

Poeta narysowany – o puszkinowskiej trylogii Andrieja Chrzanowskiego

ABSTRACT. Czaja Justyna, *Poeta narysowany – o puszkinowskiej trylogii Andrieja Chrzanowskiego* [A Drawn Poet – about Andrei Khrzhanovsky's A Pushkin Trilogy]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 357–370. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.19.

The subject of the article is an animated film *A Pushkin Trilogy* directed by Andrei Khrzhanovsky, dedicated to Alexander Pushkin. It comprises the films: *Ya k vam lechu vospominanem*, *I s vami snova ya* and *Osen*. The article attempts to answer the question about the reasons for the director's interest in this outstanding writer and his work. It also shows the evolution of the 'Pushkin theme' in Khrzhanovsky's work, changes in the content and formalism, and artistic research that led to the creation of the original animated trilogy. The poetics of the work are analyzed, in which the director looks at the work of the Russian writer through the prism of his manuscripts and sketches, while at the same time expanding the formula of the biographical film.

KEYWORDS: Andrei Khrzhanovsky, *A Pushkin Trilogy*, Alexander Pushkin, Animated Film, Artist's Biography

„Muzy nie rozmawiają, ale mogą ze sobą zatańczyć” – powiedział niedługo Jean Renoir, w poetycki sposób odnosząc się do korespondencji sztuk. Partnerami w owym tańcu często są literatura i film. Dla wielu reżyserów filmowych ta pierwsza stanowi niewyczerpane źródło inspiracji, źródło tematów i motywów przenoszonych na ekran, poddawanych kolejnym interpretacjom i reinterpretacjom.

Literatura zajmuje szczególne miejsce w twórczości Andrieja Chrzanowskiego – jednego z najwybitniejszych rosyjskich autorów filmów animowanych, dziś mającego już status klasyka, reżysera w interesujący sposób łączącego w swych utworach elementy kina dokumentalnego i fabularnego z animacją, tworzącego oryginalne, przesycone odniesieniami do różnych dziedzin sztuki filmy. Zwracając uwagę na heterogeniczną, wykraczającą poza tradycyjny podział na rodzaje filmowe formułę filmów Chrzanowskiego, jeden z rosyjskich filmoznawców zauważył, że „gatunek jego filmów jest jedyny w swoim rodzaju. To połączenie animacji ze zdjęciami dokumentalnymi, a całość ogląda się jak poezję, muzykę, malarstwo, przemienione w filmowe widowisko. Właściwie i tematy filmów Chrzanowskiego to sama sztuka [...]”.

Wśród nich niewątpliwie istotne miejsce zajmuje rosyjska literatura: poezja Borysa Pasternaka, Anny Achmatowej, Osipa Mandelsztama, Mikołaja Zabłockiego i Giennadija Szpalikowa przywołana w filmie *Szkoła sztuk pięknych* (*Szkoła izjaśnych iskusstw*, 1990)¹ poświęconym twórczości estońskiego malarza Ülo Soostera, życie i twórczość literacka, a także rysunki Josifa Brodskiego w opowiadających o pisarzu filmach *Półtora kota* (*Półtora kota*, 2002) i *Półtora pokoju, czyli sentymentalna podróż do ojczyzny* (*Półtory komnaty, ili Sientimiental'noje putieszestwije na rodinu*, 2009). I wreszcie postać szczególna – poeta, którego biografia i twórczość okazały się dla Chrzanowskiego wyjątkowo inspirujące, powracać będą w coraz to nowych ujęciach i odsłonach w jego kolejnych filmach – Aleksander Puszkina. Przywoływane nazwiska układają się w określony wzór, wskazują na zainteresowanie Chrzanowskiego biografią artystów, w których losach tragicznie odbijają się relacje jednostki wybitnej z totalitarną władzą, zaciekawienie twórczością ilustrującą losy wielkiej sztuki dławionej przez bezduszny i okrutny aparat państwowy. Temat ten podejmie reżyser w swoim animowanym filmie *Szklana harmonijka / Szklane organki* (*Stieklannaja garmonika*, 1968) zatrzymanym na długie lata przez radziecką cenzurę. Utwór ten potraktować można jako swoisty manifest autora, hołd oddany sztuce i tworzącym ją artystom wyrażony w artystycznym języku nawiązującym do światowego malarstwa różnych epok. W opowieści o szykanowanym przez władze muzyku grającym na tytułowym instrumencie wyraża się przekonanie o istocie sztuki, o jej pięknie i kruchości, a jednocześnie o jej sile, o mocy przekształcania rzeczywistości, zmieniania świata na lepsze, wydobywania z ludzi tego, co w nich szlachetne, dobre, piękne, objawia się odwieczny konflikt między represyjną władzą niszczącą artystów i tworzone przez nich dzieła, w obawie przed ich wpływem na społeczeństwo.

W tym kontekście zainteresowanie reżysera postacią i twórczością Aleksandra Puszkina wydają się dość oczywiste. Tłumaczy je tragiczna biografia poety, dramatyczne spięcia na linii „geniusz i carat”, modelowy wręcz życiorys genialnego romantycznego artysty zniszczonego przez bezduszną władzę, uzasadnia je też zapewne odczuwane powinowactwo duchowe, artystyczne. Artystyczna droga Chrzanowskiego pokazuje reżysera walczącego w ZSRR o własną niezależność, o prawo do twórczych eksperymentów, które z taką łatwością można było oskarżyć o „formalizm”, w przypadających na lata sześćdziesiąte początkach jego kariery była to także walka z obowią-

¹ Chrzanowski w 1987 roku zrealizował film *Szkoła sztuk pięknych. Pejzaż z jałowcem* (*Szkoła izjaśnych iskusstw. Pejzaż z moźżewiel'nikom*), w roku 1990 powstała jego kontynuacja *Szkoła sztuk pięknych. Powrót* (*Szkoła izjaśnych iskusstw. Wozurascienije*). Oba filmy zostały w tym samym roku zmontowane w pełnometrażowy film noszący tytuł *Szkoła sztuk pięknych*.

zującymi wcześniej schematami animacji – radziecką bajką dla dzieci czy wpływami Walta Disneya².

Za *opus magnum* Chrzanowskiego uznawana jest puszkiniowska trylogia, na którą składają się filmy: *Lecę do was wspomnieniem (Ja k wam lecziu vospominaniem, 1977)*, *Jestem z wami znów (I s wami snowa ja..., 1979)* oraz *Jesień (Osien', 1982)*. Tematyka utworów, a także impresyjna formuła pozwoliły na ich połączenie w pełnometrażowy film *Ukochany mój czas (Ljubimoje moje wriemia, 1987)*. Artystyczne poszukiwania Chrzanowskiego, poszerzanie formuły filmu animowanego, wzbogacanie jego języka, innymi słowy praca nad autorskim stylem, widoczne już na etapie jego wcześniejszej twórczości i konsekwentnie rozwijane, osiągną kunsztowną, oryginalną formę właśnie w tych trzech utworach. Powstanie trylogii poprzedziły inne filmy, którym warto poświęcić kilka słów, pokazują one bowiem ewolucję „tematu puszkiniowskiego” w twórczości reżysera, symptomatyczne zmiany treściowe i formalne.

Chrzanowski, który awansował na czołowego „filmowego puszkiniologa”, przyznawał, że jego pierwsze wspomnienia, doświadczenia nie wiązały się z Puszkinem jako poetą, z twórczością artysty, ale z dziecięcą miłością do Natalii Gonczarowej. Na wyobrażnię chłopca szczególnie oddziaływał jej portret namalowany przez Aleksandra Briułłowa ilustrujący książkę *Puszkina w życiu (Puszkina w žizni)* Wikientija Wieriesajewa³. Na przyszłym reżyserze ogromne wrażenie wywrzeć musiały również okoliczności śmierci Puszkina, który zmarł na skutek ran odniesionych w pojedynku na pistolety z Georges'em d'Anthès. Wyrazem fascynacji pojedynkiem będą liczne rysunki związane z tym tematem wykonane przez sześciolatniego Chrzanowskiego i zachowane przez jego rodziców⁴. Wśród dziecięcych reminiscencji reżysera powraca także namiętność do czytania, zaszczerpiona przez dziadka, Borysa Chrzanowskiego – księgarza i wydawcę – który podsuwał mu książki

² Natalia Wenżer zwraca uwagę na fakt, że był to bardzo szczególny moment w rozwoju radzieckiej animacji – moment przełomowy: „Debiutantowi udało się/poszczęściło się. Nadchodził/zbliżał się rok 1963. Czas, kiedy w naszej animacji działa się/nastąpiła prawdziwa rewolucja. Gdyby ta historia zdarzyła się pięć lat wcześniej – czy Chrzanowskiego zainteresowałyby ta sztuka, posługująca się wtedy ściśle reglamentowanym językiem i ograniczona ramami dziecięcej bajki. Ale w 1962 roku widzieliśmy już *Łażnię (Bania)* Siergieja Jutkiewicza i Anatolija Karanowicza i *Historię pewnej zbrodni (Istorija odnogo priestupljenija)* Fiodora Chitruka. Dla przenikliwych oczu, zwłaszcza/szczególnie młodych animatorów, oczywistymi stały się nieograniczone możliwości sztuki animowanej – i co nie mogło nie pociągać początkującego reżysera – możliwości odkryć, odkryć nowego materiału, tematyki, języka”. N. Wenżer, *Reżisery sowieckiego mul'tiplikacionnogo kino*, Moskwa 1983.

³ A. Chrzanowski, „*Bywajut strannyje sblizenija...*”, „Kinowiedskie Zapiski” 1999, nr 42, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/787/> [dostęp: 2.03.2020].

⁴ Tamże.

Puszkina⁵. Droga do poznawania jego twórczości wiodła także poprzez operę – sceniczne wersje *Eugeniusza Oniegina* czy *Damy Pikowej* skłaniały do poznawania ich literackich wersji/pierwowzorów⁶.

Te wspomnienia przywoływać będzie Chrzanowski w trakcie pracy nad filmem animowanym *Cudowny dzień* (*Dien' cudesnyj*, 1975), w którym reżyser szukał dość nieoczywistego spojrzenia na postać pisarza i jego twórczość. Punktem wyjścia stały się dziecięce rysunki nawiązujące do twórczości i życiorysu Puszkina (w filmie wykorzystano prace z wystawy *Puszkina – oczyma dzieci*). To one narzuciły określoną perspektywę, której podporządkowane zostały treść filmu, jego forma.

Zanimowanym dziecięcym rysunkom (będącym ilustracjami do utworów Puszkina i jego portretami), wykonanym przez kilkunastu autorów w różnym wieku, towarzyszy charakterystyczny narratorski komentarz wygłaszany z offu przez troje dzieci, które opowiadają o faktach z życia pisarza, czytają i recytują fragmenty jego utworów. Wypowiedzi małych narratorów, którzy niekiedy mylą się, szukają właściwych słów, nie „podają tekstu” w sposób typowy dla profesjonalnego lektora, „odbrązawiają” postać poety, ściągają z piedestału akademickich odczytań. Dziecięca perspektywa wpływa również na specyficzną selekcję i hierarchizację informacji. Najistotniejsze staje się więc nie to, co sytuje się w centrum literackiej czy filmowej biografistyki dotyczącej wybitnego pisarza, ale to, co ważne w dziecięcym uniwersum, co uznaje się za ciekawe: jakie oceny w szkole miał Puszkina, to, że lubił przyrodę i zwierzęta, że we wsi, na którą/do której został zesłany carskim rozkazem, nie było elektryczności i trzeba było zapalać świece...

Kilkakrotnie przywoływana jest też postać niani Ariny Rodionownej, z której osobą wiąże się zainteresowanie Puszkina rosyjskim folklorem, twórczością ludową. Narrator w *Cudownym dniu* przypomina, że to ona w dzieciństwie opowiadała Puszkiniowi bajki, a później przypominała je dorosłemu już poecie, po to, by mógł je zapisać. Widziany oczyma dzieci wielki rosyjski poeta to nie autor *Eugeniusza Oniegina*, *Damy Pikowej* czy *Jeźdźca Miedzianego*, ale bajkopisarz. To narysowane przez małych autorów i ożywione dzięki animacji sceny i postacie z najpopularniejszych bajek wypełniają kolejne kadry *Cudownego dnia*. Chrzanowski realizuje nietypowy film biograficzny, przelamuje schematy filmowego opowiadania o życiu i twórczości wielkiego artysty, zastępując spetryfikowane elementy tym, co wynika z przyjętej perspektywy narracyjnej.

Innym, na pierwszy rzut oka dość nieoczywistym, „spotkaniem” reżysera z Puszkinem jest ekranizacja utworów rosyjskiego bajkopisarza Iwana

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

Kryłowa, które złożyły się na fabułę animowanego filmu *W świecie baśni* (*W mirie basien*, 1973). XIX-wieczne bajki: *Spostrzegawczy* (*Ljubopytnyj*), *Osiół i Słowik* (*Osiół i sołowiej*), *Kukułka i Kogut* (*Kukuszka i pietuch*) zostały przez Chrzanowskiego wykorzystane do stworzenia aluzyjnej opowieści o losie poety, o stosunku społeczeństwa do artysty. Odwołując się do treści popularnych utworów Kryłowa, reżyser nawiązuje do życia i twórczości Puszkina, podsuwa widzom filmu tropy i wskazówki sugerujące taki sposób odczytania. Uniwersalne rozważania o wolność artysty, rozważania o istocie sztuki, która nie zyskuje uznania w oczach współczesnych, ponad artyzm, prawdę i piękno przedkładających to, co krzykliwe, tandetne, oklaskiwane przez pochlebców znajdują swoje potwierdzenie w tragicznej biografii Puszkina.

W bajce o Ośle, który krytycznie ocenia talent Słowika, radząc mu, by uczył się od Koguta, piękna pieśń śpiewana przez zamkniętego w klatce ptaka (wyobrazona za pomocą melodii granej na flecie i towarzyszącej jej wokalizy) zilustrowana została szkicami Puszkina odwołującymi się do jego twórczości i biografii. „Ta muzyczno-graficzna suita kończy się statycznym kadrem: pistolety i pusta klatka”⁷. Przywołane obrazy odczytywać można jako aluzje do ograniczanej swobody artystycznej poety i okoliczności jego śmierci. Metafora klatki odsyła do relacji pisarza z władzami carskimi, do cenzurowania jego utworów, drugi z wyeksponowanych rekwizytów – do śmiertelnej rany w pojedynku na pistolety, pojedynku będącego wynikiem intrygi cara i jego otoczenia. Puszkina – artysta wolnomyśliciel w odczuciu nieprzychylnych mu władz, środowiska literackiego, wydawał się zbyt niezależny, politycznie podejrzany.

Wśród wykorzystanych w animacji rysunków jest między innymi wyobrażenie szubienicy i napis: „I ja bym mógł...”. To jeden z pięciu wykonanych przez Puszkina rysunków przedstawiających powieszonych z rozkazu cara dekabrystów – przyjaciół poety, stawiający dramatyczne pytanie o los spiskowca, którego sam uniknął. Fragment ten zwrócił szczególną uwagę radzieckiej cenzury domagającej się jego usunięcia⁸. Sam pomysł interpretacji baśni Kryłowa za pomocą szkiców Puszkina także został skrytykowany: „metodologicznie [jest] mało solidny i świadczy o braku zrozumienia zarówno istoty twórczości rosyjskiego baśniopisarza, jak i wielkiego rosyjskiego poety”⁹.

W epizodzie o Kukułce i Kogucie, którego bohaterami są dwa hałaśliwe, nieumiejące śpiewać ptaki, wykrzykujące swoje fałszywe arie wśród

⁷ N. Wenżer, dz. cyt.

⁸ Zob. G. Borodin, *W borbie za malienikię myśli. Nieadekwatność cenzury (gława iż knigi „Animacija podniewoł'naja)*, „Kinowiedczeskije Zapiski” 2005, nr 73, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/431/>> [dostęp: 2.03.2020].

⁹ Tamże.

powszechnych udawanych zachwyków, znaczące są sceneria oraz wygląd postaci. Obwieszane orderami mundury, balowe suknie, bogato zastawione stoły, przy których siedzą goście i odbywa się suto zakrapiane przyjęcie, wreszcie ukazana w zakończeniu teatralna scena z kurtyną – wszystko to tworzy specyficzną przestrzeń, kojarzącą się z przepychem, blichtrzem, ale także z grą, udawaniem, fałszem... Przywołując fabułę znanej bajki, Chrzanowski aluzyjnie ukazuje stosunki panujące na carskim dworze, których ofiarą padnie poeta, wplątany w sieć dworskich intryg, a także relacje w ówczesnym środowisku literackim i towarzyskim. Jak zauważyła Wenżer: „W kontekście filmu ten epizod kojarzy się z wzajemnym wychwalaniem się, kwitnącym w gazetowej klice bułharyno-senkowskich, z których tak złośliwie sztydził współcześni i sam Puszkina”¹⁰.

Potraktowaną jako rama fabularna filmu Chrzanowskiego bajkę *Spostrzegawczy*, w której tytułowy bohater nie widzi stojącego tuż obok słonia, bo koncentruje swój wzrok na musze, również odczytywać można w sposób metaforyczny jako opowieść o prawdziwym geniuszu literackim, prawdziwej sztuce, która pozostaje niezauważona i niedoceniona przez współczesnych. Fabuła bajki, wykorzystana jako kłamra kompozycyjna i zestawiona z treścią dwóch pozostałych, każe szukać między nimi powiązań i uprawomocnia takie właśnie odczytanie.

Na będący adaptacją utworów Kryłowa film animowany można więc spojrzeć jak na opowieść o Puszkynie. Twórcy wyraźnie sugerują odbiorcy taki klucz interpretacyjny, nie tylko wykorzystując alegoryczną strukturę bajek i tworząc aluzyjne odwołania do biografii poety, ale także wprowadzając do filmu przywoływany kilkakrotnie – i nabierający tym samym cech leitmotywu – obraz czterech stojących obok siebie mężczyzn. Ten animowany kadr wzorowany jest na namalowanym przez Grigorija Czerniecowa portrecie zbiorowym przedstawiającym Aleksandra Puszkina, Iwana Kryłowa, Wasilija Żukowskiego i Mikołaja Gnedicza w Letnim sadzie w Petersburgu.

Cenzuralne zastrzeżenia dotyczyły nie tylko kwestii formalnych *W świecie baśni*, związanych z negatywnie ocenianymi eksperymentalnymi poszukiwaniami reżysera (które zdaniem ówczesnych decydentów utrudniać miały szerokiemu kręgowi odbiorców zrozumienie utworu). Na krytyczną opinię o filmie wpływał także fakt, że po raz kolejny „odwołanie do epoki Puszkina było postrzegane przez radziecką władzę jako próba zakamuflowanej aluzji pod jej adresem”¹¹.

Fragment pieśni Słowika, w którym wykorzystane zostały szkice Puszkina, staje się szczególnie znaczący w kontekście animowanej trylogii

¹⁰ N. Wenżer, dz. cyt.

¹¹ G. Borodin, dz. cyt.

puszkinowskiej, stanowi bowiem zalążek pomysłu, twórczo rozwiniętego w tworzących ją filmach, dowód zainteresowania i fascynacji rękopisami i szkicami poety. W animacji *W świecie baśni* sposób filmowania wspomnianych materiałów jest raczej konwencjonalny – statyczne rysunki twórcy filmu próbują zdynamizować za pomocą ruchów kamery przesuwanej się po ich powierzchni, odsłaniających kolejne fragmenty, kierujących uwagę patrzącego na wybrane elementy. W późniejszej trylogii, na którą składają się filmy *Lecę do was wspomnieniem*, *Jestem z wami znów* oraz *Jesień*, reżyser zastosuje dużo bardziej oryginalne i nietypowe techniki i środki wyrazu mające na celu „wniknięcie” w strukturę rękopisów.

W tworzących trylogię puszkinowską filmach Chrzanowski po raz kolejny w oryginalny sposób poszerza formułę filmu biograficznego, przełamuje jego konwencje, w specyficzny sposób przybliżając widzom postać bohatera i jego twórczość. Punktem wyjścia animowanych filmów stały się bowiem rękopisy i rysunki Puszkina, przez pryzmat których twórcy spoglądają na jego biografię i dorobek literacki. Wybór tworzywa artystycznego, jego specyfika mają też konsekwencje dla struktury filmu, dramaturgii. Chrzanowski odrzuca chronologię wyznaczaną przez istotne daty związane z życiem i twórczością poety, tak typową dla wielu utworów biograficznych. Zastępuje ją poetyką skojarzeń, impresyjnym zestawianiem słów, obrazów, dźwięków, liter, rysunków, przywoływaniem i przekształcaniem wizualnych lejtmotywów.

Przygotowując się do realizacji trylogii, Chrzanowski wnikliwie studiował rękopisy Puszkina (a dokładniej – ich reprodukcje zgromadzone w Muzeum Puszkina na Prieczistience, oryginały natomiast znajdują się w Muzeum Puszkina w Petersburgu). O wcześniejszej fascynacji twórcy tymi materiałami świadczą wspomnienia reżysera dotyczące początków jego drogi artystycznej:

W połowie lat 60. przyszedłem do studia i miałem staż u Fiodora Sawielewicza Chitruka w ekipie *Wakacje Bonifacego (Kanikuly Bonifacija)*. Było tam wielu wspólnych ludzi, artystów, głównie młodych. I bez końca dyskutowaliśmy na temat nowych możliwości animacji, o tym, żeby wyjść z ram narzuconych naszej sztuce przez autorytet Disneya. I oto z perspektywy wszystkich tych rozmyślań trafiłem na książkę Anatolija Efrosa z rysunkami Puszkina. Pomysł już się we mnie zrodził, ale wtedy nie skupiałem się na nim...¹²

Nawet pobieżny kontakt z rękopisami pokazuje, skłaniającą do refleksji, metodę twórczą poety. Puszkina opatrywał swoje zapiski licznymi rysunkami, tworzonymi podczas pracy nad tekstem. Owe ilustracje zapełniają

¹² A. Chrzanowski, *Sotworienije fil'ma ili Nieskol'ko interw'ju po služiebnyh woprosam*, Moskwa 1990, s. 78.

marginesy kartek, widnieją nad tekstem notatek, tworzą wraz z odręcznym pismem specyficzną grafikę nadającą rękopisom wyjątkowy walor wizualny. Portrety i autoportrety, wizerunki kobiece, wyobrażenia bohaterów literackich oraz osób z otoczenia pisarza, ptaki w locie, konie w galopie, szkice szubienic czy pistoletów tworzą coś na kształt obrazkowych przypisów do tekstu. Chrzanowski zwraca uwagę nie tylko na tematyczne, fabularne lejt-motywy obecne w twórczości Puszkina, ale także na lejt-motywy wizualne, stara się ukazać ich wzajemne powiązania, wydobyć relacje między tekstem a rysunkami. W obcowaniu z rękopisami dostrzega szansę na wniknięcie w wewnętrzny świat poety:

„Podążać za myślami wielkiego człowieka, to nauka najbardziej zajmująca” – zauważył kiedyś Puszkina, gdy mowa była o dziennikach Woltera. Każdy zainteresowany taką nauką, nieuniknienie/nieuchronnie zwraca się ku Puszkiniowi. To przydarzyło się i mnie. Szczęściem okazała się okoliczność, że setki rysunków Puszkina – wszystkie te portrety przyjaciół, wrogów, ukochanych kobiet, starców, „staruch przebiegłych/chytrych”, elegantek, światowych piękności, „ich mężów rogatych, ogolonych i brodatych”, rysunki wnętrza, pejzaże, przedmioty zupełnie niezwykłe (na przykład wielokrotnie powtarzające się obrazy pistoletów lub szubienicy!) – te rysunki, powołane do życia rozmyślaniami lub samym spontanicznym uczuciem, odbijają/odzwierciedlają, jak się okazało, wszystkie skomplikowane przebiegi/ruchy, wszystkie zakręty/niuansy twórczej i ludzkiej drogi¹³.

Opowiadając o okolicznościach powstawania filmów o Puszkini, reżyser stwierdził: „Mieliśmy do czynienia z kilkoma «układami współrzędnymi», takimi, jak życie, twórczość literacka i, w końcu, graficzne komentarze do jednego i drugiego”¹⁴. Owe „układy współrzędnych”, o których mówi Chrzanowski, wyraźnie krzyżują się w jego animacji. Reżyser przypomina w swym filmie wybrane fakty z biografii pisarza: zesłanie poety, konflikt z dwoma carami, przyjaźń z dekabrystami i ich stracenie, pobyt w Michajłowskoje, najplodniejszą artystycznie „bołdinowską jesień”, miłość do Natalii Gonczarowej, petersburskie bale i rauty, dworskie intrygi i wreszcie śmierć poety ukazaną w finale filmu poprzez ujęcie jego pośmiertnej maski i dobiegające spoza kadru słowa Żukowskiego: „Co widzisz, przyjacielu?” W formie słownej narracji z offu przywoływane są fragmenty pamiętników i listów Puszkina, anegdoty, urywki jego poematów, wierszy, epigramatów w interpretacji dwóch wybitnych radzieckich aktorów: Innokientija Smoktunowskiego i Sergieja Jurskiego. Muzykę ilustracyjną tworzą kompozycje Alfreda Sznitke, już wcześniej współpracującego z reżyserem przy filmie *Cudowny dzień*. Przede wszystkim jednak Chrzanowski wydobywa graficzny walor

¹³ A. Chrzanowski, „*Bywajut strannyje sblizenija...*”.

¹⁴ Tamże.

rękopisów Puszkina – samego tekstu oraz towarzyszących mu szkiców: nie tylko urok rysunków, ale także odręcznego pisma, finezję zapisanych piórem i atramentem liter, zdań, kolejnych wersów...

Reżyser na różne sposoby „ożywia” rękopisy. W filmie pojawiają się więc rozbudowane scenki wykorzystujące autoportrety Puszkina, jak choćby rozmowa poety z carem czy z księgarzem (odsyłające do utworów Puszkina *Wyimaginowana / Wyobrażona rozmowa poety z carem* i *Rozmowa księgarza z poetą*). Warto nadmienić, że autorem tych fragmentów był współpracujący z Chrzanowskim Jurij Norsztein – dziś kolejny klasyk rosyjskiej animacji autorskiej. Obok nich są też ujęcia, w których do statycznych szkiców wprowadzany jest element ruchu – przedstawione na portretach postacie poruszają się, uśmiechają... Animacji poddawane są także inne elementy rękopisów – sam tekst, pismo poety. Krój zapisanych piórem i atramentem liter, układ zdań i kolejnych wersów poruszają się i przemieszczają, przemieniają w deszcz, śnieg lub morskie fale... Towarzyszą im określone ambieny, na przykład odgłosy padającego deszczu, szum fal.

Kreacyjny charakter animacji umożliwiający zmienność form i kształtów, płynność, z jaką obrazy łączą się ze sobą, przenikają, transformują... pozwalają wydobyć i ukazać widzowi piękno i urok rękopisów. Jak zauważył piszący o Chrzanowskim jeden z rosyjskich filmoznawców: „Tylko człowiek «kultury książkowej» mógł z taką miłością «ożywić» na ekranie wersy rękopisów Puszkina”¹⁵.

Dla Chrzanowskiego sam szkic, jego bieżąca linia stały się dramatyczną podstawą filmu: litery zwiły się w krajobrazy i postaci ludzi, niedbale rysunki na marginesach rękopisów, które Puszkini zrobił w wielkiej liczbie/ilości, tańczyły mazurka, klóciły się ze sobą i intrygowały. Głos spoza kadru czytał wiersze i listy Puszkina, a sam poeta, zmienny w wielu swoich ulotnych autoportretach, unosił się w filmie wśród prawdziwych i namalowanych pejzaży, wśród starożytnych rycin i rzeźb petersburskich – czasem lekkomyślny, czasem smutny. Ironiczne, łagodne i żywe spojrzenie reżysera na poetę, dawno zamienionego przez oficjalne literaturoznawstwo w ikonę, jakby rozbijały skamieniałą skorupę puszkiniotyki i dawały tej nauce świeży/nowy oddech¹⁶.

Decydując się na realizację filmów o Puszkinie, Chrzanowski istotnie podejmował wyzwanie: mierzył się ze specyficznym materiałem, przedstawiał postać-symbol, „ojca literatury rosyjskiej”, „pierwszego poetę Rosji” – jak zwykło się określać Puszkina. Status poety w literaturze rosyjskiej, ranga i znaczenie jego twórczości mają określone implikacje, takie jak ryzyko

¹⁵ O. Kowalow, *Nowiejszaja istorija oteczestwiennogo kino 1986–2000. Kino i kontekst*, t. 3, Sankt Petersburg 2001.

¹⁶ D. Goder, *Russkaja animacija: prodolżenije sledujet*, <http://www.pilot-film.com/show_article.php?aid=38> [dostęp: 2.03.2020].

„brązownictwa”, stereotypizacji, mitologizacji... Do tego dochodzą kwestie związane z filmowymi opowieściami o artyście, z filmową biografistyką – również podlegającą określonym spetryfikowanym wzorcom, konwencjom przedstawieniowym. Chrzanowski, wkraczając na taki obszar, szuka jednak własnej drogi i znajduje ją.

Bolesław Michałek, w latach siedemdziesiątych, w *Ćwiczeniach z anatomii kina*, przyglądając się kinematografii poprzednich dekad, opisywał pewien schemat, według którego konstruowane bywają zwykle biografie ekranowych bohaterów. Wiele jego rozpoznań nie straciło swej aktualności:

Otóż rygor póltoragodzinnego widowiska filmowego powodowały, że życie takiej postaci, bez względu na to, czym rzeczywiście było, zjeżdżało zwykle w tę samą koleinę. Bo życiu, które się opowiada, trzeba było nadać strukturę dramaturgiczną, jego epizody uporządkować wzdłuż wyraźnej linii konfliktu biegnącego przez wiele lat. Tu zderzać się miały ostro i równomiernie wątki, które naszą postać prowadzą do celu, z tymi, które są bezustanną pokusą do odejścia z obranej drogi. Coraz to więc dochodzi do wyboru, chociaż skądinąd wiemy, że bohater dokona wyboru prawidłowego. Gdyby tak nie było, na biografie filmową byłby sobie wcale nie zasłużył¹⁷.

Michałek zwracał uwagę na fakt, że w tego rodzaju filmach struktura dramaturgiczna wyznaczana jest poprzez konflikt między dążeniami, działaniami bohatera a tym, co stoi im na przeszkodzie. Wyróżniał trzy powtarzalne typy takich spięć. Pierwszy to „konflikt między posłannictwem a życiem osobistym, które go od posłannictwa odwodzi”¹⁸. Taką rolę spełniać mogą miłość, zarówno spełniona, jak i niespełniona, rodzina i obowiązki względem niej, które trudno pogodzić z pracą, pasją. Drugi wariant: „konflikt między misją bohatera a otoczeniem, społeczeństwem, czasem władzą; jego misji nie rozumieją, nie akceptują, albo nawet zwalczają. Ten wzór chętnie jest stosowany w biografiami artystów, ci z reguły wyprzedzają swoją epokę, a więc ona, nie rozumiejąc ich, stawia opór”¹⁹. Wreszcie trzeci przypadek: „konflikt między bohaterem a naturą. W grę wchodzi na przykład choroba śmiertelna, lecz ciągnąca się latami, bohater walczy więc z czasem; im bardziej słabnie ciało, tym bardziej koncentruje się duch; zanim śmierć go nam zabierze, musi osiągnąć cel”²⁰.

Przyglądając się życiorysowi Puszkina, nietrudno odnaleźć fakty i wydarzenia, które w filmowym scenariuszu mogłyby zostać potraktowane jako węzły dramaturgiczne, podporządkowane zwłaszcza schematom: konflikt

¹⁷ B. Michałek, *Ćwiczenia z anatomii kina*, „Kino” 1974, nr 9, cyt. za: B. Michałek, *Filmowa biografistyka – dziś*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 302.

¹⁸ Tamże, s. 303.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

posłannictwo bohatera – życie osobiste oraz bohater – otoczenie. Pierwszy z wymienionych konfliktów dotyczyłby warunków, w jakich tworzył pisarz, ustawicznych problemów finansowych, z którymi się mierzył, relacji z kobietami, a w końcu małżeństwa, krytykowanego przez wielu, jako coś z natury swej zbyt prozaicznego dla poety, niespójnego z romantycznie pojmowaną misją, posłannictwem artysty. Nieprzypadkowo córka feldmarszałka Kutuzowa, przyjaciółka Puszkina Elżbieta Chitrowa, w liście będącym reakcją na wieść o zaręczynach, pisała:

Boję się o Pana: niepokoi mnie prozaiczna strona małżeństwa! [...] Poza tym zawsze sądziłam, że geniuszowi dodaje sił jedynie pełna niezależność, a jego rozwojowi sprzyja szereg nieszczęść – szczęście pełne, mocne, długotrwałe i w końcu monotonne zabija talent, dodaje tuszy i zmienia raczej w człowieka przeciętnego niż w wielkiego poetę!²¹.

W konflikt bohater – społeczeństwo, bohater – władza wpisać można właściwie większą część biografii poety: stosunek dwóch carów do Puszkina uważanego za osobę niebezpieczną, politycznie podejrzaną: Aleksander I za polityczne utwory skazuje poetę na zesłanie. Mikołaj I sprawuje nad nim swoją okrutną kuratelę poprzez osobę cenzora i liczne grono szpicli (poprzez ten konflikt ujmowana jest biografia i twórczość pisarza w książce Mariana Toporowskiego *Geniusz i caryzm. Rzecz o Puszkynie*), relacje poety z nieprzychylnym mu otoczeniem, z takimi osobami, jak choćby Aleksander Benckenford, Faddiej Bułharyn i Mikołaj Griecz, z carską kamarylą, ze szpiegami, donosicielami i intrygantami. Nieprzypadkowo Andrzej Turczyński swoją literacką biografię *Ten szalony pan Puszkina* opatrzył znaczącym podtytułem *Studium o udreće*.

Również inne fakty biografii poety z powodzeniem potraktować można jako elementy o sporym scenariuszowym ładunku dramatycznym: przyjaźń z dekabrystami powieszonymi z rozkazu cara, liczne podróże, a wśród nich pobyt na Kaukazie i Krymie, w Besarabii, romanse – miłości i miłości poety²², takie, jak choćby fascynacja Karoliną Sobańską, piękną Polką, w której kochał się również Adam Mickiewicz, a która okazała się rosyjską agentką polityczną szpiegującą obu poetów, miłość do „Madonny” – Natalii Gonczarowej, wreszcie śmierć i jej okoliczności, którym swoją książkę *Kto zabił Puszkina* poświęcił Wiktor Woroszyński.

²¹ J. Łotman, *Aleksander Puszkina*, przeł. A. Węgrzyn, Warszawa 1990, s. 137.

²² Maria Wołkońska stwierdziła: „Jako poeta uważał za swój obowiązek kochać się we wszystkich ładnych kobietach i pannach, które spotykał na swojej drodze [...] w gruncie rzeczy Puszkina kochał tylko swą muzę i oblekał w poezję wszystko, na co patrzył”. A Iwan Liprandi pisał: „Puszkina miał słabość do ślicznotek i trzpiotek”. Cyt. za: J. Łotman, dz. cyt., s. 94.

Chrzanowski odwołuje się do wybranych faktów z życia poety, nie tworzy z nich jednak osi dramaturgicznej filmu, nie wydobywa ich potencjału „tragiczności”, „niezwykłości”, rezygnuje z chronologicznego porządkowania wydarzeń, z dyktatu faktografii. Szuka raczej innych – wizualnych, nastrojowych – elementów, które spajają odsyłające do biografii poety poszczególne fragmenty filmu. Reżyser staje także przed zadaniem, w jaki sposób przybliżyć widzom twórczość pisarza, jak pokazać jego specyfikę, oryginalność na filmowym ekranie.

W cytowanym tekście Michałka pojawia się konstatacja, której autor nie rozwija: „spośród artystów najchętniej brano muzyków i malarzy, bo ich sztuka, w przeciwieństwie do literatury, daje się łatwiej przedstawić w kinie”²³. Postawioną tezę potwierdzałyby liczne filmy biograficzne poświęcone kompozytorom lub piosenkarzom, w których na ścieżce dźwiękowej wykorzystana została muzyka odsyłająca do dokonań ekranowych bohaterów. Potwierdzałyby ją też filmy poświęcone malarzom – sceny prezentujące okoliczności powstawania słynnych obrazów, kulisy aktu twórczego ukazywane poprzez obecne w kadrach dzieła malarskie, nawiązania w warstwie wizualnej filmu do malarstwa konkretnej epoki. Doskonałym przykładem filmu animowanego o artyście, pokazującym różne rodzaje możliwych odwołań, jest *Twój Vincent* (2017) Doroty Kobieli i Hugh Welchmana. Opowiadająca o życiu i twórczości Vincenta van Gogha animacja wykonana została techniką malarską – kolejne kadry tworzą obrazy malowane farbą olejną wykonane na podobrazii. Wykorzystano również stworzone przez artystę obrazy: autoportrety, portrety, pejzaże, a poetyka filmu nawiązuje do autorskiego stylu malarza (kolorystyka, technika).

Na pozór literacki akt tworzenia i jego efekty mogą się z filmowego punktu widzenia wydawać mniej ciekawe, znacznie mniej widowiskowe (niż „wizualne” malarstwo i „audialna” muzyka jako elementy filmowej biografii). Poświęcona Puszkiniowi animowana trylogia Chrzanowskiego przeczy jednak takiej tezie. Reżyser znajduje bowiem oryginalny sposób na przybliżenie literackiej twórczości widzom swojego filmu – nie tylko w warstwie słownej – poprzez czytane z offu fragmenty wierszy, poematów i listów Puszkina, ale także w wizualnej. Pokazuje związki i relacje między tekstami i towarzyszącymi im szkicami. Przy okazji obala też inną dotyczącą biografistyki filmowej tezę, a mianowicie tę: „Filmowcy w poszukiwaniu atrakcyjnych tematów przyglądają się przede wszystkim życiu potencjalnego bohatera, a dopiero potem jego dziełu. [...] W związku z tym to nie dzieło, ale artysta i jego życie jest głównym tematem scenariusza

²³ B. Michalek, dz. cyt., s. 302.

filmowego”²⁴. W filmach Chrzanowskiego biografia Puszkina oglądana jest przez pryzmat jego tekstów oraz rysunków i to właśnie one dyktują wybór określonych faktów z życia poety.

Ukochany mój czas zajmuje w filmografii Chrzanowskiego miejsce szczególne, wpisując się w zainteresowanie reżysera sztuką, literaturą, stanowi jednocześnie miłowy krok w artystycznych poszukiwaniach na obszarze animacji, poszerza tradycyjne ramy filmowej biografistyki. Mówiąc o swojej twórczości, reżyser zwracał uwagę, że za idealną formę artystycznej ekspresji uważa kolaż pozwalający połączyć w jednym dziele elementy różnych stylów, poetyk²⁵. Przywoływał również termin stworzony podczas pracy przy filmie *Szklana harmonijka* przez kompozytora Alfreda Schnittke: wielostylowość, wielogatunkowość²⁶. Puszkiniowska trylogia stanowi przykład oryginalnej, autorskiej formuły opowiadania o artyście: wielostylowej, impresyjnej, opartej na synkretyzmie różnorodnych elementów, na asocjacyjności obrazów, słów, dźwięków, kształtów i barw. Reżyser przekracza tym samym granice uproszczonych genologicznych klasyfikacji, wąskich definicji. Opowiadając o życiu i twórczości Puszkina, wykorzystuje różnorodne środki, by przybliżyć widzom istotę dzieł poety, pokazać wielopoziomą, złożoną strukturę jego utworów. Odwołując się do dzieł Puszkina, Chrzanowski nie realizuje jednak klasycznych adaptacji, ekranizacji wielkiej literatury rosyjskiej. Zamiast tego wybiera, jak sam mówi, formułę eseju filmowego lub też impresji, „fantazji” filmowej²⁷. Postać Puszkina, jego biografia i dzieła zostają tym samym przetransponowane na atrakcyjny, nowoczesny język audiowizualny.

BIBLIOGRAFIA

Andriej Chrzanowski: „Sdelat’ etot fil’m było nieriealno wo vsiech odnoszenijach” [wywiad z reżyserem przeprowadziła Warwara Babickaja], „Seans”, <<https://seance.ru/articles/khrzhanovskij-shostakovich/>> [dostęp: 2.03.2020].

Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007.

Borodin G., *W borbie za malienikije myśli. Nieadekwatność cenzury (gława iz knigi „Animacija podniewol’naja)*, „Kinowiedczeskije Zapiski” 2005, nr 73, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/431/>> [dostęp: 2.03.2020].

²⁴ Wstęp, [w:] *Biografistyka filmowa...*, s. 9.

²⁵ Andriej Chrzanowski: „Sdelat’ etot fil’m było nieriealno wo vsiech odnoszenijach” [wywiad z reżyserem przeprowadziła Warwara Babickaja], „Seans”, <<https://seance.ru/articles/khrzhanovskij-shostakovich/>> [dostęp: 2.03.2020].

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

- Chrzanowski A., „*Bywajut strannyje sblizenija...*”, „Kinowiedskije Zapiski” 1999, nr 42, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/787/>> [dostęp: 2.03.2020].
- Chrzanowskij A., *Sotworienije fil'ma ili Nieskol'ko interw'ju po sluziebnym woprosam*, Moskwa 1990.
- Goder D., *Russkaja animacija: prodolzenije sledujet*, <http://www.pilot-film.com/show_article.php?aid=38> [dostęp: 2.03.2020].
- Kowalow O., *Nowiejszaja istorija otcziestwiennogo kino 1986–2000. Kino i kontekst*, t. 3, Sankt Petersburg 2001.
- Łotman J., *Aleksander Puszkina*, przeł. Anna Węgrzyn, Warszawa 1990.
- Michalek B., *Ćwiczenia z anatomii kina*, „Kino” 1974, nr 9.
- Szczerbina T., „*Poltora kota*” Andrieja Chrzanowskiego, <<https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/6/poltora-kota-andreya-hrzhanovskogo.html>> [dostęp: 2.03.2020].
- Wenzer N., *Reżissery sowietskogo mul'tiplikacionnogo kino*, Moskwa 1983.