



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Tomasz Gaczof

Uniwersytet Wrocławski

AELITA JAKOWA PROTAZANOWA W „ZŁOTYM DZIESIĘCIOLECIU” NOWEJ POLITYKI EKONOMICZNEJ

AELITA W MEANDRACH RECEPCJI „DRUGIEGO NURTU” KINEMATOGRAFII RADZIECKIEJ LAT 20.

Od pewnego czasu odkrywane jest na nowo kino Rosji carskiej, dostrzegane są w nim zjawiska o wysokich walorach artystycznych¹. W znacznej większości starszych opracowań filmoznawczych *Aelita* (1924) Jakowa Protazanowa, oprócz *Miłości we troje* (1927), *Soli dla Swanecji* (1930) i innych filmów z okresu między zwycięstwem rewolucji a całkowitym uzależnieniem produkcji filmowej od władz, znajdowała się w cieniu dokonań awangardzistów. Czas narodzin radzieckiej szkoły montażu i pokrewnych zjawisk filmowych traktowany był jako okres przejściowy, w którym mieszały się stare i nowe tendencje, a nie estetyczny mikrokosmos na swoich własnych prawach, współbrzmący z kontekstem społeczno-politycznym okresu Nowej Polityki Ekonomicznej. Uznawano go często za balast archaicznych nawyków i konwencji, których należy się pozbyć na drodze do takiego lub innego milowego estetycznego odkrycia. Historiograficzny *telos* zmieniał się zależnie od koniunktury. Zasadniczo przed odwilżą był to realizm socjalistyczny, później po prostu realizm, w czasach kanonizacji modernizmu, najogólniej rzecz ujmując — formalizm.

¹ J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Kino nieme. Historia kina*, t. 1, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 463–496.

Pierwsze źródła deprecjonowania dokonań filmowych Protazanowa tkwią jednak w bieżącej walce politycznej lat 20., na kinematografii odcisnęła ona swoje piętno szczególnie mocno. Lenin, Łunczarski (ludowy komisarz oświaty), a później Stalin wielokrotnie podkreślali propagandową wagę kina. Choć lata 20. uznawane są za jeden z najbardziej owocnych artystycznie okresów w historii imperium rosyjskiego, określane bywają wręcz mianem „złotego dziesięciolecia”, to polityzacja sztuki, nieodzowna w okresie rewolucji październikowej i wojny domowej — zgodna z oczekiwaniami awangardzistów — była sterowana odgórnie i kontynuowana po 1921 roku w czasie umacniania się nowej władzy. Dla twórców i krytyków, czy to w imię idei, czy ze zwykłego oportunistycznego związku z sprawą rewolucyjną, filmy takie jak *Aelita* stanowiły negatywny punkt odniesienia. Krytyk „Izwestii”, oficjalnego ówczesnie organu władzy sowieckiej, tuż po premierze ocenił *Aelitę* następująco: „wytwórnia Ruś, jak widać, siedzi na dwóch stołkach — delikatnie, brzeżkiem tylko na radzieckim taburecie, starając się jednocześnie zająć i miękkie zagraniczne krzesło”². „Nowy LEF” nazwał film staromodną rozrywką, bezużyteczną dla nowej kultury radzieckiej. „Kino-Tydzień” natomiast oskarżył autorów filmu, że obce są im interesy klasy robotniczej, i wzywał, by zastosować twardą kontrolę partyjną wobec takich reżyserów, jak wątpliwy ideologicznie Protazanow. Wyjątek stanowiła tu entuzjastyczna opinia w „Proletkinie”. Najgłośniejszym echem w późniejszych czasach odbiły się jednak te ataki na film, które wyszły spod pióra Lwa Kuleszowa określającego *Aelitę* jako „sfilmowaną płataninę luków i trójkątów”³.

Polityzacja sztuki doprowadziła do sytuacji, że w 1929 roku państwo radzieckie było już jedynym mecenasem. Mniej więcej w tym czasie pojawia się teza, iż to właściwie od dokonań awangardy w służbie rewolucji zaczyna się prawdziwa historia kinematografii rosyjskiej. W tymże roku w przedmowie do *Sztuki filmowej* Kuleszowa Wsiewołod Pudowkin, Leonid Oboleński, Siergiej Komarow i Władimir Fogiel pisali: „nie mieliśmy własnej kinematografii — teraz ją mamy”⁴. Kulminacją procesu polityzacji sztuki był rok 1935 i I Wszechzwiązkowy Zjazd Pisarzy Sowieckich, na którym została oficjalnie powołana do życia doktryna socrealizmu. Nie ulega wątpliwości, iż w charakterze narzędzia podporządkowywania i kontrolowania twórców oraz krytyków. W okresie dominacji socrealizmu jako jedynej słusznej metody twórczej energicznie lansowano teleologiczną wizję historii kinematografii rosyjskiej, której uwieńczeniem był, rzecz jasna, realizm socjalistyczny. W opinii koryfeuszy socrealizmu filmy przedrewolucyjne były „amoralne, trywialne, często o zabarwieniu »mystycznym«”. Film służył burżuazyjnej ideologii, inte-

² Cyt. za: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1918–1928*, t. 2, Warszawa 1956, s. 31.

³ L. Kuleszow, *Fifty Years in Films: Selected Works*, red. Y. Khokhlova, Moscow 1987, s. 60–61. Cyt. za: I. Christie, *Down to Earth: Aelita Relocated*, [w:] *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York-London 1991, s. 81.

⁴ W. Pudowkin et al., *Przedmowa*, [w:] L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, red. W. Godzic, Kraków 1996, s. 25.

resom klas rządzących”⁵. Natomiast w pierwszych porewolucyjnych latach filmy radzieckie były nieliczne i słabe pod względem artystycznym”⁶. Mimo pewnych niedociągnięć pierwszym arcydziełem był dopiero *Pancernik Patiomkin*⁷. W *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza, na przykład, filmy z okresu przed *Pancernikiem Patiomkinem* w najlepszym wypadku traktowane są jako niedoskonałe próby skonfrontowania się z tematyką współczesną i małe kroki na drodze do realizmu. Prawdziwym skokiem w tej materii, czego autor szczegółowo dowodzi, jest dopiero dzieło Eisensteina⁸. *Aelitę* krytykuje Toeplitz za to, że „Protazanow nie potrafił rozwiązać wątpliwości i dwoistości bohatera”⁹ i epizody na Marsie zostały rozbudowane na pokaz (gwoźdź ścisłości wypada nadmienić, że w literackim pierwowzorze 3/4 akcji dzieje się na Marsie, w filmie Protazanowa — tylko 1/4).

W radzieckiej historiografii twierdzenia z epoki socrealistycznej ewoluowały, szerzono opinie, że „*Aelitę* charakteryzuje eklektyzm i zamieszanie, [...] gatunek filmu i jego struktura były niewspółmiernie trudne dla kina na tym poziomie rozwoju”¹⁰. Później zaczęto dostrzegać w *Aelicie* oryginalną treść i dobrą grę aktorską, mimo wszystko wciąż wytykano sprzeczne tendencje, z których najwartościowszą były „zaczątki radzieckiego dramatu realistycznego”¹¹.

Ze względu na marginalizowanie zjawiska w Związku Sowieckim, także w Polsce dzieje „nieawangardowego” filmu rosyjskiego między zwycięstwem rewolucji a całkowitym uzależnieniem produkcji filmowej od władz traktowane były w późniejszych latach po macoszem. Odosobnione opinie, często formułowane na marginesie innych rozważań, można zliczyć na palcach jednej ręki i często bywają niezupełnie uzasadnione. Jak na przykład ta, która zalicza *Aelitę* do filmów dekadencjonalnych, czerpiących z wzorów obcych, ale będących w gruncie rzeczy degradacją literatury modernistycznej, a tytułową *Aelitę* stawiającą w rzędzie typowych kobiet fatalnych¹². Próbę rehabilitacji i dowartościowania „drugiego nurtu” („pierwszym nurtem” jest oczywiście szkoła montażu) kina radzieckiego lat 20. można odnaleźć u Wojciecha Wierzewskiego¹³. Drugi nurt, do którego autor zalicza *Aelitę*, „daje wyobrażenie o wielu powszednich — i bardziej generalnych — problemach społeczeństwa radzieckiego w latach dwudziestych”¹⁴, Wierzewski potrafi docenić nie tylko wartość

⁵ W. Pudowkin, H. Smirnowa, *Drogi rozwoju radzieckich filmów fabularnych*, [w:] W. Sokorski, *Film radziecki*, Warszawa 1951, s. 14.

⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

⁸ J. Toeplitz, *op. cit.*, s. 120–142.

⁹ *Ibidem*, s. 31.

¹⁰ *Istoria sowskogo kino*, t. 1, red. H. Abul-Kasymova, S. Ginzburg, I. Dolinskij, Moskwa 1969, s. 126–128.

¹¹ R. Jurieniew, *Historia filmu radzieckiego*, Warszawa 1977, s. 35.

¹² A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, Warszawa 1988, s. 230–232.

¹³ W. Wierzewski, *Między klasyką a nowym kinem*, Warszawa 1981, s. 33–46.

¹⁴ *Ibidem*, s. 39.

dokumentalną, obyczajową egzotykę, uchwytywaną przez filmy tego okresu, lecz także rys ambitnej publicystyki i innowacje formalne.

Zadziwiające, że nie tylko polskie, ale i zachodnie filmoznawstwo przed upadkiem bloku sowieckiego w zasadniczych rysach powtarzało deprecjonujące oceny omawianego okresu w kinematografii¹⁵. Negatywne opinie na temat *Aelity* funkcjonowały jednak w obiegu nie tylko przed upadkiem bloku sowieckiego, lecz także długo potem. Obrazowi Protazanowa wytykano — i są to znane już skądś zarzuty — że film grzeszy nadmiarem eklektyzmu oraz że miesza się w nim sprzeczne tendencje¹⁶. Można też odnaleźć pochwały wizualnej oryginalności i warstwy plastycznej filmu, jednak zaraz obok stwierdzenie w duchu teleologicznym: „optyka Protazanowa wydaje się jednak anachroniczna w porównaniu z koncepcjami, jakie już wówczas proponowali młodzi filmowcy”¹⁷. Jedynie Jerzy Płazewski broni filmu jako dzieła wybitnego „na poziomie wielkich produkcji zachodnich”¹⁸, należy ubolewać, że w swojej monumentalnej książce nie przedstawił on nieco bardziej szczegółowego uzasadnienia tej opinii. W niniejszym eseju spróbuję sprostac temu zadaniu.

Kadry z *Aelity* są często reprodukowane zarówno w podręcznikach, jak i opracowaniach popularnonaukowych. Arcydziełu Protazanowa nie poświęcono jednak jak dotąd zbyt wiele miejsca w filmoznawczej refleksji, zadowalając się zdawkowymi opiniami. W przypadku *Aelity* mamy do czynienia z obrazem fascynującym, który w wyjątkowy sposób czerpie z doświadczeń kinematografii okresu carskiego, najświeższych europejskich trendów estetycznych, NEP-owskiej codzienności oraz doskonale wykorzystuje spekulatywny potencjał science fiction. W kolejnych częściach mojego szkicu zamierzam pokazać, że film Protazanowa, choć pełen nieciągłości i sprzeczności, w której większość krytyków widziała jedynie eklektyzm, jest w istocie organiczną całością, formą zorganizowaną, której wartość estetyczna opiera się — jak uczą krytycy z kręgu szkoły frankfurckiej — na celności zdiagnozowania realnych społecznych sprzeczności i potencjale emancypacyjnym.

AELITA TOŁSTOJA

Literacki pierwowzór *Aelity* stanowi powieść Aleksego Nikołajewicza Tołstoja o tym samym tytule. Tołstoj (1883–1945) był synem hrabiego i szlachcianki z rodu Turgieniewów. Zadebiutował na początku XX wieku jako poeta, zauważone zostały także jego eksperymenty z małymi formami prozatorskimi i dramatycznymi. Pozycję w świecie literackim wypracował jeszcze w okresie przedrewolucyjnym.

¹⁵ R. Taylor, I. Christie, *Introduction. Entering the film factory*, [w:] *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York-London 1991, s. 1–2.

¹⁶ B. Mucha, *Sztuka filmowa w Rosji (1896–1996)*, Piotrków Trybunalski 2002, s. 94.

¹⁷ J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 509.

¹⁸ J. Płazewski, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010, s. 60–61.

Na samą rewolucję zareagował wrogo, współpracował z organami propagandowymi Białej Armii, a później zdecydował się na emigrację. Na emigracji Tołstoj zbliżył się do kompromisowego wobec bolszewizmu ruchu tzw. smienowiechowców¹⁹. Powieść *Aelita* powstawała w czasie, gdy zaczął zmieniać swoje nastawienie do państwa sowieckiego, z politycznego dysydenta miał przekształcić się później w klasyka socrealizmu i zyskać przydomek „czerwonego hrabiego”. Powieść Tołstoja cieszyła się wielkim powodzeniem wśród czytelników, jednak adaptując ją, Protazanow zdecydował się na daleko idące modyfikacje, tak iż w przypadku filmu mamy do czynienia właściwie z nową narracją i rozbudowaną tematyką.

Jak już powiedziano, około 1/4 powieściowych wydarzeń stanowią przygotowania do lotu na Marsa. Na początku powieści Tołstoj prezentuje dwóch głównych bohaterów: inżyniera Łosia, konstruktora pojazdu kosmicznego, i zdemobilizowanego czerwonoarmistę Gusiewa, który z nudów zgłosił się na ochotnika do podróży z Łosiem. Para ta jest kluczowa w strukturze powieści. Tołstoj buduje swoją narrację, prezentując dwa odmienne punkty widzenia na te same wydarzenia. Wkrótce po wylądowaniu na Marsie bohaterowie wpadają w wir rewolucji, cała historia czerwonej planety, którą Łoś poznaje z opowieści Aelity, co nietrudno odszyfrować, jest figuracją historii ziemskiej. Aluzje do rewolucji bolszewickiej są oczywiste, społeczeństwo marsjańskie ma wyraźną strukturę klasową²⁰, władza spoczywa w rękach Najwyższej Rady Inżynierów, na której czele stoi despotyczny Tuskub (ojciec Aelity). Zbuntowany lud domaga się oddania władzy w ręce rad...

Tołstoj wyraźnie przeciwstawia Łosia, chorobliwie nostalgicznego inteligenta, Gusiewowi, dziarskiemu rewolucjonście chłopskiego pochodzenia i obycia. Łoś nie może pogodzić się z utratą ukochanej Katii, którą zabrała przedwczesna śmierć, w sennych majakach i wewnętrznych monologach w stylu dziewiętnastowiecznej bohemy Łoś rozważa bezsens wszelkiego istnienia wobec martwego i zimnego kosmosu. Melancholijną tęsknotę za Katią, a potem zauroczenie Aelitą można odczytywać jako tęsknotę za bezpowrotnie utraconą przeszłością, za *ancien régime*'em. Wspomnienia Katii związane są ze wsią²¹, romans z Aelitą rozgrywa się w „lazurowym gaju” za miastem²², Gusiew wie natomiast, że rewolucję należy robić w mieście²³, zresztą Tuskub w swoim przemówieniu traktuje miasto jako wylęgarnię anarchii²⁴. Wieś/natura przynależy do porządku przeszłości/nostalgii, miasto zaś jest domeną nowego/rewolucji.

Łosiowi wydaje się, że wraz ze śmiercią ukochanej/przeszłości wszystko straciło dla niego sens, tylko kobieta jest w stanie wypełnić egzystencjalną pustkę i dać

¹⁹ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 233.

²⁰ A. Tołstoj, *Aelita*, przeł. A. Stern, Warszawa 1956, s. 102–103.

²¹ *Ibidem*, s. 22.

²² *Ibidem*, s. 68.

²³ *Ibidem*, s. 67, 73.

²⁴ *Ibidem*, s. 124.

mu prawdziwe szczęście. Gusiew zaś, choć odmalowany z lekką ironią, jest wcieleniem witalnych sił, które tkwią w narodzie rosyjskim i doprowadziły do triumfu rewolucji. Nie traktuje on miłości zbyt poważnie, łatwo zdobywa i porzuca kobiety (Maszę na Ziemi i Ichę na Marsie). Czerwoarmisty nie trapią żadne egzystencjalne rozterki, wie, co ma robić: walczyć, gdzie się da, o wolność i sprawiedliwość dla wszystkich. Jest to nierozłącznie związane ze wzrostem potęgi Związku Radzieckiego i przyłączeniem kolejnych republik (w tym Marsa). Gusiew w swoim działaniu jest energiczny i zdecydowany.

Gdy rewolucja na Marsie wybucha na dobre, Gusiew błyskawicznie obejmuje dowództwo i prowadzi lud ku zdobyciu arsenału. W czasie gdy w mieście toczą się krwawe walki, Łoś oddaje się amorom i nie bierze udziału w kluczowych starciach. Marsjańskie siły kontrrewolucyjne zyskują przewagę, a przybysze z Ziemi ratują się ucieczką. Czy Tołstoj sugeruje, że Łoś, nawet jeśli wrócił na pole bitwy, to zbyt późno, a wszystko z powodu braku ideowego kręgosłupa, determinacji i wreszcie przez oddanie się dekadentkiemu uczuciu, jakim jest miłość? Czy do klęski marsjańskiej rewolucji nie przyczynił się Łoś ze swoimi „wstecznymi poglądami”, choć mógł oddać cały swój potencjał intelektualny na usługi rewolucji? W każdym razie po powrocie na Ziemię bohaterowie trwają przy swoim światopoglądzie, Łoś melancholijnie snuje się po ulicach Piotrogradu, Gusiew zaś zakłada „Towarzystwo dla przerzucenia oddziału bojowego na Marsa, w celu ratowania resztek tamtejszej klasy robotniczej”²⁵.

Krótko mówiąc, zasadniczy w powieści Tołstoja jest wciąż nierozstrzygnięty konflikt między tym, co stare, a tym, co nowe. Zresztą Łoś poznaje etymologię imienia (i tytułu książki) Aelita w języku marsjańskim.

Teraz, gdy Łoś wymawiał imię — Aelita, rodziło się w nim dwojake uczucie: smutek wywołany znaczeniem początkowych liter AE — „widziany po raz ostatni” i to uczucie, którego doznaje człowiek na widok blasku srebrzystego światła — LITA, co oznaczało „światło gwiazdy”²⁶.

Jeśli przyjąć klasyczną definicję, w myśl której „w ideologii nie jest przedstawiony system realnych stosunków rządzących egzystencją jednostek, lecz wyobrażony stosunek tych jednostek do rzeczywistych stosunków, w których żyją”²⁷, to ideologicznym, wyobrazeniowym rozwiązaniem realnej sprzeczności, przed którą stanął Tołstoj na emigracji w 1922 roku, było kompensacyjne zwycięstwo starego nad nowym na Marsie, podczas gdy w realnej Rosji Radzieckiej nowe dopiero zaczynało swój „długi marsz”.

Binarną opozycję, na bazie której organizuje się ideologiczny konflikt w powieści Tołstoja, w schematyczny sposób przedstawić można następująco:

²⁵ *Ibidem*, s. 188.

²⁶ *Ibidem*, s. 80.

²⁷ L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publicacje/althusser05.pdf>, s. 19 (dostęp: 22 maja 2013).

Revolucja (na Marsie)

Nowe	←————→	Stare
Gusiew		Łoś
przyszłość		nostalgia
witalność		dekadencja
czyn		wiedza
aktywność		melancholia
miasto		wieś
Związek Radziecki		<i>ancien régime</i>

AELITA PROTAZANOWA

Nieco bardziej skomplikowana jest struktura narracyjna filmu Protazanowa, który powstał tuż po powrocie reżysera z emigracji, w 1924 roku. Protazanow już przed rewolucją wypracował renomę filmami, takimi jak *Wojna i Pokój* (1915) i *Dama Piłkowa* (1916). Jego decyzja o udaniu się na emigrację w czasie rewolucji była prawdopodobnie powodowana przyczynami ekonomicznymi — jako reżyser we Francji miał zarabiać krocie²⁸. Powody jego powrotu w 1923 roku nie są do końca jasne²⁹, faktem jest jednak, iż wkrótce po przyjeździe rozpoczął pracę nad *Aelitą* — filmem w założeniu próbującym zmierzyć się z realiami sowieckiego społeczeństwa lat 20. Wydaje się, iż w założeniu *Aelita* miała obrazować przemianę bohatera z indywidualisty w obywatela świadomego swoich kolektywnych obowiązków, lecz dzięki pomysłowości twórców filmu i motywowi antyutopijnemu film zyskał ideologiczną niejednoznaczność.

Aelitę rozpoczyna ujęcie sieci radiowej. Radiostacje na całym świecie odebrały tajemniczy sygnał. Inżynier Łoś sądzi, że pochodzi on z Marsa. Wszystkie siły poświęca na opracowanie paliwa umożliwiającego napędzenie rakiety, która mogłaby pokonać ziemską grawitację i dolecieć na planetę. Kolejne nieudane próby skłaniają go do marzeń o pięknej marsjańskiej królowej, tytułowej Aelicie, która obserwuje go z Marsa i także o nim marzy. Żona Łosia — Natasza — pracuje, pomagając uchodźcom z terenów ogarniętych wojną, później w przedszkolu. Akcja powieści Tołstoja (można sądzić, że także filmu) rozgrywa się w 1921 roku, uchodźcy pokazani w filmie pochodzą być może z terenów ogarniętych wojną z Polską. W porewolucyjnej Rosji panuje wtedy chaos, jest to końcowy okres komunizmu wojennego, w którym cała gospodarka podporządkowana była celom militarnym. Komunizm wojenny doprowadził kraj do tragicznej sytuacji ekonomicznej, klęski głodu i wzrostu społecznego niezadowolenia. Aby podnieść gospodarkę z gruzów, rząd zainicjował wprowadzenie bardziej wolnorynkowych mechanizmów gospodarczych — Nowej

²⁸ D. Youngblood, *The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema*, [w:] *Inside the Film Factory...*, s. 108.

²⁹ *Ibidem*, s. 109.

Polityki Ekonomicznej — co było jawnym odstępstwem od idei rewolucyjnych. Dokumentalne wstawki świetnie obrazują nędzę i trudy życia w tym okresie: pełne sierocińce, tłoczący się w zimnych dworcowych halach ludzie niosący cały życiowy dobytek.

Łoś podejrzewa, że jego żona ma romans z nowym sąsiadem — Wiktoorem, i wskutek niefortunnego zbiegu okoliczności, które potwierdzają jego przypuszczenia, zabija ją strzałem z rewolweru. Główny bohater ucieka. Razem z czerwonoarmistą Gusiewem oraz śledzącym ich szpiclem Krawcowem wsiada na pokład rakiety mającej polecieć na Marsa. Po wylądowaniu okazuje się, że totalitarne rządy sprawuje tam rada starszych, a piękna królowa jest marionetką w ich rękach i nie ma żadnej realnej władzy. Maszynopodobni robotnicy pracują w podziemiach, decyzją rady jedna trzecia z nich siłą zostaje odesłana do przechowania w chłodniach.

Gusiew płomienną przemową — Protazanow obrazuje *Manifest komunistyczny* — doprowadza do zerwania kajdan przez uciśnionych robotników, inicjuje rewolucję, której przewodzi Aelita, totalitarna władza zostaje obalona. Łoś odkrywa jednak, że Aelita chce z pomocą wojska znów zapędzić robotników do pracy w podziemiach i nie ma zamiaru wprowadzać na Marsie prawdziwego demokratycznego ładu. Łoś strąca Aelitę ze schodów, następnie widzimy go z powrotem w Moskwie. Okazuje się, że chybił, strzelając do Nataszy, żona wcale go nie zdradziła, a epizod marsjański był tylko wytworem jego wyobraźni. Łoś przechodzi przemianę wewnętrzną: rezygnuje ze swoich indywidualistycznych planów opracowania paliwa raketowego, pali w kominku projekt podróży na Marsa i dochodzi do wniosku, że małżeńskie szczęście jest bezcenne, a na Ziemi jest dosyć pracy do wykonania.

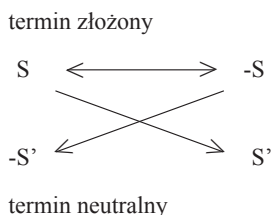
Podobnie jak w literackim pierwowzorze, zasadniczego konfliktu można doszukiwać się w przedstawieniu odmiennego stosunku do rewolucji, która rozgrywa się na Marsie po przylocie przybyszów z Ziemi. Narracja ta wpisująłaby się w schemat *Bildungsroman*, ideowego dojrzewania bohatera inteligenckiego, który od robotnika uczy się, że służba ogółowi jest ważniejsza niż partykularne dążenia jednostki. W filmie utrzymane jest nostalgiczne *emploi* Łosia, który łatwo ulega czarowi Aelity, oraz charakterystyka Gusiewa, kroczącego w awangardzie rewolucji. Czerwonoarmistę świetnie zagrał Nikołaj Batałow. „Ten aktor o jasnych oczach, białych zębach i szerokich ramionach ucieleśniał zdrowie moralne, niezłomną wolę i rewolucyjny temperament rosyjskiego robotnika”³⁰.

Aby ukazać epokę w całym jej skomplikowaniu, twórcy filmu zdecydowali się na wprowadzenie bohaterów i wątków niewystępujących w literackim pierwowzorze, a które odgrywają doniosłą rolę w filmie. Pierwszy z nowych bohaterów to drobny kombinator i cwaniak Wiktor. Wykorzystuje on realia Nowej Polityki Ekonomicznej, by się nielegalnie wzbogacić. Drugi to Spiridionow — *alter ego* Łosia

³⁰ Batałow Nikołaj, [hasło w:] E. Bauman, *Mala encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 34.

(podwójna rola Nikołaja Cereteliego), także inteligent, lecz pochodzący z wyższych sfer, nie może on pozbyć się swoich przedrewolucyjnych nawyków i w pewnym momencie decyduje się na emigrację.

Ta galeria nietuzinkowych postaci pozwala Protazanowowi na prowadzenie co najmniej czterech równoległych wątków, które splatając się z sobą, mapują poznawczo społeczno-polityczne napięcia epoki. Ian Christie interpretuje fabułę *Aelity* w kategoriach Bachtinowskiej polifoniczności i karnawalizacji³¹, według mnie elementarna struktura znaczeniowa filmu będzie bardziej przejrzysta, jeśli do jej analizy posłużymy się semiotycznym kwadratem Greimasa, który obrazuje, jak z inicjalnej pary przeciwieństw mogą być generowane kolejne znaczenia³².



Polityczny pejzaż epoki, sprzeczność nowego (S) i starego (-S), w filmie uzupełnia „nie-nowe” (S'), czyli Nowa Polityka Ekonomiczna. Mediacją między semami -S i S' jest melodramatyczny wątek rywalizacji o względy Nataszy, jej dualną naturę obrazuje wyjście z Wiktoorem na potajemny bal dla dawnych wyższych sfer i nowej, nepowskiej elity, a skrywane głęboko zamiłowanie do luksusu, mimo późniejszych wyrzutów sumienia, walonki założone na eleganckie pantofle i wytarty kożuch na wieczorowej sukience. Czwarty, ostatni sem w semiotycznym kwadracie Greimasa (-S') zwykle długo pozostaje zagadką. Nasuwa się jednak przypuszczenie, że brakującym terminem jest tu zachód. Mediacją między nowym (S) a zachodem (-S') byłby wątek emigracji Spiridionowa. Łoś, podszywając się pod Spiridionowa, ukrywa się przed wymiarem sprawiedliwości, ale także symbolicznie przygotowuje się do powtórzenia czynu przyjaciela.

Termin neutralny, próbę neutralizacji inicjalnej opozycji stanowią ziemskie, realistyczne sekwencje przedstawiające *status quo*: koegzystencję starej burżuazji o światowych manierach i nowobogackich NEP-manów, emblematyczne są tu aluzje wojenne oraz sceny balu i robienia ciemnych interesów.

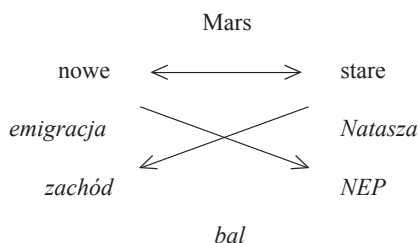
Idealną syntezę nowego i starego (termin złożony) stanowi, rzecz jasna, Aelita i cały wątek marsjański, jest to konstrukcja najciekawsza nie tylko ze względu na wizualne walory ekspresjonistycznej scenografii; jest przede wszystkim niezwykle interesującą konstrukcją intelektualną. Twórcy filmu sugerują, że realna synte-

³¹ I. Christie, *op. cit.*, s. 100–102.

³² J. Fredric, *The Prison-House of Language*, Princeton-London 1972, s. 163.

za starego i nowego jest niemożliwa, zamiast pokrzepiającej bajki o marsjańskim raju i wyzwalającej rewolucji prezentują antyutopijną spekulację i demaskują starą dobrą żądzę absolutnej władzy w przebraniu emancypacyjnej retoryki. Rewolucja przeprowadzona na Marsie popycha Aelitę do objęcia upragnionej władzy. Jeden absolutyzm zostaje zastąpiony drugim, sytuacja robotników nie poprawia się. Ucieczka Łosia nie jest, jak w powieści Tolstoja, ucieczką przed egzystencjalną pustką w krainę wspomnień bezpiecznej przeszłości, lecz symulacją proklamowania na czerwonej planecie „Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik Marsjańskich”. Filmowy Mars jest bardziej uprzemysłowiony niż Rosja z początku wieku, technologia jest tam na wyższym poziomie (rozwinięty podziemny przemysł, brak przedstawionego rolnictwa, technologia marsjańska pozwala robić zdjęcia mieszkańcom Ziemi w zbliżeniu *etc.*), mimo to rewolucja prowadzi do ucisku robotników i rządów absolutnych.

Elementarny system znaczący filmu Protazanowa w schematyczny sposób można ująć następująco:



Polityczna *pensée sauvage* nie mogła znaleźć ówczasie literalnego sformułowania w kategoriach realizmu, dlatego twórcy uciekli się do zastosowania ezopowego języka fantastyki naukowej. Ideologiczna niejednoznaczność filmu została stosunkowo szybko wychwycona przez decydentów, jeszcze w roku premiery zakazano dystrybucji filmu za granicą.

Aelita odniosła sukces komercyjny, cieszyła się wielką popularnością wśród widzów, aktorzy wcielający się najważniejsze postaci — Igor Iljiński (Krawcow) i Julia Słoncewa (Aelita) — dzięki rolom w filmie Protazanowa zyskali status gwiazd. W przypadku innych przedwojennych filmów science fiction koszty produkcji przewyższyły zwykle znacząco zyski z dystrybucji. Kolejne wczesne produkcje sf pociągały za sobą straty dla wytwórni filmowych. *Metropolis* (1927), *Kobieta na księżycu* (1929), *Tylko sobie wyobraź* (1930), *Koniec świata* (1931), *Rok 2000* (1936) podzieliły ten los. Na tym tle *Aelita* prezentuje się wyjątkowo, gdyż w przypadku radzieckiego filmu jego twórcom udało się osiągnąć nie tylko sukces komercyjny, lecz także artystyczny.

YAKOV PROTAPANOV’S *AELITA* IN THE “GOLDEN DECADE” OF THE NEW ECONOMIC POLICY

Summary

The main idea of this essay is to reevaluate the almost forgotten film of Yakov Protazanov *Aelita* (1924). The first part of the essay tracks the reception of the movie since its premiere; the author argues that *Aelita* was underestimated because very often its critical evaluations had been motivated by teleological, realist, or formalist paradigms. *Aelita* is based on Aleksy Tolstoy’s novel of the same title. The second part of the essay is dedicated to the scrutiny of the plot of the novel. In the last part of his essay — through the comparison with the novel — the author shows that Protazanov’s film is much more sophisticated than the literary prototype and offers the cognitive mapping of the social and political conflicts in the “golden decade” of the New Economic Policy.

Translated by Tomasz Gaczol