

Być jak Ivan Drago

Bartosz Staszczyszyn

Amerykańscy filmowcy nie wiedzą prawie nic o swych rosyjskich bohaterach. Albo chełpią się wyższością, albo straszą inwazją barbarzyńców ze Wschodu. W stosunku Hollywood do Rosji paternalizm miesza się z kompleksami, zimnowojenny resentyment spotyka się z karykaturą, a zamiast narodowych cech mamy filmowe stereotypy.

Kiedy w *Szklanej pułapce 5* Johna Moore'a sterany życiem John McClane jedzie na lotnisko, by dla ratowania syna odbyć podróż do dalekiej Moskwy, córka wręcza mu podręczną książeczkę. *Przewodnik dla idiotów* – głosi napis na okładce, ale John nie czuje się urażony. Nigdy nie był typem intelektualisty: strzelał, biegał, skakał po płonących wieżowcach, nie kłaniał się kulom, a gdy trzeba było – dokonywał spektakularnych autopostrzałów, ale z książką go nie widzieliśmy. O Rosji nie mógł więc wiedzieć zbyt wiele. Nie tylko dlatego, że jest prostym jankeskim gliniarzem, ale też dlatego, że w kolejnych częściach swoich przygód właściwie nie angażował się w polityczne spory. Niestety, John przegapił epokę zimnowojennych konfliktów, kiedy to w filmie akcji zawsze walczyło się z czerwonym imperium.

Szklana pułapka stereotypów

W piątej odsłonie przygód łysego twardziela może on wreszcie w pełni zaistnieć na międzynarodowej scenie i zmierzyć się z tym, co w amerykańskim kinie najgorsze i najgroźniejsze – Rosją. I choć grany przez Bruce'a Willisa policjant zrazu może czuć się zaskoczony ciepłą rozmową z taksówkarzem, chwilę później poznaje mroczniejsze oblicze rosyjskiej stolicy. Bo w *Szklanej pułapce 5* Rosja to kraj, jaki znamy z setek innych amerykańskich obrazów – rządzą tu źli oligarchowie i przekupni politycy, na ulicy władzę sprawuje bezwzględna mafia, a raz po raz można spotkać kobiety równie seksowne co przebiegłe.

„Wiesz, co mnie wkurza w Amerykanach? Wszystko. Zwłaszcza kowboje” – mówi gangster do bohatera *Szklanej pułapki*.

W filmie Moore'a Ameryka i Rosja nie mają o sobie pojęcia i patrzą na siebie przez pryzmat stereotypów i dawnych sporów. Tutaj świat jakby się zatrzymał. Wszak Rosja to miejsce tak siermiężne, że nawet subtelna szpiegowsko-polityczna

intryga okazuje się jedynie przykrywką dla handlu uranem. Zimna wojna znów wita w swoich skromnych, przykurzonych progach.

To wtedy wszystko się zaczęło: przed drugą wojną światową amerykańskie kino nieprzesadnie interesowało się Związkiem Radzieckim. Owszem, tu i ówdzie pojawiali się bohaterowie z Europy Wschodniej, ale nie było mowy o żadnej obsesji. W latach czterdziestych sytuacja się zmieniła. Wojenne doświadczenia, rządy Józefa Stalina, wyścig kosmiczny i poprzedzający je wyścig zbrojeń zrobiły swoje. W czasach zimnej wojny nic nie jednoczyło amerykańskiego narodu tak silnie jak niechęć wobec czerwonego imperium.

Kino nie miało wyjścia – cenzorskie zapędy polityków sprawiały, że na ekranie pojawiała się jedna, czarno-biała wizja świata: w narożniku dobra stały Stany Zjednoczone, a narożnikiem zła zawiadywał Związek Radziecki. Wystarczy przypomnieć losy Roberta Oppenheimera, by pokazać, jak skuteczną bronią był młot na czarownice w postaci pomówienia o komunizm. Kiedy ów genialny fizyk, ojciec amerykańskiej bomby atomowej, skrytykował atak na Hiroszimę i Nagasaki, dzięki paru zagorzałym patriotom z narodowego bohatera w kilka miesięcy zmienił się w komunistycznego agenta i zdrajcę narodowej sprawy. Komunisty nie można było podziwiać. Trzeba się było go bać.

Niewidzialna ręka Rosji

Kino złotej ery Hollywood żywiło się społecznym lękiem. Związek Radziecki był dla producentów z Miasta Aniołów jak Baba Jaga lub zła królowa z klasycznych baśni: ot, funkcjonalne straszdyło budzące grozę w mieszkańcach spokojnych przedmieść. To komuniści – wysłannicy imperium, postrzegani byli jako największe zagrożenie dla amerykańskiej idylli.

Propagandowe filmy utwierdzały wizerunek ZSRR jako miejsca, które jednocześnie budzi grozę i uśmiech politowania. W *I Was a Communist for the FBI* Gordona Douglasa z 1951 roku czy dwa lata wcześniejsze *Poślubiłam*

komunistę Roberta Stevensona pokazywały wprawdzie, że nie ma większego zagrożenia dla powojennego kapitalizmu i dobrobytu aniżeli komuniści, ale udowodniały także, że amerykańskie społeczeństwo nie musi się obawiać – jest silniejsze, mądrzejsze, lepiej zorganizowane. Opowieści o złych „czerwonych” ubierane były w kostium filmowych konwencji, a propagandowa jednoznaczność chowała się między stylistyką kina *noir*, thrillera i melodramatu.

W czasach zimnej wojny na ekranie pojawiała się czarno-biała wizja świata: w narożniku dobra stały Stany Zjednoczone, a narożnikiem zła zawiadywał Związek Radziecki.

Zimnowojenne obrazy Rosjan zwykle wyglądały podobnie – pozbawieni wartości okrutnicy kwestionowali wszelkie świętości: wiarę w Boga, rodzinę i wolny rynek. Mieli groźne twarze i broń w zanadrzu. Ale amerykańskie kino straszyc Rosję także w mniej dosłowny sposób. Przed sześćdziesięcioma laty amerykańscy specjaliści od filmowego *science fiction* wiedzieli, że najbardziej boimy się tego, czego nie możemy zobaczyć. Nauczyli się tego od Allana Edgara Poe, Howarda Lovecrafta i paru innych wybitnych pisarzy, a pobraną lekcję odrabiali na kinowym ekranie. Źli komuniści nie musieli więc mieć zmarszczonych brwi i zaciętych wyrazów twarzy. Groźna była idea, której hołdowali, a nie sama ich aparycja.

Gdy w 1956 roku Don Siegel nakręcił *Inwazję porywaczy ciał*, jego film tylko szczególnie naiwnym widzom mógł się wydawać rozrywkowym obrazkiem. Opowieść o niewidzialnych przybyszach z kosmosu, którzy przejmują władzę nad umysłami Amerykanów, ani przez moment nie miała w sobie nic niewinnego. Obcy przybywali na Ziemię podstępnie, ze statków kosmicznych zrzucali zarodniki, które rozwijały się na roślinach. Gdy nieszczęsny *homo sapiens* wchodził w kontakt z zarodnikiem, przemieniał się w bezmyślnego zombie. Nie trzeba było tęgiej głowy, by zrozumieć metaforę. Kto potrafił czytać między wierszami, wiedział, że zagrożenie przybywa z kraju Dostojewskiego, białych niedźwiedzi i mocnej wódki, a w filmie Siegela słusznie widziano metaforę maccartyzmu.

W kinie fantastycznym tamtej epoki prawie wszystko, co złe, przybywało z Europy Wschodniej. Może i na ekranie widać było dziwaczne istoty, toporne statki kosmiczne i dziwne roboty strzelające laserami, ale w rzeczywistości na ławie oskarżonych zawsze zasiadał Związek Radziecki. Tak było w *Inwazji porywaczy...*, *Dniu, w którym zatrzymała się Ziemia* Roberta Wise'a z 1951 roku, a nawet w kilkanaście lat późniejszej *Planecie małp* Franklina J. Schaffnera. Nic w tym dziwnego: źli przybysze z kosmosu, których tak lubiło kino fantastyczne, mieli wszystkie cechy, które amerykańska propaganda przypisywała swym „czerwonym” oponentom: byli nieczuli na ludzką krzywdę, pozbawieni osobowości i bezmyślnie wykonywali rozkazy.

Nie było dziełem przypadku, że właśnie *science fiction* tak ochoczo wzięło się za propagandowe opowieści. Kinowa fantastyka potrafiła zagospodarowywać zarówno obsesje związane z domniemaną wojną atomową, jak i te wywołane wyścigiem kosmicznym, a emblematy nawiązujące do obu tych zjawisk z łatwością mieściły się w pojemnym kostiumie konwencji. Tylko w filmowych przygodach Jamesa Bonda antyradziecki resentyment przybierał tak wiele twarzy, jak w hollywoodzkim kinie lat pięćdziesiątych XX wieku.

W książce *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (tytułem nawiązującej do arcydziełnej komedii Stanleya Kubricka) Peter Biskind zauważył, że takie filmy jak *Inwazja porywaczy ciał* Siegela, *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* Wise'a, *Wojna światów* Byrona Haskina z 1953 roku, datowani na ten sam rok *Najeźdźcy z Marsa* Williama Camerona Menziesza czy *Przybysze z przestrzeni kosmicznej* Jacka Arnolda opowiadały wciąż tę samą historię: o ludzkości skrytej pod gwieździstą flagą i złych najeźdźcach, których przed zniszczeniem świata może zatrzymać jedynie amerykańskie poświęcenie.

Wredny, zły i brzydki

Z biegiem lat niewiele się zmieniało. Rosja wciąż była złem, choć mówiono o niej rzadziej. Zmieniały się epoki, polityczne ekipy zawiadujące Ameryką miały różne wizje zakończenia zimnej wojny, a kino raz wycofywało się z walki o rząd dusz, by później ze zdwojoną siłą wracać na ideologiczny front.

Najdłużej walczyło na nim w latach osiemdziesiątych, w czasach „reaganomato-graphii”, złotej ery filmowego patriotyzmu ubranego w łaszki popkultury. Z „czerwonymi” wojowali wtenczas wszyscy twardziele amerykańskiego kina. W *Firefoksie* Clint Eastwood ruszał na karkołomną akcję wykradzenia radzieckim wojakom ich supermyśliwca, Sylvester Stallone jako żołnierz czyścił Afganistan z radzieckich najeźdźców, a jako bokser łamał opór blondwłosego twardziela z Rosji. Wkład w walkę z imperium zła mieli Steven Seagal i Jean Claude Van Damme, niezwyście-

żony Chuck Norris, Michael Dudikoff i wielu innych popkulturowych herosów, na których przygodach wychowało się przynajmniej jedno pokolenie Polaków.

Niewidzialny lub zdehumanizowany wróg siejący zagrożenie trzy dekady wcześniej, w czasach Johna Rambo został zamieniony na Rosjanina z krwi i kości: złego, przerażająco silnego, ale możliwego do pokonania. Lata osiemdziesiąte dość miały propagandowych subtelnosci, a zamiast insynuacji podsuwały dosłowne obrazy walki jankeskiego dobra z radzieckim złem.

**Wkład w walkę z imperium zła mieli
Steven Seagal, Jean Claude Van
Damme, Chuck Norris i inni herosi.**

Jednym z nich był klasyk „reaganomato-grafii” – *Czerwony świt* Johna Miliusa z 1984 roku, opowiadający o świecie zagrożonym inwazją komunizmu, w którym tylko militarna siła USA gwarantuje przetrwanie.

Gdy na szkolnym boisku lądują radzieccy spadochroniarze i zaczynają mordować niewinnych nastolatków, grupa podrostków chwyta za broń i stawia opór najeźdźcy. Do dziś *Czerwony świt* (*remake* z 2012 roku opowiada o konflikcie z Koreą Północną) pozostaje jednym z najbardziej kuriozalnych filmów epoki. Milius sięgnął bowiem po konwencję kina wojennego, jednocześnie odrealniając ją do tego stopnia, że zamiast partyzanckiego dramatu dostarczył publiczności historię rodem z *Wojny światów* Herberta G. Wellsa.

Patriotyczne kino epoki Reagana za nic nie potrafiło odpuścić złym Ruskom i wysłało do walki z nimi swoich największych *gierojów*. Ale w filmach takich jak *Rambo 3* Petera MacDonalda czy *Firefox* Eastwooda rosyjskie zło nie miało jednej twarzy – przeciwnikiem był system, a nie jego pojedynczy emisariusz. Masy radzieckich żołnierzy padające od kul Johna Rambo czy wykiwani przez amerykańskiego agenta radzieccy notable nie budzili w widzach uczuć, bo nie sposób było ich uczłowieczyć. Rosja była złem, ale złem bezosobowym. W kinie wojennym obowiązują reguły prostej propagandy: dobro i zło, czyli ruskie szkarady i fajtlapy kontra wyrzeźbiony heros z działkiem przeciwlotniczym w dłoni. Wynik jest jasny już na początku batalii.

Nieco inaczej wyglądała sprawa z filmami akcji. Tu wróg był zindywidualizowany: miał wschodni akcent, wielkie muskuły i niesympatyczną twarz. Tak właśnie wyglądał jeden z najsłynniejszych „złych Rusków” amerykańskiego kina – Ivan Drago z *Rocky’ego 4* Sylvestra Stallone’a. Rosyjski bokser, który na ringu zamordował bliskiego przyjaciela Rocky’ego, to jeden z dwóch najbardziej pamiętnych przeciwników dzielnego pięściarza. Wszystko dzięki Dolphowi Lundgrenowi, szwedzkiemu mistrzowi sztuk walki, który przez lata był etatowym Rosjaninem Hollywood: już w filmowym debiucie wcielał się w przybysza ze Wschodu w *A View to Kill* Johna Glenna, a później wykorzystywał swój akcent w *Czerwonym skorpionie* Josepha Zity z 1989 roku i *Pentathlonie* Bruce’a Malmutha.

Ubodzy krewni

Bezwzględni twardziele ze starych filmów akcji do dziś definiują sposób przedstawiania Rosjan w amerykańskim kinie. Bo choć od początku zimnej wojny minęło przeszło pół wieku, a filmowe starcia Johna Rambo i innych herosów ze stajni Reagana oglądają dziś głównie sentymentalni miłośnicy popkultury, to Rosjanie wciąż mają w amerykańskim kinie groźne twarze oprawców. Nie ma znaczenia, czy to agent KGB grany przez Daniela Olbrychskiego w *Salt* Philipa Noyce'a, przedstawiciele rosyjskich mafii, płatni zabójcy czy po prostu brutalni mężowie – filmowy wizerunek przybysza ze Wschodu rysowany jest grubą kreską. Filmowa Rosja to kraj brutalnych mężczyzn, oligarchów i pięknych kobiet, które można kupić.

Hollywoodzka fantazja na temat Rosji nie jest zbyt skomplikowana. prostytutki, demoniczne *femme fatale* i okrutni gangsterzy stanowią tu 90 procent rosyjskiej populacji. Nie oznacza to, że w amerykańskich filmach nie znajdziemy innych portretów Rosjan – przyjaznego spojrzenia na mieszkańców Wschodu, te jednak przez lata tonęły w antyrosyjskiej propagandzie. Dobrych Rosjan było niewielu, ale kilku z nich przeszło do historii. Przecież nie sposób wyobrazić sobie zimnowojennego *Polowania na Czerwony Październik* Johna McTiernana, gdyby nie rola Seana Connery'ego jako dzielnego rosyjskiego kapitana Ramiusa.

Nie był on zresztą jedynym pozytywnym bohaterem z rosyjskim paszportem, jakiego ożywiono w Fabryce Snów. Norman Jewison już w 1966 roku kpił sobie

z zimnowojennych uprzedzeń, kręcąc *Rosjanie nadchodzą* – komedię o rzekomej rosyjskiej inwazji na USA, w familijne tony uderzał Rick Rosenthal w filmie *Ruscy na Florydzie* z 1987 roku, a dwa lata wcześniej w *Białych nocach* Taylor Hackford opowiadał o relacji rosyjskiego i amerykańskiego tancerza (w pierwszego wcielił się Michaił Barysznikow, który po latach w *Seksie w wielkim mieście* stworzył znakomitą rolę romantycznego rosyjskiego kochanka). Ale nawet tak szlachetni bohaterowie nie mogli zmienić obiegu opinii popartej przykładami dziesiątek antykomunistycznych filmów utrwalających wizję Rosji wrogiej i zacofanej.

W kinie wojennym obowiązuja reguły prostej propagandy: dobro i zło, czyli ruskie szkarady i fajtlapy kontra wyrzeźbiony heros z działkiem przeciwlotniczym w dłoni.

Fabryka Snów z trudem uwalnia się z pęt niechęci, a już prawie nigdy nie wykracza poza granice stereotypów. Nawet jeśli amerykańscy reżyserzy próbują rysować Rosję jaśniejszymi kredkami, zachowują się paternalistycznie jak nieznośny bogaty krewny. Rzadko silą się na niuanse. Dla większości

zachodnich twórców Rosja jest bowiem zbitką gazetowych zdjęć i wyświechtanych filmowych klisz. Mamy tu biedę, łapówkarstwo i kobiety łaknące lepszego życia u boku bogatych mężów. Jak choćby we *Wszystko jest iluminacją* Lieva Schreibera z 2005 roku, opowieści o młodym Żydzie, który postanawia odwiedzić kraj swoich dziadków, w związku z czym jedzie na Ukrainę, gdzie spotyka ludzi równie biednych, co życzliwych, a przede wszystkim – zapatrzonych w amerykańską popkulturę.

Hollywoodzkie kino lubi spoglądać na Wschód z poczuciem wyższości i chętnie sięga do podręcznych uproszczeń, którymi stoją zarówno popularne filmy, jak i telewizyjne seriale. Rosyjscy bohaterowie znani z małego ekranu także wpisują się w korowód stereotypów: groźni gangsterzy z serii *Przez 24 godziny* zamieszani są w handel wzbogaconym uranem, a w *Rodzinie Soprano* Rosjanki to cokolwiek szalone, wybuchowe kobiety o dramatycznej przeszłości. Nie byłoby policyjnych seriali bez rosyjskiej mafii i prostytutek ze wschodnim akcentem, a ósmy sezon *Dextera* byłby martwy, gdyby nie Isaak Sirko, gej-mafioso grany przez Raya Stevensona.

Jankeska popkultura do perfekcji doprowadziła sztukę wykorzystywania narodowych stereotypów. Tworzy je, umacnia i wykorzystuje, kiedy ma na to ochotę. Nie ma znaczenia, że za fabularnymi schematami i papierowymi postaciami nie stoi prawda życia. W popularnym kinie to nie ona jest najważniejsza. Liczą się wyraziste kontury i proste opozycje. A na tych amerykańscy twórcy z Fabryki Snów znajdują się doskonale. ❄️

Bartosz Staszczyszyn jest krytykiem filmowym i literackim. Publikował między innymi w „Tygodniku Powszechnym”, „Polityce”, „Życiu Warszawy”, „Gazecie Wyborczej”. Jest stałym współpracownikiem miesięcznika „Film” oraz portali Filmweb i Culture.pl.