

W okresie rządów Gorbaczowa „przyspiesza” historia, „przyspiesza” też radziecka kinematografia, zmieniając swoją estetykę i oferując widzowi nieobecne w niej dotąd treści. Kultura kinematograficzna tego okresu nie jest zjawiskiem autonomicznym względem wszystkich innych dziedzin ówczesnej kultury, nie jest dyskursem izolowanym, lecz jednym z dynamicznie rozwi-

jających się i wzajemnie powiązanych dyskursów publicznych, dyskursem charakterystycznym dla modelu kulturowego schyłkowego ZSRR.

Model ten – który należy rozumieć jako fenomen kultury pluralistycznej w realiach monopartyjnego radzieckiego systemu ideologicznego, funkcjonujący w warunkach społeczeństwa posttotalitarnego – określam jako kulturę pierestrojki i nie nadaję mu „mechanicznie” ram czasowych ściśle powiązanych z rządami ostatniego sekretarza generalnego KPZR. Skłonny jestem mówić o funkcjonowaniu owego modelu w latach 1986-1990. Za cezurę otwierającą przyjmuję przy tym dwudziesty siódmy zjazd partii, który położył fundament pod funkcjonowanie pojęcia „głasność” w radzieckim dyskursie publicznym, z kolei za cezurę końcową uznaję wiosnę roku 1990 – wtedy właśnie niemal zbiegły się w czasie likwidacja artykułu szóstego konstytucji ZSRR, przyznającego partii komunistycznej status siły kierowniczej w państwie, oraz zniesienie cenzury. Jest to więc okres krótszy niż ten określany mianem gorbaczowowskiego (przypadającego na lata 1985-1991), a utożsamiany często z pojęciem pierestrojki jako takiej⁴. Zawężenie to jest jednak konieczne ze względu na dwa oczywiste fakty. Po pierwsze dlatego, że procesy kulturowe każdorazowo muszą być skatalizowane przez proces polityczno-społeczny, w którym uzyskanie władzy sekretarza generalnego (w marcu 1985 roku) przez polityka reprezentującego program reformistyczny dopiero w dłuższej perspektywie umożliwia zaistnienie trwałych zmian w społecznych praktykach dyskursywnych. Po drugie zaś dlatego, że zmiany polityczne roku 1990 zbiegają się z początkiem okresu, kiedy wyemancypowane kultury narodowe w rozpadającym się ZSRR doprowadzają do wyodrębnienia narodowych dyskursów partykularnych i do procesów kulturowych, które trwać będą po rozpadzie ZSRR, stanowiąc realia kultury modelu transformacji społecznej i rynkowej.

Pierestrojkowa kultura kinematograficzna jest jedną z płaszczyzn ogólnych procesów kulturowych w Związku Radzieckim charakterystycznych dla lat 1986-1990 – płaszczyzną integralną i nierozzerwalnie związaną ze wszystkimi innymi. Panującemu modelowi kultury zawdzięcza ona swój publicystyczny charakter i katalog podejmowanych w jej obrębie tematów. Należały do nich choćby patologie nomenklaturowe, gospodarcze i społeczne, rozmaite oblicza

⁴ Wzmiankowane w poprzednim przypisie pilotażowe jakościowe badania terenowe przeprowadzone przeze mnie (we wrześniu i w grudniu 2016 roku) w oparciu o metodę wywiadu biograficznego wyraźnie wykazują, że w rosyjskiej pamięci społecznej okres pierestrojki zamyka się bądź wraz z sierpniowym puczem Janajewa w roku 1991, bądź w roku 1993, w momencie siłowego rozwiązania tak zwanego kryzysu konstytucyjnego i towarzyszącego mu zbrojnego szturmu na moskiewski Dom Rad Rosji (obecnie gmach rządu Federacji Rosyjskiej). Publikacja podsumowująca badania ukaże się wkrótce w monografii zbiorowej przygotowywanej przez Pracownię Badań nad Pamięcią Zbiorową w Postkomunistycznej Europie Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

buntu młodzieżowego, oblicza subkultur czy postaci tak zwanych nieformalów, czyli przedstawicieli wszelkich niekoncesjonowanych przez państwo i partię ruchów oddolnych. Należała do nich także kwestia zinstytucjonalizowanej przemocy (na przykład w wojsku) oraz cała gama tematów rozliczeniowych – terror stalinowski czy tożsamość indywidualna i społeczna w realiach stalinowskich. Kultura kinematograficzna pierestrojki to również platforma nowych rozwiązań estetycznych, w tym między innymi poszukiwania języka opisu szeregu zjawisk pozostających dotąd – ze względu na obecność mechanizmu cenzury i powiązanie estetyki z planem ideologicznym – poza oficjalnym dyskursem publicznym. Efektem funkcjonowania takiej właśnie platformy poszukiwań jest olbrzymia fala różnorodnych obrazów wyobcowania.

Figura alienacji – która we wcześniejszych radzieckich produkcjach filmowych pojawiać się mogła jedynie incydentalnie (za zwiastun nadchodzącej estetyki należy w tym kontekście uznać fenomenalne *Straszydło*⁵ Rołana Bykowa z roku 1983) – to jeden ze znaków rozpoznawczych artystycznego kina pierestrojki. Kino epoki kultury rewolucyjnej (od roku 1918 do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych), jeśli już podejmuje problematykę wyobcowania, to skupia się raczej na jego obliczu klasowym niż indywidualnym; kino totalitarne (od połowy lat trzydziestych do roku 1956) obrazuje w specyficzny dla siebie sposób mechanizmy włączania do kolektywu, indywidualizację postaw traktując bądź jako przejaw zachowań wrogich, bądź jako wyzwanie dla ideologicznej socjalizacji. Drogę ku artystycznym realizacjom tematu alienacji otwiera po dwudziestym zjeździe KPZR estetyka odwilży (od 1956 roku), która jednak stosunkowo szybko zaczyna być krępowana nawracającą cenzurą i oczekiwaniami ideologicznymi. Twórcy kina epoki pierestrojki cieszą się bodaj największą w historii kinematografii ZSRR swobodą twórczą, funkcjonując przy tym w realiach społecznych socjalizmu czasów kryzysu gospodarczego i aksjologicznego, w którym ideologia stanowi już nie istotę procesów kulturowych, społecznych czy nawet politycznych, lecz ich konwencjonalne tło. Powszechne wykorzystywanie przez twórców kina figury alienacji to zarówno świadectwo kryzysu, jak i swoiste „odreagowywanie” przez kulturę kinematograficzną szeregu wcześniejszych uwarunkowań produkcji filmowej, uniemożliwiających nieskrępowane budowanie narracji o wielu zjawiskach.