

BOGUSŁAW SKOWRONEK
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

JEZYKOWY OBRAZ ROSJI I ROSJAN W KINIE POLSKIM PO 1990 ROKU. REKONESANS

Abstract

Bogusław Skowronek, *Linguistic Picture of Russia and Russians in Polish Cinema After 1990. Introduction*, "Historyka XLI, 2011: 23–35

In the article, basing on quotes from Polish films made after 1990, author reconstructs a linguistic picture of Russia and Russians. In all analysed films, regardless of their artistic value, picture of our eastern neighbours is mostly simplified and stereotyped. We observe "secondary stereotyping of stereotype". These actions are taken to strengthen autostereotype of Poland and Pole, they are used in national psychotherapy.

Key words: Linguistic picture of the world, Stereotype, Russia, Russians, Polish films

Słowa kluczowe: językowy obraz świata, stereotyp, Rosja, Rosjanie, polskie filmy

Nie jest wykluczone, że Polacy wiedzą o Rosjanach to, co Rosjanie wiedzą o sobie samych, nie chcąc się do tego przyznać, i odwrotnie

Czesław Miłosz

Słowa są kryształami, które zalamują w sobie obraz świata i skupiają jego wybrane aspekty

Jerzy Bartmiński

W niniejszym szkicu chciałbym omówić językowy obraz Rosji i Rosjan, funkcjonujący w wybranych przeze mnie polskich filmach fabularnych nakręconych po 1990 roku. Innymi słowy, będzie to próba odpowiedzi na pytanie: jaki obraz naszych wschodnich sąsiadów można zrekonstruować na podstawie wypowiedzi postaci filmowych, pojawiających się w poszczególnych dziełach?

Dzięki obserwacji warstwy lingwistycznej pragnę pokazać, w jaki sposób w kinie po roku 1990 „gra się” etnicznymi wyobrażeniami Rosjan, czy i jak się je przekształca, wreszcie jak „przepracowuje” się i odreagowuje traumę carskiego zniewolenia, a póź-

niej sowieckiej zależności. Swoje obserwacje zestawiam z ustaleniami etnolingwistów dotyczącymi językowego stereotypu Rosjanina oraz filmoznawczymi pracami na temat obrazu Rosjan w kinie polskim.

Ujęcie niniejsze stanowi rekonesans badawczy. Dla wyrazistości wywodu, z licznych filmów po 1990 roku, w których na rozmaite sposoby funkcjonuje obraz Rosji i Rosjan, do analizy wybrałem zaledwie 7: *Szwadron* Juliusza Machulskiego (1992), *Psy 2. Ostatnią krew* Władysława Pasikowskiego (1994), *U pana Boga za piecem* Jacka Bromskiego (1998), *Córy szczęścia* Marty Meszaros (2000), *Persona non grata* Krzysztofa Zanussiego (2005), *Katyn* Andrzeja Wajdy (2007) i *Małą Moskwę* Waldemara Krzystka (2008). Przedstawione wnioski nie mają oczywiście charakteru ostatecznych rozstrzygnięć czy całościowych uogólnień. Językowy obraz Rosjan w kinie polskim wymaga bowiem dalszego wszechstronnego i wieloaspektowego zbadania.

Do analizy wybrałem filmy bardzo różnorodne, reprezentujące różne rejestry i poziomy. Wśród analizowanych ekranizacji znajdują się dzieła z obszaru kina popularnego oraz te, które traktuje się jako wypowiedzi wysokie, artystyczne. Różnią się one estetycznie, gatunkowo, problemowo; różnią się także temperamentem twórców i charakterem autorskiej wypowiedzi. Proponowany zestaw był jednak wyborem celowym i bardzo świadomym. Te, tak różnorodne filmy, są bowiem pod pewnym względem tożsame – zespala je zawarty w nich wszystkich bardzo podobny i dalece stereotypowy obraz Rosji i Rosjan. Dowodzi to, jak bardzo jest on spetryfikowany i utrwalony w polskiej świadomości – nie tylko potocznej. I mówię tu o wszystkich filmach łącznie, poczynawszy od rubasznej komedii Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem*, a skończywszy na inteligentkim „gorzkim rozliczeniu z piętnastoleciem polskiej wolności”¹, filmie *Persona non grata* Krzysztofa Zanussiego. Otóż, we wszystkich tych obrazach nie ustrzeżono się od stereotypowych wizerunków naszych wschodnich sąsiadów – choć czyniono to rzecz jasna w nieco odmienny sposób, mniej lub bardziej dosłownie. Jednak mimo tych różnic, generalny profil przedstawienia nie odbiegał od jednego – choć ukazanego w kilku aspektach – uproszczonego wizerunku.

Na początek pragnę krótko przedstawić podstawowe założenia teoretyczne niniejszego wywodu. Językowy obraz świata (JOS) to kluczowe pojęcie lingwistyki kulturowej (antropologicznej), które mocno akcentuje nierozzerwalny, dwustronny związek języka i kultury. Wywodzi się ono głównie z niemieckiej myśli językoznawczej Wilhelma von Humboldta i Leo Weisgerbera oraz prac etnolingwistów amerykańskich, Edwarda Sapira i Benjamina Whorfa. Według ich słynnej hipotezy (determinizmu językowego) w języku i jego kategoriach zawarty jest konstrukcyjny schemat danej kultury i wszelkich jej przejawów, także autorskiej twórczości. Język ma stanowić zespół wzorów, które kierunkują ludzię myślenie i sposoby doświadczenia świata; system języka narzuca więc siatkę interpretacyjną ma wrażenia płynące ze świata zewnętrznego. „Realny” świat byłby tylko funkcją wzorów językowych. Takie mocne ujęcie jest jednak zbyt deterministyczne i dzisiaj przyjmuje się „osłabioną” wersję tej teorii: język, owszem, wpływa na sposób postrzegania świata przez jednostkę i na sposób jej mówienia o świecie, ale ich nie determinuje, jedynie utrwała pewne wartości społeczne i określone formy kontaktowania się ludzi.

¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 546.

Najogólniej rzecz ujmując, językowy obraz świata to zawarta w języku, różnie zwerbalizowana, interpretacja rzeczywistości dająca się ująć w postaci sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone”, czyli mające oparcie w samej materii języka, a więc w gramatyce, zwłaszcza słownictwie, frazeologizmach, w kliszowanych tekstach (np. przysłowia), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społeczno-kulturowej wiedzy, przekonań, mitów i rytuałów². Mieszczą się tu również konotacje semantyczne, wszelkie cechy semantyczne „drugiego planu”, czyli indywidualnie (choć motywowane kulturowo) tworzone znaczenia, często potencjalne i fakultatywne. Dlatego też pełna rekonstrukcja językowego obrazu świata danego obiektu czy zjawiska musi uwzględniać również elementy „pozajęzykowe”: konteksty historyczne-polityczne aktu komunikacji, utrwaloną wiedzę o świecie autora i odbiorców (w odniesieniu do dzieł sztuki) oraz towarzyszące im przekonania, sądy, wierzenia, również skonwencjonalizowane pozawerbalne zachowania. Poprzez analizę danych językowych można bowiem docierać do sposobów postrzegania i nazywania świata przez człowieka, do kulturowych, politycznych i psychospołecznych mechanizmów kategoryzacji zjawisk, a więc poznawać mentalność mówiących w danym okresie historycznym. W rekonstruowaniu JOŚ najczęściej wykorzystuje się model definiowania kognitywnego, czyli odtworzenia subiektywnego sposobu konceptualizacji zjawisk rzeczywistości z całym bogactwem rozmaitych cech kategoryalnych, z uwzględnieniem różnych aspektów, w jakich ujmowany jest nazywany przedmiot, zjawisko lub osoba³.

Taki holistyczny sposób patrzenia na związki języka, myślenia i kultury od kilkudziesięciu lat intensywnie jest rozwijany w Polsce i w Rosji. Dzieła lubelskiej szkoły etnolingwistycznej Jerzego Bartmińskiego oraz rosyjskie dokonania, zwłaszcza Nikity Tołstoja, Swietłany Tołstajowej, Tamary Cywian, Ludmiły Winogradowej czy Serafimy Nikitiny dowodzą, że koncepcja językowego obrazu świata wraz z lingwistyką kognitywną stanowią dziś niezwykle płodną i efektywną metodologię badań językoznawczo-kulturowych.

W kontekście niniejszej analizy, chcę mocno podkreślić, iż JOŚ ujawnia się nie tylko w skonwencjonalizowanych realizacjach językowych, ale także w tekstach artystycznych, czyli wypowiedziach będących autorską kreacją. A zatem, można go również rekonstruować, analizując teksty publicystyczne, literackie oraz – i to jest istota przedstawianego tu rekonesansu – jednostkowe wypowiedzi oraz dialogi pojawiające się w filmach fabularnych. W takich autorskich tekstach, funkcjonujących w ramach ścieżki dźwiękowej, doskonale bowiem ujawnia się kulturowa, ponadindywidualna, zbiorowa świadomość utrwalona w języku – obowiązujące przekonania, wartości społeczne i moralne oraz odpowiednie formy nazywania rzeczywistości. Często językowe obrazy Rosji i Rosjan w tekstach filmowych obecne są pośrednio: funkcjonują na zasadzie presupozycji, implikatur, są elementem gier językowych. Język w filmach nigdy nie jest kodem „przezroczystym”, neutralnym. Dzięki analizie JOŚ można odtworzyć światopogląd scenarzysty czy reżysera, ujawnić ich przekonania i systemy wartości, zdemaskować ich uwikłanie w dyskursywne (kulturowo-społeczno-polityczne) mechanizmy kreowania znaczeń. Językowy obraz świata nie stanowi bowiem „fotograficznego odbicia” danego zjawiska, jest za to zawsze jego interpretacją – jednocześnie antropocentryczną i etnocentryczną.

² J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12.

³ Tamże, s. 20.

Przyjęta w określonym filmie perspektywa mówienia o Rosjanach lub o Rosji stanowi przede wszystkim rezultat założonego przez scenarzystę/reżysera określonego punktu widzenia, określającego formę i sposób konstruowania wypowiedzi bohaterów (głównie decydują o nim uwarunkowania historyczne, kulturowe, ideologiczne i społeczne). Można powiedzieć, iż przyjęte punkt widzenia i perspektywa „sterują” zastosowanym w wypowiedzi filmowej zespołem środków leksykalno-semantycznych. Autorski sposób patrzenia decyduje jednak nie tylko o gramatycznej formie wypowiedzi, ale także o gatunku, stylu, nacechowaniu aksjologicznym i funkcji społecznej danego tekstu. Dlatego też językowy obraz Rosji i Rosjan w kinie polskim był (i jest) odmiennie profilowany (poprzez wybór odpowiednich cech) w zależności od kontekstów politycznych, aktualnych stosunków między naszymi państwami, określonej epoki historycznej, wreszcie od indywidualnych poglądów i artystycznych zamiarów scenarzysty i reżysera. Co oczywiste, inaczej językowo portretowano Rosjan w filmach międzywojennych, inaczej w kinie PRL, inaczej dziś w kinie współczesnym.

Bardzo ważną częścią koncepcji językowego obrazu świata, może nawet jego zasadniczym aspektem są stereotypy, czyli „pojęcia potoczne, które są silnie zabarwione podmiotowo, swoiście wewnętrznie zorganizowane i wchodzą w skład językowo-kulturowego obrazu świata danej wspólnoty komunikacyjnej”⁴. Formalnie są to najczęściej generalizujące sądy (różnie wyrażane tekstowo), mające tendencje do wartościowania emocjonalnego (nie zawsze jednak negatywnego). Chcę bowiem podkreślić, iż stereotypizacja w myśleniu i języku jest zjawiskiem naturalnym, wręcz koniecznym mechanizmem dla naszych procesów poznawczych i komunikacyjnych. Język już ze swej istoty dokonuje uproszczeń i generalizacji, kierując nasze myślenie i zachowania. Stereotyp staje się wtedy formą odniesienia, elementem koniecznym dla dokonania pewnych skrótów, uogólnień i wyraźnej kategoryzacji. Skłonność do jednoznaczności i syntezy jest zresztą powszechną cechą poznawczą naszych umysłów. Podobnie rzecz wygląda w sztuce filmowej⁵. Nie byłoby kina (zwłaszcza kina gatunków), gdyby nie stereotypizacja typów ludzkich, ról społecznych, grup zawodowych, modeli działań, ludzkich wytworów, a nawet wizerunków zwierząt czy przedmiotów. W ujęciu takim stereotyp staje się więc bliski kognitywnym pojęciom „prototypu” oraz „scenariusza (schematu) poznawczego”.

Pojęcie stereotypu stanowi więc doskonałą platformę badań, najpełniej łączącą analizy *stricto* językowe (płaszczyznę werbalną) z filmoznawczymi analizami świata przedstawionego (płaszczyznę niewerbalną). Stereotypowy sposób myślenia determinuje bowiem różne kody, ujawnia się zarówno na poziomie języka, jak i na poziomie komunikacji obrazowej⁶. Tworzą one wtedy jeden motywujący się wzajemnie kompleks zjawisk lingwistyczno-wizualnych. Pamiętać jednak trzeba, że stereotypy językowe są zawsze trwałe, jako te bardziej ustabilizowane i mniej podatne na zmiany wynikające z inwencji autorskiej. Generalnie, tak jak JOŚ, tak też stereotyp – w formie werbalnej lub ikonicznej – opiera się na elementarnych sposobach postrzegania i interpretacji rzeczywistości po-

⁴ J. Bartmiński, J. Panasiuk, *Stereotypy językowe*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 373.

⁵ Por. J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2007; K. Zanussi, *Stereotypy narodowe w filmie*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995.

⁶ Por. T. Piekot, *Językowa i wizualna reprezentacja stereotypu (rekonesans badawczy)*, [w:] *Język a komunikacja 17. Język polski XXI wieku: analizy, oceny, perspektywy*, red. G. Szpila, Kraków 2007.

przez tworzenie kolekcji cech znaczeniowych (zaspokaja się wtedy potrzebę oszczędności poznawczej) oraz ustanawianie wyraźnych opozycji semantycznych. W interesującym nas stereotypie etnicznym odzwierciedlana jest potrzeba tworzenia tożsamości zbiorowej (wewnętrznej identyfikacji i spójności grupy) przez jej przeciwstawienie innej społeczności. Określa się wtedy kim jesteśmy „my” (autostereotypy) oraz kim są „oni” (heterostereotypy) – w tym wypadku Rosjanie. Opozycja „my” – „oni”; „swoj” – „obcy” nadal stanowi fundamentalne rozróżnienie społeczne, bowiem „sobą” można stać się dopiero w relacji z „innymi”, „obcymi”. Potrzeba dyferencjacji dotyczy zwłaszcza relacji bliskich, sąsiedzkich. Grupy, które etnicznie są sobie bliskie, zawsze są bardziej podatne na konflikt – czują bowiem wyraźną potrzebę podkreślenia swej odmienności. Dlatego też najbardziej rozbudowane stereotypy etniczne w polszczyźnie posiadają Niemcy oraz Rosjanie, w dalszej kolejności Żydzi, Ukraińcy i Cyganie (dziś powiedzielibyśmy Romowie).

Warto zauważyć, iż część stereotypów etnicznych Rosjanina, ale także Polaka wynika z wzajemnego niezrozumienia istoty tzw. „skryptów kulturowych”. Są to rozpowszechnione w określonych społeczeństwach i odzwierciedlane w języku normy, dotyczące sposobów mówienia, myślenia, działania, a nawet czucia⁷. Andrzej de Lazari nazywa je „zaprogramowaniem kulturowym”⁸. Dla osób spoza danej grupy etnicznej tak zaprogramowane zachowania i postawy są albo niedostrzegane, albo obce, niezrozumiałe, nawet rażące i budzące sprzeciw. To właśnie skrypty kulturowe leżą m.in. u podstaw odmiennego konceptualizowania w języku polskim i języku rosyjskim takich pojęć jak: honor, pokora, indywidualizm, demokracja, państwo, władza, Wschód, Zachód. Wyraz niezrozumienia skryptów kulturowych stanowią właśnie językowe stereotypy oraz odpowiadające im pozawerbalne przedstawienia, np. filmy, spektakle teatralne, piosenki, kabaretowe występy, graficzne karykatury itp.

Funkcjonujący w Polsce językowy stereotyp Rosjanina został wszechstronnie omówiony przez Jerzego Bartmińskiego, Irinę Lappo i Urszulę Majer-Baranowską⁹. Okazało się, że jest on bardzo rozbudowany. Na podstawie analizy systemu językowego, społecznych konwencji mówienia, zebranych ankiet oraz konkretnych tekstów lubelscy badacze wyeksцерpowali zespół utartych zdań-sądów liczący ok. siedemdziesięciu jednostek (cech trwale przypisywanych Rosjanom), które tworzą odpowiednie profile semantyczne, tj. funkcjonalne warianty stereotypu, zależne od doboru przez nadawcę odpowiednich aspektów semantycznych (ich wybór jest warunkowany wiedzą o świecie mówiącego, przyjętym punktem widzenia oraz zależny jest od kontekstów społeczno-politycznych, w których on funkcjonuje). Zmiany w strukturze stereotypu i hierarchii odpowiednich profili motywowane są historycznie i polegają najczęściej na zamianie odpowiednich aspektów semantycznych; wysunięciu pewnych na plan pierwszy, a zepchnięciu innych na plan dalszy.

Rozpowszechnione dzisiaj stereotypowe cechy Rosjanina dotyczą więc:

- pochodzenia (generalnie, niezależnie od etnicznego pochodzenia, mianem tym określa się wszystkie osoby z *Rosji*, z *krajów byłego ZSRR*, ze *Wschodu*, z *Azji*),

⁷ Por. A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.

⁸ Por. A. De Lazari, *Wzajemne uprzedzenia Polaków i Rosjan*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. De Lazari, Warszawa 2006.

⁹ J. Bartmiński, I. Lappo, U. Majer-Baranowska, *Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie*, „Etnolingwistyka” nr 14, Lublin 2002.

- wyglądu (*kufajka, dresy, szeroka twarz, toporna aparycja, czerwony nos, złote zęby, ale też silny, wytrzymały na trudy*),
- sytuacji bytowej (*pije dużo wódki, żyje w biedzie, jest niechlujny, handluje na bazarach, zajmuje się przemytem, kradnie, jest nieuczciwy, ale też jest przedsiębiorczy*),
- wyznawanej ideologii (*jest fanatykiem komunizmu, zapatrzonym w ideologię, nienawidzi kapitalizmu, potrzebuje wodza, tęskni za mocarstwowością Rosji, jest ogarnięty manią wielkości*),
- polityki (*jest zniewolony, ukształtowany przez propagandę, bezkrytycznie podporządkowuje się władzy, boi się jej*),
- sfery psychicznej (*jest odważny, szczery, uczuciowy, kieruje się emocjami, ma tzw. rosyjską duszę, ale też uparty, naiwny, głupi*),
- sfery psychospołecznej (*jest posłuszny, zastraszony, ale też wywyższa się, jest bezwzględny, brutalny, mściwy, zachłanny, zdolny do gwałtu i stosowania przemocy, przebiegły. Z drugiej strony: pragnie wolności i jest zdolny do poświęceń, zwłaszcza dla idei*),
- sfery społecznej (*jest gościnnie, towarzyski, wesoły, wylewny ale też despotyczny, chamski i agresywny*),
- przynależności kulturowej (*przywiązany do swego języka, tradycji i kultury, muzykalny, lubi tańczyć i śpiewać, równocześnie niewykształcony, zacofany i prymitywny, jest prawosławny*).

Z tego bazowego zespołu cech w konkretnych realizacjach tekstowych wyprowadza się odpowiednie profile. W Polsce utrwalonymi społecznie – i widocznymi także w wielu realizacjach filmowych – są trzy główne sposoby widzenia:

- prostego człowieka (odpowiada mu ludowy profil Rosjanina „brata-wroga”, na który składają się syndrom słowiańskiej swojskości, rosyjskiej duszy, ale zarazem wizerunek agresora i niewolnika),
- patrioty (tu mieści się profil Rosjanina zaborcy, sługi Imperium, z którym się on utożsamia, w imię którego kłamie, gwałci i zabija, ale równocześnie „władcy-niewolnika”, owładniętego zbrodniczą ideologią dominacji nad innymi),
- inteligenta (wybrane cechy tworzą tu profil przyjaciela-Moskala, obraz Rosjanina jako człowieka kulturalnego i wrażliwego; Rosjanina nosiciela specyficznej i bogatej kultury narodowej).

Sporadycznie pojawia się czwarty punkt widzenia: dobrze wykształconego, proeuropejskiego pragmatyka (najczęściej profil przedstawicieli młodej generacji. Rosjanin jest wtedy partnerem, Europejczykiem, demokratą o podobnych aspiracjach życiowych i zbliżonym do Polaków systemie wartości). Szczególnie jest to widoczne w filmie Krzysztofa Zanussiego *Persona non grata*. Reżyser dokonał tu prostego (i nieco mechanicznego) przeniesienia akcentów: polski ambasador jest butny, zarozumiały i arogancki, zaś jego rosyjski odpowiednik dodatkowy „smaczek” polega na tym, iż rosyjskiego ambasadora gra Nikita Michałkow, twórca propagujący wielkomocarstwowość Rosji (reprezentuje spokój, pragmatyzm i racjonalizm:) „Tyle już lat, a ty wciąż chcesz protestować!; Pary puściliście dużo, a pociąg ani drgnął. Żal ci?”

Nim przejdę do dalszego omówienia językowego obrazu Rosji i Rosjan w kinie interesującego mnie okresu, pragnę krótko przedstawić, które z powyższych kognitywnych profili stereotypowego Rosjanina najczęściej pojawiały się w polskim kinie do 1989 roku. Ze studiów Elżbiety Ostrowskiej i Adama Wyżyńskiego¹⁰ oraz Piotra Zwierzchowskiego¹¹ wynika, że filmowy wizerunek Rosjan był, w zależności od okresu historycznego i założonych celów politycznych, dość jednoznaczny i mocno wyrazisty. Otóż, w kinie do 1939 roku obraz ograniczony został jedynie do profilu „polski patriota vs. rosyjski najeźdźca”. Pierwsze polskie filmy oraz późniejsze dzieła międzywojenne przedstawiały Rosjan generalnie jako wrogów Polski i polskości, zaborców i grabieżców, pozbawionych indywidualności bezwzględnych realizatorów imperialnej polityki – Rosji Carskiej a potem Rosji Sowieckiej. Obrazy carskiego żołdaka, a potem bolszewika barbarzyńcy okazały się bardzo trwałym przedstawieniem. Napisy pojawiające się w filmach tego okresu tworzyły jednoznaczny językowy wizerunek wroga: *Bolszewicy we wsi! Ratujcie się, uciekajcie! (Dla Ciebie, Polsko* A. Bednarczyk 1920); *Trzeba uciekać, bolszewicy! (Cud nad Wisłą* R. Bolesławski 1921). Rosjan pokazywano więc jako ludzi złych, prymitywnych, dzikich, nie respektujących żadnych zasad. Z kolei w licznych wizerunkach melodramatyczny jawili się oni jako ludzie nieracjonalni, gwałtowni w uniesieniach i porywach. W obrazach satyrycznych byli zaś głupi, strachliwi i serwilistyczni.

Natomiast w kinie fabularnym PRL (po 1945 roku) wszystkie wizerunki Rosjan i Rosji podporządkowane były obowiązującym wtedy politycznym założeniom „przyjaźni polsko-radzieckiej”. Dlatego kinematograficzne przedstawienia nie były zbyt zróżnicowane. Można jednak, moim zdaniem, wskazać nadrzędny profil obrazowania Rosjanina w ówczesnych filmach: był to profil „prostego człowieka”, w którym akcentowano przede wszystkim słowiańskie braterstwo, podobieństwo ducha, wspólnotę przekonań, zwyczajów oraz tożsamość klasy społecznej. Profil ten najwyraźniej uwidaczniał się w kinie wojennym, w którym mocno zaznaczano – czasem szorstkie, czasem zabawne – ale zawsze braterstwo broni, frontową przyjaźń, relacje sojusznicze (nieodmiennie budowane na mocnej podstawie walki ze wspólnym wrogiem) oraz pokrewieństwo „słowiańskich dusz”. Ich emanacją było też często pokazywane miłosne uczucie łączące, w różnych konfiguracjach, konkretnych przedstawicieli obydwu nacji: Polski i Rosji (Związku Radzieckiego).

W kinie po roku 1990 wreszcie można było mówić o Rosji i Rosjanach wprost. Pojawiło się sporo filmów, w których obecny był wizerunek naszych wschodnich sąsiadów. Można odnieść wrażenie, że zaczęto gwałtownie nadrabiać czas, kiedy nie wolno było mówić o polskim rozumieniu wzajemnych relacji. W filmach po przełomowym roku 1989, już bez politycznych ograniczeń, które charakteryzowały kino PRL, w sposób otwarty zaczęto więc oceniać stosunki polsko-rosyjskie, pokazywać wydarzenia i zjawiska wcześniej ukrywane, spychane w niepamięć lub zakłamywane. Wprost zaczęto „odreagowywać” traumy wcześniejszego ucisku, opresji i dominacji. Redefiniowanie filmowego wizerunku Rosji i Rosjan stanowiło zaś główną formę tych działań. Owo „wywabianie białych plam”¹²

¹⁰ Por. E. Ostrowska, A. Wyżyński, *Obraz Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. De Lazari, Warszawa 2006.

¹¹ Por. P. Zwierzchowski, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach wielkiego brata. Sowietci w Polsce 1944-1993*, red. K. Rokicki, S. Stępień, Warszawa 2009.

¹² T. Lubleski, dz. cyt., s. 512.

i „przywracanie pamięci”¹³ realizowane było w różnorodny sposób. Często w filmach po 1990 roku pojawiały się wypowiedzi mocno deklaratywne, jednoznacznie nazywające antagonistyczne relacje, mówiące wprost o prześladowaniu Polaków przez Rosjan:

Będzie to słowo wszystkich ludzi, którzy chcą, żeby Rosjanie nie uciskali Polaków (...) Żeby nikogo za jego myśli nie można było wywieźć na Sybir (...) Tysiące naszych już zginęło, ale my i tak zwyciężymy!; Nadejdą czasy, kiedy tu was nie będzie i Polska będzie wolna!; Precz! To jest mój dom! Mój kraj!¹⁴.

Symptomatyczne jest to, że słowa te, pochodzą z filmu *Szwadron* (1992), który został nakręcony rok przed ostatecznym wyprowadzeniem wojsk radzieckich z Polski. W innych filmach również słyszymy bardzo często wypowiedzi definiujące wprost wzajemną niechęć Polaków i Rosjan:

Powiedz Polak, ty chciałeś mnie zabić. -Nie lubię ruskich. -Nikt z was nie lubi ruskich, nawet ci, co lizali nam dupy, nienawidzili nas! -Trudno kogoś kochać w takiej pozycji¹⁵

Kiedy ty byłeś z nami jako sowiecki dyplomata, kiedy sympatyzowałeś z podziemiem, czy ty naprawdę byłeś szczery, czy tylko udawałeś i też donosiłeś. No przecież musiałeś donosić!¹⁶

Tu wojna toczy się o każde drzewo, każdy płot, każdy żydowski sklepik¹⁷

O trudnych wzajemnych relacjach mówią również rosyjscy bohaterowie omawianych filmów. Taka perspektywa patrzenia na Polaków jest zresztą zgodna z potocznym wyobrażeniem funkcjonującym w Rosji:

Każdy Polak, ty też, podejrzewasz każdego Rosjanina, mnie też, że jest oszustem, kłamcą, pisze donosy¹⁸

Polacy, wy jak zwykle łby za wysoko zadzieracie!; Sojuszniki, krew by was zalała!"; „Wyznajecie religię naszych odwiecznych wrogów?”¹⁹

Po to my tyle lat z rusyfikacją walczyli, żeby ty teraz z ruską?²⁰

Ów konflikt polsko-rosyjski, który mógł być wreszcie nazwany, czasami aksjologizowano, by nadać mu uniwersalny charakter i historiozoficzne uzasadnienie. Przyrównywano wzajemną wrogość do odwiecznego konfliktu dobra ze złem:

Wydaje ci się, że jesteś taki dobry? [do Polaka – B. S.] Ale to tylko dlatego, że ja jestem taki zły! Beze mnie jesteś niczym. Ty to ja, jak niebo i piekło!²¹

Trumny polskiego pułkownika i rosyjskiego dragona niczym się nie różniły. Obaj zginęli w odwiecznym zatargu dobra ze złem²².

¹³ P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 290.

¹⁴ *Szwadron*, reż. J. Machulski, 1992.

¹⁵ *Psy 2. Ostatnia krew*, reż. W. Pasikowski, 1994.

¹⁶ *Persona non grata*, reż. K. Zanussi, 2005.

¹⁷ *Szwadron*, reż. J. Machulski, 1992.

¹⁸ *Persona non grata*, reż. K. Zanussi, 2005.

¹⁹ *Mala Moskwa*, reż. W. Krzystek, 2008.

²⁰ *U Pana Boga za piecem*, reż. J. Bromski, 1998.

²¹ *Psy 2. Ostatnia krew*, reż. W. Pasikowski, 1994.

²² *Szwadron*, reż. J. Machulski, 1992.

Nie bez znaczenia był wreszcie fakt, że Rosjanin jako INNY, zagrożenie i wróg, mógł być bezkarnie opatrywany w filmach potocznymi etnonimami: „Rusek”, „Ruski” („Ruscy wkroczyli” [Katyń, 2007]; „Nie wiesz, co nam Ruscy zrobili?” [Mała Moskwa, 2008]; „Dzwoń do swojej ambasady. No, do Ruskich!” [Persona non grata, 2005]) oraz wartościującymi określeniami typu „kacap”: „Wolę być dla pana zacofaną kacapką niż ruską suką, która przybiegnie, jak tylko pan gwizdnie” (Mała Moskwa, 2008); „Odrąbali mi kciuk kacapy jebane, odrąbali mi prawy kciuk!” (Psy 2, 1994). Tego typu etnofaulizmy (wyzwiska, negatywne epitety) są najlepszym sposobem na podkreślanie w komunikacji istniejącego dystansu wrogości²³.

Wymienione językowe konstrukcje, odwołujące się do konceptualizacji Rosjanina-wroga, zaborcy, oprawcy, ciemniźcyela na pewno stanowią, o czym już pisałem, sposób odreagowania wielowiekowej traumy. Są formą przepracowania trudnej kiedyś sytuacji poprzez odpowiednie nazwanie zjawiska. Niestety, nazwawszy Rosję ciemniźcyelem, wprost wykrzyczawszy wzajemną wrogość, kinematografia polska po 1990 roku nie zaproponowała niczego nowego w budowaniu wizerunku wschodniego sąsiada. Co więcej, z pewną lubością i skrupulatnością reżyserzy (niezależnie od swej „rangi”) wrócili do przedstawiania potocznego zestawu cech stereotypowego Rosjanina. Odwoływali się tak do charakterystyk mocno utrwalonych społecznie (poświadczonych w przywołanych badaniach etnolingwistycznych), jak i do cech nowych, które w konceptualizacji Rosjan pojawiły się dopiero po rozpadzie ZSRR i nie funkcjonowały we wcześniejszym polskim kinie, np. do obrazów Rosjanina gangstera i Rosjanki, kobiety lekko prowadzącej się (nawet prostytutki). Zauważyć trzeba, że obrazy te i ich słowne ekwiwalenty pojawiały się zwłaszcza (choć nie tylko) w kinie popularnym, mocno oddziałującym ideologicznie. Sama rozrywkowa konwencja służyła więc naturalizacji prezentowanego wizerunku.

A zatem, Rosja w polskim kinie po 1990 r. jawi się nadal jako kraj definiowany przez przemoc, ucisk i niewolenie poddanych:

Bić trzeba koniecznie, a żyć niekoniecznie! Nietykalność i godność to wolność, a co byłoby ze świętą Rusią i miłosiernym Carem, gdybyśmy szanowali godność? Skąd wzięłyby wieczne sługi, by ciemniżyć inne narody?²⁴

Wrócono także do stereotypu posłusznego, zastraszonego Rosjanina, pokornie godzącego się na swój los:

Pieniądze i tak ci zabiorą, jak jedni, to drudzy, taki już nasz los, prostych ludzi; W naszej stronie ludzie posłuszni więcej; Tak jak braliście 70 lat w dupę, tak i dalej będziecie brali, rozumiesz? Bo wy jesteście naród w dupę biorący!²⁵

(Polak do Rosjanina) Nigdy nie dostaniesz polskiego obywatelstwa (...) Chodzi o honor naszej ojczyzny (...) Co chcę, chcę?! Naucz się myśleć, ja muszę, muszę! Dlatego, że my wszyscy tak żyjemy, jasne?²⁶

Z takim przedstawieniem nieodmiennie wiązano kolejny zestaw cech, często połączony ze sobą w charakterystyczny węzeł zależności. Rosjanie w filmach są raczej mało roz-

²³ M. Szopski, *Komunikowanie międzykulturowe*, Warszawa 2005, s. 74.

²⁴ *Szwadron*, reż. J. Machulski, 1992.

²⁵ *U Pana Boga za piecem*, reż. J. Bromski, 1998.

²⁶ *Mała Moskwa*, reż. W. Krzystek, 2008.

garnięci, biedni, żyją w ciągłym niedostatku, zapijają więc smutek wódką, cierpiąc jednak przy tym z powodu swej wrodzonej wrażliwości, emocjonalizmu, rozlewnego gestu – ot, szerokiej „rosyjskiej duszy”:

No, Polak, pij!; Wszyscy Rusczy są bogaci? Nie Polak! U nas ludzie zarabiają po 2 dolary i żyją w nędzy! Myślisz, że nie chciałbym być uczciwy? Serce mi pęka, że jestem typem spod ciemnej gwiazdy! Ale to nędza jest największym złem!²⁷

Ruskie ludzie gnuśne i robienia kielbasy nigdy nie chcieli nauczyć się; Ty sam mieszkasz w takim wielkim domu? A my razem żyjemy w jednym pokoju, ja, mama, babcia i moja siostra Lena; Ruskie kierowcy, ropę leją, a benzynę chleją²⁸

Byłaby okazja pogadać od serca, ale do tego potrzebna cała noc i kilka butelek wódki²⁹

Ona jest z tych ludzi, co szybciej uwierzą w nieszczęście niż w szczęście. Prawdziwa słowiańska dusza!³⁰

Na marginesie trzeba dodać, iż owa nieracjonalna „słowiańska dusza” doskonale mieści się w polskim rozumieniu prawosławia:

Ty dochodzisz do Boga mózgiem, a my prawosławni wszystkim – prócz głowy!³¹

Stereotyp Rosjanina w kinie polskim po roku 1990, wzbogacił się, jak już wspomniałem, o nowe cechy: Rosjanie zajmują się przede wszystkim handlem, są powiązani z mafią lub nawet są gangsterami, a rosyjskie kobiety trudnią się prostytutką. Cechy te również bardzo często tworzą w polskich filmach pewien splot wzajemnie determinujących się zjawisk:

Co masz? – wszystkiego po trochu, ręczniki, maszyny do mięsa, solniczki... – drobnica, dużo nie zarobisz. – A ty co wieziesz? – ja swój towar wiozę przy sobie. Żaden celnik mi nic nie zabierze; Po 20 dolarów, jasne! – Przygotujcie, z nimi nie ma żartów³²

Stawką jest 20 milionów. Uważaj, nie przegraj tego!; „Z Sawczukiem nie ma żartów, wszyscy o tym wiedzą!; Zdrowo oberwaliście. No, napijmy się, należy wam się premia³³

Takie werbalne przedstawianie Rosjan w filmach koresponduje z badaniami etnolingwistycznymi. Otóż, w latach 90. respondenci eksponowali w obrazie „prawdziwego” Rosjanina cechy ideowe i polityczne. Natomiast kilka lat później opisywali Rosjan inaczej. Eksponowali przede wszystkim stronę bytową: widzieli ich jako ludzi nadużywających alkoholu, żyjących w biedzie, zwykle handlarzy powiązanych z mafią³⁴.

Aspekt prostytutki rosyjskich kobiet wydaje się być szczególnie znaczący. Z tym „symbolicznym aktem degradacji”³⁵ bardzo często mamy do czynienia w polskich filmach:

²⁷ *Psy 2. Ostatnia krew*, reż. W. Pasikowski, 1994.

²⁸ *U Pana Boga za piecem*, reż. J. Bromski, 1998.

²⁹ *Persona non grata*, reż. K. Zanussi, 2005.

³⁰ *Mala Moskwa*, reż. W. Krzystek, 2008.

³¹ *Persona non grata*, reż. K. Zanussi, 2005.

³² *U Pana Boga za piecem*, reż. J. Bromski, 1998.

³³ *Psy 2. Ostatnia krew*, reż. W. Pasikowski, 1994.

³⁴ J. Bartmiński, I. Lappo, U. Majer-Baranowska, dz. cyt., s. 125.

³⁵ E. Ostrowska, A. Wyżyński, op. cit., s. 324.

To Ruska, może skorzystasz! A jakby co, to szampana. Po szampanie to one przychylne bywają; Tania to takie imię, czy tania, bo mało bierze?³⁶

Omawiana cecha stereotypu Rosjanki szczególnie widoczna jest w filmie *Córy szczęścia* (2000), Marty Meszaros, węgierskiej reżyserki, przedstawicielki narodu mocno doświadczonego przez sowiecki komunizm. W filmie tym dla głównej bohaterki główną formą komunikacji oraz dyskursem ją definiującym było jej ciało. Można powiedzieć, iż „wyraża się” głównie poprzez swe ciało. W licznych i długich scenach erotycznych jest ona – z woli reżyserki – praktycznie pozbawiona głosu. Jej seksualność staje się jej „głosem”, jedyną formą samookreślenia. W dodatku, przez odwołania do Dostojewskiego (dość powierzchowne), podkreślone jest jej rozdarcie: czystość moralna (Natasza często się modli) zespala się z wykonywanym zawodem. To kolejne bardzo stereotypowe wyobrażenie. Podkreślanie prostytucji Rosjanek ma więc charakter symboliczny – stanowi bardzo mocną formę polskiego odreagowania wcześniej doświadczanych zachowań ze strony Rosjan: oprawców i gwałcicieli. Reifikacja i sprowadzenie przedstawiciela wrogiej nacji do pozycji seksualnej, sprawowanie nad nim erotycznej kontroli jest skrajną formą posiadania przewagi, nawet jeśli chodzi o wymiar symboliczny. Stąd ten profil w obrazowaniu rosyjskich kobiet w polskim kinie. Nawet Krzysztof Zanussi, uchodzący za subtelnego reżysera intelektualistę, nie ustrzegł się takiego obrazowania. W filmie *Persona non grata* rosyjska żona polskiego dyplomaty, jako zasadniczego argumentu w sporze, próbuje używać swojego ciała.

Jakie płyną wnioski wypływają z przedstawionej tu (skrótowo) obserwacji językowego obrazu Rosji i Rosjan w kinie polskim po 1990 roku? Wydaje się, że nasi twórcy nadal tkwią zakleszczeni w negatywnym stereotypie Rosji i Rosjan. Brakuje filmów, w których pojawiłyby się pogłębione wizerunki naszych wschodnich sąsiadów. Ich postaci są nadal jednowymiarowymi obrazami. Można odnieść wrażenie, iż wreszcie nazwawszy problem wzajemnych relacji, pola dawnych i obecnych konfliktów, „wykrzyczawszy” na głos narodową traumę, reżyserzy polscy przestali się Rosjanami interesować. Moim zdaniem, nie jest tak do końca, problem bowiem leży gdzie indziej. Otóż, obraz Rosji i Rosjan jest w polskich filmach ostatnich lat wyraźnie i celowo instrumentalizowany (stąd te stereotypowe ujęcia) – służy on bowiem jako ważny element w narodowej psychoterapii. Tak naprawdę wzmocnienie heterostereotypu Rosji i Rosjan za główny cel ma wzmocnienie autostereotypu Polaka. Chociaż o próbach uporania się w własnymi kompleksami, przez podkreślanie wyższości narodowej Polaków, wspominali już E. Ostrowska, A. Wyżyński oraz P. Zwierzchowski, to jednak chciałbym ten wątek zdecydowanie podkreślić. W mej ocenie jest on bowiem decydujący w kreowaniu obrazu Rosji i Rosjan w dzisiejszym polskim kinie.

Podkreślanie autostereotypu Polski i Polaka, a więc zaznaczanie naszej (jakoby) moralnej, kulturowej i cywilizacyjnej wyższości jest przede wszystkim dokonywane właśnie przez „wtórną stereotypizację stereotypu” Rosji i Rosjanina³⁷. Proces ów odbywa się moim zdaniem na dwa sposoby. Po pierwsze, przez eksploatację w stereotypach Rosjanina profilu „prostego człowieka”, na który, przypomnę, składają się syndrom słowiańskiej swojskości, rosyjskiej duszy, ale zarazem wizerunek agresora i posłusznego

³⁶ *U Pana Boga za piecem*, reż. J. Bromski, 1998.

³⁷ J. Bartmiński, I. Lappo, U. Majer-Baranowska, dz. cyt., s. 135.

niewolnika. Szczególnie jest to widoczne w kinie popularnym, np. w filmach *Psy 2* czy *U pana Boga za piecem*. Subtelniejszym sposobem mówienia o Polsce i podkreślenia jej wyższości jest wykorzystywanie w obrazowaniu Rosjan profilu „patrioty” oraz profilu „inteligenta” (czasem ze sobą połączonych), w których to Rosjanin jako sługa Imperium co prawda gwałci i zabija, ale jest także wrażliwym nosicielem bogatej kultury narodowej. W naszych filmowych obrazach Rosjanie Polaków więc podziwiają a dzięki prezentowanym przez Polaków wartościom, co wrażliwsi Rosjanie zaczynają nawet rozumieć swe zniewolenie oraz inaczej patrzeć na imperialne niegodziwości.

Spójrzmy na przykłady. W *Katyniu* (2007) Andrzeja Wajdy pojawia się kapitan Popow. Jest to jedyna w tym filmie zindywidualizowana postać Rosjanina na tle anonimowej rzeszy sowieckich oprawców (mówi: „Oni niedługo wrócą”). Jest on bardzo świadomy swej sytuacji oraz położenia polskich żołnierzy. Do Polki, żony więzionego oficera, powiada:

Wiem, że nie zasłużyłem na pani zaufanie (...) mówię to, czego mi nie wolno mówić (...). Kiedyś nie potrafiłem uratować własnej rodziny. Teraz chciałbym uratować panią i pani córkę³⁸.

Popow stanowi więc symboliczną postać. To metonimia (pars pro toto) wyrzutów sumienia całej Rosji. Inną postacią „dobrego Rosjanina” jest baron Jeremin z filmu *Szwadron* (1992) Juliusza Machulskiego. Obserwując gwałty swoich rodaków, podziwiając honor powstańczego pułkownika i kierując się uczuciem do dumnej i hardej polskiej ziemianki

Jeśli ktoś przybywa do obcego kraju powinien nauczyć się języka jego mieszkańców. Jesteśmy w Polsce!; Bardzo dobra ta cielęcina –To nie cielęcina, to indyczka; Mógłbym prosić jeszcze nalewki? –To nie nalewka, to wino³⁹.

Wątpi w sens polityki carskiej oraz swojej misji:

Nie chcę, żeby mój oddział brał udział w akcjach policyjnych; Powiedźcie, czy nie macie żadnych wątpliwości; W tej wojnie racja jest chyba po stronie Polaków; Wracalem jako zwycięzca, ale nigdy nie czulem się bardziej pokonany⁴⁰.

Można by powiedzieć, że w powyższych przypadkach mamy do czynienia z przełamywaniem potocznego stereotypu, ale tak naprawdę ów „nowy” wizerunek Rosjanina prezentowany w tych filmach służy wyraźnie współczesności – ma odnosić się do „auto-wyobrażenia” siebie przez dzisiejszych Polaków.

Kolejny przykład. W *Małej Moskwie* podziw dla naszego narodu i fascynacja polską kulturą są rysem zasadniczym. Główna bohaterka śpiewa utwory Ewy Demarczyk oraz recytuje wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („Ewę Demarczyk słyszałam jeszcze u nas w radio. Dla mnie jest niezwykła (...). Trzeba poznawać język sąsiadów”). Radziecki pilot (z pochodzenia Ormianin), w inny sposób postanawia uhonorować Polską tradycję i kulturę. Decydują się z żoną na tajny chrzest swego dziecka, czyniąc Polaka ojcem chrzestnym:

Postanowiliśmy z Sajatem dać synowi twoje imię [Michał – B. S.]. Nie masz nic przeciwko temu? Ale to jeszcze nie wszystko....

³⁸ *Katyn*, reż. A. Wajda, 2007.

³⁹ *Szwadron*, reż. Juliusz Machulski, 1992.

⁴⁰ Tamże.

Tak więc, polskiego kina po 1989 roku nie interesuje już konflikt narodowościowy. Obraz Rosjanina jako wroga stracił na znaczeniu. Filmy, w których pojawiają się nasi wschodni sąsiedzi, nie muszą już spełniać funkcji odreagowywania narodowych traum. Dyskurs przeniósł się inny obszar: kulturowo-charakterologiczny, można powiedzieć obszar etnocentrycznego samookreślenia. Zgadzam się z Elżbietą Ostrowską i Adamem Wyżyńskim, iż kino polskie po roku 1989 wyraźnie stygmatyzuje postaci Rosjan jako Innych. Wzmocnię jednak ten pogląd tezą, iż dzisiejsze kino polskie, odpowiednio pokazując Rosję i Rosjan, odzwierciedla paradoksalną dialektykę dyskursu kolonialnego z dyskursem postkolonialnym. Zawsze posługiwanie się kliszami i stereotypami pozbawia opisywane zjawiska (w tym wypadku Rosję i Rosjan) tego, co wyjątkowe i osobliwe, narzuca natomiast zaprojektowaną dla nich tożsamość, którą ci, wbrew własnej woli, zmuszeni są przyjąć⁴¹. Stąd też w omawianych filmach podkreślanie heterostereotypu Rosjanina. Działania takie wyraźnie bowiem służą wzmocnieniu autostereotypu Polaka. W filmowych obrazach Rosjan przeglądają się dziś przede wszystkim sami Polacy. I choć taka tendencja była w naszym kinie zawsze obecna, to teraz wydaje się być dominująca.

Summary

In the article, basing on quotes from Polish films made after 1990, author reconstructs a linguistic picture of Russia and Russians. In all analysed films, regardless of their artistic value, picture of our eastern neighbours is mostly simplified and stereotyped. We observe "secondary stereotypisation of stereotype". These actions are taken to strengthen autostereotype of Poland and Pole, they are used in national psychotherapy.

⁴¹ M. P. Markowski, *Postkolonializm*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 559.