

IZABELA KALINOWSKA-BLACKWOOD
Stony Brook University

KOCHANKI I MATKI: MELODRAMATYCZNY WYMIAR PRZYJAŹNI POLSKO-RADZIECKIEJ

Abstract

Izabela Kalinowska-Blackwood: *Mothers and Lovers: The Melodramatic Dimension of Polish-Soviet Friendship*, „Historyka” XLI, 2011: 53–63

This text focuses on non-military aspects of Polish-Soviet relations in cinema before 1989. It offers an analysis of two melodramas, the Polish “Interrupted Flight (L. Buczkowski, 1964),” and the Soviet-Polish “Remember Your Name” (S. Kolosov, 1974). From a narrow ideological perspective, both films show Polish-Soviet relations in a positive light. Yet, the author points to omissions and understatements that reflect the ambiguities present in Polish-Soviet relations of the time. As a genre, melodrama complicates superficial statements of Polish-Soviet friendship.

Key words: Melodrama, Polishness, Femininity, Motherhood, Identity

Słowa klucze: melodramat, Polskość, kobiecość, macierzyństwo, tożsamość

Po drugiej wojnie światowej filmowe odzwierciedlenie stosunków polsko-radzieckich – zarówno w kinematografii polskiej jak i radzieckiej – koncentrowało się przede wszystkim na ukazywaniu braterstwa broni żołnierzy radzieckich i walczących u ich boku kościuszkowców. Natomiast po roku 1990, a szczególnie w ostatnich latach, filmy polskie, ale też i rosyjskie, przenoszą relacje polsko-radzieckie/rosyjskie w obszar wątków obyczajowych. Zwłaszcza w przeciągu ostatnich dwóch lat kino rosyjskie zainteresowało się Polakami, a polskie Rosjanami w dużo większym wymiarze niż miało to miejsce od czasu upadku komunizmu. Myślę tu przede wszystkim o filmach *Mala Moskwa* Waldemara Krzystka i *Afonia i pszczoły* Jana Jakuba Kolskiego. Do tych tytułów można by także dodać nieco wcześniejszy film Krzysztofa Zanussiego *Persona non grata* oraz cały szereg obrazów, w których element polsko-rosyjskich związków miłosnych pojawia się epizodycznie, tak jak na przykład, w *Katyniu* Andrzeja Wajdy. Natomiast w kinie rosyjskim zwracają uwagę polskie wątki w filmie *1612* (2007) Vladimira Hotinenki i w adaptacji Gogolowskiego *Tarasa Bulby* (2009) autorstwa Vladimira Bortko.

Najwidoczniej to właśnie opowiedzenie historii miłości – w przypadku kina polskiego – jest najlepszym sposobem retrospektywnego uporania się z tematem stosunków polsko-radzieckich okresu powojennego, kiedy to Polska odgrywała rolę satelity ZSRR. Wyłaniający się ze wspomnianych filmów paradygmat niemożliwej miłości do Rosjan wiąże się z filmową erotyzacją relacji polsko-radzieckich, którą można interpretować jako odpowiedź na polityczną dominację ZSRR. Podobne zjawisko można także zaobserwować w nowym kinie rosyjskim, przedstawiającym relacje z Polakami płci przeciwnej jako „niebezpieczne związki”. Różnice kulturowe i relacje siły – z jednej strony polityczne ubezwłasnowolnienie Polaków przez Rosjan, a z drugiej przedstawianie Polaków jako zagrożenia dla kulturowo zintegrowanej Rosji – przesądzają o charakterze związków międzyludzkich w kontaktach polsko-rosyjskich. Sprawia to, że wspomniane obrazy mają poniekąd charakter kompensacyjny: są obliczone na wystawienie rachunku krzywd i budowanie tożsamości narodowej, której koncepcja opiera się na konsolidacji społeczności narodowej poprzez wykluczenie elementów obcych. Paradygmat ten nawiązuje do tradycji przedstawiania wroga jako gwałciciela zagrażającego etnicznej czystości i spójności społeczności narodowej. W przypadku kina polskiego nową tendencją pokazywania miłości do Rosjan, jaka ujawniła się na przykład w filmie *Mala Moskwa*, przypisać można także postkolonialnemu impulsowi odwrócenia ról: to Polak staje się bowiem w tym filmie uwodzicielem Rosjanki.

Taka obfitość polsko-rosyjskich momentów melodramatycznych w nowszej kinematografii polskiej i rosyjskiej skłania do ponownego rozważenia tematu pozamilitarnych obrazów polskości i rosyjskości, pojawiających się sporadycznie w obu kinematografiach w okresie przed 1989 rokiem. Nasuwa się bowiem pytanie: czy wcześniej, w okresie komunizmu, filmowe, pozamilitarne relacje pomiędzy Polakami i Rosjanami wolne były całkowicie od tego rodzaju napięć? Jak postaram się wykazać, jest to obszar, w którym więcej jest przemilczeń i niedomówień niż miłosnych wyznań, co świadczy o tym, że w istocie filmowe relacje obu stron także przed 1989 rokiem nie były pozbawione dwuznaczności. W swoich rozważaniach uwzględniłam przede wszystkim, uznany przez Grażynę Stachówną za „pierwszy prawdziwy melodramat w PRL”, *Przerwany lot* (1964) Leonarda Buczkowskiego oraz film zrealizowany przez Sergeja Kołosowa pod tytułem *Zapamiętaj imię swoje* (1974), który stanowi przykład elodramatu macierzyńskiego¹.

Jak już stwierdziłam, wbrew temu, czego można by się spodziewać po kinie mającym przecież służyć jako narzędzie ideologicznej propagandy, polskich filmów powojennych nie zaludniały wyłącznie postaci radzieckich przyjaciół i sympatyzujących z nimi Polaków. Stosunkowo mała była także liczba polsko-radzieckich koprodukcji filmowych. Poza tym, że żołnierze radzieccy i polscy spotykali się w filmowej drodze na Berlin, aktorzy, a przede wszystkim aktorki polskie (na przykład Barbara Brylska, Ewa Szykulska, Beata Tyszkiewicz) pojawiały się od czasu do czasu na ekranach radzieckich kin, ciesząc się dużym powodzeniem i uznaniem wśród widzów. Ale filmowy wymiar przyjaźni polsko-radzieckiej miał dość ograniczony zasięg, jak wykazują Elżbieta Ostrowska i Adam Wyżynski, podając możliwe przyczyny takiego stanu rzeczy².

¹ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 184.

² E. Ostrowska, A. Wyżynski, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2006, s. 303–328.

Ze strony polskiej ikoną oficjalnych relacji polsko-radzieckich stali się bohaterowie serialu telewizyjnego *Cztery pancerni i pies*: Janek, dowódca czołgu „Rudy”, i radziecka sanitariuszka Marusia. Marusia, która *notabene* inicjuje znajomość z Jankiem w jednej z wczesnych części serialu, w pozostałych odcinkach pojawia się epizodycznie. Mimo że jej związek z Jankiem jest stałym elementem rysunku obu postaci, pozostaje on jednak tylko zdawkowo naszkicowany, dzięki czemu może stać się paradygmatem poprawnych związków polsko-radzieckich, stworzonym na potrzeby kultury popularnej. Co ciekawe, pogłębiona w porównaniu z Marusią postać Lidki, polskiej łączniczki, zazdrośnie, a niekiedy i bezwzględnie zabiegającej o względy Janka, nosi cechy negatywnego stereotypu zdeterminowanej w swoich miłosno-matrymonialnych zabiegach Polki, jaki w kulturze rosyjskiej utrwalił się przynajmniej od czasu Puszkiniowskiego *Borysa Godunowa* i sportretowanej w nim Maryny Mniszek. W *Czterech pancernych* ciekawym komentarzem do zaprezentowanej w filmie ikonicznej pary Janek-Marusia jest krótka wymiana zdań pomiędzy Polką Honoratą (Barbara Krafftówna) i żołnierzem radzieckim, z którym ta jedzie na tyły frontu. Honorata, od pierwszego spotkania z czołgistami nie ukrywająca swej podejrzliwości w stosunku do wojska, które przyszło ze Wschodu stwierdza: „U nas gadają, że bolszewik nie straszny, byle go przeżegnać”. Na to czerwonoarmista odpowiada: *A y nas говорят, что Полячка не страшна, только ей надо цветы подарить* („A u nas powiadają, że Polka nie jest straszna, tylko trzeba jej podarować kwiaty”).

Z jednej strony, obie wypowiedzi sygnalizują głębokie pokłady urazów i wzajemnej nieufności, bo przecież wyjściowym punktem wypowiedzi Honoraty jest stwierdzenie, że Bolszewik jest straszny i że trzeba go w związku z tym poddać czemuś w rodzaju egzorcyzmu. Jednak to nie przypominanie „trudnych tematów”, a – wręcz przeciwnie – udowodnienie bezpodstawności wzajemnych uprzedzeń, stanowi kwintesencję zamierzonego efektu całego serialu. Zabieg ten odbywa się kosztem przemilczania kłopotliwych tematów w stosunkach polsko-radzieckich lub całkowitego maskowania ich obecności zapewnieniami o wzajemnie dobrych intencjach obu stron. Tak więc na przykładzie *Czterech pancernych* widać, że zamierzonym celem wprowadzania Polaków i Rosjan (czy szerzej rzecz ujmując, obywateli Związku Radzieckiego) w filmową przestrzeń melodramatyczną było niewątpliwie oswajanie lub jak to ujmuje Honorata, „przeżegnawanie” Bolszewika poprzez ukazywanie jego ludzkiej twarzy. Tym łatwiej jest tę twarz zaakceptować, jeśli jest to ładna i – co więcej – dobrze znana twarz kobieca, jak się dzieje w przypadku kreowanej przez Polę Rakę Marusi czy noszącej to samo filmowe imię bojowej czerwonoarmistki (w tej roli Elżbieta Czyżewska), w filmie *Gdzie jest Generał*³. Nadal aktualnym pozostaje pytanie, dlaczego tak rzadko w kinematografiach polskiej i radzieckiej aktywowano tryb melodramatyczny w celu ukazywania wzajemnych stosunków?

Gdy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zeszłego wieku melodramat znalazł się w kręgu zainteresowań krytyków i teoretyków filmu, zaczęli oni zwracać uwagę na ideologiczną wymowę tego gatunku, a w szczególności na jego „wywrotowy” potencjał. Okazało się, że melodramat jako gatunek, przenoszący istniejące w społeczeństwie konflikty i sprzeczności w obszar rodzinnych i intymnych związków międzyludzkich może służyć jako medium, za pomocą którego konflikty te zostają złagodzone lub całkowicie wyeliminowane w imię utrzymania ustalonego status quo. Natomiast wprowadzona

³ Ostrowska i Wyżyński zwracają uwagę na to, że Rosjanki w polskich filmach kreowane były przez polskie aktorki,

przez Thomasa Elsaessera kategoria „wyszukanych melodramatów rodzinnych” (sophisticated family melodramas), obejmująca głównie filmy twórców takich jak Douglas Sirk, Nicholas Ray i Vincent Minelli, dostarczała przykładów społecznie zaangażowanego kina melodramatycznego, które kwestionowało ustalony porządek społeczny. Melodramaty tej grupy wychodzą poza zamierzony, katarktyczny efekt gatunku i poza kojarzony z nim konserwatyzm. Ich twórcy zmierzają w kierunku osiągnięcia zarówno większego wyrafinowania estetycznego, jak i sformułowania krytycznego komentarza społecznego, podważającego założenia dominującej ideologii⁴. Jak pisze Grażyna Stachówna, w przypadku komunistycznej kinematografii polskiej, „Po zjeździe w Wiśle melodramat stał się gatunkiem oficjalnie zakazanym, gdyż uznano go za wsteczny, burżuazyjny i wysoce podejrzany ideowo”⁵. Być może partyjni decydenci dostrzegli wywrotowy potencjał melodramatu, zanim jeszcze zjawisko to zostało opisane przez Elsaessera i innych teoretyków zachodnich i może dlatego właśnie tak rzadko podejmowano próby wprowadzania postaci „sojuszników” do obszaru melodramatu w późniejszych dekadach, gdy gatunek ten powrócił na kinowe i telewizyjne ekrany.

Blizsze spojrzenie na dwa filmy powstałe w latach 60. i 70. pozwala określić dokładniej, w jaki sposób nakręcone przed 1989 rokiem melodramaty, w których pojawiają się Rosjanie i Polacy potwierdzały oficjalną wersję historii wzajemnych relacji pomiędzy sojusznicznymi narodami. Odczytując *Przerwany lot* i *Zapamiętaj imię swoje*, można co ważniejsze stwierdzić, czy widać w nich pęknięcia, w których pojawiają się treści świadczące o trudnej historii łączącej oba narody. Nadrzędnym celem mojej analizy jest stwierdzenie, czy pojawiają się w tych dwóch filmach próby problematyzacji stosunków polsko-rosyjskich, świadczące o tym, że melodramat jest gatunkiem, mogącym łatwo wymknąć się spod kontroli oficjalnego aparatu ideologii.

Już stylistyka i sceneria „współczesnej” sekwencji otwierającej film Buczkowskiego nawiązują do głównego nurtu melodramatu. Pokryte mgłą lotnisko i oczekujące na odlot samoloty przypominają bowiem scenę kończącą *Casablancę*, w której wyrzekający się miłości w imię „sprawy” Rick zapewnia swą ukochaną Ilse, że przecież „Zawsze będziemy mieli Paryż.” W *Casablance* parę głównych bohaterów łączy, poza Paryżem, melodia *As Time Goes By*, którą Sam gra ponownie na polecenie Ilsy i wbrew zakazowi Ricka. W *Przerwanym locie* równie nieszczęśliwa historia miłości łączącej pilota Wowę Mironova (Aleksandr Bielawski) i ukrywającą go w czasie wojny Ulę Zadrożną (Elżbieta Czyżewska) ma także swoje muzyczne odnośniki. Gdy kochankowie spotykają się po latach, Ula powtarza słowa żołnierskiej przyśpiewki: *serdce ostalos' a nogi vse idut, vse idut, vse idut* („serce zostało, a nogi wciąż idą, idą, idą”). Przyśpiewka mówi o tym, że zakochanych żołnierzy nie można zabić, bo serce zostawiają u swej wybranki. Ukrywający się w czasie wojny w stodole Zadrożnych Wowa dołączył do tej historyjki opowieść o żołnierzu, którego los połączył z przeznaczoną mu dziewczyną, a także zapewnienie o tym, że nie ma takich granic, które powstrzymałyby go od połączenia swego losu z przeznaczoną mu Ulą. Tak, jak w przypadku *Casablanki*, wojna połączyła kochanków w *Przerwanym locie*, i to wojna także ich rozłącza. Niemcy, którzy przybywają do gospodarstwa Zadrożnych w poszukiwaniu Wowy, rozstrzelują rodziców Uli. Mimo że

⁴ T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury. Observations of the Family Melodrama*, [w:] *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Ch. Gledhill, London 1987, s. 43–69.

⁵ G. Stachówna, dz. cyt., s. 182.

pojmany przez nich „Wowka” zostaje wkrótce potem uwolniony przez oddział partyzancki, nie udaje mu się ponownie nawiązać kontaktu z Ulą aż do momentu przypadkowego spotkania po latach.

Grażyna Stachówna podsumowuje swą analizę filmu Buczkowskiego podkreślając jego wymowę polityczną:

Wzruszający romans Polki i Rosjanina jest tylko wehikulem dla niezwykle sugestywnego i – trzeba przyznać – bardzo zręcznie poprowadzonego wykładu ideologicznego na temat stosunków polsko-rosyjskich w ciągu ostatnich półwiecza, stosunków, którym film odejmuje wszelki tragizm i skomplikowanie⁶.

Tak samo ocenił *Przerwany lot* Tadeusz Lubelski. Mimo „dwuznacznego uroku lat sześćdziesiątych” według Lubelskiego w tym okresie „również reguły melodramatu podporządkowano funkcji perswazyjnej”, czego przykładu dostarcza film Buczkowskiego⁷.

W istocie – jak słusznie zauważa oboje autorów – na podstawie analizy warstwy fabularnej *Przerwany lot* można uznać za film ukazujący stosunki polsko-radzieckie i realia Polski komunistycznej w sposób kłamiwy. W części współczesnej nieprawdziwa jest przede wszystkim łatwość, z jaką Mironow, pilot Aeroflotu, porusza się po Polsce. Gdy okazuje się, że lot jego samolotu do Moskwy został odwołany z powodu mgły, nie zastanawiając się wiele, dołącza on do polskiego kolegi, który właśnie wybiera się na wesele odbywające się w oddalonej o godzinę drogi od Warszawy wsi. W trakcie imprezy weselnej Mironow udaje się sam na przejażdżkę motocyklem po okolicy znanej mu z czasów wojny. Jeśli chodzi o realia historyczne, szczególnie rażące jest potraktowanie sprawy partyzantów, czyli „lasowych”, którzy w okresie powojennym trafiali przecież do stalinowskich więzień, tak samo zresztą, jak niektórzy z pomagających im chłopów, a nie – na stanowiska w „powiecie”, jak zostało to pokazane w filmie Buczkowskiego. Obarczenie męża Uli, byłego partyzanta, a później wiejskiego listonosza, winą za niepowodzenie prób, które podejmował Wowa w celu nawiązania kontaktu z ukochaną, odwraca uwagę widzów od rzeczywistości determinowanej w dużo większym stopniu przez uwarunkowania polityczne. Na tym poziomie melodramat opowiadający o nieszczyśliwym rozłączeniu Wowy i Uli maskuje złożone okoliczności obecności wojsk radzieckich w Polsce w czasie wojny i przejęcia władzy przez wspieranych przez Związek Radziecki komunistów.

Jednak sama forma filmu sugeruje możliwość nieco bardziej dwuznacznego odczytania *Przerwanego lotu*. Gęsta mgła, pokrywająca okolicę, którą Wowa pamięta z czasów wojny i odwiedza ponownie siedemnaście lat później sygnalizuje, że obracamy się w rzeczywistości, w której nie wszystko zostaje czy może zostać ujawnione. W porównaniu z wyrazistymi obrazami retrospekcji Wowy, w świecie powojennym wszystko staje się mniej przejrzyste. Z jednej strony, taka sceneria wprowadza bohatera w obszar liminalny, w stan pomiędzy rzeczywistością a wspomnieniem lub może nawet sennym marzeniem. Powrót do wsi Korbiele to dla Mironowa wycieczka w przeszłość. Z drugiej strony, powojenna rzeczywistość, która go otacza, pełna jest niejasności. Napotykanie mieszkańcy wsi niczego nie pamiętają. Nazwiska Zadrożnych nie rozpoznaje nawet mieszkająca w ich gospodarstwie kobieta. Obok rażących luk w pamięci społeczności, podkreślona zostaje też niemożliwość porozumienia i wyjścia poza ten mały, poszarpany świat. Gdy Wowa,

⁶ Tamże, s. 186.

⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s.276.

w poszukiwaniu benzyny, wchodzi do chaty, gdzie mieści się wiejska poczta, poza byłym partyzantem-listonoszem zastaje w niej urzędniczkę (Krystyna Feldman), która z uporem próbuje się gdzieś bezskutecznie dodzwonić. Do obrazu Polski jako pewnego obiegu zamkniętego dodać trzeba także sceny weselne, nawiązujące do „Wesela” Wyspiańskiego nie tylko poprzez mieszczański wygląd weselnym gości na wiejskim weselu, ale także „odrealniony” charakter interakcji pomiędzy biesiadnikami, którzy często, jak refren, powtarzają te same pytania i stwierdzenia. Wprowadzony do tego świata bolszewik zostaje rzeczywiście „przeżegnany” i to za sprawą księdza. Rozmowy pomiędzy nim a duchownym uczłowiczają Wowę w oczach miejscowych (oraz widzów) do tego stopnia, że przysłuchujący się jednej z nich zadzierzasty staruszek stwierdza, że „jakieś teraz inne te Ruskie”. W trakcie tejże rozmowy Wowa wyznaje, że nosi do tej pory medalik z Matką Boską, który otrzymał od Uli, mimo że przysporzyło mu to kłopotów w pracy. Warto podkreślić, że w filmie Buczkowskiego Rosjanin okazuje się wielowymiarowym człowiekiem, a nie przekąźnikiem propagandowych haseł.

Porównanie z *Casablancą* uwypukla brak wyraźnego przekazu propagandowego w *Przerwanym locie*. Poza „prywatną” melodią Ricka i Illy jest w *Casablance* przecież także zainicjowana przez Victora Laszlo, męża Illy, Marsylianka, która budzi ducha oporu we wszystkich, łącznie z reprezentantami Petainowskiej Francji. W *Przerwanym locie* również pojawia się dodatkowy element muzyczny. Zatrzymany przez mgłę w Polsce Wowa nie może pójść wraz z żoną na koncert Chopinowski w Moskwie. Szuka w domu weselnym radia, ale koncert udaje mu się usłyszeć dopiero wtedy, gdy listonosz-partyzant doprowadza go do swojego (i Uli) domu. Paradoksalnie, koncert Chopinowski łączy Wowę nie z Ulą, a z pozostawioną w Moskwie żoną. Nie ma więc w *Przerwanym locie* odpowiednika Marsylianki. Nie ma komunistycznej pieśni bojowej, która wzywałaby Polaków i ludzi radzieckich do wspólnej walki, a towarzysząca retrospekcjom Wowy muzyczna narracja autorstwa Krzysztofa Komedy jest pozbawiona tonu heroicznego. Film mówi przede wszystkim o bólu rozstania i o niemożliwości powrotu. Towarzyszące temu przekazowi „uczłowiczenie” Rosjanina nie jest wcale jednoznaczne z tworzeniem optymistycznej wizji stosunków polsko-radzieckich.

W odróżnieniu od *Przerwanego lotu* film Siergieja Kołosowa *Zapamiętaj imię swoje* nie dramatyzuje związków polsko-rosyjskich na płaszczyźnie damsko-męskiej, ale wpisuje się do głównego nurtu melodramatu poprzez skupienie uwagi widza na tragedii/cierpieniu matki, która traci z oczu dziecko w trakcie wojennej zawieruchy. Kołosowa zainteresowała autentyczna historia Rosjanki, więźniarki Auschwitz, którą wojna rozdzieliła z czteroletnim wówczas synem.⁸ Dopiero po wielu latach matka odnalazła syna w Polsce. Chłopiec wychował się nie znając nie tylko swego prawdziwego imienia i nazwiska, ale także narodowości. Został zaadoptowany przez nauczycielkę, która zajmowała się nim w domu dziecka i nosił jej nazwisko. Kołosow twierdzi, że po usłyszeniu tej historii, pojechał do Mińska, żeby spotkać się z matką, Zinaidą Murawiewą. Stała się ona pierwowzorem głównej bohaterki filmu – Zinaidy Worobiowej.

Przy okazji zainteresował się także losami innych kobiet białoruskich, które wojna rozłączyła z ich dziećmi. W trakcie tych poszukiwań poznał Nadieżdę Cwetkową, żonę działacza partyjnego i partyzanta, również zaangażowaną w działalność partyzancką

⁸ S. Kołosov, *Pomni imia svoe*, „Sovetskii film” 1975, nr 3, s. 38–39.

w czasie wojny. Po wojnie kobieta poświęciła się odnalezieniu najpierw swoich córek, a potem innych ośmiorga dzieci. Kołosow twierdzi, że w wiele cech Nadieжды wyposażył w filmie przyjaciółkę Zinaidy, Nadię⁹.

Tak więc do swojej opowieści Kołosow wprowadza dwa wzory kobiecości, reprezentowane przez dwie matki, z którymi rzekomo zetknął się w okresie przygotowań do realizacji filmu: jedna z nich, skupiona na własnym cierpieniu z powodu utraty dziecka, reprezentuje macierzyństwo jako doświadczenie subiektywne i prywatne, natomiast druga, przejawiająca postawę społecznikowską, przenosi macierzyństwo do obszaru życia publicznego i sytuuje się tym samym blisko bardzo nośnego zarówno w kulturze rosyjskiej, jak i polskiej, ideału matki narodu. W filmie Kołosowa te dwa modele macierzyństwa rywalizują ze sobą. Reżyser tak określił główny cel filmu: „Chcieliśmy, żeby po zobaczeniu naszego filmu ludzie z nową siłą znienawidzili faszyzm, wojnę, barbarzyństwo”. Ta i inne wypowiedzi autora i odtwórczyni głównej roli wskazują, że uprzywilejowanym modelem macierzyństwa była dla tworców filmu matka –działaczka.

Rozpięta pomiędzy Polską i Związkiem Radzieckim dwudzielna fabuła filmu faworyzuje część radziecką i postać głównej bohaterki, Worobiowej. W otwierającej film sekwencji poznajemy kobietę będącą uosobieniem „sowieckich” cnót. Pracuje w dziale kontroli jakości, cieszy się szacunkiem współpracowników, którzy uznają jej autorytet, lgną do niej dorośli i dzieci. Worobiowa nosi więc te cechy działaczki, będącej pierwowzorem wykreowanej w filmie bohaterki, które, w opinii reżysera, wywarły na nim największe wrażenie podczas ich bezpośredniego spotkania. W filmie Worobiowa staje się cierpiącą matką zaginionego dziecka dopiero w momencie, gdy dowiaduje się o czekającym ją telefonie z Polski. Ta wiadomość wywołuje serię retrospekcji, dzięki którym dowiadujemy się o urodzinach jej syna w przeddzień wybuchu wojny i o jej drodze do obozu w Oświęcimiu. Retrospekcje w filmie Kołosowa nie są jednak subiektywne, a stanowią jedynie pretekst do opowiedzenia wojennych losów kobiety i dziecka.

Piszący o filmie po jego wejściu na ekrany kin polskich Adam Horoszczak porównywał film Kołosowa do *Pasażerki* Munka, zwracając uwagę, że u obu reżyserów „retrospekcje przerastają tematowo i dramaturgicznie warstwę społeczną, zredukowaną w obu filmach do roli nawiasu, ramy kompozycyjnej”¹⁰. Horoszczak podsumowywał jednak, że „u Munka mechanizm retrospekcji poddany jest bardziej współcześnie pojętej zasadzie funkcjonowania strumienia świadomości w jego przebiegu achronologicznym, rwanym, przypadkowym, ujawniającym przez to psychologiczne umotywowanie, nerwowe falowanie wewnętrznych napięć i emocji. Pod tym względem Kołosow okazał się tradycjonalistą”¹¹. W gruncie rzeczy obozowe sekwencje filmu Kołosowa są dużo bardziej zbliżone do sposobu, w jaki Oświęcim pokazała Wanda Jakubowska w *Ostatnim etapie*. Chodzi tu zarówno o sposób prowadzenia narracji, o brak zaburzenia chronologii, który imitowałby procesy psychiczne związane z traumą, jak i o stylistykę obu filmów. Przeżycia obozowe Worobiowej przyjmują bowiem tę samą formę realizmu patetycznego, którego przykład dał wcześniej obozowy film Jakubowskiej. Niemcy są karykaturalnie jednowymiarowi, a więźniarki wszystkich narodowości jednoczą się w cierpieniu, choć jednocześnie odnosi się wrażenie, że realia obozowej egzystencji kobiet zostają złagodzone poprzez teatralną

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Horoszczak, „Film” 1974, nr 44, s.8.

¹¹ Tamże.

manierę aktorską. Schematyczność, która obciąża zarówno *Ostatni etap*, jak i powstały dużo później film Kołosowa, jest rodem z poetyki socrealizmu. Służy ona podkreśleniu wymiaru ideologicznego sytuacji.

Taki wybór poetyki rzutuje także na sposób ukazania stosunków polsko-radzieckich w filmie Kołosowa. Modernistyczna fragmentaryczność obrazu Munka inicjuje proces zadawania pytań dotyczących, między innymi, tożsamości. W *Przerwanym locie* tak tożsamość jednostek, jak i przedstawionej społeczności jest również niedookreślona i zmienna. Bliższy Jakubowskiej Kołosow jest wyłącznie zainteresowany udzielaniem odpowiedzi – zarówno w sekwencjach obozowych, jak i we współczesnej ramie filmu. Odpowiedzią na obecne w fabule pytania o tożsamość, między innymi o tożsamość dzieci, ofiar wojny, jest zarówno tytułowe przykazanie: „Zapamiętaj imię swoje!”, jak i wykrzywane przez Zinaidę pod adresem syna słowa: „Masz na imię Giena, nazywasz się Worobiow, twoją ojczyzną jest Związek Radziecki!”

Okazuje się jednak, że tak jednoznaczne wezwanie do lojalności wobec narzucającej podmiotowość grupy staje się problematyczne, gdy określany podmiot – Giena Worobiow – znajduje się nie po stronie ideologicznego wroga, spod którego wpływu trzeba go wy dostać i na łono ojczyzny przywrócić, a po stronie przedstawicielki „bratniego narodu”, która obdarzyła go uczuciami macierzyńskimi i zmieniła w Eugeniusza Truszczyńskiego. Ponieważ w takiej sytuacji trudno jest o dostarczenie jednoznacznej, a jednocześnie politycznie poprawnej odpowiedzi na pytanie o tożsamość, film Kołosowa gubi się w sprzecznościach i niedopowiedzeniach. W zasadzie, wedle logiki socrealistycznej, Giena powinien odrzucić „obcą” matkę i powrócić do Związku Radzieckiego.

Kontakt pomiędzy rosyjską matką i jej zaginionym, spolonizowanym synem nawiązany zostaje w trakcie ich pierwszej rozmowy telefonicznej. Słyszac głos Gieny odnosimy wrażenie, że syn jest bardzo zainteresowany osobą odnalezionej matki. Ta rozmowa stanowi punkt zwrotny w narracji, bo odtąd podążamy za historią Gienska cofając się do jego pierwszych wspomnień powojennych. Organizacja czasowa narracji syna razi swą nieudolnością, jakby reżyser nie do końca wiedział, co z opowiadaną przez siebie współczesną częścią historii dwóch matek i ich jedyne go syna zrobić. Gdy Kołosow doprowadza retrospekcje Gienska blisko punktu wyjścia, okazuje się, że mężczyzna absolutnie nie jest zainteresowany kontaktem z matką biologiczną. Gienek zwierza się swej polskiej matce, że nie ma ochoty nawiązywać kontaktu z kobietą mieszkającą w Związku Radzieckim, która podaje się za jego matkę. Jednak tuż po tym widzimy go wysiadającego z pociągu na dworcu w Leningradzie. Brak pogłębienia psychologicznego postaci syna w kontekście dramatu macierzyńskiego można częściowo przypisać typowemu dla melodramatów skrótowi. Ciekawe jest jednak to, że Kołosow w dużo większym stopniu przywiązuje wagę do rozterek Gieny wiążących się z jego konfrontacją z obozową przeszłością niż do dylematów związanych z problemem lojalności w stosunku do obu matek. Doświadczenia wojenne są elementem wspólnym biografii wszystkich trojga bohaterów. O polskiej matce chłopca, Halinie Truszczyńskiej, nie wiemy prawie niczego poza tym, że także była w czasie wojny więźniarką obozu koncentracyjnego. Zaznaczyć trzeba, że ta wspólnota doświadczeń wojennych nie buduje, w widoczny sposób, więzi pomiędzy obiema matkami, które pozostają sobie nieznane.

Skąd bierze się tak zdawkowe przedstawienie Polaków w filmie Kołosowa? Zachowanie dystansu w stosunku do „Polaków”, z głównym bohaterem włącznie, może wynikać z chęci uniknięcia jakichkolwiek dalszych komplikacji melodramatyczno-historycznych.

W potencjalnie ciekawej, wspomnianej już scenie pierwszej rozmowy telefonicznej matki z synem, to „polskie zagrożenie”, które wynika ze świadomości krzywd wyrządzonych Polakom przez Związek Radziecki, przediera się na powierzchnię z głębi scenariusza (twórcami scenariusza byli, poza Kołosowem, Ernest Bryll i Janusz Krasiński). Gdy matka i syn nie mogą się porozumieć ze względu na barierę językową, po stronie polskiej odzywa się głos innego młodego człowieka. Jest to przyjaciel Eugeniusza: *eto goworit Andrzej, Andrei – ja Andrei, ja ził do 56-go v Sowietском Sojuzie, ja priatel Evgeniusza, on malo goworit po russki i poetomu ja*. Nasze spotkanie z Andrzejem kończy się tak samo nagle, jak się rozpoczęło. Nie mamy okazji dowiedzieć się, dlaczego do 1956 roku mieszkał w Związku Radzieckim, bo odpowiedzią na to pytanie byłyby najprawdopodobniej informacje, że Andrzej znalazł się wśród ponad milionowej grupy Polaków wysiedlonych do różnych części Związku Radzieckiego po 1939 roku. Jego przerwana nagle wypowiedź może posłużyć jako uogólnienie sytuacji Polaków w opowieści, którą snuje Kołosow. Dystans w stosunku do Polaków, izolacja, jakiej poddaje ich autor, wynikają, być może, z obawy przed udzieleniem im głosu. Polska matka Gieny przez moment tylko żałuje, że dopuściła do jego dziecięcej świadomości pytania o pochodzenie, zamiast utwierdzać go w przekonaniu, że jest jego prawdziwą matką. Gdy namawia syna, by nawiązał kontakt z Zinaida Worobiową, jest dużo bardziej zdecydowana. O jej uczuciach dowiadujemy się więc bardzo niewiele, o innych aspektach jej życia nie wiemy nic.

W analizie filmu Kołosowa przydatne okazuje się odwołanie do klasycznych hollywoodzkich melodramatów macierzyńskich. Jeden z filmów, w których pojawia się motyw konfliktu pomiędzy dwiema matkami to *Stella Dallas* (1937) Kinga Vidora. Kreowana przez Barbare Stanwyck Stella jest prostą kobietą, która w sprytny sposób przyciąga uwagę zamożnego mężczyzny, a wkrótce potem wychodzi za niego za męża i zostaje matką jego dziecka. Ujawniające się coraz bardziej różnice klasowe dzielące małżonków prowadzą do ich separacji. Mąż Stelli wiąże się ze swoją dawną miłością, owdowiałą Helen, która, tak jak on, należy do towarzyskiej i społecznej elity. W rezultacie córka Stelli, Lolli (Anne Shirley) jest rozdarta pomiędzy dwiema matkami: tą biologiczną, czyli Stellą, która dostarcza jej ciepła i wsparcia emocjonalnego, ale jest także źródłem zakłopotania z powodu rażącego braku obycia towarzyskiego, oraz drugą matką, przeznaczoną jej jakby z tytułu pochodzenia społecznego, nową partnerką życiową ojca – Helen. Dziewczyna chce być lojalna w stosunku do Stelli, a jednocześnie pociąga ją wyrafinowanie i społeczne obycie Helen. W stronę pełnej akceptacji rodziny sankcjonowanej towarzysko popycha dziewczynę sama Stella, stając się w ten sposób postacią tragiczną. Usuwa się z życia córki, pozwalając na to, by Lolli została zaakceptowana przez środowisko społeczne ojca.

Zdaniem podążającej śladami Thomasa Elsaessera Christine Gledhill, melodramat ujawnia, w sposób pośredni, poprzez wykorzystanie patosu, istniejące w społeczeństwie burżuazyjnym konflikty¹². *Stella Dallas* podkreśla tragedię matki, która ze względu na pochodzenie społeczne znajduje się w sytuacji doprowadzającej ją do konieczności wyrzeczenia się dziecka. Tak, jak i w innych melodramatach macierzyńskich, siły społeczne, na które kobiety nie mają wpływu, doprowadzają do zerwania związku określającego sens ich egzystencji. Ta demaskacja mechanizmów niesprawiedliwości społecznej odbywa się jednak przy okazji podkreślenia jednostkowego cierpienia matek i nie wiadomo nawet, czy jest

¹² C. Gledhill, *The Melodramatic Field*, [w:] *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. C. Gledhill London 1987, s.

ona częścią zamierzenia autorskiego Vidora i innych filmowców. Inaczej sprawa wygląda w przypadku macierzyńskiego melodramatu *Kołosowa*. Autorzy filmu winą za cierpienia Zinaidy Worobiowej obarczają sprawców drugiej wojny światowej. Jak już wspomniałam, doświadczenia wojenne stają się wspólnym mianownikiem dla wszystkich uczestników dramatu: zarówno obu matek, jak i ich syna. Potencjalny konflikt pomiędzy dwiema matkami, także na gruncie polityczno-narodowościowym zostaje całkowicie zniwelowany poprzez podkreślenie wojennej martyrologii mieszkanców Polski i Związku Radzieckiego.

W momentach kluczowych dramatu Zinaidy jako matki podlega racjonalizacji; ma to miejsce podczas jej nocnej rozmowy z synem, w trakcie której opowiada mu o jego bohaterskim ojcu, lotniku oraz w scenie pożegnania z synem. Najważniejszym czynnikiem w kreowaniu roli Zinaidy są bowiem uwarunkowania ideologiczne, a nie chęć uchwycenia realiów psychologicznych sytuacji. Jak socrealistyczne bohaterki, wierzące przede wszystkim w słusność sprawy, Zinaida jest zdolna do wszelkich poświęceń, co spełnia oczywiście wymagania ideologiczne. Zminimalizowanie patosu sytuacji matki, która traci dziecko, odbywa się w imię uogólnienia jej cierpienia jako cierpienia społeczności oraz przekształcenia uwznioślenia rodzącego się z poczucia niesprawiedliwości w stosunku do niewinnych w „lekcję dla współczesnych i potomnych”. O ile klasyczne melodramaty amerykańskie zawierały ukrytą krytykę istniejącego porządku społecznego, o tyle ich radziecko-polska wersja zastępowała tę postawę niewyszukanym dydaktyzmem.

Ostatnie słowa w filmie *Kołosowa* nie należą ani do matek, ani do ich syna. Wypowiada je „ciocia” Nadia, przyjaciółka Zinaidy: „Będziesz w Warszawie, musisz pójść do klubu byłych więźniów Oświęcimia”. Giena ma przekazać pozdrowienia zgromadzonym w klubie kobietom, byłym więźniarkom obozu. *Kołosow* żegna się ze swoimi widzami następującymi słowami Nadii: „O swoich towarzyszkach pamiętamy”. W dialogu punkt ciężkości zostaje więc wyraźnie przeniesiony z jednostkowego cierpienia matki na uogólnioną pamięć o cierpieniu społeczności. Wizualnie jednak pojawia się ponownie pewnego rodzaju rozdźwięk pomiędzy subiektywnym i społecznym wymiarem macierzyństwa, gdyż film kończą ujęcia retrospektywne, ukazujące Gienę jako małe dziecko, stawiającego pierwsze kroki. Ostatecznie jednak, Giena zostaje „zwrócony” Polsce w imię podtrzymania mitu wspólnego cierpienia Polaków i Rosjan. Na pytanie o charakter pozamilitarnych związków polsko-radzieckich w powojennym kinie epoki komunizmu *Kołosow* daje odpowiedź reprezentatywną dla większej części produkcji kinowej tego okresu: mit wspólnej martyrologii wojennej jest tu tak samo dominujący, jak w przypadku filmów opowiadających o braterstwie broni żołnierzy polskich i radzieckich.

Przypadek filmu *Kołosowa* wykazuje, że o ile możliwe jest podporządkowanie melodramatu propagandowym celom dominującej ideologii, odbywa się ono często kosztem wiarygodności psychologicznej budowanych postaci i – co ważniejsze – wartości artystycznej obrazu. Jest to film, który zarówno w sferze fabularnej, jak i przez obronę przez twórców stylistykę ilustruje doskonale ograniczenia, jakie na przedstawianie pozamilitarnych związków polsko-radzieckich narzucała zaistniała po 1945 roku sytuacja polityczna. Natomiast w *Przerwanym locie* bardziej wyrafinowana forma artystyczna sprawia, że opowieść o wojennych związkach polsko-radzieckich staje się bardziej wielowymiarowa. Nad „prawdą” historyczną zwycięża w tym filmie prawda artystyczna. Odczytując film Buczkowskiego w kontekście politycznym odmiennym od tego, który towarzyszył jego powstawaniu, ocalić można z niego jakość, której brakuje próbom melodramatycznego potraktowania związków polsko-rosyjskich po 1989 roku.

Summary

The author's subject is non-military representation of Polishness and Russianness in Polish and Russian cinematography before 1989. Through an analysis of two melodramas, the Polish "Interrupted Flight (1964)," by Leonid Buczkowski and the Polish-Soviet coproduction "Remember Your Name" (1974) directed by Sergei Kolosov, the author points to the omissions and understatements that reflect the ambiguity present in Polish-Soviet relations. From an ideological perspective, both films superficially realize the program of showing Polish-Soviet relations in a positive light. Yet, Buczkowski's film, through its use of formal devices, complicates the simple ideological message, simultaneously drawing the viewer's attention to the individual suffering of the two main characters. In Sergei Kolosov's maternal melodrama, the overarching theme of the two "brotherly" nations' wartime suffering determines the character of interpersonal relations, removing to the background the protagonists' personal dilemmas and any questions of identity that may arise in connection to the story of a Polish-Russian maternal triangle.