

Maya Balakirsky Katz, *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2016, ss. 285.

Maya Balakirsky Katz, amerykańska historyczka sztuki (obecnie wykładowca w Izraelu w Bar-Ilan University), autorka cenionej książki *The Visual Culture of Chabad* (Cambridge University Press, 2010), tym razem zajęła się historią filmu animowanego w Związku Radzieckim. Choć jej książka, *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation*, opisuje dzieje radzieckiej animacji od jej początków poprzez 55-letnią działalność założonego w roku 1936 w Moskwie państwowego studia filmów animowanych – Sojuzmultfilm, to autorka nie rości sobie prawa do opowiedzenia jej pełnej historii. Wręcz przeciwnie. Z ogromnego dorobku studia (w latach 1936–1991 powstało tam 1200 filmów) Balakirsky Katz wybrała do swoich badań filmy realizowane przez grupę animatorów, reżyserów, aktorów, muzyków i scenarzystów Żydów, którzy w radzieckiej rzeczywistości znaleźli swoje miejsce (i azyl) w Sojuzmultfilmie. Autorkę interesują zarówno środowiskowe parantele i stosunki, w których niebagatelną rolę odgrywała żydowska tożsamość autorów, jak i żydowskie tropy w ich dziełach odwołujące się do tożsamości, dziedzictwa kulturowego czy często tragicznej historii: pogromów, Zagłady. Tym ostatnim zagadnieniom poświęcona jest przeważająca część jej rozprawy.

Przyjrzyjmy się strukturze książki. Wprowadzenie to zwięzła historia filmu animowanego w Rosji (którego jednym z pionierów jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny był Władysław Starewicz) i w Związku Radzieckim: od lat dwudziestych do jej „złotego wieku”, czyli lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., kiedy to animacja radziecka zaczęła święcić triumfy na międzynarodowych festiwalach – o czym zresztą twórcy filmów dowiadywali się po latach, jak Jurij Norsztejn nagrodzony na Olimpiadzie Animacji (Olympiad of Animation) towarzyszącej Letnim Igrzyskom Olimpijskim w Los Angeles w 1984 r. Szczegółowo przedstawiona jest rola, jaką władze komunistyczne przypisały animacji, sztuce może mniej istotnej dla reżimu niż filmy kinowe (przytoczmy słynne słowa Lenina:

„Kino to najważniejsza ze sztuk”), jak się jednak okazało przez swą popularność i dostępność będącą także znakomitą narzędziem propagandowym (warto przypomnieć, że również w Polsce w 2007 r. ukazał się czteropłytowy zestaw „Filmy animowane radzieckiej propagandy”).

Jak opisuje Balakirsky Katz, mimo tradycyjnych trybutów na rzecz socjalistycznej ojczyzny i obowiązkowego zachowania wartości socjalistycznych, w tym m.in. urzędowego optymizmu i propagowania mniejszościowych kultur ZSRR, animacja, a zwłaszcza produkcja moskiewskiego Sojuzmultfilmu, cieszyła się swoistą, nieoficjalną, lecz rzeczywistą autonomią. Z jednej strony był to parasol ochronny ze strony osób kierujących studiem, z drugiej zaś wolność twórcza (w zakresie zaakceptowanym przez Radę Artystyczną studia), którą – paradoksalnie – zapewniało rządowe finansowanie. Państwowe studio nie musiało być dochodowe, co pozwalało na różnorodność artystycznych poszukiwań i eksperymentów odwołujących się nie tylko do dziecięcej widowni, lecz także do ważkich problemów filozoficznych i estetycznych. Balakirsky Katz przekonująco pokazuje, że rozkwit przemysłu filmów animowanych nastąpił po wprowadzeniu zasad realizmu socjalistycznego, co nasuwa refleksję, że trzeba przemyśleć utrwalone sądy na temat negatywnego oddziaływania doktryny socrealizmu na sztukę i kulturę, nie tylko w Związku Radzieckim.

Fascynujące jest opisane przez autorkę barwne, oryginalne i twórcze środowisko Sojuzmultfilmu. Jeden z rozdziałów ma odmienny charakter: jest przybliżeniem osobistej, zawodowej i twórczej biografii siostr Brumberg – Walentyny (1899–1975) i Zinaidy (1900–1983). Te pionierki filmu rysunkowego w ZSRR, nazywane „babciami radzieckiej animacji”, najczęściej pracowały razem (tworzyły przede wszystkim filmowe wersje bajek narodów ZSRR). Jednakże znaczenie tych animatorek w środowisku i szacunek, jakim się cieszyły, wynikały nie tylko z ich osiągnięć artystycznych, lecz także z tego, że umiały stworzyć rzecz trudno uchwytą, choć znaczącą – atmosferę; stosunek pracowników Sojuzmultfilmu do obu siostr Brumberg był również wyrazem sympatii wszystkich tych, których otaczały opieką i wsparciem. Co ważne dla narracji naukowej książki, te artystki pochodziły z rodziny zaangażowanej w sprawy żydowskie – ich ojciec, Siemion Brumberg, był znanym żydowskim działaczem jeszcze w carskiej Rosji. Nigdy nie należały do partii i choć pracowały w Sojuzmultfilmie od początku, to tytuł Zasłużonego Działacza Sztuk Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej otrzymały dopiero w roku 1968.

Nowatorskie są odczytania dzieł odnoszących się do pamięci żydowskich migracji, dróg wiodących z małych miasteczek do wielkich metropolii:

przebycie tych dróg było możliwe dzięki rewolucji październikowej i zniesieniu tzw. strefy osiedlenia dla Żydów w Imperium Rosyjskim. Ta wielkomięjska sceneria jest tłem m.in. dla jednej z najsłynniejszych serii filmów anarchistycznej satyry lirycznej, nieustającej pogoni Wilka i Zająca, zawsze kończącej się słowami będącymi zarazem tytułem oryginalnej wersji: *Nu, pogodi! [Ja ci pokażę!]*.

Także inny kultowy bohater radzieckiej popkultury – Czeburaszka (w Polsce zwany Kiwaczkiem) – okazuje się dla wnikliwego widza przybyłym co prawda z dalekiego, lecz przecież nieobcego kraju. Ten rosyjski uszatek i egzotyczny owoc (jak oficjalnie zapisano jego niejasną, przełamana tożsamość) pojawił się nieoczekiwanie, przysłany w drewnianej skrzynce z napisem „Oranges”. W radzieckim życiu pomarańcze (z napisem „Jaffa”), jedyny towar importowany z Izraela, były czytelnym symbolem odległej i pięknej ojczyzny Żydów. Twórcy filmowego Czeburaszki (według opowiadań Eduarda Uspienskiego), Roman Kaczanow i Leonid Szwarzman (mówiący w jidysz przybysze z białoruskich miasteczek), przypisali swojemu bohaterowi los błakającego się, nigdzie niepasującego, wielkouchego niedźwiadka. Dopiero w grupie tych, którzy odpowiedzieli na jego rozklejane na murach ogłoszenia, znajduje on azyl i bezpieczne schronienie. Według Balakirsky Katz odzwierciedla to formowanie się od końca lat sześćdziesiątych XX w. nieoficjalnych grup żydowskich (cztery filmy o Czeburaszce powstałe w latach 1969–1983 są dostępne także w polskiej wersji językowej).

W rozdziale poświęconym Zagładzie w dziełach radzieckiej animacji autorka uważnie przygląda się nie tyle tematowi (oficjalnie zakazanemu w radzieckiej sferze publicznej), ile stronie wizualnej filmów. Film *Skrzypce pioniera [Skripka pioniera]* z 1971 r. w reżyserii Borisa Stiepancewa (w serii „Filmy animowane radzieckiej propagandy” umieszczony w części „Faszystowskie barbarzyństwo”) to opowieść o bohaterskim pionierze Abramie Pinkienzonie, który przed niemieckim żołnierzem gra *Międzynarodówkę* i zostaje za ten zuchwały czyn zamordowany. Dopiero szczegółowe przesładowanie obrazowania postaci bohatera pozwala zobaczyć w nim nie tylko pioniera, lecz także żydowskiego chłopca, reprezentanta zamordowanego narodu. Ta część recenzowanej książki uzupełnia znakomitą rozprawę Olgi Gershenson, *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe* (Rutgers University Press, 2013).

Ostatni, ósmy rozdział Balakirsky Katz poświęciła Jurijowi Norsztejnowi (ur. 1941), legendzie rosyjskiej i światowej animacji. Jego film *Jeżyk we mgle*

[*Jożyk w tumanie*] z 1975 r. uznano za najlepszy animowany film wszech czasów (w 2003 r.). Najślawniejszym dziełem Norsztejna (oprócz *Płaszczka* według Mikołaja Gogola, nad którym reżyser pracuje nieprzerwanie od 1981 r.) jest *Bajka bajek* [*Skazka skazok*], autobiograficzna opowieść o dorastaniu „szarego wilczka” w radzieckiej rzeczywistości i w żydowskim otoczeniu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.

Żydowskie tropy i motywy – zapisane w scenariuszach, odnajdywane w rysunkach, postaciach, kukiełkach, w towarzyszącej im muzyce – ujęte są przez autorkę wnikliwie, z delikatnością i wrażliwością pozwalającą zrozumieć zarówno intencje twórców, jak i ich głębokie, osobiste potrzeby. Spojrzenie z tego szczególnego punktu widzenia rodzi też pytania, na ile uzasadnione i uprawomocnione jest poszukiwanie „żydowskich śladów” w tych akceptowanych przez oficjalne gremia i szeroko rozpowszechnianych filmach. Czy o ich „żydowskości” decyduje „oko badacza”? Nie wiemy, czy te żydowskie wątki i odniesienia były zauważalne przez szerszą publiczność, czy – jak w przypadku wzorowania fikcyjnych bohaterów na realnych postaciach – pozostały czytelne jedynie dla wąskiego kręgu. Autorka przekonująco prowadzi nas przez tematy, filmowe scenerie i postaci, odsłaniając ich pozornie skrywaną żydowskość. Ujawniając odwołania do tradycji i losu Żydów, pokazuje, jak w świecie radzieckiej kultury, gdzie temat żydowski, żydowscy bohaterowie, a zwłaszcza Zagłada, nie miały prawa zaistnieć, twórcy znaleźli własną, szczerą drogę do zmierzenia się ze swoim żydowskim dziedzictwem, z historią, z tragedią Holocaustu, która boleśnie dotknęła wielu z nich.

Problemem, z którym borykają się badacze sztuki żydowskiej, jest użycie i definicja pojęcia (żydowskiej) tożsamości artysty; tożsamości – jak wiemy – często podzielonej, niekiedy trudnej do uchwycenia i zgłębienia w epoce nowoczesności, zwłaszcza w realiach wielonarodowego i obiecującego – przynajmniej w oficjalnej frazeologii – założenia równości i jedności w nowym, budowanym od podstaw społeczeństwie. W urzędowym przekazie wszystkie narody Związku Radzieckiego były równe, w rzeczywistości komunistycznej dyktatury natomiast narodowości i ich kultury „znikały”, by mógł zapanować duch jednorodności (z hegemonią języka i kultury rosyjskiej) i wreszcie mógł się narodzić nowy, radziecki obywatel.

Jednakże w imperium, pozornie przyznającym wszelkie uprawnienia narodom nierosyjskim (jak np. autonomiczne jednostki administracyjne – istniejący wciąż Żydowski Obwód Autonomiczny ze stolicą w Birobidżanie czy zlikwidowana w 1935 r. polska tzw. Marchlewszczyzna), obowiązywał

„paragraf nr 5” określający wpisywaną w paszporty narodowość. Tożsamość „jewska” w tej nacjonalistyczno-komunistycznej utopii była powodem do prześladowań, zapisów, blokowania kariery. Dla opisanych w rozprawie wydarzeń, przedstawionych w niej postaci i ich dzieł historia Związku Radzieckiego nie jest tłem, ale sednem pozwalającym zrozumieć życiowe i artystyczne wybory bohaterów tej książki.

Jednak nie przez biografie bohaterów książki (autorka w niewielkim stopniu zajmuje się prywatną żydowskością), lecz przede wszystkim poprzez ich dzieła poznajemy mnogość żydowskich tożsamości, interesujących zwłaszcza w ich podwójności: żydowsko-rosyjskiej oraz prywatno-publicznej. Balakirsky Katz zastanawia się więc, czy możliwe jest opisanie Żydów pracujących w radzieckiej animacji jako przedstawicieli narodu żydowskiego, wyrazicieli własnej kultury. Większość z nich uważała się przede wszystkim za rosyjskich inteligentów, którzy w pełni odnajdywali się w kulturze rosyjskiej, a wielu z nich także w radzieckiej rzeczywistości. Ich żydowskość pozostawała tożsamością prywatną, ukrywaną publicznie, choć nieskrywaną przed współpracownikami.

Stąd stawiane przez autorkę pytania o stosunek twórców do jidyszowej kultury żydowskiej istniejącej oficjalnie w Związku Radzieckim przed II wojną światową, choć trzeba pamiętać, że mimo urzędowego przyzwolenia kultury mniejszościowe, w tym żydowska, były konsekwentnie ograniczane. Jeszcze mocniej rezonuje ten problem w kontekście istniejącej „w podziemiu”, nieoficjalnej, nowej kultury i sztuki żydowskiej tworzonej od lat sześćdziesiątych XX w. Biorąc pod uwagę te różnorodne przesłanki, trudno jest uznać dzieła mistrzów radzieckiej animacji za część kultury żydowskiej. Badaczka przypomina jednak, że po śmierci (w 1948 r.) w upozorowanym wypadku Solomona Michoelsa, dyrektora Moskiewskiego Państwowego Teatru Żydowskiego (GOSET), pracę w Sojuzmultfilmie znalazł jego zięć, kompozytor Mieczysław Weinberg, a także liczni aktorzy tej sceny.

Autorkę interesuje styk sztuk pięknych i kultury wizualnej. W książce łączy metody badawcze historii sztuki z metodologią badań nad kulturą wizualną, historią Związku Radzieckiego i studiami żydowskimi. Uderza przy tym szeroki zakres podjętych badań: kwerendy archiwalne (pasjonujące zapisy protokołów obrad Rady Artystycznej Sojuzmultfilmu), lektury kolejnych wersji scenariuszy, analiza poszczególnych projektów plastycznych, wreszcie krytyczna recenzja ostatecznych realizacji. W jej wywodzie ogromną rolę odgrywają wnikliwe studia formalne i ikonograficzne oraz analizy ikonologiczne. Balakirsky Katz miała szansę na rozmowę

z niektórymi bohaterami swojej książki. Historia mówiona dodała kolorytu opisywanym postaciom, zdarzeniom, dziełom, pozwoliła też zaistnieć niewypowiedzianym wcześniej treściom i wspomnieniom.

Recenzowana książka jest wybitnym osiągnięciem współczesnych badań nad kulturą wizualną, poszerza pole badawcze żydowskiej historiografii o treści związane ze sztukami wizualnymi i performatywnymi, oddaje też głos „Żydom milczenia”, za jakich przez lata uważano niewidzialnych w sferze publicznej Żydów radzieckich.

Renata Piątkowska  <https://orcid.org/0000-0003-3101-2488>

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata oraz

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

rpiatkowska@op.pl