

## **(NIE)ZWYCZAJNA KREMLOWSKA CODZIENNOŚĆ – FABIEN NURY, THIERRY ROBIN: ŚMIERĆ STALINA. PRAWDZIWA HISTORIA... RADZIECKA**

MARCIN KOWALCZYK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz  
marcin.kowalczyk@ukw.edu.pl  
ORCID 0000-0002-2033-445X

„Codziennosc to »teraz« z perspektywy najbliższej przyszłości. [...] Natychmiast »rozpływa się« i »krzepnie« w micie, w tym co »niewyraźalne« – pisze Roch Sulima<sup>1</sup>. Mimo wszystko jednak jej okruchy trwają obok nas, a ona sama reprodukuje się wciąż na nowo. Codziennosc stereotypowo bywa łączona z monotonią oraz oddzielana od czegoś, co nią nie jest, ponieważ stanowi przełamanie zwyczajności, powtarzalności i rutyny. Stąd, według Claude’a Rivière, codzienność charakteryzuje silnie zaznaczona świecka obrzędowość, w której sam obrzęd rozumiany jest jako:

[...] całość zachowań zarówno indywidualnych (makijaż, squash), jak i zbiorowych (posiłek rodzinny, mecz piłki nożnej) względnie skodyfikowanych, mających oparcie w cielesności (słowo, gest, postawa), o charakterze mniej więcej periodycznym, o wielkim ładunku symbolicznym w oczach samych wykonawców<sup>2</sup>.

Mamy tu więc do czynienia z działaniami, które nie sięgają ku transcencji, lecz mimo to pozostają ważne. Codziennosc wszakże to również kwestia perspektywy. W tym sensie możemy mówić o wielości codzienności. Oczywiście prócz owej potencjalnej różnorodności kluczowa dla ich definiowania pozostaje periodyczność wskazana przez francuskiego badacza.

<sup>1</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

<sup>2</sup> C. Rivière, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 297.

Codziennosc ma swe istotne miejsce w sztuce, choc z pozoru pozbawiona jest przeciwnie atrakcyjnosci. Roland Barthes wspomina jednak o szczegolnej przyjemnosci, jaka czerpac moze odbiorca z owego „teatru przecietnosci” i „fantazmatycznego upodobania rzeczywistosci”<sup>3</sup>. Na te przecietnosci skladaja sie powtarzalne aktywnosci i znajome przedmioty, ktore niejako tworza jej materialna tkanke<sup>4</sup>. Stad badacze podejmujacy refleksje dotyczaca codzienosci zainteresowani sa elementami, ktore potocznie okreslane sa jako zwyczajne, na przyklad goleniem, gotowaniem, telefonem komorkowym, mieszkaniem czy wizyta w supermarkecie<sup>5</sup>.

Na problem mozna spojrzec takze z innej strony i wskazac codzienosci, wymykajace sie temu, co przecietne, znane, a nawet prawdopodobne. Nalezyc do nich z pewnoscia niezwykajna codzienosc obozow zaglady, w ktora wpisana jest swoista „nieprzedstawialnosc”<sup>6</sup>. Autorzy, chcac poradziec sobie z tym wyzwaniem, siegaja czesto po topikę infernalna<sup>7</sup>. Podobnie jest z codzienoscia lagrow, ktorej charakter dobrze oddaje tytul utworu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: *Inny swiat*. Tam bowiem zwykle czynnosci zyciowe, nie zaleza juz od wiedzni, poniewaz regulowane sa przez rezym, ktory okresla nawet kiedy i jak dlugo powinien spasc<sup>8</sup>. Mimo ze mowa tutaj o „inności” egzystencji, stanowiaciej w tym kontekscie antyteze przecietnosci, w obrębie zamknętych obozowych swiatow nabiera ona cech rutyny: trwa regulowana wlasnym tempem, wewnetrzna i spójna logika.

Zdarzaja sie jednak niezwykajne codzienosci, ktore z pozoru nie mieszczą sie w polu interpretacyjnym wyznaczonym przez systemy penitencjarne.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Przyjemnosć tekstu*, przeł. A. Lewañska, Warszawa 1997, s. 23.

<sup>4</sup> Zob. R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczanie rzeczywistosci*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005.

<sup>5</sup> Zob. *Rytuały codzienosci*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008; R. Sulima, op.cit.; *Gadżety popkultury*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007; *Między rutyną a refleksyjnoscią. Praktyki kulturowe i strategie zycia codzienego*, red. T. Maślanka, K. Strzyczkowski, Warszawa 2012.

<sup>6</sup> A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

<sup>7</sup> Zob. A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Łódź 2009; S. Buryła, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.

<sup>8</sup> A. Applebaum, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Warszawa 2005, s. 196.

Mimo to realizują się one w obrębie ograniczonej przestrzeni i dotyczą kogoś, kto z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora należy do mniejszości. Taką właśnie niezwykłą codziennością, naznaczoną grozą i niepewnością charakteryzowało się życie na Kremlu w Związku Radzieckim doby Józefa Stalina. Simon Sebag Montefiore pisze: „Odkąd w 1918 roku Lenin przeniósł stolicę do Moskwy, przywódcy żyli w swoim zamkniętym tajnym świecie, za murami czterometrowej grubości, zębatymi karmazynowymi blankami i ufortyfikowanymi bramami, na obszarze o powierzchni sześćdziesięciu czterech akrów [...]”<sup>9</sup>. Kreml jednak jako przestrzeń, gdzie działała najwyższa komunistyczna władza, wykraczał poza mury opisane przez autora, a jego częścią była na przykład przypominająca pałacyk dacza Stalina w podmoskiewskim Kuncewie, której okolice patrolowały setki agentów z owczarkami niemieckimi, wypatrując potencjalnego zagrożenia.

Kremlowską codzienność, czyli życie na „dworze czerwonego cara”, jak określa ją Montefiore, w niezwykle ciekawy sposób przedstawia komiks *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka* Fabiena Nury’ego i Thierrego Robina<sup>10</sup>. I choć sam tytuł wskazuje na wyjątkowy moment, daleki od codzienności, wydaje się, że czas, w którym dyktator konał, stanowił jedynie kumulację kremlowskiej zwyczajności. Jak pisze bowiem Joshua Rubenstein, członekowie najbliższego kręgu dyktatora „od dawna już żyli w strachu o własne życie, zastanawiając się, czy Stalin weźmie na cel jednego, dwóch albo i wszystkich z nich, jak to było z wieloma niegdyś potężnymi osobistościami radzieckimi”<sup>11</sup>. Richard Pipes dodaje: „[...] dwóch lub kilku członków Biura Politycznego, z obawy o posądzenie o znowę lub spiskowanie przeciwko Stalinowi, nigdy nie jechało w jednym samochodzie”<sup>12</sup>. Stąd przedstawione w komiksie zachowanie ludzi bliskich Stalinowi, ich wzajemne relacje przed i tuż po jego śmierci, stanowią skondensowaną codzienność *par excellence*. W posłowie do utworu, historyk, Jean-Jacques Marie, pisze:

<sup>9</sup> S.S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2004, s. 8

<sup>10</sup> F. Nury (scen.), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018 (pierwsze wydanie: 2010 – t. 1 i 2012 – t. 2). W dalszej części tekstu stosuję skrót lokalizacyjny „ŚS”, po którym podaję numer strony.

<sup>11</sup> J. Rubenstein, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Warszawa 2017, s. 12.

<sup>12</sup> R. Pipes, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Warszawa 2008, s. 80.

Komiks Nury'ego i Robina z przejmującą siłą odtwarza ponurą i groźną atmosferę środowisk kierowniczych Kremla u schyłku krwawych rządów Stalina. Wszędzie panowały strach i nikczemna służalczość... Chruszczow mówił: „Na nas wszystkich wokół Stalina były wydane wyroki śmierci w zawieszeniu”<sup>13</sup>.

Groza i napięcie towarzyszące osobom u władzy, o których wspomina badacz, były zatem nieodłącznym elementem kremlowskiej codzienności. To oczywiście czyniło ją niezwykłą, choć dla Stalinowskich palatynów, którzy dzień po dniu spotykali się z coraz bardziej chorym, a w końcu nie-mogącym się komunikować dyktatorem, wciąż pozostawała codziennością. Wspominam o tym, gdyż interesuje mnie nie sam umierający przywódca, lecz artystyczne rozwiązania zaproponowane przez autorów, które budują ową nieuchwytną, a przecież obecną na kartach komiksu, groźę każdego kolejnego dnia. Przy czym prawda historyczna, wciąż nie do końca przecież rozpoznana, nie jest w dziele najistotniejsza. Wartość utworu Nury'ego i Robina tkwi w czym innym. Mianowicie, jak słusznie zauważa Marie, przetwarza on historię, by wydobyć jej najgłębszą istotę. Najważniejsza jest więc „autentyczność wizji”<sup>14</sup>. Dlatego nie konfrontuję komiksowych wydarzeń z wersją ostatnich dni dyktatora drobniawo rekonstruowaną przez historyków. Nie oznacza to jednak, że w ogóle nie sięgam do ich ustaleń. Wręcz przeciwnie, zamierzam pokazać, że atmosfera na szczytach radzieckiej władzy kreowana przez autorów *Śmierci Stalina* zakorzeniona jest w faktach. Oczywiście komiksowe medium przedstawia historię zupełnie inaczej, niż robi to tekst pisany. Hillary Chute mówi w tym kontekście o jej swoistym „materializowaniu się” i wyjaśnia:

„Materializująca się” historia poprzez działanie znaków na stronie tworzy ją jako przestrzeń i substancję, nadaje jej cielesność, fizyczny kształt – jak garnitur, być może dla nieobecnego ciała, lub aby uwidocznić rodzaj czasoprzestrzeni, w której porusza się wiele ciał; aby, innymi słowy, uczynić kręte linie historii, czytelne poprzez formę<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> J.-J. Marie, *Posłowie*, w: *Śmierć Stalina*, op. cit., s. 120.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> H. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, Cambridge 2015, s. 27. Jeśli w tekście nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty w języku angielskim i francuskim podane zostały w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób w dziele Nury'ego i Robina materializuje się historia, której odbiorca staje się nie tylko obserwatorem, ale w jakiejś mierze także uczestnikiem.

Komiks rozpoczyna się prologiem, w którym autorzy sugestywnie kreślą atmosferę panującą w Związku Radzieckim lat pięćdziesiątych. Oto bowiem Stalin życzy sobie, by przesłano mu płytę z koncertem emitowanym przed chwilą w radiu. Artyści i realizatorzy są przerażeni, gdyż muzycy grali na żywo, a koncert nie został zarejestrowany. „Wszyscy zginiemy” – załamuje ręce jeden z bohaterów (ŚS, s. 6). Jedyne wyjście, to powtórzyć występ. Niestety, ku przerażeniu pozostałych artystów, wybitna pianistka, Maria Judina, nie chce poświęcić się dla Stalina. Na domiar złego dyrygent traci przytomność i trzeba natychmiast znaleźć zastępcę. W końcu nagranie się udaje, jednak niepokorna solistka wkłada do koperty z płytą list do dyktatora nazywający go grzesznikiem. Wiadomość ta staje się przyczyną wylewu Stalina<sup>16</sup>. Makabryczna absurdalność sceny otwierającej album buduje wrażenie potwornej, niezrozumiałej rzeczywistości. Czytelnik wrzucony zostaje w świat, którego prawa ledwie pojmuje. Potem następują kolejne odsłony tytułowego dramatu podzielonego na rozdziały o wymownych tytułach: *Agonia* i *Pogrzeb*. Już w prologu wszakże pojawiają się kluczowe elementy kreujące kremlowską codzienność, które sugerują, że groza i strach na szczytach władzy dosięgały wszystkich warstw społeczeństwa<sup>17</sup>.

Pierwszą rzeczą zwracającą uwagę w *Śmierci Stalina* jest konsekwentne operowanie barwami. Kolorystka Lorien Aureyre i Thierry Robin sięgają po ciemną paletę, w której dominują szarość, czern i brąz. Tworzy to przytłaczającą atmosferę, gdyż trudno odróżnić dzień od nocy i nawet biel śniegu wydaje się przytłumiona. Kojarzenie komunistycznej codzienności z szarością

<sup>16</sup> Wątek dotyczący koncertu, nagrania i listu napisanego do Stalina jest częścią „legendy” związanej z Marią Judiną. Autorka biografii pianistki, Elizabeth Wilson, wnikliwie przebadawszy ten problem, konkluduje: „Wszystko to prowadzi mnie do przekonania, że ta historia jest nieprawdziwa. W najlepszym przypadku jest to legenda tylko częściowo zakorzeniona w prawdzie, która poprzez rażącą przesadę stała się nierozpoznawalna”. Zob. E. Wilson, *Playing With Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, New Haven–London 2022, s. 305.

<sup>17</sup> Zob. O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2010.

jest motywem powtarzającym się w wielu opisach przestrzeni opanowanej przez ustrój komunistyczny, nie tylko w Związku Radzieckim. Oto fragment dziennika Leopolda Tyrmanda:

Wbrew zapewnieniom, że pragną dać beztroskę, kolorowość, radość, komuniści dążą do szarości, do żadności, do bezbarwności, które nie odrywałyby ludzi od uświęconych przez ideologię ideałów. Rodzaj urzędowej brzydoty wzniesiony do godności moralnej normy – oto wzór i ideał powszechnego pożytku<sup>18</sup>.

Twórcy wprawnie wykorzystują w komiksie metaforyczny potencjał szarości wskazujący na marazm i stagnację. Jednocześnie przenikanie się ciemnych barw nie wiąże się w żaden sposób z ciasnotą wnętrza, co mogłoby stanowić element uzasadniający brak dostatecznego światła. Wprost przeciwnie, kremlowskie pomieszczenia są obszerne, wręcz monumentalne. Ciemność, jako wariant artystycznego wyboru, stanowi więc propozycję wynikającą nie z praw optyki, lecz – aksjologii. Nieustanny mrok spowijający siedzibę władzy, a także cały Związek Radziecki (co widoczne jest we fragmentach komiksu pokazujących przejazd ludzi z całego kraju zdążających na pogrzeb wodza) skutecznie tworzy atmosferę przytłoczenia i niepokoju. Jedynym miejscem, gdzie kolory stają się jaśniejsze, jest sala koncertowa w prologu, a więc przestrzeń, w której artyści choć na chwilę mogą stać się wolni, zanurzeni w performatywnym akcie twórczym. W Kuncewie, gdzie umiera Stalin, oraz w miejscach spotkań jego potencjalnych sukcesorów nieodmiennie dominują czerń i ciemny brąz, co tworzy wrażenie zanurzania się w ciemności<sup>19</sup>.

Kiedy Beria i Malenkow wychodzą na zewnątrz, by się naradzić, kontrolujący organy bezpieczeństwa mówi: „Nie odchodź za daleko. Teren jest zaminowany” (ŚŚ, s. 33). Stanowi to dobre metaforyczne podsumowanie

---

<sup>18</sup> L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Londyn 1993, s. 142–143.

<sup>19</sup> W 2014 i w 2015 roku ukazały się też dwa zeszyty duetu Nury–Robin, których akcja rozgrywa się w pełnej rewolucyjnych niepokojów Rosji początku XX wieku – *Mort au Tsar*. Pierwszy tom zatytułowany jest *Le Gouverneur*, drugi – *Le Terroriste*. Choć w obu tomach niektóre rozwiązania artystyczne są podobne do tych zastosowanych w omawianym komiksie, to paleta barw jest dużo jaśniejsza. Nad wszystkim nie zalega ów mrok doby Stalina.



Il. 1.

codzienności na szczytach radzieckiej władzy, którą można opisać właśnie jako stąpanie po polu minowym. Malenkow ma tego świadomość: trzęsie się z „zimna i strachu” (ŚS, s. 33).

Na tym tle jeszcze bardziej wyróżnia się kluczowy dla komunizmu kolor – czerwony. Czerwona flaga od czasów buntów robotniczych we Francji w latach trzydziestych pierwszej połowy XIX wieku stała się szeroko rozpoznawalnym symbolem protestu przeciwko pracodawcom i rządowi, a potem barwą flagi Związku Radzieckiego<sup>20</sup>. W komiksie czerwony występuje nie tylko jako znak wszechobecnego komunizmu, przełamując ciemną paletę, lecz także jako kolor krwi i organów wewnętrznych, których przedstawienia również pojawiają się w utworze. Te drastyczne, naturalistyczne ekscesy potęgują wrażenie frenetycznej codzienności, w której wbrew samej jej istocie, a więc periodiczności i rutynowości, wszystko może się wydarzyć. W tym kontekście należy wspomnieć o czerwieni jako istotnym atrybucie Ławrientija Berii, byłego szefa NKWD i najbardziej, jak się zdaje, bezwzględniego współpracownika dyktatora. Podczas gdy wszyscy główni bohaterowie komiksu (prócz Stalina) ubrani są na czarno, Beria nosi przy tym czerwony szalik, który odróżnia go od innych członków Biura Politycznego. W tym przypadku nie jest to jednak znak komunizmu, lecz zbrodni i grzechu, co również stanowi jedno z istotnych znaczeń koloru<sup>21</sup>. W interpretacji autorów bohater swą bezwzględnością i nienasyconym morderczym apetytem wyróżnia się na tle pozostałych współpracowników Stalina<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> M. Pastoureau, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2017, s. 167; zob. także: D. Priestland, *The Red Flag. A History of Communism*, London 2009.

<sup>21</sup> M. Pastoureau, op. cit., s. 98–101.

<sup>22</sup> Współczesne badania pokazują jednak, że nie była to postać tak jednoznaczna jak jej komiksowy odpowiednik. Zob. F. Thom, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Warszawa 2016.

Wróćmy jednak do wspomnianej czerni ubiorów kluczowych (obok Berii) postaci utworu: Chruszczowa, Malenkowa, Mikojana, Kaganowicza, Bułganina i Mołotowa. Kolor ten, którego jedno z odczytań odsyła do zła, sprawia, że w oczach odbiorcy bohaterowie ci tworzą swoisty demoniczny krąg. Nie są oni wszakże figurami lucyferycznymi, pełnią raczej rolę służebną wobec dyktatora. Koresponduje to z tradycją sztuki europejskiej, gdzie pomniejsze demony ukazywane były właśnie jako czarne postaci<sup>23</sup>. Bohaterowie zgromadzeni wokół umierającego Stalina, mimo grozy, którą roztaczają i danej im władzy, mają ograniczoną sprawczość, cały czas reagują na najmniejszą zmianę kondycji dyktatora. To, jak dalece życie na Kremlu uzależnione było od woli Stalina, dobrze pokazują sceny, w których Beria gwałtownie zmienia swoje zachowanie. Najpierw, przekonany, że wódz umrze, nazywa go „zgrzybiałym staruchem” (ŚS, s. 33) i nie kryje, że chce sięgnąć po władzę. Jednak gdy tylko pojawia się szansa na wyzdrowienie dyktatora, klęka, całuje go w rękę i mówi z emfazą: „Kochany towarzysz Józef... Powrócił do nas!” (ŚS, s. 42). Znowu staje się czarnym podrzędnym demonem. Widać tu wyraźnie elementy groteski i absurdu, obecne zresztą w całym utworze. Nie tworzą one jednak efektu humorystycznego, lecz wzmacniają niepewność, potęgują niezrozumiałość oglądanych sytuacji, a tym samym kontrastują z doświadczeniem codzienności samego odbiorcy.

Sceny z udziałem kliki Stalina rozgrywają się w ciekawie wykreowanych przestrzeniach. Prócz konsekwentnie stosowanej palety ciemnych barw, uderza w nich jeszcze jeden element, a mianowicie niemal całkowity brak przedmiotów niebędących niezbędnymi dla konkretnego fabularnego działania. Zarówno sam Kreml, jak i dacza w Kuncewie na wielu kadrach pozbawione są nawet prostego wystroju, którego odbiorca mógłby się spodziewać w podobnym wnętrzu. By lepiej zrozumieć znaczenie tego zabiegu, sięgnijmy do spostrzeżeń Rolanda Barthesa dotyczących roli przedmiotów w prozie realistycznej. Francuski badacz wskazuje, że duża części rzeczy pojawiających się na kartach powieści nie niesie ze sobą żadnego dodatkowego znaczenia i oderwana jest od semiotycznej struktury tekstu. Ich rola polega na tworzeniu „złudzenia referencjalnego”. W ten sposób wywołują

---

<sup>23</sup> M. Pastoureau, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2008, s. 51.



one „efekt rzeczywistości”, który stanowi podstawę prawdopodobieństwa<sup>24</sup>. Mamy tu więc do czynienia z oznaczaniem samej kategorii rzeczywistości, a nie denotowaniem rzeczywistości pozatekstowej<sup>25</sup>.

Autorzy *Śmierci Stalina* wybierają inne rozwiązanie. Pozbawiając wnętrza przedmiotów codziennego użytku, świadomie rezygnują z „efektu rzeczywistości”, zawieszają prawdopodobieństwo, a tym samym wyraźnie odrywają kremlowską codzienność od tej, intuicyjnie dostępnej odbiorcom. Pustka większości wnętrz, w połączeniu z ciemnymi kolorami, potęguje poczucie alienacji, budzi skojarzenia z więzienną celą. Wrażenie to staje się jeszcze bardziej dojmujące, gdy odwiedzamy jedno z takich pomieszczeń. Chodzi tu o celę, w której przebywa żona Mołotowa. Od kremlowskich pokoi różni ją właściwie tylko rozmiar. Podobnie korytarze na Łubiance, mimo że są niższe i węższe, pozostają równie bezosobowe jak te na Kremlu. Co więcej, kremlowskie okna rzucają czasem cienie, które czynią je podobnymi do krat. Autorzy komiksu konsekwentnie tworzą więc wrażenie, że termin „więzienie” stanowi kategorię umowną. Równie dobrze można by powiedzieć, że dla bohaterów miejsce sprawowania władzy nosi wszystkie cechy przestrzeni penitencjarnej, takie jak: ograniczenie, nadzór, brak podmiotowości.

W tym kontekście *Śmierć Stalina* doskonale realizuje jedną z podstawowych komiksowych strategii przekazywania treści, którą Scott McCloud określa jako „wzmocnienie poprzez uproszczenie”<sup>26</sup>. Tomasz Żaglewski, odwołując się do McClouda, pisze, że: „wyrazistość i potencjalna wieloznaczność komiksowych ilustracji intensyfikuje się, paradoksalnie, nie w wyniku dywersyfikowania graficznych komunikatów (zwiększania dro-

<sup>24</sup> R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–126.

<sup>25</sup> Sądzę, że spostrzeżenia te są użyteczne także w przypadku refleksji nad komiksem, gdzie „efekt rzeczywistości” tworzony jest przez przedmioty wykreowanego świata, który, jak w przypadku komiksu realistycznego czy historycznego, zakorzeniony jest w kategorii prawdopodobieństwa. Na przykład Maciej Jasiński, rekonstruując rzeczywistość PRL-u w komiksie, osobny rozdział poświęca codziennym przedmiotom i wystrojowi wnętrz. I choć nie wspomina o Barthesie, można powiedzieć, że sam wywód dotyczy właśnie „efektu rzeczywistości”. Zob. M. Jasiński, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Bydgoszcz 2019.

<sup>26</sup> S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 30.



Il. 2.

biażgowości i szczegółowości komiksowych ilustracji), ale ich ograniczania przy jednoczesnym zmierzaniu do wyodrębnienia przede wszystkim esencjonalnych składników określonego obiektu, postaci czy otoczenia prezentowanego przez rysownika<sup>27</sup>. Aby zatem wzmocnić wrażenie przytłaczającej atmosfery Kremla,

Lorien Aureyre i Thierry Robin operują przede wszystkim barwą, rezygnując z większości przedmiotów, które stworzyłyby wrażenie, że są to wnętrza jak każde inne. To pozwala odbiorcy na mimowolne łączenie tych przestrzeni z więziennymi celami. Uproszczenie, o którym tu mowa, nie powoduje bynajmniej wrażenia niekompletności. Przestrzeń pozostaje spójna i prawdopodobna w ramach zaproponowanego modelu kreacji kremlowskiej codzienności, której kolejny ważny element stanowi pozycja samego odbiorcy.

Otóż mrocznym, wzbogaconym gdzieniegdzie czerwienią i pozbawionym przedmiotów wnętrzem towarzyszy specyficzna perspektywa widzenia. Wiele kadrów skomponowanych jest bowiem w taki sposób, jakby stanowiły zapis ukrytej kamery.

Tworzy to wrażenie, nieobce zresztą bohaterom, że są nieustannie obserwowani i podsłuchiwani. Taka perspektywa niejako włącza odbiorcę w opowiadaną historię. Staje się on niemyim uczestnikiem narad, na których podejmowane są brzemiennie w skutkach decyzje. Oczywiście bohaterowie zdają sobie sprawę, że są pod nieustanną kontrolą. W rzeczywistości Związku Radzieckiego nie istniała przestrzeń prywatna, wolna od deklaracji politycznych, niepodlegająca ocenie. Wrażenie to ulega spotęgowaniu na szczytach władzy: ktoś zawsze patrzy, słucha, ocenia. Kiedy rola ta przypada odbiorcy, staje się on elementem totalitarnej gry o władzę oraz wpływy i choć nie może się do niej włączyć fizycznie, zaproponowany chwyt artystyczny czyni go nie tylko świadkiem, ale i poniekąd bohaterem radzieckiej historii. Dzieje się tak za sprawą samego medium komiksowego, które zdolne jest

<sup>27</sup> T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 23.



Il. 3.

do odtworzenia za pomocą sugestywnych rozwiązań graficznych swoistego panoptyzmu państwa policyjnego. Kreml Nury'ego i Robina stanowi bowiem doskonały przykład miejsca, realizującego mechanizm opisywany przez Michela Foucaulta, kiedy to „[...] spektakularne manifestacje władzy gasną po kolei w codzienności sprawowanego nadzoru w owym panoptyzmie, gdzie czujnie krzyżującym się spojrzeniom nie będzie wkrótce trzeba ni orła, ni słońca”<sup>28</sup>. Odbiorca widzi każdy ruch bohaterów: od wspólnych zebrań, pokazywanych w planie ogólnym, do takich detali jak nalewanie szampana, co mieści się przecież w logice współczesnych technologicznych możliwości inwigilacyjnych. Przy czym nie ma znaczenia, że w latach pięćdziesiątych nie stosowano tego typu rozwiązań, a nieustanna kontrola przebiegała inaczej. Nie chodzi tu przecież o historyczną prawdę, ale o jak najlepsze oddanie atmosfery niepokoju. Bohaterowie opowieści, podobnie jak więźniowie w Benthamowskiej konstrukcji, nigdy nie wiedzą, kiedy są obserwowani. Dla bezpieczeństwa muszą więc zakładać, że jest to proces ciągły. W ten sposób wypełnia się obietnica autorów sygnalizowana w podtytule. Otrzymujemy „prawdziwą historię... radziecką”.

<sup>28</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 211–212.

W monumentalnych wnętrzach twórcy proponują też nieledwie demiurgiczny punkt widzenia, potęgający wrażenie przytłoczenia. Bohaterowie zgromadzeni przy stole lub po prostu idący kremlowskim korytarzem wydają się mali i niewiele znaczący. Przestrzeń staje się jak gdyby autonomicznym składnikiem rzeczywistości, gdyż odbiorcy trudno z takiej perspektywy rozpoznać, z którym z bohaterów ma do czynienia. Pamiętać należy, że mury Kremla stały się niemymi świadkami wielu czystek, zatem pojedynczy, konkretni ludzie, nawet ci, zajmujący wysokie stanowiska, byli dla Stalina i komunistycznego reżimu figurami niewiele znaczącymi. Zatem jedynym trwałym elementem pozostawała właśnie przestrzeń – monumentalna, pusta, budząca grozę. Kremlowska codzienność to poczucie małości wobec reżimu i świadomość kruchości jednostki.

Stąd zmiana perspektywy jest też niezwykle istotna w kontekście pokazywania konającego Stalina. Tutaj owo wrażenie obserwowania zapisu z ukrytej kamery ustępuje swoistej optyce metafizycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z gorączkową krzątaniną wokół łóżka dyktatora, który leży bezsilny, z drugiej zaś twórcy pozwalają nam spojrzeć na sytuację z perspektywy samego umierającego. Dzieje się to wszakże w dwóch wariantach: w pierwszym Stalin leży i ma przebłycki świadomości, w drugim nieruchomy dyktator staje się (a odbiorca razem z nim) rodzajem bezcielesnego bytu unoszącego się nad własnym ciałem. Świadcstwa historyczne podkreślają naprzemienne zmiany zachodzące w stanie zdrowia przywódcy. Czasami wydawał się świadomy tego, co się dzieje, a innym razem nie było z nim żadnego kontaktu<sup>29</sup>. Twórcy doskonale wykorzystują tę grę perspektyw, by ukazać niepewność jego współpracowników i typową dla codzienności na szczytach radzieckiej władzy oscylację między nadzieją a strachem. Wrażenie mocy lub bezsilność dyktatora uzależnione są od perspektywy, z której patrzy na niego odbiorca. Bo choć w komiksie Stalin pozostaje bierny, ledwie porusza ręką, jego złowroga, ekspansywna osobowość odciska piętno na każdym aspekcie akcji – także po śmierci.

---

<sup>29</sup> Zob. J. Rubenstein, op. cit.; A. Awtorchanow, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 2002.



Il. 4.

Piotr Dymmel trafnie określa tu ciało Stalina mianem niezbywalnego „rekwizytu” scenicznego<sup>30</sup>. Wrażenia, jakie robi dyktator, nie unieważniają groteskowa sekcja zwłok, która całkowicie desakralizuje i reifikuje jego doczesne szczątki. Nawet po śmierci Stalin nie traci swej siły oddziaływania na otoczenie. Dobrze pokazuje to dialog między Berią a Mołotowem:

[Mołotow:] Nie mogę uwierzyć, że nie ma go już z nami.

[Beria:] Nikt z nas nie uważał go za śmiertelnika. Był jak Bóg, tajemniczy i wszechmocny. Nawet nie ośmielilibyśmy się pomyśleć o jego śmierci, o tym, co trzeba będzie zrobić, kiedy odejdzie... Jesteśmy bez niego tacy bezradni.

[Mołotow:] Tak naprawdę był częścią każdego z nas (SS, s. 64).

Sposób, w jaki obaj bohaterowie mówią o Stalinie, przesądza jego rolę w tworzeniu złowrożej atmosfery Kremla. I choć Beria nie jest tu być może szczery, deifikacja wodza przychodzi mu równie naturalnie jak wiernemu bezgranicznie Mołotowowi. W ten sposób autorzy eksponują kult Stalina, którego wynikiem stała się, jak pisze we wnikliwym studium Jan Plamper, „jego nadnaturalna obecność”<sup>31</sup>. Istotną cechą wodza (nawet wtedy, gdy

<sup>30</sup> P. Dymmel, „Śmierć Stalina” – recenzja, *Paradoks*, 27.06.2019, <https://paradoks.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).

<sup>31</sup> J. Plamper, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa 2014, s. 350.

umierał) była jego omnipotencja, która prowadziła nie tylko do realnych fizycznych szkód, ale również zniewalała wyobraźnię. Można było dyktatora nienawidzić, ale nie można było się go nie bać. Strach ten stanowił konstytutywny składnik codzienności w kręgach radzieckiej władzy, co autorzy podkreślają w słowie wstępnym. Piszą tam, że tworząc komiks, nie musieli specjalnie wysilać wyobraźni, gdyż i tak nie dorównałaby „wściekłemu szaleństwu Stalina i jego otoczenia” (ŚS, s. 3). Warto dodać jednak, iż dzięki konkretnym artystycznym rozwiązaniom owo „szaleństwo” staje się również udziałem odbiorcy. Twórcy bowiem tak komponują kolejne sceny, by ten zagubił się w wirze decyzyjnego chaosu wraz z rozgorączkowanymi dygnitarzami. Nikt z kierownictwa nie chce wydawać decydujących poleceń, a lekarze boją się stawiać jakiegokolwiek wiążące diagnozy. Co więcej, trudno im nawet zbadać dyktatora bez obawy o własne życie. Autorzy wyraźnie dają do zrozumienia, że ów wszechobecny strach nie jest spowodowany niecodziennym wydarzeniem. Wszak w tle pojawia się informacja o trwającym procesie lekarzy (ŚS, s. 30). Przypomnijmy, że w styczniu 1953 roku grupa wybitnych przedstawicieli tego zawodu, w większości pochodzenia żydowskiego, oskarżona została o umyślne doprowadzenie do śmierci wysokich funkcjonariuszy partyjnych, a także o próbę zamordowania kluczowych oficerów Armii Radzieckiej<sup>32</sup>. Kiedy więc wezwany profesor Łukomski wchodzi jako pierwszy, by zbadać Stalina, wydaje się, że zstępuje do piekieł. W najważniejszej kadrze, w swym białym kitlu idzie pomiędzy ubranymi na czarno, demonicznymi postaciami o zacienionych, ledwie rozpoznawalnych twarzach (ŚS, s. 34). Współpracownicy Stalina tymczasem są już nieco spokojniejsi, w osobie lekarza pojawił się wreszcie ktoś, na kogo będzie można rzucić odpowiedzialność za ewentualne błędy w opiece nad pacjentem. W innych okolicznościach sytuacja taka mogłaby wydać się komiczna, tutaj wszakże jej ponura absurdalność służy wzmocnieniu wrażenia udziału w czymś makabrycznym.

Dochodzimy w ten sposób do kolejnego ważnego elementu kremlowskiej codzienności, czyli wspomnianego brzemienia odpowiedzialności. Z wielokrotnych spotkań partyjnych dygnitarzy, w których odbiorca odgrywa

---

<sup>32</sup> Zob. A. Lustiger, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, Warszawa 2004; J. Rapoport, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spiszek lekarzy kremlowskich*, przeł. D. Wieczorek, Warszawa 2011.

rolę inwigilującego, wyłania się obraz specyficznej gry. Nikt nie chce podjąć ostatecznych decyzji, każdy, nawet Beria, dba o to, by miały one charakter kolektywny, dowodziły choćby pozornej demokratycznej legitymacji Biura Politycznego. Ponadto między współpracownikami Stalina nieustannie toczy się walka o wpływy. Mimo wyrażanej woli kompromisu i współpracy, mężczyźni pragną się wzajemnie zniszczyć. Co istotne, właśnie nie pojawiają się wraz z chorobą i śmiercią Stalina. Wzajemne antypatie są zadawnione, mocno ugruntowane, a każdy z dygnitarzy tylko czeka na dogodny moment, by zyskać przewagę nad współrządzającym towarzyszem. Kremlowska codzienność naznaczona jest więc nieufnością i podejrzeniami, wszędzie czai się zdrada, a decyzje podejmować trzeba w sytuacji nieustannego stresu. Wymownym przykładem jest tu Mołotow, który, teoretycznie nie tracąc wpływów, staje się zakładnikiem Berii, gdyż służby przetrzymują jego ukochaną żonę, Polinę. Beria z kolei obawia się Chruszczowa, którego uważa za jedynego polityka zdolnego mu zagrozić. Malenkow wydaje się tak przytłoczony sytuacją, że spodziewa się ataku z każdej strony. Mimo to wszyscy regularnie, od lat, spotykają się przy jednym stole, a tym, co ich do siebie zbliża, jest strach przed Stalinem. Sheila Fitzpatrick, omawiając relacje między najbliższymi współpracownikami dyktatora, stwierdza: „Wewnętrzna rywalizacja w zespole była tak złożona, iż trudno zrozumieć z niej cokolwiek ponad to, że każdy manewrował tak, by cios nie spadł na niego i jego protegowanych, tylko na kogoś innego”<sup>33</sup>. Autorzy komiksu znakomicie oddają tę atmosferę.

W tak skomplikowanej sytuacji ważnym elementem codzienności pozostaje retoryka. W sposobie porozumiewania się politycznych wrogów uderza spokój i rytualna kurtuazja. Zwracają się do siebie po imieniu, wypowiadają się po kolei. W kilku scenach, gdy obecni są przy wspólnym stole, z pozoru spokojnej atmosferze towarzyszy napięcie, niewygasły konflikt, który w najmniej oczekiwanym momencie przerodzić się może w katastrofę jednego z nich. Przyjrzyjmy się dwóm takim sytuacjom.

Podczas pierwszej z nich dygnitarze rozmawiają w momencie, kiedy stan przywódcy nie jest do końca jasny (ŚS, s. 27–29). Spotkanie rozpoczyna się od łyku szampana, po czym Chruszczow pyta o Mołotowa, na co

<sup>33</sup> S. Fitzpatrick, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wołowiec 2017, s. 247.

Malenkow odpowiada, że nie dzwonił do niego. Beria mówi spokojnie o jego aresztowaniu. Anonimowy głos postuluje, by założyć, że Mołotow został zawieszony i rozpocząć posiedzenie. Oto istota kremłowskiej codzienności: zwykły dzień, zwykła sprawa, rozmowa pozbawiona emocji, choć przecież życie jednego z wiernych towarzyszy zostało właśnie złamane. Dygnitarze wszakże przechodzą nad tym do porządku dziennego.

Drugi wymowny przykład stanowi posiedzenie, na którym aresztowany zostaje Beria. Oczywiście człowiek sprawujący kontrolę nad organami bezpieczeństwa, niczego się nie spodziewa i dziwi się, gdy Chruszczow proponuje, by omówić jego „przypadek”. „Co cię napadło, Nikito?” – pyta niemal życzliwie (ŚS, s. 113). Jeszcze nie wie, że za chwilę jego los zostanie przypieczętowany. Chruszczow bowiem wypowiada formułę, po której na szczytach radzieckiej władzy nie ma już odwrotu: „Oskarżam towarzysza Berię o zdradę Związku Radzieckiego na rzecz interesów kapitalistów i o kierowanie się rządzą władzy absolutnej” (ŚS, s. 113). Beria jest zaskoczony, przecież jeszcze przed chwilą uczestniczył w rutynowym posiedzeniu, które nagle przemieniło się w śmiertelną pułapkę. W następnej scenie ten, zdawałoby się, wszechmocny funkcjonariusz leży już obezwładniony na podłodze – odbiorca obserwuje wszystko z jego perspektywy: widzi pochylone nad sobą pełne satysfakcji twarze niedawnych towarzyszy.

Beria doskonale wie, jak to wszystko się skończy, przecież wcześniej sam z powodzeniem organizował tego typu czystki. Oto istota absurdalnej nieprzewidywalności kremłowskiego dnia.

W portrecie dygnitarzy uderza jeszcze jeden element, a mianowicie sposób przedstawiania ciał i twarzy. Mimo że są oni łatwo rozpoznawalni jako postaci historyczne, w ich kreacji widać wyraźny rys fizjonomiczny. Sama fizjonomika, uznawana dziś za pseudonaukę, zakładała, że można wyrokować o cechach człowieka (inteligencji, temperamentie) na podstawie wizualnych aspektów twarzy i czaszki. Jednak sposoby ukazywania wewnętrznego życia człowieka za pomocą odpowiedniego przedstawiania wyglądu zewnętrznego mają również długą artystyczną tradycję<sup>34</sup>. Thierry Robin deformuje rysy bohaterów w taki sposób, by przypominały one pyski zwierząt. Szczególnie wyraźne jest to w przypadku dwóch antagonistów –

<sup>34</sup> Zob. J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 86–105.





Il. 5.

Berii i Chruszczowa. Były szef NKWD na niektórych kadrach przypomina goryla – prymitywnego, silnego, lecz obdarzonego rodzajem złośliwej inteligencji. Jego przeciwnik natomiast, ze swą łąsą, jasną głową przywołuje na myśl świnię. Taki sposób przedstawienia bohaterów nie tylko wprowadza element groteski, ale przede wszystkim stanowi wymowny artystyczny komentarz do relacji na szczytach władzy. Ich charakter można by określić mianem kremlowskiego darwinizmu. U boku Stalina przetrwa bowiem ten, kto zdoła się najlepiej przystosować, wybierze najskuteczniejszą taktykę. Zwierzęce fizjonomie i ciała postaci tylko potęgują wrażenie pierwotnego konfliktu, w którym moralność nie ma żadnego znaczenia. Warto zauważyć, że w literaturze socrealistycznej, która stanowiła istotną część stalinowskiej kultury, fizjonomika odgrywała ważną rolę i miała walor wartościujący<sup>35</sup>. Zdeformowana emocjami, zwierzęca twarz była często wizytówką bohatera negatywnego. Robin odwraca ten porządek – to właśnie najwyżsi komunistyczni dygnitarze ukazani są jako bezwzględne i prymitywne bestie, kierujące się jedynie logiką przetrwania. Jednocześnie takie przedstawienia wpisują się w tradycję fizjonomiczną sięgającą starożytności, która wiązała się z wnioskowaniem, że człowiek przypominający zwierzę cielesnie, będzie również przypominał je „w duszy”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> W. Tomasiak, „Miłość to tylko naruszenie dynamicznego stereotypu”. *Socrealistyczne mówienie o człowieku*, w: idem, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 90.

<sup>36</sup> M. Porter, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Oxford 2005, s. 59–60.

I znów łączy się to w ciekawy sposób ze świadectwami historycznymi. Otóż jednym z ostatnich przyjętych na Kremlu dyplomatów był ambasador Indii, K.P.S. Menon. Podczas spotkania zauważył on, że Stalin, mówiąc, zapamiętałe rysował na kartce wilki, a potem podsumował, że radzieccy chłopci są prości, ale mądrzy, ponieważ strzelają do wilków, a wilki o tym wiedzą<sup>37</sup>. Historyk Warren H. Carroll komentuje to zachowanie w następujący sposób: „Jednak teraz wilki gromadziły się wokół starzejącego się tygrysa i tygrys się bał”<sup>38</sup>. Ów specyficzny kremlowski darwinizm eksponowany w komiksie nie jest więc jedynie propozycją artystyczną, ale stanowił element samej filozofii radzieckiej władzy.

W zakończeniu autorzy umiejętnie wykorzystują kontrast, by groza codzienności wybrzmieć mogła do końca. Na jednej z ostatnich plansz łączą się ze sobą kadry pokazujące spokojne obrady na Kremlu i egzekucję Berii. Padają strzały, krew ofiary rozpryskuje się na murze, a partyjni dygnitarze obradują jak zwykle. Nic nadzwyczajnego się nie stało, zdają się mówić twórcy. To po prostu kolejny zwykły dzień w radzieckiej polityce. Bo choć nie ma już Stalina, machina władzy, którą wprowadził w ruch, wciąż działa. Takie zakończenie koresponduje z konstatacją Fitzpatrick, która stwierdza:

Stalin potrafił traktować członków swojej drużyny zarówno brutalnie, jak i po bratersku. Pozbywał się niektórych graczy, niektórych nawet zabijał. Ale nigdy nie zrezygnował z zespołu, niezależnie od tego, jakie mógł mieć pod koniec życia zamiary wobec części jego najważniejszych członków. „Beze mnie bylibyście zgubieni”, mawiał. Ale w marcu 1953 roku nie byli<sup>39</sup>.

Beria tuż przed śmiercią stwierdza, że „obmyli ręce w jego krwi” (ŚS, s. 118). Ma rację, przecież każdy z nich odpowiedzialny był za popełnione zbrodnie. Ponura groza stalinizmu była także ich zasługą. Żyli w ciągłym napięciu i strachu, lecz nie tylko służyli złu, ale też zło tworzyli. Mimo wszystko więc zakończenie *Śmierci Stalina* sugeruje, że niezwykła kremlowska codzienność była tworem kolektywnym i choć odejście dyktatora stanowiło punkt zwrotny, to niektóre działania praktykowane za jego życia na

<sup>37</sup> W.H. Carroll, *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Kąty Wrocławskie 2008, s. 386–387.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 387.

<sup>39</sup> S. Fitzpatrick, op. cit., s. 324.

długo jeszcze miały pozostać elementem radzieckiej polityki. „Atmosfera lęku i podejrzliwości – podkreśla Richard Pipes – utrzymywała się nadal, również po śmierci Stalina, cały czas stanowiąc nieodłączną część systemu sowieckiego”<sup>40</sup>, a więc także – dodajmy – kremlowskiej codzienności.

W wywiadzie zamieszczonym na portalu „Europe Comics” Fabien Nury stwierdza: „Jedynym prawdziwym sposobem na zmierzenie sukcesu pozostają, moim zdaniem, emocje odczuwane przez czytelników”<sup>41</sup>. Przyłożywszy taką miarę do omawianego komiksu, można stwierdzić, że artystyczna próba zakończyła się pomyślnie. Autorzy nie tylko w interesujący sposób przedstawiają jeden z kluczowych momentów historii Rosji i świata, ale także, subtelnie operując artystycznymi rozwiązaniami typowymi dla sztuki komiksu, odtwarzają przytłaczającą atmosferę kremlowskiej codzienności. Pozwalają odbiorcy zanurzyć się w niej, wciągają go w orbitę wszechobecnego strachu i niepewności jutra. Proponowany przez nich wgląd w działania najwyższego szczebla komunistycznej władzy stanowi udany artystyczny komentarz do ustaleń zawodowych historyków, który zaprasza ponadto do kolejnych odczytań<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> R. Pipes, op. cit., s. 80.

<sup>41</sup> Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nycc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).

<sup>42</sup> W 2017 roku premierę miał film *Śmierć Stalina (Death of Stalin)* Armando Iannucciego, który jest ekranizacją komiksu. I choć ogólna struktura i wiele innych elementów wiernie odtwarza dzieło Nury’ego i Robina, to jednak sam ton dzieła jest inny. Fabien Nury komentował te różnice na łamach „Le Figaro”: „W filmie wymiar dramatyczny pojawia się dopiero w ostatnich dziesięciu minutach. Armando udaje się utrzymać komediowy ton dłużej niż mnie. Trzeba przyznać, że jestem mniej doświadczony niż on w tym względzie. Komiks można rozpatrywać na dwa sposoby. Albo jako czarną komedię, albo powieść *noir* z humorem. Film jest otwarcie czarną komedią i z tym wyborem się zgadzam”. Zob. A. Vertaldi, «*La Mort de Staline*» *censuré en Russie: «Ce qui compte pour le Kremlin, c’est d’avoir l’air offensé»*, *Le Figaro*, 5.04.2018, <https://www.lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php> (dostęp 10.10.2022). Na temat bardziej szczegółowego porównania obu dzieł zob. także: S.M. Norris, *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „*Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*” 2018, Vol. 19, No. 4, s. 827–847.

## Bibliografia

- Applebaum Anne, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Awtorchanow Abdurachman, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, LTW, Warszawa 2002.
- Bachórz Józef, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26).
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Buryła Sławomir, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
- Carroll Warren H., *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Wektory, Kąty Wrocławskie 2008.
- Godzic Wiesław, Żakowski Maciej (red.), *Gadżety popkultury*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Chute Hillary, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2015.
- Droit Roger-Pol, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Figes Orlando, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2010.
- Fitzpatrick Sheila, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Jasiński Maciej, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Ongrys, Bydgoszcz 2019.
- Lustiger Arno, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, W.A.B., Warszawa 2004.
- McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2021.
- Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.), *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Montefiore Simon Sebag, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Magnum, Warszawa 2004.
- Morawiec Arkadiusz, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.
- Norris Stephen M., *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” 2018, Vol. 19, No. 4.

- Nury Fabien (scen.), Robin Thierry (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radecka*, przeł. W. Birek, Nonstopcomics, Katowice 2018.
- Pastoureau Michel, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton University Press, Princeton 2008.
- Pastoureau Michel, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Pipes Richard, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Plamper Jan, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Porter Martin, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Clarendon Press, Oxford 2005.
- Priestland David, *The Red Flag. A History of Communism*, Penguin Books, London 2009.
- Rapoport Jakow, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spis lekarzy kremlowskich*, przeł. D. Wieczorek, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2011.
- Rivière Claude, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Rubenstein Joshua, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Prószyński Media, Warszawa 2017.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.
- Thom Françoise, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1993.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Puls, Londyn 1993.
- Węgrzyniak Anna, Stępień Tomasz (red.), *Rytuały codzienności*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Wilson Elizabeth, *Playing with Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, Yale University Press, New Haven and London 2022.
- Ziębińska-Witek Anna, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.
- Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Universitas, Kraków 2021.

### Źródła internetowe

- Dymmel Piotr, „Śmierć Stalina” – recenzja, Paradoxs, 27.06.2019, <https://paradoxs.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).
- Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nyc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).
- Vertaldi Aurélia, «La Mort de Stalin» censure en Russie: «Ce qui compte pour le Kremlin, c'est d'avoir l'air offensé», Le Figaro, 5.04.2018, <https://www.lefigaro.fr>

lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php (dostęp 10.10.2022).

### **Źródło ilustracji**

F. Nury (scen), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018, s. 21 (il. 1), s. 64 (il. 2), s. 22 (il. 3), s. 49 (il. 4), s. 116 (il. 5).

## **The (Un)ordinary Everyday Reality in the Kremlin: Fabien Nury and Thierry Robin's *The Death of Stalin: A True Soviet Story***

Daily life is usually associated with repetition and the ordinary. There are, however, settings where the quotidian is far from usual or familiar. Marked by dread and uncertainty, the everyday reality in the Kremlin during Joseph Stalin's era is one such case evocatively presented in Fabien Nury and Thierry Robin's graphic novel *The Death of Stalin: A True Soviet Story*. The article demonstrates how history can be artistically reworked through the comic medium. The analysis focuses on the choice of colors, composition of the panels, perspective, and creation of characters, and refers to the postulates put forward by Hillary Chute, Roland Barthes, and Michel Foucault. The paper concludes that the authors of *The Death of Stalin* not only offer a convincing take on one of the most crucial moments in the history of the Soviet Union and the world but also employ subtle artistic measures typical of comics to recreate the overwhelming atmosphere of everyday life in the Kremlin dominated by omnipresent fear and uncertainty about the future. The insights they offer into the actions of top-ranking communist officials serve as an artistic commentary on the findings of professional historians, inviting further interpretations.

**Keywords:** daily life; Fabien Nury; Thierry Robin; Stalin; graphic novel