

Siergiej Paradżanow – reżyser kina ukraińskiego

ABSTRACT. Wojnicka Joanna, *Siergiej Paradżanow – reżyser kina ukraińskiego* [Sergei Parajanov – Ukrainian film director]. “Images” vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 137–156. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.9>.

The article presents the films Sergei Parajanov made at the Kiev studio between 1955–1962: *Andriesh*, *The First Lad*, *Ukrainian Rhapsody*, *Flower on the Stone* and documentaries: *Dumka*, *Golden Hands*, *Natalya Ushvij*. The author focuses on the context of making films and their incorporation into the traditional conventions of Soviet cinema, as well as presenting the sources of the director's interest in Ukrainian culture.

KEYWORDS: Parajanov, the Thaw, Ukrainian cinema, Soviet cinema

Cienie zapomnianych przodków (*Tini zabytych predkiw*, 1964) Siergieja Paradżanowa odegrały istotną rolę w historii zarówno ukraińskiego kina, jak i ukraińskiego ruchu dysydenckiego. To fakt bardzo dobrze znany. Adaptacja opowiadania Michajło Kociubynskiego nie tylko dała początek szkole ukraińskiej, nazywanej często (terminem stworzonym przez Janusza Gazdę) – „ukraińskim kinem poetyckim”, lecz także jej głośna kijowska premiera z roku 1965 z udziałem Wasyla Stusa i Iwana Dziuby wywołała szeroki oddźwięk i stała się okazją do politycznej manifestacji. Jednak *Cienie zapomnianych przodków* odegrały też ważną rolę w artystycznej biografii samego Paradżanowa. Wybitne dokonania, ustalone miejsce w historii kina, niepowtarzalny styl łączą się zazwyczaj z drugim okresem jego twórczości, którego początkiem były właśnie *Cienie*. Etap ten – bardzo dla Paradżanowa trudny – obejmuje cztery filmy pełnometrażowe, dwa filmy niedokończony, z których ostatni – *Spowiedź*, to zaledwie kilkanaście ujęć, oraz dwa filmy krótkometrażowe. Te właśnie filmy uczyniły z Paradżanowa mistrza kina światowego, autora o wyjątkowym stylu od lat fascynującego innych twórców. Stosunkowo rzadziej pisze się za to o wcześniejszym okresie jego twórczości, w którym reżyser – zatrudniony w wytwórni kijowskiej – wyreżyserował (oprócz *Cieni zapomnianych przodków*) również cztery filmy pełnometrażowe: *Andriesza* (*Andriesz*, 1954), *Pierwszego chłopaka* (*Pierwyj parien*, 1959), *Ukraińską rapsodię* (*Ukrainskaja rapsodija*, 1961) i *Kwiatka na kamieniu* (*Cwietok na kamnie*, 1962) oraz trzy filmy krótkometrażowe: *Dumkę* (*Dumka*, 1957), *Natalię Użwij* (*Natalija Użiwij*, 1959) i *Złote ręce* (*Zołotyje ruki*, 1960). Biograf, przyjaciel Paradżanowa, jak również reżyser – Lewon Grigorian, pisał o tych filmach z dozą nieskrywanego okrucieństwa:

Z ciężkim sercem przychodzi rozczarować wielu wielbicieli twórczości Paradżanowa. Jego debiut w kinie okazał się, niestety, ledwie przeciętny. Takie same „bez iskry, bez natchnienia” były i późniejsze prace: *Pierwszy chłopak* (1959), *Ukraińska rapsodia* (1961), *Kwiatek na kamieniu* (1962). Kiedy ogląda się je dzisiaj, można odnieść wrażenie, że zrobił je inny człowiek, że to falsyfikat, że to nie Paradżanow. Niestety, zrobił je on. I jakby nie upierali się miłośnicy jego talentu, jakby nie wymachiwali rękami: „A w tym kadrze... w tym fragmencie..., coś jest..., coś się wyłania”, trzeba jasno powiedzieć – nic się wyłania. Ani w jednym kadrze, ani w jednym fragmencie[1].

Sam Paradżanow też nie był dla tych filmów łaskawy. W 1966 r. na łamach pisma „Iskusstwo kino” opublikował tekst zatytułowany *Wieczny ruch*, w którym jasno deklarował:

Czasem wydaje mi się, że mógłbym zrobić *Cienie zapomnianych przodków* znacznie wcześniej, nie przeżywszy tyłu, nawet jeśli były one usprawiedliwione, klap. Gorzkie to, jeśli dopiero teraz dokonałem odkrycia, do którego skłoniła mnie już praca dyplomowa. To krótkometrażowe dzieło jest jedyną z moich dawnych prac, której się nie wstydzę[2].

Ocenę tę sformułował Paradżanow po premierze *Cieni zapomnianych przodków*, artykuł poświęcony był realizacji tego filmu, a powstał w czasie, w którym reżyser przygotowywał się do pracy nad *Kijowskimi freskami* („Już od dawna chcę zrealizować film o Kijowie. Kijów już nie raz był na ekranie – historyczny, krajobrazowy, architektoniczny, industrialny, zniszczony wojną. Jednak jak dotąd nikt nie wejrzał w duszę Kijowa”[3]). Rzeczywiście jest to refleksja gorzka. Jeśli bowiem artysta wspomina swoje dzieła jako te, których się wstydzi, interpretatorom i komentatorom nie pozostaje nic innego, jak zaakceptować tę opinię. Jednak, analizując dorobek reżysera, nie sposób ich pominąć, ponieważ po pierwsze – bez nich analiza ta byłaby niepełna, a po drugie – opowieść o biografii Paradżanowa i roli, jaką odegrał w ukraińskim kinie – niewystraszająca. Metody, którymi możemy się posłużyć, są dwie. Pierwsza (i chyba częściej stosowana) to poszukiwanie we wczesnych filmach „odprysków stylu”. Znając cały – zamknięty już – dorobek artysty (dotyczy to każdego twórcy, nie tylko Paradżanowa) – szukamy w filmach wczesnych, nierzadko mocno różniących się od uznanych arcydzieł, iskier, genialnych przeblysków, w których dostrzec pragniemy załamki późniejszego dojrzałego stylu. Poszukujemy zatem kadrów, ujęć, schematów fabularnych, bohaterów, w których dostrzegamy potwierdzenie wypracowanego stylu artysty, choć w formie mniej doskonałej.

[1] L. Grigorian, *Paradżanow*, Moskwa 2011, s. 62 (jeśli nie podano inaczej tłumaczenia tekstów obcych są mojego autorstwa). Lewon Grigorian jest autorem kilku dokumentów poświęconych Paradżanowowi i jego twórczości: *Ja – Siergiej Paradżanow* (*Ja – Siergiej Pardżanow*, 2001), *Andriej i Siergiej* (*Andriej i Siergiej*, 2002), *Wspomnienie o Sajat-Nowie* (*Wspominanie o Sajat-Nowie*, 2003), *Orfeusz schodzi do*

piekła (*Orfiej spuskajetsja w ad*, 2003), *Eros i Tanatos* (*Eros i Tanatos*, 2005), które składają się na cykl *Kod Paradżanowa* (*Kod Paradżanowa*).

[2] S. Paradżanow, *Wiecznoje dwiżenije*, „Iskusstwo kino” 1966, nr 1, cyt. za: idem, *Granat lubwi*, red. W. Westerman, Moskwa 2020, s. 17.

[3] Ibidem, s. 31.

Druga metoda polega na rozpatrywaniu tych dzieł dla nich samych, na osadzeniu ich w kontekście epoki, w kontekście współczesnych im zjawisk filmowych, a w przypadku kina sowieckiego (dotyczy to wszystkich kinematografii wchodzących w jego skład) także w ideologicznych i politycznych ramach. W tym przypadku mniej istotne jest odkrywanie autorskich elementów dzieła, a bardziej szukanie powinowactwa z narzucanymi, obecnymi też w praktyce innych twórców schematami. Właśnie tę metodę – nie wykluczając wartości pierwszej – chcę zastosować do przedstawienia ukraińskich dzieł Paradżanowa. Są to bowiem filmy, które świetnie się do tego nadają. Dla każdego z nich znajdziemy odpowiedni kontekst wynikający z praktyki sowieckiego kina. Nieważne, czy będzie ono rosyjskie, czy ukraińskie^[4]. W takim ujęciu nie jest więc zasadne dowodzenie spójności dorobku reżysera, ponieważ tej po prostu nie ma, a raczej spojrzenie na wczesny etap jego twórczości jako efekt pracy w wyraźnie określonych okolicznościach.

Paradżanow należał do grupy reżyserów pierwszej fali odwilży, których debiuty przypadały na połowę lat 50. XX w. Jego koledzy – Marlen Chucyjew, Aleksandr Ałow, Władimir Naumow, Feliks Mironer – stali się tej odwilży twarzami, realizując filmy podejmujące co prawda klasyczne tematy sowieckiego kina, jednak ujmowane w odświeżony sposób. W tym samym czasie Paradżanow nie stworzył żadnego dzieła, które zwyczajowo kojarzone jest z odwilżą, stąd stosunkowo rzadko wymienia się jego nazwisko wśród ważnych debiutantów epoki. Czy rzeczywiście tak było i czy filmy Paradżanowa nie mieszczą się w tej odwilżowej praktyce, to temat na oddzielny esej. Na pewno – podobnie jak inni reżyserzy – wykorzystywał znany rezerwuar konwencji. Czy je odświeżał? Chyba niespecjalnie go to interesowało, udział w dyskusji nad znaczeniem sowieckiej mitologii nie należał bowiem do jego artystycznych priorytetów. Tak jednak możemy stwierdzić, mając w pamięci całą jego twórczość. Dopiero *Cienie zapomnianych przodków* – których realizacja przypadła na moment odsunięcia Chruszczowa od władzy – okazały się przełomem. Są one – o czym warto pamiętać – wybitnym przykładem dzieła drugiej fazy odwilży przypadającej na pierwszą połowę lat 60. Ten film zbliżył więc Paradżanowa do grupy młodszych od niego debiutantów-szestidiesiatników: Andrieja Tarkowskiego Wasilija Szukszyna, Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego, a także do ukraińskich szestidiesiatników: Jurija Illenki i Leonida Osyki. Jedną z ważnych cech kina tamtego okresu było przenoszenie na sowiecki grunt praktyk kina autorskiego (w czym reżyser *Cieni* odnalazł się znakomicie), inną – rozwój kinematografii narodowych w ich samodzielnym, oryginalnym charakterze, w czym Ukraina, obok Gruzji,

[4] Określenie „ukraińskie kino” – w epoce ZSRR – nie zawsze jest precyzyjne. Można stosować je do twórców, którzy mieli ukraińskie pochodzenie, lub filmów, które powstały w wytwórniach działających na terenie USRR (przede wszystkim w wytwórniach Kijowa i Odessy). Warto jednak pamiętać, że nie

zawsze pracowali tam twórcy ukraińscy (to przypadek Paradżanowa) i nie zawsze robiono tam filmy mające jakikolwiek związek z tematyką ukraińską. Przypadek Paradżanowa jest o tyle czytelny, że jego filmy rzeczywiście miały związek z kulturą i historią sowieckiej – i nie tylko sowieckiej – Ukrainy.

wiodła prym. Udział Paradżanowa w tym procesie jest kluczowy, a tak zwana szkoła ukraińska – do momentu storpedowania jej przez restalinizacyjne działania nowych władz Partii – należała do najciekawszych zjawisk tego nurtu.

Wróćmy jednak do początków. Do wytwórni w Kijowie Paradżanow wysłany został po ukończeniu moskiewskiej szkoły filmowej i to właśnie uczelniane lata są kluczem do zrozumienia jego późniejszych związków z Ukrainą. Przyszły twórca *Sajata-Nowy* do Moskwy przyjechał w roku 1945, by studiować śpiew w konserwatorium (studia muzyczne zaczął jeszcze w Tbilisi). A choć to muzyka wydawała się jego pasją – oprócz śpiewu studiował także grę na skrzypcach – już w tym samym roku znalazł się w murach WGIK-u. Uczył się w ponurych powojennych latach, jednak WGIK był wówczas uczelnią, na której wykładali dawni awangardziści – Eisenstein, Gierasimow, Kuleszow. Paradżanow nie trafił do żadnego z nich. Rozpoczął studia w klasie Ukraińca Igora Sawczenki, reżysera mającego za sobą co prawda kilkanaście lat pracy, ale już uznanego. Sawczenko debiutował w roku 1934 komedią *Harmonia* (*Garmon*) i w kolejnych latach tworzył filmy idealnie odpowiadające stalinowskiej propagandzie – *Dumą o kozaku Gołocie* (*Duma pro kozaka Goloty*, 1937), antypolskiego, osadzonego w nurcie stalinowskiej historiozofii *Bohdana Chmielnickiego* (*Bohdan Chmielnickij*, 1941), wojenną agitkę *Partyzanci na stepach Ukrainy* (*Partizany na stepach Ukrainy*) – dwa ostatnie filmy na podstawie sztuk i ze scenariuszami ówczesnego męża Wandy Wasilewskiej, pisarza i komunisty Ołeksandra Kornijczuka, W latach 40. Sawczenko zdobył pozycję czołowego ukraińskiego filmowca, zastępując na podium zdetronizowanego przez Stalina Dowżenkę. Kiedy Paradżanow pojawił się w murach szkoły, Sawczenko zaczął w niej pracę jako wykładowca. Zabrał wokół siebie grupę bardzo utalentowanych uczniów. „Z powodu «gwiazdorstwa» kurs Sawczenki okazał się taką samą legendą WGIK-u jak aktorski, „młodogwardyjski” kurs Gierasimowa, który wprowadził na ekran Nonnę Mordiukową, Innę Makarową, Klarę Łyczko, Wiaczesława Tichonowa i innych znakomitych aktorów”[5] – zauważa Lewon Grigorian.

Wśród kolegów Paradżanowa znaleźli się między innymi Marlen Chucyjew, Władimir Naumow i Aleksander Ałow, Gienrich Gabaj, Feliks Mironer. Jedyne – poza Paradżanowem – Ormianin w tej grupie, Grigorij Mielik-Awakow (Awakian) wspominał: „Wróciłem prosto z wojny w 1946 roku. Strasznie ciągnęło mnie do WGIK-u. Powiedzieli mi: jeśli tam, to tylko do Igora Sawczenki. Pierwszym, którego spotkałem w WGIK-u, był Sierioża Paradżanow – mały, chudy, ze zniszczonymi rękawami marynarki.

[5] L. Grigorian, op. cit., s. 50. Określenie „młodogwardyjski” stosuje Grigorian, wspominając pracownię aktorską WGIK-u prowadzoną od 1946 r. przez Siergieja Gierasimowa. W 1946 r. Gierasimow razem ze swoimi studentami wyreżyserował spektakl *Młoda Gwardia* na podstawie powieści Aleksandra

Fadiejewa, który stał się podstawą filmu z roku 1948. W filmie wystąpili początkujący wówczas aktorzy – Nonna Mordiukowa, Wiaczesław Tichonow, Siergiej Bondarczuk, Klara Łyczko. Większość z nich znalazła się potem w gronie najwybitniejszych aktorów rosyjskiego kina.

Zaczął mi opowiadać o Szewcencie. Był w nim bezgranicznie zakochany. I pozostał... Na całe życie...”[6]

Fascynację Szewcencą potwierdza wiele późniejszych wypowiedzi reżysera. Zapewne Szewcenko – człowiek niespełna czterdziestoletni – miał dobry kontakt ze studentami, choć warto wspomnieć, że większość wykładowców WGIK-u, na czele z Eisensteinem, nie była wówczas ludźmi wiekowymi. Jednak stosunek Paradżanowa do Sawczenki wyrażał niezmienny podziw. Trudno orzec, czy był to podziw dla twórczości. Na pewno był to szacunek wobec osoby. Paradżanow nigdy nie zmienił tego nastawienia i już jako dojrzały człowiek wspominał Sawczenkę z ogromną atencją. Miał ku temu również osobiste powody. Sawcenko pomógł mu, gdy w 1948 r. został po raz pierwszy aresztowany. Wydarzyło się to w Gruzji, dokąd Paradżanow pojechał szukać dyń (!) do filmu *Taras Szewcenko*, przygotowywanego wówczas przez Sawczenkę. Przynajmniej taki powód wyjazdu podaje Mielik-Awakian. Po tym jak przyszła wiadomość o aresztowaniu, Sawcenko wyruszył do Tbilisi, zabierając ze sobą m.in. Kornijczuka i Wandę Wasilewską. Wyciągnął swojego studenta z więzienia[7].

Kiedy w roku 1950 Sawcenko zmarł, Paradżanow trafił pod opiekę innego – tym razem prawdziwie wybitnego – ukraińskiego filmowca – Aleksandra Dowżenki. To on doprowadził młodego Ormianina do dyplomu.

Każdy dzień w pracowni Dowżenki – święto. Święto swobodnej myśli, obrazów, improwizacji. A czym bardziej bujne i niepojęte były nasze fantazje, tym bardziej natchniony i pogodny był nasz Mistrz. Ożywia się, żartuje, co wówczas rzadko mu się zdarzało. Zawsze pojawiał się smutny. Jakby się czymś martwił. Jakby do czegoś tęsknił. Dopiero po jego śmierci dowiedzieliśmy się, nad czym tak bolał, za czym tęsknił. Za Ukrainą tęsknił. Nie dopuszczali go tam nie tylko kremlowscy włodarze, ale i bracia-rodacy. Bali się jego światowej, a nie wiejskiej i małomiasteczkowej sławy [...]. Jego przyjazd do Kijowa oznaczałby nie kliniczną, a twórczą śmierć wielu z tych, którzy zbierali tłuste kęsy z państwowych i partyjnych stołów. [...] Do tego złowieszczygo politbiura, Stalin, który mordował Dowżenkę, zaprosił nie tylko bezpartyjnego Aleksandra Piotrowicza, ale przede wszystkim wysoko postawionych dostojników z Związku Pisarzy Ukrainy.

[6] S. Paradżanow. *Kolaż na fonie awtoportrieta*, red. K. Cereteli, Niżnij Nowograd 2005, s. 147.

[7] L. Grigorian, op. cit., s. 51–53. W tekście Grigorian, który w tym miejscu opiera się na wspomnieniach Mielika-Awakiana, pojawia się błąd. Mielik-Awakian podaje bowiem, że Paradżanow został aresztowany w roku 1950 (to także rok śmierci Sawczenki). Data nie jest jednak precyzyjna. Zresztą w kalendarium tej samej książki pojawia się inna data, a mianowicie rok 1947. W rzeczywistości Paradżanow został aresztowany w roku 1948 podczas pobytu w Tbilisi. Jego aresztowanie wiązało się ze sprawą Mikołaja Mykawy, szefa gruzińskiego oddziału Wszechzwiązkowego

Towarzystwa Łączności Kulturalnej z Zagranicą (WOKS). W 1947 r. Mykawa brał udział w organizowaniu kaukaskiej podróży Johna Steinbecka i fotografa Roberta Capy. Zaangażowanie Mykawy Stalin wykorzystał do rozprawienia się z gruzińskim odziałem Towarzystwa. Mikawę oskarżono o homoseksualizm (karalny w Związku Sowieckim od 1934 r.), taki sam zarzut postawiono Paradżanowowi i skazano go – zgodnie z kodeksem – na pięć lat więzienia. Warto jednak pamiętać, że homoseksualizm – prawdziwy bądź domniemany – używany był w Związku Sowieckim jako argument w procesach politycznych.

Dokładanie z ich pomocą niszczył scenariusz *Ukraina w ogniu* – rzeczy absolutnie genialnej, nie poddającej się żadnej krytyce poza ideologiczną, a i to wyszanej z palca[8].

Nie miejsce tu na rozważanie skomplikowanych (a nadal zbyt mało u nas znanych) politycznych i artystycznych losów Dowżenki, warto jednak zwrócić uwagę, że Paradżanow wspomina sytuację, w jakiej reżyser *Ziemi* znalazł się po próbach publikacji scenariusza *Ukraina w ogniu* – skrytykowanego przez samego Stalina w 1944 r.[9] I jakkolwiek Dowżenko nie był ideologicznym dysydem, to jego postawa, polityczne i artystyczne związki sięgające jeszcze lat 20., m.in. z charkowską grupą literacką WAPLITE (Wolna Akademia Literatury Proletariackiej), nieustanne podejrzania o „odchylenie nacjonalistyczne” czyniły z niego osobę kontrowersyjną. Z drugiej strony cieszył się osobistą znajomością ze Stalinem, doskonale zarabiał i należał do uprzywilejowanej grupy filmowców[10]. Przynależność do sowieckiego establishmentu przy autentycznej tęsknocie za Ukrainą, fascynacji jej sztuką i historią przyczyniła się do wielu problemów (m.in. kłopotów z alkoholem), których w biografii Dowżenki nie brakuje. Czy młody student WGIK-u był wówczas tego świadom, trudno orzec. Dowżenko zaczął pracę w szkole w roku 1950 i można przypuszczać (choć to wyłącznie przypuszczenia), że fascynację ukraińską kulturą zaszczerpił Paradżanowowi właśnie on. Lub inaczej – raczej on niż Sawczenko. Bo choć filmy Sawczenki – od *Harmonii*, po nakręconego w kluczu biografii stalinowskich *Tarasa Szewczenkę* – związane są z tematyką ukraińską, to ich dominantą jest przede wszystkim socrealizm, w którym kultura ludowa – czy jakkolwiek inna – ma wyłącznie charakter odpowiednio preparowanego sztafażu.

Paradżanow – o czym sam wspominał – wybrał wytwórnę kijowską za namową Dowżenki. Nie on jeden. Z „gwiazdorskiej kla-

[8] S. Paradżanow, *Granat lubwi...*, s. 147–148.

[9] W 1944 r. Stalin wygłosił obszerny referat na temat scenariusza *Ukraina w ogniu*, w którym zarzucił Dowżence odstępstwa od partyjnej linii, a także krytykę działań wojennych: „Przed wszystkim dziwne jest to, że w kino-powieści Dowżenki *Ukraina w ogniu*, która powinna pokazywać pełny triumf leninizmu, pod sztandarem którego Armia Czerwona wyswabada teraz Ukrainę od niemieckich najeźdźców, nie ma ani słowa o naszym nauczycielu – wielkim Leninie. To nie przypadek. To nie przypadek dlatego, że Dowżenko rewiduje politykę i krytykuje pracę Partii w pokonaniu klasowych wrogów naszego narodu. A jak wiadomo, praca ta została przeprowadzona przez Partię w duchu leninizmu, podjęta w pełnej zgodzie nieśmiertelnym wykładem Lenina”. *Dokład J.W. Stalina o kinopowieści A.P. Dowżenki «Ukraina w ogniu» [30 stycznia 1944]*, cyt. za: *Kino na wojnie. Dokumenty i świadectwa*, red. W. Fomin,

Moskwa 2005, s. 384.

[10] Z odtajnionych kilkanaście lat temu dokumentów KGB wynika, że Dowżenko był inwigilowany od końca lat 20. i otoczony grupą donosicieli, z których spora część wywodziła się ze środowisk ukraińskich. Byli to ludzie bliscy Dowżence jeszcze w latach 20. W materiałach sprawa Dowżenki nazywana jest m.in. kryptonimem „Zaporożec”. Por. L. Czerewatienko, *Oswobodzionnyj Dowżenko*, „Kinowiedczieskie zapiski” 2006, nr 77, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1018> (dostęp: 10.12.2022). Sprawy inwigilacji Dowżenki opisywał w szeregu publikacji ukraiński historyk kina Ołeksandr Bezruczko. Por. O. Bezruczko, *Ołeksandr Dowżenko. Rozsekreczeni dokumenty speclużb*, Kijów 2008; idem, *Sprawa-formular „Zaporożec”: nowi dokumenty pro reżisiera Ołeksandra Dowżenka*, „Z archiw WUCZK-GPU-NKWD-KGB” 2009, nr 2, s. 327–352, <http://www.reabit.org.ua/files/store/Journ.2009.2.pdf> (dostęp: 12.11.2022).

sy” Sawczenki do Kijowa pojechali też Aleksandr Ałow i Władimir Naumow. Tam powstały dwie pierwsze części „trylogii komsomolskiej” – *Burzliwa młodość* (*Triewożnaja molodost*, 1954) i *Na polu chwały* (*Pawiel Korczagin*, 1956). Z kolei Marlen Chucyjew i Feliks Mironer udali się do wytwórni odeskiej, którą od 1953 roku kierował dobrze znany Dowżence Aleksandr Gorskij (wcześniej kierujący wytwórnią w Kijowie). W Odessie Mironer i Chucyjew wyreżyserowali *Wiosnę na ulicy Zarzecznej* (*Wiesna na Zariecznoj ulice*, 1956). Paradżanow zadebiutował w Kijowie filmową baśnią, która była powtórką jego filmu dyplomowego.

Ten krótkometrażowy film na motywach mołdawskiej bajki to jedyna z moich dotychczasowych prac, której niedoskonałości się nie wstydzę [...]. Najbardziej bliska jest mi ta literatura, która w swej istocie okazuje się przekształconym malarstwem. Taką wydało mi się opowiadanie Kociubynskiego. Taką jawiło mi się ongiś uroczę opowiadanie Emiliana Bucowa, na podstawie którego nakręciłem *Mołdawską bajkę*[11].

Mołdawska bajka

Podstawą filmu dyplomowego (o nim to bowiem wspomina Paradżanow) była wierszowana bajka (a nie opowiadanie) *Andriesz* o pastuszkę, któremu zły czarownik – Czarny Wicher, porwuje stado. Andriesz, obdarowany przez dzielnego Wojnowana magiczną fujarką, wyrusza, by odnaleźć i uratować swoje zakłętę w kamień owce. Kim był Emil (lub Emilian) Bucow? Obecnie zapomniany już nieco mołdawski komunista, absolwent uniwersytetu w Bukareszcie – po zajęciu Besarabii przez Związek Sowiecki przeniósł się do sowieckiej Mołdawii. Uzyskał tam pozycję prominentnego twórcy. Tworzył prozę, wiersze, tłumaczył literaturę rosyjską i ukraińską (m.in. Puszkina i Szewczenkę) na język mołdawski (rumuński). Jednak to nie zasługi Bucowa miały dla Paradżanowa znaczenie. „Od razu uderzyła mnie poetyka tego tekstu. Pieśni o pastuchu tracącym stado – symbol miłości i pomyślności – słyszałem i w Gruzji, i w Armenii, i już później w Karpatach. Starałem się stworzyć wyrazistą strukturę, wychodząc bezpośrednio od narodowej poezji i mitologii”[12]. Trudno powiedzieć, czy mu się to udało, ponieważ film się nie zachował.

Na obronie dyplomu Rostisław Jurieniew wytknął mi, że naśladowę Dowżenkę i jego *Zwenigorę*. Dowżenko wziął mnie w obronę, idealnie zgadując, że ja „nigdy nie bacziw jewo kartiny”. Obejrzałem ją później i zobaczyłem, w czym rzeczywiście powtarzam Dowżenkę. Jednak ta zbieżność mnie nie zmartwiła, tak jak nie martwi nas powielanie motywów folklorystycznych. Widać miałem szczęście zaczerpnąć z tego samego źródła, z którego czerpał wielki poeta[13].

[11] S. Paradżanow, *Wiecznoje dżiżenije...*, s 17.

[12] Ibidem, s. 17–18.

[13] Ibidem, s. 18. Rostisław Jurieniew, znany w Polsce z publikacji na temat sowieckiego filmu (m.in.

z *Encyklopedii kina radzieckiego i Historii filmu radzieckiego*), był dziennikarzem, scenarzystą, a przede wszystkim historykiem kina. Od końca lat 30. (z przerwą wojenną) wykładał w murach WGIK-u.

Nielatwo obecnie ten wpływ zweryfikować, ale wypada wierzyć reżyserowi. *Zwenigora* (*Zwienigora*, 1928) jest w pewien sposób dziełem założycielskim ukraińskiej kinematografii (choć nie jest pierwszym ukraińskim filmem), a sięganie po tradycję ludową pozwoliło Dowżence, byłemu petlurowcowi, który stanął po bolszewickiej stronie, wydobyc oryginalność kulturową Ukrainy nawet w ramach sowieckich struktur. Koncepcja „kina poetyckiego” Dowżenki zakładała niejednoznaczność przekazu filmowego. Przy czym nie chodzi ani o manipulację montażową, ani o niejednoznaczność wydarzeń (na przykład polityczną). Chodzi o niejednoznaczność wynikającą ze zmieniającej się, a przepelnionej żywotnością, natury rzeczy, z tajemnicy przyrody, która przeniknięta jest życiodajną siłą. Dowżenkę – artystę bliskiego czas jakiś środowisku WAPLITE – można w tym kontekście postrzegać jako kontynuatora Mykoły Chwyłowego, który propagując „witaizm romantyczny” – koncepcję inspirowaną witalizmem filozoficznym (m.in. Bergsonem) – uznawał obecność w organizmach żywych siły niematerialnej oraz głosił wiarę w ich żywotność i niezniszczalne oddziaływanie[14]. Dowżenko, sportretowany przez innego twórcę kręgu WAPLITE – Jurija Janowskiego – w *Kapitanie statku* (*Maister karabla*), przedstawiał naturę – co zauważalne jest przede wszystkim (choć nie tylko) w trylogii z lat 20. – jako potęgę i tajemnicę warunkującą ludzkie życie[15]. Paradżanow – a dowodzą tego przede wszystkim późne filmy – inspirował się nie tyle siłą natury, ile siłą kultury drzemiącą w archaicznych strukturach i zachowanych artefaktach. Sięgając po tekst Bucowa, pragnął być może stworzyć film bliski myśleniu Dowżenki. Jednak, oglądając *Andriesza*, nakręconego już w Kijowie w 1954 r., trudno to dostrzec i potwierdzić.

Film wyreżyserowany razem z innym ukraińskim debiutantem – Jakowem Bazelianem – został przez Paradżanowa zakwalifikowany jako propozycja dla dzieci. Sam Bucow znalazł się wśród autorów scenariusza. Niewiele można powiedzieć o związkach *Andriesza* z estetyką niezachowanego filmu szkolnego. Warto jednak nadmienić, że wybór tematu, a także widowni, wydaje się dobrze wykalkulowany. W kinie socrealistycznym dziecięcy repertuar był mocno propagowany. Od połowy lat 30. nastąpił wręcz jego rozkwit, a w roku 1936 powołano nawet wytwórnię specjalizującą się w filmach dziecięcych i młodzieżowych – Sojuzdietfilm. Jednak na początku lat 50. filmów dla dzieci zaczęto produkować coraz mniej[16]. Zmniejszenie produkcji nie dotknęło co prawda tylko kina dziecięcego, był to problem późnego kina stalinowskiego ogniskującego się wokół kilku podstawowych tematów, wśród których najważniejszym było konserwowanie – jak określił to Jewgienij

[14] Por. A. Nowacki, *Aktywny romantyzm. Estetyka literacka WAPLITE w świetle dokumentów programowych*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” 2017, nr 5, s. 331–339. Por. także: idem, „*Myśli pod prąd*”. *Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928*, Lublin 2013.

[15] *Kapitan statku* (1928), napisany w formie monologu głównego bohatera, w sposób aluzyjny portretuje środowisko wytwórni odeskiej (w której Dowżenko nakręcił swoje pierwsze filmy – *Jagódki miłości* i *Teczka kuriera dyplomatycznego*, a także *Zwenigorę*).

[16] Por. N. Miłosierdowa, *Dietskoje kino*, [w:] *Stranicy istorii otiecziestwiennogo kino*, red. L.M. Bydiak, Moskwa 2006, s. 56.

Dobrienko – „muzeum wojny”[17]. Jednak w powojennej konfrontacji z Zachodem i polityce silnej nacjonalizacji tradycja i folklor mogły znów odegrać znaczącą rolę. W latach 20. tradycję folkloru piętnowano za wsteczność i cechy sprzeczne z internacjonalizacją, a samą bajkę odrzucano jako rzecz szkodliwą i hamującą rozwój dzieci, ich dorastanie do roli obywateli nowego świata. Dopiero na przełomie lat 20. i 30. – był to po części efekt polemiki między Nadeżdą Krupską a Maksymem Gorkim, który fantastyki bronił – baśń i tradycja ludowa zaczęły powoli wracać do łask. W 1934 r. na I Zjeździe Pisarzy radzieckich Gorki

nazwał folklor źródłem „najgłębszych i najżywszych, artystycznie doskonałych typów bohaterów”, bo ich zestawienie jednoczy Herkulesa, Prometeusza, Mikułę Sielaninowicza, Świątoga, Doktora Fausta, Wasylię Mądrą, Iwana-Duraka i Pietruszkę, stając się indulgencją dla międzynarodowego sojuszu bohaterów eposu antycznego, średniowiecznej legendy oraz ruskiej byliny i bajki[18].

Pod koniec lat 30. baśniowy genre pojawił się i w kinie, choć tak naprawdę dominowały w nim głównie tematy przygodowe i heroiczne, które kształtować winny dzielnego, niebojącego się przeciwności pioniera (w latach 40. także małego bohatera wojennego). Dopiero po wojnie, kiedy według sowieckiej propagandy zarówno tradycja rosyjska, jak i tradycja innych nacji wchodzących w skład „sowieckiej rodziny narodów” miały być samowystarczalne, pozbawione związku z Zachodem i niemające żadnego długu wobec niego, rodzima baśń pozyskała nowe znaczenie. Odzwierciedlała oryginalność i siłę ludowej mitologii. Mistrzowie gatunku – Aleksandr Ptuszko i Aleksandr Rou, proponowali realizowane z rozmachem „baśnie heroiczne”, ekranizacje eposów i bylin, a także literatury czerpiącej wzorce z folkloru. Ptuszko *Sadkę* (*Sadko*, 1952), *Ilję Muromca* (*Ilja Muromiec*, 1956) i opartego na motywach *Kalevali Sampo* (*Sampo*, 1958). Rou ekranizację Gogoła – *Noc majową, czyli topielicę* (*Majskaja noc ili utoplennica*, 1952). Skromny i mimo wszystko kameralny *Andriesz* nie miał tego rozmachu, choć jego styl przypominał wymienione filmy. James Steffen, amerykański monografista Paradżanowa, trafnie go charakteryzuje:

W *Andrieszu*, podobnie jak w *Nocy majowej*, na niebie zawsze pojawiają się udramatyzowane obrazy chmur i płomienne zachody słońca, a bociany zawsze budują gniazda na strzechach. Filmy Ptuszki z tego samego czasu, specjalnie *Sadko* [...] też wykorzystują statyczną, malarską kompozycję, epatują obrazami zachmurzonego nieba, złotymi zachodami słońca, stosowaniem żabiej perspektywy przy filmowaniu postaci i deklamacyjnym stylem aktorstwa[19].

[17] Por. J. Dobrienko, *Pozdyj stalinizm. Estietika polityki*, t. 1, Moskwa 2020, s. 133.

[18] Cyt. za: K.A. Bogdanow, *Vox populi. Folklorne-je žanry sowietsoj kultury*, Moskwa 2009, <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bogdanov-konstantin-anatoljevich/vox-populi-foljklornie-zhanri-sovet-soj-kuljturi> (dostęp: 10.12.2022).

[19] J. Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin 2013, s. 36. Autorem zdjęć do *Andriesza* był, obok Wadima Wereszczaka, pracujący w Kijowie Ormianin Suren Szachbazian. Będzie pracował z Paradżanowem przy realizacji *Sajata Nowy*.

W tych elementach, w wykorzystaniu wiejskiego pejzażu w stylizowany, malarski sposób dostrzec można – co podpowiada sam Paradżanow – dziedzictwo Dowżenki. Jednak to nie filmy Dowżenki stanowią dla *Andriesza* punkt odniesienia. „Owo wykorzystanie lokalnego kolorytu i malarskiej kompozycji było w sowieckim kinie tendencją, którą można śledzić co najmniej od poetyckich arcydzieł Dowżenki z okresu niemego, jednak w *Andrieszu* wpływ jego bezpośrednich poprzedników – Roua i Ptuszki – jest znacznie silniejszy” [20] – podkreśla Steffen. Problem polegał bowiem na tym, że „poetyckie arcydzieła” Dowżenki powstały w latach 20., a film Paradżanowa u schyłku epoki stalinowskiej, której konwencje – mocno stylizowane, ze skłonnością do akademizmu i monumentalizmu (którego w *Andrieszu* nie znajdziemy) dławiły potencjalną poetyckość.

Komedia kołchozowa

Pierwszy chłopak jest samodzielnym filmem nakręconym przez Paradżanowa w Kijowie. W 1958 r., kiedy film miał premierę, odwilż była już mocno obecna w kinematografii. Warto jednak przypomnieć, że uznane „odwilżowe klasyki” mają często charakter symbolu nowej epoki, ponieważ ich prawdziwe, a czasem przesadnie podkreślane nowatorstwo wyróżnia je wśród dużej liczby filmów, które w mniejszym lub większym stopniu kontynuują styl i założenia epoki poprzedniej. Film Paradżanowa jest dobrym przykładem takiej ambiwalencji. Realizuje konwencję zaczerpniętą z kina socrealistycznego, ubogacając ją pewnymi elementami charakterystycznymi dla kina drugiej połowy lat 50. Konwencją, do której odwołał się Paradżanow, jest komedia kołchozowa, jedna z najdziwniejszych hybryd gatunkowych kina stalinowskiego. Irina Izwołowa, analizując styl filmów pierwszej fazy odwilży, stwierdza jednoznacznie „W 1959 roku na ekranach pojawia się *Pierwszy chłopak*, okazując się agonią tradycyjnej «folklorystycznej», «ludowej», kołchozowej komedii, kierunku wyznaczonego w 1934 roku przez nauczyciela Paradżanowa, Igora Sawczenkę, filmem *Harmonia*” [21]. *Pierwszego chłopaka* można nazwać agonią konwencji, zapoczątkowanej przez Sawczenkę, jednak ani tematyka kołchozowa, ani – tym bardziej – komedia muzyczna nie przeżywały wówczas schyłku.

Sawczenko nakręcił *Harmonię* (*Garmón*, 1934) w wytwórni Mieźrabpom-Film, w tym samym roku, w którym Grigorij Aleksandrow zrealizował w Mosfilmie (wówczas jeszcze Mosfilmkombinacie) film *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje riebiata*). Aleksandrow – po zagranicznych podróżach z Eisensteinem – postanowił przenieść na grunt sowieckiej konwencję hollywoodzką, w warstwie muzycznej nawiązującą do estradowego stylu amerykańskiego music-hallu i muzyki jazzowej (występujący w filmie Leonid Utiosow i jego zespół Tea Jazz wykonywali muzykę jazzową, do jazzu chętnie odwoływał się też autor

[20] Ibidem.

[21] I. Izwołowa, *Drugoje prostranstwo*, [w:] *Kiniematograf ottiepieli. Kniga pierwaja*, red. W. Trojanowski, Moskwa 1996, s. 95.

muzyki – Izaak Dunajewski). Z kolei Sawczenko nakręcił komedię, której akcja rozgrywa się wśród kołchoźników, a kompozytor Siergiej Potockij zaczerpnął wzory z rosyjskiej muzyki tradycyjnej. Ów swojski element muzyczny („harmonia – poezja sowieckich wsi” – recytuje narrator i wyśpiewuje chór w pierwszych ujęciach filmu) wykorzystano w celu przedstawienia tematu aktualnego w okresie kolektywizacji wsi, a mianowicie walki z kułactwem. W filmie ów problem sprowadza się do porachunków w grupie rozśpiewanej komsomolskiej młodzieży, której przywódca, Timoszka, jest zapalonym akordeonistą. Sawczenko nakręcił film wypełniony muzyką i śpiewem, choć fabularnie trochę nieudolny, dając początek konwencji, którą na przełomie lat 30. i 40. do perfekcji doprowadził Iwan Pyrjew. Połącznie konwencji muzycznej i melodramatycznej z sowiecką tematyką miało tworzyć wizerunek kolektywnej wspólnoty oraz żyjącej w dostatku wsi. Paradżanow właściwie to powtarza, choć w roku 1958 żadnej wzmianki o kułactwie być już nie mogło.

Pierwszy chłopak wykorzystuje za to inny element, także niemy, jednak w pierwszych latach odwilży zyskujący popularność. Chodzi o entuzjazm, radość i siłę młodzieży. Motyw nie był nowy, znajdziemy go bowiem w wielu filmach epoki stalinowskiej. Już od lat 20. młodość symbolizować miała promienny mit komunizmu. Jego uosobieniem nie mogli być ludzie, którzy życie mieli już praktycznie za sobą, a przede wszystkim ludzie skażeni przeszłością. To młodość była cechą prometejskich bohaterów komunizmu, jako że śmiałość i bezkompromisowość młodych lepiej współgrała z hasłem pracy „dla dobra ludzkości”. W okresie stalinowskim młodość – na równi z gigantomanią przemysłową, okiełznaniem żywiołu natury, potęgą kolektywnej pracy i wybujałością architektoniczną – stała się symbolem epoki. W kinie odwilżowym, rezygnującym z gigantomanii, sowieckie mity ujmowano z niższego nieco diapazonu. Jednak i w tym przypadku młodość okazała się przydatnym komponentem propagandowego przekazu. Mogła symbolizować odwilż, przypisano jej bowiem brak skażenia epoką „błędów i wypaczeń”. Radosny i bezpretensjonalny kolektyw konfrontowano więc często z wysłużonym, choć dobrodusznym wiekiem dojrzałym. Stąd popularność komedii, często komedii muzycznych, w których młodzi usiłują tchnąć nowe życie w stare i ograne rytuały. Symbolem tego rodzaju spojrzenia był film Eldara Riazanowa *Noc sylwestrowa* (*Karnawalnaja noc*, 1956), jednak i w wytwórniach kijowskiej oraz odeskiej (a więc *de facto* w strukturach kinematografii ukraińskiej) powstało sporo takich filmów. Koledzy Paradżanowa – Marlen Chucyjew i Feliks Mironer nakręcili w Odessie *Wiosnę na ulicy Zarzeczej*, sam zaś Mironer w 1958 r. *Ulicę młodości* (*Ulica mołodosti*). W Kijowie Michaił Słuckij zrealizował film *Pewnego pięknego dnia* (*W odin priekrasnyj dien*, 1958), Jewgienij Briunczugin *Kiedy śpiewają słowiki* (*Kogda pojut solowi*, 1956) Grigorij Lipszic – film *Katja-Katjusza* (*Katja-Katjusza*, 1959), a Aleksiej Miszurin – *Młode lata* (*Gody mołodyje*, 1958). Cechą

charakterystyczną wszystkich tych filmów jest komediowo-liryczny ton i wyraźna dominanta muzyczna[22].

Film *Paradżanowa* rozpoczyna ujęcie topniejącego bałwana, a narrator zza kadru opowiada: „Wiosna. Zaczyna się sezon sportowy. Rzecz w tym, że zazwyczaj komentuję piłkę nożną, a teraz cały film. Przychodzi mi opowiedzieć nie tylko o meczu, ale też o sercach, komсомolskiej przyjaźni i miejscu młodego człowieka w kolektywie”. Pomimo górnołotnej zapowiedzi film jest w gruncie rzeczy typową historią o młodych mieszkańcach kołchozu. Jefim Juszką, rezolutny chłopak, który dzięki zawadiackiej postawie zyskał miano „pierwszego chłopaka”, walczy o względy uroczej świniarki Obaruki. Daniła, który właśnie wrócił z wojska, widząc, że po pracy młodzież nie zajmuje się niczym pożytecznym, postanawia zorganizować stadion i zachęcić młodych kołchoźników do sportu i uczestnictwa w zawodach. Cały kołchoz jest szczęśliwy, młodzi roześmiani, a starsi przyglądają się im pobłażliwie i z życzliwością. Steffen – za Mironem Czernienką – zwraca uwagę na fizyczne podobieństwo aktorów grających w *Pierwszym chłopcu* do bohaterów komedii kołchozowych Pyrjewa. To może zbyt daleko idąca konstatacja, jednak trudno nie zauważyć, że grająca rolę Obaruki Ludmiła Sosiura istotnie podobna jest do gwiazdy pyrjewowskich komedii – Mariny Ładyniny, a sam fakt, że pełna swojskiego wdzięku Obaruka jest świniarką, to jawne nawiązanie do klasyka gatunku – filmu *Świniarka i pastuch* (*Swinarka i pastuch*, 1941)[23]. Żartobliwy ton filmu *Paradżanowa* sprawia jednak, że nawet ów klasyczny kontekst komedii kołchozowych nie wydaje się zbyt poważny. O *Pierwszym chłopcu* na pewno nie można powiedzieć, że obrazuje „miejsce młodego człowieka w kolektywie”, natomiast temat sportu potraktowany został ze sporą dozą dystansu. Filmu nie można więc też potraktować jako „odwilżowej wariacji” na temat mitu „fizkulturnika”, który w okresie stalinizmu łączył się mocno z kultem młodości[24]. Rację ma więc Izwołowa, widząc w obrazie *Paradżanowa* „agonię” starej konwencji.

[22] W filmie *Młode lata*, opowiadającym o ludziach, którzy marzą o studiowaniu w szkole aktorskiej w Kijowie, jeden z bohaterów, Siergij, wykonuje podczas egzaminu wstępnego piosenkę. Śpiewa ją po ukraińsku (choć film według ówczesnych zwyczajów kręcony był jeszcze w języku rosyjskim). Jest to piosenka *Ridna maty moja*, zwana potem popularnie „piosenką o ręczniku” (warto jednak dodać, że ów „ręcznik” to haftowana lniana serweta, którą w domach kładzie się m.in. pod ikonę), napisana do filmu przez Płatona Majborodę (muzyka) i Andrija Maliszko (tekst). Piosenka była też bardzo popularna w Polsce. Wersja polska zaczyna się od słów „Moja matko, ja wiem, tyle nocy nie spałaś”. Wykonywał ją m.in. Bernard Ładysz.

[23] Por. J. Steffen, op. cit., s. 28–39. Pierwszy wyreżyserowany przez Pyrjewa film serii – *Bogata narzeczona* (*Bogataja niewiasta*, 1937) powstał w wytwórni kijowskiej, wówczas nazywającej się jeszcze Ukrainfilm, a jego akcja rozgrywała się w jednym z kołchozów Ukrainy.

[24] „Fizkultura” (fizyčeskaja kultura) była jednym z haseł stalinowskiej mitologii lat 30. 12 lipca odbywała się coroczna parada fizkulturników, podczas której młodzież demonstrowała siłę i sprawność sportową. W 1937 r. z materiałów nakręconych podczas takiej parady przez operatorów moskiewskiego i leningradzkiego studia na Placu Czerwonym powstał film dokumentalny *Plemię Stalina* (*Stalinskoje plemia*), który premierę miał rok później.

„Kiedy zacząłem pracę na filmem *Pierwszy chłopak* z początku odkryłem dla siebie ukraińską wieś, odkryłem wstrząsające piękno jej faktury, jej poezję. I to swoje zauroczenie chciałem wyrazić na ekranie. Ale pod naporem tematu – a była to mało ważna humoreska – rozpadł się cały gmach” – wspomina Paradżanow, wyraźnie dystansując się od swojej pracy[25]. Być może jednak zauroczenie to sprawiło, że zrealizował dwa dokumenty, które portretują ukraińską kulturę ludową: *Dumkę* (*Dumka*, 1957) i *Złote ręce* (*Zołotyje ruki*, 1960). Oba filmy powstały w wytwórni kijowskiej przy współpracy kijowskiego oddziału telewizji. *Dumkę* poświęcił reżyser chórowi założonemu w 1920 r., a kierowanemu – także w okresie, kiedy film powstawał – przez Ołeksandra Sorokę. Całość filmu złożona jest z pieśni wykonywanych przez chór oraz solistów. Pewną inwencję plastyczną dostrzec można w kompozycji niektórych kadrów, zwłaszcza tych, w których chór ujmowany jest na tle jasnych kotar (film jest czarno-biały), a sylwetki śpiewaków odbijają się w tafli wody, powodując ich efektowne zwielokrotnienie. Film dzieli się na części odpowiadające wykonywanym pieśniom, a między ujęcia chóru twórcy wmontowali kadry krajobrazowe (ilustrujące czasami słowa utworów) oraz statyczne tematy malarskie. Niewiele więcej da się o tym filmie powiedzieć. Paradżanow stworzył dokument w klasycznym sowieckim stylu, w którym walory rodzimej kultury podkreśla emfaticzna narracja z offu. Nie można jednak wykluczyć uwagi reżysera wobec – w tym wypadku ugładzonej nieco – tradycji. Paradżanow znał i cenił muzykę. W Tbilisi studiował śpiew i taniec, co przełożyło się na niezwykłą „muzyczność” jego klasycznych filmów, stanowiącą w dużej mierze o ich oryginalności.

Ludowa rzeźba, haft, tłoczenia. Stare pieśni Ukrainy. Chciałem oddać świat tych pieśni w całym jego pierwotnym pięknie. Chciałem przekazać ludowe obrazy bez muzealnej charakteryzacji, powrócić z tymi wszystkimi wspaniałymi haftami, reliefami, kaflami do źródła, zlać je we wspólny duchowy akt[26],

tak Paradżanow pisał w *Wiecznym ruchu*. W *Dumce* nie obyło się jednak bez „muzealnej charakteryzacji”. Nieco ciekawszy efekt udało się osiągnąć w *Złoty rękach*, w nich dostrzec bowiem można ów przeblask stylu w pełni ujawnionego w *Cieniach zapomnianych przodków*, stylu wykorzystującego autentyczne piękno ludowej sztuki.

Złote ręce to film o tradycyjnej sztuce Ukrainy – o haftach, garncarstwie, ludowej rzeźbie. Paradżanow pokazuje twórczość ukraińskich artystów. Układa na ekranie efektowne kompozycje z malowanych kaflami i haftowanymi ręcznikami, pokazuje gliniane figurki, m.in. Iwana Gonczara, oraz pracę garnkarzy. Kiedy zestawiamy ów film z późnymi dziełami reżysera, zwłaszcza z filmami krótkometrażowymi – *Hakop Hownatanian* (*Hakop Hownatanian*, 1967) i *Arabeski na temat Pirosmianiego* (*Arabeski na tiemu Pirosmiani*, 1985) nakręconymi odpowiednio w wytwórni w Erewaniu i w Tbilisi – zauważymy pewne podobieństwo.

[25] S. Paradżanow, *Wiecznoje dwizenije...*, s. 19.

[26] Ibidem.

Podobieństwo nie tyle formalne, ile podobieństwo idei. W obrazie nakręconym w Kijowie Paradżanow po raz pierwszy ujawnił swoją predylekcję do świata wyobraźni wybitnych artystów, do sztuki jako podstawowego źródła inspiracji. Niestety, kadry tego trzydziestoczerominutowego filmu opatrzone zostały komentarzem, który niszczy świeżość przekazu. „Cerkiew przywłaszczyła sobie najwspanialsze dzieła rzemieślników ludowych, by z wysokości ołtarzy mogli głosić ludowi pokorę i posłuszeństwo wobec kapłanów. Nie, to nie wiara w Boga, ale nędzne życie zmusiło utalentowanego huculskiego rzemieślnika, Jurija Szkrybljaka, do oddania za bezcen swoich dzieł cerkwi”[27] – głosi narrator. Obrazy, które towarzyszą tym fragmentom, mogą budzić skojarzenia z kadrami *Cieni zapomnianych przodków*, jednak ideologiczny przekaz *Złoty ręk* nie ma z *Cieniami* nic wspólnego. „Rewolucja październikowa przyniosła sztuce nowe motywy i obrazy” – opowiada narrator, komentując gliniane figurki Iwana Gonczara „Budionnowiec”, „Uciekający biali”, „Uciekający panowie”.

Mijał czas. Komunistyczna Partia i sowiecka władza szeroko otworzyły drogę dla ludowych artystów i rzemieślników [...]. Wieś Bogdanowka na kijowszczyźnie znana jest daleko poza granicami naszej ojczyzny, bo mieszka tu i pracuje Ludowa Artystka Kateryna Biłokur. Trudno powiedzieć, dokąd ciężkie życie wiejskiej dziewczyny zaprowadziłoby Katerynę w dawnych czasach. [...] Rząd sowiecki wysoko ocenił wkład Kateryny Biłokur w rozwój sztuki, przyznając jej najwyższy honor – tytuł Ludowej Artystki Ukrainy[28].

Podobne tyrazy towarzyszą jednak kadrom, które prezentują prawdziwe piękno ludowych dzieł sztuki. Nie sposób zaprzeczyć fascynacji nimi reżysera wychowanego w domu pełnym starych przedmiotów (ojciec Paradżanowa był antykwariuszem) i od dzieciństwa nauczonego cenić nie tylko sztukę wysoką, lecz także piękne rzemiosło. Przekaz narracyjny *Złoty ręk* powiela jednak stary, wymyślony jeszcze w latach 20., postulat korienizacji, który szczególnie intensywny charakter przybrał właśnie na Ukrainie, propagując fałszywe przekonanie, że tylko władza sowiecka pomaga realizować aspiracje narodów tworzących mozaikę Kraju Rad.

Przegląd dokumentów Paradżanowa z przełomu lat 50. i 60. zamyka *Natalia Użwij* (*Natalija Użwij*, 1959) – film różniący się od pozostałych (i wcześniejszy od *Złoty ręk*), poświęcony bowiem ukraińskiej aktorce, gwiazdzie filmów Marka Donskoja i Igora Sawczenki[29]. Film sztamponowy, nakręcony w taki sposób, by tę skądinąd znakomitą aktorkę pokazać z jednej strony jako zasłużoną artystkę, a z drugiej zaś jako człowieka bliskiego ludziom oraz zaangażowanego członka Partii.

[27] Jurij Szkrybljak (1823–1885) był wybitnym huculskim snycerzem. Urodził się w powiecie kosowskim obwodu iwanofrankińskiego (w II Rzeczypospolitej województwo stanisławowskie), jego prace pokazywano na wielu międzynarodowych wystawach. Dał początek klanowi znanych artystów huculskich.

[28] K. Biłokur (1900–1960) – ludowa malarka ukraińska, tworząca głównie kwiaty i martwe natury.

[29] N. Użwij zagrała m.in. w *Bohdanie Chmielnickim* i *Tarasie Szewczence*. Jedną z najwybitniejszych ról stworzyła w *Tęczy* (*Raduga*, 1943) Marka Donskoja.

Spotkanie z Natalią Użwij było jednak dla samego Paradżanowa ważne. Pozwoliło mu zaangażować uznaną aktorkę do niewielkiej roli w swoim kolejnym filmie fabularnym.

Ukraińska rapsodia powstała w podstawie scenariusza znanego pisarza i dramaturga Aleksandra Lewady. Jest jedynym filmem Paradżanowa, którego fabuła ogniskuje się po części wokół tematu drugiej wojny światowej, przez co można go zestawić z innymi „wojennymi” klasykami odwilży. W otwierających film scenach podróżująca pociągiem młoda Oksana wspomina to, co właśnie wydarzyło się w jej życiu:

Drodzy przyjaciele, chciałabym, żebyście usłyszeli to, co chcę wam opowiedzieć. A to, co mnie się przydarzyło, nie jest tylko moją historią. Wracam do domu z wielkiego zwycięstwa. Ja, zwykła dziewczyna z małej wsi nad Dnieprem otrzymałam złoty medal, pierwsze miejsce i dyplom zwycięzcy na międzynarodowym konkursie. Otrzymałam go w dalekim, nieznanym mieście na Zachodzie Europy, do którego przyjechałam dopiero tydzień temu.

Słuchając tego anonsu, a znając przy tym sowieckie filmy, łatwo odgadnąć, jak historia ta zostanie skonstruowana. Mała dziewczynka mieszkająca w naddnieprzańskiej wsi wykazuje talent wokalny. Talent rozbudza ją w niej pieśni ludowe, których uczy się od ojca, jej serce zrosnięte jest bowiem z duszą narodu. Właśnie to, a nie tylko edukacja w konserwatorium, pozwala osiągnąć jej prawdziwe mistrzostwo i zdobyć laury w konkursie. Jednak *Ukraińska rapsodia* – mimo że dokładnie realizuje ów schemat – kryje sporo, przede wszystkim wizualnych, niespodzianek, które pozwalają nieco polemizować z cytowaną negatywną opinią Lewona Grigoriana na temat wczesnej twórczości Paradżanowa.

Wątek Oksany spleciony jest z wątkiem jej narzeczonego Antona. Kiedy wybucha wojna, Oksana uczy się konserwatorium (rolę jej nauczycielki gra właśnie Natalia Użwij), Anton zaś idzie na front. W jednym z niemieckich miast znajduje schronienie u życzliwego Niemca, który opiekuje się nim w ostatnich miesiącach wojny. Scena, w której Anton wbiega do zrujnowanego kościoła, gdzie mały chłopiec gra i śpiewa *Ave Maria* Bacha/Gounoda, pełna jest plastycznej ekspresji. W takim stylu kręcona została większość „scen niemieckich”, nawiasem mówiąc realizowanych w Królewcu (można przy okazji zobaczyć, jak bardzo było to jeszcze wówczas zrujnowane miasto). Ładna scena, w której zgromadzeni w zniszczonym budynku żołnierze słuchają *Sonaty księżycowej* Beethovena, scena, w której Anton wychodzi z amerykańskiego więzienia (gdzie znalazł się po kapitulacji Niemiec) witany przez swych niemieckich opiekunów, zostały sfotografowane w przygaszonej kolorystyce z wyeksponowanym mrocznym tłem. Zwłaszcza ta druga scena warta jest uwagi, gdyż pojawiają się w niej znakomite, w pełnym tego słowa znaczeniu „paradżanowowskie” ujęcia. Kamera towarzyszy bohaterom, panoramując miejskie wysypiska: postaci rozmieszone są w kadrze nieruchomo, wokół porzucone przedmioty – krzesła, dywany, żyrandole, stary piecyk, instrumenty, ludzie handlujący resztkami

Wojenno-liryczna rapsodia

dobytku na tle ciemniejących ruin i murów z pustymi otworami zamiast okien. Ponury, choć malarsko skomponowany obraz powojennych Niemiec tworzy wyraźny kontrast nie tylko z malowniczymi ukraińskimi pejzażami, polami kwitnącej gryki i słoneczników, lecz także z zabytkową urodą „nieznanego miasta na Zachodzie Europy”. Miasto to udawał Lwów, a wytworny teatr, w którym odbywał się konkurs Ok-sany, lwowski Teatr Wielki (w jednym z ujęć widać nawet drugą – po krakowskiej – sławną kurtynę Henryka Siemiradzkiego).

Ta wizualna ekspresja zbliża *Ukraińską rapsodię* do filmów, którym ton nadawał Siergiej Urusiewskij – czołowy operator odwilży, pracujący z Kałatozowem i Czuchrajem (zdjęcia do filmu Paradżanowa zrobił Iwan Szekker, współpracujący m.in. z wybitnym operatorem Dowżenki – Daniłą Demuckim przy realizacji *Tarasa Szewczenki*). Wybijały malowniczy entourage, symboliczne użycie koloru, upodobanie do niskiego klucza oświetleniowego, wykorzystywanie – jako sugestywnego, nacechowanego znaczeniem tła – mrocznych wnętrz i ruin, wszystko te elementy zobaczymy w filmach wczesnej odwilży, zanim – w latach 60. – zatriumfuje styl inspirowany twórczością Kurosawy, Antonioniego i ruchami nowofalowymi. W podobny sposób fotografowane były „rewolucyjne” filmy Ałowa i Naumowa – *Stara forteca*, *Na polu chwały* i nakręcony już w Mosfilmie *Wiatr w oczy* (*Wietier*, 1958), które służyły uromantycznieniu starego, rewolucyjnego mitu. Paradżanow nie odnosił się do rewolucji, niemniej przypomnienie twórczości jego kolegów z klasy Sawczenki nie jest bezzasadne. W tym samym roku, w którym premierę miała *Ukraińska rapsodia*, Ałow i Naumow nakręcili film *Pokój przychodzącemu na świat* (*Mir wchodiaszczemu*) – jeden z ciekawszych wojennych obrazów odwilżowego kina. Łączy go z obrazem Paradżanowa pewien element. Twórcy obu filmów proponują nowy, nietuzinkowy sposób przedstawiania Niemców jako postaci pozbawionych negatywnych cech w sowieckim kinie zwyczajowo rysowanych grubą kreską. To nie tylko agresorzy, to udręczone ofiary wojny^[30]. Paradżanow idzie jednak dalej. Przypomina też niemiecką sztukę, specjalnie muzykę, w której – podobnie jak w pieśniach znad Dniepru – wyraża się duch narodu. Warto też zwrócić uwagę na inny element. Premiera *Ukraińskiej rapsodii* zbiegła się z kryzysem berlińskim i nawet jeśli scenariusz Lewady, a później film Paradżanowa nie był bezpośrednio podyktowany tymi wydarzeniami, to fakt, że równie negatywnymi (co niemieccy żołnierze) bohaterami filmu są Amerykanie, odpowiadał duchowi zimnej wojny.

Liga Wojujących Bezbożników

„Przed nami jeden z jego najbardziej nieudanych filmów – *Kwiatki na kamieniu* (1962)” – pisze bez cienia sympatii Lewon Grigorian^[31]. „W tym przypadku, wiernie wypełniając rozkaz systemu, Paradżanow rzucił się tępic baptystów, przeciw którym rozpoczęła się wówczas

[30] J. Steffen, op. cit., s. 47.

[31] L. Grigorian, op. cit., s. 83.

wściekła ideologiczna wojna”[32]. Opinia Grigoriana jest nadzwyczaj ostra, zważywszy, że *Kwiatek na kamieniu* bywa czasem przedstawiany jako film, w którym – jak w *Ukraińskiej rapsodii* – ujawnia się już nietuzinkowa osobowość twórcy[33]. Jednak opinia Grigoriana zawiera ziarno prawdy. *Kwiatek na kamieniu* to historia grupy komsomolców budujących górnicze miasteczko w Donbasie, wśród których zaczyna działać religijna sekta. Jej przywódca (oficjalnie pracujący jako bibliotekarz) mami i przyciąga w szeregi swoich wyznawców jedną z komsomolek – Krystynę. Odważna młodzież musi zatem stawić czoła sekciarzom (czy są to baptyści, trudno powiedzieć, może to być sekta utożsamiana z zielonoświątkowcami lub adwentystami) i uwolnić dziewczynę spod ich destrukcyjnego wpływu. To krótkie streszczenie nie oddaje wyrazistości filmu, który rzeczywiście – w tym aspekcie Grigorian ma rację – powstał jako odpowiedź na jasno zdefiniowaną politykę Partii.

W latach odwilży Chruszczow powrócił do starej antyreligijnej polityki sowieckiej przyhamowanej nieco przez Stalina w okresie wojny. Kampania antyreligijna prowadzona od lat 20. przez wyznaczonego z ramienia Partii Jemielniana Jarosławskiego (Monieja Gubelmana) szła w parze z działaniami systemowymi propagującymi ateizm. Wśród nich znalazło się powołanie oficjalnej organizacji do walki z religią (głównie chrześcijaństwem i judaizmem) nazwanej Ligą Bezbożników, a od 1929 r. Ligą Wojujących Bezbożników. Chruszczow wznowił starą retorykę, a do „tradycyjnych” represji wobec Cerkwi doszły represje wobec protestanckich odłamów chrześcijaństwa, bardzo tępionych, ponieważ utożsamianych często z zachodnią agenturą. W 1961 r. na XXII Zjeździe Partii opublikowano *Kodeks moralny budowniczego komunizmu*, który zastąpić miał prawa moralne zakorzenione w religii, natomiast według oficjalnej wykładni zawierał naukowo zróżnicowane i udowodnione zasady, które tworzą socjalistyczne społeczeństwo. Na przełomie lat 50. i 60. w sowieckim kinie zaczęły się więc pojawiać filmy o jawnie antyreligijnym charakterze: *Okrucieństwo* (*Żestokost*, 1958) i *Cudowna* (*Czudotwornaja*, 1960) – oba w reżyserii Władimira Skujbina, *Grzeszny anioł* (*Griesznyj anioł*, 1960) Giennadija Kazanskiego, *Anatema* (*Anafema*, 1960) Siergieja Gippiusa, *Koniec świata* (*Koniec swieta*, 1962) Borisa Buniejewa. Wymienione tytuły wymierzone były w Cerkiew. Jednak nie brakowało też filmów skierowanych przeciwko protestanckim sektom oraz grekokatolikom – *Chmury nad Borskiem* (*Tuczi nad Borskom*, 1960) Wasilija Ordyńskiego, *Grzesznica* (*Griesznica*, 1962) Fiodora Fillipowa, *Armagedon* (*Armageddon*, 1962) Michaiła Izrailjewa oraz *Iwanna* (*Iwanna*, 1959) w reżyserii Wikora Iwczenki. Z tym ostatnim, nakręconym w wytwórni kijowskiej, *Kwiatek na kamieniu* łączy dziwna, tragiczna więź.

[32] Ibidem.

[33] Por. E.M. Hunca, *O zapomnianym filmie Siergieja Paradżanowa* (*Kwiatek na kamieniu*), [w:] *Siergiej*

Paradżanow (*Sarkis Paradżanian*), red. L. Czaplinski, B. Zmudziński, Kraków 1998, s. 74–82.

Film *Iwczenki* to opowieść rozgrywająca się na początku wojny we Lwowie. Jej bohaterka, Iwanna, jest córką grekokatolickiego księdza. Widząc sprzedajność duchowieństwa, jego kolaborację z okupantem, a także wsparcie dla sił nacjonalistycznych, Iwanna decyduje się na współpracę z komunistyczną partyzantką, co kończy się śmiercią dziewczyny z rąk Niemców. Film – co warto zaznaczyć – cieszył się dużym powodzeniem, dlatego jego gwiazdę, młodziutką ukraińską aktorkę Innę Burduczenko zaangażowano do *Kwiatka na kamieniu* wówczas jeszcze realizowanego przez ukraińskiego reżysera Anatolija Slisarienkę. Podczas jednego z dubli scen kręconych w płonącej baraku (Burduczenko grała Krystynę) na aktorce zapaliła się odzież, a jej ciało zostało poparzone niemal w 70 procentach. Dwudziestojednoletniej Burduczenko nie udało się uratować. Po tym wypadku Slisariencie odebrano film i przekazano Paradżanowowi, który go dokończył i nadał ostateczny kształt, dokonując przy okazji wielu zmian (ostatecznie do filmu weszło około 20 procent nakręconego przez Slisarienkę materiału, w tym przede wszystkim ujęcia z Burduczenko, w napisach występującą pod nazwiskiem męża – Kiriluk)[34].

Wśród wszystkich fabularnych filmów Paradżanowa *Kwiatek na kamieniu* jest jedynym zrealizowanym w czerni i bieli. To nie był przypadek. Z jednej strony wrogów należało przedstawić w kolorze czarnym. Z drugiej Paradżanow musiał zauważyć, jak interesujące wizualne efekty pojawiają się w filmach jego studenckich przyjaciół i innych reżyserów młodego pokolenia. Przypomnijmy, że wówczas pojawiły się znakomite filmy Felliniego, Antonioniego, pierwsze filmy reżyserów Nowej Fali zrealizowane w czerni i bieli[35].

W tym przypadku Grigorian ma rację. Wielu młodych sowieckich reżyserów wybierało czerń i biel – nie zważając na rozwój kina barwnego (z kolei duża część późnych stalinowskich produkcji realizowana była w kolorze). Fotografia czarno-biała stała się niemal manifestacją postawy artystycznej (widać to zwłaszcza w latach 60.), której towarzyszyła chęć odróżnienia się od starego oficjalnego nurtu i czytelne nawiązanie do artystycznego kina światowego. Estetyka ta nie była jednak Paradżanowi bliska (co Grigorian też zauważa). *Kwiatek na kamieniu* okazał się bowiem pierwszym i ostatnim jego czarno-białym filmem fabularnym. Zatem warto zadać pytanie, czy konwencja ta była wyborem Paradżanowa i wynikała z chęci uzyskania „interesujących wizualnych efektów”. Raczej nie. Prawdopodobnie Paradżanow odziedziczył ją po Slisariencie. Odziedziczył też inne elementy, ponieważ *Kwiatek na kamieniu* to film obcy jego artystycznemu temperamentowi. Faktura obrazu, a także typ montażu wywodzą się z tradycji, do której Paradżanow niechętnie nawiązywał. Nawet te usiane polami kwitnącej

[34] Slisarienkę skazano na pięć lat więzienia, zabroniono mu też pracy w zawodzie przez kolejne pięć lat. Jednak na mocy amnestii wyszedł z więzienia w 1963 r. i wrócił do zawodu. W czołówce i napisach

końcowych *Kwiatka na kamieniu* nazwisko Slisarienki nie pojawia się.

[35] L. Grigorian, op. cit., s. 83.

gryki i słoneczników kołchozy wydają się bardziej z nim współgrać niż mroki górniczej osady w Donbasie. Sam reżyser zdaje się podkreślać ów dystans, wprowadzając do filmu cytaty odwołujące się wprost do dziedzictwa sowieckiej awangardy w sposób nieco zaskakujący.

We fragmencie, w którym anonsuje się rocznicę śmierci Lenina, pojawia się – według słów Steffaena – „najbardziej dziwny i nieuzasadniony fragment spośród wszystkich filmów Paradżanowa” [36]. Chodzi o frazę montażową, w której następują po sobie ujęcia zwielokrotnionych kominów fabrycznych, pędzącego pociągu, a na końcu siedem kadrów z słupami linii wysokiego napięcia, których metalowe sylwetki wyglądają jak wielkie figury z rozpostartymi lub wzniesionymi ramionami. Frazie towarzyszy wyrazisty akcent muzyczny – początek Koncertu b-moll Piotra Czajkowskiego. To wizualne nawiązanie do *Entuzjazmu. Symfonii Donbasu* (*Entuziazm: Symfonia Donbasa*, 1931) Dżigi Wiertowa. W dokumencie Wiertowa, który obrazować ma entuzjazm towarzyszący wprowadzeniu pierwszej pięciolatki, pojawiają się bowiem analogiczne (choć nie identyczne) ujęcia – kominy fabryczne i słupy wysokiego napięcia. Dlaczego Paradżanow wprowadził taki cytat? Miron Czernienienko twierdził, że wszystkie wczesne filmy Paradżanowa są kolażem znanych motywów kina stalinowskiego, które traktuje on parodystycznie [37]. Podobnie ma być i w tym przypadku. Nie jest to jednak prawda. Po pierwsze bardzo wiele filmów odwilżowych jest kolażem znanych motywów kina stalinowskiego, a po drugie trudno uznać ujęcia Paradżanowa za parodystyczne. Paradżanow przyjął propozycję i nakręcił film, starając się nadać mu autorski charakter w granicach już wcześniej wyznaczonych [38]. Nawiązanie do Wiertowa nie jest parodystyczne, ale w pewnym sensie gorzkie (rzecz jasna w intencjach, nie wizualizacji), *Symfonia Donbasu* ma bowiem również antyreligijny charakter. Pierwsze dziesięć minut filmu to sekwencja obrazów montowanych w taki sposób, by zobrazować upadek religijnej tradycji. Kadry przedstawiające ludzi modlących się przed cerkwią i oddających część wizerunkowi ukrzyżowanego Chrystusa montowane są z obrazami pijących, a nawet upitych robotników. Wiertow pokazuje też antyreligijną, ośmieszającą paradę, taką, jakie często organizowali bolszewicy, a po niej dewastację budynku cerkwi i robotniczy pochód. Część ujęć zestrojona jest z kakofoniczną ścieżką dźwiękową. Wprowadzenie kadrów nawiązujących do industrialnej symfonii Wiertowa w antyreligijny dyskurs odwilżowego filmu i nadanie im wyraźnie podniosłego charakteru dzięki wykorzystaniu muzyki Czajkowskiego można uznać za popis filmowej erudycji. Ale można ten cytat potraktować inaczej. Wytwarza on na poziomie metafilmowym dystans do świata przedstawionego, nadaje mu pewien rys sztuczności, pozwalając reżyserowi ukryć się za przekazem innego twórcy. Pierwsze, sławne

[36] J. Steffen, op. cit., s. 53.

[37] Cyt. za O. Briuchowiecka, *Czerny film Paradżanowa, albo moloko dla gieroja* [w:] *Kinematograficzna rewizja Donbasu*, Kijów 2015, s. 115–118.

[38] Sam niespecjalnie cenił ten film, nazywając go „ostatnim złym filmem wytwórni kijowskiej” lub jeszcze dosadniej – „g-nem na kamieniu”.

akordy allegro z koncertu Czajkowskiego jeszcze ów dystans podkreślają, jako że koncert ten (niewątpliwie jeden z najpopularniejszych utworów Czajkowskiego) towarzyszył wielu oficjalnym uroczystością w czasach sowieckich, stając się niemal wyświechtanym emblematem.

Nie sposób jednak zaprzeczyć, że Paradżanow nakręcił film w swoim dorobku wyjątkowy. Tradycja montażowej awangardy nie była mu bliska. Fascynacja twórczością i osobą Dowżenki wypływała z zupełnie innych przesłanek, tym bardziej, że sam twórca *Ziemi*, mimo iż łączony z sowiecką awangardą, jest artystą różniącym się bardzo od Eisensteina i Wiertowa^[39]. *Kwiatek na kamieniu* zamyka więc pierwszy etap twórczości Paradżanowa. Praca w kijowskiej wytwórni nie była dla reżysera łatwa, choć sam pobyt na Ukrainie był ciekawy i w jego prywatnej biografii ważny. Jednak ukraińskie kino przeżywało wówczas kryzys, którego widocznym znakiem były właśnie – co podsumowuje Wadim Skuratowski – filmy kręcone w wytwórni kijowskiej (nie tylko filmy Paradżanowa)^[40]. O tym, że tak było świadczy *List otwarty* napisany przez Paradżanowa w roku 1957. Stwierdza w nim otwarcie: „Dyrekcja studia i partbiuro po swojemu interpretowały fakt, że jakość pracownika zależy od przypisanej mu kategorii. Tylko tym, a nie osobistą niechęcią do mnie, mogę wyjaśnić fakt, że wszystkie moje projekty zostały przez studio odrzucone: *Chłopiec z Sewastopola*, *Bajki o Italii*, *Dwanaście miesięcy*, *Kozak Mamaj*, *Ślepy muzykant*”^[41]. Jednak po nakręceniu *Kwiatka na kamieniu* razem z pisarzem Iwanem Czejenem Paradżanow napisał scenariusz według opowiadania Michajło Kociubynskiego i wyjechał na Huculszczyznę, żeby nakręcić film, który nie tylko zmienił jego twórczość, ale też – a może przede wszystkim – oblicze ukraińskiego kina.

BIBLIOGRAFIA

- Chmielewski K., *Siergiej Paradżanow. W poszukiwaniu piękna przedmiotu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 281–301
- Grigorian L., *Paradżanow*, Moskwa 2011
- Paradżanow S., *Granat lubwi*, red. W. Westerman, Moskwa 2020
- Paradżanow S., *Kolaż na fonie awtoportrieta*, red. K. Cereteli, Niżnij Nowogrod 2005
- Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian)*, red. L. Czapliński, B. Zmudziński, Kraków 1998
- Skuratowski W., *Tieni zabytych filmow*, [w:] *Ekrannyj mir Siergieja Paradżanowa: sbornik statiej*, red. J. Morozow, Kijów 2013, s. 42–43
- Steffen J., *The Cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin 2013

[39] Warto przypomnieć, że do inspiracji kinem Dowżenki przyznawał się także Andriej Tarkowski.

[40] Por. W. Skuratowski, *Tieni zabytych filmow*, [w:] *Ekrannyj mir Siergieja Paradżanowa: sbornik statiej*, red. J. Morozow, Kijów 2013, s. 42–43.

[41] S. Paradżanow, *Otkrytoje pismo w adries vlastiej, napisannoje Siergiejem Paradżanowym w 1957 godu*, [w:] idem, *Granat lubwi...*, s. 184.