DOROTA SKOTARCZAK

ORCID: 0000-0002-9224-6969

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kilka uwag na temat stalinizmu (w świetle pamiętników Lubow Orłowej)

Przed trzema laty ukazały się w Polsce wspomnienia Lubow Orłowej, największej bodaj gwiazdy sowieckiego kina¹. Ta urodzona w 1902 roku aktorka święciła triumfy na ekranach kin w latach trzydziestych i czterdziestych, a nakręcony z jej udziałem film *Wołga, Wołga* (1938) należał do ulubionych filmów samego Józefa Stalina. Był to zarazem trzeci film z Lubow Orłową wyreżyserowany przez męża aktorki Grigorija Aleksandrowa. Pierwszy to *Świat się śmieje* z 1934 roku, który stał się trampoliną do sławy Orłowej. Te dwa obrazy uchodzą za jej najlepsze i stanowią jej znak rozpoznawczy.

Lubow Orłowa znana była także w Polsce — przed wojną pokazywany był *Świat się śmieje*, a po wojnie, rzecz jasna, jej filmy trafiały do kin, ale przede wszystkim wznawiane były wielokrotnie przez telewizję. Obecnie zarówno *Świat się śmieje*, jak i *Wołga, Wołga* dostępne są na DVD w polskiej wersji językowej. Warto je zobaczyć jako specyficzny zapis swoich czasów, jednak jeszcze bardziej godne są zobaczenia z powodu samej Lubow Orłowej — kobiety zafascynowanej Józefem Stalinem, gwiazdy sowieckiego kina, która postanowiła wystąpić w obronie czci krwawego dyktatora.

Wspomnienia Orłowej, zatytułowane symptomatycznie *Kochałam Stalina. Spowiedź gwiazdy radzieckiego kina* (tytuł oryginału *O Stalinie s Lubowju*), są lekturą pod pewnym względem porażającą. Pokazują bowiem bezgraniczne, ale przede wszystkim bezkrytyczne uwielbienie zbrodniczego przywódcy. Zacząć tu trzeba od wyjaśnienia przyczyn, dla których gwiazda *Świat się śmieje* zdecydowała się na napisanie wspomnień — bo przecież nie dla sensacyjności opisu swego, trwającego pięć lat, romansu z Józefem Stalinem. Chodziło jej o coś innego, o oddanie sprawiedliwości wielkiemu Wodzowi

¹ L. Orłowa, *Kochałam Stalina. Spowiedź gwiazdy radzieckiego kina*, przeł. J. Cichocki, Warszawa 2016.

(pisząc o Stalinie, aktorka zawsze używa wielkiej litery), którego doczesne szczątki zostały w 1962 roku usunięte z mauzoleum — właśnie wtedy Orłowa decyduje się na spisanie swoich wspomnień. We wstępie deklaruje:

Postawiłabym Mu pomnik, tylko kto da mi to zrobić? Podli, podli ludzie! Gdyby tysiąc razy napisać to słowo i tak będzie mało, żeby wyrazić ich podłość. Wszystkich przekleństw świata nie wystarczy, żeby wyrazić to, co myślę o nich, nikczemnych, którzy zdradzili swego Wodza².

Stosunek Orłowej do Stalina można by określić jako bałwochwalczy, ale to chyba zbyt mało. Aktorka jest nim oczarowana, uważa go za wcielenie wszelkiej mądrości, szlachetności, rozważi i dobroci. Niezmiernie oburza ją wyrzucenie jego szczątków z mauzoleum, odnosi się też krytycznie do wystąpienia Chruszczowa z referatem krytykującym kult jednostki. Stalin był dla niej uosobieniem skromności, wszystkie przypisywane mu wcześniej w propagandzie zalety były prawdziwe, a za ewentualne patologie „kultu jednostki” odpowiedzialność ponosi stado lizusów oblegających Stalina za życia, a po jego śmierci walczących o schedę po nim. Sam Wódz był tu bez winy:

Największą zagadką, która pozostała nią dla mnie do dziś, było to niezwykle połączenie w Stalinie niezmiernej wielkości z serdeczną ludzką szczerością. Nigdy nie spotkałam nikogo, kto byłby zarazem prosty i wspaniały³.

To zauroczenie osobą Stalina Orłowa łączy z bezkrytycznym stosunkiem do kraju, w którym przyszło jej żyć, a swoje zachwyty wyraża, posługując się cytatem z jednej ze swoich najbardziej znanych piosenek, którą śpiewała w *Cyrku* (1936, reż. G. Aleksandrow) — cytując, pogrubiała nawet jej fragment:

Nie wyobrażam sobie życia gdzieś indziej niż w Związku Sowieckim. Życie przed rewolucją pamiętam słabo, w pamięci pozostały jedynie pojedyncze obrazy i wrażenia, ale wszystko ważne w moim życiu zdarzyło się w Związku Sowieckim. To moja ojczyzna, mój kraj, mój dom. **Nie znam innego kraju, w którym tak swobodnie oddycha człowiek**⁴.

Aktorka nie dostrzega żadnych zbrodni systemu sowieckiego, nic nie wie o łagrach, gułagach, o wielkim głodzie i czystkach. A jeśli ktoś z jej znajomych zostaje aresztowany, potrafi to sobie wytłumaczyć. Gdy do więzienia trafia krytyk Wiktor Jakowlewicz Zysman pod zarzutem szpiegostwa, Orłowa uznaje to za słuszne. Zysman krytykował jej film *Świat się śmieje*, a teraz jasne staje się dlaczego — po prostu nie chciał, aby ludzie sowieccy dobrze się bawili, chciał, by byli smutni, jej zdaniem taka była jego szpiegowska i wywrotowa robota. Co więcej, właśnie okres stalinowski uważa za najlepszy i pragnie dać temu świadectwo.

² *Ibidem*, s. 14.

³ *Ibidem*, s. 96.

⁴ *Ibidem*, s. 183.

Sama historia jej pamiętników, opowiedziana w *Od redakcji*, jest zresztą wielce pouczająca i pokazuje zakres wolności w Związku Sowieckim. Otóż Orłowa, zdając sobie sprawę, że jej panegiryk na cześć Stalina nie ma szans ujrzeć światła dziennego w jej rodzinnym kraju, przekazała jego rękopis towarzyszom z Chińskiej Republiki Ludowej. W kraju tym zresztą pamiętniki faktycznie zostały wydane w 1975 roku pod tytułem *Jasna droga*, jednak tylko do użytku wewnętrznego. Jeden z nielicznych egzemplarzy został odkryty w 2013 roku w bibliotece po zmarłym profesorze i przekazany przez jego wnuka do wydania, ale przy zachowaniu anonimowości.

Wszystko, co najważniejsze dla Orłowej, wiąże się z osobą Stalina i okresem jego rządów. Gwiazda zdaje się żyć w urojonym świecie, zupełnie jakby uwierzyła, że prawdę o życiu w Sowietach mówią filmy z jej udziałem. Przyznaje wprawdzie, że w środowisku artystycznym panuje wielka zawiść, rywalizacja, wzajemne niszczenie się, lecz także zabieganie o względy wielkiego Stalina. Sama Orłowa zaś nie szczędzi złośliwości wobec co poniektórych kolegów i koleżanek. Zdaje się nie cierpieć zwłaszcza Siergieja Eisensteina, u którego boku jej mąż zaczynał karierę. Uważa Eisensteina za człowieka o ograniczonym talencie, któremu udał się jeden film, i o okropnym charakterze.

Ostatecznym arbitrem we wszystkich sprawach pozostaje jednak Józef Stalin, który zna się też na sztuce i niekiedy interweniuje w słusznej sprawie, ganiąc łagodnie tych, którzy na to zasługują. Aktorka nie widzi niczego złego w jego absolutnej władzy:

Biła od niego wielka siła, ale ta siła nie przygniatała, nie dławiała, przeciwnie, dawała natchnienie, uskrzydlała, pobudzała do czynów. To był absolutnie wyjątkowy człowiek o wyjątkowych uzdolnieniach, wyjątkowej sile. Tacy rodzą się rzadko, raz na sto lat albo nawet rzadziej. I przy wszystkich swoich wielkich zaletach (nie boję się tak powiedzieć) Stalin był nadzwyczajnie, zadziwiająco skromny. Kult, o którym teraz tyle się mówi, tworzył nie On, ale różni pochlebcy. Stalinowi niezbyt to się podobało, gdy jego imieniem nazywali miasta czy fabryki. No, skoro naród chce, niech już tak będzie — mówił. Kult jednostki! Była osobowość, a żadnego kultu nie było⁵.

Jak wynika ze wspomnień Orłowej, jej romans ze Stalinem trwał od 1935 do 1940 roku. Skończył się — jaki pisze aktorka — za sprawą nowych, wielkich wydarzeń dziejowych. Można rzec poetycko, że kochanków rozdzieliła wielka wojna. Choć być może Lubow zwyczajnie znudziła się wielkiemu Wodzowi. Dość zawiłe i patetycznie brzmiące tłumaczenia przyczyn końca romansu zdają się na to wskazywać. Gwiazda w 1940 roku miała, według oficjalnie podawanej daty urodzenia, trzydzieści osiem lat. Być może jednak wcale nie przyszła na świat w 1902 roku, ale dziewięć lat wcześniej (co do tego nie ma jednak pewności) — krążyły na ten temat plotki, a i sama Orłowa

⁵ *Ibidem*, s. 107–108.

czyni w swych pamiętnikach pewne aluzje do tego, pisząc, że Stalin „znał jej maleńką tajemnicę”⁶.

W każdym razie Lubow ani razu nie wspomina o tym, czy jej mąż — bo przecież przez cały czas trwania romansu ze Stalinem aktorka była mężatką — zdawał sobie sprawę z sytuacji. Najprawdopodobniej tak — wielki Wódz przysyłał bowiem po nią samochód pod dom, gdy pragnął się z nią spotkać. Była to więc sytuacja nie do ukrycia przed mężem. Sama aktorka pisze, że w życiu kochała tylko dwóch mężczyzn: Grigorija Aleksandrowa i Józefa Stalina. Przez pięć lat skutecznie dzieliła miłość pomiędzy nimi, zaznaczając, że ten ostatni nie był zazdrosny. O ewentualnej zazdrości Aleksandrowa nie wspomina; odnotowuje natomiast, że od czasu jej związku z przywódcą państwa pozycja zawodowa legalnego małżonka znacznie się polepszyła i nikt nie śmiał już go krytykować.

Czytając *Kochałam Stalina*, można odnieść wrażenie, że wybór przez Stalina kochanki (czy może raczej nałożnicy) był niekwestionowany. Była to rzecz poza dyskusją, w związku z czym coś takiego nie mogło budzić zazdrości męża, było wszak rodzajem wyróżnienia, zaszczytu, szczęścia dla wszystkich zainteresowanych. Z punktu widzenia naszych standardów moralnych i kulturowych wydaje się to szokujące — tam i wtedy nie budziło żadnych wątpliwości. Ponadto jakikolwiek protest ze strony męża skończyłby się dla niego tragicznie; i o tym też pewnie wszyscy wiedzieli.

Sama Lubow nie tylko jest zachwycona Stalinem i życiem w Związku Sowieckim za jego rządów, ale też w pełni przyjmuje i utożsamia się z obowiązującym sposobem myślenia. Całkowicie aprobuje oficjalną ideologię, która staje się jej własną. Nie ma cienia wątpliwości, akceptuje tak zwaną mądrość etapu, stwierdza, że sztuka zupełnie i nierozzerwalnie związana jest z ideologią i polityką, a w konsekwencji zadaniem artysty jest nie tylko wcielać założenia ideologiczne partii, lecz także nadążać za aktualnymi trendami. W konsekwencji nie może mieć pretensji artysta, którego dzieło zostaje odrzucone (niedopuszczone na ekrany, niewydane), dlatego że akurat nie wyczuł odpowiedniego momentu dziejowego i nie trafił w oczekiwania partii i jej Wodza. Oczywiście jest dla niej, że taki film czy książka musi przepaść, bo obowiązuje trwały prymat ideologii nad sztuką. Warto w tym miejscu przytoczyć szczególnie interesujący dla nas fragment dotyczący filmu *Eskadra nr 5* Abrama Rooma, który zaledwie po paru tygodniach wyświetlania został zdjęty z ekranów. Wycofano go zaraz po podpisaniu 23 sierpnia 1939 roku paktu Ribbentrop–Mołotow:

Nasz sąsiad z dachy I.L. postąpił zbyt pośpiesznie — napisał scenariusz bohaterskiego filmu o lotnikach, w którym w charakterze wroga, który napadł na ZSRR, występują Niemcy. Lepiej i bardziej prawidłowo byłoby wykreować zbiorczy obraz pewnego kapitalistycznego kraju,

⁶ *Ibidem*, s. 124, zwł. przyp. 50.

Wrocławskie Studia Wschodnie 23, 2019

© for this edition by CNS

nie wdając się w niepotrzebne szczegóły. Niestety, I.L. w porę o tym nie pomyślał. Według scenariusza nakręcono film, którego twórcy, rozumie się, liczyli na sukces i odznaczenia, ale ich nadzieje nie spełniły się. Po zawarciu paktu z Niemcami byłoby błędem rozpowszechniać taki obraz. Mogłoby to być uważane za prowokację. Współczuję I.L., współczuję reżyserowi, któremu drugi raz z rzędu nie wyszło, ale rozumiem, że nie było można inaczej postąpić⁷.

Lubow Orłowa w swoich pamiętnikach jawi się jako osoba całkowicie przekonana do panującego systemu. Wydaje się wręcz niewiarygodne, że można być aż tak zaślepionym i do końca utożsamiać się z obowiązującą w Sowietach narracją. Aktorka nie tylko nie dostrzega zła, ale wszystko jest w stanie sobie wytłumaczyć, a jeśli kogoś spotykają jakieś „przykrości”, to zawsze słusznie. Jednocześnie z jej pamiętników wyziera — wbrew jej woli — przerażający obraz absolutnego władcy i tyraństwa, który decyduje o wszystkim, wszystko o wszystkich wie i podejmuje arbitralne decyzje o ludzkich losach. Czy możliwe, że Orłowa niczego aż tak bardzo nie rozumiała? Aktorka zdaje się żyć w zupełnie innym świecie niż niemal cała reszta społeczeństwa. Nie spotykają jej żadne życiowe klęski, otoczona jest komfortem, podróżuje po świecie, nieustannie otrzymuje nagrody i wyróżnienia. Być może, biorąc pod uwagę sporą dozę kabotynizmu i egotyzmu, uważała, że tak wygląda cały świat? Może było jej tak wygodnie? Może uwierzyła, że Związek Sowiecki jest właśnie taki, jaki w filmach z jej udziałem przedstawia Grigorij Aleksandrow? W każdym razie tak można wynioskować z jej wspomnień.

Orłowa była prawdziwą gwiazdą swoich czasów. Zagrała w sumie w piętnastu filmach fabularnych, jednak pozycję zapewniły jej te, które reżyserował jej mąż. Do historii przeszły zwłaszcza trzy pierwsze: *Świat się śmieje*, który dał jej pozycję i zwrócił na nią uwagę Stalina i ostatecznie pozostał jej najlepszym; *Cyrk* ze słynną — wzmiankowaną już — pieśnią; i *Wołga, Wołga*, która stała się ulubionym filmem Józefa Wissarianowicza. Warto, jak sądzę, przyjrzeć się bliżej tym obrazom, które uczyniły z Lubow Orłowej największą gwiazdę kina sowieckiego drugiej połowy lat trzydziestych.

Pierwszy z wymienionych obrazów wyznaczył początek jej spektakularnej kariery, aczkolwiek jest także swoistym źródłem historycznym do epoki, w której powstał⁸. Nie bez znaczenia jest tutaj i to, jaki gatunek filmowy reprezentuje *Świat się śmieje*. Jest to bowiem komedia, a w tego rodzaju filmach wyspecjalizowała się Orłowa. Stały się one swoistą reklamą uroków życia w Związku Sowieckim, a dzięki swej lekkiej formie miały nierzadko większą siłę oddziaływania niż propagandowe kolumbryny. Poza tym z punktu widzenia historyka w gruncie rzeczy kino czy literatura rozrywkowa bywają lepszym zwierciadłem epoki niż gatunki poważne czy w ogóle tak

⁷ *Ibidem*, s. 263.

⁸ Na temat filmu jako źródła historycznego zob. np. D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012.

zwana sztuka wysoka. Ta ostatnia, czyli wielkie dzieła sztuki, ze swej istoty są uniwersalne, przekraczają bariery czasowego „tu i teraz”, podczas gdy utwory kultury masowej (popularnej) są z założenia niejako „bliższe krwiobiegu”, by posłużyć się określeniem Stanisława Grochowiaka, są zbliżone do codzienności i wiele o niej mówią.

Jeśli realizacji *Świat się śmieje* przyświecały cele propagandowe — a przyświecały całej ówczesnej produkcji sowieckiej — to niewątpliwie zostały osiągnięte z nawiązką. Jest rzeczą powszechnie znaną, że propaganda zawoalowana, nienachalna, dyskretnie przemycana pod pozorem neutralnych na pierwszy rzut oka treści ma często dużo większą siłę oddziaływania aniżeli zbyt dosłowne zabiegi propagandowe. Wiedział o tym szef niemieckiej propagandy z czasów III Rzeszy, Joseph Goebbels, który był wielkim zwolennikiem dobrego kina rozrywkowego. Uważał, że nic lepiej nie może przysłużyć się lansowaniu idei narodowego socjalizmu i wielkich Niemiec niż dobrze zrobiona komedia czy musical. W Niemczech produkowano ich rzeczywiście wiele, okraszając wpadającą w ucho muzyką i promując rodzime gwiazdy filmowe. Goebbels zresztą nie ukrywał, że przyglądanie się metodom propagandy sowieckiej jest pouczające⁹.

Sami zaś Rosjanie realizując filmy rozrywkowe w latach trzydziestych, nierzadko spoglądali w kierunku Hollywoodu. Kinematografia amerykańska z jednej strony była krytykowana, z drugiej — nieoficjalnie stanowiła pewien niedościgły wzór. W 1934 roku, kiedy miała miejsce premiera filmu *Świat się śmieje*, kinematografia sowiecka znajdowała się w dość trudnej sytuacji — zbliżał się okres wielkich czystek. W sztuce zaczynał obowiązywać realizm socjalistyczny jako wymagana metoda twórcza¹⁰. W latach dwudziestych kino radzieckie odniosło spore sukcesy artystyczne. Najbardziej znanym reżyserem stał się Siergiej Eisenstein, hołubiony także przez zachodnią krytykę. Efektem popularności był jego wyjazd do zachodniej Europy i USA na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Towarzyszył mu między innymi Grigorij Aleksandrow, co pewnie nie było bez znaczenia dla jego dalszej drogi twórczej. Po powrocie do kraju kariera Eisensteina straciła dotychczasowy impet. Kończył się czas awangardy w Sowietach. Eksperymenty z montażem czy śmiałe rozwiązania stylistyczne miały się już nigdy nie powtórzyć, a co najwyżej mogły stać się obciążeniem ideologicznym dla ich niegdysiejszych autorów. Sztuka, w tym film, miała powstawać w duchu realizmu socjalistycznego¹¹, a wszelkie odchylenia i ekstrawagancje konsekwentnie tępieno. Ekranu sowieckich kin zapełniły w związku z tym filmy

⁹ R. Sklar, *Film: An International History of the Medium*, New York 1993, s. 226–227.

¹⁰ B. Mucha, *Sztuka filmowa w Rosji 1896–1996*, Piotrków Trybunalski 2002, s. 157–158.

¹¹ *Historia kina. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 273–285.

propagandowe, pozbawione awangardowych ciągów i rozwiązań, które przyniosły sukces tej kinematografii w dekadzie lat dwudziestych. Wzorem miały się teraz stać *Czapajew* (1934, reż. G. i S. Wasiliew) czy *Trylogia o Maksymie* (1935, 1937, 1938, reż. G. Kozincew i L. Trauberg) wraz ze swoją natrętną ideologiczną wymową.

I właśnie w takich warunkach — narastającego terroru i grozy — rozwoju kina, którego jedynym celem była propaganda, na ekrany radzieckich kin wszedł *Świat się śmieje* Grigorija Aleksandrowa, pogodna komedia-musical z przebojową muzyką Izaaka Dunajewskiego i gwiazdorską rolą zaczynającej wówczas swoją karierę Lubow Orłowej. Ponoć inspiracja do powstania tego filmu pochodziła od „wielkiego językoznawcy”, czyli samego Józefa Stalina, który chciał kina rozrywkowego na hollywoodzką modłę¹². Aleksandrow, świeżo po podróży do Stanów Zjednoczonych, zdawał się idealnie nadawać do realizacji takiego filmu. Trzeba też przyznać, że podszedł do swojego zadania bardzo profesjonalnie — można powiedzieć, że „po amerykańsku”¹³.

Świat się śmieje bez dwóch zdań charakteryzuje realizacja hollywoodzka: dobra muzyka, komediowa fabuła, romans typu *boy meets girl* i gwiazdorska obsada. Taki film mógłby powstać w każdej innej, zachodniej kinematografii, choć oczywiście pewne akcenty byłyby inaczej rozłożone. Przy zachowaniu klasycznego hollywoodzkiego schematu *Świat się śmieje* pozostaje jednak wytworem kina Kraju Rad swoich czasów. Rolę główną zagrała Lubow Orłowa, która w chwili debiutu filmowego miała trzydzieści dwa lata; *Świat się śmieje* był drugim obrazem z jej udziałem. Wkrótce też została żoną Aleksandrowa i z powodzeniem kontynuowała karierę, występując przede wszystkim w jego filmach. Wiele lat później w polskiej powojennej prasie filmowej małżeństwo Orłowej i Aleksandrowa skomentowano w sposób doprawdy godny przytoczenia — otóż uznano, że aktorka i reżyser pobrali się w celu uzyskania lepszej współpracy twórczej¹⁴. Najwyraźniej w tamtych czasach inne powody nie przychodziły do głowy autorom tygodnika „Film”. Niemniej małżeństwo zdawało się udane i faktycznie zaowocowało kolejnymi filmami. Co jednak warto podkreślić, po występie w *Świat się śmieje* Orłowa rzeczywiście zajęła w kinie radzieckim pozycję gwiazdy. Utrzymywała ją przez następne lata (występowała między innymi w takich produkcjach, jak *Cyrk*, 1936; *Wołga, Wołga*, 1938; *Jasna droga*, 1940; *Wiosna*, 1947), budując swoją karierę w hollywoodzkim stylu.

Niekwestionowanym atutem filmu była muzyka Izaaka Dunajewskiego, który napisał piosenki łatwo wpadające w ucho — weszły one na stałe do kanonu radzieckiej (i nie tylko) muzyki rozrywkowej. W *Świat się śmieje*

¹² *Ibidem*, s. 296.

¹³ B. Mucha, *op. cit.*, s. 296.

¹⁴ J. Łęczyca, *Twórca radzieckiej komedii i jego gwiazda*, „Film” 1947, nr 14, s. 7.

wykonywał je, obok Orłowej, Leonid Utiosow — szef popularnych zespołów jazzowych, między innymi Tea-Jazz, później Narodowej Orkiestry Jazzowej RFSSR, która z jazzem nie miała wiele wspólnego, ale grała muzykę taneczną. Dodajmy, że w czasie wojny zarówno Utiosow, jak i Dunajewski okazali sporo życzliwości polskim muzykom, chociażby Jerzemu Petersburskiemu¹⁵. Jeszcze inną sprawą, o której można wspomnieć na marginesie, jest autorstwo piosenek Dunajewskiego, które niekiedy budziło wątpliwości, aczkolwiek nigdy nie doprowadziło do zdyskredytowania kompozytora¹⁶.

Przyjrzyjmy się teraz samemu filmowi. Już jego czołówka wydaje się interesująca. Oprócz tradycyjnych napisów znajdują się w niej bowiem elementy animacji. Takowe pojawiają się również w trakcie filmu. Dodaje mu to uroku, a trochę przywodzi na myśl animacje Disneya. Z czołówki dowiadujemy się najpierw, że Charlie Chaplin, Harold Lloyd i Buster Keaton w tym filmie nie występują. Takie wprowadzenie jest bardzo błyskotliwe, a jednocześnie pokazuje, że trójka wielkich amerykańskich komików musiała być w Związku Radzieckim znana. W końcu *Świat się śmieje* adresowany był przede wszystkim do sowieckiej widowni i autorzy musieli mieć pewność, że taki początek zostanie odpowiednio zinterpretowany przez odbiorców. Poza tym było to bardzo zgrabne wpisanie się w styl hollywoodzkiego kina rozrywkowego.

Nawiązania do klasycznej, niemej komedii amerykańskiej pojawiają się zresztą w filmie Aleksandrowa niejednokrotnie. Scena z wtargnięciem zwierząt do salonu oraz scena bójki muzyków już w mieście wyglądają jak wyjęte z komedii slapstickowych. Inspiracji dostarczał też Chaplin. Gdy Kostia (Leonid Utiosow) tańczy w eleganckim salonie z Leną, która bardzo mu się podoba, przywiązany ma do paska sznurek, na którego końcu znajduje się wielki byk — Chaplin w *Gorączce złota* przywiązał sobie do paska psa, idąc w tany z ukochaną. Te sceny są bardzo podobne i istnieje spore prawdopodobieństwo, że zostały świadomie zapożyczone. Z kolei pokojówka Aniuta (Lubow Orłowa) nosi przez większość filmu zbyt duże, chyba męskie buty na płaskim obcasie, przywodzące na myśl obuwie słynnego włóczęgi.

Świat się śmieje dzieli się na dwie, prawie równe części. Pierwsza toczy się na prowincji (na wsi?), w uzdrowisku i jego okolicach, druga natomiast dzieje się w wielkim mieście (Moskwa?), dokąd przenoszą się wszyscy poznani wcześniej bohaterowie. Akcja rozgrywa się na zasadzie klasycznej komedii pomyłek, tak modnej w przedwojennym kinie (zarówno amerykańskim,

¹⁵ D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat. Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1900–1939*, Warszawa 2007, s. 672.

¹⁶ O zarzucie plagiatu w związku z muzyką do *Świat się śmieje* pisze J. Wojnicka, *Kino staninowskie*, [w:] *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 296; z kolei Michalski wspomina, że przez lata *Ostatnia niedziela* Petersburskiego uchodziła w ZSRR za utwór Dunajewskiego — D. Michalski, *op. cit.*, s. 672.

jak i polskim, w którym większość komedii wykorzystywała ten schemat). Kostia, główny bohater, zostaje omyłkowo wzięty przez osoby wypoczywające w uzdrowisku za słynnego kompozytora Frasciniego i zaproszony na przyjęcie, a następnie — po odkryciu prawdy na temat jego tożsamości — wyrzucony. Konsekwencje tej pomyłki mają ciąg dalszy w drugiej, miejskiej części filmu.

Omawiane dzieło rozpoczyna wielce znacząca scena — otwierają się drzwi zagrody „Przejrzyste źródło” i główny bohater Kostia wyprowadza zwierzęta: krowy, owce, świnię, kozy — wszystkie razem, śpiewając przy tym, grając na fujarce i stepując (zupełnie jak w amerykańskim musicalu z tamtych lat). Mężczyzna jest radosny, pełen siły witalnej, otoczony przygodnie spotkanymi dziećmi, maszeruje zdobywczym krokiem. Ta scena charakteryzuje go całkowicie. W dalszym ciągu dowiadujemy się, że Kostia ma pewne ambicje artystyczne — uczy się grać na skrzypcach; lekcje bierze u starego nauczyciela — Niemca. Jest też pozbawiony klasowych zahamowań i przesądów. Do aroganckiej i zarozumiałej Leny mówi: „Dziś pastuch, jutro muzyk”, wyrażając w ten sposób nie tylko ufność we własne siły, ale też wiarę w możliwość szybkiego awansu opartego na potencjale kraju, w którym przyszło mu żyć. Podobnie scharakteryzowana jest Aniuta. Poznajemy ją jako dziewczynę wesołą, uczciwą, a w dodatku obdarzoną naturalnym talentem wokalnym.

Bohaterowie ludowi w filmie (Kostia i Aniuta) zostają zestawieni z ludźmi mieszkającymi w uzdrowisku, w „Pensjonacie dla Niezorganizowanych Wczasowiczów (dawniej »Czarny Łabędź«)”. Już same nazwy miejsc zamieszkania są znamienne. Z jednej strony mamy „Przejrzyste źródło”, gromadzące zwierzęta wszelkich ras, z drugiej — „niezorganizowanych wczasowiczów”, a więc ludzi, którzy najwyraźniej nie mają zaufania do państwowej organizacji, cenią indywidualizm, mogący z punktu widzenia ideologii komunistycznej budzić zastrzeżenia. Indywidualista, osoba niezorganizowana, samotnik to ktoś, kto może czasem czuć pogardę dla mas, dla ludu. Dodatek w nazwie: „dawniej »Czarny Łabędź«” sugeruje, że pensjonat był kiedyś własnością prywatną. Lecz kiedy to było? W jakich w ogóle czasach dzieje się akcja *Świat się śmieje*? Niewątpliwie jest to już po rewolucji (pojawiają się tytuły typu komendant w odniesieniu do szefowej budynku), ale chyba nie w 1934 roku. Mieszkańcy „dawnego »Czarnego Łabędzia«” ubrani są według światowej mody — panie chodzą w długich sukniach oraz w kapeluszach, a nie w chustach. Celem mieszkanki „Łabędzia” Leny jest dobrze wyjść za mąż. Jednocześnie, mimo zamiaru zostania primadonną, brakuje jej głosu, nie grzeszy też inteligencją (nie zna Beethovena); ludem i w ogóle ludźmi ubogimi i niepochoźnymi z wyższych sfer pogardza, a nad rodzime produkty i kulturę bardziej ceni to, co zagraniczne („za granicą robią lepsze” — powiada o zabawce).

Lena i jej rodzina oraz znajomi wyglądem i zachowaniem nie kojarzą się ani z rewolucją, ani klasą robotniczą. Daleko odbiegają od przeciętnych wyobrażeń o Rosji Radzieckiej tamtego okresu, aczkolwiek wygląd, plaże, moda i światła wielkiego miasta w drugiej części filmu trochę przywołują skojarzenia z *Człowiekiem z kamerą* Dżigi Wiertowa. Ten film dokumentalny pokazywał Moskwę lat dwudziestych, jeszcze sprzed wielkiego terroru — być może właśnie w tych latach dzieje się akcja *Świat się śmieje*, a może nawet — uściślając — w okresie Nowej Ekonomicznej Polityki (NEP). Całe towarzystwo Leny z pewnością nie jest rodową arystokracją (brak wykształcenia, manier), a raczej burżuazją o dość krótkich tradycjach, może to tak zwani nepmani, którzy zdobyli pieniądze i zaczęli się wywyższać. Na tę ostatnią możliwość wskazują wspomniani już brak solidniejszego wykształcenia (prawdziwa panna z dobrego domu znalazłaby się na muzyce), ukryta rywalizacja z lekceważoną służącą czy brak manier. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można więc domniemywać, że akcja filmu dzieje się w latach dwudziestych, w czasach NEP-u. W latach trzydziestych, w okresie wszechwładzy Stalina, polityka ta została poddana krytyce. Przypomnijmy, że Lenin zezwolił na pewną ograniczoną własność środków produkcji, pozwolił rozwijać się drobnym wytwórcom, rzemieślnikom i prywatnemu handlowi¹⁷. Wkrótce po jego śmierci z NEP-u, dodajmy — przynoszącego pozytywne skutki gospodarcze, wycofano się całkowicie. Stalin był przeciwny wszelkiej prywatnej własności. *Świat się śmieje* może więc stanowić krytykę tamtych czasów, a rodzinę Leny można uznać za przedstawicieli tego zgubnego momentu w historii, kiedy Lenin pozwolił na ograniczone istnienie własności prywatnej.

W filmie Aleksandrowa na tej nowej burżuazji nie zostawia się suchej nitki, choć trzeba przyznać, że krytyka przeprowadzona jest w niezbyt nachalny sposób. Obraz niejako daje widzowi szansę, aby sam potępił środowisko Leny. Symboliczna jest scena, w której zwierzęta Kosti wchodzi do salonu, gdzie czeka przygotowana kolacja. Zjadają wszystko, upijają się ponczem, przewracają, leżą na półmiskach, rozwalają wszystko — stoły były przygotowane dla rodziny i znajomych Leny, a korzystają z nich zwierzęta. Spójrzcie — zdają się mówić autorzy filmu — tak w gruncie rzeczy zachowują się bliscy Leny i ona sama; to pijana banda pogardzająca ludem pracującym (Kostią, gdy okazuje się, że jest pastuchem, Aliutką). Nieprzypadkowo też Kostia nadaje imiona swoim zwierzętom — kozy nazywają się sekretarz, biurokrata, profesor — śmiesznie, ale sympatyczne; natomiast arystokratki to świnię nurzające się w kałuży.

Trzeba jednak przyznać, że ów świat nuworyszysz zdaje się z pozoru pociągający. Kostia zakochuje się początkowo w uwodzącej go Lenie, nie dostrze-

¹⁷ R. Pipes, *Rosja Bolszewików*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2007, s. 415–425.

ga zaś zgrzebnie ubranej Aliutki. „Co to za kobieta — mówi, patrząc na elegancką Lenę — dla takiej można zginąć”. I to dla niej Kostia zaśpiewa po raz pierwszy *Serce* — największy przebój tego filmu. Jednak w końcu bohater przejrzy na oczy i po raz drugi zaśpiewa w duecie z Aliutą. Płynie jednak z tego przestroga — świat burżuazji, snobujący się na Zachód, jest pozornie atrakcyjny, może nawet uwodzić, za pozorami blichtru kryje się jednak pustota, prostactwo i pogarda.

Kostia w filmie robi karierę muzyka jazzowego/rozrywkowego. Ćwiczy granie z własnym zespołem już po przyjeździe do wielkiego miasta. Gdy brakuje mu pomieszczenia do prób, wychodzi z muzykami na ulicę i maszeruje, grając za karawanem. To przywodzi skojarzenia z Nowym Orleanem i nowo-orleańskim jazzem granym przez czarnych muzyków w podobnych okolicznościach. Podobieństwo z pewnością nie jest przypadkowe — Leonid Utiosow uważał się za jazzmana i z pewnością chętnie w filmie to podkreślał. Zwłaszcza że rozwiązania idą tu nie w kierunku „białego” jazzu, ale „czarnego”, granego w Nowym Orleanie przez orkiestrę Kida Ory czy Louisa Armstronga.

Pomimo sukcesu — Kostia występuje z zespołem w wielkiej sali koncertowej — Lena nadal preferuje kompozytora o włosko brzmiącym nazwisku Frascinii. Rosyjski lud i jego przedstawiciele nie imponują jej, zapatruje się na Zachód. Nie ulega wątpliwości, że dla Leny nie ma przyszłości w Kraju Rad. Gdy usiłuje nauczyć się śpiewać, przez jej chrypienie i skrzek przebijają się czyste dźwięki głosu Aliutki. Ta ostatnia też w końcu trafi na scenę, aby wystąpić razem z Kostią w finale i olśnić brzmieniem swego pięknego głosu publiczność.

Wymowa ideologiczna *Świata...* jest jednoznaczna, choć trzeba przyznać, że twórcy zachowali pewną powściągliwość. Propaganda nie jest natarczywa, w gruncie rzeczy właściwie jest niezauważalna dla widza. Tadeusz Lubelski, pisząc o polskim filmie *Skarb* — komedii zrealizowanej w 1949 roku, zauważa, że zastosowano w nim profesjonalne, hollywoodzkie standardy, biorąc pod uwagę upodobnienia widowni, a perswazja na rzecz nowego ustroju jest tym skuteczniejsza, że niedostrzegalna¹⁸. Sądzę, że podobnie ma się rzecz z wcześniejszym *Świat się śmieje*, który został zrealizowany według hollywoodzkich wzorców. Autorzy zresztą wprost czerpią z komedii slapstickowych, z ról i gagów Charlie Chaplina, z amerykańskich musicali¹⁹, grają jazz i stepują. Ideologią jest tu ukryta, wyrażona nie wprost, ale poprzez konkretny obraz

¹⁸ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 59–66.

¹⁹ John Kobal uważa, że Aleksandrow musiał widzieć musicale z choreografią Busby Berkeleyya; zob. *idem, Gotta Sing, Gotta Dance: A History of Movie Musicals*, New York 1983, s. 51–53.

świata przedstawionego, kreację bohaterów. Film odniósł sukces; podobnie, dodajmy, sukces odniosła polska komedia *Skarb*.

O ile *Świat się śmieje* okazał się przedsięwzięciem udanym, o tyle kolejny wspólny film Orłowej i Aleksandrowa pozostaje tylko zapisem ideologicznych koncepcji. Treść jest kuriozalna: młoda Amerykanka, Mary Dixon, razem z cyrkiem, w którym występuje, trafia do Związku Sowieckiego. Tu zakochuje się szczęśliwie w „człowieku radzieckim”. Porzuca mężczyznę, z którym dotychczas była związana — okrutnego Niemca, i zaczyna nowe życie w Kraju Rad. Przy okazji wychodzi na jaw dręcząca ją tajemnica — otóż Mary ma nieślubne, czarne dziecko. Z tego też powodu musiała uciec z USA, gdzie chciano ją zlinczować. Natomiast w nowej ojczyźnie nikt nie czyni jej wyrzutów, a jej dziecko zostaje w pełni zaakceptowane. Film jest kiepski, źle zrealizowany, niekiedy jakby utrzymany w poetyce kina niemego, za to pełen ideologicznych frazesów. Ukoronowaniem jest finałowa scena pochodu, w której bierze udział Mary i jej koleżanki i koledzy z sowieckiego cyrku. Wszyscy śpiewają słynną pieśń Dunajewskiego o tym, jak swobodnie w komunistycznej ojczyźnie oddycha człowiek, a w tle widać portrety wodzów rewolucji. Wszyscy są szczęśliwi, a Mary deklaruje: „Teraz rozumiem”, co odnosi się do utożsamienia się przez nią z treścią śpiewanej pieśni.

Uwagę przykuwają tu też wcześniejsze sceny rozgrywające się w cyrku — cała, kilkunastominutowa sekwencja, w której artyści śpiewają i ustawiają się w różnych konfiguracjach i pozach. Widać tu znów wyraźnie inspiracje hollywoodzkimi musicalami z choreografią Busby Berkeleya. Najprawdopodobniej, jak sędzę, Aleksandrow oglądał *Poszukiwaczki złota* (1933, reż. M. LeRoy) i *Nocne motyle* (1933, reż. L. Batson), które stały się inspiracją tego obrazu. Sama zaś Orłowa w roli Mary Dixon przechodzi w filmie fizyczną metamorfozę. Początkowo, gdy jeszcze pracuje dla Niemca, nosi czarną perukę i jest ubrana według zachodniej mody. Później, przekonując się do Związku Sowieckiego, odrzuca perukę i burżuazyjny strój, i zaczyna wyglądać jak Aliutka w *Świat się śmieje*, a później listonoszka Strielka w *Wołga, Wołga*. Co uderzające, bohaterki Orłowej demonstrują na ekranie bardzo ograniczoną urodę. Sama aktorka, jak można wnosić z fotografii, prywatnie wyglądała lepiej niż w swoich filmach (odwrotnie niż zachodnie gwiazdy). To samo dotyczy filmu *Wołga, Wołga*. Pomysł na ten obraz wyszedł ponoć od samego Stalina.

Wołga, Wołga jest niewątpliwie lepiej zrealizowanym dziełem niż *Cyrk*, choć bez tej świeżości, która cechowała *Świat się śmieje*. Ideą przyświecającą filmowi było z jednej strony zrobienie swoistego przekroju przez całą stalinowską Rosję, z drugiej miał on uderzyć satyrycznie we wrogów ustroju. Ponieważ *Wołga, Wołga* jest komedią, ów cios jest stosunkowo łagodny, a i wróg nie bardzo groźny. Jest nim niejaki Bywałow, biurokrata, który

myśląc o swojej karierze, nie dostrzega samorodnych talentów artystycznych wyrastających na dalekiej prowincji pod jego boki. Ostatecznie wszyscy: Bywałow, amatorska orkiestra symfoniczna i grupa artystów amatorów płyną do Moskwy, a widz ma okazję przekonać się o wspaniałości rzeki Wołgi i roztaczających się wokół niej krajobrazów. Bywałow płynie parostatkiem, który jeszcze przed I wojną światową Rosja dostała od USA — jest to statek bardzo powolny i w kiepskim stanie, ustępuje barkom wyprodukowanym już po rewolucji, którymi przemieszcza się Strielka. Ponoć podczas II wojny światowej Stalin подарował ten film Rooseveltowi, w czym miała być aluzja do aktualnej sytuacji międzynarodowej, a mianowicie konieczności jak najszybszego otwarcia drugiego frontu w Europie²⁰.

W końcu w Moskwie w czasie festiwalu talentów Strielka odnosi wielki sukces swoją *Pieśnią o Wołdze* i godzi się z ukochanym — szefem orkiestry. Natomiast Bywałow zostaje ośmieszony.

Swoją poetyką *Wołga, Wołga* nawiązuje do *Świat się śmieje*; muzykę również napisał Dunajewski. W obu filmach prosta dziewczyna odnosi sukces dzięki autentycznemu talentowi muzycznemu i zdobywa ukochanego. W obu też wiele jest występów artystycznych, tańców itp. Znow można mówić o prostej inspiracji czerpanej z amerykańskich musicali. Oba obrazy operują w dodatku podobną — choć odmienną niż w Hollywood — estetyką. O ile w filmach amerykańskich wszystko musiało być wówczas *glamour* — piękne i błyszczące, a aktorzy urodziwi i elegancko ubrani²¹, o tyle w filmach sowieckich członkowie występujących zespołów, łącznie z gwiazdami, ubrani są w podarte stroje świadczące o dużym zużyciu, w najlepszym razie w odzież roboczą. Żadnej elegancji, żadnej urody. Z pewnością był to zabieg celowy, być może mający odsunąć ewentualny zarzut naśladownictwa burżuazyjnej sztuki i gustów. A może chodziło o opracowanie nowego socjalistycznego stylu — jest to bowiem okres, kiedy realizm socjalistyczny już obowiązywał. Ludzie w filmach sowieckich nie mieli zatem przypominać tych z filmów „burżuazyjnych”, ich piękno miało być odmienne, oparte na urodzie ludowej, „robociarskiej”. Później zresztą ten styl w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych przyjęło też nasze kino, na szczęście nie na długo. Być może jednak to wybrzydzenie bohaterów w filmach Lubow Orłowej i Grigorija Aleksandrowa wyrażało, wbrew woli autorów, autentyczną brzydotę życia w Związku Sowieckim.

Świat przedstawiony w tych trzech filmach, które zostały zrealizowane w czasie opisanym w pamiętnikach Orłowej, nie ma nic wspólnego z rzeczywistością Kraju Rad w epoce Stalina, a jeśli nawet można by dopatrzeć się

²⁰ T. Jopkiewicz, *Wołga, Wołga*, folder dołączony do polskiej edycji filmu z 2008 roku.

²¹ D. Skotarczak, *Od Astaire'a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 1996, s. 37–60.

pewnych podobieństw, to bardzo nielicznych i dotyczących raczej drugorzędnych realiów. Z pamiętników nie wynika, jakoby ich autorka wiedziała, jak było naprawdę. Albo też nie chciała dopuścić prawdy do swej świadomości. Jest to zagadnienie na pewno niezwykle interesujące z psychologicznego punktu widzenia. W każdym razie będąc w czasach Stalina tym, kim była, nie potrafiła już stać się kimś zgoła innym. Chociaż już po śmierci Stalina, w odmiennych warunkach politycznych, miała do dyspozycji raczej niewiele sposobów zachowania wierności Wodzowi. Może tylko jako autorka pamiętników, niemających szans na wydanie. Pamiętniki jednak zostały wydane, i to poniekąd jako niespodziewane odkrycie — obecnie stanowią wstrząsający materiał skłaniający do refleksji na temat totalitaryzmu.

Bibliografia

- Historia kina. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
 Jopkiewicz T., *Wołga, Wołga*, folder dołączony do polskiej edycji filmu z 2008 roku.
 Kobal J., *Gotta Sing, Gotta Dance: A History of Movie Musicals*, New York 1983.
 Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
 Łęczycza J., *Twórca radzieckiej komedii i jego gwiazda*, „Film” 1947, nr 14, s. 7.
 Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat. Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1900–1939*, Warszawa 2007.
 Mucha B., *Sztuka filmowa w Rosji 1896–1996*, Piotrków Trybunalski 2002.
 Orłowa L., *Kochałam Stalina. Spowiedź gwiazdy radzieckiego kina*, przeł. J. Cichocki, Warszawa 2016.
 Pipes R., *Rosja Bolszewików*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2007.
 Sklar R., *Film: An International History of the Medium*, New York 1993.
 Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012.
 Skotarczak D., *Od Astaire’a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 1996.
 Wojnicka J., *Kino stalinowskie*, [w:] *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 253–313.

Несколько замечаний на тему сталинизма (на основе дневников Любови Орловой)

Резюме

Статья содержит рефлексии на тему эпохи сталинизма на основе материалов недавно открытых и изданных дневников звезды советского кино и любовницы Сталина Любови Орловой. Автор дневников восторгается Сталиным, не видит его преступлений. Кажется, она верит, что Советский Союз под его руководством выглядел так, как в её фильмах «Светлый путь», «Цирк» и «Волга, Волга». Эти фильмы были рассмотрены в контексте того, что написала Орлова.

Some remarks on Stalinism (in the light of Lyubov Orlova's memoirs)

Summary

The article presents reflections on the Stalinist period based on the material provided by the recently discovered and published memoirs of a star of Soviet cinema and Stalin's mistress, Lyubov Orlova. The actress was full of admiration for Stalin and did not notice his crimes. She seemed to believe that the Soviet Union under his leadership looked like it did in her films: *Jolly Fellows*, *Circus* and *Volga, Volga*. The films are discussed in the context of Orlova's words.