

Kulturoznawstwo

Marcin Cybulski

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Czy w ZSRR kręcono thrillery?

Thriller jest tym gatunkiem filmowym (rozważania na temat tego, czy faktycznie jest to odrębny gatunek, podjęte zostaną nieco dalej), który dość jednoznacznie kojarzy się z anglosaskim obszarem kulturowym. Klasyczne „dreszczowce”¹ powstawały (i z powodzeniem nadal powstają) przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, ale realizowano je także w Wielkiej Brytanii. Nie oznacza to oczywiście, że gatunek ten nie znalazł wiernych zwolenników (tak wśród widzów, jak i twórców) w innych krajach. Swoimi thrillerami może poszczycić się m.in. kinematografia francuska, a w ostatnich latach w szczególności hiszpańska i skandynawska. Thriller, obok innych „mrocznych” gatunków filmowych (horror, film noir), trafił także na żyzną glebę w kinematografii dalekowschodniej (przede wszystkim japońskiej i koreańskiej), gdzie obok wykorzystania jego czysto rozrywkowych aspektów twórcom udaje się nierzadko posłużyć tym gatunkiem do tworzenia frapujących opowieści o skomplikowaniu ludzkiej natury oraz uwikłaniu jednostki w mniej lub bardziej nieprzyjazny system społeczny. Nie zmienia to jednak faktu, że za prekursora gatunku uważa się Alfreda Hitchcocka, a ponieważ swoje najwybitniejsze filmy tworzył on zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i USA to uznanie tych dwóch państw za pełnoprawne ojczyzny thrillera wydaje się wysoce uzasadnione.

Zgoła inaczej rzecz się miała w kinematografii Europy Środkowej i Wschodniej. Można prześledzić to choćby na przykładzie kina polskiego. Jakkolwiek jeszcze w okresie Polski Ludowej pojawiały się mniej lub bardziej udane próby wykorzystania schematu gatunków filmowych (najczęściej filmu kryminalnego, ale także horroru, właśnie thrillera², a nawet westernu), to jednak nigdy nie były one ani dominujące, ani szczególnie istotne. Co więcej, nimb kina autorskiego otaczający tradycję polskiego kina w połączeniu z uwarunkowaniami politycznymi sprawiał, że kino gatunkowe traktowano co najmniej nieufnie, z reguły jako mało poważne,

¹ Zgodnie z założeniem, jakie przyjął Rafał Syska, w niniejszym tekście pojęcia „thriller” i „dreszczowiec” traktowane są jako całkowicie zamienne [Syska 2001, 79]. To samo sugeruje zresztą słownik [Słownik języka... 2002, 466].

² Przykład pełnoprawnego thrillera okresu PRL to chociażby *Wściekły* (1979) w reżyserii Romana Załuskiego [Dudziński 2016, 157–169].

nieambitne i nastawione na łatwą popularność. Nawet transformacja ustrojowa i gospodarcza po roku 1989 oraz wymuszone przez nią powolne odchodzenie kina polskiego od modelu *stricte* reżyserskiego do w większym stopniu producenckiego nie spowodowały od razu wysypu kina gatunkowego. Ze schematów gatunkowych thrillera zaczęto korzystać wyraźnie częściej, choć przede wszystkim dopiero w ostatniej dekadzie. Można tu wymienić obrazy, takie jak: *Dług* Krzysztofa Krauzego (1999), *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego (2009), *Enen* Feliksa Falka (2009), *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego (2012), *Układ zamknięty* Ryszarda Bugajskiego (2013), *Jeziorek* Michała Otłowskiego (2014), *Anatomia zła* Jacka Bromskiego (2015), *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza (2015). Mimo ich powstania i z reguły dobrej recepcji widzów i krytyki, kino autorskie oraz dramat psychologiczny bądź społeczny pozostały dominujące zarówno dla obrazu polskiego kina lat 90., jak też pierwszych piętnastu lat XXI wieku. Sytuacja ta powoli się zmienia – z korzyścią dla rozwoju kina gatunkowego (w czym niewątpliwie udział ma wpływ dobrej, nowej literatury polskiej, której adaptacje powstają coraz częściej) – jednak odnosi się wrażenie, że polski widz nadal chętniej ogląda rodzime produkcje biograficzne i historyczne niż *stricte* gatunkowe thrillery czy horrory.

W artykule podjęta zostanie próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy można mówić o produkcji thrillerów filmowych w specyficznych warunkach, w jakich tworzyła się i rozwijała kinematografia Związku Radzieckiego. Zanim jednak przyjdzie czas na te rozważania, należałoby pokrótce przypomnieć pewne ramy definicyjne.

Popularna definicja thrillera (pol. dreszczowiec) jest dość ogólna i określa go jako rodzaj utworu literackiego lub filmowego, który poprzez nastrój niepewności, tajemniczości budzi w odbiorcy „dreszcz emocji” [*Dreszczowiec*, online]. Zwraca się też uwagę na to, że jest to utwór sensacyjny, co samo w sobie mówi raczej o sposobie budowania narracji poprzez napięcie, intrygę i zmiany niż o konkretnych ramach gatunkowych. R. Syska jest wręcz zdania, że thriller nie jest w ogóle gatunkiem [Syska 2001, 79], ponieważ do tej definicji włącza się dzieła tak różnorodne, że niemal nieposiadające łatwych do wyodrębnienia cech wspólnych. Do tego problematyczne jest z jednej strony nadużywanie pojęcia thriller, a z drugiej rzuca się w oczy postępująca hybrydyzacja gatunków filmowych [Syska 2001, 79]. Thrillerem może być film kryminalny, historyczno-przygodowy, psychologiczny itd. Wyznacznikiem tego potencjalnego gatunku byłby tu zatem raczej styl i narracja oparte na „stale potęgowanym niepokoju i świadomości ciągłego zagrożenia” [Syska 2001, 80]. Gatunkowo thriller może być zatem filmem gangsterskim, policyjnym, szpiegowskim, a nawet kinem grozy itp. [Has-Tokarz 2008, 137–138 i n.]. Natomiast samo pojęcie thrillera nie wypracowało zdaniem R. Syski

podstawowych kodyfikacji gatunkowych, jak: charakter świata przedstawionego, typ bohatera i określony repertuar konwencji [Syska 2001, 80]. Przynależność do „gatunku” thrillera zależeć będzie zatem w większym stopniu od strategii twórcy niż od zauważalnych konwencji gatunkowych. Cechy thrillera wynikają więc raczej ze stylu niż tematyki [Syska 2001, 81]. Jak pisze wspomniany autor:

Twórcy (...) – aby zrealizować thriller – muszą umiejętnie wzmaczać napięcie, wykreować atmosferę niepewności, świadomość zagrożenia i istnienia często trudnych do zdefiniowania niebezpieczeństw, wreszcie zredukować dystans między bohaterem a widzem, budując identyfikację w oparciu o mechanizm podobieństwa między protagoniścią intrygi a ekscytującym się jego przygodami odbiorcą [Syska 2001, 81].

Thriller jest więc gatunkiem specyficznym, ponieważ może zawierać w sobie wiele różnych gatunków, jego wyznacznikiem jest raczej styl niż temat, a do tego nie posiada on wyraźnie określonych cech. Zasadniczo jednak można przyjąć, że thriller wpisuje się w ramy gatunku kina sensacyjnego (kina akcji) oraz w nurt realizmu, co odróżnia go od kina grozy, w którym źródłem niepokoju jest świat nadnaturalny czy też szeroko pojęty obszar fantastyczny [Syska 2001, 83–84].

R. Syska wyróżnia także pewne specyficzne cechy fabuły, które często występują w filmach określanych jako thrillery. Są to: model everymana jako bohatera, model pojedynku z „szaleńcem”, model psychicznej destrukcji i model odkupienia win [Syska 2001, 85–91]. Za elementy świata przedstawionego uznaje chaos i zagubienie oraz motywy izolacji, labiryntu i klaustrofobii. Nie bez znaczenia pozostaje także jedność czasu, specyficznym pojmowany realizm oraz – co oczywiste – określony zasób środków plastycznych filmu (odizolowane przestrzenie, mrok, półmrok, sceny nocne, mroczne budynki, schody, piwnice, mgły itd.) [Syska 2001, 92–105].

Za kluczowe wyznaczniki thrillera także inni autorzy uznają poczucie lęku i niepokoju, ale wynikającego z niepewności i napięcia, a nie z nadnaturalnej niesamowitości, jak ma to miejsce w przypadku kina grozy [Carroll 2004, 392]. Robert Dudziński podkreśla, że thriller jest opowieścią o zetknięciu człowieka z „absolutnym, irracjonalnym złem, które wdziera się do uporządkowanego świata” [Dudziński 2016, 164] i powoduje chaos. Wydaje się, że taki sposób przedstawiania świata z powodzeniem można przyjąć jako jeden z wyznaczników tego gatunku. Od pokrewnego gatunku, jakim jest horror, thriller odróżnia przede wszystkim to, że, po pierwsze, w tym drugim źródło lęku ma charakter fantastyczny, po drugie zaś, horrory znacznie częściej wywołują silną reakcję emocjonalną, którą określilibyśmy raczej mianem szoku bądź przerażenia niż lęku [Has-Tokarz 1996/1997, 65, 69 i in.] (dotyczy to zwłaszcza horrorów w stylu *gore* lub tzw. *slasherów*). Oczywiście

kino pełne jest przykładów klasycznych filmów łączących thriller z horrorem, w przypadku których trudno jednoznacznie określić, czy lęk bohatera (i widza) ma charakter realistyczny, czy nadnaturalny (żeby wspomnieć choćby wczesne filmy Romana Polańskiego – *Dziecko Rosemary* i *Lokatora*). Z gatunkowego punktu widzenia thriller z reguły łączy się z szerszą kategorią filmu kryminalnego (choć nie każdy thriller ma konotacje kryminalne, jednak na ogół tak właśnie jest). Aby jednak film kryminalny stał się thrillerem, konieczne jest spełnienie wymogów stylistycznych, które wyszczególniono pokrótce wyżej.

Jak widać, wyznaczenie ścisłych ram gatunkowych thrillera filmowego nie jest proste, niemniej jednak widzowi znacznie łatwiej niż teoretykowi określić, co jest thrillerem, a co nim nie jest. Właśnie ze względu na to, że ten gatunek filmowy określa się przede wszystkim poprzez stosunkowo „miękkie”, czyli intuicyjne i wrażeniowe cechy, jak styl, „klimat” i sposób oddziaływania na emocje odbiorcy.

Przyjmując te rozważania definicyjne za punkt wyjścia, wypada odnieść się do gatunku thrillera w bogatej kinematografii Związku Radzieckiego. Okolicznościom historycznym kształtowania się kina ZSRR oraz jego uwarunkowaniom politycznym więcej miejsca poświęcono w poprzednich pracach autora niniejszego tekstu [Cybulski 2013; 2017]. W dużym uogólnieniu wystarczy zaznaczyć, że kinematografia – ze względu na swój potencjał propagandowy – zawsze znajdowała się w centrum zainteresowania radzieckiej władzy. Z tego też powodu stopień zideologizowania kina w Związku Radzieckim (a także ingerencja cenzury) był tam zasadniczo znacznie większy niż na przykład – w niepozabawionej przecież cenzury politycznej – Polsce Ludowej. Oczywiście uwarunkowania polityczne rozwoju kinematografii radzieckiej nie były monolitem i zmieniały się na przestrzeni różnych lat. W latach 20. i 30. doszło do prawdziwej eksplozji kina radzieckiego i mimo silnego nacechowania ideologicznego to właśnie w tym kraju zaistnieli wówczas geniusze reżyserii i montażu, tacy jak choćby Siergiej Eisenstein [Jurieniew 1977, 43]. Jednak już w latach 30. doszło do zmian zarówno ideowych, jak i technologicznych. Do kina radzieckiego wszedł dźwięk, a jednocześnie partyjna kontrola nad wszelką działalnością kulturalną, w tym kinem, przyjęła rozmiary wcześniej niespotykane [Szczepański 1991, 112]. Diametralna zmiana nastąpiła dopiero po śmierci Stalina, na fali „odwilży” politycznej zapoczątkowanej w 1956 roku. Cenzura zelżała, a kino otworzyło się zarówno na nowe tematy, jak i poszukiwania formalne i gatunkowe [Pitera 1967, 5–7]. Kolejny etap w historii kina radzieckiego wyznaczają lata 60., gdy do głosu dochodzą młodzi, utalentowani twórcy (wśród nich Andriej Tarkowski), a w tematyce filmu zaczyna dominować nurt psychologiczno-indywidualistyczny, zwany też intymistycznym [Płazewski 1995, 309]. Następujący potem okres breżniewowski był w pewnym sensie epoką stagnacji

w kulturze radzieckiej, niemniej jednak poziom ingerencji cenzury był o wiele niższy niż kilka dekad wcześniej. Największa swoboda twórców kina zaznaczyła się w epoce pieriestrojki, wtedy też pojawił się wyraźny trend zwrotu w stronę kina gatunkowego, niestroniącego od wzorców zachodnich [Płażewski 1995, 386].

Bez wgłębiania się w szczegółową chronologię historii kina radzieckiego, należy podkreślić, że bez względu na to, czy mowa o okresie silnej restrykcyjności, czy też względnej liberalizacji (której nie należy oczywiście mylić z wolnością wypowiedzi artystycznej), w całym przedziale lat 1917–1991 kinematografia w Związku Radzieckim podlegała w takim czy innym stopniu presji politycznej, w związku z czym określone tematy, postawy, typy bohaterów oraz gatunki filmowe były bardziej lub mniej aprobowane, pożądane lub – na odwrót – potępiane, a przynajmniej traktowane z dużą niechęcią. W pierwszych dekadach swojej historii kino radzieckie promowało przede wszystkim filmy historyczne, dokumentalne oraz poruszające tematykę Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (1941–1945). W latach późniejszych rozwijał się także dramat psychologiczny i obyczajowy. Dobrze miała się komedia, choć władza patrzyła na nią przychylnie tylko wówczas, gdy wyśmiewała ona wzorce antysocjalistyczne i nie czerpała zbyt wyraźnie z „dekadenckich” i „burżuazyjnych” szablonów zachodnich. Można się więc łatwo domyślić, że gatunki takie jak thriller były w tej sytuacji na przegranej pozycji.

Thriller jednoznacznie kojarzył się z kulturą zachodnią czy wręcz amerykańską, co przypinało mu łatkę „burżuazyjnego” i niemal automatycznie skazywało na odrzucenie przez władzę. Mimo tych obiektywnych trudności, w drugiej połowie XX wieku powstała w Związku Radzieckim pewna liczba filmów, które bądź to z powodzeniem można uznać za pełnoprawne thrillery, bądź też przy większej enigmatyczności gatunkowej wykorzystywały elementy stylistyki thrillera. Nie może jednak zaskakiwać fakt, że znakomita większość z tych obrazów, które uznać można za faktyczne thrillery, powstały dopiero w drugiej połowie lat 80., a nawet na samym początku lat 90., czyli w okresie pieriestrojki oraz tuż przed rozmontowaniem struktur Związku Radzieckiego. Był to okres zdecydowanej liberalizacji cenzury oraz otwarcia się na wzorce zachodnie, co znacznie przyspieszyło także pojawienie się technologii domowego wideo i tym samym masowy dostęp do filmów z Ameryki i Europy Zachodniej. W okresie wcześniejszym można mówić przede wszystkim o filmach, które wpisując się w pożądany przez władzę wymiar ideologiczno-propagandowy, wykorzystywały pewne elementy stylistyczne i narracyjne omawianego gatunku.

Za prekursora thrillera w kinie, jak już wspomniano, uważa się A. Hitchcocka, zaś rozwój tego gatunku (także w literaturze) nastąpił w drugiej połowie XX wieku. Trudno byłoby więc znaleźć przykłady radzieckich thrillerów sprzed II wojny

światowej. Niemniej jednak najwcześniejszy film produkcji ZSRR, który nosi wyraźne cechy tego gatunku, pochodzi z roku 1947. Nosi on tytuł *As wywiadu* (*Подвиг разведчика*) w reżyserii Borisa Barneta (1902–1965) i oparty został na sztuce Michaiła Maklarewskiego. Film B. Barneta, aktora i reżysera, laureata kilku prestiżowych nagród i odznaczeń przyznawanych przez władze radzieckie, wpisywał się w patriotyczną propagandę wojenną, toteż wykorzystanie pewnych tropów stylistycznych thrillera zostało tu niejako ukryte pod pożądaną przez władzę tematyką. Fabuła filmu opowiada o tajnym agencie radzieckiego wywiadu, majorze Fiedotowie (w tej roli Paweł Kadocznikow), który dostaje się jako niemiecki przedsiębiorca w bliskie otoczenie Hitlera w okolicach Wilczego Szańca, jego słynnej kwatery w Prusach Wschodnich. Bohater nawiązuje kontakt z Niemcami, których kusi wizją zyskownych interesów handlowych prowadzonych na terenie okupowanego ZSRR. Dzięki wniknięciu w krąg wysoko postawionych hitlerowców Fiedotow ma zamiar dotrzeć do niebezpiecznego generała Kühna, prawej ręki Führera. Początkowo udaje mu się zyskać zaufanie wroga (a nawet fałszywe dokumenty oficerskie), z czasem jednak zostaje zdemaskowany i odtąd bohater staje się celem pościgu wrogiej agentury. Mimo to udaje mu się dotrzeć w pobliże generała Kühna, a gdy wykradnięcie planów operacji bojowych na froncie wschodnim okazuje się niemożliwe, Fiedotow doprowadza do spektakularnego porwania niemieckiego generała i wywiezienie go samolotem do Moskwy. Film był luźno oparty na przeżyciach prawdziwego agenta Nikołaja Kuzniecowa i odniósł w ZSRR olbrzymi sukces frekwencyjny. Na tle innych filmów opowiadających o radzieckim bohaterstwie na froncie II wojny światowej *As wywiadu* wyróżniał się całkowicie innym typem bohatera. Był to samotny indywidualista, działający na tyłach wrogach, „twardziel” o romantycznej i idealistycznej duszy. Cechy te zbliżają go zdecydowanie do bohaterów klasycznych thrillerów. *As wywiadu* ma w sobie także formalne cechy tego gatunku. W czarno-białym filmie przeważają kręcone w tzw. niskim kluczu oświetleniowym sceny nocne lub w ciemnych wnętrzach, twarze bohaterów skąpane są wąskim, punktowym światłem. Długie korytarze, schody, cienie – wszystko to stanowi formalne elementy typowego dreszczowca filmowego. W filmie praktycznie nie ma plenerowych scen dziennych ani światła słonecznego, co potęguje atmosferę niepokoju i zagrożenia. Czy można zatem powiedzieć, że *As wywiadu* to pełnoprawny thriller? Zważywszy, na ile niejednoznaczna jest definicja tego gatunku, przyjąć można, że to prekursorski pod względem gatunku i bohatera film w Związku Radzieckim, w którym z pewnością odnaleźć można cechy thrillera szpiegowskiego. Film stara się budować oddziaływanie na widza przez napięcie, a nie brawurowe zwroty akcji, co także jest przecież typowe dla omawianego gatunku. Niewątpliwie jednak z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy

fabuła *Asa wywiadu* jest bardzo uproszczona, a kontrast między wybitnością bohatera a nierozgarnięciem jego adwersarzy zbyt naciągany [Бабицкий, online]. W filmie zwraca też uwagę pewna monotonia potęgowana przez podobne wnętrza i kadry oraz statyczną pracę kamery, niemniej jednak monotonię także uznaje się za jeden z wyznaczników gatunkowych thrillera, odróżniających go od typowego kina akcji. Jest to monotonia świadoma, która odmalowuje rzeczywistość w sposób beznamiętny, aby tym bardziej wydarzenia dokonujące się na jej tle wywoływały napięcie, niepokój i lęk [Syska 2001, 103].

O ile *As wywiadu* spełnia wiele kryteriów gatunkowych thrillera w wersji szpiegowskiej, o tyle młodszy o piętnaście lat film *713 prosi o pozwolenie na lądowanie* (*713-ŭ nrocum nocađky*) w reżyserii Grigorija Nikulina (1922–2007) w jawny sposób odwołuje się do amerykańskich wzorców kina sensacyjnego, w którym napięcie wywołuje się przez realne zagrożenie życia bohaterów i klaustrofobiczną przestrzeń. Film jest zresztą oparty na powieści Arthura Haileya *Runway Zero Eight* z roku 1956, która posłużyła za wzór wielu adaptacjom (oprócz omawianego tu filmu radzieckiego także amerykańskiej komedii *Czy leci z nami pilot?* z roku 1980). Oryginalny motyw masowego zatrucia pokarmowego, do którego dochodzi na pokładzie samolotu pasażerskiego i którego ofiarą padają obaj piloci, okazał się zbyt banalny jak na upolitycznione kino radzieckie i to nawet w okresie jego „odwilży”. Dlatego w filmie G. Nikulina pokładowy incydent to skutek podania załodze silnego narkotyku przez nieznaną dywersantów – pierwotnie samolotem miała bowiem lecieć delegacja radziecka, która w ostatniej chwili przełożyła termin lotu. W zaistniałej sytuacji sprawy w swoje ręce biorą radziecki prawnik i inżynier oraz prześladowany przez swoje władze Niemiec-komunista. Dzięki ich zimnej krwi i nawiązaniu współpracy z naziemną kontrolą lotów udaje im się wylądować maszyną i doprowadzić do szczęśliwego końca. Pomijając te nadatki propagandowe, film korzysta z klasycznej formuły kina sensacyjnego, które – szczególnie w kolejnych dekadach – zostało silnie wyeksploatowane zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych (powstał szereg podobnych filmów rozgrywających się na pokładach samolotów, choć analogiczne fabuły rozgrywały się także na tonących statkach, w zagrożonych pożarem bądź wybuchem wieżowcach itp.). Napięcie w tego rodzaju odmianie gatunkowej kina sensacyjnego wynika przede wszystkim z silnego utożsamienia się z sytuacją bohaterów, klaustrofobicznej przestrzeni, z której nie ma ucieczki, a także uciekającego czasu, jaki zostaje na zorganizowanie ratunku. Jest to więc innego rodzaju thriller niż thrillery szpiegowskie, kryminalne, detektywistyczne – tu każda sekunda ma ogromne znaczenie, a wątki fabularne nie odsłaniają nowych, nieznaną tropów. Ponownie należałoby stwierdzić, że dla współczesnego widza *713 prosi o zgodę na lądowanie* wydawać się może

zbyt statyczny i nużący, zwłaszcza jak na mający trzymać w napięciu dreszczowiec. Jest to jednak niewątpliwie jedna z pierwszych prób przełożenia amerykańskich wzorców kina sensacyjnego na grunt radziecki.

W podobny nurt, wykorzystujący pełną napięcia historię, ograniczoną do niewielkiej liczby bohaterów i zamkniętej przestrzeni, z której nie ma ucieczki, wpisuje się obraz *Piraci XX wieku* (*Пираты XX века*) z roku 1979 w reżyserii Borisa Durowa (1937–2007). Film ten uchodzi oficjalnie za pierwszy radziecki przykład kina akcji, który od początku i w pełni świadomie realizowany był w zgodzie z tą konwencją [*История создания...*, online]. Film odniósł gigantyczny sukces, do dzisiaj ma status kultowego, jest też najbardziej dochodowym obrazem kinowym w całej historii kina radzieckiego i rosyjskiego. *Piraci XX wieku* opowiadają o załodze statku wiozącego ładunek opium (do celów medycznych), która zaatakowana zostaje przez uzbrojoną bandę przestępców, po czym ucieka ze statku na pobliską wyspę i tam stacza finałową batalię z bezwzględными piratami (zakończoną sukcesem odważnych marynarzy). Film B. Durowa to kino zrealizowane z rozmachem, bardzo „współczesne”, które z powodzeniem może oglądać dzisiejszy widz bez poczucia obcowania z anachronicznym językiem. Obraz ten niewątpliwie spełnia wszelkie wymogi pełnoprawnego kina sensacyjnego (obok długich scen stopniowanego napięcia nie brakuje tu także strzelaniny, walk wręcz, zdjęć podwodnych, ujęć z lotu ptaka itd.). Atrakcyjności filmowi dodają nowoczesny montaż i panoramiczne zdjęcia wykorzystujące egzotyczne krajobrazy. Jednak czy *Piraci...* są thrillerem? Niewątpliwie mamy tu do czynienia z elementami tego gatunku (klaustrofobia, sytuacja bez wyjścia, zło zakłócające porządek), jednak trafniejsza wydawałaby się identyfikacja tego filmu jako typowego, rozrywkowego kina sensacyjnego (może nawet przygodowego) niż thrillera. Jako ciekawostkę warto wspomnieć, że motyw statku zaatakowanego przez współczesnych piratów wrócił niedawno do kin za sprawą udanego duńskiego filmu *Porwanie* (reż. Tobias Lindholm, 2012), który w przeciwieństwie do *Piratów XX wieku* jest thrillerem psychologicznym, operującym poczuciem niepokoju i nieznośnym wręcz napięciem w stopniu mistrzowskim [Pietrzyk, online].

W ten sam nurt, co dwa wyżej omówione obrazy, wpisuje się film *Samolot w płomieniach* (*Экипаж*, 1979), w reżyserii Aleksandra Mitty (ur. 1933). To kolejna odpowiedź na konwencję amerykańskiego kina gatunkowego na pograniczu sensacji i filmu katastroficznego. Fabuła jest bardziej rozbudowana niż w *713 prosi o zgodę na lądowanie*, ponieważ w pierwszej części filmu dość blisko poznajemy życie prywatne bohaterów (załogi samolotu) oraz ich problemy osobiste, a dopiero w drugiej połowie zawiązuje się sensacyjna akcja – nieoczekiwane załoga otrzymuje rozkaz ewakuowania radzieckich inżynierów naftowych z rodzinami z osady

zniszczonej przez trzęsienie ziemi. Ponieważ start dokonuje się w dramatycznych warunkach szalejących pożarów, samolot ulega uszkodzeniu i tylko heroiczna postawa załogi pozwala dolecieć do Moskwy i tam bezpiecznie wylądować [*Как снимали...* 2004]. Poziom realizmu tej fabuły nie jest zbyt wysoki, jednak fakt ten wpisuje obraz w konwencję gatunku w jego oryginalnej, amerykańskiej odsłonie. Film okazał się gigantycznym sukcesem kasowym w Związku Radzieckim i wpisał się na stałe w kulturę masową tego kraju. Uchodzi też za pierwszy radziecki film katastroficzny [Pawlak, Pełka 1986, 154–155] i tak też należałoby go traktować od strony gatunkowej. To zrealizowane z rozmachem kino sensacyjno-katastroficzne. Nie jest to na pewno klasyczny thriller, z samotnym bohaterem zwalczającym zło i narastającym poczuciem niepewności i niepokoju. Do gatunku thrillera można go zatem zaliczyć tylko w wypadku bardzo szerokiego potraktowania tej definicji. Istnieje oczywiście w kulturze masowej pojęcie thrillera sensacyjnego czy thrillera katastroficznego – rodzi się jednak pytanie, czy w wielu przypadkach nie dochodzi tu właśnie do nadużywania pojęcia thriller w odniesieniu do filmów, które są raczej dynamicznym kinem akcji niż dreszczowcem.

Kolejna grupa radzieckich filmów gatunkowych, które należałoby tu przywołać w kontekście thrillera, to produkcje powstałe u schyłku lat 80. oraz na początku następnej dekady, a więc już w zgoła innych warunkach politycznych. W roku 1987 Stanisław Goworuchin (ur. 1936) zrealizował film *Dziesięciu Murzynków* (*Десять негритят*), oparty na klasycznej powieści Agathy Christie pod tym samym tytułem. Fabuła opowiada o spotkaniu kilku osób na tajemniczej wyspie, gdzie za pośrednictwem płyty gramofonowej zostają oni kolejno oskarżeni o różne przestępstwa. Bohaterowie jeden po drugim padają ofiarą morderstw, które zaplanowane są jako specyficzna gra psychologiczna i zbrodnia doskonała w jednym. Powieść uchodzi za jeden z najsłynniejszych kryminałów w historii i doczekała się dużej liczby adaptacji scenicznych i ekranowych³. Jednak spośród wszystkich ekranizacji filmowych to właśnie film S. Goworuchina uchodzi za najwierniejszy oryginałowi literackiemu, ponieważ nie zmieniono tu zakończenia i nie dodano happy endu. Dzięki temu radziecka wersja filmowa ma bardzo mroczny, pesymistyczny klimat. Zasadniczo jedyną zmianą w stosunku do pierwowzoru jest wprowadzenie retrospekcji oraz wątku miłosnego. Film bazuje na poczuciu permanentnego zagrożenia, utrzymując wysoki poziom napięcia. Do tego stanowi swoistą wiwisekcję psychologiczną, koncentrując się na przeszłości jednostki, jej winach i błędach, wyrzutach sumienia, lęku przed śmiercią. Całości dopełniają chłodne, wysmakowane zdjęcia i klaustrofobiczny klimat południowego wybrzeża Półwyspu Krymskiego. Film nie

³ Najnowsza to brytyjski miniserial produkcji BBC z r. 2015, zrealizowany dla upamiętnienia 125. rocznicy urodzin A. Christie [Górna 2016].

tylko nawiązuje do klasycznego, „złotego” okresu mrocznego kina kryminalnego, lecz także spełnia większość kryteriów gatunkowych thrillera. Nie jest to jednak thriller sensacyjny ani katastroficzny, a psychologiczny dreszczowiec z wątkiem kryminalnym. Być może z omówionych tutaj filmów to właśnie radziecka adaptacja powieści A. Christie bodaj w najpełniejszy sposób udziela twierdzącej odpowiedzi na pytanie, czy w ZSRR realizowano thrillery filmowe.

Bardziej dyskusyjne jest pytanie, na ile można mówić o związkach z gatunkiem w przypadku dramatów psychologicznych realizowanych w tym okresie, które to dramaty podnosiły często tematykę poruszaną wcześniej w kinie radzieckim rzadko lub wcale. Wydaje się, że takim przypadkiem może być obraz Eldara Riazanowa (1927–2015) pod tytułem *Droga Jelena Siergiejewna*⁴ (*Дорогая Елена Сергеевна*, 1988). Film opowiada o rozgrywce psychologicznej pomiędzy nauczycielką a grupą jej uczniów, którzy pod pozorem odwiedzin z okazji jej urodzin usiłują wykraść testy egzaminacyjne z sejfów. Są tu niewątpliwie elementy thrillera: zamknięta przestrzeń, zaburzenie porządku, jedność miejsca i czasu, narastające zagrożenie przemocą. Mimo wszystko film jest jednak raczej dramatem psychologicznym niż thrillerem. Można go też odczytywać jako metaforę przemian kraju i społeczeństwa – nauczycielka symbolizuje pokolenie lat 60., a jej uczniowie generację dwie dekady późniejszą, uosabiającą zmiany, ale i niepewną przyszłość, a także porzucenie pewnych utrwalonych dotąd ram i zasad.

Na pograniczu gatunków lokuje się także dramat kryminalny w reżyserii Jurija Kary (ur. 1954) pod tytułem *Mafia w blasku prawa* (*Воры в законе*, 1988), w którym przestępczy świat abchaskiej prowincji stanowi głównie tło dla ukazania tragedii ludzkiego życia. Z kolei tropy thrillera politycznego (także umiejscowionego w radzieckiej lokalności) wykorzystuje o kilka lat wcześniejszy film reżysera Igora Gostiewa (1925–1994) *Europejska historia* (*Европейская история*).

Na przełomie lat 80. i 90. zaczęły też powstawać filmy, które wyznaczyły kierunek rozwoju nowego kina rosyjskiego już po upadku ZSRR. Kino gatunkowe, w tym szeroko pojęta sensacja, kryminał i oczywiście thriller, zajme w nim niepoślednie miejsce. Do tego nurtu należy *Igła* (*Игла*, 1988) Raszyda Nugmanowa (ur. 1954), opowieść o samotnym bohaterze zwanym Moro (w tej roli zmarły tragicznie dwa lata później Wiktor Coj), wchodzącym w konflikt z gangiem dealerów narkotykowych, których obarcza odpowiedzialnością za uzależnienie jego byłej dziewczyny. *Igła* to pełnoprawny, kryminalny thriller, pokazujący jednocześnie prowincjonalne republiki radzieckie u progu transformacji – tematu, który w kolejnej dekadzie pod płaszczykiem kina gatunku będzie podejmował choćby wybitny

⁴ Tytuł filmu E. Riazanowa można przetłumaczyć także, korzystając z formy przypadkowej wołacza jako *Droga Jelena Siergiejewna*.

reżyser Aleksiej Bałabanow (1959–2013). Metaforyczne i znamienne są tu sceny nakręcone nad wyschniętym Jeziorem Aralskim.

Na trzy miesiące przed podpisaniem deklaracji o rozwiązaniu Związku Radzieckiego światową premierę miał chyba ostatni radziecki thriller pt. *Szatan* (*Сатана*, 1990) w reżyserii Wiktora Aristowa (1943–1994), który w roku 1991 został nagrodzony Srebrnym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie. Ten wyjątkowo posępny, nihilistyczny film w symboliczny sposób zamyka epokę kina radzieckiego. Bohaterem filmu jest młody płatny zabójca, który jednak w swojej profesji znajduje przede wszystkim źródło sadystycznej przyjemności, a nie utrzymania. *Szatan* to obraz kraju upadłego, unurzanego w pijaństwie, pozbawionego zasad moralnych i stojącego na skraju przepaści. W drastyczny sposób ten mroczny thriller wyraża niepokoje społeczeństwa stojącego jedną nogą w liczącym niemal 75 lat reżimie, a drugą w przyszłości, która – niczym w klasycznym thrillerze – przynosi jedynie lęk, niepokój i poczucie permanentnego zagrożenia.

Na początku lat 90. powstała większa liczba gatunkowych filmów radzieckich, które nosiły cechy thrillera lub wręcz były pełnoprawnymi thrillerami. Można tu wymienić m.in.: *Wielkie złoto Mr Greenwooda* (*Большое золото мистера Гринвуда*, reż. Georgij Kondratjew, Igor Reznikow, 1991) – syberyjską opowieść o poszukiwaniu rzekomo ukrytego przez myśliwego z Alaski skarbu, *Werbownik* (*Вербовщик*, reż. Eduard Gawriłow, 1991) – szpiegowską historię odwołującą się do lat 70. czy wreszcie zrealizowany w koprodukcji z Amerykanami thriller historyczny *Teofania kreśląca śmierć* (*Феофания, рисующая смерть*, reż. Władimir Alenikow, 1991). Trudno byłoby jednak traktować te tytuły jako reprezentatywne dla kinematografii radzieckiej w szerszej perspektywie. Mimo formalnego istnienia ZSRR na początku lat 90. realia polityczne, gospodarcze i tym samym produkcyjne były już całkowicie inne. Kino radzieckie mogło z powodzeniem zwrócić się w stronę wzorców gatunkowych i zaczęło to w pełni wykorzystywać. Wydaje się więc, że mimo cezury historycznej wymienione w tym akapicie tytuły w większym stopniu przynależą do nowego kina rosyjskiego lat 90. niż do kinematografii ZSRR.

Podsumowując powyższą, z konieczności bardzo skrótową i ogólną analizę, należałoby sformułować kilka zasadniczych wniosków na temat kondycji thrillera filmowego w Związku Radzieckim. Po pierwsze, sama definicja thrillera (dreszczowca) nastęrcza pewnych trudności. Wyróżnikami są tu raczej styl i narracja niż temat lub wyraźne cechy gatunkowe, w związku z czym nie jest możliwe całkowicie jednoznaczne określenie, czy dany film jest thrillerem, czy też nim nie jest. Do tego mamy dość często do czynienia z hybrydyzacją gatunkową, zaś thriller może bądź to przyjmować inną formę gatunkową (np. filmu sensacyjnego lub katastroficznego), bądź też łączyć się np. z kinem psychologicznym lub obyczajowym.

Po drugie, w całym okresie istnienia kinematografii radzieckiej, z wyłączeniem kilku ostatnich lat, thriller był gatunkiem traktowanym przez władzę niechętnie lub wręcz wrogo, co często uniemożliwiało korzystanie z jego konwencji w sposób jawny i bezpośredni. Z tego powodu realizowano filmy, które *de facto* używały schematu i stylistyki thrillera, ale oficjalnie przedstawiano je jako kino historyczne, polityczne lub dramatyczne. Po trzecie wreszcie, nawet biorąc pod uwagę powyższe założenie, kino sensacyjne czy kryminalne (w tym thrillery) nigdy nie stanowiło istotnego składnika ilościowego w całości kina radzieckiego. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero pod koniec lat 80., a do prawdziwej eksplozji kina gatunkowego doszło w kolejnej dekadzie, już w okresie po rozwiązaniu ZSRR.

Do filmów w sposób pełnoprawny wykorzystujących konwencję thrillera można zaliczyć *Asa wywiadu* B. Barneta, który w „klasyczny” dla gatunku sposób operuje światłem, mrocznymi zdjęciami, kreacją samotnego bohatera, subiektywną narracją i poczuciem zagrożenia. Na dobrą sprawę drugim „klasycznym” thrillerem wykorzystującym w pełni intrygę kryminalną, niepokój, stan zagrożenia i klaustrofobię jest dopiero młodszy o cztery aż dekady film *Dziesięciu Murzynków* w reżyserii S. Gowruchina. Natomiast w gatunku thrillerów przygodowo-awanturnych należy wymienić *713 prosi o pozwolenie na lądowanie* G. Nikulina, *Piratów XX wieku* B. Durowa oraz *Samolot w płomieniach* A. Mitty. Są to sprawnie zrealizowane odpowiedzi na konwencjonalne, amerykańskie kino sensacyjne i jeżeli przyjmie się tego typu nieco poszerzoną definicję thrillera, to filmy te również należałoby określić jako thrillery pochodzące ze Związku Radzieckiego.

W latach 80. zaczęły pojawiać się filmy psychologiczno-społeczne, które wykorzystywały pewne tropy thrillera (jak *Droga Jelena Siergiejewna* E. Riazanowa), a wkrótce potem w kinie radzieckim zaczęły się zauważalne zmiany. Nastąpił wyraźny zwrot ku kinu gatunkowemu, w tym konwencji thrillera, którą wykorzystywać zaczęto zarówno w filmach czysto rozrywkowych, jak i kinie artystycznym. W tym drugim gatunek ten okazał się doskonałym medium w obrazowaniu świata podlegającego silnym i nieprzewidywalnym przemianom politycznym, społecznym i obyczajowym.

Reasumując, zasadna wydaje się teza, że thriller był zjawiskiem rzadkim w historii radzieckiego kina, głównie za sprawą uwarunkowań politycznych. Mimo to powstała pewna liczba filmów o pełnoprawnych cechach thrillera, a jeszcze więcej produkcji wykazywało wpływy stylistyczne tego gatunku. W przeciwieństwie do kinematografii polskiej, w której powrót do kina gatunkowego po roku 1989 następował bardzo powoli i nie dokonał się dotąd w pełni, rosyjskie kino w nowej rzeczywistości ustrojowej bardzo szybko zaczęło realizować filmy gatunkowe, w tym thrillery, odnosząc na tym polu duże sukcesy tak frekwencyjne, jak i artystyczne.

Bibliografia

- Babickij Aleksandr. *Podvig razvedčika – s čego vsë načinalos’*. (online) <http://archive.is/Q6FZG> (dostęp 1.04.2018) [Бабицкий Александр. *Подвиг разведчика – с чего всё начиналось*. (online) <http://archive.is/Q6FZG> (dostęp 1.04.2018)].
- Carroll Noel. 2004. *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Cybulski Marcin. 2013. *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*. Toruń: Grado.
- Cybulski Marcin. 2017. *Proszę przyjść jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*. Lublin: Werset.
- Dreszczowiec*. (online) <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dreszczowiec> (dostęp 1.04.2018).
- Dudziński Robert. 2016. *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie „Wściekły” Romana Zaluskiego*. W: *Groza w kulturze polskiej*. Red. Dudziński R., Kowalczyk K., Płoszaj J. Wrocław: Trickster: 157–169.
- Górna Marta. 2016. „*I nie było już nikogo*”. *Kto morduje gości państwa Owen? Najnowsza ekranizacja powieści Agathy Christie*. „Gazeta Wyborcza” z 17.06.
- Has-Tokarz Anita. 1996/1997. *Spoleczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*. „Folia Bibliologica” vol. XLIV/XLV: 63–81.
- Has-Tokarz Anita. 2008. *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów. Korespondencje i transpozycje*. „Folia Bibliologica” vol. L: 135–150.
- Istoriâ sozdaniâ fil'ma „Piraty XX veka”*. (online) <http://1001material.ru/12099.html> (dostęp 1.04.2018) [*История создания фильма „Пираты XX века”*. (online) <http://1001material.ru/12099.html> (dostęp 1.04.2018)].
- Jurieniew Rostisław. 1977. *Historia filmu radzieckiego*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kak snimali „Ėkipaž”*. 2004. „Argumenty i Fakty Superzvězdy” № 19. (online) <http://www.aif.ru/archive/1684532> (dostęp 1.04.2018) [*Как снимали „Экипаж”*. 2004. „Аргументы и Факты Суперзвёзды” № 19 (online) <http://www.aif.ru/archive/1684532> (dostęp 1.04.2018)].
- Pawlak Edward, Pełka Barbara. 1985. *Film radziecki w Polsce*. Warszawa: Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów.
- Pietrzyk Marcin. *Gotując dla somalijskich piratów*. (online) <http://www.filmweb.pl/review/Gotuj%C4%85c+dla+somalijskich+pirat%C3%B3w-13956> (dostęp 1.04.2018).
- Pitera Zbigniew. 1967. *Nowy film radziecki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Płażewski Jerzy. 1995. *Historia filmu*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słownik języka polskiego PWN*. T. 3: R–Z. 2002. Red. Szymczak M. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Syska Rafał. 2001. *Thriller jako gatunek*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. Loska K. Kraków: Rabid: 79–113.
- Szczepański Tadeusz. 1991. *Stalin i filmowcy*. W: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*. Red. Hendrykowski M. Poznań: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych: 104–119.

Summary

Were thrillers made in the USSR?

This article is an attempt to answer the question whether, in the specific conditions in which the cinematography of the Soviet Union was created and developed, we can talk about the production of thrillers. The notion of the thriller is considered and attention is paid to the problem of the definition of the term itself and the fact that some researchers do not treat the thriller as a genre at all. The thriller, associated by the Soviet decision-makers with Western culture (and thus also American), was perceived as a bourgeois creation, which made it an undesirable genre in the Soviet Union. Nevertheless, for many years immediately after the end of World War II and at the very end of the existence of the historical empire, a series of films were created and they could be called thrillers in the general modern sense of the word. Titles of Soviet films created in the years 1947–1991 have been chosen from the rich resources of cinematography of our eastern neighbours. At the cinema historian's workshop, there were both images of well-known and popular Soviet directors (Boris Barnet, Stanisław Goworouchin, Eldar Riazanow), as well as slightly less known personalities, (Georgij Nikulin, Boris Durow).

Key words: thriller, cinematography, soviet movies, Russian film, Soviet thriller

Kontakt z Autorem:
cybulski@kul.pl