

O świętowaniu i odświętności – *Uroczystość* w ogrodzie botanicznym Elo Havetty

JADWIGA HUČKOVÁ

Twórczość Elo (Eliaša) Havetty (1938-1975) jest przywoływana w kontekście największych osiągnięć słowackiej Nowej Fali ¹ obok filmów Dušana Hanáka i Juraja Jakubisko. Do filmu Havetty *Uroczystość w ogrodzie botanicznym* (*Slávnosť v botanickej záhrade*, 1969; w Polsce film znany jest również pod tytułem *Święto w ogrodzie botanicznym*), który był jego debiutem fabularnym, dość wcześniej przyłgnał slogan, że jest to kolorowa fantazja ², *barwna feeria o potrzebie cudu w żywocie ludzkim* ³. Pisze się o rozwichrzonej karnawałowej poetyce wymykającej się jakimkolwiek kontekstom społecznym ⁴: *W czasach marazmu* [Havetta] *opiewał alternatywę radosnego wspólnego przeżywania w formie nieprzerwanego happeningu folklorystycznego* ⁵ ... *uwolnił gejzer radości i magii jakby w odpowiedzi na depresyjny, „posierpniowy” rok 1969* ⁶.

Podobna kwalifikacja dotyczy również innych dzieł słowackiej Nowej Fali (postrzeganych zwłaszcza z czeskiego punktu widzenia): *Alegorycznie pomyślane dzieła słowackie cechuje z kolei absencja racjonalnej struktury, zawierają zaś liryzm i surrealizm, decydującą rolę grają w nich intuicja i spontaniczność* ⁷. „Wyzwalająca destrukcja” miała również towarzyszyć filmowi Juraja Jakubisko ⁸ *Ptaszki, sieroty i głupcy* (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969). Trzecia wielka indywidualność słowackiej Nowej Fali, Dušan Hanák, w tym samym roku reżyserował fabułę 322 (1969), która najpełniej wyraża depresyjne nastroje z czasów dramatycznego końca Praskiej Wiosny. Klasyczna konstrukcja filmu odbiega od „rozwichrzonej poetyki” filmu Havetty, ale forma filmowej feerii bliska jest także Hanákowi jako późniejszemu twórcy dokumentu *Dzień radości* (*Deň radosti*, 1972). Słownikowe znaczenie feerii – *baśniowe widowisko sceniczne w fantastycznych kostiumach i dekoracjach, posługujące się zwykle obficie elementami muzycznymi, efektami świetlnymi itd.* ⁹ – przystaje do pewnego stopnia zarówno do *Uroczystości w ogrodzie botanicznym*, jak i *Dnia radości*, ale w przywołanych na wstępie formułach było raczej rozumiane jako zaniedbanie konstrukcji dzieła, co w opinii wielu recenzentów stawało się równoznaczne z poddaniem się żywiołowej improwizacji. Udział tejsze w powstaniu filmu *Uroczystość w ogrodzie botanicznym* został moim zdaniem przeceniony, wszak sama feeria wymaga przygotowań, a nawet happening (zwłaszcza zaś „folklorystyczny”) powstaje zgodnie ze scenariuszem dopuszczającym, ale nie zakładającym tylko i wyłącznie, udział przypadku.

Wiele nieporozumień spowodował wykorzystywany przez recenzentów termin „improvizacja”. Przywoływane w swoim czasie okoliczności pozornie wskazywały na to, że film Havetty zasada się przede wszystkim na metodzie, która świadczy o braku koncepcji, hołdowaniu światowym trendom, dokładniej – *dążeniu do światowości*¹⁰, co insynuowała krytyka. Pisano, że scenariusz *Uroczystości...* nie był gotowy jeszcze w momencie rozpoczęcia zdjęć, *ponieważ Elo Havetta chętnie improwizował, a Lubor Dohnal [scenarzysta] również nie był zwolennikiem solidnej dyscypliny*¹¹. Tymczasem, jak przyznał po latach Dohnal: *W obu nas było zaskakująco mało improwizacji, przeważnie pozostawaliśmy wierni nawet szczegółom. Eliáš był reżyserem zbyt inteligentnym i wrażliwym, by świadomie naruszyć strukturę, której wytworzenie było skomplikowane oraz pracochłonne i graniczyło z naszymi ówczesnymi możliwościami*¹². „Improwizacja” stała się w wielu recenzjach rodzajem wartościującej etykiety. Jeśli widzi się w filmie jedynie *głupców, włóczęgów, cyrkowców, alkoholowe orgie, wino lejące się strugami* jako elementy pełniące wyłącznie funkcję *modnych atrybutów pseudokultury*¹³, trudno dostrzec związki z rodzimą kulturą. A to one właśnie odgrywają decydujące znaczenie w odczytaniu dzieła Havetty.

Radość słowacka

Slovenská radost (Radość słowacka) – tak Karel Čapek zatytułował swą recenzję filmu Karola Plicki *Po górach, po dolinach (Po horách, po dolách, 1929)*¹⁴. Gdy przed autorem tego dokumentu (urodzonym w Wiedniu, w rodzinie czeskiej) otwarła się Słowacja, widziana jako kraj cudów, niezwykłych wrażeń, mówił natchniony: *od pierwszej chwili, kiedy przyjechałem na Słowację, mogłem być wyłącznie dokumentalistą, jeśli chciałem poradzić sobie w jakiś sposób z rozrzuconym bogactwem wspaniałej kultury ludowej, która jeszcze wtedy była w pełnym rozkwicie. We wszystkich przejawach ludowego geniuszu było tyle piękna plastycznego, muzycznego, piękna słowa, że jako artysta nie miałem prawa czuć się zubożałym uczuciowo*¹⁵. W filmie *Po górach, po dolinach*¹⁶ dał wyraz swej fascynacji zabawą, która jako forma synkretyczna łączyła taniec, śpiew, dialog, kreację aktorską, elementy gimnastyczne, układ sceniczny¹⁷. Młodość, ruch, demonstrowanie siły fizycznej, inwencji, zabawy dziecięcej stały się najczęstszymi motywami jego kolejnych filmów. Čapek we wspomnianej recenzji zauważył: *dokumentacja etnograficzna Plicki jest ponadto unoszona wielką radością życia; jego obrazy słowackich tańców detwiańskich i góralskich, obrazy tańców zbójnickich są po prostu piękne w swym rozradowaniu (...). Jest naszą powinnością zachować doskonały obraz życia narodu, kiedy nie jest już w naszej mocy konserwować sam żywot. Byłoby grzechem nie znaleźć pieniędzy na to dzieło kultury, ważniejsze niż dziesięć pawilonów Dienzenhofera*¹⁸.

W najważniejszym filmie Plicki *Ziemia śpiewa (Zem spieva, 1933)*, który stanowi fundament kina słowackiego, chodziło już o coś więcej niż zapis etnograficzny. W dokumencie tym uderza dominacja uroczystych, świątecznych stron życia. Autor monografii poświęconej Plicce podkreśla: *nie można zapominać, że urok idylli jest w każdym czystym, nieskażonym folklorze. Trzeba to zaakcentować, uważał Plicka, ponieważ piękno Słowacji archaicznej umiera z każdym dniem, podczas gdy bieda i ciężki żywot zostają*¹⁹. Nie jest to obraz realnego, codziennego

życia na Słowacji, reżyser ubiera ludzi w stroje ludowe, stylizuje, rekonstruuje. Na zarzuty, że bohaterowie ubrani są odświętnie, Plicka odpowiadał: ubierali się tak ostatniego dnia winobrania czy koszenia łąki. Zwróćmy uwagę na końcowe sekwencje tego filmu, opatrzone napisami: *Na końcu lata dziękczynienie za dary ziemi* – widzimy procesję religijną, obrazom towarzyszą uroczyste dzwony. W lirycznie ukazanej krainie wybrzmiewa z oddali dźwięk obrzędu. W sekwencji *Najśłodczy dar słońka* przenosimy się spod Tatr na południe kraju, gdzie nadszedł czas winobrania. Znajdujemy się w innym świecie, przyroda jest tutaj łagodna, bogate stroje kobiet są niejako ukoronowane niezwykle oryginalnymi, przykuwającymi uwagę czepcami.

Wspaniałe *finale* ukazuje *Tłoczenie wina – odurzającego napoju*. Kosze pełne kiści winogron wędrują do tłoczni, zbieracze „przybijają” gospodarzowi na dobre zbiory. *Radosna muzyka, upojona hojnością natury kładzie akcent na owoce ziemi i wytworzony z nich napój*, głosi napis. Widzowi udziela się nastrój końca lata. Ze zbocza schodzi młodzież ze stadem owiec i kóz, gra stary *gajdos*, zbiegają się do niego dzieci, refleksy słonecznego światła pojawiają się na twarzach. Uroczysty chorał zabaw dziecięcych tworzy poetycką alegorię symbolizującą wrodzoną radość, wieczną młodość, siłę witalną narodu. *Młodość, optymizm, niezłomna witalność są poetycką puentą śpiewającej ziemi, która tym młodym żywotom będzie śpiewać nadal*²⁰.

Sugestywność filmu wpłynęła na późniejsze dzieła innych autorów, którzy zaczęli łączyć balladowość, lirykę i romantyzm z wyrażaniem ducha narodu. Romantyczne spojrzenie przetrwało w filmach propagandowych lat wojennych oraz w produkcjach socrealistycznych, jak dokument *Tęcza nad Słowacją (Dúha nad Slovenskom, 1952)* Vladimíra Bahny. W fabule *Ziemia ojczyzna (Rodná zem, 1953)* Josefa Macha od pierwszej do ostatniej sceny uderza uroczysty charakter manifestacji walorów kraju, patos, z jakim jest traktowana zarówno praca człowieka, jak i jego czas wolny. Bohaterowie pojawiają się w bogatych strojach ludowych, których nie noszono co prawda na co dzień, ale jak już dowodził Plicka, zakończenie żniw, a zwłaszcza winobrania, było traktowane jak święto.

Alegoryczny korowód na Magna Via²¹

Generacja Havetty odwróciła się oczywiście plecami do całej tradycji socrealizmu, ale nie do samej treści świąt, uroczystości i zwyczajów zakorzenionych tu już wcześniej. Nastrój święta sprzyja barwnym feeriom, niespętanym wybuchom radości, rozluźnieniu form i przekłada się na swobodną kompozycję filmu *Uroczystość w ogrodzie botanicznym*. Nic bardziej błędnego. Film Havetty, ukazując owo „rozrzutne bogactwo”, o którym pisał Plicka, jest osadzony w słowackich realiach jak mało które dzieło Nowej Fali. Pomimo pozorów improwizacji, ma ścisłą konstrukcję, której jedynie nadano cechy happeningu, fantazjowania na planie filmowym. Tytułowa uroczystość jest zbyt poważną sprawą, by zostawić jej przebieg przypadkowi. Samo święto wina, obrzędowe zakończenie zbiorów nie jest czystą improwizacją, ma strukturę, cechy rytuału, jest ceremonialne samo w sobie. Tę cechą uwiecznił Karol Plicka. Na początku lat 30. udało mu się uchwycić bardzo interesujący moment, kiedy kształt rytuału wydawał się niezmienny, uświęcony tradycją. W tym czasie jednak sytuacja ekonomiczna (była to doba Wielkiego Kry-



zysu) zmusiła mieszkańców regionów, w których winnice były istotnym źródłem dochodu, do istotnych zmian w celebracji święta. Na uwagę zasługuje fakt, że zmiany rozpoczęły się 1934 roku, rok po ukończeniu przez Pliczkę filmu *Ziemia śpiewa*. O nowym kształcie święta pisze interesująco w swym studium Katarína Popelková: *przedstawiciele samorządu terytorialnego, świadomi nieustępującej stagnacji regionalnego handlu winogronami i winem oraz ostrego zagrożenia w okresie międzywojennego kryzysu gospodarczego, zdecydowali się interweniować, a rutynowe działania marketingowe stowarzyszenia winiarskiego, nieefektywne w tej sytuacji, uchwycili, by tak rzec, za przeciwny koniec. Dotychczasowe zaproszenia na degustację wina przez potencjalnych klientów wzbogacili o program złożony z przedstawienia zwyczajów związanych z winobraniami oraz scenek z życia codziennego; słowacką i niemiecką młodzież z Pezinku ubrali w barwne stroje i wszystko to uwydatnili i przedstawili na tle wspaniałej historii miasta (...). Tysiące pasażerów, wysiadających z pociągów specjalnych, przywitała ozdobiona stacja i świątecznie udekorowane centrum miasta* ²².

Ważnym elementem uroczystości był alegoryczny pochód, w którym kroczyli przedstawiciele najwyższych władz ze stosownymi insygniami. W dniu promocji lokalnego wina akcentowano przywileje „wolnych królewskich miast” (Pezinok, Svätý Jur i Modra) nadane jeszcze w XVII w. Szkieletem obchodów były wzajemnie połączone i zrytualizowane elementy dwóch istotnych punktów całorocznej aktywności wspólnoty plantatorów: początek zbioru winogron i ich radosne zakończenie. Zatrudnionych na ten czas robotników podejmował gospodarz winnic poczęstunkiem oraz winem; wolno im było bawić się na jego koszt ²³. Przed wojną właściciele karczm organizowali tańce, był to zatem radosny czas dla całej okolicy.

Obchody związane z zakończeniem winobrania odbywały się również w czasie wojny, gdy władze Państwa Słowackiego nadały mu odpowiednie treści ideologiczne. Po wojnie i po przewrocie komunistycznym w 1948 r. obchody były kontynuowane, wówczas jednak oddawano *hold pracującym rękom* ²⁴. W ramach ceremonii uwydatniono i rozwinięto motywy antyczne, ważne miejsce zajmował teraz bóg wina Bachus. Alegorie związane z motywami starożytnymi stały się rdzeniem radosnej, mniej oficjalnej części pochodu. Poprzedzająca ją część oficjalna, również alegoryczna, przygotowywana przez wiele miesięcy i kontrolowana w najmniejszych detalach, sławiła osiągnięcia skolektywizowanej uprawy winorośli. Program uroczystości był bardzo bogaty, jedzenia i picia było pod dostatkiem, nic nie mogło psuć wrażenia ogólnego dobrobytu i obfitości. Dlatego też mimo propagandowego charakteru impreza przyciągała dziesiątki tysięcy odwiedzających ²⁵. Święto winobrania pozostaje tradycją żywą, stale się rozwijającą, każda epoka przydaje mu nowe akcenty, ale trzon pozostaje niezmienny i Havetta potraktował go jako pewną oczywistość, której nie ma potrzeby naświetlać.

Bez wątku święta winobrania film Havetty byłby obrazem obyczajowym, który podtrzymuje stereotyp, że najbardziej nasłonecznione i pokryte winnicami rejony południowo-zachodniej Słowacji zaludniają pogodni, pełni humoru, otwarci na zabawowe szaleństwo mieszkańcy. Trudno zaprzeczyć, że łagodny klimat wpływa na ludzką mentalność, ale napisu końcowego filmu, który mówi o *wiosce spokojnych i pracowitych ludzi*, nie należy traktować dosłownie, zwłaszcza w kontekście wszystkiego, co wydarzyło się po przyjeździe pociągu, a czego podłoże istniało tu

już wcześniej²⁶. Ukazane w *Uroczystości...* zdarzenia można sprowadzić do całkiem realistycznej historii karczmarki, która właśnie ma wziąć ślub z ojcem swych ośmiu córek, ale przyjazd pewnego ekscentryka, rzekomego Francuza, komplikuje jej plany. Czasy i sytuacja społeczna są dość wyraźnie określone: nieco zrujnowany majątek z fontanną, ogród botaniczny, w którym znalazł zatrudnienie wykształcony w mieście botanik, winnice, które prawdopodobnie należą do spółdzielni produkcyjnej, robotnicy pijący piwo w karczmie, socrealistyczne malowidło czy gazeta „Pravda” leżąca na kuchennej szafce, megafony zainstalowane wzdłuż wiejskiej drogi, dość jednoznacznie określają zarówno czas historyczny, jak i miejsce wydarzenia. Najwyższą władzą we wsi jest Przewodniczący i to on wyraża formalną zgodę na ekscesy przybyłego pociągami Pierre’a.

Można spojrzeć na życie w Babindole, zakłócone tym przyjazdem, używając innego filtra – dostrzegając przede wszystkim tragicomiczny wymiar bytowania na peryferiach, które stało się materią ucieszonej historii opowiedzianej za pomocą burleskowych scenek. Pierre, przygotowując święto winobrania, zainicjował karnawał, odwrócenie porządku, ale bohaterom nie było dane oderwać się na długo od rzeczywistości. Jeśli unosili się nad ziemią, to tylko w wyobraźni pobudzonej atmosferą uroczystości.

Co się wydarzyło w Babindole?

Czym żyli na co dzień mieszkańcy wykreowanej w filmie wioski? Zapewne ich żywot nie różnił się specjalnie od egzystencji obywateli okolic Pezinku, Małych Trní, Topoľčianek, Tesárskich Mlýňan czy Moravian, znanych z uprawy winogron. W miejscowościach tych realizowano zdjęcia do filmu *Uroczystość...* W Mlýňanach znajduje się słynne arboretum, które stało się inspiracją dla Havetty. Zostało założone pod koniec XIX w. przez węgierskiego szlachcica Štefana Ambrózy-Migazziego zachwyconego przyrodą południowych Włoch. Jedną okoliczność zasługuje tutaj na uwagę: warunki glebowe arboretum nie były odpowiednie do uprawy sempervirentów (wiecznie zielonych), ale założyciel sprowadzał humus oraz torf, aby realizować swoje plany. To właśnie ów „ogród botaniczny”, po wojnie upaństwowiony, na początku lat 50. przejęty przez Słowacką Akademię Nauk, znany był reżyserowi jeszcze z dzieciństwa. Havetta urodził się w Veľkých Vozokanach, kilka kilometrów dalej. Palmy w Babindole, które ukazują się w nieco surrealistycznym obrazie w ostatniej sekwencji filmu, nie musiały więc być wytworem fantazji scenarzysty. Natomiast idea *semper vireo* okazała się inspirująca i jest obecna w całym filmie.

Babindol jest ukazany jako wioska w regionie winiarskim; wskazują na to obrazy położonych na łagodnych zboczach winnic, które przemierza procesja religijna oraz nader często jeden z bohaterów, Pišta Domček. Jego usytuowany na wzgórzu domek (po słowacku – *domček*) pełni funkcję „zamku” i schronienia. Stamtąd obserwuje życie wioski, ale raczej w nim nie uczestniczy. Nie chce również ponosić odpowiedzialności za to, czego w ciągu lat dokonał. To on jest ojcem wszystkich niemażeńskich córek karczmarki Marii. Opowiedziana w filmie historia rozpoczyna się sceną, w której widzimy nadchodzący orszak weselny: para w średnim wieku to Maria i Pišta, towarzyszą im ich córki (czego w tym momencie możemy się jedynie domyślać). Wydaje się, że wszystko zmierza do szczęśliwego przypie-

czętownia związku, gdy orszak zatrzymuje się przed przejazdem kolejowym. Następuje „Wjazd pociągu na stację” (w prologu widzieliśmy już ten Lumière’owski), a z pociągu wysiada Pierre (w tej roli Slavoj Urban, były charakteryzator teatru w Nitrze), by ucałować pannę młodą, a później zamieszać jeszcze w żywotach innych spokojnych mieszkańców Babindolu. *Zrealizowaliśmy film eskapistyczny – mówił Havetta. – Chodzi w nim o tragikomiczną historię naszych niczego nie symbolizujących bohaterów (...), o dylemat marzeń i bezradności wobec losu, o sprzeczność między naiwnym pragnieniem latania a koniecznością codziennego wgrzyzania się w ziemię, aby tylko urodziła wino, napój fantastów*²⁷.

Zwykli i niczego nie symbolizujący bohaterowie to Maria, Pišta i ten trzeci – nie Pierre, lecz zakochany w niej Kováč, którego nazwisko łatwo rymuje się ze słowem „rogacz” wypisywanym na ścianie przez złośliwych sąsiadów. Cała trójka zasiada przy wspólnym stole ze wszystkimi córkami Marii, jak rodzina. Jest jeszcze Fera, siostra miejscowego proboszcza i jednocześnie jego gospodyni, a zarazem gospodyni Pišty w jego samotnym domku. Piorąc mu bieliznę, raczy go jednocześnie plotkami o Marii, która stara się o bieliznę innego mężczyzny, ale nie jest to Kováč. Pišta, jako najstarszy *sempervirens*, wybuchu zazdrością i na koniec jeszcze pokaże, że płynie w nim krew, nie woda. Botanik Gašpar byłby dobrą partią dla Kataríny, najstarszej z ośmiu córek karczmarki, ale jego oświadczyzny, pechowym zbiegiem okoliczności, nigdy nie dochodzą do skutku. Gašpar już zasmakował świata, wierzy, że oferuje mu więcej możliwości niż te, które roztacza przed nim Katarína, przedstawiając wizję domu z czerwonym dachem, gospodarstwem, zwierzętami i biegającymi dziećmi²⁸. Znamienne, że owej wizji towarzyszy tęcza²⁹, dopełniając obrazu krainy mlekiem i miodem płynącej. Zaludniają ją figury niczym z obrazu Petera Bruegla Starszego³⁰, niespiesznie pracujące przy sianokosach, tańczące, uczujące i bawiące się. Chociaż *Zabawy dziecięce* (1560) tego malarza bardziej nasuwają się na myśl przy oglądaniu filmu *Ziemia śpiewa* Plicki, Havetta również podkreśla cielesność, proste rozrywki, jakim oddają się mieszkańcy Babindolu (jak choćby Przewodniczący, chwając się w karczmie swą siłą fizyczną).

„Hold twórcom i pionierom kinematografii”

W życiu prywatnym jest miejsce zarówno na uroczystości i ceremonie (ślub, pogrzeb, winobranie, procesje), jak i drobne, codzienne rozrywki. Przybycie „Francuza” Pierre’a (kina) odkrywa przed mieszkańcami Babindolu nowe wymiary świętowania. Rytuały, zwłaszcza te cykliczne, wpisane w kalendarz, stają się intensywniejsze, bardziej dynamiczne, imponujące swą wystawnością i fantazją, dla której nie można stanowić granic. Tylko kino i wyobraźnia dają takie możliwości. Odkryły się one przed Havettą niczym kolejny stopień wtajemniczenia po doświadczeniach fotografii³¹ i teatru lalkowego. Ale i te włączył w swoją pełnometrażową fabułę, na co wskazuje traktowana w szczególności postać fotografa, jak i motyw przedstawienia kukielkowego. Już w czasach szkolnych Havetta kojarzył różne techniki: poliekran i teatr cieni, lalki i teatr cieni (w projektach realizowanych wspólnie z Jurajem Jakubisko³²), to znów udział żywego aktora i lalki, diapozytywu, filmu i pacynki, swobodnie traktując normy techniczne i poetyki; chodziło przede wszystkim o sugestywność wyrazu³³. Tej zasadzie pozostał wierny w filmie.

*Uroczystość... jest przede wszystkim, jak to wyraził autor, holdem dla twórców i pionierów kinematografii, tej fascynującej sztuki, magicznej zabawki: Lumiére'owi, Mélièsowi i ich kontynuatorom – Clairowi, Renoirowi, Duvivierowi – impresjonistom, malarzom filmu, którzy mnie oczarowali, Francji, która dała światu film, rodzi dobre wina i francuski esprit*³⁴. Reżyser głosi apoteozę kina, bo to ono dopiero otwiera inne wymiary świata, poza samym świętowaniem. Film pozwolił mu ogarnąć bogactwo własnych przeżyć i przemyśleń, przyjrzeć się autobiograficznemu doświadczeniu³⁵ przez pryzmat praskich studiów. Z tej perspektywy ukazały mu się zapewne jako surrealistyczne.

Projekt filmu zaczął się rodzić za czasów studenckich na FAMU: *W pomysłe i pierwotnych tekstach przeplatały się wspomnienia Elo Havetty z rodzinnych Vozokan, jego przyjazny i jednocześnie cierpki stosunek do wiejskiej mentalności*, mówi scenarzysta³⁶. Wskazuje również inspiracje francuskim impresjonizmem filmowym. *Potrzebne było w tym wszystkim pewne wyrafinowanie, czyli czas. Sądzę, że pomogło to filmowi, że czas między pomysłem a realizacją był tak długi*³⁷. Ponieważ idea filmu rozwijała się powoli, nic dziwnego, że zawiera on tak wiele wątków³⁸. Tym wiodącym jest święto winobrania, którego kulminacją jest inscenizacja Godów w Kanie Galilejskiej, zawierająca naiwnie zobrazowany cud przemiany wody w wino, które ma wytrysnąć z fontanny. Ze sceny padają słowa: *Syn Człowieczy w wieku 30 lat mógł wykonać swój pierwszy cud, aby przynieść radość*. Havetta realizował swój film jako trzydziestolatek. W unikatowy i bardzo indywidualny sposób ukazał, że kino jest również cudem – ma służyć radości.

Pokojowa koegzystencja

*Rozwiczrzoną poetykę i rzekomy brak struktury dostrzegano w Uroczystości... dopóki nie pojawił się klucz interpretacyjny w postaci karnawalizacji. Potwierdzają tę koncepcję takie komponenty filmu, jak mieszanie elementów z różnych okresów historycznych, geograficznych obszarów, środowisk społecznych i aktywności ludzkich i języków w jednym miejscu, czasie, w jednej wiosce, jednym środowisku, w ramach jednego wydarzenia. Mamy tu również wszystkie podstawowe cechy „karnawałowej groteskowości” i „karnawalizacji”. (...) Rozmaite typy parodii i trawestacji, umniejszania i profanacji, zwłaszcza parodie momentów oficjalnych i poważnych ceremoniałów*³⁹.

Babindol czy rodzinne Vozokany Havetty miały jednak najwyraźniej „karnawałowe” atrybuty, zanim ujęto je w scenariuszu. Gdy z megafonu płynie komunikat, że *jak corocznie, składamy hold wszystkim rękom, które uprawiały ziemię* (hasło socjalistycznego „małokarpackiego winobrania”), ludzie wchodzą do kościoła, słychać śpiewane *Alleluja*. Jednocześnie Pierre rozpoczyna uroczystość, której elementem jest korowód zawodów rolniczych, znany choćby z kronik pierwszomajowych. Światy ludowych zwyczajów, tradycji pogańskich, chrześcijańskich, obrzędowości religijnej i rytuałów doby komunizmu nie zderzają się zbyt ostro, a ich reprezentanci nie mają powodów, by wchodzić sobie w drogę w sposób konfrontacyjny. Gdy formuje się barwny pochód, udekorowane wozy jadą przez wieś, wszyscy się radują, łącznie z proboszczem. Z drugiej strony rolę starosty weselnego podczas przedstawienia ewangelicznej sceny Godów w Kanie odgrywa Przewodniczący, najwyższa świecka władza we wsi. W Babindole pa-

nuje atmosfera aprobaty dla tradycyjnego ceremoniału, wymyka się jej jak zwykle Pišta, co naruszy drobiazgowo wykonany scenariusz techniczny samego „cudu”. Pierre ogłasza wszystkim, by dziękować Bogu za karnawał i zachęca: *nie oplaci się zostać w domu z czartem*, czyli nie ma sensu oddawać się smutkowi w samotności.

W oczach bohaterów filmu mieszają się obrazy i wrażenia. Kiedy Pierre przygląda się procesji religijnej, w której bierze udział cała wieś (jest to też okoliczność sprzyjająca przedstawieniu widzowi bohaterów filmu), dostrzega w niej udekorowaną gałązkami Ferę, która siedząc na podwyższeniu, miele coś w wielkim młynku. Gdy kamera odwraca się, by ukazać oddalającą się procesję, Fery już nie widać, nigdy jej tam nie było, bo ludzie pracy wykonujący swe codzienne czynności są elementem innego rodzaju ceremonii. Pogodne przyzwolenie władzy duchownej na bachanalia i aprobata władzy świeckiej w odniesieniu do „cudu”, słowem – wszechobecna afirmacja zapisała się w tym filmie w ostatniej możliwej chwili, z pewnym wysiłkiem ze strony filmowców, ponieważ w trakcie realizacji wkroczyły do Czechosłowacji wojska Układu Warszawskiego⁴⁰.

Havetta nie dożył już święta winobrania w 1975 r., uwiecznionego na muzealnej fotografii opatrzonej opisem: *Czoło alegorycznego pochodu z flagami Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej i Związku Radzieckiego oraz transparentów głoszących braterski sojusz ze Związkiem Radzieckim na rzecz pokoju i socjalizmu. Trasa pochodu jest otoczona milicjantami i żołnierzami stojącymi w równych odstępach*⁴¹. Nie tyle już „karnawałowe”, ile surrealistyczne zestawienia elementów z różnych światów były obecne w opisanej rzeczywistości już wcześniej, ale w kontekście wydarzeń sierpnia 1968 r. zaczęto dostrzegać w filmie także rebeliancki rys: *„Uroczystość...” jest szaloną refleksją o swych czasach, emocjonalnym protestem, erupcją spontanicznej wesołości w dobie zamkniętej zakazami i wykolejonej nakazami (...); trudno nie zauważyć, jak wiele w tym filmie mówi się o wolności. (...) Parodia wolności jako nienazwany protest wybucha metaforycznie z każdego wyświetlanego metra tego przejmującego filmu. Przypadek? Skądże! Film jest baśnią, tęsknotą za wolnością bez przeszkód, jest ewidentnie i celowo impertynencki w każdym detalu. (...) W roku 1969 jakby wszystko stało się nielogiczne. „Uroczystość...” jest może uchwyceniem tej szalonej surreality, widzianej przez wrażliwego artystę, gdy wszystko stanęło na głowie*⁴².

Gody w Kanie Galilejskiej

Wiodącym wątkiem jest tu jednak święto winobrania z inscenizacją wesela w Kanie Galilejskiej. Idea zainscenizowania „Godów w Kanie” pojawia się po raz pierwszy w czasie rozmowy Pierre’a z proboszczem dotyczącej przygotowań do święta. Pierre przyszedł do miejscowej władzy duchownej po poradę lub inspirację. Przy tej okazji proboszcz żali się na Pištę, który nie chce się wiązać z Marią i za każdym razem ucieka od ołtarza. Krótki komentarz: *taka krew* – płynnie przechodzi w propozycję skosztowania wina z plebańskiej piwnicy, które najprawdopodobniej służy także podczas liturgii mszy świętej. Odniesienia do przemiany wody w wino, wina w krew, uwydatnia w tej scenie obraz przedstawiający Gody w Kanie Galilejskiej, który ogląda Pierre. To barwna wersja rycin z *Biblii w obrazach (Die Bibel in Bildern, Leipzig 1860)* ilustrowanej przez Juliusa Schnorra von Carolsfelda. Pro-



boszcz napomyka, że więcej „takich rzeczy” znalazłoby się na poddaszu. Uwaga istotna o tyle, że wyobrażenia na temat historii biblijnych kształtowały się przede wszystkim na podstawie rycin zamieszczonych w ich kolejnych wydaniach oraz ilustracji w modlitewnikach. Schematy przedstawień w nich zawarte wykazują wyjątkową trwałość i są wykorzystywane do dziś.

W kontekście filmu może się okazać interesujący nie tylko schemat ikonograficzny, ale i wyobrażenie o tym, w jaki sposób Kościół wyjaśniał prostym ludziom tekst Ewangelii według św. Jana mówiący o cudzie w Kanie Galilejskiej przewidziany na drugą niedzielę po święcie Trzech Króli. Kazanie nawiązujące do tego czytania bywało poświęcone sakramentowi małżeństwa. Obecność Chrystusa na weselu w Kanie została zinterpretowana jako podkreślenie godności małżeństwa w nowym prawie: *Ta bytność jego i cud uczyniony nie był bez przyczyny, bytnością bowiem okazał Pan Jezus zacność związku małżeńskiego w nowym zakonie, przez cud zaś przemiany wody w wino zapewnił pomyślność dla stadel chrześcijańskich, których trudności i przykrości łaską swą osładza, i we wszelkie pociechy przeistacza*⁴³

A tak oto brzmi homilia na ten dzień według księdza Wujka: *Małżeństwo już Pan Bóg w raju postanowił, gdy pierwszym naszym rodzicom błogosławił na wspólne pożycie. Chrystus Pan jeszcze bardziej je uzacnił, bo pomiędzy rzeczy najświętsze w Kościele, to jest pomiędzy Sakramenty je policzył i łaski obfite do niego przywiązał. I Apostoł Jego Paweł święty mówi o małżeństwie, że „Sakrament to wielki jest w Chrystusie i w Kościele” (list do Efezów V, 32). Dlaczego wielki? Bo małżeństwo chrześcijańskie ma być obrazem tej miłości i jedności, jaka zachodzi pomiędzy Chrystusem, Boskim Oblubieńcem i Kościołem, który się oblubienicą Jego nazywa*⁴⁴.

Gody w Kanie są zapowiedzią mistycznych zaślubin między Bogiem a człowiekiem, które dokonało się podczas ukrzyżowania. Film podejmuje wątki biblijne w kilku odsłonach, nawiązując zwłaszcza do zmartwychwstania. Podczas pogrzebu Margerity, kiedy to kondukt żałobny przypomina bardziej orszak weselny, pojawia się napis: *Czemu poszukujecie żywego pośród martwych?* To wyraźne odniesienie do Ewangelii według św. Łukasza (Łk 24, 5-6): *Dlaczego szukacie w grobie Tego, który żyje? Nie ma Go tutaj. Powstał z martwych!* Jaki jest związek między godami w Kanie a tajemnicą zmartwychwstania? *Początkiem działalności Zbawiciela w opisie Janowej Ewangelii jest wesele w Kanie. Tam Jezus udziela nowego wina. Jest ono zapowiedzią młodego wina, którym apostołowie „upili się” w dniu Pięćdziesiątnicy, Ducha Świętego oraz napoju życia wiecznego, Krwi Chrystusa, która jest gwarancją przymierza, którego nikt i nic nie może już zerwać. Na krzyżu, kiedy z boku Chrystusa wypłynęła krew i woda, dokonały się definitywne zaślubiny ludzkości z Bogiem. A w Eucharystii i w darze Ducha Świętego już dziś możemy kosztować wina Nowego Przymierza, mocy oblubieńczej miłości Boga, który ociera wszelką łzę, usuwa śmierć, żalobę, rozpacz i trud*⁴⁵. Spoglądając zaś na kwestię z szerszej perspektywy: *... cud wyznacza początek procesu uczenia się (...), na końcu którego jest doświadczenie zmartwychwstania*⁴⁶.

Idylliczny klimat filmu, łagodne wzgórza z winoroślą, które przywodzą na myśl wizję Ziemi Obiecanej⁴⁷, atmosfera ogólnej akceptacji zapowiada otarcie łez już teraz, usunięcie śmierci, żaloby, rozpacz i trudu⁴⁸ – co jest w zasięgu ręki. W filmie Havetty ksiądz w taki sposób wyklada racje duchowe odnoszące się do godów

w Kanie, a w związku z nimi do wyższości nierozzerwalnego, sakramentalnego związku kobiety i mężczyzny nad swobodą przemieszczania się, nieposiadania żadnych zobowiązań: wolność to mieć kawałek własnej ziemi pod stopami, swój dom, do którego można wrócić. To wizja zupełnie ziemiska, ale wabiąca tym bardziej, że roztaczana w piękny słoneczny dzień, podczas zajęć w sadzie owocowym i pasiece. Pierre nie wydaje się przekonany; podobnie jak niemal wszyscy mężczyźni bohaterowie tego filmu, którzy uważają się za *sempervirens*, przypinają skrzydła i próbują latać, chce zachować swobodę. Tutaj zasada się konflikt między kobietami i mężczyznami. One dążą do stałych związków, używają wymyślnych sztuczek, by usidlić mężczyzn, ale jakby za karę ich dokładnie wykoncypowane sposoby zawodzą, do małżeństwa nie dochodzi. Jedyną ceremonią zaślubin jest ta fikcyjna, w czasie inscenizacji teatralnej, gdy Katarina i Gašpar występują w roli młodych małżonków z Kany. Kolejne pragnienie, które można zrealizować tylko w kinie/teatrze/wyobraźni.

A Veronesego widziałeś?

Z plebanii Pierre udaje się do karczmy, by uzyskać pozwolenie na inscenizację – tym razem od władzy świeckiej, której przedstawiciela w osobie Przewodniczącego tam właśnie można spotkać. Według Przewodniczącego: *u nas każdy może działać cuda, jeśli tylko się nie wstydzi i próbuje*, czyli władza na swój ewidentnie ziemski sposób interpretuje możliwość „cudu”. Pierre zyskuje pieczętkę na dokumencie i obiecuje przychodzącym do karczmy – są wśród nich także członkowie wędrownego kwartetu muzycznego – że podczas uroczystości jedzenia i picia będzie do woli; obiecał im kiedyś, że będą grać w Wiedniu, a teraz w euforii wykrzykuje: *tu jest Wiedeń, tu jest Prater!*

Również w karczmie inny z jej bywalców, wędrowny obdartus, wspomina Wenecję i Veronesego, jako mistrza nad mistrzami. Tutaj znajduje się ważny trop interpretacyjny. Najbardziej bodaj znanym obrazem Paola Veronesego są *Gody w Kanie Galilejskiej* (1562-1563). W obrazie tym twórca *przyjął tradycyjny sposób pokazywania cudu, podkreślając chwilę, gdy służący przelewają wodę z kamiennych dzbanów do bardziej eleganckich dzbanków do wina. Tylko służący, Jezus i Maria zdają sobie sprawę z cudu, który właśnie się wydarzył*⁴⁹. Dopuszczeni do tej tajemnicy są także muzycy, którzy w XVI-wiecznej Wenecji byli traktowani jako przedstawiciele warstwy służących. Veronese sam uwiecznił siebie jako jednego z muzyków w gronie wielkich malarzy (wymieniani są Tintoretto, Tycjan, Jacopo Bassano) grających na instrumentach. W kontekście filmu może być interesujące spostrzeżenie Petera Bassano, badacza zajmującego się identyfikacją instrumentów i ich symboliką, dotyczące wykorzystania instrumentów (puzon) kojarzonych z apokalipsą i śmiercią podczas świeckich uroczystości, takich jak wesela. Wskazuje, że w obrazie jest wiele symboli, jak w całym malarstwie weneckim XVI w.: psy symbolizują lojalność, muzycy – harmonię małżeństwa, architektura – porządek we wszechświecie. Postać przyglądająca się pucharowi wina, skupiona i zamyślona, w oczywisty sposób naprowadza myśl na obecność wina w Komunii świętej, czyli ofiarę Chrystusa. Badania obrazu wskazują, że kilka elementów zostało w nim przemalowanych, a wcześniejsza wersja zawierała więcej odniesień do ukrzyżowania. Autor podsumowuje, że Veronese prawdopodobnie

uznał, że *obecność puzonu, z jego historycznymi związkami z Wielkanocą, w połączeniu z możliwą aluzją do Ukrzyżowania i Ostatniej Wieczerzy, kładła zbyt duży nacisk na ten konkretny temat, na wyznaczony już wcześniej los Chrystusa*⁵⁰.

Godną podkreślenia jest rola muzyków w kompozycji malarskiej oraz rola muzykantów w filmie Havetty. W obrazie Veronesego znajdują się oni na osi kompozycji, na pierwszym planie. Ponad nimi jest ukazany siedzący za stołem Chrystus, w samym centrum, podobnie jak (w najbardziej klasycznych przedstawieniach malarskich) w czasie Ostatniej Wieczerzy. Nad postacią Chrystusa, na galerii, odbywa się podział mięsiwa weselnego, interpretowany jako odniesienie do ofiary Baranka. Muzycy, jak wspomniano, zostali dopuszczeni do tajemnicy cudu. W przeciwieństwie do gości weselnych mają świadomość, co się wydarzyło.

Grupa muzyków pojawia się w *Uroczystości... po raz pierwszy w scenie na plebanii*. Jest to kwartet złożony z księży. Nastroiłi już instrumenty, mamy prawo spodziewać się *Koncertu na dwoje skrzypiec i dwie wiolonczele* Vivaldiego, ale nie dane nam jest dowiedzieć się, czy mają go w swym repertuarze. Następuje cięcie montażowe i prawem karnawałowego odwrócenia wartości słyszymy dość nieprzystojną przyśpiewkę ludową w wykonaniu pijanego Kovača przygrywającego sobie na harmonii. Drugi kwartet to, jak głosi napis, *zatúlana kapela*, czyli wędrowni (bezpański) zespół. Muzykanci pojawiają się w karczmie i są jednymi z tych, którym Pierre obiecał, że jedzenia i picia będzie wkrótce pod dostatkiem. Grają podczas pogrzebu Margerity (instrumenty: trąbka, puzon) jedyny żałobny motyw w filmie. W innej scenie wyruszają za maszerującymi przez wieś żołnierzami, niczym błazeńska orkiestra, zmieniając przemarsz wojska we fraszkę. Nie mogło ich zabraknąć w fantastycznym korowodzie, który przemierza wieś podczas samego święta wina; widzimy ich w ujęciu filmowanym z góry na pierwszym z barwnie udekorowanych wozów, który prowadzi Pierre. Ponieważ są wędrownymi muzykantami odjeżdżają na końcu, a wraz z nimi Gašpar. Jak i inne postaci „niższej rangi” w strukturze społecznej są dopuszczeni, podobnie jak muzycy u Veronesego – do kluczowych wydarzeń w całej opowiedzianej historii. Wreszcie to oni wykonują niezapomnianą muzykę w tym filmie. Skomponował ją Zdeněk Liška, wykorzystując *prosty, powracający motyw, który poza rytmizacją opowiadania filmowego współtworzy jego atmosferę*⁵¹. Muzyka Liški zawiązała *Uroczystości...; wpływając na jej odbiór, kieruje emocjami widza*.

Wszystkie wątki filmu Havetty kulminują w scenie godów w Kanie Galilejskiej, które odbywają się, jak zapewnia Pierre jako mistrz ceremonii, *zgodnie z obrazem z Nowego Testamentu* i stanowią centralny punkt święta winobrania. Odmiennie niż u Veronesego i wbrew tradycyjnym przedstawieniom „cud” został zapowiedziany już wcześniej, mało tego – zebrano tłumy gości, które mają stać się jego świadkami. Postacie z wielkim przejęciem recytują powierzone role, Pierre-Chrystus-Dionizos⁵² w jednej osobie uaktualnia tekst biblijny, a jednocześnie wplata do niego elementy baśniowej idylli. Oczekiwania widzów rosną. W krainie winem i miodem płynącej podczas uczty, na której niczego nie może zabraknąć, ma się spełnić cud. Cud jako nagroda dla posłusznego i bogobojnego ludu, który w pocie czoła wydobywa z ziemi jej skarby. Iluzja teatru/kina obiecuje więcej niż kiedykolwiek może dać życie. Prędzej czy później musi przyjść katastrofa, która będzie zwieńczeniem wszystkich katastrof. Bitwy kwiatowe wewnątrz ogrodu botanicznego czy demolowanie domu były tylko zapowiedzią pożaru i ulewy, która znisz-

czyła „Wielką improwizację”. Im bliżej „cudu” przemiany wody w wino, tym wyraźniej wplatane są elementy „filmu w filmie”, dochodzi do dekonstrukcji filmowej fikcji. Sam „cud” dokonuje się w końcu z pewnym zgrzytem i wino tryska z fontanny⁵³. Wydobywając sztuczność i umowność inscenizacji, reżyser przygotowuje nas na całkowitą deziluzję. Ukazując demontaż widowiska, cyrku, sceny, jakby pytał: chyba w to nie uwierzyliście? Film/Pierre wtargnął w życie babindolan z tysiącem pomysłów, możliwości, ale seans się skończył, a powrót do rzeczywistości bywa przykry. *Havetta widzi święto wina i film w tym samym świetle – jako arka-dyjski okres komunii i wspólnoty, po której życie powraca na swe dawne tory*⁵⁴. Czemu zatem służy święto?

Główny bohater – sprawca – *jest człowiekiem transgresji, nieustannego przekraczania granic. Mówiąc ściśle, swoim działaniem sygnalizuje, że granicę sobie uświadamiamy, kiedy ją przekroczy my i właśnie dzięki temu możemy stać się kimś innym. Swoim zachowaniem Pierre pokazuje mieszkańcom wioski, w jaki sposób zapomnieć o ważności pracy. Zwraca uwagę na potrzebę swawoli w egzystencji człowieka. Zasada przyjemności odsuwa w jego życiu zasadę rzeczywistości na dalszy plan, odkrywa otoczeniu nieznanne mu formaty życia. Nie jest destruktywny – jest konstruktywny w świecie alternatywnym, karnawałowym*⁵⁵.

Piękne katastrofy

Karnawał jest odpowiednim czasem na uświadomienie sobie jałowości i płytkości życia skupionego w największej części na usilnych staraniach, zapobiegliwości, stwarzaniu niby szczęśliwych przypadków – byle tylko skutecznie własną wizję szczęścia. Bez dystansu do siebie i możliwości stania się na chwilę kimś innym *homo faber* ogranicza swe horyzonty. Widząc niepowodzenie swych usiłowań i sztuczek, w akcie bezsilności i desperacji niszczy wszystko wokół, stąd sceny bitew w szklarni, podarte koszule, zdemolowany pokój. W trakcie niszczenia można dostrzec „filmowe” piękno katastrofy i zatańczyć niczym Grek Zorba na gruzach swoich planów i marzeń. Podobny taniec wykonuje Gašpar po powrocie z nieudanych oświadczeń.

Kilka lat rozmyślań nad scenariuszem zaowocowało dziełem o potrzebie szczerości w działaniu. Gdy Pierre ze swymi towarzyszami pracuje nad sfabrykowaniem cudu na okoliczność obchodów święta winobrania, pod tym samym dachem ogrodu botanicznego skutecznia się cud wzajemnej fascynacji młodych bohaterów, Vinca i Mii. Chwila autentycznego zachwyty jest może więcej warta niż zaplanowana osobliwość. Nie przypadkiem wskazywano na inspiracje Havetty malarstwem naiwnym, zwłaszcza „Celnikiem” Rousseau, który miał malować swe wizje w szklarni.

Po zakończeniu realizacji *Uroczystości...* Havetta miał bardzo rozległe plany na przyszłość, uskrzydlał go sukces debiutu fabularnego, gazety reprodukowały zdjęcie zrobione w Neapolu, gdzie sam Marcello Mastroianni wręcza mu nagrodę Srebrnej Syreny. Kolejny film Havetty miał opowiadać o *mentalności naszego ludu, jego patosie, słabościach, namiętnościach, związkach z ziemią*⁵⁶. Zamierzał również zrealizować film o Elżbiecie Batory w konwencji ludowego horroru; w wywiadach wymieniał około dziesięciu tytułów kolejnych projektów. Dane mu było jeszcze nakręcić drugą i ostatnią fabułę *Lilie polne (Lalie polné, 1972)*. Poza nią nie pozwolono mu już zrealizować żadnego z projektowanych scenariuszy. Całą

energię włożył w przygotowanie telewizyjnego cyklu poświęconego młodym twórcom *Proszę wejść (Ráče vstúpiť, 1974)*, którego czołówka zdradza niegasnącą fascynację początkami kina. *Choć nigdy wyraźnie nie zabroniono mu realizować filmów, jego niepewna sytuacja, poczucie frustracji i kilka nieudanych prób zrobienia kolejnego filmu doprowadziły otoczenie do przekonania, że jego wczesna śmierć w 1975 roku, w wieku zaledwie 36 lat, była wynikiem umyślonej udranki. Stał się nie tylko ucieleśnieniem typowego tragicznego losu, jaki spotkał najbardziej utalentowanych słowackich filmowców po roku 1968 – był jedynym, który zachował aurę mitycznego geniuszu*⁵⁷. Mit artysty wyklętego budują takie elementy, jak nadużywanie alkoholu, jak i modnego w owych latach narkotyku – fenmetrazyny, rozbite małżeństwo, wreszcie śmierć w samotności, w jakimś wynajętym lokum. Trzeba jednak pamiętać, że za tym dramatem stały konkretne decyzje osób zarządzających kinematografią, które doprowadziły do tego, że autorskie projekty reżysera *Uroczystości w ogrodzie botanicznym* realizował ktoś inny. Jak długo mógł to dźwigać człowiek, który był wulkanem pomysłów, czego najlepszym świadectwem pozostanie jego debiutancka fabuła? Doprawdy, „piękna katastrofa”.

JADWIGA HUČKOVÁ

¹ Na słowacką Nową Falę jako odrębny fenomen zwraca uwagę Ewa Ciszewska; obok Havetty, Dušana Hanáka i Juraja Jakubisko pośród jej reprezentantów autorka wymienia Petera Solana, Stanislava Barabáša, Otakara Krivánka, Martina Hollega, Jana Kadára, Eduarda Grečnera, zob.: E. Ciszewska, *Słowacka Nowa Fala*, w: *Czechosłowacka Nowa Fala*, red. M. Matla, L. Németh Vítová, Instytut Historii UAM, Poznań 2012, s. 47-54.

² *Farebná fantázia*, „Film a divadlo” 1969, nr 10, s. 28.

³ E. Hepnerová, *O zázračích s výhradou*, „Svobodné slovo” 29.04.1970, s. 4.

⁴ Ewa Ciszewska podejmuje kwestię *inspiracji ideami i praktykami ruchów kontrkulturowych* w twórczości Jakubiska i Havetty, zob. E. Ciszewska, dz. cyt., s. 53.

⁵ J. Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*, Sloart, Praha 2013, s. 160.

⁶ I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Univeritas, Kraków 2015, s. 381-438.

⁷ Z. Škapová, *O outsiderach, historii i sumieniu. Uwagi o tematach, stylu i dziedzictwie czechosłowackiej Nowej Fali*, w: *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60. Festiwal*, praca zbiorowa, Warszawa 2004, s. 51-59.

⁸ Havetta i Jakubisko studiowali razem na FAMU w Pradze, w latach 1961-1963 reali-

zowali wspólnie kronikę studencką szkoły *Mikulášski týdeník*.

⁹ http://www.eximus.14lo.lublin.pl/slovník_teatru.htm (dostęp: 14.10.2017).

¹⁰ J. Bobok, *Takto hadam nie*, „Roľnícke noviny” 27.01.1970, s. 2-3.

¹¹ P. Michalovič, *Slávnosť, ktorá prekabátila dejiny. Elo Havetta Collection*, „OS.” 2006, nr 7-8, s. 187-192.

¹² V. Macek, *Priekliaty filmár*, w: *Elo Havetta (1938-1975)*, Slovensky filmový ústav, Bratislava 1990, s. 30.

¹³ E. Trizuliaková, *Dve slávnosti v záhradie*, „Slovenský denník” 28.09.1991.

¹⁴ K. Čapek, *Slovenská radosť*, „Lidové noviny” 1930, nr 135, s. 5.

¹⁵ M. Slivka, *Karol Plicka – básnik obrazu*, Fotofo, Bratislava 1999, s. 159.

¹⁶ Film zdobył złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Fotograficznej w 1932 r. we Florencji; kiedy biennale w Wenecji w 1932 r. rozszerzono o film, wybrano tam *Po górach...* i był to jedyny reprezentant Czechosłowacji na I Festiwalu w Wenecji; film uhonorowano złotym medalem (z referendum publiczności) z dyplomem.

¹⁷ M. Slivka, dz. cyt. Dokument stanowi swobodną kompozycję elementów i zgodnie ze świadectwem reżysera jest próbą wykorzystania Eisensteinowskiego montażu w jednej sekwencji.

¹⁸ K. Čapek, dz. cyt.

- ¹⁹ M. Slivka, *Karol Plicka o folklóre, fotografii, filmie*, Slovenské národné múzeum, Etnografické múzeum Martin, Martin 1994, s. 190.
- ²⁰ M. Slivka, *Karol Plicka – básnik obrazu*, dz. cyt., s. 174.
- ²¹ Prasa lokalna informuje o współczesnych obchodach święta wina, podczas których defilują alegoryczne wozy winiarzy, a uczestnicy idą obok parku z fragmentami historycznej Magna Via, zob. Ž. Kyseľová, *Aktuálne z Čajkova*, <http://www.slovenskabrana.sk/archiv/2013-18.pdf> (dostęp: 4.10.2017).
- ²² K. Popelková, *K otázke dynamiky sociálnych funkcií mestského sviatku: oberačkové slávnosti*, „Slovenský národopis” 2014, 3/62 s. 313-334, cytata ze s. 316. Rada miejska wykorzystwała w celu propagacji święta film dokumentalny *Winobranie (Vinobranie, 1934): Niemy czarno-biały film dokumentalny jest mozaiką autentycznych materiałów dokumentalnych – widać ruch zwiedzających na zatłoczonej stacji kolejowej, alegoryczny pochód, teatralne sceny, obdarowywanie gości honorowych wieńcami z winorośli, toasty, prezentacje zwyczajów weselnych (...). Napisy związane łączą obrazy, akcentując starożytny charakter miasta oraz beztrochę zabawy, jakiej mogą oddawać się goście tej udanej imprezy*. Cyt. za: K. Popelková, dz. cyt., s. 320. Havetta nie musiał znać tych ujęć, ale goście z miasta, których ukazuje w jednej z sekwencji, są ubrani, jakby zesłi z ekranu filmowego w latach 30. Tamże, s. 319.
- ²³ Tamże, s. 321, zob. także: K. Popelková, *Malokarpatské vinobranie v 70. rokoch 20. storočia – socialistický sviatok kolektivizovaného poľnohospodárstva*, „Forum Historiae” 2016, nr 1, s. 107-117.
- ²⁴ K. Popelková, *K otázke...* dz. cyt., s. 322.
- ²⁵ Wiele wskazuje na to, że Havetta sporo rozmyślał nad trudną do zdefiniowania mentalnością Słowaków, a samo filmowanie w rodzinnych stronach dało mu asumpt do napisania kolejnego scenariusza. Zob. *Režisér z nášho okresu*, „Nitrianský hlas” 21.10.1969.
- ²⁶ *Slavnost v botanické zahradě (výňatek z literárního scénáře)*, „Film a doba” 1969, nr 6, s. 290-303.
- ²⁷ Napis przebiegający przez ekran specyfikuje te dobra: żółty dom z czerwonym dachem, gołębnik, irysy, kalarepa, prosie, słodziutki dzieci, pelargonia za oknem, zioła, pokrzywa, pod orzechem cień.
- ²⁸ Widok nieodmiennie budzi skojarzenia z tytułem propagandowego filmu *Tęcza nad Słowacją*, nie tyle ironizując jego przesłanie, ile nawiązując do idei oraz przesławień starszych niż dokument Bahny, który wykorzystał i przez to zwulgaryzował motywy z filmu Plicki. Podziw dla harmonii, piękna, życiowego witalizmu narodu w nowej rzeczywistości został wprzęgnięty w ideologię. Film Havetty przywraca pierwotne znaczenia, ale konkretyzuje je w wymiarze bardziej kameralnym.
- ²⁹ Pisano, że Havetta jest Brueglem filmu słowackiego, a Jakubisko jest Boschem; V. Macek, J. Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Osveta, Martin 1997, s. 257, zob. także R. Blech, *Elo Havetta*, „Film.sk.” 2013, nr 6, s. 35.
- ³⁰ Tematy i atmosfera zdjęć są opisane jako: *zakłete piękno zapomnianych podwórek, szczególnie poezja cyrku i wiejskich karczm (...) tragicomiczna stylizacja*, V. Macek, *Priekliaty filmár*; dz. cyt., s. 27.
- ³¹ Pisz o nich w swej autobiografii Jakubisko, zaznaczając, że przedmiotem najwyższej fascynacji był dla nich film: *podziw dla ruchomych obrazów zrobił z nas fanatyków. Film uważamy za szczytowe osiągnięcie człowieka*. J. Jakubisko, *Živé striebro*, XYZ, Praha 2014, s. 99.
- ³² V. Macek, *Priekliaty filmár*, dz. cyt., s. 20.
- ³³ *Slávnosť v botanickej záhrade*, „Nitrianský hlas”, Nitra, 21.10.1969. Operator Dodo Šimončič z wielkim talentem przeniósł na ekran obrazy, które zachwyciły Juraja Herza: *widziałem ujęcia, które które były wyraźnie impresjonistyczne*, J. Herz, *Autopsie (Pitva režiséra)*, Mladá fronta, Praha 2015, s. 198. Jeszcze w tym samym roku Herz nakręcił z nim *Słodkie gry minionego lata (Sladké hry minulého leta)*, 1969).
- ³⁴ *Havetta często podkreślał, że ten film jest bardzo autobiograficzny – nawet realizował go w swojej rodzinnej wiosce, obsadzając wielu mieszkańców w większych i mniejszych rolach*, J. Dudková, *Elo Havetta: The Gala in the Botanical Garden (Slávnosť v botanickej záhrade)*, 1968, 2005, <http://www.kinokultura.com/specials/3/slavnost.shtml> (dostęp: 10.09.2017).
- ³⁵ E. Michalková, *Slobodný film mal na pár rokov zelenú*, „Sme” 2008, nr 270, s. 24.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Jak zauważyła Jana Dudková, film *zawiera stosunkowo ograniczoną liczbę motywów (na przykład latania lub inscenizacji cudów), które są przekształcane i modyfikowane w różnych sytuacjach. Ale jednocześnie film nigdy nie przestaje koncentrować się na kilku podstawowych opozycjach: męski i żeński, pragnienie życia ze stałym partnerem i pragnienie wolności nieograniczonej – by „odlecieć”*. Opo-

- zyje te są jednak wysoce względne i poddawane ironii. J. Dudková, dz. cyt. Wątek „świata kobiecego” oraz postać Margerity analizowano w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*, Pražská scéna, Praha 2002, s. 219-221.
- ³⁹ J. Macko, *Karnevalizácia v diele Ela Havettu. Úvod do analýzy a výkladu filmov Slávnosť v botanickej záhrade a Lalie polné*, w: *Elo Havetta (1938-1975)*, dz. cyt., s. 61-62.
- ⁴⁰ *Filmovanie spovaňziato. Uroczystość już nie mogła być uroczystością, o jakiej marzył reżyser i jego współpracownicy, komedia i radość chwilami traciła blask; chociaż na plenerach w „Babindole”, obok Pezinka, w Piešťanach, Topolčiankach, Tesárskich Mlyňanach czy Moravianach stale byli ci sami ludzie, to za chwilę widzieliśmy tu rosyjskie lub węgierskie okupacyjne wozy z żołnierzami. (...) W międzyczasie podpalił się Jan Palach, przegraliśmy filmowanie, zachowaliśmy minutę czy dwie ciszy.* V. Šikula, *Pod zem, pod zem. Spomienka na kolegov vo filmie – Lubora Dohnala, Ela Havettu, Vladislava Pavloviča a ďalších*, „Kino-ikon” 2000, nr 1, s. 257-261.
- ⁴¹ Fotografia z podpisem jest reprodukowana w tekście: K. Popelková, *K otázke dynamiky...* dz. cyt., s. 324.
- ⁴² E. Grečner, *Film ako voľný verš*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2015, s. 97-103.
- ⁴³ *Mowy do ludu wiejskiego krótkie i łatwe na wszystkie niedziele i święta. Rocznik Pierwszy. Przez X. Jana Jarmusiewiczza, Plebana Zaczerskiego, pod Rzeszowem.* W Wiedniu. Drukiem A. Strauss, S. P. Wdowa, 1841, s. 31.
- ⁴⁴ *Krótkie nauki homiletyczne na niedziele i uroczystości całego roku według Postyli Katolickiej Większej Ks. Jakóba Wujka opracował ks. Władysław Krynicki*, Nakładem Księgarni Powszechniej, Włocławek 1912, s. 58-62.
- ⁴⁵ Ks. M. Warowny, *Mistyczne zaślubiny (Ap 21, 1-5a), 5 Niedziela Wielkanocna C*, <http://sfd.kuria.lublin.pl/index.php/slowo-naniedziele/echo-apostola/966-mistyczne-zaslubiny-ap-21-1-5a-5-niedziela-wielkanocna-c> (dostęp: 10.10.2017).
- ⁴⁶ H. Förster, *Die Perikope von der Hochzeit zu Kana (Joh 2:1-11) im Kontext der Spätantike*, „Novum Testamentum” 2013, 55(2), s. 103-126.
- ⁴⁷ *I stanie się owego dnia, / że góry moszczem ociekać będą, / a pagórki mlekiem opływać* (Jl 4,18).
- ⁴⁸ W Księdze Izajasza (Iz 25,6-8) czytamy: *Pan Zastępów przygotuje dla wszystkich ludów na tej górze ucztę z tłustego mięsa, ucztę z wybornych win, z najpożywniejszego mięsa, z najwyborniejszych win. Zedrze On na tej górze zastonę, zapuszczoną na twarz wszystkich ludów, i calun, który okrywał wszystkie narody; raz na zawsze zniszczy śmierć. Wtedy Pan Bóg otrze łzy z każdego oblicza.* Cyt. za Biblią Tysiąclecia <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=497> (dostęp: 10.10.2017).
- ⁴⁹ P. Bassano, *A second miracle at Cana: Recent musical discoveries in Veronese's Wedding feast*, „Historic Brass Society Journal” 1994, nr 6, s. 11-23.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ P. Michalovič, dz. cyt.
- ⁵² *Z kultem Dionizosa związany był następujący obrzęd – w nocy z 5 na 6 stycznia w jego świętyni ustawiano 3 puste dzbany i zamykano drzwi. Na drugi dzień dzbany były wypełnione winem. Umieszczenie cudu przemiany wody w wino staje się dla autora Ewangelii sposobem polemiki z pogańskimi kultami – rozpoczyna się bowiem czas przemiany wina w krew Jezusa, a więc wchodzimy już w czas Eucharystii.* D. Nawara, *Wesele w Kanie (J 2, 1-12)*, <http://www.orygenes.pl/wesele-w-kanie-j-2-1-12/> (dostęp: 10.10.2017).
- ⁵³ W scenie tej, gdy wino koloru krwi spływa po twarzach, nasuwają się skojarzenia z fragmentem Księgi Rodzaju (Rdz 49,10-11): *Nie zostanie odjęte berło od Judy ani laska pasterska spośród kolan jego, aż przyjdzie ten, do którego ono należy, i zdobędzie posłuch u narodów! Przywiąże on swego osiołka w winnicy i źrebie osie u winnych latorośli. W winie prac będzie swą odzież, i w krwi winogron – swą szatę.* Cyt. za Biblią Tysiąclecia <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=49> (dostęp: 11.10.2017).
- ⁵⁴ J. Dudková, dz. cyt.
- ⁵⁵ P. Michalovič, dz. cyt.
- ⁵⁶ *Režisér z nášho okresu*, dz. cyt.
- ⁵⁷ J. Dudková, dz. cyt.