

# Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm

MAREK HENDRYKOWSKI

*Jak się macie? – zażartował tow. Stalin.  
Dobrze – zażartowali kołchoźnicy.*

## Muzykalnaja kinokomedia

Niełatwo opisać ten kuriozalny film. Wprawdzie na początku, w czołówce definiuje się on sam jako *muzykalnaja kinokomedia* i rzeczywiście jest komedią muzyczną, ale to wcale nie ułatwia naszego zadania. Identyfikacja gatunkowa filmu pozostaje sprawą za każdym razem ważną, bowiem związany z nią sposób odczytania stanowi tak czy inaczej klucz do jego odbioru. W tym przypadku jednak w grę wchodzi o wiele więcej niż gatunek filmowy. Uprowadzając w pewnym stopniu kierunek dalszej analizy i interpretacji, powiem tylko, że komedia muzyczna – jako gatunek z definicji swojej lekki i niefrasobliwy – stanowi dla tego utworu coś na kształt maskaradowego przebrania, rodzaj kamuflażu i zastójny dymnej, która miała go chronić nie tylko przed ingerencją cenzury, lecz również przed niechęcią krytyków i zarzutami groźnych oponentów.

Strategia ta okazała się nie do końca skuteczna i sprawdziła się jedynie częściowo. Spodziewane ataki należało uprzedzić. Nie dało się jednak przewidzieć wszystkich. Film Aleksandrowa był gotowy wcześniej, to znaczy już latem 1934 roku, jednak jego oficjalna premiera odbyła się dopiero 25 grudnia 1934. Sukces i dobre przyjęcie u publiczności dołączyły jedynie oliwy do ognia. Wśród krytyków rozgorzał ostry spór. Pogodna i pełna życia komedia nie wszystkim recenzentom przypadła do gustu.

Poszło o pryncypia. Znaleźli się tacy, którzy przymierzili *Świat się śmieje* do obowiązującego od niedawna wzorca kina socrealistycznego i wyszło im, że żadną miarą nie przypomina on nieco tylko wcześniejszego (premiera 7 listopada 1934) *Czapajewa* braci Wasiliewów, niemal z dnia na dzień uznanego za wzór do naśladowania – kanoniczne dzieło radzieckiego modelu kinematografii, udostępnione milionom widzów w ojczyźnie rewolucji ponoć aż w szesnastu tysiącach kopii. Inność, rozumianą jako odejście od formuły eposu rewolucyjnego w tym kształcie, jaki zainicjował *Czapajew*, poczytano twórcy za złe.

W gęstej od pomówień i podejrzeń atmosferze Rosji stalinowskiej lat trzydziestych takie pryncypialne i ortodoksyjne odczytanie komedii *Wiesiołyje riebata* mogło okazać się bardzo groźne w skutkach nie tylko dla filmu, ale przede wszystkim dla jego twórcy. Pluralizm stanowczo nie był wtedy w modzie, podobnie zresztą jak „formalizm” i – rzecz równie fatalna dla radzieckiego artysty –

uleganie „obcym wzorom”, uważane za „kosmopolityzm”, a więc coś bardzo niebezpiecznego. Nic dziwnego, że aby uratować swój film i własną skórę, młody reżyser wkrótce pokajał się i złożył publicznie samokrytykę, przyznając się do popełnienia pewnych (drobnych zresztą) błędów i grzechów, z nadmiernym zapatrzaniem się w obce wzorce na czele.

Wszystko to należy jednak do wąsko pojętego kontekstu filmu Aleksandrowa, jaki towarzyszył jego premierze. My zaś stawiamy sobie zadanie nieco szersze i bardziej złożone. Chodzi nam o jego odczytanie na nowo. O dotarcie do głębszych pokładów – przysypanych dzisiaj przemilczeniami, półprawdami i ową – groźną dla ciekawości każdego z nas – skamieliną, jaką jest gotowa, banalna formułka „komedii muzycznej”, w której utwór ten niegdyś zamknięto. Casus filmu *Świat się śmieje* przy całej jego niezwykłości należy bowiem do typowych w tym sensie, że koncentruje procesy dziejące się w ówczesnym tu i teraz.

W przyciasnej szufladzie z napisem „komedia muzyczna” nie ma miejsca dla reżysera i jego twórczych współpracowników. Nie ma go też ani dla badacza, ani dla zaintrygowanych widzów, skłonnych poświęcić mu nieco więcej uwagi. A przecież chodzi o jeden z najbardziej udanych, głośnych i popularnych filmów tamtego okresu – tytuł sztandarowy, wielki hit kina socrealistycznego, którym stalinowska kinematografia szczyliła się przez długie lata. Otwórzmy zatem tę od dawna zamkniętą szufladę, w nadziei że jej zawartość połączy się w czytelną całość z kontekstem i dzięki temu wyjawí swój głębiej ukryty sens.

Nakręcony w 1934 roku, a więc dokładnie w momencie proklamowania doktryny socrealizmu w ZSRR, *Świat się śmieje* jest debiutanckim filmem 31-letniego wówczas Grigorija Wasiliewicza Aleksandrowa (właśc. Mormonienki). Jest dziełem mającym wszelkie cechy debiutu brawurowego. Nie zgadzam się w tym miejscu z opinią Jerzego Toeplitza, że *Świat się śmieje* był gorszy czy słabszy od późniejszych – *Cyrku* (1936) i *Wołgi, Wołgi* (1938). Całkiem na odwrót, uważam go za film znacznie ciekawszy i bardziej oryginalny od tamtych, które – co zrozumiałe w przypadku kontynuacji – świecą jedynie blaskiem odbitym od pierwowzoru.

Moim zdaniem *Świat się śmieje*, z wszystkimi jego odmiennościami, ekscentryzmami i długą listą zapożyczeń, o których będzie jeszcze mowa, pozostaje jednym ze sztandarowych przykładów kina socrealistycznego. Stanowi również największe dokonanie reżyserskie Aleksandrowa w całej jego długiej karierze. Osiągnięcie, jakiego twórca ten nie zdołał już nigdy powtórzyć ani tym bardziej przeskoczyć. Widowisko filmowe, które wprost skrzy się od pomysłów. Jest w nim artystyczna świeżość, bardzo wysoki współczynnik ryzyka, warsztatowa biegłość, akrobatyczna odwaga i zręczność wykonania, a także przekorny dialog z poprzednikami, frapująca inwencja reżyserska i niezwykła pasja autentycznego odkrywania rozmaitych możliwości, jakie kryje kino dźwiękowe. Ponadto – wielka dynamika twórcza i nieodłączna od zawodu reżysera filmowego zdolność dyrygowania zespołem złożonym z osobiście przez niego wybranych, niezmiernie utalentowanych i bez reszty oddanych całemu przedsięwzięciu ludzi.

A był to zespół nie byle jaki. W jego skład wchodził: pełni inwencji scenarzyści Nikołaj Erdman i Władimir Mass, sprawny, niestroniący od wszelakiego eksperymentowania operator Władimir Nilsen (kilka lat później zginie rozstrzelany w jednej ze stalinowskich czystek), wspaniały kompozytor (rosyjski Benny

Goodman i Nino Rota w jednej osobie) Izaak Dunajewski, autor tekstów piosenek Wasilij Lebediew-Kumacz, aktorka Lubow Orłowa, showman i lider orkiestry jazzowej Leonid Utiosow i inni. *Świat się śmieje* zawdzięcza im wszystkim bardzo wiele. Niewątpliwą zasługą Aleksandrowa z kolei stał się zarówno trafny wybór współpracowników, jak i umiejętność pokierowania całą tą big-bandową orkiestrą. W efekcie mamy do czynienia z twórczym spełnieniem, które zaowocowało filmem na swój sposób wybitnym.

### Szczypta biografii

Grisza Aleksandrow był nie tylko artystyczną duszą, ale i w pełnym tego słowa znaczeniu człowiekiem show-biznesu. Aktor teatralny i filmowy, akrobata, człowiek cyrku, scenarzysta, producent, reżyser. Żadna z tych specjalności nie wydaje się w jego przypadku mniej ważna, w każdej osiągnął jako artysta wysoki stopień zawodowego wtajemniczenia. O życiu młodego początkującego aktora przesądziła zawarta w 1922 roku znajomość i przyjaźń ze starszym o parę lat Siergiejem Eisensteinem. W niedługim czasie stał się najpierw jednym z jego asystentów (w teatrze Proletkultu oraz w filmie, od *Dziennika Głumowa*, 1923), potem także aktorów (od *Strajku* z 1924 roku począwszy), a wkrótce również najbliższym współpracownikiem mającym znaczny wkład w dzieło swego wybitnego przyjaciela.

Razem kręcili później kolejne filmy (z coraz większym udziałem twórczym Aleksandrowa, który przy *Październiku* reżyserował już samodzielnie sekwencję spotkania bolszewików z żołnierzami dywizji Korniłowa). We trójkę z Pudowkinem podpisali też głośny manifest *Przyszłość filmu dźwiękowego. Oświadczenie* (1928). Razem także – wspólnie z Eisensteinem i znakomitym operatorem Eduardem Tissem – wyruszyli w 1930 roku w świat, w podróż artystyczną na zachód – do Niemiec, Francji, Stanów Zjednoczonych i Meksyku.

Dla niespełna trzydziestoletniego Aleksandrowa była to niewątpliwie artystyczna podróż życia. Do Rosji wrócił po kilku latach naładowany Zachodem i Ameryką. Kipiał pomysłami i szukał możliwości twórczego spełnienia nie w Paryżu czy Hollywood, lecz „u siebie”, w Moskwie. Tu jednak nikt na niego nie czekał. Na początku lat trzydziestych radziecka sztuka filmowa znalazła się w trudnym położeniu. Generalnie zmieniła się w tym czasie linia polityczna i program kulturalny partii, a wraz z nią atmosfera wokół kina jako dziedziny twórczości. W odróżnieniu od poprzedniej dekady stanowczo nie potrzebowało już ono jak dawniej ludzi z inwencją – poszukujących artystów, którym przypadało do niedawna zaszczytne miano awangardystów. Po przyjeździe do kraju twórca *Romansu sentymentalnego* zastał kinematografię w stanie apatii, obywatelną przez nową ekipę tępych bezdusznych administratorów – sparaliżowaną strachem i poddaną bezprecedensowej kuracji ideologicznej. Nastąpiły rządy niemykalnych funkcjonariuszy, zwolenników nowych porządków – czasy *martwej ciszy* (by przywołać w tym miejscu pamiętną kwestię Kostii Potiechina z filmu *Świat się śmieje*).

Dawni nowatorzy (do których sam się przecież zaliczał) popadli w niełaskę. *Stare i nowe* (*Linia generalna*, 1929), z którym kojarzono przede wszystkim Eisensteina, ale również Aleksandrowa, było nie tylko dziełem nieudanym, ale –

co gorsza – filmem obłożonym niebezpieczną dla jego twórców anatemą, zakwalifikowanym w obiegowej opinii środowiska i władz kinematografii jako przykład formalizmu w czystym wydaniu. Dumnie wcześniej brzmiący w szacunku dla poszukującego artysty epitet „nowator” diametralnie zmienił teraz dotychczasowe znaczenie i zaczął się źle kojarzyć. Nowatorstwo w sztuce znalazło się w cieniu podejrzenia. Podyktowany zawiścią, złowieszczy wyrok mógł się okazać dla młodego filmowca, bliskiego współpracownika Eisensteina, bardzo groźny w skutkach. Niczym orzeczonny przez niewidzialny sąd skorupkowy werdykt – ta etykieta, z premedytacją przyklejona przez nieżyczliwych mu ludzi, miała na długo przylgnąć do początkującego reżysera, dodajmy jednego z nielicznych wówczas w Rosji specjalistów od kina popularnego.

Przystępując do realizacji pełnometrażowego debiutu, Aleksandrow szukał dla siebie własnej drogi artystycznego spełnienia. Zapewne zdawał sobie doskonale sprawę, iż w tamtym krytycznym momencie zrobić nieudany, zły film, znaczyło dla niego raz na zawsze stracić szansę na dalszą karierę reżyserską. Młody ambitny twórca u progu własnej kariery musiał więc podjąć grę *va banque* i nakręcić coś, czego jeszcze dotąd nie widziano. Nasuwa się wniosek, że w tej sytuacji był dosłownie skazany na sukces.

Dochodziła do tego jeszcze jedna istotna okoliczność, a mianowicie złożona, coraz bardziej powikłana relacja łącząca Aleksandrowa z Eisensteinem. W roku 1934 uczeń rozstał się z mistrzem, ich drogi rozeszły się. Istnieje nie do końca potwierdzone domniemanie, iż przyczyną tego rozdzwisku mógł być właśnie *Świat się śmieje*. Odrzucony przez Eisensteina (według relacji Mary Seaton) scenariusz Erdmana i Massa wziął na warsztat Aleksandrow, który otrzymał go od szefa kinematografii Borisa Szumiackiego. Wiele wskazuje na to, że decyzję co do realizacji podjął bez wiedzy przyjaciela i bez konsultowania się z nim.

### Romans sentymentalny

Od nakręconego wkrótce po powrocie z kilkuletniego pobytu na Zachodzie filmu *Świat się śmieje* Grigorij Aleksandrow zaczął już reżyserować całkowicie na własny rachunek. Warto w tym miejscu zauważyć, że dotychczasowy asystent, najbliższy współpracownik i cień swego mistrza przedzierzgnął się w samodzielnego reżysera już nieco wcześniej, podczas pobytu w Paryżu, zdobywając filmowe szlify jako twórca *Romansu sentymentalnego* (1930). Co prawda w czołówce figuruje jako współreżyser Siergiej Eisenstein. Wiadomo jednak, iż użyczył on jedynie swego nazwiska na prośbę samego Aleksandrowa, na którym z kolei wymusił zdobycie bezcennego podpisu producent, bogaty paryski jubiler Rosenthal, pragnący mieć głośnie nazwisko i światową sławę w czołówce.

„Pełniony” osobiście przez Aleksandrowa we Francji *Romans sentymentalny* zrodził się bowiem z kaprysu wspomnianego francuskiego milionera, który – niczym drogocenną kolbę – zamówił sobie u sławnych artystów i sfinansował ten film. U podstaw całego przedsięwzięcia leżało głębokie uczucie fundatora do o wiele odeń młodszej pięknej rosyjskiej emigrantki o pseudonimie Mara Gri. Pomysł był prosty. Dama ta, zdradzająca niemałe ambicje artystyczne, miała zagrać w filmie główną rolę i zaśpiewać na ekranie – w scenerii pełnej wykintu

i ekstrawaganckiego przepychu – wiązaną dawnych romansów Archangielskiego. Pasuje tu jak ulał znany szlagwort z tamtych czasów: *Wsio choroszo, priekrasnaja markiza!* Zadaniem reżysera i jego ekipy było uczynić rzecz niebanalną. I tak kaprys zakochanego bogatego mężczyzny sprawił, że obrotny, umiejący nawiązywać znajomości artystyczne i kontakty towarzyskie Aleksandrow oraz operator Eduard Tisse otrzymali z dnia na dzień kuszącą szansę zrealizowania całkiem sporej produkcji z wielkim rozmachem.

Hojny sponsor nie żałował środków. Bądź co bądź miało to być widowisko w wielkim stylu – filmowy show z atrakcjami, jakich jeszcze nie było. Do tego stopnia, iż na ekranie „wystąpiły” nawet dwa słynne białe fortepiany umieszczone w atelier (*nota bene* takie same dwa białe fortepiany pojawiają się ponownie, tyle że już w formie autocytatu, w *Świat się śmieje*, w finałowej scenie koncertu w moskiewskim Teatrze Wielkim). W zmieniających się kalejdoskopowo plenerach Francji, z Niceą i Paryżem włącznie, w bajecznej, pełnej przepychu oprawie scenograficznej powstał film dźwiękowy o awangardowej na owe czasy konstrukcji, balansującej między pełną atrakcją feerią a wygrywającym nutę emigranckiej rosyjskości recitalem muzyczno-wokalnym.

*Romans sentymentalny* – często określany przez badaczy mianem dzieła eksperymentalnego i awangardowego – nie jest jeszcze jednym filmowym bibelotem. Wprost przeciwnie, cechuje go młodzieńcza świeżość i fantazja. Dobrze też oddaje *Zeitgeist* kina swojej epoki. Wiele w nim nowatorskich w tamtej fazie rozwoju kinematografii pomysłów, zwłaszcza śmiałej inwencji estetycznej w zakresie wykorzystania dźwięku na użytek widowiska filmowego. W dalszym rozwoju twórczości reżyserskiej samego Aleksandrowa ten eksperymentalny utwór okazał się czymś nieoczekiwanie doniosłym, odgrywając wobec dzieł następnych użyteczną rolę poletka doświadczalnego. Z filmem *Świat się śmieje* łączy go zadziwiająco wiele: identyczna formuła, konwencja przedstawieniowa, gatunek, styl, poetyka, podejście do tematu, sposób wiązania obrazu z muzyką, afabularny charakter, wreszcie swoiste poczucie humoru.

Jak nieraz – w sztuce nie tylko filmowej – bywało, mniejsza i wcześniej zrealizowana forma miała się stać w odniesieniu do dalszej drogi artystycznej tego twórcy swego rodzaju *épreuve d'art* i zarazem inspiracją do stworzenia w przyszłości czegoś o wiele większego i bardziej ambitnego. Taką właśnie „mniejszą formą” i rodzajem warsztatowego ćwiczenia okazał się – dla filmu *Wiesiołyte riebiata* – nakręcony przez Aleksandrowa średniometrażowy *Romans sentymentalny* będący zarazem etiudą, obiecującą zapowiedzią i swoistą prefiguracją w stosunku do późniejszego o cztery lata pełnometrażowego debiutu.

*Romans sentymentalny* i *Świat się śmieje* pod pewnymi względami różnią się, pod innymi – są do siebie bardzo podobne. Oba te filmy oddziela nie tylko dystans czterech lat. Dzieli je także odmienny kontekst kulturowy i przepaść skrajnie innych okoliczności realizacji. Mimo iż wyszły spod ręki tego samego reżysera – powstały w dwóch całkiem różnych światach. Zmieniła się nie tylko sceneria, zasadniczo zmienił się bohater i wymowa ideowo-artystyczna całości. Rdzeń obu utworów pozostał jednak praktycznie niezmienny. Ów rdzeń tworzyła tu i tam jednakowa koncepcja musicalowej komedii dziejącej się w wymyślonym od A do Z, irrealnym filmowym świecie, którego dominantę –

i podstawowe uzasadnienie każdej bez wyjątku sceny, sytuacji, ekranowego obrazu i gagu – stanowią muzyka i śpiew.

### Rzeczywistość jako domena iluzji

Myli się i to bardzo Jerzy Toeplitz, pisząc, iż *na znalezienie właściwej, związanej z życiem radzieckim fabuły, nie starczyło autorowi odwagi. Poszedł po łatwiejszej drodze – naśladownictwa*<sup>1</sup>. W opinii tej odzywa się powtórzone echem dawne stanowisko części stalinowskich krytyków niechętnych filmowi i jego twórcy. Rzecz w tym, że Aleksandrow żadnej *związanej z życiem radzieckim fabuły* bynajmniej nie chciał! Zarówno sam projekt, jak i finalny kształt jego musicalu świadczą jednoznacznie o tym, że intencja reżysera zmierzała dokładnie w przeciwnym kierunku.

Chodziło o to, aby – za pomocą ekranowej fikcji wykreowanej na użytek kina – stworzyć świat alternatywny, lepszy, piękniejszy i szczęśliwszy. I w ten sposób, dzięki stworzeniu dalece autonomicznej filmowej kreacji, aby ominąć – na tyle, na ile to możliwe – coraz trudniejszą do zaakceptowania rzeczywistość tamtych czasów. Krótko mówiąc, aby oderwać się od presji przyziemnych uwarunkowań i środkami kina dopasować ekranowe uniwersum do idei, a nie co rusz przymierzać ideę do wiecznie niedoskonałej, wciąż niegotowej, odpornej rzeczywistości.

Piszący o tym filmie historycy kina radzieckiego, wpisując go w utartą, banalną i błahą formułę „komedii muzycznej”, nie zwrócili należytej uwagi na ostentacyjnie umowny charakter obrazu świata przedstawionego, do jakiego Aleksandrow konsekwentnie dążył. Dotyczy to nie tylko roli muzyki czy stylu zachowań aktorskich, ale także scenografii. Niczym pierwszomajowa defilada, pozostaje ona od pierwszej do ostatniej sceny sztuczna i najzupełniej umowna. Do tego stopnia, że cała druga część opowieści została rozegrana już nie na tle naturalnych krajobrazów, lecz w malowanych dekoracjach: Moskwy, Teatru Wielkiego, a nawet Kaukazu, którego ośnieżone szczyty górskie wykonano w formie zastawek ze zwykłej dykty. Wbrew pozorom, nie była to żadna słabość, a wręcz przeciwnie – siła i atut ekranowego widowiska, o czym szerzej za chwilę.

Konwencjonalny charakter owego tła jest dla nas tylko jednym z możliwych przykładów, przy czym nie chodzi jedynie o wąsko pojętą umowność scenografii, lecz o umowność całego utworu jako dzieła sztuki. W założeniu reżyserskim Aleksandrowa miała to być rzeczywistość rodem z filmu, czyli świadomie odrealniona. Rzecz w tym, że umowność kina i autonomiczny status filmowej wizji artysty pełnią w tym przypadku rolę alibi mającego chronić twórcę przed zarzutem popełnienia „zbrodni” wykreowania niewłaściwej (niepożądaney), to jest niezgodnej z wymogami doktryny, wizji radzieckiego człowieka, radzieckiej wsi itp.

Podobnie umowny jak scenografia jest również udział muzyki. Przenika ona i łączy całość konstrukcji filmu, pełniąc w nim rolę dominanty dramaturgicznej i kompozycyjnej tak istotnej, że można by ją określić mianem *spiritus movens* musicalowego widowiska. Wobec wątków wątku fabularnego muzyka w filmie Aleksandrowa jest dla przebiegu akcji tym, czym dla jego bohaterów pozostaje pieśń. Zostało to nawet wprost wyrażone w tekście jednej z piosenek. Nie tej najbardziej popularnej, o sercu i potędze miłości, lecz innej, poniekąd autotema-

tycznej, której główną bohaterką okazuje się ona sama. Właśnie nasycona optymizmem i radością pieśń staje się w filmie samodzielną *personae dramatis* – przewodniczką, która z nieomylną pewnością prowadzi ludzi przez życie, co najlepiej oddają osobiście śpiewane przez jej bohaterów słowa refrenu:

*I kto iz piesniej po żizni szagajet,  
Tot nikogda i nigdzie nie propadiot.*

### W filmotece Stalina

*Świat się śmieje* jest, z naszej perspektywy, filmem pierwszorzędnie ważnym jako element obrazu ewolucji historycznej kina lat trzydziestych. Taki jaki jest, pokazuje bowiem i odśłania właściwe intencje inżynierów dusz realizujących wówczas socrealistyczny projekt kinematografii. Doktryna socrealizmu (chodzi tu o jego ogólną oficjalną wykładnię równoznaczną z poetyką zadekretowaną przez państwowego mecenasa) nie tylko nie była żadnym jednoznacznie sformułowanym kodeksem zasad, lecz zawierała bardzo różne, niekiedy wzajemnie sprzeczne instrukcje dla twórców. Z jednej strony wyrażał ją na przykład ogólnikowy postulat „romantyzmu rewolucyjnego”, z drugiej – równie ogólnikowa, powtórzona za Stalinem, formuła wygłoszona przez Żdanowa: *Być inżynierem dusz ludzkich to znaczy obierać nogami twardo stać na gruncie realnego życia*.

Należy w tym miejscu podkreślić, że doktryna socrealizmu, choć dyktowała filmowcom twarde reguły, sama nie była żadnym monolitem. I wtedy, i jeszcze długo formuła „filmu socrealistycznego” w praktyce milcząco dopuszczała różne koncesje, zwłaszcza w sferze estetyki. Co innego teoria, a co innego praktyka twórcza. Ogólnikowy charakter „soc-metody” i nieostrość postulatów kierowanych pod adresem twórców sprawiały, że w formule takiej z powodzeniem nie tylko mógł, ale wręcz powinien był się zmieścić na przykład pogodny komediodwy „film dla ludzi”.

Zgodnie z generalną dyrektywą władz, na przekór trudnościom życia codziennego, miało być wesoło. Produkcję filmów rozrywkowych popierał ówczesny minister kinematografii Boris Szumiacki. Marzył o nich od momentu, kiedy na początku lat trzydziestych wybrał się w podróż służbową do Ameryki i zwiedził Hollywood. Spośród różnych filmowych gatunków musical i komedia najlepiej nadawały się do realizacji tych projektów. Gotowe wzorce, które należało skrętnie ukryć, były co prawda amerykańskie, ale za to reszta – rodzima, zgodnie z obowiązującą doktryną „socjalistyczna w treści i narodowa w formie”. Tak zrodził się fenomen radzieckiej komedii kołchozowej, zapoczątkowany w 1934 roku przez Aleksandrowa i z powodzeniem kontynuowany w ciągu następnych kilkanaście lat przez jego konkurenta Iwana Pyriewa (*Bogata narzeczona*, 1938; *Góra dziewczęta*, 1939; *Świniarka i pastuch*, 1941; *Wesoły jarmark*, 1950).

Stalinizm potrzebował popkultury jako lubianego i oglądanego przez wszystkich medium do sterowania masami i – wbrew rozpowszechnionej opinii wyznaczającej główny akcent badań nad kinem stalinowskim – wcale nie był zainteresowany wyłącznie patetycznym eposem rewolucyjnym oraz drętwyimi hagiografiami komunistycznych działaczy. W tym sensie Aleksandrow właściwie odczytał zamówienie, jakie otrzymał od Szumiackiego. Chodziło o popular-

ne widowisko dla mas, w którym pełen tężyzny i niespożytej energii człowiek radziecki poci obojga śpiewa, tańczy, gra na czym popadnie i cieszy się życiem.

Tak oto na samym początku socrealizmu, niejako u jego źródeł, zdarza się film doprawdy niezwykły – wesoły do bólu, beczelny w swym beztroskim eskapizmie, pełen światła i radosnej witalności. Utwór będący buńczuczną alternatywą dla ciemnego, surowego i ascetycznego w filmowym wyrazie rewolucyjnego patosu *Czapajewa* braci Wasiliewów. Tam żyje się dla idei, walczy i ginie za nieśmiertelną sprawę, a tu – same błazeństwa w wykonaniu: pastucha, służącej i jazzowego big bandu. Ekscentryczni, dziwaczni bohaterowie, których nie sposób brać za wzór do naśladowania. Nic tylko piosenki, kpiny z uczciwej pracy, naokoło wszechobecni wałkonie na bezterminowych wakacjach i wczasach na Krymie – żadnej przejrzystej tezy czy morału.

Słowem, aż się prosi o pryncypialną krytykę. Z punktu widzenia strażników socrealistycznej doktryny *Świat się śmieje* to ideowa katastrofa i jedno wielkie nieporozumienie. O tym, jak się wtedy w Rosji dyskutowało i pisało o filmie, świadczy takie oto sformułowanie użyte przez jednego z tych, którzy komedię Aleksandrowa atakowali. Skrytykował on *Wiesiołyje riebieja* jako – zacytujmy owo jadowite niczym śmiercionośna strzała nasączona kurarą określenie – *produkt lemoniadowej ideologii agentów kultywowania śmiechu i rozrywki za wszelką cenę*<sup>2</sup>. W tamtych czasach podobna opinia brzmiała jak pełen troski obywatelski donos do władz, oznaczała bowiem posądzenie reżysera o kilka naraz grzechów, z uprawianiem ideologicznego przemytu i kosmopolityzmem łącznie.

Cóż zatem uratowało dzieło debiutanta? Co sprawiło, że utwór tak bardzo ekstrawagancki i uchylający się od twardego kursu, który obowiązywał w tamtym okresie w kinematografii i w państwie, mimo wszystko uniknął ataków oponentów i pozostał na ekranach, ciesząc się wielkim powodzeniem zarówno w kraju, jak i za granicą? Pytając wprost: czyja przychylna opinia sprawiła, że film Aleksandrowa – mimo wszelkich wad, do których skwapliwie przyznawał się twórca – nie tylko otrzymał wizę na radzieckie ekrany, ale również dostał niebawem z Kremla zielone światło „reprezentanta sztuki radzieckiej na eksport” – tytułu uprzywilejowanego, traktowanego jako oficjalna wizytówka kina socrealistycznego dekadę lat trzydziestych?

Odpowiedź okazuje się całkiem prosta. Jest niemal pewne, że *Świat się śmieje* jako film od początku do końca błazeński, a przy tym co gorsza „formalistyczny” i „kosmopolityczny”, niechybnie zostałby rozniesiony na strzępy wilczymi kłami polujących na takie zbłąkane owieczki sowieckich krytyków, gdyby nie – zaskakująca dla sfory oponentów – wyraźna przychylność ze strony najważniejszego z ówczesnych znawców rosyjskiego kina. Mowa oczywiście o samym Stalinie, któremu – wiele na to wskazuje – komedia Aleksandrowa niezmiernie przypadła do gustu.

*Stalin się uśmiechnął...* Podobna reakcja równała się wtedy uśmiechowi losu, jakim bywa główna wygrana na loterii. Nigdy nie uchodziła uwagi otoczenia i miała moc bezapelacyjnego werdyktu, w jednej chwili kasując choćby największą liczbę krytycznych opinii i negatywnych recenzji. To był właśnie ten przypadek. W prywatnej filmotece Stalina *Świat się śmieje*, a z czasem również cała trylogia komediowa Aleksandrowa zajmowały miejsce szczególne. Josif Wissa-



rionowicz po prostu uwielbiał te pocieszne filmy. Wszechwładny dyktator miał do nich słabość i – jak twierdzą ludzie z jego otoczenia – we własnej salce projekcyjnej mógł je oglądać w kółko, w nieskończoność.

Nadal jednak nie wiemy – dlaczego Wielkiemu Przewodnikowi *Świat się śmieje* tak się spodobał? Komediody debiut Aleksandrowa – z właściwym mu ekscentryzmem, uleganiem zachodnim wpływom i błahością ekranowego przesłania – wydawał się przecież całkowitym zaprzeczeniem doktryny socrealizmu i w pewnym sensie kpina z jego powagi. Innymi słowy, był tym wszystkim, czego odpowiedzialny za sprawy kultury i sztuki sekretarz Komitetu Centralnego Andriej Żdanow nie tylko filmowcom nie zalecał, ale wprost przeciwnie, obrzydzał i stanowczo odradzał. Również fakt, iż szef kinematografii Boris Szumiacki zlecił młodemu twórcy jego realizację, w przypadku frontalnego ataku i potępienia ze strony krytyki przed niczym Aleksandrowa nie chronił i nie miał większego znaczenia. Pryncypialni recenzenci wytykali twórcom długą listę wykroczeń i różnych odstępstw od obowiązującej linii. I trzeba przyznać, że – skrupulatnie spisując ten inwentarz – mieli po stokroć rację.

### Obce wpływy

*Świat się śmieje* żyje pastiszem, parodią i trawestacją cudzych pomysłów i cudzych wcześniejszych dokonań. Czyich, o tym za chwilę. Bynajmniej nie będzie to wstęp do oskarżenia reżysera o wtórność i ekranowy plagiat. Nie sposób jednak nie zauważyć, iż z dorobku ówczesnego kina światowego debiutant istotnie czerpał pełnymi garściami. Transpozycja leżała zresztą, jak się zdaje, u podstaw zlecenia, jakie otrzymał. Zachodni *know how* komedii musicalowej przeniesiony na rodzimy grunt. Nakręcić rewiowy musical w rosyjskiej scenerii i z „naszymi” rosyjskimi bohaterami. Czegoś takiego próbował wcześniej w formie operetki Igor Sawczenko w *Harmonii* (1934), ale zbyt wysoko ustawiona poprzeczka była przyczyną faktu, że ekranowy rezultat tego eksperymentu okazał się całkiem niefortunny.

Bo też i samo zadanie było skrajnie trudne, wręcz karkołomne. Czemuś takiemu mógł sprostać jedynie ktoś równie utalentowany i pełen inwencji jak Aleksandrow. Aktor, scenarzysta, reżyser, showman w jednej osobie – miał nad konkurentami istotną przewagę: czuł temat i wiedział, jak (a ponadto także – co nie jest w tym przypadku bez znaczenia – z kim!) się do niego zabrać. Jak nikt inny w ZSRR znał doskonale najnowsze osiągnięcia Ameryki i Zachodu w sztuce filmowej. Od repertuaru hollywoodzkiego do paryskiej awangardy. Z kinem dźwiękowym włącznie. W tej ostatniej materii mógł nawet śmiało uchodzić za eksperta światowej klasy. I właśnie ów nagromadzony podczas pobytu na Zachodzie prywatny kapitał artystycznej kompetencji i najnowszej wiedzy zapewne przesądził ostatecznie o decyzji powierzenia mu reżyserii.

Wbrew temu, co pobieżnie na ten temat pisano, zadłużenie komediowego musicalu Aleksandrowa wobec poprzedników należy w sumie uznać za niebagatelne. Z drugiej strony, bynajmniej nie chodzi tu o niewolnicze naśladownictwo cudzych wzorców. Stawiam tezę, iż *Świat się śmieje* nie byłby widowiskiem, które znamy, gdyby nie wieloraka i wielostronna inspiracja, jakiej dostarczyli mu poprzednicy. Co wcale nie przekreśla oryginalnego charakteru samego filmu.



*Świat się śmieje*, reż. Grigorij Aleksandrow (1934)



Zrozumieć osobliwy paradoks, jaki się za tym kryje, to zdać sobie sprawę z faktu, iż elementy podpatrzone i zaczerpnięte u innych młody reżyser potrafił – podobnie zresztą jak jego zdolni współpracownicy – kunsztownie przetworzyć i na nowo zaaranżować, nadając im indywidualny kształt i swoisty wyraz. Lista różnorodnych zapożyczeń i fascynacji artystycznych tego dzieła jest długa, spróbujmy więc tylko wskazać niektóre z nich – naszym zdaniem, najciekawsze.

Już w pierwszym napisie podłącza się tutaj wielką przeszłość kina jako sztuki, wywołując nazwiska trzech gigantów komedii filmowej: Charliego Chaplina, Bustera Keatona i Harolda Lloyd. Zachodzi pytanie: po co? Czy tylko po to, by poinformować widownię, iż w tym filmie wymienieni nie wystąpią? Owszem, literalnie biorąc – tak. To jednak bardziej pewien szczególny sygnał autorskiej przekory niż pełen kurtuazji ukłon w stronę klasyków kina komediowego.

Nie chodzi zatem o udział twórczości poprzedników w tym, co zamierza się stworzyć samemu. Zresztą wcale nie Lloyd, Chaplin i Keaton są dla Aleksandra źródłem inspiracji przy tym filmie. W przypadku wspomnianego gagu liczy się co innego. Tym czymś jest wyraźny sygnał odautorski adresowany do widowni: nie potrzeba nam tamtych zagranicznych wielkości, mamy własne, rodzimego chowu, w niczym nieustępujące skalą posiadanego talentu słynnym hollywoodzким komikom. Chwila cierpliwości, zaraz się o tym przekonacie...

Wiele, bardzo wiele zawdzięcza *Świat się śmieje* inspiracjom Eisensteinowski. Myślę, że Aleksandrow, zdolny uczeń swego mistrza, przyswoił sobie przede wszystkim myślenie na temat widowiska filmowego w kategoriach estetyki „montażu atrakcyjności”. Sam powiedział o swoim filmie następująco: *dwanaście muzycznych atrakcji sklejonych z grubsza fabułą*. Musical, jaki zamierzył, zrzucał z siebie dominantę fabularności. Ucieczka od krępujących inwencję więzów fabuły ma w tym przypadku cechy świadomej decyzji twórcy. Od początku zamierzał on stworzyć widowisko nieobciążone serwitutami fabularnego dydaktyzmu, którego w nadmiarze dostarczała kinematografia rosyjska.

Na swobodną epizodyczną konstrukcję tego utworu z całą pewnością wpłynęła niezwykle ważna tradycja radzieckiej sztuki filmowej okresu niemego – poszukiwań i doświadczeń twórczych, w których reżyser *Wiesiołyje riebniata* w latach dwudziestych osobiście brał udział. Podobnie ma się rzecz z innym bliskim mu nurtem kina tamtego okresu, mianowicie: wielokrotnie dającym o sobie znać ekscentryzmem spod znaku FEKS-ów. Z jednej strony „montaż atrakcyjności”, z drugiej – elementy poetyki ekscentryzmu połączone w widowiskową całość sprawiają, że w sumie mamy tu do czynienia z „przebojowym” filmem, którego charakterystyczny rys stanowi „przebojowa reżyseria” (określenie Borisa Tomaszewskiego).

Czerpiąc tak wiele, tak śmiało i tak twórczo od poprzedników, Aleksandrow nie kopiował niewolniczo cudzych wzorów i nakręcił ostatecznie rzecz własną i oryginalną. Przystępując do debiutu, postawił na bardzo różnorodną wypowiedź artystyczną. *Śpiewak jazzbandu* (1927) Alana Croslanda, *Melodia Broadwayu* (1929) Harry’ego Beaumonta, *Król jazzu* (1930) Johna Murraya Andersona, filmy rewiewowe i wczesnodźwiękowe musicale hollywoodzkie (z popularnymi operetkami Ernsta Lubitscha włącznie) – to tylko niektóre echa i wzorce musicalowej poetyki jego filmu, z pewnością niewyczerpujące rejestru rozmaitych innych zapożyczeń i reminiscencji.

*Świat się śmieje* na każdym kroku zaskakuje i cieszy widzów bogactwem pomysłów filmowych – własnych i cudzych. Myślę, że inspiracje i powinowactwa artystyczne, o których mowa, dotyczą również pierwszych komedii braci Marx, zwłaszcza wcześniejszej o rok *Kaczej zupy* (1933)<sup>3</sup> w reżyserii Leo McCareya, z której rosyjski reżyser zaczerpnął niemało: centralną sekwencję wielkiego przyjęcia, *pure nonsense* jako ogólną zasadę rozwoju ekranowej akcji i – *last but not least* – anarchicznego bohatera. Ten ostatni zjawia się ni stąd, ni zowąd, aby skontestować i rozsadzić zastany układ, a następnie na gruzach tego, co było, zapanować nad światem wedle własnej woli, ustanawiając nowe reguły.

Z kolei animowane wstawki w *Wiesiołyje riebata* przywodzą na myśl wczesne kreskówki Walta Disneya i braci Fleischerów. Niewątpliwy cytat filmowy, tym razem rodem z paryskiej awangardy lat dwudziestych, stanowi także widoczne nawiązanie do *Antraktu* René Claira i Francisa Picabii (1924), dające o sobie znać reminiscencją w postaci powtórzenia motywu karawanu jadącego ulicami wielkiego miasta. Jeszcze wcześniej w sekwencji przyjęcia w *Czarnym łabędziu* pojawiają się wyraźne echa *Psa andaluzyjskiego* (1928) i *Złotego wieku* (1930) Luisa Buñuela.

W dalszej kolejności (chodzi tu o podobny sposób inscenizacji scen masowych i rolę piosenek Jerome’a Kerna) nasuwa się też intrygujące skojarzenie z sekwencją śpiewania murzyńskich folk songs i spirituals w *Duszach czarnych* Kinga Vidora (1929). Songi plantacji zostają zastąpione pieśniami niewolników. Za ich pośrednictwem tworzy się obraz wspólnoty zbiorowego doświadczenia i więzi łączącej ludzi, którą wyraża wspólny śpiew. Dotyczy to zwłaszcza wymowy pieśni, które – w swoim maskaradowo-farsowym podtekście – czynią z komedii *Świat się śmieje* radziecki minstrel show z socrealistycznym wydźwiękiem. Dostrzeże, kto zechce.

Jednak pod względem inscenizacji nieporównanie bliżej jest filmowi Aleksandrowa do pewnego zapomnianego dzisiaj majstersztyku kina wczesnodźwiękowego – tym razem nie amerykańskiego, lecz niemieckiego, z którego reżyser zaczerpnął, jak się zdaje, najwięcej. Uwaga powyższa dotyczy zwłaszcza niezwykle wyrafinowanej sekwencji inauguracyjnej. Tej, która ustawia i ustanawia na naszych oczach generalny charakter całości. Brawurowa uvertura do filmu *Wiesiołyje riebata* nadaje się w całości do filmowej Księgi Guinnessa, zawierając niesamowicie kunsztowny długi traveling jakby żywcem przeniesiony z wielkiej produkcji Ericha Pommera *Kongres tańczy* w reżyserii Ericha Charrella (1931). Nie chodzi przy tym tylko o finezyjny sposób jego sfilmowania (w jednym trwającym kilka minut wielkim ujęciu!), ale także o oderwanie się od rzeczywistości – o irrealny charakter przedstawienia ekranowego.

### Socrealizm jako surrealizm

Realna rzeczywistość w *Świat się śmieje* jest – niczym pole minowe – terenem niebezpiecznym i ostrożnie omijanym przez reżysera. Rzeczywistości nie ma też w gruncie rzeczy w *Wołga, Wołga* ani w *Cyrku*. Jest za to jej zmistyfikowane symulakrum: zaprojektowany dla kina i spreparowany w każdym szczegółzie świat fikcyjny – sztuczna atrapa, ekranowy fantom obdarzony złudną mocą przyciągania do siebie widza. Kiedy po latach ogląda się *Świat się śmieje*, nie

sposób oprzeć się wrażeniu, że artysta debiutant głębiej przeniknął i lepiej zrozumiał istotę stalinowskiego kina, niż potrafili to uczynić jego ówcześni projektanci i administratorzy. Przydała się tutaj praktyczna lekcja kina i związana z nią seria doświadczeń, jakie Aleksandrow zebrał w szkole Eisensteina. Jak preparowano od podstaw przeszłość, historię i obraz rewolucji w *Pancerniku Potiomkina* (1925) i *Październiku* (1927), tak też teraz została wykreowana środkami kina nieistniejąca rosyjska wieś i w ogóle – dostatnia, pogodna, promienna, chciałoby się powiedzieć ludzka teraźniejszość.

Zadowolony z siebie i z życia jest także bohater filmu *Wiesiołyje riebata*, Kostia Potiechin. Zawadiacki kapelusz, cucha, pasterska torba ze skóry przewieszona przez ramię, fujarka, zabójczy uśmiech i zamaszysty krok. No i najważniejszy rekwizyt, symbol władzy nad stadem – bicz, a właściwie potężne grube biczysko-kańcug, z którego się z wprawą ostro strzela w takt marszowej melodii. Kostia nie pasie, on przewodzi. Kostia nie chodzi, on kroczy i maszeruje, porywając za sobą tłumy. Krymski Indiana Jones i swojski Napoleon w jednej osobie. Inkarnacja mitu rosyjskiego proletariusza A.D. 1934. Oto doskonały przewodnik i opiekun stada, pasterz, jakich nam trzeba. Krecja wywodzącego się z ludu prostaka, a właściwie pary simplexów, ma tu – podobnie jak w *Czapa-jewie* – wymiar stuprocentowo ideologiczny.

Oboje są niezwykli. Marionetki i zarazem żywi ludzie. Wyglądają jakby właśnie zeszli z cokołu czołówki Mosfilmu, gdzie dotąd wychyleni w marszu ku przyszłości stali oboje z sierpem i młotem uniesionymi wysoko w górę – zakłęci w pomnik z wiecznie mokrego brązu przez rzeźbiarkę Wierę Muchinę w powszechnie znanym wizerunku logo wytwórni Mosfilm. Protoplaści rodzaju, pierworodne potomstwo socrealizmu – „kobieta radziecka” i „radziecki mężczyzna” – dzieci nowej religii w moment po stworzeniu nowego (wspaniałego) świata. Jako para wydają się ucieleśnieniem modelowych postaci z ludu. Pastuch Kostia Potiechin i służąca Aniuta, choć są ludźmi nowych czasów, jako „wielkie figury semantyczne” niosą konotacje odnoszące się do obiegowych stereotypów kultury rosyjskiej.

Leonid Utiosow kreuje postać zucha, „mołodca”, gotowego sprostać każdej, nawet najcięższej próbie i przeciwnictwu losu; przypomina niezniszczalnego Wańkę Wstańkę. Lubow Orłowa jako Aniuta, z wymalowanym rumieńcem na twarzy, to żywa – tańcząca i śpiewająca – inkarnacja figurki Matroszki. Matroszki z epoki hut Magnitogorska – postaci doskonale plastycznej, którą łatwo jest przetopić i uformować w dowolny sposób, na przykład (tu kolejne nawiązanie Aleksandrowa do klasyki kina) przebijając – żaden problem – w cylinder i kostium szansonistki noszony przez Bessie Love w *Melodii Broadwayu* (1929) oraz Marlenę Dietrich w *Błękitnym aniele* (1930). To samo z rosyjskim Alem Jolsonem i Maurice'em Chevalierem w jednej osobie, Kostią Potiechinem, któremu równie dobrze we fraku jak w stroju roboczym pastucha.

Prosty chłopak z ludu Kostia nie jest bynajmniej outsiderem, jeśli już to raczej śmiałym konkwestadorem, butnym barbarzyńcą, który zmierza prosto przed siebie i w końcu osiąga pełny sukces. Jak przystało na „mocnego człowieka”, jest zdrowy i silny, reszta to słabeusze. Każdemu jego pojawieniu się na ekranie towarzyszy osobliwa aura swoistego „kultu jednostki”. Bohater tej opowieści jest bowiem radzieckim człowiekiem sukcesu. Cechuje go brak jakichkol-

wiek zahamowań. Własnym stadem (patrz świetna scena wieczornej zbiórki bydła po wypasie) włada z naturalnego ukazu. Jako urodzony przewodnik zna swoją robotę i śmiało może uchodzić za fachowca całą gębą. Praca go cieszy. Codzienne świadczenie „usług dla ludności” wykonuje z pieśnią na ustach.

Bezpośredni w sposobie bycia, krok po kroku wnika w nowe środowisko, jednym rzutem oka rozszyfrowuje mieszkańców, rozpoznaje kto jest kim. Sam jest brany przez dystygowane środowisko, w którym się znajduje, za kogoś innego, lepszego, bardziej kulturalnego. Na wydany na jego cześć przyjęciu w pensjonacie *Czarny Łabędź* razem ze swoim stadem sieje wokół zniszczenie i demoluje zastany porządek. To samo, tyle że solo – w stołecznym Teatrze Wielkim. Bohaterowi Aleksandrowa obce jest uczucie skrępowania, nigdy i nigdzie nie odczuwa tremy. Gafy i wpadki nadrabia miną i w każdym towarzystwie czuje się równie dobrze.

Kostia to doprawdy „swój chłop”. Obowiązujące w wielkim świecie formy i konwenanse respektuje jedynie powierzchownie (mankiery, konwersacja, sympatyczna powierzchowność, taniec towarzyski, szapokłak, frak!). Wyproszony bądź wyrzucony za drzwi, powraca w coraz to nowych wcieleniach. Zjawia się w filmowym uniwersum po to, aby nad nim ostatecznie zapanować i – prześmiewając bądź też bezceremonialnie łamiąc zasady inne od swoich – zaprowadzić własny porządek. To nie „świat się śmieje” ostatni, lecz on. W atmosferze skandalu osiąga w końcu wszystkie zamierzone cele, zdobywając serce ślepo w nim zakochanej Aniuty.

Figury ludzkie (a także ich zwierzęce karykaturalne inkarnacje, porównaj scenę poprowadzonego przez pastucha wieczornego apelu polegającego na prezentacji rogacizny i nierogacizny według listy obecności) są jak żywcem wyjęte z satyrycznych pisemek i zwalczających elementy wsteczne tudzież antyrewolucyjne plakatów propagandowych. Na pierwszy rzut oka cała ta menażeria wydaje się bliska Buñuelowskiemu bestiariu – wziętemu trochę z *Psa andaluzyjskiego*, bardziej jeszcze ze *Złotego wieku*. Oba dzieła awangardysta Aleksandrow niewątpliwie znał<sup>4</sup>. Stąd cytat.

U Buñuela jednak występują poszczególne zwierzęta, ale nie ma stada. Tu odwrotnie – pojawia się właśnie antropomorficznie ukazane podczas zbiórki stado, w skład którego wchodzi krowy, kozy, owce itp. Wielce wymowna okazuje się jego prezentacja: „dżentelmen”, „sekretnarz”, „biurokrata”, „profesor”, „arystokratki” (świnie), „szwajcarki”, „holenderki” oraz krowa z własnym imieniem i otczestwem *Maria Iwanowna*. Życie kolektywne obejmuje nie tylko zwierzęta. Duchem zbiorowości i kolektywu przeniknięte są również ludzkie grupy na ekranie: wieśniacy, mali i dorośli mieszkańcy Przejrzystych Źródeł i członkowie stołecznej orkiestry. *Świat się śmieje* ma wprowadzić swego solistę, jednak – zarówno u siebie, jak i w Moskwie (czytaj: gdziekolwiek się znajdzie) przewodnik stada Kostia Potiechin pełni funkcję niekwestionowanego lidera.

Zachodzi zasadnicze pytanie, czy *Świat się śmieje* w ogóle można zaklasyfikować do filmów socrealistycznych? Moim zdaniem utwór Aleksandrowa nie tylko należy całym sobą do socrealizmu, ale w kategorii „komedia muzyczna” i „film popularny” jest dziełem, które ustanawia pewien wzorzec, stając się od samego początku bardzo ważną pozycją z socrealistycznego kanonu. Należy jednak zauważyć, iż – w takim, jaki znamy, kształcie – utwór ten mógł się zdarzyć

albo na samym początku ustanawiania projektu ideologicznego socrealizmu, albo u jego kresu, gdy doktryna nie weryfikowała już własnych realizacji z taką bezwzględnością.

Fenomen *Wiesiołyje riebata* – jako filmu na swój sposób przełomowego (na prawach wyjątku od powszechnie obowiązującej reguły) polega właśnie na wysokim stopniu nieortodoksyjności jego estetyki. Było to możliwe jedynie w tamtym momencie i tylko dzięki pełnemu wyrozumiałości uśmiechowi Stalina. Najwyraźniej o to dokładnie chodziło. Komedia Aleksandrowa, zręcznie wykorzystując do własnych celów doktrynalne ramy socrealizmu, mimo wszelkich odstępstw i rozmaitych ekscentryzmów, których w niej nie brak, wpisywała się w ówczesny projekt socrealistycznego kina dla mas. I choć respektowała ten projekt jedynie w ogólnych zarysach, to przecież spełniała w oczach Wodza i Nauczyciela najważniejsze i w sumie przesądzające o jego akceptacji kryteria filmu „narodowego w formie i socjalistycznego w treści”.

Wzorem sławnych książek również *Świat się śmieje* ma jako film swoją własną intrygującą historię. Kiedy już wydaje się niemal pewne, że na głowę jego twórcy posypią się gromy, łaska przywódcy w jednej chwili uchyla oczekiwaną niełaskę. Jest doprawdy niesamowite, jak niewielka różnica oddzielała w tamtych czasach to, co aprobowane, od tego, co zwalczane i potępiane. Jak łatwo rzeczy zmieniały swoją wartość i znaczenie na przeciwnie. Wystarczył jeden uśmiech lub chmurne spojrzenie Słońca Narodów...

W annałach socrealizmu *Świat się śmieje* pozostanie pozycją klasyczną. Pozostanie nią jednak z innych powodów i w innym znaczeniu niż *Czapajew*, *Wielki obywatel*, *Trylogia o Maksymie*, *Trylogia o młodym Gorkim* czy *Upadek Berlina*. Mimo całej różnicy charakteru, nie ulega wątpliwości, że kod genetyczny poetyki tego utworu zawiera dostatecznie wiele elementów doktrynalnych „socu”, aby można było uznać, iż jego macierzystym odniesieniem jest nie co innego, jak właśnie socrealizm. Dotyczy to przede wszystkim obrazu świata przedstawionego, który – mimo iż odrealniony – okazuje się jednak na swój sposób prawomyślny i zawiera podstawowe wytyczne obowiązującej ideologii.

Nie jest przy tym tak, jak nieraz filmowi zarzucano, że *Świat się śmieje* nie ma nic wspólnego z radziecką rzeczywistością. Moim zdaniem ma z nią bardzo wiele wspólnego. Tyle że nie wprost. I pod warunkiem że potrafimy ów związek właściwie odczytać. Ta *muzykalnaja kinokomedia* jest w gruncie rzeczy pieśnią zniewolonych. I sugestywnym argumentem na to, że nie tylko w poezji, ale również w filmie możliwy jest do pomyślenia – przenikliwie ostry – związek łączący zakłęcie z klątwą i przekleństwem.

W świetle takiego odczytania nie będzie już dziełem absolutnego przypadku ekscentryczny zaiste pomysł z gagiem polegającym na tym, by w imieniu autora tytułowy napis *Wiesiołyje riebata* pisała na ekranie ogonem zanurzonym w wiadrze z czarną farbą krowa, znana w tamtejszym stadzie jako obywatelka Maria Iwanowna. Taka właśnie postać pojawia się – na specjalnych prawach gwiazdy – w animowanej czołówce, a potem w ekranowym świecie. W tym raju wszyscy i wszystko, nie tylko pasterz, ale nawet krowy, są szczęśliwi. Tak oto, dzięki potędze i magii kina, szczęście i radość życia stają się dobrem powszechnie dostępnym – surowcem, którego kraj ma pod dostatkiem.

## Wrota do raju

Spośród wielu nieco zapomnianych pomysłów inscenizacyjnych, jakie zawiera film Aleksandrowa, ten wydaje się jednym z najbardziej nośnych znaczeniowo. Chodzi o uwerturę – pierwszy obraz całego widowiska ukazujący się na samym początku, w inauguracyjnym ujęciu. Wysoko nad nami widać napis z nazwą miejscowości – *Przejrzyste Źródła*. Stoimy u progu drewnianej bramy, a w moment później uśmiechnięty pastuch, gospodarz i naturalny władca tego miejsca, otwiera przed nami okazałe wrota i oczom ukazuje się tchnący świeżością, piękny górski krajobraz. Nie sposób nie dodać w tym miejscu, iż inny wymowny napis umieszczony na drzwiach wejścia do owej niedostępnej, atrakcyjnej, milej z wyglądu krainy głosi: *Wrota proszą o zamknięcie* (dosłownie *Wrota chcą być zamykane*).

Trzeba przyznać, że przywołana inskrypcja na drzwiach okazuje się wielce znacząca przez swoje przypisanie do porządku świata, do którego razem z wrotami należy. Przed innymi zamknięte, a dla nas gościnnie otwarte. Jak tu nie skorzystać z nadarzającej się okazji. Niczym George Bernard Shaw, Aldous Huxley, Lion Feuchtwanger czy André Malraux albo gwiazdy światowego kina Charlie Chaplin, Mary Pickford i Douglas Fairbanks, zaczynamy sobie cenić możliwość odwiedzenia owego raju na specjalne zaproszenie. Ciekawe, jak też tam jest, jak się żyje zwykłym ludziom w kraju budującym komunizm?

Pierwsze wrażenie niczym akord głęboko zapada w pamięć widza i nie pozostawia żadnej wątpliwości. Krystaliczna czystość, niczym nieskażona przyroda, sielskie życie. Po prostu urzeczywistniony raj. Jednak to nie my mamy tam wejść. To ów piękny świat wyjdzie nam za chwilę na spotkanie. Jego samozwańczy emisariusz i dumny władca, nowo poznany zarządca stada, Pierwszy Pasterz tamtych stron rusza naprzód, przekraczając bramę i na czele gromady pastuszków podążając żwawym krokiem przed siebie.

Do tego momentu pomysł Aleksandrowa nie różni się niczym szczególnym od wspomnianego wcześniej filmu Charrella. Ale to tylko zewnętrzne podobieństwo. W strukturze głębokiej obu dzieł zachodzi bowiem kolosalna różnica. Scena, o której mowa, niesie całkiem inny przekaz ideologiczny. W *Świat się śmieje* został on skoncentrowany wokół niezwykle istotnej w socrealizmie symboliki ruchu. Przypomnijmy raz jeszcze inauguracyjną sytuację: w sfilmowany w niemal całkowitym bezruchu, statyczny, upozowany pierwszy obraz nagle wdzierają się muzyka...

W jednej chwili strumień dźwięków wesołej melodii ożywia cały świat. Świat poprzedni istniał wprawdzie, ale na jego miejsce my stworzymy nowy. Wszystko, co żywe, zostaje wprowadzone w ruch, zaczyna spontanicznie śpiewać. Nie chodzi przy tym o jakiś zwykły rodzaj ruchu. Ruch, jaki obserwujemy, to ruch starannie wypracowany, odświętny – marsz wykonywany na paradzie. Marszowa pieśń dynamizuje, przenika i ogarnia wszystko, co istnieje na ekranie. To ona sprawia, że bohater zaczyna maszerować. Najpierw w pojedynkę i w otoczeniu swoich towarzyszy, jak przystało na przywódcę (który intonuje, zna melodię i słowa na pamięć), a potem – z coraz większym animuszem – porywając za sobą masy.

Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, na samym początku filmu pogodna pieśń marszowa o powszechnym szczęściu budzi świat do życia i nadaje mu



zamierzony sens. Od pierwszego dźwięku pastuszej fujarki – powołuje do istnienia pełną dynamiki optymistyczną wizję świata. Razem jako społeczeństwo jesteśmy jak wielka orkiestra. Potrzeba nam tylko dyrygenta, który nas zorganizuje wokół wspólnego celu i pokieruje nami w dążeniu do jego osiągnięcia. Oto i nasz dyrygent – jak śmiało kroczy przez życie: przystojny, sympatyczny, silny, męski i jakże utalentowany, potrafi śpiewać i grać na wszystkich instrumentach.

Osobisty gwiazdorski urok Utiosowa i Orłowej został tu dodatkowo wzmocniony przez sposób życia bohaterów, których kreowali. Poganiacz bydlą żyje w tym filmie jak król, a służąca jak królowa. Dwoje tubylców z fikcyjnej wyspy szczęśliwości. Świat ich fantazji jest bogatszy od wyobraźni artysty, bo – cóż za traf! – to właśnie oni oboje są artystami z bożej łaski. Tutaj, jak głoszą słowa piosenki, oddycha się swobodnie i pełną piersią. W ten oto sposób atrybutem powołanej przez twórców wizji świata staje się obok powszechnie panującego dobrobytu także wolność i radość życia.

*Liekko na serdce ot pieśni wiesiołoj,  
Ona skuczat' nie dajot nikogda.  
I ljubiat piesnju dieriewni i siola  
I ljubiat piesnju bolszyje goroda.*

Świat się śmieje wykorzystuje wprawdzie na własne potrzeby wspaniałe scenerie czarnomorskiego kurortu Abrau-Djurso położonego na zboczach Wielkiego Kaukazu, w niewielkiej odległości od Noworosyjska, w regionie Krasnodarskim, ale od pierwszej do ostatniej sceny konsekwentnie unika posługiwania się elementami realnego życia. Okazuje się to tak bardzo konsekwentne, że wygląda na świadomie powziętą, opartą na zręcznym uniku, reżyserską taktykę działania, umożliwiającą autorowi zejście z linii ciosu.

Moim zdaniem, zastosowany przez Aleksandrowa z pełną premedytacją zabieg odrealnienia filmowej wizji świata taką właśnie programową strategią jest. Umowny charakter ekranowych przedstawień i ucieczka w fantazję: z jednej strony zagrażały temu filmowi, z drugiej – chroniły go przed krytyką tropiącą wszelkie odstępstwa od doktrynalnych wyobrażeń pierwszego państwa komunizmu akceptowanych przez władze. Tak więc, jeśli nawet jego twórca sięgał po satyrę – bezpiecznie przywoływał i wyśmiewał to, co już było i należało do minionego okresu (burżuazyjny luksus i styl życia warstwy beneficjentów z czasów NEP-u).

Rzeczywistości jako takiej w widowisku Aleksandrowa nie ma. Jest natomiast jej namiastka – promienny wizerunek krainy powszechnego szczęścia, który ją zastępuje. Obraz świata w tym filmie nie jest i nie ma być prawdziwy. Prawdziwe są uczucia, potrzeby i marzenia widzów, którym wychodzi on na spotkanie. Z pewnego punktu widzenia było to więcej niż siedmiu *Czapajewów*. Patent wymyślony i zastosowany po raz pierwszy przez Aleksandrowa w filmie *Świat się śmieje* okazał się wynalazkiem zaiste epokowym. W naszym świecie kto żyje, ten śpiewa. Rozśpiewani, emanujący energią i tężyzną ludzie żyją i rozkwitają dzięki pieśni. Śpiewa się tutaj o śpiewaniu, śpiewa się, że się śpiewa. I maszeruje się przed siebie, bo trzeba kroczyć z postępem. Liczy się tylko pieśń. To ona nigdy nie milknie i podtrzymuje masowy marsz naprzód.

Widowisko Aleksandrowa nieustannie podkreśla i świadomie wygrywa umowność musicalowego spektaklu. Popisy wokalne i muzyczne górują w jego konstrukcji nad wszystkim innym, pełniąc rolę uniwersalnego spoiwa. Fabuła schodzi na dalszy plan. Przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń staje się niemal zbędny. Od pierwszej sekwencji rozwój akcji jest żywiołowy, alogiczny, nonsensowny. Nie trzeba niczego uzasadniać, pieśń staje się najlepszym uzasadnieniem. Z krajobrazów czarnomorskiego kurortu zostają wykreowane ekranowe ogrody Hesperyd, utopijna beztroska kraina zbiorowego szczęścia, którą zamieszkują dzieci natury – dwoje ludzi naturalnych, *prostych jak ryk* (Kruczonych), *prostych jak mycenie* (Majakowski), nieskażonych cywilizacją i kulturą.

Owe czyste istoty zawierają nieświadomione, wrodzone, pochodzące od natury dobro i piękno, żyjąc w złotej epoce oddzielonej granicami filmowego mitu. Ich świat istnieje niczym Arkadia – sielska kraina, w której życie toczy się z dala od wszystkiego. Miejscem akcji filmu Aleksandrowa jest bukoliczny zakątek świata zapomniany przez Historię i istniejący poza czasem, w wymiarze mitycznym. Nie ma tu kataklizmu w postaci dziejowych wichrów i burz, cierpienia, pogoni za pieniądzem, głodu, niedostatku. Coś tak złudnego i zwodniczego, materializując się w kuszącej formie na ekranie, musiało podbić serca widzów. Ucieczka od twardej rzeczywistości w krainę marzeń i fantazji stanowiła w tamtych czasach dla milionów ludzi radzieckich nieodpartą atrakcję.

Oto dlaczego, w moim przekonaniu, to nie *Czapajew*, jak wielu sądzi, lecz właśnie *Świat się śmieje* stanowi właściwe odkrycie socrealizmu w filmie radzieckim i zarazem jego modelowy przykład w pionierskiej fazie rozwoju. Z punktu widzenia Stalina epos rewolucyjny na ekranie wprawdzie niósł pamięć wielkich czynów, ale kreował bohaterów, których – jak dowodzi słynny *casus* filmowej kariery i nagłego upadku Lwa Trockiego<sup>5</sup> – nieraz trzeba było później usuwać z ekranu i ze zbiorowej pamięci. Inną poważną jego wadą było to, iż rozgrywał się w przeszłości, w czasie minionym i – wobec śmiertelnej powagi, z jaką traktowano rewolucję, nie nadawał się żadną miarą na rozrywkę.

Akcja filmu *Świat się śmieje* rozgrywa się w nasyconym świetle i pełni wiecznego lata rajskim ogrodzie, w krainie mitycznej – *in illo tempore*. Od pierwszej do ostatniej sceny daje tu o sobie znać tęsknota za światem prostym, pozbawionym konfliktów i cierpień, usytuowanym z dala od szlaku, po którym pędzi lokomotywa dziejów, wolnym od udręczenia nieznośną codziennością. Kino tak wykorzystane staje się wytwórcą iluzji, pragnień tkwiących głęboko w psychice ludzkiej. Życie codzienne nie daje człowiekowi zadowolenia, pokażmy mu więc obraz inny – wyobrażenie wieku złotego, wzorzec dobrych pięknych czasów, w których nastąpiła powszechna szczęśliwość.

Pełnia lata, skąpana w słońcu kraina, zadowoleni z życia ludzie, mieszkańcy tych okolic, gdzie nie spojrzeć – promienna atmosfera powszechnego szczęścia... Co nam przypomina ów sielski widok? Jakie skojarzenie przywodzi na myśl? To przecież opływająca w dostatki wieś potiomkinowska w czystym wydaniu! Tyle że nie ta z XVIII wieku, lecz współczesna. Złożona z co krok kuszących przeróżnymi atrakcjami, ekscentrycznie dobranych elementów. Skojarzenie z ulubieńcem Katarzyny Wielkiej Potiomkinem ma dodatkowy smaczek historyczny, jeśli zważyć, że kwitnące wsie faworyt carycy budował na jej przejazd wzdłuż dróg właśnie na Krymie, gdzie był namiestnikiem.

Aby stworzyć owo wrażenie powszechnej dostatniości, Aleksandrow wybrał na scenerię swego filmu krainę mlekiem, miodem (i szampanem) płynącą, wyjątkowo szczerze obdarzoną przez naturę, jaką jest Krym, a w szczególności okolice pięknych kurortów czarnomorskich. Za nami niebotyczne góry w słońcu, pokryte lasami zbrocza i doliny, u naszych stóp nadmorska plaża pełna beztrosko wypoczywających i kąpiących się ludzi. W tym sztucznym świecie, powołanym na chwilę do istnienia przez film, nie ma zimy, nie ma mrozów, nie ma głodu. Wszystkiego, co rodzi hojna natura, jest w bród i pod dostatkiem dla wszystkich.

Nieco bardziej uważne oko obserwatora dostrzega jednak, iż nie każdy szczegół zdążono na czas dopracować i zainscenizować dla kamery. Oto na przykład w scenie przemarszu muzykanci grają na – nie tak dawno jeszcze eleganckich, a dzisiaj, niestety, pordzewiałych i miejscami wyszczerbionych – prętach z kutego metalu zdobiących ogrodzenie willi i krymskich pałaców. Nie tylko sama scenografia, ale również inscenizacja, choć tak starannie przygotowana, tu i ówdzie odsłania różne niedoróbki i wpadki.

Oto inny przykład: w tle tego samego kunsztownego travelingu, o którym była wcześniej mowa, na naszych oczach przewraca się na dalszym planie wóz drabiniasty nadmiernie naładowany sianem. Kawalkada takich wozów przejeżdżających trawersem stromej zbrocza miała być zapewne ilustracją codziennego trudu i jednocześnie powszechnego dostatku, jaki panuje w tych okolicach, a zarazem malowniczą ozdobą sceny. Jednak w trakcie filmowania jeden z wozów nieoczekiwanie osunął się z drogi w dół, łamiąc szyk i demaskując ekranowy efekt. Niefortunny ten wypadek dzieje się w tej samej chwili, w której nieświadom niczego Kostia Potiechin śpiewa dla nas na pierwszym planie, odciągając uwagę widza od incydentu w tle.

Zauważony przez nas całkiem przypadkowy wyłom w ogólnym sztucznie narzuconym porządku ma wyraz niemal symboliczny. Wszystko jest tu przecież podporządkowane ogólnemu dążeniu – parciu ludzi radzieckich do komunizmu. Nieważne, że ktoś w naszym niestrudzonej marszu nie nadąży, wypada nagle z drogi i zatrzymuje się w trakcie pochodu. Cóż z tego – defilada dalej trwa, idziemy naprzód. Nie ma czasu, aby się nim zająć. Takie jednostkowe nienadążanie narusza szyk tylko na krótki moment, ale w niczym nie zmienia marszu innych. *The show must go on...* Marsz trwa nieprzerwanie, pieśń ogarnia każdy element na ekranie, organizuje wszelki ruch i podtrzymuje potok upartego dążenia mas ku promiennej przyszłości.

### Rosja na eksport

*Świat się śmieje* wkrótce po wejściu na rosyjskie ekrany rozpoczął swoje triumfalne zagraniczne tournée i przez wiele lat skutecznie promował w Europie i na świecie mało znaną, postrzeganą przez ogół jako „egzotyczna”, kulturę i sztukę sowieckiej Rosji. Jego nowoczesna – zdaniem jednych hybrydyczna, moim natomiast heterogeniczna – forma oparta na montażu przeróżnych atrakcji sprawiła, że film Aleksandrowa zaskakiwał innością i nadawał się doskonale zarówno na rynek wewnętrzny, jak i na eksport. Miał przy tym sporo niewątpliwych atutów: nie tylko wyraziste postaci w gwiazdorskiej obsadzie, zabawne gagi i prostą fabułę skonstruowaną na uniwersalnym motywie Kopciuszka (słu-

żać Aniuta), ale również – *last but not least* – doskonałą muzykę. No i iście hollywoodzki happy end, w którym współ z dwojgiem połączonych w jedno serc triumfują muzyka i śpiew. Pieśń jest tu wszechobecna. To socrealistyczne *Wesele Figara*, podobnie jak jego pierwowzór, śmiało mogłoby się kończyć formułą Beaumarchais'ego: *Tout finit par des chansons*.

Dobrej muzyki nie brakowało w kinie dźwiękowym połowy lat trzydziestych. Tutaj jednak, mistrzowsko zaaranżowana i grana przez wysokiej klasy jazzowy big band z Moskwy, złożyła się w sumie na cały bukiet przebojów, a ponadto miała tę niewątpliwą przewagę nad konkurencją, że została przez reżysera organicznie wtopiona w strukturę ekranowego musicalu. Przy tym wszystkim *Świat się śmieje* był filmem „stamtąd”. I choć nie należy tracić z oczu jego funkcji ambasadora „socu” w misji dyplomatycznej na Zachodzie, utwór Aleksandrowa prowadził swoją grę nader zręcznie. Jak rosyjscy dyplomaci po stolicach świata mówił płynnie „obcymi językami” i starannie respektował obowiązujące reguły gry, ówczesny „*en vogue*” światowego kina (z udziałem awangardowego ekscentryzmu włącznie), programowo stroniąc przy tym od natrętnej propagandy. Był więc – głównie za sprawą użytych w nim, przemysłnie zastosowanych chwytów – widowiskiem na swój sposób bardzo atrakcyjnym i bez trudu czytelnym dla zagranicznego widza w Berlinie, Paryżu czy Warszawie.

W tym miejscu daję znów o sobie znać wyraźna zbieżność z *Czapajewem*. Zarówno *Czapajew*, jak i *Świat się śmieje* wręcz ostentacyjnie lokują w swoich bohaterach określone ambicje socjokulturowe. To ludzie z awansu społecznego, którym nagły skok emancypacyjny umożliwiają rewolucja i nowy ustrój. Oba filmy uprawiają kult „prostego człowieka”, proletariusza – wywodzącego się z ludu klasycznego simplexu, w którym drzemią ogromne możliwości. Kultura postępową (nową, popularną, masową, odpowiadającą czasom rewolucyjnego naporu) łamie wszelkie zasady.

Geniusz dowódczy Czapajewa, prostego człowieka z ludu, stawia go ponad najświetniejszymi oficerami wykształconymi w akademiach sztabu generalnego. Podobnie wygląda sprawa z Kostią Potiechinem. To urodzony wirtuoz, prawdziwy talent, niewymagający żadnej szkoły ani konserwatorium. Dlatego właśnie on, jej reprezentant, ludowy parweniusz, zostaje powołany do wyśmiania, a następnie totalnego (z krową w pościeli, krową w salonie i krową wylegającą się na fortepianie) demontażu dotychczasowego, uświęconego tradycją i ogólnie przyjętym obyczajem porządku kultury czasu przeszłego. Dokładnie to dzieje się najpierw na przyjęciu w pensjonacie, a potem o wiele wyżej – w obecności stołecznego *grand monde*, który zasiada na widowni moskiewskiego Teatru Wielkiego (nawiasem mówiąc, również Bolszoi należał zawsze do najwyższej cenionych w świecie eksportowych przebojów rosyjskiej ekspansji kulturowej).

Musicalowa komedia Aleksandrowa nader zręcznie promuje szczerą, otwartą i rozśpiewaną „rosyjską duszę”. Rosyjskość w wersji eksportowej zyskała w niej nowy niezwykle atrakcyjny kształt. Nie tylko konieczne wycucie, ale i warsztatową biegłość w tej materii zdobył reżyser wcześniej, właśnie przy realizacji *Romansu sentymentalnego*. Teraz jednak, w filmie *Świat się śmieje*, na ekranie pojawił się twór przedziwny – kosmopolityczny Rosjanin. W jednej osobie pastuszek i mistrz teatralnego jazzu, zdolny konkurować choćby z samym Alem Jolsonem.

Ów zadowolony z siebie Kosmo-Rus okazał się autentycznym wynalazkiem Aleksandrowa. Uśmiechnięty od ucha do ucha, swojski i krzepki jak samogon, dynamiczny i zdobywczy, wolny od jakichkolwiek kompleksów czy zahamowań, mający za nic wszelkie konwencje i zasady – kroczył śmiało naprzód, maszerował przez świat z pieśnią na ustach, tryskał witalnością i optymizmem. Ponadto zdolny do wszystkiego demonstrował cały bukiet talentów. Słowem, uosabiał te cechy, które od dawna funkcjonowały na Zachodzie jako powszechnie znane stereotypowe wyobrażenie „nastojaszczego” Rosjanina.

W *Świat się śmieje* ostentacyjny optymizm (zarówno filmu, jak i jego bohaterów) spełniał doskonale swoją misję propagandową – podobnie jak cała ekranowa rzeczywistość siał dezorientację, wprowadzając widzów w błąd. W taki obraz chciało wówczas wierzyć i wierzyło wielu ludzi Zachodu niemających pojęcia o tym, co się w pierwszym kraju komunizmu naprawdę dzieje. Oto jaką piramidalną brednię wypowiedział w roku 1936 w rozmowie z dziennikarzem „Wiadomości Literackich” Januszem Grotem francuski intelektualista, André Malraux: *Jeśli dziś w Związku Radzieckim dominuje realizm socjalistyczny, to znajduje to uzasadnienie w fakcie, że istnieje tam najbardziej romantyczna rzeczywistość. Ten realizm jest romantyzmem czystej krwi, a plan pięcioletni cały jest przesiąknięty malowniczym heroizmem*<sup>6</sup>.

Oddając historyczną sprawiedliwość faktom, należy może dodać w tym miejscu, iż pierwszym zachodnim intelektualistą, który przejrzał na wskroś kino stalinowskie i przeświecił jego metody manipulacji widzem, stał się wybitny francuski krytyk filmowy, André Bazin. A uczynił to – na przykładzie serii ekranowych wizerunków generalissimusa – w klasycznym dziś studium pt. *Mit Stalina*<sup>7</sup> opublikowanym na łamach „L'Esprit” dopiero w roku 1950.

*Świat się śmieje* zwodniczo uśmiecha się do widza. W stopniu wyższym niż jego hollywoodzcy czy niemieccy krewniacy, musical ten składa się z obrazów całkowicie oderwanych od realnej rzeczywistości, rzec można stuprocentowo fikcyjnych, zmyślonych od początku do końca, przemyślnie wykreowanych na użytek kina jako rodzaj rzeczywistości zmityzowanej. W stworzonym przez Aleksandrowa świecie przedstawionym eksportowa wersja Rosji – przeznaczona zarówno na eksport wewnętrzny, jak i spreparowana dla zagranicy – staje się niemal doskonałą w swym kształcie imitacją nieistniejącego raj, krajobrazem szczęśliwości, mityczną *terra felix*. Jest tu (na użytek zauroczonego komunizmem zachodniego adresata) wszystko, czego dusza zapagnie. Mieszkańcom niczego nie brakuje, mało tego – jeszcze starcza dla gości. I, co nie mniej ważne, można ten dobrobyt osobiście na własne oczy zobaczyć.

Zwodniczy jest zwłaszcza refleks ahistorycznego podejścia, z jakim spotykał się przez wszystkie te lata film Aleksandrowa. Należy on wprawdzie do popularnych światowych „evergreenów” i gdziekolwiek bywa wznawiany<sup>8</sup>, nadal wywołuje żywe zainteresowanie kolejnych generacji widzów (miałem okazję przekonać się o tym całkiem niedawno, pokazując go moim studentom, którzy urodzili się około roku 1980). Być może owo niewinnie wyglądające *vehiculum* promiennego optymizmu sprawia, że *Świat się śmieje* funkcjonował i nadal funkcjonuje w oczach widzów poza kontekstem historycznym. Ale przecież nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to nieślubne dziecię z nieprawego łoża socrealizmu należy do swoich czasów bardziej, niż widz potrafi to dzisiaj odczytać.

### Intuicja zniewolonego artysty

Jeśli również my dostrzegamy rozmaite odstępstwa muzycznej komedii Aleksandrowa od panującego wzorca socrealistycznego kina rewolucyjnego, to wcale nie znaczy, że ona sama nie ma nic wspólnego z socrealizmem. Owszem ma – i to bardzo wiele. Odstępstwa, o których mowa, należą do różnic powierzchownych. Co innego, gdy przyjrzeć się z uwagą rzeczywistej zawartości filmu zapisanej w jego strukturze głębokiej. Przede wszystkim od pierwszej do ostatniej sceny daje tu o sobie znać niezwykle charakterystyczny dla generalnie rozpatrywanej poetyki socrealizmu podział świata przedstawionego na „my” i „oni”, na „nasze” i „cudze” oraz „swoich” i „obcych”. Nie sposób przy tym nie dostrzec wyrażenia okazywanego przez autora poczucia wyższości połączonego z lekceważeniem dla wszystkiego, co „cudze”, czyli nie „nasze”.

Niewątpliwym odkryciem Aleksandrowa jest także ludyczny bohater „socu”. Rezygnując z ekranowych mas i obsadzając w głównych rolach dwoje urodzonych indywidualistów – Lubow Orłową i Leonida Utiosowa (znanego showmana i lidera jazzowej orkiestry „Tea Jazz”, z powodzeniem uprawiającego specyficzny gatunek sztuki widowiskowej, jakim był wtedy jazz teatralny), reżyser wyszedł naprzeciw bardzo ważnemu hasłu planu pięcioletniego: *Kadry decydują o wszystkim*. W stalinowskiej koncepcji dziejowych przeobrażeń akcent zaczął się w tamtym okresie przesuwac z mas na wybitnych ludzi. Wszechstronnie uzdolniona jednostka na powrót stawiała się ważna. Odtąd to właśnie ona (tak długo, jak długo była niezbędna i użyteczna) miała nadawać ton życiu zbiorowości. I *Świat się śmieje* koncepcję tę demonstrował nie w czasie minionym i kostiumie historycznym, jak *Czapajew*, lecz w życiu współczesnym, na dodatek w odniesieniu do ludu – tysiące wiorst od Moskwy.

*Świat się śmieje* uprawia propagandę najcenniejszą z możliwych dla totalitarnej władzy. Taką mianowicie, której niemal nie widać i która niby żadnej ideologii nie uprawiając – w przyjemnej, lekkiej, rozrywkowej postaci – sący do umysłu widza pożądane treści prawie niezauważalnie, to jest w sposób przez niego w ogóle nieuświadamiany. Popularne widowisko dla mas miało odegrać w państwach totalitarnych takich jak ZSRR i Trzecia Rzesza rolę doskonale skutecznego medium, za pomocą którego Stalin i Goebbels zamierzali sterować świadomością milionów obywateli.

Wynalazczość Grigorija Aleksandrowa dla socrealizmu zaprezentowaną w filmie *Świat się śmieje* trudno doprawdy przecenić. Oceniając ją, trzeba przyznać, że debiutant wykazał się wyjątkową wprost intuicją. Nie chodzi tu tylko o samą komedię musicalową. W grę wchodziło o wiele więcej. Młodego Aleksandrowa śmiało można uznać za prawodawcę kina popularnego w ZSRR. To on zapoczątkował w kinematografii radzieckiej lat 30. formułę pełnej rozmaitych atrakcji socrealistycznej komedii muzycznej. On także bezceremonialnie „zapożyczył” wszystko, co trzeba z Hollywood i z najlepszych dokonań kina europejskiego, przenosząc zachodni *know how* na rosyjski grunt i idealnie wpisując się w doktrynalny postulat dzieła „socjalistycznego w treści i narodowego w formie”.

W filmie *Świat się śmieje* Aleksandrow wynalazł jednak o wiele więcej. Wymyślił bowiem i pokazał w praktyce swoisty patent widowiska socrealistycznego – ekranowego „spontanu”, w którym ludzie śpiewają o tym, że śpiewają,

i maszerują, aby maszerować. Przy wszystkich swoich ideologicznych atutach tytułowy Czapajew miał jedną zasadniczą wadę – zgodnie z prawdą historyczną musiał zginąć. Tymczasem młody twórca odkrył, że istotę zamówienia na film socrealistyczny stanowi nie „tragedia optymistyczna”, lecz optymistyczna komedia, a ściślej zawarta w niej optymistyczna wizja ekranowego świata. Wy nalazkowi swemu potrafił przy tym nadać niezmiernie sugestywną, ludyczną formę.

Wprawdzie w jazzowych popisach z filmu *Wiesiołyje riebata* z pewnością bardziej przebija swojski koloryt i rzewna nuta muzyki klezmerskiej rodem z Odessy niż bigbandowy sznyt czołowych amerykańskich orkiestr Paula Whitmana, Benny’ego Goodmana czy Jimmy’ego Dorsey’a, jednak z punktu widzenia rodzimych ambicji kulturalnych i marzeń o samowystarczalności to oczywiście dobrze. Nie trzeba nam przecież ani cudzych wzorów, ani „obcych” zagranicznych artystów, skoro w dowolnej dziedzinie i na wszystkich polach konkurencji z kapitalistycznym Zachodem mamy u siebie na miejscu własnych, kto wie, może jeszcze bardziej utalentowanych wirtuozów i solistów. A skoro nikt ich nie zna, najwyższy czas pokazać nasze diamenty w filmie. To wyraźne poczucie wyższości i przekonanie, że jesteśmy we wszystkim lepsi, w filmie daje o sobie znać na każdym kroku – jako znak kulturalnej ekspansji i dalekosiężnych aspiracji państwa postępu.

Dzieło Aleksandrowa demonstruje tę wyższość w sposób ostentacyjny. My, ludzie radzieccy, jesteśmy z krwi i kości, kochamy życie, umiemy znaleźć się w każdej sytuacji i trzeba nas brać zawsze serio, nawet jeśli sobie trochę poswawolimy i poblaźnujemy. Za to wokół nas, jak okiem sięgnąć, karykatura. Śmieszny jest Niemiec (nauczyciel muzyki usiłujący mówić po rosyjsku z twardym germańskim akcentem), śmieszny też peruwiański mistrz batuty Costa (to egzotyczne imię brzmi przecież niemal jak Kostia!) Frascini. Nieprzypadkowo obiektem drwiny jest tu, ogólnie biorąc, kultura wysoka. Oni, obcy – w zestawieniu z nami – to dziw natury i istne „bógwico”. My – sama szczerość, której wdzięk i szczerotliwość wartość *Świat się śmieje* z lubością wydobywa i często podkreśla.

Kiedy grany przez Utiosowa górski pasterz Kostia Potiechin kroczy na czele stada i własnej orkiestry pastuszków przez wieś, oglądamy ten zaiste arkadyjski świat w pełni lata, w apogeum zbiorów (kosze owoców, noszone przez kobiety dzbany pełne mleka, wozy z sianem zjeżdżające z łąk). Kompletność socrealistycznej kreacji Aleksandrowa ma to do siebie, że ogarnia i przenika ekranowe uniwersum w jego pełnym wymiarze i granicach. Jeśli to prawda, że oddzielony od świata dyktator, Wielki Filmoznawca Stalin swą wiedzę o rzeczywistości czerpał z filmu (niczym Mr. O’Grodnick z ekranu telewizora), *Świat się śmieje* dostarczał mu kojącego przekazu dobrobytu panującego na rosyjskiej wsi i szczęśliwych ludzi nowego ustroju.

Tym sposobem Grigorij Aleksandrow okazał się jednym z pionierów i prawodawców filmowego socrealizmu jako odkrywca jego wersji rozrywkowej. Wiemy, iż na początku lat trzydziestych zmieniła się „linia generalna” i sposób traktowania kinematografii. Wraz ze zmianą kursu wypaczyło się pojęcie „sztuki filmowej”. Kino radzieckie przestało być popieraną przez władze awangardą i sztuką kosmopolityczną (resp. zjawiskiem o zasięgu międzynarodowym). *Świat się śmieje*, będąc zapowiedzią jutra stalinowskiej kinematografii, stanowi jedno-

czeńie łabędzi śpiew tamtej poprzedniej epoki – triumfalnego pochodu *Pancer-nika Potiomkina* przez ekrany całego świata. Należało, czego nie chciał przyjąć do wiadomości Eisenstein, poszukać innej drogi rozwoju twórczości.

W tym właśnie sensie *Świat się śmieje* okazuje się raz jeszcze filmem bardzo ciekawym dla współczesnego badacza – dziełem, które można odczytać jako znamienne świadectwo autoświadomości jego twórcy. Demonstrowana na zamówienie i produkowana na siłę radość oraz nieszczerzy, wymuszony, błazeński śmiech tej komedii zawierają ukrytą gorycz rozstania z nadziejami na wielką sztukę. Jako filmowiec artysta Grigorij Aleksandrow za młodu identyfikował się z zachodnią tradycją awangardową, która – co należy podkreślić – nie stała w sprzeczności z pierwiastkami rodzimej kultury popularnej: kina, cyrku, koncertów estradowych, piosenki, teatru dla mas. Dla środowiska filmowców – w kraju i za granicą – był on do tego momentu jednym z liderów postępu, postrzegany jako: rzecznik awangardyzmu, sygnatariusz *Manifestu kina dźwiękowego*, oponent Hollywoodu i bliski współpracownik Eisensteina. Teraz swoje gruntowne obeznanie z awangardą i twórczy sprzeciw wobec „dekadenckiej” kultury Zachodu niedawny eksperymentator zamieniał na optymizm kolejnej pięcioletki w Kraju Rad. Porzucenie awangardowych ambicji Eisensteinowskiego „kina myśli i pojęć” i jednoznaczny akces do kina popularnego wynikający z przystąpienia do realizacji filmowej komedii muzycznej dla mas pociągały za sobą określone skutki i koszty dla młodego twórcy.

W roku 1934 ambitny debiutant Grigorij Aleksandrow zademonstrował wszystkim, jak robić socrealizm w filmie<sup>9</sup>. Nie ten patetyczny z udziałem umieszczonych na cokole historii ekranowych herosów, którym adresat nie będzie w stanie dorównać, lecz socrealizm dla ludzi, rozrywkowy, nasycony entuzjazmem i duchem beztroskiej zabawy – widowisko w hollywoodzkim stylu, ze śpiewem i muzyką jazzową, które dzięki wszystkim tym ingrediencjom o wiele łatwiej dotrze do milionów widzów.

*Świat się śmieje*, jakim go znamy, był jednak utworem tyleż rozrywkowym, ile nietypowym. Choćby dlatego, że ekscentrycznym w wyrazie i na swój sposób niepozabawionym ambicji twórczych. Ten niezwykle film można interpretować i oceniać bardzo różnie. Na przykład, dostrzegając w nim z jednej strony element artyzmu, z drugiej – pełne rezygnacji przywdzianie błazeńskiej czapki i pierwszą w tamtej fazie kina totalitarnego próbę odnalezienia własnego znaczenia w sytuacji, która pozbawiała artystę tego znaczenia.

Totalitarna sztuka z całą bezwzględnością nakładała ludziom sztuki kaganiec ideologii i – obojętne czy w swej patetycznej, czy też komediowej wersji – tak czy inaczej oznaczała degradację twórczego marzenia, a w konsekwencji także wszelkiej twórczej pracy. Wydaje się, iż właśnie owo poczucie zniewolenia artysty filmowego w systemie totalitarnym stanowiło w gruncie rzeczy przewodnią myśl i temat niniejszego studium.

MAREK HENDRYKOWSKI



- <sup>1</sup> J. Toeplitz: *Historia sztuki filmowej*, t. 3, 1928-1933, Warszawa 1959, s. 280.
- <sup>2</sup> Opinię tę przywołuje Boris Szumiacki w książce: *Kinematografia milionów, opyt analiza*, Moskwa 1935, s. 236. Warto w tym miejscu dodać, iż w doborowej drużynie krytyków atakujących *Świat się śmieje* znaleźli się między innymi Bruno Jasieński i Fridrich Ermler.
- <sup>3</sup> Warto w tym miejscu zauważyć zbieżność finału filmu Aleksandrowa z inną słynną komedią braci Marx. Chodzi o późniejszą od niego o rok znakomitą sekwencję finałową *Nocy w operze* (1935). Dokonany w obu tych filmach zabieg totalnej anarchizacji świata przedstawionego, którą wywołuje pojawienie się bohaterów, zasługiwałby na osobne studium porównawcze. Wprawdzie Kostia i Aniuśka nie są ani trochę podobni do żadnego z Marxów, ale w ekranowej rzeczywistości funkcjonują oboje na tych samych co tamci zasadach. *Świat się śmieje* wywarł również niewątpliwie wpływ na późniejszy rozwój specyficznego gatunku kina socrealistycznego lat trzydziestych i czterdziestych, jaki stanowi muzyczna komedia kołchozowa. Klasycznym jej przykładem jest *Bogata narzeczona* Iwana Pyriewa (1938), z muzyką Izaaka Dunajewskiego, w której młody scenarzysta Jewgienij Pomieszcziukow zaadaptował, rozwinął i zrecznie wykorzystał wiele elementów poetyki *Wiesiołyje rebiata*.
- <sup>4</sup> Na rok przed przyjazdem twórcy *Wiesiołyje rebiata* do Polski ukazała się u nas, dziś niemal całkiem zapomniana, broszura jego autorstwa zatytułowana *Za kulisami filmu*, przeł. W. Zen, Warszawa 1948. Rozprawa zaiste kuriozalna. Właściwy sens tej książeczki najlepiej oddaje jej tytuł oryginalny *Burżuazyjna kinematografia w służbie reakcji*. Jak przystało na czasy zimnej wojny, publikacja Aleksandrowa jest skrajnie reakcyjna w swym potępieniu dla kinematografii Zachodu. Mimo to jednak, jak na kogoś, kto nie tylko tamtą kinematografię znał, ale i sam niejedno z niej zaczerpnął, w miążdzących ocenach głoszonych przez autora znalazło się stanowczo zbyt wiele cynicznego koniunkturalizmu.
- <sup>5</sup> Zob. na ten temat artykuł J. Cywjana, *Stalin, Trocki i nożyczki*, tłum. M. Szczepańska, „Film na Świecie” 1990 nr 7 (374).
- <sup>6</sup> Rozmowa Janusza Grota z André Malraux ukazała się w 10 numerze „Wiadomości Literackich” z marca 1936 roku.
- <sup>7</sup> André Bazin, *Mit Stalina*, przeł. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie” 1990 nr 7 (374).
- <sup>8</sup> *Świat się śmieje* (to tytuł jeszcze przedwojenny) miał premierę w Polsce już w latach trzydziestych, będąc jednym z niewielu filmów sowieckich wyświetlanych w szerokim rozpowszechnianiu i normalnym repertuarze kin. Cieszył się zasłużonym powodzeniem. W powojennej Polsce wznowień było kilka, najpierw w roku 1946, a potem kolejno w 1951 i 1962. Wielokrotnie pokazywała ten film również Telewizja Polska. A skoro mowa o tytułach, warto zwrócić uwagę na świadczące o kompletnej dezorientacji zachodnich dystrybutorów angielskie tłumaczenia *Wiesiołyje rebiata*. Było ich w sumie aż cztery! Obok *Shepperd from Abrau* i *Jolly Fellows*, komedia Aleksandrowa prezentowana była także na Zachodzie jako *Jazz Comedy*, a nawet *Moscow Laughs* (sic!). Cóż, nie tylko Moskwa nie wierzy łzom. Wujaszek Stalin, czyli „Uncle Joe”, z pewnością znów by się uśmiechnął.
- <sup>9</sup> Przypadek sprawił, że piętnaście lat później reżyser filmów *Świat się śmieje*, *Cyrk* i *Wolga*, *Wolga* Grigorij Aleksandrow pojawił się na Zjeździe Filmowców w Wiśle i został ojcem chrestnym socrealizmu w polskiej kinematografii. Jak pokazały następne lata, absolutna większość naszych filmowców zagustowała w patetycznych dramatach i eposach kręconych przez rosyjskich filmowców, wybierając drogę Donskoja, Ermlera i Cziaurelego. Znaleźli się jednak i tacy, którzy poszli śladem Aleksandrowa, stawiając na atrakcyjność kina popularnego. Tymi, którzy najlepiej jednak przyswoili sobie jego lekcje, byli przedwojenni fachowcy z branży: Ludwik Starski, Jan Fethke i Leonard Buczkowski.