierowniczą ideę w twórczości”<sup>5</sup>. L. Sejfullina: „Nie mamy apolityczności w literaturze”<sup>6</sup>. W. Iwanow: „Wypowiadamy się po stronie tendencyjności bolszewickiej w literaturze”<sup>7</sup>. I. Erenburg: „Piszemy książki, żeby pomóc naszym towarzyszom budować kraj”<sup>8</sup>. I to nie tylko własny. Pod tym względem znamienna jest wypowiedź A. Jurkowa: „Pamiętajmy, że nadejdzie czas, kiedy wiersze ze stron pism literackich trzeba będzie przenieść na strony gazet frontowych”<sup>9</sup>.

Owa globalna kodyfikacja treści i formy, sterowanie odgórne sztuką, jej kontrola i autokontrola spowodowały, że powstałe w takich warunkach poszczególne utwory mogą być rozpatrywane nie tylko z punktu widzenia obowiązującej ideologii, ale i z punktu widzenia semiotycznie zorientowanej historii sztuki czy literaturoznawstwa – jako swego rodzaju *je d e n t e k s t*, stworzony wedle przepisu realizmu socjalistycznego i wymogów aktualnego kursu partii.

A więc, w odróżnieniu od Rosji przedrewolucyjnej i pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia, powstała wówczas w ZSRR *s z t u k a p a ń s t w o w a*. Nie oficjalna (jak to było z pewnym nurtem literatury i sztuki w imperium carów), ale właśnie *p a ń s t w o w a* (pod względem ideologicznym i formalnym) i *u p a ń s t w o w i o n a* (pod względem organizacji, sposobu istnienia i funkcjonowania). Stąd – jeśli chodzi o przysłowiową „kwestię polską” – w wypowiedziach literackich czy filmowych daremnie szukać znamion indywidualizmu, własnych przekonań, mniemań, uprzedzeń czy sympatii (jak było przed przewrotem bolszewickim<sup>10</sup>). Za każdym wątkiem tkwił nie tyle pomysł autor-ski, ile ideologiczna koniunktura, tworzona przez kolejne zmiany (czy wahania) kursu partii w polityce wewnętrznej i zewnętrznej oraz pe-

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 675.

<sup>6</sup> Tamże, s. 236.

<sup>7</sup> Tamże, s. 230.

<sup>8</sup> Tamże, s. 184.

<sup>9</sup> Tamże, s. 515.

<sup>10</sup> Kwestia polska w literaturze rosyjskiej sprzed 1917 r. została opisana w szeregu prac polskich badaczy. Spośród ostatnich pozycji książkowych warto wymienić: A. Kępiński *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa-Kraków 1990; J. Orłowski *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992.

wne (dotyczące już czasów „odwilży”) „luzy” w polityce kulturalnej. W istocie rzeczy jest to szczególny przejaw ogólnych zmian, zamierzonych przez bolszewicki program stworzenia nowego świata. Dość szybko – dzięki zastosowaniu wszelkich możliwych środków terroru i zniewolenia umysłowego – realizacja idealistycznej (bo nie zakorzenionej historycznie, społecznie i kulturowo) koncepcji powołała do życia system integrujący państwo i partię. Jej program, zajmując miejsce wszystkich zdegradowanych wyznań religijnych i przejmując ich funkcje, odgrywa rolę jedynej i obowiązkowej religii świeckiej. Dzięki temu – wszechobejmujący i doskonały w swej strukturze – system socjotechniczny jawi się jako dwudziestowieczny analog instytucji państwa i Kościoła w epoce feudalizmu średniowiecznego. Analog nie tylko udoskonalony i uwspółcześniony, ale i bardziej zharmonizowany i spójny: to, co nie udało się wprowadzić w życie Kościołowi, który wchodził w kolizję z interesami państwa, teraz udało się zrealizować. Uwzględniając owe systemowe uwarunkowania, nie sposób rozpatrywać radzieckiej literatury i sztuki (oraz ich odbioru) tak, jak rozpatruje się twórczość europejską od czasów Renesansu. Ze względu na usytuowanie w systemie wymagają one wyłącznie całościowego, interdyscyplinarnego, holistycznego podejścia, podobnie jak literatura i sztuka czasów Średniowiecza<sup>11</sup>. Aby zrozumieć zatem samo pojawienie się tematu polskiego, nie mówiąc już o sposobach jego interpretacji i ogólnym wydźwięku, trzeba uwzględnić politykę ojców założycieli owego Nowego Średniowiecza i ich następców w poszczególnych okresach oraz działanie mechanizmu władzy w sferze socjotechniki i sposoby funkcjonowania pasów transmisyjnych w zarządzaniu twórczością i decydowaniu o losach artystów. W tym systemie współrzędnych pierwsze było zawsze upartyjnione państwo, zaś wtórne – upaństwowione życie artystyczne i życie samych artystów (jak zresztą wszystkich innych poddanych). W warunkach takiego statusu zawodowego i osobistego sztuka artystycznie „nagłaśniała” tezy ideologii partyjno-państwowej, była jej estetyczną tubą. Od talentu twórcy zależał tylko poziom artystyczny owego „nagłaśniania”, natomiast ono samo było ujęte w karby nie tylko twardych wymagań tematyczno-problemowych, ale i ściśle

---

<sup>11</sup> Abstrahuję w tych paralelach od treści aksjologicznych, chodzi mi jedynie o pewne najogólniejsze kategorie socjotechniki.

określonych norm formalnych (jeszcze jedna analogia ze sztuką sakralną Średniowiecza). Dlatego rozpatrywanie poglądów na temat Polski, zawartych w konkretnych utworach radzieckich jest właściwie wykrywaniem działań mechanizmu władzy w zakresie sztuki. Przyjmować zaś utwory jako poglądy wypowiadającej je osoby artysty lub odbicie stanu umysłowości i sposobu myślenia społeczeństwa – znaczy ulegać złudzeniu, że mamy do czynienia z literaturą i sztuką w tradycyjnym pojęciu. Wówczas wizje artystów i stosunek ludzi radzieckich do Polski i Polaków ukształtują się w szeregu obrazków plakatowo przejrzytych, przedstawiających dzieje braterskiej współpracy, od próby wyzwolenia ludu polskiego spod władzy „panów” w latach 1919-1920, poprzez połączenie z „macierzą” i uwolnienie od tychże „panów” Ukraińców, Białorusinów i części samych Polaków w roku 1939, aż do wyzwolenia spod okupacji faszystowskiej i udzielenia pomocy w stworzeniu naprawdę demokratycznej Polski. Odtąd stosunki z nią przedstawiane są jako wspólna sprawa budowy socjalizmu i walki z imperializmem, zaś myślenie o przyjaciołach zza miedzy i wyobrażenie o nich kształtuje się na poziomie uroczystości z okazji wizyt dostojników partyjno-państwowych, spotkań z wybranymi przedstawicielami tych czy innych środowisk, wreszcie – organizowanych w ostatnim okresie „pociągów przyjaźni”.

Wykrywać prawdę można tylko o takim kraju czy ustroju, który ją ukrywa. Stąd powyższe rozważania i wnioski o odrębnym traktowaniu sztuki radzieckiej. Sztuka ta nie odpowie na pytanie, jak ludzie radzieccy widzieli Polskę i Polaków, natomiast zilustruje, jak według władzy partyjno-rządowej powinni widzieć ów kraj i jego ludność poddani radzieccy wyruszający na front, na kolejne manifestacje pod narzuconymi z góry hasłami, albo na wycieczkę zagraniczną, czy na służbę wojskową. Takie usytuowanie sztuki w systemie ustrojowym, jej zaprogramowanie przez ów system kształt formalno-treściowy i wyznaczone przez ówże system funkcje społeczno-ideowe sprawiły, że wszystkie utwory tworzą szereg historycznie zmiennych stereotypów, zależnych od powierzanych ogólnie zadań, dlatego rozważenie „kwestii polskiej” w sztuce ZSRR wymaga nie tyle katalogizacji i analizy poszczególnych utworów, ile omówienia owych stereotypów na przykładach najbardziej standardowych dzieł. Podejście to wydaje się racjonalne, jako że wszystkie produkty twórczości socrealistycznej – w mniejszym czy większym stopniu pod względem problemowo-tematycznym, zawsze

zaś w pełni pod względem ideowym i aksjologicznym – były adekwatne wobec bieżącej ideologii. Inaczej nie miałyby przecież racji bytu (jak zresztą i sami autorzy, tak w sensie metaforycznym, jak dosłownym). Wykrycie stereotypu w utworze wyjaśnia tym samym – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – aktualną politykę władz partyjno-rządowych i wymagany przez nie kierunek oddziaływania sztuki na społeczeństwo.

Pod tym względem w naświetlaniu „kwestii polskiej” w ZSRR można wyodrębnić trzy okresy. Pierwszy – rewolucyjno-internacjonalistyczny – trwał do końca lat dwudziestych, kiedy pierzchły nadzieje na rewolucję światową. Z tych czasów wiary w profecję Marksa-Engelsa pozostał ślad na godle państwowym ZSRR: glob ziemski pod gwiazdą czerwoną.

W owym okresie ideologia bolszewicka odrzuciła treści patriotyczne i narodowe jako przestarzałe i burżuazyjne. Zastąpiły je kryteria klasowości, które miały łączyć „proletariuszy wszystkich krajów” we wspólnej walce z wrogim ustrojem kapitalistycznym. Znamienne pod tym względem są lekceważące wypowiedzi „wodza rewolucji”, który mawiał, że pluje na Rosję, że tu tylko początek, zaś z rozwojem rewolucji światowej centrum przemiesci się do Niemiec, kraju o rozwiniętym ruchu socjalistycznym i wysokiej kulturze. Tej właśnie sprawie miała służyć wojna polsko-bolszewicka. *Okna ROST’a* Majakowskiego, nawołujące do walki z Polską burżuazyjną, w intencji autorskiej i w odczuciu radzieckim nie zawierały bynajmniej treści antypolskich. Postacie i słownictwo ilustrują właśnie klasowe podejście: ludzie pracy, tu i tam, mają wspólne interesy i wspólnych wrogów. Wrogów personalizuje Piłsudski, który na plakacie liże buty burżujskie<sup>12</sup>. Wrogie wobec ludu państwo burżuazyjne uosabia postać „pana” – zawsze grubego i okrutnego, który „rabuje, łupi i gwałci”<sup>13</sup>. W innym miejscu ten polski „pan” występuje w jednym szeregu z rosyjskim admirałem Wranglem. „Oto wrogowie Rosji Radzieckiej” – głosi napis<sup>14</sup>. Na innym plakacie Majakowski, malując obraz „pana”, zwraca się do czerwonoarmistów, podkreślając, że właśnie „polscy panowie” są wrogiem<sup>15</sup>, zaś polscy

---

<sup>12</sup> W. W. Majakowski *Soczinienija*, t. 5, Moskwa 1957, s. 122-128.

<sup>13</sup> Tamże, t. 3, Moskwa 1957, s. 107.

<sup>14</sup> Tamże, s. 120.

<sup>15</sup> Tamże, s. 108.

robotnicy „naszymi braćmi”. Ta plakatowa klarowność cechuje również napisany po pobycie w Polsce wiersz Majakowskiego *Polska* (1927). Ów pozbawiony ostrza antypolskiego – w aspekcie narodowościowym – akcent cechuje również popularną piosenkę Pierwszej Konnej Armii (autor A. Jurkow), „polscy panowie” stoją tu obok kozackich atamanów walczących przeciwko Sowietaom.

Widocznie, aby uniknąć nacjonalistycznego wydzźwięku, ukuto w owych latach pojęcie „biełopalaki” – jako analog „własnych”, rosyjskich białych wrogów. Wspólne zaś interesy ludu rosyjskiego i polskiego oraz wspólne tradycje walki rewolucyjnej Rosjan i Polaków miał ukazywać nakręcony w 1920 r. film *Za co?* (reż. J. Pieriestiani), będący polityczną aktualizacją opowiadania L. Tołstoja.

Kłęska wyprawy na Polskę być może po raz pierwszy uświadomiła Leninowi i jego otoczeniu jeśli nie iluzoryczność, to przynajmniej nie wyłączność kryteriów klasowości w realnej (nie wykoncypowanej) rzeczywistości, która już wkrótce rozwiąta nadzieje na rewolucję światową.

To właśnie determinuje drugi okres – mocarstwowo-ojczyźniany. Pod przykrywką rewolucyjnego słownictwa zaczęto według ukutego wtedy sloganu „budowę socjalizmu w jednym wyodrębnionym państwie”. W Niemczech, wbrew bolszewickim marzeniom, zwyciężył narodowy socjalizm, zaś Stalin rozpoczął w ZSRR budowę narodowego komunizmu. W piosence z pierwszego okresu brzmiało: „Kroczy my bez boga, bez ojczyzny, żeby stworzyć nowy świat”. Hymn państwowy z drugiego okresu nawiązywał do państwowotwórczej idei i słownictwa Imperium Rosyjskiego: „Sojusz niewzruszony wolnych republik zjednoczyła na wieki wielka Ruś”. Ów okres w wewnętrznej polityce narodowościowej odznaczył się bezwzględną walką z tzw. „nacjonalizmem burżuazyjnym”, w wyniku której została wyniszczona inteligencja poszczególnych narodów (tzw. burżuazje oraz duchowieństwo wszystkich wyznań i znaczną część chłopstwa zgładzono fizycznie albo deportowano w okresie poprzednim). Owa walka z „nacjonalizmem” jako wrogiem „socjalizmu” (a właściwie totalitaryzmu, który ideologicznie ujednolicał podbity przez bolszewizm wielonarodowy kraj) odbiła się również na sposobie traktowania problemu narodowego „na zewnątrz”. Kwestia polska była szczególnie drażliwa po zadanej bolszewizmowi klęsce w 1920 roku. Poza tym wraz z rozwojem idei i praktyki wielkomocarstwowej nasilało się (aż



do końca historii ZSRR) nawiązywanie do przedrewolucyjnych tradycji państwowych, a w związku z tym narastało tuszowanie pierwotnie internacjonalistycznych treści bolszewizmu. W stosunku do Polski (zresztą nie wyłącznie do niej) oznaczało to nie tylko wymazywanie niechlubnych dla Rosji kart, ale i usprawiedliwianie polityki caratu. Wielkomocarstwowy radziecki stereotyp Polski burżuazyjnej jako wroga zaczął nawiązywać do wielkomocarstwowego stereotypu polskiego zagrożenia z czasów carskich. Tendencja ta we współczesnej wersji wyraziła się w filmie *Marzenie*, zaś w wersji historycznej w *Bogdanie Chmielnickim*.

Już same daty powstania tych standardowych dzieł realizmu socjalistycznego (fachowo zrobiony scenariusz, wprawna reżyseria, wybitni aktorzy) są znamienne i znaczące: to okres agresji i kolejnych zaborów dokonanych przez ZSRR po zмовie z Hitlerem: od Mołdawii na południu, poprzez Polskę i kraje nadbałtyckie w centrum, do części Finlandii na północy; okres wchodzenia w drugą wojnę światową. Każdy z tych filmów – to artystyczna forma ideologicznego usprawiedliwienia „połączenia z macierzą” ziem należących kiedyś do imperium carów, usprawiedliwienia opartego o ... internacjonalistyczne ideały pierwszego okresu rewolucji: „połączenie” oznacza spełnienie wiekiustego marzenia ludzi pracy o wolności, sprawiedliwości i szczęściu osobistym, realizowane przez robotniczo-chłopski ustrój ZSRR.

Scenariusz *Marzenia*, napisany przez J. Gabriłowicza i M. Romma, został zatwierdzony w roku 1940. Jego treść i wymowa ideowa zostały dodatkowo zaktualizowane przez późniejsze wypadki: początek Wojny Ojczyźnianej, sprawa Armii Andersa i Katynia, tworzenie przy pomocy komunistów polskiej armii kościuszkowskiej. Film w reżyserii M. Romma, ukończony w trudnych warunkach wojennych, wszedł na ekrany w 1943 r. Następne wydarzenia – związane z układem jałtańskim, PKWN-em i fałszowaniem wyborów podczas montowania „Polski Ludowej” – przyczyniły się do jego aktualności w następnych latach. Stąd długa obecność tego filmu na ekranach radzieckich i aktualność jego funkcji uświadamiającej obywateli ZSRR co do „kwestii polskiej”.

Film podejmuje realnie istniejące w przedwojennej Polsce problemy (kontrasty społeczne, zaśniedziałość mieszczaństwa, antagonizmy narodowościowe *etc.*), ukazuje realne i zwyczajne ludzkie marzenia o szczęściu, różne sposoby jego rozumienia, różne drogi dążenia ku niemu, ale sposoby naświetlania owego obrazu Polski i Polaków, me-

tody rozwiązania palących kwestii są typowe dla obowiązującej w ZSRR ideologii. Obraz rzeczywistych bolączek ukazany został w świetle prawidłowości walki klasowej. Zbawienie przygotowuje ruch komunistyczny. Realizacja marzenia o szczęściu polega nie na zamknięciu się w prywatności, lecz na aktywnym działaniu, co oznacza walkę z istniejącym ustrojem Polski, obaleniem podstaw państwa burżuazyjnego metodami bolszewickimi. Ma to rozwiązać problemy, z którymi nie dają sobie rady ówczesne rządy sanacyjne. Ta otwierająca się na wzory ustroju sowieckiego perspektywa rozjaśnia ślepy zaułek, w który zapędziły Polaków owe rządy i jednocześnie wyjaśnia sprawę likwidacji „bękarta traktatu wersalskiego”, w imię spełnienia polskich marzeń o sprawiedliwości i szczęściu.

Owo ujęcie spraw polskich i ów schemat interpretacji (a niektóre z ról były wspaniale zagrane przez Astangowa, Raniewską i Platta) obowiązywały właściwie przez cały czas istnienia ZSRR. Wystarczy się tu powołać na popularny *Słownik filmowy* (t. 1 – 1966, t. 2 – 1970). „Poprzez postać Wandy ... aktorka (A. J. Wójcik) pokazuje dramat zubożałej kobiety ze środowiska burżuazyjnego, marzącej o życiu rodzinnym, ale skazanej na samotność, albowiem w społeczeństwie burżuazyjnym nawet życie rodzinne kupuje się za pieniądze”<sup>16</sup>. W filmie zjawia się postać polskiego szlachcica – obraz nawiązujący do negatywnego stereotypu Polaka z czasów Rosji carskiej, tyle że tutaj, zgodnie z doktryną ideologiczną, ujęty w karby kryteriów klasowych. Pyszałkowaty i elokwentny, kobieciarz i pijak, łgarz i lekkoduch, jednym słowem facet spod ciemnej gwiazdy (skądinąd świetnie zagrany przez M. Astangowa), unaoczniał, według wspomnianego *Słownika* „potworność stosunków społecznych w Polsce burżuazyjnej, wytwarzających tego rodzaju charaktery”<sup>17</sup>.

„Jasną plamą” na czarnym tle jest robotnik-komunista i młoda chłopka (jego zagrał W. Sołowjow, ją – J. Kuźmina). Sam wybór wykonawców również decyduje o stereotypie ideologicznym postaci i związanych z nimi wątków ideowych. Otóż Sołowjow „najczęściej grał role pozytywnych bohaterów – robotników-rewolucjonistów, dowódców Armii Czerwonej, ludzi mocnych”<sup>18</sup>, zaś Kuźmina ukazywała „kształtowanie

---

<sup>16</sup> *Kinostowar*, t. 1, Moskwa 1966, s. 308.

<sup>17</sup> Tamże, s. 120.

<sup>18</sup> Tamże, t. 2, s. 568.

się osobowości wśród trudnych doświadczeń”<sup>19</sup>. A więc poprzez taki dobór odtwórców pozytywni klasowo bohaterowie polscy – uświadomiony robotnik i uświadomiona chłopka – mieli się w odbiorze widzów radzieckich kojarzyć z ideowo, klasowo i etnicznie „swoimi” – dobrze znanymi – bohaterami filmowymi, takimi jak świetlana postać wojownika o wolność i sprawiedliwość społeczną, sylwetkami uosabiającymi mit solidarności „proletariuszy wszystkich krajów”. A więc polsko-radziecka granica miała być przekroczona nie tylko przez czołgi, ale i przez świadomość budowniczych socjalizmu, solidaryzujących się z ciemnym ludem pracującym Polski i wyciągających doń braterską dłoń pomocy.

Taka miała być nasza wspólna terażniejszość. Na pytanie zaś, jak ma wyglądać nasza wspólna przyszłość, odpowiada film *Bogdan Chmielnicki* w reżyserii J. Sawczeni, który ukazał się w ZSRR – „poszerzony terytorialnie o ziemie wyzwolone spod panowania polskiej burżuazji”, w 1941 r. Scenarzystą był aktualny i późniejszy kilkakrotny laureat Nagrody Stalinowskiej, przyszedłszy członek KC oraz przewodniczący Rady Najwyższej Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej Z. Korniejczuk. Sporządzony według przepisów socrealizmu scenariusz aktualizuje konflikt narodowościowy poprzez klasowe przeciwstawienie „polskich panów” i ukraińskich chłopów, dzięki czemu ruch siedemnastowieczny nabiera kształtu rewolucji narodowowyzwoleńczej i społecznej jednocześnie. Skomplikowane ukraińsko-rosyjskie stosunki i układy zostały sprowadzone do braterstwa i miłości. Na tle ówczesnej rzeczywistości Kraju Rad takie posunięcie spełniało także inne funkcje, nie mniej ważne w polityce wewnętrznej:

- 1) tuszowało tradycyjne animozje ukraińsko-rosyjskie, wzmocnione przez antyradzieckie nastroje po wydarzeniach wojny domowej, likwidacji przez bolszewików niepodległości państwowej Ukrainy, masowych wywózkach chłopów na Syberię w czasie kolektywizacji, zorganizowaniu głodu na wsi w początkach lat trzydziestych, którego ofiarami padły miliony, oraz zdziesiątkowaniu inteligencji i elit robotniczych w drugiej połowie lat trzydziestych;
- 2) kanalizowało wrogie emocje w kierunku „pańskiej Polski”, która miała być odwiecznym wrogiem Ukrainy;

---

<sup>19</sup> Tamże, t. 1, s. 858.

3) usprawiedliwiało agresję 1939 roku wobec Polski (zaś pośrednio – innych krajów, tj. Rumunii, Estonii, Łotwy, Litwy i Finlandii).

*Nota bene:* wątek Chmielnickiego w tej postaci był wygrywany przez cały czas istnienia ZSRR (skądinąd jeszcze jeden przejaw ciągłości wykorzystywania stereotypu ideologicznego w Rosji carskiej i radzieckiej). W związku z tym aż po okres ostatni nie mogła się tu ukazać pierwsza część *Trylogii* Sienkiewicza (przetłumaczona i wydawana w Rosji przed przewrotem bolszewickim).

Wojna Ojczyźniana rozwiązała mity propagandowe o solidarności mas pracujących wszystkich krajów, a w związku z tym – profetyczną wizję ich przyłączenia się do Armii Czerwonej, w wyniku czego miało nastąpić błyskawiczne zwycięstwo. Rozwiązał się również mit o wyższym poziomie życia w Kraju Rad, kiedy to żołnierze radzieccy w czasach ofensywy na własne oczy zobaczyli „rzeczywistość kapitalistyczną”. Wiąże się z tym kolejna reakcja, deportacje i aresztowania masowe, które wzmagaly się na tyłach wraz ze zwycięstwem na frontach<sup>20</sup>. Wtedy właśnie – w przełomowym okresie wojny, kiedy wśród sojuszników zaczął się kształtować plan nowego podziału Europy – następuje t r z e c i z wymienionych wyżej okresów.

Charakterystyczny dla drugiego okresu wymiar ojczyźniano-mocarstwowy pozostaje na użytek wewnętrzny, równocześnie jednak zyskuje wymiar ludowo-demokratyczny, czyli socjalistyczny o b o z o w y. A więc wielka i jedynie słuszna nauka Marksa-Engelsa-Lenina-Stalina zwycięża. Już nie jesteśmy samotni wobec wrogiego i nieludzkiego świata imperializmu. Nasza twierdza ma teraz przedpole, które i dalej będzie się poszerzać. Pierwotna idea rewolucji światowej i właściwe dlań słownictwo transformowały się w koncepcję walk i ruchów narodowo-wyzwoleńczych. W ideologii partyjno-rządowej i związanej z nią sztuce otrzymało to kształt stereotypu ruchu oporu w czasach okupacji faszystowskiej, gdzie główną, albo i wyłączną, rolę odgrywali przyjaciele ZSRR. (Następnie odbija się to na sposobach przedstawiania tzw. trzeciego świata).

---

<sup>20</sup> Por. A. W. Lipatow *Literatura i fakt (Wojna w twórczości pisarzy polskich i rosyjskich)*, w: *Druga wojna światowa w literaturze polskiej i obcej*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1994.

Ów mit walki ze wspólnym wrogiem ukazuje film *Zygmunt Kołosowski* (1946, reż. B. M. Dmochowski i S. F. Nawrocki, scenariusz I. W. Łukowski). Film zrealizowany w konwencji sensacyjno-przygodowej opowiada o niezwykłych przygodach i wyczynach dziennikarza Gołemby (świetna kreacja Dmochowskiego), który przebiera się, udając kolejno inwalidę, barona, prokuratora, gestapowca. Za każdym razem zwodzi głupich Niemców i wykonuje karkołomne zadania podziemia. Oczywiście tu, podobnie zresztą jak w pierwszym powojennym polskim filmie *Zakazane piosenki*, nie było miejsca na zróżnicowany obraz owego podziemia. Takiemu przedstawieniu sprzyjała również przyjęta konwencja. Obraz ruchu oporu jest ujednolicony, enigmatyczny, nijaki, składający się ze współwyznawców fantastycznie wspaniałego bohatera walczącego z okupantem hitlerowskim. Tak powstał radziecki poprzednik gatunku „bajki dla dorosłych”, podjętego po latach przez film polski (*Gdzie jest generał?*, *Stawka większa niż życie*, *Czterech pancernych i pies*).

Chronologicznie następny stereotyp powstał jako historyczna kontynuacja pierwszego stereotypu. Odnosił się do wspólnej budowy wspaniałego jutra. W publicystyce i plakatach Polska występowała jako jeden z bratnich krajów obozu. W warunkach szczelnej izolacji społeczeństwa Kraju Rad od współbraci ludowo-demokratycznych, PRL – aż do późnej odwilży – rysowała się jako wielka abstrakcja, wyobrażana na równi z innymi krajami demokracji ludowej w ogólnych i jednolitych kategoriach „braterskiej przyjaźni”, „braterskiej współpracy”, „wspólnych wysiłków” przy budowie nowego świata i jego obrony przed wspólnym wrogiem. Ten enigmatycznie wyobrażany świat jedności ideologicznej, przyjaźni sąsiedzkiej i miłości braterskiej zasadał się również na wdzięczności wobec ZSRR wszystkich sojuszników, w tym i Polaków, za wyzwolenie spod okupacji faszystowskiej i spod niesprawiedliwego ustroju burżuazyjnego<sup>21</sup>. Stąd *Popiół i diament*, który w PRL był obowiązkową lekturą szkolną, w ZSRR przebywał w dziale prohibitorów, gdyż nie odpowiadał radzieckim stereotypom podziemia i radzieckim stereotypom wyzwolenia. To również zdecydowało o tym, że film *Wajdy* trafił do ZSRR dopiero po dziesięciu la-

---

<sup>21</sup> *Nb.*: „lokalnymi” świadectwami owej prawdziwości wizji były tłumaczone utwory realizmu socjalistycznego i filmy z owych krajów.

tach, już po odwilży Chruszczowowskiej. Za jej czasów zaczęły się – choć w stopniu ograniczonym – bezpośrednie kontakty obywateli radzieckich z rzeczywistością krajów socjalistycznych. Propaganda oficjalna ZSRR odpowiednio ustawiała społeczeństwo wobec zróżnicowanej rzeczywistości owych krajów. (Tak na przykład, jeżeli chodzi o Polskę, informacja o Armii Andersa, Katyniu i Powstaniu Warszawskim występowała w znanym naświetleniu zdrady i wrogości Polski burżuazyjnej wobec ZSRR).

Izolacja poprzedniego okresu i enigmatyczny obraz bratnich krajów w propagandzie sprawił, że w owym czasie nie powstały dzieła sztuki mówiące o braciach zza miedzy. Dopiero w czasach odwilży, kiedy wymagania ideologiczne czasów stalinowskich nieco się rozluźniły oraz, podobnie, sztywna normatywność oficjalnej „metody twórczej” (która zresztą nadal obowiązywała), kiedy zaczęły się ukazywać utwory *szeszidziesiątników*, w sposób ludzki (a nie wyłącznie ideologiczno-klasowy) traktujących rzeczywistość, odżył w sztuce również i motyw polski.

W ogólnym nurcie odnowy i uczłowieczenia twórczości pisarzy radzieckich sytuuje się dramat Leonida Zorina *Melodia warszawska* (1967). Utwór liryczny, psychologiczno-obyczajowy i historyczny zarazem, gdyż obrazuje losy ludzkie i zmianę czasów, która nastąpiła wraz ze zmianą warty na górze socjalistycznej. Jest to opowieść o Rosjaninie i Polce, która studiowała z ZSRR. Ich miłość i ich losy były przesądzone przez ustrój: nie mogli się pobrać, gdyż w czasach stalinowskich było to dla obywateli bratnich krajów zakazane. Po latach spotykają się w Warszawie, dokąd on wyjechał służbowo (też znak nowych czasów).

Ów, na swój sposób rozrachunkowy, jednocześnie artystycznie sprawny, utwór demonstrowa pewną ciągłość tradycyjnego dla sztuki rosyjskiej i wyobrażeń Rosjan mitycznego stereotypu Polki – pięknej, inteligentnej, dowcipnej, krnąbrnej i zalotnej, dla której można stracić rozum i zapomnieć o wszystkim. Bohater natomiast uosabia tradycyjny autostereotyp Rosjanina – sumienny, powolny, nieśmiały, prostoduszny i prostoliniwny, uczciwy i uczuciowy. On i ona uosabiają mentalność mężczyzny rosyjskiego i kobiety polskiej, spotkanie żywiołów Rosji i Polski, ich wzajemne przyciąganie się wbrew przeszłości i na przekór teraźniejszości. To wszystko dzięki prawdopodobieństwu sytuacji i sztuce dialogów nabrało rumieńców psychologicznych, obycza-

owych, historycznych. Jak dotąd jest to chyba najbardziej udany, prawdziwy i uczciwy utwór na wyznaczony z góry temat przyjaźni narodów. W urzędowej interpretacji i sztucznym patosie optymistycznej propagandy oraz twórczości upaństwowionej, ów oficjalny temat – hymn przyjaźni – na naszych oczach zmienił się w marsz żałobny towarzyszący rozpadowi „obozu” i związanych z nim treści, które polegały nie na autentycznych wartościach narodowych, lecz na demagogii klasowej oderwanej od rzeczywistości ludzkiej, społecznej, etnicznej.<sup>22</sup>

W czasach stagnacji wątek polsko-radziecki wszedł do kanonu wymagań władzy wobec sztuki państwowej, co pozostawało w bezpośrednim związku z narastającą (po powstaniu w Berlinie Wschodnim, Budapeszcie i wypadkach poznańskich) kampanią propagandową na temat „przyjaźni narodów”, która miała przesłonić narastające w „obozie”, aż do końca jego istnienia, wewnętrzne napięcia i kryzysy, których największym (i nie dającym się ukryć) przejawem były potem wypadki radomskie, „Wiosna praska”, wreszcie „Solidarność”.

Właśnie wtedy szczególnie ciężar gatunkowy w ramach ogólnych schematów uzyskuje temat „braterstwa broni”, realizowany na podstawie zmitologizowanych wątków drugiej wojny światowej. Rzeczywistość powojenna jako czasowo bliska nie nadawała się bowiem do tej operacji uwierzytelnienia przyjaźni.

Utwory na ten temat mogą ilustrować działanie mechanizmów propagandy i polityki kulturalnej prowadzonych przez powiązane współpracą odpowiednie instytucje w ZSRR i PRL. Ilustrować właśnie współgranie dwu państwowych maszyn, socjotechnik, związków twórczych sterowanych przez czynniki partyjno-rządowe<sup>23</sup>.

Wśród najbardziej udanych utworów tego ostatniego okresu są, w różnym stopniu oparte na materiale autentycznym, seriale telewizyjne *Kierujcie ogień na mnie* (scen. i reż. S. Kołysow, 1965), odznaczony główną nagrodą na I Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w 1967 r. i Nagrodą Leninowskiego Komsomołu w roku następnym, oraz *Major Wicher* (scen. J. Siemionow, reż. J. Taszkow, 1967), który

---

<sup>22</sup> *À propos*: sukces polskiego filmu czasów odwilży wśród tzw. masowego widza radzieckiego polegał właśnie na tych jego wartościach – ukazywał ludzki (a nie zideologizowany, wyalienowany z rzeczywistości) obraz Polaków i Polski.

<sup>23</sup> Jednym z przejawów tego była koprodukcja filmowa oraz wymiana aktorów, by mogli oni odtwarzać postacie swych rodaków.

uzyskał nagrodę na II Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych. Tematem pierwszego serialu, nakręconego w konwencji psychologiczno-obyczajowej (i to jest jego mocna strona), jest współpraca partyzantów radzieckich i Polaków na okupowanym terytorium ZSRR; tematem drugiego (w którym przeważa konwencja przygodowo-sensacyjna) – podobna współpraca na okupowanym terytorium Polski (uratowanie Krakowa przed przygotowywanym przez Niemców zbурzeniem to wątek wykorzystany w tym czasie również przez J. Łomnickiego w filmie *Ocalić miasto*).

Mimo niewątpliwej sprawności warsztatowej oba te seriale przedstawiają, ograniczony przez politykę oficjalnej miłości, obraz Polski i Polaków, aczkolwiek obraz ten nabrał pewnych rumieńców dzięki polskim odtwórcom, ukazującym właśnie polskie sposoby wystawiania się, zachowania, bycia oraz – w drugim z wymienionych filmów – dzięki autentycznej scenerii Krakowa i okolic.

Autentyczny – prywatny, osobisty, serdeczny, współczujący – stosunek do Polski wyrывał się czasem w gatunkach mniej publicznych: w piósenkach Okudźawy poświęconej Agnieszce Osieckiej, w wierszach A. Wozniesińskiego czy W. Wysockiego (jego wiersz o Polsce, która kojarzy mu się z tragedią Powstania Warszawskiego, ukazał się w osiem lat po śmierci autora, tuż przed rozpadem imperium).

Dopiero teraz, kiedy nastąpiły czasy, w których sztuka, zrzucając jarzmo upaństwowienia, zaczyna istnieć właśnie jako sztuka, można oczekiwać, że powstaną utwory, które odpowiedzą na pytanie, jak Rosjanie dzisiejsi widzą Polskę i Polaków. Jeśli chodzi o lata minione, na pytanie to mogą odpowiedzieć jedynie materiały uzyskane drogą badania pamięci społecznej.

Ale to już zupełnie inna dziedzina.