

Marcin Cybulski

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

CZERWONY HORROR. *NIEDŹWIEDZIE GODY* (1926) KONSTANTINA EGGERTA I WŁADIMIRA GARDINA JAKO PIERWSZY FILM GROZY W KINEMATOGRAFII RADZIECKIEJ

Red Horror. *The Bear's Wedding* (1926) by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin as the First Horror Film in Soviet Cinematography

ABSTRACT: The horror genre began to develop in Russia almost simultaneously with the emergence of its indigenous film industry. During the final years of the Russian Empire, thousands of short films were produced, some of which incorporated elements of horror. However, in post-revolutionary Russia and the USSR, support for genre cinema, particularly horror, significantly diminished. Despite this decline, *The Bear's Wedding* (1926), directed by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin, achieved notable box office success. The film is an adaptation of Prosper Mérimée's novella *Lokis: The Manuscript of Professor Wittembach*, albeit with a significantly altered plot. Through its narrative structure and cinematic techniques, *The Bear's Wedding* stands out as the first full-length horror film in Soviet cinema, earning a significant place in the history of both Soviet and European cinema.

KEYWORDS: Soviet cinematography, horror movie, film adaptation, *The Bear's Wedding*, Prosper Mérimée

Elementy fantastyki i grozy towarzyszą medium, jakim jest kino, właściwie od zarania jego stosunkowo krótkich (bo liczących mniej więcej sto trzydzieści lat) dziejów¹. Zapotrzebowania na tego rodzaju tematykę wśród odbiorców trzeba doszukiwać się zarówno w tradycji kulturowej, jak i w mechanizmach psychologicznych. Z jednej strony, można pokusić się o stwierdzenie, że cała historia kultury jest ciągiem tworzenia opowieści, w których świat realny styka się z przestrzeniami nadprzyrodzonymi, co przez setki lat miało uwarunkowanie przede wszystkim religijne. Już słynne naskalne malowidła z epoki paleolitu (najbardziej ich znane stanowiska pochodzą z jaskiń

¹ Szerzej: M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii grozy*, Poznań 2016.

w Lascaux i Altamirze²), obok licznych wizerunków zwierząt i scen łowieckich, zawierają tajemnicze reprezentacje hybrydowych, fantastycznych istot na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, które mogą być wizerunkami szamanów³, chociaż często interpretuje się je także jako portrety stworzeń z innych światów bądź obrazy transformacji człowieka w byty duchowe⁴. Byłyby to więc w pewnym sensie pierwsze wizualne, artystyczne obrazy światów fantastycznych (aczkolwiek – w rozumowaniu ówczesnego człowieka – postrzeganych jako jak najbardziej realne). Z drugiej strony, obcowanie z produktami kultury, które bazują na fantastyce, tworzeniu nastroju niepokoju i grozy na przestrzeni długich wieków miało zapewne także określone konotacje psychologiczne, dzisiaj istotne w stopniu szczególnym, skoro kontekst religijny, szamański czy rytualny stracił swoją pierwotną wagę. Oczywiście skromne ramy niniejszego artykułu są po wielokroć niewystarczające do nawet pobieżnej analizy tego zagadnienia, toteż potraktowane zostaną tutaj tylko w największym skrócie. Dość stwierdzić, że liczne badania wskazują na ugruntowaną potrzebę ludzkiego umysłu, którą jest dobrowolne narażanie się na bodźce wywołujące lęk, strach i poczucie grozy, o ile dokonuje się ono w kontrolowanych warunkach⁵. Literatura grozy i jej młodszy krewny, czyli horror filmowy, pozwalają zmierzyć się z ukrytymi w nieświadomości lękami w sposób w rzeczywistości nam niezagrażający, a jednocześnie realizować psychiczną triadę: wywołania silnych emocji, następującego po niej *katharsis* i powrotu do harmonii, który wynika z ostatecznej konkluzji, że „to wszystko nie dzieje się naprawdę”⁶.

Podwaliny pod nowożytną recepcję gatunku grozy położyło niewątpliwie ukształtowanie się powieści gotyckiej na przełomie XVIII i XIX wieku. To wtedy powstał swoisty katalog postaci, postaw oraz atrybutów, które na długie lata wyznaczyły kategorie gatunku także w jego filmowej odsłonie: upiorna atmosfera; ponure i nawiedzone zamczyska oraz inne tego typu budowle; klątwa, szaleństwo; wreszcie antynomia pomiędzy niewinnością jednego z bohaterów a jednoznaczną demonicznością innego⁷. Wybiegając nieco do przodu, łatwo zauważyć, że będący przedmiotem niniejszego tekstu film *Niedźwiedzie gody* (*Медвежья свадьба*, 1926) w reżyserii Konstantina Eggerta i Władimira Gardina posiada dokładnie wszystkie te wyznaczniki gatunku w swojej konstrukcji fabularnej oraz warstwie wizualnej. Zanim jednak przyjdzie pora

² B. Osińska, *Sztuka i czas. Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004, s. 13-16.

³ M. Górzyński, *Na tropie szamanizmu w paleolicie – na przykładzie jaskiń Cougnac i Pech-Merle*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2018, t. XXIII, s. 82-83, 94-101.

⁴ K. Antczak, *Szamanizm jako religia w relacji ze sztuką naskalną*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2017, t. VIII, nr 4, s. 100-101.

⁵ T. Nowak, *Badanie: Dlaczego ludzie oglądają horrory?*, „Rzeczpospolita” 27.01.2020, [w:] <https://www.rp.pl/film/art916761-badanie-dlaczego-ludzie-ogladaja-horrory> (10.12.2024).

⁶ O. Drenda, *Dlaczego warto oglądać horrory*, „Tygodnik Powszechny” 19.08.2023, [w:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dlaczego-warto-ogladac-horrory-184371> (10.12.2024). O istotnym znaczeniu odczuwania lęku jako adaptacyjnego mechanizmu ewolucyjnego pisał też wybitny psychiatra Antoni Kępiński. Zob. A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987, s. 53, 81 i in.

⁷ *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 420. Także: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 280-282.

na bardziej szczegółowe omówienie tego tytułu, należałoby pokrótce przypomnieć historyczne fakty z początków kształtowania się filmowego gatunku grozy – zarówno na świecie, jak i w samej Rosji.

Większość historyków kina zgodna jest, że za pierwszy „oficjalny” horror filmowy w historii dziesiątej muzy należy uznać *Studenta z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) w reżyserii Stellana Ryea i Paula Wegenera, który wprowadził do kina jeden z kanonów gatunku grozy, czyli przekonanie o dwoistości ludzkiej natury⁸. Jednak już wcześniej powstawały filmy, które korzystały z motywów grozy, jak choćby *Frankenstein* (1910) Jamesa Searle’a Dawleya, wyprodukowany przez studio Thomasa Edisona, ale również zapomniane dziś, eksperymentalne pra-horrorry japońskie czy mniej znane adaptacje *Fausta*, których w latach 1896-1911 był prawdziwy wysyp⁹. W Europie za pierwsze eksperymenty z kinem grozy należałoby uznać wybrane tytuły Francuza Georgesa Mélièsa (*Rezydencja diabła – Le manoir du diable*, 1896; *Zaczarowana gospoda – L’auberge ensorcelée*, 1897) czy Anglika George’a Alberta Smitha (*Nawiedzony zamek – The Haunted Castle*, 1897; *Fotografowanie ducha – Photographing a Ghost*, 1898)¹⁰.

Za datę przełomową w historii horroru filmowego trzeba przyjąć rok 1920, kiedy ukształtował się nurt o niebagatelnym znaczeniu dla całej historii kina, czyli niemiecki ekspresjonizm, posługujący się „świadomą deformacją rzeczywistości, kreowanej na koszmara senny, pełen krzywizn i załamań”¹¹. Takie filmy, jak *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienego, *Zmęczona śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa czy *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Friedricha Wilhelma Murnaua nie tylko zmieniły historię kina, ale stały się wyznacznikiem formalnych ram gatunku grozy na długie dziesięciolecie, a także bezpośrednią inspiracją dla filmowców tworzących nawet sto lat później¹². Popularność horroru nie zmniejszała się w kolejnych latach rozwoju kina niemego i początków filmu dźwiękowego. W roku 1925 powstał *Upiór w operze* (*The Phantom of the Opera*, reż. Rupert Julian i in.), a w 1931 dwa ikoniczne filmy ze studia Universal, czyli *Dracula* (reż. Tod Browning) i *Frankenstein* (reż. James Whale) z niezapomnianymi rolami odpowiednio Béli Lugosiego i Borisa Karloffa. W kolejnych latach tematyka grozy była w kinie eksploatowana do cna, głównie

⁸ R. Świecki, *Powstanie i rozwój horroru – kino nieme i początki kina dźwiękowego*, [w:], *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiolek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014, s. 43-44.

⁹ R. Świecki, *Powstanie...*, s. 43.

¹⁰ M. Cybulski, *Groza w czasach carskich. Zaginione horrory filmowe Imperium Rosyjskiego*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2, s. 297.

¹¹ R. Świecki, *Powstanie...*, s. 45.

¹² Np. amerykański film *Nosferatu* (2024) w reżyserii Roberta Eggersa, kolejny już remake filmu Murnaua – po obrazie *Nosferatu wampir* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*) Wernera Herzoga z 1979 roku. Odgłosy ekspresjonizmu można odnaleźć również w filmach Siergieja Eisensteina, Akiry Kurosawy, Davida Lyncha, Tima Burtona i wielu innych twórców. Estetyka ekspresjonistyczna nad wyraz czytelnie uwidacznia się także w filmie *noir*.

w postaci dziesiątków *sequeli* o zdecydowanie niższej wartości artystycznej, co trwało do wybuchu drugiej wojny światowej, kiedy to zapoczątkowana została kolejna epoka w historii kina¹³.

Jak natomiast wyglądała sytuacja horroru i szerzej rozumianej tematyki fantastyczno-niesamowitej w Rosji carskiej, Rosji porewolucyjnej i pierwszych latach Związku Radzieckiego? Warto wspomnieć, że początki kinematografii w Rosji są niemal tak dawne, jak historia kina w ogóle. Już w maju 1896 roku przedstawiono po raz pierwszy publicznie krótkometrażowe filmy braci Lumière w ogrodzie letnim teatru „Akwarium” w Petersburgu, a kilkanaście dni później na taśmie filmowej zarejestrowano koronację cara Mikołaja II. Były to jednak dopiero załączki, natomiast o pełnowymiarowym przemyśle filmowym w Imperium Rosyjskim można mówić dopiero w kontekście roku 1908, kiedy wytwórnia „Atelier Aleksandra Drankowa” zrealizowała swój pierwszy film fabularny, sześciominutowy utwór *Stieńka Razin* (*Стенька Разин*) w reżyserii Władimira Romaszkowa¹⁴. W ciągu kolejnych dziesięciu lat (do upadku caratu) zrealizowano około trzech tysięcy filmów, na ogół o niezbyt długim metrażu, o typowo rozrywkowym przeznaczeniu, z których większość nie przetrwała do czasów obecnych¹⁵. Obrazy o tematyce grozy i cechach horrorów stanowią jedynie ich niewielki ułamek, jednak niewątpliwie wart odnotowania. Za pierwszy rosyjski horror zwykle uznaje się film *Wij* (*Буй*, 1909) w reżyserii i według scenariusza Wasilija Gonczarowa, opartego na opowiadaniu Nikołaja Gogola pod tym samym tytułem. Film ten nie przetrwał do czasów współczesnych. Rok później na ekrany wszedł inny obraz tego samego twórcy, czyli *O północy na cmentarzu* (*В полночь на кладбище* – również niezachowany), kładący nacisk na lęk wywołany nadprzyrodzonymi, fantastycznymi zjawiskami. Dekadę później wspomniane pierwiastki doszły do głosu w zachodnim kinie okresu ekspresjonizmu. W kolejnych latach w gatunku grozy w Rosji powstały m.in.: *Tajemnica domu nr 5* (*Тайна дома № 5*, 1912) Kaja Hansena, *Tułająca się w zaświatach* (*Загробная скиталица*, 1915) Władysława Turżanskiego, *Portret* (*Портрет*, 1915) w reżyserii Władysława Starewicza, a także kolejna ekranizacja *Wija* (1916) tego samego twórcy. Z pewnymi zastrzeżeniami listę tę mogłyby także uzupełnić dwa filmy Jewgienija Bauera: *Po śmierci* (*После смерти*, 1915) oraz *Umierający łabędź* (*Умирающий лебедь*, 1917), chociaż jedynym w pełni zachowanym filmem z czasów carskich (zarówno obraz, jak i plansze z napisami), zdradzającym cechy horroru filmowego w dzisiejszym pojmowaniu tego terminu, pozostaje *Dama pikowa* (*Пиковая дама*) z roku 1916 w reżyserii Jakowa Protazanowa (nawiasem mówiąc, późniejszego mistrza komedii czasów ZSRR¹⁶).

Historyczną cezurą dla nowej epoki kina rosyjskiego jest nawet nie tyle abdykacja Mikołaja II, czyli dzień 2 marca 1917 roku, co późniejszy niemal o rok dokument

¹³ R. Świecki, *Powstanie...*, s. 48-49.

¹⁴ M. Cybulski, *Groza...*, s. 294-295.

¹⁵ В. Иванова и др., *Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919)*, Москва 2002, s. 559-564.

¹⁶ M. Cybulski, *Groza...*, s. 297-306.

Wyjaśnienie samorządu terytorialnego Komisariatu Ludowego Spraw Wewnętrznych RFSRR, który w swoich podstawowych założeniach przewidywał rekwizycję przemysłu kinematograficznego. Skończyło się kino epoki carskiej, rozpoczęło kino porewolucyjne. W oczywisty sposób, zgodnie ze słynną maksymą Lenina i Łunaczarskiego („Film jest najważniejszą ze sztuk”), miało ono w szczególny sposób pełnić teraz rolę propagandową i edukacyjną. Horror i grozę coraz silniej zaczęto utożsamiać z „dekadenckim Zachodem” i negatywnym wpływem na ducha człowieka socjalistycznego, co spowodowało, że właściwie przez cały okres istnienia ZSRR gatunek ten funkcjonował na marginesie głównych trendów filmowych. Na przekór temu, cieszył się jednak popularnością wśród widzów, co potwierdziła ankieta przeprowadzona w 1927 roku w Moskwie (omawiany film *Niedźwiedzie gody* znalazł się w dziesiątce najpopularniejszych tytułów). Jednak zasadniczo można przyjąć, że nowe kino radzieckie promowało przede wszystkim tematykę historyczną, dramaty, a także komedię (o odpowiednio ustawionej optyce antykapitalistycznej), a z niechęcią traktowało gatunek grozy, horroru czy – nieco później – kina *noir*, kryminału i thrillera. Na początku lat 20. pojawiały się tylko nieliczne tytuły, które można zaliczyć do nurtu grozy – należałoby tu przynajmniej wspomnieć o filmie *Widmo krąży po Europie* (*Призрак бродит по Европе*, 1923, reż. W. Gardin), gdzie opowiadanie Edgara Alana Poe *Maska śmierci szkarłatnej* (*The Masque of the Red Death*) reinterpretowano w ramach ideologii komunistycznej¹⁷. Mistycyzm i groza znajdowały się jednak wówczas w zdecydowanym odwrocie, toteż *Niedźwiedzie gody* Eggerta i Gardina stanowią pewnego rodzaju ewenement – zarówno ze względu na jednoznaczne wykorzystanie prawideł gatunku, jak i na wielką popularność, którą zdobyły. Jak dowodzą niepełne, ale cenne dane statystyczne z lat dwudziestych, w pierwszej dziesiątce najbardziej kasowych wówczas filmów radzieckich było siedem dramatów, dwa melodramaty oraz film przygodowy¹⁸. Sugerowałoby to, że horror nie miał szans na sukces, ale to właśnie *Niedźwiedzie gody* zajmują w tym zestawieniu trzecią pozycję (4 miliony widzów), tyle że film przypisany został do gatunku melodramatu¹⁹. Widać więc, że mamy do czynienia z obrazem nietuzinkowym, łączącym kreacyjne podejście do prawideł gatunku z typowym dla melodramatu nacechowaniem emocjonalnym, co zapewniło mu szeroką recepcję wśród ówczesnej publiczności. Nie będzie więc nadużyciem teza, że *Niedźwiedzie gody* są nie tylko pierwszym i najpełniejszym przykładem rasowego filmowego horroru w kinie radzieckim, ale także – tytułem istotnym dla jego całościowej historii, choć dziś przecież w dużej mierze zapomnianym.

¹⁷ А. Мальченко, *Практики изображения смерти и умирания в российском кинематографе 1920-х*, „Коммуникации. Медиа. Дизайн” 2022, т. 7, № 4, с. 169.

¹⁸ А. Федоров, *Тысяча и один самый кассовый советский фильм*, Москва 2023, s. 1194. O związku filmu z gatunkiem melodramatu także: J. Wojnicka: *Pańska Polska czy bratni naród? Fałszowanie pamięci historycznej jako narzędzie propagandy na przykładzie „tematyki polskiej” w sowieckim kinie fabularnym*, [w:] *Mneomomyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Kraków 2016, s. 361.

¹⁹ А. Федоров, *Тысяча...*, s. 1192.

Zdjęcia do filmu zrealizowano w roku 1925, a premiera miała miejsce 25 stycznia 1926 roku²⁰. Jego scenariusz napisany został przez Anatolija Łunaczarskiego, ówczesnego Ludowego Komisarza Oświaty, w oparciu o własną sztukę, która z kolei była adaptacją noweli grozy Prospera Mérimée’go *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* (*Lokis. Le manuscrit du professeur Wittembach*, 1869)²¹. Adaptacja ta wносиła nowe elementy i zmianę środków ciężkości, co było podyktowane wymogami ideologicznymi (nacisk położono na konflikt chłopów z dworem, co uosabiało ideę walki klas²²). Mimo to, sztuce zarzucano niejednoznaczność bohaterów i niewystarczające „uzasadnienie społeczne”, co finalnie doprowadziło do zakazu jej wystawiania, a dopiero po wniesionym odwołaniu, decyzję tę cofnięto²³. Między innymi ten rozgłos spowodował zainteresowanie filmowców historią hrabiego Szemiet²⁴. Główną rolę powierzono odtwórcy tej samej postaci w wersji teatralnej, Konstantinowi Eggertowi, który z czasem awansował także na współreżysera (obok Władimira Gardina). Do współpracy scenariuszowej Łunaczarskiemu dokooptowano Gieorgija Grebnera, choć trudno dziś dociec, jaki był proporcjonalny wkład obu autorów w scenariusz²⁵. W stosunku do pierwowzoru, zarówno francuskiego, jak i teatralnego, zaszły dalsze zmiany: m.in. Julię uczyniono jednostronnym uosobieniem niewinności i piękna, zdecydowanie rozszerzono też znaczenie fabularne postaci chłopów, wzmacniając tym samym klasową relację pomiędzy arystokracją a uciesnionym ludem²⁶. Zabiegi te jednak nie przysłoniły ani melodramatycznego wydźwięku filmu, ani jego charakteru opowieści grozy, toteż – mimo wielkiej popularności wśród widzów – z czasem radziecka krytyka oceniała film coraz bardziej negatywnie²⁷. Nie zmienia to faktu, że *Niedźwiedzie gody* pozostają

²⁰ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, т. I, ред. А. Мачерет, Немые фильмы (1918-1935), Москва 1961, с. 99.

²¹ P. Mérimée, *Lokis*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969.

²² Н. Рябчикова, «Погрызи меня душка Эггерт» или как нарком просвещения дважды переделал Мериме, [в:] https://vuzdoc.ru/168675/kultura/ryabchikova_pogryzi_dushka_eggertili_narkom_prosvesheniya_dvazhdy_peredelal_merime#aftercont (10.12.2024). Nawiasem mówiąc, tytuł artykułu Natalii Riabczikowej nawiązuje do opublikowanego w roku 1927 poematu Władimira Majakowskiego pod tytułem *Stabilizacja bytu* (*Стабилизация быта*).

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem. Na przestrzeni całego artykułu stosowana będzie zgodna z zasadami transkrypcji współczesnego alfabetu rosyjskiego forma nazwiska „Szemiet” (ros. „Шéмер” – z akcentem na pierwszą sylabę). Taka właśnie forma występuje w scenariuszu Łunaczarskiego, mimo że w polszczyźnie spotykany jest zapis tego nazwiska jako „Szemiot” lub „Szemet”.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem. Także w leksykonie pod redakcją A. Maczerieta wspomina się krótko, że w filmie „motywy społeczne toną w natłoku patologicznych zachowań hrabiego”. Zob. Советские..., с. 100. Krótko po premierze filmu również pojawił się szereg recenzji, zarzucających mu reakcyjność lub przynajmniej niedostateczny wydźwięk społeczno-ideowy, Klasson (pseud.), *Как Илья Ильф рецензировал фильм «Медвежья свадьба» – халтуру Луначарского, Гребнера и Эггерта*, [в:] <https://klasson.livejournal.com/320522.html> (10.12.2024).

jednym z najbardziej dochodowych, a więc najchętniej oglądanych filmów w historii kina radzieckiego²⁸.

Fabula filmu jest dość prosta: historia rozgrywa się w mrocznym zamku pośród litewskich lasów, na początku XIX wieku. To tutaj w trakcie polowania hrabina (Aleksandra Karcewa), żona Kazimira Szemieta (Konstantin Eggert), zostaje napadnięta przez niedźwiedzia, a niedługo potem rodzi się jej dziecko. Mija 35 lat, hrabia już nie żyje, stara hrabina (Warwara Alechina) popadła w całkowite szaleństwo, na zamek wraca dorosły syn dawnego właściciela, hrabia Michaił Szemiet (Konstantin Eggert). Niedługo potem pojawia się gość, uczony pastor Wittembach (Aleksandr Giejrot), który ma w zamku badać bogate księgozbiory hrabiego. Odtąd narracja prowadzona jest wokół dwóch kluczowych wątków: nawiązującej się relacji miłosnej między Szemietem a piękną i niewinną Julią Iwinską (Wiera Malinowska) oraz mrocznej, tajemniczej natury hrabiego, który transformując się w niby-niedźwiedzią postać, dokonuje okrutnych napaści na młode kobiety. Widz wie tu od początku dużo więcej niż bohaterowie, tak więc narracja nie jest – w przeciwieństwie do wielu współczesnych horrorów – oparta na tzw. *twiście* fabularnym²⁹. Nacisk położony jest nie tyle na tajemnicę hrabiego – bo widz szybko się orientuje, że to on jest demonicznym Lokisem, o którym mówią i którego boją się okoliczni mieszkańcy – ile na dwoistość jego natury, na wewnętrzną walkę pomiędzy pierwiastkiem dobra, potrzebą miłości i niepowstrzymaną naturą demoniczną. To właśnie ten aspekt w sposób szczególny decyduje o wartości artystycznej filmu. Mimo ostrzeżeń wielu osób (w szczególności Marii i doktora Bredisa – w tych rolach odpowiednio: Natalia Rosenel i Boris Afonin), dochodzi do ślubu hrabiego i pięknej Julii. W noc poślubną, zawładnięty swoją drugą naturą Szemiet zabija kobietę, zbrodnia wychodzi na jaw, a chłopskie tłumy, które jeszcze dzień wcześniej świętowały wesele na pańskim zamku, wyruszają w pogoń za zbrodniarzem. W końcowych scenach filmu oszalała hrabina niechcący podpala zamek, sama spada z balustrady, hrabia ginie od kuli wystrzelonej przez Marię, a siedlisko Szemietów staje w płomieniach. W zakończeniu filmu dowiadujemy się, że po zameczysku pozostały tylko ruiny, trwające jako niemy świadek okrucieństw, które się tu dokonały.

W filmie Eggerta i Gardina mamy do czynienia z szeregiem klasycznych wątków typowych dla horroru. Po pierwsze, motyw kłutwy – bohaterowie są tu niejako skazani na klęskę, ponieważ jej źródła tkwią w przeszłości. Po drugie – demonicznej proveniencji: „niedźwiedzia infekcja” sprawia, że hrabina popada w szaleństwo, a Michaił całe życie będzie nosił w sobie ukrytą „bestię”. Jakkolwiek miejscowa ludność utożsamia hrabiego z Lokisem, mityczną istotą na poły ludzką, na poły niedźwiedzią, to film *Niedźwiedzie gody* wcale w jednoznaczny sposób nie interpretuje w ten sposób postaci młodego Szemieta. Nie widzimy nigdy przeobrażenia człowieka w zwierzę, jak ma to miejsce w klasycznych motywach likantropijnych, które tożsame są z wiarą

²⁸ Г. Юсупова, «С большим материальным и художественным успехом...». Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр, Москва 2016, с. 84.

²⁹ L. Seger, *Scenariusz dla zaawansowanych*, Warszawa 2013, s. 79-90.

w realne przemienienie człowieka w zwierzę³⁰. Owszem, różnego rodzaju motywy związane ze zwierzęciem przejawiają się nieustannie w fabule, bohater nie kryje nimi fascynacji, a pod wpływem swojej drugiej natury owija się w niedźwiedzie futro i upodabnia do bestii, jednak nigdy w sposób jednoznaczny dla widza się nią nie staje. Tym samym jego postać jest o wiele ciekawsza, bo bardziej ludzka. Szemiet boryka się z własną naturą, ze skłonnościami, które usiłuje w sobie zwalczać, ale które są od niego silniejsze – z dzisiejszą wiedzą naukową, jaką posiadamy o seryjnych mordercach, przestępcach seksualnych etc. bohater ten wydaje się jeszcze bardziej wiarygodny i uzasadniony psychologicznie³¹. Michał uosabia zło, ale to tylko jedna strona jego osobowości. Pragnie także światła i miłości; są momenty, w których sam wierzy, że związek z Julką uratuje i jego, i ją. To właśnie sceny wewnętrznej walki bohatera wydają się dziś chyba najciekawsze i najbardziej dojrzałe artystycznie, to one decydują o pewnego rodzaju ponadczasowości filmu i jego kunszcie artystycznym. Ta klątwa okazuje się niepokonana, a jedynym możliwym rozwiązaniem jest śmierć bohatera. *Niedźwiedzie gody* kończą się zresztą nad wyraz pesymistycznie, bo ginie nie tylko ten, który uosabia siły demoniczne, nie tylko niewinna Julka i oszalała hrabina, ale płonie także zamczysko, zaś zbiorowy lincz dokonany przez chłopstwo kojarzy się raczej ze zwycięstwem barbarzyństwa niż triumfem rewolucyjnej siły wymierzonej w zdegenerowanych panów. Zastrzeżenia reżimowych recenzentów można uznać dziś więc za całkiem uzasadnione z ich ówczesnego punktu widzenia.

Innym elementem gatunkowym horroru jest motyw szaleństwa, opętania, choroby psychicznej, ale także szeroko rozumianej dwoistości bohaterów. Tutaj oczywiście najpełniej motyw ten realizuje się w postaci samego hrabiego, który reprezentuje dwoistość natury – jest człowiekiem umęczonym własną chorobą, która trawi go od środka, której się poddaje i która nie pozwala mu na spełnione i szczęśliwe życie³². Jednakże szaleństwo to jest czymś więcej – wiąże się z omówioną wcześniej klątwą, która jak choroba dotyka po kolei różne osoby – w szaleństwo popada hrabina, szaleństwo ogarnia chłopski tłum. Tak ukazane nie da się wytłumaczyć jedynie uwarunkowaniami medycznymi, ma w sobie bowiem element mistyczny, niesamowity i przerażający, ponieważ wydaje się nieuchronne i pochodzące z innego świata.

W świecie przedstawionym *Niedźwiedzich godów* występuje także szereg innych elementów horroru. Akcja rozgrywa się w zagubionym wśród lasów ponurym zam-

³⁰ K. Kleczkowska, *Kiedy człowiek zmienia się w zwierzę. O pochodzeniu likantropii*, „Maska” 2011, nr 11, s. 85 i n.

³¹ Współcześnie dużo więcej wiadomo również o wpływie dramatycznych przeżyć prenatalnych na późniejsze dorastanie człowieka i w tym sensie atak niedźwiedzia, który przeżyła hrabina jako źródło aberracji Michała w dorosłym życiu, również wydaje się ciekawym tropem psychologicznym związanym z tak zwanym dziedziczeniem traumy. Por. J. Joško-Ochojska, *Traumatyczne przeżycia matki ciężarnej a zdrowie jej dziecka*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2016, vol. 15, nr 3, s. 117-125.

³² Szemiet powtarza tu klasyczny topos doktora Jekylla i Mr Hyde’a z powieści Roberta Louisa Stevensona, a jego związek z Julią można odczytywać jako odwrócony motyw z *Pięknej i bestii*, H. Рябчикова, «Погрызи...

czysku³³ (motyw standardowy od literackiej powieści gotyckiej, przez *Nosferatu – symfonię grozy* aż po wiele współczesnych filmów), przyroda ukazana jest jako mroczna, nieprzebyta i stanowiąca siedlisko sił demonicznych (siedzibę mitycznego Lokisa), upiorne wnętrza, zegary, komnaty budzą poczucie lęku i osaczenia, a sam Szemiet realizuje swoją postać figurę tajemniczego samotnika, który z pozoru wydaje się nieszkodliwym ekscentrykiem, a w rzeczywistości kryje w sobie mroczną tajemnicę³⁴.

Jakkolwiek postać Szemiety nie jest przedstawiona jednoznacznie, a jego borykanie się z własnym mrocznym dziedzictwem uznać można za dowód psychologicznej głębi i artystycznego kunsztu omawianego filmu, to jednocześnie *Niedźwiedzie gody* w wyraźny sposób realizują inny jeszcze, kanoniczny wyznacznik klasycznego horroru, a mianowicie jasno zarysowaną dychotomię pomiędzy siłami zła i dobra. O ile bowiem postać hrabiego w jakimś stopniu pozostaje niejednoznaczna, o tyle osoba Julii zarysowana jest bardzo grubą kreską – to pełna życia, beztrioska i naiwna dziewczyna, ucieleśnienie młodości, radości i piękna, a jedyną jej „wadą” jest nadmierna łatwowierność i naiwny optymizm, który – nawet kiedy poznaje tajemnicę mrocznego dziedzictwa Michaiła – każe jej wierzyć, że miłość zaradzi wszelkim problemom i uleczy umęczoną psychikę jej ukochanego. Można powiedzieć, że Julka z filmu Eggerta i Gardina dała początek długiemu katalogowi niewinnych, dziewczęcych postaci z setek albo i tysięcy filmowych horrorów, w których padały one ofiarą sił demonicznych i brutalnych, zanim te zostały ostatecznie w taki czy inny sposób pokonane.

Poza konstrukcją postaci, motywem kłatwy i szaleństwa, sztafażem miejsc i atrybutów, dychotomią demonicznego szaleństwa i niewinności, *Niedźwiedzie gody* zwracają uwagę także specyficzną aurą niesamowitości i duchem mistycyzmu. Oczywiście współczesny widz musi wziąć poprawkę na specyfikę warsztatu aktorskiego, uproszczenia scenariuszowe i niedoskonałości techniczne niemego kina sprzed stu lat, jednak mimo to wspomniane cechy są zauważalne. Istotnym ich źródłem jest sięgnięcie do ludowej demonologii, w tym przypadku – wiary w litewskiego ducha Lokisa (jego postać stanowi zresztą element lokalnej odmiany mitu likantropijnego)³⁵. Jakkolwiek transformacja hrabiego Szemiety w zwierzę ma charakter raczej objawów choroby psychicznej niż faktu realnego, to jednak nad całą sytuacją unosi się duch głębokiej, pogańskiej wiary w możliwość takiego przeobrażenia oraz istnienia takich hybrydo-

³³ Zdjęcia realizowano między innymi w posiadłości Pokrowskoje-Strieszniewo, która wielokrotnie służyła za plan filmowy, О. Шаблинская, «Кинозвезда» района. В каких фильмах «снялась» усадьба Покровское-Стрешнево, [w:] https://aif.ru/my_area/pokrovskoe-streshnevo/kinozvezda_rayona_v_kakh_fil'mah_snyalas_usadba_pokrovskoe-streshnevo (10.12.2024).

³⁴ Tego typu postać ma swój filmowy pierwowzór w osobie hrabiego Nosferatu / Draculi, ale pojawia się też oczywiście w wielu innych obrazach, nawet w komediowej formie w postaci hrabiego von Krocka w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967) w reżyserii Romana Polańskiego, G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa – Łódź 1994, s. 168-183; J. Greenberg, *Polański. Portret mistrza*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2013, s. 78.

³⁵ Szerzej na ten temat: M. Niemojewski, *Kult niedźwiedzia. Czego się zleknie w nadbałtyckiej stronie?*, „Rzeczpospolita – Historia”, 30.10.2024, [w:] <https://historia.rp.pl/historia-swiata/art41381521-kult-niedzwiedzia-czego-sie-zlekniesz-w-nadbaltyckiej-stronie> (10.12.2024).

wych istot, będących źródłem zagrożenia, wiary charakterystycznej dla całej właściwie ludowej kultury europejskiej³⁶. To właśnie strach przed tego typu istotą doprowadza ostatecznie do chłopskiego pościgu, ataku na zamek i finalnej kłęski. Można domniemywać, że dla mieszkańców żmudzkiej wsi hrabia Szemiet przestał być już istotą ludzką, a stał się potworem pochodzącym z prastarych mitów i baśni, źródłem odwiecznego niebezpieczeństwa, z którym należało się za wszelką cenę rozprawić³⁷.

Trzeba zauważyć, że film Eggerta i Gardina stosuje wiele rozwiązań formalnych, które do dzisiaj są godne uwagi. Statyczne, mroczne zdjęcia, które otwierają film, sylwetowe obrazy zamku Szemietów od samego początku wprowadzają nastrój niesamowitości, a jednocześnie czytelnie nawiązują do przedrewolucyjnych dramatów mistycznych (*мистическая драма*) czy zaledwie kilka lat starszych od radzieckiego obrazu klasyków niemieckiego ekspresjonizmu. Nie może to zaskakiwać – wpływ ekspresjonizmu filmowego na ówczesne kino był nad wyraz zauważalny i trudno byłoby oczekiwać, że twórcy radzieccy pozostaną od niego całkiem wolni, aczkolwiek w sferze deklaratywnej w dużej mierze tak sugerowano³⁸. Oczywiście estetyka ta w *Niedźwiedzich godach* sprowadza się przede wszystkim do silnie kontrastowych, pozbawionych półcieni zdjęć, ogólnego mroku, wspomnianej sylwetowości, nie wchodząc jednak na bardziej awangardowy obszar wizualny nietypowych ustawień kamery, łamania linii zbieżnych czy zakrzywiania przestrzeni. Jednak nawet odkładając na bok związki z niemieckim ekspresjonizmem, dostrzega się w omawianym filmie wiele bardzo interesujących rozwiązań formalnych, takich jak bardzo szybki montaż potęgujący dynamikę sceny (polowanie i pojawienie się niedźwiedzia w trzeciej minucie filmu), różnego rodzaju retrospekcje i wizje w postaci szybkich wtrętów montażowych (nieprzytomna hrabina leżąca w zamku, zmontowana z bardzo krótkimi ujęciami niedźwiedzia), ujęcie z dołu uchwycone szerokokątnym obiektywem na ciało zamordowanej Julki i stojącego nad nim przerażonego Szemiety³⁹ oraz montaż równoległy pokazujący różne wydarzenia dziejące się jednocześnie. Operatorzy filmu (Eduard Tisse i Piotr Jeromółow) kreują także wysmakowane obrazy widoków przez okna, drzew kołyszących się na wietrze, zakratowanych witryn, wież zamkowych na tle wieczornego nieba. Wszystkie te elementy w oczywisty sposób budują nastrój niesamowitości i grozy, ale *Niedźwiedzie gody* – w przeciwieństwie do wielu innych horro-

³⁶ Por. B. Kempieńska-Mirośławska, *Likantropia – mity i fakty*, „Kultura i Historia” 2010, nr 17, [w:] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1728> (10.12.2024).

³⁷ Zdaniem Lidii Kuzniecovej, było to pierwsze w kinie radzieckim przedstawienie figury „niedźwiedziolaka”, która później stopniowo transformowała od reprezentacji tego, co nieludzkie i przerażające ku temu, co nieludzkie, ale szlachetne i moralne (stąd zespolenie symbolu niedźwiedzia z rosyjskością), Л. Кузнецова, *Медведь-оборотень в российском кинематографе: трансформация образа*, „Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований” 2013, № 4, s. 109-110.

³⁸ П. Багров, *Советский экспрессионизм – От Калугари до Сталина*, [w:] <https://seance.ru/articles/caligari-stalin> (10.12.2024).

³⁹ Osiemdziesiąt lat później podobnie zbuduje scenę w swoim filmie *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*) amerykański reżyser David Lynch, ukazując granego przez Billa Pullmana bohatera w przerażeniu patrzącego na ciało swojej żony (Patricia Arquette).

rów – w żadnym wypadku nie są filmem kameralnym inscenizacyjnie. Już początkowa scena polowania może budzić podziw z uwagi na złożoną realizację, lecz prawdziwie wystawny charakter ma sekwencja ślubu z weselem, dziesiątkami statystów, uczciami itd. Także końcowe sceny pościgu za hrabią i ataku na zamek (tu również mistrzowsko zastosowany montaż równoległy) do dzisiaj oddziałują silnie na widza, można więc założyć, że w latach dwudziestych ubiegłego wieku odbierane były przez ówczesną publiczność z równie zapartym tchem jak współczesne, naszpikowane efektami komputerowymi *blockbustery* z Hollywood.

Nie można także pominąć faktu, że mimo całego sztafażu grozy i niesamowitości, omawiany film ma niezaprzeczalne cechy melodramatu, będąc opowieścią o nieszczęśliwej miłości pomiędzy piękną i niewinną dziewczyną, a mężczyzną targanym wewnętrznym, silniejszym od niego szaleństwem⁴⁰. Zapewne to umiejętne połączenie wątków grozy, psychologii i melodramatu zadecydowało o niezwykle sukcesie kasowym tego filmu.

Język wizualny *Niedźwiedzich godów* oraz finezyjne połączenie elementów różnych gatunków niewątpliwie świadczy o jego nowatorstwie, a nawet jeżeli dostrzega się w nim estetyczny wpływ niemieckiego ekspresjonizmu, to, po pierwsze, dotyczy on raczej wybranych sekwencji niż całości, a po drugie – użyty jest w sposób twórczy, a nie epigoński. Należy też pamiętać, że mówimy o okresie, w którym dopiero kształtuje się gatunek horroru filmowego i w tym rozumieniu *Niedźwiedzie gody* mogłyby kłaść podwaliny pod dalszy jego rozwój, co się jednak nie stało, bowiem w ZSRR z powodów ideologicznych horror został zepchnięty z głównego nurtu kinematografii, a na świecie film nie zyskał takiej popularności, by mógł stawać w szranki z niemieckimi, amerykańskimi czy brytyjskimi konkurentami. Dziś, po prawie stuleciu, recepcja tego filmu jest nikła, a w Polsce pozostaje praktycznie zapomniany. Jest to o tyle interesujące, że przecież w dorobku naszej kinematografii mamy inny, młodszy o prawie pół wieku film, który oparty jest na tej samej noweli Prospera Mériméego i zachowujący jej oryginalny tytuł, czyli *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* z roku 1970 w reżyserii Janusza Majewskiego⁴¹. Szczegółowe porównanie obu tych dzieł z pewnością byłoby uzasadnione i mogłoby przynieść wiele interesujących wniosków filmoznawczych i kulturowych.

Nowela Mériméego była adaptowana na ekrany jeszcze co najmniej dwukrotnie. Jej luźną interpretacją jest *La Bête* (*Bestia*, 1975), kontrowersyjny komediodramat erotyczny w reżyserii Waleriana Borowczyka⁴². Film ten jednak odszedł daleko od pierwowzoru i nie zachował żadnych elementów grozy, wyraźniej zresztą nawiązując do motywów *Pięknej i Bestii* niż *Lokisa*. Z kolei w 2010 roku historia hrabiego opętanego przez „niedźwiedzią” naturę raz jeszcze została przeniesiona na ekran przez białorus-

⁴⁰ B. Smoczyńska, *Uwagi o melodramacie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1978-1979, Sectio I, Philosophia-Sociologia, vol. 3/4, 13, s. 238.

⁴¹ V. Gromov, *To straszne! Polskie horrory w czasach PRL-u*, [w:] <https://culture.pl/pl/artykul/to-straszne-polskie-horrory-w-czasach-prl-u> (10.12.2024).

⁴² S. Nowicka, *Sny o wolności. Kino Waleriana Borowczyka, część 2*, „Sztuka” 2021, nr 5, [w:] <https://czasopismosztuka.pl/sny-o-wolnosci-kino-waleriana-borowczyka-2/> (10.12.2024).

kiego reżysera Andrieja Kudinienkę pod tytułem *Masakra* (*Macakpa*)⁴³. Film ten pozostaje względnie bliski pierwowzorowi literackiemu, został silniej wzbogacony o wątki ludowe i historyczne, całość jednak razi przewidywalnością i reżyserską chaotycznością, choć sam poziom realizacji stoi na dość wysokim poziomie⁴⁴. Co ciekawe, film miał swoją premierę na polskim festiwalu „Sputnik” w 2011 roku, potem nie odniósł wielkich sukcesów, był jednak prawdopodobnie w ogóle pierwszym horrorem wyprodukowanym na Białorusi. Tymczasem film Eggerta i Gardina pozostaje niewątpliwie znaczącym osiągnięciem w historii radzieckiego kina, nie tylko przez to, że jest pierwszym pełnoprawnym horrorem w dziejach tej kinematografii, nie tylko ze względu na gigantyczny sukces kasowy, jaki odniósł przed stu laty, ale także dzięki umiejętnemu wykorzystaniu *stricte* filmowych środków do budowania nastroju grozy i strachu, łącznie z umiejętnie użytymi inspiracjami niemieckim ekspresjonizmem filmowym. W połączeniu z rozbudowanym podłożem psychologicznym i zręcznie zbudowanym wątkiem melodramatycznym powstało w efekcie dzieło, które winno mieć dzisiaj zasłużone miejsce w historii kina i należałoby sobie życzyć, aby jego odrestaurowane dzięki najnowszym technologiom kopie mogły ponownie wracać na ekrany przy nadarzających się ku temu okazjach. Z całą pewnością dzięki temu film ten, podobnie jak wiele innych tytułów epoki kina niemego, zasługuje na przypomnienie i szerszą recepcję niż ma to miejsce obecnie.

References

- Antczak K., *Szamanizm jako religia w relacji ze sztuką naskalną*, „Roczniki Kulturozawcze” 2017, t. VIII, nr 4.
- Bagrov P., *Sovetskiy ekspressionizm – Ot Kaligari do Stalina*, [w:] <https://seance.ru/articles/caligari-stalin>.
- Chosiński S., *East Side Story: Lokis pod rękę z Drakulą* (Andriej Kudinienko, „Masakra” – recenzja), [w:] <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=12911>.
- Cybulski M., *Groza w czasach carskich. Zaginione horrory filmowe Imperium Rosyjskiego*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2.
- Drenda O., *Dlaczego warto oglądać horrory*, „Tygodnik Powszechny” 19.08.2023, [w:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dlaczego-warto-ogladac-horrory-184371>.
- Fedorov A., *Tysyacha i odin samyy kassovyy sovetskiy fil'm*, Moskwa 2023.
- Górzyński M., *Na tropie szamanizmu w paleolicie – na przykładzie jaskiń Cougnac i Pech-Merle*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2018, t. XXIII.
- Greenberg J., *Polanski. Portret mistrza*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2013.
- Gromov V., *To straszne! Polskie horrory w czasach PRL-u*, [w:] <https://culture.pl/pl/artykul/to-straszne-polskie-horrory-w-czasach-prl-u>.
- Ivanova V. (et al.), *Velikiy Kinemo. Katalog sokhranivshikhsya igrovykh fil'mov Rossii (1908-1919)*, Moskwa 2002.

⁴³ S. Chosiński, *East Side Story: Lokis pod rękę z Drakulą* (Andriej Kudinienko, „Masakra” – recenzja), [w:] <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=12911> (10.12.2024).

⁴⁴ Ibidem.

- Joško-Ochojska J., *Traumatyczne przeżycia matki ciężarnej a zdrowie jej dziecka*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2016, vol. 15, nr 3.
- Kamińska M., *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii grozy*, Poznań 2016.
- Kempińska-Mirosławska B. *Likantropia – mity i fakty*, „Kultura i Historia” 2010, nr 17, [w:] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1728>.
- Kępiński A., *Lęk*, Warszawa 1987.
- Klasson (pseud.), *Kak Il'ya Il'f retsenziroval fil'm «Medvezh'ya svad'ba» – khalturu Lunacharskogo, Grebnera i Eggerta*, [v:] <https://klasson.livejournal.com/320522.html>.
- Kleczkowska K., *Kiedy człowiek zmienia się w zwierzę. O pochodzeniu likantropii*, „Maska” 2011, nr 11.
- Kuznetsova L., *Medved'-oboroten' v rossiyskom kinematografie: transformatsiya obraza*, „Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy” 2013, nr 4.
- Malchenko A., *Praktiki izobrazheniya smerti i umiraniya v rossiyskom kinematografie 1920-kh*, „Kommunikatsii. Media. Dizayn” 2022, t. 7, № 4.
- Mérimée P., *Lokis*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969.
- Niemojewski M., *Kult niedźwiedzia. Czego się zleknie w nadbałtyckiej stronie?*, „Rzeczpospolita – Historia”, 30.10.2024, [w:] <https://historia.rp.pl/historia-swiata/art41381521-kult-niedzwiedzia-czego-sie-zleknie-w-nadbaltyckiej-stronie>.
- Nowak T., *Badanie: Dlaczego ludzie oglądają horrory?*, „Rzeczpospolita” 27.01.2020, [w:] <https://www.rp.pl/film/art916761-badanie-dlaczego-ludzie-ogladaja-horrory>.
- Nowicka S., *Sny o wolności. Kino Waleriana Borowczyka, część 2*, „Sztuka” 2021, nr 5, [w:] <https://czasopismosztuka.pl/sny-o-wolnosci-kino-waleriana-borowczyka-2/>.
- Osińska B., *Sztuka i czas. Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004.
- Ryabchikova N., *«Pogryzi menya dushka Eggert» ili kak narkom prosveshcheniya dvazhdy peredelal Merime*, [v:] https://vuzdoc.ru/168675/kultura/ryabchikova_pogryzi_dushka_eg-gertili_narkom_prosveshcheniya_dvazhdy_peredelal_merime#aftercont.
- Seger L., *Scenariusz dla zaawansowanych*, Warszawa 2013.
- Shablinskaya O., *«Kinozvezda» rayona. V kakikh fil'makh «snyalas'» usad'ba Pokrovskoye-Streshnevo*, [v:] https://aif.ru/my_area/pokrovskoe-streshnevo/kinozvezda_rayona_v_kakih_filmah_snyalas_usadba_pokrovskoe-streshnevo.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Gazda G., Tynecka-Makowska S., Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich*, J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Smoczyńska B., *Uwagi o melodramacie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1978-1979, Sectio I, Philosophia-Sociologia, vol. 3/4, 13.
- Sovetskiye khudozhestvennyye fil'my. Annotirovannyi katalog*, t. I, red. A. Macheret, *Nemyye fil'my (1918-1935)*, Moskva 1961.
- Stachówna G., *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa – Łódź 1994.
- Świecki R., *Powstanie i rozwój horroru – kino nieme i początki kina dźwiękowego*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014.
- Wojnicka J., *Pańska Polska czy bratni naród? Falszowanie pamięci historycznej jako narzędzie propagandy na przykładzie „tematyki polskiej” w sowieckim kinie fabularnym*, [w:] *Mneomom-syne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Kraków 2016.
- Yusupova G., *«S bol'shim material'nym i khudozhestvennym uspekhom...»*. *Kassovyie fenomeny populyarnogo iskusstva 1920-kh godov: Kino. Literatura. Teatr*, Moskva 2016.

NOTA O AUTORZE

Marcin Cybulski – doktor habilitowany, adiunkt w Katedrze Translatoryki i Języków Słowiańskich, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. **Publikacje: monografie:** *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2013; *Proszę przyjsć jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2017; *Przekład i opracowanie: Grigorij Marjamow, kremlowski cenzor. Stalin ogląda filmy*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2019. **Artykuły:** *Groza w czasach carskich. (Zaginione) horrory filmowe Imperium Rosyjskiego*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2, s. 293-309; „*Iwanna*” (1959) Wiktora Iwczenki. Problematyka radzieckiego kina antyreligijnego z perspektywy XXI wieku, [w:] *Język – media – religia. Konteksty Europy Środkowo-Wschodniej*, red. M. Cybulski, J. Jęczeń, M. Mocarz-Kleindienst, M. Widel-Ignaszczak, Tarnów 2022, s. 291-304.

ORCID: 0000-0002-6196-6699

Email: cybulski@kul.pl