

Gra o człowieka

Swój wśród obcych, obcy wśród swoich
Nikity Michałkowa

ŁUCJA DEMBY

Film *Swój wśród obcych, obcy wśród swoich* (1974) obdarzony jest cechą właściwą wielu nie tylko reżyserskim debiutom – artysta, który dopiero zaczyna tworzyć, pragnie zaistnieć wobec świata, pokazać wszystkie swoje możliwości, popisać się. Pełnometrażowy debiut fabularny Michałkowa ma taki właśnie charakter, ze wszystkimi dodatnimi i ujemnymi aspektami tego faktu.

(...) *chcieliśmy pokazać wszystko, do czego jesteśmy zdolni – przyznawał po latach Michałkow, wspominając pracę swoją i swojej ekipy – dlatego w filmie jest tak wiele rzeczy zbytecznych; w sposób oczywisty przesadziliśmy z kondensacją fabuły, trickami, kolorytem faktur. Dążenie artysty do dowartościowania się nigdy nie służy sztuce: film okazał się zbyt trudny w odbiorze*¹.

Podobne opinie, choć nie zawsze tak krytyczne w tonie jak słowa samego reżysera, można odnaleźć w wypowiedziach autorów piszących o *Swoim wśród obcych...* Nikita Michałkow wkroczył w świat reżyserii (...) *hucznie, wesoło, oślepiając kaskadą reżyserskich rozwiązań, zwracając większą uwagę na siebie niż na swoich bohaterów* – pisze Jurij Chaniutin w artykule o znaczącym tytule *Rieżysura – eto profesja* (Reżyseria – to zawód). – *Jego pierwszy film, „Swój wśród obcych, obcy wśród swoich”, zachwycał pewnością reżyserskiej ręki, a jednocześnie drażnił ostentacją, z jaką się ona przejawiała. Film został zrealizowany zgodnie z wszelkimi regułami gatunku przygodowego. Bohaterowie skakali w pełnym galopie z konia na dach pociągu, strzelali (...).*

Sam Nikita Michałkow, w roli przywódcy bandy, sposobem bycia przypominał Yula Brynnera, a kapeluszem (...) – postaci włoskich westernów. (...).

Odnosiło się wrażenie, że reżyser był zatroskany nie tyle tym, aby ukazać epokę i jej bohaterów, ile tym, by opowiedzieć o samym sobie. „*Ja wszystko mogę!*” – czytało się między kadrami. „*Chcecie subiektywną kamerę? – proszę bardzo! Pragniecie akcji wzorowanej na westernach? – oto ona! Szukacie eleganckich złoczyńców? – prosimy bardzo! Odważnych bohaterów? – i oni są!*”²

Podobnie pisano w polskiej prasie: *Zafascynowany dynamiką obrazu, kinem – „czarnoksiężską latarnią”, czerpie Michałkow nieskrępowanie i pełną garścią z jego dokonań (stąd zarzut eklektyzmu), do których dorzuca własną nieposkromioną wyobraźnię i inwencję. Ten film jest pastiszem. Wiele w nim świadomych zapożyczeń, cytatów, ryzykanckich pomysłów z cyrkowym ekscentryzmem FEKS-ów włącznie, przyprawiających o zawrót głowy, które jednak tworzą zupełnie nową jakość. Zabrakło być może artystycznej samodyscypliny, pewnego rygoru, temperującego nadmiar pomysłów tej rozbuchanej wyobraźni, niemniej był to debiut,*

który udowodnił, że reżyser Nikita Michalkow posiada nie tylko fenomenalne wycucie istoty kina, ale także doskonałe opanowanie warsztatu ³.

Mimo tej przesady w popisywaniu się swym talentem reżyserskim Michalkow z całą pewnością osiągnął swój cel – został dostrzeżony. Nawet jeśli krytykowano jego manierę reżyserską, która niekorzystnie odbiła się na komunikatywności filmu, przyznawano, że pojawiła się w kinie nowa osobowość. Najtrafniej chyba opisał swoje wrażenia Aleksandr Wołodin, autor sztuki, która stała się kilka lat później osnową filmu Michalkowa *Pięć wieczorów* (1979): *Jeden (z bohaterów – przyp. Ł. D.) podszedł do ściany. Drugi przesiadł się na ławkę. Poruszył wahadło zegara. Nikt niczego nie mówi. Ale od pierwszej chwili takie odczucie – w taki sposób nikt w innych filmach nie przesiadał się i nie milczał.*

Kolejne epizody. Akcja rozwija się w tak szalonym tempie, że w innych filmach nie spotyka się tego prawie nigdy. Konstantin Rajkin nigdzie, ani razu, nie był taki. I Kalagin taki nie był. (...). Bez tego filmu, pomyślałem, w naszym kinie byłaby dostrzegalna luka ⁴.

Od późniejszych, bardziej stonowanych filmów Michalkowa *Swój wśród obcych*, obcy wśród swoich różni się jeszcze pod jednym przynajmniej względem. Prosty podział na bohaterów „dobrych” i „złych”, „białe” i „czarne” charaktery wyraźnie odbiega od złożoności psychologicznej dalszej twórczości reżysera. Zaskakującym elementem fabuły (w kontekście niezliczonych wypowiedzi Michalkowa, iż głównym źródłem zła dla XX-wiecznej Rosji stała się rewolucja październikowa i wprowadzony przez nią ustrój komunistyczny) może być także fakt, iż „dobrymi” są w tym filmie czerwonoarmiści, „złymi” zaś – białogwardziści. Już od pierwszych ujęć można się jednak bez trudu przekonać, że rewolucja nie ma w tym filmie wymiaru historycznego ani ideowego, jest po prostu wygodnym pretekstem, na którym została oparta specyficzna konstrukcja fabularna *Swojego wśród obcych...*

W dyskusji zorganizowanej przez czasopismo „Sowietskij Ekran” niektórzy krytycy radzieccy zarzucali Michalkowowi z tego powodu brak szacunku wobec legendy rewolucji i uosabianych przez nią wartości. Jeden z dyskutantów, K. Rudnicki, twierdził nawet, że „błazenada nie przystoi” w odniesieniu do takiego tematu i zalecał debiutującemu reżyserowi większą samodyscyplinę ⁵.

Ci, którzy oceniali debiut Michalkowa mniej krytycznie, określali go jako „ćwiczenie poetyckie” ⁶, niemające odniesienia do rzeczywistości; wszyscy jednak – zaraz po premierze, jak i później, po upływie lat – zgodnie stwierdzali, że z historyczno-realistycznym obrazem rewolucji coś w tym filmie jest „nie tak”.

Nonszalancja Michalkowa w odniesieniu do najważniejszego momentu w dziejach państwa radzieckiego objawiła się także między innymi w kształcie wizualno-dźwiękowym filmu, w tym także w doborze kostiumów. Twórcy *Swojego wśród obcych...* potraktowali głównego bohatera, Jegora Szyłowa, trochę tak, jak uczynił to Andrzej Wajda w *Popiele i diamentach* (1958) w odniesieniu do Maćka Chełmickiego: przez strój uczynili z niego postać bardziej współczesną niż historyczną. Szyłow nosi wprawdzie czapkę czekisty i skórzaną kurtkę, ale uzupełnieniem jego ubioru są dżinsowe spodnie, przywołujące skojarzenia zarówno ze współczesnością, jak i z westernową konwencją filmu. Równie nowoczesne wrażenie sprawia muzyka beatowa towarzysząca scenie napadu na pociąg i strzelaninie, zaś sposób bycia bohaterów jest wzorowany raczej na westernach i fil-

mach przygodowych niż na dziełach o tematyce rewolucyjnej. *Swój wśród obcych...* – stwierdza Jurij Bogomołow – przypomina „tradycyjne sposoby przedstawiania rzeczywistości historycznej, zaczerpnięte z filmów przygodowych”, w gruncie rzeczy jednak jest on swego rodzaju szaradą, zadaniem quasi-matematycznym. Zadanie to opiera się na równaniu z dwiema niewiadomymi: jedną jest „obcy”, a druga – „swoj”⁷.

Rozwijając myśl Bogomołowa, trzeba dodać, że od przeciętnego zadania matematycznego *Swój wśród obcych...* różni się tym – i to przede wszystkim stanowi o jego specyfice – że niewiadome te mają charakter zmienny. Michałkow do samego końca trzyma w niepewności co do tego, kto w historii tej jest „swoim”, a kto – „obcym”.

Reżyser przyznawał, że fabuła filmu została oparta na wydarzeniach autentycznych, a bezpośrednią inspiracją stała się dla niego niewielka notatka w gazecie, opisująca historię podróży z Syberii do Moskwy pociągu ze złotem, zarekwirowanym burżuazji, to, w jaki sposób zostało ono zagrabione przez białogwardyjską bandę, przechodziło z rąk do rąk, aż wreszcie na koniec zostało odzyskane przez czekistów⁸.

Mimo to przedstawione w jego filmie wydarzenia niewiele mają wspólnego z rzeczywistością. Wszyscy autorzy piszący o *Swoim wśród obcych...* zgodnie zauważają, że filmu tego nie można rozpatrywać w kategoriach realizmu. Podkreślając sztuczność świata przedstawionego, używają oni różnych określeń: pastisz, gra, zabawa gatunkami filmowymi (film jako rosyjski, wschodni odpowiednik westernu nazywany jest dość powszechnie easternem). Wszystkie one jednak sprowadzają się w gruncie rzeczy do jednego – wskazują na obecność w filmie wyraźnie zaznaczonej konwencji. Jest to konwencja gry.

Współczesnemu widzowi konstrukcja ta może się bez trudu skojarzyć z grą komputerową. Nie ma tu znaczenia „prawda historyczna”; ważne jest tylko to, że walczą ze sobą dwie drużyny („Biali” i „Czerwoni”) i że w walce tej trzeba odnieść zwycięstwo – odzyskać ukradzione złoto.

Akcja filmu rozpoczyna się w momencie zakończenia wojny domowej w małym mieście na południu Rosji. Nad wprowadzaniem nowego porządku czuwają tam Saryczew – przewodniczący komitetu gubernialnego, były komisarz Czerwonej Gwardii – oraz Kungurow, szef miejscowej Cze-Ka. Bolszewicy zwyciężyli, ale kontrewolucjoniści wciąż jeszcze stanowią zagrożenie, a w okolicy panoszy się banda anarchistów, dowodzona przez Bryłowa. Przedstawiciele miejscowej komórki Cze-Ka otrzymują polecenie wysłania do Moskwy złota, odebranego wcześniej burżuazji. Złoto dostaje się jednak w niepowołane ręce: najpierw przechwytyują je białogwardziści rotmistrza Lemke, potem pociąg, którym było ono przewożone, zostaje obrabowany przez bandę Bryłowa. W toku kolejnych walk złoto ginie i nie wiadomo, kto naprawdę stał się jego posiadaczem. O kradzież i zdradę oskarżony zostaje Jegor Szyłow, czekista, który odurzony przez wrogów narkotykiem, staje się ofiarą przewrotnej mistyfikacji. Od tej pory zmuszony jest ukrywać się przed dotychczasowymi towarzyszami, a jego celem staje się rozwiązanie zagadki skradzionego złota, odnalezienie złodzieja i – przede wszystkim – zdemaskowanie ukrywającego się w Komitecie zdrajcy. Aby tego dokonać, musi przeniknąć do obozu wroga, stać się „swoim wśród obcych”.

Realistyczne streszczenie filmu nie oddaje jednak w najmniejszym stopniu jego specyfiki. Dużo trafniej streszcza go wspomniany już Jurij Bogomołow,

pisząc: *Członkowie rywalizujących drużyn ubierają się w różne kolory. Z jednej strony mamy „czerwonych”, z drugiej – „białych”. Czerwoni wykonują „ruch”: wysyłają złoto do centrali. I rozpoczyna się „gra”*⁹.

Komentując uwagę Bogomołowa, trzeba jednak dodać jeszcze jedno: tak naprawdę gra rozpoczyna się znacznie wcześniej, w przedakcji filmu, zaś pierwszym ruchem nie jest wysłanie złota, ale odebranie go burżuazji. Łańcuch wydarzeń, w wyniku których trofeum przechodzi w ręce kolejnych uczestników gry, zostaje zapoczątkowany – chociaż w filmie nie mówi się o tym wyraźnie – przez władzę radziecką; to jej przedstawiciele rabują złoto jako pierwsi. Choć w *Swoim wśród obcych...* fakt ten jest przede wszystkim pretekstem do zaprezentowania całej historii, w kontekście późniejszej twórczości Michałkowa i w kontekście dziejów Rosji nabiera on dodatkowego, dużo szerszego wymiaru.

W ramach akcji filmu pierwszy ruch wykonuje natomiast (znów zaocznie) Feliks Dzierżyński; on to bowiem jest autorem depeszy, którą otrzymują bohaterowie filmu – czekaści.

Początek gry, którą śledzić już może oko widza, jest efektowny i spektakularny – w poprzek ekranu rozwija się wstęga telegramu z nagłym komunikatem: *Do wszystkich komitetów Partii, guberni oraz Cze-Ka. Tysiące umierających z głodu ludzi wzywa o pomoc. Liga Narodów nie chce pomóc. Ziarno tylko za złoto. Natychmiast przestać do Moskwy złoto oraz klejnoty odebrane burżujom. Przewodniczący WCzK Dzierżyński.*

Sytuacje, na jakie w całym filmie natrafiają postaci *Swojego wśród obcych*, rzeczywiście mogą kojarzyć się z grą – równie dobrze komputerową, jak staroświecką grą planszową. Są to sytuacje ekstremalne, efektowne, niewiele mające wspólnego z życiowym prawdopodobieństwem. Bohaterowie walczą z prądem rwącej rzeki, wiszą nad przepaścią, dokonują nadludzkich popisów sprawności. W konwencji tej mieści się także epizod wstrzyknięcia Jegorowi narkotyku i spowodowanej tym amnezji. Oglądając debiut Michałkowa, prawie słyszy się w duchu komentarze, jakie można często napotkać w grach: „wykonałeś właściwy ruch – udaje ci się uciec; wykonałeś niewłaściwy ruch – tracisz złoto...” Klucza do takiej właśnie interpretacji filmu nie trzeba zresztą zbyt daleko szukać – stojąc na skalnym progu nad przepaścią, rotmistrz Lemke stwierdza w pewnym momencie: *Nie podoba mi się ta gra!*

Gra, jaką prowadzi w *Swoim wśród obcych...* debiutujący reżyser, ma jednak charakter nie tylko wewnątrztekstowy; w równym stopniu jak światem przedstawionym bawi się on także kontekstem innych filmów. Krytycy po premierze zgodnie zauważali, że debiut Michałkowa jest swoistą antologią cytatów: *Początkowo moja pamięć mechanicznie rejestrowała cytaty – stwierdza we wspomnianej wcześniej dyskusji A. Swobodin. – To z Bergmana, to z Kubricka, ten fragment jest echem Felliniego, a te znowu postacie przywodzą na pamięć filmy Bertolucciego*¹⁰.

Również Olga Kuczkina, w artykule o charakterystycznym tytule *Zuchwałość debiutu*, wspomina o „kosztach własnych” filmu: *Należy zaliczyć do nich cytaty z wielu współczesnych i – w większości – zagranicznych filmów: owe jazdy kamerą po długich i wąskich korytarzach, zdjęcia robione z pomocą specjalnych obiektywów dla spotęgowania atmosfery „niepokoju”, eksperymenty z barwą (...), a także naśladowczy charakter pewnych pomysłów, nawet w przypadku zewnętrznej charakterystyki niektórych bohaterów. (...).*

Ale jednocześnie jesteśmy świadkami paradoksu, bo cała ta kolekcja całkowicie świadomych zapożyczeń nieoczekiwanie nabiera nowego sensu, tworzy nową jakość. *Odkrywamy, że jest ona zuchwałą kalkulacją reżysera (...) świadomie stosującego styl i sposób narracji, który stopniowo poraża nas, widzów, swoim rozmachem (...)*¹¹. Podobne spostrzeżenia można odnaleźć i u innych autorów. Debiut Michałkowa bowiem, na pierwszy rzut oka sprawiający wrażenie zuchwałego popisu możliwości warsztatowych i niczego więcej, przy bardziej wnikliwej analizie ujawnia swoje drugie, głębsze dno. Również Bogomołow swoje efektowne porównanie walczących bohaterów do grających ze sobą Białych i Czerwonych, kończący w sposób zgoła odmienny, sugerując, że chodzi tu o coś więcej niż powierzchowna zabawa: *Złoto przestaje być celem gry. Najważniejszą sprawą staje się przywrócenie zaufania, przyjacielskich, braterskich więzi*¹².

Każda gra ma swoje reguły, lecz nie tylko one decydują o jej specyfice; gra powinna mieć także cel. Nawet jeśli – jak w *Wylizance* (1988) Petera Greenawaya – może się początkowo wydawać, że gra jest celem samym w sobie, prędzej czy później okazuje się, że w istocie stanowi ona dogodny pretekst do refleksji nad życiem i śmiercią. Celem bezpośrednim gry jest, oczywiście, osiągnięcie zwycięstwa, wygrana. Dlatego to właśnie, niezwykle istotne, słowo – *Pobeda!* (*Zwycięstwo!*) wykrzykiwane jest radośnie w finale *Swojego wśród obcych*. Okrzyk ten pojawia się już zresztą na początku filmu; oznajmiane wtedy głośno zwycięstwo szybko jednak okazuje się pozorne – trzeba rozegrać jeszcze jedną partię gry, aby mogło się urzeczywistnić. I choć w finale, w chwili, gdy obwieszczone zostaje zwycięstwo Czerwonych, Szyłow biegnie, potrząsając odzyskaną torbą ze złotem, torba ta pełni u Michałkowa jedynie rolę klasycznego „MacGuffina”, przedmiotu-pretekstu, wokół którego zostaje nadbudowana akcja filmu¹³. Prawdziwym trofeum, o które toczy się gra, jest natomiast prawda i odzyskanie wiary w człowieka.

Obsesja prawdy jest w *Swoim wśród obcych...* tak wyraźna, że trudno byłoby jej nie dostrzec i nie zauważyć, że to właśnie ona jest stawką w grze. Szyłow, aresztowany przez dotychczasowych przyjaciół, nagle „obcy wśród swoich”, ucieka nie tylko dlatego, by ratować własną głowę, skoro za rzekomą zdradę grozi mu śmierć. Chce odzyskać dawną pozycję i oczyścić swoje nazwisko z podejrzeń, ale przede wszystkim powtarza z uporem: *Muszę dowiedzieć się prawdy!* Swoją determinacją przypomina trochę bohatera *Gabinetu doktora Caligari* (1920), opętanego jedną uporczywą myślą: *Muszę stać się Caligarem!* W istocie, tak jak szarlatan z filmu Roberta Wienego, Szyłow jest opętany swą *idée fixe* – u Michałkowa jest to jednak obsesja prawdy.

Tym samym debiut rosyjskiego reżysera, z pozoru odstający od jego autorskiej twórczości, a nastawiony jedynie na zabawę i prezentowanie własnych możliwości reżyserskich, w gruncie rzeczy okazuje się integralnym elementem tego zjawiska, jakim jest Michałkow-autor. W podtekście rozgrywającej się w zawrotnym tempie szalonej gry można odnaleźć troskę o te same wartości, którymi przepełnione są następne filmy reżysera: wierność, honor, bohaterstwo, umiejętność rozróżniania dobra i zła. Epatujący zewnętrznym, powierzchownym kształtem film w znacznej mierze opiera się także na tym, co charakteryzuje dojrzałą twórczość Michałkowa – na analizie psychologicznej ludzkich zachowań. Kolejne tropy prowadzące do rozwiązywania zagadki skradzionego złota z pozoru niewie-

le mają wspólnego z psychologią; są to raczej zręczne, mające zadziwić widza, sztuczki. W trakcie takiego właśnie iluzjonistycznego popisywania się sztuczkami Szyłow, rozpoznając łańcuszek od skrzyni, dokonuje odkrycia, iż poszukiwanym złodziejem jest członek bandy Bryłowa, Kajum. Mniej więcej w tym samym czasie jego przyjaciele demaskują zdrajcę („obcego wśród swoich”) na podstawie faktu, iż jest on mańkutem. Wszystkie te czysto zewnętrzne efekty, mimo całej swej spektakularności, ustępują jednak na dalszy plan wobec podstawowej w tym filmie „metody śledczej” – zarówno Szyłow, jak też jego przełożeni i przyjaciele opierają się w swoich sądach przede wszystkim na znajomości natury ludzkiej. To dlatego, dowiedziawszy się o rzekomej zdradzie Jegora, Kungurow, szef miejscowej Cze-Ka, powtarza: *Nie wierzę, nie wierzę!*

Debiut Michałkowa jest więc, mimo że nie w sposób tak jawny, jak następny film tego reżysera, *Niewolnica miłości* (1975), zapowiedzią interesującej go tematyki. W równej mierze można odnaleźć w *Swoim wśród obcych...* cechy jego autorskiego stylu. Już pierwsze ujęcie filmu, mimo że na pierwszy rzut oka urzeka przede wszystkim efektywnością formalną (eksperymenty z barwą) i przypomina o skłonności reżysera do epatowania sprawnością warsztatową, jest zapowiedzią rozmachu jego późniejszych filmów. Obraz jeźdźca pędzącego na koniu przez rozległe pole, by ogłosić radosną wieść o zwycięstwie, nasuwa natychmiastowe skojarzenia z przestrzenią innych dzieł Michałkowa, przede wszystkim ze stepem z *Urgi*. Po premierze tego filmu reżyser zwierzał się w wywiadach, że od dawna tęsknił za rozległą przestrzenią w filmie, za tym, by nakręcić film „przepełniony powietrzem”¹⁴; oglądając początek *Swojego wśród obcych...* można stwierdzić, że pragnienie to towarzyszyło mu już w chwili debiutu.

Wąskie, długie korytarze i jazdy kamery, zakwalifikowane przez Kuczkinę jako przejaw „naśladownictwa” filmów zachodnich, można odnaleźć także w późniejszych filmach reżysera jako pewną stałą cechę jego stylu. Doskonałym tego przykładem jest zakończenie *Niedokończonego utworu na pianole* (1977), gdy Platonow, na moment przed samobójczą próbą, przemierza biegiem korytarze dworku i wykrzykuje swój tragiczny monolog.

W *Swoim wśród obcych...* można jednak dostrzec także inną, niezwykle ważną dla twórczości Michałkowa cechę formalną stylu; jest nią muzyka, skomponowana przez stałego współpracownika prawie wszystkich filmów Nikity Michałkowa, Eduarda Artiemjewa. Ściślej rzecz ujmując, nie tyle sama muzyka (gdyż ta obdarzona jest przede wszystkim autorskimi cechami stylu samego kompozytora), ile jej funkcja, sposób, w jaki posługuje się nią reżyser.

Każdy film rozpatrywany na płaszczyźnie odbioru jest w mniejszym lub większym stopniu grą. *Gra jest źródłem żywych emocji, podniecenia, satysfakcji bądź irytacji* – pisze Alicja Helman. – *Albo proponuje się nam grę znaną i ulubioną, w którą zawsze mamy ochotę grać (...). Albo też reżyser przygotował dla nas nową grę, lecz o regułach łatwych do rozpoznania i przewidzenia, co nie tylko nie utrudnia procesu samej gry, lecz przynosi dodatkową satysfakcję, że oto bez trudu nauczyliśmy się nowej gry. (...). Możliwa jest jednak sytuacja jeszcze inna. Na przykład proponuje się nam grę zbyt trudną, o regułach głęboko ukrytych czy nawet maskowanych. Jedni widzowie będą próbowali grać (...). Inni zniechęca się od razu lub po pewnym czasie, nie inaczej jak miłośnik gry w durnia stwierdzający, że brydż jest dla niego za trudny*¹⁵. Nieco dalej autorka zauważa: *Trzeba też*

pamiętać, że nie tylko widz może być graczem znakomitym, dobrym lub kiepskim. W równej mierze dotyczy to drugiego partnera ¹⁶.

Określanie reżysera *Swojego wśród obcych...* mianem „kiepskiego gracza” byłoby z całą pewnością niesprawiedliwe i krzywdzące dla tego pełnego niezwykłej urody filmu. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w swoim debiutanckim dziele Michałkow stworzył grę dość trudną dla niejednego widza. Zawrotne tempo akcji; podobieństwo zewnętrzne (typ urody, kostium, sposób zachowania) niektórych postaci (również z przeciwnych obozów); luki i niedopowiedzenia w sposobie narracji; nadmierna troska o efektywność filmu kosztem jego komunikatywności – wszystko to przyczyniło się do faktu, iż w opowiedzianej historii można się nieco zagubić, a co za tym idzie, także znudzić nią, mimo jej spektakularnego charakteru i urzekającego, poetyckiego klimatu całości. Pojawiające się w niektórych momentach filmu wrażenie niespójności narracyjnej zostaje jednak w ostatecznym rozrachunku zniwelowane dzięki muzyce. Przywraca ona spójność światu przedstawionemu, łącząc fragmenty nieciągłej historii w jedną całość przez odniesienia do wspomnień z przeszłości. To ona właśnie – muzyka – łączy się znaczeniowo z pierwotnym sensem słowa „gra”, ona także wprowadza tak ważny w twórczości Michałkowa pierwiastek harmonii. W *Swoim wśród obcych...* wielokrotnie powtarza się ten sam zabieg artystyczny – w chwili gdy sytuacja, z punktu widzenia tych „dobrych”, czyli Czerwonych, nie rokuje żadnej nadziei, rzeczywistość świata teraźniejszego zostaje skonstrastowana, na zasadzie swobodnego kontrapunktu (i retrospekcji zarazem), z fragmentami początkowej sekwencji – uciekając od teraźniejszości, bohaterowie chronią się we wspomnieniach. Najważniejszym środkiem artystycznym, za pomocą którego ucieczka ta zostaje wyrażona, jest zaś niewątpliwie muzyka – nostalgiczny temat, który ewokuje szczęśliwą przeszłość. Dzięki niemu właśnie narracja *Swojego wśród obcych...* nabiera spójności, a niejasna momentami historia staje się bardziej zrozumiała. Można by z tego powodu postawić Michałkowowi uzasadniony przynajmniej częściowo zarzut; sam reżyser przyznawał po latach, że *jeśli sekwencja jest udana, jeśli jest poruszająca bez muzyki, znaczy to, że można dodać do niej muzykę. Jeśli nie jest udana, trzeba ją nakręcić od nowa, ale trzeba się wystrzegać ratowania jej poprzez dodanie muzyki* (podkr. – Ł. D.) ¹⁷.

Niemniej debiutującemu reżyserowi można jeszcze tę słabość wybaczyć, zwłaszcza gdy przyobleka się ona w kształt tak piękny, jak muzyka Artiemiewa. Fakt, iż to ona właśnie „skleja” ze sobą postrzępione fragmenty fabuły, jest zapowiedzią roli, jaką pełnić będzie we wszystkich następnych filmach Michałkova, przypominając o odwiecznej tęsknocie człowieka za harmonią świata i jego własnej egzystencji. Warto podkreślić, że w *Swoim wśród obcych...* rolę tę muzyka pełni nie tylko w odniesieniu do „dobrych” bohaterów. Można to wyraźnie dostrzec pod koniec filmu, kiedy Bryłow, szef bandy anarchistów (wirtuozersko zagrany przez samego Michałkova) usiłuje rozprawić się z przeciwnikami za pomocą potężnego karabinu maszynowego. Krótkie interludium muzyczne o krańcowo odmiennym nastroju przerywa tę strzelaninę, a w połączeniu z wyrazem zadumy w oczach bandyty subtelnie przypomina o istnieniu (być może także w jego duszy) innej, bardziej lirycznej i harmonijnej rzeczywistości. Ta sama muzyka powraca chwilę później, kiedy Bryłow pada zabity; jest krótkim, ale pięknym epitafium na jego śmierć.

W *Swoim wśród obcych...* można odnaleźć wiele takich krótkich, ulotnych momentów, które przypominają o dręczącej wszystkich późniejszych bohaterów Michałkowa tęsknocie za harmonią świata.

Analizując *Swojego wśród obcych...* w kontekście całej twórczości rosyjskiego reżysera, nie sposób nie wspomnieć o początkowej scenie filmu. W żadnym z późniejszych dzieł Michałkowa nie ma sceny tak jednoznacznie i żywiołowo radosnej, kipiącej entuzjazmem i pozytywną energią, afirmacją rzeczywistości i marzeniami o budowaniu lepszej przyszłości. Z jednej strony klimat początkowych ujęć filmu jest doskonałym wyrazem nastrojów charakterystycznych dla zwycięstwa rewolucji. Kiedy zostaje obalony dawny, zniechęcający porządek, a ludzie nie zdążyli się jeszcze przekonać, że „rewolucja pożera własne dzieci”, wierzy się przez chwilę w realność cudu, w możliwość stworzenia raju na ziemi.

Z drugiej strony atmosferę początkowej sceny *Swojego wśród obcych...* trzeba też rozpatrywać jako świadectwo entuzjazmu samego Michałkowa, charakterystyczny przejaw odczuwania świata przez debiutującego, pełnego zapału reżysera. Sam reżyser, wspominając po latach ten film, przyznawał: *Gdybym kręcił „Swojego wśród obcych...” teraz, wszystko byłoby, oczywiście, inne, ale nie wstydził się tego obrazu – nie dlatego, bym uważał go za wielki sukces. Wyrażał on moje ówczesne odczucie świata, mój temperament, moje rozumienie kina. (...) Teraz nie mógłbym popęlić ówczesnych błędów, ale nie umiałbym także osiągnąć takiego poczucia wolności, która była wtedy we mnie i domagała się ujawnienia*¹⁸.

Początkową scenę *Swojego wśród obcych...* można jednak interpretować także w inny sposób. Trudno byłoby podejrzewać Michałkowa o to, że w chwili gdy pracował nad swym debiutanckim filmem, sięgał myślą daleko w przyszłość i planował, jak będzie wyglądać jego twórczość przez kolejne dziesiątki lat. Mimo to pierwsza scena *Swojego wśród obcych...* w twórczość tę wpisuje się w sposób niezwykle spójny. Wszystkie filmy Michałkowa ukazują teraźniejszość jako czas zachwianej lub zniszczonej harmonii; tak jest także w *Swoim wśród obcych...* Pierwsza scena filmu ukazuje natomiast krótki moment, w którym harmonia ta jeszcze istniała – a przynajmniej w istnienie jej wierzyły przedstawione postaci, wiarą tak mocną, że projekcja ich umysłu opromieniała otaczający je świat.

Scena niezachwianej jeszcze harmonii świata rozpoczyna zatem ten konkretny film, w którym już za chwilę, wskutek kradzieży złota i utraty zaufania do przyjaciół, okaże się ona jedynie krótkotrwałą mrzonką. Ale jednocześnie scena ta sytuuje się na początku całej twórczości Michałkowa, wyznaczając horyzont doskonałości, nieosiągalny już dla bohaterów jego dojrzałych filmów. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż przy interpretacji *Swojego wśród obcych...* ma ona charakter kluczowy, nawet jeśli niektórych widzów może razić swą prostotą i naiwnością.

Obrazy szczęścia z pierwszej sceny powracają ponownie w finale, ujmując przedstawioną historię w wyraźną klamrę.

O uczuciach, jakie mogą one budzić, pięknie pisze Gieorgij Danielija: *Kiedyś, próbując opowiedzieć o początku i finale tego filmu, przyłapałem się na tym, że zakrywam oczy i przesuwam dłonią po twarzy. Dokładnie tak, jak jeden z bohaterów, kiedy wybrzmiało już entuzjastyczne, natchnione i radosne: „Zwycięstwo!” I kiedy cały świat stał się prawdziwy, jednolity, niegroźny, przepelniony miłością... W tym geście dłoni była taka sama tkliwa ostrożność, jak wówczas kiedy nawet*

żdźbło trawy starasz się strącić tak, by go nie złamać, nie uszkodzić, żeby nawet taką drobnostką nie naruszyć wszechobecnego uczucia szczęścia. (...)

*Przebłyśki szczęścia. Od nich rozpoczyna się film. I na nich film się kończy. Biegną, biegną do Jegora Szyłowa jego towarzysze, by go objąć, by się roześmiać, żeby zapłakać...*¹⁹

Przepełniona uczuciem szczęścia i harmonii pierwsza scena *Swojego wśród obcych...* wyróżnia się na tle całego filmu także tym, że ukazuje autentyczne, niezakłamane relacje międzyludzkie. Już od następnej sceny sytuacja ta zaczyna się w błyskawicznym tempie zmieniać. Przyjaźń, szczerść i zaufanie zostają odsunięte na bok, a ich miejsce zajmuje gra.

Większość filmów Michałkowa kończy się jakąś formą katharsis, prawie nigdy jednak nie polega ono na całkowitym przywróceniu harmonii, za którą tęsknią bohaterowie. Czasem, jak w przypadku *Spalonych słońcem* (1994), jest ono nawet niemożliwe.

Swój wśród obcych... odróżnia się pod tym względem od późniejszych filmów rosyjskiego reżysera – w zakończeniu równowaga zostaje całkowicie przywrócona. Początkowa scena, której wspomnienia przewijają się przez cały film (zwłaszcza w najtrudniejszych dla bohaterów chwilach) jako symbol utraconego szczęścia, powraca, w zmodyfikowanej postaci, w zakończeniu. Ponowne narodziny harmonii świata podkreśla pojawienie się w finale muzyki związanej z tym właśnie tematem.

Optymistyczne zakończenie *Swojego wśród obcych...* jest tak definitywne i bezwarunkowe, że z miejsca budzi wrażenie nierealności, jest konwencjonalnym happy endem. Jednak budzi ono skojarzenie nie tylko z konwencją filmową, ale także z okresem życia ludzkiego, w którym wiara w zwycięstwo dobra nad złem pozostaje często jeszcze niezachwiana – z dzieciństwem. Takie właśnie – przez pryzmat dzieciństwa – spojrzenie na film Michałkowa proponuje Gieorgij Danielija. W *dzieciństwie jesteśmy bezbronni, w dzieciństwie jesteśmy nieśmiertelni* – mówi reżyser filmu *Chodząc po Moskwie* (1963). Dziecko wierzy, że każda zdrada zostanie ukarana, a dobro musi ostatecznie zwyciężyć²⁰. *Swój wśród obcych, obcy wśród swoich* ukazuje taki właśnie świat – bliższy legendzie i książkom przygodowym, które czyta się w dzieciństwie z wypiekami na twarzy, niż rzeczywistości i prawdzie historycznej. W świecie, w którym liczy się tylko podział na „złych” i „dobrych” oraz to, że ci ostatni powinni wygrać, nie dziwi fakt, że w odpowiedzi na okrzyk Lemkego: *Boże, czemu pomagasz temu idiocie, a nie mnie?* Szyłow odpowiada: *Bo jesteś chciwy, a Bóg kazał się dzielić*. Nie dziwi także ani nie jest niestosowne, że ten sam Szyłow w rozmowie z Kajumem z równym przekonaniem cytuje Marksa. *Swój wśród obcych...* nie przedstawia konfliktu postaw ideologicznych, ale konflikt wartości i postaw moralnych. Przykazania boskie i poglądy Marksa mają taki sam ciężar gatunkowy, jeśli zgodnie przekazują tę samą, naiwną jak wyobrażenia okresu dzieciństwa, prawdę: dobro musi być nagrodzone, zło ukarane, a wszyscy ludzie są sobie równi. Zapowiedzią takiego spojrzenia na świat jest od razu początek filmu: jeździec pędzący na koniu i pełen entuzjazmu, okrzyk: *Zwycięstwo! Braterstwo! Równość! Pokój!* Nie tyle świadectwo autentycznych przemian historycznych, ile wyraz naiwnej nieco, idealistycznej wiary.

Dzieciństwo jest królestwem gry i zabawy. Ale w życiu dorosłym nie traci ona znaczenia, zmienia się tylko jej charakter – staje się mniej prosta, bardziej wyra-

finowana, a zarazem dużo mniej niewinna. Mówiąc o grze w odniesieniu do dzieci, mamy najczęściej na myśli ich zabawę, w odniesieniu do ludzi dorosłych – brak szczerości, nieczyste intencje. Możliwa jest jednak także taka sytuacja, kiedy gra staje się bardziej dojrzała, kiedy jej kształt zewnętrzny, powierzchowny jest tylko punktem wyjścia refleksji o poważniejszym charakterze. W książce *Homo ludens*, analizując fenomen gry i zabawy, Johan Huizinga zauważa, że w przypadku społeczności archaicznych, dzieci i zwierząt ma ona charakter czysto spontaniczny, jest pełna ruchu i entuzjazmu. Na dojrzalszym, wyższym stopniu rozwoju pojawia się w niej natomiast coś więcej: *wyobrażenie życia. To, co niegdyś było bezsłowną zabawą, przybiera oto postać poetycką*²¹.

Swój wśród obcych... może irytować widza nadmiarem efektownych popisów, przez które Michałkow daje do zrozumienia, jak szerokie są jego możliwości warsztatowe. Ale jednocześnie *Swój wśród obcych...* jest filmem niezwykłym, poetycką przypowieścią, stworzoną z młodzieńczym jeszcze entuzjazmem przez człowieka, który nie utracił wiary w przyjaźń, zaufanie i prawdę.

Sztuka – jest zawsze zwycięstwem nad zdradą – pisze Geоргij Danielija. – *Ponieważ żyje ona miłością do prawdy*²².

W tej grze, jaką jest *Swój wśród obcych...* i cała twórczość Michałkowa, ważne jest również takie zwycięstwo.

ŁUCJA DEMBY

¹ N. Michałkow, *O swoich filmach*, w: Nikita Michałkow. *Sbornik*, red. A. M. Sandler, Moskwa 1989, s. 208.

² J. Chaniutin, *Rieżysura – eto profesja*, w: Nikita Michałkow. *Sbornik*, dz. cyt., s. 30.

³ E. Pawlak, *Ryzykant o złotych rękach*, „Kino” 1983, nr 8, s. 33-34.

⁴ A. Wołodin, *Szutia, igraja*, w: Nikita Michałkow. *Sbornik*, dz. cyt., s. 66.

⁵ Zob. A. Horoszczak (oprac.), *Swój wśród obcych, obcy wśród swoich*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 15-16, s. 6-7. Wypowiedź K. Rudnickiego pochodzi z czasopisma „Sowietskij Ekran” 1975, nr 1.

⁶ Zob. J. Bogomołow, *Swoj sriedi czużych, czużoj sriedi swoich (kollizija i filmy)*, w: Nikita Michałkow. *Sbornik*, dz. cyt., s. 141.

⁷ Tamże, s. 140.

⁸ N. Michałkow, *O swoich filmach*, dz. cyt., s. 208.

⁹ J. Bogomołow, dz. cyt., s. 140.

¹⁰ A. Horoszczak (oprac.), dz. cyt., s. 6. Wypowiedź pochodzi z czasopisma „Sowietskij Ekran” 1975, nr 1.

¹¹ Tamże, s. 8. Wypowiedź pochodzi z czasopisma „Komsomolskaja Prawda” 1975, nr 4.

¹² J. Bogomołow, dz. cyt., s. 141.

¹³ Por. m.in. G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa-Lódź 1994, s. 223 i nast.

¹⁴ N. Mikhalkov, *Un Russe au pays des soviets. Entretien avec Nikita Mikhalkov*, rozm. przepr. T. Bourguignon, O. Kohn, „Positif” 1991, nr 368, s. 26.

¹⁵ A. Helman, *Widz w metaforze*, „Kino” 1987, nr 1, s. 18.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ N. Mikhalkov, *Un Russe...* dz. cyt., s. 26.

¹⁸ N. Michałkow, *O swoich filmach*, dz. cyt., s. 208-209.

¹⁹ G. Danielija, *Czuwstwuj wzgliad druga*, w: Nikita Michałkow. *Sbornik*, dz. cyt., s. 20-21.

²⁰ Tamże.

²¹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 34.

²² G. Danielija, dz. cyt., s. 19.