

dr Iwona Grodź

**Miłość utkana
ze snów w *Cieniach*
zapomnianych
przodków Siergieja
Paradzanowa**

Ukraina to fascynujący tygiel, pogranicze kilku kultur, przestrzeń przenikania się Wschodu z Zachodem. W Polsce mniejszość ukraińska stanowiła i stanowi ważny element ogólnie pojętej tożsamości narodowej. To także klucz do zrozumienia historii i przestrzeni relacji polsko-ukraińskich. Poznanie inności zawsze wiąże się z możliwością zaskoczenia i zadziwienia.

Ważna jest jednak świadomość, że poznanie i zrozumienie, a także tolerowanie tej odmienności jest podstawą skutecznej komunikacji i zapobiega powstawaniu myślowych „klisz”. Biorąc to pod uwagę, „międzykulturowość” może być rozumiana jako przestrzeń dialogu „między kulturami”. To „między” może odsyłać do zjawiska określanego doświadczeniem „wspólnoty rozumienia” (perspektywa ogólna) lub pragnienia nawiązania kontaktu, pokazania odmienności, której nie można anulować czy odrzucić, ale warto starać się akceptować (perspektywa kontaktu za pośrednictwem medium sztuki artysty z odbiorcami). Stąd bierze się autorskie rozróżnienie na „międzykulturowość” (doświadczenie powszechnie dostępne) oraz „między kulturami” (doznanie „osamotnienia” w swojej inności mimo możliwości nawiązania kontaktu). To drugie przeżycie jest znane nie tylko przedstawicielom różnych kultur, ale przede wszystkim artystom, którzy tworząc, niejednokrotnie muszą borykać się ze świadomością możliwego niezrozumienia przez odbiorców, z wpisana w ich działania „potencjalną osobnością”, przeżyciem tego „między... [osobno] ... kulturami”.

Takie spojrzenie na artystów należących do szeroko pojętej „mniejszości”, a więc „w kontekście” i przez pryzmat doświadczenia międzykulturowości, sugeruje, że twórcy znajdują się w zmultiplikowanej przestrzeni. Podwójnej z powodu pochodzenia wskazanych osób (por. ich przynależność narodową, etniczną) i niezwykłego zawodu, który wykonują. Tak też jest w wypadku Siergieja Paradżanowa (1924–1990)¹, który w 2024 r. obchodziłby setne urodziny. Dla tego artysty ormiańskie pochodzenie okazało się, choć przecież nie zawsze świadomie, nieprzeniknioną i trwałą inspiracją. Był to również pierwiastek odróżniający go od innych, który tylko w twórczości artystycznej mógł zostać w pełni zmanifestowany. Podobnie jak wzbudzająca konsternację osobowość stawała się zrozumiała („wyjaśnialna”), a więc i akceptowalna (przez innych), w działaniach artystycznych.

Autor *Cieni zapomnianych przodków* (1964) należał do reżyserów, których nazwiska łączono z czasem przemian związanych z 1956 r. (zob. pojęcie „odwilż”)². Nie zmienia to faktu, że wcześniejsza polityka Związku Radzieckiego zniszczyła niemal całkowicie ukraińskie kino artystyczne. Czas pokazał, że zmiany zainicjowane w 1956 r. nie przyniosły upragnionej wolności ani zrozumienia potrzeby rozwoju kultury ukraińskiej. Biorąc pod uwagę powyższe uwarunkowania społeczno-polityczne, dobitniej widać, że los Siergieja Paradżanowa, który został usunięty na jakiś czas z branży filmowej i życia społecznego, wpisał się w walkę władz radzieckich z ukraińską kulturą narodową i w trwającą przez wiele dekad rusyfikację³.

Nie zmienia to faktu, że autor *Barw granatu* (1968) stworzył pewne wyobrażenie na temat kultury ukraińskiej

Zdj. 1. Kadr z filmu *Cienie zapomnianych przodków*
[domena publiczna]



Zdj. 2, 3. Kadry z filmu *Cienie zapomnianych przodków* [domena publiczna]

w zachodniej świadomości. Dlatego twórczość Paradżanowa może być dobrym wstępem do uświadomienia sobie potrzeby ciągłej aktualizacji wiedzy na temat przenikania się kultur Wschodu i Zachodu współcześnie, przede wszystkim w celu edukacji na rzecz tolerancji i dialogu międzykulturowego.

„Poetyckość” i „ludowość” *Cieni zapomnianych przodków*

Cienie zapomnianych przodków Siergieja Paradżanowa, nagrodzone na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Mar del Plata, dały początek fenomenowi „ukraińskiego kina poetyckiego”. Częściowo wytłumaczeniem korelacji filmu z liryzmem w tym wypadku może być wykształcenie reżysera, który w latach 1943–1945 studiował w konserwatorium grę na skrzypcach i śpiew. Uczył się również tańca w szkole choreograficznej przy Teatrze Opery, a jego mistrzami na wydziale reżyserii moskiewskiego Wszechniżkowego Państwowego Instytutu Kinematografii byli na przykład Ołeksandr Dowżenko czy Siergiej Eisenstein. Sztuka, bliska poezji, okazała się dlań naturalnym drogowskazem kierunku rozwoju działalności reżyserskiej. Potwierdzają to też *Cienie zapomnianych przodków*, które uznano nie tylko za przełomowe dla tej twórczości, ale przede wszystkim za arcydzieło kinematografii światowej.

Adaptacja opowiadania Mychajła Kociubyńskiego (1864–1913) pod tym samym tytułem, zrealizowana w setną rocznicę urodzin pisarza, przysporzyła Paradżanowi wiele cierpień. Projekcję tego filmu uznano za polityczną manifestację, co postawiło reżysera w niekorzystnym świetle wobec władz radzieckich. Podobnie jak tekst opowiadania, film był próbą wejścia w duchowy świat Hucułów – jednej z najstarszych grup etnicznych Karpat, „pasterzy kultywujących tradycyjny styl życia i będących aż do XX wieku żywym reliktem

archaicznej kultury”⁴. Pełne mistyki, symboliki religijnej i narodowej dzieło stanowiło na tle ówczesnej kinematografii niespotykany fenomen. Surowość i piękno oryginalnych huculskich tradycji, muzyki i wierzeń ludowych zachwycały od pierwszego kadru.

W lapidarnym skrócie fabuła opowiada o nieszczęśliwej miłości między Iwanem a Mariczką. Akcja, jak wcześniej wspominałam, rozgrywa się w niewielkiej huculskiej wsi w Karpatach, ale jakby poza czasem i realną przestrzenią. Młodzi zakochani znają się od dzieciństwa, niestety, od początku ich uczucie skazane jest na tragiczny koniec. Ich rodziny od zawsze, szczególnie od zabicia przez ojca dziewczyny rodzica Iwana, darzą się wielką wrogością. Po tragicznej śmierci przodka Iwan zmuszony jest podjąć pracę poza rodzinną wsią. Smutek rozstania młodych jest tylko preludium dla prawdziwej tragedii, która rozgrywa się już w czasie nieobecności chłopca. Mariczka, ratując zagubioną owcę, wpada do rzeki i umiera. Gdy Iwan dowiaduje się o śmierci ukochanej, straszliwie rozpacza. Przestaje dbać o bliskich, siebie, umiera jakby za życia. „Uścisk zmarłych”, w którym od dzieciństwa zakleszczony jest główny bohater, a następnie stopniowe wyobcowanie z życia, to jeden z kluczy do zrozumienia tragizmu historii opowiedzianej przez Paradżanowa. Paradoksalnie uwolnienie oznacza odejście wraz z dawną ukochaną.

Los głównego bohatera odmienia się, ale tylko pozornie, po spotkaniu innej kobiety – Pałagny. Iwan podejmuje próbę powrotu do świata żywych. Żeni się z nową dziewczyną. Małżeństwo okazuje się nieszczęśliwe. Mimo pięknie pokazanej przez reżysera pradawnej huculskiej tradycji zaślubin, w myśl której nowożeńcy mają zawiązane oczy i związani są jarzmem, Iwan nie przestaje w snach widzieć, a może i na jawie wspominać, dawną ukochaną. Odtrąca tym samym żonę i popycha ją ku zdradzie z Jurą. Jarzmo zostaje zdjęte, gdy Iwan odkrywa romans żony, a następnie po bójce z jej

kochankiem ginie w lesie. Tuż przed śmiercią spotyka zjawę dawnej miłości. Umiera, gdy dosięga jej ręki. Film kończy się niezwykłą sekwencją huculskiego pogrzebu lwana, w trakcie którego wokół trumny odbywają się radosne zabawy, przywodzące też momentami na myśl korowód tańca śmierci. Wszystko zza okna – jeszcze z oddali – oglądają małe dzieci, nowe pokolenie ludzi gór. Cykl życia i śmierci zatacza krąg.

Mimo że wielu badaczy wskazywało poetycki i ludowy rodowód *Cieni zapomnianych przodków*, to tylko w niewielkim stopniu próbowano te dwa wątki sfunkcjonalizować w jego analizie i interpretacji. Warto więc wraz z uczniami bliżej przyjrzeć się wyznacznikom poetyckości i ludowości tego filmu Paradżanowa, pamiętając jednocześnie o kontekście czasoprzestrzennym.

Działania edukacyjne:

1. Próba definicji pojęcia: „poetyckość” w kontekście sztuki filmowej⁵.

Poetyckość kina może być rozumiana jako zbliżenie sztuki ruchomych obrazów do literatury przez „wysuwanie na pierwszy plan” języka filmu, jego integracja, preferowanie fikcji, myślenie o przekazie artystycznym jako przedmiocie estetycznym, tworze intertekstualnym i autotelicznym.

2. Wskazanie uczniom elementów „poetyckich” w filmie Paradżanowa, m.in.:

- skupienie uwagi widza na detalach, nawet tych mało oczywistych (i nie tak pięknych jak przejawy sztuki huculskiej), jak omszałe kamienie, porzucone w ziemi narzędzia pasterskie,
- stosowanie dużych zbliżeń w kontraście do planu dalekiego w scenach, w których dochodzi do szybkiego przejścia z twarzy bohatera do widoku górskiej przestrzeni,
- użycie różnych odmian przesunięć osi widzenia

w pionie i w poziomie, co widoczne jest w scenach ukazujących pracę w lesie czy wieczory spędzane we wnętrzach mieszkalnych,

- sfunkcjonalizowanie ruchu przyspieszonego i (lub) zwolnionego (spotkanie zjawy Mariczki),
 - stosowanie różnych kątów i punktów widzenia, np. z wysokości sosny,
 - wykorzystanie kadrów odwróconych i innych sposobów zmiany proporcji, np. w scenach wizualizujących podświadome wizje bohaterów,
 - stosowanie zdjęć kombinowanych czy obrazu rozmytego w scenach wizyjnych⁶,
 - sygnalizowanie obecności kamery, np. oblanie obiektywu czerwonym płynem symbolizującym krew (por. autotematyczność),
 - twórcze wykorzystanie dźwięku przesuniętego lub transformowanego, montowanego z obrazem, ale nie zawsze automatycznie z niego wynikającego.
3. Próba definicji pojęcia: „ludowość” w kontekście sztuki filmowej⁷.
4. Wskazanie uczniom elementów „ludowych” w filmie Paradżanowa, m.in.:
- fantastyka zaczerpnięta z huculskiej mitologii,
 - wykorzystanie w warstwie dźwiękowej filmu charakterystycznych dla Huculszczyzny instrumentów muzycznych, jak drymba (drumla), trembita, flojara, kałataczka, duda i inne,
 - za pomocą pieśni porozumiewają się też wielokrotnie bohaterowie. W ten sposób artysta filmowiec nawiązuje do tradycji przyśpiewek ludowych (kołomyjki), kolęd, a w scenach weselnych – ładkannia (pieśni weselne). Ludowymi motywami muzycznymi przepełnił film kompozytor Myrosław Skoryk,
 - elementy folklorystyczne związane są również z wystrojem wnętrz, dla którego inspiracją



Zdj. 4, 5. Kadry z filmu *Cienie zapomnianych przodków* [domena publiczna]



Zdj. 6. Kadr z filmu *Cienie zapomnianych przodków* [domena publiczna]

były chaty ze wsi Krzyworównia – miejsce zdjęć do filmu, oraz wykorzystanie autentycznych huculskich ubrań. Są one informacją o społecznym statusie, etapie życia i emblematem sytuacji emocjonalnej bohaterów, w której znajdują się w danym momencie. Wszystko to harmonijnie koresponduje z wierzeniami ukraińskich górali w moc natury, jej ożywiający i sprawczy charakter, a przede wszystkim w obecność duchów, zarówno dobrych, jak i złych wśród żywych.

Taka perspektywa pozwala rozumieć „poetyckość” i „ludowość” kina Paradżanowa za niepowtarzalną

„mapę duchową i kulturową” jej autora, dla którego najważniejszą funkcją sztuki była funkcja integrująca, a więc budowanie wspólnoty i narodowej tożsamości. Istotne są ponadto jej ponadczasowość, zaangażowanie i refleksyjność. Obecność cieni sygnalizuje zmierzch, ale nie koniec, a więc sięgnięcie do odległej przeszłości można odbierać jako jeden z możliwych projektów tożsamościowych.

5. Propozycja napisania przez uczniów pracy na temat własnych przodków (zob. też – kronika rodzinna).

Podsumowując, rozpad Związku Radzieckiego w praktyce kulturalnej oznaczał powrót do źródeł tradycji artystycznych poszczególnych narodów i poszukiwanie najwybitniejszych twórców (także tych mniej oczywistych) czy dzieł stanowiących o ich odrębności i tożsamości. W ukraińskiej rzeczywistości proces ten miał szczególne znaczenie. Zainteresowanie twórczością Paradżanowa jest niewątpliwie dobrym punktem wyjścia tego typu rozważań. To też ważny początek na drodze do zrozumienia istotności dialogu polsko-ukraińskiego w przyszłości, dla którego doskonałym medium może być sztuka.

[Fragment większej całości o twórczości filmowej Siergieja Paradżanowa]. ■

dr Iwona Grodź

Literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki (Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki. Przygotowuje się do procedury habilitacyjnej. Autorka m.in. książek: *Zasztyfowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (Gdańsk 2008), *Jerzy Skolimowski* (Warszawa 2010), *„Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa* (Poznań 2005), *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (Warszawa 2015), *Between Dream and Reality* (Berlin 2018), *Hasowski Appendix* (Kraków 2020) i wielu innych publikacji naukowych.

Bibliografia:

- Burszta W.J., *Międzykulturowość – zmięty czasów. Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 56, s. 16–18.
- Chmielewski K., *Siergiej Paradżanow. W poszukiwaniu piękna przedmiotu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 281–301.
- Fiołek-Lubczyńska B., *O formie artystycznej kina poetyckiego - refleksja teoretyczna*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2002, nr 5, s. 243–252.
- Hunca E.M., *O zapomnianym filmie Siergieja Paradżanowa (Kwiatek na kamieniu)*, [w:] *Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian)*, red. L. Czapliński, B. Żmudziński, Kraków 1998, s. 74–82.
- Hućkowska J., *Od Wiertowa do Skoniecznego „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*, Kraków 2023.
- Kantyka P., *Poezja filmowa – film poetycki*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2011, nr 7, s. 153–166.
- Kletowski P., *Oblicza kina „Etno”*, „Komunikacja i Sztuka” 2014, nr 5, s. 205–216.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.
- Kościołek J., *Rola języka w kształtowaniu tożsamości narodowej współczesnych Ukraińców*, [w:] *Słowianie w Europie. Historia. Kultura. Język. III*, red. K. Pietrzycka-Bohosiewicz, A. Wawrzyńczak, B. Gołąbek, Kraków 2008, s. 285–292.
- Matusiak A., *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 139–146.
- Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997.
- Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian)*, red. L. Czapliński, B. Żmudziński, Kraków 1998.
- Wojnicka J., *Aszuch i radziecki cenzorzy*, „Didaskalia” 2007, nr 82, https://archiwum.didaskalia.pl/82_wojnicka.htm [dostęp: 6.10.2024].
- Wojnicka J., *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012.
- Wojnicka J., *Siergiej Paradżanow – reżyser kina*, „Images” 2023, t. 34, nr 43, s. 137–156.

Filmografia:

Cienie zapomnianych przodków / Тіні забутих предків (1964, premiera 1965) – film zrealizowany w języku ukraińskim. Scenariusz: Iwan Czendej na podstawie powieści Mychajła Kociubynskiego. Zdjęcia: Jurij Illienko. Muzyka: Myrosław Skoryk. Scenografia: Heorhij Jakutowycz. Kostiumy: Lidia Bajkowa. W rolach głównych wystąpili: Iwan Mykołajczuk, Łarysa Kadocznikowa, Tetiana Bestajewa, Ołeksandr Rajdanow, Ołeksandr Haj, Neonila Hnepowska. Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Mar del Plata (1965).