



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Przemysław Dudziński

Uniwersytet Wrocławski

**W DRODZE DO GWIAZD —
FILM FANTASTYCZNONAUKOWY
W ZWIĄZKU RADZIECKIM
W DOBIE WYŚCIGU W KOSMOS
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
PAWŁA KŁUSZANCEWA**

Oli na dobrą drogę do gwiazd

Chciałem stworzyć utopię, sen o przyszłości, przyjaznym społeczeństwie, nowej rasie ludzkiej

Paweł Kłuszancew¹

W osławionym tomie *Mitologie* Rolanda Barthes'a znajduje się esej, którego popularności daleko do tych najczęściej przytaczanych, jak *Twarz Greta Garbo* czy *Nowy Citroën*. Tekst ten nosi tytuł *Marsjanie* i jest poświęcony próbie zrozumienia mitologii zbudowanej w warunkach zimnej wojny. Francuski semiotyk notuje w nim:

Tajemnica Latających Spodków miała najpierw całkiem ziemski rodowód: przypuszczano, że spodek przybywa ze Związku Radzieckiego, ze świata nieznanego, o zamiarach tak nieokreślonych, jakby chodziło o jakąś inną planetę. Ale już ta postać mitu zawierała w zarodku swój planetarny ciąg dalszy; spodek radziecki tak łatwo zamienił się w wynalazek Marsjan dlatego, że mitologia Zachodu przypisuje światu komunistycznemu odmienną inną planetę: ZSRR jest światem, który leży gdzieś między Ziemią a Marsem².

¹ Fragment osobistych dzienników Kłuszancewa pochodzi z filmu *The Star Dreamer* (2002).

² R. Barthes, *Marsjanie*, [w:] *idem, Mitologie*, Warszawa 2008, s. 63.

Według Barthes'a mieszkańcy świata zachodniego ZSRR jawi się nie tylko jako przeciwnik ideologiczny, wróg w wojnie, która może wybuchnąć w każdej chwili, lecz także jako twór niezrozumiały, obcy, którego logiki zachowań nie sposób przewidzieć. Skala manichejskiego konfliktu ZSRR i USA, którego cień w ówczesnych warunkach pokrywał całą planetę, była tak niewyobrażalna, że konieczne było pojawienie się „siły wyższej” ponad dwoma zwaśnionymi stronami. Na Ziemi oczywiście nie pozostało już miejsca na taką siłę, więc musiała ona przybyć skądinąd. Kosmos i zaludniający go obcy stali się jednymi z podstawowych rekwizytów w repozytorium masowej wyobraźni epoki.

Masowa wyobraźnia, zbiór tematów, motywów i rekwizytów, które poruszają czułe punkty historycznie zdeterminowanych społeczeństw, jest tworem niezwykle delikatnym, o miazmatycznej naturze, a przez to trudnym do otworzenia z perspektywy historycznej. Kiedy wraz ze zmianą warunków politycznych, ekonomicznych i społecznych zmienia się zasób tropów i schematów, do których odwołują się teksty kultury, odtworzenie kontekstów decydujących o sensie przekazu staje się trudnym wyzwaniem poznawczym. Wytwory kultury popularnej, często odwołujące się do kulturowej doczesności, są na takie zmiany szczególnie wrażliwe. Gatunki filmowe są wyrazistym przykładem tego zjawiska. Ich atrakcyjność opiera się na umożliwieniu widzowi bezpiecznej konfrontacji z napięciami wewnątrz jego kultury. Kto nie jest członkiem wspólnoty wyobraźni, do której odwołują się filmy gatunkowe, nie odnajdzie w nich najczęściej nic pociągającego, a brak historycznego spojrzenia prowadzi często do klasyfikowania ich jako twórczości nieudolnej. Tego typu niewyeksplikowany, często wręcz nieświadomiony prezentyzm powoduje powstawanie białych plam w historii filmu, która pomija „nieaktualne” nurty, czasem całe gatunki kina popularnego, niezgodne ze współczesną wrażliwością badaczy. Problem ten dotyczy w dużym stopniu kina popularnego tzw. demoludów, a jego skala uświadamia dobitnie, w jakim stopniu nasza dzisiejsza wyobraźnia masowa karmi się odmienną dietą. Z perspektywy filmoznawczej samo istnienie białych plam na historycznej mapie gatunków filmowych jest ważnym powodem prób ich uzupełnienia.

Jak pisze Marek Hendrykowski:

W miarę jak zmienia się język ruchomych obrazów, zmieniają się także gatunki. Jedne wchodzą w użycie, stając się coraz bardziej popularnymi i atrakcyjnymi; inne tracą na znaczeniu i odgrywają coraz mniejszą rolę. [...] Jeśli potraktować dany gatunek jako magnes, poszczególne gatunki filmowe stale podlegają procesowi okresowego „namagnesowania” i „rozmagnesowania”, mniej lub bardziej skutecznie przyciągając do ekranu swoją publiczność³.

To właśnie ów proces namagnesowywania i rozmagnesowywania czyni z filmów gatunkowych atrakcyjny przedmiot badań wychodzących poza filmoznawstwo *sensu stricto* i skupionych wokół historii kultury, podejmujących wysiłek odtworze-

³ M. Hendrykowski, *Pojęcie gatunku filmowego*, „Film” 1997, nr 3, s. 124.

nia świata przeżywanego przez widownię tych „rozmagnesowanych” dziś filmów. Alicja Helman słusznie zwraca uwagę na trudności piętrzące się w rozważaniach nad historycznym odbiorem filmu:

Prowadzenie takich badań w odniesieniu do przeszłości, nawet niezbyt odległej, jest już najczęściej niemożliwe albo bardzo trudne. Odbiorców, których pragnęlibyśmy badać, bądź już nie ma, bądź jeśli żyją, są innymi odbiorcami niż pięćdziesiąt czy nawet trzydzieści lat temu. Aby uzyskać jakkolwiek wiarygodną wiedzę na ich temat, trzeba by zbadać ogromną liczbę źródeł zastępczych. Z jednej strony — samych filmów, które były przecież adresowane do określonych odbiorców, a tym samym pozwalają wnioskować o ich oczekiwaniach, gustach i możliwościach. Z drugiej strony — pisanych świadectw odbioru tych filmów, tj. wypowiedzi w tekstach teoretycznych, recenzji (z ich nieodłącznym powoływaniem się na bliżej nieokreśloną figurę „szarego widza”, który czegoś może „nie rozumieć”, czemuś „bezkrytycznie ulegać” *etc.*), listów czytelników, pamiętników i wielu innych dokumentów tego rodzaju⁴.

W przypadku widzów kina popularnego bloku wschodniego trudności wskazywane przez Helman są zwielokrotnione. Dostęp do źródeł drugiego typu jest niemożliwy lub tak dalece utrudniony, że prowadzi do nieuzasadnionej selekcji wypaczającej interesujący nas obraz. Podstawowe stają się więc źródła typu pierwszego, czyli same filmy, analizowane przez pryzmat widza wpisanego w tekst. Badacz staje więc niejako za plecami twórców filmowych, którzy poszukując klucza do sukcesu — czy to finansowego, czy artystycznego — musieli przeprowadzić swoisty ogląd antropologiczny własnej epoki, podjąc próbę zrozumienia nieświadomych potrzeb i fantazji odbiorców, a także ich systemu wartości. Zadaniem badacza jest tu ponowne odczytanie tych spekulacji, które najczęściej nie zostały zapisane *explicitie*, i samo dzieło filmowe jest ich jedynym śladem.

Ze współczesnego punktu widzenia mieszkańcy Związku Radzieckiego jawią się nam nie mniej obco niż obywatelom świata zachodniego w opisie Barthes’a. Oddzielają nas — jako włączonych do świata zachodniego w wyniku zdezaktualizowania binarnej logiki zimnowojennej — od nich nie tylko ideologiczne granice, lecz także dystans historyczny. Świat miniony jest zawsze „inną planetą”, cóż dopiero mówić o świecie „obcych”, którzy zostali pokonani, przegrali swoją „wojnę”. Zajmując się w tym miejscu twórczością fantastycznonaukową Pawła Kłuszancewa, chcemy przede wszystkim pamiętać, że jego filmy pozwalają nam dostrzec istotne elementy tego „innego świata”. W swoim czasie, naznaczonym wielkimi nadziejami i jeszcze większymi lękami, Kłuszancew tworzył, mówiąc metaforycznie, filmowe okna pozwalające spojrzeć w przyszłość. Dziś natomiast umożliwiają nam one spoglądanie w przeszłość.

Wśród gatunków filmowych fantastyka naukowa odgrywa szczególną rolę. Jej wieloaspektowy związek z przyszłością jest bowiem drugorzędny wobec organicznego związku z teraźniejszością społeczno-kulturową. Różnorodne wizje przyszło-

⁴ A. Helman, *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenie o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 3.

ści są bowiem historycznie uwarunkowane, są wizjami przyszłości kształtowanymi przez konkretne wspólnoty i na użytek ich oraz ich nadziei — w wymiarze wizjonerskim, często utopijnym, filmu science fiction — i obaw — w jego wymiarze katastroficznym.

Stąd właśnie analizowanie filmu science fiction — obrazów przyszłości tworzonych w medium masowym, o którego wpływie na postawy i wartości twórcy w bloku wschodnim byli głęboko przekonani — pozwala wyjść poza zadania historyczno-filmowe w kierunku historii przyszłości, zapisu relacji kultur z ich wyobrażonymi stanami przeszłymi, dążeniami, wszelkimi możliwymi pozytywnymi i negatywnymi konsekwencjami stanów aktualnych. Tak rozumiana historia przyszłości ma swoją wyrazistą specyfikę, gdy w dużym stopniu zerwane zostają więzi łączące nas z kulturą, która wytworzyła badane przyszłości, jak to ma miejsce w wypadku science fiction bloku wschodniego:

Nieważne, jak odległa jest przyszłość ukazywana w socjalistycznej science fiction, nie patrzmy już dziś na nią jako na przyszłość, lecz, paradoksalnie, jak na przeszłość. Odbija ona minione idee, jak mieliśmy żyć, idee, które nie zostały w końcu spełnione. Obraz socjalistycznej przeszłości stał się materiałem archeologicznym, poprzez który zapoznajemy się ze sposobem myślenia minionych pokoleń⁵.

Należy przy tym pamiętać, że filmowe przykłady socjalistycznego science fiction są nieliczne. W niektórych państwach bloku wschodniego powstawały jedynie pojedyncze produkcje, co warunkowane było często przyczynami ekonomicznymi, a także trudnościami ze swoistym *know-how* niezbędnych w popularnym filmie tego rodzaju efektów specjalnych. W Związku Radzieckim przykładów takich realizacji jest więcej, przerastają one zapewne sumę wszystkich prób w tej dziedzinie poczynionych przez kraje satelickie, lecz nadal w porównaniu z produkcją zachodnią, przede wszystkim hollywoodzką, nie są to liczby znaczące. Z pewnością jednak w przeciwieństwie do kinematografii krajów satelickich kino science fiction osiągnęło w Związku Radzieckim pewną „masę krytyczną”, pozwalającą mówić o tradycji, którą cechuje wewnętrzna logika przemian.

Uwagę radzieckiemu kinu fantastycznonaukowemu poświęciła Joanna Wojnicka w książce *Dzieci XX Zjazdu*, w której wskazuje przede wszystkim dzieła pioniera tego gatunku Pawła Kłuszancewa w szerokim kontekście odżywiającego zainteresowania literaturą science fiction. Fantastyka naukowa miała się stać literaturą „wielkiego marzenia”, „mającą się zajmować nie propagandą najnowszych wynalazków, lecz opisywaniem przyszłości. Rodził się projekt powierzenia temu marginalizowanemu i podejrzananemu gatunkowi zadań niemal kluczowych”⁶.

⁵ J. Pospiszyl, *Tomorrow's worlds*, [w:] *Star City. The Future under the Communism*, red. L. Ronduda, A. Farquharson, B. Piwowarska, Nottingham 2011, s. 41.

⁶ J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012, s. 120.

SYTUACJA KULTUROWA W ZWIĄZKU RADZIECKIM OKRESU ODWILŻY

Wydaje się, że przyszłość zniknęła w Europie Wschodniej w czasie sowieckiej dominacji. Z dekady na dekadę pisarze, artyści i ideolodzy byli mniej przygotowani do tworzenia klarownych obrazów świata, który miał nadejść. Miałoby to może niewielkie znaczenie, gdyby nie to, że podstawą doktryny marksistowsko-leninowskiej było założenie, że dysponuje ona doskonałym zrozumieniem sił historii i praktycznymi środkami doprowadzenia do (naj)lepszej przyszłości — w pełni rozwiniętego komunizmu⁷.

Choć zakrawa ono na zbytnią ogólnikowość, to jednak stwierdzenie Crowleya jest prawdziwe. Naturalny, jakby się zdawało, sojusz między szeroko rozumianą doktryną marksistowską a fantastyką naukową nigdy tak naprawdę nie doszedł do skutku, a energia do powtarzania takich prób wyczerpywała się zaskakująco szybko. A jednak okres odwilży postalinowskiej jawi się jako wyjątkowy okres, w którym przyszłość, dzięki odrodzonym nadziejom i odnowionej wierze w komunistyczne ideały, odgrywała istotną rolę w kulturze radzieckiej. Był to czas zasadniczych zmian wewnętrznych o naturze nie tylko politycznej, lecz także społecznej i zachodzącej wówczas transformacji zbiorowej tożsamości wokół nowego zbioru wartości.

Techniczny, naukowy i przemysłowy wyścig prowadzony ze Stanami Zjednoczonymi wymusił modernizację kraju na niespotykaną skalę, otwierając dostęp do wyższego wykształcenia dużo większej liczbie obywateli, niż miało to miejsce za panowania Stalina. Co więcej, elity intelektualne, zwłaszcza naukowo-techniczne, cieszyły się nie tylko większym prestiżem, lecz także większą wolnością. W porównaniu z poprzednim okresem polityka władz zwracała się twarzą do ludzi, w dużo większym stopniu mając na celu dobrostan społeczeństwa. Jednocześnie położono kres całkowitej izolacji radzieckiego społeczeństwa, dzięki odprężeniu na ekrany radzieckich kin trafiała większa niż dotychczas liczba zachodnich filmów. Z powodu obecności kontrowersyjnych wątków, między innymi religijnych, blokowano import kina artystycznego, ale z zaskakującą swobodą sprowadzano filmy popularne, na czele z awanturniczo-przygodowymi. „[Filmy te — P.D.] zawładnęły nami bardziej niż wszystkie następne produkcje neorealistów czy nowej fali. Ośmielę się powiedzieć, że cykl z Tarzanem zrobił dla destalinizacji więcej niż wszystkie referaty Chruszczowa na XX Zjeździe Partii i później”⁸ — pisał Josif Brodski. Na gruncie filmu fantastycznonaukowego taka swoboda nie była jednak możliwa. Produkcje te były zbyt mocno naznaczone przez miejsce swojego powstania, trudno było pokazywać radzieckiemu widzowi amerykańskie wyprawy w odległy kosmos,

⁷ D. Crowley, *The Art of Cybernetic Communism*, [w:] *Star City...*, s. 8.

⁸ J. Brodski, *Lupy wojenne*, [w:] *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1966, s. 9–10.

skoro to ZSRR miało wygrać wyścig do gwiazd i zdominować międzyplanetarną przestrzeń. Stąd zaistniała potrzeba zastąpienia ich rodzimymi produkcjami. Tym bardziej że po sukcesie filmu *Zakazana planeta* kino science fiction zaczęto traktować jako potencjalny wehikuł nie tylko rozrywkowych treści, ale i wyższej, intelektualnej próby.

Rozprężeniu uległo ściśle kierowanie radziecką kulturą masową i życiem intelektualnym, wcześniej skupione w rękach samego Stalina.

Nowy przywódca Nikita Chruszczow nie był wielkim nauczycielem, który wytycza szlak ludzkim umysłom i porywa ludzką wyobraźnię. Zaskakująco kiepsko wykształcony i kapryśny, ani nie chciał kierować radziecką kulturą, ani tego nie potrafił. Podczas pierwszego spotkania z radzieckimi pisarzami wiosną 1957 roku był wyraźnie pod dobrą datą⁹.

Artyści niemal natychmiast zaczęli badać nowe pole ograniczeń cenzorskich. Tendencje te pogłębiły się wyraźnie dzięki szerokiej cyrkulacji sławnego referatu Chruszczowa *O kulcie jednostki i jego następstwach*, którego tekst rozesłano do lokalnych organizacji partyjnych.

Jednak zmiany te, których najbardziej wyraźnym przykładem były otwarte wystąpienia studenckie, nie oznaczały wcale zerwania więzi łączących naród z ideologią komunistyczną. Większość społeczeństwa widziała w destalinizacji możliwość powrotu do autentycznych rewolucyjnych wartości. Duże ośrodki miejskie zdominowała wizja antystalinowskiego socjalizmu, prowincja pozostawała konformistyczna. W grudniu 1956 roku Politbiuro uznało ferment wśród inteligencji za zbyt groźny, co doprowadziło do aresztowań i usuwania niewygodnych jednostek, między innymi z uczelni wyższych. Nie powstrzymało to jednak zapoczątkowanej erozji kontroli, zwłaszcza nad młodszym pokoleniem obywateli.

Istotnym elementem kulturowego krajobrazu Związku Radzieckiego pod rządami Chruszczowa był wyścig, jaki kraj prowadził ze Stanami Zjednoczonymi pod hasłem „Dogonić i przegonić Amerykę”, mający doprowadzić do zbudowania komunistycznej utopii w ciągu najbliższych dwudziestu lat, a więc jeszcze za życia obecnego pokolenia. Wyścig ten toczyć się miał na każdym poziomie cywilizacyjnym, począwszy od produkcji podstawowych produktów spożywczych, na technologii lotów kosmicznych kończąc. Stalinowska propaganda nie pozwalała porównywać życia codziennego w obu rywalizujących blokach, Chruszczow przyzwalał na to wręcz zbyt otwarcie, przekonany, że duch radziecki nie załamie się pod ciężarem takiego zestawienia. Doprowadziło to do rozpowszechnienia się w ZSRR elementów amerykańskiej popkultury na niespotykaną dotąd skalę.

Początkowe sukcesy w deklarowanym wyścigu z Zachodem i konsekwencje odwilży polityczno-kulturalnej spowodowały, że społeczeństwo radzieckie wchodziło w lata 60. z optymizmem, z pewnością patrząc w przyszłość kraju. Nastroje

⁹ V. Zubok, *Nieudane imperium. Związek Radziecki okresu zimnej wojny*, przeł. A. Czwojdrak, Kraków 2001, s. 157.

te znajdowały też odzwierciedlenie w ówczesnej produkcji filmowej: „Kino było innym potężnym medium, poprzez które wiekowi twórcy filmów z lat dwudziestych i trzydziestych i ich młodzi uczniowie dążyli do odtworzenia ducha rewolucyjnego optymizmu i socjalistycznego romantyzmu”¹⁰.

DROGA DO GWIAZD

Joanna Wojnicka określa Pawła Kłuszancewa „faktycznym twórcą kina fantastyczno-naukowego”¹¹ doby radzieckiej odwilży. Jego entuzjastyczne, wizjonerskie filmy idealnie odpowiadały na zapotrzebowanie kosmicznej propagandy. Gdy zapotrzebowanie to przestało być aktualne, twórcę usunięto poza obieg. Niemniej jego przełomowe, przede wszystkim pod względem technik realizacyjnych, wizje kosmicznych wędrówek stały się inspiracją dla twórców filmu science fiction w krajach zachodnich, zainteresowanych przede wszystkim stroną wizualną jego filmów. Najlepiej dowodzą tego wysiłki Roberta Skotaka¹², który w latach 90. podejmował niezmordowanie próby kontaktu z wiekowym już wtedy i zapomnianym we własnym kraju twórcą.

Urodzony w 1919 roku Kłuszancew ukończył leningradzkie fototechnikum i rozpoczął pracę jako operator najpierw dla Belgoskino, potem dla Lenfilmu. Choć u szczytu swojej kariery zajmował się zarówno scenariuszami, jak i reżyserią swoich filmów, to strona wizualna, przede wszystkim koncentracja na doskonałym przedstawieniu, pozostała w nich najważniejsza. Pierwsze filmy Kłuszancewa: *Meteory* (*Meteoroid*, 1946), *Zorza polarna* (*Sewernoje Sijanije*, 1946), *Kosmos* (*Wselennaja*, 1951) były dokumentami o wyraźnym charakterze edukacyjnym, reprezentującymi nurt filmu oświatowego. Niemal od początku twórca kierował swoją kamerę ku gwiazdom, snując atrakcyjne wizualnie wywody o zjawiskach astronomicznych. Filmy te, wsparte rzetelnym zapleczem naukowym, o popularyzatorskiej formie, stanowiły korzeń, z którego wyrosły radzieckie filmy fantastycznonaukowe, z późniejszymi produkcjami Kłuszancewa na czele. Najlepszy tego dowód stanowi przełomowa *Droga do gwiazd* (*Doroga ku zvezdam*, 1958), w której transformacja z filmu edukacyjnego w futurystyczną wizję zachodzi wręcz na oczach widza. Ta dwoistość jest przez dyskurs filmu ukryta, część druga — „przyszłościowa” — jawi się jako naturalne następstwo części współczesnej, poświęconej głównie ojcu astronautyki Konstantinowi Ciołkowskiemu, pionierskiemu teoretykowi budowy rakiet kosmicznych. Przyszłość zapowiada już tło napisów początkowych — smukłe korpusy rakiet stojące długim rzędem na wyrzutniach, skąpanych w czerwonym świetle, wydają się pochodzić wprost z grafiki propagandowej. Otwierająca film

¹⁰ *Ibidem*, s. 167–168.

¹¹ *Ibidem*, s. 125.

¹² Skotak jest uznanym i wielokrotnie nagradzanym twórcą efektów specjalnych.

narracja buduje przekonanie widza o konieczności wyjścia ludzkości w przestrzeń kosmiczną jako o nieuniknionym następstwie samej natury ludzkiej dążącej do poznania nieznanego. Od zarania dziejów człowiek podróżował do niezbadanych obszarów, ku przestworzom i głębinom, nie ma powodu sądzić, że istnieje siła, która te wędrówki zdolna by była powstrzymać. Prawdziwymi bohaterami tych podróży są zaś naukowcy, reprezentowani tu przez „skromnego uczonego” Ciołkowskiego.

Ojca astronautyki — w tej roli bardzo przekonujący, także dzięki fizycznemu podobieństwu Georgi Solowjow — obserwujemy w filmie w charakterystycznych sytuacjach, którym towarzyszą patetyczne wywody narratora. Ciołkowski pracuje na prowincji, jego przełomowe teorie rodzą się na niepodatnym gruncie zapadłej wsi, gdzie uczy w miejscowej szkole. Swoich młodych podopiecznych kształci z pasją: miast karmić ich suchą teorią, buduje z nimi balony, a bosonodzy chłopcy wsłuchują się w jego wywody i opowieści. Trudno oprzeć się przekonaniu, że taka wizja edukacji była twórcy *Meteorów* rzeczywiście bliska, a słowa samego Ciołkowskiego „Ziemia jest kolebką ludzkości, ale nikt nie zostaje w kołysce na wieki” reżyser traktował z najwyższą powagą.

Koncepcja edukacji, której hołduje filmowy Ciołkowski, zostaje bezpośrednio przeniesiona na sam film. Wywody bohatera — włącznie z przełomową koncepcją rakiety jako środka transportu na orbitę okołozemską — są bowiem ilustrowane grafami i animacjami o szkolnym niemal, lecz dynamicznym i barwnym charakterze. W połączeniu z ekspresywnym aktorstwem Solowjowa tworzą one niezwykle atrakcyjny dla młodego widza obraz pracy unoszącego się na skrzydłach własnej pasji uczonego. Pasji tak potężnej, że pozwala mu na jakiś czas przejąć funkcję narratora.

Spośród bogatego dorobku naukowego Ciołkowskiego szczególną uwagę poświęca Kłuszancew opracowanemu w 1929 roku modelowi raket wielostopniowych. Według obliczeń Ciołkowskiego ze względu na swój ciężar rakietą o jednym tylko module nie jest w stanie wyjść na orbitę okołozemską, konieczne jest przez to zastosowanie kilku modułów, które po wyczerpaniu paliwa zostają odrzucone, co pozbawia konstrukcję zbędnej masy. Ta astroinżynierska teoria staje się w filmie metaforą. Jej prezentacji towarzyszą bowiem obrazy starzejącego się Ciołkowskiego, który nie doczekał jednak realizacji swoich teorii. Gigantyczny wysiłek lotu w kosmos podejmujemy, wspinając się na ramiona tytanów, którzy sami końca podróży nie zobaczą — wydaje się mówić Kłuszancew — nasza podróż jest wielopokoleniowa. Tezę tę demonstrują kolejne sceny coraz bardziej wyrafinowanych prób przekucia teorii w praktykę, podejmowane przez inżynierów-entuzjastów. Finałem tych coraz bardziej wyrafinowanych wysiłków jest wystrzelenie Sputnika 1. Scena ta nie była początkowo planowana — prace, ze względu na komplikacje techniczne, trwały długo — włączono ją do filmu bezpośrednio po udanym starcie pierwszego satelity. Radziecki program kosmiczny otaczała ścisła tajemnica, Kłuszancew i jego współpracownicy nie mogli wcześniej wiedzieć, że opisywana przez nich

długa droga w kosmos wkrótce zakończy kolejny, najistotniejszy być może etap. Sekwencja podróży sputnika jako małego światełka poruszającego się po niebie nad Kremlem, Tadź Mahal, pustkowiami Antarktyki mogłaby być logiczną konkluzją filmu. A jednak otwiera ona dopiero drugą jego połowę, poświęconą dalszej, mającej dopiero nastąpić ekspansji w kosmos.

Przejście między terażniejszością (lot sputnika) a przyszłością jest w *Drodze do gwiazd* równie płynne jak przejście między przeszłością a terażniejszością. Dla Kłuszancewa wszystkie trzy istnieją na tym samym poziomie ontycznym, ku przyszłości wiedzie nas nieuchronna logika postępu dziejów. Ton, jakim posługuje się narrator, nie zmienia się, nadal stanowi połączenie edukacyjnego wywodu z romantycznymi tyradami o snach kosmonautów realizujących imperatyw Ciołkowskiego. Znacznemu wzbogaceniu ulega jednak warstwa wizualna, która ma uwieść widza wizją kolejnych etapów kosmicznej przyszłości.

Ukazane zostaje zatem posłanie pierwszych astronautów na orbitę. Trzech mężczyzn wyrusza w kosmos za pomocą gigantycznej srebrzystej rakiety o obłych kształtach. Jednak nie oni są postaciami centralnymi sceny, lecz grono obserwujących start inżynierów i naukowców, prawdziwych autorów tego sukcesu. Dziarscy kosmonauci nie tyle lecą w kosmos, ile zostają weń wysłani. Ich bohaterstwu niczego się nie ujmuje, podkreślane jest niebezpieczeństwo, jakiemu stawiają czoła, i walka ze straszliwym przeciążeniem w trakcie startu — jeden z nich toczy nawet samotną łzę — ale jest to bohaterstwo dla kolektywu, a nie heroizm zdobywców. Co istotne, futurystyczna wizja nie przesłania edukacyjnego wymiaru filmu. Gdy kosmonauci docierają na orbitę, Kłuszancew wprowadza segment omawiający stan nieważkości, który dzięki nowatorskim zabiegom technicznym pokazał jako pierwszy w historii kina w sposób tak wyrafinowany i widowiskowy¹³. Wysilek realizacyjny konieczny dla tej krótkiej sceny pokazuje wyraźnie pieczołowitość i zapal Kłuszancewa, które zawsze podkreślali ówcześni współpracownicy reżysera. W późniejszych produkcjach wielokrotnie zdarzało się, że ekipa pod jego przewodnictwem musiała od zera opracowywać rozwiązania techniczne i trikowe konieczne do realizacji pojedynczych scen.

Pierwsi kosmonauci Kłuszancewa dokonują nie tylko wejścia na orbitę, lecz także wyjścia w otwartą przestrzeń, tzw. spaceru kosmicznego. Kondensacja filmowych wydarzeń jest tu niezwykle optymistyczna, gdyż pierwsze tego typu wydarzenie miało miejsce dopiero w 1965 roku, gdy Aleksiej Leonow opuścił na 20 minut pokład statku *Woschod 2*. Należy wziąć pod uwagę, że spacer kosmiczny był początkowo wydarzeniem raczej symbolicznym niż motywowanym względami prag-

¹³ Krótka scena ukazująca astronautów w stanie nieważkości znajduje się między innymi w filmie *Kierunek Księżyc* (*Destination Moon*, 1950). W wyniku kompromisów realizacyjnych widz musi jednak polegać na warstwie dialogowej, a nie wizualnej, stan zaś nieważkości symulowano głównie za pomocą wąskich kadrów, w których nie mieści się większość sylwetek „nieważkich” astronautów, zamiast — jak w przypadku *Drogi do gwiazd* — rozwiązań scenograficznych.

matycznymi w rodzaju prac na zewnątrz powłoki pojazdu. Obrazy z filmu *Kłuszanecwa* doskonale ten symboliczny potencjał uchwyciły. Człowiek na tle gwiazdnej przestrzeni staje się jej częścią, a jednocześnie jest bezradny i bezwładny, przypomina dziecko połączone ze statkiem pępowiną liny zabezpieczającej. Oto kosmiczny noworodek, nowy człowiek, istota wznosząca się na nowy etap rozwoju, gdy padają na niego promienie wynurzającego się zza globu ziemskiego Słońca. Scenę kosmicznego spaceru — zwłaszcza od momentu, kiedy astronauta staje na szczycie rakiety — charakteryzuje nieprzypadkowe podobieństwo do wizualizacji samego Ciołkowskiego w *Albumie podróży kosmicznych*¹⁴.

Kłuszanecw po raz kolejny rezygnuje z logicznej konkluzji, jaką byłby szczęśliwy powrót wyczekiwanych na Ziemi astronautów, których relacji wysłuchują zgromadzone na ulicach tłumy. Zamiast tego ukazuje obrazy całych rzędów rakiet wznoszących się w niebo, które towarzyszyły napisom wstępnym. W kosmos wyrusza cała flotylla maszyn badawczych, mechaniczne oczy ludzkości sięgają coraz dalej i ślą obrazy z powierzchni Księżyca, a na orbicie trwają prace konstrukcyjne potężnej stacji kosmicznej. To właśnie praca i życie na tej stacji są tematem kolejnego segmentu. Dzięki sztucznej grawitacji i wygodom prywatnych kwater, w których znalazło się nawet miejsce na zwierzęta domowe, codzienność kosmonautów nie wydaje się różnić wiele od ziemskiej, a transmisje z Ziemi potwierdzają entuzjastycznie przydatność prowadzonych na stacji eksperymentów i badań powierzchni Marsa, łatwiejszej do obserwowania z orbity. Ze stacji kosmicznej pionierzy kosmosu wędrować mogą jeszcze dalej. W mesie na honorowym miejscu, pod portretem Ciołkowskiego, znajduje się diorama przedstawiająca osiedle księżycowe. I to właśnie lądowanie na Księżycu wraz z charakterystycznym kadrem pierwszego stawianego na jego powierzchni kroku jest zamknięciem filmowej drogi do gwiazd, choć narrator zapewnia nas, że kolejne planety, a nawet księżycy odległego Saturna, nie będą czekały długo.

Specyficzna konstrukcja filmu *Kłuszanecwa* sprawia, że w dziedzinie kosmonautyki zaciera się granica między fantastyką a rzeczywistością, tym bardziej że to, co fantastyczne, wykreowane jest z taką pieczołowitością. *Droga do gwiazd*, rozpięta między dokumentem historycznym, filmem oświatowym a fantastyką naukową, stanowi realizację ideałów edukacji i propagowania wiedzy patronującej filmowi Ciołkowskiego:

Fantastyczne opowieści o wyprawach międzyplanetarnych niosą w masy nową myśl. Kto się tym zajmuje, robi pożyteczną sprawę: budzi zainteresowanie, pobudza mózg do pracy, kształtuje umysły współmyślicieli i przyszłych realizatorów wielkich zamiarów. Ludzie zaczynają wierzyć, że to, co jest niemożliwe dziś, staje się możliwe jutro¹⁵.

¹⁴ Zob. J. Ciechanowicz, *Filozofia kosmizmu*, t. 1. *Konstanty Ciołkowski, czyli kosmos szczęśliwy*, Rzeszów 1999, s. 143.

¹⁵ Za: *ibidem*, s. 251.

Jednak Ciołkowski inspirował nie tylko formę filmowego wywodu Kłuszancewa, lecz przede wszystkim jego treść. *Droga do gwiazd* pobrzmiewa bowiem wyraźnymi echem filozofii kosmizmu rosyjskiego, której Ciołkowski był jednym z najważniejszych przedstawicieli. Ten szeroki, a przez to różnorodny i istotny nurt rosyjskiej filozofii daje się podzielić na dwa podstawowe nurty: kosmizm religijny, który reprezentowali m.in. Władimir Sołowjow, Mikołaj Łoski, Paweł Floreński, Nikołaj Bierdiajew, oraz kosmizm naukowy lub przyrodniczo-ewolucyjny, przejawiający się w piśmarstwie filozoficznym uczonych inspirowanych się myślą Henriego Bergsona — Włodzimierza Wernadskiego, Aleksandra Czyżewskiego, a przede wszystkim Konstantina Ciołkowskiego¹⁶. W monistycznej wizji wszechświata Ciołkowskiego poznanie empiryczne stanowiło jedność z wymiarem aksjologicznym, a nawet eschatologicznym. Nie była to jednak próba prostej syntezy dwóch oddzielnych porządków, lecz konstrukcja, w której wymiar metafizyczny wynikać miał z tego, co obserwowalne empirycznie. Filozofię Ciołkowskiego cechował więc widoczny wyraznie w *Drodze do gwiazd*, „wręcz utopijny optymizm poznawczy i etyczny. Był on przekonany, że rozwój nauki bezpośrednio przyczynia się do postępu moralnego i społecznego. Marzył, iż w przyszłości ludzkość nie tylko opanuje przestrzeń kosmiczną, ale osiągnie całkowitą harmonię z kosmosem, a nawet znajdzie receptę na nieśmiertelność”¹⁷.

„Jedną z doniosłych funkcji psychologicznych filozofii kosmizmu, a szczególnie filozofii Ciołkowskiego, jest, jak się wydaje, jej rola konsolidacyjna wyływająca z radykalnie optymistycznego — naprzód i w górę — jej ukierunkowania”¹⁸. Ukierunkowany „naprzód i w górę” futurystyczny optymizm Kłuszancewa wpisywał się oczywiście w propagandowe realia epoki oraz w odgórne dyrektywy. Ale jednocześnie mógł zaspokoić niewygaszone, a jedynie wyparte poza oficjalne dyskursy, potrzeby metafizyczne widzów, przed którymi snuto wizję romantycznych doświadczeń i uczuć zdobywców kosmosu. Ma to tym większe znaczenie, że *Droga do gwiazd* obiecuje spełnienie kosmicznego przeznaczenia w dającej się przewidzieć przyszłości. Futurystyczne sceny kosmiczne są bowiem regularnie kontrpunktowane przez obrazy ziemskich obserwatorów, które pozostają niezmiennie, nie zawierają pierwiastka futurystycznego — mogłyby się dziać „tu i teraz”.

Rosyjski kosmizm okazał się idealną odpowiedzią na potrzeby kraju mobilizowanego w wysiłku wyścigu kosmicznego: „Ludności ziemi przypadł w udziale ciężki los, dokonanie czynu bohaterskiego. Niewielu planetom jest to sądzone” — te słowa Ciołkowskiego mogłyby znaleźć się na propagandowym plakacie. Wizerunek filozofa i uczonego towarzyszył nie tylko mieszkańcom kosmicznej stacji w *Drodze do gwiazd*, zabrał go też w swoją pierwszą podróż Jurij Gagarin. Jednak

¹⁶ T. Obolevitch, *Między nauką a metafizyką: filozofia rosyjskiego kosmizmu*, „Semina Scientiarum” 2007, nr 6, s. 45.

¹⁷ *Ibidem*, s. 50.

¹⁸ J. Ciechanowicz, *op. cit.*, s. 32.

z perspektywy historycznej ten propagandowy cień padający również na film Kłuszancewa nie powinien nam przesłaniać potencjału autentycznie przeżywanej przez widzów wzniosłości.

WYŻEJ I DALEJ!

Od udanego startu Sputnika 1 w 1957 roku wyścig w kosmos stał się istotnym elementem radzieckiej propagandy. Zastąpił pamięć o II wojnie światowej w roli czynnika, który miał jednoczyć naród we wspólnym wysiłku. Przesunięcie akcentu z przeszłości na przyszłość wymagało opracowania całego imaginarium, którego najlepszym świadectwem są propagandowe plakaty i ilustracje w czasopiśmie, takich jak „Tekhnika Molodezhi”. Grafika ta odgrywała ważną rolę, gdyż ZSRR uniikało szerokiej dystrybucji jakichkolwiek materiałów fotograficznych i filmowych związanych z programem kosmicznym, które pozwoliłyby analizować konkretne rozwiązania techniczne. Ze względu na pietyzm wizualny zestawienie filmów Kłuszancewa właśnie z tym nurtem kultury wizualnej jest bardziej zasadne niż szukanie na przykład ich korzeni literackich. Porównanie takie pokazuje wiele rozbieżności w wytworach, które teoretycznie miały spełniać podobną propagandową funkcję. Rozbieżności te były źródłem artystycznego sukcesu Kłuszancewa, ale też z łatwością mogły sprowokować reakcję władz.

Upamiętnienia w radzieckiej grafice propagandowej tego okresu doczekali się oczywiście bohaterowie programu lotów kosmicznych: Jurij Gagarin, Gierman Titow, Walentina Tierieszkowa i wysyłane na orbitę psy: Łajka, Bielka i Strielka. Niemniej dominują motywy, które uwypuklają sukcesy w podboju kosmosu jako sukcesy kolektywu. Radzieckie rakiety unoszą się więc nad głowami szczęśliwych chłopów i robotników, a młodzi ludzie są zapewniani, że w przyszłości mogą zostać astroinżynierami (jeśli tylko przyłożą się dziś do budowy modeli rakiet). W porównaniu ze swymi amerykańskimi odpowiednikami, zdradzającymi fascynację techniką i detalem, radzieckie grafiki są dużo bardziej abstrakcyjne i skupiają się na postaciach, często unoszących się o własnych siłach, gigantycznych nadludziach. Przestrzeń kosmiczna zostaje zaś niemal bezwarunkowo zsovietyzowana — rzadkością jest brak symboli państwowych, wszystko zalane jest czerwienią. Wyobrażona w ten sposób przestrzeń kosmiczna stawała się częścią Związku Radzieckiego. Jak głosiło jedno z haseł: „Dziesiąta planeta symbolizuje zwycięstwo komunizmu”. Mianem „dziesiątej planety” określono sondę Łuna 1, która z powodu uszkodzenia technicznego nie dotarła w 1959 roku na Księżyc i przyjęła orbitę okołosłoneczną między Ziemią i Marsem. Nawet porażki radzieckiego programu kosmicznego mogły się więc stać jego sukcesami.

Pozytywne przyjęcie *Drogi do gwiazd* zapewniło Kłuszancewowi szansę realizacji pełnometrażowego filmu fikcjonalnego, tym potrzebniejszego, że Zwią-

zek Radziecki nadal zdecydowanie wygrywał wyścig w kosmos. Wraz ze startem statku Wostok 1 12 kwietnia 1961 roku, który wyniósł na orbitę Jurija Gagarina, wydawało się, że kolejne etapy *Drogi do gwiazd* spełniają się niemalże na oczach widzów. Wrażenie to pogłębiało się zapewne, gdyż wiele szczegółów tego lotu — przede wszystkim dokumentacja filmowa i fotograficzna — i całego radzieckiego programu kosmicznego było ściśle utajnionych. Obrazy z filmu Kłuszancewa, wraz z podobnymi, choć wybiegającymi w bardziej odległą przyszłość, z filmów *Dramat w kosmosie* (*Ja byl sputnikom solntsa*, 1959) i *Niebo wzywa* (*Nebo zowjot*, 1960), odgrywały rolę zastępczą i mogły cyrkulować w wyobraźni masowej jako niemal oficjalne wyobrażenia podróży kosmicznych. Z dużym prawdopodobieństwem można spekulować, że w szokującej sytuacji skoku technologicznego, jaką wytworzył wyścig kosmiczny, granica między wyobrażonym a realnym zacierała się, przynajmniej na poziomie rozpowszechnionego imaginarium. Przyzwolenie władz na kolejne fikcjonalne wariacje „kosmicznej propagandy” — taką niewątpliwie było utopijne *Niebo wzywa* — było więc całkowicie naturalne. Otrzymałszy sporą kontrolę nad przygotowaniem do filmu *Planeta burz* (*Planeta bur*, 1962), Kłuszancew w pewnym stopniu zawiódł pokładane w nim zaufanie. Choć film osiągnął znaczny sukces w krajach, w których był wyświetlany, to władze odniosły się do niego z rezerwą i niechęcią.

LUDZIE JAK BOGOWIE?

Planeta burz opowiada historię radziecko-amerykańskiego lotu na tytułową Wenus. Obserwujemy więc jedną z odległych wypraw, jakie zapowiadał narrator w zakończeniu *Drogi do gwiazd*, następny naturalny etap wyjścia człowieka w kosmos. Jednak wymogi dramaturgiczne ekranizacji powieści Aleksandra Kazancewa, która musiała zawierać wyraźną warstwę przygodową, sprawiają, że *Planeta burz* nie całkiem dała się uformować jako wizja bezproblemowego i bezpiecznego podboju kosmosu, jaką snuł wcześniejszy film Kłuszancewa. Konieczne stało się więc wprowadzenie motywu znojnego poświęcenia kosmonautów, który pojawił się też we wspomnianym *Dramacie w kosmosie*. Ryzyko tragedii na gwiazdnych szlakach, które w *Drodze do gwiazd* było praktycznie nieobecne, ukazuje się już w pierwszych minutach *Planety burz*, gdy po uderzeniu meteorytu zniszczony zostaje jeden ze statków. Astronauci, którzy przeżyli, są zmuszeni do podjęcia ryzykownego (i improwizowanego) planu lądowania bez wsparcia trzeciej załogi i zasobów jej statku. Mimo trudności skłonni są zaryzykować, wysuwając argumenty na rzecz jednej z ważniejszych tez filmu — eksploracja kosmosu musi się odbywać z udziałem pierwiastka ludzkiego, mającego niepodważalną przewagę nad zdalnie sterowaną, a nawet autonomiczną technologią. Przekonanie to nie jest racjonalne, sami astronauty nie próbują go nawet uzasadniać, wierzą po prostu, że powierzchnię Wenus

muszą zobaczyć na własne oczy. W jednej z późniejszych scen temat ten powraca i konieczność załogowych wypraw w kosmos zostaje wsparta stwierdzeniem, że „człowiek jest piękny”.

Niesprzyjające warunki atmosferyczne to jednak najmniejsze z zagrożeń czyhających na Ziemiaków na planecie burz. Badaczy wita niegościnnie kamienisty krajobraz, atmosferę wypełniają niesamowite odgłosy nieznanego pochodzenia, mgły ograniczają widoczność. Już po chwili pierwsze spotkanie z lokalnym życiem okaże się groźne, gdy jeden z bohaterów wpadnie w sidła mackowatej istoty, ni to zwierzęcia, ni rośliny. Współczesnego widza scena walki z wenusjańskim stworem uderza jako element otwarcie fantastyczny, w filmie, który chciałby się raczej kreować na dzieło futurologiczne. Także tempo sceny dalece odbiega od współczesnych przyzwyczajęń. A jednak skomplikowana animatronika oplątujących kosmonautę macek była wówczas najwyższej próby. Należy też pamiętać, że ówczesna nauka nie tylko nie wykluczała możliwości życia na Wenus, lecz wręcz otwarcie spekulowała na ten temat. Stąd wprowadzając wątek lokalnej fauny, *Planeta burz* nadal pozostawała dającą się przyjąć jako realistyczna wizją wyprawy na Wenus. Dopiero kilka lat po premierze filmu nadzieje związane z możliwością istnienia życia na siostrzanej planecie Ziemi zostały rozwiane przez dane z radzieckich sond serii Wenera, dotyczące skrytej pod grubą warstwą chmur powierzchni Wenus.

Wizja niezemskiego życia — temat, którego Kłuszancew nie podjął w żadnym ze swoich pozostałych filmów, jest w *Planecie burz* niezwykle ciekawa. Z jednej strony fakt, że wątek ten pojawia się w filmie o charakterze rozrywkowym, a brakuje go w filmach oświatowych, wydaje się świadczyć o dystansie autora. Z drugiej — koncepcja wenusjańskiego życia jest istotnym elementem filmu, zaplanowanym przez twórcę bardziej kompleksowo, niż by się mogło wydawać. Wśród lokalnej fauny, flory i tego, co pomiędzy, astronauta ustawicznie natykają się na stworzenia niezwykle przypominające ziemskie dinozaury, bohaterowie dostrzegają wręcz podobieństwa do konkretnych gatunków. Przywołuje to oczywiście obrazy z literatury awanturniczo-przygodowej w rodzaju *Lądu zapomnianego przez czas czy Zaginionego świata* i ich ekranizacji. Prehistoryczne behemoty niewątpliwie służą jako atrakcja dla widza, niosą jednak też informację, że życie na Wenus rozwija się dokładnie takimi samymi ścieżkami ewolucyjnymi jak na Ziemi. Wenus okazuje się młodszą kosmiczną siostrą naszej planety. Jednak samo życie nie oznacza jeszcze obecności inteligencji. W przeciwieństwie do swoich zachodnich odpowiedników filmy fantastycznonaukowe w bloku wschodnim były bardzo powściągliwe w ukazywaniu obcych cywilizacji, co mogło być unikiem przed ukazaniem szoku kulturowego, bariery poznawczej kontaktu — takiej, jaką ukazywał w swoich późniejszych powieściach Stanisław Lem — lub koniecznością odpowiedzi na pytanie, jaki jest obowiązujący na innych planetach system polityczny i społeczny. W filmach, w których wątek obcych cywilizacji zostaje w ogóle poruszony, kontakt jest niemożliwy — bohaterowie natykają się jedynie na ślady, artefakty i budowle

wymarłych ras — lub utrudniony, jak w filmie *Mgławica Andromedy* (*Tumannost Andromedy*, 1967). Z całą pewnością jednak nie pojawiał się model znany z filmów amerykańskich, w których — symbolizujący przecież zagrożenie ze strony „obcego”, „komunistycznego” świata — obcy są zagrożeniem. Podejście Kłuszancewa jest na tym tle śmiałe, choć nadal w dużym stopniu asekuracyjne, i wyjątkowe.

Kłuszancew po raz kolejny przywołuje postać i filozofię Ciołkowskiego: „Darwin wyjaśnia ewolucję, ale tylko do momentu wyjścia człowieka w kosmos, potem bardziej adekwatne są teorie Ciołkowskiego”. Wenusjańska ewolucja — paralelna do ziemskiej — jak najbardziej mieści się w wysnutej przez Ciołkowskiego wizji życia w kosmosie. W jego kosmosie wydaje się obowiązywać zasada antropiczna i wizja ta jest zreprodukowana w *Planecie burz*.

Badając powierzchnię Wenus, podzieleni na dwie grupy astronauty nie są wcale zaskoczeni obecnością żywych organizmów, od razu przenoszą swoje zainteresowanie na poszukiwanie śladów obecności istot rozumnych. Odnalezione przez jedną z grup zatopione budowle potwierdzają ich przypuszczenia i spełniają nadzieje, choć ich mieszkańców nie udaje się odnaleźć. Ksenoarcheologiczne odkrycie wywołuje jednak wśród kosmonautów debatę kluczową dla filmowej wizji życia w kosmosie. Badacze dochodzą do wniosku, że inteligentne istoty nie mogły się wyłonić na tym etapie życia na Wenus, który obserwują, inteligencja zajmuje bowiem stałe logiczne miejsce w łańcuchu ewolucyjnym. Wniosek stąd, że cywilizowane istoty musiały przybyć z innej planety — bohaterowie wskazują Marsa jako potencjalne miejsce startu wyprawy, która w wyniku awarii, zapewne podobnej do tej, jaka przytrafiła się Ziemi, zmuszeni zostali pozostać na Wenus i po wielu pokoleniach cofnęli się w rozwoju do stadium, w którym zamieszkiwali prymitywne kamienne budowle. Jeśli zaś taka sytuacja mogła wydarzyć się na Wenus, dlaczego nie na Ziemi? Może i ona jest tylko jednym z etapów kosmicznej wędrówki życia. Jeśli nawet nie, to może Ziemia odwiedzana była przez astronautów, gości takich, jakimi oni są na Wenus? Na to pytanie nie znajdują zadowalających ich odpowiedzi, podnoszą je jednak, przytaczając jako dowody „zagadki historii”, trudne do wyjaśnienia legendy i mity. Wysuwają nawet tezę, jakoby goście z innych światów mieli być źródłem ziemskich religii.

Spekulacje te, proponowane widzowi jako zasadne, gdyż podbudowane autorytetami najlepiej wykształconych członków wyprawy, wpisują się oczywiście w dyskurs paleoastronautyczny, żywotny już w kulturze popularnej od jakiegoś czasu. Największa popularność paleoastronautyki miała nadejść dopiero za kilka lat, w roku 1968, wraz z publikacją książki jej największego popularyzatora Ericha von Dänikena *Rydwany bogów*. Światowa kariera pseudonaukowej twórczości Dänikena, która zmieniła zbiór apatycznie cyrkulujących w kulturze wątków w system przekonań podzielanych przez miliony jego wiernych czytelników, była bez wątpienia możliwa tylko dzięki siłom kulturowym, jakie wyzwolił i napędzał wyścig w kosmos. Paleoastronautyka ma bowiem wyraźne cechy „świeckiej religii”, łą-

czącej przekonania o charakterze mistycznym z głęboką wiarą w postęp i technologię. Rzecz to charakterystyczna, że cieszyła się ona dużą popularnością w bloku wschodnim, w tym w Polsce, gdy już pojawiły się tłumaczenia książek Dänikena.

Wątek paleoastronautyczny w *Planecie burz* mógł zaspokajać podobne potrzeby i tęsknoty — będąc jednocześnie zgodny z doktryną materializmu historycznego. Bezpośrednim źródłem koncepcji życia w kosmosie była jednak twórczość Ciołkowskiego. W książce *Monizm wszechświata* snuje on wizję tętniącego życiem kosmosu, w którym doskonałe istoty kolonizują kolejne planety:

Widzimy bezkresny Wszechświat z nieskończoną liczbą decylionów istot doskonałych, które powstały na drodze bezbolesnego rozmnażania i rozsiedlenia. Takie ogniwa życia, jak Ziemia, stanowią niesłychanie rzadki wyjątek, jak noworodek mający jedną tercję wieku. Dlatego pełne udręczeń życie Ziemi stanowi rzadkość, ponieważ powstało ono na drodze samoródtwa, a nie kolonizacji. W kosmosie dominuje kolonizacja, jako proces bardziej racjonalny. [...] Rola Ziemi i podobnych do niej planet, chociaż pełna udręczeń, jest wszelako honorowa. Ziemiemu udoskonalonemu potokowi życia przeznaczone jest właśnie uzupełnianie strat poddanych regresowi ras kosmicznych¹⁹.

Spekulacje bohaterów na temat pankosmicznej rasy istot inteligentnych, które mogą pochodzić z jednej planety lub być wytworami paralelnych ewolucji dążących do jednej doskonałej formy ludzkiej, znajdują potwierdzenie w finale, gdy tuż przed odlotem odkrywają oni wizerunek ludzkiej twarzy wykuty w kamieniu. Gdy zaś rakieta wyrusza w drogę powrotną, widz może zobaczyć to, czego bohaterowie poszukiwali przez cały czas. W zwierciadlanym odbiciu wodnym ukazuje się niewyraźna, ale z pewnością ludzka sylwetka mieszkańca Wenus, który wznosi ręce ku niebu, a następnie klęka, jakby żegnając bogów.

Topika religijna w *Planecie burz* mogła się wydać cokolwiek dwuznaczna, jednak to nie ona, lecz genderowe profile bohaterów wzbudziły niepokój władz. Ówczesna minister kultury Jekaterina Furcewa po pokazie premierowym skrytykowała postać jedynej astronautki biorącej udział w wyprawie. Krytykę tę podchwycili dziennikarze, co miało w ostatecznym rozrachunku — mimo popularności filmu wśród publiczności — zablokować możliwość realizacji przez Kłuszancewa kolejnych filmów pełnometrażowych. Anegdotyczna, niewątpliwie uproszczona wersja tej historii mówi, że Furcewa skrytykowała łzę, jaką kosmonautka Masza roni z tęsknoty i niepokoju za swoimi towarzyszami, z którymi utraciła kontakt radiowy. Jednak postać Maszy rodziła zapewne problem większy niż ta jedna scena. Kosmonautka, uczestnicząca przeciw w elitarniej pionierskiej wyprawie, została nakreślona jako istota infantylna, bezradna i niekompetentna, co wyraźnie stwierdzają w końcu nawet jej towarzysze, którzy decydują, że to ona pozostanie na bezpiecznej orbicie wokół planety, a nie zejdzie z nimi na jej powierzchnię. Kierując się gwałtownymi emocjami, bohaterka nawet stamtąd jest w stanie zagrozić bezpieczeństwu wypra-

¹⁹ *Ibidem*, s. 231.

wy. Sportretowanie radzieckiej kobiety w kosmosie jako balastu, a w konsekwencji zagrożenia, nie mogło nie wywołać tarcia z oficjalnie deklarowanym równouprawieniem płci w ustroju komunistycznym. Dnia 16 lutego 1962 roku Walentina Tierszkowa została wybrana spośród setek kandydatów, by cztery miesiące później stać się pierwszą kobietą w kosmosie. Lot Tierszkowej podlegał wyraźnemu kodowaniu ze strony władz. Nie tylko podkreślano jej płeć, status pierwszej kobiety w kosmosie, a nie kolejnego człowieka czy Rosjanina, ale też zadania kosmonautki były wyraźnie profilowane. Polegały one na przeprowadzeniu wielu testów reakcji kobiecego ciała na warunki orbitalne. Dyskursywna rama, w jakiej umieszczono lot Tierszkowej, dalece wykraczała poza konieczność stworzenia kolejnego zwycięstwa, kolejnego „pierwszego miejsca”. Mizoginistyczny obraz kosmonautki w *Planecie burz* drastycznie się w tych ramach nie mieścił.

Być może film Kłuszancewa mogłyby uratować w oczach decydentów bardziej jednoznaczne wątki ideologiczne, te są jednak w *Planecie burz* nieobecne. W przeciwieństwie do propagandowych grafik z okresu kosmiczna wyprawa na Wenus jawi się jako politycznie neutralna. Próżno szukać symboli państwowych na mundurach, kombinezonach, sprzęcie czy samych pojazdach. Mgliste informacje na temat sytuacji na Ziemi, jakie daje film, pozwalają przypuszczać, że planeta została zjednoczona, ale panujący na niej ustrój pozostaje kwestią domysłów.

NA KSIĘŻYC I W STRONĘ MARSA

Po niepochlebnie ocenionej wyprawie w stronę Wenus Kłuszancew skierował swoje zainteresowanie ku innym ciałom niebieskim. Realizując filmy *Księżyc* (*Luna* 1965) i *Mars* (1968), powrócił do wcześniejszej formuły swojego autorstwa i połączył filmy oświatowe z precyzyjnie ukazaną wizją romantyczno-futurologiczną. W obu wypadkach mamy bowiem do czynienia ze znanym z *Drogi do gwiazd* podziałem na dwie części. Pierwsza edukuje widza odnośnie do aktualnej wiedzy na temat warunków panujących na Księżycu czy Marsie, druga ukazuje przyszłe badania, które naszą wiedzę mają wzbogacić. Oba filmy są wyraźnie usytuowane w ówczesnych realiach wyścigu w kosmos, starają się nie tylko do niego nawiązywać, lecz przede wszystkim go wyprzedzać i stawiać nowe cele.

Księżyc, któremu poświęcony jest pierwszy z filmów Kłuszancewa po *Planecie burz*, był od początku naturalnym celem na drodze człowieka w przestrzeń kosmiczną. Przemówienie prezydenta Johna Kennedy’ego, wygłoszone 25 maja 1961 roku, ujawniło amerykańskie ambicje „dośnięcia i pokonania” Związku Radzieckiego w kosmicznej rywalizacji. Plan Kennedy’ego, który zakładał, że Amerykanie są w stanie wysłać załogową wyprawę na Księżyc przed 1970 rokiem, był śmiały, ale doradcy zapewniali prezydenta, że możliwy do zrealizowania. Wraz ze stale zbliżającym się końcem dekady kosmiczny wyścig nabierał więc nowego

tempa — Rosjanie skierowali ku Księżycowi serię sond Łuna — co Kłuszancew niewątpliwie obserwował z baczną uwagą.

W tej sytuacji pierwsza edukacyjna część filmu z 1965 roku odgrywała niemal tak istotną rolę jak część futurystyczna. Nietrudno też zauważyć, że tym razem obie są z sobą połączone w sposób bardziej organiczny, niż było to w przypadku *Drogi do gwiazd*. Zamiast dokumentu biograficznego mamy tu do czynienia z filmem prezentującym zjawiska astronomiczne, zrealizowanym w poetyce podobnej do *Meteorów*, poświęconym głównie kształtowaniu się powierzchni Księżyca i warunkom na niej panującym. Nowością, z której Kłuszancew zrezygnował następnie w *Marsie*, jest bezpośredni udział ekspertów, „wizytowanych” przez kamerę w ich gabinetach, by zarejestrować krótkie wykłady.

Przejście pomiędzy dwoma zasadniczymi częściami filmu jest w *Księżycu* płynne dzięki scenom rekapitulującym sukcesy radzieckiej kosmonautyki odтворzonym filmowymi środkami. Tym samym widz zostaje niemal bezpośrednio przeniesiony w przyszłość księżycowych eksploracji ukazywanych tymi samymi technikami. Granica ta jest w filmie bardzo zatarta — sceny historyczne i przyszłościowe utrzymane są w bardzo podobnym tonie wizualnym i narracyjnym. Dysonans wprowadzają jedynie autentyczne zdjęcia rejestrujące pierwszy kosmiczny spacer Leonowa, włączone przez reżysera jakby w geście celebrującym trafność wizji takiego wydarzenia pokazanej w *Drodze do gwiazd*.

Istotną sceną ukazującą przyszłość jest pierwsze lądowanie na Księżycu. Kłuszancew musiał tu zrezygnować z ideologicznej neutralności i wizualnych niedopowiedzeń. Niczym bohaterowie propagandowych plakatów astronauta badający powierzchnię srebrnego globu zakuci są w potężne czerwone kombinezony z godłem Związku Radzieckiego na piersi. Nie ma miejsca na żadne wątpliwości, kto wygra toczący się wyścig na Księżyc. Ta jednoznaczność znika jednak wraz z godłami i czerwienią, gdy narracja przesuwają się w dalszą przyszłość, ukazując kolejne fazy badań powierzchni Księżyca, a w końcu jego kolonizacji. Albowiem mimo niesprzyjających warunków, to właśnie kolonizacja — zgodnie z przekonaniem Ciołkowskiego — jest tu celem ostatecznym. Fazę przejściową będą stanowiły placówki naukowe o ogromnym potencjale badawczym, przede wszystkim w dalszej eksploracji kosmosu. Jednak rozbudowa tych placówek doprowadzi w końcu do powstania kosmicznych miast otoczonych księżycowym krajobrazem, zamieszkiwanych nawet przez rodziny z dziećmi. W finale filmu pojawia się obraz spaceru księżycowego rodziców z dzieckiem, który dopowiada szczęśliwe zakończenie do scen z *Drogi do gwiazd*, w których poświęcenie kosmonautów było sygnalizowane między innymi przez ich rozłąkę z rodzinami. W księżycowej utopii Kłuszancewa nie będzie już takiej potrzeby.

Upubliczniony w 1968 roku *Mars* powtarza dwoistą formułę *Księżyca*, choć tym razem — prawdopodobnie ze względu na ograniczenia budżetowe — część przyszłościowa jest proporcjonalnie znacznie krótsza i zamyka się w kilkunastu

minutach niemal godzinnego filmu. Niejako zastępczo część oświatowa nasączona zostaje dużą dozą spekulacji, dotyczących między innymi potencjalnych lokalnych form życia na Czerwonej Planecie. Zabieg ten jawi się jako nietypowy dla rygorystycznego pod względem naukowym Kłuszancewa. Być może powodem była chęć podkreślenia optymistycznej perspektywy. W okresie poprzedzającym premierę filmu wyścig w kosmos trafiły bowiem tragiczne w skutkach wypadki: pożar na wyrzutni zabił trzech astronautów w pojeździe Apollo 1, a radziecki kosmonauta Władimir Komarow zginął, gdy zawiódł spadochron pojazdu Sojuz 1. Trudności techniczne napotykały również programy bezzałogowych badań samego Marsa. W wysłanym w dwa dni po Marinerze 4 Zond 2 nie udało się rozłożyć baterii słonecznych, co uniemożliwiło korekcję orbity. Tym samym to amerykańska sonda wykonała pierwsze zdjęcia powierzchni planety. W sytuacji gdy kolejne dogodnie okno startowe miało przypaść na wiosnę 1969 roku, film Kłuszancewa bezpośrednio wpisywał się w kosmiczny wyścig i ukazywał Marsa jako godny cel technologicznego wysiłku.

Choć misja *Marinera 4* ostatecznie rozwiała wszelkie nadzieje, jakie żywił świat naukowy w kwestii istnienia na Marsie życia, a przynajmniej życia wielokomórkowego, to twórca filmu wydaje się nie przyjmować tego do wiadomości, ukazując w części edukacyjnej przykłady gatunków bytujących na Ziemi w ekstremalnych warunkach i sugerując, że podobna sytuacja może mieć miejsce na Marsie. Przywołana zostaje nawet kwestia marsjańskich kanałów. Te rzekomo sztuczne obiekty na powierzchni Marsa były już wówczas dawno zidentyfikowane jako iluzja optyczna, jednak ujawniając ten fakt, narrator czyni z niego swoistą odskocznnię dla stwierdzenia, że kiedyś powierzchnię Marsa mogą rzeczywiście pokryć kanały zbudowane ręką ziemskich kolonizatorów.

Optymistyczny ton *Marsa* podkreślają zarówno fragmenty animowane, zrealizowane w poetyce filmu dla dzieci, z antropomorfizowaną sondą badającą Czerwoną Planetę na czele, jak i przygotowana z pieczołowitością scena lądowania „pierwszego Ziemianina”. Lądownik opuszcza wyraźnie podekscytowany swoją pionierską misją pies w specjalnie skrojonym skafandrze pozwalającym mu nawet machać ogonem. Wraz z animowanymi sekwencjami zawartymi w *Księżycu*, w którym zwierzęta różnych gatunków są pasażerami kosmicznych pojazdów, sceny ukazujące ziemskiego psa wędrującego przez marsjański krajobraz stanowią znaczące świadectwo imaginarium zrodzonego przez wyścig kosmiczny w Związku Radzieckim.

Od rozpoczęcia wyścigu kosmicznego obie strony prowadziły próby związane z wysyłaniem w przestrzeń organizmów żywych różnych gatunków i monitorowaniem ich reakcji. W początkach bioastronautyki wielkie wątpliwości budził wpływ przebywania w przestrzeni kosmicznej na zdrowie i kondycję przyszłych kosmonautów. Wśród licznych zwierząt wysyłanych wręcz masowo, właśnie psy — począwszy od Łajki wystrzelonej na orbitę okołoziemską 3 listopada 1957 roku

— doczekały się szczególnej pozycji w propagandzie kolejnych radzieckich osiągnięć kosmicznych. Po locie Łajki, w ramach którego nie zaplanowano możliwości powrotu czworonoga, sukcesem ogłoszono lot Sputnika 5, na którego pokładzie psy Bielka i Strielka żywe powróciły na Ziemię, a następnie misję biosatelity Kosmos 110, na której Ugolok i Wietirok spędziły rekordowe 23 dni. Wszystkie te „kosmiczne psy” pojawiały się następnie w grafikach propagandowych, na znaczkach pocztowych, te, które powróciły na Ziemię, były publicznie prezentowane nie tylko jako dowody skuteczności radzieckiego programu kosmicznego, lecz także jako wzbudzające emocje i sympatię świadectwa jego „ludzkiej twarzy”. Jedno ze szczeniąt Strielki zostało nawet w wysoce politycznym geście подарowane przez Nikitę Chruszczowa Caroline Kennedy, córce prezydenta USA. Prominentne miejsce, jakie zajmowały psy w dyskursie wyścigu w kosmos, sprawiło, że scena lądowania na Marsie w filmie Kłuszancewa musiała się jawić widzom jako realistyczna spekulacja, skoro zwierzęta te systematycznie przecierały dla ludzi szlaki, a jednocześnie wywoływała sympatię i rozbawienie. Stąd film unika wskazywania na nieuchronną śmierć psiego bohatera, w finale pojawia się on w cudowny, niewytłumaczalny sposób obok pierwszego człowieka na Marsie i obaj, wraz z widzami, kontemplują marsjański horyzont, na którym majaczą, jak to określa narrator, wizje miast „kosmicznej cywilizacji”. W ostatniej śmiałej futurologicznej wizji Kłuszancewa chronologia przyszłych dziejów, do tej pory ściśle pilnowana, zostaje zakłócona. Przez krótki moment różne etapy świetlanej przyszłości funkcjonują na ekranie jednocześnie.

PORZUCONE MARZENIA

Cel wyznaczony przez Kennedy’ego został w końcu zrealizowany. Dnia 16 lipca 1969 roku amerykański astronauta Neil Armstrong jako pierwszy człowiek postawił stopę na Księżycu. Tym samym Związek Radziecki poniósł druzgocącą klęskę w wyścigu w kosmos, czemu towarzyszyło natychmiastowe przeorientowanie polityki propagandowej i odwrót od wyznaczania kolejnych kosmicznych celów. Usługi Kłuszancewa stały się niepotrzebne, a jego filmy niepożądane. Twórca zdołał jeszcze zrealizować w 1970 roku kilkunastominutowy film *Widzę Ziemię*. Tytuł, zaczerpnięty z rutynowego raportu Gagarina nadanego w czasie jego pierwszego lotu, zapowiada treść filmu. Jakże nietypowo dla siebie Kłuszancew spogląda nie ku gwiazdom, lecz ku różnym rejonom Ziemi widzianej z orbity i nie ku przyszłości, ale ku teraźniejszości zabarwionej żalem, nostalgicznym nawiązaniem do sukcesów kończącej się dekady. *Widzę Ziemię* wyznacza moment, gdy przyszłość ponownie znika z horyzontu kultury Związku Radzieckiego.

W tym czasie natchnione wizje przyszłości Kłuszancewa zaczęły cyrkulować na różne sposoby po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Niezwykle popularny w Sta-

nach Zjednoczonych dziennikarz i komentator polityczny Walter Cronkite w swoim programie *XX wiek* nadawanym przez CBS pokazał obszerne fragmenty *Drogi do gwiazd* jako przykład pewności, z jaką Związek Radziecki patrzy w stronę kosmosu. Odbiło się to głośnym echem w społeczeństwie, które właśnie uświadamiało sobie, że pozostało w tyle na tak istotnym polu. Od momentu ogłoszenia startu sputnika Amerykanie z lękiem spoglądali w przyszłość przez nowy pryzmat ekspansji kosmicznej.

Również *Planeta burz* zagościła w masowej wyobraźni Amerykanów, choć stało się to dzięki środkom jeszcze bardziej nietypowym. W 1965 roku, pod producenckimi auspicjami Rogera Cormana, Curtis Harrington przygotował film *Voyage to the Prehistoric Planet*, który był w istocie przemontowaną wersją filmu *Kłuszancewa* z nową ścieżką dialogową i nielicznymi dodatkowymi scenami. Film został sprzedany telewizji z pominięciem dystrybucji kinowej²⁰. Na tym jednak nieograniczona kreatywność Cormana, mistrza kina klasy B, się nie skończyła. W 1968 roku zaordynował on kolejny film z tego samego materiału. Jego młody podopieczny Peter Bogdanovich przetworzył *Planetę burz* w film *Voyage to the Planet of Prehistoric Women*, w którym zamiast filozoficznych problemów kosmonauci mierzą się na Wenus z lokalnym plemieniem blondynek w futrzanych bikini.

[Roger Corman — P.D.] przyszedł do mnie i zapytał, „czy mógłbyś nakręcić trochę materiału z kobietami? AIP nie kupi tego od nas, jeśli nie będzie kobiet”. Więc wymyśliłem, w jaki sposób dodać kobiety do tej historii. Nakręciliśmy ten materiał w pięć dni. Musiał sam nagrać narrację do filmu, inaczej nikt nie zorientowałby się, co się w nim dzieje, a Roger nie pozwoliłby na dogranie nowej ścieżki dźwiękowej [anglojęzyczne dialogi pochodziły z wersji Harringtona — P.D.]. To była taka taniocza, ludzie myślą, że to wyreżyserowałem, ale tak naprawdę odpowiadam może za 10 minut materiału²¹.

Nie sposób dziś ustalić, do jakiego stopnia te dwa filmy były wehikułem, za pomocą którego wizje *Kłuszancewa* zaczęły inspirować twórców kina amerykańskiego, zwłaszcza tych doceniających rolę efektów specjalnych w kreowaniu przekonujących wizji przyszłości. Ale nawet pobieżny ogląd pozwala uchwycić nawiązania do *Kłuszancewa* w filmie Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), w którym stworzona przyszłość ma, identycznie jak u rosyjskiego reżysera, wymiar totalny. Do znajomości między innymi *Drogi do gwiazd* przynawał się też George Lucas. Gdy w latach 80. przebywał w Związku Radzieckim, próbował spotkać się z *Kłuszancewem*, którego nazwisko zostało już wówczas w jego własnym kraju kompletne zapomniane. W 2002 roku premierę miał *blockbuster Czerwona planeta* (*Red Planet*, 2002), który — choć tym razem ekspedycja udaje się w stronę Marsa, a nie Wenus — jest remakiem *Planety burz*. Niedawny film Ridleya Scotta *Prometeusz* (*Prometheus*, 2012) — którego istotnym

²⁰ F. Olen Ray, *The New Poverty Row: Independent Filmmakers as Distributors*, Jefferson 1991, s. 53.

²¹ <http://www.avclub.com/articles/peter-bogdanovich,13763/> (dostęp: 7 września 2013).

elementem jest wykorzystanie teorii starożytnych astronautów i prowadzonego przez nich projektu sztucznej panspermii odpowiedzialnej za powstanie życia na Ziemi — składa zaś *Planecie burz* dyskretny hołd. Kombinezony załogi tytułowego statku Prometeusz są wyraźnie wzorowane na tych, które nosili bohaterowie *Kłuszancewa*.

Wysiłki wspomnianego już specjalisty od efektów specjalnych Roberta Skotaka uwieńczył sukces, gdy udało mu się nawiązać kontakt z *Kłuszancewem* kilka lat przed jego śmiercią. Skotak stał się w ten sposób nieoficjalnym kustoszem dorobku artystycznego reżysera, który do dziś z zapalem promuje. Jego pasja rozszerzyła się zresztą na cały dorobek fantastyczny radzieckiej kinematografii. Tematowi temu będzie poświęcony przygotowywany przez długie lata film dokumentalny Skotaka *Red Fantasies. Bright Visions, Dark Realities*. Udostępniona już część materiałów nie pozwala wątpić, że *Kłuszancew* będzie jednym z najważniejszych bohaterów produkcji.

Uznanie renomowanych amerykańskich twórców kina science fiction nie jest jednak warunkiem koniecznym, aby legitymizować dorobek *Kłuszancewa*. Wspiera ono jednak wszelkie wysiłki, w których istotną rolę odegrać powinna akademicka historia filmu, aby budować swoiste „muzeum wyobraźni”, pozwalające wydobyć na powierzchnię niesłusznie zapomniane akty twórcze związane z nieaktualnymi już zbiorowymi fantazjami. Na ironię zakrawa bowiem fakt, że decyzja o odsunięciu *Kłuszancewa* na boczny tor radzieckiej kinematografii w pewnym sensie nadal obowiązuje.

ROAD TO THE STARS — SCIENCE FICTION FILM OF THE SOVIET UNION IN THE SPACE AGE, BASED ON THE EXAMPLE OF PAVEL KLUSHANTSEV'S WORKS

Summary

This analysis concerns science fiction movies of Pavel Klushantsev, his only feature film *Planet of the Storms* and *Road to the Stars*, *Luna* and *Mars* in which visions of the future — grounded in scientific facts — and educational film coexist. Klushantsev created a form of hybrid documentary blending science with fiction. For the visionary director ongoing space race between the USA and USSR was a chance to create on screen a future utopia heavily influenced by philosophical works of a pioneer of the astronautic theory Konstantin Tsiolkovsky. Today those films are a rare opportunity to see how the future was envisioned for audience in the Soviet Union. Opportunity which is vital for the history of culture of this era.

Translated by Przemysław Dudziński