

Krowa w łóżku, koń na fortepianie

MARCIN GIŻYCKI

*Dobrze uczynił Pan Bóg, dając zwierzętom przy stworzeniu świata same tylko dźwięki nieartykułowane. Bo gdyby im dał potęgę mowy i wyrazu, człowiekowi nigdy nie udało by się zapanować nad nimi. Zwierzę nauczyłoby człowieka, jak należy postępować po ludzku – tak zaczyna się wydana w Polsce w 1928 r. książeczka austriackiego reżysera Josepha Delmonta *Zwierzęta w filmie*¹.*

W kinie zwierzęta zaczęły mówić ludzkimi głosami już po ukazaniu się dziełka Delmonta², przede wszystkim w filmach animowanych, ale również fabularnych. Najślawniejszym gadającym zwierzęciem stał się Pan Ed, czyli *Koń, który mówi* z telewizyjnego serialu emitowanego w USA i w TVP w latach 60. (a kilka lat temu również w TV Puls)³. W odcinku wyemitowanym 14 stycznia 1962 r. Ed łapie zażębienie od swego właściciela. Będąc gadającym koniem, na dodatek umiejącym posługiwać się telefonem, sprowadza sobie do boksu wielkie łożo i postanawia chorować jak człowiek.

Scena z Edem w łóżku, gdy pyskiem naciąga na siebie kołdrę, jest tylko jedną z wielu pamiętnych sekwencji w historii kina ze zwierzętami leżącymi lub stojącymi na domowych sprzętach. Najślawniejsza znalazła się w *Złotym wieku* (*L'Age d'or*, 1930) Luisa Buñuela (i Salvadora Dalego⁴). Bohaterka grana przez Lyę Lys, po rozmowie z matką na temat detali przyjęcia, wchodzi do sypialni i zastaje leżącą na łóżku ogromną krowę. Zniecierpliwionym ruchem głowy, wskazującym, że taka sytuacja zdarza się nie po raz pierwszy, kobieta daje krowie znak, by sobie poszła. Nie przynosi to oczekiwanego rezultatu. Wreszcie, z ociąganiem i nie bez udziału perswazji fizycznej, zwierzę niechętnie opuszcza miejsce spoczynku i pokój.

Paul Hammond dopatruje się w opisanej scenie wizualnej gry słów⁵. Krowa, po francusku *vache*, może być nawiązaniem do pary policjantów (gliniarze – *vaches*), którzy prowadzą (montaż równoległy) aresztowanego kochanka bohaterki (znakomita rola Gastona Modota). Okazuje się jednak, że podobna krowa pojawiła się już w kinie wcześniej. Hammond sugeruje, że inspiracją dla krowy Buñuela mogła być niema farsa *Onésime et son âne* (*Onésime i jego osioł*), w której zagrał Modot w 1913 r.⁶ Niedawno wydana płyta DVD z filmami zapomnianego dotychczas pioniera Jeana Duranda⁷, twórcy nie tylko popularnej niegdyś serii ślapstic-kowych filmów z Onésimem, ale i pierwszych „camembert westernów”, ujawnia

właściwy pierwowzór krowy w łożu – inną komedijkę z tym samym bohaterem zatytułowaną *Onésime aime les bêtes* (*Onésime kocha zwierzęta*, 1913).

Onésime zostaje poproszony przez ciotkę, która postanawia odwiedzić córkę, o zaopiekowanie się jej żywym dobytkiem. Zadanie wykonuje z ogromnym entuzjazmem, jest bowiem wielkim miłośnikiem zwierząt. Je razem ze świniami z ich koryta, częstuje konie papierosami, całuje prosiaki, ściska się ze źrebakiem, wreszcie sprowadza wszystkie zwierzęta z pactedwem domowym włącznie do domu. Ciotka z wujem, zaalarmowani listem sąsiadki, pospiesznie wracają, by ujrzeć świnie wypoczywające na fortepianie, kozę stojącą na kominku, gromadkę psów w korycie i krowę w swoim małżeńskim łożu. Oczywiście bohater wraz z podopiecznymi zostaje wyrzucony z tej „nowoczesnej Arki Noego” (jak głosi napis), ale z opresji ratuje go zakochana w nim kuzynka Marta.

Durand, nawiasem mówiąc, często wykorzystywał zwierzęta w filmach, ale na ogół były to bardziej egzotyczne czworonogi: nieujeżdżone konie i byki z rodeo, lwy czy wielbłądy. To takim „aktorom” poświęcił głównie swoją książeczkę inny J. D., który pisał w 1925 r.: *Przeszły już te czasy, kiedy rozchwytywano filmy z jednym choćby tylko zwierzęciem. Dobre zdjęcia otrzymuje się tylko wtedy, gdy reżyser sam jest fachowcem, zna psychikę zwierząt i wie, jak na nią oddziałać. Jeżeli zwierzęta są przyzwyczajone do aparatu kinowego, do światła sztucznego i do pracy na wolności, zadanie reżysera jest łatwiejsze. Najlepiej poddaje się tresurze lew. Jest on najspokojniejszym pracownikiem z dzikich zwierząt. Trzeba mu tylko dać czas na naukę*⁸.

Wróćmy jednak nie tyle do lwów salonowych, ile zwierząt w salonie. Buñuelowi i Dalemu zawdzięczamy jeszcze jedną pamiętną sekwencję z ssakami kopytnymi w mieszczańskim wnętrzu. To sławna scena z *Psa andaluzyjskiego* (1929), w której bohater, po kilku nieudanych próbach zdobycia kobiety, chwytając za końce dwóch lin (które akurat szczęśliwym zbiegiem okoliczności leżały na podłodze), przerzuca je sobie przez plecy i z niezwykłym mozołem, niczym burlak z obrazu Riepina, wciąga do pokoju dwie korkowe płyty, melon, dwóch księży i dwa fortepiany z martwymi osłami (czy jak chcą niektórzy – mułami) w środku. W swojej klasycznej psychoanalitycznej analizie filmu Raymond Durgnat (proszę zwrócić uwagę na piękną triadę nazwisk: Delmont, Durand i Durnant) dowodził, że balast, z jakim zmagają się grani przez Pierre’a Batcheffa bohater, to *martwy ciężar jego edukacji*, a roztrzucane przez niego po drodze meble symbolizują próbę odrzucenia *towarzyskich konwencji*, niezbyt zresztą skuteczną⁹. Wcześniej podobnie interpretował tę scenę Jean Vigo: *I pociągnijmy jeszcze sznurki moralności, które sobie owinęliśmy dokoła karku. Zobaczmy, co jest na końcu. Korek – oto przynajmniej ważki argument. Melon – biedna burżuazja. Dwaj braciszki z kongregacji szkół chrześcijańskich – biedny Chrystus. I wreszcie, w zbliżeniu, osioł – czekaliśmy na to*¹⁰.

W tym samym 1929 r. Flipowi i Flapowi udało się umieścić w filmie *I znowu źle* (*Wrong Again*) żywego konia na fortepianie w salonie pewnego bogacza. Stan Laurel i Oliver Hardy grają tu (oczywiście) mało rozgarniętych stajennych, którzy przypadkowo podsłuchują rozmowę o wysokiej nagrodzie za zwrócenie właścicielowi *Błękitnego chłopca*. Jest to skradziony obraz (nic wspólnego z Picassem), ale bohaterowie myślą, że chodzi o konia o takim właśnie imieniu przebywającego w ich stajni. Przyprawiają więc wierzchowca do właściciela obrazu, który, nie widząc z okna łazienki na piętrze, co się dzieje, każe wprowadzić *Błękitnego*

chłopca do domu i umieścić na fortepianie. Tłumacząc sobie fakt, że właściciel bierze kąpiel, *choć jest dopiero poniedziałek*, ekscentryzmem bogaczy, Flip i Flap oczywiście polecenie solennie wykonują, dokonując przy okazji w typowy dla siebie sposób piramidalnego spustoszenia. Jeden z nich rozbija figurę nagiej kobiety na trzy części, które zestawia pospiesznie tak, że jej pośladki zajmują miejsce brzucha (co oczywiście uruchamia cały łańcuch gagów). Później, gdy po wielu gonitwach koń staje rzeczywiście na fortepianie, łamie się noga instrumentu, której funkcję przejmuje na jakiś czas Flap (Oliver), gdyż Flip jest całkowicie zajęty zakładaniem kapelusza zrzucanego mu nieustannie z głowy przez konia. Kiedy noga wraca wreszcie na swoje miejsce, zjawiają się policjanci z odzyskanym obrazem. Wykapany milioner odkrywa konia w salonie, wpada w furję i usiłuje zastrzelić sprawców zamieszania (w ferworze omalże zabija posterunkowego na służbie). Niefortunni łowcy nagród salwują się w porę ucieczką, podczas gdy jeden z gliniarzy, równie niezgrabnych jak główni bohaterowie, przebija głową bezcenny obraz.

Największą liczbę zwierząt do salonu wprowadził Grigorij Aleksandrow w komedii muzycznej *Świat się śmieje* (1934). W pamiętnej scenie przyjęcia wydane go przez nieudaną, ale zamożną śpiewaczkę-amatorkę w pensjonacie *dla niezorganizowanych wczasowiczów, dawniej „Czarny Łabędź”*, pastuch Kostia, pomyłony przez gospodynię z włoskim dyrygentem, daje na jej prośbę koncert gry na fujarce (bo, jak mówi, nie ma akurat przy sobie skrzypiec). Dźwięki pastuszej fujarki zwabiają całe stado krów, owiec, kóz, świń, a nawet jednego osiołka. Żywy inwentarz konsumuje potrawy przygotowane dla gości i co gorsza – także alkohole, wchodzi na stoły, serwantki i inne meble. Słowem – apokalipsa.

Świat się śmieje to film szczególnie godny uwagi. I to nie dlatego, że była to pierwsza komedia muzyczna w Kraju Rad, która, nawiasem mówiąc, wykreowała Lubow Orłową, odtwórczynię głównej roli kobiecej, na gwiazdę pierwszej wielkości. I również nie dlatego, że film, mimo oczywistych koncesji ideologicznych, ogląda się (i słucha!) nadal świetnie. I nawet nie dlatego, że jedna z piosenek okazała się plagiatem znanej melodii meksykańskiej (którą do ZSRR przywiózł Sergiej Eisenstein i miał wykorzystać w nieukończonym *¡Qué viva México!*)¹¹. Nie! Waga i znaczenie filmu leżą w tym, że jest on swoistą anomalią historyczną. To dzieło, które w tym miejscu i czasie nie powinno w ogóle powstać. Przede wszystkim jest ono pełne muzyki jazzowej¹². Nie, nie *jazzującej*, jak napisał Tomasz Jopkiewicz w erudycyjnym skądinąd tekście w broszurce do polskiego wydania *Świata* na DVD¹³, tylko dobrego swingu w wykonaniu nie gorszym niż to, które pojawiała się wówczas w kinie amerykańskim. Po drugie to film pełen absurdałnego humoru rodem nie tylko ze slapstickowych komedii, ale i kina surrealistycznego. W ogóle produkcja ta pokazuje, że radzieccy filmowcy nie byli głusi na nowinki płynące z Zachodu, bo nie tylko muzyka, ale i wiele scen oraz gagów to niewątpliwie importy z tamtej strony świata. Jak zauważył Jay Leyda, *Świat się śmieje* to w ogóle film zapożyczeń¹⁴. Jednym z nich jest owa scena z inwazją zwierząt na przyjęcie w luksusowym pensjonacie przyrównywana często do ujęć z krową w łóżku w *Złotym wieku*, chociaż zdradzająca raczej więcej wspólnego z kochającym zwierzęta Onésimem Duranda. Cóż, surrealiści uwielbiali wczesne burleski, które bezsprzecznie były rozpowszechniane także w Rosji jeszcze przed rewolucją.

Niemniej w 1934 r. powinna już w ZSRR w pełni obowiązywać doktryna socrealizmu (praktycznie zadekretowana już dwa lata wcześniej¹⁵, a przypieczętowana

podczas Kongresu Pisarzy Radzieckich w kwietniu 1934 r.). To także rok nasilania się czujności ideologicznej i zabójstwa Kirowa, okres bezpośrednio prowadzący do wielkich czystek lat następnych. I w tej oto atmosferze pojawia się beztroski film, na dodatek czerpiący garściami z wzorców burżuazyjnej kultury. Oczywiście wielu usłużnych krytyków rzuciło się na Aleksandrowa jak sępy na konające zwierzę na pustyni. Poeta Aleksiej Surkow dostrzegł w jego komedii przykład niebezpiecznie rozwijającej się ideologii „lemoniadowej” schlebającej najgorszym gustom: *Film ten jest apoteozą wulgarności, służącą wyłącznie „rozśmieszaniu ludzi za wszelką cenę”*. *Wszelakie stworzenia są zwabione parami do bezczasowego i bliżej niezidentyfikowanego pałacu, jakby to była Arka Noego, a prawdziwa muzyka jest prześmiewczo sparodiowana ku uciesze „szanownej publiczności”*¹⁶. Biedni nadgorliwcy nie wiedzieli niestety, że *Świat się śmieje* był oczkiem w głowie Stalina. To nie kto inny, tylko sam gensek uznał, że ludowi należy dać komedię muzyczną i on sam podobno się przy niej najgłośniej zaśmiewał. Dlatego też wkrótce wódz dał zdumionym krytykom odpór ustami szefa radzieckiej kinematografii Borysa Szumiackiego. *Dlaczego Surkow myśli, że w epoce proletariackiej rewolucji proletariat nie potrzebuje poezji, śmiechu i miłości?* – odparowywał zarzuty Szumiacki¹⁷. To było w roku 1935. Pięć lat później Szumiacki został aresztowany za rzekomy sabotaż kinematografii, której przewodził, osądzony i stracony. Takie czasy.

Świat się śmieje miał z pewnością odwrócić uwagę mas od prawdziwego oblicza owych czasów. Miał im dać substytut wolności. Jednak czy można o to winić twórców? Wkrótce zaczęły powstawać prawdziwie potwory propagandowe, do których Aleksandrow przyłożył zresztą rękę. Ale historia przemiany pastucha w lidera jazzbandu i służącej w piosenkarkę jest jeszcze jednym dowodem na to, że prawdziwe dzieło sztuki, bez względu na intencję, z jaką zostało stworzone, odrywa się od swojego kontekstu historycznego i zaczyna żyć własnym życiem. A skoro generalnie jesteśmy przy temacie zwierząt, to kto dziś pamięta, kim był najemny żołnierz Bartolomeo Colleoni – rycerz na koniu z pomnika Andrei del Verrocchia? A przecież studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie studiują jego figurę jako niedościgny wzór konnej postaci (a przynajmniej mam nadzieję, że tak robią, skoro kopia pomnika stoi na dziedzińcu Akademii). Nie ma na to, co prawda, żadnych przekazów, ale niewykluczone, że dumny żołdak, co nie było rzadkością w jego epoce, wjeżdżał do wielkiej sali swojego Castello di Malpaga na koniu.

Tu przypomina się scena z *Lotnej* (1959) Andrzeja Wajdy, w której szwoleżerowie wkraczają do opuszczonego, jak się wydaje, dworu (w istocie pałacu w Nieborowie) i odnajdują w sypialni starego właściciela i jego wiernego... konia.

Ze scen ze zwierzakami w salonach i sypialniach można by zapewne ułożyć sporą antologię. Jednak nawet tych kilka przykładów, zaczerpniętych głównie z wczesnej historii kina, każe zastanowić się, w czym leży siła ich oddziaływania. Są sekwencje w filmach surrealistycznych, które burzyły fizyczny porządek świata. Na przykład w *Psie andaluzyjskim* włosy spod pachy bohaterki przenoszą się na twarz Batcheffa. Z kolei w *Krwii poety* (*Le Sang d'un poète*, 1932) Jeana Cocteau usta z wymazanego ręką rysunku przyklejają się do dłoni bohatera (i nie przestają mówić). Krowa na łożu i koń na fortepianie nie kolidują jednak z prawami fizyki i logiką przyczynowo-skutkową. Stoją natomiast w konflikcie z konwencjami społecznymi, normami współżycia zwierząt i ludzi, słowem – łamią tabu. To tworzy komizm całej sytuacji. Nie przypadkiem również u Flipa i Flapa, w *Złotym wieku*,

czy też u Aleksandrowa zwierzęta wprowadzają nieład w życiu bogaczy, którzy mają wszystko, więc – sugerują filmowcy przy aplauzie widzów – dobrze im tak!

Jednak jest też jeszcze jeden czynnik decydujący o sukcesie podobnych scen: ich baśniowy rodowód. Nawet jeśli nie kłócą się one z prawami świata fizycznego, to przecież są mało realne. A „prawda” opowieści baśniowych to prawda naszej wyobraźni, a nie prawda normalnej przyczynowości – jak powiadał Bruno Bettelheim¹⁸. Zwierzęta w salonie proponują nam przyjemny „odjazd” od rzeczywistości. Zbliżają nas do ulubionego powiedzonka miłośników czworonogów: *pies też człowiek*.

Właśnie się zorientowałem, że chociaż tekst ten zaplanowałem już dawno, to kończę go w wigilię Bożego Narodzenia. Za chwilę zwierzęta zaczną mówić. I jak tu nie wierzyć w wychwalany przez surrealistów przypadek obiektywny...

MARCIN GIŻYCKI

¹ J. Delmont, *Zwierzęta w filmie*, Warszawa 1928, s. 9.

² Pierwsze niemieckie wydanie książki ukazało się w 1925 r.: J. Delmont, *Wilde Tiere im Film: Erlebnisse aus meinen Filmaufnahmen in aller Welt*. Dieck, Stuttgart 1925.

³ Oryginalny tytuł angielski: *Mister Ed*. Najstarsi kinomani mogą też pamiętać innego, wcześniejszego czworonoga, wymyślonego również przez Arthura Lubina, twórcę Eda: Francisa, mówiącego muła (*Francis, mul, który mówi*, 1950; oryginalny tytuł *Francis*; później były sequele).

⁴ Film podpisał jako reżyser Buñuel, który w swoich wspomnieniach pomniejszał rolę Dalego jako współscenarzysty: *Dali przysłał mi listownie wiele pomysłów i przynajmniej jeden z nich pozostał w filmie: idący przez park człowiek z kamieniem na głowie. Przechodzi koło posągu. Posąg ma kamień na głowie* (L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braustein, Warszawa 1989, s. 110-111). Roman Gubern i Paul Hammond (*Luis Buñuel: The Red Years, 1929-1939*, s. 20-21) dowodzą jednak, że udział malarza w obmyśleniu filmu był znacznie większy.

⁵ P. Hammond, *L'age d'or*, London 1997, s. 35.

⁶ Tamże.

⁷ *Gaumont Treasures Volume 2: Jean Durant*, Kino International, New York 2011.

⁸ J. Delmont, *Zwierzęta w filmie*, dz. cyt., s. 25.

⁹ R. Durgnant, *Luis Buñuel*, Berkeley 1968, s. 80.

¹⁰ Cyt. za: M. Żurowski, komentarz do: L. Buñuel, *Pies andaluzyjski*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9, s. 373-374.

¹¹ A. M. Ball, *Imagining America: Influence and Images in Twentieth-Century Russia*, Lanham 2003, s. 109.

¹² Oczywiście obok wpadających w ucho sentymentalnych pieśni niejazzowych, z których *Serce* stało się wielkim przebojem.

¹³ T. Jopkiewicz, *Świat się śmieje*, w: *Świat się śmieje – Klasyka kina radzieckiego*, EPEL-POL Entertainment, Warszawa 2008, s. nlb.

¹⁴ J. Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film. A Study of the Development of Russian Cinema, from 1896 to the Present*, New York 1973, s. 307.

¹⁵ Dekret *O przekształceniu organizacji artystycznych i literackich* z 23 kwietnia 1932 r.

¹⁶ A. Surkov, cyt. za: B. Shumyatsky, *A Cinema for the Millions* (Extracts), w: *The film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1989-1939*, red. R. Taylor, I. Christie, London 1994, s. 368.

¹⁷ B. Shumyatsky, tamże. Po takiej obronie Aleksandrow mógł sam przejść do ataku: *Znaleźli się jednak w naszym środowisku krytycy i teoretycy, którzy twierdzili, iż społeczeństwo radzieckie, pochłonięte budową socjalizmu, nie ma czasu na śmiech i radość. Nie raz zdarzało się, że wrogowie ludu korzystali z okazji twórczych dyskusji, by negować potrzeby sztuki komediowej, by osnuwać mrokiem naszą radosną rzeczywistość i przeszkadzać w rozwoju naszej bogatej i różnorodnej sztuki filmowej* (G. Aleksandrow, *Zasady radzieckiej komedii filmowej*, w: *Film w Z.S.R.R. Historia, tradycje artystyczne, problemy dramaturgii*, red. J. Szelubski, tłum. nie podano, Warszawa 1951, s. 117).

¹⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. I, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 223.