

AGATA BACHÓRZ  
Gdańsk

## WIELKA WOJNA OJCZYŹNIANA WE WSPÓŁCZESNEJ ROSYJSKIEJ KINEMATOGRAFII O NOŚNIKACH PAMIĘCI ZBIOROWEJ

Tematem artykułu jest przedstawienie wybranych sposobów obrazowania II wojny światowej (czy raczej należałoby powiedzieć w tym wypadku Wielkiej Wojny Ojczyźnianej) we współczesnej rosyjskiej kinematografii na przykładzie kilku różnych filmów. Różnych, a więc czerpiących zarówno z zasobów kultury określanej jako popularna, jak i tych będących bardziej artystycznym przetworzeniem tematu wojny. Celem jest przede wszystkim wychwycenie charakterystycznych wątków, związanych z tematyką wojenną, a nie ocena poziomu artystycznego obrazów filmowych. Na potrzeby niniejszego tekstu wybrano kilka filmów produkcji rosyjskiej z ostatnich lat (2002-2008): *Gwiazda (Zvezda)*, *Jesteśmy z przyszłości (My iz buduşego)*, *Błogosławcie kobietę (Blagoslavite żensinu)*, *Czerwone niebo, czarny śnieg (Krasnoe nebo, čěrnij sneg)*, *Nasi (Svoi)*<sup>1</sup>. W wyborze kierowano się zasadą, według której wojna powinna stanowić jeden z centralnych, a nie tylko poboczny temat filmu. Poza tym starano się wybrać produkcje odmienne gatunkowo i stylowo, w różny sposób przetwarzające tematykę wojenną i mieszczące się w odmiennych dyskursach pamięci. Niemożnością jest oczywiście przegląd wszystkich „wojennych wątków”, które odnajdziemy w filmach rosyjskiej produkcji, dlatego też poniższa analiza ma z natury rzeczy charakter wybiórczy i szkicowy.

Podstawą podjętej analizy jest koncepcja pamięci zbiorowej, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień medializacji tej pamięci. Barbara Szacka określa ogólnie pamięć zbiorową (którą należy odgraniczać od historii w rozumieniu dyscypliny akademickiej) jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o nich wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości”<sup>2</sup>. Są to – według niej – „wszystkie świadome odniesienia do przeszłości, które występują w bieżącym życiu zbiorowym”<sup>3</sup>. Jednak B. Szacka zaznacza, że informacje, z których

<sup>1</sup> Przy zapisie wyrażen i nazwisk rosyjskojęzycznych stosuje się zasady transliteracji współczesnego alfabetu rosyjskiego według Słownika Ortograficznego PWN.

<sup>2</sup> B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 19.

<sup>3</sup> Tamże.

jednostki budują swoje wyobrażenia o czasach minionych pochodzą z różnych źródeł i spływają różnymi kanałami, podlegając przy tym społecznie wytwarzanym standardom selekcjonowania, interpretowania i przekształcania.

Definicja pamięci zbiorowej jest na tyle pojemna, że pozwala włączyć w obręb rozważań nad społecznym wymiarem stosunku do przeszłości wiele rozmaitych problemów. Dyskusje na temat różnych aspektów zbiorowego pamiętania i upamiętniania są bowiem dzisiaj obecne zarówno w dyskursie publicystycznym, jak i naukowym, co przekłada się na znaczny rozkwit publikacji na temat pamięci zbiorowej. Socjologia pamięci to obecnie w pełni uprawniany dział nauk społecznych, do pewnego stopnia odzwierciedlający wiele charakterystycznych problemów współczesnej refleksji nad społeczeństwem. Pytania o pamięć zbiorową – co wydaje się być szczególnie istotne ze względu na interesujący nas tutaj problem – dotyczą między innymi dyskusji na temat możliwości wiernego odtwarzania rzeczywistości oraz mechanizmów kształtowania się różnych jej reprezentacji (np. przebiegu i uwarunkowań procesów selekcji faktów włączanych w obręb konkretnego dyskursu na temat przeszłości).

W związku z tym refleksja nad społecznymi mechanizmami upamiętniania (także rzecz jasna „zapominania”) związana jest z problematyką tożsamości zbiorowych (narodowych, lokalnych itp.) i z funkcjami, jakie przeszłość może pełnić w dzisiejszych warunkach. Taka a nie inna forma pamięci zbiorowej zazwyczaj „czemuś służy”, jest w jakiś sposób funkcjonalna, najczęściej z punktu widzenia spójności grupowej lub legitymizowania panującego porządku społecznego: „to prawda, że w pamięci zbiorowej dokonuje się mitologizacja przeszłości, polega ona jednak nie na jej fałszowaniu, lecz na spontanicznym przekształcaniu postaci oraz wydarzeń przeszłości w ponadczasowe wzory i personifikacje wartości, które sankcjonują zachowania i postawy ważne dla życia zbiorowości”<sup>4</sup>. Niekiedy problematyka zbiorowego i publicznego wymiaru pamiętania łączy się także ze zjawiskiem emancypacji grup dotychczas wykluczonych, z dojściem do głosu narracji alternatywnych wobec uprzywilejowanych w danej zbiorowości. Refleksja nad szeroko pojętą pamięcią zbiorową dotyczy zarówno obszarów polityki czy państwowości, jak i – ostatnimi czasy – także sfery codzienności oraz funkcjonowania popkultury.

Wielu badaczy, w tym rosyjski socjolog Lev Gudkov, podkreśla daleko idące różnicowanie się współczesnych form pamięci. Gudkov zwraca tym samym uwagę na konieczność uwzględnienia w analizach pamięci owej mozaiki obszarów rzeczywistości, stylów i podmiotów, biorących udział w złożonym procesie pamiętania. Píše on:

„jest zupełnie oczywiste, że utrwalona «historia» XX wieku zasadniczo różni się od średniowiecznych kronik i od «historii powszechnych» pisanych w wieku XIX, choćby tylko dlatego, że, po pierwsze zmieniły się, zróżnicowały i wielokrotnie poszerzyły te grupy, które brały na siebie zadanie zachowania i reprodukcji «przeszłości», a po drugie – zmieniła się także sama technika utrzymania i zachowania przeszłości – to już nie tylko archiwa, muzea, galerie malarstwa batalistycznego i historycznego, nie tylko wielotomowe przeglądy wydarzeń lub memuary i dokumenty rodzinne warstw wyższych czy wykształconych.

<sup>4</sup> Tamże, s. 23-24.

Obecnie na równych prawach z profesjonalnymi historykami funkcjonują i archiwa kronik filmowych, i środki masowego przekazu, i beletrystyka, i szkoła, i armia, demagogia polityczna, rytuały narodowe, symboliczna i ideologiczna toponimika, i wiele innych<sup>5</sup>.

Wyliczenie to wyraźnie pokazuje jak szerokie i zróżnicowane powinny być w dzisiejszych czasach badania nad pamięcią zbiorową. Jednocześnie wielość ta wydaje się sygnalizować możliwe konflikty między odmiennymi dyskursami, podmiotami, nośnikami czy stylami pamięci.

Podstawowym obszarem badawczym dotyczącym pamięci zbiorowej jest sfera publicznie dostępnych nośników. Jest rzeczą oczywistą, że badać pamięć możemy poprzez obiektywizacje, jakimi są wszelkie sposoby jej utrwalania, takie jak choćby dokumenty, muzea, literatura, sztuki plastyczne, pomniki itd. Bartosz Korzeniewski proponuje określić ów proces zapośredniczenia pamięci przez rozmaite nośniki mediatyzacją pamięci<sup>6</sup>. Szczególnym rodzajem mediatyzacji jest zapośredniczenie kolektywnej pamięci przez nowoczesne media elektroniczne (medializacja), co wydaje się być wyjątkowo istotne z punktu widzenia analiz roli pamięci w kulturze współczesnej. Nośniki pamięci zapewniają materialne podłoże dla komunikacji, umożliwiając w ten sposób przekaz treści dotyczących przeszłości, warunkując przejście z poziomu indywidualnego na kolektywny, ale również wpływając na kształt wspomnień zbiorowych (nośniki nie są bowiem nigdy neutralne)<sup>7</sup>.

Ze względu na ów brak neutralności nośników pamięci warto zwrócić uwagę na dość istotną dwoistość poruszanej problematyki. Przyjąć należy chyba założenie, że obrazy filmowe o tematyce wojennej (oczywiście nie tylko te, lecz wszelkie, które można określić ogólnym mianem „historycznych”) mogą pełnić dwie funkcje mieszczące się w obszarze interesujących nas zagadnień. Po pierwsze, traktowane są one jako obiektywizacja wyobrażeń zbiorowych, odzwierciedlając tak a nie inaczej ukształtowane społeczne sposoby pamiętania o wojnie i dając się odczytywać jako ich papierki lakmusowe. Drugim aspektem tego samego problemu (nie do końca wszak pozostającym z pierwszym w sprzeczności) jest ewentualny perswazyjny charakter przekazów filmów, a więc jednocześnie pytanie o genezę określonych figur pamięci zbiorowej. Mówiąc innymi słowy, można w tym drugim przypadku pytać, kto jest nadawcą konkretnych przekazów (jest to o tyle zasadne, że wszystkie scharakteryzowane tutaj obrazy powstały przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej bądź powiązanych z nim instytucji filmowych).

Idąc tym tropem, należałoby chyba postawić pytanie dotyczące relacji między pamięcią o charakterze „spontanicznym” czy „oddolnym” (taką, którą moglibyśmy od-

<sup>5</sup> L. Gudkov, „Pamät” o vojne i massovaä identičnost’ rossiän, w: *Pamät’ o vojne 60 let spustä. Rossiä, Germaniä, Evropa*, Moskwa 2005, s. 84-85. Wszystkie cytaty z literatury rosyjskojęzycznej podaje we własnym tłumaczeniu.

<sup>6</sup> B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna” nr 3, 2007, s. 9-10.

<sup>7</sup> Tamże, s. 11-15.

tworzyć, badając biografie indywidualne, a także przekonania członków społeczeństwa) a pamięcią oficjalną (uprawomocnioną czy wręcz upaństwowioną częścią dyskursu publicznego na temat pamięci). Czy można ocenić, który rodzaj pamięci reprezentują omawiane filmy? Czy są to przekazy o charakterze mającym na celu kształtowanie zbiorowej świadomości czy też może raczej stanowią świadomości owej zwierciadła? Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi w odniesieniu do całokształtu produkcji filmowej z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, komentowane tutaj obrazy nie są jednorodne i nie dadzą się sprowadzić do jednego spójnego komunikatu, jeśli już, można wyodrębnić kilka narracji alternatywnych. Po drugie, można przypuszczać, że forma filmowa w jakimś stopniu musi zazwyczaj uwzględniać potencjalnego odbiorcę gotowego pójść do kina, niekoniecznie będąc wyłącznie pochodną celowych działań o charakterze politycznym czy ideologicznym. I wreszcie po trzecie, należałoby być może pojednawczo powiedzieć, iż obie te sfery – pamięć „oddolna” i pamięć oficjalna – pozostają nierzadko we wzajemnym splocie, czerpiąc od siebie nawzajem, będąc przy tym dodatkowo zapośredniczone przez niemożliwy do pominięcia subiektywny czynnik indywidualnej twórczości<sup>8</sup>.

W Polsce dość chyba powszechnie przyjmowana jest publicystyczna teza o rosyjskiej niechęci do krytycznej refleksji nad własną historią, o powszechnym wykorzystywaniu historycznych schematów dla celów politycznych oraz niezwykle tendencyjnej skłonności do fałszowania i mitologizacji wybranych aspektów przeszłości oraz tabuizacji innych. Jest być może w tym sposobie myślenia dużo prawdy, jednak można także odnaleźć argumenty przeczące tym stosunkowo prostym tezom. Wydaje się więc, że lepsze od posługiwania się uproszczonymi diagnozami będzie tutaj zastosowanie pojęcia kultur pamięci. Kultury pamięci możemy określić w dużym uogólnieniu jako przyjęte w danym społeczeństwie sposoby mówienia o przeszłości (przy czym poprzez „mówienie o” rozumie się oczywiście nie tylko werbalne i dyskursywne sposoby konceptualizowania przeszłości), pewne ogólne właściwości opisywania kolektywnej przeszłości, a także sposoby jej publicznego wykorzystywania oraz ewentualne tendencje do przemilczenia wybranych (pytanie jakich?) aspektów. Kultura pamięci obejmuje więc zarówno sposób obecności historii w sporach politycznych, debaty publicystyczne na jej temat (o ile takowe występują), strategie nauczania historii w szkołach, jak i artystyczne przedstawienia przeszłości. Możemy dla przykładu, a także dla zobrazowania o jakie typy praktyk tutaj chodzi, wymienić przywoływane przez Stefana Troebsta pasy transmisyjne kultury pamięci, które ten z kolei podaje za Wolfgangiem Kaschubą<sup>9</sup>. Są nimi: dyskurs publiczny w mediach, przestrzenna i terytorialna koncepcja reprezentacji i symbolizowania (a więc miejsca pamięci czy pomniki), symboliczna walka o znaki i znaczenia estetyki pamięci, kanon rytualnych

<sup>8</sup> Zob. B. Korzeniewski, *Filmowe zapośredniczenia niemieckiej pamięci o II wojnie światowej*, w: *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B. Korzeniewski, Poznań 2007, s. 205-225.

<sup>9</sup> S. Troebst, *Postkomunistyczne kultury pamięci w Europie Wschodniej: stan, kategoryzacja, periodyzacja*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” no 2788, Wrocław 2005, s. 34.

i estetycznych praktyk, regularny zestaw form i figur przekazu (opowieści, serie wspomnień, zdjęcia, książki historyczne)

Istotne z punktu widzenia niniejszego opracowania, choć być może dość oczywiste, jeśli uwzględnimy różnorakie ścieżki dziejowe poszczególnych państw europejskich, jest traktowanie przez S. Troebsta europejskich kultur pamięci jako wyraźnie zróżnicowanych pod względem regionalnym. Według niego podział na Europę Zachodnią, Środkową i Wschodnią w dużym stopniu odpowiada różnym strategiom pamiętania i upamiętniania, ze szczególnym uwzględnieniem – co warto podkreślić – pamięci związanej z II wojną światową i jej konsekwencjami. Autor wyróżnia kilka stylów (kategorii) kultur pamięci charakterystycznych dla postsowieckich rejonów Europy po przełomie 1989 r., dla których jednym z głównych kryteriów wyodrębniania pozostaje stosunek do komunistycznej przeszłości. Specyfika modelu rosyjskiego jest – zdaniem Troebsta – spowodowana faktem, iż państwowa czy narodowa nowa elita nadal związana jest z elitami sprzed upadku ZSRR, co przekłada się, także w sferze pamięci, na kontynuację „autorytarnych struktur bez jednoznacznego zdystansowania się od praktyk władzy komunistycznej”<sup>10</sup>. Zdaniem autora konflikt między dwoma elitami (postradzieckimi i rosyjskimi) jest więc jedynie pozorny, natomiast w dziedzinie konstruowania zbiorowej tożsamości powinniśmy dopatrywać się analogii między niegdysiejszą „radzieckością” a dzisiejszą „rosyjskością”. Troebst uważa, iż „w Federacji Rosyjskiej własne zwycięstwo nad faszyzmem stanowi w wymiarze kultury pamięci konsensus założycielski państwa-sukcesora Związku Radzieckiego”<sup>11</sup>.

Tego typu punkt widzenia mieści się w ramach dość silnie utrwalonej tendencji do ujmowania rosyjskiej pamięci zbiorowej dotyczącej zwycięstwa nad faszyzmem jako ważnego czynnika budującego tożsamość zbiorową – najpierw radziecką, a następnie na jej gruzach rosyjską. Warto w tym miejscu odnieść się do analizy Gudkova, zamieszczonej w tomie w całości poświęconemu tej tematyce. Gudkov skupia się w swoim artykule na licznych powiązaniach między pamięcią o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej a zbiorową tożsamością społeczeństwa rosyjskiego. Podkreślając fakt, iż każda pamięć (obojętnie czy indywidualna, czy zbiorowa) nigdy nie jest dosłownym (obiektywnym, dokumentalnym) odbiciem minionej rzeczywistości, autor proponuje poddać analizie kryteria, według których zachodzą procesy selekcji i konstrukcji wydarzeń podczas społecznego zapamiętywania (również zapominania). Pamięć zbiorową, według Gudkova, powinniśmy także rozpatrywać jako rodzaj społecznej struktury komunikacyjnej wraz z nadawcą, odbiorcą i uwarunkowaniami owego przekazu: „wspominający w sposób niejawny zwraca się do znaczącego Innego (także wtedy, gdy ów Inny to jedynie uogólniony, dyfuzyjny obraz «młodego pokolenia», moralnego «sądu historii», «publiczności», «społeczeństwa»”<sup>12</sup>. Gudkov świadomy jest także faktu, iż zbiorowe przedstawienia przeszłości zawsze odzwierciedlają określone warto-

<sup>10</sup> Tamże, s. 37-38.

<sup>11</sup> Tamże, s. 33.

<sup>12</sup> L. Gudkov, *op. cit.*, s. 86.

ści danego społeczeństwa, będąc przyjmowane jako rodzaj oczywistej wiedzy zdroworozsądkowej, bezalternatywnej, niepodlegającej wątpliwościom, niemającej żadnej określonej genezy, a raczej istniejącej w sposób naturalny „od zawsze”. Tym samym, obserwowane i analizowane niejako „z zewnątrz”, struktury pamięci dostarczają wiedzy na temat istotnych cech danej zbiorowości. Jest też pamięć zbiorowa funkcjonalna ze względu bądź na solidarność zbiorową, bądź na konieczność legitymizacji danych instytucji społecznych czy porządku politycznego.

Analizując konkretne zjawiska dotyczące kształtu rosyjskiej kolektywnej pamięć, autor powołuje się na regularnie przeprowadzane sondaże opinii publicznej. Wynika z nich – zdaniem rosyjskiego socjologa – że wojna w potocznej pamięci Rosjan nosi przede wszystkim charakter wojny wielkiej, tragicznej, heroicznej: „praktycznie wypadła, wyparta ze zbiorowej pamięci (świadomości masowej), warstwa przeżyć powszedniej, beznadziejnej wojny i powojennej egzystencji, niewolniczej pracy, chronicznego głodu i ubóstwa, przymusowej ciasnoty życia”<sup>13</sup>. Pamięć o wojnie jest – jego zdaniem – strukturyzowana przede wszystkim poprzez centralną kategorię zwycięstwa (co wydaje się dość istotne – zwycięstwa radzieckiego/rosyjskiego, nie wspólnego, międzynarodowego). Zwycięstwo nad faszyzmem jest – według ogromnej większości Rosjan – najważniejszym wydarzeniem w historii Rosji oraz podstawowym ośrodkiem zbiorowej świadomości. Znaczenie zwycięstwa jako podstawowego elementu narodowej dumy Rosjan wydaje się być – zdaniem socjologa – konsekwencją erozji wcześniejszych pozytywnych wymiarów solidarności zbiorowej. Zwycięstwo legitymizuje zarówno czarne strony wojny wraz z ogromem jej ofiar, jak i reżim stalinowski w całości, usprawiedliwiając niejako „wstecz” jego okrucieństwa.

Według Lwa Gudkova heroiczne obrazy wojny w radzieckiej, a potem rosyjskiej rzeczywistości, formowały się poprzez rozciągniętą w czasie sakralizację wojennego zwycięstwa. Tego rodzaju pamięć o wojnie była konstruowana stopniowo: poprzez jej postępującą organizację, „upaństwowianie”, instytucjonalizację i jednocześnie „naturalizację” (uczynienie oczywistą, bezwarunkową i bezalternatywną). Autor zwraca również uwagę na obszary społecznej niepamięci, do których zalicza agresywny charakter sowieckiego reżimu przed wojną, sojusz radziecko-niemiecki, cenę wojny i absurdalnie wysoką liczbę ofiar, błędy wojenne itp.<sup>14</sup>. Jeszcze inną cechą rosyjskiej pamięci o wojnie jest – na podstawie sondaży opinii publicznej – jej chaotyczność i sprzeczności w obszarze wiedzy na temat przebiegu wojny. Zdaniem Gudkova dzisiejsza oficjalna wizja wojny ma w swej istocie genezę stalinowską, a także podlega próbom zawłaszczania przez siły polityczne.

Gudkov stawia dość radykalną tezę o tym, że wojna stała się dla Rosji i Rosjan specyficzną kulturą, a właściwie jej surogatem – „polem sensów, gdzie odgrywane są najważniejsze tematy i wątki współczesności”<sup>15</sup>. Twierdzi on, że wojna, a właściwie jej

<sup>13</sup> Tamże, s. 88.

<sup>14</sup> Tamże, s. 95.

<sup>15</sup> Tamże, s. 99.

„upaństwowiony” schemat, dostarcza narzędzi dla rozumienia, objaśniania i legitymizowania współczesności. Sprawia chociażby, że dokonywanie społecznych ocen możliwe jest jedynie przez pryzmat niezwykłości, ofiarności czy heroizmu, natomiast rzeczywistość zwyczajna i powszednia waloryzowana jest negatywnie. Co więcej, zdaniem Lva Gudkova, obowiązująca powszechnie wizja wojny ojczyźnianej jest niezbędna dla usankcjonowania dzisiejszego anachronicznego układu społeczno-politycznego.

Ze stwierdzeń rosyjskiego socjologa wynika konstatacja, że pamięć określana jako oficjalna czy też upaństwowiona niemal całkowicie opanowała pamięć oddolną („co myślą, wiedzą i deklarują ludzie”), w sposób bezwyjątkowy definiując jej strukturę i sposoby wyrazu. Ta mocno brzmiąca teza budzić może jednak pewne wątpliwości choćby ze względu na specyfikę – jak się wydaje – badań o charakterze sondażowym. Jeśli przyrzeć się wypowiedziom innym niż zbiorcze zestawienia odpowiedzi na pytania sondażowe, a także innym niż oficjalne nośnikom pamięci, okazuje się, że pamięć społeczeństwa rosyjskiego jest jednak bardziej zróżnicowana. Mimo centralnej zapewne pozycji dyskursu heroicznego, wydaje się, iż Rosjanie nie upamiętniają wyłącznie wojny wielkiej, bohaterskiej i jednoznacznej, a także nie zawsze wypierają inne jej obrazy (wspomnianą wyżej powszedniość, okrucieństwo, beznadzieję, ciężkie warunki bytowe czy zróżnicowane światłocienie ocen moralnych). W swoim szkicu dotyczącym współczesnych obrazów wojennych Isabelle de Kéghel, podkreślając duże znaczenie we współczesnej Rosji dyskursu heroicznego wywodzącego się z kultury pamięci epoki brzeźniewowskiej (a nawet nasilanie się tego znaczenia), zauważa jednak istnienie pamięci równoległej i alternatywnej wobec niego<sup>16</sup>. Autorka uważa, że dzisiejsza rosyjska kultura pamięci w żadnym razie nie jest jednorodna. Jako przykłady owej niejednorodności wymienia i analizuje następujące obrazy filmowe: *Nasi* (film poddany analizie również w niniejszym tekście), *Ostatni pociąg* (*Poslednij poezd*) w reżyserii Aleksieja Gomana młodszego, *Kukulka* (*Kukuška*, reż. Aleksandr Rogożyn), *Barwy czasów okupacji* (*Cvety vremën okupacii*, reż. Igor Grigorev)<sup>17</sup>.

Podobnie gdy bliżej przyrzeć się obrazom filmowym wybranym na potrzeby tego opracowania, należy wyciągnąć wniosek, że – przynajmniej jeśli zestawić je obok siebie, traktując jako wieloskładnikową wypowiedź o wojnie i pominąć trudną do oszacowania siłę oddziaływania każdego z nich – nie prezentują one płaskiego, powierzchniowego wizerunku wojny. Trzeba raczej powiedzieć, że obiektywizują one różne odcienie pamięci (co oczywiście wcale nie oznacza, że wszystkie te odcienie są w równym stopniu obecne w rosyjskiej świadomości). Dlatego też proponuję przyrzeć się najpierw filmom, które można określić jako dość schematyczne (odpowiadałyby mniej więcej charakterystyce dyskursu wojennego według cytowanego wyżej Gudkova), zestawiając je później z filmami mniej typowymi, prezentującymi narracje odmienne i alternatywne wobec skonwencjonalizowanego dyskursu heroicznego.

<sup>16</sup> I. de Kéghel, *Neobyčnye perspektivy: Velikaja Otečestvennaja Vojna v novejših rossijskich filmah*, w: *Pamät...*, s. 756-757.

<sup>17</sup> Tamże, s. 756-763.

Pierwszym filmem, spośród przedstawionych tutaj, jest obraz z 2002 r. pt. *Gwiazda* (*Zvezda*, funkcjonujący w polskiej dystrybucji jako *Kryptonim Gwiazda*), w reżyserii Nikolaja Lebedeva. Akcja filmu rozgrywa się w 1944 r., gdy Armia Czerwona dociera do zachodniej granicy ZSRR. Głównym tematem jest ryzykowna i niebezpieczna akcja zwiadowcza na tyłach wroga, mająca na celu określenie charakteru przegrupowań oddziałów niemieckich. Zwiadu podejmuje się kilkusobowa grupa pod dowództwem porucznika Travkina. Grupa Travkina składa się z sześciu zwiadowców, z których każdy zostaje pokazany w sposób silnie zindywidualizowany i wzbudzający sympatię widza. Jest ona skonstruowana zgodnie z zasadą wewnętrznego zróżnicowania uczestników (pochodzą z różnych rejonów ZSRR, reprezentują różne typy fizjonomiczne – w tym także azjatycki, różne typy osobowościowe, różne rodzaje wykształcenia i doświadczenia), być może w celu podkreślenia jednoczącego charakteru narodowości radzieckiej, a także wspólnoty odniesionego zwycięstwa. Stosunki w grupie zwiadowców ukazane są jako bardzo serdeczne, są oni wobec siebie nawzajem niezwykle pomocni, a nawet czuli, w duchu niczym niezakłóconego braterstwa. „Gwiazda” to kryptonim zwiadowców, którego używają oni, łącząc się z dowództwem i przekazując informacje za pomocą radiostacji. W filmie wielokrotnie, niczym refren, powraca zawołanie Travkina: „Ziemia, tu Gwiazda, tu Gwiazda, czy mnie słyszycie?” (*Zemlá, á Zvezda, á Zvezda, vy mne slyšite?*). Po drugiej stronie natomiast ukazana jest zakochana w młodym poruczniku i cierpliwie nań czekająca łączniczka Katja.

Podczas akcji zwiadowczej grupa Travkina wchodzi w posiadanie niezwykle cennych i ważnych z punktu widzenia strategicznego informacji na temat koncentracji jednostek niemieckich. Jednakże radiostacja ulega awarii i nie ma możliwości przekazania tych wiadomości do sztabu. Symbolem tej niemożności jest cierpliwe, bezskuteczne, powtarzane na zasadzie zaklęcia wołanie Katji: „Gwiazda, Gwiazda, ja Ziemia! Odpowiedzcie Ziemi” (*Zvezda, Zvezda, á Zemlá! Otvet te zemle*). Grupie zwiadowców udaje się w końcu z dużym poświęceniem zdobyć niemiecką radiostację, jednak wokół nich zacieśnia się pierścień oddziałów wroga, poszukujących ich jako groźnych dywersantów. Ostrzeliwani, robią użytek ze zdobytej radiostacji – udaje im się połączyć ze sztabem i w ostatniej chwili przekazać kluczową informację o koncentracji wojsk. Niestety wszyscy zwiadowcy giną, a Katja wciąż z nadzieją powtarza swoją mantrę, tym razem bezskutecznie. Film kończy komentarz: „Rozpoczęło się wyzwolenie Polski, za które życie oddało ponad pół miliona żołnierzy i oficerów”. A dalej: „Każdej wiosny, każdego maja, dusze poległych z pół Polski, Czech, Niemiec, zewsząd kierują się do rodzinnych krajów, po to, by ujrzeć swoją kwitnącą Ojczyznę, za którą oddali swoje życie”.

*Gwiazda* skonstruowana jest według sztamowych i raczej przewidywalnych prawideł filmu wojennego. Niewielka grupa bohaterów, ich konkretne oraz zindywidualizowane, choć jednak bardzo uproszczone charakterystyki, wydają się uosabiać przekonanie o wspólnocie zwycięstwa, przy jednoczesnym pokazaniu pewnej zwyczajności heroizmu („to mógłby być każdy z nas”). Trudne zadanie stojące przed młodymi mężczyznami związane jest z ogromnym ryzykiem, jednak zostaje podjęte ochoczo,



wręcz na własną prośbę, bez wątpliwości i oporu. Jego wypełnienie decyduje o losach znacznie większej liczby ludzi, dlatego też śmierć bohaterów wpisuje się w paradygmat ofiary w imię wyższych celów i wartości. Filmowej narracji towarzyszy nastrój specyficznie uwznioślającej liryczności. Na podkreślenie jednak zasługuje fakt, iż wojna nie jawi się tutaj jako zabawa. Likwidując podczas akcji jeńców-informatorów, zwiadowcy być może wielu oporów moralnych nie mają, jednak wyraźnie w takich sytuacjach widać, że zabijanie nie jest dla nich czynnością łatwą. Uśmiercanie pokazane jest jako działanie konieczne, do którego się stopniowo przywyka i którego należy się uczyć, jednak niejako wbrew sobie. Generalnie jednak *Gwiazda* jest typowym przykładem wypowiedzi utrzymanej w konwencji bohaterskiego poświęcenia, jednoznacznych wyborów moralnych i braku wątpliwości.

Nieco więcej niejednoznaczności moralnej można odnaleźć w kolejnej z wybranych produkcji, jednakże owa niejednoznaczność wynika nie tyle z podważenia dominującego dyskursu, co raczej z obranej dość oryginalnej perspektywy w opowiadaniu o wojnie. W ogólnej bowiem wymowie ideologicznej filmów w pełni utrwała heroiczną mitologię jako podstawę rosyjskiej tożsamości. W sposób niekwestionowany reprodukuje pozytywny wariant mitu bohaterskiego, dodatkowo rozszerzając go o treści istotne z punktu widzenia współczesności. Mowa tu o obrazie *Jesteśmy z przyszłości* (*My iz buduşego*, reżyseria Andrei Malûkov, 2008 r.). Jest to obraz o charakterze „historycznego science-fiction”, skierowany typowo do odbiorcy młodego, wyraźnie tendencyjny i z założenia zapewne wychowawczy, a mimo to ciekawy i wart drobiazgowego omówienia w świetle naszych rozważań.

Film ukazuje czwórkę młodych Rosjan, którzy zajmują się nielegalnymi „wykopaliskami”, w celu znalezienia rozmaitych przedmiotów pochodzących z czasów Wojny Ojczyźnianej. Czynią to jednak głównie z pobudek komercyjnych, praktykując swego rodzaju zdegradowaną pamięć na sprzedaż. Czwórkę bohaterów poznajemy we współczesnym Petersburgu, gdy wyruszają nowoczesnym sportowym samochodem na kolejne ze swoich „prac ziemnych”. Postaci młodych ludzi zarysowane są nader stereotypowo i w sposób mało subtelny, uosabiając różne strategie kulturowe współczesnej młodzieży rosyjskiej. Szefem grupy jest obrotny młody biznesmen (Borman), który prowadzi ów szczególny „historyczny interes”. Towarzyszą mu w charakterze pracowników jego rówieśnicy: Spirt – młodzieniec z długimi dreadami (które później traci w koleżeńskiej sprzeczce), *skinhead* o przydomku Czerep, a także sprawiający wrażenie lekko niedorozwiniętego miłośnik militarnych gier komputerowych Czucha. Szczególnie czytelna, przerysowana i służąca później jako łatwe narzędzie do budowania komunikatów o charakterze moralizatorskim jest postać *skinheada*. Czerep ma na ramieniu wytatuowaną swastykę, uzasadnia swój udział w wykopaliskach chęcią wejścia w posiadanie niemieckich wojennych trofeów, *Mein Kampf* ocenia jako „gramotną książkę”, natomiast na temat Hitlera wypowiada się w następujący sposób: „Na miejscu Stalina dawno bym się związał z Hitlerem, żeby bardziej przycisnąć Amerykę”.

Młodzieńcy są na wskroś nowocześni, niczym nieróżniący się od swoich zachodnioeuropejskich rówieśników, korzystający z wszelkich dostępnych dóbr material-

nych. Jednocześnie wydają się być beztroscy i pewni siebie, żyjący z dnia na dzień i raczej nastawieni na terażniejszość niż jakikolwiek inny wymiar czasowy. Samochodowemu rajdowi na miejsce wykopalisk towarzyszy tło muzyczne w postaci piosenki o dość znaczącym tekście: „Nasza Russia. Nasza/ Nasze terytorium, tu jest nasz dom / Te ulice znają każdą twarz / Tu zawsze będziemy numerem jeden / I lepiej nie wchodź nam w drogę / Bez problemów, bez niepotrzebnych dylematów / Tu żyjemy i wiemy co i za ile / Na wszystkie pytania mamy jedną odpowiedź / To nasze miasto i tu lepszych od nas nie ma”. Utwór ten, utrzymany w rockowej konwencji, wydaje się eksponować z jednej strony siłę tożsamości lokalno-narodowej, z drugiej natomiast zwraca uwagę na indywidualizm, siłę przebiecia i pewną arogancję młodego pokolenia, reprezentowanego przez głównych bohaterów.

Podczas nielegalnych wykopalisk mężczyźni natrafiają znienacka na resztki ziemianki z okresu wojny. W jej środku znajdują oni ludzkie kości oraz przedmioty w rodzaju oficerskiej raportówki, broni, zegarka i rozpoczętego listu do matki pisanego z frontu (zachowane w nierealnie dobrym stanie). Łup wydaje się bardzo cenny, co wprawia młodzieńców w wyjątkowo dobry nastrój i skłania do zabawy przy alkoholu. O mały włos nie dochodzi przy tym do zbeczczaszczania znalezionych szczątków ludzkich. Mężczyźni robią sobie również żarty ze starszej kobiety, która przekonana o ich szczytnych intencjach, przynosi im mleko i prosi o odnalezienie pamiątkowej papierośnicy syna, który w 1942 r. przepadł w czasie walk w tym właśnie miejscu (kobieta ta z punktu widzenia logiki nie mogłaby raczej dożyć współczesności – znów jednak, troska o prawdopodobieństwo wydarzeń nie stanowi ani budulca, ani istoty tej wypowiedzi na temat wydarzeń historycznych).

Scena, w której czwórka młodzieńców pije wódkę w otoczeniu historycznych przedmiotów jest momentem przełomowym. Znajdują oni bowiem pożółkłe dokumenty, przynależące jakoby do nich samych, co oczywiście wydaje im się przywidzeniem czy może raczej alkoholową halucynacją. Poprzez kąpiel w jeziorze, która miała przywrócić ich do stanu trzeźwości, przenoszą się w czasie, lądując w samym środku wydarzeń wojennych i stając się żołnierzami radzieckimi. Klasyczny chwyt „podróży w czasie” i przemieszania planów czasowych w tym przypadku służy po pierwsze zobrazowaniu czasów wojny ojczyźnianej (choć niekoniecznie w sposób realistyczny). Po drugie natomiast powoduje zamianę zdegradowanej pamięci traktowanej w sposób instrumentalny, która dotychczas była domeną młodego pokolenia reprezentowanego przez bohaterów filmu, historią żywą, symbolizowaną przez dosłowne uczestnictwo w wydarzeniach z przeszłości.

Sytuacja przymusowej podróży w czasie wywołuje wśród młodych mężczyzn wściekłość i poczucie uwięzienia w pułapce. Odnalezieni bez odzieży na brzegu jeziora, są początkowo podejrzani o dezercję, później zyskują etykietę tych, którzy wrócili z ciężkiej misji zwiadowczej, co mogło przyczynić się do lekkiego pomieszania w głowach. Mężczyźni zachowują się bowiem nieadekwatnie do sytuacji, są nieporadni, budzą politowanie lub śmieszność. Snują plany „powrotu do przyszłości”, jednocześnie gwarantując swoim „frontowym kolegom” przyszłe zwycięstwo w wojnie nad fa-

szymem, co dodatkowo pozwala definiować ich jako szaleńców. Po pewnym czasie, zgodnie z logiką dojrzewania patriotycznego, czwórka przybyszy z przyszłości zaczyna coraz bardziej dopasowywać się zarówno do panujących w okopach warunków, jak i zasad panujących w żołnierskiej grupie. Stopniowo przestają być grupą egoistycznych lekkoduchów, czując coraz większą odpowiedzialność za losy ojczyzny.

Częścią dojrzewania patriotycznego jest także uświadomienie sobie przez młodzieńców własnego grzechu nieposzanowania przeszłości i pogardy wobec przodków. Gdy okopy odwiedza staruszka z mlekiem, podobna do tej (ta sama?), która prosiła o szukanie pamiątek po poległym synu, młodzi mężczyźni zdają sobie sprawę ze swego przewinienia. Uświadamiają sobie, iż uogólnioną winę wobec przodków mogą odkupić – a tym samym powrócić do czasów sobie właściwych – jedynie poprzez wypełnienie uczynionej w alkoholowym żarcie obietnicy (odnalezienie papierośnicy poległego szeregowca Dimy Sokołowa). Tuż po tym nasi bohaterowie zostają wysłani na bardzo niebezpieczną akcję zwiadowczą, z której wywiązują się wyśmienicie i podczas której udaje im się rzeczoną obietnicę wypełnić.

W finale filmu czwórka bohaterów zmuszona jest wziąć udział w radzieckim natarciu na wroga, w którym – według posiadanej przez nich wiedzy – faktycznie powinni zginąć. Mimo wcześniejszych perypetii, początkowych oporów i podejmowanych prób ucieczki, można powiedzieć, że wreszcie stali się oni częścią społeczności żołnierskiej. Co więcej, zagrzewają oni kolegów do boju, śpiewając przy akompaniamencie gitary pieśń wojenną, utrzymaną w konwencji bojowej i bohaterskiej: „W rękach automat, ponieważ jestem żołnierzem / Błyszczą ordery, ponieważ jest wojna / Wróciłem do domu, ponieważ jestem bohaterem / Wróciłem do domu żywy” (*В руках автомат, потому что солдат / Блестят ордена, потому что война / Вернулся домой, потому что герой / Вернулся домой живой*). W dalszej części tekstu piosenki pojawia się motyw skonstrastowania szczęścia osobistego z koniecznością obrony ojczyzny w obliczu ataku wroga (wojna ma charakter obronny!), a także wzmiankowana jest postać matki oplakującej wyjazd syna na front. Przygotowując się do natarcia, śpiewając i tańcząc, bohaterowie stanowią wraz z pozostałymi („prawdziwymi”) uczestnikami walk jedną rodzinę. Jeśli próbować odczytywać tę niewątpliwie silnie dydaktyczną scenę przez pryzmat refleksji nad pamięcią zbiorową, można powiedzieć, że jest to próba zobrazowania – jakkolwiek dosłownego i prostego – łączności między pokoleniami oraz być może ukazania Wielkiej Wojny Ojczyźnianej jako wspólnej sprawy, która wciąż dotyka wszystkich.

W trakcie natarcia bohaterowie przybyli ze współczesności odgrywają bardzo ważną rolę. Udaje im się wysadzić niemiecki bunkier, zmieniając przy tej okazji bieg historii i uchodząc „tym razem” z życiem. Po zakończonym natarciu mężczyźni powracają – nie ulega wątpliwości, że zupełnie odmienieni – do czasów współczesnych. Szczególnie jednoznaczna i dydaktyczna jest scena, w której *skinhead* Czerep – niemal natychmiast po powrocie do realiów XXI w. – zdrapuje sobie za pomocą kamienia wytatuowaną na ramieniu swastykę. Wróciwszy natomiast do Petersburga, wszyscy bohaterowie przypatrują się wymownie grupie łysych młodzieńców pijących na chodniku piwo.

Film utrzymany głównie w konwencji humorystycznej (czy aby jednak na pewno humor ten był do końca zamierzony?), z prostym przesłaniem moralnym dotyczącym szacunku wobec przeszłości, zawiera jednak kilka wskazań, które możemy uznać za dość oryginalne. Po pierwsze, zabieg przeniesienia w czasie ma za zadanie tworzyć wrażenie podobieństwa między „nami” żyjącymi w czasach pokoju a „nimi”, którym przyszło dorastać w czasie wojny. Niesie więc przesłanie pewnej metaforycznej wspólnoty doświadczeń dziadków i wnuków. Po drugie, obraz ten wyraźnie wskazuje na aktualny kontekst, w którym refleksja nad historią staje się ważna: problem fascynacji ideologią nazistowską wśród młodych Rosjan czy ich ogólny historyczny indyferentyzm. Po trzecie wreszcie, co niezwykle istotne z naszego punktu widzenia i odróżniające omawiany obraz od pozostałych, *Jesteśmy z przeszłości* to nie tyle narracja o przeszłości, co o pamięci jako takiej. W mniejszym stopniu stanowi ona opowieść o konkretnych wydarzeniach wojennych, będąc raczej głosem w sprawie stosunku do przeszłości i społecznego wymiaru pamiętania, konieczności podtrzymywania pamięci, a nawet jej funkcjonalności dla współczesnego społeczeństwa rosyjskiego.

Warto przy tym jednak postawić pytanie, jaką pamięć reprodukuje i chcielibyśmy reprodukować poprzez przekaz międzypokoleniowy. Irina Šerbakova w artykule *Nad mapą pamięci (Nad kartoj pamāti)* rozpatruje obraz wojny w oczach współczesnych rosyjskich 15-20-latków<sup>18</sup>. Zadaje ona pytanie, czy mamy dziś jeszcze do czynienia z bezpośrednim (przede wszystkim rodzinnym) przekazem pamięci o wojnie między pokoleniem uczestników wojny a pokoleniem dzisiejszej młodzieży, czy też może jest to już obszar całkowicie zmitologizowany i zawłaszczony przez oficjalno-państwową retorykę. Autorka poddaje analizie wypracowania młodzieży, nadesłane na konkurs historyczny rozpisywany rokrocznie od 1999 r. przez stowarzyszenie „Memoriał”. Dochodzi do wniosku, że w wypowiedziach młodzieży zauważalne jest rozdwojenie rosyjskiej pamięci o wojnie ojczyźnianej – z jednej strony mamy więc kreowanie i podtrzymywanie przez władze ideologizowanej pamięci o zwycięstwie (podobnie jak Lev Gudkov autorka obserwuje „podmianę historii wojny historią zwycięstwa”), z drugiej natomiast obecna jest pamięć alternatywna wobec owej wielkiej narracji: „Nasze dzieci są ofiarami owej wyjąłowanej i pozbawionej ludzkiej treści państwowej 'pamięci'. Oni nieustannie odtwarzają jej język, dlatego że językiem tym mówią o wojnie ich nauczyciele, nim napisane są ich podręczniki, jest to język, który znają z opowieści weteranów, którzy uczynili zawód ze swojego uczestnictwa w wojnie. (...) Inna, nieoficjalna, niepaństwowa, ludowa pamięć o wojnie powstaje w ich świadomości przede wszystkim poprzez pryzmat historii rodzinnej”<sup>19</sup>.

W zasadzie film skierowany do młodego widza i oparty na podobnej zasadzie co scharakteryzowany tu obraz *Jesteśmy z przeszłości* mógłby być głosem za podtrzymywaniem pamięci drugiego rodzaju, swego rodzaju apelem o transmisję pamięci także tej nieoficjalnej i nie zawłaszczanej przez państwo. *De facto* jednak, ze względu na

<sup>18</sup> I. Šerbakova, *Nad kartoj pamāti*, w: *Pamjat' o vojne...*, s. 195-210.

<sup>19</sup> Tamże, s. 196-197, 203.

swoją schematyczność i rezygnację ze stawiania jakichkolwiek właściwie pytań, okazał się być raczej głosem rzeczników pamięci upaństwowionej.

Inna warta przedstawienia produkcja to film nieco odmienny, choć trudno nazwać go kontestującą wypowiedzią na temat pamięci. W pewnym jednak stopniu reprezentuje on narrację alternatywną wobec dominującej, jeśli wziąć pod uwagę, że podmiotem wypowiedzi jest tutaj kobieta. Mowa o obrazie *Błogosławcie kobietę* (*Blagoslavite zhenshchinu*) z 2003 r., w reżyserii Stanisława Govoruchina. Nie jest to film wojenny, ani nawet taki, w którym wojna *explicite* funkcjonuje jako temat główny. To melodramat, będący również panoramą dziejów Związku Radzieckiego od 1935 r. do lat pięćdziesiątych XX w., ukazaną przez pryzmat losów rosyjskiej kobiety i jednocześnie oczami tejże kobiety. Młoda dziewczyna – Wiera mieszkająca wraz z matką oraz młodszym rodzeństwem w rajskim zakątku Imperium, gdzieś nad Morzem Czarnym, poznaje dużo starszego oficera Armii Czerwonej (Aleksandr Lariczev), w którym zakochuje się i którego poślubia. Od tego momentu jej biografia splata się z historią Rosji, czy wręcz symbolizuje ją. Bohaterka decyduje się poświęcić całe swoje życie mężowi, który z kolei całkowicie podporządkowuje się wymogom służby ojczyźnie. Młoda dziewczyna rozpoczyna więc swoistą tułaczkę za miłością, ale też pośrednio z powodu miłości do ojczyzny. Początkowo wyjeżdża ona ze swoim małżonkiem do Azji Środkowej, gdzie styka się z ciężkimi warunkami bytowymi oraz oschłością męża, który kocha ją na patriarchalną modłę wojskową, przyznając pośród licznych obowiązków małżeńskich i gospodarskich wyłącznie jedno prawo („być kochaną”). Wiera zmuszona jest do absolutnego zatracenia siebie w poświęceniu (m. in. zostaje zmuszona do rezygnacji z macierzyństwa).

Mimo dominacji obowiązku i ojczyzny w życiu Wiery, wielka historia nie została tutaj jednak pokazana w formie wyłącznie heroicznej, lecz została przefiltrowana przez prywatność i w pewnym sensie domową perspektywę. Na przykład echa wielkiego terroru lat trzydziestych docierają do nas poprzez przebieg towarzyskiego, alkoholowego spotkania w domu Wiery (która oczywiście w nim nie uczestniczy, a jedynie obserwuje podczas serwowania kolejnych posiłków i sprzątanania ze stołu). Napaść hitlerowców na ZSRR zastaje bohaterów w pociągu do Brześcia. Mężczyźni natychmiast formują oddział pod dowództwem Lariczeva, kobiety natomiast zanosząc się płaczem, żegnają swoich mężów. Scena pożegnania powiela chyba jedną z bardziej popularnych klisz radzieckiej i rosyjskiej kultury pamięci o wojnie – obraz kobiety, która wie, że jej rolą jest czekanie; kobiety, która jednak może – inaczej niż mężczyzna – pozwolić sobie na łzy. Częścią tego syndromu jest po raz kolejny wątek niezbędnego poświęcenia, ofiary, skonstrastowania prywatności (reprezentowanej przez kobiecość) z wymogami ojczyzny. Podczas wojny Wiera pracuje jako pielęgniarka w szpitalu. Mieszka u swojej przyjaciółki – lekarki Maszy i pomaga jej w wychowywaniu dwójki dzieci. Jedną z symbolicznych scen, w których – jak można sądzić – biografia osobista po raz kolejny zostaje zderzona z historią, jest scena porodu: podczas gdy Masza rodzi córkę, z radiowych głośników rozlegają się wojenne komunikaty.

Gdy Wiera dowiaduje się o śmierci brata oraz wywiezieniu siostry do Niemiec, decyduje się – zabierając ze sobą dwójkę dzieci przyjaciółki – wyjechać do swej osa-

motnionej matki (która, tracąc dzieci, także reprezentuje jeden z wariantów kobiecego losu w obliczu wojny). Wspólne, zobrazowane na podobieństwo sielanki, życie kobiet i dzieci – gdzieś z dala od wojny, od państwa, od historii – przerywa pojawienie się męża Wiery. Po raz kolejny wydaje się on uosabiać tak zwaną wyższą konieczność, a jego powrót jest dla Wiery tożsamy z potrzebą porzucenia bliskich. Rok 1945 natomiast, zwycięstwo w wielkiej wojnie, oznacza dla męża Wiery konieczność odnalezienia się w warunkach pokoju, co paradoksalnie powoduje jego rozdrażnienie, czy wręcz złość. Wydaje się on nie cieszyć z zakończenia wojny. Można domniemywać, że dla Lariczewa wojna stała się nieodłączną częścią tożsamości, podobnie jak w rosyjskiej pamięci zbiorowej stanowi ona wciąż punkt kluczowy z punktu widzenia kształtowania tożsamości zbiorowej.

Druga część filmu opowiada o wydarzeniach z lat pięćdziesiątych i pokazuje drogę Wiery do szczęścia osobistego. Co ciekawe, w tej części historia jest już zupełnie nieobecna w życiu bohaterki. Nie odnajdziemy w drugiej części praktycznie śladu wydarzeń politycznych. Wraca ona do rodzinnej nadmorskiej miejscowości, jej mąż buduje dom, w którym zamieszkują wraz ze starzejącą się matką. Wkrótce jednak Lariczew umiera, natomiast Wiera podejmuje pracę jako recepcjonistka w hotelu, a jej dom staje się siedliskiem kobiet. Mieszkają w nim, prócz oczywiście Wiery i jej matki: znana aktorka Margerita Mihajłowna oraz dorastająca córki Maszy. Film kończy się na 1958 r., gdy nasza bohaterka po raz drugi w życiu zakochuje się, tym razem w jednym z hotelowych gości. Można przypuszczać, że teraz dopiero nastąpił w jej życiu czas szczęścia osobistego. Natomiast jedynym wydarzeniem spoza sfery rodzinno-prywatnej, które w drugiej części filmu przebija się do ekranowej rzeczywistości bohaterki, jest pierwszy radziecki sputnik w kosmosie, zwiastujący poniekąd nową miłość i nowe życie bohaterki.

Irina Šerbakova, w przywoływanym już artykule na temat międzypokoleniowej transmisji doświadczenia wojennego, zwraca uwagę na swego rodzaju „rozpółowanie” rosyjskiej pamięci o wojnie. Domeną kobiet są właśnie historie, które możemy określić jako „drugie”, „alternatywne” – niekoniecznie bohaterskie, przeważnie przyziemne, opisujące wojenną codzienność i rzeczywistość cywilną wraz z jej głodem, pracą ponad siły i niełatwymi ocenami moralnymi. Autorka podkreśla, że tego rodzaju pamięć jest zazwyczaj reprodukowana przez kobiety, opowiadana przez babcie i prababcie raczej niż przez dziadków. „Państwowa pamięć o ‘wielkim wyczynie narodu sowieckiego’ istnieje jak gdyby oddzielnie, natomiast w realnej pamięci rodzinnej żyje prababcia, która sfałszowała metryki swoich dwóch młodszych synów, po tym jak zginął jej mąż i starsze dzieci”<sup>20</sup>. *Błogosławcie kobietę* jest filmem, w którym żeńska optyka staje się podstawowym sposobem obrazowania Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. Jednakże jest ona tutaj przede wszystkim lustrzanym odbiciem standardowej optyki męskiej, nie neguje jej, a raczej znajduje dla siebie niewielką przestrzeń domową. Estetyka melodramatu wymusza poniekąd daleko idący schematyzm, przy czym jego

<sup>20</sup> Tamże, s. 200.

stopień w sposobie przedstawiania kobiety i jej roli wydaje się tutaj wyjątkowo silny. Z drugiej strony, warto jednak podkreślić, że narrację pamięci o wojnie w tej produkcji można w pewnym sensie odczytywać jako alternatywną wobec paradygmatu heroicznego. Dopuszcza ona bowiem do głosu (fakt, że w uproszczonej formie) pamięć innego rodzaju – nieheroiczną i skupioną na prywatności, choć – co warto raz jeszcze podkreślić – niebuntującą się przeciw uprzywilejowaniu wariantu męskiego.

Filmem, który służyć może natomiast jako przykład narracji wyjątkowo niekonwencjonalnej, jest obraz *Czerwone niebo, czarny śnieg* (*Krasnoe niebo, čěrnij sneg*, 2005 r., reżyseria Valerij Ogrodnikov). Gdy mowa o jego niekonwencjonalności, chodzi zarówno o jego treściową alternatywność wobec przekazów podobnych do zaprezentowanych powyżej (podtrzymujących niekontrowersyjną i uprzywilejowaną pamięć o wojnie, stosunkowo jednoznacznych i niekwestionujących dyskursu heroicznego), jak i niestandardową formę przekazu. Film ów można określić wręcz jako zadziwiający, ze względu na brak jasnej i poddającej się streszczeniu fabuły. Ma on strukturę nieliniarną, chaotyczną; rwaną i nieczytelną narrację. Trudno w nim odtworzyć logiczny ciąg wydarzeń, jest to raczej zestaw epizodów, obrazów i charakterów.

Akcja rozgrywa się w 1943 r. w niewielkim prowincjonalnym miasteczku na Uralu. W miejscowości tej znajduje się fabryka czołgów, w której pracuje grupa młodych chłopców pod kierownictwem brygadzysty Fiodora Galimibiewskiego: szaleńca, kryminalisty i przodownika pracy w jednej osobie. W mieście prócz fabryki znajduje się również kolonia karna dla niemieckich jeńców, którą zarządza również podejrzany moralnie major Vahterov. Ważną postacią miejscowej społeczności jest także Gennadij Šatrov, wojenny komendant, o którym trudno powiedzieć, by jego sposób bycia odpowiadał stereotypowym wyobrażeniom na temat pełnionej funkcji. Postać jednoznacznie pozytywna, ranny w wojnie w Hiszpanii, miewa od czasu do czasu napady epilepsji i retrospektywne zwidzenia dotyczące niespełnionego ze względu na śmierć ukochanej ślubu. Jest dobroduszny i nieśmiały, niekiedy sam wymagający opieki. Młodzi mężczyźni, wśród których prowadzi on zajęcia z przysposobienia obronnego, nazywają go „wujkiem Gienia”.

W barwnej galerii filmowych postaci kluczową rolę odgrywają żeńskie bohaterki. Film rozpoczyna się przyjazdem osób ewakuowanych ze Stalingradu, wśród których znajduje się piękna kobieta z dzieckiem – Lidia. Zostaje dokwaterowana do wielorodzinnego mieszkania, pełnego młodzieńców z fabryki, kobiet, dzieci. Lidia wzbudza ogromne zainteresowanie, graniczące wręcz z obsesją, niemal wszystkich męskich bohaterów, a zwłaszcza Galimibiewskiego oraz kapitana Šatrova. To jej przyjazd uruchamia łańcuch szaleńczych wydarzeń, mimo iż sama pozostaje postacią raczej bierną. Drugą ważną bohaterką jest pószalona Sima, kochanka oraz współniczka Galimibiewskiego, złodziejka kartek żywnościowych oraz paszportów.

Zresztą, bohaterów różnych planów jest w *Czerwonym niebie...* znacznie więcej. Wszyscy oni współtworzą dziwną, oniryczno-duszną atmosferę, w której większą rolę wydają się odgrywać romanse, niespełnione pragnienia i prywatne interesy niż wielka wojna. Mimo to ta ostatnia jest wciąż obecna, choć raczej jako tło wydarzeń niż

główny temat czy siła napędowa działań. Prócz fabryki i obozu jenieckiego, wojna wdziera się w życie sennego miasteczka poprzez ciężkie warunki bytowe, ciasnotę i reglamentację żywności, przyjazd osób ewakuowanych, poprzez wiadomość z frontu dotyczącą śmierci ojca jednego z bohaterów czy ćwiczenia wojskowe organizowane przez Shatrova. Wreszcie, w finale filmu, młodzi robotnicy z fabryki podejmują decyzję o dobrowolnym zaciągnięciu się do wojska, która to decyzja spotyka się jednak z atakiem wściekłości ze strony dyrektora fabryki. Paradoksalnie i niezgodnie z ocenami moralnymi, których można by się spodziewać, nazywa on młodych mężczyzn dezterterami, którzy niczym szczury uciekają z frontu pracy.

Trudno jednak w sposób narracyjny oddać typ przedstawiania charakterystyczny dla *Czerwonego nieba, czarnego śniegu*. W przekazie tym dużą rolę grają szaleństwo, nienormalność oraz groteskowe zniekształcenie rzeczywistości. Wszystko to momentami przypomina cyrk, kiedy indziej zupełnie nieskoordynowaną orkiestrę, a bywa że dziwny i zupełnie niejasny sen. Elena Stišova pisze wręcz, iż „wrażenie chaosu, przesunięcie wszystkiego z typowych miejsc – to właśnie to, co osiąga reżyser, którego głównym zadaniem jest odtworzenie czasu, oznaczonego już teraz sakralnymi pojęciami: 1943 rok, Bitwa Stalingradzka, ewakuacja, tył frontu”<sup>21</sup>. Czyżby było więc tak, że owa absurdałna karuzela jest właśnie sposobem na ukazanie tego „jak naprawdę wówczas było”? Stišova pisze dalej: „a co z patriotyzmem i heroizmem? Co zrobić z mitologią 'heroicznej pracy'? Gdzie podziiali się bohaterowie frontu pracy? Reżyser nie postawił sobie podobnych pospolitych pytań. On wszak nie 'odzwierciedla', a tworzy swoje wyobrażenie o życiu i ludziach roku '43-ego, granicznego roku wielkiej wojny. Tutaj wszystko zostało przemieszane, wszystko żyje-istnieje w tym samym czasie i niekiedy może zbić z tropu, zaplątać”<sup>22</sup>.

Niewątpliwie *Czerwone słońce...* to obraz niezwykle subiektywny, w którym – ktoś mógłby powiedzieć – pręcej należałoby się dopatrywać autorskiej inwencji reżysera niż reprezentacji wojennych wydarzeń o charakterze znaczącym z punktu widzenia rozważań nad pamięcią zbiorową. Na przekór temu wydaje się jednak, że jest to film ważny, choćby dlatego, że uzupełnia obraz wojny z nieheroicznymi jej stronami. Pokazuje radziecką prowincję, w której nie brakuje małych ludzi i niemoralności; wskazuje na wielość charakterów i różnorodność strategii przystosowawczych w obliczu wojny; ilustruje życie codzienne z dala od frontu, a także problemy szarej i ciężkiej powszedniości, w której nie brakuje wzajemnej agresji czy ciężkiej walki o byt.

Do podobnych miejscami wniosków skłania produkcja z 2004 r. *Nasi (Svoi)*, film wyreżyserowany przez Dmitrija Meschijewa. Jego inność zwiastuje już podtytuł: *Święta wojna, zwykła historia (Svāšennaā vojna, obyčnāā istoriā)*. To obraz wojny zupełnie niebohaterski, niejednoznaczny i niebedyskusyjny. Wojenna rzeczywistość nie funkcjonuje tutaj na zasadzie gotowego artefaktu kulturowego, który należy wyłącznie

<sup>21</sup> E. Stišova, *Raskolatanoe nebo*, kinoart.ru: / skusstvo kino, <http://www.kinoart.ru/magazine/07-2005/repertoire/stishova0507/>, (data dostępu 16.03.2009).

<sup>22</sup> Tamże.



„powielać” i „przekazywać” w nienaruszonej formie, a raczej prowokuje liczne wątpliwości i pytania. Film ukazuje rzeczywistość pozafrontową na terenach okupowanych przez armię hitlerowską w całym swoim skomplikowaniu politycznym. Trzech żołnierzy – funkcjonariusz organów bezpieczeństwa zwany w filmie czekistą, Lifszyc: politruk żydowskiego pochodzenia oraz snajper Mitka – dostają się do niemieckiej niewoli po ataku dokonanym na miasteczko, w którym stacjonują. Czekista i politruk, chcąc ująć z życiem, przebierają się w cywilne stroje, które nie zdradzają ich funkcji. Mitka natomiast proponuje ucieczkę do pobliskiej wsi, w której mieszka jego ojciec. Cały film poświęcony jest skomplikowanym relacjom (ideologicznym, politycznym, ale też osobistym) między trójką zbiegłych jeńców oraz ojcem Mitki, będącym przy tym starostą wsi, a więc w zasadzie osobą kolaborującą z okupantem. Ojciec podaje się za kogoś, „kto ucierpiał od władzę radzieckiej”, kto został jako kułak zesłany na Syberię. Z wielu powodów nie w smak mu więc chronienie bolszewików. Akcja filmu rozgrywa się na niewielkiej przestrzeni, niezbyt często wychodzi poza obszar ojcowskiego gospodarstwa, co potęguje ciężką atmosferę między bohaterami.

Ważnym elementem wzajemnych relacji jest obecność dwóch kobiet – wyrażnie młodszej kochanki ojca oraz jej siostry Katji – narzeczonej Mitki. Ta pierwsza wzbudza zainteresowanie czekisty, druga natomiast – jak się dowiadujemy – wdała się pod nieobecność Mitki w romans z miejscowym komendantem milicji. Trójka zbiegów mieszka w drewnianym składziku, początkowo pozostając w kompletnym ukryciu i obserwując kobiety przez szpary w deskach. Towarzyszy temu wyczuwalna atmosfera napięcia seksualnego. Ów wysuwający się niekiedy na plan pierwszy wątek relacji o charakterze uczuciowym i erotycznym jest istotny, ponieważ zwraca uwagę na obecność sfery życia prywatnego, która została wszak w dużym stopniu pominięta w oficjalnym dyskursie na temat wojny. W *Naszych* motorem działań ludzi jest nie tylko chęć służenia ojczyźnie. Takim samym, o ile nie ważniejszym, motywem są uczucia, pragnienia, zazdrość, przywiązanie osobiste i namiętności. Motywy osobiste grają rolę także wówczas, gdy hitlerowcy (co bardzo przy tym ważne: rękoma rosyjskich policjantów) aresztują siostry Mitki, co stawia ich ojca w sytuacji, w której krzyżują się lojalności polityczne, rodzinne oraz narodowe. Podobnie dzieje się także, gdy miejscowy komendant policji realizację swoich obowiązków wobec okupanta uzależnia od przyjęcia jego oświadczeń przez Katję.

Bohaterom przebywającym w ukryciu nieustannie towarzyszy poczucie zagrożenia – są wszak wciąż poszukiwani, a także spodziewają się, że zostaną wydani przez ojca, który ma zarówno zobowiązania wobec okupanta, jak i zależy mu na losie własnych dzieci. Między bohaterami praktycznie cały czas panuje atmosfera wrogości i nieufności, obie strony podejmują próby zabójstwa. Główna linia sporu przebiega pomiędzy starostą niechętnym władzy bolszewickiej a czekistą, który z kolei oskarża starca o kolaborację z wrogiem. Spór ten jednak nie jest ukazany w sposób prosty, schematyczny ani czarno-biały. Bohaterów w żaden sposób nie da się podzielić na postaci bezwzględnie pozytywne i negatywne, żadne kryterium nie jest tu wystarczające dla wydawania ocen moralnych. Ani stosunek do władzy sowieckiej, ani relacja wobec

okupanta, ani też wzajemne osobiste krzywdy nie układają się w żaden wzór, a raczej krzyżują w rozmaitych konfiguracjach.

Kształt wzajemnych relacji można określić nie tylko jako niejednoznaczny, ale również jako płynny. W pewnym momencie zmienia się układ sił między bohaterami czy może raczej należałoby powiedzieć, dokonuje się przesunięcie w ich wzajemnych relacjach. Ojciec zostaje postawiony poniekąd w sytuacji bez wyjścia i wraz z trójką bohaterów decyduje się przystąpić do bezpośredniego starcia z komendantem policji. Ostrzeliwiają oni grupę miejscowych policjantów, którzy przyjeżdżają do Katji na swaty. Komendantowi udaje się uciec, uciekać musi również – czwórka już – głównych bohaterów, którzy wspólnie polują na komendanta. W pewnym momencie z ust sołtysa pada zdanie: „Skończyło się dzielenie na was i na nas”. Mimo różniących ich stanowisk, odmiennych sytuacji życiowych, wyborów dokonanych w imię sprzecznych wartości, wszyscy zmuszeni są – tymczasowo? – stanąć po jednej stronie. W scenie finałowej, po zastrzeleniu komendanta, ojciec mówi do syna: „A ty co tak stoisz, synku? Idź, synku, bronić ojczyzny”. Mitka zostawia więc ojca i wraz z czekistą oddala się z domu rodzinnego.

Trudność ocen moralnych nie obejmuje wyłącznie sytuacji na ojcowskim podwórku, ale dotyczy całokształtu warunków panujących na sportretowanych terenach okupowanych. Bezpośrednie odzwierciedlenie znajduje owa niejasność w odpowiedzi starosty na pytanie, dlaczego ludzie decydują się na służbę wrogowi. Mówi on: „Głównie za krzywdy, ludzie długo pamiętają” (w domyśle chodzi rzecz jasna o krzywdy doznane ze strony władzy radzieckiej). Tłumaczy on również pełnienie swojej dwuznacznej moralnie funkcji starosty prośbami mieszkańców wsi, którzy znają go i cenią, tym samym uzasadniając ją logiką mniejszego zła.

O niejednoznaczności moralnej obrazu pisze również cytowana wcześniej Isabel de Keghel, podkreślając fakt, iż tematem tego interesującego filmu jest złożoność i nieoczywistość wyborów, których należało dokonywać podczas wojny<sup>23</sup>. Autorka pisze o cechach omawianego obrazu, które pozwalają umieścić go w rzędzie narracji alternatywnych, łamiących tabu wojenne i kontestujących oficjalny dyskurs pamięci. Tak więc prócz niejednoznaczności moralnej, w filmie obecne są takie tematy jak: jeńcy w czasie wielkiej wojny, niejednolite doświadczenia wojenne Rosjan, rozłam wspólnoty, która zazwyczaj traktowana bywa jako zjednoczona w obliczu wroga, ukazanie postaw braku sprzeciwu wobec okupanta czy wręcz kolaboracji, występowanie motywów osobistych w działaniach jednostek, stosunkowo mało wyostrzony sposób portretowania Niemców, a także obecność okrucieństwa i przemocy, nie zawsze potrzebnych i nie zawsze racjonalnie umotywowanych, pokazanych natomiast w sposób niezwykle realistyczny. Wypada również zgodzić się z autorką, gdy zauważa ona, że obraz ten obchodzi się praktycznie bez bohaterów, a także wówczas, gdy zwraca ona uwagę na wieloznaczność tytułu i trudności z odpowiedzią na pytanie, kim są tytułowi „nasi”: „bohaterowie filmu (...) cały czas śledzą się wzajemnie, by zrozumieć, kto

<sup>23</sup> I. de Keghel, *op. cit.*, s. 756.

z kim myśli podobnie, a kto może kogo wydać”<sup>24</sup>. „Naszymi” mogliby więc być wobec siebie nawzajem trzej zbiegli jeńcy skazani na swoje towarzystwo i znajdujący się w tym samym trudnym położeniu; mogliby nimi być również krewniacy Mitji, których łączą więzy krwi. Być może krąg „naszych” należałoby rozszerzyć na mieszkańców wioski, których jednoczy troska o własne życie. I wreszcie, określenie „nasi” opatrzone znakiem zapytania można również odnieść do radzieckiej wspólnoty narodowej.

Obraz wyłaniający się z filmu *Nasi* warto zestawić z analizą Żanny Korminy i Sergieja Štyrkova, którzy w artykule *Nikt nie jest zapomniany, nic nie jest zapomniane. Historia okupacji w ustnych świadectwach* przyglądają się różnicom między dwoma rosyjskimi dyskursami wojny – oficjalnym, państwowym oraz ustnym, ludowym<sup>25</sup>. Jest to o tyle zasadne, że reżyser *Naszych* wprost mówi o swoich inspiracjach ustnymi przekazami mieszkańców terenów okupowanych<sup>26</sup>. Artykuł Korminy i Štyrkova jest relacją z przebiegu badań terenowych przeprowadzonych na obszarach okupowanych przez hitlerowskie Niemcy od lipca 1941 do 1944 r. Specyfiką badanych terenów, leżących w obwodzie pskowskim, była długotrwała okupacja hitlerowska, a także odwieczne sąsiedztwo ludności estońskiej oraz bliskość terytorium, kontrolowanego przez radzieckich partyzantów. Był to więc teren, na którym skupiały się różnorakie sprzeczności. Podczas badań zbierano narracje osób pamiętających wydarzenia wojenne. Zdaniem autorów cechą charakterystyczną ustnych narracji o wojnie jest przede wszystkim indywidualizacja bohaterów opowiadań. Zarówno swoi, jak i wrogowie, postępują zgodnie z własnymi jednostkowymi motywacjami, a nie według upolitycznionych schematów zachowań. Obie strony borykają się też z ludzkimi problemami w rodzaju głodu, chłodu, cierpienia. Wróg nie jest szablonowy i stereotypowy, lecz okazuje się być żywym człowiekiem: „jednym z powtarzających się obrazów, pojawiających się w opowiadaniach na temat okupacji, jest płaczący niemiecki żołnierz. Zazwyczaj to niemłody, rodzinny człowiek, pokazujący rosyjskiej chłopce fotografię swoich dzieci lub matki albo też wskazujący na jej dzieci z objaśnieniem, że zostawił w domu dokładnie taką samą dwójkę. Niekiedy wini on Stalina i Hitlera za to, że spowodowali wojnę. Jest on, podobnie jak jego rozmówczyni lub jej mąż, ofiarą wojny”<sup>27</sup>.

Wyraźnie zauważalna jest w ustnych relacjach problematyczność ocen moralnych, zawłości w ocenianiu postaw poszczególnych zachowań. Autorzy piszą wręcz o istnieniu dwóch osobnych historii wojny: czym innym okazują się być wspomnienia rodzinne, czym innym natomiast narracja na poziomie oficjalnym. Po raz kolejny mowa jest o „rozpadzie” rosyjskiej pamięci na dwie różne od siebie narracje, reprezentowane przez innych nadawców i skierowane do innych odbiorców. Podobnie też jak reżyser *Naszych*, Kormina i Štyrkov próbują przywrócić utracone znaczenie pamięci nieoficjalnej, ludowej, śledząc jednocześnie uwikłanie „niskiej pamięci” w obowiązujący

<sup>24</sup> Tamże, s. 757.

<sup>25</sup> Ž. Kormina, S. Štyrkov, *Nikto ne zabyt, ničto nie zabyto. Istorija okupacii v ustnych svidetelstvah*, w: *Pamjat' o vojne...*, s. 222-241.

<sup>26</sup> I. de Keggel, *op. cit.*, s. 760.

<sup>27</sup> Ž. Kormina, S. Štyrkov, *op. cit.*, s. 225.

dyskurs oficjalny (autorzy podkreślają bowiem, że owe wywołane osobiste opowieści o wojnie pozostają pod wyraźnym wpływem oficjalnych „dużych narracji” – jednostki opowiadając o swoich przeżyciach korzystają wszak z zasobów kultury narodowej, z publicznych sposobów mówienia o wojnie).

Podsumowując, należy podkreślić, że pokazane tutaj filmowe narracje to oczywiście tylko przykłady sposobów mówienia o wielkiej wojnie, która niewątpliwie wciąż pozostaje tematem bardzo ważnym w rosyjskiej współczesnej kulturze, tematem żywym i na nowo przetwarzanym (choć niekoniecznie na sposób innowacyjny). Przykłady jednak, które – miejmy nadzieję – uzmysławiają pewną wielogłosowość, która istnieje nawet w ramach stosunkowo bezkonfliktowej kultury pamięci. Należy przy tym cały czas mieć na uwadze, analizując artystyczne obiektywizacje pamięci zbiorowej, że filmy zawsze będą wypadkową indywidualnej wyobraźni, udostępnionej twórcom przestrzeni instytucjonalnej i swobody finansowej (idącej nierzadko za wsparciem o charakterze ideologicznym), oczekiwań odbiorców oraz przeważnie pewnych historycznie utrwalonych sposobów mówienia na określony temat. Raz jeszcze trzeba powiedzieć, że naprawdę trudno o jednoznaczne diagnozy stanu rosyjskiej pamięci zbiorowej, mimo obecności dyskursu dominującego, który reprodukuje od lat raczej niezmienny obraz II wojny światowej w świadomości społeczeństwa rosyjskiego. Dominacja ta nie oznacza jednak wyłączności.

#### ABSTRACT

*The article deals with selected ways of presenting the Second World War in contemporary Russian cinematography on the example of several films produced in the years 2002-2008. The theoretical framework of the analysis is defined by issues pertaining to collective memory, its carriers and the medialisation of memory. In the background of the considerations is the thesis that the victory over fascism was and still is a vital factor in building Soviet and Russian collective identity. This effect is achieved by sustaining the state-controlled, heroic, one-sided and unrealistic image of the war to the exclusion of elements at odds with the paradigm of victory. Contrary to such an interpretation, the author of the article draws attention to the heterogeneity and polyphonicity of the Russian discourse on the past. Analysis includes films which adhere to the legitimized heroic discourse as well as those that present other, alternative or even subvertive narrations.*