

# WPROWADZENIE

Europa Wschodnia w dzisiejszym rozumieniu oznacza graniczący z Azją region skupiający państwa znajdujące się na wschód od Europy Środkowej. Obecny system państw europejskich kształtował się od XIV do XVI wieku. Historycy zachodni, analizując proces średniowiecznego kształtowania się państwowości, zwykli upraszczać podział naszego kontynentu na Zachód i Wschód, skupiając się tylko na różnicach geopolitycznych, pomijając zaś aspekty społeczne, kulturowe i religijne. Jak zauważa Christopher Dawson, referując badania Oskara Haleckiego — „średniowieczna Europa Wschodnia była społeczeństwem ludów i królestw o strukturze politycznej podobnej do wielonarodowego społeczeństwa Europy Zachodniej i dzieliła z nim tę samą tradycję kulturową i religijną”<sup>1</sup>. Dawson podkreśla, że „kultura Europy Wschodniej [...] powstała w efekcie długiego procesu rozwojowego, w którym mieszały się i krzyżowały wzajemnie wpływy znad Morza Śródziemnego i Bałtyku z wpływami z Zachodu i Wschodu”<sup>2</sup>. Dopiero XIX wiek ukonstytuował imperialny dualizm i wyraźnie podzielił Europę — pod względem rozwoju cywilizacyjnego i ekonomicznego — na bogatszy Zachód i biedniejszy Wschód. Należy także zaznaczyć, że na aktualny kształt oraz stan rozwoju wschodniej części naszego kontynentu wpływ miały zarówno średniowieczne najazdy tatarskie i tureckie, jak i XX-wieczne uderzenie totalitaryzmu.

Obecnie za podstawową klasyfikację przyjmuje się regionalizację fizyczno-geograficzną, zgodną z Uniwersalną Klasyfikacją Dziesiątą Międzynarodowej Federacji Dokumentacji. Wedle tego podziału do Europy Wschodniej należą Nizina Wschodnioeuropejska, Krym i Kaukaz oraz Ural. Wydział Statystyczny Organizacji Narodów Zjednoczonych wymienia kraje, które należą do Europy Wschodniej: Białoruś, Bułgaria, Czechy, Mołdawia, Polska, Rumunia, Rosja, Sło-

---

<sup>1</sup> Ch. Dawson, *Przedmowa*, [w:] O. Halecki, *Historia Europy — jej granice i podziały*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 14.

wacja, Ukraina, Węgry<sup>3</sup>. Inaczej widzi to Centralna Agencja Wywiadowcza, która w corocznym raporcie *The World Factbook* wyraźnie oddziela dwie części Europy Wschodniej. Do pierwszej zalicza Białoruś, Estonię, Litwę, Łotwę, Mołdawię i Ukrainę (Rosję traktuje jako państwo transkontynentalne). Do drugiej zaś, południowo-wschodniej — Albanii, Bułgarię, Bośnię i Hercegowinę, Chorwację, Czarnogórę, Serbię, Macedonię, Rumunię i Turcję<sup>4</sup>. Jak widać, nawet obecnie klasyfikacja geograficzna nie jest ujednolicona, mimo względnie trwałych granic fizycznych większości państw.

Europa była także klasyfikowana politycznie w okresie od końca drugiej wojny światowej do początku lat 90. XX wieku. Tutaj podział był oczywisty i czytelny — kraje będące pod faktyczną władzą Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich należały do tzw. bloku wschodniego (socjalistycznego). Europę Wschodnią tworzyły zatem: ZSRR, Polska Rzeczpospolita Ludowa, Niemiecka Republika Demokratyczna, Czechosłowacja, Węgry, Rumunia, Jugosławia, Bułgaria i Albania.

Największe znaczenie w świadomości człowieka XXI wieku ma jednak klasyfikacja kulturowa, która do Europy Wschodniej zalicza kraje z bizantyjsko-słowiańskiego kręgu kulturowego: Białoruś, Mołdawię, Rosję, Ukrainę, Albanii, Bośnię i Hercegowinę, Bułgarię, Czarnogórę, Grecję, Macedonię, Serbię i Rumunię. Naukowcy badający podziały Europy w większości zgadzają się co do tego, że należy wyodrębnić Europę Wschodnią — pierwsze cztery kraje — której centrum kulturowe stanowi Rosja, oraz Europę Południowo-Wschodnią (pozostałe wymienione państwa), mającą swój fundament w dawnym cesarstwie wschodnim i kręgach stworzonych przez Słowian na Półwyspie Bałkańskim.

W naszym tomie znajdują się głównie teksty dotyczące kinematografii państw traktowanych jako wschodnioeuropejskie we wszelkich istniejących definicjach Europy Wschodniej. Tylko szkice o litewskim reżyserze Šarūnasie Bartasie i o filmie Jerzego Skolimowskiego — *Essential Killing* — wyróżniają się pod tym względem. Proporcje ilościowe między artykułami oddają — tak można by rzecz ująć — rzeczywiste proporcje między krajami należącymi do Europy Wschodniej: najwięcej jest artykułów o kinie rosyjskim, na drugim miejscu plasują się te dotyczące X muzy na Ukrainie. „Prorosyjska” nadreprezentacja w tematyce tekstów zaburza narodowe proporcje, ale dobrze chyba oddaje specyfikę kina Europy Wschodniej, dawniej poddanego presji sowieckiego imperium, a dziś borykającego się z postkolonialnym dziedzictwem. Inną sprawą jest problem geograficznego zdefiniowania tytułowego obszaru i należących do niego krajów.

<sup>3</sup> *Composition of macro geographical (continental) regions, geographical sub-regions and selected economic and other groupings*, <http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regin.htm> (dostęp: 31 grudnia 2013).

<sup>4</sup> *The World Factbook*, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/index.html> (dostęp: 22 lutego 2008).

## KINO ROSYJSKIE

Początki kina rosyjskiego zbiegły się z wydarzeniem państwowym, jakim była koronacja cara Mikołaja II (1896). Dwaj francuscy operatorzy — „apostołowie” bracia Lumière — przybyli w tym czasie do kraju, by uwiecznić ten historyczny moment. W kolejnych miastach odbywały się pokazy francuskiego wynalazku, który stopniowo zaczął wzbudzać coraz większe zainteresowanie na rosyjskim rynku. Powstały konkurujące z sobą wytwórnie, rywalizujące o tematy, aktorów i reżyserów. Przedrewolucyjna kinematografia rosyjska szczególnie upodobała sobie adaptacje narodowej literatury, charakterystyczną praktykę przenoszenia teatralnej inscenizacji na ekran, jak również tworzenie replik europejskich przebojów (np. cykl filmów o Antoszy z polskim aktorem Antonim Fertnerem, naśladujący serię z udziałem Maksa Lindera). W tym okresie najbardziej wyrazistym twórcą był Jakow Protazanow. Spośród ponad osiemdziesięciu filmów jego autorstwa trzeba przede wszystkim wspomnieć uchodzące za najlepsze w rosyjskim kinie tamtych czasów *Dame Pikową* (1916) oraz *Ojca Sergiusza* (1918).

Ten początkowy okres rozwoju kina przerwany został przez rewolucję bolszewicką, która zmieniła zarówno możliwości produkcyjne, jak i zapatrywania na rolę i znaczenie filmów. W porewolucyjnej Rosji szczególnie pożądana stała się funkcja propagandowa, bolszewicka kinematografia wprowadzała więc na ekrany w pierwszej kolejności kroniki wydarzeń i filmy agitacyjne. Po zakończeniu wojny domowej w początkowych latach NEP-u agitacyjne funkcje kina ustąpiły jednak na chwilę osobliwemu mariażowi awangardy i polityki. W roku 1924 powstały tak oryginalne dzieła, jak *Niezwykłe przygody Mr Westa w kraju bolszewików* Lwa Kuleszowa, *Aelita* Jakowa Protazanowa i *Strajk* Siergieja Eisensteina. Dokonania autora ostatniego z nich wyróżniały się na tle pozostałych filmowców Związku Sowieckiego. Jego późniejszy *Pancernik Potiomkin* (1925) uzyskał status jednego z najważniejszych filmów w historii kina. Twórczości Eisensteina, skupiającego uwagę na rewolucyjnej masie, przeciwstawia się z kolei dokonania Wsiewołoda Pudowkina. To właśnie jego *Matka* (1926) stała się drugim, obok *Pancernika...*, sztandarowym dziełem kina sowieckiego lat 20., przywracającym do łask indywidualnego bohatera. Teoretyczne koncepcje Kuleszowa, Eisensteina, Pudowkina oraz Dzigi Wiertowa z tego okresu przyczyniły się do stworzenia stylu, który przyjęło się dziś określać mianem „radzieckiej szkoły montażu”.

Kolejnym krokiem, który zrewolucjonizował radzieckie kino, było jego powszechne udźwiękowienie w latach 30. Dźwięk stał się wymarzoną sojusznikiem w głoszeniu haseł komunistycznych. Ponadto w latach 30. obowiązywać zaczął realizm socjalistyczny, a artyści stać się mieli — zgodnie z dyrektywą Stalina — „inżynierami dusz ludzkich”. Dominacja dialogu, schematyzm przedstawianych konfliktów, unikanie niejednoznacznych rozwiązań i troska o masowego widza odsunęły ryzykowne ideowo przedsięwzięcia artystyczne. Sukces *Czapajewa* (1935)

Grigorija i Siergieja Wasiljewów rozpoczął okres tryumfu epiki rewolucyjnej. Popularne stały się filmy nurtu dokumentalno-fabularnego, przedstawiające fakty z najnowszej historii, wprowadzające do fabuły postacie historyczne, np. *Lenin w Październiku* (1937) czy *Bojownik wolności* (1940). Ze względu na osobiste preferencje Stalina popularnością cieszyły się filmy biograficzne, sławiące rządzących silną ręką carów i wodzów (*Piotr I* Władimira Pietrowa, *Aleksander Newski* Eisensteina). Z entuzjastycznym przyjęciem spotkała się też jedna z pierwszych „komedii radzieckich” *Świat się śmieje* (1934) Grigorija Aleksandrowa.

Okres II wojny światowej bezpośrednio związał kinematografię radziecką ze społecznym zapotrzebowaniem i zmusił do uproszczenia filmowego języka. Przeważały obrazy ukazujące martyrologię obywateli na okupowanym terytorium, broniących się przed okrucieństwem najeźdźcy. Filmy te charakteryzowały się intensywnym realizmem, a efekt szoku miał pogłębiać w widzach upór i wolę walki. Warto przypomnieć tu między innymi *Tęczę* Marka Donskiego (1944), *Zoję* Leo Arnsztama (1944) czy *Ona broni ojczyzny* Fridricha Ermlera (1943). W mniejszej liczbie powstawały również schematyczne filmy fabularne o żołnierzach, a także dokumenty z frontu.

Pierwsze lata powojenne ZSRR zapowiadały stopniowe odradzanie się kinematografii i odznaczały się dużą różnorodnością gatunkową. Powstawały zarówno komedie, filmy sensacyjne, wojenne, jak i epickie. Rok 1946 przyniósł jednak rezolucję KC KPZR dotyczącą kinematografii. Sztuce postawiono restrykcyjne wymagania, by dotyczyła możliwie najszerszej problematyki „społecznej”, szczególnie zaś faworyzowane były wszelkie działania pozwalające umacniać kult Stalina. Produkcja filmowa zmalała czterokrotnie, a z branży wycofali się najwięksi reżyserzy, między innymi Eisenstein, Pudowkin i Aleksandr Dowżenko, których filmom odmawiano zasług i wytykano błędy. Powstawały za to monumentalne, reinscenizowane reportaże historyczne, jak *Bitwa o Stalingrad* (1949) Władimira Pietrowa, kręcone z niebywałym rozmachem, z udziałem całych dywizji wojskowych. Pożądanym tematem stała się odbudowa zniszczonego państwa, jednak trudności z gospodarką przedstawiane były w sposób uproszczony, niemal idylliczny — realizacja wielkich planów państwowych i socjalistyczny sposób życia na wsi miały niewiele wspólnego z otaczającą rzeczywistością

Odwilż w ZSRR pozwoliła objawić się nowym talentom, które do tej pory pozostawały w cieniu obowiązującej polityki kulturalnej. Przesunięciu uległy również akcenty — zainteresowanie twórców zaczął wzbudzać bohater o złożonej psychice oraz jego motywacje. Filmy Grigorija Czuchraja przedstawiały ważne wydarzenia historyczne, wolne od koturnowego patosu, ukazane z perspektywy jednostkowych postaci (*Czterdziesty pierwszy* (1956), *Ballada o żołnierzu* (1959), *Czyste niebo* (1961)) i stały się najbardziej wyrazistym głosem powojennego pokolenia filmowców. Uwagę skupiali na sobie również starsi reżyserzy, którzy w czasach osłabionej cenzury i represji włączyli się w odbudowę kultury: Michaił Kałatozow (*Lecą*

żurawie, 1957), Michaił Romm (*Dziewięć dni jednego roku*, 1962), Julij Rajzman (*A jeśli to miłość?*, 1961). Pojawili się również nowi twórcy: Andriej Tarkowski zachwyił osobistym tonem autorskiej wypowiedzi w *Dziecku wojny* (1962), a Marlen Chucyjew przedstawił intymny portret pokolenia, które nie doświadczyło wojny, w znakomitym *Mam 20 lat* (1965).

Nurt intymistyczny utrzymywał się w kinie radzieckim przez lata breżniewowskiego zastoju, a jego najwyrazistszym przedstawicielem pozostawał Tarkowski. Filmy jego autorstwa: *Andriej Rublow* (1969), *Solaris* (1972), *Zwierciadło* (1975) i *Stalker* (1979) stawiały pytania ostateczne, poszerzając zakres tematyczny kina radzieckiego o element metafizyczny, przed którym tak usilnie wzbraniano się w minionych latach. Przeciwnym biegunem zracjonalizowanego intelektu reprezentował Iłja Awerbach (*Monolog* (1972), *Wyznanie miłości* (1977)), piewca radzieckiej inteligencji. Równie wyraziści byli bracia Nikita Michalkow (*Niedokończony utwór na pianole*, 1977) i Andriej Konczałowski (*Historia Asi Kliaczynej, która kochała, ale nie wyszła za mąż*, 1966).

Obok kina intymnego rozwijał się nurt ludowy, typowo radziecki, charakteryzujący się przedstawieniem wąskiej kultury etnicznej, z wyraźnym podkreśleniem mądrości i naiwności prostego człowieka oraz życia odbiegającego od skażonego postępem technologicznym nowego mieszczaństwa. Filmy te, często przypominające balladę, przybierały charakter poetycki: *Pierwszy nauczyciel* (1965) Konczałowskiego, *Cienie zapomnianych przodków* (1964) Siergieja Paradżanowa, *Kalina czerwona* (1973) Wasilija Szukszyna.

Przeciwnym wobec nurtu ludowego były w tym czasie również filmy ukazujące możliwości wynikające z naukowo-technologicznej rewolucji, wchodzące w osobiwy mariaż z kinem politycznym, jak w *Twym współczesnym* (1967) Rajzman, w którym ważnym tematem stawała się moralna odpowiedzialność za własne decyzje. W *Ujarzmieniu ognia* (1972) Danił Chrabowicki ukazał historię ZSRR przez pryzmat pierwszego konstruktora raket, *Wybór celu* (1974) Igora Tałankina traktował zaś o powstaniu radzieckiej bomby. Ogromnym sukcesem okazała się *Premia* (1975) Siergieja Mikaeliana, film opowiadający historię brygady kombinatu, która odmówiła przyjęcia tytułowej premii, będący przede wszystkim obrazem o rodzeniu się demokratycznych postaw.

W 1986 roku odbył się V Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Radzieckich, na którym postulowano przejęcie odpowiedzialności za sztukę filmową przez jej twórców, nie zaś partyjnych biurokratów. Lata 80. obfitowały w produkcje odznaczające się krytyczną ironią, mające cechy pamfletu, charakteryzujące się dużym dystansem do rzeczywistości. Manifestacją nowego sposobu myślenia była *Pokuta* (1984), osobiwie sugestywne studium patologii władzy. Filmy Tarkowskiego powstałe poza granicami ZSRR: *Nostalgia* (1983) i *Ofiarowanie* (1986), przyczyniły się do odrodzenia od zawsze obecnych w tradycji rosyjskiej pytań eschatologicznych, dotyczących trwałego porządku moralnego. Pytania o ludzką egzystencję zadawali

między innymi Siergiej Sołowjow, Kira Muratowa i Iwan Dychowiczny. Nurt intymizmu kontynuowany był w tym okresie przez Władimira Mieńszowa (nagrodzona Oscarem *Moskwa nie wierzy łzom*, 1980), Wasyla Piczuła (*Mala Wiera*, 1988) i Aleksandra Sokurowa (*Bolesna nieczułość*, 1986). Osobny nurt stanowiły dramaty społeczne, odznaczające się surową oceną socjalistycznej aksjologii (np. filmy Wadima Abdraszytowa) i kino epickie, którego najwyrazistszym przykładem wydaje się *Idź i patrz!* (1984) Elema Klimowa.

Po likwidacji ZSRR w 1991 roku kinematografia rosyjska zaczęła funkcjonować na nowych, wolnorynkowych zasadach. Chociaż produkcja filmowa wzrosła ponad czterokrotnie, odbiło się to znacząco na jej jakości. Kina zalała fala produkcji amerykańskich, która doprowadziła do odrodzenia się praktyki wędrownych pokazów filmów rosyjskich. Rozpoczęło się rozliczanie przeszłości, powstały: *Czekista* (1992) Aleksandra Rogożkina, *Spaleni słońcem* (1994) Michalkowa czy dzieła Sokurowa. Interesujący nurt stworzyły filmy ukazujące trudny okres transformacji ustrojowej (można by wymienić tu między innymi *Kurkę Riabą* Konczałowskiego (1994), *W tamtym kraju* (1997) i *Babunię* (2003) Lidii Bobrowej czy *Oligarchę* (2002) Pawła Łungina).

Ożywienie ekonomiczne w Rosji na początku XXI wieku pozytywnie wpłynęło na rozwój kinematografii. Zmiana polityki, w sposób priorytetowy traktującej początkujących twórców, obrodziła w nowe talenty. Andriej Zwiagincew zachwyił swoim debiutanckim *Powrotem* (2003), a późniejszym *Wygnaniem* (2007) i *Eleną* (2011) umocnił swoją pozycję wśród najciekawszych twórców nowego kina rosyjskiego. Zaliczyć do nich można również Iwana Wyrpajewa (*Euforia* (2006), *Tlen* (2009), *Taniec Delhi* (2012)), Aleksieja Bałabanowa (*Brat* (1997), *Brat 2* (2000), *Ładunek 200* (2007)), Ilję Chrzanowskiego (*4* (2004)) i Pawła Łungina (*Lunapark* (1992), *Wyspa* (2006)). Choć znakomite filmy autorskie elektryzują publiczność na zagranicznych festiwalach, to do regularnej dystrybucji w Rosji wchodzi przede wszystkim wysokobudżetowe obrazy wojenne i wystawne dramaty historyczne, jak chociażby *Car* (2009) Łungina czy *Rok 1612* (2007) Władimira Chotiniienki, a także tworzone z rozmachem superprodukcje (*Cyrułik syberyjski* (1998), *Straż nocna* (2004), *Bikiniarze* (2008)).

Nie ulega wątpliwości, że kino rosyjskie cieszy się w ostatnich latach w Polsce wzmocnionym zainteresowaniem festiwalowej publiczności i dystrybutorów (powołanie festiwalu Sputnik, przegląd Nowego Kina Rosyjskiego w ramach festiwalu Nowe Horyzonty, bardzo pozytywna recepcja medialna twórczości Wyrpajewa i Zwiagincewa, stała obecność przeglądów rosyjskich w DKF-ach). Przyczyn popularności doszukiwać by się można na przykład w wieloletnich relacjach kultury polskiej i rosyjskiej, w braku obciążenia młodej publiczności bagażem historycznym, w nostalgii za pansłowiąską wspólnotą kulturową i w wielu innych źródłach. Ich rzetelne rozpoznanie i opisanie wymagałoby jednak osobnego opracowania. Dobrym przyczynkiem do tego może okazać się niniejszy numer „Studiów Filmoznawczych”.

W prezentowanym tomie do filmu rosyjskiego odnosi się kilka artykułów. Paulina Gorlewska w eseju *Gorzki uśmiech Gagarina, czyli rosyjskie kino rozprawia się z pewnym sowieckim mitem* podejmuje ważny i ciekawy temat współczesnej rosyjskiej nostalgii za wydarzeniami, które budują zbiorową tożsamość, w tym wypadku pierwszego lotu w kosmos człowieka — Jurija Gagarina. Autorka omawia go na przykładzie dwóch filmów — *Kosmos jako przeczcucie* oraz *Papierowy żołnierz*, których autorzy demistyfikują potęgę radzieckiej kosmonautyki, a zwłaszcza wspólnotowe wyobrażenia na ten temat. Autorka udowadnia, że twórcy tych filmów zrywają z dotychczasową nostalgią sowieckich i — dzisiejszych — rosyjskich obywateli za głównym wydarzeniem, na którym budowano mit potęgi imperium. W orbicie tematyki kosmicznej znajduje się także tekst Przemysława Dudzińskiego *W drodze do gwiazd — film fantastycznonaukowy w Związku Radzieckim w dobie wyścigu w kosmos na przykładzie twórczości Pawła Kłuszancewa*, w którym autor koncentruje się na twórczości ważnego autora filmów science fiction w Związku Radzieckim. Pokazuje pioniera tego gatunku w kontekście wyścigu w kosmos dwóch potęg — USA i ZSRR, a zwłaszcza na tle radzieckiej myśli naukowej oraz tamtejszej propagandy. Z kolei Tomasz Gaczoł zajrzał do głębokiej historii radzieckiej fantastyki filmowej, pisząc o arcydziele filmowym z 1924 roku, jakim jest *Aelita*. W swoim eseju autor przedstawia wczesną recepcję tego utworu w Rosji Radzieckiej, opisuje go jako adaptację i wskazuje na istotne aspekty, które czynią go utworem arcydzielnym. W stronę współczesnego rosyjskiego kina autorskiego zwrócili się dwaj inni autorzy tomu — Maciej Bobula, piszący o liminalności w obrazie Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka*, oraz ks. Marek Lis, prezentujący esej o trzech filmach Pawła Łungina *Wyspa*, *Car* i *Dyrygent*. Artykuł o dziele Sokurowa stanowi studium antropologiczne na temat liminalności tego utworu, która to kategoria zostaje przedstawiona przez autora jako jedna z naczelnych w dorobku rosyjskiego twórcy. Autor nie tylko analizuje poetykę tego filmu, lecz także pokazuje konteksty dla *Samotnego głosu człowieka*, na przykład twórczość Andrieja Tarkowskiego. Posługując się kategoriami antropologicznymi, Maciej Bobula korzysta z dorobku najważniejszych autorów: Victora Turnera czy Arnolda van Gennepa, wykorzystując je do własnych analityczno-interpretacyjnych celów. Natomiast artykuł ks. Lisa, poświęcony późnym filmom wybitnego rosyjskiego reżysera, stanowi przykład zastosowania różnych dziedzin humanistyki do badania twórczości filmowej. Korzystając z antropologii i religioznawstwa, polski autor pokazuje w nowym, ciekawym świetle wątki biblijne tej twórczości, w której od zawsze ścierają się sfery *sacrum* i *profanum*. Syntezą do wymienionych tekstów jest w pewnej mierze szkic Arkadiusza Lewickiego o recepcji współczesnego kina rosyjskiego w Polsce. Tekst ma charakter informacyjno-analityczny, przedstawia kwestię obecności w naszych kinach filmów z Rosji po 1990 roku. Mało znany temat został opracowany, szczegółowo i precyzyjnie, w dwóch aspektach: dystrybucji tych filmów i zainteresowania nimi rodzimej krytyki.

## KINO UKRAIŃSKIE

Mimo że kinematografia ukraińska należy do najstarszych w Europie Wschodniej, jest obszarem w Polsce słabo rozpoznany. Dopiero od niedawna polski widz ma szansę przekonać się, że kino ukraińskie nie może być utożsamiane wyłącznie z filmem radzieckim lub postradzieckim. Dzięki organizowanym w ostatnich latach licznym pokazom festiwalowym polska publiczność poznaje choćby nurt kina poetyckiego, a zatem filmy autorstwa Aleksandra Dowżenki, inicjatora tej estetyki na Ukrainie, i Siergieja Paradżanowa, czy współczesne kino autorskie Kiry Muratowej, Siergieja Łoźnicy, Ihora Podolczaka. Trzeba jednak zauważyć, że ponad dwadzieścia lat po odzyskaniu niepodległości Ukraina nie stworzyła jakiegokolwiek instytucji odpowiedzialnej za rozwój kinematografii, twórcy borykają się z wieloma podstawowymi problemami, począwszy od marnego finansowania produkcji przez państwo po niedostateczną dystrybucję kina ukraińskiego na świecie. Część autorów próbuje manifestować odrębność narodową Ukrainy, tworząc kino historyczne, wyraźnie odcinając się od Rosji (Jurij Illenko, Ołes Janczuk). Oprócz nich swój udział w kształtowaniu wizerunku współczesnej kinematografii ukraińskiej mają też twórcy kina autorskiego, kojarzonego jednak przez zachodniego widza bardziej z międzynarodowym kinem artystycznym niż produkcją narodową. O kinematografii ukraińskiej po 1991 roku pisze w naszym tomie Dobrochna Dabert. Jej artykuł jest znakomitym, pierwszym chyba w naszym piśmiennictwie tak syntetycznym, choć szerokim zarazem studium poświęconym sytuacji kinematografii ukraińskiej po odzyskaniu suwerenności państwowej. Autorka pokazuje różne oblicza tego kina, zarówno „szkoły” nawiązujące do jego tradycji, jak i niezależne, osobne twórczości autorów w rodzaju Kiry Muratowej. Wydaje się, że nic istotnego i przełomowego nie umknęło tu uwadze. Reżyserzy ukraińscy próbują swoich sił także w kinie popularnym, posługując się zapożyczonymi z Hollywood konwencjami gatunkowymi. Można się zastanawiać, czy działania komercyjne, zamierzone na sukces poza granicami kraju, są całkowicie pozbawione wątków lokalnych. Volha Isakava, autorka pomieszczonego w niniejszym numerze „Studiów Filmoznawczych” eseju, odpowiadając na to pytanie, opowiada o ukraińskim, a także o rosyjskim i białoruskim kinie gatunków na przykładzie horroru. Mariola Marczak pokusiła się zaś o przybliżenie Czytelnikowi twórczości słabo znanego w Polsce reżysera Mykoły Maszczenki, wieloletniego dyrektora Studia Filmowego im. Aleksandra Dowżenki w Kijowie. Mimo że debiutował w latach 60., a w swych dziełach otwarcie kultywował typowo ukraińską tradycję, nie jest uważany za twórcę nurtu kina poetyckiego. Tekst Marioli Marczak jest właściwie pionierski na naszym gruncie. Nie tylko umiejscawia twórczość Maszczenki na tle historii kina naszych wschodnich sąsiadów, zwłaszcza w obrębie istnienia ZSRR, jak również odrębności filmów ukraińskich, lecz także ciekawie przedstawia jej dominanty tematyczne i stylistyczne. Natomiast Piotr Czerkawski prezentuje sylwetkę Siergieja Łoźnicy,



ciekawego reżysera filmów dokumentalnych i fabularnych, opisujących rzeczywistość sowiecką i postsowiecką. Autor tekstu wskazuje kontekst biograficzny filmów Łoźnicy, jakim było życie na Ukrainie, a także szersze kwestie, dotyczące egzystencji w warunkach przestrzeni duchowej i materialnej po rozpadzie sowieckiego imperium. Szkic Piotra Czerkawskiego można traktować jako wstęp do dalszych analiz twórczości tego reżysera.

Na osobną uwagę zasługuje artykuł Łarysy Briuchoweckiej z Uniwersytetu w Kijowie, który zamieściliśmy w języku narodowym autorki. Traktuje on o filmie Aleksandra Dowżenki *Zwenigora*, stanowiącym — według autorki z Kijowa — dzieło fundamentalne dla początków kina na Ukrainie. Nie tylko dlatego, że był to jeden z pierwszych filmów ukraińskich, lecz także dlatego, iż inicjował poetycki, awangardowy, nowoczesny nurt tego kina, wypełniając przy tym dwie misje: przyswajanie historii poprzez filmowe metody i dostarczanie obrazu nowoczesności w złożony i wyrafinowany sposób. Przy okazji prezentacji oryginalnego dzieła Dowżenki Łarysa Briuchowicka stara się opisać dzieje narodzin kinematografii na Ukrainie oraz koleje losu samego reżysera i genezę filmu, między innymi przetwarzanie oryginalnego scenariusza autorstwa Michaiła Johanssona i Yuria Tiutiunika. *Zwenigora* przedstawiany jest przez autorkę artykułu jako dzieło konceptualizujące przeszłość Ukrainy i jej narodowe dziedzictwo, jako mityczny skarb (oparty na ludowym podaniu o Zwenigorze), dzieło, które powinno być na nowo odkryte.

## KINO BIAŁORUSKIE

Jeśli chodzi o kinematografię białoruską, to oczywista wydaje się konstatacja, że od początku była ona związana z kinematografią radziecką, a później rosyjską. Białoruscy reżyserzy kształcili się (i nadal się kształcą) w stolicy Rosji, co więcej — pierwsza białoruska wytwórnia filmowa rozpoczęła swoją działalność w Moskwie (w połowie lat 20.). Historia narodowego kina zaczyna się od czarno-białego niemego filmu *Leśna historia*, który został nakręcony w 1926 roku w Leningradzie, gdyż tam właśnie wówczas „Bielgoskino” miało swoją bazę produkcyjną. Do stolicy Białorusi wytwórnia filmów przeniosła się w 1939 roku, a nazwę z czasem zmieniono na „Białoruśfilm”.

Wcześniej już otwarto na terenach dzisiejszej Białorusi pierwsze kina i rozpowszechniono kinematografy braci Pathé. X muza szybko oczarowała zarówno mieszkańców miast, jak i mniejszych miasteczek i wsi<sup>5</sup>. Na pierwsze filmy twórców białoruskich trzeba było jednak poczekać, a powstałe przed drugą wojną światową

<sup>5</sup> Pierwsze bioskopy uruchomiono w 1913 roku. Szerzej zob. W. Szwed, *STARowiny: Bioskop, elektoteatr, kinoteatr, kinematograf — czyli początki kina na Białorusi*, <http://belsat.eu/pl/wiadomosci/a,17883,starowiny-bioskop-elektoteatr-kinoteatr-kinematograf-czyli-poczatki-kina-na-bialorusi.html> (dostęp: 27 lutego 2014).

produkcje realizowały głównie zadania ideologiczne. Były to w większości filmy propagandowe takich twórców, jak: Jurij Taricz (np. *Do zawtra*, 1929), Władimir Korsz-Sablin (*W ognie roźdiennaja*, 1930), Władimir Gardin (*Kastuś Kalinowski*, 1928) czy Aleksander Fajncymmer (*Szczastje*, 1932). W filmach tych heroizowano udział Białorusinów w rosyjskich rewolucjach oraz inscenizowano obrazy walki rewolucyjnej w Chinach i Europie Zachodniej.

W trakcie działań wojennych produkcja filmów niemal zanikła, a po 1945 roku swoje przedsięwzięcia kontynuowali wymienieni wcześniej twórcy. Związki z kinem radzieckim nadal były tak istotne, że trudno właściwie o jakąkolwiek swoistość tych dokonań, choć filmy nakręcone według scenariuszy białoruskich pisarzy zawsze cieszyły się w ZSRR powodzeniem<sup>6</sup>. Nowe pokolenie twórców i aktorów debiutowało dopiero w latach 60. i 70. Wśród nich wymienia się: Wiktora Turaua, Ihara Dabralubaua, Ryczarda Wiktaraua czy Waleryja Rubinczyka, część z nich do dziś z powodzeniem tworzy oficjalne filmy. Po 1990 roku oprócz producentów państwowych swoich sił w branży kinematograficznej próbują również prywatni inwestorzy.

Największym forum filmowym w kraju, o prawie dwudziestoletniej historii, jest międzynarodowy festiwal filmowy „Listopad”. Oprócz tego w Mohylowie corocznie odbywa się międzynarodowy festiwal filmów animacyjnych „Animajówka”, w Mińsku — festiwal sztuki cyfrowej Terra Nova. Rozgłos zyskał też Międzynarodowy Katolicki Festiwal Chrześcijańskich Filmów i Programów Telewizyjnych „Magnificat”, odbywający się corocznie w mieście Głębokie w obwodzie witebskim. Takie inicjatywy mają charakter oficjalny, są sygnowane przez władze Białorusi. Jeśli jednak chce się przedstawić całościowy obraz białoruskiej kinematografii, nie można pomijać głosów opozycji i twórców offowych. Tak jak w całej działalności niezależnej na Białorusi, tak i w białoruskiej kinematografii Polacy mają swój niebagatelny wkład. Efektem współpracy polskich i białoruskich twórców jest między innymi warszawski festiwal białoruskiego kina niezależnego — „Bulbamovie”, który z roku na rok cieszy się coraz większym powodzeniem. Impreza promuje niezależnych białoruskich twórców, jest też miejscem wymiany myśli i poglądów, a jej uczestnicy prezentują obrazy, które nierzadko w ich kraju nie są dopuszczane do projekcji. By zrozumieć te komplikacje, po raz kolejny należy odnieść się do historii i polityki naszego wschodniego sąsiada. Tworząc alternatywną narrację o obecnym stanie białoruskiego kina, krytyk Andrei Rasiński sugeruje, że najgorsze filmy w historii kina białoruskiego powstają w ostatnich latach. Są to „spróchniałe ideologicznie konstrukcje”, do których nie przyznają się nawet sami twórcy. Jednocześnie powszechnie mówi się o zniszczeniu systemu dystrybucji filmów po upadku ZSRR. Rasiński zaznacza, że nawet w czasach sowieckich poja-

<sup>6</sup> „Białoruśfilm” — 90 lat na ekranach, <http://poland.mfa.gov.by/pl/belarus/culture/cinema> (dostęp: 27 lutego 2014).

wiały się próby kreatywnego, niesowieckiego kina i ocenia, że dziś największymi problemami są emigracja twórców i brak środków do realizacji filmów<sup>7</sup>.

Podobnego zdania jest Andriej Kudzinienka, jeden z najbardziej znanych obecnie niezależnych twórców. Reżyser dowodzi, że nie ma kina białoruskiego na europejskim poziomie (oprócz dwóch filmów: *Wschodniego korytarza* Walentina Winogradowa oraz *Dzikiego polowania króla Stacha* Wiktora Turowa), tak jak nie ma dobrego reżysera, poza wspomnianym Turowem. Nieumiejętność stworzenia ambitnych produkcji tłumaczy nie tylko problemami ideologicznymi i zakazami dotyczącymi scenariuszy, lecz także ograniczeniami technicznymi, na które on sam nie chciał się godzić. Mimo zmian na świecie białoruski przemysł kinematograficzny nadal opiera się na schemacie sowieckim<sup>8</sup>. W naszym tomie tylko jeden tekst w pewnym stopniu odnosi się do filmów białoruskich, a mianowicie wspomniany esej Volhy Isakavej na temat filmów grozy w krajach Europy Wschodniej.

## KINO MOŁDAWSKIE

Nie ma w niniejszym tomie „Studiów...” żadnego tekstu o X muzie mołdawskiej. Można jednak zadać pytanie: Czy istnieje kino mołdawskie? Jest to pytanie ryzykowne, ale chyba konieczne, gdy chce się napisać o filmach powstałych na terenie obecnej Republiki Mołdawii. Podobnie można zapytać o to, czy istnieje mołdawska literatura, a nawet mołdawski język, który przecież jest uznawany za dialekt języka rumuńskiego. A zatem starając się opisać wytwory kultury tego niewielkiego kraju, zawsze trzeba rozpatrywać je w powiązaniu z dokonaniem innych narodów — w tym wypadku z kinem rumuńskim, ukraińskim, ale też z kinem byłego Związku Radzieckiego, a obecnie Rosji. Tak jak wielu pisarzy mołdawskich jest jednocześnie uważanych za pisarzy rumuńskich, tak podobnie jest w dziedzinie kinematografii.

Wielu wielbicieli dużego ekranu nie wie nic nie tylko o mołdawskim kinie, ale nawet historii i obecnym statusie tego regionu. Nie wglębiając się jednak w komplikacje terytorialno-etniczne, trzeba zauważyć, że państwo mołdawskie jest tworem dwudziestowiecznym, a zatem właściwie równolatkiem kinematografii, choć mołdawskie kroniki i zabytki piśmiennicze wymieniane są już od XVIII wieku, a *ethnos* Mołdawian został uformowany u schyłku średniowiecza.

O nikłej wiedzy Polaków na temat tego kraju świadczy najlepiej fakt, że nie wiemy nawet dokładnie, czy mówić o Mołdawii czy Mołdowie, a przecież nasi rodacy mieli niemałe zasługi w walkach o wydzielenie tego terytorium po rewolucji

<sup>7</sup> M. Żbankou, A. Rasiński, *Kino białoruskie jako pauza i wyzwanie*, <http://bulbamovie.pl/artykuly/maksim-zbankou-andrei-rasinski-kino-bialoruskie-jako-pauza-i-wyzwanie&lang=pl> (dostęp: 27 lutego 2014).

<sup>8</sup> A. Kudzinienka, S. Rusiecka, *Nakręcić dobry film* — wywiad, <http://kulturaenter.pl/nakrecic-dobry-film-andrej-kudzinienka-%E2%80%93-wywiad/2011/10/> (dostęp: 26 lutego 2014).

1917 roku. Nie chcąc jednak zagłębiać się w tę skomplikowaną historię, należy wszakże nadmienić, że po rozpadzie Związku Radzieckiego Mołdawia proklamała niepodległość jako republika i mimo silnych tendencji do połączenia z Rumunią ostatecznie obywatele opowiedzieli się za powstaniem osobnego państwa. Nie można też zapominać o bratobójczej wojnie z 1992 roku i secesji Mołdawskiej Republiki Naddniestrza, kontrolowanej przez Rosjan. Dziś jest to najbiedniejszy kraj w Europie, wciśnięty między rozległe tereny Rumunii i Ukrainy, z obszarami o ogromnym wpływie rosyjskim, z tragiczną historią i nierozwiązanymi kwestiami polityki zagranicznej. Liczne konflikty narodowościowe hamują skutecznie próby reform gospodarczych, a bieda nie dziwi, skoro najbardziej uprzemysłowiony rejon leży na spornym terytorium Naddniestrza, gdzie nadal stacjonuje wojsko rosyjskie. Choć rośnie świadomość obywatelska Mołdawian i coraz więcej osób deklaruje przynależność do tego narodu, ogólna liczba mieszkańców spada, zarówno ze względu na niski przyrost populacji, jak i emigrację zarobkową. Ludność tego terenu czerpie zarówno z kultury rumuńskiej, jak i rosyjskiej, co związane jest z licznymi komplikacjami, ale może być również wartością pozytywną. Nie dotyczy to jednak sztuki filmowej, albowiem gdy mowa o kinie w Mołdawii, trzeba zaznaczyć, iż w znacznej mierze zdominowane jest ono przez produkcje rosyjskie.

Dopiero na tym tle można rozpatrywać próby realizacji produkcji kinematograficznych, a jeśli uwzględnić te trudności, z większym zrozumieniem przychodzi spojrzeć na efemeryczne mołdawskie kino. O nieobecności kinematografii mołdawskiej w świadomości Europejczyków świadczy chociażby fakt, że w żadnej antologii nie jest ona wymieniana samoistnie. Piszemy o niej zawsze w związku z innymi, radziecką czy rumuńską. Istnieje studio filmowe Moldova-Film, utworzone jeszcze w latach 50., czyli w czasie, gdy państwo było jedną z republik radzieckich, nie jest to jednak instytucja dobrze prosperująca. Państwa nie stać na dotacje, a prywatne inicjatywy również szybko upadają. Kin jest niewiele, a w 2010 roku, w ramach szerzenia znajomości języka mołdawskiego, wprowadzono do nich obowiązkowy dubbing każdego zagranicznego filmu. I choć jest to próba popularyzacji języka mołdawskiego, kiniarze narzekali, że jeszcze bardziej uszczupliło to i tak niewielkie grono odbiorców filmów w tym państwie.

Pierwsze obrazy w jakikolwiek sposób związane z Mołdawią to filmy, w których pojawia się lokalny krajobraz. Ich twórcami byli reżyserzy uważani za Rumunów, a od lat 40. osoby związane z filmowym środowiskiem moskiewskim lub kijowskim. W gronie tych autorów wymienia się Siergieja Paradżanowa, który w 1951 roku zrealizował krótkometrażowy obraz *Mołdowska bajka* (*Mołdawska bajka*), a w 1955 roku obraz *Andrijesz* — również zainspirowany mołdawskim folklorem. To bodaj jedyne związki tego, tworzącego w ZSRR, a będącego z pochodzenia Ormianinem, autora z Mołdawią.

Portretowanie lokalnego kolorytu było również specjalnością Emila Loteanu, urodzonego w 1936 roku w ówczesnej Besarabii. Rozgłos przyniósł mu obraz *Czer-*

wone poloniny z 1966 roku, który jest poetycką opowieścią o mołdawskich pasterszach, opartą na ludowej tradycji. W tej poetyce Loteanu ekranizował prozę Maksyma Gorkiego (*Tabor wędruje do nieba*, 1976) i Antoniego Czechowa (*Dramat na polowaniu*, 1978). W swoich filmach jako pierwszy prezentował romski folklor muzyczny<sup>9</sup>. Ponadto trzeba wymienić Wadima Dierbieniowa oraz Jurija Illenkę), twórcę związanego z Ukrainą. Ważnym mołdawskim reżyserem jest również Michał Kalik, bardziej znany w Polsce, gdzie gościł na jednym z festiwali „Sputnik nad Polską”. Jest on autorem takich obrazów, jak *Kołysanka* z 1961 roku czy *Człowiek idzie za słońcem*, z tego samego czasu. Najmłodszym znanym urodzonym w Mołdawii reżyserem jest Igor Cobileanski, który w 2013 roku wyprodukował swój pierwszy długometrażowy film — *Na peryferiach niebios*. To słodko-gorzki dramat o dorastaniu w miejscu bez perspektyw. Nietrudno skonstatować, że autor próbuje opisać los swoich rodaków, albowiem akcja filmu rozgrywa się właśnie w Mołdawii. Cobileanski studiował w Bukareszcie i związany jest z kinematografią rumuńską. Wydaje się, że dziś młodzi Mołdawianie zwracają się w tym właśnie kierunku, podczas gdy poprzednie pokolenia (choćaby przez studiowanie w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym) wchodziły w kooperatywy ze Związkiem Radzieckim. Oprócz realizacji filmów ze wspomnianym tematem ludowym tworzą obrazy, których celem było podkreślenie więzi Mołdawian z Rosją i oddzielność od Rumunii. Było to, oczywiście, kino tendencyjne, propagandowo-historyczne<sup>10</sup>.

Na próżno szukać informacji o mołdawskim kinie w antologiach twórców zachodnioeuropejskich czy amerykańskich. Również Polacy nie wyróżniają reżyserów tego rejonu, a wspomnienia o Loteanu czy Kaliku można znaleźć jedynie w *Encyklopedii kina* pod red. Tadeusza Lubelskiego. Kino mołdawskie dla nas nie istnieje. Europa słabo interesuje się Mołdawią, tak jak sam kraj znajduje się na marginesie zainteresowania światowej polityki<sup>11</sup>.

Numer „Studiów Filmoznawczych”, który Czytelnik trzyma w ręku, przynosi, jak nam się wydaje, interesujące rozpoznanie dawnego i dzisiejszego kina Europy Wschodniej. Mimo że jest to z konieczności panorama wybiórcza i daleka od kompletności, to jednak w pewnym przynajmniej stopniu uzupełniająca polski dyskurs filmoznawczy o ważne motywy i wątki — wschodnioeuropejskie.

*Aleksandra Idczak, Agata Janus,  
Grzegorz Małecki, Dominika Muszyńska*

<sup>9</sup> T. Szczepański, *Loteanu Emil*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 589.

<sup>10</sup> Cinema of Moldova, [http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_of\\_Moldova](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Moldova) (dostęp: 22 lutego 2014).

<sup>11</sup> A. Drzewicki, *Mołdawia w oczach Europy Zachodniej*, [w:] *Mołdowa. Mało znany w Polsce kraj*, (= „Zeszyty Naukowe Koła Wschodnioeuropejskiego Stosunków Międzynarodowych”, nr specjalny 1), Wrocław 2013, s. 39–50.