

Patrycjusz Pająk

***Brzoza* – filmowy *Gesamtkunstwerk* Ante Babai**

ABSTRACT. Pająk Patrycjusz, „*Brzoza*” – filmowy „*Gesamtkunstwerk*” Ante Babai (*The Birch Tree* – Ante Babaja’s film *Gesamtkunstwerk*). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 213–230. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

The Birch Tree (1967), directed by Ante Babaja, is one of the most outstanding achievements of Croatian film modernism. It touches on the problem of rural life, which is unusual for film modernism. The work is inspired by Slavko Kolar’s rural prose, naive paintings by artists from Hlebine and north Croatian folk rites and songs. In this film, Babaja presents a naturalistic interpretation of rural existence, where the human spirit is stifled by dull material and inert nature. *The Birch Tree* is also an example of a film *Gesamtkunstwerk* that combines not only the elements of various arts (painting, literature, music, theatre), but also two historical-cultural models of artistic creation: the modernist and the folk.

Keywords: Babaja, Croatian film, *Gesamtkunstwerk*, naturalism, modernism

Ante Babaja (1927–2010) należy do najbardziej utytułowanych reżyserów chorwackiego modernizmu filmowego, rozwijającego się najintensywniej w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Wtedy to Babaja przechodzi od fazy alegorycznej (do której należą jego krótkometrażowe filmy fabularne oraz pierwsza długometrażowa fabuła *Carevo novo ruho* [*Nowe szaty króla*] z 1961 roku) do fazy naturalistycznej (którą rozpoczyna esej dokumentalny *Tijelo* [*Ciało*] z 1964 roku). Taką periodyzację jego twórczości proponuje filmoznawca Hrvoje Turković, który zaznacza, że w obydwu fazach reżyser traktuje kino jak sztukę w całym tego słowa znaczeniu. Należy do najbardziej bezkompromisowych artystycznie przedstawicieli chorwackiego kina autorskiego. Charakteryzuje go romantyczny elitaryzm nie tylko ze względu na indywidualistyczne podejście do twórczości fil-

mowej, ale i wyznawaną koncepcję dzieła filmowego¹. Mianowicie, jak twierdzi operator filmowy Silvestar Kolbas, Babaja uważa, że w filmie – tak jak w operze – może się urzeczywistnić romantyczna idea *Gesamtkunstwerk*, czyli dzieła totalnego, które stanowi syntezę różnych sztuk².

Film stosunkowo łatwo przyswaja pierwiastki innych dziedzin twórczości artystycznej. Błędem byłoby jednak twierdzić, że pasożytuje na nich i z tego powodu zachowuje wobec nich pozycję podrzędną. Film cechuje się bowiem autonomią estetyczną dzięki właściwościom nieobecnym w pozostałych sztukach, jak choćby montaż ruchomych obrazów. Poza tym inne sztuki filmowcy traktują bardziej jak materiał przeznaczony do przetworzenia niż wzór do naśladowania. Film, który staje się *Gesamtkunstwerkem*, spełnia więc podwójną rolę – stanowi platformę estetyczną, która umożliwia syntezę różnych sztuk, a jednocześnie pozostaje jedną z tych sztuk. Dzieło filmowe jest wszakże tylko potencjalnie dziełem totalnym, ponieważ nie każdy film urzeczywistnia tę ideę. Aby uznać utwór filmowy za autentyczny *Gesamtkunstwerk*, przyswojone przez niego składniki przynależne innym dziedzinom sztuki muszą stać się organiczną częścią jego struktury, a zarazem zachować w jej ramach estetyczną autonomię. Na tej zasadzie Ante Babaja łączy w filmach inspirację tekstami literackimi (autorstwa Antuna Šoljana, Hansa Christiana Andersena, Slavka Kolara, Slobodana Novaka) z inspiracją malarstwem (większość jego filmów to przykłady stylizacji malarskiej, za każdym razem innej) oraz muzyką (reżyser najczęściej adaptuje na potrzeby filmu klasyczne utwory muzyczne).

Przejście Babai od alegoryzmu do naturalizmu wiąże się, zdaniem Turkovića, z postępującą w latach sześćdziesiątych liberalizacją ustroju komunistycznego w Jugosławii i poszerzaniem się zakresu wolności artystycznej. Reżyserzy mogą wtedy bardziej otwarcie, bez alegorycznego kamuflażu opowiadać o otaczającej ich rzeczywistości. Pojawienie się naturalizmu wyznacza, jak dalej twierdzi Turković, nowy etap w dziejach jugosłowiańskiego modernizmu filmowego. Tendencja naturalistyczna stanowi podstawę tzw. czarnej fali, będącej najbardziej reprezentatywnym

¹ H. Turković, *Umjetnost kao osobni program*, w: *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002, s. 39–42.

² S. Kolbas, *Slikovni stil Ante Babaje*, w: *Ante Babaja...*, s. 72.

nurtem tamtejszego (zwłaszcza serbskiego) kina modernistycznego. Wspomniany filmoznawca podkreśla, że naturalizm nie oznacza w tym kontekście określonej poetyki, lecz filozofię twórczą, ukierunkowaną na subiektywne przedstawienie surowego życia, odartego z ideologicznego kostiumu. Naturalistyczna filozofia twórcza demaskuje i krytykuje dominujący politycznie socjalistyczny obraz rzeczywistości. Każdy z reżyserów, wyznających tak rozumiany naturalizm, ma indywidualny pomysł na jego artystyczną realizację³. Ma go również Babaja. Poetykę zastosowaną przez niego w filmie *Breza* [*Brzoza*, 1967] Silvestar Kolbas określa mianem naturalizmu piktorialnego⁴.

Brzoza jest drugim i zarazem najbardziej znanym pełnometrażowym filmem Babai. Opowiada o ciężkim życiu na zacofanej chorwackiej wsi w okresie międzywojennym. Taki temat nadawał się do interpretacji w duchu ideologii komunistycznej, która zalecała krytykę tradycyjnej wsi w imię socjalistycznej nowoczesności. W filmie Babai nie ma jednak śladu tego rodzaju ideologicznej propagandy; wizja wiejskiej rzeczywistości w *Brzozie* pozostaje apolityczna. Oś fabularną filmu tworzy związek leśniczego Marka Labudana z Janicą Godinić. Gruboskórny Marko (grany przez serbskiego aktora Velimira Batę Živojinovicia) za radą przełożonego żeni się z Janicą (w którą wcieliła się słoweńska modelka Manca Košir) wyróżniającą się na tle wiejskich dziewcząt delikatnością urody i charakteru. Wkrótce potem Janica rodzi dziecko, które szybko umiera. Sama również po chorobie odchodzi z tego świata. Rychło po pogrzebie Marko zostaje wodzirejem na weselu w pobliskiej wsi. W drodze powrotnej z wesela natyka się na leśnej polanie na samotną brzozę, która przypomina mu zmarłą żonę. Opowieści tej reżyser nadaje formę ballady. Jej prosta fabuła ujmuje tylko przełomowe wydarzenia, do których nieustannie powraca na zasadzie echa. Następnym wariacyjnego krążenia faktów jest przesunięcie akcentu z akcji na nastrój, którego podłoże stanowią uczucia bohaterów. Świat przedstawiony opowieści zostaje tymi uczuciami przesycony, wskutek czego podlega liryzacji.

³ H. Turković, *Umjetnost...*, s. 50–51.

⁴ S. Kolbas, *Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike*, „Hrvatski filmski ljetopis” nr 27 (VII), 2001, s. 266.



Marko Labudan – wiejski amant

Mówi się, że film to żywe obrazy. Tę metaforę można rozumieć dosłownie w przypadku filmów, których poszczególne kadry zostają wystylizowane na dzieła malarskie określonego artysty lub określonej epoki. Tak czyni Babaja, który za pomocą kamery „ożywia” obrazy stworzone w latach trzydziestych XX wieku przez artystów tak zwanej hlebińskiej szkoły malarskiej. Ich dzieła zapoczątkowują w Chorwacji nurt malarstwa naiwnego i należą do najsłynniejszych jego osiągnięć, choć hlebińska szkoła istnieje do lat dziewięćdziesiątych i obejmuje kilka pokoleń malarzy. U jej zarania znajdują się prace plastyczne dwóch chłopskich malarzy amatorów – Ivana Generalicia i Franje Mraza. Obydwaj mieszkają we wsi Hlebina koło Koprivnicy (na północy Chorwacji, w regionie położonym nad rzeką Drawą i z tego powodu zwanym Podravina). W latach trzydziestych artystyczną pieczę nad nimi roztacza zawodowy malarz Krsto Hegedušić, który sam związany jest z Hlebinami, ponieważ stamtąd pochodzi jego rodzina. Ponadto we własnej twórczości inspirował się krajobrazem Podraviny, przedstawiając go w podobnym stylu jak szesnastowieczny malarz flamandzki Pieter Breughel starszy przedstawiał Brabancję. Dzieła hlebińskich amatorów również mają wiele wspólnego z Breughlowską wizją

świata. Nic więc dziwnego, że Hegedušić zwraca na nich uwagę i pomaga im wejść na drogę artystycznej kariery.

Wokół Ivana Generalicia, głównego przedstawiciela hlebińskiej szkoły, skupiają się kolejni chłopscy malarze z Podraviny. Każdy z nich ma własny styl i preferencje tematyczne. Najchętniej stosowaną przez nich techniką plastyczną jest malowanie farbą olejną na szkło. Hlebińscy artyści portretują przede wszystkim wiejską codzienność. Wiele uwagi poświęcają lokalnym obrzędom oraz okolicznej przyrodzie. Nie stronią też od motywów religijnych. Na ich obrazach wiejskie realia nabierają cech bajkowych. Podstawową własnością uprawianego przez nich malarstwa jest swoiście uproszczony obraz rzeczywistości. Prowadzi do niego drobniawowe wyliczenie, wzajemna nieproporcjonalność, semantyczna autonomizacja i uproszczenie kształtu zobrazowanych obiektów, które są symbolicznymi znakami, a nie mimetycznymi kopiami empirycznych pierwowzorów. Związki między nimi mają w dziełach naiwistów charakter narracyjny. O symplifikacji obrazu decydują też: płaska kompozycja (pozbawiona głębszej perspektywy), stosowanie kolorów monochromatycznych i kontrastowych oraz brak światłocienia. Chłopski malarze nie odtwarzają wiernie rzeczywistości, lecz malują ją tak, jak ją sobie wyobrażają. Na ich obrazach empiryczne wymiary świata podlegają więc subiektywistycznej modyfikacji⁵. Powstaje wrażenie naiwności przedstawienia, które przypomina dziecięce rysunki, aczkolwiek prace malarskie naiwistów różnią się od prac dziecięcych detalicznym dopracowaniem dzieła i szerszą paletą tematów.

Wspomniane cechy zawiera też film Babai. Reżyser kręci poszczególne ujęcia (zwłaszcza te plenerowe) w stylu hlebińskich artystów, niektóre z nich przypominają nawet konkretne obrazy. Plastyczne walory *Brzozy* pod względem jej podobieństwa do dzieł chorwackich naiwistów szczegółowo omawia Silvestar Kolbas. Dowodzi on, że omawiany film zawiera w różnym nasileniu najważniejsze cechy hlebińskiego malarstwa naiwnego z wyjątkiem perspektywy ikonograficznej (wielkość przedmiotu zależy od jego ważności, a nie obiektywnych rozmiarów lub oddalenia),

⁵ B. Kelemen, *Naivno slikarstvo Jugoslavije*, Zagreb 1969, s. 34–42, 78–94; *Prymityw*, w: *Słownik terminów plastycznych*, red. K. Zwolińska, Z. Malicki, Warszawa 1999, s. 246; *Prymitywne malarstwo*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Szulkiwicz, M. Bielska-Lach, A. Meinteuffel-Szarota, Warszawa 2002, s. 334; *Prymitywiści*, w: *Słownik sztuki*, red. S. Ząbczyńska, Kraków 2008, s. 434.

ponieważ jest ona trudna do osiągnięcia w utworze filmowym. Kolbas zwraca uwagę na typową dla naiwistów dążność do kompozycyjnego monumentalizmu, czyli wypełnienia powierzchni obrazu różnymi obiektami, tak aby nie pozostało ani jedno „puste” miejsce. Również ujęcia w filmie *Babai* wypełnione są aż po górną granicę kadru, którą – w przypadku panoramicznych scen plenerowych – zamykają wzniesienia pokryte szerokimi połaciami pól. Do najważniejszych problemów, z jakimi musieli się zmierzyć i reżyser, i operator (Tomislav Pinter), należało wyrugowanie jasnego nieba, które czasem prześwitywało w górnej części kadru i stanowiło jego „puste” miejsce. Ten problem wystąpił niejednokrotnie, ponieważ w filmie dominują plenery. Twórcy *Brzozy* stosowali trzy zabiegi. Po pierwsze, starali się kręcić sceny plenerowe w czasie zachmurzenia. Po drugie, zawężali kąt widzenia kamery. Po trzecie, używali filtrów zaciemniających górną krawędź kadru. Te zabiegi pogłębiły posępną tonację świata przedstawionego w filmie, ponieważ ograniczyły obecność światła w kadrze⁶.

Inną cechą zbliżającą *Brzozę* do malarstwa naiwnego jest perspektywa wertykalna, zgodnie z którą u dołu kadru znajdują się plany bliższe, u góry – dalsze. W filmie *Babai* najlepiej tę perspektywę obrazują pejzaże. W kwestii doboru barw chorwackiego reżysera charakteryzuje jednak większa niezależność wobec artystów z Hlebin. Babaja ogranicza i rozmywa gamę kolorystyczną. Preferuje barwy achromatyczne, nieokreślone, mętne, brudne, zgaszone. Wedle spostrzeżeń Kolbasa w filmie przeważają kolory ziemiste: wyprana zieleń, brąz, ochra i czerń. Taką kolorystykę tłumaczy pora roku, w której rozgrywa się akcja filmu, a mianowicie późna jesień z pochmurną pogodą i błotnistą ziemią. Również wnętrza utrzymane są w ciemnej i brudnej kolorystyce. Jedyne sceny retrospekcyjne, przedstawiające Janicę przed zamążpójściem, zawierają więcej światła, więcej nieba i jaśniejszych kolorów, zwłaszcza bieli, ponieważ jest to kolor, który cechuje dziewczynę (biała chusta, białe odzienie) i wyróżnia ją na tle otoczenia, podkreślając jej wyjątkowość. Reżyser oszczędnie używa barw prostych: czerwonej, niebieskiej i zielonej, które są – jak pisze Kolbas – rozrzucone po powierzchni kadru, spełniając funkcję akcentów porządkujących obraz⁷.

⁶ S. Kolbas, *Sedam filmova...*, s. 258–267.

⁷ *Ibidem*.

Malarski charakter poszczególnych scen wzmacnia dominująca w filmie statyczna pozycja kamery, co ponadto – zdaniem Kolbasa – współtworzy przygnębiającą tonację filmu, ponieważ podkreśla zdeterminowanie życia mieszkańców wsi przez przestrzeń, w jakiej żyją. Statyczność wielu ujęć oraz wypełniająca zabudowa kadru przydaje też *Brzozie* teatralności, która służy uwypukleniu rytualizacji życia wiejskiego⁸. Toczy się ono niezmiennym rytmem, regulowanym przez tradycyjne obrzędy, będące kolejną ważną inspiracją estetyczno-światopoglądową dla reżysera, ponieważ jaskrawo i symbolicznie egzemplifikują ludową wizję życia.



Przykład perspektywy wertykalnej: kondukt pogrzebowy w dolnej części kadru tworzy plan bliski, kościół oraz drzewa w górnej części kadru tworzą plan daleki

Ze względu na wymienione koincydencje *Brzozy* z malarstwem chorwackich naiwistów należy ona do najsugestywniejszych wizualnie filmów chorwackich. To spore osiągnięcie, zważywszy że dzieło Babai jest jednym z pierwszych chorwackich filmów fabularnych nakręconych na taśmie barwnej⁹. Ale nie tylko plastyka decyduje o wartości filmu. Nie powstałby

⁸ Ibidem.

⁹ Pierwszym kolorowym filmem chorwackim jest krótkometrażowa animacja dla dzieci *Crvenkapica* [*Czerwony Kapturek*, 1955, reż. Aleksandar Marks i Nikola Kostelac].

on bowiem, gdyby nie opowiadanie chorwackiego pisarza Slavka Kolara. Po raz pierwszy szansę na nakręcenie filmu według prozy Kolara miał Babaja w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, lecz scenariusz, napisany przez pisarza według własnego opowiadania *Svoga tela gospodar* [*Pan swojego ciała*]; pierwodruk w miesięczniku „Hrvatska revija” w 1931 roku], studio Jadran film ostatecznie powierzyło innemu reżyserowi – Fedorowi Hanžekovićowi, który nakręcił film pod tym samym tytułem w 1957 roku. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych Ante Babaja otrzymał inny scenariusz napisany przez Kolara, tym razem na podstawie jego opowiadania *Brza* [*Brzoza*]; pierwodruk w miesięczniku „Savremenik” w 1928 roku]. Wraz ze stałym współpracownikiem literackim, reżyserem teatralnym Božidarem Violiciem, Babaja przygotował (już po śmierci Kolara w 1963 roku) kolejną wersję scenariusza, uzupełniając fabułę o postać wioskowego odmieńca o przezwisku Święty Joža, wziętą z innego opowiadania Kolara *Ženidba Imbre Futača* [*Ożenek Imbre Futacza*]¹⁰.

Proza Kolara zachęcała do „ożywienia” w filmie malarstwa naiwnego, ponieważ materiał literacki był pod względem treści i nastroju adekwatny do materiału plastycznego. W czasie, kiedy hlebińscy chłopcy podejmowali pierwsze próby artystyczne, Slavko Kolar pracował na stanowisku agronoma w kilku miejscowościach północnej Chorwacji, między innymi we wsi Gornji Hruševac, położonej na południe od Zagrzebia, na pagórkowatym obszarze zwanym Vukomeričke gorice. Obszar ten stanowi część regionu o nazwie Turopolje. Tam właśnie Kolar napisał opowiadanie *Brzoza* (jak również opowiadanie *Pan swojego ciała*), inspirowane obserwacjami,

W 1958 roku powstał w Chorwacji pierwszy kolorowy film fabularny, również przeznaczony dla dzieci, *Klemo* [*Klapouch*] w reżyserii Nikoli Tanhofera. Do czasu wyprodukowania *Brzozy* w 1967 roku nakręcono jeszcze trzy długometrażowe barwne filmy: *Carevo novo ruho* [*Nowe szaty króla*, 1961, reż. Ante Babaja], *Sedmi kontinent* [*Siódmy kontynent*, 1966, reż. Dušan Vukotić] oraz *Ponedjeljak ili utorak* [*Poniedziałek lub wtorek*, 1966, reż. Vatroslav Mimica]. W ostatnim z wymienionych filmów wykorzystano dwa rodzaje taśmy: czarno-białą i kolorową. W tym samym roku, w którym zrealizowano *Brzozę*, powstał jeszcze jeden barwny film fabularny – *Kaja, ubitcu te!* [*Kaja, zabiję cię!*, 1967, reż. Vatroslav Mimica].

¹⁰ Niektóre rozdziały tego opowiadania Kolar drukował osobno w miesięcznikach „Hrvatska revija” i „Dani i ljudi” w latach 1933–1935. W całości tekst ukazał się w zbiorze opowiadań Kolara *Mi smo za pravicu* [*Chcemy sprawiedliwości*, 1936].

jakie poczynił w okolicy. W Turopolju także Ante Babaja nakręcił *Brzozę*, obsadzając w drugoplanowych i epizodycznych rolach naturszczyków z tamtejszych wsi: Guci (obecnie Gudci), Donja Lomnica i Lekenik. W mylnym przekonaniu części chorwackich widzów akcja filmu rozgrywa się jednak nie w Turopolju, lecz w Zagorju, które rozciąga się na północ i na zachód od Zagrzebia. Jest ono regionem większym od Turopolja, bogatszym kulturowo i z tych powodów lepiej zakorzenionym w świadomości Chorwatów. Mylenie Turopolja z Zagorjem wynika z bezpośredniej bliskości terytorialnej obydwu regionów oraz ich kulturowego i krajobrazowego podobieństwa. I Turopolje, i Zagorje są z kolei pokrewne pod względem krajobrazu i kultury Podravinie, z której pochodzą hlebińscy malarze. O bliskości trzech wymienionych obszarów decyduje też fakt, że ich mieszkańcy mówią identycznym dialektem – kajkawskim. Również dialogi w opowiadaniu Kolar oraz w filmie Babai prowadzone są po kajkawsku¹¹.

Slavko Kolar większość swoich najlepszych opowiadań pisze i publikuje w drugiej połowie lat dwudziestych i w latach trzydziestych. To także okres największego uznania dla jego twórczości. Wtedy trafia ona „w swój czas”. Pod koniec lat dwudziestych wyczerpuje się bowiem impet twórczy chorwackiego ekspresjonizmu i następuje powrót do prozy realistycznej, choć już pod wpływem modernizmu unowocześnionej estetycznie w stosunku do jej dziewiętnastowiecznych korzeni. Jest to proza krytycznie nastawiona wobec trudnej sytuacji społecznej. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Chorwację, tak jak i inne regiony Europy, dotyka światowy kryzys ekonomiczny. Mieszkańcom kraju daje się ponadto we znaki kryzys polityczny, związany z zaostrzeniem stosunków chorwacko-serbskich i wprowadzeniem w Jugosławii (w 1929 roku) dyktatury królewskiej. Dążenie do uznania chorwackich roszczeń narodowych przynosi pozytywne rezultaty w drugiej połowie lat trzydziestych, gdy regent królewski Paweł Karadziorzdziević łagodzi polityczne obostrzenia i rozpoczyna negocjacje z Chorwatami.

¹¹ Dźwięk w filmie nagrywano postsynchronicznie. Serbski aktor Velimir Bata Živojinović, który odtwarzał rolę Marka Labudana, na potrzeby filmu nauczył się mówić po kajkawsku na tyle dobrze, że sam podkładał głos. Słoweńską odtwórczynią roli Janicy, Mancę Košir, zdubbingowała w kajkawskim chorwacka aktorka.

Sytuacja napięcia chorwacko-serbskiego, a następnie jego powolne rozluźnianie pobudza chorwackiego ducha narodowego również w sferze kultury. W Chorwacji rodzi się atmosfera przychylna sztuce i literaturze mówiącej o tym, co narodowe, regionalne, swojskie (w domyśle: niejugosłowiańskie). Odradza się wówczas chorwacki regionalizm literacki, czego przejawem jest powrót (zainicjowanej w okresie moderny) mody na poezję dialektalną (pisaną po kajkawsku lub czakawsku), której najwybitniejszy przykład stanowi kajkawski cykl *Balade Petrice Kerempuha* [*Ballady Pietrka Kerempuha*, 1936, wyd. pol. 1983] autorstwa Miroslava Krleży. W prozie czołowym przedstawicielem regionalizmu jest wówczas Kolar, który narrację w swoich opowiadaniach prowadzi w języku literackim (wywodzącym się z dialektu sztokawskiego), natomiast dialogi często zapisuje w dialekcie kajkawskim. W malarstwie analogicznym zjawiskiem wobec regionalizmu literackiego są dzieła naiwistów z Hlebin. Dokonania tych wszystkich twórców przyczyniają się do kulturowego dowartościowania północnochorwackiej prowincji. Do tej tradycji trzydzieści lat później nawiązuje w *Brzozie* Babaja. Kręci on ten film w czasie, gdy w Chorwacji rozpoczyna się tzw. chorwacka wiosna, czyli proces emancypacji narodowej Chorwatów w komunistycznej Jugosławii. Nie należy jednak nazbyt pochopnie włączać *Brzozy* w polityczny kontekst tamtych wydarzeń, choć może skłaniać ku temu tematyka filmu, a także obecny w nim wyraźny akcent narodowy w postaci flagi chorwackiej, którą wymachuje Marko Labudan, prowadząc weselny korowód. Babaja rozpoczął bowiem pracę nad scenariuszem filmu kilka lat wcześniej i jego realizacja akurat w początkowym etapie chorwackiej wiosny to kwestia zbiegu okoliczności, a nie zaplanowanej przez reżysera artystycznej reakcji na wydarzenia polityczne.

Film *Babai* nie jest wierną adaptacją opowiadania *Brzoza*, ponieważ reżyser rozwija je fabularnie i znaczeniowo, wprowadzając trzy zasadnicze zmiany. Jak już wspomniano, uzupełnia opowieść o trzeciego (obok Marka Labudana i Janicy) głównego bohatera – Świętego Jożę (w tej roli wystąpił chorwacki aktor Fabijan Šovagović). O ile Marko Labudan reprezentuje przyziemny egoizm, o tyle Święty Joża to człowiek nawiedzony religijnie, który uosabia skrajną formę wiejskiej pobożności, spełniając rolę jurodiwego. Pomędzy tymi dwoma mężczyznami znajduje się Janica, która pod względem duchowej wrażliwości bliska jest Joży, lecz zarazem pragnie się

spełnić u boku Marka jako żona i matka. Dzięki wprowadzeniu postaci Świętego Joży film zyskuje na semantycznej równowadze, ponieważ zawarta w opowiadaniu Kolarza opozycja: silny (psychicznie, fizycznie i społecznie) Marko – słaba Janica zostaje przetworzona w triadę: Marko – Janica – Joża, w której Joża łączy w sobie siłę (związaną z jego duchową determinacją) i słabość (związaną z jego społeczną marginalizacją).



Święty Joża żyje na uboczu wiejskiej społeczności

Drugą istotną innowacją, wprowadzoną przez Babaję do schematu fabularnego obecnego w opowiadaniu, jest zmiana proporcji między sekwencjami fabularnymi. Utwór Kolarza składa się z czterech głównych sekwencji: agonii Janicy, pogrzeb Janicy, udział Marka w weselu, reakcja Marka na widok brzozy. Babaja rozbudowuje sekwencje pogrzebu oraz wesela w celu uwydatnienia analogii pomiędzy nimi. Trzecia zmiana, dokonana w filmowej adaptacji, polega na rozszerzeniu scen retrospekcyjnych, które w opowiadaniu zajmują niewiele miejsca. W filmie retrospekcje służą pogłębieniu portretu psychologicznego i dokładniejszemu określeniu statusu społecznego poszczególnych postaci. Zarówno Kolar, jak i Babaja skupiają się na wyjątkowych sytuacjach z życia wiejskiej społeczności, jednak Babaja – zmieniając odpowiednio proporcje między sekwencjami fabularnymi i rozbudowując retrospekcje – doprowadza do zdecydowanego prze-

plecenia tych sytuacji ze sobą. W konsekwencji wytwarza wrażenie komplementarnego związku między nimi i ich fatumicznej wymienności: po grzeb kojarzy się z weselem, agonia z zamążpójściem.

Trzecim – obok malarstwa naiwnego i ruralnej prozy Kolarza – źródłem inspiracji dla Babai są ludowe piosenki, które na zlecenie reżysera zgromadził Živan Cvitković, a Anđelko Klobučar opracował je muzycznie na potrzeby filmu. Prymarne znaczenie ma pośród nich kajkawska przyśpiewka-wyliczanka, znana pod nazwą *Jedna pura, dva pandura* [*Jedna indyczka, dwóch żandarmów*]. Każda wyliczanka łączy ze sobą słowa (czasem zniekształcone gramatycznie) nie na zasadzie semantycznej konsekwencji, lecz współdźwięczności. Takie podejście do języka zgodne jest z ludową wizją życia, w której dużą rolę odgrywa zmysłowa analogia między różnymi zjawiskami, czemu w wyliczance odpowiada dźwiękowa analogia między słowami. Warto przypomnieć, że wyliczanki służą zazwyczaj do losowego wybierania z grupy jednej osoby, na którą spada jakieś niewdzięczne zadanie. Przypadek zyskuje wówczas znaczenie fatum. Podobny wydźwięk ma ostatnie zdanie wyliczanki w filmie Babai: „Jedna pura, dva pandura, vsakom dojde smrtna vura” (Jedna indyczka, dwóch żandarmów, na każdego przyjdzie czas). Przywołana wyliczanka mówi o fatum, jakie ciąży na życiu człowieka, ale określa też rytm jego życia, w którym na zasadzie kalejdoskopu przeplatają się rozmaite, często przeciwstawne jakości (życie i śmierć, zabawa i smutek, piękno i brzydota).

W *Brzozie* omawiana wyliczanka pojawia się dwukrotnie. Za pierwszym razem (mniej więcej w połowie filmu) śpiewają ją uczestnicy wiejskiej zabawy, zorganizowanej z okazji odpustu parafialnego. Użyta zostaje immanentnie, diegetycznie (stanowi składnik świata wykreowanego w filmie). Wyraża wtedy ludową filozofię życia, nie kojarząc jej z losem konkretnego człowieka. Za drugim razem wyliczanka rozbrzmiewa pod koniec filmu, podczas wesela. Początkowo użyta jest immanentnie (intonują ją goście weselni), lecz szybko nabiera funkcji transcendentnej (ilustracyjnej) wobec obrazu filmowego. Następuje też konkretyzacja jej znaczenia, ponieważ odnosi się ona do życia głównych bohaterów filmu (Marka i Janicy). Poszczególne fragmenty wyliczanki montowane są w tej scenie z odpowiednimi fragmentami wcześniejszych scen. Odgrywa więc ona rolę komentarza interpretującego i podsumowującego treść filmowej ballady. Użyta za pierwszym razem (podczas odpustu, jeszcze przed ślubem Marka

i Janicy) stanowi przepowiednię; za drugim razem (na weselu, już po pogrzebie Janicy) potwierdza tę przepowiednię. W obydwu przypadkach śpiewana jest w czasie radosnych uroczystości, co – na zasadzie kontrastu – podkreśla jej pesymistyczny przekaz o nieprzewidywalności i brutalności losu. Energiczny rytm wyliczanki koresponduje z atmosferą zabawy, natomiast jej treść rzuca na tę zabawę posępny cień. Odśpiewanie wyliczanki nabiera w takiej sytuacji znaczenia ironicznego oraz uwydatnia ścisły związek między dwiema postawami życiowymi: *vanitas vanitatum* i *carpe diem*.

Znaczącą rolę odgrywa też w filmie piosenka *Slavuj pjeva* [*Słowik śpiewa*]. Została ona „zapożyczona” z innego regionu Chorwacji – ze Sławonii. Stanowi przewodni motyw muzyczny filmu, współtworząc jego balladową tonację. Przyjmuje zarówno formę instrumentalną, jak i instrumentalno-wokalną. Szczególnej wymowy nabiera w trzech miejscach: na początku filmu, w jego środku i w zakończeniu. W scenie początkowej (obejmującej czołówkę) pojawia się w wersji instrumentalnej. Opisuje zachmurzony i ziemisty krajobraz przyrodniczo-wiejski, wzmacniając ewokowany przez niego smutny nastrój. W środkowej części filmu *Słowik śpiewa* rozbrzmiewa w wersji instrumentalno-wokalnej, gdy Marko spotyka na wiejskiej drodze Janicę i zatrzymuje się oczarowany jej urodą. Tłem rzeczony sytuacji są оголоcone z zieleni pnie winorośli. Zestawienie Janicy z tą martwą przyrodą podkreśla wyjątkowość dziewczyny. Piosenka o śpiewającym słowiku niesie w tym przypadku nutę smutnego optymizmu. W zakończeniu filmu następuje synteza znaczeń wyrażanych przez muzyczny leitmotyw – synteza smutku przygnębiającego i optymistycznego. Marko napotyka brzozę, która samotnie stoi na polanie. W pierwszym odruchu pragnie ją ściąć, ale rezygnuje, ponieważ drzewo przywodzi mu na myśl Janicę. Mężczyzna zaczyna płakać, uwalniając głęboko skrywany żal. Jak pisze Irena Paulus, muzyka wyraża w tej scenie katarsyczne przełamanie, jakie dokonuje się w Marku¹². Smutny optymizm wiąże się z odkryciem w gruboskórnym mężu Janicy jednoznacznie pozytywnych, choć głęboko ukrytych uczuć. To odkrycie nie usuwa jednak przygnębienia z powodu nieodwracalności losu.

¹² I. Paulus, *Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele*, w: *Ante Babaja...*, s. 92.

Brzoza Ante Babai jest złożoną adaptacją malarsko-literacko-muzyczną. Inspirujące dla reżysera okazały się też ludowe obrzędy. Różne źródła inspiracji są w filmie równoważne estetycznie i autonomiczne względem siebie, lecz zgadzają się ze sobą, ponieważ mają wspólne podłoże w postaci północnochorwackiej kultury ludowej. *Brzoza* nie jest jednak fabularyzowanym filmem etnograficznym, nakręconym z zachowaniem analitycznego dystansu. Babaja nie przedstawia kultury ludowej z zewnątrz, lecz przyjmuje perspektywę wewnętrzną. Kręci film o kulturze ludowej z użyciem języka tej kultury. Odtwarza wiejską wrażliwość, potwierdzając powszechnie znaną prawidłowość, że ciężkie warunki życiowe, panujące w przeszłości na zacofanej wsi, powodują z jednej strony stępienie uczuciowe jej mieszkańców, z drugiej skłaniają ich do poszukiwania oparcia w sferze irracjonalnej. W ludowym stosunku do rzeczywistości przyjemny pragmatyzm w zakresie zaspokajania własnych potrzeb współistnieje z chrześcijańsko-pogańskim mistycyzmem. W interpretacji chorwackiego reżysera między tymi skrajnościami pozostaje niewiele miejsca na autentyczne zrozumienie dla drugiego człowieka.

W zgodzie z opowiadaniem Kolara, obrazami hlebińskich naiwistów i żywym folklorem Babaja uwydatnia charakterystyczną dla wiejskiego myślenia analogię między życiem przyrody a życiem człowieka. Do tego zjawiska nawiązuje już sam tytuł filmu (a także opowiadania Kolara). Jeden z drugoplanowych bohaterów – nadleśniczy będący przełożonym Marka Labudana – przyrównuje Janicę do brzozy: tak jak brzoza różni się subtelnością od buków, tak Janica różni się od wiejskich dziewcząt. To porównanie „materializuje się” w zakończeniu filmu, gdy Marko – już po śmierci Janicy – rozpoznaje jej „inkarnację” w brzozie napotkanej pod lasem. Przykład ludowego animizmu przynosi również scena przedstawiająca śmierć Janicy – jej dusza ulatuje z domu w postaci białego gołębia. Babaja nie idealizuje jednak przyrody, która w jego filmie traktuje człowieka bezwzględnie. Współistnienie z nią wymaga mozolnego wysiłku. Reżyser plastycznie odtwarza ciężką i gęstą materialność wiejskiego świata. W panoramicznych scenach ciemne połacie ziemi wypełniają większość kadru, zlewając się w jego górnej partii z zachmurzonym niebem. W bliższych ujęciach Babaja podkreśla natomiast rolę wszechobecnego błota, które wiąże ludzi z ziemią, brudząc ich i utrudniając im przemieszczanie się. Materia determinuje bohaterów filmu. Do takiego wrażenia przyczynia

się także brudna i zgaszona kolorystyka przestrzeni oraz nędza wiejskich chałup i obejść. W sekwencji leczenia Janicy pijawkami, a następnie jej umierania, Babaja zwraca również uwagę na nędzną i zniewalającą materialność ludzkiego ciała.

Reżyser przedstawia odwrotną stronę animizmu. W *Brzozie* to nie duch przenika materię, ale materia przenika ducha, obciążając go i tłamsząc. Stąd ociężałość i gnuśność uczuciowa mieszkańców wsi. Babaja podejmuje zagadnienie materii, zwłaszcza cielesnej, także w innych swoich filmach fabularnych i dokumentalnych¹³. Materialność świata i ludzkiego ciała, skrywająca w sobie tajemnicę istnienia, stanowi dla chorwackiego reżysera zarówno problem egzystencjalny, jak i estetyczną inspirację. Koncepcja dzieła totalnego, urzeczywistniona w *Brzozie*, różni się więc od koncepcji romantycznej. Dla romantycznego *Gesamtkunstwerk* punktem wyjścia była absolutna i zasadniczo wzniosła idea, którą w pełni mogła wyrazić tylko synteza sztuk. Dla filmowego *Gesamtkunstwerk* Ante Babai podłoże stanowi natomiast „przyziemna” materia. Reżyser pragnie nasycić ją znaczeniem symbolicznym przez odpowiednie oddanie jej zmysłowości. Dlatego w *Brzozie* nędzę materialnego świata przedstawia w konwencji malarskiej i teatralnej (obrzędowej). W tym ujęciu piękno i nędza nie wykluczają się, dlatego film wywołuje smutek. Wynika on z faktu, że piękno pozwala na ten świat patrzeć, lecz nie pozwala go zaakceptować, ponieważ pozbawione jest uczucia. Jedyne powierzchownie łągodzi obojętność żywej i martwej materii, do której ludzie muszą się dostosować, aby przeżyć. W zgodzie z naturalistycznym światopoglądem reżyser uwypukla zależność nędzy emocjonalnej od nędzy materialnej. Siła jego filmu polega na tym, że przez tę turpistycznie piękną, lecz uczuciowo tępą materialność prześwitują ślady wrażliwości: kruchej (Janica), histerycznej (Joža) i wstydlivej (Marko).

¹³ Spośród filmów nakręconych przez Babaję przed *Brzozą* zagadnienie materii (zwłaszcza cielesnej) ma kluczowe znaczenie w adaptacji baśni Hansa Christiana Andersena *Carevo novo ruho* [*Nowe szaty króla*, 1961] oraz w dokumentach *Tijelo* [*Ciało*, 1964] i *Kabina* [*Kabina*, 1966]. W okresie po nakręceniu *Brzozy* reżyser porusza je w filmie fabularnym *Mirisi, zlato i tamjan* [*Mirra, złoto i kadzidło*, 1971] oraz w dokumencie *Starice* [*Staruszki*, 1976]. Materialność odgrywa też pewną rolę w dwóch ostatnich pełnometrażowych filmach Babai *Izgubljeni zavičaj* [*Już nie u siebie*, 1980] i *Kamenita vrata* [*Kamienna brama*, 1992].



Janica jest jak brzoza między bukami

Modernizm w sztuce (również w filmie) zawiera się między dwoma biegunami, które często się zazębiają. Pierwszy biegun tworzy sztuka dla sztuki, która chciałaby być obszarem prawdziwej wolności twórczej, niezależnym od rzeczywistości i stanowiącym dla niej alternatywę. Drugi biegun to sztuka dla życia, która ma ambicję przekraczania granic sztuki, stawania się życiem i kreowania go tak, jak kreuje się sztukę. Obydwie strategie artystyczne są manifestacją krytycznego stosunku modernistów do sztuki tradycyjnej, estetycznie konserwatywnej, która – według nich – nie pogłębia poznania świata, ani tym bardziej nie jest zdolna do jego krytyki czy twórczego przekształcania, lecz utrwała stan rzeczy. Stąd nacisk modernistów na przekraczanie konwencji artystycznych albo do wewnątrz (w głąb świata sztuki), albo na zewnątrz (poza sztukę). Film szczególnie się nadaje to takiego eksperymentu, ponieważ zawiera pierwiastki przynależne różnym dziedzinom twórczości artystycznej, a jednocześnie uważa się go za sztukę najbliższą rzeczywistości ze względu na jego zdolność do mimetycznego naśladowania materialno-dynamicznej strony życia. Moderniści filmowi przekraczają ramy tradycyjnego kina przez wzmocnienie jego związku z innymi sztukami (zgodnie z ideą dzieła totalnego), jak i z rzeczywistością (gdy chcą odwzorować jej autentyzm). *Brzoza* Babaja

dowodzi, że zarówno w jednym, jak i w drugim zakresie ponętym źródłem inspiracji dla modernistycznych filmowców może być kultura ludowa, w której rozmaite dziedziny sztuki oraz życia przenikają się swobodnie i naturalnie. W swoim filmowym *Gesamtkunstwerk* reżyser syntetyzuje zatem nie tylko pierwiastki różnych sztuk (malarstwa, literatury, muzyki i teatru), ale też dwa historyczno-kulturowe modele sztuki: modernistyczny i ludowy. Z tego drugiego powodu *Brzozę* stawia się w jednym rzędzie z takimi wybitnymi osiągnięciami modernistycznego folkloryzmu w kinie europejskim lat sześćdziesiątych, jak ukraiński film *Tini zabutykh predkiv* [*Cienie zapomnianych przodków*, 1964] Sergieja Paradżanowa czy film serbski *Skupljači perja* [*Zbieracze pierza*; w Polsce dystrybuowany pod tytułem *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów*, 1967] Aleksandra Petrovicia. Filmy te są wyjątkowe pod tym względem, że podejmują w sposób pogłębiony temat wsi, co jest rzadkie w kinie modernistycznym, które skupia się na krytycznym opisie rzeczywistości nowoczesnej.

W *Brzozie* Babaja urzeczywistnia typową dla nowoczesności i romantyczną z ducha fascynację wiejską egzotyką. Pokazując świat tak różny od świata nowoczesnego, pozwala dostrzec analogię między obydwoma światami w kwestii wychłodzenia uczuć. Powszechnie się uważa, że jest to problem społeczeństwa wielkomiejskiego i sytego, wynikający z jego alienacji, indywidualizacji i atomizacji oraz konsumpcjonizmu. Babaja tymczasem przedstawia ów problem na przykładzie zacofoanej i biednej społeczności wiejskiej, choć, oczywiście, przyczyny i przejawy uczuciowej atrofii są tam inne. W ten sposób chorwacki reżyser, mimo że w *Brzozie* nie porusza tematu nowoczesności, uprawia jej modernistyczną krytykę. Krytycznie podchodzi bowiem do popularnego w czasach nowoczesnych mitu sielskiej wsi, której mieszkańcy żyją w przyjemnej harmonii ze sobą i z przyrodą. U podstaw wspomnianego mitu leży russoistyczna mrzonka o istnieniu naturalnego dobra, które można osiągnąć, odrzucając cywilizację. Dobro oznacza w tej mrzonce pozbawioną przemocy energię życiową, której źródłem jest natura i której brakuje w stechnicyzowanej cywilizacji. Tymczasem zgodnie z naturalistyczną filozofią twórczą, wyznawaną przez chorwackiego reżysera, dobro nie jest darem natury, lecz efektem oporu, jaki człowiek musi naturze stawiać.

Literatura

- Kelemen B., *Naivno slikarstvo Jugoslavije*, Zagreb 1969.
- Kolar S., *Breza*, w: S. Kolar, *Sabrane pripovijetke Slavka Kolara*, knj. II, *Ženidba Imbre Futača i druge pripovijetke iz seljačkog života*, Zagreb 1970.
- Kolar S., *Ženidba Imbre Futača*, w: S. Kolar, *Sabrane pripovijetke Slavka Kolara*, knj. II, *Ženidba Imbre Futača i druge pripovijetke iz seljačkog života*, Zagreb 1970.
- Kolbas S., *Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike*, „Hrvatski filmski ljetopis” VII, nr 27, 2001, s. 247–272.
- Kolbas S., *Slikovni stil Ante Babaje*, w: *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.
- Paulus I., *Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele*, w: *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.
- Słownik sztuki*, red. S. Ząbczyńska, Kraków 2008.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Szulkiwicz, M. Bielska-Łach, A. Meinteuffel-Szarota, Warszawa 2002.
- Słownik terminów plastycznych*, red. K. Zwolińska, Z. Malicki, Warszawa 1999.
- Turković H., *Umjetnost kao osobni program*, w: *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.