

Sergiusz Eisenstein

Nie wysłany list do Jurija Tynianowa : zamiast komentarza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (44), 165-172

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świadcstwa

Sergiusz Eisenstein

Nie wysłany list do Jurija Tynianowa

Zamiast komentarza

W ostatnim okresie swej twórczości Eisenstein szczególnie silnie interesował się kolorem i możliwościami jego wykorzystania w dziele filmowym. Jak ważne były to dla niego zagadnienia, mogą świadczyć o tym jego liczne prace teoretyczne na ten temat. (Zob. S. Eisenstein: *Izbrannyje proizwiedienija w VI tomach*. T. I i III. Moskwa 1964). W tym samym czasie zamierzał stworzyć swój pierwszy kolorowy film i poszukiwał dla niego odpowiedniego materiału. Wybór padł na biografię Puszkina z uwagi na jej niezwykłą „ruchomą dramaturgię koloru” (t. III, s. 492) — od kolorystycznej pełni młodości do ascetycznego białoczarnego krajobrazu swej śmierci. „Obrazy biografii roily mi się kolorowymi wyobrażeniami” — napisze później Eisenstein w szkicu *Kolorystyczne opracowanie filmu «Miłość poety»* (t. III, s. 492), który jest rozwinięciem listu do Tynianowa i zawiera opis węzłowych scen z życia Puszkina, widzianych od strony ich kolorystycznych dominant.

Głównego organizującego rdzenia dla tej kolorowej biografii dostarczyła rozprawa Tynianowa *Bezimienna miłość*, napisana w roku 1939 w czasie jego intensywnej pracy nad powieścią biograficzną o Puszkynie. Chodziło w niej o rozwiązanie pewnej zagadki z biografii poety, a mianowicie, kto jest realną adresatką i bohaterką jego elegii miłosnych. Kim była ta nie nazwana nigdzie kobieta, obiekt najdłuższego i najsilniejszego uczucia poety, obiekt nieosiągalny?

Tynianow, dokonawszy wnikliwej analizy tak utworów poetyckich, jak i dokumentów archiwalnych, doszedł do wniosku, że Puszkini przez lat niemal dwadzieścia beznadziejnie kochał się w Katarzynie Karamzinowej, żonie znanego literata i historyka państwa rosyjskiego. Ten nieznaną szczegół biograficzny krył w sobie poważne konsekwencje, prowadził bowiem do radykalnej zmiany opinii o Puszkynie jako człowieku prywatnym. Warto

przytoczyć tu zakończenie artykułu Tynianowa, przynoszące jak gdyby nowy „obraz poety”. „Staje się jasne — pisze Tynianow — jak fałszywe jest wyobrażenie o Puszkynie jako o człowieku wietrznym, *lekkomyślnym*, nieustannie i beztrósko zmieniającym swoje przyjaźnie: męcząca i namiętna miłość siedemnastoletniego licealisty zmusiła go w godzinę śmierci przede wszystkim zawołać Karamzinową. Ta «utajona», «bezimienna» miłość przeszła przez całe jego życie” (J. Tynianow: *Puszkין i jego sowriemienniki*. Moskwa 1969, s. 232).

Traktując przywołaną wyżej „hipotezę Tynianowa” jako oś przyszłego filmu, jako jego „najbardziej wspaniały temat ze wszystkich możliwych tematów na materiale biografii poety” (t. III, s. 496), Eisenstein nadaje jej psychoanalityczną wykładnię. „Donzuanizm” Puszkina (i w życiu, i w literaturze), tragiczne w sumie małżeństwo tłumaczy Eisenstein za „wiedeńskim profesorem” pogonią za możliwie doskonałą „zastępczynią” tej pierwszej wielkiej miłości. Ślepy, bezsensowny, zupełnie potworny — jak twierdzą puszkiniolodzy — afekt do Natalii Gonczarowej, swej późniejszej żony, można wyjaśnić tym, że była ona „najpełniejszym ucieleśnieniem tych rysów, dzięki którym niezapomnianie weszła do nieokiełznanych, gorących uczuć zakochanego licealisty starsza dama, małżonka szanowanego człowieka, który w jej obecności i, zdaje się, przy jej udziale, prawił mu ironiczne morały o niestosowności i niedorzeczności jego namiętności” (t. III, s. 497).

Mamy tu pewnego rodzaju „konstrukcję schodkową”. Hipotezę Tynianowa, rezultat intuicyjnego wniknięcia historyka literatury w biografię poety, podejmuje Eisenstein, wyposażając ją w dodatkowy ważny moment. List do Tynianowa — nie wysłany z powodu śmierci adresata — stanowi pewien materiał do zagadnienia wzajemnych związków nauki i sztuki (*Wahrheit i Dichtung*), współpracy intuicji historyka i artysty. Jest on również świadectwem wzmożonej pracy Eisensteina nad generalnymi problemami estetyki, prowadzonej przez niego w okresie wojny i latach powojennych. Szczególnie pasjonowały go wszelkie przejawy archaicznych, pralogenicznych przeżyć w życiu i sztuce. Zwrot m. in. ku różnym odmianom psychologii głębi był podyktowany właśnie dążeniem do wyświetlenia roli tego „regresywnego” elementu, obecnego w każdym znaczącym dziele sztuki (por. książkę W. W. Iwanowa *Oczierki po istorii siemiotiki w SSSR*, Moskwa 1976, w dużej mierze poświęconą Eisensteinowskiej teorii sztuki).

List ten jest także dobrym przykładem stylu myślenia i pisania wybitnego reżysera i myśliciela z ostatniego okresu jego działalności. Stylu, opartego na potocznej intonacji, nieoczekiwanych skojarzeniach, pełnego kolokwializmów, obcojęzycznych zwrotów, neologizmów. Dalekiego — jak sam pisał — od „poważnego, artykułowobadawczego pisania” (t. I, s. 521).

Przekład oparto na tekście zamieszczonym w zbiorze *Jurij Tynianow. Pisatel i uczonyj*. Moskwa 1966, s. 176—181.

Z olbrzymim zadowoleniem przeczytałem, siedząc w domu wypoczynkowym w górach u chińskiej granicy, Waszego Puszkina (część III, «Znamia» nr 7—8). W swoim czasie w całkowity zachwytyt wprawiła mnie Wasza hipoteza, wyłożona w artykule «Bezimienna miłość», i rozwinięcie tego tematu jest tutaj nie mniej pasjonujące.

Ten zachwytyt miał również swoje *Persönliche Gründe*.

Mniej więcej rok przed wojną nosiłem się z myślą (i na zlecenie komitetu) zrobienia pierwszego wielkiego, poważnego kolorowego filmu.

Potrzebny był temat. Podsuwano mi to Tomasza Campanellę, to Giordano Bruno. Jako postacie malownicze.

Jednak mnie oni mało urządzali, pomimo swej całej zewnętrznej barwności.

Szukałem czegoś takiego, gdzie kolor nie byłby malowanąką, ale wewnątrznie-koniecznym czynnikiem dramaturgicznym.

Robić pierwszy kolorowy film o malarzu jest tak samo niezręcznie, jak w swoim czasie było już rzeczą zbyt prostą i naiwną robić muzyczne filmy koniecznie o kompozytorach.

Zaś film, który byłby zarazem filmem muzycznym i kolorowym, trzeba oczywiście robić tylko o poecie.

Tak powstała myśl o Puszkinie.

Właśnie dlatego o Puszkinie, że oprócz cudownej gry muzycznych motywów, outline jego biografii został po prostu przez Boga stworzony dla barw.

Te motywy przewodnie są czysto wagnerowskiego typu, którego wtedy wystawiałem w Teatrze Wielkim i którego metoda bawiła mnie wtedy przez swoje podobieństwo do tego, co robi chociażby Czechow, np. w «Trzech siostrach». Na przykład motyw «Stary mąż, groźny mąż...», zaczynając od przygody, która dała początek «Cyganom» — prawdopodobnie było coś takiego? Albo jeśli nie było, to *Dichtung* mogłaby zastąpić *Wahrheit* — do Puszkina na Czarnej Rzeczce, słuchającego nad ranem Cyganek, śpiewających mu jego własnych «Cyganów» (to nie apokryf?).

Zmiana roli samego Puszkina wewnątrz tego motywu.

Albo temat przesądu — nakaz, by lękać się białego, — obrączka zaręczynowa uroniona podczas ślubu, biały Dantes (i jak to dobrze, iż złowrogim jest nie czarne, ale białe).

A jaki czar w muzyczno-wizualnym aspekcie, podwójny temat wielkoświatowego towarzystwa, znajdującego się na przejazdach na saniach i jednocześnie «requiem» dla Puszkina, jadącego przez to pstrokate défilé do czarno-białego pejzażu czarnych sylwetek rywali na białym śniegu.

Splowiato-zakurzony «akwarelowy» pierwiastek na południu, tak dobrze odkładający się w delikatne akwarele początku XIX wieku. Męska malowniczość okresu rozkwitu. Kominek w Michajłowskoje i soczystość krwawej gamy pełnokrwistych tonów Rosji XVI i XVII wieku: «krwawi chłopcy» Borysa («Biesy» jako inny leitmotiv muzyczny).

Fatalny temat białego wokół romansu z Natalie.

Petersburg ostatniego okresu z zanikającym kolorowym widmem, stopniowo pochłaniany przez mrok. W ciemnym kadrze tylko jedna-dwie kolorowe plamy. Zielone sukno stołu do gry, żółte świece nocnych przyjęć u Golicynowej (byłoby przestępstwem odstąpić od błękitnego koloru jej sarafanu?). Tak mi się przedstawiało we wstępnych jakichś szkicach kolorowe ucieleśnienie tematu «Dżumy», «Czarnej śmierci», pochłaniającej jedna za drugą kwitnące barwy jakiejś wymyślonej Italii (albo Anglii!). I w końcu, finałowe blanc et noir. Oraz pełny ton końcówki z trumną unoszoną w noc. Tutaj, oczywiście, nie bez wpływu Gogola i jego opisów widma barwnego (jak to dobrze zostało zreferowane przez Biełego). Ale ciekawe, że to, co charakteryzuje kolorystyczny ruch wewnątrz gogolowskiego opusu, jakoś samo przez się uклада w biografię stworzenia opusu puszkiniowskiego!

Tak czy inaczej gra kolorystycznych i muzycznych motywów powstawała sama przez się. Dla scenariusza brakowało głównego motywu — prywatnie tematycznego, co dla filmu tak «osobowego» jest po prostu niezbędne.

Teraz w «ludzkim» przekroju mego Iwana Groźnego staram się przeprowadzić leitmotiv jedynowładztwa jako tragiczną nieuchronność jednoczesności jedynowładztwa i samotności. Jeden jako jedyny i jeden jako opuszczony przez wszystkich i samotny. Sami rozumiecie, że właśnie to starają mi się zarówno w scenariuszu, jak i w filmie «zastępować» w pierwszej kolejności!

Że bohaterem filmu ze wszystkich możliwych Puszkiniów powinien być Puszkini-kochanek avant tout było jasne od samego początku.

Ale — mon Dieu — w tym oceanie przygód znaleźć ścieżkę dla kompozyjnego farwatoru!

I tutaj przyjacielska ręka wskazuje mi Waszą «Bezimienną miłość».

Oto jest temat! Klucz do wszystkiego (i wcale nie tylko scenariuszowo-kompozyjny!).

I przed oczyma od razu wszystko, co trzeba.

Natychmiastowe psychologiczne przekonanie się do Waszej hipotezy wiąże się, rzecz jasna, z resztkami wspomnień o freudowskiej (assez possible) interpretacji «donżuanizmu» jako poszukiwań tej jedynej (nie «nadaremnie» jest u Puszkina również «Don Juan»). Zresztą, być może, nawet silniejsze od namacalnego przykładu, jawnie spotkanego w życiu Chaplina.

Sentymentalna biografia Chaplina, z którym poznałem się dostatecznie blisko, jest właśnie taka.

To miłość do jednej i tejże Marion Davis (nie mylić z Betty Davis), która «innemu jest oddana» — R. Hurstowi (od gazet), i nawet bez przestrzegania kościelno-administracyjnych formalności.

Hurst taki sam karzący «Vater Imago», podobny do Karamzina, tylko w znacznie bardziej strasznych i hałaśliwych formach, prawie zupełnie miażdżący Chaplina podczas jednego z miłosnych wybuchów chaplinowskiego «recydywu» w stosunku do Marion Davis...

Tak czy inaczej rzecz jest zabawna: Hurst i Karamzin, Karamzino-wa i Marion Davis, Puszkina — Chaplin.

Nawiasem mówiąc, jest wiele wspólnego między Chaplinem w życiu codziennym i Puszkinem, jakim go znamy.

Zaś co się tyczy kalejdoskopu pań wokół nich, to nie wiadomo, kto kogo przelicytuje. Zresztą, Wasza hipoteza (przynajmniej dla tego konturu filmu, który zaczął się u mnie zarysowywać) miała jeszcze większe znaczenie.

I w tym miejscu zwracam się do Was już z pytaniem. Czy nie tkwi również sekret całkowicie niezrozumiałej (przynajmniej für uns Laien) namiętności Puszkina do Natalii Gonczarowej? Przynajmniej dla nas, «czytajacej publiczności», która zna Puszkina tylko z wydanych i ogólnie dostępnych materiałów, «szaleństwo» tego całkowicie alogicznego i niczym niewytłumaczalnego porywu namiętności jest zupełną zagadką.

Wasze przypuszczenie dostarcza, według mnie, klucza również do

tęgo. Oczywiście, jeśli uznamy chociażby za cząstkową prawdę «wyżej wspomniane» teoretyczne założenie wiedeńskiego profesora o poszukiwaniach Ersatz'u niedostępnej ukochanej...

Natalie jako «formalny» Ersatz Karamzinowej.

I teraz do Was jako badacza i pisarza (tj. bardziej swobodnego w domysłach) pytanie: jeśli to możliwe, to dzięki czemu, dzięki jakim cechom Natalie mogła zostać takim Ersatz'em?

Samiście nasunęli myśl — zechciejcie sami odpowiedzieć.

Ze namiętność do Natalie jest mimo wszystko czymś przebiegającym poza uwzględnianiem realnego stanu rzeczy i obiektywnych danych, nie wróżących pomysłności, wydaje mi się oczywiste. (Nawet pierścień zaręczynowy, padając pod nogi, stara się w ostatniej chwili opamiętać szaleńca).

Gdzież są te przesłanki prawie odruchowego przeniesienia namiętności z jednej na inną w jakiejś widocznie iluzorycznej pewności i przeświadczeniu, że wreszcie został znaleziony doskonały Ersatz? The discrepancy tej pewności z ledwie mglistą świadomością omyłki to prawdziwy osobiście tragiczny materiał człowieka, szamocącego się we władzy odczuć *deren er nicht Herr werden kann!* (Um es ganz wissenschaftlich auszudrucken muss man's deutsch niederlegen).

Stosunki Karamzinowa — Aleksander I — o tym Wy w artykule zdaje się nie pisaliście: nie mogę sprawdzić, nie mam go pod ręką, — i dalej stosunki Natalie — Mikołaj I też bardzo ciekawie splatają te dwa kobiece obrazy prawie hoffmanowską tragicznością z tą — czymś (czym?) przypominającą żywą — lalką (Olimpią?), chytrze podsuniętą przez złowieszczego zbrodniarza łatwowiernemu poecie.

Tak czy inaczej Wasz punkt widzenia szalenie mnie zafascynował. Naukowa prawdziwość i jego historyczna wiarygodność zupełnie mnie nie niepokoiły.

Zachwycało wewnętrzne prawdopodobieństwo.

I jeżeli Wy wzorem Joyce'a zakończylibyście swój artykuł tak jak on kończy jeden z najdłuższych rozdziałów «Ulissesa» (scena w bibliotece publicznej), gdzie niezbitcie udowadnia, że cała twórczość Szekspira i osobliwości jego poglądów wypływają z faktu pierwszego jego jego związku ze znacznie bardziej dorosłą, podeszłą kobietą

(oyez oyez!), — *Dedalus* mówi wprost o zgwałceniu młodzieniaszka przez podstarzałą damę: a potem na pytanie postawione *Dedalusowi*: «A wy sami w to wierzycie?», czarująco odpowiada ustami swego bohatera: „Naturalnie, że nie” (wszystkie rozważania są wspaniale wytrzymane w poważnych *à s’y méprendre* tonach, parodia sporów szekspirologów) — oto i dla scenariusza o *Puszkynie*, jakim on rysuje się mi do tej pory, nic bardziej uroczego nie można znaleźć!

Następnym krokiem dla Was byłoby napisać o pracy nad scenariuszem.

Ale tutaj zdarzyła się rzecz najsmutniejsza: okazało się, że technicznie na razie i myśleć nawet nie możemy o kolorowym filmie o takiej technicznej giętkości i takiej doskonałości, bez której włożyć w takie pomysły byłoby bezsensowne i naganne.

Powstał potem *Iwan Groźny*.

Potem — wojna.

Perspektywa kolorowego filmu jak na razie nie jest bliska.

Mam nadzieję, że nasi przywódcy domyślą się na drodze ogólnego zbliżenia się z potężnym sąsiadem — *Ameryką* (jeśli uważać *Cieśninę Beringa* za możliwą do przejścia) ustanowić z *USA* coś w rodzaju «kolorowej konwencji» w celu wykorzystania ich techniki do naszych tematów.

Tak czy inaczej (jeśli nie odstrasza Was ton i pobudki mego listu do Was) bardzo proszę «uważać Waszego *Puszkina*» w zrelacjonowanym przekroju scenariuszowo «moim».

Groźny car jeszcze nieszybko uwolni mnie ze swych objęć, ale trzeba myśleć i o przyszłości. (Z tematów wojennych pociąga mnie tylko epicki temat o *Wojnie* jako takiej, kończącej się szczególną «*Apokalipsą*» — póki co dosyć mgliście).

A swoją drogą, czy istnieją chociażby aluzje do tego, co zamierzał pisać *Puszkina* w swoim «*Kurbskim*», którego imię, o ile rozumiem, figuruje w jego dramaturgicznych zamierzeniach? A jeżeli nie ma danych, to być może można domyślać się, czym to mogłoby być? Przedłużenie linii *Samozwańca*? Napiętnowanie? Potępienie? Współczucie? Wychwalanie?

Raz jeszcze z całego serca, już po prostu jako czytelnik, dziękuję Wam. I jeśli Was nie bardzo męczy choroba, to czekam na kilka

linijek od Was do nas, do dalekiej Ałma-Aty, skąd chcę uciekać całą duszą (chcę całą duszą, ale uciekać myślę czymś bardziej dostosowanym do szybkich przemieszczeń).

1943 r.

*Pozdrowienia
Szczere Was kochający
S. Eisenstein*

przełożył Bogusław Zylko