

Jakub SADOWSKI

MŁODY, CZYLI MNIEJ RADZIECKI Wokół figury wyobcowania w kinematografii okresu pierestrojki

Figura alienacji – która we wcześniejszych radzieckich produkcjach filmowych pojawiać się mogła jedynie incydentalnie – to jeden ze znaków rozpoznawczych artystycznego kina pierestrojki. Powszechne wykorzystywanie przez twórców kina figury alienacji to zarówno świadectwo kryzysu, jak i swoiste „odreagowywanie” przez kulturę kinematograficzną szeregu wcześniejszych uwarunkowań produkcji filmowej, uniemożliwiających nieskrępowane budowanie narracji o wielu zjawiskach.

Pierestrojka, ostatni etap historii politycznej, społecznej i kulturowej ZSRR, to – z punktu widzenia recepcji świata radzieckiego przez jego mieszkańców – czas bardzo specyficzny. Struktura rzeczywistości społecznej, przez poprzednie dwie dekady postrzegana jako statyczna, stabilna i niezmienna, weszła na drogę przemian. Historia „przyspieszyła” – po raz trzeci w dziejach kultury radzieckiej, po epoce rewolucyjnych przemian w latach dwudziestych i po okresie chruszczowowskim, którego wymownym symboliczno-politycznym akordem była wyartykułowana w trzecim programie KPZR enuncjacja stwierdzająca, że „obecne pokolenie ludzi radzieckich będzie żyć w komunizmie”¹. Nie przypadkiem swój własny program przemian społeczno-politycznych Michaił Gorbaczow określił jako „odgórną rewolucję”², mającą przezwyciężyć stagnację lat breżniewowskich. Nie przypadkiem też w pamięci społecznej współczesnych Rosjan ostatnich kilka lat funkcjonowania ZSRR kojarzone jest z dynamizmem, zerwaniem z przeszłością i zdecydowanym marszem ku jakościowo nowej rzeczywistości³.

W okresie rządów Gorbaczowa „przyspiesza” historia, „przyspiesza” też radziecka kinematografia, zmieniając swoją estetykę i oferując widzowi nieobecne w niej dotąd treści. Kultura kinematograficzna tego okresu nie jest zjawiskiem autonomicznym względem wszystkich innych dziedzin ówczesnej kultury, nie jest dyskursem izolowanym, lecz jednym z dynamicznie rozwi-

¹ *Programma Kommunistycznej Partii Sowieckiego Sojuza*, Moskwa 1961, s. 142 (tłum. – J.S.).

² Por. M. G o r b a c z o w, *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, tłum. A. Kurkus i in., PIW, Warszawa 1988, s. 15-73.

³ Tezę tę potwierdzają przeprowadzone na początku lat dziewięćdziesiątych badania Aleksieja Jurczaka, stanowiące empiryczną podstawę wniosków zawartych w jego monografii (zob. A. J u r c z a k, *Eto było nawsiегда, пока nie konczilos’*. *Poslednieje sowietskoje pokolenije*, Nowoje Literaturnoje Obozrienije, Moskwa 2014). Potwierdzają ją także przeprowadzone przez mnie w roku 2016 w Moskwie jakościowe badania społecznej pamięci pierestrojki.

jających się i wzajemnie powiązanych dyskursów publicznych, dyskursem charakterystycznym dla modelu kulturowego schyłkowego ZSRR.

Model ten – który należy rozumieć jako fenomen kultury pluralistycznej w realiach monopartyjnego radzieckiego systemu ideologicznego, funkcjonujący w warunkach społeczeństwa posttotalitarnego – określam jako kulturę pierestrojki i nie nadaję mu „mechanicznie” ram czasowych ściśle powiązanych z rządami ostatniego sekretarza generalnego KPZR. Skłonny jestem mówić o funkcjonowaniu owego modelu w latach 1986-1990. Za cezurę otwierającą przyjmuję przy tym dwudziesty siódmy zjazd partii, który położył fundament pod funkcjonowanie pojęcia „głasnost” w radzieckim dyskursie publicznym, z kolei za cezurę końcową uznaję wiosnę roku 1990 – wtedy właśnie niemal zbiegły się w czasie likwidacja artykułu szóstego konstytucji ZSRR, przyznającego partii komunistycznej status siły kierowniczej w państwie, oraz zniesienie cenzury. Jest to więc okres krótszy niż ten określany mianem gorbaczowowskiego (przypadającego na lata 1985-1991), a utożsamiany często z pojęciem pierestrojki jako takiej⁴. Zawężenie to jest jednak konieczne ze względu na dwa oczywiste fakty. Po pierwsze dlatego, że procesy kulturowe każdorazowo muszą być skatalizowane przez proces polityczno-społeczny, w którym uzyskanie władzy sekretarza generalnego (w marcu 1985 roku) przez polityka reprezentującego program reformistyczny dopiero w dłuższej perspektywie umożliwia zaistnienie trwałych zmian w społecznych praktykach dyskursywnych. Po drugie zaś dlatego, że zmiany polityczne roku 1990 zbiegają się z początkiem okresu, kiedy wyemancypowane kultury narodowe w rozpadającym się ZSRR doprowadzają do wyodrębnienia narodowych dyskursów partykularnych i do procesów kulturowych, które trwać będą po rozpadzie ZSRR, stanowiąc realia kultury modelu transformacji społecznej i rynkowej.

Pierestrojkowa kultura kinematograficzna jest jedną z płaszczyzn ogólnych procesów kulturowych w Związku Radzieckim charakterystycznych dla lat 1986-1990 – płaszczyzną integralną i nierozzerwalnie związaną ze wszystkimi innymi. Panującemu modelowi kultury zawdzięcza ona swój publicystyczny charakter i katalog podejmowanych w jej obrębie tematów. Należały do nich choćby patologie nomenklaturowe, gospodarcze i społeczne, rozmaite oblicza

⁴ Wzmiankowane w poprzednim przypisie pilotażowe jakościowe badania terenowe przeprowadzone przeze mnie (we wrześniu i w grudniu 2016 roku) w oparciu o metodę wywiadu biograficznego wyraźnie wykazują, że w rosyjskiej pamięci społecznej okres pierestrojki zamyka się bądź wraz z sierpniowym puczem Janajewa w roku 1991, bądź w roku 1993, w momencie siłowego rozwiązania tak zwanego kryzysu konstytucyjnego i towarzyszącego mu zbrojnego szturmu na moskiewski Dom Rad Rosji (obecnie gmach rządu Federacji Rosyjskiej). Publikacja podsumowująca badania ukaże się wkrótce w monografii zbiorowej przygotowywanej przez Pracownię Badań nad Pamięcią Zbiorową w Postkomunistycznej Europie Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

buntu młodzieżowego, oblicza subkultur czy postaci tak zwanych nieformalów, czyli przedstawicieli wszelkich niekoncesjonowanych przez państwo i partię ruchów oddolnych. Należała do nich także kwestia zinstytucjonalizowanej przemocy (na przykład w wojsku) oraz cała gama tematów rozliczeniowych – terror stalinowski czy tożsamość indywidualna i społeczna w realiach stalinowskich. Kultura kinematograficzna pierestrojki to również platforma nowych rozwiązań estetycznych, w tym między innymi poszukiwania języka opisu szeregu zjawisk pozostających dotąd – ze względu na obecność mechanizmu cenzury i powiązanie estetyki z planem ideologicznym – poza oficjalnym dyskursem publicznym. Efektem funkcjonowania takiej właśnie platformy poszukiwań jest olbrzymia fala różnorodnych obrazów wyobcowania.

Figura alienacji – która we wcześniejszych radzieckich produkcjach filmowych pojawiać się mogła jedynie incydentalnie (za zwiastun nadchodzącej estetyki należy w tym kontekście uznać fenomenalne *Strasznydo*⁵ Rołana Bykowa z roku 1983) – to jeden ze znaków rozpoznawczych artystycznego kina pierestrojki. Kino epoki kultury rewolucyjnej (od roku 1918 do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych), jeśli już podejmuje problematykę wyobcowania, to skupia się raczej na jego obliczu klasowym niż indywidualnym; kino totalitarne (od połowy lat trzydziestych do roku 1956) obrazuje w specyficzny dla siebie sposób mechanizmy włączania do kolektywu⁶, indywidualizację postaw traktując bądź jako przejaw zachowań wrogich, bądź jako wyzwanie dla ideologicznej socjalizacji. Drogę ku artystycznym realizacjom tematu alienacji otwiera po dwudziestym zjeździe KPZR estetyka odwilży (od 1956 roku), która jednak stosunkowo szybko zaczyna być krępowana nawracającą cenzurą i oczekiwaniami ideologicznymi. Twórcy kina epoki pierestrojki cieszą się bodaj największą w historii kinematografii ZSRR swobodą twórczą, funkcjonując przy tym w realiach społecznych socjalizmu czasów kryzysu gospodarczego i aksjologicznego, w którym ideologia stanowi już nie istotę procesów kulturowych, społecznych czy nawet politycznych, lecz ich konwencjonalne tło. Powszechne wykorzystywanie przez twórców kina figury alienacji to zarówno świadectwo kryzysu, jak i swoiste „odreagowywanie” przez kulturę kinematograficzną szeregu wcześniejszych uwarunkowań produkcji filmowej, uniemożliwiających nieskrępowane budowanie narracji o wielu zjawiskach.

Niniejszy tekst nie ma charakteru filmoznawczego, lecz semiotyczno-kulturowy – dlatego w analizach nie będę się skupiał na rozwoju wątku wyobcowania czy towarzyszących mu obrazów w procesie historyczno-filmowym. Alienacja interesuje mnie jako swoista figura narracyjna, jako rozpoznawalny

⁵ *Czczelęto*, ZSRR, scen. R. Bykow, W. Żeleznikow (adaptacja powieści Żeleznikowa)

⁶ Por. J. S a d o w s k i, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Libron, Kraków 2009, s. 45-100.

komponent tekstowy, czy też – jako kategoria znaków, niemarginalna z punktu widzenia przekazu artystycznego utworu⁷. Sam zaś stan wyobcowania opisywany za pomocą takich znaków traktuję jako sensotwórczy dysonans między postacią bohatera a mentalnym światem (nomosem⁸) społeczności ukazanej w filmie.

Prześledźmy zatem kilka kinematograficznych wcieleń figury wyobcowania w filmie fabularnym okresu pierestrojki, wyobcowania szczególnego, o podłożu pokoleniowym, a ściślej – opisywanego za pomocą znaków konfliktu międzypokoleniowego. Filmowe świadectwa takiej właśnie alienacji traktowane były przez radziecką krytykę czasów pierestrojki jako novum w historii rodzimej kinematografii. Ograniczymy się przy tym do kina języka rosyjskiego, do filmów o stwierdzonym oddziaływaniu społeczno-kulturowym, takich, które powołały do życia swój własny rozbudowany dyskurs krytyczny.

Szczególną uwagę zwrócimy na obraz Karena Szachnazarowa *Kurjer*⁹ z roku 1986. Dzieło to stanowi (w sensie estetycznym i narracyjnym) „pierwszą jaskółkę” języka kina charakterystycznego dla schyłkowego ZSRR, niemniej jednak właśnie w tym filmie pojawiają się wątki wyobcowania typowe dla ówczesnego kina obyczajowego. Należy do nich specyficzne nałożenie się tematu pokoleniowego konfliktu wartości (skądinąd „wiecznego tematu” literatury rosyjskiej, parafrazowanego przez krytykę i historyków literatury za pomocą tytułu słynnej powieści Iwana Turgieniewa *Ojcowie i dzieci*¹⁰) na kwestię społecznej inflacji wartości radzieckich i radzieckiego modelu życia. Głównym bohaterem filmu jest nastolatek Iwan¹¹, który skończywszy szkołę, nie zostaje przyjęty na wyższą uczelnię i wydaje się w pełni usatysfakcjonowany posadą gońca w redakcji filozoficznego czasopisma naukowego. Dzięki tej

⁷ Mówiąc o przekazie artystycznym utworu mam na myśli – zgodnie z koncepcją Jurija Łotmana – kompleks treści transmitowanych w jego obrębie w taki sposób, że są one intencjonalnie kodowane przez nadawcę za pomocą kodów uniemożliwiających odbiorcy ich jednoznaczne, konwencjonalne zdekodowanie (por. J. Ł o t m a n, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, w: tenże, *Ob iskusstwie. Struktura chudożestwiennogo tieksta. Siemiotika kino i problemy kinoestietiki. Statji. Zamietki. Wystuplenija (1962-1993)*, Iskusstwo-SPB, Sankt-Pietierburg 1998, s. 280).

⁸ Nomos to – w znaczeniu zaproponowanym przez Petera Bergera – uniwersum symboliczne (czyli „kompleksy tradycji teoretycznych, które integrują różne obszary znaczenia i ujmują porządek instytucjonalny jako symboliczną całość” oraz „dają się pomyśleć jako podłoże wszelkich znaczeń zobiektywizowanych społecznie i subiektywnie rzeczywistych”; P.L. B e r g e r, T. L u c k m a n n, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. J. Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 155n.), wraz ze swoją strukturą wiarygodności, czyli z grupą jednostek uznających go za swój (por. P.L. B e r g e r, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. W. Kurdziel, Nomos, Kraków 1997, s. 81).

⁹ *Kurjer* (w Polsce znany również pod tytułem *Goniec*), ZSRR, scen. A. Borodianski.

¹⁰ Zob. I. T u r g i e n i e w, *Ojcowie i dzieci*, tłum. J. Guze, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.

¹¹ W tej roli – Fiodor Dunajewski.

posadzie poznaje Katię¹² i jej ojca – swego głównego filmowego antagonistę – uczonego Siemiona Pietrowicza Kuzniecowa¹³. To właśnie duet Iwan–Siemion Pietrowicz posłuży Szachnazarowowi do ukazania w przerysowanych barwach konfliktu pokoleniowo-aksjologicznego. Iwan sportretowany jest jako człowiek niezwykle błyskotliwy i bezczelny; Siemion Pietrowicz mówi o nim: „Typowy przedstawiciel dzisiejszej młodzieży. Mieszanka nihilizmu i chamstwa”¹⁴, a o postawie jego i podobnych mu młodych ludzi powie: „Wszystko przyjmują z wrogością. Ze wszystkiego robią spektakl. Błazenada dla zasady. Nam nic nie trzeba, wszystko wiemy lepiej”. Siemion Pietrowicz, ukazany bezsprzecznie jako beneficjent systemu społecznego, po wielokroć staje się ofiarą owej błazenady, gdyż – mimo wszelkich oznak przynależności do radzieckiego establishmentu naukowego – zdaje się intelektualnie nie dorastać do Iwana. Dlatego postrzega adoratora córki jako nihilistę – jego dystansu do rzeczywistości nie potrafi odebrać inaczej. Widz odbiera go jednak w odmienny sposób, narracja Szachnazarowa koncentruje się bowiem wokół postaci Iwana i zasadniczo prowadzona jest z jego perspektywy. Stąd też postawę bohatera cechuje raczej dystans i programowa ironia niż otwarta wrogość. Przyjrzyjmy się krótkiej próbie dialogu między oponentami:

Siemion Pietrowicz: Ja, my, nasze pokolenie chcielibyśmy wiedzieć, dla kogośmy żyli i walczyli, w czyje ręce przejdzie wzniesiony przez nas gmach. [...] Ciekaw bym się dowiedzieć, młody człowieku, wedle jakich zasad zamierza pan funkcjonować w społeczeństwie.

Iwan: Wedle bardzo prostych zasad. Chciałbym mieć przyzwoitą pensję, samochód, mieszkanie w śródmieściu i daczę pod miastem. No i jeszcze nie napracować się.

To, co bulwersuje Siemiona Pietrowicza w bezczelnej replice Iwana, w istocie nie jest wyzwaniem rzuconym „pokoleniu ojców”, lecz recenzją tego pokolenia. Nieświadomy tego Siemion Pietrowicz w charakterystyczny dla tej postaci dydaktyczno-patriarchalny sposób peroruje.

Siemion Pietrowicz: Cóż, te dobra materialne są konieczne, nie ma w nich nic nagannego. Trzeba jednak na nie zasłużyć. Trzeba dołożyć pewnych starań. Przecież nikt panu na piękne oczy nie da ani samochodu, ani daczki. Trzeba pracować, zdobywać wiedzę. Wtedy właśnie ładny samochód będzie dobrą, zasłużoną nagrodą. O ile tylko, jasna sprawa, chce go pan zdobyć w uczciwy sposób.

Iwan: Jaki mroczny obraz pan namalował! To już lepiej bez samochodu. Lepiej chodzić pieszo.

Siemion Pietrowicz: No właśnie. W inny sposób, mój młody przyjacielu, nie da rady. W żadnym wypadku.

¹² W tej roli – Anastasija Niemolajewa.

¹³ W tej roli – Oleg Basiłaszwili.

¹⁴ Wszystkie cytaty według list dialogowych poszczególnych filmów, przekład mój – J.S.

Iwan: A niby dlaczego nie? A jeśli się ożenić? Powiedzmy, na przykład, że uda mi się oczarować pańską córkę, ożenić się z nią – i gotowe. Pan ma kontakty i kasę. Nie zechce pan przecież uczynić nieszczęśliwym życia swojej jedynaczki. Znajdzie pan już sposób, by zapewnić mi miejsce na uczelni, a do tego jeszcze ciepłą posadkę. I postara się pan o mieszkanie.

Po ostatniej replice Iwana Siemion Pietrowicz wybucha i wyrzuca oponenta ze swego domu. Płynąca z ust Iwana krytyka – a radziecki widz rozpoznaje w niej wątki pojawiające się coraz częściej w pierestrojkowej publicystyce – odbierana jest przez filmowego reprezentanta systemu jako atak. Tuż obok rysuje się jednak inny punkt widzenia i inna wrażliwość: za zatrzaśnięte za Iwanem drzwi wybiega Katia, wyraźnie rozbawiona i podekscytowana tym, co się właśnie wydarzyło. Prosi go o numer telefonu i obiecuje zadzwonić. Tak zawiązuje się kolejne ogniwo filmowej narracji.

Rozmowa Iwana i Siemiona Pietrowicza znajduje specyficzne echo w fabule filmu. Bohater spotyka swojego przyjaciela Kolę Bazina¹⁵ i zawiązuje się między nimi następująca wymiana zdań:

Iwan: Słuchaj, Bazin, wedle jakich zasad zamierzasz żyć w społeczeństwie?

Kola: To znaczy...?

Iwan: My i nasze pokolenie chcemy wiedzieć, w czyje ręce przejdzie wzniesiony przez nas gmach.

Kola: Ty co, w sensie filozoficznym się pytasz?

Iwan: Nie kombinuj. Mów: wedle jakich zasad funkcjonujesz?

Kola: Podstawową zasadą mojego istnienia jest służba hu... humanistycznym ideałom ludzkości.

W tym momencie i w taki właśnie sposób pojawia się w filmie Szachnazarowa charakterystyczny dla pierestrojkowych komunikatów artystycznych (w pierwszym rzędzie – audiowizualnych) chwyt, polegający na wpisaniu towarzyszącej oficjalnemu dyskursowi publicznemu ideologicznej sztampy w tło utworu. W estetyce drugiej połowy lat osiemdziesiątych następuje całkowita negacja czy też dekonstrukcja potencjału perswazyjnego języka ideologicznego¹⁶. Język dyskursu oficjalnego (w *Kurierze* przedstawiany jeszcze nie wprost jako polityczny) staje się kulturową scenerią, groteskową niedorzecznością. Chwyt zastosowany przez Szachnazarowa – i stosowany przez innych twórców filmowych tamtych lat – buduje obraz symetrycznego wyobcowania: świata społecznego wobec ideologii i ideologii wobec świata społecznego.

¹⁵ W tej roli – Władimir Smirnow.

¹⁶ Temu zagadnieniu poświęciłem studium *Znaki dyskursu oficjalnego w kinematografii pierestrojki i ich funkcja* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, w druku).

Konflikt aksjologiczny między Iwanem i szeregiem bohaterów reprezentujących „pokolenie ojców” – ze względu na zastosowaną przez reżysera perspektywę narracyjną, w której punktem odniesienia jest Iwan, nie Siemion Pietrowicz – wpisuje *Kuriera* w grupę filmów prezentujących model wyobcowania „młodzi wobec starych”. W kinematografii model ten okaże się zdecydowanie dominujący, choć równoległe z nim, jednak ze znacznie mniejszą częstotliwością, realizować się będzie model przeciwny – „starzy wobec młodych”, zakładający nie tylko brak zrozumienia „ojców” dla aksjologii „dzieci”, ale i zagubienie w świecie ich wartości, przecucie, że niezrozumienie nowej aksjologii (czy wręcz niemożliwość jej zrozumienia) zagraża światu i tożsamości „ojców”. Zresztą również w *Kurierze* znajdujemy świadectwo istnienia tego modelu – z tym, że ma tu ono wyraźne cechy satyryczne. Zawiera się w jednej ze scen przyjęcia urodzinowego, które wyprawiają córce rodzice Katii. Podczas rozmowy o współczesnej młodzieży głos zabiera jeden z gości – Oleg Nikołajewicz¹⁷ – rozpoczynając kuriozalną tyradę o tym, że jego syn pije skondensowane mleko prosto z puszki. W tej mistrzowsko wyreżyserowanej i zagranej scenie owa puszka staje się katalizatorem coraz bardziej histerycznego monologu o niezrozumieniu pokolenia dzieci:

Oleg Nikołajewicz: Obserwuję mojego syna – dobry chłopak, sportowiec. Cóż, syn to syn, złego słowa o nim nie powiem. Ale lubi, rozumiecie, pić mleko z puszeki. [...] Puszki takie, wiecie, żółte. Mleko skondensowane, tam jest jeszcze krowa namalowana. Ja mu mówię: dlaczego pijesz mleko nierozcieńczone? Przecież ono jest tłuste, prawda? Trzeba je przecież rozcieńczać. Lubię, mówi, nierozcieńczone. Lubi – rozumiecie? [...] Przecież ja nie żałuję mu tego mleka! Ja zrozumieć nie mogę. Zdrowy chłop, rozumiecie, piąchy, bicepsy, dżudo trenuje. Nie: musi zrobić dziurę w puszcze – i tyk-tyk-tyk-tyk-tyk [podnosi dłoń do ust, naśladując pijącego syna]. A zaczniesz z nim rozmawiać – milczy. Ani tak, ani nie – ani słowa. Wysłucha, pomilczy – i znowu: kkk... [naśladuje otwieranie puszeki] – nową puszkę ssie. Uczyc się nie chce, pracuje byle jak. Myślałem, że chce zostać mistrzem tego swojego dżudo. Ale też nie chce! Mówię: to po co ci to wszystko, bicepsy, tricepsy, te wszystkie mięśnie dwugłowe, po co? Czego ty nimi chcesz dokonać? I wiecie, co on zrobił? Wziął – o tak – do ręki puszkę [pokazuje], tak ją kkk... [zaciska pięść] – na miążgę. I mówi: ty tak nie zrobisz! No i wyjaśnijcie mi, co to wszystko znaczy!

Siemion Pietrowicz: Uspokój się, uspokój, Oleg. Wydaje mi się, że przesadzasz. Znam przecież twój syna – wspaniały chłopak. Jesteś po prostu wobec niego za surowy – i tyle.

Oleg Nikołajewicz: Przestań, Siemion, przestań. Chcę zrozumieć, czego on chce. Chcę wiedzieć, kogo wychowałem. Mam do tego prawo czy nie? Mam? Niech mi powie: stary, jesteś osioł, żyłeś nie tak, jak trzeba, ja będę żyć inaczej – ja zrozumiem, ale niech powie! A on cały czas milczy! Niech w ogóle wynosi się z domu! Ale on milczy! Korzysta ze wszystkiego – i milczy!

¹⁷ W tej roli – Władimir Mieńszow.

Monolog Olega Nikołajewicza jest nie tyle groteskowy, ile tragicomiczny. Puszka skondensowanego mleka stanowi pretekst do rozpoczęcia tyrady o postępowaniu syna, który – pijąc napój nierozcieńczony – dokonuje swego sabotażu: używa mleka „nie wedle przeznaczenia”. Zachowanie takie mogłoby być przejawem postawy buntu (wówczas byłby on zapewne równie kuriozalny, jak tyrada Olega Nikołajewicza), nic jednak nie wskazuje na to, że syn bohatera, pijąc radziecką zguszczonekę prosto z puszki, czyni tak na złość ojcu; ten ostatni, domagając się wyjaśnień, pragnie n o m i n a c j i postępowania syna, czyli – w języku semiotyki – nadania aktowi picia w t a k i s p o s ó b statusu znakowego bądź tekstowego (czyli na przykład stwierdzenia: „ponieważ stary, jesteś osioł, to piję z puszki dlatego, że ty tak nie robiłeś”). Syn jednak po prostu „lubi nierozcieńczone” – i to właśnie owo „po prostu” wyprowadza Olega Nikołajewicza z równowagi. Jego przeczucie, że za zachowaniem syna kryć się musi nieznane znaczenie, przesądza o wyobcowaniu zgodnie z modelem „starzy wobec młodych” – choć w przerysowanym wariacie.

Zanim omówimy reprezentatywne dla kultury pierestrojki filmowe realizacje powyższego modelu, powróćmy jeszcze na chwilę do „młodych względem starych” – choćby dlatego, że właśnie w oparciu o ten model powstało dzieło stanowiące kinematograficzną ikonę pierestrojki. Jest nim *Mała Wiera*¹⁸ Wasilija Piczula z roku 1988 – obraz słynny ze względu na historyczne przełamanie obyczajowego tabu kina radzieckiego i ukazanie sceny aktu płciowego, choć zasługujący na uwagę nie tylko ze względu na estetykę, lecz również ze względu na wątek międzypokoleniowych antagonizmów aksjologicznych. Postać głównej bohaterki filmu, nastolatki Wiery¹⁹, stanowi uosobienie buntu młodzieżowego z jego charakterystycznymi dla lat osiemdziesiątych atrybutami: dyskotekowym trybem życia i dyskotekową modą oraz inklinacją do kontaktów z na poły kryminalnym środowiskiem, do uczestnictwa w rozróżach i konfrontacjach z milicją. Będąc reprezentantką postawy takiego właśnie buntu – buntu o rysach w istocie rzeczy konwencjonalnych, typowych dla radzieckiej prowincji (akcja filmu toczy się w ukraińskim Mariupolu) – bohaterka spotyka Sieriożę²⁰. Postać ta pokrewna jest tragicomicznemu Iwanowi z *Kuriera*, jest jego wariantem dramatycznym, przy tym intelektualnie i życiowo dojrzałszym. Poniekąd i Wiera stanowi dramatyczny odpowiednik Katii – pochodzący jednak nie z domu stołecznego, elitarnego, lecz z prowincjonalnego i robotniczego. Sierioża staje się przewodnikiem Wiery po świecie nonkonformizmu, podczas gdy jej środowisko domowe oczekuje postaw tradycyjnych i konformistycznych. Nonkonformizm bohatera postrzegany jest przez rodzinę

¹⁸ *Maleńkaja Wiera*, ZSRR, scen. M. Chmielik.

¹⁹ W tej roli – Natalia Niegoda.

²⁰ W tej roli – Andriej Sokołow.

Wiery (przede wszystkim przez jej ojca Nikołaja²¹) właśnie w kategoriach, które Siemion Pietrowicz z *Kuriera* określiłby jako nihilistyczne²². W pełnej postaci nonkonformizm ten przejawia się w scenie przyjęcia w domu rodziców Wiery, podczas którego nastąpić ma oficjalne zapoznanie ich z Sieriożą jako narzeczonym córki. Bohater pojawia się znacznie spóźniony, w stroju całkowicie odbiegającym od uznawanego za odpowiedni do tej sytuacji. Podczas gdy Nikołaj oczekuje na przyszłego zięcia w marynarce i kamizelce, mimo że dzień jest upalny, Sierioża przychodzi ubrany zupełnie nieformalnie – w pomarańczowej koszulce i kwiecistych szortach. Po pierwszym toaście odmawia picia wódki, przechodząc na wino (stanowiące w realiach radzieckich napój zdecydowanie kobiecy), pijąc – wprawdzie zgodnie z zachodnią etykietą, lecz wbrew oczekiwaniom Nikołaja – nie do dna, lecz po trochu. Opuszcza przyjęcie wraz z Wierą niemal natychmiast po jego rozpoczęciu, mimo że rodzina spodziewa się konwencjonalnie długiego, kilkugodzinnego zapewne spotkania. Oczekiwania rodziców i uroczysty charakter przyjęcia wynikają w dużej mierze z faktu, że wszyscy poza Sieriożą sądzą, iż Wiera spodziewa się dziecka – takiego argumentu córka użyła bowiem, by wymusić zgodę na ślub. Jej partner nie jest tego świadom; co więcej – to postać prostolinijna, nieskłonna do kłamstwa (w odróżnieniu od całej rodziny Wiery). Niemniej jednak poprzez całokształt swojego zachowania na przyjęciu bohater łamie niepisane zasady wejścia do rodziny, nawiązania communitatis poprzez uczestnictwo w rytualnym posiłku, we wspólnototwórczym picu alkoholu (w rytmie wznoszonych toastów i każdorazowo do dna), poprzez rezygnację z czasu codziennego na rzecz czasu święta i rytuału, odmierzanego nie przez godziny i minuty, lecz przez fazy uczyty i wzajemnego zapoznawania się.

Pod względem komunikacyjnym i semiotycznym sytuacja jest analogiczna do asymetrycznego konfliktu między Olegiem Nikołajewiczem z *Kuriera* a jego synem, miłośnikiem mleka z puszki: Sierioża nie nadaje swojemu postępowaniu żadnego statusu znakowego czy tekstowego, podczas gdy rodzina Wiery i ona sama odczytują je jako znaczące. Bohater zachowuje się – znów jak miłośnik mleka z puszki – „po prostu”: odrzuca uczestnictwo w działaniach zrytualizowanych, których nie rozumie; przychodzi do rodziców Wiery, by ich poznać i by się im przedstawić, nie zaś po to, by spędzać czas z nimi zamiast z narzeczoną. Mamy więc w gruncie rzeczy do czynienia z wyobcowaniem „starzy wobec młodych” – ale ukazaniem z perspektywy narracyjnej zogniskowanej wokół młodych. Model wyobcowania „młodzi wobec starych”

²¹ W tej roli – Jurij Nazarov.

²² Ponieważ *Ojcowie i dzieci* Turgieniewa są – chcąc nie chcąc – literackim punktem odniesienia dla rosyjskich narracji o antagonizmach międzypokoleniowych, postać Sierioży w naturalny sposób koresponduje z Turgieniewowskim wzorcem nihilisty – Jewgienijem Bazarowem.

widoczny jest wprawdzie w przypadku Siergieja, ale poprzez odrzucenie jego osoby przez rodzinę dziewczyny. Z czasem bowiem, gdy wzajemne niezrozumienie między nim a Nikołajem dramatycznie wzrośnie, Sierioża zostanie przez niedoszłego teścia pchnięty nożem w brzuch. De facto odrzuci go sama Wiera: przedkładając lojalność wobec rodziców nad lojalność wobec partnera, bohaterka w zeznaniach na milicji oczyszcza ojca. Czyn ten oznacza zdradę wobec Sierioży, ale i przyjęcie tak oczekiwanej ze strony rodziców postawy konformistycznej. Obraz Wiery wyobcowanej z rodziny to dramatyczny obraz bohaterki zmagającej się z koniecznością przyjęcia takiej postawy. Efektem rozterek wewnętrznych, alienacji i nieumiejętności skutecznego przeciwstawienia się rodzicom jest próba samobójcza.

Przytoczmy jeszcze jeden reprezentatywny przykład młodzieżowego wyobcowania w filmie, istotny nie ze względu na szczególną artystyczną wartość dzieła, lecz na kompletność figury alienacji. Modelowy jej obraz zawarty został przez Michaiła Tumaniszwiliego w dramacie obyczajowym *Awaria, córka gliniarza*²³. Wyobcowanie głównej bohaterki, Walerii o przezwisku „Awaria”²⁴, wzmocnione zostało, z jednej strony, faktem jej przynależności do subkultury metalowej, z drugiej – okolicznością, że jej ojciec Aleksiej²⁵ jest milicjantem, a więc instytucjonalnym przedstawicielem systemu radzieckiego, do subkultur podchodzącego z wielką nieufnością. W filmie Tumaniszwiliego ukazany zostaje niezwykle konsekwentny bunt młodzieżowy, a jego obliczem jest nie tylko permanentny konflikt na linii rodzice–dzieci, bezczelny (lub bliski bezczelności) sposób rozmowy młodych ze wszystkimi starszymi, ale i głęboka kontestacja wszelkich norm obyczajowych, również seksualnych. Widz ogląda bohaterkę w sekwencji scen, w których podejmie ona próbę utraty dziewictwa z przypadkowo spotkanym mężczyzną w wieku jej ojca. To kwintesencja alienacji bohaterki. Równie przejmująco alienacja ta ukazana została w scenie, w której jadąca autobusem *Awaria* styka się z powszechnym bezpardonowym atakiem, wywołanym przez jej typowy dla uczestniczki subkultury metalowej wygląd, a skatalizowanym przez zachowanie niezgodne z normą – brak biletu.

W tym miejscu – nie wchodząc w szczegóły – wypada jeszcze zaznaczyć, że pierestrojkowe filmy uwypuklające wątki subkulturowe w naturalny sposób generują obrazy wyobcowania. Dzieje się tak we *Włamywaczu*²⁶ Walerija Ogorodnikowa, narracji bardzo otwartej, prowadzonej środkami częściej audiowizualnymi niż dialogowymi. Młodzieńki Siemion²⁷ poszukuje swojej

²³ *Awaria, docz mienta*, ZSRR, 1989, scen. J. Korotkow.

²⁴ W tej roli – Oksana Arbużowa.

²⁵ W tej roli – Władimir Iljin.

²⁶ *Wzłomszczik*, ZSRR, 1987, scen. W. Prijomychow.

²⁷ W tej roli – Oleg Jetykomow.

tożsamości w subkulturze rockowej, wewnątrznie alienując się ze środowiska dziecięcej orkiestry dętej, w której gra jako uczeń szkoły muzycznej. Rockmanem jest jego starszy brat Kostia (w którego wcielił się rzeczywisty rockman Konstantin Kinczew, lider głośnego leningradzkiego zespołu Alisa). W scenie rozmowy z bratem Kostia wypowiada swoiste credo subkulturowej alienacji: „Tu jest moje miejsce. To moje życie. Mój czad. Ja bez tego życia nie mogę. Nie mogę. Dlatego będę żyć właśnie tak. Wiesz przecież: mnie – zresztą, co tam mnie: nas – nie da się już zmienić. Nas można tylko zniszczyć”. Wyobcowanie przedstawicieli kultury rocka staje się też tematem finałowej puenty jednego z najważniejszych filmów pierestrojki – *Assy*²⁸ Siergieja Sołowjowa, w której pojawia się postać legendarnego rockmana Wiktora Coja. Jego bezkompromisowa postawa buduje perspektywę narracyjną całego – kończącego się zresztą tragicznie – filmu, nadając mu nowy wydźwięk.

Wróćmy jednak do wyводу o alienacji pojawiającej się w wyniku niezrozumienia między pokoleniami. Jako reprezentatywne przykłady wyobcowania według modelu „starzy wobec młodych” w schyłkowym kinie radzieckim należałoby wymienić dwa filmy: *Zabawy młodych*²⁹ Jewgienija Gierasimowa i *Droga Jelena Siergiejewna*³⁰ – wspólną pracę reżyserską Walerija Achadowa i Eldara Riazanowa. Oba filmy łączy obraz wyobcowania poszczególnych przedstawicieli świata starszego pokolenia, niebędących w stanie ani zrozumieć, ani przyjąć zasad funkcjonujących w świecie młodych, przedstawionym jako bezwzględny i cyniczny; ponadto oba też mówią o patologiach szkolnych – i niewątpliwie pretendują do szerszych uogólnień. Główny bohater *Zabaw młodych* Anton Michajłowicz Gorszkow³¹, nauczyciel wychowania fizycznego w technikum, pada ofiarą spisku grupy swoich uczniów zagrożonych niezaliczeniem przedmiotu. Uczniowie „delegują” koleżankę, Swietłanę Bobylową³², aby „załatwiła” zaliczenie całej grupie, uwodząc nauczyciela. Gorszkow stanowczo opiera się coraz bardziej napastliwej uczennicy, w pewnym jednak momencie w jego domu wydarza się coś, co radykalnie zmienia stosunek bohaterów do siebie (szczegóły owego wydarzenia pozostają nieznane widzowi ze względu na modelowo otwartą strukturę narracji filmu). Wkrótce dochodzi do ujawnienia rosnącej zażyłości Gorszkowa i Swiety. Nauczyciela czeka całkowita utrata autorytetu, ostracyzm ze strony całej społeczności szkolnej – młodzieży i pedagogów – i alienacja. Szczególne zetknięcie ze światem młodych pozbawia go reputacji w jego własnym środowisku i jednocześnie naraża na agresję ze strony kolegów Swietłany; zostaje napadnięty w ciemnej

²⁸ *Assa*, ZSRR, 1987, scen. S. Liwniew, S. Sołowjow, N. Ejdelman, .

²⁹ *Zabawy młodych*, ZSRR, 1987, scen. W. Mierieżko.

³⁰ *Dorogaja Jelena Siergiejewna*, ZSRR, 1988, scen. L. Razumowskaja, E. Riazanow.

³¹ W tej roli – Stanisław Lubszyn.

³² W tej roli – Marina Zudina.

ulicze. Matka dziewczyny błaga Gorszkowa o opuszczenie miasta. Wyjazd bohatera stanowi ponurą puentę jego wyobcowania.

Droga Jelena Siergiejewna – to dzieło filmowe wprowadzające na ekran sztukę Ludmiły Razumowskiej, stanowiącą podstawę scenariusza dopracowanego przez Eldara Riazanowa. Przedstawiony w filmie obraz stosunków młodego i starszego pokolenia traktuje o bezwzględności młodych nie mniejszej niż ta ukazana przez Gierasimowa. Akcja osnuta jest wokół swoistej niespodzianki, jaką swjej nauczycielce³³ sprawi kilkoro uczniów tuż po złożeniu egzaminów maturalnych. Młodzi ludzie odwiedzają Jelenę Siergiejewną w domu w dniu jej urodzin, zmuszając nauczycielkę do zaimprovizowania poczęstunku. Wkrótce prezenty i obietnica pomocy w leczeniu jej matki okazują się propozycją korupcyjną – Jelena jest depozytariuszką klucza od sejfu, w którym przechowywane są prace egzaminacyjne uczniów (napisane z nienajlepszym rezultatem). Gdy zbulwersowana tą ofertą nauczycielka odmawia – pada ofiarą szantażu i przemocy, stając się więźniem we własnym mieszkaniu. Konsekwentnej niezgodzie bohaterki na złamanie swych zasad towarzyszy szok spowodowany świadomością, do jakich kroków skłonni są ci, po których spodziewała się wyznawania kodeksu wartości przekazywanego im przez nią – jak sądzi – przez lata nauki. Film kończy dramatyczna scena, w której uczennica dobija się do zamkniętych drzwi łazienki. W środku znajduje się nauczycielka, a widz – mimo niedopowiedzeń dramatopisarki i reżysera – przypuszcza, że popełniła samobójstwo. Mimo że dzieło Achadowa i Riazanowa wieńczy inny obraz niż ten ukazany w finale *Zabaw młodych* Gierasimowa, w obu filmach mamy do czynienia z takim zderzeniem światów wartości dwóch pokoleń: ustępującego i wchodzącego w dorosłe życie, które poprzez alienację przedstawicieli tego pierwszego prowadzi do ich eliminacji. Filmowi „ojcowie” mogliby powtórzyć „dzieciom” słowa Kostii z *Włamywacza*: „Nas nie da się już zmienić. Nas można tylko zniszczyć”.

*

Figura wyobcowania o zabarwieniu międzypokoleniowym – to zaledwie jeden wariant z całego katalogu jej filmowych inkarnacji charakterystycznych dla kina pierestrojkowego – nie tylko autorskiego, które wywalczyło sobie trwałe miejsce w historii kinematografii światowej (jak filmy Aleksandra Sokurowa czy Kiry Muratowej), lecz również reprezentującego nowy, masowy, główny nurt ówczesnego radzieckiego procesu historycznofilmowego. Do katalogu tego zaliczyć należy przede wszystkim wyobcowanie w instytucjo-

³³ W tej roli – Marina Niejołowa.

nalnym mikrokosmosie: w wielu filmach ukazywane są odczuwające jednostki w wyizolowanych środowiskach, które – w świetle teorii Ervinga Goffmana³⁴ – należałoby uznać za instytucje totalne. Model kulturowy pierestrojki, ze swą estetyką powiązaną z wątkami rozliczeniowymi, nie mógł nie doprowadzić do zainteresowania się w tym kontekście światem łagrowym, jego brutalnością i bezprawiem. Temat ten podejmowany był między innymi w takich głośnych filmach, jak *Bezprawie*³⁵ Igora Gostiewa czy *Komu na Rusi się żyje...*³⁶ Michała Wiedyszewa. Filmowy świat instytucji totalnych to także świat radzieckiej armii. Artystyczne studia stosunków panujących między poborowymi czy między kolejnymi ich rocznikami (zjawisko tak zwanej fali – ros. diedowszczina) i obrazy towarzyszących im wyobcowań zawarte zostały choćby w *Konwoju*³⁷ Aleksandra Rogożkina i w *Stu dniach przed rozkazem*³⁸ Chusejna Erkenowa. Problematyka wyobcowania w penitencjarnych instytucjach totalnych pokrewna jest innej, którą umownie można nazwać rozliczeniową, będącej efektem powrotu do dyskursu publicznego tematyki związanej z krytyką totalitarnych, stalinowskich praktyk społecznych. Podejmowana była w niezwykle licznej grupie filmów i doczekała się znakomitych zobrazowań, na przykład w takich dziełach filmowych, jak *Jutro była wojna*³⁹ Jurija Kary według opowieści Borysa Wasiljewa czy *Nocowała ongi chmurka złota*⁴⁰ Sułambeka Mamiłowa według noweli Anatolija Pristawkina. Na skrzyżowaniu tematyki instytucji totalnych i problematyki rozliczeniowej sytuuje się dramat filmowy Aleksandra Proszkina *Chłodne lato 53-go*⁴¹, w którym fenomenalna, niezwykle wymowna realizacja artystyczna figury wyobcowania pojawia się dopiero w ostatnich kadrach, w scenie obrazującej powrót do „starego” życia amnestionowanych łagierników – postaci doskonale rozpoznających się nawzajem, a przez otoczenie niezauważanych bądź ignorowanych. Dodajmy na koniec, że kinematografia schyłkowej pierestrojki przynosi świadectwa wyobcowania w realiach rozpoczynającej się transformacji gospodarczej, sprowadzające się do obrazów marginalizacji społecznej bohaterów.

Jak powiedzieliśmy znacznie wcześniej, figura wyobcowania jako stały, rozpoznawalny znak kina radzieckiego, pojawiła się w nim właśnie w okresie pierestrojki, wskutek liberalizacji większości aspektów polityki wewnętrznej

³⁴ Zob. E. G o f f m a n, *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2011.

³⁵ *Biespriediel*, ZSRR, 1989, scen. I. Gostiew.

³⁶ *Komu na Rusi żyć...*, ZSRR, 1989, scen. E. Wołodarski.

³⁷ *Karaul*, ZSRR, 1989, scen. I. Łoszczilin.

³⁸ *Sto dniej do prikaza*, ZSRR, 1990, scen. J. Polakow, W. Chołodow.

³⁹ *Zawtra była wojna*, ZSRR, 1987, scen. B. Wasiljew.

⁴⁰ *Noczewala tuczka zolotaja*, ZSRR, 1989, scen. A. Pristawkin.

⁴¹ *Cholodnoje leto piat' diesiat trietjego...*, ZSRR, 1987, scen. E. Dubrowski.

i coraz większego „poluzowania” gorsetu cenzury. Figura ta stanowiła element refleksji nad dziedzictwem kulturowym powracającym do oficjalnego obiegu czy pojawiającym się w nim po raz pierwszy (nad literaturą piękną i kinematografią skazaną dotąd przez cenzurę na niebyt), element artystycznego komentarza nowych sfer odkrywanych przez kulturę oficjalną, zarezerwowanych do niedawna dla dyskursów niezależnych, undergroundowych czy alternatywnych, element szerokiego dyskursu, w którym odbywało się swoiste osvajanie zjawisk rzeczywistości społecznej w kulturze oficjalnej dotychczas tabuizowanych.

Figure wyobcowania pokoleniowego należy bez wątpienia uznać za ważny element dyskursu aksjologicznego kinematografii schyłkowego ZSRR, element dyskusji z radzieckim systemem wartości, pozostającym dotąd w kulturze oficjalnej poza sferą refleksji krytycznej. To nie odwieczny konflikt „ojców i dzieci” był właściwym tematem katalizowanym przez obrazy alienacji pokoleń. Szachnazarowowski dialog, podczas którego młody bohater oświadcza: „Podstawową zasadą mojego istnienia jest służba hu... humanistycznym ideałom ludzkości”, stanowi element artystycznej refleksji nie o aksjologicznej kondycji młodego pokolenia, lecz o hermetyczności i sztuczności systemu norm dorosłego, czyli – radzieckiego świata. Iwan z *Kuriera*, snujący wizję intratnego, „ustawiającego” na całe życie mariażu, nie rekapitułuje nowych idei młodego pokolenia, lecz wkłada w usta jego przedstawicieli strategię pokolenia „ojców”, doskonale w społeczeństwie radzieckim znane i z sukcesem stosowane.

Na koniec należy stwierdzić, że duży stopień publicystyzacji dyskursów kultury oficjalnej modelu pierestrojkowego czyni kinematografię bezcenną kronikarką stanu społeczeństwa radzieckiego w jego schyłkowym stadium – społeczeństwa rozpoczynającego drogę ku transformacji kulturowej, ku rozpadowi dyskursu radzieckiego na autonomiczne dyskursy kultur narodowych.