



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Joanna Wojnicka

Uniwersytet Jagielloński

**GORZKI ROMANS Z WOŁGĄ W TLE.
KILKA UWAG
O MELODRAMACIE FILMOWYM
NA PRZYKŁADZIE ADAPTACJI
PANNY BEZ POSAGU
ALEKSANDRA OSTROWSKIEGO**

Panna bez posagu powstała w późnej fazie twórczości wybitnego dramaturga. W latach siedemdziesiątych XIX wieku Aleksander Ostrowski (1823–1886) prowadził ustabilizowane życie uznanego autora *Burzy* i *Lasu*, czego owocem była corocznie wystawiana nowa sztuka. To ukoronowanie bogatej i różnorodnej drogi twórczej, która rozpoczęła się od współpracy z kręgami neosłowiańskimi i miesięcznikiem „Moskwitianin” (grupę, do której należał debiutujący dramaturg, nazywano „młodą redakcją”). Początki te przypadły na gorączkowy – polityczny i intelektualny – okres w historii Rosji. W samym jego centrum znajdowały się dwa wydarzenia: koniec wojny krymskiej i śmierć Mikołaja I (1855), którego postać mocno zaciążyła na ostatnim trzyletniu. Okresowi pierwszej „odwilży” związanej z osobą cara Aleksandra II, ze zniesieniem poddaństwa i zmianami w kostycznej strukturze społecznej Rosji towarzyszyła burzliwa debata intelektualna, ścieranie się skrajnych poglądów, w których dominowało przekonanie o konieczności zmian – przede wszystkim społecznych – dokonywanych w imię rozbieżnych idei: od wspomnianego neosłowiaństwa po narodnicze, a potem nihilistyczne koncepcje.

W przypadku twórczości Aleksandra Ostrowskiego przypomnienie tego kontekstu nie jest bezzasadne. Jego bogaty dorobek dramaturgiczny, wybór tematów, bohaterów, jakość widzenia problematyki wiąże się z kontekstem intelektualnym epoki. Poglądy pisarza ewoluowały, ewoluowały też tematy i postacie jego sztuk. Ostrowski, obok Aleksandra Sołtykowa-Szczedriny, należał do najwybitniejszych przedstawicieli drugiej generacji dramaturgów dziewiętnastowiecznej Rosji. Ta pierwsza wiąże się z takimi nazwiskami, jak Gribojedow, Puszkina i Gogol, których działalność literacka związana była bezpośrednio z okresem autorytarnych rządów Mikołaja, a ich teksty stały się swego rodzaju matrycą tematów dla pisarzy następnych dekad i punktem odniesienia dla losów rosyjskiej literatury. Twórczość Sołtykowa-Szczedriny, a także bogate owoce pisarskiej pracy Ostrowskiego okazały się znakomitą świadectwem epoki, może nieco zapomnianą poza granicami samej Rosji. Ale celność obserwacji, postaci, które Ostrowski brał prosto z mieszczańskiego czy szlacheckiego świata, wnikliwość psychologiczna zapewniły mu trwałe miejsce wśród wielkich realistów rosyjskich: Turgieniewa, Dostojewskiego, Tołstoja czy Niekrasowa.

Główną różnicą w stosunku do pokoleń intelektualnych czasów mikołajowskich, kiedy najważniejszą rolę w społeczeństwie Rosji odgrywała szlachta, było wejście do literatury ludzi wywodzących się z innych warstw społecznych: słabego w Rosji mieszczaństwa oraz ze środowisk kupieckich. Raznoczyńcy, „synowie popów” – jak ich nazywano – stali się zaczynem nowej warstwy – „inteligencji” (nazwa ta zrobiła w Rosji zawrotną karierę). Ostrowski urodził się w Moskwie, w „jedynym w swoim rodzaju zakątku miasta – Zamoskworieczju, gdzie na każdej uliczce, w każdym zakamarku rozbrzmiewały w dni świąteczne dzwony cerkiewne. Ostrowski należał z racji swojego urodzenia do środowiska ubogiego duchowieństwa. Ojciec jego był seminarzystą, który zdołał wybić się na urzędnika; babka ze strony matki wypiekała prosiory, dziadek ze strony ojca był duchownym, ze strony matki zaś – zakrystianem; ze służbą cerkiewną związani byli też niezliczeni wujowie i ciotki”¹. Przyszły dramaturg należał zatem do pokolenia pisarzy, którzy – jak o kilka lat młodszy Mikołaj Czernyszewski, syn popa z Saratowa – weszli do pisarskiego świata, mając za sobą tylko uniwersyteckie wykształcenie (Ostrowski studiował prawo), konieczność pracy zarobkowej, a przede wszystkim przekonanie o konieczności zmian, które nieuchronnie czekają Rosję. Jednak Ostrowski – w przeciwieństwie do demokratycznie i antyszlachecko nastawionego autora *Co robić?* – rozpoczął od współpracy z Apollonem Grigorjewem, idealistycznym spadkobiercą słowianofilów, podobnie jak on wychowaniem „staromoskiewskiego, kupieckiego Zamoskworieczja”. Grigorjew, „namiętny i zmysłowy »ostatni romantyk« lat czterdziestych, był szczególnym skrzyżowaniem krzepkiej »szerokiej natury« rosyjskiej i »wewnętrznie nadłamanym« esteta-deka-

¹ W. Łąkszyn, *Aleksander Ostrowski*, przeł. E. Korpała-Kirschak, A. Urbańska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 15.

dentem; niepohamowana żywiołowość i organiczna niejako »bezdromność«, tragedie miłosne i napady nieokreślonej tęsknoty, znajdujące ujście w szaleńczym pijaństwie i hulankach z gitarą i Cyganami, stwarzały wokół jego osoby specyficzną atmosferę, bardzo daleką od patriarchalno-rodzinnego słowianofilskiego tradycjonalizmu” – tak opisuje go w klasycznej monografii słowianofilstwa Andrzej Walicki². Charakteryzując zaś jego poglądy, pisze: „przekonany, iż żywe zasady narodowe zachowały się najlepiej w tych warstwach ludu, które wolne były od zależności państwowej, skłonny był szukać ich nie tyle w patriarchalnym chłopstwie, co w osobliwym świecie konserwatywnego moskiewskiego kupiectwa”³. Ta idealizacja kupiectwa stała się charakterystyczną cechą wczesnej twórczości Ostrowskiego, choć dość prędko ujawnił on satyryczny temperament, akcentując swoimi sztukami ideowe spory młodego pokolenia. Najdojrzałym dramatem napisanym przez niego w tamtym czasie była *Burza* (1859). Tekst wywołał gwałtowną polemikę. Wśród niej głosem najdojrzalszym był artykuł Mikołaja Dobrolubowa *Promień światła w królestwie ciemności*, w którym słynny krytyk i filozof, autor terminu „obłomowszczyzna”, pisze o ideach zawartych w dramacie jako o zapowiedzi społecznego buntu. Później dramaturgia Ostrowskiego ewoluowała, przynosząc zarówno teksty historyczne, jak i zawierające krytykę ziemianstwa wpisaną w nurt rewindykacji mitu „szlacheckiego gniazda” podjętą przez m.in. Gonczarowa i Turgieniewa⁴. Przeniosła też na deski teatru idee pokolenia pisarzy lat sześćdziesiątych, w których konserwatyzm i nacjonalizm mieszał się z demokratycznym „oświecicielstwem”, materializmem i rodzącymi się ruchami nihilistycznymi⁵.

Panna bez posagu (1878), napisana – jak wiele innych sztuk Ostrowskiego – dla konkretnej aktorki, tym razem dla Marii Sawwinej, odniosła spory sukces. Opublikowana na łamach pisma „Otieczestwiennyje zapiski”, kierowanego przez Mikołaja Niekrasowa, zdobyła sobie sceniczną popularność, choć krytyka – zwłaszcza moskiewska – nie znalazła uznania dla bohaterki. „W Larysie widziano »sentymentalną mieszczkę« i to, co stanowiło o bogactwie życiowym – pisze monograf Ostrowskiego – prawdopodobieństwie jej psychiki, uznano za rozmycie barw, słabość pióra dramaturga”⁶. Ale na pełny sukces nie trzeba było długo czekać. Nowe sceniczne życie *Panna bez posagu* zawdzięcza Wierze Komissarzewskiej (1864–1910), wielkiej aktorce, która – grając wiele lat później postać Larysy – stworzyła wzorzec dla kolejnych odtwórczyń tej roli.

² A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 374–375.

³ *Tamże*.

⁴ Por. W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

⁵ Na ten temat por. A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 275–323.

⁶ W. Łakszyn, *dz. cyt.*, s. 543.

Ostrowskiego szybko odkryło kino. Kinematografia carskiej Rosji, czerpiąca z literatury dużo i chętnie, wykorzystywała teksty znanych powieści i sztuk, oferując publiczności rozrywkę wspieraną literaturą. Katalog zachowanych filmów przedrewolucyjnych wymienia cztery filmy zrealizowane w oparciu o sztuki autora *Burzy*, z których najciekawszym wydaje się obraz nakręcony przez Władysława Starewicza na podstawie bajki Ostrowskiego *Śnieżynka*. Film powstał w 1914 roku w wytwórni Chanżonkowa i zachował się w niepełnej wersji⁷. Istniała też wczesna wersja *Panny bez posagu*, którą już w 1912 roku zrealizował związany z moskiewskim oddziałem wytwórni Pathé Kaj Hanzen⁸. W tym samym roku i w tej samej wytwórni powstała także filmowa wersja *Burzy*. Oba dramaty powróciły do kin w latach trzydziestych. *Burzę* w 1934 roku przeniósł na ekran Władimir Pietrow. W 1936 roku Jakow Protazanow dokonał ekranizacji *Panny bez posagu*.

* * *

Można rzec – nie było lepszego reżysera do realizacji tego filmu. Protazanow – mistrz przedrewolucyjnego kina i wytrawny adaptator literatury, od 1907 roku, a więc od początku swojej pracy w kinematografii, do 1918 roku stworzył około osiemdziesięciu obrazów, współpracując przede wszystkim ze studiem Josifa Jermoljewa. Uznany za najlepszego reżysera lat przedrewolucyjnych stworzył styl, który mogli krytykować zafascynowani awangardą i komunistyczną ideologią młodzi reżyserzy lat dwudziestych. Protazanow zasłynął bowiem jako mistrz starannej realizacji, pieczołowitej wierności literaturze, świetnej współpracy z aktorami. Ale jego filmy miały też cechy, które piętnowali awangardyści: statyczne plany, szerokie ujęcie, nieco teatralny rytm. Reżyser – nawet pod naporem nowych prądów – nie zmienił wypracowanego stylu. Po przyjeździe z kilkuletniej emigracji we Francji (gdzie nakręcił kilka filmów) wrócił do pracy w kinematografii zorganizowanej już przez bolszewickie władze. Znalazł w niej własne miejsce, realizując obrazy o dużej warsztatowej klasie. Odmienna od awangardowej droga twórcza przejawiała się zarówno w doborze tematów, jak i współpracowników. Protazanow chętnie współpracował z wytwórnią Meżrapbom-Ruś kierowaną przez artystów związanych z MChAT-em, głośno zaś krytkowaną przez „lewicowych” twórców, lubił (podobnie jak Pudowkin, który pracował dla tej samej wytwórni) aktorów teatralnych (zatrudniał wielkich aktorów Stanisławskiego: Iwana Moskwina oraz Michaiła Czechowa), pracował z Wsiewołodem Meyerholdem, który zagrał w jego filmie *Biały orzeł* (1928) według tekstów Leonida Andriejewa, i nadal chętnie adaptował literaturę. Tuż po powrocie z Francji zaczął od niezwykle, sławnego dzięki efektownej konstruktywistycznej scenografii, filmu *Aelita* (1924) według *quasi*-kosmistowskiej fantazji Aleksego Tołstoja, adaptował

⁷ Por. *Wielikij kinemo. Katalog sochraniwszychsia igrowych filmow Rossii 1908–1919*, „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije”, Moskwa 2002, s. 215–216.

⁸ *Rossijskij illuzion*, pod red. L.M. Bydiaka, L.A. Parfienowa, Matierik, Moskwa 2003, s. 147.

Czechowa (*Stanowiska i ludzie*, 1929) i Ławrienkowa (*Czterdziesty pierwszy*, 1926). Realizował też komedie (*Don Diego i Pelagia*, 1927; *Odpust na św. Jurgena*, 1930), w których akcenty propagandowe przesłaniała finezja reżyserska i świetne wycucie stylu. Można zatem rzec, iż w zdominowanych przez ideologizowaną awangardę latach dwudziestych znalazł swoje miejsce, nie pierwszorzędne, ale zapewniające mu pozycję uznanego mistrza.

Lata trzydzieste nie były dla Protazanowa już tak łaskawe. Z oczywistych względów. Wybór tematyki filmów został poddany całkowitej kontroli, ale adaptacje klasyki literackiej, w której celował reżyser, wydawały się znacznie bezpieczniejsze niż współczesne socrealistyczne fabuły. Jednak pamiętać trzeba o tym, że literatura nie pozostawała neutralna wobec ideologicznych dyrektyw. Odpowiednio interpretowana klasyka służyła Stalinowi doskonale na przykład do wzmacniania komunistycznego nacjonalizmu⁹. Stalin kontrolował literatów, ale także obecność literackiej klasyki w teatrze, filmie, nawet muzyce. Dlatego nie powinna dziwić stosunkowo mała liczba wielkich projektów adaptacyjnych zarówno w latach trzydziestych, jak i później, bezpośrednio po wojnie. Reżyserzy bali się każdego tematu, ponieważ mógł być dobrze bądź źle zinterpretowany i nie zawsze to, co z początku wydawało się bezpieczne, pozostawało takim do końca. Oczywiście adaptacje robiono, ale w tamtych czasach brakowało spektakularnych projektów, np. ekranizacji wielkich powieści dziewiętnastowiecznych klasyków. Protazanow sięgnął po *Pannę bez posagu* być może zachęcony powodzeniem adaptacji *Burzy*, którą w 1934 roku nakręcił Władimir Pietrow. Jednak *Panna bez posagu*, jakkolwiek znakomita psychologicznie, nie miała tak wyraźnego społecznego akcentu, który wydobyto w kontekście tamtego dramatu (być może odwołując się do owej słynnej dziewiętnastowiecznej polemiki). Protazanow miał do dyspozycji inny tekst i mógł zrealizować film, wykorzystując wszystkie walory swojego warsztatu oraz odwołując się do najlepszych wzorców przedrewolucyjnego kina. Czy tak się rzeczywiście stało? Oglądając *Pannę bez posagu*, trudno nie docenić maestrii Protazanowa. Staranna scenografia, świetne zdjęcia, a przede wszystkim wyśmienite aktorstwo złożyły się na stylową całość, nieodbiegającą niczym od najstaranniejszych przedsięwzięć tego typu, jakich nie brakowało wówczas w kinie Europy i Ameryki. Ale Protazanowowi udało się coś jeszcze i zrealizował obraz dobrze mieszczący się w perspektywie radzieckiego kina lat trzydziestych. Jak to się stało? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie.

Dramat Ostrowskiego opowiada losy młodej dziewczyny, Larysy Ogudałowej, która mieszka z matką w nadwożańskim mieście Briachimowie. Larysa, panna

⁹ Stalin uwielbiał na przykład Puszkina, którego pasował na państwowego poetę, a stulecie śmierci poety w 1937 roku obchodzono z ogromnym rozmachem. Oczywiście, postać, życie i sama twórczość poety zmanipulowano w taki sposób, aby mogła ona zostać wykorzystana w kampanii przeciwko artystom współczesnym.

Por. S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, przeł. M. Putrament, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006, s. 32–37.

na wydaniu, bezposażna, ale mająca sprytną matkę, wiecie egzystencję jałową i nudną, otoczona prowincjonalnymi wielbicielami, z których majątku matka potrafi umiejętnie korzystać. Równie umiejętnie kieruje też losami Larysy, zdając sobie sprawę, że młoda panna, której kapitałem jest tylko wdzięk i uroda, musi świadomie kokietować mężczyzn, pozwalać im na zaloty, by znaleźć wśród nich kandydata gotowego wziąć ją za żonę. Larysa poddaje się matce, lecz przyjmuje to jako poniżenie. „Jakie straszne słowo »poniżać«! [...] Myśmy ludzie biedni, całe życie musimy się poniżać. Lepiej się więc poniżać za młodu, żeby potem żyć po ludzku” – mówi do niej matka¹⁰. Tak więc Ogudałowa prowadzi dom otwarty, pełen mężczyzn mniej lub bardziej odpowiednich dla jej córki. W chwili, kiedy rozpoczyna się właściwa akcja dramatu, Larysa jest już zaręczona z młodym, niezamożnym urzędnikiem, Karandyszewem, którego oczywiście nie kocha. Jej nieco egzaltowaną wyobraźnię zajmuje Siergiej Siergiejewicz Paratow, miejscowy *bon vivant*, przystojny hulaka roztrwaniający okazałą fortunę, elegancki i pełen fantazji, idealny bohater dziewczęcych marzeń.

Panna bez posagu dowodzi psychologicznego mistrzostwa Ostrowskiego. To sztuka świetnie nakreślonych portretów, gdzie talent wielkiego realisty miesza się z temperamentem ironisty, a czasem satyryka. Akcja umieszczona w tak lubianym przez Ostrowskiego środowisku kupieckim i mieszczańskim, zbudowana jest z błahych na pozór wydarzeń, z których powoli wyłania się ostateczny dramat, a jego osią jest relacja między Larysą a Paratowem skonstruowana znakomicie i bez taniego sentymentalizmu. Ostrowski pokazuje Paratowa jako ekscentrycznego hulakę, niepozbawionego jednak męskiego wdzięku. „Jestem człowiekiem o dużych wążach i małych zdolnościach” – przedstawia się Karandyszewowi¹¹. Na tym tle młody urzędnik wypada blado. Ma banalne poglądy i nieciekawy charakter, w niczym nie przypomina szarmanckiego Paratowa, a ten nie waha się ośmieszać go przy pierwszej okazji. Klasa Ostrowskiego-dramaturga polega na subtelny cieniowaniu postaci, które mają w sobie wiele niejednoznaczności. Larysa jest wrażliwą panną, widzącą miałość otaczających ją ludzi, ale też charakter – nieco egzaltowany – czyni z niej bohaterkę prowincjonalnego dramatu miłosnego. Tragedia Larysy polega na tym, że jest zabawką w rękach mężczyzn, z których żaden nie bierze jej poważnie. Tylko nieszczęsny Karandyszew – śmieszny człowiek, jak o sobie mówi (określenie to, użyte nieprzypadkowo, ma ustaloną tradycję w rosyjskiej literaturze)¹², ale dla niego zdobycie Larysy jest sposobem na podbudowanie wątego poczucia wartości. I jeśli ją w końcu zabija, to z powodu zranionej dumy.

¹⁰ A. Ostrowski, *Panna bez posagu*, przeł. J. Jędrzejewicz, [w:] *Antologia dramatu rosyjskiego*, t. I, pod red. M. Mazur, Czytelnik, Warszawa 1952, s. 554–555.

¹¹ *Tamże*, s. 560.

¹² Śmieszny człowiek – irtujący i żaloszny, drobny prowincjonalny urzędnik nienawidzący innych, ale często zżerany przez zazdrość, bohater Gogola, potem Czechowa, Szołoguba, a także Dostojewskiego, który charakteryzował go wielokrotnie.

Nie ma w *Pannie bez posagu* wyraźnej krytyki społecznej ani obyczajowej, choć temat wybitnie temu sprzyja. Rzecz jasna, fakt, że Larysa nie jest zamożna, a jej matka tak, a nie inaczej pojmuje zadania młodej bezposażnej panny na wydaniu, przyczynia się do tragedii. Lecz Ostrowskiego od wykładni obyczajowej bardziej interesują charaktery. W historii o zgubionej przez społeczne reguły dziewczynie nie byłoby nic nadzwyczajnego. Dziewiętnastowieczna literatura pełna jest opowieści o łowcach posagów i ubogich albo też bogatych pannach, które – jak Larysa – są zabawką w rękach bezlitosnych mężczyzn. Ostrowski stworzył jednak dramat nie o zgubnym wpływie pieniędzy, ale o relacjach między ludźmi w istocie swojej dość banalnych, ale nakreślonych żywo i niebanalnie. W historii Larysy jest tragizm i jest pewna śmieszność (w tym umiejętnym, a subtelnym połączeniu jest Ostrowski poprzednikiem geniuszu Czechowa). Dramaturg – jak każdy wielki realista – pokazuje, że tragedie dzieją się w zwykłych mieszczańskich domach, charaktery zaś kupców, pokojówek, urzędników są fascynujące w swojej zwyczajności, która – myśl to nieoryginalna – nigdy naprawdę nie jest zwyczajna.

Pozostaje postawić pytanie z perspektywy tego szkicu najistotniejsze: czy sztuka Ostrowskiego mieści się w kategorii melodramatu? I natychmiast odpowiedzieć na nie przecząco. *Panna bez posagu* nie jest melodramatem, choć pokusa myślenia o niej w ten sposób jest duża. Melodramat jako forma literatury popularnej świecił w XIX wieku triumfy. Stał się romansem epoki mieszczaństwa, a także kwintesencją mieszczańskiej wrażliwości oraz moralności. Jeśli założyć za Grażyną Stachówną, że reguły melodramatycznych fabuł oparte są na nakazach, a przede wszystkim zakazach, jakimi rządzi się społeczeństwo¹³, to trzeba pamiętać, że nakazy te (przede wszystkim rola małżeństwa i rodziny) należą do systemu wartości kultury mieszczańskiej. Melodramat nie jest bowiem tylko opowieścią o nieszczęśliwej miłości, ale też jest przede wszystkim zespołem stereotypów, w które dana kultura, tu dziewiętnastowieczna kultura mieszczańska, zamyka generowane przez siebie schematy, w tym przypadku miłosne. Taki rodzaj stereotypizacji legł u podstaw sukcesu nie tylko melodramatu, ale także literatury popularnej w ogóle. Wytwarza ona bowiem reguły, które zakładają jasność przekazu: dobro wyraźnie przeciwstawione jest złu, sprawiedliwość niesprawiedliwości, a prawda fałszowi, z tym jednakże zastrzeżeniem, iż ów obraz daleki jest od prawdy, jako że stanowi tylko wyobrażenie rzeczywistości idealnej. Taki punkt widzenia stał się podstawą krytyki literatury popularnej dokonanej przez Marksa i Engelsa w *Świętej rodzinie* (co przywołuje w jednej ze swoich książek Umberto Eco¹⁴). Analizując powieść Eugeniusza Sue

¹³ Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001. Autorka – za Marią Janion – pisze słusznie, iż melodramat stał się tragedią dla ludu, demokratyczną formą sztuki, która – jak wiele gatunków popularnych – zawdzięcza swoje powodzenie romantykom (por. s. 48).

¹⁴ Por. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między krytyką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 39–90.

Tajemnice Paryża jako przykład zakłamania, które pod pozorami socjalistycznych idei według nich prezentował autor, dostrzegli w powieści popularnej (a za nimi marksistowsky krytycy w powieści w ogóle) wyraz ideologizowanego mieszczańskiego przekazu. W Rosji podobnie pisał Wissarion Bieliński. Wybitny krytyk okcydentalista opisuje sukces czytelniczy *Tajemnic Paryża* jako rezultat dobrze przeprowadzonej akcji – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – marketingowej, autora zaś jako hochsztaplera, który pod płaszczykiem społecznej troski prezentuje zakłamaną wizję świata odpowiadającą gustom mieszczańskiej publiczności. „Przedstawiając w swojej powieści lud, Eugeniusz Sue, jako prawdziwy mieszczuch (*bourgeois*), widzi w nim głodną, obdartą czerń, którą ciemnota i nędza skazała na zbrodnie. Nie zna ani prawdziwych wad, ani prawdziwych cnót ludu, nie podejrzewa, że właśnie do ludu należy przyszłość [...], gdyż lud ma wiarę, entuzjazm, reprezentuje siłę moralną. Eugeniusz Sue współczuje nieszczęściom ludu: czemuż odmawiać mu zdolności do szlachetnego współczucia, które przynosi mu tak pewne zyski?”¹⁵. Bieliński opublikował swój tekst w 1844, rok przed wydaniem *Świętej rodziny*. Sympatyzujący z zachodnim socjalizmem krytyk widział w literaturze popularnej fantazję wspartą na społecznym kłamstwie, ale nie szedł w swoich konkluzjach tak daleko jak Marks, dla którego państwo było fikcją wyrosłą z potrzeb ludzkiego egoizmu, a każda moralność konstruktem wspomagającym ową fikcję. Odwołując się do podobnych idei krytyka czyni więc ze sztuki owoc wyobrażeń tej klasy społecznej, której egoistyczne interesy narzucają całemu społeczeństwu moralność, restrykcyjnie strzegąc wszelkich od niej odstępstw pojmowanych jako zagrożenie własnych merkantylnych interesów. Z marksistowskiego punktu widzenia melodramat, owa „demokratyczna tragedia dla ludu”, jest więc rezultatem projekcji dostosowanej do poziomu mieszczańskiego odbiorcy. Dreszcz emocji towarzyszący obcowaniu z bohaterami, którzy przekraczają ustalone granice tylko po to, aby paść ofiarą społecznych zakazów, miał być dla czytelnika wystarczającą nagrodą oraz potwierdzeniem własnego bezpiecznego miejsca.

Ów marksistowski sposób interpretacji dawno poddano krytyce, wychodząc od prostego pytania (nie pierwszy raz zadanego przez antagonistów marksizmu), dlaczego sztuka – jako część świata, nazwijmy go, duchowego – miałaby być tworem społecznej projekcji? Może jako pierwotna wobec społeczeństwa (co marksizm neguje) to ona wytwarza reguły powielane potem w rozmaitych społecznych wytworach. Teza taka jest oczywiście odwróceniem fundamentalnego założenia marksizmu o tym, że byt określa świadomość, które jest w takim samym stopniu możliwe (albo raczej nie-możliwe) do udowodnienia, jak stwierdzenie, że świadomość określa byt. Przyjęcie twierdzenia, jakoby sztuka była społeczną projekcją, ma więc charakter arbitralnego założenia, jeśli zaś go nie przyjmujemy, wówczas

¹⁵ W. Bieliński, *Pisma filozoficzne*, t. II, przeł. W. Anisimow-Bieńkowska, przekład przejrzał, wstępem i przypisami opatrzył A. Walicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 37.

pojęcie „przekazu ideologicznego” zawartego w melodramacie zostaje podważone, choć oczywiście nie zanika zupełnie, tak jak nie zanika słuszność tezy o schematyzacji pewnych wyobrażeń społecznych w sztuce popularnej. „Melodramatyczności” (pojęcie to tworzę *per analogiam* do pojęcia „literackości” u formalistów) jako zespołu schematów i konwencji, które sprawiają, że określony film jest melodramatem, można jednak szukać na innej płaszczyźnie, unikając ideologicznych rozważań. Redukując znaczenie struktur fabularnych na korzyść chwytów czysto estetycznych, rzadziej branych pod uwagę w analizie gatunku (nie robi tego np. autorka *Niedoli miłowania*), można odnaleźć inne typy konwencjonalizacji, które poddają opowiadaną historię swoistemu „umelodramatycznieniu”¹⁶. Chodzi o płaszczyznę kreacji świata przedstawionego, estetykę obrazu, ikonografię, a więc to wszystko, co składa się na przekaz wizualny, fundamentalny w sztuce filmowej, także jako wyznacznik norm gatunkowych. Żeby jednak dobrze ocenić adaptacyjne zabiegi Protazanowa, pozostajmy jeszcze na moment przy interpretacji społecznej.

W tym miejscu powinno pojawić się pytanie, jak – i czy w ogóle – melodramat zaadaptował się do realiów sztuki radzieckiej, skoro wszelka sztuka mieszczańska czy burżuazyjna była wedle teoretyków komunizmu kłamliwa. Potrzebę stworzenia nowej rewolucyjnej sztuki głosił – podpierając się tezą Trockiego – główny jej ideolog, Anatolij Łunaczarski: „rewolucję zrobiliśmy w istocie dla sztuki, rewolucja bez sztuki nie ma sensu”¹⁷. Nowa sztuka miała odpowiadać nowemu społeczeństwu, a społeczeństwo to będzie stworzone wedle całkiem nowych reguł. Jedną z nich miało być przekształcenie zasad życia rodzinnego. Obyczajowa rewolucja, propagowanie wolnej miłości albo poddanie życia erotycznego całkowitej kontroli, zmiana reguł funkcjonowania rodziny (przede wszystkim zastąpienie jej przez państwo) powinny przeobrazić dotychczasowy ład społeczny¹⁸. Tak więc literatura,

¹⁶ Żeby uwolnić się od ideologicznego kontekstu, trzeba przyjąć założenie, że normy estetyczne istnieją poza nim. W innym wypadku może się pojawić zarzut, że one również – jako immanentna część sztuki, która w swojej istocie jest projekcją konkretnej społeczności – są wytworem bliskiej jej ideologii. Nie jest to teza nowa.

¹⁷ Cyt. za: A. Łunaczarski, *Wskazania Lenina i wychowanie estetyczne*, przeł. B. Strumiński, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. I, Książka i Wiedza, Warszawa 1963, s. 356.

¹⁸ Koncepcja wolnej miłości jako wyzwanie rzucone społeczeństwu pojawiła się jeszcze w XIX wieku w powieści głównego ideologa narodników, Mikołaja Czernyszewskiego, zatytułowanej *Co robić?* (1863). Jej bohaterami byli radykali wyznawcy materializmu filozoficznego i nauk przyrodniczych marzący o zbudowaniu społeczeństwa opartego na nowym porządku. Powieść Czernyszewskiego stała się ulubioną lekturą Lenina, który za sztuką w ogóle nie przepadał.

Po rewolucji główną rzeczniką wyzwolenia kobiet, wolnych związków, aborcji i swobody erotycznej była popularna w środowiskach rewolucyjnych – z rozmaitych, nie tylko zresztą politycznych, powodów – pisarka i bolszewiczka Aleksandra Kołontaj.

Wyczerpująco pisze o tych zagadnieniach Jakub Sadowski w książce *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005.

która rzekomo była wytworem tego ładu, powinna ulec przemianie. W utopijnym komunistycznym społeczeństwie, gdzie miała działać zasada doboru naturalnego albo całkowita regulacja życia seksualnego, melodramat mieszczański wydawał się kompletnym anachronizmem. A jednak poświęcono mu uwagę. W 1919 roku z inicjatywy Maksyma Gorkiego Ludowy Komisariat Oświaty ogłosił konkurs na melodramat. Jednak z zastrzeżeniem, że „jak melodramat zbudowany jest na prymitywnym psychologizmie – na uproszczeniu uczuć, na współzależności działających postaci – tak dobrze byłoby, aby autorzy określili i jasno podkreślili swoje sympatie i antypatie do tego bądź innego bohatera”¹⁹. W tym samym roku sam Łunaczarski ogłosił artykuł zatytułowany *Jakiego potrzebujemy melodramatu*. Widzi on w melodramacie (rozumianym tutaj jako gatunek sceniczny) pewnego rodzaju podporę umożliwiającą stworzenie nowego, masowego teatru, ponieważ melodramat dystansuje dramaturgię symbolizmu (która bawi się z czytelnikiem i zadaje mu zagadki), realizmu (zbyt drobiazgową i psychologiczną), a nawet tragedię, grzeszącą zbytnią literackością. Łunaczarski rozpatruje melodramat jako pochodną tragedii, która jej wyrafinowaniu przeciwstawia zdrowe (!), silne uczucie²⁰. Na pierwszy rzut oka jest to sytuacja paradoksalna: z jednej strony zerwanie z ciągłością kultury i odwrót od wartości tradycyjnej sztuki, z drugiej zaś odwoływanie się do jej wypracowanych wzorców. Ale też sytuacja sztuki bolszewickiej była w latach dwudziestych mocno zróżnicowana, a dominacja lewicowego, awangardowego odłamu wcale nie tak jednoznaczna. W tym miejscu pozwólmymy sobie na małą dygresję na temat miejsca filmowego melodramatu w panoramie sowieckiego kina lat dwudziestych.

Jest rzeczą zrozumiałą, że nowy melodramat musiał odbiegać od wzorców wypracowanych przez dawne, przedrewolucyjne kino, które aż roiło się od dekadencckich historii miłosnych. Jednak kino NEP-owskie nie stroniło od tej konwencji (choć, rzecz jasna, nie była ona dominująca). Do struktur melodramatu odwoływali się przede wszystkim starsi reżyserzy, tacy jak właśnie Jakow Protazanow (np. *Czterdziesty pierwszy*, 1926, melodramat w klasycznym tego słowa znaczeniu), ale i młodszy twórcy: Abram Room (*Miłość we troje*, 1927) czy FEKS-owcy: Grigorij Kozincew i Leonid Trauberg (*Czarcie koło*, 1926; *SVD*, 1927). Melodramat, ośmieszona konwencja literacka przeznaczona dla mieszczaństwa, nie musiała spotykać się z ostracyzmem młodych artystów. Wszak wywodziła się z bardzo przez nich lubianej sfery kultury popularnej, która swoją ostentacyjną schematyzacją podkreślała sztuczność kreowanego świata i stereotypowość bohaterów. Odwrót od tradycji realizmu, symbolizmu i psychologizmu wytworzył przestrzeń do eksploatawania struktur literatury niższych lotów. W bogactwie zjawisk literackich w Rosji lat dwudziestych istnieli pisarze odwołujący się bezpośrednio do tej tradycji, tacy jak blisko związany z grupą „Bracia Serafiońscy” Wieniamin Kawierin czy Ilja Eren-

¹⁹ Cyt. za: S. Frejlich, *Teorija kino. Od Eisensteina do Tarkowskiego*, Akademieskij Projekt, Moskwa 2002, s. 132.

²⁰ *Tamże*.

burg. Zwłaszcza „Bracia Serafionscy”, pietrogradzkie ugrupowanie (którego nazwa wywodzi się od tytułu tomu opowiadań E.T.A. Hoffmanna), o założeniach uformowanych pod wpływem postulatów formalistów, pojmowali literaturę jako zespół swoistego typu konwencji, czerpanych zwłaszcza z tradycji powieści przygodowych i awanturniczych (pamiętajmy, że klasyczna powieść awanturnicza jest też melodramatem), pozbawionych cech politycznych i zaangażowania w problematykę społeczną. Konwencje stały się elementem istnienia dzieła literackiego, na które zwracali uwagę formalisci. Jurij Tynianow pisał o konieczności badania tradycji literackiej bez naiwnie pojmowanego wartościowania: „Waloryzacja jest rezultatem podejścia z kilku naraz punktów widzenia; założenia systemu jednej epoki rzutują na inną. Sama też ocena winna się wyzbyć swego subiektywnego zabarwienia. [...] To samo odnosi się do takich waloryzujących pojęć, jak »epigonizm«, »dyletantyzm« czy też »literatura masowa«”²¹.

Na gruncie filmowym przykładem takim była działalność grupy FEKS, która jawnie sięgała do rezerwuaru sztuki popularnej (należy pamiętać także o pracach Lwa Kuleszowa). W błyskotliwej analizie scenariusza, a potem gotowego filmu *Sojusz Wielkiej Sprawy*, Jurij Łotman i Jurij Cywjan pokazują, jak pierwotny projekt Tynianowa przekształcił się z inicjatywy reżyserów, Kozincewa i Trauberga, w historyczny melodramat. Autorzy przywołują tezy Wiktora Szklowskiego, który na gruncie swoich prac teoretycznych posłużył się – ważnym dla poetyki filmu – pojęciem „chałtury”. „Pod względem semiotycznym »chałtura« – stwierdzają Łotman i Cywjan – jest zjawiskiem pogranicznym pomiędzy sferą kultury wysokiej a peryferyjną »codziennością kulturalną« i realizuje swego rodzaju »kontrabandę tekstów« z pierwszej dziedziny do drugiej. Utworzony metodą »chałtury« tekst wyróżnia się tym samym pod względem kulturalnym, ale zachowuje się w sposób pospolicie”²². „Chałturą” nazywają twórcy wiele adaptacji literatury wysokiej, jakich dokonywano w latach dwudziestych, a ten rodzaj praktyki można zauważyć także w schematach adaptacyjnych kina gatunkowego. Wyróżnienie i opisanie tych schematów byłoby zresztą rzeczą niezwykle interesującą. Szklowski dokonuje intrygującego rozróżnienia na „chałturę tatarską” i „chałturę grecką”. „W odróżnieniu od »tatarskiej«, która jest przekładem »kulturalnych« tekstów na płaszczyznę »codzienną«, »chałtura grecka«, w szczególności w zastosowaniu do kina, realizuje odwrotną możliwość – wprowadzenia niskich języków do tradycyjnie wysokiej kultury. [...] Język filmu, szczególnie w jego ujęciach melodramatycznych, należał bezwarunkowo do tej sfery, wskutek czego projekcja »codziennej semiotyki« filmu na tradycyjnie wysokie teksty nie tylko nie kompromitowała

²¹ J. Tynianow, *O ewolucji literackiej*, przeł. A. Pomorski, [w:] tenże, *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 47.

²² J. Łotman, J. Cywjan, *SVD: gatunek melodramatu i historia*, przeł. T. Szczepański, [w:] *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wyb., przeł. i oprac. T. Szczepański, B. Żyłko, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001, s. 277–278.

ich w oczach Tynianowa, ale pod pewnym względem nabierała znaczenia twórczości kulturalnej²³.

To formalistyczne pojęcie „chałtury” w rozumieniu, jakie nadał mu Szklowski, może być przydatne do analizy pewnych aspektów melodramatu na płaszczyźnie – nazwijmy ją – pozaideologicznej. Jeśli założymy, przywołując tezę postawioną wcześniej, że melodramatyczność filmu realizuje się także na poziomie chwytów estetycznych, dzięki którym obraz świata przedstawionego uzyskuje swoistego typu nacechowanie, wówczas możemy pokazać, jak tekst, niebędący *in statu nascendi* melodramatem, zyskuje w filmowym przekazie melodramatyczne cechy. W jaki sposób postępuje również przekształcenie fabuły, przysposabiające ją do reguł rozpoznawalnej konwencji. Tekst Aleksandra Ostrowskiego spełnia kilka wymogów melodramatu. Jest przede wszystkim opowieścią o nieszczęśliwej miłości (Larysa kocha się nieszczęśliwie w Paratowie, Karandyszew zaś w Larysie). Lecz już samo pojęcie miłości jest w nim względne. Czy Larysa zakochana jest bowiem w Paratowie, czy też tęskni za wrażeniami, jakich życie w prowincjonalnym mieście nie może jej przynieść, a szarmancki Paratow – tak różniący się od mężczyzn, którzy ją otaczają – jest ich uosobieniem? Czy Karandyszew naprawdę kocha Larysę, czy też zdobycie pięknej panny jest dla niepozornego urzędnika sposobem na podniesienie poczucia własnej wartości? Czy Larysa jest smutną, delikatną dziewczyną, tęskniącą za innym życiem i widzącą marność ludzi wokół niej? Czy przeciwnie – mało ciekawą mieszczką, kolejnym wcieleniem Emmy Bovary, która wyobraża sobie życie jak romans, widzi siebie w roli heroiny miłosnej historii, a Paratowa jako kandydata do teatralnych uniesień? Dramat Ostrowskiego daje możliwość różnych interpretacji (jak przypomniiał monograf dramaturga, współcześni pisarzowi krytycy skłonni byli widzieć w bohaterce mało interesującą prowincjuszkę). Ale melodramat – filmowy i nie tylko – takich możliwości dawać nie powinien. Także melodramat w rozumieniu Łunaczarskiego, który podkreślał jednoznaczność melodramatycznego przekazu w odróżnieniu od przekazu dramaturgii symbolicznej i realistycznej (a tym ostatnim *Panna bez posagu* niewątpliwie jest).

Gdybyśmy spojrzeli na dramat Ostrowskiego z perspektywy ideologicznej czy perswazyjnej, moglibyśmy wskazać jego cechy pozwalające stworzyć dyskurs o miłości spętanej mieszczańskimi zakazami. Oto dziewczyna wyrastająca ponad konwencjonalne środowisko ma odwagę sprzeciwić się uwierającym normom, za co zostaje ukarana. Kara zaś – pistoletowa kula zazdrosnego narzeczonego – jest nieuchronna, ponieważ Larysa rzuca wyzwanie mieszczańskiemu światu, decydując się na gest śmiały, niemal skandaliczny: ucieka od narzeczonego i spędza w męskim towarzystwie wieczór na statku. Taki rodzaj interpretacji nie jest wcale wykluczony, a dodatkowo zadowala antymieszczańskich luminarzy rewolucyjnej moralności. Jednak przystępując do realizacji filmu, Protazanow już nie musiał się liczyć z wytycz-

²³ *Tamże*, s. 278.

nymi bolszewickich utopistów ani dyrektywami rewolucyjnej awangardy. Mógł się zdać na własne doświadczenie adaptatora literatury, a także na konwencję, w jakiej od czasów przedrewolucyjnych był mistrzem. Paradoksalnie okres lat trzydziestych w ZSRR bardziej temu sprzyjał, bo zarówno formalistyczno-awangardowa dyskusja o sztuce, jak i walka z burżuazyjną moralnością należały już do przeszłości. Sztuka socrealistyczna powieliła wiele schematów literatury dziewiętnastowiecznej, i to w jej najbardziej popularnym wydaniu, a struktury socrealistycznych fabuł zawierały niemal wszystkie wcześniej wytykane błędy.

Pozostaje zatem postawić pytanie, jakim melodramatem jest *Panna bez posagu* w reżyserii Protazanowa, zakładając, że proces adaptacji dramatu był także procesem uzdatniania go do odpowiednich potrzeb. Protazanow jako „chałturszczik”, a więc ktoś dysponujący językiem sztuki – według tego myślenia – niskiej, wybrał tę drogę, ale uczynił to zarówno na płaszczyźnie fabularnej, jak i estetycznej. Najciekawszym zabiegiem było dodanie elementów, które – odpowiednio uwypuklone – nie odbiegały od wytycznych sztuki socrealistycznej (choć oczywiście nie można powiedzieć, że film Protazanowa jest dziełem socrealizmu). Reżyserowi udało się to osiągnąć, nie tracąc z oczu oryginału literackiego. Zrobił to, umiejętnie stosując chwyt z poziomu melodramatu uzupełnione o zręcznie dobrane akcenty propagandowe. Przyjrzyjmy się najpierw treści dzieła.

Akcja rozpoczyna się od sceny w cerkwi, gdzie Ogudałowa wydaje za mąż jedną ze swoich córek. Takiej sceny nie ma w dramacie, ale wspomina się o tym fakcie. W scenie drugiej pierwszego aktu Wożewatow, jeden z – nazwijmy to tak – przyjaciół domu, opowiada, jak to Ogudałowa wydała za mąż dwie starsze córki: „Najstarszą zabrał jakiś góral kaukaski, niby to książę. Mieliśmy z nim uciechę! Gdy zobaczył pannę, zatrzęsł się, nawet zapłakał – i jak stanął przy niej, tak stał przy niej z ręką na kindzale, sypał iskrami z oczu i nikomu nie pozwalał się zbliżyć. Ożenił się i wyjechał, ale podobno nie zdążył dowieść żony do Kaukazu, gdzieś po drodze zarżnął ją z zazdrości. Druga wyszła za mąż za jakiegoś cudzoziemca, który, jak się potem okazało, nie był żadnym cudzoziemcem, tylko zwyczajnym szulerem”²⁴. Historia miłości Larysy i wyjazdu Paratowa również pojawia się w tekście tylko w wypowiedziach bohaterów, a informacje na temat wcześniejszych relacji Larysy i Siergieja Siergiejewicza są szczątkowe („Gdy w zeszłym roku zjawił się tutaj Paratow, nie mogła się na niego napatrzeć. A on jej nadskakiwał ze dwa miesiące, odstraszył wszystkich konkurentów i raptem zniknął bez śladu, ulotnił się jak kamfora”²⁵). Wydobytą ową sugestie na plan fabularny, Protazanow uzyskuje jasno określony cel: relacja miłosna nabiera większego dramatyzmu, charakter Larysy zyskuje pewną jednoznaczność, zły wizerunek Paratowa zostaje mocno uwypuklony.

²⁴ A. Ostrowski, *dz. cyt.*, s. 537.

²⁵ *Tamże*, s. 539.

Introdukcja do właściwej historii ma też kolejne ciekawe cechy. Akcja dramatu Ostrowskiego rozgrywa się w mieście Briachimowie nad Wołą. Takie jednoznaczne osadzenie akcji w nadwożańskiej osadzie jest dla koncepcji dramatu istotne. Po pierwsze bohaterowie tekstu to kupcy (a klasa kupiecka była środowiskiem, w którym Ostrowski często osadzał swoich bohaterów), właściciele – tacy jak Paratow – rzecznych statków, po drugie zaś owa sceneria odgrywa w tekście niebagatelną rolę.

„W sierpniu 1855 specjalnym reskryptem Wielki Książę Konstanty polecił dyrektorowi departamentu księciu D. Oboleńskiemu »wyszukać kilku młodych i utalentowanych pisarzy, którzy już wykazali swoje zdolności i których można by było na koszt resortu spraw morskich wysłać na cały rok w różne strony Rosji...«²⁶. Ostrowski został wysłany w dorzecze górnego biegu Woły. Wielomiesięczna podróż okazała się dla niego bardzo inspirująca. Odwiedził nadwożańskie miasta i miasteczka, zapoznał się z życiem oraz kulturą ludzi pracujących na rzece – burłaków i właścicieli statków. „Kontynuował swoje badania nad sztuknictwem i rybołówstwem, pracował nad »słownikiem języka wożańskiego«, zapisywał pieśni ludowe”²⁷. Myślał o napisaniu zbioru artykułów (powstał tylko jeden), a także cyklu sztuk pod tytułem *Noce nad Wołą*. Dramaty nie powstały, ale nadwożańska sceneria była inspiracją kilku tekstów, m.in. *Burzy* i oczywiście *Panny bez posagu*.

Już pierwsze partie filmu przywołują obraz rzeki: melancholijnej i majestatycznej. W prostocie i pięknie pejzażu rzeczno kryje się tęsknota i tajemnica. Rzeka jest drogą prowadzącą w nieznaną stronę, jest granicą między światami, może być wreszcie symbolem ucieczki, a częściej tylko marzeniem o niej. Stąd ma ona funkcję mitotwórczą, głęboko wpisana w kulturę nie tylko europejską. Melodramat także stosuje tę efektowną scenerię. W historii kina znaleźlibyśmy wiele takich przykładów (*Afrykańska królowa* Johna Hustona, 1951; *Atalanta* Jeana Vigo, 1934). Korzystają z niego także reżyserzy współcześni (*Kochankowie z Pont-Neuf* Léos Caraxa, 1991)²⁸. Użycie w filmie takiej scenerii przez Ostrowskiego jest więc zasadne, podkreśla bowiem walory samego tekstu. Jednak w dziele Protazanowa znajduje się element, którego dramat nie narzuca, ale reżyser subtelными akcentami go wprowadza.

Trzeba tu zwrócić uwagę na jeszcze jedną funkcję rzeki, którą nazwałabym mitotwórczą i która w filmowej *Pannie bez posagu* znakomicie została użyta. Rzeki bywają bowiem narodowymi symbolami, a niektóre z nich są ściśle związane z narodową mitologią. W Polsce taką rzeką jest Wisła, we Włoszech Tybr, we Francji Loara, Rodan (czasem Sekwana, jednak częściej jako dodatek do wizerunku

²⁶ W. Łakszyn, *dz. cyt.*, s. 300.

²⁷ *Tamże*, s. 368.

²⁸ O filmowym wykorzystaniu rzeki piszę w tekście *Obraz rzeki w filmie fabularnym*, [w:] *Rzeki. Kultura – cywilizacja – historia*, t. XI, pod red. J. Kułuniaka, Śląsk, Katowice 2002, s. 277–294.

Paryża), w Niemczech zaś Ren. Ten ostatni przypadek jest szczególnie, ponieważ przybliżył nas do symboliki nacjonalistycznej, która w latach trzydziestych zaczęła dominować także w Związku Sowieckim. Zwrot w stronę tradycji narodowej stał się jednym z ważniejszych elementów polityki Stalina. W konstruowaniu świadomości imperialnej wykorzystywano tradycję, także sztukę i historię. Podobnie było w nazistowskich Niemczech. Maja Turowska w szkicu *Kino totalitarnej epoki* porównuje kinematografię – nazistowską i stalinowską – i wylicza rządzące nimi podobne mity. Jednym z nich jest nacjonalistyczny mit czy inaczej – „mit korzeni”²⁹, a w stalinowskiej propagandzie odgrywał on niepoślednią rolę.

Wołga należy do rosyjskiej mitologii narodowej. Jest jej częścią zarówno w tradycji ludowej, artystycznej, jak i politycznej. Nierozerwalnie związana z wydarzeniami historycznymi, np. z buntem Stepana Razina, historycznymi miejscami, takimi jak Kazań czy Niżny Nowogród, stała się tematem wielu pieśni ludowych, w których jakże często pojawia się znamienne połączenie: „Wołga-matuszka” (*Ach, ty Wołga li, Wołga-matuszka; Wniz po matuszce, po Wołgie; Wołga moja matuszka*), a także utworów poetyckich. Obraz poetycki ukształtował między innymi Mikołaj Karamzin wierszem *Wołga* z 1793. Rzeka pojawia się w nim jako „najświętsza rzeka świata”, „matka”, „caryca kryształowych wód” i w tej wizji staje się narodowym symbolem. Karamzin, pisarz sentymentalista, konserwatywny ideolog, a wreszcie przedstawiciel – jeśli można tak powiedzieć – romantycznego nacjonalizmu, był w Rosji jednym z prekursorów nurtu narodowego, rozwijającego się przez cały XIX wiek. Sztuka podążała tym tropem, uzupełniając rezerwuari motywów. Obraz Wołgi, ściśle połączony z postacią Stienki Razina, pojawia się na przykład w twórczości Puszkina, dokładniej – w *Pieśniach o Siepanie Riazanie* (1833). Potem z „wołżańskiego” tematu korzystają inni poeci – Władimir Panajew, Aleksiej Kolcow, Apollon Grigorjew czy wreszcie Mikołaj Niekrasow, który zgodnie ze swoim temperamentem twórcy-społecznika wprowadził do literatury życie i szczególnie folklor burlaków. W nurcie tym mieści się też oczywiście Aleksander Ostrowski. Zarzucił on wprawdzie pisanie cyklu *Noce nad Wołgą*, ale scenierię tę wprowadził do kilku dramatów (najznamienszym przykładem jest *Burza*, której akcja rozgrywa się „w mieście Kalinowie nad brzegiem Wołgi”)³⁰.

Tak więc miał Protazanow pole do opisu: z jednej strony piękna, rzecz można – melodramatyczna sceneria, z drugiej czytelny znak z rezerwuari narodowej

²⁹ M. Turowskaja, *Kino totalitarnej epoki*, [w:] *Kino: politika i ludi, 30-e gody*, pod red. L.M. Mamatowej, Matierik, Moskwa 1995, s. 27.

³⁰ Wołga jako symbol pojawia się także w literaturze późniejszej, już porewolucyjnej, np. u Iwana Panfiorowa w powieściach o wsi *Bruski* (1928–1937), *Wołga – matuszka rieka* (1953–1960), Borysa Pilniaka w powieści z 1930 roku *Wołga wpada do Morza Kaspijskiego*. Także w dwudziestowiecznych powieściach o Stepanie Razinie Aleksieja Czapygina (1926), Stepana Złobina (1951) czy wreszcie Wasilija Szukszyna (1971). Pięknym przykładem wykorzystania scenerii Wołgi w tematyce miłosnej jest opowiadanie Iwana Bunina *Porażenie słoneczne* (1925).

kultury. W pierwszych „wożańskich” kadrach Protazanow odwołuje się do tego drugiego modelu: najpierw obraz wielkiej rzeki, a potem burlacy przeciągający statek. Kadry te są cytatem ze słynnego obrazu Ilji Riepina *Burlacy na Wołdze* (1873), a towarzyszy im klasyczna pieśń *Ach ty Wołga li, Wołga-matuszka*. Wszystko razem kształtuje bardzo jasny przekaz. Takie ukłony w stronę stalinowskiej nacjonalizacji nie są zbyt liczne, ale wystarczające, ażeby móc je dostrzec (podobnie, w wyraźnym ideologicznym nawiązaniu, narodowy mit wykorzystuje Grigorij Aleksandrow w komedii muzycznej *Wołga, Wołga* [1938], której tytuł jest odniesieniem do sławnej pieśni o Stiepanie Razinie: *Wołga, Wołga mat' rodnaja, Wołga russkaja rieka*).

W innych obrazach Wołgi dominuje w filmie melodramatyczny *genre*, choćby w scenie miłosnego wyznania Larysy, odbywającego się w scenerii nadbrzeżnego ogrodu. Rzeka staje się swoistym refrenem towarzyszącym najważniejszym momentom fabuły: odejściu Paratowa i rozpacz Larysy, powrotowi Siergieja Siergiejewicza, wreszcie kulminacyjnym partiom filmu – ucieczce bohaterki. Ucieczka panny wraz z Paratowem, Knurowem i Wożewatowem prowadzi do odkrycia prawdy: ukochany Larysy jest zaręczony, a całą eskapadę wymyślił po to, by się dziewczyną zabawić. Knurow i Wożewatow przyglądają się wszystkiemu z uciechą, a kiedy panna Ogudałowa jest wystarczająco skompromitowana, rzucają o nią monetę i dobijają kupieckiego targu, który z nich zabierze ją do Paryża. Zrozpaczona Larysa chce rzucić się do rzeki, ale nie potrafi popełnić samobójstwa. Za to Wołga po raz kolejny pełni funkcję efektownej scenerii.

Wykorzystanie pejzażu w filmie Protazanowa jest znaczące. Ponieważ nie jest częste, tym bardziej zwraca uwagę. Pomijając aspekt propagandowy, jest to styl wywodzący się z tradycji artystycznej, której korzenie tkwią w preromantyzmie odkrywającym znaczenie *sentiment de la nature*. Nastrojowość pejzażu, pejzaż jako odbicie stanów ducha, natura jako współbohaterka i współkreatorka wydarzeń to podstawowe wyznaczniki wrażliwości romantycznej. Ponieważ jednak świadomość romantyczna bardzo prędko przekształciła się w formy konwencjonalne, więc zadomowiła się w kulturze popularnej poprzez stereotypy i czytelne, uproszczone znaki. Romantyczne wykorzystanie pejzażu znalazło zastosowanie w rozmaitych formach literatury masowej, a z niej przywędrowało do kina, zwłaszcza gatunkowego. Epoka lat trzydziestych jest epoką konwencjonalizowania filmowej estetyki, stosowania z jasnych wizualnych schematów, znaczącego wykorzystania wszystkich komponentów obrazu. Stąd też zrodziła ona gatunki filmowe w stanie – można powiedzieć – czystym, nie tylko na poziomie struktur fabularnych, ale także na płaszczyźnie obrazowania. Pejzaż zaś jest jednym z takich skonwencjonalizowanych komponentów (i w tej formie bywał użyty nader często – np. w horrorze czy westernie). Zatem melodramat (można mówić nie tylko o latach trzydziestych, ale także o całej epoce klasycznego kina gatunków, a więc do lat pięćdziesiątych)

posługuje się językiem wizualnych konwencji w sposób jawny i łatwy do rozpoznania³¹.

Radzieckie kino lat trzydziestych w takim samym stopniu czerpało (mówię tu o płaszczyźnie estetycznej, a nie ideowej) z języka ukształtowanego w światowej kinematografii. Wykorzystywało konwencje do własnych celów, ale niektóre założenia filmu socrealistycznego nie odbiegały aż tak bardzo (niech mi będzie wolno dokonać tego ryzykownego porównania) od schematów kina gatunków, które jest często „chałturą” w rozumieniu formalistów.

Panna bez posagu Protazanowa to znakomity przykład zrównoważenia obu tendencji. Używa konwencji w celu propagandowym i gatunkowym, a reżyser sprawnie korzysta z możliwości, jakie daje sam tekst. Robi to na tyle zręcznie, że ten pierwszy element nie razi, a drugi podkreśla melodramatyczny *genre*. Podobnie postępuje z postaciami. Bohaterowie sztuki, Paratow i Knurow – przyjaciele domu Ogudałowej – to bogaci przedsiębiorcy. Interesy, pieniądze są zatem w tle głównego konfliktu. Pozwala to reżyserowi na uzyskanie efektu równie zręcznego jak odpowiednie zastosowanie nadwożańskiej scenerii. Bohaterka Ostrowskiego jest szczerą, nieco egzaltowaną, ale też zagubioną i nieszczęśliwą. Dokładnie tak wygląda Larysa w filmowej wersji. Zagrana przez młodziutką studentkę szkoły teatralnej, Ninę Liasową, została obdarzona wyrazistą i niebanalną urodą, świeżością, która czasami rekompensuje braki warsztatowe. Wokół niej reżyser zgromadził wytrawnych aktorów, których kunszt wywodzi się z najlepszej teatralnej tradycji. Dzięki temu postaci drugoplanowe wyznaczają interpretację tekstu w większym stopniu niż główna bohaterka. Larysę otaczają niesympatyczne postaci, przyczyniające się – niemal wszystkie bez wyjątku – do jej zguby. Reżyser zastosował metodę jawnej typizacji, określając bohaterów zgodnie z tradycją teatralną (powszechnie stosowaną w kinie lat trzydziestych) przez wyrazistą charakteryzację, rekwizyty i kostium. Przedsiębiorcy, urzędnicy (jak Karandyszew), bezduszne, żądne pieniędzy wdowy (jak matka Larysy) okazują się produktami świata, którym władają zysk i płytkie reguły. „Jestem rzeczą, rzeczą” – powiada w rozpaczy Larysa, kiedy odkrywa prawdę o Paratowie i innych „przyjaciółach domu”. I rzuca w twarz zrozpaczonemu Karandyszewowi: „Szukałam miłości, ale jej nie znalazłam, teraz będę szukała złota”. Kupiecki świat został pokazany przez reżysera wyjątkowo nieprzychylnie, na granicy karykatury (tak na przykład są skreślone marginalne sylwetki

³¹ Na rolę pejzażu jako elementu „kształtującego nastrój, emocjonalne stany i duchowe przeżycia” zwraca uwagę Siergiej Eisenstein w *Nieobojętnej przyrodzie*. Píše, że „pejzaż jest najbardziej swobodnym elementem filmu i najmniej obciążonym służebno-narracyjną funkcją, a zarazem najbardziej giętkim środkiem kształtującym nastrój”, por. S. Eisenstein, *Nieobojętne przyroda*, przeł. M. Kumorek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 241. Reżyser nie postuluje jednak wykorzystania pejzażu poprzez jego konwencjonalne, zbanalizowane odczytanie. Przeciwnie. Píše o muzycznej roli pejzażu, niejednoznaczności i „płynnej obrazowości”.

popów), ostatnia scena zaś, kiedy trafiona kulą zazdrosnego narzeczonego Larysa chwyta się kurczowo łańcuchów przydrożnego ogrodzenia, ma symboliczny charakter. W ostatniej scenie dramatu umierająca Larysa mówi: „Niech się weselą ci, którym wesoło... Nie chcę nikomu przeszkadzać! Życie wszyscy, życie! Wy musicie żyć, a ja muszę... umrzeć... Nie skarżę się na nikogo, nie oburzam się na nikogo... wszyscy jesteście dobrzy... ja was wszystkich... kocham”³². Takiej kwestii nie wypowiada bohaterka filmu udręczona przez bezduszny kupiecki świat, który potrafi zabić szczere i wrażliwe serce. Umiera złamana i samotna, opuszczona przez matkę, sprytną mieszczkę, zabita przez narzeczonego, pokracznego urzędnika i znieważona przez mężczyzn, chcących ją kupić jak ładny przedmiot. Ta konstatacja, jakkolwiek nie należała do poziomu filmowej estetyki, zapewne odpowiadała socrealistycznym prawodawcom.

* * *

Jakow Protazanow nakręcił adaptację wzorcową pod względem konstrukcji narracyjnej, prowadzenia aktorów, także filmowej stylistyki, pokazując przy tym, jak nie umniejszając wartości artystycznej dzieła, nagiąć się do obowiązującej ideologii. Prawie czterdzieści lat później do ekranizacji tekstu Ostrowskiego przystąpił inny reżyser. Eldar Riazanow to twórca, którego można porównać do tamtego mistrza przedrewolucyjnego kina. Zadebiutował tuż przed odwilżą brawurową muzyczną komedią *Noc sylwestrowa* (1955), a przez następne lata konsekwentnie tworzył wizerunek twórcy efektownych, sprawnie zrealizowanych obrazów, głównie w komediowym stylu. Komедie Riazanowa miały jednakże satyryczny charakter, co czasami przysparzało mu kłopotów. Krytyk, Walerij Gołowskoj, wspomina jednak, że nawet partyjni urzędnicy podkreślali konieczność powrotu do satyrycznej tradycji: „Potrzebni nam radzieccy Gogole, Sołtykowo-Szczedrinowie”³³. Tradycja satyry nie zanikła nawet w kinie socrealistycznym, dopiero w latach czterdziestych przerwała ją dominacja „żdanowszczyzny”. Dopuszczanie satyry, przyzwalanie na żartobliwy obraz społecznych realiów stało się dla sowieckiej władzy furtką, bo dzięki temu mogła kreować wizerunek państwa wolności artystycznej, gdzie nawet żarty z przedstawicieli władzy są dopuszczalne. W praktyce jednak różnie bywało, a losy komedii satyrycznych, których już pod koniec odwilży pojawiło się kilka, układały się rozmaicie. Riazanow, oprócz Grigorija Danieliji i Leonida Gajdaja, należy do najwybitniejszych przedstawicieli satyrycznej komedii lat breżniewowskich, a znakomitą passę wyznaczają m.in. filmy *Złodziej samochodów* (1966), *Niezwykłe przygody Włochów w Rosji* (1973), *Biurowy romans* (1977) czy *Garaż* (1979). W 1982 roku Riazanow nakręcił świetny obraz *Dworzec dla dwojga*, tra-

³² A. Ostrowski, *dz. cyt.*, s. 588.

³³ W. Gołowskoj, *Mieжду оттепелью и гласности. Кинематограф 70-х*, Matierik, Moskwa 2004, s. 216.

gikomedię z popisowymi rolami Ludmiły Gurczenko i Olega Basilaszwili, smutną opowieść o samotności w realiach sowieckiego państwa. Tuż po tym zdecydował się na pracę nad sztuką Ostrowskiego, odbiegając trochę od przyjętego przez siebie stylu.

Realia, w jakich pracował Riazanow, były oczywiście inne od tych, w których działał Protazanow. Breżniewowska kinematografia bardzo lubiła adaptacje klasyki, powstawało ich dużo (i w wersji kinowej, i telewizyjnej), a ekranizacje Puszkina, Tołstoja, Leskowa i innych dziewiętnastowiecznych pisarzy na nowo ożywiały mit wielkiej rosyjskiej literatury, którą władza radziecka hołubi i z której obywatel radzieckiego państwa nieodmiennie powinien być dumny. Kino od lat trzydziestych wypracowało styl tych adaptacji – staranny, ale i nieco akademicki, przez całe lata prawie niezmienny, choć oczywiście młodszy reżyserzy starali się walczyć z konwencją reprezentowaną przez Sergieja Gierasimowa, Iwana Pyriewa, a potem Sergieja Bondarczuka, Lwa Kulidżanowa czy Igora Tałankina. Riazanow nie należał do buntowniczego pokolenia „szestidiesiatników”³⁴, mimo to jego ekranizacja odstaje bardzo od wygładzonych, choć poprawnych dzieł radzieckich akademików.

To, co już przy pierwszym obejrzeniu *Gorzkiego romansu* (taki tytuł nosi bowiem wersja Riazanowa, której premiera odbyła się w 1984 roku) uderza widza, to wyraźne nawiązanie do dzieła Jakowa Protazanowa. Dzieje się tak na wielu płaszczyznach. Riazanow podejmuje konfrontację z pełną świadomością, nie tylko czytając Ostrowskiego poprzez – ale i w odróżnieniu od – Protazanowa. Różnice między obiema wersjami wydobywane są głównie na płaszczyźnie interpretacji dramatu, za to podobieństwa – widoczne już na pierwszy rzut oka – ujawniają się na poziomie stylistycznym, gra zaś, jaką Riazanow podejmuje ze swoim znakomitym poprzednikiem, jest w istocie fascynująca.

Jeśli podstawową cechą adaptacji Protazanowa była oscylacja między melodramatyczną konwencją a wymogami ideologii, to Riazanow nie musiał się już tym przejmować. W tym znaczeniu kinematografia breżniewowska zostawiała znacznie więcej swobody. Reżyser miał do wykorzystania melodramatyczny *genre*, który potraktował z istic mistrzowską swobodą, choć ze świadomością stereotypu, oczekiwań widzów i długiej tradycji.

Zacznijmy od pejzażu. Wołga w filmie z 1936 roku pełniła dwojaką funkcję – nacjonalistyczną i melodramatyczną. Była wykorzystywana znacząco, choć bez daleko idących nadużyć. Riazanow również zdaje sobie sprawę z melodramatycznych możliwości nadwołańskich krajobrazów. Jest całkowicie świadom konwencji, a jako twórca obdarzony ironicznym temperamentem korzysta z niej czasami

³⁴ „Szesťdiesiatnicy” to termin wykorzystywany w historii literatury do określenia pokolenia pisarzy, którzy debiutowali w latach odwilży, a kształtowali literaturę lat sześćdziesiątych. Termin ten może funkcjonować szerzej (nierzadko jest tak używany), jako określenie całej generacji ludzi wchodzących w dorosłość w czasach odwilżowych, często na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

na pograniczu pastiszu (choć *Gorzki romans* nie jest pastiszem i nie ma w nim ani cienia ironii). Pejzaż „rzeczny” został wykorzystany przez reżysera niezwykle pięknie. Już w pierwszych kadrach obraz Wołgi ukazany jest na tle melancholijnego późnojesiennego krajobrazu. Przygaszone kolory, pochmurne niebo, stada mew – wszystko to tworzy nastrój, który w podobnym stopniu jak u Protazanowa odsyła do rosyjskiej tradycji. Zupełnie jednak innej. Stereotyp, jakim posługuje się reżyser, ma rodowód literacki. Ale jest czytelny i daje możliwości erudycyjnych skojarzeń. Na przykład z melancholią bohaterów Turgieniewa, z nastrojem prowincjonalnych miast z opowiadań Czechowa, z tekstami Sołtykowa-Szczedriny, w których śmieszność miesza się z tragizmem, nuda z prawdziwymi dramatami, piękno przyrody z zaniedbaniem opuszczonych budowli. Gra reżysera jest świadoma i subtelna. Doskonale rozumie znaczenie takich wizualnych skojarzeń: podróż statkiem po Wołdze, zimowe krajobrazy, wreszcie Cyganie, którzy pojawiają się w filmie już na początku (w scenie przyjęcia po ślubie Olgi, wydawanej za kaukaskiego „księcia”), a potem przewijają się kilkakrotnie aż do finałowej sekwencji na statku Paratowa, gdzie towarzyszą tragicznym wypadkom. Cygański motyw zaczerpnięty jest zresztą z samego dramatu. Jedną z epizodycznych postaci jest tam Cygan Ilja, a cygańska kapela występuje w ostatniej scenie. Protazanow również korzysta z ich obecności. Pojawiają się pod koniec filmu, choć postać Ilji została w nim pominięta. U Riazanowa postać ta ukazana jest tylko marginalnie (do jednego z członków cygańskiej kapeli zwraca się tak Paratow), za to muzyki cygańskiej jest tam co niemiara.

Warto w tym momencie zatrzymać się przy muzycznej oprawie filmu *Gorzki romans*. Jeśli bowiem mówimy o stereotypizacji i przekształceniu realistycznego dramatu w filmowy melodramat, to muzyczne pomysły Riazanowa właśnie temu służą. Wyjdźmy od prostego pytania: z czym kojarzy się rosyjska uczuciowość? Oczywiście z pieśnią, romansem (cygańskim i nie tylko). Zresztą pomysł ponownie podsuwa sam Ostrowski. U niego Larysa śpiewa romanse i gra na gitarze, a w jednej ze scen dramaturgiczna funkcja śpiewu jest bardzo ważna. Jest to scena po powrocie Paratowa. Goście zebrani w mieszkaniu Karandyszewa przysłuchują się śpiewającej Larysie. Jest wśród nich Paratow. Śpiew dziewczyny robi na nim wrażenie, bo zdaje sobie sprawę, że to zaszyfrowane wyznanie miłosne. Larysa wraz z Cyganem Ilją śpiewa: „O nie wab, nie wab mnie daremnie,/ choć serce dręczy się i śni./ Twa czułość już nie zbudzi we mnie/ oczarowania dawnych dni”³⁵. Literacki pomysł podchwycili obaj adaptatorzy i wykorzystali śpiewane przez Larysę romanse do uzupełnienia nastroju filmu. U Protazanowa Larysa śpiewa dwukrotnie. Zawsze akompaniując sobie na gitarze. Raz samotnie wyśpiewuje swoją tęsknotę: „Smutno mi, ponieważ tobie jest wesoło...” (takiej sceny nie ma w dramacie). Za to w scenie opisaną przez Ostrowskiego, która znalazła się w filmie, wykonuje pieśń inną niż w tekście sztuki. To romans zaczynający się od słów: „Nie, on mnie nie kochał...”.

³⁵ A. Ostrowski, *dz. cyt.*, s. 572.

Nina Alisowa robi to zresztą bardzo pięknie. Oba romanse wprowadzone są jako rodzaj lirycznego komentarza, czytelnie i efektownie pogłębiając relację między bohaterami. Druga pieśń jest podobno nawiązaniem do tradycji teatralnej, wykonywała go bowiem wybitna odtwórczyni roli Larysy Wiera Komissarżewska³⁶.

Podobny pomysł – uzupełniania fabuły lirycznymi pieśniami, zawsze w roli dialogu między Larysą a Paratowem – wykorzystuje Riazanow (to utwory skomponowane do filmu przez Andrieja Pietrowa do słów m.in. Mariny Cwietajewej, Biełły Achmaduliny czy wreszcie samego Riazanowa, także poety publikującego wiersze). Pierwszy utwór pojawia się już w czołówce: „Dajmy spokój niesnaskom iansom./ Niech miłości owionie nas wiew./ Trzeba ufać naiwnym romansom./ W ich słowików zasłuchać się śpiew”³⁷. Wprowadzenie takiego utworu nadaje filmowi odpowiedni ton. Oto twórcy zwracają uwagę na staroświecki urok historii, na piękno romansu retro, ale tym samym biorą opowieść w artystyczny cudzysłów. Komunikat jest następujący: fabuła filmu to nostalgiczna, dziewiętnastowieczna historia miłosna opowiedziana z wykorzystaniem środków podkreślających jej niedzisiejszość, „melodramatyczność”. Ten wstępny zabieg jest konsekwentnie stosowany, a każdy następny utwór prowadzi widza podobną ścieżką. Kolejny romans Larysa wykonuje podczas swoich imienin (to oryginalna, nigdzie wcześniej niepojawiająca się scena). Śpiewa (towarzysząc sobie – jak jej poprzedniczka z filmu Protazanowa – na gitarze): „Pod pluszem nocy, z głową ciężką/ wczorajszy przywołuję sen./ Kto zwyciężony? Kto zwycięzca?/ Czy ja – czy on. Czy Ta – czy ten./ Przemyśleć chcę najmniejszy szczegół/ i słodką mękę przeżyć znów./ Byłóż miłością to –/ dla czego nie znajduję słów?”. Larysa wyznaje Paratowowi swoje uczucie, z którego on zresztą doskonale zdaje sobie sprawę. Podejmuje zatem grę, podczas gdy dziewczyna jest jej nieświadomym uczestnikiem. Następna ballada (śpiewana, jak w czołówce, poza diegezą filmu) towarzyszy w scenie wyjazdu Paratowa. Larysa przychodzi na dworzec, ale jej ukochany, nie żegnając się z nią, odjeżdża: „Jak ćma na ogień, na ten blask, leciałam duszą swą wezbraną w miłości kraj, w miłości czas, gdzie ktoś mnie nazwie ukochaną”. Tu komentarz jest jasny. Kolejną pieśń Larysa – zgodnie z fabułą dramatu – śpiewa podczas obiadu u Karandyszewa. Tym razem jest to romans (do słów Biełły Achmaduliny): „A na ostatek powiem tyle/ – żegnaj, miłości nie przyrzekaj./ Czy spaść, czy wznieść się mam na chwilę/ w szaleństwo – odejść, już nie zwlekać” – dramatyczne wyznanie i symboliczne zamknięcie niespełnionego uczucia. Wokalne romanse znakomicie zostają wplecione w muzyczne tło filmu i – jako motywy instrumentalne – pojawiają się w nim kilkakrotnie, zawsze podkreślając charakter sceny.

U Riazanowa, oprócz Larysy, śpiewa także Paratow. Dwukrotnie tę samą balladę o Cyganie wędrującym za swoją zmienną gwiazdą i cygańskiej córce podą-

³⁶ Por. *Rossijskij illuzion...*, s. 152.

³⁷ Cytuję z polskiego tłumaczenia filmu, w którym teksty pieśni przełożył Wiktor Woroszyłski.

żającej za ukochanym. Pierwszy raz robi to podczas kolacji na statku, na który zaprasza pannę Ogudałową (sceny takiej nie ma ani w dramacie, ani w ekranizacji Protazanowa), a po raz drugi podczas ucieczki Larysy, kiedy cała kompania znów instaluje się na statku. Oczywiście w ustach Paratowa słowa pieśni ilustrują sytuację jego – rzekomo nieskrępowanego, wolnego wędrowca – oraz Larysy – zakochanej do szaleństwa.

Muzyczna warstwa obu filmów jest w istocie pełna maestrii (wzmacniają ją jeszcze żywiolowe cygańskie pieśni). Zaczątek pomysłu znajduje się w tekście dramatu, co Protazanow wydobywa (poza przywołanymi balladami jego film w całości ilustrowany jest muzyką Piotra Czajkowskiego), a Riazanow doprowadza do perfekcji, doskonale grając „rosyjskim” stereotypem. Lecz warto przy tym zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Oto Riazanow wykorzystał w swoim filmie jedną z najstarszych i najprawdziwszych właściwości melodramatu. Melodramat, dramat śpiewany, siedemnastowieczna forma teatralna, której cechą charakterystyczną były fragmenty muzyczne wprowadzane w kulminacyjnych momentach akcji, stał się punktem odniesienia dla dziewiętnastowiecznej włoskiej opery. Kino posłużyło się taką konwencją w musicalu, filmowy melodramat czerpał bowiem raczej ze wzorców literackich. Niemniej od czasu do czasu pojawiały się melodramaty, które odwoływały się do tej pierwotnej właściwości. W Związku Radzieckim takim filmem (co prawda, nie nazbyt udanym) była *Romanca o zakochanych* (1974) Andrieja Michałkowa-Konczalowskiego. Riazanow pięknie i stylowo nawiązuje do owej cechy, inteligentnie korzystając z pomysłu samego Ostrowskiego.

Na koniec trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden element. Tym, co uderza w porównywaniu obu adaptacji, jest wizerunek bohaterów. Interpretacja Protazanowa wydaje się bardzo jednoznaczna. Wszystkie postaci – poza Larysą – są negatywne, chwilami karykaturalne, charaktery proste i mocno steatralizowane. U Riazanowa wręcz przeciwnie. Urok staroświeckiej opowieści miłosnej w podobnym stopniu – tak jak wykorzystanie pejzażu czy muzyki – został zbudowany na uroku samych postaci. Reżyser *Gorzkiego romansu* doskonale to rozumie, a powołuje się przy tym na... Protazanowa. Riazanow zastosował bowiem bardzo efektowny zabieg, czytelny dla wszystkich znających ekranizację z 1936 roku. Bohaterowie jego filmu nawiązują (zwłaszcza wizualnie) do postaci z tamtego dzieła: podobne warunki zewnętrzne i podobna charakteryzacja. Jednak prezentują się jako osobowości znacznie bardziej wycieniowane i – co tu dużo mówić – barwniejsze. Wprawdzie postaci towarzyszące – takie jak Knurow (u Protazanowa grany przez Michaiła Klimowa, u Riazanowa przez Aleksieja Pietrenkę) i Wożewatow (w *Pannie bez posagu* Boris Tienin, w *Gorzkim romansie* Wiktor Proskurin) – są równie niesympatyczne, a przez swoją niejednoznaczność jeszcze bardziej cyniczne i bezduszne. Ale już Karandyszew (w pierwszej wersji Władimir Balichin), grany przez Andrieja Miagkowa, okazuje się bardziej nieszczęśliwy niż śmieszny, w swojej desperacji żaloszny, trochę tchórzliwy i zakompleksiony. Mimo to albo

właśnie dlatego współczujemy mu złamanego serca. Największe zmiany zaszły jednak w wizerunku głównych bohaterów. Posagową Ninę Lisową zastąpiła u Riazanowa subtelna i urocza (również – jak poprzedniczka – początkująca aktorka) Larysa Guzjejewa. W jej interpretacji postać panny Ogudałowej nie pozostawia żadnych wątpliwości. To szczerze i z głębi niewinnej duszy zakochana dziewczyna, delikatna i bezpretensjonalna. Jej relacja z matką (w interpretacji Alisy Frajlích tak naprawdę dobrą, choć zdeterminowaną kobietą) jest bardziej naturalna, a ona sama – rozumiejąc swoje położenie – przyjmuje je ze smutną rezygnacją. Jednak w wersji Riazanowa zmieniła się także postać Siergieja Siergiejewicza Paratowa. Bohater filmu Protazanowa (Anatolij Ktorow) był zimnym uwodzicielem, egoistą przeglądającym się w oczach zakochanej Larysy. W *Gorzkim romansie* jest inaczej. Paratow w brawurowej interpretacji Nikity Michalkowa to postać niezwykle fascynująca. Nonszalancki, charyzmatyczny, prawdziwy „rosyjski” kochanek, który potrafi tańczyć z Cyganami i śpiewać jak oni, podnosić na własnych plecach dorożkę i świetnie strzelać, jest autentycznie zauroczony śliczną, delikatną dziewczyną. Wie doskonale, że się z nią nie ożeni, ale nie może się oprzeć pożądaniu. Jest autentycznie wzruszony, słuchając jej śpiewu, dostrzega urodę i docenia bezpretensjonalność. Pochlebia mu miłość pięknej panny. A jednak ją wykorzysta (w wersji Riazanowa bardzo jednoznacznie mówi się o wspólnej nocy) i zostawi. Nie straci przez to sympatii widza.

Dzięki tym zabiegom film Riazanowa zyskuje większą melodramatyczną siłę. Finezyjnie utkany z aluzji, czasami nawiązań czy wręcz stereotypów, zaprasza widza nie tyle do przeżywania dziejów nieszczęśliwej miłości, ile smakowania atmosfery dziewiętnastowiecznej opowieści rozgrywającej się nad Wołgą. Protazanow pokazał dzieje nieszczęśliwej dziewczyny, zniszczonej przez bezwzględny świat. Riazanow – dzieje uczucia, smutnego i tragicznego, spowodowanego za to niedzisiejszym urokiem „naiwnego romansu”.

* * *

Klasyczne melodramaty filmowe, te bardziej i mniej banalne, jak większość gatunków wywodzą się z tradycji popularnej literatury XIX wieku. Przejęły jej wszystkie zalety i wady. Mogły stać się również narzędziem ideologii i perswazji. Melodramat jak każdy gatunek jest jednak strukturą znacznie pojemniejszą. Matryca stereotypowych wątków jest wprawdzie jasno określona i dość uboga, ale nie znaczy, że to ona wyczerpuje zagadnienie. Ciekawe jest bowiem przekształcanie reguł melodramatu, nie tylko jako odbicia stanu świadomości społecznej i norm moralnych, ale także jako konwencji estetycznych, mających swoje źródła w tradycji artystycznej – literackiej, czasami teatralnej. To one w znacznie większym stopniu sprawiają, że rozpoznajemy określone schematy, to one pozwalają nam zachwycać się ich urodą, to dzięki nim wreszcie smakujemy historię, w istocie swojej te same, cza-

mi banalizowane – jak bywa to w adaptacyjnej praktyce kina gatunków – czasami wręcz niedorzeczne. Ekranizacja *Panny bez posagu* nie jest przykładem banalizacji. Wręcz przeciwnie. Ale i ten film pokazuje, jak wykorzystanie estetycznych konwencji zmienia wybitny realistyczny dramat w gorzki romans z Wołgą w tle.

**A CRUEL ROMANCE WITH THE VOLGA
IN THE BACKGROUND.
A FEW COMMENTS ON FILM MELODRAMA
BASED ON THE ADAPTATION OF *THE POOR BRIDE*
(*BEDNAYA NEVESTA*) BY ALEXANDR OSTROVSKY**

Summary

The article is about two adaptations of the play *The Poor Bride* by Alexandr Ostrovsky; the first one by Yakov Protazanov dating from the year 1936, and the second by Eldar Ryazanov from the year 1984.

Taking the text of the play as a starting point, the author of this article attempts to show how a realistic play, while far from being a melodrama, underwent during adaptation practices certain transformations which adapted it to the requirements of the film convention. Rather than concentrate on the fictionalizing practices of the adaptations, often taken into consideration in the analysis of melodrama, the author focuses on stylistic endeavours which transform the imagery of the world, subjugating it to far-fetched conventionalization (the use of set design, landscape, music).

In the case of the adaptation from 1936, the essential aspect of the analysis, accounted for by the author, is the political context. In the film by Protazanov, it is not immediately evident, but, as the author shows, it is made present by indirect methods, which do not upset the overall meaning of the work, but introduce certain overtones in accordance with the general principles of the Stalinist cultural policy.

The adaptation by Eldar Ryazanov, entitled *Cruel Romance*, is a subtle play not only with Ostrovsky's text, and Protazanov's film, but also with the very convention of film melodrama. Ryazanov makes use of stereotypical associations with the Russian cultural heritage, which are nonetheless aptly introduced, and sometimes border on pastiche. Both adaptations, made in different times and by different people, show, therefore, how considerably cinematic techniques, and not the sole storyline, turn films into melodramatic tales.

Translated by Marek Pawlicki