

Małgorzata FLIG

Uniwersytet Jagielloński

„KINEMATOGRAFIA DLA MILIONÓW”

OBRAZ WSPÓLNOTY W KOMEDIACH MUZYCZNYCH GRIGORIJA ALEKSANDROWA

ABSTRACT

„A Cinema for the Millions”. The image of community in musical comedy films of Grigorii Aleksandrov

Grigorii Aleksandrov's films created with composer Isaak Dunaevskii were among the most popular of Russian cinema in the 1930s and 1940s. The first Aleksandrov's film *Happy Guys* centered on the poetic of comedy as ideology or entertainment. In the article author describes the strategies of manipulation. The Soviet musical incorporated Stalinist ideology and nationalism. The patriotic language in soviet comedies is naturalized, it seems like songs in films were more about nature than politics, patriotic love and life-affirming laughter. Aleksandrov used archetypes and myths of the Stalin era and produced image of mythical soviet community. The maternal archetype is present in fertility imagery and is spatially encoded as “Rodina” (“homeland” or “motherland”). He put an end to the 1920s cult of ugliness in Soviet cinema and convinced Stalin, that beauty is a necessary element of Soviet art. Aleksandrov's films reproduced the dominant ideology and gave people what they wanted – entertainment, escape from the travails of the everyday, and hope for the better life.

Keywords: musical comedy, laughter, manipulation, Mother Russia

Słowa kluczowe: komedia muzyczna, śmiech, manipulacja, Matuszka-Rosja

Sowiecka komedia muzyczna, która zaistniała w historii kinematografii na początku lat 30., jest niewątpliwym fenomenem, który badać należy zarówno pod względem gatunkowym, politycznym, jak i kulturowym. Grigorij Aleksandrow, twórca, który wprowadził ten gatunek filmowy na ekrany ZSRR, w dziełach, takich jak *Świat się śmieje* (*Веселые ребята*, 1934), *Cyrk* (*Цирк*, 1936), *Wołga-Wołga* (*Волга-Волга*, 1938), *Jasna droga* (*Светлый путь*, 1940), świadomie uciekał od dominanty fabularności, od dydaktyzmu, jaki w nadmiarze pojawiał się w tym czasie w kinie sowieckim. W nowatorski sposób upowszechniał „mity ery stalinowskiej”, odwołując się przy tym do tradycji rosyjskiej zakorzenionej w literaturze, religii, folklorze. Nadawał temu widowisku atrakcyjną, lekką formę, która przy całym zaangażowaniu politycznym i propagandowej treści sprawiała pozory czystej rozrywki, kina eskapistycznego. Filmy realizował z dużym rozmachem, z pomysłowością, z udziałem wybitnych artystów tego okresu – kompozytora Izaaka Dunajewskiego, twórcy tekstów piosenki Wasyla Kumacza-Lebiediewa, scenarzysty Mikołaja Erdmana, aktorów Lubow Orłowej, Leonida Utiosowa, Mikołaja Czerkasowa, Władimira Wołodina i innych – co gwarantowało mu prawdziwą popularność zarówno wśród publiczności, jak i ówczesnego politycznego establishmentu.

Ignorując często założenia gatunkowe klasycznego filmu muzycznego, Aleksandrow stworzył szczególny rodzaj opowieści. Wykorzystując gagi znane z filmów Bustera Keatona, Charlesa Chaplina, Harolda Lloyd, nadawał im prześmiewczy ton, charakteryzował nimi postaci ideologicznie niedojrzałe, które w toku narracji zyskiwały własną tożsamość, zrzucając wyuczone maski. Trawestował utwory muzyczne (słynny *Marsz wesołych chłopców* – stylizowany na utwór *La Adelita* z filmu *Viva Villa* – który Aleksandrow zaśpiewał kompozytorowi Izaakowi Dunajewskiemu¹), parodiował filmy rewiowe oraz wczesnodźwiękowe musicale hollywoodzkie. Marek Hendrykowski, wliczając dzieła zagranicznych utworów, którymi posłużył się sowiecki twórca, przywołuje m.in. *Śpiewaka jazzbandu* (1927) Alana Croslanda, *Melodię Broadwayu* (1929) Harry'ego Beaumonta, operetki Ernsta Lubitscha, *Kaczę zupę* (1933) Leo McCareya, animacje Disneya i braci Fleischerów, postać Marlene Dietrich w filmie *Błękitny anioł* (1930) Josefa von Sternberga czy murzyńskie *folk songs* i *spirituals* pochodzące z filmu *Dusze czarnych* (1929) Kinga Vidora, które Aleksandrow zastąpił piosenkami kolchozowymi, wskazując wspólnotę zbiorowego doświadczenia².

Korzystając z bogactwa zachodniego kina rozrywkowego, które miał okazję poznać w czasie podróży artystycznej z Siergiejem Eisensteinem i Eduardem Tisse do Niemiec, Francji, Stanów Zjednoczonych, Meksyku, Aleksandrow stworzył oryginalne dzieła, które wpisują się w kanony realizmu socjalistycznego, wykorzystując obce wpływy.

¹ Por. J. Wojnicka, *Kino stalinowskie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 296, *Historia Kina*, t. 2.

² Por. M. Hendrykowski, *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41/42, s. 75-77.

Jego pierwszy film fabularny, *Świat się śmieje*, stał się zaczątkiem dyskusji nad rolą i funkcją śmiechu w życiu społecznym w ZSRR oraz nad zmianą wizerunku sowieckiego bohatera, kołchoźnika, robotnika. W głównej roli kobiecej reżyser obsadził chórzystkę, aktorkę teatralną Lubow Orłową, która wytyczyła nowy kanon sowieckiej urody: z wysportowaną, aczkolwiek kobiecą sylwetką i lekko falowanymi, krótkimi blond włosami stała się prototypem silnej, zdrowej, dojrzałej ideologicznie bohaterki-matki, zyskując przy tym asocjacje z cechami typowo słowiańskimi. Urodziwej i wyczelowanej twarzy odpowiadał dodatkowo odpowiedni głos (prezentowany podczas śpiewu w filmach dźwiękowych) oraz spojrzenie, które, zdaniem Olega Frielicha (adonisa rosyjskich filmów przedrewolucyjnych), obdarzone było *wolą i koncentracją*³. Uroda spełniała określoną społeczną funkcję: urzeczywistniała marzenia mas o zdrowiu, pięknie, sile, kondensując w ekranowej wizji „urody” obraz ziemskiego raj. Piękno w odniesieniu do ludzkiego ciała i przestrzeni sowieckiej łączono ze szczęściem, powodzeniem. Jeśli więc bohaterka była piękna, musiała prędzej czy później osiągnąć odpowiadające jej urodzie sukcesy zawodowe. Wskazywało to na użyteczność kategorii piękna, którą wykorzystywano w tekstach kultury zawsze w określonym celu⁴. Piękne ciała kobiet skupiały w sobie wszystkie elementy świadczące o ich sile, niezbędnej do fizycznej pracy, którą postaci wykonują z lekkością, jakby chodziło o zabawę.

Jasna, rozświetlona twarz wyróżniała „człowieka radzieckiego” wśród tzw. wrogów, których na kinowym ekranie cechowały najczęściej zarost (ciemna twarz) i okulary (odsyłające z jednej strony do postaci Lwa Trockiego, a z drugiej wskazujące, zwłaszcza u młodych osób, na wadę wzroku – „zamglony wzrok”); charakteryzowały ich także pesymistyczne podejście do rzeczywistości oraz brak uśmiechu na twarzy. Te cechy szczególnie dały o sobie znać w kinie tworzonemu w okresie wojennym, począwszy od lat 40.⁵

Kategorie estetyczne w różnym stopniu opisywały bohaterów filmowych oraz odnosiły się do świata przedstawionego, definiując „przyjazne” bądź „wrogie” komunizm miejsca. W filmie *Cyrk* przeciwstawiono wizję „radzieckiego raj” – „kapitalistycznemu Zachodowi”. Główna bohaterka, Marion Dixon, amerykańska gwiazda estrady, kobieta-wamp, ucieka z USA do ZSRR wraz ze swym czarnoskórym synkiem, aby w sowieckiej Rosji pozbyć się chciwego zysku agenta, nauczyć się języka rosyjskiego, przefarbować włosy z koloru ciemnego na blond i odnaleźć prawdziwą rodzinę w społeczeństwie komunistycznym. W jednej z początkowych scen stylizo-

³ О. Фрелих, *О советском лице*, „Советский экран” 1926, nr 33, s. 4.

⁴ Por. „użyteczność” piękna w stalinowskiej doktrynie estetycznej, zgodnie z którą negatywnie waloryzowano piękno bezinteresowne, samo w sobie. Zob. G. Wołowicz, *Piękno-użyteczność*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 183-184.

⁵ W jednej z pierwszych produkcji kina agitacyjnego przygotowywanego w serii *Wojennych Kinoalbumów* (*Боевые киноальбомы*) pojawia się charakterystyczny krótkometrażowy film, opowiadający o sposobie odróżnienia wroga (Niemca) od Rosjanina. Podstawą identyfikacji dwóch spadochroniarzy podających się za Rosjan, których gości u siebie wiejska dziewczyna, jest właśnie wygląd: twarz Niemca podającego się za Rosjanina w miarę rozwoju akcji nabiera obcego grymasu, traci blask i uśmiech. Zob. film z serii *Kinoalbumów* pod tytułem *Nasze dziewczyny* (*Наши девушки*, 1942) w reż. Abrama Romma i Grigorija Kozincewa.

wana na Marlene Dietrich tańczy w kusej spódniczce na szczycie armaty uniesionej w górę. Jej taniec i sceniczne emploi stają się kwintesencją stylu bycia, który widz powinien łączyć z upowszechnionym przez propagandę stalinowską obrazem Zachodu (konsumpcjonizm, kapitalizm, specyficzny stosunek do kobiecego ciała będącego fetyszem seksualnym). W finałowej sekwencji filmu ta sama bohaterka ubrana w szary uniform maszeruje po placu Czerwonym w pierwszomajowym pochodzie, śpiewając *Pieśń o Ojczyźnie*.

Początkowe miejsce akcji filmu *Świat się śmieje* daje obraz sowieckiej wsi: w pełni ukształtowanej „szczęśliwej ziemi”, obfitującej w pożywienie (mleko wylewa się z dzbanów, przeładowane sianem wozy przewracają się), gdzie ludzie żyją w harmonii z naturą. Symbolicznej przemianie ulegają jedynie mieszkańcy żyjący poza jej granicami; odbywa się ona w ramach ideologicznego procesu „otwierania oczu”, uświadamiania prawdziwego (ideologicznie poprawnego) widzenia zjawisk i rzeczy, w których odnaleźć można klasyczną opozycję pomiędzy „być” i „wydawać się”, czy też w przeciwstawieniu tego, co „prawdziwe” – sztucznemu. Bohaterka Aniuta (Orłowa), nieatrakcyjna sprzątaczką w nadmorskiej willi, w finale daje się poznać jako utalentowana i piękna śpiewaczka. To, co przez większość czasu było skrywane w podartych łachmanach, za dużych (chaplinowskich) butach oraz brudnej twarzy, zyskuje właściwe ideologiczne znaczenie w ostatniej scenie filmu. Ukazana w niej bohaterka, śpiewająca na scenie przed wielką publicznością, ubrana jest w odświętny strój; łachmany w cudowny sposób zamieniają się w suknię. Sens tej zamiany jest symboliczny – reżyser sugeruje, że to nie tylko bohaterka, zgodnie z paradygmatem Kopciuszka, została cudownie odmieniona, ale transformacji uległ także sam widz, „dostrzegając” (ideologiczna jasność widzenia) ukryte piękno filmowej postaci.

W *Jasnej drodze* reżyser przedstawia z kolei historię metamorfozy wiejskiej dziewczyny, sprzątaczką, w pracownicę, inżyniera i działaczkę polityczną. Staje się ona alegorią transformacji Rosji z zacofanej, chłopskiej, w robotniczą, zurbanizowaną. Na poziomie obrazu ta przemiana we wszystkich komediowych filmach Aleksandrowa wygląda jak przekształcenie baśniowego brzydkiego, niedojrzałego kaczątka w pięknego, dorosłego łabędzia.

Filmy Aleksandrowa stały się towarem eksportowym ZSRR; patriotyczne pieśni skomponowane do filmów odśpiewały dodatkowe, pozafilmowe treści, włączając spektakl w szerszy kontekst sowieckiej propagandy. Kino wносиło ogromny ładunek pozytywnej energii przekazywanej widzom podczas seansów. W latach 30. oferowało *coś lepszego, ucieczkę w świat, który nie pokrywa się z codziennością odbiorcy, ale który nie staje się też modelem utopijnym, gdyż ma swe potwierdzenie w autentycznych doświadczeniach*⁶. Chodziło bowiem przede wszystkim o to, aby widz uwierzył, że świat przedstawiony na ekranie jest możliwy⁷. Odbiorca, nawet jeśli nie widzi podobieństwa z rze-

⁶ R. Dyer, *Entertainment and Utopia*, „Movie” 1977, nr 24, s. 2-13.

⁷ W filmie nie można mówić „możliwe, że...”, zatem wszystko, co pokazywano na ekranie, nabierało znaczenia „jest”. Por. S. Worth, *Obrazy nie mogą powiedzieć, że coś nie istnieje*, przeł. M. Jankun-Dopart, [w:] *Film. Język – rzeczywistość – osoba. Antologia*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992, s. 73-78, *Biblioteka Myśli Semiotycznej*, nr 18.

czywistością fizykalną, zostaje pobudzony sensorycznie, co z kolei daje mu wrażenie, iż źródło tego impulsu jest bardziej rzeczywiste niż to pozafilmowe.

Zgodnie z koncepcją Umberto Eco świat możliwy jest traktowany jako prawdopodobny przebieg zdarzeń zależny od postaw propozycyjalnych kogoś, kto go potwierdza, wierzy w niego, marzy o nim, pragnie go, przewiduje⁸. Świat możliwy wykreowany w ramach metody socrealistycznej będzie zatem, w świetle koncepcji Eco, konstruktem encyklopedycznym, opartym na siatce pojęciowej *Krótkiego kursu WKP(b)* oraz politycznego kontekstu, który uaktualniał w zależności od potrzeb dodatkowe kryteria.

Publiczność identyfikowała się zarówno z bohaterami, jak i z codziennością, której oni doświadczali; takie było zresztą założenie władzy, doceniającej znaczenie propagandowego obrazu filmowego. Borys Szumiacki w książce *Kinematografia dla milionów* (1935) zwracał uwagę na użyteczność kina, które – prezentując w atrakcyjnej formie założenia realizmu socjalistycznego – staje się potężnym narzędziem politycznym. Podkreślał przy tym ideologiczny sens śmiechu oraz zabawy w ZSRR, wskazując, iż *ani rewolucja, ani obrona socjalistycznej ojczyzny nie była i nie jest tragedią dla proletariatu, dlatego człowiek nadziei idzie i zawsze będzie szedł do bitwy śpiewając i śmiejąc się*⁹.

Kluczową strategią komedii muzycznej było wykorzystanie potencjału kultury rozrywkowej do celów propagandowych. Za pomocą komedii muzycznych uobecnianio w pewnym sensie kategorię śmiechu w życiu społecznym, wskazując jego uniwersalność, głęboko nieoficjalny charakter, który, jak twierdził Bachtin, *tworzy familiarną, świąteczną wspólnotę na obrzeżach wielkiej, oficjalnej, życiowej powagi*¹⁰. Właśnie w tym duchu pisano artykuły *Będziemy się śmiać* (*Будем смеяться*, Anatol Łunaczarski), podkreślające, że heroicznym czasem budowania przyszłości powinien towarzyszyć zdrowy śmiech budowniczych. Śmiech stał się bowiem nie tylko *oznakią siły, ale samą siłą, znakiem zwycięstwa*¹¹. W tym kontekście słowa pieśni wykorzystanej w filmie Aleksandrowa *Świat się śmieje – Będziemy śpiewać i śmiać się jak dzieci*¹² – można rozumieć jako manifest stalinowskiej kultury włączającej śmiech, zabawę i taniec do oficjalnej retoryki.

Podczas jednego z cotygodniowych pokazów filmowych na Kremlu, w których uczestniczyli Józef Stalin, Klimient Woroszyłow, Władimir Mołotow i Łazar Kaganowicz, sam Szumiacki przekonywał, że kwestią zasadniczą pozostaje zmiana wizerunku sowieckiego państwa oraz obywatela na Zachodzie. Chodziło o przełamanie jednostronnego pesymistycznego obrazu bolszewika utrudzonego pracą i walką, jaki wyłaniał się z rewolucyjnych eposów tego okresu. Brawurowo zrealizowaną komedię

⁸ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 188-189, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.

⁹ Пор. Б. Шумяцкий, *Кинематограф миллионов*, Москва 1935, s. 239-240.

¹⁰ М. Bachtin, *Z problemów teorii powieści*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 375.

¹¹ *Смех не только признак силы, но сама сила... Смех – признак победы*. Zob. А. Луначарский, *Будем смеяться*, „Вестник театра” 1920, nr 58, cyt. za: В. Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва 1976, s. 160.

¹² *Будем петь и смеяться как дети* – na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Świat się śmieje* Grigorija Aleksandrowa.

muzyczną Aleksandrowa po entuzjastycznym przyjęciu przez Stalina wysłano na festiwal w Wenecji, gdzie pod zmiennym tytułem *Moskwa się śmieje* (*Moscow Laughs*) otrzymała główną nagrodę. Charles Chaplin powiedział wówczas: *Aleksandrow odkrył Amerykanom nową Rosję*¹³. Na łamach „New York Timesa” pisano: *Jeśli myślicie, że Moskwa tylko walczy, uczy, pracuje, to jesteście w błędzie... Moskwa się śmieje! I to tak żarliwie, szczerze i wesoło, że będziecie śmiać się razem z nią*¹⁴. Andre Sennwald w tym samym dzienniku podkreślał, że w filmie *pojawia się muzyka i slapstick, ale nie ma w nim propagandy*¹⁵.

Nic bardziej mylnego: wprowadzenie w połowie lat 30. komedii muzycznej do repertuaru sowieckich kin było jedną z najbardziej przemyślanych strategii agitacyjnych. Współtwórca scenariusza do *Świat się śmieje*, Nikołaj Erdman (przywrócony do czołówki filmu po wypuszczeniu z łagru), dobrze rozumiał wagę odpowiedzialności autorów sztuki komediowej przed władzą ZSRR, ironicznie puentując zjawisko śmiechu w kinie rosyjskim: *jeśli publiczność chce się śmiać, to nam już nie do śmiechu*¹⁶. Kwestią zasadniczą stało się złączenie odbiorców w jeden rozśpiewany kolektyw, modelową wspólnotę opartą na patriotycznej powinności w obliczu zagrożenia wojennego ze strony Niemiec, w których Hitler doszedł już do władzy.

STALINOWSKA „MATUSZKA ROSJA”

Cechą charakterystyczną budowania tożsamości radzieckiej było nadawanie narodowego (ludowego) charakteru elementom wcześniej przynależnym jedynie chłopstwu. Na poziomie sztuki wyrażało się to ekspansją elementów folkloru na inne przejawy praktyki artystycznej (sztuka ludowa przed klasyczną) i wprowadzaniem motywów wiejskich do literatury, filmu, muzyki. Ta swoista dominacja natury (oczywiście okiełznanej, radzieckiej) ilustrować miała charakter „radzieckiej duszy” przynależnej Matce Ziemi (Matuszce Rosji), którego zasadniczą cechą jest budowanie tożsamości narodowej (rosyjskiej) w związku człowieka z „krajobrazem” (który wymaga osobnych studiów¹⁷).

Za pomocą obrazu wsi „wyobrażonej”, sielskiej, oddającej piękno radzieckiej sztuki ludowej wyrażano jej związek z tradycją, wyeksponowany przez połączenie elementów baśniowych z mitologicznymi (archetypy, zwłaszcza archetyp matki), a przy tym z realiami socjalistycznego państwa. Stąd taka, a nie inna scenografia filmowych opowieści, bogato zdobione okiennice, tradycyjne stroje, postaci mieszkające w drewnianych

¹³ Wspomina o tym reżyser w swojej książce, zob. Г. Александров, *Эпоха и кино*, Москва 1976, s. 183.

¹⁴ *Tamże*.

¹⁵ A. Sennwald, *Music and Slapstick, but No Propaganda*, in *Moscow Laughs, the New Soviet Film at the Cameo*, „New York Times” 1935, 25 III.

¹⁶ Пор. III. Борис, *За большое киноискусство*, Москва 1935, s. 184.

¹⁷ Podejmował je m.in. Wasilij Szczukin w ramach badań geokulturologicznych. Zob. W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żylko, Kraków 1997.

chatach (*Jasna droga*), bardziej kojarzonych z baśniami rosyjskim niż z codziennością, domki z drewnianymi płotami, na których zawieszane są gliniane naczynia w filmie *Świat się śmieje* czy tańce w pierwszej scenie tego filmu, którym towarzyszy znana melodia *Marsz wesółych chłopców*. Podobne akcenty można odnaleźć w kolejnych dziełach Aleksandrowa, gdzie obok rozśpiewanych i roztańczonych bohaterów na plan pierwszy wysuwają się sceny przedstawiające „sukcesy polityczno-gospodarcze” państwa radzieckiego. Począwszy od debiutu, widzowie obserwują więc w filmach reżysera rozświetloną Metropolię – Moskwę stylizowaną na Nowy Jork, czy też kanał Moskwa-Wołga, oddany do użytku niedługo przed premierą *Wołgi-Wołgi*.

Swoiste połączenie natury i kultury wyrażano w rozmaitych dziełach lat 30. Filmy Aleksandrowa za pomocą innego medium ukazywały to, co Wszechzwiązkowa Wystawa Rolnicza (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, ВСХВ), otwarta 1 sierpnia 1939 r. w Moskwie, gdzie na ponad 230 ha rozmieszczono pawilony symbolizujące wszystkie radzieckie republiki, stanowiące namacalną architektoniczną reprezentację ojczyzny (ZSRR), ucieleśniającą jej „rozległość” (широта) i „bezmiar” (необъятность). W prasie tego okresu podkreślano narodowy charakter przedsięwzięcia: *Chodząc po wystawie, dosłownie spacerujemy po całej radzieckiej ziemi*¹⁸, wskazując na „rodzimy” charakter sztuki jako reprezentacji rzeczywistości.

Pisano, że oglądając wystawę, można poczuć *ojczystą ziemię, pełną życiodajnych soków, kwitnącą bujnym, niewyczerpanym bogactwem*¹⁹. Elementami dominującymi jej stylu były bogate ornamenty, zdobienia (girlandy, freski, witraże, mozaiki), odważne łączenie różnorodnych materiałów, odwzorowujące scenografię tworzoną w rodzimym „kołchozowym” kinie. Odtworzona w pomnikach, pawilonach, rzeźbach radziecka „natura” przedstawiająca płody ziemi (owoce, zboża, zwierzęta²⁰) zwracała uwagę na ludowy (народный) charakter radzieckiego państwa, na jego „głęboki”, zakorzeniony związek z Matką Ziemią.

W oficjalnych tekstach opiniotwórczych (przede wszystkim w *Krótkim kursie WKP(b)*) zwracano uwagę na „nowe” znaczenie kolektywu, rozumianego od końca lat 30. przede wszystkim w kategoriach narodowych (naród radziecki). Szybko zareagowała na te zmiany literatura, wiążąc kult pogańskiej płodności (do końca lat 30.) z problematyką polityczną. Zarówno pierwsze słowa pieśni filmu *Cyrk – Rozległa jest toja Ojczyzna* (*Широка страна моя родная*²¹), jak i kolejne, pojawiające się w następnych zwrotkach: *Jak kobietę kochamy Ojczyznę, chronimy ją jak ukochaną matkę* (*Как невесту, Родину мы любим, Бережем, как ласковую мать*²²), metaforycznie

¹⁸ *Ходим по выставке, словно шагаем по всей Советской земле.* Zob. В. Фарфель, *Цветущая земля, „Звезда”* 1939, nr 7/8, s. 239.

¹⁹ *Родную землю, полную живительных соков, цветущую буйным, неиссякаемым изобилием.* Zob. *tamże*.

²⁰ Na wystawie znajduje się m.in. gigantyczna rzeźba „rozplodowego byka” (*Бывол*, 1939) autorstwa Igora Klepikowa, która stała się symbolem potencji, temperamentu i aktywności kultury stalinowskiej. Por. В. Паперный, *Культура Два*, Москва 2007, s. 161.

²¹ Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Cyrk* Grigorija Aleksandrowa.

²² Jw.

odnosząc ziemię ojczystą do archetypu matki, stają się potwierdzeniem tej tendencji kulturowej.

Dobrze ilustruje ów zwrot samo słowo „Ojczyzna” – „Родина” (Rodina), odnoszące się do funkcji „rodzicielskiej”, wskazujące na pokrewieństwo bliższe niż jedynie więzy narodowe, na wspólnotę rodzinną. Wyraz odzwierciedla tradycyjne rosyjskie wyobrażenia ojczyzny jako matki-ziemi, metaforycznie oddawane w folklorze przez symbol: matrioszkę. Określenie Ojczyzny za pomocą męskiego pierwiastka (Отечество) budowało więź człowieka z państwem w bardziej formalnym dyskursie, w oparciu o wyobrażenie ziemi, która jest we władaniu ojca – wodza, cara. Ten wyraz-kod zawierający w sobie człon odnoszący się do ojca (ojcowizny) był tradycyjnie przypisywany czasom carskim i idei patriotyzmu-nacjonalizmu.

Filmy Aleksandrowa w powiązaniu z pieśniami, które tworzyły wraz ze scenografią swoisty stalinowski *Gesamtkunstwerk* – dzieła syntezy – przekazywały przede wszystkim miłość do ziemi, a więc ojczyzny, związek z przyrodą, folklorem. Wizualizacja jej piękna stanowiła sedno tych dzieł. W mniejszym wymiarze ucieleśniała te wartości główna bohaterka filmu, w szerszym – krajobrazy radzieckiej (rosyjskiej) ziemi oraz słowa pieśni spajające oba poziomy interpretacyjne.

Głównym podmiotem lirycznym pieśni masowych pisanych do filmów przez Dunajewskiego i Lebiediewa-Kumacza był naród radziecki, rozumiany jako jeden wielki organizm²³. Filmy miały wyrażać powszechny optymizm, jaki nastał zarówno w radzieckich miastach, jak i na wsiach, w myśl znanego hasła Stalina z 1935 r.: *Życie stało się lepsze, życie stało się weselsze*²⁴.

Folklorystyczne tradycje utożsamiano w utworach z ogólnonarodowymi. Jeśli więc w filmach dana grupa osób przeciwstawiała się gustom kołchoźników i ich wiejskiej muzyce, uważana była za odszczepieńców w skali narodowej. W filmie *Wołga-Wołga* ze spontaniczną grupą muzyków-kołchoźników rywalizuje grupa wyuczonych „klasyków”, których w filmie charakteryzuje się przy użyciu zagranicznych atrybutów (grają muzykę niemieckich kompozytorów – Schuberta, Wagnera, Beethovena, do Moskwy płyną amerykańskim parostatkiem itd.). Widz utożsamiający się z protagonistami (brak w filmie wyraźnych antagonistów), a więc z grupą kołchoźników, którym przewodzi listonoszka Strelka (Lubow Orłowa), identyfikuje się tym samym z własnym narodem (radzieckim) – w ten sposób budowany jest przekaz. Świadczą o tym również słowa pieśni wykonywanych przez rywalizujące ze sobą drużyny, które płyną na konkurs do Moskwy. „Klasyści” grają *Walkirię* Wagnera (fragment tetralogii *Pierścień Nibelunga* – *Der Ring des Nibelungen*), odwołując się do „obcej” mitologii nordyckiej. Kołchoźnicy odpowiadają patriotyczną pieśnią poświęconą rodzimej Woldze, po której zresztą płyną obie drużyny, co tym bardziej uaktualnia i podkreśla sens wyboru tego utworu.

²³ Zob. porównanie narodu radzieckiego do organizmu w pieśniach masowych w: A. H. Сохор, *Русская советская песня*, Ленинград 1959, s. 181, a także: Ю. Минералов, *Так говорила держава. XX век и русская песня*, Москва 1995, s. 101.

²⁴ Por. wypowiedź Stalina podczas I Wszechzwiązkowej Narady Stachanowców 17 X 1935 r.: *Życie stało się lepsze, życie stało się weselsze. A kiedy wesoło się żyje, praca wre... Jeśli żyłoby się u nas źle, nieciekawie, to nie byłoby u nas ruchu stachanowskiego*, И. Сталин, *Сочинения*, t. 14, Москва 1997, s. 79-92.

Wołga, która jest właściwym, tytułowym bohaterem filmu, wyznacza również dramaturgię opowiadania. Jako podstawowa droga komunikacyjna (*Голубая дорога страны*²⁵) z peryferii (fikcyjne miasteczko Mielkowodsk) do centrum (Moskwy) niesie swym nurtem grupę śpiewaków, którzy, płynąc na barce, podkreślają jej urodę słowami „narodowa piękność” (*Красавица народная*²⁶). Ich podróż do Moskwy może być rozumiana jako kwintesencja patriotyzmu, który w latach 30. kształtowała kultura. Motyw drogi dobrze odzwierciedlał stosunek do ojczyzny, wyrażany w determinacji bohaterów – pokonają wszelkie trudności, aby osiągnąć upragniony cel (dotarcie na czas do Moskwy i wygranie konkursu). Wołga, łącząca najważniejsze pod względem administracyjnym miasta Rosji (Moskwę, Kazań, Saratów, Astrachań itd.), stała się w czasach stalinowskich istotną siłą napędzającą gospodarkę, symbolem industrializacji (hydroelektrownie w Wołgogradzie, Kujbyszewie, miasta Gorki i Kalinin), co w połączeniu z tradycyjnymi wyobrażeniami „Matuszki Wołgi” (*Волга-Матушка*) zyskiwało dodatkowe konotacje.

Kwintesencją radzieckiej potęgi w filmie jest obraz kanału łączącego Wołgę z Moskwą, który przedstawiono w kulminacyjnej, finałowej sekwencji dzieła. Obraz wzmocniony zostaje słowami pieśni, które rozpowszechniają znane stalinowskie hasła obecne w kulturze tego okresu: *Przeniesiemy i góry i rzeki, czas bajek stał się jawą, i po Wołdze swobodnej na wieki, statki przyplływają do Moskwy*²⁷.

Wołga jako narodowa piękność przyrównana zostaje do ojczyzny (*Всенародная Волга-река*), której rozpowszechnionymi przez kino atrybutami pojawiającymi się w wielu pieśniach była przede wszystkim wolność, rozległość, głębokość oraz siła: *Narodowa piękność, niczym morze pełnowodna, jak Ojczyzna, swobodna, szeroka, głęboka, silna*²⁸. Słowa pieśni pisane były w oparciu o stare, znane rosyjskie przyśpiewki: *Ech, ty Wołga matka-rzeka / Szeroka i głęboka* (*Эй, ухнем! Эх ты, Волга мать-река, / Широка и глубока*), co miało służyć łatwiejszemu upowszechnieniu jej nowego sensu.

Podobne znaczenie kryją słowa: *Nie znam drugiego takiego miejsca*²⁹, *gdzie tak swobodnie oddycha człowiek* (*Широка страна моя родная, много в ней лесов, полов и рек. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек*)³⁰ z filmu *Сурк*. Zwraca się w nich uwagę na wolność wyboru drogi życiowej w państwie socjalistycznym; głównymi epitetami są słowa „wolny” (w znaczeniu *swobodny, вольный*) oraz „rozległy”, „szeroki” (*широкий*) dla podkreślenia radzieckiego charakteru. W języku

²⁵ Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu.

²⁶ Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu.

²⁷ *Мы сдвигаем и горы и реки, /Время сказок пришло наяву, /И по Волге, свободной навеки, /Корабли приплывают в Москву.* Zob. В. Лебедев-Кумач, *Избранное*, Москва 1950, s. 215.

²⁸ *Красавица народная, / Как море полноводная, / Как Родина, свободная, / Широка, Глубока, Сильна.* Zob. *tamże*.

²⁹ Eldar Riazanow w finale filmu *Niebiosa obiecał* (*Небеса обетованные*) z 1991 r. parafrazuje słynne słowa pieśni. W nowej wersji brzmią one: *Nie znam drugiego takiego miejsca, nie znam innego kraju, bo nigdzie nie byłam.* Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu. Por. także: *Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино*, red. А. Кожевников, Москва 2001, s. 338.

³⁰ Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu.

rosyjskim te wyrazy odnoszą się do swobodnego, nieograniczonego przemieszczania się w przestrzeni, co zostaje porównane do swobodnego przepływu rzeki-arterii kraju, który stanowi jeden wielki organizm.

Rosyjski wyraz oznaczający swobodę, wolność (вольность) łączy się w pieśniach dodatkowo z pojęciem fali na rzece (волна). To zestawienie uobecniło się za sprawą rosyjskiej literatury, m.in. w bajkach Aleksandra Puszkina³¹, w których autor odsłania ukryty, metaforyczny sens fali, wskazującej nie tylko odwieczny ruch w obrębie przyrody, ale i na ludzkie dążenie do zmiany³². Ten motyw wykorzystał Wsiewołod Pudowkin w filmie *Matka* (*Мать*, 1926), ukazując rewolucję w metaforycznych ujęciach Wołgi, która pod wpływem słońca (w radzieckim dyskursie utożsamianego ze Stalinem) przebija się spod lodu, zwiastując falę rewolucyjnego zwycięstwa, wolności. Warto podkreślić, że ten motyw nie pojawia się w literackim pierwowzorze – utworze *Matka* Maksyma Gorkiego.

Samo utożsamienie Matki Ziemi z rzeką w przypadku Wołgi może mieć również mitologiczne korzenie. Aleksander Afanasjew wskazywał na sposoby personifikacji Ziemi w słowiańskich mitologicznych wyobrażeniach plemiennych. Słowianie porównywali rozległe lądy z gigantycznym ciałem kobiety, w twardych skałach i kamieniach widzieli jej kości, w wodach – krew, w korzeniach drzew – żyły, a w trawach – włosy³³. Aleksander Gieysztor z kolei zwracał uwagę na etymologię imienia słowiańskiej bogini urodzaju – Mokosz³⁴, która daje słowotwórczy początek rosyjskiemu (oraz polskiemu) wyrazowi „mokry”, utożsamiając boginię z wilgocią, wodą. Powszechne, zwłaszcza na wschodzie Słowiańszczyzny, były magiczne praktyki mające wywołać urodzaj. Aktualną pozostałością słowiańskiego kultu matki jest całowanie ziemi, oddawanie jej hołdu, aby oddalić gniew matki, spowodowany zbieraniem plonu poza wyznaczonymi porami roku.

Sposób filmowania przestrzeni w kinie lat 30., konstruowania świata przedstawionego nabierał w tym okresie istotnych funkcji znaczeniowych. Krajobraz stał się elementem istotnym w filmowym dyskursie jako coś, co podziwiane, co stanowi właściwe tło perypetii bohaterów stalinowskich. W filmach Aleksandrowa, takich jak *Świat się śmieje* czy *Wołga-Wołga*, oraz w wielu innych dziełach wybitnych twórców – *Iwanie* (*Иван*, 1932), *Ziemi* (*Земля*, 1930) Aleksandra Dowżenki czy komedii kołchozowej *Bogata narzeczona* (*Богатая невеста*, 1938) Iwana Pyrjewa – obrazem spokoju, harmonii staje się wieś, przekształcając się na ekranie w dogodne gniazdo

³¹ Рог. Ты, волна моя, волна! Ты гульлива и вольна; Плещешь ты, куда захочешь. Ты морские камни точишь, Топишь берег ты земли, Подымаешь корабли. Zob. А. Пушкин, Полное собрание сочинений в одном томе, Москва 1949, s. 318.

³² M.in. w porównaniach Lwa Trockiego, gdzie wspomina o „drugiej fali rewolucji”: Уже вторая волна революции перекатилась через головы Родзянко и Милюковых, озабоченных восстановлением порядка и соглашением с монархией. Zob. Л. Троцкий, История русской революции, т. 1, New York 2000, s. 252.

³³ А. Афанасьев, Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, Москва 1984, s. 139.

³⁴ А. Гieysztor, Mitologia Słowian, Warszawa 1982, s. 153, Mitologie Świata; W. Bogusławski, Dzieje Słowiańszczyzny północno-zachodniej do połowy XIII w., т. 2, Poznań 1889, s. 774.

życia. Sens tego przekazu był aż nazbyt oczywisty; po okresie przemian, kolektywizacji, industrializacji, elektryfikacji obcowanie z przyrodą (ożywioną w wyniku rewolucyjnych przemian) zapewniło człowiekowi odpowiedni komfort życia. Inną kwestią pozostawał problem administracyjny: należało ograniczyć przyływ ludności do przepełnionych radzieckich miast, wskazując „doskonałe” warunki do życia również na peryferiach.

Filmowa kamera prezentowała radzieckie pejzaże, posilując się tradycją rosyjskiego malarstwa realistycznego, zwłaszcza grupy pieriedwiżników: Grigorija Miasojedowa, Iwana Szyszkina czy Izaaka Lewitana. O ile kontemplacja natury była dla twórców realizmu krytycznego punktem wyjścia do rozważań artystycznych, sposobem eksplikowania głębokich problemów natury filozoficznej, moralnej, to dla kultury radzieckiej stała się narzędziem ideologicznym. Podobnie jak w pejzażach Lewitana, na których można dostrzec obecność człowieka w pozostawionych przez niego przedmiotach (m.in. porzucona łódź na obrazie *Wiosna – Весна. Большая вода*, 1897), nieodłącznym elementem radzieckiego pejzażu staje się uobecniona dla odbiorcy „kultura”³⁵ (rozumiana jako ideologiczna praktyka). Nie chodzi tu jedynie o obecność symboliki rewolucyjnej (portrety wodzów wiszące na ścianie), ale przede wszystkim o pewne specyficzne, naddane treści, jakie zauważyć można na poziomie scenografii. Prezentowany krajobraz (natura) jest na ekranie „ukulturalniony” (termin ten odnosi się tu do radzieckiej rewolucji kulturalnej, polegającej na włączeniu ideologii marksizmu-leninizmu do codziennego życia mieszkańców³⁶); jest więc rozumiany jako produkt stalinowskiej polityki kulturalnej.

Obraz sugeruje, iż świat przedstawiony, mimo że zmieniony w wyniku kolektywizacji, elektryfikacji itd. (procesu ukulturalniania), jest ciągle tą samą Matuszką Rosją, wieczną, nienaruszoną, której rewolucja bolszewicka przywróciła jedynie zachwianą przez chwilę (czasy przejściowe, prezentowane m.in. w filmie *Stare i nowe – Старое и новое*, 1929, reż. Siergiej Eisenstein) harmonię. Emblematem tejże harmonii rosyj-

³⁵ Por. omówienie tej tematyki przez Jewgienija Margolita: J. Margolit, *Landscape with Hero*, przeł. D. Seckler, [w:] *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960s*, red. A. Prokhov, Pittsburgh 2001, s. 29-41.

³⁶ W okresie radzieckim znaczenie kultury, zwłaszcza w powszechnym rozumieniu, uległo znacznemu uproszczeniu. Słowo „kultura”, zgodnie ze sloganem lat 20. mówiącym o *rewolucji kulturalnej*, kojarzone było zarówno z osiągnięciami ówczesnej sztuki, literatury czy sportu, jak i z podobnie brzmiącym rzeczownikiem „культу́рность”, oddającym charakter radzieckiej etykiety towarzyskiej. Co za tym idzie – człowiek kulturalny („культу́рный”) odwiedzał Muzeum Rewolucji, zachwycając się monumentalną sztuką bądź po prostu nie upijał się na umór rosyjską wódką, pozostając przy kilku kieliszkach i zagryzce. Proces ukulturalniania społeczeństwa był stalinowskim sposobem na „ucywilizowanie” obywateli doktryną marksizmu-leninizmu, a także sztuką realizmu socjalistycznego, w ramach której dzieła (m.in. Puszkina) zestawiano z dziełami Stalina. Centrum kulturowym w tym paradygmacie stała się Moskwa, okrzyknięta „miastem przyszłości”, „najbardziej ukulturalnionym miastem świata”. Zarówno nowo wybudowane metro, ozdobione mozaikami i rzeźbami ilustrującymi główne myśli komunistycznej ideologii, jak i Park Kultury i Wypoczynku im. Gorkiego miały zapewniać powszechny dostęp do kultury, rozumianej bardzo specyficznie. Zob. S. Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994, s. 102-104; V. Dunham, *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*, Cambridge–New York 1976, s. 19-22.

skiego człowieka (syna) i ziemi (matki) miała być uznawana za dominantę rosyjskiej duszy „wspólnotowość” (soborowość w religii prawosławnej), z którą identyfikował się lud. Obraz kolektywnej radzieckiej pracy, symboliczna obróbka ziemi stała się więc nie tylko elementem radzieckiej polityki (kolektywizacji), ale też „naturalnym” powrotem do (oczywiście wybiórczo potraktowanej) tradycji rosyjskiej, z którą identyfikować miał się radziecki naród.

Wysuwane w kulturze hasło „walki z naturą” może być rozumiane jako element jej ukulturalniania, walki z dziką siłą, która wypiera człowieka z krajobrazu. Wyobrażenie Matki Ziemi ma bowiem sens jedynie w odniesieniu do człowieka. A więc radziecka „walka z naturą” może być rozumiana jako sposób przywrócenia człowieka do stanu pierwotnego, jako pojedynek dobra (element ludzki – kultura) ze złem (nieokiełznaną naturą), nadania ziemi jej matczynego charakteru, co wyrażać się miało w obfitości plonów, przeznaczonych dla człowieka (syna). Materia, jako ziemia, piastunka, rodziicielka, chlebobawczyni, sprzyja w bolszewickim micie człowiekowi, działającemu we wspólnocie, kolektywie, wyznaczając tym samym paradygmat stalinowskiej rodziny (matka – ziemia, dzieci – społeczeństwo, ojciec – Stalin).

ŚMIEJĄCA SIĘ IDEOLOGIA

Konwencja komedii muzycznej jest na tyle otwarta, że można doszukiwać się w niej gestu mrugania okiem w kierunku widza. Niejeden uważny widz jest w stanie dostrzec w filmowej diegezie elementy, które wprowadzały do kultury stalinowskiej jej własny pastisz, a przynajmniej pewien ładunek ambiwalencji. Chodzi przede wszystkim o powtarzający się w filmach Aleksandrowa motyw lustra, w którym odbijają się bohaterowie, z trudem rozpoznając własną twarz³⁷.

Kapitałna jest bez wątpienia scena ze *Świat się śmieje*, najlepszego filmu reżysera, kiedy bydło pastucha Kostii, zachęczone grą na fujarce, wchodzi po schodach wytworzonej willi do środka, niszcząc wszystko na swej drodze, pałaszując jedzenie z suto zastawionego stołu, rozbijając talerze i kieliszki. Trudno nie skojarzyć jej z opisem samego przewrotu październikowego, kiedy, jak wskazuje Richard Pipes, *mottoch*³⁸ wtargnął do Pałacu Zimowego, nastawiony skądinąd również na rabowanie pozostałości carskiego majątku.

Sowieckie komedie muzyczne w reżyserii Aleksandrowa – uznane na Zachodzie, zrealizowane bezpretensjonalnie i z dużym wdziękiem – są doskonałym przykładem tezy Borisa Groysa, iż *kultura stalinowska zainteresowana była różnymi modelami formowania podświadomości, bez nazywania jej mechanizmów, jak w teorii odruchów warunkowych Iwana Pawłowa czy w metodzie scenicznej Konstantego Stanisławskiego, która wymaga, aby aktor, wchodząc w rolę, zapominał całkowicie o swojej tożsamości*³⁹.

³⁷ Por. M. Hendrykowski, *Uśmiech Stalina...*, s. 65-89.

³⁸ Por. R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Warszawa 2006, s. 520.

³⁹ S. Boym, *Common Places...*, s. 113.

Komedia muzyczna sprzyjała tego typu amnezji; lekka forma tuszowała ideologiczny przekaz. Świetna gra aktorska, humor słowny i sytuacyjny, wpadające w ucho piosenki pozwalały, przynajmniej pozornie, na oderwanie się od codziennych spraw i utożsamienie filmowych pragnień z własnymi. Na pierwszy plan wysuwał się wątek miłosny, co w makroskali miało ilustrować rodzące się żarliwe uczucie patriotyzmu.

Sam gatunek komedii muzycznej jest z definicji lekki i niefrasobliwy, stanowiąc dla utworu coś na kształt maskaradowego przebrania, rodzaj kamuflażu, czy, jak to określił Hendrykowski, *zasłony dymnej, która miała chronić go nie tylko przed ingerencją cenzury, lecz również przed niechęcią krytyków i zarzutami groźnych oponentów*⁴⁰; stawał się przy tym odmianą stalinowskiej popkultury.

Biorąc pod uwagę fakt, że sama władza kształtowała odpowiedni typ odbiorcy, utrzymujący polityczne *status quo*, można zgodzić się z poglądem, który wyraża współczesny rosyjski filozof Eduard Nadtoczy: sztuka socrealistyczna, w tym kino lat 30., stała się maszyną do kodowania pragnień mas⁴¹. Sztuka jest rozumiana jako swego rodzaju polityczny filtr takiego obrazu świata, w którym wszystkie wydarzenia, procesy, a nawet przestrzeń są formowane za pomocą pojęć języka władzy: „swoj”, „obcy”, „zło”, „dobro”, „centrum”, „peryferie” itp.⁴² Sami odbiorcy, na których ukierunkowany jest socrealistyczny tekst, stają się jedynym gwarantem funkcjonowania „języka władzy” w ramach szeroko pojętej komunikacji. Schlebienie gustom masowemu za pomocą atrakcyjnej formy, w której umieszczano ideologiczną treść, przedłużało żywotność rozpowszechnionych komunikatów.

Kino rozrywkowe w totalitarnej Rosji to element fenomenu, w całej krasie pokazujący stalinizm z jego barwnością, która pociągała tak wielu intelektualistów na Zachodzie, zabawą, ludowością, czytelnym przekazem, udziałem utalentowanych twórców. Można w nim odnaleźć inspiracje kulturą socjalistyczną, ówczesny kurs polityczno-społeczny, życzeniowy obraz ojczyzny złożony ze strzępów Potiomkinowskiej wioski. Komedia Aleksandrowa z jednej strony maskowała terror lat 30., okres wielkiej czystki, proces kolektywizacji wyniszczający ludność wiejską, zakaz przemieszczania się (obowiązek posiadania paszportu), swobodnego osiedlania, zabawy. Z drugiej zaś strony oferowały szczególnie rodzaj „rozrywki”, która stawiała się namiastką normalności, nieobecnej w codziennym życiu w ZSRR w latach 30.

Rozpowszechniany w kinematografii obraz zadowolonego (śmiejącego się) człowieka sowieckiego może być w tym kontekście rozumiany jako element śmiechu wymuszonego, sztucznego, ideologicznego, jako przejaw kultury ludowej, która nigdy nie miała prawa głosu. Jewgienij Dobrenko nazywa go *unikalnym fenomenem śmiejącej się ideologii, śmiejącego się państwa i śmiejącej się władzy*⁴³.

⁴⁰ M. Hendrykowski, *Uśmiech Stalina...*, s. 65.

⁴¹ Э. Надточий, *Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопросу о месте социалистического реализма в искусстве XX века*, „Даугава” 1989, nr 8, s. 115.

⁴² *Tamże*, s. 162.

⁴³ Е. Добренко, *Госсмех, или между рекой и ночью*, „Киноведческие записки” 1992, nr 19, s. 41.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M., *Z problemów teorii powieści*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.
- Bogusławski W., *Dzieje Słowiańszczyzny północno-zachodniej do połowy XIII w.*, t. 2, Poznań 1889.
- Boym S., *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994.
- Dunham V., *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*, Cambridge–New York 1976.
- Dyer R., *Entertainment and Utopia*, „Movie” 1977, nr 24.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, *Mitologie Świata*.
- Hendrykowski M., *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41/42.
- Margolit J., *Landscape with Hero*, przeł. D. Seckler, [w:] *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960s.*, red. A. Prokhov, Pittsburgh 2001.
- Pipes R., *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Warszawa 2006.
- Sennwald A., *Music and Slapstick, but No Propaganda, in Moscow Laughs, the New Soviet Film at the Cameo*, „New York Times” 1935, 25 III.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 1997.
- Wojnicka J., *Kino stalinowskie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, *Historia Kina*, t. 2.
- Wołowicz G., *Piękno-użyteczność*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004.
- Worth S., *Obrazy nie mogą powiedzieć, że coś nie istnieje*, przeł. M. Jankun-Dopart, [w:] *Film. Język – rzeczywistość – osoba. Antologia*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992, *Biblioteka Myśli Semiotycznej*, nr 18.
- Александров Г., *Эпоха и кино*, Москва 1976.
- Афанасьев А., *Поэтические воззрения славян на природу*, t. 1, Москва 1984.
- Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино, red. А. Кожевников, Москва 2001.
- Борис Ш., *За большое киноискусство*, Москва 1935.
- Добренко Е., *Госсмех, или между рекой и ночью*, „Киноведческие записки” 1992, nr 19.
- Лебедев-Кумач В., *Избранное*, Москва 1950.
- Минералов Ю., *Так говорила держава. XX век и русская песня*, Москва 1995.
- Надточий Э., *Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопросу о месте социалистического реализма в искусстве XX века*, „Даугава” 1989, nr 8.
- Паперный В., *Культура Два*, Москва 2007.
- Пропп В., *Проблемы комизма и смеха*, Москва 1976.
- Пушкин А., *Полное собрание сочинений в одном томе*, Москва 1949.
- Сохор А., *Русская советская песня*, Ленинград 1959.

Сталин И., *Сочинения*, т. 14, Москва 1997.

Троцкий Л., *История русской революции*, т. 1, New York 2000.

Фарфель В., *Цветущая земля*, „Звезда” 1939, nr 7/8.

Фрелих О., *О советском лице*, „Советский экран” 1926, nr 33.

Шумяцкий Б., *Кинематограф миллионов*, Москва 1935.

Dr Małgorzata FLIG – dr nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce (UJ), filmoznawca, filolog. Zajmuje się kulturą rosyjską, zwłaszcza kinem. W pracy doktorskiej analizowała problem mitotwórczej funkcji kinematografii i literatury w epoce stalinowskiej. Autorka artykułów publikowanych w tomach zbiorowych, m.in.: *Mit Stalina w kinie radzieckim i rosyjskim*; *Larisa Szepitko – immanentne zniewolenie*; *Inspiracje malarskie w twórczości Aleksandra Sokurowa*.