

## КІНОБАЛАДА АБО ПРО «ПОВЕРНЕННЯ, ЩО ТРИВАЮТЬ НЕСКІНЧЕННО»

*Тереса Рутковська*

Кінематографічний твір фіксує те, що є і чого немає, видиме і поза сферою видимо-го, зовнішнє і внутрішнє. Формування значення – це складний багаторівневий процес. Його основний рівень, звичайно, складається з рухомих аудіовізуальних картин, які утворюють зв'язну розповідь. Але ці картини в переважній більшості художніх фільмів не проходять єдиним цілісним рядом, і так само вони не є цілком «прозорі» за змістом. Встановлення принципу їх організації, усвідомлення існування такого принципу, сформованого на основі досвіду кіноглядача та культурного й екзистенційного суспільного досвіду – це надзвичайно важливий чинник у побудові ідеї фільму. Не заглиблюючись, на даний момент, у проблему інтерпретації та сприйняття, можна вважати, що цей процес має тісний зв'язок із місцем кінофільму в культурному контексті; це робиться для того, щоб наміри митця й очікування глядача могли збігтися. Механізм функціонування масової культури зумовлює той факт, що цей процес майже постійно розширюється, але, з другого боку, реакцією на численні подразники, на відчуття надмірної складності навколишнього світу є тенденція до схематизації, спрощення й упорядкування явищ згідно з даним Богом чи закладеним апріорі порядком. Тож проблема художніх і жанрових умовностей, підставність котрої була взята під сумнів у романтизмі, й котра, як здавалося, мала остаточно дискредитувати авангард, знайшли відображення й у міркуваннях про масову культуру. Проблема жанру у фільмі завжди залишалася похідною літературних генеалогічних теорій і, очевидно, жодні пропозиції в цьому питанні не можна вважати задовільними. Також нікому не вдалося охопити мережею жанрових понять усю сферу кіномистецтва. Адже деякі жанри, такі як вестерн, бурлеск, мелодрама й «чорне» кіно, здобули повну автономію, вони також мають свою історію та міцне

теоретичне підґрунтя, а їхня популярність у глядача не викликає заперечень.

Жанр, який ми б хотіли розглянути нині, – це кінобалада. Ми розуміємо те, що цей жанр менш виразний як явище, ніж зазначені вище, однак хотілося б показати, що, взявши до уваги баладний характер кінофільму, ми позиціонуємо його в певній сфері значень та урухомлюємо певну систему відношень й асоціацій, завдяки яким він (кінофільм) постає як єдиний, зв'язний мистецький твір. Переносючи жанрове означення з однієї площини до другої, яка користується відмінним матеріалом та іншими художніми засобами, ніби мимоволі ми надаємо цьому означенню метафоричного характеру. Тож насправді ми хочемо сказати: твір був побудований як балада, або він нагадує баладу. Для кіно це не єдиний випадок. Такі визначення, як мораліте (стосовно творчості Зануссі), філософський трактат (деякі фільми Пазоліні), епопея (для фільмів на воєнно-історичну тематику) або кіноопера й кінобалет (фільми бразильського «сінета піво»), дозволяють віднести кінотвір до сфери літературних чи, ширше, художніх традицій і є важливою інтерпретаційною порадою. Однак зазвичай (хоча незавжди) звертають увагу на якийсь один найважливіший аспект фільму. Інша річ – кінобалада. Можна сказати, що жанрова специфіка тут охоплює всі рівні. Адже щоб балада могла називатися баладою, вона мусить відповідати певним умовам. Найвищим рівнем унормованості відзначається народна балада. Тож ми послуговуємося в наших міркуваннях прикладом фільму, який мав за взірєць народну баладу. Це фільм «Сонце сходить раз на день» режисера Генрика Клуби за сценарієм Веслава Димного, оператор Веслав Здорт, композитор Збігнев Конечний, у головній ролі Францішек Печка.

Балада <sup>1</sup>, у найзагальнішому розумінні, – це твір ліро-епічного характеру, що має пісенну форму. Назва походить від італійського «ballare» (танцювати) і спочатку це був різновид пісні, яка супроводжувалася танцем. У баладі йдеться про драматичні, найчастіше трагічні події, причому в ній виділяються конфліктні моменти й оминаються перехідні стадії та деталі психологічної мотивації. Балада розвивалася в двох напрямках – як фольклорний та літературний жанр, і в кожному помітна її значна диференціація. Це була дуже популярна форма для різних епох, культур та націй. І тому також точна дефініція, що могла б охопити усі ці варіанти, неможлива, але, як пише Чеслав Згожельський, ми можемо виокремити «баладне поле», на якому можна вмістити надзвичайно велику кількість ознак, спільних для всього жанру. Багато з них з'ясуємо в процесі нашого аналізу.

Фільм «Сонце сходить раз на день» ґрунтується на гуральському фольклорі. Йдеться про бескидського гуралю Гаратика, який 1945 року занадто буквально зрозумів заклик нової влади до народу брати на себе відповідальність за власну долю. Гаратик не хотів і не вмів нікому і нічому підкорятися. Відсутність покори неминуче призвела його до катастрофи. За скоєну провину він мав бути покараний. Як написав Конрад Ебергард <sup>2</sup>, це фільм про протистояння народної влади <sup>3</sup> й народного уявлення про владу та про особливі вимоги, які народ ставив перед нею. Він також писав, що це, власне, єдиний шедевр у польському кінематографі, який не лише народний за змістом, а й цілковито узгоджується з духом народної культури, хоча й у рафінованій формі. Тому йдеться про ситуацію, коли тема спровокувала застосування форми народної балади, а та, у свою чергу, навіяла митцям спосіб оповіді, сформувала образ головного героя й побудову часопростору. Темою балади, зазвичай, є боротьба особистості за незалежність, гідність, самоідентичність. Цю боротьбу людина веде з силами природи, з суспільними та побутовими умовностями, з політичною системою. Важливу роль тут відіграє опозиція: людський – нелюдський, свій – чужий. Ядвіга Ягелло <sup>4</sup> називає шість

функцій у жанровій фабулярній моделі народних балад. Цим функціям передують вихідна ситуація й завершує їх прикінцева. Фільм Генрика Клюбі майже бездоганно втілює всі ці функції.

Перша функція: **встановлення заборони**. У селі з'являються солдати Народної армії з Маніфестом Тимчасового уряду, що закликає до формування Ради селян, підпорядкованої урядові, обіцяючи народу світле майбутнє та наказуючи йому працювати на благо вітчизни. Гаратик не поділяє ентузіазму прибульців, він несхильний до покори, дотримання якихось наказів чи закликів. Тож пропагандисти нового порядку відразу вбачають у ньому ворога. Ситуація загострюється аж до стрілянини, унаслідок якої гине солдат.

Друга функція: **підмовляння**. Гаратик, як провідник селянської громади, спочатку неформальний, а пізніше на посаді солтиса, після невдалих спроб зацікавити владу становищем селян в Одкшасі вмовляє своїх односельців побудувати лісопильний і цегельний заводи, зрештою, школу власним коштом і власними силами.

Третя функція: **порушення наказу**. Селяни під проводом Гаратика чинять спротив націоналізації того, що вони самі збудували. У відчаї вони підпалюють лісопильню.

Четверта функція: **інформація про порушення заборони**. Довідавшись про це, влада оголошує розшук Гаратика. Той з групою селян втікає до лісу.

П'ята функція: **розслідування провини**. Служба безпеки спочатку застосовує дії, щоб «навернути» Гаратика. Коли це не вдається, вона влаштовує засідку бунтівникам.

Шоста функція: **покарання**. Гаратика та його товаришів піймали. Ці два елементи – провина й покарання – є серцевиною балади, її невід'ємною складовою. Тут мається на увазі провина в народному розумінні. Провиною Гаратика було не лише те, що він не підкорився наказам влади, а й те, що він мимоволі спричинив смерть двох невинних людей – закоханої в нього жінки й дурня Валі. Мотив невинної жертви в цьому викладі є знаком неминучої поразки. Початок і кінець фільму перебувають

ніби в двох різних просторах. Початок ідеально відповідає принципам балади. Тут описане тло подій, що мають відбутися в горах, починаючи із зими 1945 року, невдовзі після закінчення війни. У першому епізоді згадується легенда про дияволів з Оходзітої, які танцюють, коли чують запах крові, тобто віщують нещастя. Водночас це період Масниці, а тому поява людей у диявольських костюмах – ряжених – не порушує засад реалізму. Потім ще кілька разів йтиметься про подібну амбівалентну ситуацію, вочевидь реалістичну, але, зважаючи на небуденний контекст, у якому вона проявляється, та на незвичний спосіб її змалювання, це навіює нам асоціації із сюрреалістичними або фантастичними візіями. Йдеться про такі сцени, як спалення останків, знайдених у покинутому будинкові, стрілянина серед фортепіано, розставлених на узгір'ях, або пожежа на лісопилні та самоспалення сільського дурня Валі. У початковому епізоді фільму показано, що чужинці, які прибувають до села – солдати Народної армії, мають диявольську ауру й несуть передчуття трагедії. Це передчуття підсилює поява масничної Смерті, яка вимагає голову Гаратика. З цього моменту події розгортаються у своєму баладному річищі, за всіма вимогами жанру, аж до закінчення, котре пасує до всього фільму так, як приклеєний гіпсовий фіговий листок до мармурової античної статуї. Ось сцена, коли постарілий, виснажений Гаратик, який повертеться до села після тривалого ув'язнення, зустрічає свого давнього головного супротивника зі Служби безпеки. Між ними відбувається такий діалог:

– Я тебе заступив протягом цих років. Зараз я знаю в 1000 разів менше, можливо нічого.

– Дозрівання – це важка штука.

– Чи вибачать мені односельці?

– Ставай до роботи і знову будеш разом з нами.

Невідповідність цієї кінцівки усій концепції фільму настільки вражає, що не треба бути занадто проникливим, аби здогадатися про втручання цензури. Просто автора змусили сказати: що таке людина проти потужного плину історії та сили суспільних змін?!

Немає незамінних людей. Важлива лише ефективність їхніх дій. Зрештою, виправитися ніколи не пізно. Фальш такого світогляду, закладеного в кінцівці фільму, є єдиним елементом, який порушує єдність художнього бачення; на щастя, «шов» єдності настільки міцний, що цей епізод чітко сприймається як чужорідне тіло, він ніби сам провокує до того, аби засумніватися в ньому.

Закінчення сценарію Димного, надруковане в збірці його творів («*Słońce wschodzi raz na dzień*» i inne utwory / w opracowaniu Zbigniewa Beli. – Kraków, 1981), інше. Маємо 1966 рік. Гаратика випускають із в'язниці. Після багатьох років самотнього життя в камері він не може знайти себе в чужому, неприязному світі. Настає швидка психічна деградація колишнього героя. Він живе жалюгідним життям алкоголіка до того часу, коли якийсь дрібний випадок будить у ньому рештки людської гідності. Він зважується повернутися до рідного села. Однак минуло забагато часу. Ніхто його не зустрічав. *Ніхто нічого від нього не хотів. На нього навіть не дивилися. А наступного дня вже й забули. Старий Гаратик. Злидар.* Лише тепер з усією глибиною проявилася трагедія людини, здатної колись мало не гори пересувати, а сьогодні позбавленої усього, навіть власного минулого. У такий спосіб здійснилося покарання.

Події в баладі відбуваються згідно з певним внутрішнім ритмом. Моменти концентрованої напруги переплітаються з моментами значного сповільнення, затримання дії. Ця динамічна опозиція ретардацій та прискорень становить важливий конструктивний принцип фільму, який ми аналізуємо. Кожній драматичній, конфліктній ситуації, кожному протистоянню ворожих позицій передують етапи очікування (приїзду представника влади в Одкшас, урядника в Управління безпеки, нападу ворога в корчмі). Настрій очікування переданий за допомогою дуже довгих, статичних сцен. З ними контрастують моменти значної інтенсифікації, конденсації подій. Подекуди автор досягає цього ефекту, ділячи кадр на дві частини так, що на екрані ми бачимо водночас дві дії; це справляє враження стислої викладу, переказу подій.

Система баладного простору чітко структурована. Поділ на освоєний простір і чужий, ворожий світ, має принципове значення. Як пише Ядвіга Ягелло: «Визначення простору полягає у визначенні горизонтальних граничних точок баладного світу, постійної центральної точки та сполучних ліній»<sup>5</sup>. У фільмі «Сонце сходить раз на день» простір природним чином виділений через рельєф місцевості. Лінію горизонту закривають гори. Одкшас лежить у важкодоступному регіоні, прибульці ззовні там нечисленні й не варто від них сподіватися чогось хорошого. Вони вороги тому, що чужі. Усе, що розташоване на освоєній території, в центрі, має сакральну цінність – Одкшас для громади є святим місцем. Визнати права чужинців на лісопилний чи цегельний завод було б блюзнірством. Тож перебіг подій у фільмі ніби санкціонований вищою необхідністю. Місцем зустрічі свого й чужого є ліс або дорога. Фінал кінобалади відбувається в лісі під час бою селян із загонами Служби безпеки. Селяни гинуть або, як Гаратика, їх забирають «чужі». Межу перейдено тоді, коли порушено наказ. Коли настає покарання, за баладною системою цінностей, має бути відновлено порядок. Це було зроблено в суперечливий спосіб. Насамкінець агітатор стверджує, що з «чужого» він перетворився на «свого», увійшовши до складу громади й «заступивши» Гаратика. Однак позатекстове знання навіює припущення, що порядок порушено остаточно. Вибір розв'язки належить глядачеві.

Віссю, навколо якої зосереджено всі події балади, мотором, який надає руху цим подіям, є головний герой. Про мотиви його вчинків уже йшлося. Балада показує лише ті його риси, які мають значення при зіткненні з антагоністом – «чужим». Матеріал фільму наповнює цей схематичний портрет. Герой наділений фізичними, а часом і особистісними рисами актора, який грає цю роль. Говорячи про особистісні риси, ми маємо на увазі певний тип амплуа, яким він володіє, і власну історію героя, через яку його сприймає глядач. Роль Гаратика зіграв Францішек Печка. Цей актор ще раніше став відомим як видатний виконавець ролей народних героїв. Він наділив їх емоційністю й глибокою життєвою мудрістю. Він, ніби

поза текстом, переніс ці риси на Гаратика, додав ваги його починанням, хоча життєва філософія непокірного гураля дуже проста й може зводитися, власне, до одного сказаного ним речення: «Плоди праці належать тому, хто працює».

Опис акторського посередництва звів наші міркування до того, коли слід було б щось сказати про проблему, з якої ми розпочали статтю, тобто про способи моделювання кінематографічного матеріалу автором. Для Клюбви матеріалом був підгальський фольклор і народна балада. Усі спроби інтерпретувати його фільм як розповідь про життя підгальських гуралів у перші роки Народної Польщі зведуться на нівець. Глибину проблеми пояснює лише фольклорно-баладний ключ. Ми приділили значну увагу тому, щоб показати, наскільки типова модель балади пасує фільму Генрика Клюбви. Однак це лише один із засобів стилізації, який допомагає відтворити народне світобачення. За виданням «Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny» («Польська література. Енциклопедичний довідник»), стилізація – це «цілеспрямоване введення в контекст, витриманий у певному стилі, деяких істотних рис іншого стилю, який є стилізаційним зразком, чужим для автора даного тексту [...] Властивий стилізації принцип внутрішньотекстових опозицій спричиняє те, що посилення на чужі способи мовлення поєднане з дистанційованістю від них»<sup>6</sup>. Стилізація охоплює музично-звукове оформлення, підготовлене Збігневом Конечним. Він написав музику на слова Веслава Димного. Ці пісні, зміст яких насичений глибокою, зовсім не народною філософією, співав-скандував створений спеціально для фільму хор гуралів з Істебної. Отже, елементи гуральської мелодики, разом із характерним для неї заспівом, злилися з поезією, яка мала значно вищий рівень інтелектуального узагальнення, ніж зазвичай спостерігається в народній поезії. Крім того, цей хор мав функцію, яку здійснював хор у грецькій трагедії, віщуючи наступні події або доповнюючи філософським коментарем те, що відбулося. Стилізовані в народній манері також сцени й образи кінофільму. У деяких кадрах показано розписи на склі, народні картинки й статуєтки святих. Також з'являються мотиви й теми вже

Ілюстрації до статті Т. Рутковської (с. 113–117)



Кадри з кінофільму “Сонце сходить раз на день”, режисер Генрик Клюбa. 1967

не вузько баладних або не лише баладних, а власне фольклорних. Ті самі дияволи, про які йшлося в початковому епізоді, – один із них страшний, другий смішний, а третій грає на сопілці, – з'являються ще кілька разів. Сатанинськими рисами також наділений Кульгавий (ще один «чужий»). Це він спонукав Гаратика до участі у спротиві, який, хоча й мав добрі наміри, наклав на нього тавро гріха). Своїм прізвиськом ця особа «завдячує» кульгавій нозі, а в народних віруваннях цей дефект приписували саме дияволу. Пізніше з'ясується, що той самий дефект мав агітатор зі Служби безпеки. Так за допомогою народного вірування персонаж розташовується на темному, «нечистому» боці життя. Іншим персонажем, узятим із народних переказів, є сільський дурень Валя. Хоча таких персонажів часто висміювали, попихали, ображали, вони, по суті, перебували під опікою громади. Люди, дбаючи про те, щоб таким дурням не завдали кривди, трохи їх боялися, оскільки вважали, що вони знають більше, ніж можуть висловити. Таким знанням, ймовірно, володів Валя. У його зовні безладному белькотанні також з'являється віщування нещастя, котре має спіткати Гаратика та його людей. Валя ховається під щораз новими вбраннями й масками, так що важко зрозуміти його справжнє обличчя. Подекуди він вдає із себе блазня, як у сцені пародіювання тупих, бюрократизованих чиновників. Смерть у вогні наділяє Валу німбом святості. Витягнутий з обмерзлих руїн, він стає невинною жертвою, через яку остаточно проявляється провина Гаратика. Образ Валі теж не є однозначно народним, оскільки виходить за визначені

традицією межі. Віддаленість фільму від фольклорної основи збільшує також його рафінована візуальна форма.

Фільм був поставлений 1967 року, ненадовго вийшов на екрани 1972 року, а 1985 року отримав премію в Лагові, 1988 року був показаний по телебаченню. Беручи до уваги художній рівень цього фільму, шкода, що він ніколи не мав шансів здобути належну оцінку публіки. Так буває. Своєрідною пам'яткою нехай стануть слова пісні, яку співає хор з Істебної наприкінці фільму:

«Потрібно тисячі років. Потрібно тисячі миттєвостей, щоб повернення могли тривати нескінченно. Людина повертається в інше місце, ті, хто на неї чекав, уже не чекають».

Жорстока насмішка історії.

<sup>1</sup> Пор. визначення за виданням: *Słownik Folkloru Polskiego / pod red. J. Krzyżanowskiego*. – Warszawa, 1965. – S. 37, 38. Також: *Zgorzelski Cz., Opacki I. Ballada Polska*. – Wrocław, 1962; *Jagiello J. Polska ballada ludowa*. – Wrocław, 1975.

<sup>2</sup> *Eberhard K. O polskich filmach*. – Warszawa, 1982. – S. 309–313.

<sup>3</sup> Тут термін «народна влада», вжитий у дещо іронічному розумінні, означає не стільки справжню народність влади, тобто походження від народу та служіння його інтересам, скільки народність декларовану, титульну, по суті фальшиву, наявну в офіційній назві тогочасної Польщі – Польська Народна Республіка (прим. перекладача).

<sup>4</sup> *Jagiello J. Ibid.* – S. 15–17. – Усі виділені нами риси балади зазначені в цій книжці, яка була головним джерелом інформації з цього питання.

<sup>5</sup> *Jagiello J. Ibid.* – S. 58.

<sup>6</sup> *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. – Warszawa, 1985. – Т. 2. – S. 410.), який, ставши у Варшаві професором живопису, відправляв до Парижу своїх учнів.

## SUMMARY

The article analyses Henryk Kluba's film "The Sun Rises Once a Day" produced after a short story by Wiesław Dymny. The Author claims that the film ranks among film ballads and its structure coincides with the folk ballad scheme assumed in folklore analysis, whereas its main protagonist bears all the features typical of a folk ballad character.

All these, as well as the visual facet of the film allow one to consider it to be one of the

rare works in Polish cinema deeply rooted in native folklore. The only discord observed is the final scene forced by the censors, as it contradicts structural principles of a ballad. Made in 1968, the film was shown in cinemas only briefly in 1972, and more general public could see it only at the end of the 1980s, well after its times.

The same happened to many films in the period.