



Studia  
Filmoznawcze  
35  
Wrocław 2014

**Paulina Gorlewska**

Uniwersytet Jagielloński

## **GORZKI UŚMIECH GAGARINA, CZYLI ROSYJSKIE KINO ROZPRAWIA SIĘ Z PEWNYM SOWIECKIM MITEM**

Socjologiczne ujęcie traumy kulturowej zakłada, że jest ona konstruowana *a posteriori* przez daną grupę. Członkowie jakiejś wspólnoty uznają, iż doświadczyli przeobraźliwego wydarzenia, które pozostawiło trwałe ślady w ich zbiorowej świadomości, na zawsze wryło się w pamięć oraz w fundamentalny sposób zmieniło ich obecną i przyszłą tożsamość<sup>1</sup>. W orędziu o stanie państwa, wygłoszonym 25 kwietnia 2005 roku, Władimir Putin stwierdził, iż „rozpad ZSRR był największą katastrofą geopolityczną XX wieku”. Jego słowa były nie tylko odzwierciedleniem zdania wielu współczesnych Rosjan, lecz także jednoznacznym określeniem sposobu, w jaki teraźniejszość i przeszłość państwa mają być interpretowane przez oficjalną politykę i służącą jej kulturę.

Aleksiej Wasiliew, pioniersko zajmujący się studiami nad pamięcią na gruncie rosyjskim i występujący w Dumie jako ekspert w komisjach dotyczących kultury, nieustannie przypomina Rosjanom, że ta wersja stoi w opozycji do pamięci globalnej, według której największą traumą XX wieku było właśnie istnienie ZSRR. Według niego możliwe są dwie strategie detraumatyzacji zbiorowej tożsamości. Pierwsza to stworzenie „rozliczeniowej” narracji, pokazującej konieczność rozpadu nieludzkiego systemu, który targany był wewnętrznymi sprzecznościami i słabościami. Trauma 1991 roku stałaby się wtedy uwolnieniem i oczyszczeniem, otwierającym drogę ku lepszej przyszłości. Ten sposób myślenia prezentują mało wpływowi na scenie politycznej liberałowie. Jest on bowiem obcy rosyjskiemu sposobowi

---

<sup>1</sup> Por. *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. J.C. Alexander *et al.*, Berkeley 2004.

interpretowania swego miejsca w świecie<sup>2</sup>. Jak podkreśla Wasiliew, dla tożsamości zbiorowej Rosji charakterystyczne jest podtrzymywanie heroiczno-zwycięskiej narracji „wielkiej dzierżawy”. Dlatego też aktualizowany jest drugi model detraumatyzacji: tworzenie opowieści o „upadku potężnego organizmu, spowodowanym przez fatalny zbieg okoliczności, przy współdziałaniu wrogów zewnętrznych, stowarzyszonych z wewnętrznymi zdrajcami”<sup>3</sup>. Strategia ta zakłada dążenie do przywrócenia tego, co utracone, i każe podejrzewać państwo rosyjskie o imperialne zakusy.

Pamięć zbiorowa zakotwiczona jest w wydarzeniach, doświadczeniach, miejscach, postaciach itd., które interpretowane są przez grupę jako kluczowe dla jej teraźniejszego istnienia. Tworzy ona symboliczne uniwersum, które wyznacza granice wspólnoty i określa przynależne jej sensory, emocje i normy — to jest tworzy tożsamość. Jednakże tożsamość zbiorowa jako konstrukcja narracyjna w równym stopniu opiera się na pamięci i zapomnieniu. Istnienie wspólnot zależy od kolektywnej amnezji, która dotyczy nie tylko tego, co przeszłe, lecz także teraźniejszości. Nie tylko nacjonalizm wymaga wszak „rutynowego i bezrefleksyjnego przyjęcia narodowej tożsamości i członkostwa w określonej grupie”<sup>4</sup>. Pewne fakty muszą zostać wyparte, by podtrzymać spójność i pozytywną samoocenę wspólnoty.

Wyniki badań socjologicznych pokazują, że jeśli wyobrażone granice zbiorowej tożsamości „sowieckiego narodu” stanowią rewolucja październikowa i rozpad ZSRR, to „soczewką, centrum znaczącym całej konstrukcji sensów tego świata jest tryumf w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, a jego echem, pogłosem — zwycięstwo nad kosmosem, lot Gagarina”<sup>5</sup>. Jednocześnie, wraz z upływem czasu, coraz mniej respondentów wśród najważniejszych dla ich państwa wydarzeń wymienia kolektywizację, głód czy terror<sup>6</sup>. W dzisiejszej Rosji kult zwycięskiego udziału ZSRR w drugiej wojnie światowej jest niepodważalny. Z rezerwuaru wspomnień wypierane są strategiczne porażki głównodowodzącego Józefa Stalina i dokonywane z jego rozkazu represje, które doprowadziły do śmierci milionów radzieckich obywateli. Na rzecz takiego kształtu pamięci pracował przez dziesięciolecia sowiecki, a później rosyjski przemysł kulturowy, produkujący narracje, obrazy i uczucia zgodne z propagandowymi wymogami.

Jeżeli mnemoniczne wizerunki przeszłości nasycone są pozytywnymi emocjami, to można mówić o nostalgii. Jest to jeden z typów pamięci, która „mitologizuje

---

<sup>2</sup> A.G. Wasiliew, *Kulturnaja pamjat/zabwienie i nacjonalnaja idencznost: teoreticzeskije osnowanija analiza*, [w:] *Kulturnaja pamjat w kontekstie formirowanija nacjonalnoj idencznosti Rasiji w XXI wiekie*, red. N.A. Koczaljeva, Moskwa 2012, s. 56.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>4</sup> Por. M. Billig, *Banal Nationalism*, London 1995.

<sup>5</sup> B. Dubin, *Rassija nulewych: političeskaja kultura, istoričeskaja pamjat, powsiedniewnaja žizn*, Moskwa 2011, s. 50.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

je przeszłość dzięki abstrahowaniu od konkretnych szczegółów historycznych”<sup>7</sup>, a zatem znowu opiera się na wybiórczym zapomnieniu. W artykule chciałabym przyjrzeć się dwóm filmowym interpretacjom drugiego co do popularności mitu sowieckiej przeszłości, które pokazują jego „zapomniane” oblicze. Utwory dotyczące Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, zarówno te zgodne z oficjalną wersją, iż zwycięstwo ZSRR uwolniło świat od groźby faszyzmu, jak i prezentujące opozycyjne interpretacje, podkreślające tragiczny, krwawy i bezsensowny wymiar konfliktu, pojawiają się w rosyjskich kinach co roku. Ciekawsze jednak wydaje mi się pochylenie nad lotem Jurija Gagarina w kosmos. Wydarzenie to może wydawać się jednoznacznie pozytywne, być tym jedynym osiągnięciem Związku Radzieckiego rzeczywiście służącym dobru ludzkości, a jednocześnie stanowić dowód sensowności poniesionych w procesie rozwoju potęgi sowieckiego imperium strat. Jak stwierdził Jan Lewczenko, „na poziomie zbiorowej świadomości kosmos był buforem, brakiem, tym Innym, bez którego historia ZSRR po drugiej wojnie światowej byłaby zupełnie żałosna i skończyłaby się o wiele wcześniej”<sup>8</sup>. Przysłowiowy „uśmiech Gagarina” budzi pozytywne emocje nawet wśród najmłodszych Rosjan, na co pracowała niezliczona liczba filmów dokumentalnych, zdjęć i piosenek, a także huczne obchody w 2011 roku pięćdziesięciolecia pierwszego lotu w kosmos. Co ciekawe, jedyne dwie rosyjskie fabuły, powstałe po rozpadzie ZSRR, które dotyczą tego tematu, umieszczają postać Gagarina w tle, za cel stawiając sobie zburzenie nostalgicznej interpretacji przeszłości. Są to *Kosmos jako przeczcucie* (*Kosmos kak priedczustwi-je*, 2005, reż. Aleksiej Uczitiel) oraz *Papierowy żołnierz* (*Bumażnyj soldat*, 2008, reż. Aleksiej German mł.). Recenzja drugiego obrazu, umieszczona na stronie internetowej petersburskiej Partii Komunistycznej RF, zaczynała się od zgryźliwej konstatacji: „Liberałowie z zadowoleniem zmieszały z błotem cały sowiecki okres naszej historii. Tylko kosmos ostał się czysty. Ale teraz i to zaniedbanie zostało naprawione”<sup>9</sup>.

Lot Jurija Gagarina był zwińczeniem marzenia, które w rosyjskiej kulturze pojawiło się już w połowie XIX wieku. Idea podboju przestrzeni pozaziemskiej była materialnym wyrazem duchowych poszukiwań Nikołaja Fiodorowa<sup>10</sup>. U filozofa można odnaleźć propozycję „potraktowania Ziemi nie jako granicy twórczej działalności człowieka, a jedynie jako punktu wyjściowego, od którego droga prowadzi ku Wszechświatu, a także uznanie człowieka za obdarzony świadomością, najdo-

<sup>7</sup> A. Czikiżewa, *Nostalgija: teoreticzeskije aspekty i prikladnoje znaczenie (k waprosu ponimania sowremiennoj rassijskoj kultury)*, [w:] *Kulturnaja pamjat...*, s. 78.

<sup>8</sup> J. Lewczenko, *Gagariny sznurki*, „Kriticzeskaja Massa” 2005, nr 2, <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/le13.html> (dostęp: 16 października 2013).

<sup>9</sup> J. Sliwkin, *Pobieg w kosmos*, „Iskusstwo kino” 2011, nr 2, <http://www.kinoart.ru/archive/2011/02/n2-article11> (dostęp: 13 października 2013).

<sup>10</sup> N. Fiodorow (1829–1903) był nieślubnym synem księcia Pawła, *nomen omen*, Gagarina, należącego do jednego z najważniejszych rodów arystokratycznych Rosji.

skonalej rozwinięty element przyrody, odpowiedzialny za jej dalszy rozwój”<sup>11</sup>. Marzeniem, z którego wynikały poszukiwania „moskiewskiego Sokratesa”, było pragnienie przezwyciężenia śmierci i wskrzeszenia zmarłych. Obowiązkiem człowieka miało być przemienienie ślepych i często wrogich sił przyrody w posłuszne narzędzia ludzkości. Ujarmienie natury, nie tylko na Ziemi, lecz i w całym kosmosie, przynieść miało bowiem zwycięstwo nad śmiertelnym wymiarem życia<sup>12</sup>. Fiodorow planował między innymi kierowanie procesami meteorologicznymi w trosce o urodzaj, wykorzystanie energii słonecznej, która wyparłaby węgiel, regulowanie pola elektromagnetycznego kuli ziemskiej, co zmieniłoby ją w statek kosmiczny oraz zaludnienie innych planet<sup>13</sup>.

Ten ostatni pomysł związany był z ideą wskrzeszania zmarłych. Fiodorow uważał, że prokreacja zanieczyszcza miłość oraz stanowi zdradę wobec rodziców. Julia Żylina-Chudzik w następujący sposób tłumaczy myśl filozofa:

podstawą obowiązku wskrzeszenia jest zatem synowska miłość oraz dług zaciągnięty u ojców. Dług, który można spłacić tylko ofiarując ojcom to, co sami im zawdzięczamy — życie. Człowiek musi przestać być zrodzony, zaś energię roztrwanianą na rodzenie kolejnych pokoleń (pro-kreację) przekierować na odtwarzanie pokoleń minionych (re-kreację). Wskrzeszenie będzie symbolicznym zrodzeniem ojców przez kochających synów<sup>14</sup>.

Ma się to dokonać przez zbieranie prochów zmarłych, a następnie łączenie ich i ożywianie. Ciała takie (należące do wszystkich ludzi, którzy do tej pory zasiedlili Ziemię) potrzebować będą miejsca i pokarmu do życia — stąd konieczność kolonizacji kosmosu.

Choć Fiodorow uważał się za filozofa religijnego, wywodzącego swoją myśl z prawosławia, to wskrzeszanie zmarłych miało się jednak opierać na rozwoju nauki i jej praktycznym zastosowaniu. Stąd zainteresowanie jego projektem ze strony wszelkiej maści materialistów, a więc i komunistów, którzy niektóre elementy utopijnego projektu Fiodorowa pragnęli wcielić w życie, chociażby planując zawracanie biegów syberyjskich rzek. Natomiast wątki dotyczące podróży pozaziemskich zainspirowały nurt filozoficzny nazywany kosmizmem. Ale nie tylko, ponieważ do uczniów Fiodorowa należał Konstanty Ciołkowski, który jako nastolatek przez trzy lata pobierał u filozofa lekcje z zakresu matematyki i nauk przyrodniczych<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> M. Jurczyga, *Kant jest z miasta. „Filozofia wspólnego czynu” Nikołaja Fiodorowa wobec kantyizmu*, [w:] *Wokół Szestowa i Fiodorowa. Almanach myśli rosyjskiej*, red. J. Dobieszewski, Warszawa 2007, s. 103.

<sup>12</sup> Por. M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000, s. 87.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>14</sup> J. Żylina-Chudzik, *Aktywistyczna eschatologia Nikołaja Fiodorowa jako pragmatyczna implikacja jego antropologii*, praca magisterska obroniona w 2008 r. w Instytucie Filozofii UJ, s. 78–79, tekst umieszczony na stronie [www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl](http://www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl) (dostęp: 14 października 2013).

<sup>15</sup> Por. L. Stołowicz, *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 210.

Wkrótce genialny uczeń zrobił wiele, by urzeczywistnić idee swego mistrza. Między innymi stworzył plan budowy rakiet kosmicznych, rozważał użycie w nich napędu odrzutowego, analizował sposoby tankowania paliwa i chłodzenia silnika, proponował wykorzystanie energii atomowej, wynalazł żyroskopowy system stabilizacji statków kosmicznych oraz wirówkę do badania wpływu przeciążenia na człowieka<sup>16</sup>. Jego pomysły zainspirowały zaś Głównego Konstruktora Siergieja Korolowa, który był odpowiedzialny za program kosmiczny w ZSRR od chwili jego powstania do własnej śmierci w 1966 roku. Najważniejszym wydarzeniem w historii rosyjskiego kosmizmu i — nie tylko radzieckiej — kosmonautyki, zwycięstwem człowieka nad prawami przyrody był lot Gagarina 12 kwietnia 1961 roku.

W przypadku obu filmów data ta stanowi punkt ciężkości, jest albo komentarzem do przedstawionych zdarzeń, albo ich zwieńczeniem. Gagarin jako legenda, idol, monumentalna postać — obydwa obrazy, powstałe około czterdziestu lat po śmierci kosmonauty, pokazują tło, które przykrył mit o potędze ZSRR i spełnieniu marzeń ludzkości. Po pierwsze, reżyserzy ukazują konkretne szczegóły życia sowieckich obywateli w latach sześćdziesiątych, które nie mieszczą się w nostalgicznym wizerunku przeszłości funkcjonującym dziś w kulturze rosyjskiej. Po drugie, w obu utworach pojawia się rewers tej dobrej, wydawałoby się, monety z kosmosem w awersie, czyli system represji i militarny charakter wszelkich podejmowanych przez radzieckie państwo działań. Na koniec wreszcie, zdemaskowany zostaje utopijny wymiar idei podboju przestrzeni pozaziemskiej jako kierunku, w którym należy szukać szczęścia człowieka sowieckiego.

*Kosmos jako przecucie*, za którego scenariusz odpowiadał Aleksander Min-dadze, to „przypowieść o przebudzeniu wychowanego w socjalistycznym baraku narodu-dziecka, który zaczyna marzyć o innym świecie, pięknie i wolności”<sup>17</sup>. Główny bohater to prosty i naiwny chłopak o przywisku Koniok (Jewgienij Mironow), kucharz w restauracji. Ma piękną narzeczoną Larę, która pracuje z nim jako kelnerka, mieszka z matką, ojcowskiej rady szuka u trenera boksu Kirycza. Film rozpoczyna się od porannego treningu, podczas którego chłopak zostaje znokautowany przez tajemniczego przybysza, pewnego siebie Germana (Jewgienij Cyganow). Koniok walczy o przyjaźń i uznanie mężczyzny, nie opuszcza go ani na krok i z entuzjazmem opowiada Kiryczowi to, co zaobserwuje: German słucha zagranicznego radia, uczy się angielskiego, co dzień pływa w lodowatym morzu, prosi o zdobycie płetw, wypytuje o statek-bazę, na którym radzieccy marynarze spotykają się z zagranicznymi kolegami...

<sup>16</sup> Por. J. Harford, *Korolow. O krok od zwycięstwa wyścigu na księżyc*, przeł. W. Pietraszek, Warszawa 2006, s. 29.

<sup>17</sup> N. Siriwłja, *Dielo w niuansach. „Kosmos kak priedczustwije”*, reżisor Alieksiej Uczitiel, „Iskusstwo kino” 2005, nr 10, <http://www.kinoart.ru/archive/2005/10/n10-article3> (dostęp: 9 października 2013).

Jest rok 1957, w niebo poleciał pierwszy sputnik, akcja rozgrywa się w portowym mieście przy granicy z Norwegią. W jej wyniku Koniok traci narzeczoną na rzecz Germana, który na koniec tonie w morzu, usiłując uciec wpływ z sowieckiej ojczyzny. Chłopak opuszcza miasteczko z nową ukochaną — jedzie do Moskwy, by robić karierę. W pociągu spotyka równie naiwnego młodzieńca o czarującym uśmiechu, któremu zawsze rozwiązuje się sznurówka w prawym bucie. Kolorowy materiał z kroniki filmowej nie pozostawia wątpliwości: Jurij z pociągu to Gagarin, który kilka lat później kroczył po czerwonym dywanie z rozwiązaniem sznurowadłem, by zameldować Chruszczowowi wykonanie zadania i gotowość podejmowania kolejnych wyzwań. Wśród wiwatujących na placu Czerwonym tłumów można dostrzec (dodaną cyfrowo) postać Konioka.

Maksim Ljubowicz słusznie zauważył, że dwaj bohaterowie to nie antagoniści, lecz „jeden organizm, targany przez uciążliwy dylemat: zostawić wszystko tak, jak jest, czy wybrać absolutną wolność?”<sup>18</sup> A to, co jest, pokazane zostało przez operatora Jurija Klimenkę w mało pozytywnym świetle. Szczególne wrażenie robią dwie sekwencje. Pierwsza rozgrywa się w stołówce robotniczej, do której trafiają dwaj bohaterowie. Odrapane ściany o brudnosinej barwie widoczne są dzięki pojedynczym żarówkom, wiszącym na kablach pod sufitem wśród papierosowego dymu, który szczelnie wypełnia pomieszczenie. Jazda kamery pokazuje w zbliżeniach twarze gości, ich grymasy, wódkę na stołach, więzienne tatuaże na dłoniach. Jadłodajnię wypełnia gwar, rubaszny śmiech, brudne ciała dotykają innych ciał. Koniok jest przerażony — i słusznie, bo do stolika podchodzi dwóch mających nóż urków, z którymi German wychodzi na zewnątrz. Wraca zwycięski, co zapewni mu dozgonny szacunek kolegi.

Druga scena przypomina *Metropolis* Fritza Langa: bohaterowie znajdują się w tłumie robotników wychodzących z portu po skończonej nocnej zmianie. Najpierw w zbliżeniach widoczne są zmęczone, obojętne i jednakowe twarze ludzi mijających kamerę. Potem następują dwie panoramy, pierwsza — pionowa — pokazuje z góry tłum szaroburych figur jakby drepczących w miejscu. Druga, pozioma, omiata ogromne metalowe rusztowania, po których przesuwają się ludzkie masy, obraz przesłania siny dym. Paleta barwna filmu w większej części składa się właśnie z szarości — w powietrzu nieustannie unosi się mgła, portowe miasteczko wydaje się portretowane za pomocą estetyki tekstu petersburskiego, jest miastem-majakiem, w którym nie można oddychać pełną piersią. Nie sposób nie marzyć o ucieczce z tego miejsca. Między innymi dlatego jedna z recenzentek mogła stwierdzić, iż „Uczitelj nakręcił film, z którego sączy się chłodna nienawiść do Związku Radzieckiego”<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> M. Ljubowicz, *Bieg w pustocie*, „Seans” 2009, nr 41–42, <http://seance.ru/n/41-42/films2009/ps41-42/beg-v-pustote/> (dostęp: 16 października 2013).

<sup>19</sup> J. Idlis, *Kosmos kak kosmos*, <http://www.polit.ru/article/2005/06/24/kosmos/> (dostęp: 18 października 2013).

Jednocześnie sowieckie czasy to okres niewinności, którą uosabia główny bohater. Tyle że ta niewinność to daleko posunięte stadium zidiocenia. Koniok bez zmrużenia oka wierzy w uzasadnienie podejrzanych nawyków i czynności wykonywanych przez Germana. Mężczyzna powierza mu „sekrety”: jest ich dziesięć, są rozsiani po całym kraju, mieszkają w małych miastach i dbają o kondycję oraz znajomość angielskiego, bo w najmniej oczekiwanej chwili mogą zostać wezwani do Moskwy przed komisję i wybrany zostanie jeden, który polecą w kosmos. Prawdziwy plan wyjawiony zostaje w chwili słabości, pijany i zapłakany German opowie, że kilka lat siedział w łagrze za bójki, „a tak naprawdę, za robienie wielu mądrych uwag”. Poznał tam politycznego, który go „rozbudził”, razem mieli uciec. W ostatniej chwili German udał, że śpi i nie ruszył z przyjaciелеm, dzięki czemu ocalił życie. Ale teraz nie jest w stanie żyć w ZSRR, chce szukać azylu politycznego na norweskim statku. Tej samej nocy mężczyzna rusza w drogę, Koniok pogrążony w prawdziwym śnie nie żegna kolegi, który stara się dopłynąć do rżęsiście oświetlonego okrętu. Ten jednak uruchamia silniki i szybko się oddala.

Kosmos — ucieczka, przestrzeń pozaziemska — ocean, Związek Radziecki — łagier, scenarzysta i reżyser czynią nieustanne paralele. Doskonale widoczne jest to w scenie miłosnego zbliżenia między Koniokiem i Larą, która rozgrywa się na nabrzeżu. Dokładnie tej nocy wystrzelony został sputnik i kochankom wydaje się, że widzą jego ruch na niebie. Ich schadzka przerwana zostaje przez ostry snop światła reflektora, który wyłapuje ich sylwetki i goni uciekających, reflektora patrolującego brzeg w poszukiwaniu potencjalnych zeków. Co znaczące, niebo, o którym wciąż marzą bohaterowie, nigdy nie pojawia się na ekranie, jakby nie istniało — w zamian oglądać można sine morze.

Kolejny atrybut innego świata — język obcy, stanowi ironiczny komentarz do snów o wolności. Angielskie słowa, jakie wydobywają się z tranzystorowego radia Germana, są dla bohaterów niezrozumiałe. Ich sens jest następujący: „Coś wydaje się otwierać. Ale sowieccy obywatele są wciąż niewolnikami i żyją pod całkowitą socjalną kontrolą”. I dalej: „Prawa człowieka są nieustannie łamane w kraju proletariatusy [...] Tak, to państwo zawsze będzie się bało międzynarodowego społeczeństwa”.

German nie bez powodu nosi takie imię — należało ono do Titowa, który do ostatniej chwili rywalizował z Gagarinem o pierwszeństwo w kosmosie. Stał się drugi, zapomniany, bo obnosił się ze swoim wykształceniem, a i pochodzenie miał gorsze niż pierwszy kosmonauta: jego ojciec był nauczycielem, a nie kołchoźnikiem. Był za daleko od proletariackich mas, choć oceniono go jako lepszego kandydata. I filmowy German — idealny mężczyzna, silny i inteligentny, a jednak niepotrzebny — przegrywa, ginie w głębinie morza. Jak zauważyła Siriwlja, transformacja Konioka w uwielbianego przyjaciela była wyłącznie zewnętrzna, chłopak zapuścił wąsy, zdobył identyczne ubrania, próbował naśladować gesty i manieryzmy kolegi. Ostatecznie jednak bohater „wybrał to, co nie prowadzi do konfliktu z rzeczywistością, nie niesie ze sobą zagrożenia dla życia i przyszłej pomyślności. Ogólnie:

i pozostał przy życiu, i nie stracił entuzjazmu”<sup>20</sup>. Zapewne dlatego jego nowa narzeczona mówi, że zawsze uważała go za najmądrzejszego człowieka w mieście, a może nawet i w okręgu, oraz dodaje, siedząc z nim w pociągu jadącym do stolicy: „To Twój czas, Wiktor!”.

Siriwlja uważa, że morał, który płynie z filmu, dotyczy straconej szansy podwilżowego społeczeństwa. Ludzie byli niewolnikami i nimi zostali, zamieniając śmiertelnie niebezpieczne „wyjście” na znajome „kotły mięsne” w Ziemi egipskiej<sup>21</sup>. A zamiast mitu o zwycięstwie nad kosmosem, który zostaje przypomniany dzięki archiwalnym zdjęciom Gagarina z placu Czerwonego, pojawia się konstatacja, iż wszelkie nadzieje na wolność były płonne. Nigdzie nie można było uciec, bo w sowieckiej ojczyźnie jest „ciepło i karmią, a żeby zaspokoić męskie ego istnieje ta grzechotka, okazja do dumy narodowej, do wiary w wielkie osiągnięcie, jaką można podtrzymywać, nigdy nie uwalniając się z niedźwiedzich objęć systemu”<sup>22</sup>. Uścisk ten aktualny jest i w dzisiejszej Rosji, gdzie Gagarin co roku wymieniany jest w pierwszej piątce największych bohaterów narodu.

Temu, co ukryte za dekoracją kosmicznych tryumfów, poświęcony jest film Aleksieja Germana młodszego, jednego z najzdolniejszych rosyjskich reżyserów, który w swoich kolejnych utworach demystyfikuje najważniejsze narodowe mity<sup>23</sup>. *Papierowy żołnierz* to kronika przygotowań do startu rakiety Sojuz z pierwszym kosmonautą na pokładzie kapsuły Wostok, która zaczyna się sześć tygodni przez godziną zero. Podobnie jak we wcześniejszych obrazach Germana mł., głównym bohaterem jest człowiek, którego nazwisko nie miało szans zapisać się na kartach oficjalnej historii — lekarz Daniła Pokrowski (Merab Ninidze), czuwający nad zdrowiem i przygotowaniem dwudziestki młodych pilotów wytypowanych spośród dwóch tysięcy kandydatów. Film oparty jest na schemacie fabularnym melodramatu: Pokrowski jest o krok od rozstania z piękną i inteligentną żoną Niną (Czulpan Czmatowa), która również jest lekarką i pracuje z przyszłymi kosmonautami. Rozjeście się małżonków przyspieszyć może fakt, iż w kazachstańskim Bajkonurze, dokąd Nina nie została oddelegowana z Moskwy, Daniła ma kochankę Wierę (Anastazja Sziewieliewa). Problem w tym, że Pokrowski nie może dokonać wyboru ani między kobietami, ani między karierą naukową lub zawodową, ani między wiarą w powodzenie pierwszego załogowego lotu a obawą, że wysyła człowieka na pewną śmierć. Daniła jest słaby, jest „zbędnym człowiekiem” doby podwilżowej, którego zdolności i umiejętności nie mogą zostać wykorzystane w totalitarnym systemie. Jego duchowe zmagania przeradzają się w chroniczne zmęczenie i ból głowy, kończące się omdleniami. W chwili startu rakiety Daniła stawia swoje życie na szali

<sup>20</sup> N. Siriwlja, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> Wielka Wojna Ojczyźniana w *Ostatnim pociągu (Poslednij pojezd, 2003)*, rewolucja październikowa w *Garpastum (2005)*.



w zamian za powodzenie lotu i — umiera. Film kończy się epilogiem, rozgrywającym się dziesięć lat po przedstawionych wydarzeniach, z którego wynika, że dwie kobiety Pokrowskiego mieszkają razem i żyją niczym wieczne wdowy.

Układ kroniki, której kolejne rozdziały-tygodnie wprowadzane są za pomocą napisów oraz dobiegającego z offu głosu narratora, sugeruje, iż w filmie pokazane są autentyczne wydarzenia i postaci. Rzeczywiście, wielu bohaterów ma swoje odpowiedniki w rzeczywistości, choć nie wszyscy wymienieni są z nazwiska. Pojawia się oczywiście Jurij Gagarin (Walentin Kuzniecowa) oraz jego główny konkurent German Titow (Fiodor Ławrow) — na ekranie łączy ich przyjaźń i koleżeńska solidarność, co zapewne odrobinę odbiega od rzeczywistej relacji, opartej na rywalizacji. Co do reszty, to trzeba wziąć pod uwagę, iż radziecki program kosmiczny związany był z obronnością państwa, pozostawał zatem tajny aż do upadku ZSRR, a i dzisiaj dostęp do dokumentacji nie jest oczywisty. Jednak niektóre fakty zostały upublicznione, chociażby dzięki dziennikom ludzi podobnych do filmowego lekarza, którzy zajmowali dalsze miejsce wśród wielu osób odpowiedzialnych za powodzenie lotów w kosmos<sup>24</sup>. Obraz Germana mł. pokazuje właśnie taką bardziej dramatyczną wersję wydarzeń, jaka wyłania się z propagandowej przeszłony dzięki udostępnionym dokumentom.

Sześć tygodni przed godziną zero nic nie jest gotowe, aby wysłać człowieka w przestrzeń kosmiczną, co pokazuje pierwsza scena *Papierowego żołnierza*. Zroszony potem Pokrowski budzi się z koszmarne go snu w kabinie samochodu i przez szyby widzi dziesiątki ludzkich sylwetek, które nerwowo poruszają się po oszronionym stepie. Gdzieś w oddali mruga płomień. Jeden z próbnych lotów zakończył się niepowodzeniem: rakieta wyszła na orbitę, ale już w trakcie powrotu na Ziemię nie zadziałały katapulta i spadochron. Manekin siedzący we wnętrzu kapsuły zajął się ogniem, pies wrócił żywy, ale mocno poraniony. Na początku marca 1961 roku odbyły się co najmniej dwa próbne loty, w których udział brały kukły Iwana Iwanowicza<sup>25</sup>. Następnego pasażera, człowieka, mógł spotkać podobny do nich los.

Filmowa sceneria radzieckiego kosmodromu w Bajkonurze nie pozostawia wątpliwości, że powodzenie lotu do końca nie było pewne. Kamera nigdy nie pokazuje kompleksu budynków, lotniska, hal i platformy startowej, które w rzeczywistości składały się na bazę startową<sup>26</sup>. To, co pojawia się na ekranie, to bezkresny step, pokryty stojącą wodą ze stopniałego śniegu, brudne, grzęznące w błocie ciężarówki i rozsypujące się baraki mieszkalne. Dominacja człowieka nad siłami przyrody wydaje się prowizoryczna, wystarczyłby mocniejszy powiew wiatru, żeby kosmodrom

<sup>24</sup> Por. E. Stiszowa, *Kosmos kak stradanije. „Bumażnyj soldat”, reżisor Aleksiej German mł., „Iskusstwo kino” 2009, nr 2, <http://www.kinoart.ru/archive/2009/02/n2-article5> (dostęp: 19 października 2013).*

<sup>25</sup> J. Doran, P. Bizony, *Gwiazdny bohater: Prawda i legenda o Juriju Gagarinie*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2006, s. 67.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 55.

rozpadł się na kawałki. W wizji Germana mł. przygotowanie do lotu nie ma w sobie nic romantycznego. Potencjalni kosmonauci ćwiczą właściwie bez specjalistycznego sprzętu, nawet w Moskwie wykorzystując do utrzymania kondycji zalaną wodą cerkiew czy naprędce skonstruowane przyrządy.

Reżyser pokazuje przypadkowość wygranej w wyścigu o pierwszeństwo w kosmosie. Jego uwaga skupiona jest na postaciach, które pozostały w tle, czasem niezapamiętane z nazwiska. Jeden z takich wątków pobocznych dotyczy wydarzenia, którego okoliczności zostały ujawnione dopiero w 1986 roku<sup>27</sup>. Najmłodszy pilot, Walentin, przekonany jest o znaczeniu głosu lekarzy w wyborze pierwszego kosmonauty. Nieustannie prosi więc Daniłę i Ninę o poparcie swojej kandydatury. Pisze nawet do nich listy, w których stwierdza, iż gotowy jest lecieć nawet wtedy, gdy istnieć będzie duże prawdopodobieństwo niepowodzenia, chce złożyć się w ofierze. Jego los rozstrzyga się w scenie, której styl odpowiada założeniom reżysera, by pokazać bezsensowność poświęceń, jakich w imię postępu dokonywali pracownicy programu kosmicznego.

Walentin przygotowuje się do wejścia do komory ciśnieniowej, w której sprawdzano zdolność pilotów do przebywania przez długie godziny w odosobnieniu i w zmiennych warunkach barycznych. Przez długi czas kamera pokazuje w półzbliżeniu tył głowy chłopaka, wokół którego krzątają się ludzie w białych kitlach. Przed jego wejściem do komory jedna z dziewczyn przypomina mu, że są umówieni na czwartek. W następnym obrazie przez okienko można dostrzec skupioną twarz Walentina, już siedzącego w zamkniętym pomieszczeniu, zasłania ją jednak oblicze młodej lekarki, która wchodzi w kadr. Jej uwagę zwraca trzepot skrzydeł gołębia, kieruje więc swój wzrok nad kamerę, w stronę dźwięku. Gdy jej głowa przesuwa się o kilka centymetrów w lewo, w oknie widoczne są płomienie. Dziewczyna podchodzi do szyby i przez chwilę patrzy w ogień. Zaczyna się nerwowy ruch, ktoś otwiera drzwi komory, z której wypada poparzony Walentin. Kamera wędruje: pokazuje płomień na ciele chłopca, przerażone twarze pochylonych nad nim ludzi, pusty wzrok pilota, a potem znowu płaczącego kolegę i modlącą się pielęgniarkę.

Walentin Bondarienko, mając zaledwie 24 lata, zginął trzy tygodnie przed startem. Prawdopodobnie niedbale odrzucił nasączony alkoholem wacik, który upadł na gorący palnik w komorze izolacyjnej, ogień rozprzestrzenił się błyskawicznie w nasyconym tlenem powietrzu. Lekarze osiem godzin walczyli o życie Bondarienki, ale rany były zbyt głębokie<sup>28</sup>.

Jednym z drugoplanowych bohaterów jest również Gagarin, ale nie ten, „którego przyklejony do twarzy uśmiech znamy, którego rękę ścisną Generalny Sekretarz, do którego wdzięczy się Gina Lollobrigida”<sup>29</sup>. W filmie Germana mł. Jurij jest nie-

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> A. Wasiljew, *On słyszał, kak on skazał „Pojechali!”*, „Seans” 2009, nr 37–38, <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/papersoldier/onslyshal/> (dostęp: 19 października 2013).

okrzesanym młodzieńcem, niewierzącym w przeznaczenie, śmiejącym się z poezji Barataszwilego, proponującym przed startem rakiety kopniaka Titowowi, proszącym Porkowskiego, żeby wspólnie poszli do restauracji, bo boi się kelnerów, a po locie będzie się często z nimi spotykać. Gdy tuż przed godziną zero lekarz dzieli się swoim lękiem o życie kosmonauty, Gagarin mówi, wskazując ręką kosmodrom: „Proszę przestać, gdyby nie to wszystko, to i mnie by nie było”.

Ale pojawia się w *Papierowym żołnierzu* i inne oblicze pierwszego kosmonauty, zupełnie niecenzuralne. Po wypadku, w którym życie stracił Bondarczenko, zaniepokojony Daniła z trudem wyważa drzwi do jednej z sal treningowych. Na podłodze leży skulony Gagarin, obejmuje poduszkę i z płaczem pyta: „Jak tak można, po prostu zginąć?”. Z przepelnionej wanny wylewa się woda, nieruchoma kamera pokazuje całą scenę z wysokości kolan lekarza, zamykające się drzwi czasem przysłaniają pół kadru. Titow przynosi wódkę i szklanki. Pokrowski otula Jurija kocem i tłumaczy, że kiedyś spoglądał przez okno pociągu na mijane wioski. Ich mieszkańcy byli wściekli, nieuczciwi, głodni, większość chora. Daniła mówi: „Tam nic się nie zmienia i nic się nigdy nie zmienia. Ale może ten lot coś zmieni? Nie możemy dać za wygraną, nie możemy zadawać pytań ani mieć wątpliwości. Trzeba iść do przodu”. I spogląda pytającym wzrokiem na Titowa, który tymczasem usiadł na progu. Wypija wódkę i zaczyna nucić gruzińską pieśń. Łkający Gagarin stwierdza, że niedługo jeden z nich polecą w kosmos i „wszystko będzie dobrze”. Zamykające się drzwi przysłaniają dwóch mężczyzn, zmienia się ostrość obrazu — uwaga kamery skupia się na smutnej twarzy Titowa na pierwszym planie.

Powyższe zdanie powtarzane jest przez wielu bohaterów filmu, którzy uzasadniają nim swoje wysiłki, a często szczerze wierzą, że jeden start rakiety może odmienić świat. Pierwsze pojawiające się w utworze słowa wypowiedane są przez młodego żołnierza, który podchodzi do zbudzonego z koszmaru lekarza i mówi: „Już za chwilę człowiek wzniesie się ku gwiazdom i nadejdzie kres wszystkich naszych zmartwień”. Jeden z recenzentów stwierdził, że dzisiaj bolesne jest słuchanie tego refrenu, bo „wszystkie stare smutki są aktualne” i nie spełniły się związane z postępem technicznym nadzieje ludzkości<sup>30</sup>.

German mł. pokazuje również nieustannie, że rozwój kosmonautyki tak naprawdę służył celom militarnym i odbywał się w kraju oplecionym żelaznym kordonem Gułagu. W pewnej chwili zawsze sceptyczna Nina wyrzuca mężowi, że jego cudowne rakiety budowane są po to, by przewozić nie ludzi, lecz bomby. Rzeczywiście, rozwój załogowych lotów kosmicznych mógł być finansowany przez totalitarne państwo tylko pod warunkiem, że statki będą mogły służyć Ministerstwu Obrony do transportu głowic atomowych oraz do celów szpiegowskich<sup>31</sup>. Sam kosmodrom, wypełniony barakami, ogrodzeniami z drutu kolczastego, wieżami strażniczymi

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Por. J. Doran, P. Bizony, *op. cit.*, s. 46.

i ludźmi w mundurach, przypomina raczej łagier niż centrum dowodzenia lotami kosmicznymi. Wszelkie czynności lekarzy, naukowców i pilotów nadzorowane są przez wojskowych — wydaje się, że pełnią oni funkcję obozowych wartowników. Kosmonauci zaś ubrani w skafandry wyglądają jak więźniowie.

Filmowy Bajkonur znajduje się zresztą w pobliżu jednej z wysp Gułagu, do której trafia Nina, zabłądziwszy w poszukiwaniu męża. Staje się świadkiem likwidacji Akmolskiego łagru dla żon zdrajców ojczyzny. Bezrobotny już strażnik mówi, że trwa usuwanie „przeżytków niedawnej stalinowskiej przeszłości”: palone są zrujnowane baraki, żołnierze strzelają do psów, które przestały już być potrzebne, z obozu wyrzucane są jego mieszkanki. Jedna z kobiet podchodzi do dowódcy i uparcie powtarza, że jej wyrok jest słuszny, zasłużyła na karę i chce ją nadal odbywać. Nina w końcu opuszcza to upiorne miejsce — samochód, który zabiera ją na kosmodrom, przejeżdża przez szlaban, tyle tylko, że wokół niego nie ma żadnego ogrodzenia. Za pomocą tego metaforycznego obrazu German mł. pokazuje, że sowieckie społeczeństwo poruszało się po dobrze sobie znanych koleinach i nawet po XX Zjeździe Partii Komunistycznej było zniewolone tak samo jak w najgorszych latach stalinowskiego terroru.

Sliwkin uważa, że filozoficzno-religijny wydźwięk *Papierowego żołnierza* jest jednoznacznie negatywny<sup>32</sup>. Zdobycie kosmosu nie przyniosło spełnienia marzeń Fiodorowa. Człowiek nie opanował natury, jego zwycięstwa nad siłami przyrody zawsze są przypadkowe. Lot w przestrzeń pozaziemską, który przez bohaterów filmu rozumiany był jako możliwość ucieczki do lepszego świata, wcale nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Nie udało się również wskrzeszenie zmarłych — Daniła co prawda spotyka zabitych w czasie stalinowskich czystek rodziców, lecz odbywa się to w trakcie jego chorobliwych majaczeń. Bohater sam zresztą umiera, a ofiara z jego życia wydaje się daremna.

Świadczy o tym epilog filmu. Stanowi on powtórzenie jednej z wcześniejszych scen, kiedy to przyjaciele Pokrowskich spotkali się w podmoskiewskiej dacy, by świętować obronę rozprawy doktorskiej Daniły. Dziesięć lat później nie ma żadnych powodów do radości. W 1971 roku dawno już zakończyła się odwilż i ZSRR wkroczało w długi okres breżniewowskiego zastoju. Zostały już wydane wyroki więzienia na pierwszych dysydentów, zaczęła się fala emigracji, a czołgi Układu Warszawskiego wkroczyły do Pragi. W 1969 roku w katastrofie lotniczej zginął Jurij Gagarin. Wkrótce rozpocznie się wojna w Afganistanie. Nina przeżyła ciężką chorobę, jeden z uczestników poprzedniego spotkania popełnił samobójstwo, inny chce wyjechać z kraju, bo „tutaj nic się już nie wydarzy”. Nikt nie ma już wątpliwości, że socjalizm to utopia<sup>33</sup>, a wszelkie nadzieje z nim związane są płonne.

<sup>32</sup> J. Sliwkin, *op. cit.*

<sup>33</sup> Por. A. Daniel, *Socjalizm kak utopija*, „Nieprikosnowiennyj zapas” 2008, nr 4, <http://magazinen.russ.ru/nz/2008/4/so8-pr.html> (dostęp: 19 października 2013).

W jednej z dyskusji z mężem Nina mówi: „Idee, idee, u was są tylko idee, a gdzie człowiek?”. Daniła powołuje się na leninizm, co kobieta ucina stwierdzeniem, iż „Lenin to był krwio pijca i niemiecki szpieg”. Pokrowska wydaje się mieć większą świadomość niż ludzie wokół niej, już przed startem rakiety nie wierzy, że dzięki tryumfom w kosmosie zmieni się życie w ZSRR, co dociera do jej kolegów dopiero dziesięć lat później. Jest dla niej jasne, że ma do czynienia z „długim okresem panowania jawnej, nieprzesłoniętej, a w momentach instalowania zbrodniczej sztuczności”<sup>34</sup>, który Ewa Graczyk nazywa władztwem jaskrawych woluntaryzmów. Za pośrednictwem krytycznego spojrzenia Niny German mł. demaskuje uczestników wyścigu kosmicznego jako widma i kukły, żyjące nie swoim życiem, goniące za nierealnym. Sztuczność tego świata za sprawą kamery prowadzonej przez Maksima Drozdowa i Aliszera Chamidchodajewa prześwituje między szparami w ścianach oblepionych błotem baraków na kosmodromie. Tryumf Gagarina to kolejne oszustwo, mit, w który wierzą słabi i łatwowierni — również współcześni. Bezwzględność Germana mł. w dekonstruowaniu kosmicznej legendy wywołała, jak można się było spodziewać, wiele negatywnych ocen filmu.

Ilja Kalinin uważa, że paradoksalna obecność sowieckiej przeszłości we współczesnej świadomości społecznej i masowej kulturze Rosji nie ogranicza się do traumatycznych efektów, związanych z nieustannym przeżywaniem (i powtarzaniem) przeszłego oraz ciągłą konfrontacją przeciwstawnych ocen i sposobów opisu minionego czasu. Nie zamyka się też w fundamentalnej różnicy między nostalgiczną identyfikacją z sowiecką wielkością a bolesną świadomością nie tylko samej utraty, lecz także niemożliwości powrotu tego, co stracone. Nie jest również związana z rezydentem wobec wewnętrznych i zewnętrznych wrogów, których można obwinąć za ową utratę<sup>35</sup>. Do tych wszystkich zjawisk należy bowiem dodać oficjalną, prowadzoną przez państwo politykę kulturalną i historyczną, która nakierowana jest na przywrócenie niektórych formuł i symboli sowieckich oraz na normalizujące przepisywanie dramatycznych kart radzieckiej historii.

Kalinin twierdzi, że we współczesnej Rosji nie może zaistnieć czysta nostalgia i odpowiadająca jej utopijna intencja powrotu utraconego obiektu. Wypiera ją polityka nastawiona na pozytywne przekodowanie nostalgicznych uczuć wobec sowieckiej przeszłości, na nowy rosyjski patriotyzm. Sowieckość zostaje pozbawiona jakiegokolwiek historycznej specyfiki i zaczyna należeć do większego wspólnego dziedzictwa, w którym nie sposób rozpoznać heterogenicznych elementów. Kalinin pisze:

<sup>34</sup> E. Graczyk, „Zapoznać się z istotną swoją strukturą”, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 212.

<sup>35</sup> I. Kalinin, *Nostalgiczeskaja modernizacija: sowietskije proszloje kak istoriczeskij gorizont*, „Neprikosnowiennyj zapas” 2010, nr 6, <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ka2-pr.html> (dostęp: 19 października 2013).

kluczowym momentem jest tutaj nie sama nostalgia, a pozytywna kanalizacja jej energii, przekładania początkowo politycznie naładowanego języka radzieckich symboli na neutralny slang uniwersalnej kultury i historii, wchłanianie sowieckiej przeszłości przez dzieje państwa rosyjskiego, a szerzej — przez abstrakcyjną rosyjską cywilizację<sup>36</sup>.

Proces ten dotyczy między innymi pierwszego lotu w kosmos i jego emblematu — Jurija Gagarina, czego wyrazem były ogólnopaństwowe obchody pięćdziesiątej rocznicy tego wydarzenia. Jedynym sposobem przeciwstawienia się tej tendencji manipulowania nostalgią jest pokazanie historycznych konkretów, które (w tym wypadku) stały za programem kosmicznym, ludzkiej twarzy pierwszego kosmonauty oraz zawiedzionych nadziei sowieckich obywateli, którzy naiwnie wierzyli, iż wkraczają w nową erę. Wysiłek ten podjęli do tej pory tylko dwaj twórcy filmowi, bo z wykutym w marmurze uroczym uśmiechem Gagarina, symbolizującym tryumf sowieckiego człowieka nad kosmosem, niezwykle trudno walczyć.

## THE BITTER SMILE OF YURI GAGARIN, OR HOW RUSSIAN CINEMA CRACKS DOWN ONE SOVIET MYTH

### Summary

The aim of the article is to analyze two post-Soviet movies, *Dreaming of Space* (2005, dir. Aleksei Utchitiel) and *Paper Soldier* (2008, dir. Aleksei German jr.) in the context of the Russian nostalgia for the life in the USSR. The idea of Soviet cosmonautics is linked to the philosophical system of cosmism but the main emphasis is put on the mythical status of Yuri Gagarin, who is the only entirely positive hero from the Soviet past left in Russian collective consciousness. The two movies are interpreted as counterarguments within the debates on the symbolical realm in contemporary culture and politics in Russia. They show the dark points of the struggle for supremacy in space during the thaw, which are: the military background of the space program, the ubiquitous presence of the repression system despite de-Stalinisation, and the utopian dimension of the ideology of socialism.

*Translated by Paulina Gorlewska*

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.