

Obrazy Rosjan w kinie polskim

Pokaźna liczba filmów w dziejach polskiej kinematografii, w których pojawiają się Rosjanie, mogłaby świadczyć o różnorodności tych postaci. Niestety, tak nie jest. Przyglądając się zbiorowemu portretowi filmowych Rosjan, bez trudu można go określić mianem stereotypowego. Nie świadczy to jednak o powierzchowności polskich twórców filmowych czy też niechęci do stworzenia pełniejszych i bardziej wiarygodnych psychologicznie postaci wschodnich sąsiadów. Przyczyny takiego stanu rzeczy tkwią gdzie indziej. Stereotyp jest bowiem, tak w rzeczywistości społecznej, jak i tekstach kultury, podstawowym wzorem przedstawieniowym Innego, którym w systemie polskiej ideologii narodowej był obok Niemca właśnie Rosjanin. Figurę Innego napotkać można w każdego typu wspólnocie – w tym także, jeśli nie przede wszystkim, narodowej – i jest ona ważna o tyle, o ile jest niezbywalnym elementem w procesie kształtowania zbiorowej, jak i indywidualnej tożsamości. Jak pisze Zygmunt Bauman: „«inni» są tym przeciwstawnym obrazem, którego «my» potrzebujemy dla własnej tożsamości, dla spójności grupy, jej solidarności i emocjonalnej stabilności. [...] Mój obraz [grupy innych] jest [...] rozmyty i fragmentaryczny, to zaś, czego mogę od niej oczekiwać, jest w dużej mierze nieprzewidywalne i dlatego budzące lęk”¹. Potrzebą częściowego choćby oswojenia „innych” można tłumaczyć skłonność do wytwarzania ich uproszczonych obrazów i wizerunków, które, utrwalone w społecznych praktykach komunikacyjnych, prowadzą do powstawania stereotypów. „Stereotypy pozwalają na klasyfikowanie konkretnych jednostek jako «swoich» lub «obcych», przy czym występuje naturalna tendencja do utożsamiania się ze «swoimi». W sytuacji zagrożenia na plan dalszy schodzą różnice w obrębie grupy własnej, eksponowane są natomiast cechy wspólne i uruchamiane są stereotypy, przypisujące «obcym»

¹ Z. Bauman, *Socjologia*, Warszawa 1997, s. 47.

cechy, stanowiące zagrożenie, a przynajmniej niemożliwe do zaakceptowania i dlatego odróżniające”². Stereotyp jest więc najczęściej zabarwiony emocjonalnie i spełnia także funkcję integracyjną. W szczególnych okolicznościach społecznych, politycznych, ekonomicznych następuje z reguły intensyfikacja emocjonalnego nacechowania stereotypu, a dzieje się tak zawsze wtedy, gdy pojawia się potrzeba wzmocnienia spełnianej przez stereotyp funkcji integracyjnej i obronnej³. Długotrwałe zagrożenie polskiej tożsamości narodowej w nieuchronny sposób musiało wpłynąć na wyostrenie stereotypu Innego i wzmocnić jego negatywne nacechowanie emocjonalne.

Stereotyp Rosjanina nie tworzy jednak w kinie polskim żadnego monolitu, który przetrwał dziesiątki lat w niezmienionej postaci, podlegał on bowiem wpływowi wielu czynników, spośród których niewątpliwie znaczenie najistotniejsze miały uwarunkowania historyczno-polityczne. Stąd też decyzja przedstawienia tutaj i omówienia materiału filmowego w porządku chronologicznym, czyli z uwzględnieniem kolejnych etapów historii kina polskiego, z których każdy przynosi specyficzną odmianę obrazu Rosjanina.

Kiedy podejmuje się próbę nakreślenia wizerunku Rosjan w kinie przedwojennym (szczególnie w okresie kina niemego), napotkać można zasadnicze utrudnienie, które wynika z niewystarczającego opracowania tej epoki w literaturze przedmiotu. Ten stan rzeczy wynika w dużej mierze z faktu, że zaledwie co siódmy film zrealizowany do 1930 r. zachował się do dnia dzisiejszego. Historykowi polskiego kina pozostaje zatem żmudna rekonstrukcja treści ekranowych w oparciu o notatki i recenzje prasowe. Mając świadomość ograniczeń tej metody, z pewnością warto jednak podjąć zadanie rekonstrukcji obrazu Rosjanina w polskim kinie przedwojennym.

W burzliwych latach I wojny światowej, **rewolucji w Rosji i wojny polsko-bolszewickiej 1920 r.** młoda wówczas kinematografia polska bardzo szybko reagowała na te ważne wydarzenia, w których główną rolę odgrywał wschodni **zaborca**, a potem potężny sąsiad. Okolicznością, która przesądziła o linii programowej kinematografii polskiej w tym okresie, było opuszczenie w sierpniu 1915 r. Warszawy przez władze carskie. Wkrótce potem całe Królestwo Polskie znalazło się pod okupacją wojsk niemieckich i austriackich. Wraz z okupantami pojawili się

² D. Piontek, *Stereotyp: geneza, cechy, funkcje*, [w:] K. Borowczyk, P. Pawełczyk (red.), *W kręgu mitów i stereotypów*, Toruń 1993, s. 38–39.

³ *Ibidem*.

w Warszawie emisariusze niemieckich przedsiębiorstw filmowych, m.in. Projektions A.G. Union, a potem UFA. Poparcie ze strony niemieckiej otrzymała polska wytwórnia „Sfinks”. Specjalnością rodzimego kina w tym okresie stały się filmy patriotyczne. Tematyka narodowo-historyczna, wcześniej spętana więzami **carskiej cenzury**, w czasie okupacji niemieckiej zdominowała filmowe fabuły. Kina zostały zalane filmami o prześladowaniu Polaków przez **carskich oficerów** oraz o walce patriotów ze **zniewoleniem**. Miały one wymowę jednoznacznie propagandową, antycarską. Na ekranie demaskowano matactwa **Ochrany**, straszyły karykatury rosyjskich dygnitarzy i urzędników.

Film *Ochrana warszawska i jej tajemnice* (1916) przedstawia bezwzględnego naczelnika warszawskiej Ochrany, którego w finale czeka zasłużona kara – śmierć. Pierwowzorem tej postaci był naczelnik carskiej policji, pułkownik Zawarzin. Podobny w wymowie jest filmowy dramat *Carat i jego sługi* (1917), opowiadający o brutalnej działalności władz carskich wobec Polaków: **rewizjach, aresztowaniach i przesłuchaniach**.

Po klęsce Niemców kino polskie kontynuowało linię programowo antyrosyjską, czego przykładem mogą być takie filmy, jak *Carska faworyta* (1918) i *Carewicz* (1919). Przynależące do tego nurtu utwory cechuje doraźność, propagandowość, powielanie schematów. Podniesieniu atrakcyjności tych widowisk filmowych służyły wątki romansowe, najczęściej wykorzystujące motyw uwiedzenia Polki przez Rosjanina. Jawność przekazu propagandowego obecnego w tych utworach nie zniechęcała polskiej publiczności, a wręcz odwrotnie, cieszyły się one dużym powodzeniem.

Burzliwe wydarzenia 1919 r. (**wojna polsko-bolszewicka**), jak łatwo to przewidzieć, także natychmiast znalazły odzwierciedlenie na ekranie. Ówczesna sytuacja polityczna spowodowała w 1919 r. otwarcie funduszy państwowych i społecznych na subwencjonowanie filmowej propagandy. Dzięki temu rozwijał się nurt patriotyczno-propagandowy, w którym najważniejsze miejsce zajmowały filmy antybolszewickie. Scenariusze do nich pisywane były często przez oficerów, m.in. por. Mariana Józefowicza i por. Witolda Filipeckiego, którzy mieli swój wkład w powstanie filmów *Bohaterstwo polskiego skauta* (Ryszard Ordyński, 1920), *Dla Ciebie Polsko* (Antoni Bednarczyk, 1920), *Cud nad Wisłą* (Ryszard Bolesławski, 1921).

Cud nad Wisłą to zrealizowany na zlecenie władz dwuczęściowy obraz patriotyczny, przedstawiający dzieje **wojny polsko-bolszewickiej 1920 r.** Centralnym tematem tego monumentalnego z założenia fresku o rodzinie szlacheckiej, sportretowanej na tle wojennej zawieruchy, jest wielkie

zwycięstwo oręża polskiego. Nic dziwnego zatem, że postaci Rosjan przewijają się zaledwie w tle tego wojennego spektaklu i są oni pokazywani głównie w scenach walki jako frontowy przeciwnik. W jednej z sekwencji widzimy ich, stacjonujących we dworze, lecz i tutaj próżno szukać jakiegokolwiek zindywidualizowania postaci – to po prostu wrogo nastawiona do Polaków masa.

W filmie *Dla Ciebie Polsko*, także nawiązującym do prowadzonych działań wojennych, wyczuwa się o wiele silniejsze intencje propagandowe. Uwidacznia się to w scenach wkroczenia **bolszewików** do polskiej wsi, w których znęcają się oni nad ludnością cywilną, szczególnie kobietami i dziećmi, podpalają domostwa. Po spełnieniu „wojennej powinności” tańczą, śpiewają, upijają się, przymuszając do wspólnej „zabawy” polskie kobiety. Taki właśnie stereotyp **bolszewika-barbarzyńcy** okazał się najtrwalszym wzorem przedstawieniowym i powracał z różnymi modyfikacjami w kolejnych filmach.

Film *Mogila nieznanego żołnierza* (Ryszard Ordyński, 1927) wykracza nieco poza ten schemat, gdyż pokazuje **bolszewików** i Rosjan już nie na ziemi polskiej, lecz w samej Rosji, gdzie widziani są oczami znajdujących się tam Polaków. Przedstawiona została grupa rewolucjonistów, którym przewodzą dwie skrajnie różne osobowości: Simonow – bezwzględny łotr, mający za nic życie ludzkie i dążący tylko do niszczenia, oraz Szapkin – człowiek o wielkiej dobroci i szlachetności. Główny bohater, Polak, będący niejako przewodnikiem po świecie ogarniętym **rewolucją**, spotyka na swej drodze wielu dobrych, szlachetnych Rosjan, którzy mu pomagają (wiejska kobieta ułatwia ucieczkę, dyrektor fabryki oddaje swoje dokumenty). On sam z kolei ratuje z rąk rozjuszonego tłumu rewolucjonistów księżnę Turchonową. **Bolszewicy** pokazywani są jednak nieodmiennie jako rozwścieczona, agresywna masa ludzka, która niszczy wszystko na swej drodze.

W latach dwudziestych i wczesnych trzydziestych dominującym tematem polskich filmów patriotyczno-historycznych jest walka z **caratem** (szczególnie dotyczy to roku 1905) oraz przeszłość legionowa i **wojna polsko-bolszewicka**. Produkcje te cieszyły się dużym powodzeniem wśród publiczności, której pamięć o tych wydarzeniach wciąż była świeża i bolesna. Utwory te okazywały się skutecznym sposobem odreagowania narodowej traumy, przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Przez krytykę filmową były jednak przyjmowane sceptycznie; najczęściej odnotowywano nadmiar tego typu twórczości. W tym czasie wykształca się i utrwała dominujący sposób przedstawiania Rosjan w kinie przedwojennym. Najczęściej wykorzystywanym motywem tematycznym była

relacja uczuciowa pomiędzy przedstawicielami obu nacji. Wątek fascynacji rosyjskiego oficera polską szlachcianką z dworu był trwale zakorzeniony w ówczesnej kulturze polskiej, zwłaszcza zaś w literaturze. Najbardziej znany jego wariant zaproponował Stefan Żeromski w *Wiernej rzece*, która przed wojną była ekranizowana aż trzykrotnie. Nośność fabularną tej powieści zapewniało także szeroko zarysowane tło historyczne – tragiczne losy powstania styczniowego i nierozstrzygnięte dyskusje o jego celowości i skutkach.

W adaptacji *Wiernej rzeki* Leonarda Buczkowskiego (1936) główna bohaterka, Salomea, przy pomocy wiernego sługi Szczepana ukrywa rannego powstańca, poszukiwanego przez oddział rosyjski. Stojący na jego czele rotmistrz Wiesnycyn najpierw pała żądzą krwi („Powieszę go jak psa”), ale później łagodnie pod wpływem zauroczenia piękną Salomeą („Ja oszalałem przez panią. Jestem gotów rzucić dom i ojczyznę dla pani”). Dla niej pozostawia rannego powstańca przy życiu. Podobny motyw tematyczny pojawia się w filmie *Rok 1914* (Henryk Szaro, 1932). Przedstawia analogiczną sytuację fabularną, lecz rozgrywającą się w czasach pierwszej wojny światowej. Oficer rosyjski jest równie mocno zakochany w Polce, lecz już nie tak miłościwy jak Wiesnycyn z *Wiernej rzeki*. Oszukuje darzoną przez siebie afektem narzeczoną polskiego patriotę, na którego podpisuje w tajemnicy przed nią wyrok śmierci. Uczucia i namiętności żywione przez Rosjan do Polek przybierają najczęściej w filmach omawianego okresu formę **obsesji**, połączonej z **frustracją** i **agresją**. W *Huraganie* (Józef Lejtes, 1928), według powieści Waława Gąsiorowskiego, nieodwzajemnione uczucie rosyjskiego rotmistrza prowadzi go do mordu na swej dumnej wybrance, Helenie Zawiszance. W *Księżnej Łowickiej* (Janusz Warnecki, Mieczysław Rawicz, 1932) Polka ulega namiętności Rosjanina, ale nie dlatego, że odwzajemnia jego uczucia. Wręcz odwrotnie, hrabianka Joanna Grudzińska kocha polskiego patriotę, ale wychodzi za mąż za Wielkiego Księcia Konstantego, ufając, że w ten sposób zdoła zmienić jego nastawienie do Polaków.

W omawianym nurcie filmów patriotyczno-propagandowych nie tylko Polki są obiektem pożądania Rosjan, także Polacy rozpalają namiętności rosyjskich kobiet. W dwukrotnie ekranizowanej przed wojną *Urodzie życia* (William Wauer i Eugeniusz Modzelewski, 1921; Juliusz Gardan, 1930), adaptacji utworu Stefana Żeromskiego, przedstawiona jest odwzajemniona miłość Rosjanki Tatiany, córki generała, do Polaka, Piotra Rozłuckiego. Oczywiście, wszyscy z otoczenia dziewczyny (zwłaszcza jej ojciec) są przeciwni temu związkowi. Pozbawiona nadziei bohaterka

popęlnia samobójstwo. Podobny wątek odnaleźć można w *Córce generała Pankratowa* (Mieczysław Znamierowski, 1934). Tytułowa bohaterka, Aniuta, której ojciec wydaje wyroki na polskich rewolucjonistów 1905 r., jest zakochana w jednym z nich, Bolesławie. Zgodnie z wymogami melodramatycznej konwencji pojawia się w filmie motyw tragicznego przeznaczenia – ukochany Aniuty dokonuje zamachu na jej ojca, w wyniku którego zostaje on sparaliżowany. Dziewczyna najpierw ratuje Bolesława, a potem popełnia samobójstwo, rzucając się do rzeki. Analogiczny wątek odnaleźć można w filmie *Dziesięciu z Pawiaka* (Ryszard Ordyński, 1931). Nałożnica generała rosyjskiego jest zakochana w polskim rewolucjoniście i chce go ocalić przed śmiercią, zostaje jednak przez niego odrzucona, co prowadzi ją do ciężkiego załamania. Choć w związkach miłosnych Polaków z Rosjankami pojawia się często wzajemność uczuć, miłość ta okazuje się zawsze niemożliwa do spełnienia i zazwyczaj prowadzi do tragicznego finału.

Stałym motywem fabularnym omawianych filmów jest najazd oddziałów rosyjskich na dwór szlachecki, najczęściej w poszukiwaniu ukrywających się tam polskich powstańców lub rannych żołnierzy. Bywa, że zostają w nim na noc, a wtedy nieodmiennie znajdują upodobanie w **pijatykach**, śpiewie i tańcu. Rzadko jednak rozrywki te zasługują na miano cywilizowanych. Rosjanie z reguły przedstawiani są jako **prymitywni** osobnicy, nie mający żadnego respektu dla zasad moralnych, pogardzający zasadami dobrego wychowania, jak na przykład w filmach *Szaleńcy* (1928) i *Wierna rzeka* (1936) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, a bywa, że zdolni są zdobywać się na czyny iście **barbarzyńskie**, jak ma to miejsce w *Huraganie* czy *Ponad śnieg* (Konstanty Meglicki, 1929). Równie stereotypowo przedstawiani są Rosjanie uczestniczący w działaniach wojennych – czy to na froncie I wojny światowej, czy w wojnie polsko-bolszewickiej. Pojawiają się najczęściej w scenach fotografowanych w planach ogólnych, co nieuchronnie pozbawia ich rysów indywidualności. Są zbiorowym „**wrogiem**”.

Najciekawsze w polskim filmie przedwojennym wydają się portrety Rosjan – **carskich urzędników** – żyjących wśród Polaków w zaborze rosyjskim. W filmach z lat dwudziestych są oni postaciami jednoznacznie negatywnymi, co najlepiej widać na przykładzie *Policmajstra Tagiejewa* (Juliusz Gardan, 1929) i *Szwabskapitana Gubaniewa* (Tadeusz Chrzanowski, 1930). Krwawy sztabs-kapitan Gubaniew, dowódca karnego oddziału, jest panem życia i śmierci na podległym sobie terenie. Nikczemny **łapownik** i człowiek bez serca przesładuje chłopów i dziewczynę Basię. Każe aresztować jej męża w noc poślubną i zmusza ją do wizyty u siebie.

Podobnie policmajster Tagiejew jest wcieleniem zła. Korzysta z prawie nieograniczonej władzy, wymusza łapówki, toleruje rozboje, aresztuje niewinnych, prowadzi **hulaszczy tryb życia** i łamie serce młodej dziewczynie. Stereotypowy wizerunek oficera i urzędnika carskiego zawdzięcza w tych filmach swą siłę i wyrazistość znamienitemu aktorstwu – w tego typu rolach specjalizowało się dwóch wybitnych polskich aktorów, Kazimierz Junosza-Stępowski i Bogusław Samborski. Zarówno warunki fizyczne, jak i cechy osobowościowe ułatwiały im kreację przekonujących portretów **demonicznych** reprezentantów carskiej potęgi. Ponadto, wychowany na Podolu, Stępowski znał doskonale mentalność Rosjan, biegle władał rosyjskim, zdradzał zamiłowanie do rosyjskiej frazeologii, powiedzonek, żartów słownych.

Późne lata trzydzieste, wraz ze względnie ustabilizowaną sytuacją polityczną, zaznaczają się w kinie polskim stopniowym odchodzeniem od modelu historyczno-propagandowego widowiska filmowego. Jak piszą autorzy pierwszego tomu *Historii filmu polskiego*: „Tematyka historyczna w kinematografii polskiej w miarę upływających lat, oddalających od stuleci niewoli, oraz w miarę stabilizacji życia narodowego ulegała specyficznym przeobrażeniom [...] wygasła doraźna potrzeba pewnego typu filmów propagandowych, a więc i poparcie dla nich ze strony agend rządowych (cykl filmów antycarskich, cykl o wojnie polsko-rosyjskiej, cykl związany z plebiscytami śląskimi)”⁴. Oczywiście, nadal pojawiały się filmy podejmujące problem relacji polsko-rosyjskich, lecz już bez uprzedniej doraźności propagandowej, co zostało docenione przez ówczesną krytykę filmową. Najbardziej znane dokonania kinematografii polskiej w tej dziedzinie to: *Dziesięciu z Pawiaka* (Ryszard Ordyński, 1931), *Róża* (Józef Lejtes, 1932), *Młody las* (Józef Lejtes, 1934). Reżyserom tych filmów nie chodziło już tylko o epatowanie postaciami złych carskich włodarzy, lecz o pokazanie złożoności sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy. Ekranowi Rosjanie zatracili swoją **demoniczność** i karykaturalność, ale pozostali źli, oschli i wrodzy. Ich portrety psychologiczne zostały pogłębione, wzbogacone, a przez to stały się bardziej przekonujące, mówiąc najprościej – ludzkie. Najciekawszym pod tym względem jest *Młody las* – film o młodzieży walczącej w zaborze rosyjskim w 1905 r. o polskość szkoły. Bardzo wiarygodnie zostały nakreślone portrety rosyjskich pedagogów. Szczególnie interesująca jest kreacja Michała Znicza w roli dręczonego przez młodzież starego nauczyciela. Z kolei Kazimierz

⁴ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 249.

Junosza-Stępowski stworzył finezyjny portret psychologiczny Pakotina: „Stary pedagog wygląda dobrodusznie, nawet swoje sadystyczne gry z uczniami prowadzi w lekko filuteryjnym tonie. Ale wystarczy moment, mgnienie oka – i pobłażliwość zmienia się w lód”⁵. Grigorij Kozniecowa na łamach czasopisma „Sowieckie kino” zarzucił twórcom *Młodego lasu* fałszowanie historii. Wysoko natomiast film ten został oceniony przez Sergieja Wasiliewa i Wsiewołoda Pudowkina za akcenty internacjonalizmu, solidarności polsko-rosyjskiej w zwalczaniu wspólnego ciemnicy carskiego.

Podobnie interesujący portret Rosjanina stworzył Junosza-Stępowski w roli carskiego śledczego w *Róży*: „Zamiast brutalnego policjanta, na ekranie ukazał się wytworny pan o nienagannych manierach. Nienawistny mundur leżał na nim jak nienagannie skrojony frak. W prostej sylwetce, w zaokrąglonych gestach, zdradzał ów odcień niedbałej elegancji, właściwej światowcom. Był wytworny nawet wtedy, gdy stawał się katem. Wówczas podstępna dobrotliwość względem ofiar zmieniała się w wielkopiętny chłód”⁶.

Innym sposobem przezwyciężenia widowiska martyrologiczno-patriotycznego był zwrot w stronę kina popularnego, zwłaszcza melodramatu i komedii muzycznej. W tej ostatniej znalazło się także miejsce dla wschodnich sąsiadów. Wyróżniają się tu zwłaszcza popularne farsy: *Antek policmajster* (1935) i *Dodek na froncie* (1936) – obie w reżyserii Michała Waszyńskiego i z Adolfem Dymszą w rolach głównych. Antek, handlarz królikami, przebiera się w mundur śpiącego policmajstra i zostaje powitany na prowincjonalnym dworcu kolejowym ze wszelkimi przynależnymi ważnej figurze hołdami. Rezolutny warszawski cwaniak podejmuje grę i rozpoczyna „inspekcję”. Rozwój fabuły jest aż nadto wyraźnym nawiązaniem do *Rewizora* Mikołaja Gogola. Ostrze satyry skierowane jest przeciwko carskim urzędnikom i ich serwilistycznemu otoczeniu. Jak piszą autorzy pierwszego tomu *Historii filmu polskiego*, film Waszyńskiego przedstawia „Łącuch zabawnych sytuacji kontrastujących stereotypowe postacie z kimś, kto nie mając nic do stracenia stereotyp ten demaskuje, ujawniając jego głupotę i absurdalność”⁷.

Antka policmajstra zapowiadano jako parodię dawnych filmów martyrologicznych. Trudno jednak uznać tę sugestię za słuszną. Ta nowa komediowa forma jest nie tyle ośmieszeniem filmowej konwencji, ile

⁵ J. Kowalska, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa 2000, s. 305.

⁶ *Ibidem*, s. 312.

⁷ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, *op.cit.*, s. 302.

służy ośmieszeniu Rosjan, choć oczywiście pozwala także na uniwersalną kpinę z **biurokracji** i ujawnienie patologii władzy. Tak czy inaczej, lekki, zdystansowany ton tej filmowej opowieści świadczy o tym, iż narodowa trauma została częściowo przezwyciężona. Nie na długo. Doświadczenie drugiej wojny światowej miało wkrótce ożywić resentymenty antyrosyjskie i antybolszewickie, lecz przez całe lata powojennej opresji sowieckiej pozostawały one w kinie polskim „światem nieprzedstawionym”.

Po 1945 r. Rosjanie pojawiają się w polskich filmach niezwykle rzadko. Najczęściej w filmach podejmujących temat wojenny, nieodmiennie reprezentując godny najwyższego uznania heroizm. Taki właśnie obraz Rosjan znajdujemy w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej z 1948 r., będącym pierwszym filmowym zapisem doświadczenia obozowego. Związana z przedwojennym lewicującym ugrupowaniem filmowym „Start”, Wanda Jakubowska, była więźniarka Oświęcimia, przedstawiła w *Ostatnim etapie* losy więźniarek Brzezinki, bezwzględnie rugując z fikcyjnego świata jakiegokolwiek ślady ideologii narodowej na rzecz wyeksponowania solidarności kobiet złączonych ideą komunizmu. Skonstruowała swą opowieść wokół trzech kobiet, reprezentujących różne narodowości: rosyjskiej lekarki Eugenii (Tatjana Górecka), niemieckiej komunistki Anny (Antonina Górecka) i polskiej Żydówki, Marty (Barbara Drapińska). Postać rosyjskiej lekarki wyróżnia się spośród nich szczególnym heroizmem i bezinteresownością niesienia pomocy innym. Oczywiście, źródłem tych moralnych przymiotów jest jej zaangażowanie w ideologię komunizmu. Za pomoc udzielaną chorym i udział w obozowym ruchu oporu zostaje poddana okrutnym torturom i skazana na śmierć.

Podobnie pozytywną postacią jest jej pomocnica na rewirze, także Rosjanka, Nadia (Maria Winogradowa). Co prawda brak jej siły ducha i woli walki, cechujących jej rodaczkę, ale przedstawiana jest nieodmiennie jako dziewczyna sympatyczna, gotowa wszystkim pomagać (nawet tym, którym nie powinna). Potrafi wnieść do świata obozowego choć chwilę radości, ostatni przejaw człowieczeństwa w tym nieludzkim świecie. Postaci Rosjanek, jak również Niemki i Żydówki, są skonstrastowane z postaciami Polek, które Jakubowska przedstawiła w swym filmie jako kreatury dość odstręczające (zwłaszcza dotyczy to cechujących się wyjątkowym okrucieństwem wobec współwięźniarek blokowych) albo zastraszone babiny, mogące budzić w widzach tylko politowanie. Szczególnie wyrazistym przykładem kontrastu pomiędzy postępową „radzieckością” a konserwatywną „polskością” jest retoryczne zestawienie montażowe dwóch scen. Najpierw na ekranie widzimy grupę starych kobiet, które z wylęknionymi twarzami monotonicznie odmawiają litanie do Matki Bos-

kiej, po czym pojawia się scena z udziałem „uświadomionych ideologicznie” więźniarek, świętujących radosnym śpiewem zwycięstwo Sowietów w bitwie pod Stalingradem. Montażowe połączenie tych dwóch scen wytwarza znaczenie o wysokim stopniu perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę, który z dużym prawdopodobieństwem skieruje swą sympatię w stronę ładnej, młodej Nadii, tańczącej w takt *Kalinkki*, niż wylęknionych kobieciny, klepiących pacierze. Postać Nadii zdaje się mieć bardzo istotne znaczenie w konstruowaniu pozytywnego wzoru Rosjanki, gdyż uzupełnia „ludzki” ciepłem i kobiecym urokiem posagową w swym heroizmie Eugenię.

O ile wątek rosyjskiego heroizmu od początku był wpisany w zamysł twórczy Jakubowskiej, o tyle w przypadku filmu *Miasto nieujarzmione* (1950) został on odgórnie narzucony Jerzemu Zarzyckiemu. Pierwotna wersja scenariusza tego filmu, jeszcze pod tytułem *Robinson Warszawski*, została napisana w 1945 r. przez Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza, a inspiracją były wspomnienia Władysława Szpilmana (którego losy przedstawił wiele lat później Roman Polański w *Pianiście*). Kierownictwo „Filmu Polskiego” nie wyraziło jednak zgody na realizację filmu, który centralnym tematem czynił egzystencjalną samotność człowieka, spełniającą się w konkretnej historycznej sytuacji, czyli po klęsce powstania warszawskiego. Ostatecznie skierowano do produkcji drastycznie zmienioną wersję scenariusza (co było powodem wycofania przez Czesława Miłosza swego nazwiska z czołówki), do którego wprowadzono między innymi postaci trzech bojowników AL, próbujących przedostać się do Rosjan na prawy brzeg Wisły. Jednak i ta wersja filmu nie zadowoliła uczestników Zjazdu Filmowców w Wiśle w 1949 r., na którym oficjalnie zadekretowano w kinie polskim doktrynę socrealizmu. W efekcie film poddano kolejnym przeróbkom – wprowadzono między innymi postać radzieckiego spadochroniarza Fiałki (Wieniamin Trusieniew), który drogą telegraficzną przekazuje na prawy brzeg Wisły informacje o ruchach wojsk niemieckich. Podobnie jak Eugenia z *Ostatniego etapu*, Fiałka ginie śmiercią heroiczną i spektakularną: otoczony przez Niemców, kieruje ogień radzieckich dział na siebie. Dodajmy, że scena ta poprzedza wyzwolenie Warszawy. Znów więc mamy do czynienia z retorycznym układem dramaturgicznym, poprzez który konstruuje się złudzenie relacji przyczynowo-skutkowej pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami. W efekcie widz mógł odnieść wrażenie, jakoby wyzwolenia miasta stało się możliwe dzięki ofierze Fiałki. Postać ginącego heroiczną śmiercią radzieckiego telegrafisty kwestionowała powszechną, choć w owych czasach niemożliwą do wyartykułowania, pretensję, „że nasi ginęli,

a Roscy się przyglądali”. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na to, że choć w zakończeniu zarówno filmu Jakubowskiej, jak i Zarzyckiego pojawia się motyw wyzwolenia Polski przez wojska radzieckie⁸, to jednak same postaci Rosjan są przedstawione jako ofiary, które oddają swe życie za innych. Nic dziwnego, że istniało duże zapotrzebowanie propagandowe na tego typu obrazy, zważywszy, że zbyt świeża była jeszcze wśród Polaków pamięć o tym, jak „wyzwolenie” przebiegało i co naprawdę oznaczało.

Najskuteczniejszym sposobem uporania się z tym niewygodnym problemem rozżewu pomiędzy ideologicznym imperatywem „przyjaźni polsko-radzieckiej” a antysowieckim resentymentem wśród społeczeństwa była strategia milczenia, którą stosowano w polskim kinie powojennym z dość dużą konsekwencją. Znacząca jest całkowita nieobecność Rosjan w filmach „produkcyjnych”, powstałych po 1949 r. jako praktyczna realizacja socrealistycznej doktryny zadekretowanej na Zjeździe w Wiśle. W filmach podejmujących tematy współzawodnictwa pracy, kolektywizacji wsi czy też emancypacji kobiet, sowiecki sojusznik bywa od czasu do czasu przywoływany w rozmowach (jak w *Niedaleko Warszawy* Marii Kaniewskiej, gdzie mówi się o tym, że „kupujemy stal od Rosjan”, która w niczym nie ustępuje amerykańskiej), lecz sami „radzieccy towarzysze” nigdy się nie pojawiają w polskich hutach, kopalniach czy też spółdzielniach produkcyjnych. I znów nietrudno znaleźć wytłumaczenie tej znaczącej nieobecności. Przede wszystkim pozwalała ona reżyserom unikać wielu problemów, bowiem, jak relacjonuje po latach Krzysztof Zanussi, każda postać Rosjanina w filmie polskim wymagała do roku 1989 nieoficjalnej, lecz na piśmie, zgody ambasady radzieckiej⁹. Ideologiczny sojusz polsko-radziecki pojawiał się więc raczej w dialogach niż był przedstawiany poprzez rzeczywiste relacje, wiążące fikcyjne postaci. Ponadto nieobecność Rosjan (a właściwie „człowieka radzieckiego”) w filmach socrealistycznych miała zapewne za zadanie osłabienie powszechnego przekonania o potędze wpływów politycznych Rosji sowieckiej w Polsce. Filmy socrealistyczne usilnie konstruowały iluzję dokonującej się rewolucji społecznej jako ruchu oddolnego, co najwyżej inspirowanego ideami płynącymi ze Wschodu.

⁸ Podobnie kończy się film Jana Rybkowskiego *Godziny nadziei* (1955), w którym radzieckie czołgi przerywają masakrę szpitala polowego dokonywaną przez wycofujący się oddział wojsk niemieckich.

⁹ K. Zanussi, *Stereotypy narodowe w filmie*, [w:] T. Walas (red.), *Narody i stereotypy*, Kraków 1945, s. 215.

Podobną strategię milczenia przyjęli twórcy „szkoły polskiej”, lecz z zupełnie innych powodów niż czynił to socrealizm. Zainicjowany w kinie polskim po przełomie październikowym 1956 r. nurt obrachunków z wojenną przeszłością, w obrębie którego powstały najbardziej znaczące filmy Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka, mógł częściowo tylko wypełnić „białe plamy” w zbiorowej pamięci. Można było wreszcie opowiedzieć o losach „chłopców” z AK, ale doświadczenie wojenne nadal wyczerpywało się w konflikcie polsko-niemieckim. Niemożność ze względów polityczno-cenzuralnych podjęcia w rzetelny sposób złożonych relacji polsko-radzieckich skłoniła zapewne reżyserów ówczesnych do przemilczenia tej kwestii w ogóle. Nieliczni tylko zdecydowali się na zasygnalizowanie jej w sposób pośredni, sugerując ją raczej niż przedstawiając w fabule czy w postaciach. Tak uczynił Andrzej Wajda w filmie *Popiół i diament* z 1958 r., którego akcja rozgrywa się w nocy z 9 na 10 maja 1945 r., czyli dokładnie w momencie zakończenia wojny. Twórca ten zdołał zasugerować to, o czym wiedzieli wszyscy, a czego nie można było wyartykułować w oficjalnym dyskursie publicznym, a mianowicie, że koniec wojny był jednocześnie początkiem **sowieckiej** opresji. Wajda zdołał przekazać to niemożliwe wówczas do wypowiedzenia przeświadczenie, wypełniając wizualne i dźwiękowe tło zasadniczej akcji obecnością sowieckich żołnierzy. Przez cały niemal film wciąż słychać tupot maszerujących nóg, rosyjskie piosenki żołnierskie, widać kolumny żołnierzy przechodzących przez miasto, przejeżdżające czołgi i obrazy sowieckich kronik wojennych. Te obrazy i dźwięki w żaden sposób nie zakłócają głównej linii akcji, skupionej wokół postaci Maćka Chelmskiego, a jednak poprzez swą stałą obecność budują niepokojące wrażenie wszechobecności **sowieckiego** żywiołu, zajmującego coraz to bardziej rozległe przestrzenie miasta. Dopełnieniem tego wrażenia na płaszczyźnie fabularnej są epizodyczne sceny witania z honorami obwieszonych orderami radzieckich oficerów przez przedstawicieli władz miasta, wydających bankiet z okazji zakończenia wojny. W opanowanej przez obcy żywioł rzeczywistości musi więc zabraknąć miejsca dla Maćka, młodego żołnierza AK, co symbolicznie zostaje ujęte w finałowej scenie jego śmierci na wysypisku śmieci.

Najogólniej, do końca lat pięćdziesiątych niewiele Rosjan pojawia się w polskich filmach, a jeśli już, to są to postaci mało zindywidualizowane, które wpisują się w ogólny propagandowy wzór „**człowieka radzieckiego**”, w którym kwestia przynależności i tożsamości narodowej ulega marginalizacji, a wyeksponowana zostaje przynależność ideologiczna. Wzór ten został przejęty w najogólniejszych zarysach przez kino

w następnej dekadzie, aczkolwiek poddano go istotnym modyfikacjom, które wynikały z konieczności respektowania założeń ówczesnej polityki kulturalnej. Tak więc, mimo że Rosjanie zaczęli w latach sześćdziesiątych pojawiać się w polskich filmach nieco częściej niż w latach poprzednich, konstrukcja ich postaci nadal nie mogła wykraczać poza narzucony ideologią schemat **sojuzsu polsko-radzieckiego**. O niemożności przełamania go świadczyć może fakt, iż Komisja Ocen Scenariuszowych odrzuciła na początku lat sześćdziesiątych scenariusze *Wiernej rzeki* i *Przedwiosnia*, jako że niosły one potencjalnie zagrożenie poruszenia kompleksu antyradzieckiego¹⁰. Takiego zagrożenia nie niosły filmy realizowane w konwencji kina popularnego, cieszącego się wówczas poparciem władz z dwójakiego powodu. Po pierwsze, stanowiły „zdrową konkurencję” dla napływających filmów z Zachodu, a po drugie – liczono na to, że odwrócą uwagę publiczności od siermiężnej rzeczywistości, w której przyszło jej żyć. **Sojusz polsko-radziecki** przedstawiony w konwencji komediowej lub melodramatycznej, wolny od nadmiaru propagandowych treści nie budził niepożądanych resentymentów. Wręcz odwrotnie – dostarczał rozrywki, której większość widzów w kinie poszukuje.

Film *Gdzie jest generał?* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego (1964), wojenna komedia o perypetiach gamoniowatego Polaka-żołnierza (Jerzy Turek) i dziarskiej czerwonoarmistki, Marusi, w którą wcieliła się będąca wówczas u szczytu swej popularności Elżbieta Czyżewska, zadowoliła wszystkich – władze, krytyków i publiczność. Co nie znaczy, że decyzji skierowania filmu do dystrybucji nie towarzyszyły dyskusje natury ideologicznej, o czym można przeczytać w zapisach dyskusji kolaudacyjnej. Oto opinia Jerzego Putramenta: „Film porusza na bardzo trudnej płaszczyźnie sprawę stosunków polsko-radzieckich i uważam, że wielką zaletą filmu jest to, że reżyser potrafił to wszystko pokazać do końca”. Aleksander Ścibor-Rylski (notabene autor odrzuconego scenariusza *Wiernej rzeki*) wyraził obawę, że „W pewnych miejscach ta fajtłapowatość [Polaka] jest może zbyt daleko posunięta i obawiam się, że widz polski będzie się czuć trochę zakłopotany. Ta dziewczyna radziecka rysuje się na jego tle nieporównanie bardziej bojowo niż ten «gieroj»”. Alfred Szczepański podobnych niepokojów nie odczuwał: „Uważam, że został poruszony wdzięczny temat przyjaźni polsko-radzieckiej i że został

¹⁰ Protokoły Komisji Ocen Scenariuszy, FilMOTEKA Narodowa, sygn. A-214.

on podany przyjemnie”¹¹. Zaiste, rad był polski widz, gdy po kilkudziesięciu minutach trwania filmu – w trakcie których Orzeszko głównie upija się i śpi – okazuje się, że zawrócił on w głowie dzielnej, energicznej i, co najważniejsze, ładnej Marusi do tego stopnia, że w finale pada mu w ramiona i z zapamiętaniem oddaje pocałunki. Jak trafnie zauważyła Iwona Rammel: „Czerwonoarmistka Marusia zakocha się w Orzeszce, uznając w nim mężczyznę i – za jednym zamachem – dowartościowując jego przynależność narodową”¹².

Romansowy *happy end* okazał się chyba najbardziej nośną i zarazem o wysokim stopniu perswazyjności formułą osvajania Innego, znacznie bardziej skuteczną niż zakładana wspólnota ideologicznych przekonań, czy też wspólny wróg. Najbardziej chyba przekonującym dowodem na skuteczność tego typu rozwiązania była popularność romansowej pary Janka Kosa (Janusz Gajos) i Marusi (Pola Raksa) z telewizyjnego serialu *Cztery pancerni i pies*, zrealizowanego przez Konrada Nałęckiego w 1965 r. Żarliwe uczucie, które połączyło jasnowłosego Polaka i płomiennowłosą czerwonoarmistkę dla większości widzów było zapewne dużo bardziej wiarygodnym dowodem na „**sojusz polsko-rodziecki**” niż polityczne deklaracje i odezwy. Można jednak w tym miejscu zastanowić się, na ile wiarygodna dla ówczesnego widza polskiego była „rosyjskość” tych romansowych heroin kina popularnego, skoro odtwarzały je najbardziej wówczas znane i uznawane za najpiękniejsze polskie aktorki, Elżbieta Czyżewska i Pola Raksa; dlaczego nie zaangażowano do tych ról radzieckich aktorek, co było wówczas możliwe? To sympatia, jaką publiczność darzyła te dwie rodzime aktorki, przekładała się na fikcyjne postaci rosyjskich dziewcząt przez nie odtwarzane.

Innym przykładem filmu, w którym relacje polsko-radzieckie zostały wpisane w schemat fabularny romansu jest *Przerwany lot* Leonarda Buczkowskiego, zrealizowany w tym samym roku, co film Chmielewskiego. Jest to utrzymana w konwencji melodramatycznej opowieść o spotkaniu po latach radzieckiego pilota Wowy (Aleksander Bielawski – do roli mężczyzny-Rosjanina zdecydowano się jednak zaangażować radzieckiego aktora) i Urszuli (Elżbieta Czyżewska), która w czasie wojny uratowała mu życie. Z perspektywy lat wspominają oni łączące ich głębokie uczucie, niespełnione z powodu wojennej zawieruchy. Teraz uświadamiają sobie,

¹¹ Wszystkie wypowiedzi uczestników posiedzenia komisji kolaudacyjnej cytujemy za: I. Rammel, *Dobranoc ojczyzno kochana, już czas na sen... Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katowice 1994, s. 7–76.

¹² *Ibidem*, s. 77.

że ono wciąż trwa, lecz muszą się go wyrzec w imię dobra swych rodzin, które w międzyczasie założyli. Podobnie jak w filmie *Gdzie jest generał?*, zarówno „polskość”, jak i „rosyjskość” głównych bohaterów jest sprawą o znaczeniu drugorzędym, mającą znaczenie o tyle, o ile jest pomocna w rozwijaniu melodramatycznego motywu „miłości niemożliwej”. *Przerwany lot* to rodzimy wariant wojennego romansu – gatunku sprawdzonego po wielekroć w kinie hollywoodzkim – którego „wartością dodaną” było pożądane ideologicznie przydanie „ludzkiej twarzy człowiekowi radzieckiemu”. Temat miłosny w melodramatycznej oprawie był niewątpliwie najbardziej skuteczną metodą realizacji tego celu.

Komedia i melodramat nie były jedynymi gatunkami kina popularnego, które kinematografia polska lat sześćdziesiątych wykorzystywała w służbie proradzieckiej propagandy. Należy tu niewątpliwie wspomnieć o formule filmu sensacyjnego, wykorzystanej między innymi przez Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica w telewizyjnym serialu *Stawka większa niż życie* (1967), którego główny bohater, niezapomniany J-23 (Stanisław Mikulski), pracuje dla wywiadu radzieckiego. Najszerzej jednak wykorzystywana była formuła filmu wojennego, wyraźnie inspirowana poetyką radzieckich widowisk batalistycznych w rodzaju *Wielkiego przełomu* Ermlera. Filmy te relacjonują przebieg walk toczonych przez wojsko polskie u boku Armii Czerwonej na frontach drugiej wojny światowej. We wszystkich pojawia się motyw „przyjaźni narodu polskiego i radzieckiego”, jednak zawsze na plan pierwszy wydobywane jest bohaterstwo rodzimego żołnierza, co odpowiadało założeniom ideologicznym frakcji politycznej nackomunizmu, na czele której stanął wówczas gen. Mieczysław Moczar.

Klasykiem tego gatunku w Polsce jest Jerzy Passendorfer, a filmem, który zapoczątkował ten nurt, są zrealizowane przez niego w 1965 r. *Barwy walki*. Odtworzona w nim została działalność partyzanckich oddziałów Armii Ludowej i Batalionów Chłopskich, które w decydującej walce zostają wsparte przez żołnierzy radzieckich. Lecz nie umocnienie **sojuszu polsko-radzieckiego** było głównym założeniem propagandowym filmu, lecz stworzenie legendy partyzantki ludowej, przydatnej w legitymizacji władzy. Jak wiadomo, „moczarowcom” chodziło jednak nie o tę władzę, która przyszła ze Wschodu, ale tę, która byłaby spadkobiercą ludowej partyzantki w kraju. Ta linia polityczna była zbieżna z rosnącym nacjonalizmem, którego apogeum nastąpiło w marcu 1968 r. Autorem scenariusza filmu *Barwy walki* był właśnie gen. Mieczysław Moczar. To ze strony jego ugrupowania i Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego zgłaszano pod adresem polskich twórców w drugiej

połowie lat sześćdziesiątych apele o filmy propagujące wartości narodowe i mogące służyć za lekcję wychowania patriotycznego. Zrealizowano jednak tylko kilka filmów „ku zadowoleniu generałów”, wśród nich *Kierunek Berlin* (Jerzy Passendorfer, 1969), *Ostatnie dni* (Jerzy Passendorfer, 1969), *Jarzębina czerwona* (Ewa i Czesław Petelscy, 1970)¹³. We wszystkich pojawiają się postaci żołnierzy radzieckich, ale nie wykraczają one poza stereotyp „towarzysza z pola walki” i „słowiańskiej duszy”. Żołnierze polscy i radzieccy wspierają się wzajemnie w boju, padają sobie zatem często w ramiona i obdarzają siarczystymi pocałunkami. Szczególnego rodzaju więź między nimi zapewnia butelka bimbrow (w *Ostatnich dniach* jest na przykład scena, w której radziecki żołnierz skosztowawszy polskiego bimbrow, proponuje głównemu bohaterowi rower w zamian za butelkę tego wysmienitego trunku). Brak w tych filmach szczególnego akcentowania heroizmu żołnierza radzieckiego, gdyż tę cechę rezerwowano dla rodzimych bohaterów. Można dostrzec także pewną regułę w przedstawianiu obu armii. Armia Czerwona pojawia się najczęściej jako oddziały zmotoryzowane, podczas gdy Polacy z reguły maszerują piechotą. Niezależnie od tego, że miało to swe uzasadnienie w faktach historycznych, jednak w kontekście fabuły filmów mogło to prowadzić odbiorcę do wniosku, że ostateczne zwycięstwo nad faszyzmem było możliwe dzięki dobremu wyposażeniu wojska radzieckiego i heroizmowi żołnierza polskiego. Najogólniej, wielka batalistyka lat sześćdziesiątych prezentowała portrety radzieckich towarzyszy z pola walki w sposób stereotypowy i w wymiarze, jakiego wymagała lojalność wobec Wschodu.

W latach siedemdziesiątych trudno byłoby wskazać pojawienie się nowej tendencji w portretowaniu Rosjan w polskim filmie, których obrazy prezentowano dość sporadycznie. Najczęściej były to filmy, w których powracano do tematu wojennego w konwencji mniej lub bardziej monumentalnego widowiska batalistycznego (*Ocalić miasto*, Jan Łomnicki, 1975; *Do krwi ostatniej*, Jerzy Hoffman, 1978) lub z wykorzystaniem formuły kina popularnego. Przykładem tego ostatniego jest *Legenda* Sylwestra Chęcińskiego, wyprodukowana w 1971 r. w koprodukcji z Mosfilmem, opowiadająca o losach przyjaźni dwóch chłopców: Polaka Jurka (Igor Straburzyński) i Rosjanina Saszy (Mikołaj Burlajew), którzy kochają się w tej samej dziewczynie Julce (Małgorzata Potocka). Schematyczność zarówno przygodowo-romansowej fabuły, jak i konstrukcji postaci głównych bohaterów, którzy wpisani zostali w sentymentalny

¹³ I. Siwiński, *Barwy walki albo tęsknota za legendą*, [w:] T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, op.cit., s. 131.

wariant przyjaźni Polaka i Rosjanina, uczyniła ten film jeszcze jedną standardową, „bezpieczną ideologicznie”, próbą uatrakcyjnienia tematu **sojuszu polsko-radzieckiego**.

Przełamanie schematyzmu w przedstawianiu relacji polsko-radzieckich na ekranie nie było rzeczą łatwą. Świadczy o tym przypadek filmu Janusza Kondratiuka *Głowy pełne gwiazd* z 1974 r., który został dopuszczony do rozpowszechniania dopiero w r. 1983. Zarówno sami bohaterowie, fabuła i sposób, w jaki została zaprezentowana, odbiegały bowiem zbyt daleko od schematów obowiązujących w filmach podejmujących temat wojenny. Punktem wyjścia dla fabuły tej tragigroteski jest, podobnie jak w filmie Chęcińskiego, przyjaźń młodego kresowianina, Jury (Włodzimierz Preyss) i Polaka, Włodka (Witold Goliński) w czasach tuż przed zakończeniem wojny. Spełnia się ona jednak nie w walce ze wspólnym wrogiem, lecz w kabinie projekcyjnej lokalnego kina, którego publiczność stanowią najpierw żołnierze niemieccy, a później polscy, przybyli u boku swych radzieckich towarzyszy. Jura z Włodziem dokonuje między innymi groteskowego linczu na miejscowej dziewczynie „lekkich obyczajów”, która go zresztą później uwodzi, a także niszczy zagrażający miasteczku niemiecki czołg. Groteskowe epizody znajdują swój tragiczny finał, gdy Jura wraca do miasteczka w mundurze Wojska Polskiego i zostaje zabity przez „leśnych”. Włodek znajduje go, wraz z innymi uczestnikami zabawy z okazji wyzwolenia, z przywiązaną do szyi tabliczką „Kto przemówi na jego grobie, temu śmierć”. Można byłoby zatem powiedzieć, że zakaz rozpowszechniania przez 9 lat tego filmu był swego rodzaju paradoksalną kontynuacją filmowej fabuły. Rok 1974 z pewnością nie był jeszcze odpowiednim momentem, by nadwierać w jakikolwiek sposób, a już na pewno nie za pomocą groteskowo-tragicznych historii, obowiązującą wersję **sojuszu polsko-radzieckiego**.

U schyłku lat siedemdziesiątych Rosjanin pojawia się w kinie polskim w nowym kontekście, a mianowicie w filmach podejmujących temat rewolucji. Trudno wskazać na przyczynę zainteresowania tym tematem, tym bardziej, że był on podejmowany zarówno przez reżyserów „reżimowych”, na przykład Bohdana Porębę (*Jarostaw Dąbrowski*, 1975), Wandę Jakubowską (*Biały mazur*, 1978) czy Juliana Dziedzinę (*Czerwone ciernie*, 1976), jak i przez Edwarda Żebrowskiego (*W biały dzień*, 1980) oraz Agnieszkę Holland (*Gorączka*, 1980), zaliczanych do grupy twórców opozycyjnych. W filmach zrealizowanych przez pierwszą grupę reżyserów odnaleźć można prosty podział Rosjan na „złych” i „dobrych”, przy czym, jak łatwo się domyślić, pierwsi – to **carscy urzędnicy** i ich otoczenie, drudzy – to demokratyczna opozycja lub rosyjscy rewo-

lucjoniści, sprzyjający polskim towarzyszom. Wprowadzenie na ekran dwóch skontrastowanych typów Rosjan niosło dwojakiego rodzaju pożytek: z jednej strony, współpraca polskich i rosyjskich rewolucjonistów stanowiła dodatkową legitymizację istniejącego sojuszu, bo **carska Rosja** pełniła rolę „wspólnego wroga”, a jednocześnie filmy te pozwalały choć w minimalnym stopniu rozładować antysowiecki resentyment.

Agnieszka Holland w *Gorączce* (1980), adaptacji powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pocisku*, zdołała wyzwolić się od presji zarówno ideologicznego posłuszeństwa, jak i antyrosyjskiego, czy też antysowieckiego, resentymentu. Jest to niewątpliwie pierwszy, i bodaj jedyny, film polski, który jest racjonalną diagnozą stosunków polsko-rosyjskich i próbą demitologizacji narosłych wokół tej kwestii mitów. Możliwe to było dzięki zajęciu przez reżyserkę sceptycznej postawy wobec polskiej romantycznej mitologii narodowej. Pojawiający się w jej filmie urzędnicy i funkcjonariusze **Ochrany** (akcja filmu toczy się w czasie rewolucji 1905 r.) nie jawią się jako **demony zła**, czerpiący sadystyczną przyjemność w prześladowaniu polskich rewolucjonistów. Jak pisze Mariola Jankun-Dopart: „to ludzie z krwi i kości, mający dystans wobec polskiej rzeczywistości i jej mitów, trzeźwo widzący polskie wady i ograniczenia, i umiejący je wykorzystać. Jednocześnie boją się nieobliczalności Polaków, przywiązanych do własnych idei, i ta nieobliczalność budzi ich paniczny lęk, co zaostrza terror i represje (...). W *Gorączce* (podobnie jak u Mickiewicza) serwilistyczni Polacy są kręgosłupem władzy rosyjskiej w podbitej Polsce, a mity mesjanistyczne, niepodległościowe i patriotyczne pomagają kolaborantom, donosicielom i pospolitym cwaniakom manipulować idealistycznymi rodakami i nieźle zarobić na ich, wyssanej z mlekiem matki Polki, gotowości do poświęceń i do pięknej śmierci. (...) Rosjanie w pełni kontrolują «gorączkę», nierzadko wzniecaną przez prowokatorów i agentów **Ochrany**, konsekwentnie oczyszczając polską rzeczywistość z wszelkich nieobliczalnych elementów”¹⁴.

Bohaterowie filmu Holland ponoszą klęskę nie dlatego, że niszczy ich miażdżąca potęga Imperium Zła, ale dlatego, że działają w oderwaniu od realnej rzeczywistości, na którą wciąż nakładają utopijny idealizm. Są ofiarami w równym stopniu **carskiego reżimu**, jak i nikczemności tych, których niewola zmieniła w kolaborantów i donosicieli. Jak trafnie zauważa cytowana już Mariola Jankun-Dopart, „Antyrosyjskie fobie stają się sojusznikiem samych Rosjan: odwracają uwagę od faktycznego stanu

¹⁴ M. Jankun-Dopart, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2002, s. 151–152.

rzeczy, wykluczają głębokie samorozumienie Polaków”¹⁵. Agnieszka Holland z chłodnym racjonalizmem dokonuje dekonstrukcji mitu **Imperium Zła**, wskazując, iż antyrosyjska, a później antyradziecka fobia, pełniła w społeczeństwie polskim funkcję naturalnego podglebia, na którym można było hodować mesjanistyczne ułudę, skutecznie uchylające konieczność dokonania rozrachunku między sobą a światem. Finał filmu, w którym rosyjscy żołnierze dokonują detonacji bomby, rozpalającej wcześniej serca i umysły Polaków, ma wymiar symboliczny – frenetyczna „gorączka” polskiej rewolucji zostaje unieszkodliwiona skutecznością racjonalnych działań rosyjskich żołnierzy.

Lata osiemdziesiąte otwierają nowy rozdział w dziejach filmowego obrazu Rosjanina w kinie polskim, co ma oczywiście swe przyczyny w zmianach natury politycznej. W ślad za nimi nastąpił opisywany przez Bronisława Baczkę proces „odzyskiwania pamięci zbiorowej”¹⁶, który przebiegał w dwóch etapach: pierwszy, najbardziej gwałtowny, w czasach Solidarnościowego przewrotu pomiędzy sierpniem 1980 a grudniem 1981 r., drugi zaś – po ostatecznym załamaniu systemu komunistycznego w roku 1989. Pierwszym obszarem skonfiskowanej pamięci¹⁷, przywróconym przez kino, był **okres stalinowski**; w latach 1980-81 powstało wiele filmów podejmujących ten temat, lecz wskutek stanu wojennego ich rozpowszechnianie zostało wstrzymane na kilka lat. Podobny los spotkał zrealizowaną w 1983 r. filmową adaptację *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, która na premierę musiała czekać aż do 1987 r. Film został zatrzymany przez cenzurę dlatego, iż ówczesne władze doszukały się analogii pomiędzy sytuacją Polski po powstaniu styczniowym, a Polską „posierpniową”.

Wraz z filmem Chmielewskiego powraca do kina polskiego eksploatowany w okresie przedwojennym motyw Rosjanina zakochanego w Polce. Porównując pierwowzór literacki z filmem, można z łatwością dostrzec, że wątek fascynacji Wiesnicyna (Wojciech Wysocki) osobą Salomei (Małgorzata Pieczyńska) został w scenariuszu znacząco rozbudowany o motywy i sytuacje w powieści nieobecne. Ponadto w konstrukcji filmowego bohatera można odnaleźć liczne odwołania do pozytywnego wzoru osobowego żołnierza-rycerza, co oczywiście miało przede wszystkim na celu idealizację Kobiety-Polki. W portretach towarzyszy

¹⁵ *Ibidem*, s. 152.

¹⁶ Zob. B. Baczeko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1994, s. 193–247.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 201–212.

Wiesnicyna można zaobserwować podobną tendencję; przydaje im się „ludzkie cechy”, ale tylko po to, by dowartościować kategorię „polskości”. Szczególnie symptomatyczna jest w tym względzie rozgrywająca się w karczmie scena rozmowy rosyjskich oficerów o Polakach, która nie ma swego odpowiednika w powieści Żeromskiego. Padające w niej kwestie w dość jednoznaczny sposób sugerują, że, niezależnie od wykonywanych żołnierskich obowiązków, Rosjanie żywią swego rodzaju podziw dla polskiego zrywu powstańczego (pada na przykład zdanie „Skąd w nich [Polakach] taka siła?”), a także mają upodobanie w sztuce polskiej (major prosi małego żydowskiego skrzypka: „zagraj coś polskiego”). Można zakładać, iż dodanie tej sceny miało na celu złagodzenie obrazu Rosjan w filmie, a tym samym wykroczenie poza negatywny stereotyp **dzikiego i okrutnego żołdaka**, jednakże nie można pominąć faktu, że pozytywna waloryzacja „rosyjskości” odbywa się tutaj poprzez zaakceptowanie przez oficerów swej w pewnym sensie moralnej i kulturowej niższości wobec „polskości”. Innymi słowy, w filmie Chmielewskiego Rosjanie mają nad Polakami przewagę militarną, ale uznają i podziwiają ich walory duchowe.

Podobną tendencję można odnaleźć w innym filmie podejmującym temat **powstania styczniowego**, a mianowicie w *Szwadronie* Juliusza Machulskiego, zrealizowanym w 1992 r., który zapewne w intencji reżysera miał być próbą przewyciężenia martyrologicznej wizji powstania styczniowego w kulturze polskiej. Temu bowiem miało z pewnością służyć uczynienie głównym bohaterem filmowej opowieści młodego Rosjanina, barona Fiodora Jeremina (Radosław Pazura), który wstępuje na ochotnika do szwadronu dragonów, biorących udział w tłumieniu powstania. Z jego perspektywy pokazany jest przebieg walk, wobec których, jak przekonują o tym jego wypowiedzi, ma stosunek bardziej niż ambiwalentny. I on także, jak Wiesnicyn, zapala platonicznym uczuciem do „dumnej Polki”. Uczynienie jej obiektem fascynacji (czy też platonicznej miłości) rosyjskiego oficera spełnia w filmie Machulskiego funkcję nieco inną niż w *Wiernej rzece* Chmielewskiego. Przede wszystkim, spotkanie Jeremina z polską patriotką staje się dla niego kolejnym powodem zwątpienia w sens walki, w której zdecydował się wziąć udział.

Kolejny Rosjanin zakochany w Polce pojawia się w filmie *Wrota Europy* Jerzego Wójcika, zrealizowanym w 1999 r. na motywach reportażu Melchiora Wańkowicza *Szpital w Cichiniczach*, który opowiada o **bolszewickim** oblężeniu polskiego szpitala wojskowego w 1919 r. **Bolszewicy** w filmie Wójcika są przedstawieni jako **prymitywna**, żądna krwi i kierująca się najniższymi instynktami **dzicz**. Przekonuje o tym ich wygląd oraz zachowanie. Ich dowódca, Anczew (Andriej Jegorow),

ulegnie jednak urokowi „dumnej Polki”, młodzietkiej pielęgniarce, Zosi (Alicja Bachledda-Curuś). Okazywana mu otwarcie przez dziewczynę niechęć, a nierzadko pogarda, ma dla niego niewytłumaczalną moc przyciągania. W pewnym momencie mówi do niej: „Nienawidzisz nas. Kto potrafi nienawidzić, potrafi też kochać”. Przed nią też dokonuje swego rodzaju rachunku sumienia, mówiąc, że „jego serce też boli, kiedy patrzy na to wszystko”. Zapłaci za to wysoką cenę, poniesie śmierć z rąk swych towarzyszy, gdy pomaga dziewczynie uciec z obłożonego szpitala.

Choć film Wójcika bardzo wyraźnie wykracza poza stereotyp patriotycznego widowiska, to przedstawione w nim postaci nabierają znamion kulturowych metafor. Zosia w planie symbolicznym ocala bowiem w pewnym sensie ten **nieludzki świat „bolszewickiej zarazy”**. Bo przecież śmierć Anczewa jest jego ofiarą i zarazem odkupieniem. Być może pobrzmiewa w tym odległe echo mesjanistycznych złudzeń, że Polska ma do spełnienia wobec Rosji swego rodzaju misję¹⁸. I te złudzenia odsłaniają narcystyczny aspekt polskiej kultury i świadomości zbiorowej.

W filmie Roberta Glińskiego *Wszystko, co najważniejsze*, zrealizowanym w 1992 r. na podstawie autobiograficznej opowieści Oli Watowej, także pojawia się postać bolszewika zakochanego w Polce. Jest nim komendant obozu pracy w Kazachstanie, do którego zostaje zesłana Watowa wraz z synkiem. Wzbudza ona w Iwanie opętańczą miłość i pożądanie, nad którym nie jest w stanie zapanować do tego stopnia, że posuwa się do gwałtu. Ocalenie przyjdzie z rąk jego rosyjskiej (?) kochanki, którą jednak nie kieruje bezinteresowna chęć pomocy innej bezsilnej kobiecie, lecz niemalże zwierzęca zazdrość. Jest ona zresztą sportretowana jako całkowite zaprzeczenie wysublimowanej polskiej kobiecości: **prymitywna**, o wulgarnej urodzie i wyzywającym zachowaniu, wzbudza w swym kochanku agresję i budzi w nim najniższe instynkty.

Zarówno w filmie Glińskiego, jak i Wójcika pojawia się motyw **gwałtu** dokonywanego przez **bolszewików** na polskich kobietach. We *Wrotach Europy* nabiera on metaforycznego znaczenia. Irena, ofiara gwałtu, pojawia się na ekranie jako postać w czerwonej szacie na białym koniu, prowadzonym przez **bolszewickich żołdaków**. Realizm rysunku ich postaci tworzy wyrazisty kontrast z wysoce wystylizowaną nieruchomą postacią kobiety o twarzy madonny, z rozpuszczonymi długimi blond włosami i krwawymi ranami wokół ust. Obraz ten w bezpośredni sposób nawiązuje do utrwalonego w polskiej kulturze porozbiorowej alegorycz-

¹⁸ Por. J. Maciejewski, *Stereotyp Rosji i Rosjanina w polskiej literaturze i świadomości społecznej*, „Więź” 1998, nr 2, s. 190.

nego – głównie antyrosyjskiego – wyobrażenia Polski jako umęczonej kobiety.

Inspiracje odmienną tradycją ikonograficzną odnaleźć można w analogicznej scenie filmu Andrzeja Wajdy *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), którego akcja rozgrywa się w okresie tuż po klęsce **powstania warszawskiego**. Postać **własowca**, dokonującego **gwałtu** na głównej bohaterce, jest przedstawiona zgodnie z najbardziej rozpowszechnionym stereotypem **bolszewika** jako prymitywnego **zwierzęcego** osobnika, któremu Wajda dodaje jeszcze poprzez wyizolowanie w ścieżce dźwiękowej jego diabolicznego śmiechu cech niemalże **demonicznych**. Konsekwencją nadmiaru zastosowanych środków filmowych, jak i ich przesadnej ekspresywności, jest hiperbolizacja i odrealnienie całej sytuacji, a wreszcie jej transformacja w alegorię **gwałtu**, dokonywanego na Polsce przez **bolszewizm**, bliską poetyce przedwojennego plakatu propagandowego. W podobnie plakatowy sposób przedstawieni są sowieccy żołnierze – w filmie Janusza Kidawy-Błońskiego *Pamiętnik znaleziony w garbie* (1992) – którzy w 1945 r., wkraczając na ziemię śląskie, rabują i gwałcą mieszkanki małego miasteczka.

Powtarzający się w filmach z lat dziewięćdziesiątych motyw **gwałtu**, dokonywanego przez **bolszewików** na polskich kobietach, jest ewidentnym przejawem próby odreagowania zbiorowej traumy, spowodowanej długotrwałą opresją polityczną, poczynając od okresu **rozbiorów**, na politycznej **dominacji Związku Radzieckiego** po II wojnie światowej kończąc. Nic więc dziwnego, że obok wspomnianych wyżej filmów, które można uznać za odpowiednik psychologicznej sytuacji pourazowej z charakterystycznym dla niej powracaniem związanych z nią wizji, pojawiły się także utwory, stanowiące próbę odreagowania owej traumy poprzez degradację postaci, będących jej źródłem. Za taki symboliczny akt degradacji można uznać filmy, w których Rosjanie pojawiają się nieodmiennie w rolach gangsterów związanych z **mafia**, **prostytek** i **handlarzy**.

Rosyjska mafia pojawia się między innymi w filmach *Psy* i *Psy II* Władysława Pasikowskiego (1992, 1994), *Miasto prywatne* (Jacek Skalski, 1994), w popularnym serialu Wojciecha Wójcika *Ekstradycja* (1995), *Prostytki* (Eugeniusz Priwiezieńcew, 1997). Warto zaznaczyć, że w prawie wszystkich tych filmach pojawiają się bardziej lub mniej wyraziste sugestie powiązań pomiędzy światem **rosyjskiej mafii** a **KGB** lub środowiskami rządowymi. Afery szpiegowskie i działalność terrorystyczna **KGB** zostały przedstawione w filmie *Gracze* (Ryszard Bugajski, 1995). W *Złotym runie* (Janusz Kondratiuk, 1996) można zobaczyć **rosyjskich**

handlarzy, a w filmach Łukasza Zadrzyńskiego (*Billboard*, 1998) i Marty Meszaros (*Córy szczęścia*, 1998) Rosjanki jako kobiety z półświatka, zaplątane w afery kryminalne, i **prostytutki**.

Mniej nachalną, ale tym bardziej interesującą próbę odreagowania „**sowieckiej** traumy”, a właściwie „kompleksu rosyjskiego” zaproponował Filip Bajon w swym kameralnym filmie telewizyjnym *Sauna* (1992). Akcja tej politycznej komedii rozgrywa się w Helsinkach, w hotelu Ministerstwa Edukacji, w którym zatrzymują się stypendyści i wykładowcy z całego świata, w tym pokaźna grupa reprezentantów bloku wschodniego. Miejszem ich spotkań jest hotelowa sauna, która w pewnym momencie dla Rosjanina Jurija (Marian Opania) i Polaka (Bogusław Linda) stanie się areną walki o „rząd dusz”. Akcja zostaje przedstawiona w trzech odsłonach czasowych: w okresie triumfu Solidarności, po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego i wreszcie – po ostatecznym upadku komunizmu i rozpadzie bloku wschodniego.

Obydwaj mężczyźni są godnymi siebie przeciwnikami. Jurij jest inteligentny i przenikliwy w swych sądach i prognozach politycznych, a Janek to niepokorny duch, który swym idealizmem i bezczelnością budzi wśród „wschodnich towarzyszy” w takim samym stopniu podziw, jak i irytację. Nic więc dziwnego, że jego decyzja pozostania na Zachodzie po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego budzi wśród nich zarówno zawód, jak i zadowolenie, bo jest dowodem na to, że i „dumny Polak” okazał się ostatecznie, tak jak i oni wszyscy, konformistą. Gdy Janek spotyka się ze swymi znajomymi w saunie po 1989 r., wydaje się, ku zadowoleniu zwłaszcza Jurija, człowiekiem całkiem przegrany. Mimo to, a może właśnie dlatego, to jemu scenariusz filmu daje przywilej powiedzenia „ostatniego słowa”. Przy pomocy swych „wschodnich” kompanów knuje przemyślną intrygę – wystawiają swego rosyjskiego „przyjaciela” na próbę sfingowanych doniesień prasowych i telewizyjnych o wprowadzeniu stanu wojennego w Moskwie. Pewny siebie i arogancki dotychczas Jurij wpada w panikę i z łatwością daje się namówić Jankowi do wyjazdu do Szwecji. W ten sposób dokonał się symboliczny akt zemsty byłych poddanych **Imperium** na jego butnym przedstawicielu. Zadowoleni z takiego obrotu rzeczy, orientują się jednak niebawem, że byli zaledwie stawką w zakładzie Polaka i Rosjanina sprzed kilku lat. Po raz kolejny okazali się więc narzędziem w ręku silniejszych lub sprytniejszych. Nietrudno zauważyć, że ten zamysł fabularny przedstawia w symboliczny sposób „układ sił” w obrębie bloku wschodniego: prawdziwa gra i walka toczy się pomiędzy Polakiem i Rosjaninem, to oni są godnymi siebie przeciwnikami, a pozostali mogą być co najwyżej obserwatorami

lub aktorami w spektaklu, którego reżyserem jest ktoś inny. Jest nim, ma się rozumieć, Polak, który ostatecznie dowiódł sobie i innym, że to do niego należy „rząd dusz”. Mimo że zwycięstwo Polaka ma wymiar ściśle symboliczny, było jednak dogodnym, a w gruncie rzeczy chyba jedynym dostępnym dla polskiej publiczności, sposobem rozładowania zarówno frustracji i poczucia klęski w realnym planie życia, jak i kompleksu Rosji.

Komediowa konwencja była wykorzystywana w przedstawianiu Rosjan w kinie polskim po 1989 r. także przez innych reżyserów. Juliusz Machulski w swej postmodernistycznej w zamyśle komedii *Deja vu* (1989) przedstawił radziecką Rosję z okresu NEP-u, widzianą oczami amerykańskiego gangstera polskiego pochodzenia. Jego krótki pobyt w groteskowej **sowieckiej rzeczywistości** – w której co i rusz przydarzają mu się tak śmieszne sytuacje, jak propozycja ze strony pionierów zorganizowania przerzutu „towarzysza Chaplina” do Związku Radzieckiego – kończy się pobytem z zakładu dla obłąkanych. Bohaterka komedii Filipa Bajona *Lepiej być piękną i bogatą* (1993), opowiadającej o rodzającym się w Polsce po 1989 r. kapitalizmie, dostrzeże z kolei możliwość zrobienia wielkiego interesu na spadochronie podarowanym jej przez radzieckiego generała, przyjaciela matki z dawnych czasów. Matka, zagorzała komunistka, nie akceptująca zachodzących przemian i jej przyjaciel, radziecki generał, lat temu kilkadziesiąt byliby przedstawieni jako figury siejące dookoła strach; teraz jawią się już tylko jako zabawne relikty przeszłości, pomocne co najwyżej w realizacji celów głównej bohaterki. Tytułowy bohater filmu Kazimierza Kutza *Pułkownik Kwiatkowski* (1995), wojskowy lekarz w randze porucznika, chcąc ująć cało z awantury w hotelowej restauracji z rosyjskim oficerem, udaje wysoko postawionego pułkownika UB. Rosjanie, jak łatwo przewidzieć, ulegają magii stopnia wojskowego. Zachęcony bohater rozpoczyna serię „inspekcji” okolicznych urzędów UB (ten pomysł fabularny to także przewrotne nawiązanie do *Rewizora* Gogola). Uwalnia więzionych żołnierzy AK, udaremnia Armii Radzieckiej wywóz polskich dzieł sztuki do sowieckiej Rosji. Choć względy prawdy historycznej uniemożliwiły zakończenie filmu *happy endem*, nie uchylało to jednak satysfakcji, która musiała towarzyszyć widzom, obserwującym dzielnego Polaka, wyprowadzającego **Sowietów** w pole. Politowania i śmiechu godną postacią jest także epizodyczny radziecki żołnierz z utrzymanego w komediowej konwencji filmu Leszka Wosiewicza *Kroniki domowe* (1997), któremu ojciec głównego bohatera wróży rychłą śmierć. Ten, ogarnięty panicznym strachem, najpierw się upija, a później popełnia samobójstwo. *Operacja „Koza”* Konrada Szolajskiego (1999), której bohaterami jest polski naukowiec Horn (Olaf

Lubaszenko), pracujący nad preparatem umożliwiającym zamianę osobowości, i atrakcyjna agentka **KGB**, przybywająca z misją szpiegowską do Warszawy, to już czysta farsa, lecz i w niej można dostrzec próby rozładowania rosyjskiego kompleksu. Wszak to polski uczony opracował ten przełomowy w dziejach światowej nauki preparat, a KGB może co najwyżej opracować metodę jego wykradzenia.

Najogólniej, można stwierdzić, że komediowe filmy z Rosjanami są szczególnego rodzaju próbą oswojenia Innych poprzez śmiech, który, jak wiadomo, jest najskuteczniejszą formą pozbawienia przeciwnika siły. Jednocześnie artykułują one i utrwalają głęboko wcześniej skrywane przeświadczenie Polaków o **niższości wschodnich sąsiadów**. Ich dotychczasowej sile politycznej zostaje w komediach przeciwstawiona polska inteligencja, dowcip i spryt. Przyznać trzeba, że ta właśnie metoda podreperowania nadwężonego przez lata całe zbiorowego *ego* Polaków okazała się dla rodzimego widza najbardziej satysfakcjonująca.

Podsumowując, kino polskie po r. 1989 wyraźnie stygmatyzuje postaci Rosjan jako Innych, co jest niewątpliwie odreagowaniem narzuconej doktrynalnie w okresie PRL-u „**sojuszem polsko-radzieckim**” wspólnoty ideologicznej. „Stare” i „nowe” filmowe portrety Rosjan łączy jednak jedno, a mianowicie ich stereotypowość; tak jak wcześniej oglądać można było na ekranie papierowe sylwetki „towarzyszy z pola walki”, tak obecnie widz polski obcuje z jednowymiarowymi okrutnymi i prymitywnymi **sowieckimi żołdakami**, członkami **mafii** albo w najlepszym przypadku dobrotliwymi, acz nierozgarniętymi „**Ruskami**”. I nie zmieni tego kilka wyłamujących się z tego schematu obrazów, jak sympatycznie nakreślona postać Rykowa (Siergiej Szakurow) w filmowej adaptacji poematu Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999), która sama w sobie jest wskrzeszeniem, jak i pożegnaniem świata, który bezpowrotnie odszedł w przeszłość. Jak dotychczas, postać Rosjanina w polskim filmie zamyka się w stereotypie, którego ramy zakreśla z jednej strony pozytywna nostalgia, z drugiej – negatywna emocjonalnie trauma przeszłości. Racjonalna analiza stosunków polsko-rosyjskich pozostaje na mapie kina polskiego wciąż „białą plamą”, a na pytanie, kiedy zostanie ona zapisana, trudno dziś udzielić odpowiedzi.