



Patrycjusz Pająk

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytet Warszawski

Gorycz zatrzymanego czasu. *Mirra, kadzidło i złoto*

W 1971 roku chorwacki reżyser Ante Babaja ekranizuje powieść swojego rodaka, Slobodana Novaka, pt. *Mirra, kadzidło i złoto* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968). Zarówno powieść, jak i jej filmowa adaptacja opowiadają o rozgoryczeniu pewnego komunisty, który kiedyś wierzył w możliwość ziszczenia się ideologicznych obietnic, ale z czasem wyzbył się tej iluzji i stanął przed koniecznością weryfikacji sensu własnego życia przez powrót do tradycyjnych wartości. W tak zarysowanej historii Novak i Babaja wyrażają narastające w latach sześćdziesiątych powszechne przekonanie, że – wbrew deklaracjom władz Jugosławii – państwo to nie stanie się komunistycznym rajem, ponieważ w ramach obowiązującego w nim ustroju politycznego osiągnęło najwyższy poziom rozwoju i weszło w fazę stagnacji.

Komuniści zapowiadali stworzenie raję na Ziemi w wyniku zniesienia tradycyjnych różnic społeczno-ekonomicznych i ustanowienia powszechnej

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2014.

Publisher: Institute of Slavic Studies PAS & The Slavic Foundation
[Wydawca: Instytut Sławistyki PAN & Fundacja Sławistyczna]

równości. Walka z tradycją, jaką prowadzili, nie wykluczała asymilacji wybranych jej składników, które przynajmniej powierzchownie wykazywały pewne zbieżności z wyznawaną przez nich ideologią. W ten sposób budowali tradycję alternatywną wobec dotychczas obowiązującej lub przeważającej. Miała ona odzwierciedlać odwieczne i nasilające się dążenie najniższych warstw społecznych do urzeczywistnienia równości. W komunistycznej ideologii nastanie egalitarnego raju oznaczałoby koniec historii świata i początek nieskończonego trwania poza czasem historycznym.

W drodze do raju komunizm – mowa tu o jego wschodnioeuropejskim modelu – przechodzi przez dwie zasadnicze fazy, które wymienia Alain Besançon: fazę rewolucyjną (w której komuniści niszczą zastaną rzeczywistość utożsamianą z kapitalizmem) oraz fazę realnego socjalizmu (w której zawierają swoisty kompromis z pozostałościami rzeczywistości kapitalistycznej). Wejście komunizmu w fazę realnego socjalizmu następuje wraz z wyhamowaniem rewolucji, co komuniści czynią, ponieważ – według Besançona – zdają sobie sprawę, że ostateczne zniszczenie zastanej rzeczywistości doprowadziłoby do unieważnienia samego komunizmu, który uprawomocnia się przez manifestowanie władzy nad porządkiem tradycyjnym. Tę władzę komuniści posiadają dopóty, dopóki istnieją przynajmniej pozostałości wspomnianego porządku. Nie potrafią zastąpić go niczym prawdziwie trwałym; potrafią tylko tworzyć pustkę wynikającą z niszczenia. Dlatego propagowana przez nich wizja nowej rzeczywistości jest – zdaniem Besançona – widmowa. Realny socjalizm konstituuje się w konsekwencji jako negacja tradycji, lecz bez negowanego przedmiotu nie istnieje (Besançon, 1991, s. 19–21; 2000, s. 57–60).

Państwa komunistyczne wchodzą w fazę realnego socjalizmu w okresie odwilży społeczno-politycznej, która w przybliżeniu rozpoczyna się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Dochodzi wówczas do kompromisu między rewolucyjno-utopijnymi ideałami reżimowej władzy a nieprzezwykłymi przez rewolucję ograniczeniami społecznymi, materialnymi i ekonomicznymi. Aby uzasadnić rezygnację z kontynuowania rewolucji, komuniści uznają wejście w fazę realnego socjalizmu za moment osiągnięcia naczelnego celu – ziemskiego raju, który utożsamiają z końcem historii. Nie dążą już wtedy do totalnej przebudowy świata, lecz zabiegają o utrzymanie *status quo*. Z tego punktu widzenia realny socjalizm to socjalizm „konserwatywny”.

Utrzymanie *status quo* staje się coraz trudniejsze, ponieważ odwilżowa liberalizacja systemu społeczno-politycznego rozbudza w społeczeństwie ochotę na jeszcze głębszą liberalizację. Komuniści stawiają opór temu dążeniu,

z którym wszakże współlistnieje jeszcze jeden proces – organiczna erozja systemu, spowodowana rezygnacją przez komunistów ze zdecydowanie, a nie tylko powierzchownie lub pozornie odświeżających go reform. Utrzymywanie „konserwatywnego” *status quo* na zasadzie powtórzenia, które polega na nieustannym, choć nie totalnym negowaniu tradycji, jedynie ukrywa proces powolnego starzenia się ustroju socjalistycznego.

Jugosławia pod rządami Josipa Broza Tity wkracza w fazę realnego socjalizmu – tak jak pozostałe państwa komunistyczne w Europie – w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Wtedy stabilizuje się sytuacja polityczna kraju po okresie represji, jakim w pierwszych latach po wojnie podlegali przeciwnicy reżimu komunistycznego, a następnie (pod koniec lat czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych) – jugosłowiańscy staliści. Normalizują się stosunki jugosłowiańsko-radzieckie, co skutkuje poprawą sytuacji gospodarczej, wcześniej trudnej z powodu izolacji handlowej Jugosławii ze strony Związku Radzieckiego i jego politycznych satelitów.

Jugosłowiański model realnego socjalizmu różni się od modelu radzieckiego, jako że przyznaje obywatelom umiarkowanie większą dozę wolności w takich dziedzinach życia społecznego jak wyjazdy zagraniczne czy administracyjna samorządowość. Liberalizacja systemu pobudza jednak odśrodkowe tendencje narodowe w poszczególnych republikach jugosłowiańskich.

Innym symptomem erozji jugosłowiańskiego socjalizmu jest rozdźwięk między optymistycznym obrazem życia społecznego, upowszechnianym przez reżimową propagandę, a faktyczną kondycją społeczeństwa jugosłowiańskiego. Owszem, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Jugosławia – dzięki reformom gospodarczym – wkracza na drogę do dobrobytu. Jednak już w latach sześćdziesiątych pojawiają się efekty uboczne wzmiankowanych reform: rośnie inflacja i bezrobocie, pogłębia się rozdźwięk w poziomie życia między bogatszymi a biedniejszymi regionami kraju. Następstwem tego stanu rzeczy jest powiększająca się szybko rzesza emigrantów zarobkowych wyjeżdżających na Zachód.

Stan rozczarowania osiągnięciami realnego socjalizmu wyraża w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych jugosłowiańskie kino – przede wszystkim modernistyczne. W jego ramach wyodrębnia się nurt zwany czarną falą. Reżyserzy filmów czarnofalowych inspirowani dokonaniem francuskiej nowej fali i szkoły polskiej, jednak od Francuzów i Polaków różnią się skłonnością do naturalizmu i wynikającego stąd turpizmu. Poddają krytyce warunki, w jakich rodzi się moralna i materialna brzydota, która cechuje życie społeczne

w czasach realnego socjalizmu, ale także wcześniej – w okresie II wojny światowej i powojennych przemian politycznych. Demitologizują mit jugosłowiańskiej rewolucji i socjalistycznej nowoczesności. W ich filmach ułomność rzeczywistości pociąga za sobą reakcje kontestacyjne i eskapistyczne. Tak pomyślana krytyka stanu rzeczy nadaje filmom czarnofalowym znaczenie polityczne.

Czarną falę tworzą przede wszystkim filmowcy serbscy, pośród których największym uznaniem cieszą się: Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Puriša Đorđević i Želimir Žilnik. Reżyserzy z pozostałych republik jugosłowiańskich są bardziej wstrzemięźliwi w piętnowaniu przekłamań titowskiej ideologii i wad titowskiego socjalizmu. Tylko kilka filmów powstałych w owym czasie poza Serbią przypomina pod tym względem dzieła czarnofalowe. W Chorwacji zalicza się do nich między innymi – wspomniana we wstępie – ekranizacja powieści Slobodana Novaka pt. *Mirra, kadzidło i złoto* dokonana przez Ante Babaję.

Filmoznawca Jurica Pavičić zwraca uwagę na duchowe pokrewieństwo pisarza Novaka i reżysera Babai, którzy należą do tej samej generacji (urodzili się w latach dwudziestych) i wychowali się w podobnym środowisku – na wyspach dalmatyńskich (Novak na Rabie, Babaja na Visie). Naznaczeni są doświadczeniem wyspiarskim w wymiarze egzystencjalnym i kulturowym. Podłoże doświadczenia egzystencjalnego stanowi lęk, który wypływa z odizolowania od lądu i poczucia oderwania od tego, co ważne. Izolacja powoduje, że pod względem kulturowym wyspy cechuje mniejsza dynamika zmian. Czas płynie tam wolniej. Dlatego mentalność wyspiarzy pozostaje bardziej konserwatywna. Zachowują oni respekt dla tradycyjnej hierarchii społecznej. Dobrowolnie podporządkowują się rygorystycznemu rytmowi życia, aby przetrwać pomimo izolacji od świata (Pavičić, 2002, s. 58).

W *Mirrze, kadzidle i złocie* Novak inspirowany jest tym doświadczeniem, konfrontując je z doświadczeniem historyczno-politycznym – wojennym i komunistycznym. Powieść ma charakter introspekcyjny i afabularny. Zbudowana jest z ciągu zmetaforyzowanych monologów wspomnieniowych i medytacyjnych, w których mężczyzna w średnim wieku (nazywany Małym) podsumowuje swoje życie. Wpływ na nie wywarły dwa czynniki: kultura katolicka (w której się wychował) i ideologia komunistyczna (którą przesiąkł w latach wojny).

Obecna sytuacja życiowa zmusza Małego (oraz jego żonę) do opieki nad blisko stuletnią, niedołązną kobietą o wymownym imieniu Madonna. Mężczyznę trawi wstręt do nijakiej codzienności. Czuje się w niej uwięziony i skazany

na vegetację. Jego życie sprowadza się do oczekiwania na kolejny dzień bez nadziei na to, że przyniesie on jakąkolwiek zmianę losu. Taka kreacja bohatera i zarazem narratora czyni z utworu Novaka jeden ze wzorcowych przykładów chorwackiego egzystencjalizmu literackiego.

Podstawowa trudność artystyczna, z jaką musiał się zmierzyć Ante Babaja, adaptując omawianą powieść, polegała na wypracowaniu metody przekładu tego „niefilmowego”, bo niemalże pozbawionego akcji, materiału literackiego na ruchome obrazy. Wedle opinii filmoznawcy Damira Radicia Babaja dokonuje ekspresywizacji monotonii i statyczności, cechujących fabułę utworu, za pomocą sugestywnych zbliżeń detali i natężenia kontaktów bohatera pierwszoplanowego (Małego) z postaciami epizodycznymi (Radić, 2000, s. 43). Równoległym zabiegiem, zastosowanym przez reżysera w celu zrównoważenia niedostatku dynamicznych wydarzeń, jest malarska stylizacja czarno-białych zdjęć (wykonanych przez słoweńskiego operatora Janeza Kališnika)¹, która – zdaniem Pavičića – nadaje im staroświecki odcień, przywodzący na myśl filmy międzywojenne (Pavičić, 2002, s. 64–65).

Babaja kształtuje filmową opowieść również za pomocą scenografii. W filmie przeważają wnętrza – większość scen rozgrywa się w jednym domu (zdjęcia kręcono w dawnym domu rodzinnym Slobodana Novaka w miasteczku Rab, na wyspie o tej samej nazwie). Liczba pomieszczeń i sprzętów jest w nim ograniczona, ale właśnie dzięki tej ascezie nabierają one z osobna większego znaczenia. W podobny sposób reżyser traktuje nieliczne plenery – zawęża je do wyludnionych zabytkowych ulic i placów nadmorskiego miasteczka. Takie podejście do przestrzeni nie jest zresztą Babai obce – ascetyczną, czasami bliską abstrakcji przestrzeń tworzył zarówno w swoich pierwszych krótkometrażowych filmach fabularnych, jak i w długometrażowym debiucie *Nowe szaty króla* (*Carevo novo ruho*, 1961) – adaptacji znanej baśni Hansa Christiana Andersena.

Reżyser pozostaje wierny egzystencjalistycznej wymowie pierwowzoru literackiego, przy czym – jak twierdzi Pavičić – charakteryzująca film estetyczna asceza osłabia jego związek z konkretnym (chorwackim, dalmatyńskim, katolickim, komunistycznym) kontekstem kulturowym i uniwersalizuje jego wymowę w duchu ascetyczno-symbolicznych dramatów Samuela Becketta

¹ Zgodnie z relacją samego reżysera planował on nakręcić *Mirrę, kadzidło i złoto* na taśmie kolorowej, ale studio filmowe nie zgodziło się na takie rozwiązanie (prawdopodobnie z powodów finansowych) (Radić & Sever, 2002, s. 183).

(Pavičić, 2002, s. 65). Jak Beckett, tak i Babaja portretuje stan gnuśnego trwania-czekania w rzeczywistości ograniczonej materialnie.

Świat *Mirry, kadzidła i złota* przypomina ten przedstawiony przez niemieckiego reżysera Wima Wendersa w długometrażowym filmie dokumentalnym *Buena Vista Social Club* (1999) i następnie zinterpretowany przez słoweńskiego filozofa Slavoję Žižka. Wenders portretuje komunistyczną Kubę czasów „schyłkowego” Fidela Castro w taki sposób, że – co podkreśla Žižek – wywołuje nostalgię za Kubą przedrewolucyjną. Ekspozuje bowiem ciągle żywe, choć postarzałe przedrewolucyjne relikty w postaci tradycyjnej muzyki, starych samochodów, rozsypujących się budynków, ludzi w podeszłym wieku. Według Žižka wymienione relikty stanowią w filmie Wendersa organiczną część świata porewolucyjnego, który w związku z tym nie jest światem autentycznie nowym i nowoczesnym, w którym spełniła się utopijna przyszłość opiewana przez rewolucję, lecz jest światem zatrzymanej przeszłości, istniejącym poza intensywnym procesem modernizacji cechującym Zachód. Kuba z *Buena Vista Social Club* przypomina Žižkowi Europę Wschodnią z czasów realnego socjalizmu, gdy komuniści zrezygnowali z urzeczywistnienia rewolucyjnych przedsięwzięć polityczno-społecznych na rzecz utrzymywania porewolucyjnej stagnacji, pozwalającej obywatelom wieść życie ograniczone pod względem aspiracji i zaspokajania potrzeb, ale za to spokojne, bo wolne od stresu kapitalistycznej rywalizacji (Žižek, 2006, s. 546–548).

Kuba w filmie Wendersa ilustruje istotę realnego socjalizmu, czyli panowanie komunizmu nad zdegradowaną politycznie i zniszczoną materialnie tradycją, która jednocześnie – dzięki temu, że stanowi przedmiot panowania – jest podtrzymywana przy życiu. W filmie *Babai status*, który w *Buena Vista Social Club* ma tradycja przedrewolucyjnej Kuby, przysługuje tradycji katolickiej. W czasach realnego socjalizmu nadal odgrywa ona główną rolę w życiu mieszkańców chorwackich wysp (znamienna jest pod tym względem jedyna w filmie panorama wyspiarskiego miasteczka, nad którym góruje kościelna dzwonnica; w warstwie dźwiękowej rozbrzmiewają dzwony). Została pozbawiona przez komunistów politycznej i ekonomicznej mocy i powoli murseje, jednak zachowuje wystarczająco dużo mocy kulturowej, aby odciskać piętno na socjalistycznej codzienności.

Relację między komunizmem a katolicyzmem odzwierciedla w *Mirrze, kadzidle i złocie* relacja między parą głównych bohaterów – byłym partyzantem komunistycznym (Małym) a niedołążną staruszką (Madonną). Rozgoryczony życiem Mały reprezentuje komunizm w stanie stagnacji typowej dla realnego

socjalizmu. Natomiast Madonna jest symbolem kultury tradycyjnej, konserwatywnej, katolickiej. Powierzchnie to mężczyzna ma władzę nad staruszką, ponieważ jest ona uzależniona od niego fizycznie, ale staruszka z kolei ma psychiczną władzę nad mężczyzną².

W przedwojennej Jugosławii Madonna była osobą wpływową ze względu na wysokie pochodzenie i posiadany majątek. Pomimo niedołężności, która teraz przykuwa ją do łóżka, zachowuje duchową żywotność i przytomność umysłu, choć jej horyzonty myślowe są ograniczone przez starcze natręctwa. Dla Madonny nadal żywa pozostaje przeszłość, podczas gdy terażniejszość nie ma dla niej znaczenia, aczkolwiek zdaje sobie sprawę z przemiany politycznej, jaka zaszła w Jugosławii po przejściu władzy przez komunistów.

O duchowej sile Madonny świadczy głos, którym nieustannie przypomina o swoim istnieniu. Życie opiekunów kobiety (Małego i jego żony) jest podporządkowane dyktatowi tego głosu, który zdaje się żyć własnym życiem, niezwiązanym z życiem bezwładnego ciała. Jego siła jest w pewnym sensie nieludzka, bo niezależna od fizycznej kondycji kobiety. Wydaje się on wszechobecny w dzień i w nocy, bez trudu pokonuje przestrzeń, nic nie tracąc ze swojego natężenia. Uosabia moc ducha, który przewycięża ograniczenia materii. Symbolicznie wyraża moc kultury katolickiej, którą kobieta reprezentuje – moc niezależną od politycznego ubezwłasnowolnienia tej kultury przez komunistów.

Głos Madonny nie jest jednak wzniosły ani władczy, lecz skrzekliwy i zrzedliwy. W największym stopniu autonomia i siła tego głosu ujawnia się w nocnej scenie, w której Mały i jego żona stoją nago przed łóżkiem staruszki. Jej głos brzmi mocno, jakby nie dobywał się z jej ciała, ale wypełniał dom. Brzmi też demonicznie, zwłaszcza wtedy, gdy Madonna się śmieje. Wydaje

² Oznaką tej władzy jest przezwisko mężczyzny – Mały. Tak nazywała go w dzieciństwie Madonna i tak nazywa go nadal. W szerszym kontekście „małość” bohatera wynika z jego podporządkowania wobec tradycji katolickiej, w której się wychował i którą symbolizuje staruszka. Jednocześnie oznacza coś więcej – światopoglądową istotę wspomnianej tradycji, czyli małość człowieka w obliczu boskiego porządku świata. Z tego punktu widzenia udział Małego w jugosłowiańskiej rewolucji komunistycznej można tłumaczyć pragnieniem wyzwolenia się spod dominacji kultury katolickiej. Komunizm miał go uczynić człowiekiem „wielkim”, który – odrzucając tradycyjne konwencje i przekonania – staje się panem własnego losu. Fakt, że bohater ciągle – w dorosłym życiu i w ustroju socjalistycznym – pozostaje Małym, uwydatnia siłę i trwałość tradycyjnej kultury, a więc także jej przekazu mówiącego o egzystencjalnej małości człowieka i konieczności zachowania przez niego pokory.

się głosem z innego, wyższego świata i w konsekwencji nabiera znaczenia sakralnego. To wrażenie jest tym większe, że staruszkę skrywa mrok – widać jedynie zarys jej łóżka.

Omawiana scena przywodzi na myśl biblijną przypowieść o Adamie i Ewie, stojących nago przed Bogiem po zjedzeniu zakazanego owocu i wsłuchujących się w jego karcący głos. Postaci Adama i Ewy kojarzone bywają zwykle z wygnaniem z raju, ale w filmie *Babai* wzmiankowana scena ma przeciwne znaczenie. Obrazuje moment powrotu wygnańców do rajskiego początku, tożsamego z tradycją kulturową, w której się wychowali, lecz później ją porzucili. Dlatego w głosie Madonny nie wyczuwa się gniewu z powodu nieposłuszeństwa Małego i jego żony wobec tradycji, lecz ironiczny stosunek do ich ludzkiej słabości i ciężkiego losu. W tej scenie Mały i jego żona zostają przez staruszkę potraktowani jak niedojrzałe dzieci, które nie wiedzą, co naprawdę czynią.

O spirytualno-kulturowej symbolice głosu decyduje także kompozycja ujęć, takich jak to wspomniane. Wedle spostrzeżeń Ireny Paulus reżyser często pokazuje Madonnę w łóżku z pewnej oddali, na drugim planie. Jej głos jest jednak znakomicie słyszalny, jakby znajdowała się obok. Przy tej okazji należy zaznaczyć, jak czyni to Paulus, że odrębność wszechmocnego głosu od niedołęznego ciała ma oparcie w pewnym montażowo-dźwiękowym zabiegu. Mianowicie aktorkę wcielającą się w rolę Madonny (Ivonę Petri) w filmie zdubbingowała inna aktorka (Nada Subotić) ze względu na walory jej głosu. Taka koncepcja postaci Madonny w późniejszym czasie zainspiruje współscenarzystę filmu *Babai* i jednocześnie reżysera teatralnego, Bożidara Violicia, do przygotowania scenicznej adaptacji utworu Novaka, w której postać Madonny cieleśnie w ogóle się nie pojawia, a jedynie słychać jej głos (udziela go zresztą ta sama aktorka, która dubbingowała filmową Madonnę) (Paulus, 2010, s. 39).

Inny przejaw żywotności Madonny stanowią nieczystości przez nią wydalone. Częstotliwość defekacji określa rytm jej życia, ale też – podobnie jak głos – rytm życia jej opiekunów. W pierwszej chwili można pomyśleć, że reżyser (a wcześniej także autor pierwowzoru literackiego) dokonuje w tym względzie religijnej profanacji, której zapowiedzią byłoby już nazwanie starej, niedołęznej i zrzędlivej kobiety imieniem *Madonna*, kojarzonym z Matką Boską w jej pięknych podobiznach malarskich i rzeźbiarskich.

Podkreślona w filmie rytualność aktu wydalania (zwłaszcza kału) nakazuje dostrzec w tej profanacji głębszą intencję o przeciwstawnym – sakralnym

– znaczeniu. W naświetleniu tego paradoksu mogą pomóc spostrzeżenia Mary Douglas, dotyczące pierwotnych wierzeń religijnych, w których budzącą wstręt nieczystość uważano często również za zjawisko sakralne, ponieważ jej okresowe pojawianie się zagrażało „czystemu” porządkowi i mobilizowało do jego odnowienia. W związku z tym uznano, że w nieczystości tkwi moc dwuznaczna – destrukcyjna i kreacyjna (Douglas, 2007, s. 45–57). W filmie *Babai* ostatecznie uwydatniona zostaje kreacyjna siła nieczystości. Opieka nad Madonną i związana z tym konieczność obcowania z jej nieczystościami powoduje bowiem, że ironicznie ustosunkowany do katolicyzmu i ideowo wyjałowiony Mały zaczyna doceniać wartość tradycyjnego porządku.

Ponadto symbolika odchodów w filmie *Babai* obrazuje zakorzenienie kultury katolickiej w naturze. Choć podstawę katolicyzmu stanowi irracjonalna (z punktu widzenia nowoczesnego światopoglądu) religia, okazuje się on mniej utopijny, bo bliższy materialnej, „niskiej” rzeczywistości niż programowo racjonalny i materialistyczny komunizm. W przeciwieństwie do komunizmu cechuje go bowiem akceptacja naturalnych uwarunkowań rzeczywistości, a nie dążenie do ich podporządkowania utopijnym celom. W tej interpretacji katolicyzm jest więc kulturą „naturalną”, ponieważ odpowiada na autentyczne ludzkie potrzeby.

Egzystencja Madonny rozpięta jest zatem między dwiema skrajnościami: odchodami (czyli pod względem kulturowym najniższą, skalaną formą materii) i głosem (symbolizującym najwyższą duchowość). W filmie *Babai* istnieje analogia między nimi, ponieważ autonomizują się one względem swojego źródła – Madonny – wiążąc ją z tym, co transcendentne wobec ludzkiej kondycji: z duchem (wszechobecny i mocny głos) i naturą (odchody, które są rytualnie wyrzucane do morza). Wedle konserwatywnej i idealistycznej tradycji duch jest wieczny (głos Madonny nic nie traci ze swojej mocy pomimo słabości ciała), ale swoiście wieczna jest też natura, która odradza się cyklicznie (Madonna wypróżnia się co osiemnaście dni).

Pokój Madonny, dom, miasto – to kolejne kręgi wyspiarskiego mikroświata, w którym czas historyczny się zatrzymał albo przynajmniej spowolnił swój bieg. To mikroświat przesycony relikdami tradycji katolickiej, niezmiennie żywotnymi kulturowo dzięki swojemu wielowiekowemu i dlatego głębokiemu zakorzenieniu zarówno w przeszłości kulturowej, jak i w pierwotnej naturze. Dom Madonny obrazuje trwałość omawianej tradycji w ten sposób, że jest w podobnym stanie co ciało jego właścicielki, czyli się rozpada (popękane ściany, zrujnowane piętro, szwankująca kanalizacja), ale jego kamienne mury

i położenie na nadmorskiej skale czynią z niego budowlę solidnie wpasowaną w krajobraz przyrodniczo-architektoniczny. Fundamenty domu wydają się nienaruszalne.

W największym pokoju znajduje się szerokie łóżko (na którym spoczywa Madonna), a także duże lustro i rozłożysty zyrandol. Lustro jest tak filmowane, że widać w nim odbicie łóżka Madonny, co symbolicznie oznacza, że kobieta – ze względu na podeszły wiek i zły stan zdrowia – żyje na granicy tego i tamtego świata. Ponadto lustrzane odbicie symbolizuje duchową łączność staruszki ze sferą transcendencji. Wymienione „barokowe” rekwizyty to ślady minionej świetności tradycyjnej kultury. Świadczą o niej też zapomniane i zaniedbane metalowe starocie, które znajdują się w zrujnowanej kaplicy domowej na piętrze, nad pokojem Madonny. Starocie stają się w wyjałowionym świetle jugosłowiańskiego socjalizmu przedmiotem estetycznego pożądania ze strony lekarza odwiedzającego Madonnę. Na podobnej zasadzie przedmiotem pożądania – tym razem seksualnego – staje się nowicjuszka z pobliskiego klasztoru (Mały próbuje ją osiąść).

Pierwszoplanowe znaczenie symboliczne mają wymienione w tytule filmu trzy dary dla nowonarodzonego Chrystusa: mirra, kadzidło i złoto. W interpretacji reżysera mirrą są odchody Madonny, złotem – starocie z kaplicy, a kadzidło przynosi ksiądz, który odwiedza Madonnę z okazji bożonarodzeniowej kolędy, puszczając przy tej okazji bąki. Tak przedstawione dary, choć przyjmują profaniczną formę, zachowują sakralną wartość, ponieważ ich pojawienie się zwiastuje odnowę codziennej egzystencji i tradycyjnego porządku³. Przejaw tej sytuacji stanowi wypróżnienie się Madonny, która – pozbywając się z organizmu nieczystości – nabiera sił, co wpływa pozytywnie na nastrój jej opiekunów. Nabierają oni chęci do życia. W przyływie nadziei i energii udają się po nową rurę kanalizacyjną, aby wstawić ją w miejsce zużytej. Remont

³ Warto zauważyć, że w *Mirrze, kadzidle i złocie* zarysowuje się więź znaczeniowa między wspomnianą wcześniej nocną sceną, przywodzącą na myśl starotestamentową przypowieść o Adamie i Ewie wygnanych z raju, a sceną z trzema darami (mirrą, kadzidłem i złotem) znanymi z nowotestamentowej przypowieści o królach, którzy idą pokłonić się Jezusowi. Pierwsza z tych scen zapowiada odrodzenie tradycyjnego porządku, natomiast druga przedstawia sam moment odrodzenia. Być może w ten sposób reżyser aluzyjnie nawiązuje do wczesnośredniowiecznego apokryfu o tytule *Grota Skarbów*, opowiadającego między innymi o grocie, w której Adam po wygnaniu z raju składa wyniesione stamtąd mirrę, złoto i kadzidło jako symbole łączności z Bogiem i zwiastuny przyszłego zbawienia rodzaju ludzkiego („Grota Skarbów”, 2011, s. 113–117).

domowej kanalizacji to jeszcze jeden zwiastun odnowy świata, jaka dokonuje się w święto Trzech Króli.

Natężona symbolika postaci i przestrzeni pozwala filmoznawcy Hrvoje Turkoviciowi stwierdzić, że Babaja uprawia w *Mirrze, kadzidle i złocie* medytacyjną wersję naturalizmu (Turković, 2002, s. 51). O naturalistycznej poetyce filmu, która włącza go w nurt czarnej fali, decydują przede wszystkim motywy i detale fizjologiczne, związane z niedyspozycją cielesną Madonny. Oprócz naturalizmu jeszcze jedna cecha zbliża dzieło Babai do czarnej fali, a mianowicie problematyka polityczna, która pojawia się w formie aluzyjnej krytyki porządku komunistycznego. W świecie Madonny i Małego nie ma materialnych ani innych ewidentnych śladów kultury komunistycznej, ponieważ podlega ona erozji dużo szybszej niż kultura tradycyjna. Należałoby mówić raczej o komunistycznej antykulturze, ponieważ komunizm zaznacza swoją obecność na wyspie tylko przez poczynione zniszczenia. W tym kontekście Turković zwraca uwagę, że dom Madonny, który został upaństwowiony przez reżim, rozsypuje się z powodu niedbałości i niesprawności komunistycznej władzy (Turković, 2002, s. 50).

Destrukcyjne piętno komunizm odciska też na Małym, który – jako były partyzant – jest reliktem tego systemu. Jedyne spadkiem po wojnie i rewolucji w jego życiu to inwalidztwo. Nie określono go w filmie, co nadaje mu symboliczne znaczenie, sugerujące ogólne inwalidztwo życiowe bohatera. Komunizm nic w życiu Małego nie zmienił na lepsze, przyniósł za to materialne i duchowe spustoszenie – stąd rozgoryczenie mężczyzny. Rozgoryczenia tego nie zmniejsza inna niż komunizm alternatywa wobec kultury tradycyjnej w postaci nowoczesności, której charakter zostaje w filmie zdawkowo zarysowany na przykładzie Zagrzebia. Żonie Małego, która jedzie do tego miasta, aby odwiedzić mieszkające w nim dzieci, wydaje się ono miejscem obcym i odpychającym.

W podniszczonym przez komunizm i marginalizowanym przez nowoczesność świecie wspiarskim tradycja katolicka okazuje się jedyną niekwestionowaną, bo znaną i trwałą wartością i jako taka czyni gnuśną codzienność możliwą do zaakceptowania. Zapewnia poczucie istnienia jakiegoś porządku w świecie aksjologicznie zdegradowanym. W takim wypadku pozostaje tylko podtrzymywanie tej tradycji, tak jak Mały i jego żona podtrzymują przy życiu Madonnę – nie po to, aby manifestować władzę nad nią, ale by nadawać swojemu życiu sens. Mały, który wcześniej marzył o śmierci staruszki, w zakończeniu filmu wypowiada następujące słowa: „My jej potrzebujemy bardziej niż

ona nas”⁴. Film przedstawia proces dojrzewania bohatera do tej konstatacji. W związku z tym Jurica Pavičić interpretuje *Mirrę, kadzidło i złoto* jako opowieść o rozczarowanym lewicowcu, który przechodzi neokonserwatywną przemianę, odkrywając wartość tradycji: „W tym sensie Madonna to alegoria ponownie odkrytej pełni i autentyczności, których próżno szukać w komunistycznym i modernistycznym projekcie o globalnym zasięgu (Zagrzeb, ład, reżim), ponieważ znajdują się one w tym, co partykularne i tradycyjne (wyspa, religia, przeszłość)”⁵ (Pavičić, 2002, s. 63–64).

Koniec historii nie wiąże się więc w dziele Babai ze zwycięstwem komunizmu, lecz z jego klęską i powrotem tradycji. To powrót do pierwotnego rozumienia *sacrum*, w którym nie stanowi ono „zewnątrznej” opozycji dla *profanum*, ale je dynamicznie przenika. Komunizm podkreśla rozdział między *sacrum* (ideologicznym oczywiście) a *profanum*, dążąc do podporządkowania *profanum* wobec *sacrum*. Mówiąc metaforycznie, jest to dążenie do ukrycia ludzkich odchodów lub przerobienia ich na coś użytecznego.

Tymczasem powrót do tradycji to – w podaniu reżysera – powrót do umiejętności dostrzegania w odchodach świętości. Na powierzchniowym poziomie odczytywania filmu taka konstatacja wydaje się obrazoburcza, ale na poziomie głębszym określa ona esencję tradycji religijnej, która łączy przeciwległe wymiary egzystencji, niczego nie wyklucza i tym samym zapewnia poczucie pełni życia. Niweluje też znaczenie czasu, ponieważ każda zmiana w świecie tradycyjnym nie jest tak naprawdę zmianą, lecz czymś, co od zawsze stanowi część wspomnianej pełni.

W filmie Babai to nie rewolucyjna przyszłość, jak chcieli komuniści, ale konserwatywna przeszłość staje się wieczną teraźniejszością. Trwanie poza czasem wśród relikwów tradycji okazuje się – wedle interpretacji reżysera – jedynym wyjściem w sytuacji, w której postęp (komunistyczny, modernistyczny) nie przynosi pożądanych rezultatów. Tradycja nie obiecuje nowego wspaniałego świata ani nie naprawia świata zastanego, ale zapewnia równowagę między rozdzierającymi go sprzecznościami. Ten stan rzeczy nie wywołuje w *Mirrze, kadzidle i złocie* nostalgii jak w *Buena Vista Social Club* Wendersa, lecz gorycz, ponieważ jego przyjęcie oznacza też konieczność przyjęcia jego

⁴ W oryginale: „Mi je trebamo više nego ona nas”. Przekład – P.P.

⁵ W oryginale: „U tom smislu Madona je alegorija nanovo pronađene punine i autentičnosti, koja nije u širini i globalnosti komunističkog i modernističkog projekta (Zagreb, kopno, režim) nego u partikularnom i bivšem (otok, religija, prošlost)”. Przekład – P.P.

mrocznej strony. Pod tym względem za wymowną należy uznać ostatnią scenę filmu, w której Mały i jego żona dźwigają nową rurę kanalizacyjną do domu, przy czym idą wzdłuż kamienisto-betonowej plaży, o którą uderza wzburzone, chłodne, nieprzyjazne ludziom morze. Akceptacja dla losu to akceptacja dla jego brzemienia. Przeważająca w pierwszej połowie filmu ironiczna postawa wobec tradycji katolickiej w jego drugiej połowie przechodzi w jej gorzką afirmację.

BIBLIOGRAFIA

- Besańçon, A. (1991). *Anatomia widma. Ekonomia polityczna realnego socjalizmu*. Tłum. W. Dłuski. Warszawa: Res Publica.
- Besańçon, A. (2000). *Przekleństwo wieku. O komunizmie, narodowym socjalizmie i jedyności Zagłady*. Tłum. J. Guze. Warszawa: Czytelnik.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza*. Tłum. M. Bucholc. Warszawa: PIW.
- Grota Skarbów (2011). W: M. Starowieyski (Red.), *Apokryfy syryjskie. Historia i przysłowia Archikara. Grota Skarbów. Apokalipsa Pseudo-Metodego* (s. 106–199). Tłum. A. Tronina. Kraków: WAM.
- Paulus, I. (2010). Symbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje. *Hrvatski filmski ljetopis*, (62), 36–43.
- Pavičić, J. (2002). Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. W: A. Peterlić & T. Pušek (Red.), *Ante Babaja* (s. 57–70). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Radić, D. (2000). Filmovi Ante Babaje. *Hrvatski filmski ljetopis*, (21), 37–48.
- Radić, D. & Sever, V. (2002). Razgovor z Antom Babajom. W: A. Peterlić & T. Pušek (Red.), *Ante Babaja* (s. 139–216). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Turković, H. (2002). Umjetnost kao osobni program. W: A. Peterlić & T. Pušek (Red.), *Ante Babaja* (s. 37–56). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Žižek, S. (2006). Posłowie. Wybór Lenina. W: V. I. Lenin, *Rewolucja u bram. Pisma wybrane z roku 1917* (s. 303–628). Tłum. J. Kutyla. Kraków: Korporacja Ha!art.

Gorycz zatrzymanego czasu. *Mirra, kadzidło i złoto*

Artykuł poświęcony jest chorwackiemu filmowi *Mirra, kadzidło i złoto*, wyreżyserowanemu przez Ante Babaję w 1971 roku. Film stanowi odpowiedź na niespełnioną wizję utopii komunistycznej. Jego akcja rozgrywa się na dalmatyńskiej wyspie w okresie realnego socjalizmu. Wedle komunistycznej propagandy realny socjalizm to urzeczywistniona utopia, co oznacza, że historia się skończyła. W interpretacji Babai koniec historii nie wiąże się ze zwycięstwem komunizmu, lecz z jego klęską i powrotem tradycji katolickiej, która okazuje się jedyną niekwestionowaną wartością, ponieważ gnuśną, socjalistyczną codzienność czyni możliwą do zaakceptowania. Zapewnia poczucie istnienia jakiegoś porządku i sensu w świecie aksjologicznie zdegradowanym i wyobcowanym.

W wyspiarskim świecie to nie przyszłość, ale przeszłość staje się wieczną terażniejszością. Trwanie poza czasem wśród relikwów tradycji jest jedynym wyjściem w sytuacji, w której komunistyczny postęp nie przynosi pożądanych rezultatów. Tradycja nie obiecuje nowego wspaniałego świata ani nie naprawia świata zastanego, ale zapewnia równowagę między rozdzierającymi go sprzecznościami. Ten stan rzeczy wywołuje gorycz, ponieważ jego akceptacja oznacza też konieczność akceptacji jego mrocznej strony. Przeważająca w pierwszej połowie filmu ironiczna postawa wobec tradycji katolickiej w jego drugiej połowie przechodzi w gorzką afirmację tej tradycji.

Słowa kluczowe: Ante Babaja; kino chorwackie; komunizm; realny socjalizm; katolicyzm; tradycja

The Bitterness of Suspended Time. *Gold, Frankincense and Myrrh*

This article discusses the Croatian film *Gold, Frankincense and Myrrh*, directed by Ante Babaja (1971). The film is a response to the unrealised vision of a communist utopia. It is set on a Dalmatian island during the era of real socialism. According to communist propaganda, real socialism is the fulfilled utopia, meaning the end of history. In Babaja's interpretation, the end of history does not involve the victory of communism, but rather its defeat and the return of Catholic tradition as the only unquestionable value making sluggish, socialist everyday life possible to accept, since it gives sense and order to an axiologically degraded and alienated world.

In this insular world, it is the traditional past and not the communist future which becomes an eternal present. Remaining outside of time among the relics of tradition is the only option in a situation where communist progress fails to produce the desired results. Tradition does not promise a new wonderful world and does not fix the current world, but it ensures balance between its contradictions. This situation leads to bitterness, since accepting it requires the acceptance of its dark side. The ironic attitude towards the Catholic tradition which is predominant in the first half of the film, turns into bitter affirmation of tradition in the second.

Keywords: Ante Babaja; Croatian cinema; communism; real socialism; Catholicism; tradition

Notka o autorze

Patrycjusz Pająk – literaturoznawca, slawista zatrudniony na stanowisku adiunkta w Instytucie Slawistyki Zachodniej i Południowej UW, gdzie kieruje Zakładem Literatur i Kultur Słowiańskich. Swoje prace poświęcone literaturze i zjawiskom w kulturze czeskiej i chorwackiej publikuje w krajowych i zagranicznych pismach naukowych, takich jak: „Poznańskie Studia Slawistyczne”, „Pamiętnik Słowiański”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, „Književna smotra”, „Umjetnost riječi”. Autor przetłumaczonej na język chorwacki książki *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej* (2003; *Kategorija raspada u hrvatskoj avangardi*, 2007) oraz monografii *Groza po czesku. Przypadki literackie* (2014).