

SŁOWACKA BALLADA FILMOWA NA PRZESTRZENI LAT

TRADYCJA BALLADY LITERACKIEJ

Ballady filmowe powstają na Słowacji od początku lat 60. XX wieku. O popularności konwencji balladowej wśród tamtejszych reżyserów decyduje zakorzenienie słowackiej kultury w folklorze, z którego wywodzi się ballada w jej pierwotnej oralnej formie. Ballada ludowa wywarła wpływ na balladę literacką, której źródła sięgają na Słowacji czasów romantyzmu. W XX wieku do tradycji poezji balladowej – i ludowej, i literackiej – nawiązuje słowacka proza balladowa, której narodziny wiążą się z modernizacją wysokoartystycznej twórczości prozatorskiej, polegającą między innymi na jej poetyzacji, a także z dążeniem słowackich pisarzy do podkreślenia potencjału i oryginalności rodzimej literatury w okresie radykalnych zmian statusu politycznego Słowacji i wzrostu patriotycznych ambicji Słowaków.

W opinii Marii Mravcovej proza balladowa jest rodzajem stylizacji gatunkowej, opierającej się na asymilacji tych cech ballady poetyckiej, które są strukturalnie na tyle elastyczne, że można je przenieść z jednego rodzaju literackiego do drugiego. Ponadto – zdaniem przywołanej literaturoznawczynie – posiadanie przez dany utwór prozatorski cech balladowych nie wyklucza jego jednoczesnej przynależności do innego gatunku literackiego¹. W podobny sposób można określić specyfikę gatunkową ballad filmowych. Tak jak proza balladowa stanowi przedłużenie poezji balladowej na gruncie innego rodzaju literackiego, tak ballada filmowa jest przedłużeniem ballady literackiej (głównie prozatorskiej) na gruncie innego medium artystycznego. W obu przypadkach następuje

¹ Zob. M. Mravcová, *Baladická próza*, [w:] M. Zeman (red.), *Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů)*, Československý spisovatel, Praha 1987, s. 235–236.

częściowe przetworzenie wyjściowego wzorca estetycznego, związane ze zmianą rodzaju lub dziedziny sztuki, jednak jego trzon gatunkowy zostaje zachowany. Film balladowy może też, jak proza balladowa, wchodzić w symbiozę z innymi gatunkami filmowymi, takimi jak melodramat, horror czy western.

Według tradycyjnej definicji kluczową cechą ballady poetyckiej jest synteza składników epickich, lirycznych i dramatycznych, występujących we względnie zrównoważonych proporcjach². Podobny punkt wyjścia można przyjąć przy definiowaniu zarówno prozy balladowej, jak i balladowego filmu, pamiętając jednak o różnicach w strukturze dzieł prozatorskich i filmowych. Dla tych pierwszych podstawową warstwą strukturalną jest warstwa epicka i to ona w nich przeważa. W filmie kluczowe znaczenie ma warstwa dramatyczna. Dlatego Marek Hendrykowski balladę filmową opisuje jako gatunek epicko-liryczny, pomijając rolę składnika dramatycznego, który prawdopodobnie uznaje za oczywisty dla struktury filmu fabularnego³.

Składnik epicki ujawnia się w dążeniu do całościowego ujęcia ludzkiego życia, nawet jeśli w utworze balladowym zaprezentowany zostaje jedynie jego wycinek. Dążenie owo urzeczywistnia się przez uwypuklenie w egzystencji bohatera ballady cech uniwersalnych i pierwotnych, jednym słowem – odwiecznych, które przywodzą na myśl prawzory ludzkiego losu zapisane w mitach⁴. W celu uzyskania wspomnianego efektu autorzy ballad – i literackich, i filmowych – eksponują sytuację, w której – wedle słów Mravcovej – człowiek w następstwie własnego przewinienia lub też niewinnie – w wyniku nieszczęśliwego splotu okoliczności – popada w konflikt z bezwzględными siłami reprezentującymi nieubłagane fatum: naturalnymi (np. namiętnościami lub żywiołami przyrody), nadprzyrodzonymi (np. demonicznymi) lub społecznymi (np. presją środowiska). Jak zaznacza wspomniana literaturoznawczyni, owe siły łamią wolę bohatera ballady, uświadamiając mu jego bezsilność i osamotnienie⁵.

Twórcy ballad często inspirowani są ludową wrażliwością, gdyż kształtują ją wiara w mityczny porządek świata. Ludowość to – zdaniem Grzegorza

² Zob. Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] Cz. Zgorzelski, I. Opacki (red.), *Ballada polska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. XIII; E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1990, s. 13–16; J. Kleiner, *Ballada*, [w:] G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006, s. 66.

³ Zob. M. Hendrykowski, *Ballada*, [w:] idem, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 29.

⁴ Zob. I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*, [w:] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 78–82; M. Mravcová, op.cit., s. 236, 249.

⁵ Zob. M. Mravcová, op.cit., s. 236.

Pełczyńskiego – immanentna cecha ballady⁶. Łączy ona świat empiryczny, wykreowany w balladzie, z niewidzialnym, lecz odczuwalnym światem mitycznym. Ludowa wrażliwość przejawia się w uczuciowości zobrazowanej jako jakość wszechogarniająca i wyrażająca się w nastrojowości. Liryzm w balladzie oznacza zatem, że to nie wydarzenia są w niej najważniejsze, lecz uczucia, które im towarzyszą, przesycając sobą cały świat przedstawiony, wskutek czego ulega on psychizacji i jako taki symbolicznie opisuje stan duchowy protagonisty (lub protagonistów) filmu (ów efekt estetyczny Ireneusz Opacki nazywa upodmiotowieniem tła)⁷.

Liryzacja narracji polega na powtarzaniu, stopniowaniu i upodabnianiu do siebie motywów wizualnych, dźwiękowych i sytuacyjnych, by za ich pomocą wytworzyć nastrój niedopowiedzenia lub wieloznaczności, w skrajnym przypadku – tajemniczości. To nastrój odpowiedni do uwydatnianych w utworze emocji, których wspólnym mianownikiem jest tęsknota za ostatecznie niespełnionym ideałem, jednak ballady nie zawsze kończą się pesymistycznie, może też w nich – jak pisze Jaromíra Nejedlá – objawiać się swoistego rodzaju witalistyczny optymizm związany z konstatacją, że życie toczy się dalej pomimo klęski głównego bohatera. Przywołana literaturoznawczyni uważa, że najważniejszym uczuciem ujawniającym się w balladowym nastroju jest smutek, który wypływa z poznania prawdy o życiu⁸. Liryzacja spowalnia i fragmentaryzuje akcję, ponieważ osłabia więzi przyczynowo-skutkowe między wydarzeniami na korzyść więzi skojarzeniowych, powodując – na co zwraca uwagę Marek Hendrykowski – subiektywizację i poetyzację filmowej opowieści⁹. Z wymienionych względów tonacja filmów balladowych jest refleksyjna, sprzyjająca zadumie nad samotnością człowieka w obliczu przeciwności losu.

Dzieła literackie stanowią klasyczne i powszechne źródło inspiracji dla filmowców, nic więc dziwnego, że większość słowackich ballad filmowych zrealizowano na kanwie prozy balladowej lub przynajmniej zawierającej balladowe składniki, aczkolwiek należy zastrzec, iż nie wszystkie adaptacje filmowe literatury balladowej mają tonację balladową, zdarza się bowiem – choć rzadko – że twórcy rzeczonych adaptacji przyjmują odmienną gatunkowo koncepcję wykorzystania materiału literackiego. Ballady filmowe przejmują podstawowe cechy literatury balladowej także wtedy, gdy reżyserzy korzystają

⁶ Zob. G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunku kultury chłopskiej w kinie PRL*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2002, s. 94.

⁷ Zob. I. Opacki, op.cit., s. 23–24.

⁸ Zob. J. Nejedlá, *Balada v proměně doby*, Československý spisovatel, Praha 1989, s. 20, 23, 216.

⁹ Zob. M. Hendrykowski, op.cit., s. 29.

ze scenariuszy oryginalnych, jako że ich autorzy odwołują się zazwyczaj do literackich i ludowych źródeł gatunku.

Słowaccy reżyserzy stosunkowo często adaptują utwory reprezentujące tzw. prozę liryzowaną, która nawiązuje do poetyki ekspresjonizmu i folkloryzmu oraz w dużym stopniu, chociaż zróżnicowanym w zależności od autora czy tekstu, spełnia kryteria balladowości. Wymieniony typ prozy, opisany całościowo przez Jána Števčeka¹⁰, wyłania się w latach 20., gdy opowiadania i powieści zaczynają pisać Milo Urban, Jozef Cíger Hronský i Peter Jilemnický.

Za szczytowy punkt rozwoju prozy liryzowanej uważa się okres od końca lat 30. do połowy lat 40., kiedy powstają dzieła Ľuda Ondrejova, Margity Figuli, Dobroslava Chrobáka i Františka Švantnera. Składają się one na odmianę prozy liryzowanej nazwaną przez Oskara Čepana naturyzmem¹¹. W późniejszym czasie tendencja do liryzacji prozy odradza się w niektórych utworach Rudolfa Jašíka, wydanych na przełomie lat 50. i 60., oraz w tekstach Vincenta Šikuli, który debiutuje w latach 50., i Jána Pappa rozpoczynającego karierę literacką pod koniec lat 60. Pojedyncze balladowe dzieła prozatorskie już poza formułą prozy liryzowanej piszą też inni słowaccy autorzy, jak Vladimír Mináč czy Ján Johanides.

Niewielka część filmów balladowych to ekranizacje dzieł innych autorów słowackich, jak Andrej Chudoba czy Peter Jaroš, którzy nie są bezpośrednio kojarzeni z prozą balladową, lecz mają w swoim dorobku utwory jej bliskie bądź przynajmniej nadające się do adaptacji w stylu balladowym. Zdarza się, że reżyserzy ballad inspirowani są tekstami pisarzy zagranicznych, jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Leonid Andriejew. Twórczością tych autorów, piszących w okresie moderny, inspirowali się zresztą przedstawiciele prozy liryzowanej. Za odrębną grupę ballad filmowych – rozpatrywanych pod kątem ich podłoża literackiego – uznać można te zrealizowane według scenariuszy oryginalnych, których większość stworzyli znani słowaccy pisarze i scenarzyści, jak Alfonz Bednár czy Ivan Bukovčan, choć żaden z nich prozy liryzowanej ani innej twórczości czysto literackiej o charakterze balladowym zasadniczo nie uprawiał.

Ballady filmowe dzielą się na odmiany gatunkowe, które zależą od tego, jakiego typu fatumiczna siła ingeruje w życie protagonisty, stając się przyczyną jego utrapienia¹². W kinie słowackim przeważają ballady społeczne i miłosne,

¹⁰ Zob. J. Števček, *Lyrická tvár slovenskej prózy*, Smena, Bratislava 1969; J. Števček, *Liryzovaná próza*, Tatran, Bratislava 1973.

¹¹ Zob. O. Čepan, *Kontúry naturizmu*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977.

¹² Niniejszy artykuł skupia się na filmach pełnometrażowych i telewizyjnych (średniometrażowych). Na Słowacji powstają także krótkometrażowe ballady fabularne i animowane oraz ballady dokumentalne (również krótkometrażowe), jak na przykład *Ballada v drewnie* (*Balada v dreve*, 1966) Martina Slivki. Odrębną kategorię stanowią balladowe spektakle

zdarzają się też ballady wojenne i polityczne. Do rzadkości należą ballady fantastyczne (mają one zazwyczaj podłoże baśniowe)¹³. Bywa, że w jednym filmie przeplatają się dwie odmiany rzeczowego gatunku. Pierwsza nakręcona na Słowacji ballada – zatytułowana *Jergusz Lapin* (*Jerguš Lapin*) – reprezentuje odmianę społeczną. Zrealizował ją Jozef Medved' w 1960 roku na podstawie powieści Ľuda Ondrejova pt. *Zbójnicka mládosť* (*Zbojnická mladost'*) z 1937 roku¹⁴.

ROZKWIET BALLADY FILMOWEJ

Jergusz Lapin to jeden z pierwszych filmów niezdominowanych przez poetykę socrealistyczną, obowiązującą w kinie słowackim w okresie stalinizmu, a w epoce odwilży polityczno-społecznej odsuniętą na plan dalszy. Reżyser wybiera kompromis między oczekiwaniami komunistycznej władzy a wiernością literackiemu pierwowzorowi¹⁵. Arogancję kapitalistów w stosunku do robotników pokazuje jeszcze w duchu socrealizmu, a zatem w sposób karykaturalnie uproszczony, lecz jednocześnie unika socrealistycznej interpretacji nędzy panującej na górskiej prowincji. Uwypuklona w filmie opozycja między

telewizyjne. Należy pamiętać, że literatura, film i telewizja to nie jedyne dziedziny sztuki, w jakich urzeczywistnia się ballada jako gatunek narracyjny. Także w muzyce balladowy wzorzec zaznacza swoją obecność. Reżyserzy ballad filmowych nierzadko wykorzystują ballady muzyczne jako istotny składnik świata wykreowanego na ekranie.

¹³ Tę sytuację można wytłumaczyć niewielką liczbą motywów fantastycznych w słowackich balladach literackich, które – jak zaznaczono wcześniej – stanowią główną inspirację dla reżyserów filmów balladowych. Według obserwacji Jaromíry Nejedléj w balladach literackich nad motywami fantastycznymi zdecydowanie przeważają motywy zakorzenione w rzeczywistości społecznej. Zob. J. Nejedlá, op.cit., s. 43.

¹⁴ *Zbójnicka mládosť* stanowi pierwszą część luźnej trylogii powieściowej napisanej przez Ondrejova. Jej kolejne części to *Jerguš Lapin* (1939) i *Na zemi są tvoje gwiazdy* (*Na zemi sú tvoje hviezdy*, 1950). W 1978 roku część drugą sfilmował na zlecenie telewizji słowackiej Ivan Teren, nadając jej tytuł *Zbójnicki taniec* (*Zbojnícký tanec*). Film nie ma jednak charakteru balladowego i jest zdecydowanie słabszy artystycznie od dzieła Medveda. Ponadto reżyser *Zbójnickiego tańca* stara się zadośćuczynić oczekiwaniom czechosłowackich decydentów komunistycznych, przedstawiając w uproszczony, typowy dla socrealizmu sposób problem nierówności społecznej na słowackiej prowincji w okresie I wojny światowej. Afirmacja buntu chłopów przeciw ziemianom ma w filmie Terena wymowę propagandową.

¹⁵ Na ten problem aluzyjnie zwraca uwagę Ján Poliák. Według niego zmiany, jakie reżyser wprowadził do literackiego pierwowzoru w procesie jego filmowej adaptacji, podporządkowane są kryterium ideowemu i spływają wymowę dzieła. Zob. J. Poliák, *K filmovému prepisu Zbojníckej mladosti*, „Slovenské pohľady” 1961, nr 4, s. 44–45.

obcym, nieprzychylnym miastem a macierzystą wsią i otaczającą ją przyrodą nie ma na celu idealizacji świata wiejskiego. Przetrwanie w obu wymienionych miejscach wymaga wytrwałości, choć góry nie są – mimo wszystko – tak nieprzyjazne dla zwykłych ludzi jak miasto. Przyroda bywa w *Jerguszu Lapinie* niebezpieczna i demoniczna, ale zarazem pozostaje swojska, dlatego wspiera tytułowego bohatera w trudnych chwilach. Życie Jergusza wpada ostatecznie w identyczne koleiny, którymi wcześniej toczyło się tragicznie zakończone życie jego ojca. Socrealistyczna krytyka stosunków społecznych na Słowacji przełomu XIX i XX wieku zostaje więc w filmie Medveda podporządkowana romantycznej i pochmurnej wizji ludzkiej egzystencji, którą skrycie kieruje niepomyślne przeznaczenie.

Pierwsza dekada w historii słowackiej ballady filmowej, zapoczątkowana przez *Jergusza Lapina*, jest wyjątkowo płodna. Powstaje wówczas największa liczba filmów tego gatunku. Rozwój kina balladowego ma w latach 60. związek z nasilającą się odwilżą polityczno-społeczną, która zwiększa dozę wolności artystycznej. Reżyserzy mogą sobie pozwolić na realizację dzieł odbiegających od wzorców estetyczno-ideologicznych propagowanych przez władzę komunistyczną. Pojawieniu się większej liczby ballad filmowych sprzyja też rozkwit poetyki modernistycznej w rozmaitych jej formach, które ujawniają się w ramach słowackiej nowej fali¹⁶.

Balladowa lirykacja narracji, wytwarzająca aurę niedopowiedzenia, zachęca do poetyzacji opowiadania za pomocą nowoczesnych środków wyrazu. Współgra z charakterystycznym modernizmem nowatorstwem narracyjnym, które uwieloznacznia wymowę filmu, zmuszając widza do większego wysiłku interpretacyjnego. Z tego powodu w latach 60. twórcy ballad filmowych chętnie sięgają po modernistyczne środki wyrazu. Jednocześnie przypominają o korzeniach słowackiej kultury, ponieważ – używając konwencji balladowej – eksponują związki tej kultury z tradycją ludową i romantyczną. W konsekwencji na gruncie filmu urzeczywistnia się symbioza estetycznej

¹⁶ Warto zaznaczyć, że w tym samym mniej więcej okresie szczyt rozwoju artystycznego osiąga również polska ballada filmowa. Powstają wówczas takie dzieła, jak: *Chudy i inni* (1966) oraz *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967) Henryka Kluby, *Żywot Mateusza* (1967) Witolda Leszczyńskiego, *Dziura w ziemi* (1970) Andrzeja Kondratiuka oraz *Sól ziemi czarnej* (1969) i *Perła w koronie* (1971) Kazimierza Kutza. Do najbardziej znanych ballad w kinematografii światowej należą z kolei: rosyjska *Ballada o żołnierzu* (*Ballada o soldacie*, 1959) Grigorija Czuchraja, ukraińskie *Cienie zapomnianych przodków* (*Tini zabutych predkiw*, 1964) Sarkisa Paradžaniana, czeska *Małgorzata, córka Łazarza* (*Marketa Lazarová*, 1967) Františka Vlácilá, serbski film *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* (*Skupljači perja*, 1967) Aleksandra Petrovicia, amerykański western *Pat Garrett i Billy Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973) Sama Peckinpaha oraz japońska *Ballada o Narayamie* (*Narayama bushikō*, 1983) Shōheia Imamury.

nowoczesności z tradycyjnością, czemu sprzyja też częste adaptowanie przez słowackich reżyserów dzieł prozy liryzowanej, dla której wspomniana symbioza jest również charakterystyczna.

Nie wszystkie powstające wówczas ballady mają modernistyczny charakter. Ballada miłosna i zarazem społeczna *Kto jest bez winy...* (*Kto si bez viny...*, 1963) Dimitrija Plichty nakręcona zostaje – podobnie jak *Jergusz Lapin* – jeszcze w sposób tradycyjnie realistyczny, wyróżnia się jednak tematyką. To bowiem pierwszy słowacki film fabularny poświęcony Romom. Główny bohater – młody Rom – odbywa służbę wojskową w czeskosłowackiej armii. Stara się przezwyciężyć stygmatyzujący go negatywny stereotyp etniczny uczciwym i zaangażowanym postępowaniem: jest najlepszym strzelcem w oddziale, uczy się czytać i pisać, zamierza zrobić prawo jazdy i zostać kierowcą ciężarówki. Jego wysiłek idzie jednak na marne, gdy z zazdrości – złośliwie podjudzony przez kolegów z wojska – zabija swoją żonę, także Romkę. Pada ofiarą własnej namiętności, nad którą nie panuje, ale też dwulicowego środowiska społecznego, co uwydatnia tytuł filmu, nawiązujący do słów z Ewangelii według św. Jana: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem”¹⁷. Najgłębszą przyczynę tragicznego losu pary Romów, pokazanych w filmie Plichty, stanowi ich pochodzenie etniczne, będące rodzajem niezawinionej winy, typowej dla balladowego świata. Jak często w tym świecie bywa, zło w największym stopniu dotyka odmieńców, wyrastając z pospolitych słabości ludzkiej natury, które pod wpływem fatalnego splotu okoliczności osiągają destrukcyjne natężenie.

Najwięcej ballad w latach 60. i w ogóle w całej historii słowackiej kinematografii realizuje Martin Ľapák – pierwotnie choreograf i aktor teatralny oraz filmowy, potem też reżyser. Ľapák pochodzi z Orawy i niejednokrotnie uwypukla w swoich filmach specyfikę orawskiego folkloru. Tak czyni w debiutanckiej telewizyjnej *Balladzie o wójtowej Marynie* (*Balada o Vojtovej Maríne*, 1964), nakręconej – podobnie jak film Plichty – w klasycznym, realistycznym stylu. Jej kanwę stanowi opowiadanie Kazimierza Przerwy-Tetmajera *O wójtowej Marynie*¹⁸. Film ten – najlepszy w dorobku Ľapáka – cechuje przede wszystkim dynamiczne i doskonale zrytmizowane połączenie sztuki filmowej, tanecznej, muzycznej i literackiej. Można go w związku z tym uznać za jeden z najbardziej udanych w kinematografii słowackiej przykładów *Gesamtkunstwerk*.

¹⁷ J 8, 7.

¹⁸ Wymienione opowiadanie stanowi drugą część dylogii *Jak Jasiek Mosiężny nie mógł znaleźć szczęścia*, wchodzącej w skład pierwszego tomu opowiadań Przerwy-Tetmajera pt. *Na skalnym Podhalu* (1903).

Film opowiada o rywalizacji dwóch górali o dziewczynę imieniem Maryna. Jeden znakomicie gra na skrzypcach, drugi – świetnie tańczy. Najważniejsza w dziele Ľapáka jest interakcja między muzyką a tańcem. Długa muzyczno-taneczna sekwencja stanowi zresztą kulminacyjną partię filmu. Muzyka i taniec są wyrazem uczuć bohaterów i sposobem ich komunikacji ze światem. Mają jednak odmienną naturę. Muzyka w *Balladzie o wójtowej Marynie* uosabia uczucia wysublimowane, uduchowione, podczas gdy taniec wyraża namiętność zagnieżdżoną w cielesności. Oba typy uczuciowości osiągną pełnię, gdy współgrają i jednocześnie ścierają się ze sobą. Muzyka nadaje rytm tańcowi, lecz to taniec ogniskuje na sobie uwagę. Obrazując za pomocą symboliki muzycznej i tanecznej nierozwiązywalny splot duchowości i cielesności, który ujawnia się w ludzkich uczuciach, Ľapák sięga do prazródła twórczości balladowej – do tradycji pieśni tanecznej (słowo „ballada” pochodzi od włoskiego słowa *ballare*, czyli „tańczyć”).

Jeszcze ambitniejszym przedsięwzięciem tego reżysera miał być zrealizowany w 1966 roku *Žywy bicz* (*Živý bič*) – dwuczęściowy film telewizyjny według tak samo zatytułowanej powieści Mila Urbana, należącej do najważniejszych osiągnięć słowackiej prozy okresu międzywojennego (wydano ją w 1927 roku). Akcja wymienionej powieści rozgrywa się na Orawie w okresie I wojny światowej. Urban łączy w *Žywym biczu* pierwiastki krytycznego realizmu, naturalizmu i ekspresjonizmu. Ján Števíček dopatruje się w tym utworze cech prozy liryzowanej, zauważając jednocześnie, że silniej od lirycznego aspektu zaznacza się w nim aspekt dramatyczny, prowadzący do emocjonalnej monumentalizacji bohaterów, która współgra z typową dla ballady refleksyjną intymizacją świata przedstawionego¹⁹.

Kompozycja filmowej wersji dzieła Urbana jest epizodyczna, co stanowi pochodną wielowątkowego charakteru adaptowanej powieści. Zaproponowana przez reżysera panorama społeczna orawskiej wsi rozwija się w rytmie nerwowym, momentami ekspresjonistycznym, co można uznać za pierwszy krok reżysera w kierunku modernizacji stylu narracyjnego, jednak nie zostaje ona przeprowadzona konsekwentnie. O ile bowiem w pierwszej części filmu Ľapák pozwala lirycznie wybrzmieć kolejnym dramatycznym sytuacjom bez ich nadmiernego wydłużania, o tyle w części drugiej sytuacji tego rodzaju zostają przeciągnięte ponad miarę, tracąc swoją emocjonalną siłę. Udaje mu się za to zaakcentować dwa zjawiska kształtujące życie orawskich górali: rytuały ludowe, związane z różnymi świętami, oraz zmieniające się pory roku. Ekspozycja obu zjawisk jest ważnym czynnikiem balladowej stylizacji filmu,

ponieważ uwzniośla i uniwersalizuje los bohaterów, włączając go w wyższy, mityczny porządek.

Do gatunku ballady zaangażowanej społecznie należy również *Drewniany chleb* (*Drevený chlieb*, 1969) – kolejna telewizyjna ballada Ľapáka zrealizowana na kanwie tekstu Urbana ze zbioru *Z cichego frontu. Opowiadania współczesne* (*Z tichého frontu. Časové zprávy*, 1932). W wymienionym dziele urzeczywistnia się symbioza balladowości z nowofalowymi środkami estetycznymi. *Drewniany chleb* opowiada o ciężkim losie drwali, którzy wysiłek i stres, związane z ciężką i niebezpieczną pracą, odreagowują w pijaństwie. Film ma charakter paradokumentalny, afabularny i fragmentaryczny – składa się ze skojarzeniowo powiązanych ze sobą, dynamicznie kręconych i montowanych scen, w większości pozbawionych dialogów i opatrzonej trojakim komentarzem: słownym – w formie poetyckiego monologu anonimowego narratora w początkowej partii filmu i monologu głównego bohatera (pijanego drwala) w partii końcowej; wizualnym – w formie symbolicznych obrazów nawiązujących do tradycji chrześcijańskiej (pnie drzew układające się w krzyż, kołędniczy wędrujący z szopką betlejemską, mały Jezus, którego widzi pijany drwal); muzycznym – w formie niepokojącego, dramatycznego dźwięku fujara rozbrzmiewających trzykrotnie, gdy pojawia się chrześcijańska symbolika.

Nowofalowy styl zastosował też Ľapák w telewizyjnej balladzie *Malka* (*Málka*, 1971), zrealizowanej rok wcześniej na podstawie opowiadania Františka Švantnera z identycznie zatytułowanego zbioru wydanego w 1942 roku. Tematyka społeczna nie odgrywa jednak w wymienionym filmie kluczowej roli. To przykład ballady miłosnej. W *Malce* fabuła ma zaledwie szkicowy charakter. Reżyser opowiada, jak miłość młodego górala do tajemniczej dziewczyny przeradza się w zazdrość i prowadzi do tragedii. Tę opowieść Ľapák przedstawia w ciągu asocjacyjnie powiązanych ze sobą epizodów i migawek o poetyckim i zarazem symbolicznym zabarwieniu. Używając nietypowych kątów widzenia kamery i uwydatniając związek bohaterów z przyrodą, reżyser obrazuje trudne do werbalizacji i jednoznacznej oceny skrajne stany uczuciowe. Ustanawia analogię między ludzkimi emocjami a żywiołami natury – i jedne, i drugie łączą w sobie sprzeczności, są wzniosłe i przyziemne, piękne i bezwzględne.

Identyczny rodzaj ballady – miłosny – reprezentują *Trzy kasztanki* (*Tri gaštanové kone*, 1966) Ivana Balady, nakręcone na podstawie noweli Margity Figuli z 1940 roku. Film, tak jak nowela będąca jego pierwowzorem, opiera się na schemacie fabularnym podobnym do tego w *Balladzie o wójtowej Marynie*. Opowiada zatem o rywalizacji dwóch górali o kobietę. Rywale diametralnie różnią się wrażliwością: jeden jest porywczy i brutalny, drugi – cierpliwy i łagodny. Pierwszy z bohaterów reprezentuje bezwzględne prawa obowiązujące

¹⁹ Zob. J. Števíček, *Lyrická...*, op.cit., s. 15–59; J. Števíček, *Lyrizovaná...*, op.cit., s. 63–91.

w wiejskim życiu społecznym, drugi – subtelną uczuciowość, która należy tam do rzadkich cech.

Nowela Figuli opowiada o konflikcie między góralami, łącząc pierwiastki naturalistyczne, służące opisowi patriarchalnych reguł rządzących relacjami międzyludzkimi, z poetycką nastrojowością, odwołującą się do mityczno-baśniowej symboliki i ostatecznie przeważającą w opowieści, która w konsekwencji nabiera balladowego charakteru. *Balada* nie podąża wiernie tym tropem, odwraca bowiem proporcje między wymienionymi dominantami estetycznymi – naturalistyczną i mityczną. W filmie balladowy nastrój stanowi kontrpunkt dla surowej rekonstrukcji wiejskiego życia, a psychologiczne niuansy relacji między postaciami zostają ściślej związane ze społecznymi i materialnymi uwarunkowaniami owych relacji. O ile zatem w utworze Figuli ostateczny, choć gorzki triumf miłości okazuje się dziełem przeznaczenia sprzyjającego jednostkom wrażliwym i zarazem silnym duchowo, o tyle w adaptacji filmowej wydaje się on bardziej wynikiem naturalnego biegu wypadków, ewentualnie splotu okoliczności, pozbawiony jest więc nalotu romantycznej wyjątkowości. Wymienione cechy filmu pozwalają uznać go nie tylko za balladę miłosną, ale i społeczną.

KLASYKA BALLADOWEGO MODERNIZMU

W latach 60. kilka ballad reżyserują twórcy uznawani dzisiaj za klasyków słowackiego modernizmu filmowego, tacy jak: Ján Kadár, Stanislav Barabáš, Štefan Uher, Eduard Grečner i Juraj Jakubisko. Jeden z nich – Grečner – kręci balladę o tematyce miłosnej pt. *Wilkołak wraca* (*Drak savracia*, 1967). To dzieło, które należy do ścisłego kanonu słowackiej nowej fali²⁰. Jego podstawę literacką stanowi wydana w 1943 roku powieść Dobroslava Chrobáka. Fabuła

²⁰ Wcześniej, w okresie tuż po zakończeniu II wojny światowej, ekranizację powieści Chrobáka planował Ján Jamnický, reżyser i aktor teatralny, występujący także w filmach. Pierwszą wersję scenariusza napisał słynny węgierski teoretyk filmu Béla Balázs. Później do pracy literackiej włączyli się Jamnický i Chrobák. Komuniści słowaccy nie zgodzili się jednak na realizację tego scenariusza, ponieważ odbiegał on od założeń estetyki socrealistycznej, która wówczas miała status estetycznego dogmatu. Zob. M. Kaňuch, 1948: *Béla Balázs, Drak a všetcičerti*; P. Michalovič, *Posun zmyslu (Balázov Drak alebo Working class hero)*, [w:] M. Kaňuch (red.), *Béla Balázs. Chvála filmového umenia. Zborník príspevkov z 12. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 22.-25.10.2009 v Levoči, Asociačia slovenských filmových klubov, Bratislava 2010.*

utworu Grečnera opiera się na motywie powrotu po latach. Protagonista filmu, zwany Wilkołakiem, powraca do górskiej wsi, w której kiedyś pracował jako garniarz, ale też spotkał się z brutalnym ostracyzmem ze strony lokalnych mieszkańców. Przybywa, by uporać się z traumą związaną z tymi wydarzeniami. Również dla mieszkańców wsi jego powrót jest wyzwaniem i zarazem wezwaniem do rozliczenia się z przeszłością. Motyw powrotu sprzyja balladowej psychizacji czasoprzestrzeni. Zachęca bowiem do retrospekcyjnego wglądu w życiorys bohatera w celu przywołania jego dawnych przeżyć, które rezonują z przeżyciami aktualnymi, co pogłębia jego intymny portret psychologiczny.

Opowieści o powrocie Wilkołaka Grečner nadaje rys egzystencjalistyczny, kładąc nacisk na problem nieprzewidywalnej samotności. Opowiada o niemożliwym do zażegnania konflikcie jednostki i zbiorowości. Uniwersalizuje przestrzeń wydarzeń, uwydatniając w niej podstawowe żywioły natury, co owej przestrzeni i bohaterom, którzy przez nią wędrują, nadaje charakter mityczny²¹. Reżyser stosuje dynamiczne zbliżenia i długie jazdy kamery, by zmysłowo – w fakturze filmowanej materii – odzwierciedlić gorączkę ludzkich uczuć. Minimalizuje dialogi, aby film oddziaływał przede wszystkim swoją warstwą dźwiękowo-obrazową, podkreślając werbalną niewyraźność emocji.

Balladą miłosną, a jednocześnie fantastyczną jest *Pożądanie zwane Anada* (*Touha zvaná Anada*, 1969), zrealizowane przez Czecha Elmara Klosa i Słowaka Jána Kadára w koprodukcji czechosłowacko-amerykańskiej na podstawie powieści Węgry Lájosa Zilahyego pt. *Coś niesie woda* (*Valamitvisz a víz*, 1928)²². Film ma międzynarodową obsadę – w głównych rolach występują aktorzy serbscy oraz jedna Amerykanka, a partnerują im aktorzy słowaccy i czescy. Jego akcja rozgrywa się niedaleko Bratysławy, na południu Słowacji. Główny bohater, rybak rzeczny, wylawia z Dunaju tajemniczą dziewczynę, która zaczyna mieszkać z jego rodziną, pomagając w gospodarstwie domowym. Z biegiem czasu w rybaku nasila się obsesja seksualna na punkcie dziewczyny i pragnienie pozbycia się żony. Rozdarty między namiętnością a moralnością zaczyna zachowywać się impulsywnie i nieprzewidywalnie.

O wartości filmu decyduje twórcze wykorzystanie obrzędów i wierzeń ludowych, zwłaszcza tych dotyczących wiał wodnych i Marzanny, oraz zastosowanie podwójnej perspektywy narracyjnej, polegającej na tym, że wydarzenia

²¹ Dokładniej rolę żywiołów przyrodniczych w filmie Grečnera omawia Vladimír Suchánek w poświęconej fenomenowi słowackich ballad filmowych audycji z cyklu *Na chrześcijańskiej fali Pilzna (Na křesťanské vlně Plzeň)*, prowadzonej przez Petra Vaďurę w regionalnej rozgłośni Czeskiego Radia w Pilźnie i tam wyemitowanej 13 października 2013 roku.

²² Film Kadára i Klosa jest już drugą adaptacją powieści Zilahyego. Po raz pierwszy zekranizowano ją w 1944 roku na Węgrzech pod oryginalnym tytułem. Za kamerą stali wówczas dwaj reżyserzy: Gusztáv Oláh i sam Ziláhy.

zostają zaprezentowane z punktu widzenia głównego bohatera, który w myślach je na bieżąco komentuje, a jednocześnie patrzy na siebie z dystansu czasowego, przywołując poszczególne sytuacje w retrospekcjach podczas rozmowy z trzema przewoźnikami rzecznyymi, prowokującymi go do wyznań i oceniającymi jego postępowanie. Postacie te, jak podkreśla Václav Macek, uosabiają sumienie głównego bohatera, co zbliża balladę Kadára i Klosa do tragedii greckiej, opowiadającej o człowieku, który staje się ofiarą własnych decyzji i dochodzi do wniosku, że nie zna samego siebie²³.

Przeplatając dwa podmiotowo tożsame, ale czasowo rozdzielne punkty widzenia na wypadki zobrazowane w filmie, reżyserzy – na co także zwraca uwagę Macek – wprowadzają niepewność, czy wszystkie wspomniane wypadki rzeczywiście się zdarzyły, czy też część z nich stanowią jedynie życzeniowe wyobrażenia protagonisty²⁴. W opowieści, która rozgrywa się w atmosferze niedopowiedzenia i tajemnicy, przeszłość coraz mocniej miesza się z teraźniejszością, a wyobraźnia z rzeczywistością, uwydatniając sprzeczności w zachowaniu bohatera przeżywającego uczuciowo-moralną rozterkę.

W latach 60. powstają również ballady wojenne. To bowiem okres, w którym nie obowiązuje już wprowadzony przez czechosłowackich stalinistów niepisany zakaz kręcenia filmów fabularnych o Słowacji w czasach II wojny światowej. Zakaz ów wiązał się z niechęcią do przypominania czasów, w których komunizm znajdował się w ogólnej defensywie. Staliniści nie akceptowali również tematu antyfaszystowskiego powstania słowackiego z roku 1944, ponieważ zorganizowały je krytykowane przez nich siły polityczne²⁵.

Sytuacja zmienia się wraz z postalinowską odwilżą polityczno-społeczną, choć wolność wypowiedzi twórczej nie jest wówczas na tyle duża, by filmowcy mogli sobie pozwolić na interpretację wspomnianych wydarzeń historycznych otwarcie kontestującą ich dotychczasowe ujęcie. Pomocna okazuje się konwencja balladowa, umożliwia bowiem odciążenie filmowej opowieści o wojnie od ideologicznego komentarza przez jej przedstawienie z perspektywy indywidualnej, subiektywnej i jednocześnie uniwersalnej. W Związku Radzieckim wspomnianą metodę zastosował pod koniec lat 50. rosyjski reżyser Grigorij Czuchraj, kręcąc *Balladę o żołnierzu*. Z heroiczno-patetycznych działań frontowych przeniósł uwagę na wyciszony, intymny ludzki dramat.

²³ Zob. V. Mácek, *Ján Kadár*, FOTOFO – Central European House of Photography, Bratislava 2011, s. 186, 202–204.

²⁴ Ibidem, s. 197.

²⁵ Tuż przed nastaniem stalinizmu w Czechosłowacji w 1948 roku Słowakom udaje się nakręcić jeden film o powstaniu pt. *Wilcze doły (Vlčie diery)*, 1948, reż. Paľo Bielik.

Słowacy podążyli tym samym tropem artystycznym, wykształcając własny model ballady wojennej. Pierwszym jego przykładem jest *Pieśń o szarym gołębiu (Pieseň o sivom holubovi)*, 1961 w reżyserii Stanislava Barabáša. Powstanie słowackie zostaje w tym skomponowanym z autonomicznych epizodów filmie przedstawione z perspektywy dzieci, bliskiej charakterystycznemu dla ballady ludowemu punktowi widzenia. Reżyser liryzuje opowiadanie o wojnie, uwypuklając dziecięcą uczuciowość – naiwną i spontaniczną. W jego dziele dużą rolę odgrywają również zabawy dziecięce, które stanowią opozycję dla okrucieństwa wojennego. Świadczą one o potędze wyobraźni, dzięki której dzieci są zdolne w ruinach świata niszczonego przez wojnę dojrzeć poezję. Gołąb, który pojawia się w tytule filmu, symbolizuje wolność wyobraźni i dzieciństwo, a także – jak uważa Václav Macek – radość i szczęście²⁶.

Kolejny dramat wojenny Barabáša – *Dzwony dla bosych (Zvony pre bosých)*, 1965 – ma znów balladową tonację. Akcja tej kameralnej opowieści o dwóch partyzantach i ich niemieckim jeńcu rozgrywa się zimą w górach – w trudnych warunkach, w izolacji od świata. Taka sceneria sprzyja uniwersalizacji opowieści i jej psychologicznej intensyfikacji. W przestrzeni odciętej od świata różnice narodowe między bohaterami (Słowakami i Niemcem) przestają odgrywać rolę, liczą się natomiast różnice i podobieństwa charakterologiczne. W ten sposób Barabáš demaskuje złudność stereotypów narodowych, które są głównym składnikiem ideologicznych podziałów stanowiących podłoże konfliktu wojennego²⁷. Macek trafnie stwierdza, że twórcy *Dzwonów dla bosych*, skupiając się na uwydatnianiu zaskakujących, a zarazem zrozumiałych sprzeczności ludzkiej psychiki, krytykują zideologizowaną interpretację II wojny światowej, dominującą w kulturze słowackiej czasów socjalizmu²⁸.

W 1962 roku balladę o powstaniu słowackim pt. *Białe obłoki (Bílá oblaka)* kręci czeski reżyser Ladislav Helge, wykorzystując scenariusz Juraja Špitze-
ra, napisany na podstawie własnych wspomnień powstańców. Jak Barabáš w *Pieśni o szarym gołębiu*, tak i Helge prowadzi narrację, przyjmując punkt widzenia dziecka – osieroconej kilkunastoletniej dziewczyny, którą przegarniają partyzanci. Wprowadzenie dziecięcych bohaterów prowadzi w obu filmach, jak pisze Petr Bilík, do deheroizacji, subiektywizacji i balladyzacji obrazu wojny, co sprzyja przekraczaniu schematów gatunkowych związanych

²⁶ Zob. V. Macek, *Metafora v slovenskom hranom filme*, [w:] V. Macek (red.), *Slovenský hraný film 1946–1969. Zborník štúdií*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1992, s. 73.

²⁷ W podobnym duchu utrzymana jest telewizyjna *Ballada górská (Vrchárska balada)*, 1973 Jozefa Medveďa, aczkolwiek pod względem artystycznym nie dorównuje ona dziełu Barabáša.

²⁸ Zob. V. Macek, J. Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Vydavateľstvo Osveta, Bratislava 1997, s. 243–245; V. Macek, *Od československého k českému a slovenskému filmu*, „Kino-Ikon” 2004, nr 2, s. 133.

z tradycyjnym kinem wojennym²⁹. Według wspomnianego filmoznawcy impresjonistyczna ballada Helgego balansuje między patosem a intymnością³⁰. Wyróżnia ją liryzm wynikający z subtelnej relacji uczuciowej między dziewczyną a rannym partyzantem. Obydwoje podczas wspólnej podróży przez nieprzychylny im świat dojrzewają emocjonalnie. Samotność bohaterów zostaje zestawiona z otaczającym ich monumentalnym krajobrazem górskim, który – jak twierdzi Bilík – jest filmowany tak, by uwypuklić marność ludzkiego życia i z tego też powodu symbolizuje demoniczne fatum wojny³¹.

Balladą wojenną, choć dotyczącą nie II, lecz I wojny światowej, jest także pierwsza z trzech nowel składających się na film Juraja Jakubiski pt. *Dezerterzy i pielgrzymi (Zbehovia a pútnici, 1968)*, należący – podobnie jak *Wilkołak wraca* – do kanonu słowackiej nowej fali. Wspomniana nowela, zatytułowana *Dezerterzy (Zbehovia)*, została zrealizowana na kanwie opowiadania Ladislava Ťažkiego pt. *Dezerter (Vojenský zbeh)* ze zbioru wydanego w 1962 roku pod tym samym tytułem³². Opowiada ona o Romie, który po krwawej bitwie dezertuje z armii habsburskiej i ucieka do rodzinnej wsi. Ale i tam dociera wojenne szaleństwo. Peter Michalovič i Vlastimil Zuska przypominają, że Jakubisko nawiązuje w swoim dziele do ballady ludowej, zgodnie z którą człowiek mający krew na rękach (w sensie dosłownym i metaforycznym – moralnym) może się oczyścić, wkładając ręce do ognia. Balladowy charakter przywołanej noweli wzmacnia folklorystyczna stylizacja jej warstwy wizualnej i dźwiękowej. Filmowe kadry przywodzą na myśl wiejskie malowidła wykonywane na szkłe, również podkład muzyczny nawiązuje do wzorów ludowych³³.

²⁹ W późniejszym czasie do tej poetyki nawiąże Štefan Uher w filmie *Gdybym miał karabin (Keby som mal pušku, 1971)*, w którym Andrej Obuch również dopatruje się balladowych pierwiastków. Według niego można je odnaleźć także w innym dziele Uhra z lat 70. pt. *Złote czasy (Zlaté časy, 1978)*. W wymienionym utworze występują bohaterowie dziecięcy, lecz ich punkt widzenia nie jest uprzywilejowany. A. Obuch, *Zabúdanie a rozprávávanie filmovej réžie*, [w:] V. Macek (red.), *Slovenský hraný film 1970–1990. Zborník štúdií, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1993*, s. 52–53.

³⁰ P. Bilík, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*, Host, Brno 2011, s. 74–76.

³¹ Ibidem, s. 72–73.

³² Ten sam prozaik pisze scenariusz do telewizyjnej ballady partyzanckiej *Zlamana v pásie (V páse zlomená)*, którą w 1966 roku realizuje Vido Hornák. Wymieniony reżyser cztery lata później kręci dla słowackiej telewizji jeszcze jedną balladę, tym razem społeczną – *Z Rozarką (S Rozarkou)*. Jej podstawę literacką tworzy identycznie zatytułowana nowela Vincenta Šikuli z 1966 roku.

³³ Przywołani filmoznawcy uważają, że balladowy charakter ma także jeden z późniejszych filmów Jakubiski pt. *Posadź drzewo, zbuduj dom (Postav dom, zasaď strom, 1979)*. Zob. P. Michalovič, V. Zuska, *Juraj Jakubisko, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2005*, s. 55, 58, 59, 90, 91.

Pod względem tematycznym balladom wojennym bliska jest telewizyjna *Ballada o siedmiu powieszonych (Balada o sedmich obesených, 1968)*, aczkolwiek nie opowiada ona o ofiarach wojny, lecz rewolucji. Zrealizował ją Martin Hollý według *Opowieści o siedmiu powieszonych (Rasskaz o siemi powieszennyh, 1908)* Leonida Andriejewa. Akcja zarówno pierwowzoru literackiego, jak i adaptacji filmowej rozgrywa się na początku XX wieku w Rosji, gdzie kilku rewolucjonistów-anarchistów przygotowuje zamach na wysokiej rangi carskiego urzędnika. Zostają pojmani przez policję i skazani na śmierć. Większość fabuły wypełnia oczekiwanie skazańców w więziennych celach na wykonanie wyroku. Reżyser skupia się na opisie zróżnicowanego stosunku bohaterów do śmierci, a także ich postawy w chwili wykonywania wyroku. Na odbiorze filmu w momencie jego premiery zaważył ówczesny kontekst polityczny, czyli stłumienie Praskiej Wiosny przez wojska Układu Warszawskiego. Obraz represji stosowanych w carskiej Rosji wobec przeciwników politycznych, zaproponowany w omawianym dziele, mógł się w tamtej sytuacji kojarzyć widzom z postępowaniem Związku Radzieckiego wobec Czechosłowacji, dlatego ballada Holliego została przez władzę komunistyczną szybko wycofana z dystrybucji³⁴.

Problematykę polityczną podejmują również *Trzy córki (Tri dcéry, 1968)* Štefana Uhra. To jedyny słowacki film fabularny lat 60. rozliczający się z okresem stalinizmu. Jego fabuła przywodzi na myśl *Króla Leara* Williama Szekspira. W następstwie kolektywizacji majątków ziemskich, przeprowadzonej przez stalinistów, bogaty chłop zostaje wywłaszczony ze swojej ziemi. Chciałby, by przygarnęła go jedna z trzech córek, które w przeszłości posłał do klasztoru. Tylko najmłodsza decyduje się pomóc ojcu, choć znajduje się w trudnej sytuacji, ponieważ wraz z innymi zakonnice zmuszona zostaje przez reżim komunistyczny do pracy fizycznej w spółdzielni rolniczej. Jak zauważa Jana Dudková, niszczenie tradycyjnych form życia społecznego przez komunistów wywołuje w *Trzech córkach* melancholijne odczucie utraty³⁵.

Głównym tematem dzieła Uhra jest rywalizacja o duszę owej zakonnicy między władzą polityczną (komunistyczną) a religijną (katolicką), uosabianą przez siostrę przełożoną. Obydwie strony próbują sobie podporządkować dziewczynę, wykorzystując jej słabości i kompleksy. W tak urządzonym

³⁴ Spośród filmów nakręconych przez Holliego w kolejnych latach ślad poetyki balladowej odnaleźć można w *Miedzianej wieży (Medená veža, 1970)* i – jak uważa Andrej Obuch – w *Grzechu Katarzyny Padychovej (Hriech Kataríny Padychovej, 1973)*, nakręconym według opowiadania *Powrót (Návrät)*, opublikowanego przez Petera Jilemnickiego w 1930 roku w zbiorze prozatorskim pod tym samym tytułem. A. Obuch, op.cit., s. 53.

³⁵ J. Dudková, *Čas a postava v slovenskom hranom filme – šesťdesiate roky*, „Kino-Ikon” 2005, nr 2, s. 11.

– zdewastowanym materialnie i zakłamanym moralnie – świecie nie ma azylu dla jednostek wrażliwych i wyróżniających się pozytywnie na tle otoczenia. Taka jest główna bohaterka, która staje się ofiarą konfliktu między przeciwstawnymi porządkami ideologicznymi. Trudna relacja rodzinna łącząca ojca i córkę okazuje się jedynym źródłem w pełni ludzkich, choć zarazem gorzkich uczuć.

BALLADY CZASÓW NORMALIZACJI I POSTKOMUNIZMU

W roku 1969 rozpoczyna się w Czechosłowacji 20-letni okres zwany normalizacją. Władzę w kraju sprawują wtedy konserwatywni komuniści niechętni wszelkim przejawom liberalizacji ustroju. Wolność twórcza zostaje – w stosunku do okresu odwilży lat 60. – ograniczona. Wiele filmów wyprodukowanych wcześniej wycofano z dystrybucji, a te nowe podlegają restrykcyjnej cenzurze politycznej. Jednocześnie następuje powrót do bardziej tradycyjnych form filmowania. W wielu utworach odradza się poetyka socrealistyczna, ponieważ popiera ją ówczesna władza. Ze względu na ograniczenia polityczno-estetyczne, nałożone na filmowców, konwencja balladowa nie rozwija się z takim rozmachem artystycznym i w tak dużej rozpiętości odmian jak w latach 60. W ciągu 20 lat normalizacji powstaje o połowę mniej ballad niż we wcześniejszej dekadzie.

Pierwsze ballady filmowe lat 70. składają się na tendencję nazwaną przez Jelenę Paštěkovą ornamentálním manieryzmem³⁶. Tendencja ta wywodzi się ze słowackiej nowej fali, lecz pozbawiona jest typowego dla niej krytycyzmu. Filmy ornamentálnego manieryzmu cechują się – jak podaje Paštěková – apolitycznością, alegoryczną uniwersalnością i nasiloną ekspresyjnością³⁷. Takie też są dwie ballady: *Panna z gór* (*Nevestahôl*, 1971) Martina Ľapáka i *Klon i Juliana* (*Javor a Juliana*, 1972) Štefana Uhra. Pierwsza z nich powstaje na podstawie powieści Františka Švantnera z 1946 roku. Wspomniana powieść ma pod względem stylistycznym i fabularnym wiele wspólnego z opowiadaniem tegoż pisarza pt. *Malka*, sfilmowanym przez Ľapáka kilka lat wcześniej. Opowiada o namiętności młodego leśniczego do tajemniczej dziewczyny, która żyje w większej symbiozie z przyrodą niż z ludźmi. Reżyserowi nie udaje się jednak przekonująco zmetaforyzować obrazu filmowego, by służył przekazowi irracjonalnych stanów uczuciowych. Ľapák stara się

wyrazić frenetyczną gwałtowność emocji targających bohaterami za pomocą dynamicznej kamery i kontrastowych barw, lecz wspomnianymi środkami posługuje się niewprawnie.

Utwór *Klon i Juliana* nawiązuje do słowackich baśni ludowych, z których Uher układa alegorię o trzech muzykantach wędrujących przez świat. Muzykanci ścinają napotkany na drodze klon i wykonują z niego instrumenty, na których grają na weselach. Nie wiedzą, że klon był tak naprawdę zaklętą duszą zmarłej tragicznie dziewczyny. Muzyka wydobywająca się z instrumentów wykonanych z jego drewna pobudza słuchaczy do zła motywowanego zawzięcią. Wymowa filmu jest jasna: szczęście, które płynie z zatrutego źródła, samo jest zatrute i prędzej czy później prowadzi do nieszczęścia. Alegoryczne znaczenie dzieła Uhra w czasach jego powstania aktualizuje się w kontekście sytuacji polityczno-społecznej panującej wówczas w Czechosłowacji. Normalizacja jest bowiem okresem swoistego socjalistycznego dobrobytu, któremu towarzyszyło moralne psucie społeczeństwa przez represyjną władzę.

W 1974 roku Uher kręci kolejną balladę – telewizyjny *Zimny klimat* (*Studené pod nebie*). Jej fabuła osnuta jest wokół zagadkowego samobójstwa dziewczyny, która niedawno wyszła za męża. Na wieś, gdzie mieszkała, przybywa jej dawny nauczyciel ze szkoły średniej, który – rozmawiając z rodziną i znajomymi dziewczyny – próbuje rozwiązać zagadkę samobójstwa. Można dzieło Uhra określić mianem detektywistycznej ballady społecznej, w której przeplatają się ze sobą wydarzenia aktualne, czyli kolejne etapy śledztwa prowadzonego przez nauczyciela, z wydarzeniami z przeszłości, podanymi w retrospekcjach i ilustrującymi zeznania świadków. Reżyser zestawia rozmaite warianty i interpretacje tych wydarzeń, uzależnione od perspektywy i intencji poszczególnych rozmówców nauczyciela. Fabuła ma więc charakter meandryczny – składa się z nieprzejrzystej mozaiki faktów, które układają się ostatecznie w logiczny ciąg, odsłaniający przykrą prawdę o zakłamaniu konserwatywnego obyczajowo środowiska wiejskiego.

Pod koniec lat 70. powstają dwa nowelowe filmy balladowe w reżyserii Martina Ľapáka: *Okrutna miłość* (*Krutá ľúbosť*, 1978) i telewizyjne *Węzłki nadziei* (*Uzlíky nádeje*, 1979). *Okrutna miłość* składa się z dwóch nowel. *Szare oczy* (*Sivé oči*) to tytuł pierwszej z nich, powstałej na kanwie opowiadania Krystka Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Podstawę drugiej – o tytule *Roztopione serce* (*Roztopené srdce*) – stanowi opowiadanie Mila Urbana³⁸. Ramę narracyjną, spinającą obie nowele, tworzy występ góralskiej kapeli w wiejskiej chacie. Li-

³⁶ V. Macek, J. Paštěková, op.cit., s. 324–325.

³⁷ Ibidem, s. 324.

³⁸ Opowiadanie *Krystka* pochodzi z pierwszego tomu cyklu *Na skalnym Podhalu* (1903) Przerwy-Tetmajera, natomiast *Roztopione serce* – ze wspomnianego wcześniej zbioru Urbana pt. *Z cichego frontu. Opowiadania współczesne*.

der kapeli okazuje się gawędziarzem, który w przerwach między wykonywanymi utworami muzycznymi opowiada historię dwóch kobiet noszących to samo imię – Krystka. Pierwsza z nich – bohaterka *Szarych oczu* – ma żywiołowy charakter i zakochuje się bez pamięci w góralu rozbójniku. Druga Krystka (protagonistka *Roztopionego serca*) cechuje się łagodnością i zostaje wydana za lokalnego zawadiakę. Obydwie wiążą się zatem z mężczyznami podobnymi pod względem charakteru i podobnie lekceważąco traktującymi kochające ich kobiety, które gotowe są poświęcić za nich życie – cudze lub swoje. Ćapák w romantycznym duchu opowiada o dwuznacznych moralnie następstwach żarliwej i ofiarnej miłości.

Węzełki nadziei składają się z trzech opowieści zaangażowanych społecznie. Pierwszą i trzecią Ćapák realizuje według utworów Margity Figuli pt. *Węzełek ciepła* (*Uzlík tepla*, 1936) i *Drwale* (*Rubári*)³⁹, drugą – zatytułowaną *Chłopiec i Pan Bóg* (*Chlapec a pánboh*) – na podstawie opowiadania Mila Urbana pt. *Štefan Koňarčík-Chrapek i Pan Bóg* (*Štefan Koňarčík-Chrapek a Pán Boh*)⁴⁰. Wszystkie trzy nowe filmowe krytycznie odwzorowują nędzę panującą na słowackiej prowincji. Wyróżniają się naturalizmem i ekspresyjną stylizacją obrazu, wynikającą przede wszystkim z pracy kamery i montażu, za pomocą których reżyser dynamicznie zestawia kontrastowe plany i punkty widzenia. *Węzełek ciepła* to mroczna ballada obyczajowa z życia rodziny przymierającej głodem na miejskich peryferiach. Ballada druga ma formę powiastki o niedoli i brutalnej śmierci osieroconego chłopca, którego nikt we wsi nie chce przygarnąć. Początek trzeciej ballady w dokumentalnym i jednocześnie ekspresyjnym stylu prezentuje pracę drwali, którzy w późniejszej partii filmu buntują się przeciw niesprawiedliwemu traktowaniu przez pracodawców. Utwór kończy się rewolucyjnym marszem zbuntowanego tłumu. Balladowa diagnoza słowackiej prowincji w poszczególnych nowelach, składających się na *Węzełki nadziei*, przechodzi zatem od pesymistycznej wizji rozpaczliwych warunków materialnych, w jakich toczy się życie przedstawicieli najniższych warstw społecznych, przez obraz ludzkiej bezduszości przeobrażającej się w bestialstwo do panoramicznego ujęcia zbiorowej solidarności, niosącej ze sobą nadzieję na pozytywną zmianę sytuacji⁴¹.

³⁹ Nowela *Drwale* stanowi część zbioru Figuli pt. *Pokusa* (*Pokušenie*, 1937).

⁴⁰ Opowiadanie wchodzi w skład zbioru Urbana pt. *Wołanie bez echa* (*Výkriky bez ozveny*, 1928).

⁴¹ Balladą społeczną na temat ludzkiej niedoli są także telewizyjne *Zabawki Janka* (*Jankove hračky*, 1984). Opowieść o problemach ubogiej góralskiej rodziny reżyser Radim Cvrček urozmaica motywem baśniowym, który dominuje w optymistycznym zakończeniu filmu.

Po upadku komunizmu w słowackim przemyśle filmowym zachodzą dwie poważne zmiany: w następstwie zniesienia cenzury politycznej poszerza się wolność twórcza, a jednocześnie produkcja filmowa zostaje sprywatyzowana. Ta druga zmiana niekorzystnie wpływa na kondycję słowackiej kinematografii w latach 90., ponieważ reżyserom trudniej znaleźć pieniądze na realizację filmów, zwłaszcza ambitniejszych artystycznie, do których zazwyczaj zaliczają się ballady. Liczba produkowanych utworów wyraźnie spada w stosunku do okresu socjalistycznego. Nic zatem dziwnego, że filmy balladowe powstają wówczas rzadziej. Pierwszym z nich jest *Ballada o Zuzance* (*Zuzanka Hraškovie*, 1991) w reżyserii Franka Chmiela. To jedyna słowacka ballada filmowa nakręcona na podstawie utworu wierszowanego. Jego autor – Pavol Országh, podpisujący się pseudonimem Hviezdoslav – należy do najwybitniejszych poetów słowackich okresu moderny. *Balladę o Zuzance* opublikował w 1901 roku.

Sedno fabuły filmu stanowi konfliktowa relacja między niedawno osieroconą dziewczyną a jej macochą. Reżyserowi udaje się połączyć kilka wymiarów wspomnianej relacji – społeczny, psychologiczny i fantastyczny, choć ten ostatni ma charakter jedynie metaforyczny (macocha dziewczyny zostaje w zakończeniu utworu porównana do strzygi). Rytmizuje opowieść i stopniuje występujące w niej napięcie dramatyczne przez powtarzanie podobnych do siebie sytuacji. Kolejnym wyróżnikiem utworu Chmiela jest pluralizacja perspektywy narracyjnej, która przydaje mu epickiego rozmachu i zaostża zwroty akcji. Reżyser przedstawia wydarzenia z perspektywy czterech bohaterów: Zuzanki, jej ojca i macochy oraz ich sąsiada – weterana I wojny światowej.

W 1996 roku Eduard Grečner próbuje powtórzyć sukces artystyczny, jakim była ekranizacja powieści *Wilkołak wraca* Dobroslava Chrobáka, i adaptuje inne dzieło tego pisarza – balladową prozę *Jasiek, mój druh* (*Kamrát Jašek*), która pochodzi z tak samo zatytułowanego zbioru opowiadań wydanego w 1937 roku. Adaptacja filmowa nosi zmieniony tytuł – *Marzenie Jaška* (*Jaškov sen*). Film nie osiąga równie intensywnego nastroju balladowości, jakim cechował się *Wilkołak wraca*. Nie ma w nim też tak sugestywnie uwydatnionych odniesień mitycznych, które decydują o wyjątkowości wcześniejszego filmu. *Marzenie Jaška* to realistyczna ballada społeczna, choć jej realizm jest dość powierzchowny, dekoracyjny, pozbawiony ostrości krytycznego spojrzenia. Dlatego kluczowa dla utworu Grečnera opozycja swojskiej przyrody i nieprzyzwoitego miasta nie wybrzmiewa wystarczająco mocno, by miłosne perypetie drwala Jaška zyskały dzięki niej liryczną wzniosłość i fatumiczny dramatyzm.

W 2009 roku Vladimír Balek realizuje *Spokój w duszy* (*Pokoj v duši*), opierając go na klasycznym balladowym motywie powrotu bohatera po latach do dawnego świata, który się w międzyczasie zmienił. Powtórne zakorzenienie się w nim wymaga rozliczenia się z przeszłością i ustosunkowania się do

będącej jej pokłosiem teraźniejszości. Dzieło Balka jest ambitnie pomyślane jako diagnoza efektów transformacji ustrojowej na słowackiej prowincji, która okazuje się odmieniona tylko powierzchownie, ponieważ mentalność ludzka pozostała identyczna – w tym, co w niej dobre i złe. Aby ostatecznie zerwać ze swoją niechlubną przeszłością, bohater *Spokoju w duszy* wybiera śmierć na łonie przyrody – z dala od ludzi. Przyroda nabiera w tym kontekście znaczenia moralnie nieskalanego azylu, w którym – w przeciwieństwie do świata ludzkiego – obowiązują czyste reguły gry.

Słowackie ballady filmowe wyróżnia kilka cech, pośród których najbardziej podstawową jest inspiracja wysokoartystyczną literaturą, zwłaszcza rodzimą prozą liryzowaną. Do połowy lat 70. atrybut omawianych filmów stanowią często modernistyczne środki wyrazu, które potem zostają zdominowane przez obrazowanie bardziej tradycyjne, realistyczne, co dokonuje się pod wpływem zmieniających się politycznych i ekonomicznych warunków twórczości filmowej. W konsekwencji wytraca się typowy dla wielu ballad kręconych w latach 60. i na początku lat 70. pierwiastek fantasmagorii, wynikający z poetyzacji i subiektywizacji przedstawienia.

Akcja większości słowackich ballad rozgrywa się w środowisku wiejskim, dlatego też istotną rolę odgrywają w nich rytuały ludowe i świat przyrody, jednak wraz ze zwiększającym się udziałem poetyki realistycznej w tworzeniu balladowej rzeczywistości folklor i przyroda tracą częściowo swój symboliczno-mityczny potencjał semantyczny, stając się głównie składnikiem przestrzeni filmowej, służącym zwiększeniu wrażenia jej autentyczności.

Pośród motywów fabularnych na plan pierwszy wybija się w słowackich balladach fatumiczny, niemożliwy do przewyciężenia wpływ przeszłości na życie człowieka. Inną cechą słowackiego kina balladowego jest zwrot ku archaiczności i pogańskości, który Jana Dudková tłumaczy oporem wobec powierzchownej nobilitacji kultury ludowej w czasach socjalizmu, jak również wobec ideologii komunistycznej, która na tle tego, co w ludzkim życiu organiczne i odwieczne, jawi się jako sztuczna i przejściowa⁴². Ze względu na podejmowaną tematykę i wykorzystywane podłoże literackie słowackie ballady filmowe dobrze eksponują potencjał macierzystej tradycji kulturowej i w ten sposób przyczyniają się do jej rewitalizacji we współczesności.

⁴² J. Dudková, op.cit., s. 7, 10–11.

DZIKI ZACHÓD NAD WISŁĄ. WESTERNY POLSKI LUDOWEJ

Fenomen produkowanych w Polsce Ludowej westernów bywał już niejednokrotnie opisywany przez filmoznawców. Nie ma w tym nic dziwnego – filmy te narodziły się na styku dwóch odmiennych kultur i dwóch wrogich systemów politycznych, co sprawia, że stanowią one szczególnie interesujący przedmiot badań, który można analizować z różnorodnych perspektyw. Dotychczasowy namysł nad polskimi westernami skupiał się zatem na różnych zagadnieniach. Łukasz Plesnar¹ śledził intertekstualne i intersemiotyczne uwikłania rodzimych produkcji. Jerzy Franczak² analizował polskie westerny jako efekt transferu kulturowego i procesu dostosowywania obcych kodów do rodzimych potrzeb. Mikołaj Kunicki³ opisywał je w kontekście polityki kulturalnej doby małej stabilizacji, a Sławomir Bobowski⁴ zajmował się przedstawianym w nich wizerunkiem Ukraińca. Każda z analiz ujawniała, jak wiele ciekawych aspektów odnaleźć można w tych pozornie prostych, przygodowych historiach.

Niniejszy artykuł będzie stanowić próbę określenia funkcji pełnionych w kulturze filmowej PRL-u przez elementy konwencji westernowej. Chciałbym wskazać, jakie znaczenia im wówczas przypisywano – dlaczego zdecydowano się na ich przejęcie, w jaki sposób wiązano je z rodzimym kontekstem i jak

¹ Ł. Plesnar, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Konwencje westernowe w Prawie i pięści Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego oraz Wilczych echach Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95.

² J. Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 24.

³ M. Kunicki, *Poland's Wild West and East: Polish Westerns of the 1960s*, [w:] D. Ostrowska, F. Pitassio, Z. Varga (red.), *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Cultures and Histories*, I.B. Tauris, London 2017.

⁴ S. Bobowski, *Tematyka ukraińska w powojennym polskim filmie fabularnym do 1989 roku*, „Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37, s. 151–169.