

Liliana KalitaDOI: <https://doi.org/10.31648/apr.4878>

Uniwersytet Gdański

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6025-2643>

liliana.kalita@ug.edu.pl

Filmowe Tbilisi, Moskwa i Warszawa we wspomnieniach Heleny Amiradźibi-Stawińskiej

Złożone i wielowymiarowe polsko-gruzińskie relacje kulturowe, sięgające swym początkiem XV wieku [Occheli 2009, 239–243], ze względu na specyfikę sytuacji geopolitycznej obu narodów wymagają rozpatrywania ich w kontekście wpływu najpierw Rosji, a potem Związku Radzieckiego. O ile jednak, jak zauważa Paweł Kowal, po II wojnie światowej większość państw wchodzących w skład wschodniego sąsiada nie była traktowana przez Polaków jako odrębne, posiadające własną specyfikę kulturową, byty, o tyle Gruzja w świadomości Polaków funkcjonowała jako kraj wprawdzie egzotyczny, ale jednak wyróżniający się cechami szczególnymi. Stało się tak, zdaniem badacza,

w pewnym stopniu dzięki kulturze masowej PRL: np. brawurowo zagranej przez Włodzimierza Pressa roli Grigorija Saakaszwilego w do znudzenia emitowanym serialu *Cztery pancerni i pies*. O herbacianych polach Batumi w 1968 roku śpiewały Filipinki, ulicom warszawskiej dzielnicy Stegny nadawano nazwy gruzińskich miast [Kowal, online].

Jeśli szukać śladów odcisniętych w polskiej kulturze przez Gruzinów, to bez wątpienia warto przywołać i przypomnieć osobę Heleny Amiradźibi-Stawińskiej (1932–2017), która zdaniem Moniki Talarczyk-Gubały „należała do najbarwniejszych postaci kinematografii PRL” [Talarczyk-Gubała 2017, 91] nie tylko ze względu na swoją reżyserską działalność, lecz także za sprawą małżeństwa i współpracy z czołowym scenarzystą lat 60. i 70. minionego wieku, Jerzym Stefanem Stawińskim. Przywracanie Helenie Amiradźibi należnego jej miejsca w historii polskiej kinematografii widoczne jest w ostatnich latach w publikacjach filmoznawczyń – wspomnianej już Moniki Talarczyk-Gubały i Anny Taszyckiej, której tekst zamieszczony w tomie *(Nie)widzialne kobiety kina* to na naszym gruncie jak dotychczas najpełniejsza analiza działalności gruzińskiej reżyserki, zawierająca, oprócz szkicu biograficznego, omówienia zrealizowanych przez nią filmów. Wśród

dokonać „Dżiby” (bo tak była nazywana H. Amiradżibi-Stawińska przez polskich przyjaciół) na uwagę zasługują zarówno jej fabularne i dokumentalne filmy, będące świadectwem określonej epoki, odznaczające się ironicznym spojrzeniem na otaczającą rzeczywistość, jak i spisane wspomnienia, zawarte w trzech odrębnych publikacjach: *Słodkie życie księżniczki* (1996), *Książka antykucharska* (2007) oraz *Moja filmowa Moskwa. Białym pociągiem dookoła wódki...i nie tylko* (2011). Teksty te, napisane żywym i barwnym językiem, przywołujące znane postaci działaczy politycznych i kulturalnych, opisujące egzystencję w kraju budującym komunizm, którego symbolami dla Heleny Amiradżibi było dwóch polityków gruzińskiego pochodzenia: Josif Stalin i Ławrientij Beria, ukazujące skutki naznaczonej ścisłymi rygorami ideologicznymi polityki kulturalnej, stanowią doskonały materiał ilustracyjny do dziejów Europy Środkowo-Wschodniej zaprezentowany nie w ich wymiarze patetycznym, typowym dla historycznych syntez, ale ujęty od strony ludzkiej, będący świadectwem atmosfery, w jakiej żyli mieszkańcy krajów znajdujących się w sferze oddziaływania ZSRR.

Perspektywa przyjęta przez autorkę wspomnień sytuuje jej książki w obrębie egodokumentów, sprawiając, iż – jak zauważa Władysława Szulakiewicz – „mamy niejako bardziej bezpośredni dostęp do wydarzeń historycznych” oraz „uzyskujemy informacje niezbędne dla stworzenia obrazu przeszłości, takie jak klimat duchowy okresu historycznego, który nie jest możliwy do odtworzenia na podstawie innych dokumentów” [Szulakiewicz, online]. H. Amiradżibi-Stawińska w swojej prozie wspomnieniowej, przywołując określone fakty i zdarzenia, często łączyła ze sobą perspektywę środowiskową z biograficzną. Ta pierwsza była „perspektywą grupy społecznej, z której się wywodziła”, druga natomiast pozwalała przekazać „sposób widzenia określony jej osobowością i uwarunkowanym wewnętrznym życiem” [Pryszczewska-Kozołub, online] – nasyconym pierwiastkiem żywiołowym, pełnym ograniczeniami i wymaganiami politycznymi swoich czasów. Warto jednak mieć na uwadze również fakt, że „wspomnienia pozostają źródłem szczególnym, ponieważ stanowią subiektywny opis zdarzeń dokonywany niejednokrotnie po latach” [Urbański 2017, 38], co powinno budzić czytelniczą czujność i wymaga często krytycznego odbioru. Jak zauważa Kamila Lasocińska, „aktywność autobiograficzna traktowana może być jako autokreacja, zawiera bowiem elementy twórcze. Wiąże się z refleksyjnym odniesieniem się do przeszłości, określaniem własnego «ja», projektowaniem przyszłości i planowaniem nowych zadań” [Lasocińska, online]. W przypadku osobowości twórczej, a z taką mamy do czynienia w przypadku H. Amiradżibi-Stawińskiej, świadomej faktu, iż los zetknął ją z interesującymi osobowościami epoki, w jakiej przyszło jej żyć, sięganie do zasobów pamięci może być podyktowane z jednej strony potrzebą utrwalenia niezwykłych

zdarzeń, faktów i postaci, z drugiej jednak – chęcią zbudowania własnej legendy, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę, że autorka wspomnień (choć szeroko znana w wąskim kręgu) pozostawała przez niemal całe życie zawodowe w Polsce w cieniu swojego męża – wybitego scenarzysty. Rozważając istotę prozy autobiograficznej, należy pamiętać, iż przy ustalaniu tożsamości osoby autora i bohatera-narratora „podstawową rolę odgrywa choćby minimalny zespół wiadomości o autorze funkcjonujący w świadomości czytelniczej. Są to informacje o przypadkach biografii pisarza, niekiedy także o jego osobowości, informacje z reguły schematyczne i wrywkowe (...)” [Czermińska 1987, 14]. Przykładem takich wiadomości dla czytelników wspomnień gruzińskiej reżyserki są m.in. notatki zamieszczone na okładkach jej książek.

Z szeregu wątków obecnych w analizowanych tu książkach H. Amiradżibi-Stawińskiej warto wyodrębnić zawarty w nich, w różnym natężeniu, obraz kultury filmowej i środowiska filmowców lat 40.–70. XX wieku, pokazany z perspektywy osobistych i nasyconych emocjami doświadczeń autorki. H. Amiradżibi-Stawińska nie ukrywa, iż jej własna pamięć, będąca praktycznie jedynym źródłem przywoływanych wydarzeń, odznacza się niepewnością i subiektywizmem, dlatego też ostateczna narracja zawiera element zmyślenia, który ma na celu uatrakcyjnienie przekazu, wynikające z przekonania autorki, iż nudną rzeczywistość trzeba nieco podretuszować: „wspomnienia się mieszają i nie da się ich uporządkować. Wiem, że wszystko to się wydarzyło, ale nie ręcę za kolejność faktów i za daty” [Amiradżibi 2007, 183]. Część opisywanych historii jest narratorce znana z opowieści krewnych, wydarzyły się one bowiem przed jej urodzeniem lub gdy była bardzo mała, dlatego też zapewne H. Amiradżibi chętnie oddaje głos innym, najczęściej swojej matce i ciotkom wspominającym przeszłość, lub ucieka się do chwytu ciekawskiego dziecka, które podsłuchuje rozmowy dorosłych nieprzeznaczone dla dziecięcych uszu i percepcji – dotyczy to zwłaszcza sytuacji politycznej okresu czystek stalinowskich i represji wymierzanych czy to w gruzińską inteligencję, czy też w przedstawicieli różnych grup etnicznych. Ta strategia narracyjna, której istotą jest nie tylko wspomnianie własnej przeszłości, lecz także konstruowanie życiorysów bliskich krewnych i przedstawicieli tbiliskiej elity intelektualnej, sytuuje teksty H. Amiradżibi-Stawińskiej w nurcie autobiografistyki kobiecej, wyrażanej często metaforą czynności tkania czy przędzenia. Autorka wplata w swoje piarstwo opowieści przedstawicieli starszego pokolenia, skracając w ten sposób dystans czasowy i uzupełniając, by posłużyć się stwierdzeniem Anny Pekaniec, „nić opowiadania” [Pekaniec, online].

Urodzona i wychowana w Tbilisi Helena Amiradżibi ukończyła najpierw wydział aktorski, a potem reżyserię w słynnym moskiewskim WGIK-u, jej

działalność zawodowa związana jest głównie z Warszawą, dokąd przeniosła się po zawarciu związku małżeńskiego z Jerzym Ziarnikiem. Trzy wskazane w tytule miasta utożsamiają tym samym trzy ważne etapy życia artystki – dzieciństwo i czas dojrzewania, kształtowania osobowości, przypadający na lata życia w Gruzji, czas studiów w Moskwie, naznaczony spotkaniami z ludźmi kultury, zawieraniem międzynarodowych znajomości, a także miłością do studiującego w WGIK-u Polaka i wreszcie – czas dojrzałego życia w Warszawie, obejmujący m.in. wydarzenia w życiu H. Amiradźibi takie jak praca w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, rozstanie z J. Ziarnikiem i wymagający niemal pełnego oddania i podporządkowania sprawom męża związek z J.S. Stawińskim aż do jego śmierci w 2010 roku. Ostatnie lata życia spędziła H. Amiradźibi-Stawińska w rodzinnym Tbilisi, gdzie zmarła 21 marca 2017 roku.

Autorka omawianych wspomnień wywodziła się z arystokratycznej rodziny, której członkowie tworzyli elitę intelektualną gruzińskiej stolicy. Wśród krewnych i powinowatych Heleny nie brakowało osób związanych z przemysłem filmowym. Postaciami szczególnie chętnie przywoływanymi na kartach książek Heleny Amiradźibi-Stawińskiej są reżyserzy Nikołaj Szegełaja i David Rondeli oraz wybitna gruzińska aktorka i żona Nikołaja Szegełaji Nato Vachnadze. N. Szegełaja i N. Vachnadze występują we wspomnieniach jako Leo i Lamara. Ten kamuflujący zabieg Helena Amiradźibi tłumaczy w wywiadzie udzielonym Pawłowi Stachnikowi, który zapytał o obecny w książkach wyraźny motyw zainteresowania Ławrientija Berii rodziną Amiradźibich:

Beria kochał dwie kobiety – swoją żonę i opisaną w mojej książce piękną gruzińską aktorkę Lamarę, zaprzyjaźnioną z moją rodziną. Omotał Lamarę i groząc represjami wobec ludzi, których kocha, zmusił do romansu. Dziś w Gruzji żyją synowie Lamary, dlatego w książce nadałam jej fikcyjne imię. W rzeczywistości nazywała się zupełnie inaczej [*Naród ukarany przez boga*, online].

Relacja N. Szegełaji i N. Vachnadze, urodzonej notabene w Warszawie z matki Polki¹, pokazana jest w książkach wspomnieniowych jako historia wielkiej i dramatycznej miłości, na której cieniem kładła się polityka i kaprysy decydującego o losach wielu rodaków Ł. Berii. To za sprawą, jak sugeruje H. Amiradźibi, szefa NKWD, zatwierdzono scenariusz pierwszego filmu Leo i przyznanie mu nagród, co spowodowało najpierw ograniczenie kontaktów reżysera z żoną, zajętego licznymi spotkaniami z widzami, a następnie pozbycie się go w podstępny

¹ Rodzicami Nato Vachnadze byli pułkownik huzarów książę Georgij Aleksandrowicz Andronikaszwili oraz Katarzyna Siemionowna Śliwicka. Zob. *Вачнадзе, Нато*. (online) <http://www.cultin.ru/actors-vachnadze-nato>.

sposób, lecząc go niewłaściwie, w wyniku czego artysta zmarł w wieku zaledwie 40 lat. Historia Lamary jest pretekstem do pokazania metod, jakie wobec inteligencji stosował aparat partyjny, wikłając ofiary w sieć strachu i zależności, m.in. poprzez system nagród i wymaganych od odpowiednich instancji pozwoleń. Choć narratorka posługuje się fikcyjnymi danymi personalnymi, informacje dawkowane w tekstach o poszczególnych postaciach są na tyle jednoznaczne, że pozwalają dociec, kto kryje się pod wymyślonym imieniem. I tak np. dowiadujemy się, że Leo był w przeszłości poetą związanym z nurtem futuryzmu, ale „poza tym chciał zostać aktorem, reżyserem i kompozytorem” [Amiradźibi 2007, 30], swoją karierę rozpoczął jako operator światła u najwybitniejszego wówczas gruzińskiego reżysera teatralnego², by po dwóch tygodniach awansować na jego asystenta. Zafascynowany możliwościami kina marzył o realizacji własnego filmu, opartego na twórczości gruzińskiego klasyka Aleksandra Kazbegi. Gdy film pojawił się na ekranie, jak pisze H. Amiradźibi „od razu podbił publiczność i krytykę. Nowatorskie prowadzenie kamery, opowiadanie pełne symboli i podtekstów, pasja wyrażająca się w dynamice ujęć i montażu, wszystko wskazywało na to, że dzieło wejdzie do historii gruzińskiego kina” [Amiradźibi 2007, 77]. Wskazane wyżej tropy jednoznacznie odsyłają czytelnika do postaci reżysera N. Szengełai i jego dramatu z 1928 roku pt. *Eliso* (Элисо). Również postać Lamary nie jest trudna do rozszyfrowania, wyraźną wskazówką staje się informacja o śmierci aktorki w katastrofie samolotowej. N. Vachnadze zginęła w dniu swoich 49. urodzin w katastrofie samolotu Il-12 lecącego z Moskwy do Tbilisi niedaleko miejscowości Zugdidi [Вачнадзе, *Нато*, online].

Innemu gruzińskiemu reżyserowi – Davidowi Rondelemu – mężowi przybranej siostry matki Heleny: Niny Amiradźibi-Rondeli zawdzięczamy, jak wynika ze wspomnień, iż została reżyserem. Wpływ na decyzję młodej kobiety miała, jak można przypuszczać, jej przekorna natura, autorka omawianych książek tak o tym sama mówi: „kiedyś, gdy chciałam trochę zarobić, wziął mnie na statystkę. Przyglądałam się ich robocie i pomyślałam, że oni wszystko robią nie tak, jak należy. Od tego się zaczęło” [Amiradźibi 2007, 11]. Jednocześnie narratorka podkreśla zasługi D. Rondelego, który zanim, za namową żony marzącej o karierze reżyserskiej, zajął się realizacją filmów, był uznanym proletariackim krytykiem, piszącym „recenzje z czego się tylko dało: z książek, filmów i ze spektakli...” [Amiradźibi 1996, 176]. D. Rondeli debiutował w 1937 roku komedią satyryczną pt. *Raj utracony* (Потерянный рай), w której kazano wyciąć sekwencję rajy, ale nawet z tymi cenzorskimi ingerencjami, jak pisze H. Amiradźibi, „film cieszył się ogromnym

² Chodzi o Kote Mardżaniszwilego.

powodzeniem i wszedł do historii gruzińskiego kina”, jego twórcy zaś „cieszyli się, że uszli z życiem” [Amiradźibi 1996, 180]. W swoich reminiscencyjnych książkach H. Amiradźibi-Stawińska chętnie podkreśla zasługi gruzińskich artystów oraz ich wkład w rozwój kultury rosyjskiej i światowej. Niejednokrotnie zwraca uwagę, iż to właśnie jej kraj rodzinny może poszczycić się działaniami o charakterze pionierskim, rozwijanymi następnie przez innych. Dotyczy to chociażby kroniki filmowej, którą, jak wynika ze słów narratorki, tworzono w Gruzji zanim jeszcze powstały w ZSRR szkoły filmowe. Operatorami byli miejscowi fotografowie, którzy otrzymywali zadanie filmowania tzw. tematów czy realizacji filmów dokumentalnych o określonej problematyce, np. kołchozowej. W latach 30. XX wieku zdarzało się, że niewłaściwie potraktowany temat kosztował jego twórcę wolność, a nawet życie. Skutkiem tego było przyjmowanie przez pracowników Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Kroniki postawy zachowawczej i wprowadzanie autocenzury, a przez to unikanie tematów kontrowersyjnych, czego doświadczyła podczas swoich wakacyjnych praktyk H. Amiradźibi, której nie pozwolono m.in. zrealizować krótkometrażówki dotyczącej obrzędu pogrzebowego Gruzinów, obawiając się represji i ingerencji władz. Niemniej jednak, zanim artystka otrzymała dyplom reżyserski WGIK-u, miała już w swoim dorobku dwa filmy dokumentalne zrealizowane w Tbilisi w ramach „Pionierii”, czyli kroniki harcerskiej. Pierwszy z nich dotyczył ucznia, który zamiast do szkoły poszedł grać w piłkę i w konsekwencji dostał dwóję, co spowodowało na niego sporo nieprzyjemności, drugi zaś – śmiałego jak na ówczesne warunki tematu bikiniarzy. Kronika cieszyła się dużym powodzeniem: „Tbiliska młodzież tłumnie wypełniała wszystkie seanse tam, gdzie wyświetlano ten numer Pionierii. Nie mieliśmy wtedy telewizorów i rewie mody do nas nie docierały, tak jak nie docierały zagraniczne żurnale i czasopisma. Przyjaciele uznali, że jestem odważna” [Amiradźibi 2007, 242].

Letnie praktyki w Tbiliskiej Kronice Filmowej były obowiązkowym elementem studiów, które H. Amiradźibi podjęła w WGIK-u na początku lat 50., prawdopodobnie w 1951 lub 1952 roku, gdyż w chwili śmierci J. Stalina przebywała już w Moskwie. Historia osobistych zmagani przyszłej reżyserki z uzyskaniem dyplomu doskonale ilustruje fakt, iż – mimo szumnych deklaracji państwa o kobiecie dorównującej mężczyźnie na polu zawodowym – nie we wszystkich profesjach płeć piękna była mile widziana. Zawód reżysera był jedną z nich. Z powodu silnej konkurencji na wydział reżyserski (28 kandydatów na jedno miejsce) i z obawy, że z powodu płci zostanie natychmiast odrzucona przez komisję egzaminacyjną, H. Amiradźibi zdawała początkowo – z powodzeniem – na wydział aktorski. Po roku, jako osoba już znana w szkole filmowej, podeszła powtórnie do egzaminu na reżyserię i tym razem się dostała. Rok akademicki rozpoczynało na wydziale reżyserskim – jak

wspomina H. Amiradźibi – pięć kobiet, z których tylko ona uzyskała dyplom. Czas studiów wypełniały przede wszystkim wielogodzinna codzienna praca, zadania aktorskie i reżyserskie. Była to również okazja do spotkania z mistrzami srebrnego ekranu. Helena Amiradźibi ciepło wspomina m.in. opiekuna swojego roku w klasie aktorskiej – Julija Rajzman, który – jak pisze – „miał takie oczy, jakby widział człowieka na wskroś. Wiedział, o czym myślę. (...) Bardzo interesujący” [Amiradźibi 2011, 10]. Gorzej ocenia artystka opiekuna roku kursu reżyserii – nazywa go Wasilijem Wasiljewiczem – przytaczając szereg sytuacji, w których pedagog jawnie demonstrował swoją mizoginiczną postawę i osobistą niechęć wobec gruzińskiej studentki: „Wiedziałam, że mnie nie lubi. Na reżyserii kobiety były źle widziane. Przyjmowano nas wtedy, gdy był na urlopie. Wsadzono do jego grupy aż pięć (!) dziewcząt! Poczul się tak, jakby ktoś podłożył mu pięć świń. Postanowił, że nas wykurzy” [Amiradźibi 2011, 134]. Sposobem pozbycia się H. Amiradźibi przez W. Wasiljewicza miało być np. zlecenie zaagitowania do pójścia na wybory wyjątkowo niechętniej temu obywatelki. Jak wspomina Helena, do tego zadania (obowiązkowego dla wszystkich studentów, którzy w czasie wyborów zamieniali się w politycznych emisariuszy, a sale ćwiczeń stawały się punktami agitacyjnymi) przydzielono jej mało lotną intelektualnie dziewczynę z wydziału aktorskiego, która jednak tak umiejętnie odegrała przed starszą kobietą rolę ofiary, której za niewykonanie zadania grozi wyrzucenie ze studiów, że oporna obywatelka głos oddała.

Maria Czempka-Wiewióra we współczesnej prozie autobiograficznej wyróżnia cztery strategie narracyjne, które, jak się wydaje, nieobce są Helenie Amiradźibi-Stawińskiej, czyli „konstruowanie poszczególnych punktów widzenia poprzez zmianę ogniskowania, dygresyjność, zmiany perspektywy czasowej oraz figura powtórzenia” [Czempka-Wiewióra, online]. Zmiana ogniskowania przejawia się najczęściej w różnorodnych punktach widzenia przeszłości – raz będą one bardzo subiektywne, innym razem – zdystansowane, przydające narracji obiektywizmu, zwłaszcza w tych partiach tekstu, które związane są z dziejami Gruzji i jej mieszkańców pod rządami bolszewików. Dygresyjność autorki ujawnia się zwykle we wspomnieniach dotyczących kinematografii i życia środowiska filmowego – pozwala to rozszerzyć ramy wspomnienia i nadać mu charakter dynamicznego. Perspektywy czasowe w prozie wspomnieniowej z reguły nachodzą na siebie (podobnie jest w omawianych utworach). Sięganie pamięcią do przeszłości nie oznacza jedynie zwrotu w stronę minionego, ale jest też aktem kreacji, odbywającym się w terażniejszości, który jednocześnie nie pozostaje bez wpływu na przyszłość. Figura powtórzenia staje się szczególnie widoczna przy czytaniu w krótkim czasie wszystkich książek H. Amiradźibi-Stawińskiej. Narratorka często przywołuje te same fakty i zdarzenia,

miejsca i ludzi, choć niekiedy sytuuje je w odmiennych kontekstach i przydaje im innej wartości emocjonalnej, w zależności od dominanty kompozycyjnej poszczególnych utworów.

W książce *Moja filmowa Moskwa* spore partie tekstu poświęcone są znajomości z J. Ziarnikiem, pierwszym mężem H. Amiradźibi, Polakiem, który studiował we WGJK-u rok wyżej niż Gruzinka. Zmarły w 1999 roku reżyser J. Ziarnik pokazany jest jako postać nietuzinkowa, ideowy komunista, ale o szerokich horyzontach intelektualnych, który wnosił do klimatu filmowej Moskwy lat 50. zachodnią swobodę i wiedzę o światowej kinematografii. Charakterologiczny portret J. Ziarnika na kartach wspomnień wyłania się stopniowo, narratorka chętnie pokazuje przyszłego męża w codziennych sytuacjach uczelnianych i prywatnych, nie szczędząc czytelnikowi swojego emocjonalnego stosunku. W jednym z opisów tak go przedstawia: „Nieraz miałam ochotę go zabić, ale na szczęście tego nie zrobiłam. W końcu był to najschludniejszy student, jakiego znałam. Miał dużo zalet: prostolinijność, uczciwość, czasem wręcz dzieciinną naiwność” [Amiradźibi 2011, 61]. Główne cechy charakteru ukochanego są często powielane w kolejnych opisach, choć autorka stara się wprowadzać nowe elementy do portretu postaci:

(...) Jerzy był lubiany. Ujmował swoją prostolinijnością i chęcią reformowania wszystkiego, co uważał za niesłuszne. Zamęczał profesorkę od historii kina pytaniami o to, dlaczego na przykład pomija takie arcydzieła jak *Casablanka* czy *Niepotrzebni mogą odejść*. Dlaczego nie pokazuje nam jego ukochanej aktorski Ingrid Bergman [Amiradźibi 2011, 67].

O misji kulturowej J. Ziarnika, który uświadamiał radzieckich studentów o nurtach w kinie światowym i przekazywał nowinki literackie, H. Amiradźibi pisze:

Ziarnik, który już się zaprzyjaźnił z całą moją grupą, wpadał, żeby pomóc, przynosił dżem i pieczywo na kolację i czasami przyrządzał nam obiad. Wszyscy go lubili. W przerwach opowiadał treść zagranicznych filmów wyświetlanych w Polsce, a nieobecnych w ZSRR. Przynosił polskie gazety i tłumaczył nam artykuły. Na przykład Jana Kotta o socrealizmie. Zapierało nam dech, że takie rzeczy wolno wypisywać w bratnim kraju! [Amiradźibi 2011, 146].

Relację towarzyską i uczuciową pomiędzy H. Amiradźibi i J. Ziarnikiem komplikowały okoliczności zewnętrzne – w latach, o których opowiada artystka, ślub obywatelki ZSRR z obcokrajowcem był zabroniony prawem. To rzutowało na ich związek przechodzący etapy rozstań i powrotów. H. Amiradźibi pisze m.in. o swojej fascynacji Lonią, chłopakiem podobnie jak J. Ziarnik niezwykłym, jednak nadużywającym alkoholu, o rozterkach sercowych przyszłego męża, który

w Polsce zostawił narzeczoną Joannę i wahał się, którą z kobiet wybrać. Związek z J. Ziarnikiem stał się także dla uczelnianej organizacji partyjnej pretekstem do próby wyrzucenia H. Amiradzibi ze studiów. Bezpośrednim powodem kłopotów artystki była obrona Borysa Pasternaka podczas zajęć, kiedy to Wasilij Wasiljewicz odczytywał szkalujące poetę artykuły prasowe. H. Amiradzibi zaproponowała przeciwko niesłusznej jej zdaniem ocenie autora *Doktora Żywago* (*Доктор Живаго*, 1957), co poskutkowało zwołaniem zebrania partyjnego, na którym mówiono o jej „chuligańskim wyskoku” oraz, jak sama pisze, „a może przede wszystkim – o mojej zażyłości ze studentem, który był obywatelem Polski, kraju choć zaprzyjaźnionego, to jednak obcego” [Amiradzibi 2011, 163]. Studentkę przed relegowaniem z uczelni obronił protektorat gruzińskiego reżysera Michaiła Cziaurelego, do którego zwróciła się z prośbą o pomoc. M. Cziaureli był w owym czasie człowiekiem przyjmowanym na Kremlu przez samego J. Stalina, a to za sprawą dwóch apologetycznych filmów, które zrealizował na temat wodza: *Przysięga* (*Клятва*, 1946) i *Upadek Berlina* (*Падение Берлина*, 1949). H. Amiradzibi uczestniczyła w zajęciach M. Cziaurelego, podglądając jego nowatorskie pomysły sceniczne, m.in. realizację *Ryszarda III* Williama Shakespeare’a, w której grał Edward Skórczewski, studiujący wówczas z Jerzym Hoffmanem reżyserię w WGİK-u. Wysoka ocena talentu pedagogicznego i reżyserskiego M. Cziaurelego sąsiaduje z opiniami H. Amiradzibi o prywatnych i osobistych cechach gruzińskiego reżysera. Dowiadujemy się m.in., że chętnie korzystał on z przywilejów pupilka władzy, co przekładało się na jego materialną egzystencję, w kontaktach z kobietami natomiast lubił tworzyć wokół siebie aurę donżuana: „cały czas opowiadał mi, jak się w nim kochają najpiękniejsze aktorki, jak mu się wieszają na szyi, jak się od nich nie może opędzić” [Amiradzibi 2011, 162]. Ze wspomnień H. Amiradzibi wyłania się obraz M. Cziaurelego-konformisty, skłonnego służyć każdej władzy byleby zapewniła mu milionową widownię i materialne profity. Po śmierci J. Stalina M. Cziaureli wpadł na pomysł zrobienia serii filmów wychwalających N. Chruszczowa, proponował H. Amiradzibi, by była jego asystentką w tym projekcie, jednak idea ta nie doczekała się realizacji.

Śmierć J. Stalina przyniosła złagodzenie represyjnej polityki władz, m.in. w zakresie zawierania małżeństw z obcokrajowcami. Od 1953 roku ślub z obywatelem innego kraju stał się formalnie możliwy, choć w praktyce nadal wymagało to usilnych starań, a pod pretekstem ochrony obywateli przed zgubnym wpływem Zachodu urzędnicy piętrzyli przed kandydatami trudności. W drugiej połowie lat 50. H. Amiradzibi wzięła w Moskwie ślub z J. Ziarnikiem i jako żona polskiego obywatela przyjechała do Warszawy, gdzie znalazła pracę w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Jak podkreśla w swoich wspomnieniach, szczególne znaczenie w jej karierze zawodowej odegrał Jerzy Bossak, kierownik artystyczny WFD.

To od niego usłyszała wskazówkę, która pozwoliła jej inaczej, niż uczono w Moskwie, spojrzeć na pracę reżysera: „Wiem, skąd przyjechałaś i jakimi ścieżkami błądzą twoje myśli (...) Sam spędziłem tam sporo czasu. Ale teraz musisz zacząć rozumować inaczej: masz kręcić takie filmy, które cię bawią. Coś, co interesuje ludzi, a nie egzekutywę. Idź i pomyśl!” [Amiradżibi 2011, 189]. To właśnie J. Bossak zaczął podsuwać Dżibie pierwsze pomysły na filmy – o oblatywaczach samolotów, o włókniarkach z Zambrowa czy modernizacji PKP. Jak słusznie podkreśla A. Taszycka kariera zawodowa H. Amiradżibi „rozwinęła się i przebiegała wyłącznie w Polsce” [Taszycka 2018, 84], gdzie w latach 1959–1967 realizowała filmy dokumentalne, zaś od 1966 do 1972 roku współpracowała ze swoim drugim mężem J.S. Stawińskim przy realizacji filmów fabularnych. W *Mojej filmowej Moskwie* reżyserka wspomina m.in. okoliczności poznania J.S. Stawińskiego. Było to podczas wizyty w Polsce Grigorija Aleksandrowa i Lubow Orłowej, kiedy to artystom zaprezentowano przegląd najlepszych filmów WFD. Na tym wydarzeniu obecni byli H. Amiradżibi jako tłumaczka i J.S. Stawiński, najpopularniejszy w tamtych latach scenarzysta, z którym o współpracę zabiegało wielu reżyserów. J.S. Stawiński, wyraźnie zafascynowany gruzińską reżyserką, poprosił ją o udzielanie mu lekcji rosyjskiego. Był to pretekst do coraz częstszych spotkań, aż wreszcie w 1964 roku para wzięła ślub. Z Jerzym Stefanem zrealizowała trzy filmy: *Wieczór przedświąteczny* (1966), *Kto wierzy w bociany?* (1970) oraz *Fortuna* (1972). Jak wspomina gruzińska artystka, współpraca z mężem polegała na tym, że „Mąż pisał scenariusze, ja właściwie robiłam resztę. Był na planie, siedział i patrzył krytycznie” [Tajemnice pana S... 2010, 22]. Zadaniem Heleny było przede wszystkim przygotowanie aktorów do kolejnych ujęć. W życiu prywatnym Stawińskich reżim dnia podporządkowany był stylowi życia Jerzego, zwłaszcza gdy scenarzysta zaczął tracić wzrok i pomoc żony okazywała się niezbędna. J.S. Stawiński namówił H. Amiradżibi, by zaczęła spisywać opowiadane mu historie o swojej rodzinie i życiu w Tbilisi. Zaowocowało to trzema książkami wspomnieniowymi, które stały się dla pochodzącej z Gruzji reżyserki swoistą reminiscencyjną biblioterapią, dla czytelników zaś źródłem wiedzy i skarbnicą osobistej pamięci niezwyklej kobiety o kulturze rosyjskiej i polskiej przed półwieczem. H. Amiradżibi w swoich wspomnieniach połączyła perspektywę wyznania z perspektywą naocznego świadka, co pozwala sytuować jej książki w nurcie postmodernistycznego dyskursu, dla którego przekraczanie granic gatunkowych jest jedną z głównych norm estetycznych.

Bibliografia

- Amiradžibi Helena. 1996. *Słodkie życie księżniczki*. Warszawa: Wydawnictwo Warszawskie.
- Amiradžibi Helena. 2007. *Książka antykucharska*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Amiradžibi Helena. 2011. *Moja filmowa Moskwa. Białym pociągiem dookoła wódki... i nie tylko*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Czempka-Wiewióra Maria. „Pisanie z pamięci” – strategie narracyjne we współczesnej literaturze autobiograficznej. (online) http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n2/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n2-s192-202/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n2-s192-202.pdf (dostęp 10.06.2019).
- Czermińska Małgorzata. 1987. *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Kowal Paweł. *Kaukaski romans*. (online) <https://www.omp.org.pl/arttykul.php?artykul=156> (dostęp 10.06.2019).
- Lasocińska Kamila. *Autobiografia jako autokreacja. Twórcze aspekty procesu myślenia autobiograficznego w edukacji dorosłych*. (online) <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/27066/33-46%20Lasocińska%20K.%2C%20Autobiografia%20jako%20autokreacja.%20Twórcze%20aspekty%20procesu%20myślenia%20autobiograficznego%20w%20edukacji%20drosłych.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp 12.06.2019).
- Naród ukarany przez boga* [sic!]. (online) <https://dziennikpolski24.pl/narod-ukarany-przez-boga/ar/2520166> (dostęp 12.06.2019).
- Occheli Wiera. 2009. *Spoleczne i kulturalne stosunki Polski i Gruzji w XV–XVIII w.* „Porównania” nr 6, vol. VI: 239–243.
- Pekaniec Anna. *Nie tylko dzienniki. Oryginalne warianty kobiecej literatury dokumentu osobistego (na wybranych przykładach)*. (online) <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.pan-rl-yid-2012-iid-4-art-000000000005> (dostęp 10.06.2019).
- Pryszczewska-Kozołub Adela. *Autobiografizm w prozie międzywojennej*. (online) http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r2001-t8/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r2001-t8-s151-158/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r2001-t8-s151-158.pdf (dostęp 10.06.2019).
- Tajemnice pana S. Z Heleną Amiradžibi-Stawińską o zmarłym 12 czerwca Jerzym Stefanie Stawińskim rozmawia Jacek Szczerba*. 2010. „Gazeta Wyborcza. Duży Format” nr 24: 20–22.
- Talarczyk-Gubała Monika. 2017. *Helena Amiradžibi-Stawińska „Dżiba”*. „Magazyn Filmowy” nr 5: 91.
- Taszycka Anna. 2018. *Helena Amiradžibi-Stawińska: z Gruzji do Polski*. W: *(Nie)widzialne kobiety kina*. Red. Radkiewicz M., Talarczyk M. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 83–94.
- Szulakiewicz Władysława. *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*. (online) <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1531/PBE.2013.006,Szulakiewicz.pdf?sequence=1> (dostęp 10.06.2019).
- Urbański Filip. 2017. *Wspomnienia polskich dyplomatów jako źródło w badaniu stosunków polsko-rosyjskich po 1989 roku*. „Acta Polono-Ruthenica” nr XXII/3: 37–48.
- Vačnadze, Nato*. (online) <http://www.cultin.ru/actors-vachnadze-nato> (dostęp 12.06.2019) [*Ваचनाдзе, Нат*]. (online) <http://www.cultin.ru/actors-vachnadze-nato> (dostęp 12.06.2019)].

Summary

Tbilisi, Moscow and Warsaw in films as preserved in Helena Amiradžibi-Stawińska's memories

Amiradžibi-Stawińska (1932–2017), a director born in Tbilisi, was educated in Moscow Film Institute. She came to Poland with her first husband, Jerzy Ziarnik, where she made a dozen or so documentaries and feature films. However, she reached the peak of her career when she was married to her second husband – a screenwriter and director, Jerzy Stefan Stawiński. In Poland, Amiradžibi-Stawińska published three memoirs: *Słodkie życie księżniczki* (1996), *Książka antykucharska* (2007) and *Moja filmowa Moskwa. Białym pociągami dookoła wódki... i nie tylko* (2011), where we can find many interesting comments on life in Georgia, Russia and Poland in the 30s–70s in the 20th century. The text concentrates on the subject of film that is present in all her books, which shows cultural relationships and habits of the artistic circles in those years and in each of the three countries. In the memoirs we can see the director's artistic path against the background of the turbulent events of the 20th century; they are also a source of information about important figures in the film industry in Georgia, Russia and Poland.

Keywords: Amiradžibi, Polish-Russian cultural relations, Polish documentary film, genre of memories