

# Za oknem krzyży – Litwa

JANUSZ GAZDA

Film *Nikt nie chciał umierać* (1963) Vytautasa Žalakevičiausa to jeden z najwybitniejszych filmów litewskich. Kiedyś był określany na Litwie mianem „litewskiego *Popiołu i diamentu*” i choć nam to porównanie może wydać się przesadne, świadczy ono o znaczeniu tego filmu dla Litwinów.

Zobaczyłem go po raz pierwszy w roku 1966. Czym mogła być wówczas Litwa dla Polaka? Częstką sowieckości, jednakowej od Władywostoku po Wilno i od Archangielska po Baku? Częścią dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, włączoną siłą do ZSRR? Wspomnieniem Mickiewiczowskich strof, zaczynających się słowami *Litwo, ojczyzno moja...* a dość fałszywie przez Polaków rozumianych?

Kilka wieków wspólnej historii nie zrodziło w nas głębszych i bardziej powszechnych zainteresowań litewskością. Inwokacja z *Pana Tadeusza* – na poziomie świadomości popularnej – sprzyjała, niestety, rozumieniu Litwy jako obszaru geograficznego, który jest objęty kulturą polską. Oficjalna polityka PRL, sterowana przez Moskwę, także pomagała w zaniku wyobrażeń o osobności Litwy. Po wojnie wyeliminowano z życia umysłowego Polski poważny dorobek polskich inteligentów, którzy przechowywali pamięć o Litwie i o jej odrębności; na indeksie znalazły się książki, mapy, obrazy. W oficjalnej świadomości na mapie Europy nie było Litwy, nie było także kultury litewskiej. Filmy litewskie (jak i wszystkie inne filmy wyprodukowane na terenie ZSRR) wyświetlane były w Polsce (i w innych krajach oraz innych republikach sowieckich) w dubbingu rosyjskim – w ten sposób utrzymywano poczucie jednolitości tzw. kultury sowieckiej, która miała być rosyjskojęzyczna. Dochodziło nawet do dość absurdalnych zabiegów: gdy np. w początku lat siedemdziesiątych zaczęto w Polsce wydawać książki o narodowych kuchniach różnych krajów i jedno z wydawnictw przygotowało także *Kuchnię litewską*, czynniki oficjalne nie zgodziły się na przymiotnik „litewska” w tytule – dano więc książce tytuł *Kolduny, pyzy i inne przysmaki*<sup>1</sup>.

Są utwory, z którymi kontaktujemy się inaczej niż z innymi, w sposób bardziej osobisty, co oznacza, że poddajemy się wówczas także licznym impulsom spoza sfery sztuki. Ten film był dla mnie ważnym i silnym przeżyciem – odkrył przede mną Litwę, odkrył nieznaną dotąd, tajemniczą przestrzeń, którą mógłbym nazwać sakralną i spowodował, że zapragnąłem tę przestrzeń bliżej poznać. Może nawet więcej – zapragnąłem w tę przestrzeń wejść, wtopić się w nią, doświadczyć jej inaczej niż tylko przez kontakt z twórczością artystyczną. Być może przede wszystkim dzięki temu filmowi zacząłem bywać na Litwie. Gdy dziś, po upływie ponad czterdziestu lat od dnia premiery, wspominam ten film i próbuję zastanowić się nad jego fenomenem, muszę odnotować także ten rodzaj jego oddziaływania.

Szczególna sugestywność *Nikt nie chciał umierać* nie miała nic wspólnego z tym, co było ukazywane w sposób dosłowny. To, co było konkretem, osadzo-

nym w określonym czasie, nie budziło zaufania i raczej od filmu odpychało. Akcja rozgrywała się niedługo po zakończeniu działań wojennych na Litwie, prawdopodobnie wiosną 1945 r. Do wioski przybywają czterej bracia – na wieść, że zginął ich ojciec, nowo mianowany przewodniczący kołchozu, zastrzelony przez „leśnych”, czyli ludzi z antykomunistycznej partyzantki, walczących o niepodległość Litwy, a także przeciw odbieraniu chłopom ziemi i tworzeniu kołchozów. Bracia podejmują dramatyczną walkę z „leśnymi” i zwyciężają.

Motyw zemsty za śmierć ojca oraz motyw wprowadzenia porządku i prawa przenoszą nas w konwencję westernu. Sprzyja temu dramaturgia, brawurowa akcja i inscenizacja scen walki, dorównujących najlepszym fragmentom z westernów amerykańskich. Jednocześnie cel walki bohaterów, a więc w rezultacie walka o ustanowienie władzy sowieckiej na Litwie, bliskie są raczej konwencji typowych filmów propagandowych powstających w ZSRR.

A jednak, mimo naszej niechęci do treści politycznych, mimo wiedzy pozaekranowej, która kazałaby ideologicznie solidaryzować się nie z głównymi bohaterami – film ten potrafił i dziś potrafi fascynować. Dzieje się tak dzięki treściom ogólniejszym i symbolicznym. A także dzięki aktorom, ich urodzie, gestom, rodzajom reakcji, pewnej sile, nie tylko fizycznej, ale także duchowej, która z nich promieniuje. Również pejzaż nie jest w tym filmie zwykłą scenerią, w której toczy się akcja; fascynuje nie tylko dlatego, że jest piękny sam w sobie, ale dlatego, że ma wymiar poetycki i dramatyczny, że zawiera treści symboliczne. Wszystkie elementy wyrażają coś więcej niż to, czym są na pierwszy rzut oka, coś więcej niż to, co można by wyrazić słowami. Na tym polega siła obrazowania filmowego, siła wyobraźni artysty – na tworzeniu obrazów, które ukazują to wszystko, co się wymyka konceptualizacji. Można powiedzieć o nich to, co Mircea Eliade napisał o obrazach „tęsknoty za rajem”: *Obrazy takie zbliżają ludzi skuteczniej i w sposób istotniejszy niż język analityczny*<sup>2</sup>.

Kiedy w roku 1995 pokazałem ten film – i to nie na dużym ekranie, ale jedynie na wideo – swojemu przyjacielowi, krytykowi filmowemu Jerzemu Uszyńskiemu, który w momencie powstawania filmu miał zaledwie kilka lat, a pokazałem film w litewskiej wersji językowej, streszczając z grubsza, z pamięci, jedynie niektóre dialogi, z satysfakcją obserwowałem jego reakcje, a później słuchałem jego opinii. Odebrał film nie jak utwór z lamusa, lecz jak dzieło żywe. Nie rozumiejąc szczegółowych dialogów, odbierał klimat obrazów jako klimat dramatu egzystencjalnego, wyczuwał – jak później mówił – wyzwanie losu ciążyące nad postaciami i jakieś wielkie pytania, ukryte za małymi wydarzeniami, wyczuwał coś ostatecznego w losach ludzkich. Jeśli nawet odnalazł nieprawdę w obrazie konkretnego czasu historycznego, to jednocześnie pytania stawiane w filmie wydały mu się prawdziwe. Ale przede wszystkim odczuł siłę oddziaływania tego filmu, siłę jego obrazów.

Przytaczam te dwie odległe w czasie, lecz podobne do siebie reakcje osób (moją i mojego młodszego przyjaciela) spoza kręgu litewskiego, aby zwrócić uwagę na skumulowaną w tym filmie energię, która promieniuje do dziś, a którą oddali mu ci, co nad nim pracowali. Powiem więcej, wyczuwało się że film powstał z potrzeby wyładowania jakiegoś dużego potencjału energetycznego. Obserwowałem niektórych jego twórców (z oddali, nie znając ich jeszcze osobiście), w roku 1966, na Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmowym w Kijowie, gdzie po-

kazywali swój film. Wyróżniali się innością na tle festiwalowego tłumku sowieckiego. Była w nich także pewność siebie, ale nie butna lecz promienna, radosna pewność siebie, której nie zauważałem u pozostałych uczestników festiwalu. Było zadowolenie z owej inności i radość z tego, że wspólnie dokonali czegoś ważnego. Miało się wrażenie, że przyjechali do Kijowa, aby filmem zademonstrować swoją inność.

Gdy robili ten film, byli w wieku, który sam w sobie daje siłę, pomaga ekspresji, pomaga uzewnętrznić się talentowi. Reżyser miał wówczas trzydzieści pięć lat. Operator był od niego starszy o dwa lata. Najstarszy z głównych aktorów, Donatas Banionis, miał lat czterdzieści jeden; Bruno Oya – trzydzieści dwa, Regimantas Adomaitis – dwadzieścia osiem, Juozas Budraitis – dwadzieścia pięć. To jest ten wiek, kiedy artysta czuje się jeszcze młody i przede wszystkim spragniony samowyrażeń, a jednocześnie ma już poczucie pewnej dojrzałości.

Jest też w tym filmie energia, której użył czas, specyficzny moment historyczny. Większość współtwórców filmu została wychowana już w nowym, komunistycznym systemie. Uczęszczali do szkół, a niektórzy nawet rozpoczynali studia jeszcze w okresie stalinizmu. Ich umysły i wyobrażenia były poddawane wszechstronnej indoktrynacji. Niektórzy przeszli studia w samej Moskwie. Wiemy, jak bardzo skutecznie potrafił ten system pozyskiwać młodych i przedstawiać im wewnętrzne drogowskazy. Ale dziewięć lat wcześniej, nieśmiało, zaczął się pewien proces, nazwany odwilżą, proces, który wprawdzie oznaczał jedynie drobne korekty systemu, bez najmniejszej nawet korekty ideologii, jednak dla ludzi żyjących w tym systemie mógł oznaczać wiele, a przede wszystkim iluzję, że da się w tym systemie żyć, że da się go urządzić po swojemu, że np. dla Litwinów będzie nie tylko sowiecki, ale także, a może w większym nawet stopniu litewski.

Trwał także inny proces. Film litewski, który przed wojną właściwie nie istniał, a po włączeniu Litwy do ZSRR przemawiał całkowicie cudzym głosem, manifestując tylko i wyłącznie treści sowieckie, zaczął od kilku lat szukać własnego języka, własnej ekspresji, i na tej drodze jednym z pierwszych i najważniejszych utworów był samodzielny debiut Vytautasa Žalakevičia *Adam chce być człowiekiem*, a ukoronowaniem tej ekspresji w tamtym okresie miał się stać właśnie ten film – *Nikt nie chciał umierać*. Tego pragnęli wszyscy, którzy film współtworzyli.

Te dwa procesy tworzyły pewną aurę przełomu, a jednocześnie utrzymywały wyobraźnię w korbach, ograniczały jej nadmierną spontaniczność, zakreślały horyzonty tego, co jest możliwe do wypowiedzenia. A granice tego, co było możliwe, niekoniecznie były tylko narzucone przez czynniki zewnętrzne, te granice były zakreślone także przez własną świadomość artysty, taką jak się ona ukształtowała w tamtym momencie historycznym pod wpływem różnych bodźców i okoliczności, a także własnego rozumowania.

### Poza czasem

Jest w tym filmie tragiczne pęknięcie. Podobnie jak w całej biografii twórczej jego reżysera. *Nikt nie chciał umierać* skumulował bowiem w sobie dwa źródła oddziaływań. Jedno wypływało z kultury (litewskiej, ogólnohumanistycznej). Drugie z oficjalnej ideologii, a nawet doraźnej propagandy. Vytautas Žalakevičius, już wówczas, gdy tylko film powstał, był świadom tych różnych, a nawet sprzecznych wpływów, był świadom, że to, co jest dosłowne i doraźne, co ma związek

z ideologią, a nawet z polityką, przysłania sobą to, co istotniejsze. Nie przypadkiem tak bardzo podkreślał wszelkie zabiegi inscenizacyjne archaizujące materię filmową: powtarzał w wywiadach, że w tym filmie jest niewiele rekwizytów pochodzących z XX wieku, że takich ubiorów, jakie ma na sobie większość mieszkańców wioski, nikt nie nosił na Litwie w roku 1945, że również broń pochodzi z innego okresu<sup>3</sup>. Chciał w ten sposób zwrócić uwagę, że jego zamiarem było nadanie filmowi wymiaru legendy, mitu, odwołanie się do archetypów. Mówił także: *Temperament, sposób myślenia moich bohaterów jest głęboko litewski; starałem się ukazać narodowy charakter naszego chłopca, powolnego, a jednocześnie zdolnego do niesłychanych wybuchów namiętności*<sup>4</sup>. W innym miejscu dodawał: *Jeśli ktokolwiek zechciałby traktować ten film jako balladę, jako płacz po dawnych, baśniowych bohaterach, jako legendę, w której zostało wymyślone wszystko poza cierpieniem – autor nie będzie miał nic przeciwko temu*<sup>5</sup>.

Zostało wymyślone wszystko poza cierpieniem... Nigdy nie przestały mnie zastanawiać te słowa. Dlaczego reżyser tak dobitnie podkreślał, że *wszystko* w jego filmie *zostało wymyślone*? I co to znaczy *wymyślone*? Sztuka rządzi się swoimi prawami i rola artysty polega na wymyślaniu. Na wymyślaniu prawdy. Być może tymi słowami dyskretnie dawał do zrozumienia, że zdaje sobie sprawę z tego, iż nie wszystko, co pokazał, jest prawdą, ale że cierpienie na pewno jest prawdziwe.

Motyw cierpienia jest najsilniejszym motywem tego filmu. Poczynając od połowy lat sześćdziesiątych, jest to podstawowy motyw kina litewskiego. Wszędzie tam, gdzie człowiek styka się z Historią – co oznacza, że dostaje się w jej tryby – pojawia się zawsze motyw bólu i cierpienia. Przy tym w kinie litewskim, w odróżnieniu od kina sowieckiego, nie towarzyszy temu motywowi żadna nuta sentymentalizmu. To także jest siłą tego filmu. W jego postaciach fascynuje nas pewna zamkniętość, opanowanie, niechęć do ujawniania wzruszeń i przeżyć. Cierpienie kryje się za powłoką spokoju, stanowczości, wewnętrznej siły. Ten kontrast między gwałtownością zdarzeń i doznań, a pewną „twardością” bohaterów jest dramatyczny. W tym filmie nie ma łez. Nawet kobieta nie płacze po śmierci męża. Ból i cierpienie nie są nigdy wyrażane wprost, a dla ich wyrażenia reżyser zawsze szuka środków estetycznych.

Jedną z bardziej sugestywnych scen jest początkowa scena rozpaczony żony po śmierci męża. Poprzednia scena, zabójstwa męża przez ludzi „z lasu”, kończy się obrazem ognia. Na stole, za którym urzędował mężczyzna, płoną dokumenty. Ogień w kulturach archaicznych był symbolem boskości, gniewu bóstwa lub jego miłości, życia i śmierci, zawsze wprowadzał wzniosłość, kierował myśl ludzką ku wieczności. Więc po odpowiednio wytrzymanym obrazie ognia następuje ogólny plan pejzażu, który w pierwszej chwili przynosi nastrój spokoju i ładu: dachy, drewniane ściany chałup i stodoł, drewniane ogrodzenia, pasmo nieba nad horyzontem zamkniętym pasmem roślinności. Zabudowania są nienaturalnie zgęszczone w kadrze, dając poczucie obcowania ze światem niemal baśniowym. Wszystko jest widziane przez kamerę lekko z góry. Nieruchomość trwa zaledwie krótką chwilę i kamera rusza lekko w prawo. Zza chałup, na drodze ukazują się dwie biegnące postaci ludzkie. Młody mężczyzna i kobieta w lnianej koszuli do kostek. Jak się za chwilę domyślimy – syn i żona zabitego. Wybiegają przed wieś, poza jej zwartą zabudowę. Kamera wyrównuje obraz na nich, prowadzi ich. Biegną jakby w kierunku drzewa, na którego wierzchołku – jak się wydaje –

umieszczona jest kamera, która panoramuje lekko w dół. W pewnym momencie z góry widać już tylko i wyłącznie płaszczyznę piaszczystej ziemi i te dwie postaci biegnące w jednostajnym tempie. Są ubrane na biało, w obrazie piaszczystej ziemi przeważa kolor biały. Biel na pogańskiej Litwie była kolorem żałoby. W kadrze ukazują się ciała zabitego. Kobieta osuwa się na kolana i za moment rzuca się twarzą do ziemi, jakby z rozpaczry gryzła ziemię, a po chwili przewraca się na wznak i leży nieruchoma obok martwego ciała męża.

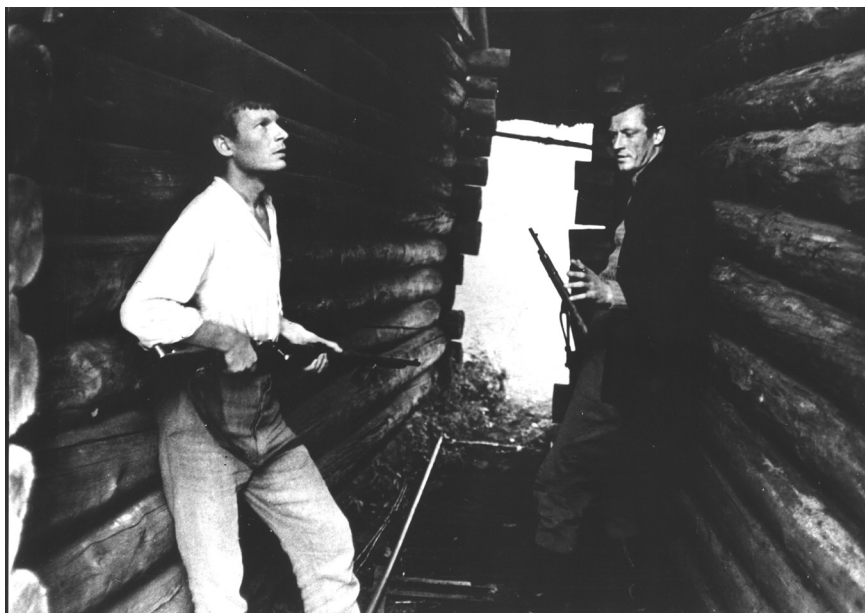
Następne ujęcie (kamera prawie przy ziemi) pokazuje jedynie syna na ciemnym (kontrast!) tle drewnianej zabudowy, płotu, ścian stodołki; syn cofa się lekko tyłem od kamery, skręca w lewo, cofając się przyspiesza, kamera panoramuje za nim w lewo, ukazując na pierwszym planie leżące na ziemi nieruchomo ciała kobiety i mężczyzny, znad tych ciał widzimy syna, który odwraca się i biegnie, oddalając się od kamery, ukazującej teraz w tle drzewa – wysokie, rozłożyste dęby, wśród których on znika.

Oba opisane ujęcia nie są długie. Pierwsze trwa około 24 sekundy, drugie – 22 sekundy. A jednak wprowadzają one od razu pewną konwencję, narzucają styl i nadają głębszy sens opowieści, zanurzając zdarzenia w czasie innym niż rzeczywisty, w czasie mitycznym. Sprawia to archaiczność obrazu, archaiczność owych drewnianych chat, drewnianych i słomianych dachów, piaszczystej płaszczyzny i archaicznych ubiorów (wydaje się, że kobieta jest ubrana w strój sprzed wieków). Mamy poczucie, że znaleźliśmy się poza konkretnym czasem, poza historią.

### Magiczny wymiar scenerii

Cała scena jest tak rozegrana i sfotografowana, że staje się czymś więcej niż tylko sugestywnym opowiadaniem konkretnego zdarzenia. Ożywa w niej bowiem pamięć dawnych symboli i zachowań archetypicznych. Ma to daleko idące konsekwencje. Według badacza dawnych kultur i wierzeń religijnych *człowiek przeciwstawia się historii nawet wówczas, gdy stara się ją „robić”, gdy twierdzi, że nie jest niczym innym, jak tylko „historią”. Człowiek właśnie o tyle realizuje się jako istota integralna, uniwersalna, o ile wykracza poza chwilę historyczną i ulega swej potrzebie przeżywania archetypów. W miarę jak przeciwstawia się historii i o tyle, o ile się jej przeciwstawia, człowiek współczesny odnajduje swe pozycje archetypiczne. (...) Przez prosty fakt odnajdywania w sercu swego istnienia rytmów kosmicznych, człowiek zyskuje pełniejsze poznanie swego losu i swego znaczenia*<sup>6</sup>.

Są w tej scenie podteksty symboliczne i motywy rytualne. Ciało zamordowanego leży nie tam, gdzie nocą dokonano zabójstwa, nie we wnętrzu siedziby wiejskiej rady, gdzie za życia urzędował. Widzieliśmy wcześniej jak „ludzie z lasu”, chwyciwszy zabitego za nogi, zaczynają go ciągnąć w kierunku drzwi. Rankiem zwłoki leżą poza wsią, na otwartej, piaszczystej przestrzeni. Nie widzieliśmy na ekranie, jak ciało było wleczone, ale wleczone być musiało. To nie była zwyczajna czynność, miała ona podtekst symboliczno-rytualny. W wielu pierwotnych kulturach nie tylko zabijano wroga, lecz także po śmierci hańbiono jego ciało. Wleczenie zwłok i porzucenie ich pod lasem nosi wyraźne znamiona zbezczeszczenia. Do bardziej okrutnych rytuałów wojowników należało wbicie na pikę głowy zabitego wodza wrogiego plemienia i obnoszenie jej w celu podkreślenia swego triumfu. Mniej szokującym obyczajem było „podrzucenie” zwłok



*Nikt nie chciał umierać*, reż. Vytautas Žalakevičius (1963)

zabitego wroga pod siedziby jego współplemieńców, na miejscu „publicznym”, z którego te zwłoki byłyby dobrze widoczne – aby w ten sposób ogłosić swoje zwycięstwo i posiać strach wśród przeciwników.

Scena rozpaczki żony mogła zostać rozegrana we wnętrzu, gdzie dokonano zabójstwa. Reżyser i operator wybrali inne miejsce, dające więcej możliwości plastycznych, ponieważ poszukiwali ekspresji wizualnej. Ale nie tylko dlatego. Świadomie lub instynktownie wybrali taką scenerię, która miałaby wymiar magiczny i mityczny, która budziłaby w widzu liczne asocjacje sięgające do podświadomości prehistorycznej i ukierunkowywała jego wyobraźnię na sprawy i motywy odwieczne. Pierwszy, bardzo krótki obraz pierwszego ujęcia tej sceny, szary obraz drewnianej wsi, jej majestatycznie rozłożonych dachów, jest tak sfotografowany, że robi wrażenie miejsca wzniosłego, świętego, otoczonego czcią. Ponieważ pejzaż ten daje poczucie kontaktu psychicznego z wiecznością, bieg młodego mężczyzny i kobiety (utrzymany w rytmie zharmonizowanym z ruchami kamery) kojarzy się z rytualnym tańcem, co podkreśla jeszcze muzyka, w której słyszymy rytm wybijany jakby przez tam-tamy, których dźwięk przechodzi w chórалny śpiew elegijny.

Kobieta osuwa się na kolana, czyni gest, jakby się chciała przeżegnać, ale nie wykonuje jednak znaku krzyża (co jeszcze bardziej podkreśla archaiczność, gdyż odwołuje się do gestów rytualnych sprzed chrześcijaństwa<sup>7</sup>), lecz pada całym ciałem na ziemię. Leży potem długo, nieruchomo, obok ciała zamordowanego. W dawnych legendach litewskich (i nie tylko litewskich) mówi się o obyczaju palenia na stosie zwłok wojownika. Razem z nim na stosie umieszczano się i paliło przedmioty należące do zmarłego, jego zbroję, konia, a także – jego żonę. Czy w tym filmie, w obrazie kobiety leżącej nieruchomo obok zwłok męża, nie odzywa się echo tego pradawnego rytuału? Czy nie wygląda to jak spektakl odtwarza-

jący archetypiczne zachowania? W każdym razie obraz ten jest nie tylko wyrazem rozpacz, ale także manifestacją uniwersalnej myśli o potrzebie i pragnieniu dzielenia losu z najbliższym człowiekiem. Motyw znieruchomienia kobiety, jakby jej nieobecności wśród żywych, lub obecności ograniczonej, będzie później kontynuowany – w rozmowie z synem kobieta leży, błada, chora, zastygła, jej ruchy będą już zawsze spowolnione, jakby już nie z tego świata.

### Święta moc drzewa

Chłopak, zobaczywszy zwłoki ojca i rozpacz matki, biegnie w kierunku drzew, znika w gaju dębowym. W omawianej scenie istnieją dwa żywioły uznawane za święte: ziemia i drzewa będące jej płodami. Intensywność i wizyjność obrazu, sugestywność plastyczna, z jaką ziemia i drzewa są pokazywane, z jaką są wyodrębniane spośród innych motywów wizualnych, każe myśleć o ich mitologicznych treściach.

Ziemia, która i w mitologii litewskiej ma swoje żeńskie bóstwo – o imieniu Żemyna – jest symbolem pramatki, ale także nieśmiertelności. *Pokolenie przemija i pokolenie nadchodzi, a ziemia na wieki stoi* (Eklezjastes 1,4). W dawnych wierzeniach jest ona nie tylko łonem, z którego wyłania się wszelkie życie, lecz także grobem, do którego ono powraca. Martwe ciało leżące na ziemi przywołuje w wyobraźni odwieczny proces narodzin życia i umierania. *Wszystko, co jest z ziemi, do ziemi się wróci* (Eklezjastyk 40,11). W wielu językach słowo „pochować”, można zastąpić powiedzeniem „oddać kogoś ziemi”. W wierzeniach hinduskich *myśl o powrocie do ziemi-matki uzupełniała inna myśl: myśl o reintegracji człowieka w cały kosmos, myśl o „restitutio ab integro” władz psychicznych i narządów w pierwotny antropokosmos. (...) To, co nazywamy życiem i śmiercią, to tylko dwa różne momenty totalnego losu matki-ziemi: życie jest tylko wyrwaniem z jej łona, a śmierć powrotem „do siebie”. Tak często występujące pragnienie, aby być pochowanym w ziemi ojczystej, jest tylko świecką formą mistycznego autochtonizmu, potrzeby powrotu do własnego domu*<sup>8</sup>.

Ziemia w tym filmie manifestuje się także jako symbol płodności, skarbnica życia i bogactw. W jednej z następnych scen, scenie z oraczem (Bronius Babkauskas), kamera patrzy z pewnej wysokości (czy ma to sprawiać wrażenie, że znów punktem, w którym kamera się znajduje, jest drzewo?), dzięki czemu w kadrze, jako intensywnie narzucające się tło, widoczna jest świeżo zaorana ziemia, której obraz w owej chwili jest emocjonalnie ważniejszy niż obecne w tej scenie postaci. Ziemia i sam akt orania, czyli zapładniania ziemi, dawania życia, zostały tu przeciwstawione – jako wartości najwyższe – chaosowi polityki, bratobójczej wojny, zabijaniu. *Niezliczona ilość wierzeń, mitów i rytuałów, dotyczących ziemi, jej bóstw, „wielkiej macierzy”, dotarła do naszych czasów. Stanowiąc w pewnym sensie fundament kosmosu, ziemia posiada religijną wielowartościowość. Czczono ją dlatego, że „była”, że się objawiała, a objawiała się dlatego, że dawała owoc lub go przechowywała i przyjmowała*<sup>9</sup>. Sensualność sceny z oraczem sprawia, że oglądając ją, trudno się oprzeć wrażeniu, że ziemia w niej właśnie się *objawia*, w całej wielowartościowości i to – dzięki artystycznej ekspresji – w sposób nadnaturalny.

Motywy wizualnym powtarzającym się w sposób osobliwy w tym filmie są drzewa, las, gaj dębowy. Osobliwość polega na takim fotografowaniu scenerii

leśnej, by stała się ona czymś więcej niż tylko „miejszem akcji”, by można było wydobyć z niej pewną tajemniczość i ekspresję. Często kamera celowo obserwuje bohaterów spoza drzew, by ich i ich losy świadomie związać z majestatycznością, nieruchomością lasu. Twórcy, przenosząc akcję z jednego miejsca w drugie, montując jedno ujęcie z następnym, wykorzystują jako końcowy obraz jednego i początkowy następnego – właśnie – drzewa. Drzewa stanowią tu osobną, ekspresyjną tkankę utworu. *Drzewo przedstawia – w sposób bądź to rytualny i konkretny, bądź też w sposób mityczny i kosmologiczny, albo wreszcie czysto symboliczny – „żywy kosmos”, który nieustannie się odradza. Niewyczerpane życie jest równoznaczne z nieśmiertelnością i dlatego drzewo-kosmos może na innej płaszczyźnie stać się drzewem „żywota bez śmierci”. A ponieważ według archaicznej ontologii niewyczerpane życie oznacza po prostu pojęcie „absolutnej rzeczywistości”, drzewo staje się symbolem tej właśnie rzeczywistości („centrum świata”). (...) Drzewo staje się święte na skutek swojej mocy, tzn. dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką, która ujawnia się człowiekowi w określonym kształcie, przynosząc owoce i okresowo się odnawiając. (...) W końcu samo drzewo wyraża cały kosmos, wcielając w formę na pozór statyczną „moc” kosmosu, jego życie i jego zdolność do okresowego odnawiania*<sup>10</sup>.

Pamięć o mocy i świętości drzew była na Litwie wyjątkowo żywotna. W pieśniach ludowych, tzw. dainach, manifestuje się wyraźnie kult drzew, szczególnie dębów (m.in. ze względu na ich majestatyczną postać i właściwości przyciągania piorunów). Do tego stopnia były one traktowane jako symbol Litwy, że w okresach odradzania się poczucia tożsamości litewskiej powracano do motywów świętych drzew w poezji i malarstwie.

A ty?  
Gdzie ty,  
mój  
dziki  
niezapomniany,  
z klonów, dębów  
wyciosany  
Litwinie?

– pisał niegdyś w jednym ze swoich wierszy Petras Kubilius<sup>11</sup>. Tutaj dębom nadaje się charakter antropomorficzny. Litwina utożsamia się z istotą stworzoną, wyciosaną z dębu. Nie przypadkiem znana i niegdyś bardzo popularna, napisana w 1889 r. powieść Marii Rodziewiczówny, polskiej pisarki urodzonej na Grodzieńszczyźnie, nosi tytuł *Dewajtis* (od litewskiego słowa *dievaitis* – bóg, bożyszcze, bóstwo). Tym imieniem nazwano w powieści najstarszy i największy w okolicy dąb, uznawany za święty – symbol piękna, męskości, siły, wytrzymałości, stałości. Był on rodzajem aluzji do charakteru głównego bohatera – wprawdzie spolonizowanego, ale jednak Litwina. Więcej – sugerował w sposób metaforyczny to wszystko, co można było określić jako najlepsze cechy charakteru litewskiego w ogóle.

Gaje dębowe były miejscem sakralnym, miejscem przebywania bogów, miejscem, gdzie można było znaleźć spokój, bezpieczeństwo, azyl. Twórcy filmu *Nikt*

*nie chciał umierać*, akcentując stylem fotografii ten mitologiczny sens pejzażu, właśnie w lesie dębowym umieszczają gwałtowne wydarzenia: tutaj ludzie do siebie strzelają, walczą ze sobą na śmierć i życie, tutaj ofiarą morderstwa staje się istota niewinna – dziecko. Zwielokrotnia to gwałtowność, okrucieństwo i tragizm wydarzeń historycznych.

### Mit o Litwie

Zamglony pejzaż, święty gaj dębowy z majestatycznie rozłożystymi i przedziwnie poskręcanymi konarami, drewniana kapliczka ze świątkiem, wisząca na jednym z drzew, sensualne obrazy ziemi, postaci, które często przypominają mitologicznych herosów – wszystko to kieruje naszą wyobraźnię ku wieczności, ku archetypom, ku sacrum. Podobnie jest również z elementami wiejskiej architektury litewskiej. Twórcy z upodobaniem ukazują faktury ścian drewnianych chat i stodół, drewnianych lub słomianych dachów, drewnianych płotów, odpowiednim oświetleniem wydobywając ich czarno-białe kontrasty lub bogatą paletę szarości. Za pomocą optyki i ustawień kamery zagęszczają te elementy w kadrze. Gdy widzimy na ekranie dwie postaci idące przez wieś lub rozmawiające między budynkami, kamera ujmuje je lekko z góry obiektywem z długą ogniskową, aby maksymalnie przybliżyć do bohaterów tło i stworzyć integralną kompozycję z postaciami. Czasem nie wiadomo, co w kadrze jest ważniejsze i bardziej sugestywne – postaci czy drewniana architektura ukazywana w wymiarze wizyjnym. *W samej strukturze osady odkrywamy symbolikę kosmiczną* – pisał Mircea Eliade<sup>12</sup>. Pojawia się także motyw krzyży litewskich z wpisanym w nie pogańskim znakiem słońca. Manifestowane z taką ostentacją elementy drewniane nie tylko przedłużają w naszej wyobraźni to wszystko, co się wiąże z mitologią drzewa żywego, ale są także wyrazem pewnego ładu i harmonii (lub ich potrzeby), co jest jeszcze jednym dramatycznym i ekspresyjnym kontrastem wobec wydarzeń, przez które objawia się historia, a które to wydarzenia w życiu ludzi wnoszą chaos.

Jednocześnie jednak ten archaiczny świat przyjmuje bardzo konkretną formę mitu o Litwie z wyobrażeń jej mieszkańców. Wszystkie bowiem opisane elementy zostały wywiedzione z litewskości i są manifestacją tej litewskości.

Jest warto odnotowania, że kiedy parę lat po obejrzeniu po raz pierwszy filmu *Nikt nie chciał umierać* przyjechałem do Wilna, znalazłem w antykwariacie małą książeczkę, wydaną w Nowogródku w roku 1935, zatytułowaną *Wybór najmłodszej poezji litewskiej*. Wybrał do niej wiersze i tłumaczył je Władysław Abramowicz, także autor wstępu. Zaznaczyłem wówczas pewne fragmenty, które kojarzyły mi się z obrazami i treściami symbolicznymi filmu Vytautasa Žalakevičiausa, a także innych obejrzanych wtedy filmów litewskich (takich jak np. *Uczucia* Algirdasa Dausy i Almantasa Grikevičiausa, *Ave vita*<sup>13</sup> Grikevičiausa, *Schody do nieba* Raimondasa Vabalasa czy nawet takich, których akcja rozgrywała się współcześnie, jak *Dziewczynka i echo* oraz *Piękna Arunasa Žebriunasa* czy *Odśledź mnie* lub *Kiedy byłem mały* Algirdasa Araminasa). Powtarzają się motywy cierpienia, krzyży, świętych dębów. I motywy ojczyzny:

*W duszy tyle cierpienia. Na twarzy  
boleść. Sromota –*

*Krzyże klną drogi krzyżowe, patrząc w szubienicy wrota.*

*Te wrota – Litwa.*

*Te krzyże – Litwa.*

*Litwa to – moja ojcowizna* <sup>14</sup>.

*Na rozstajach dróg krzyże chyboczą.*

*Za oknem krzyżów – Litwa.*

*Czy nie dlatego rzewnie do księżycy  
odprawia pies modlitwę?*

*(...)*

*To matek naszych ból chybocze.*

*Na krzyżu umiera Litwa* <sup>15</sup>.

*Dzisiaj,*

*Mój ty Litwinie,*

*chciałbym*

*całą*

*Litwę*

*wywlec*

*z tych olszniaków*

*wznieść ją wyżej niebios* <sup>16</sup>.

Przed wszystkim zakreśliłem pewne fragmenty ze wstępu, gdyż wydało mi się, że współgrały z intencjami litewskich filmowców: *Kierunek kulturalny Litwy współczesnej (...) przede wszystkim podkreśla litewskość. W myśl tej tendencji ani Wschód, ani Zachód, czy też ich synteza, nie mogą tworzyć punktu wyjścia. (...) Zadeklarujemy swą wolę twórczą, zrealizujemy geniusz litewski, dążmy do oparcia się na własnych tradycjach narodowych. Nawet to, co pisał autor o pokoleniu, które wyrosło i dojrzało w Litwie niepodległej, kojarzyło się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z tym, co dałoby się powiedzieć o pokoleniu autorów filmowych, dojrzałych przecież na Litwie sowieckiej: Poświęciło się ono odszukaniu i zrealizowaniu geniusza Litwy, który przyświecał narodowi w całej jego historii, a który zaklęty jest w sztuce ludowej, w naszych krzyżach litewskich, symbolicznych zdobionych ornamentach, w naszych pieśniach i smutnych melodiach, w podaniach ludowych i w modlitwach, który żyje w naszej mowie i w naszych walkach o wolność i niepodległość narodu. Twórczość ludowa nie jest dla nas ani modelem, ani wzorem. Da nam tylko natchnienie do stworzenia własnej, samoistnej kultury. A kiedy ją zrealizujemy, wówczas twórczość litewska stanie się uniwersalnie wartościowa i ciekawa dla innych* <sup>17</sup>.

### Święty obszar

Zdarza się, że poezja bywa aktem rytualnym, a słowa stają się wówczas rodzajem zaklęć magicznych. O filmie *Nikt nie chciał umierać* można powiedzieć, że jest w nim wiele elementów rytualnych, a nawet więcej – że i on sam jest prawdopodobnie aktem rytualnym, którego treścią jest oswojenie i uświęcenie, a także doświadczenie pewnej przestrzeni (Litwy). Mircea Eliade pisał: (...) zna-

czenie egzystencjalne ma dla człowieka religijnego odkrycie, to znaczy objawienie się świętego obszaru: nic nie może zacząć się, dokonywać się – dopóki nie zyskamy orientacji, ukierunkowania, a wszelkie ukierunkowanie implikuje obranie pewnego punktu stałego. Dlatego właśnie człowiek religijny stara się umieścić w „środku świata”. Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć (...) <sup>18</sup>. Niezależnie od stopnia desakralizacji, do jakiego doszliśmy, człowiek, który opowiedział się za życiem świeckim, nie jest w stanie wyzwolić się bez reszty z postawy religijnej. Najbardziej nawet zdesakralizowana egzystencja zachowuje jeszcze ślady religijnej waloryzacji świata <sup>19</sup>.

I dalej: Istnieją nadal okolice uprzywilejowane, jakościowo różne od innych: pejzaż ojczysty, miejscowość związana z pierwszą miłością (...). Wszystkie te miejsca zachowują nawet dla człowieka najgłębiej niereligijnego wartość wyjątkową, „jedyną w swoim rodzaju”; są to miejsca święte jego prywatnego świata, tak jak gdyby ta istota niereligijna doznała objawienia innej rzeczywistości niż ta, w której uczestniczy swym powszednim istnieniem <sup>20</sup>. Z perspektywy społeczeństw archaicznych wszystko, co nie jest naszym światem, nie jest jeszcze w ogóle światem. Okolicę czyni się swoją, jedynie stwarzając ją od nowa, to jest uświęcając <sup>21</sup>.

Operator filmu *Nikt nie chciał umierać* sfotografował okolicę tak, by była ona jedyna w swoim rodzaju, by objawiła się jako miejsce święte. To, co na ekranie robili bohaterowie o symbolicznym dla Litwinów nazwisku Lokis, było właściwie ustanawianiem, założeniem świata. Nawet motyw zemsty za zabicie ojca ma odniesienie do sytuacji archetypicznych. Zbiorowy ból i gniew okiełznać może tylko uroczyste i stanowcze stwierdzenie [szamana], że umarli zostaną pomśczeni <sup>22</sup>. Śmierć w tym filmie, śmierć dziecka w świętym gaju dębowym, ma wymiar rytualny i też odwołuje się do mitologii. Z kosmogonią tragiczną związane są wszelkie niezliczone formy ofiar będących w istocie tylko naśladowaniem, często symbolicznym – praofiary, która dała początek światu. Każda budowa, aby trwać, musi być ożywiona, przyjąć w siebie życie i duszę. Tchnienie duszy jest możliwe jedynie dzięki krwawej ofierze <sup>23</sup>. Cały ten film jest aktem uświęcania przestrzeni i ustanawiania świata i ładu w tym świecie.

Trzeba przy tym powiedzieć, że w ogóle natura kina litewskiego jest magiczno-rytualna. Oglądając najlepsze filmy litewskie, mam zawsze poczucie uczestniczenia w misterium, podczas którego kapłan-filmowiec za pomocą obrazów-zaklęć, języka symboli, podtekstów i aluzji stara się, po pierwsze, ożywić poczucie wspólnoty między tymi, którzy chcą się uważać za Litwinów, po drugie, dokonać aktu sakralizacji terytorium tradycyjnie uważanego za litewskie, uznać ukazywaną przestrzeń za przestrzeń świętą.

Kino litewskie narodziło się z tęsknoty za ojczyzną. W latach 1909-1913 terytorium Litwy, będące wówczas częścią imperium rosyjskiego, dwukrotnie odwiedził z kamerą w ręku Amerykanin litewskiego pochodzenia Antanas Račiūnas. Być może kierował się wyłącznie względami komercyjnymi, jednak stworzył cykl filmów, które trudno potraktować jedynie jako zwykłe filmy dokumentalne.

Przed wyjazdem ze Stanów Zjednoczonych Račiūnas zebrał wśród emigrantów litewskich adresy miejsc, w których się urodzili, gdzie się wychowali i gdzie mieszkali na Litwie. Później filmował te miejsca, okolice, pejzaże, ludzi tam żyjących. Po powrocie do Ameryki organizował w skupiskach litewskich płatne projekcje swoich filmów, które cieszyły się ogromną popularnością. Można sobie

wyobrazić, że w tych projekcjach, w spotkaniach ludzi odbywanych z tej okazji było coś niezwykłego, że różniły się one od innych, „normalnych” spektakli filmowych. Były rytuałem doświadczania swojej świętej przestrzeni.

Oglądając wiele filmów litewskich, nie tylko tych z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale również późniejszych, żeby tylko wymienić utwory Alman-tasa Puipy (szczególnie *Kobietę i jej czterech mężczyzn* – jeden z trzech, moim zda-niem, najwybitniejszych filmów litewskich, obok *Uczuć* i *Nikt nie chciał umierać*), odnosiłem wrażenie, że ich autorzy ciągle powtarzają ten właśnie rytuał.

### Eastern

Wielki paradoks *Nikt nie chciał umierać* czy też tragiczne pęknięcie, o którym pisałem wcześniej, pojawia się na styku treści mitologicznych z aktualnymi treściami politycznymi i z konstrukcją ideologiczną bohaterów. Jedni chcą zaprowa-dzić ład i spokój, drudzy niosą chaos, zniszczenie i śmierć. Jedni reprezentują siły dobra, inni – siły zła. Paradoksem jest jednak to, że aktu uświęcania przestrzeni i ustanawiania ładu dokonują w tym filmie ci, którzy politycznie związali się z wła-dzą sowiecką i pomagają w jej ustanowieniu na Litwie, a więc związali się z siłą, której zasadniczym celem było zburzenie i wykorzenienie litewskości. Natomiast ci, którzy zachowali wierność ideałom niepodległej Litwy, są tu tylko siłą destrukcyjną. Oni nie są nawet tragiczni. Ich nawet nie można w tym filmie kochać, nie można podziwiać (chociażby za tę ich tragiczną wierność). Kochać i podziwiać trzeba tych pierwszych. To oni na ekranie zasłużyli na miano „litewskich lokisów”.

*Nikt nie chciał umierać* jest bowiem także utworem, który należy do typowo sowieckiego gatunku filmowego, określanego niekiedy mianem easternu, co jest sugestią podobieństwa do westernu rozumianego jako gatunek opiewający prapo-czątki społeczeństwa amerykańskiego i zaprowadzanie na zachodnich terenach Stanów Zjednoczonych ładu, prawa i podstawowych zasad współżycia społecznego. „Eastern” opiewał walkę z ludźmi, którzy bronili dawnego (przedsowieckiego) sy-stemu, opiewał heroiczne ustanawianie porządków sowieckich. Filmy tego rodza-ju (nazywane w ZSRR „heroiczno-rewolucyjnymi”) musiały być obowiązkowo produkowane w każdej z republik, a ich akcja rozgrywała się w różnym czasie w zależności od republiki (i daty ustanowienia w niej nowej władzy). Filmy ro-syjskie np. opiewały wydarzenia z okresu rewolucji bolszewickiej lub wojny do-mowej, gruzińskie – z lat 1920-1921, a estońskie, łotewskie i litewskie – z roku 1940 bądź z lat 1944-1945. We wszystkich tych filmach charakterystyka i klasy-fikacja postaci była podobna. Zwolennicy władzy sowieckiej byli postaciami pod każdym względem pozytywnymi, jej przeciwnicy nie tylko mieli „złe” poglądy, ale również byli pozbawieni pozytywnych cech ludzkich.

Podobnie jest również w omawianym filmie. Przeciwnicy nowej władzy sięgą śmierć, skrytobójczo zabijają pięciu kolejnych przewodniczących wiejskiej rady (w tym starego Lokisa), skrytobójczo strzelają do ciężarówki, którą jadą bracia Lokisowie, w młynie skrytobójczo, ciosem bagnetu, zabijają milicjanta. I najważ-niejsze: nie władza zaczyna ich prześladować, lecz to oni pierwsi zaczynają strzelać do jej przedstawicieli. Ich cechy czysto ludzkie są także negatywne. Jeden zabija w lesie, bez żadnych skrupułów, niewinne dziecko. Inny w lesie pędzi bimber. Jeszcze inny gwałci żonę spokojnego chłopca. Jeden jest młynarzem, a więc zgodnie

z klasyfikacją bolszewicką – bogaczem i wyzyskiwaczem. Zachowuje się dość niesympatycznie. Charakterystyczne, że „leśni” są zimni, często patrzą spode łba, nie są z nikim związani głębszymi uczuciami, żadnemu z nich nie towarzyszy kobieta, matka, dziecko, znajdują się poza rodziną, poza przyjaciółmi, nie daje im się okazji, by mogli zademonstrować zwykłe, pozytywne ludzkie uczucia (Lokisowie w sferze odruchów ludzkich są ich przeciwieństwem).

Poza tym Lokisowie (zwolennicy nowej władzy) zostali przedstawieni jako ofiary, to oni cierpią, to im „nacionaliści” skrytobójczo zabili ojca. Oni, jeśli strzelają, to nie z ukrycia, ale podejmując otwartą walkę w obronie własnego życia i życia innych. Zanim jeszcze zjawia się w swej rodzinnej wsi, będą już pokazani jako ludzie, którzy tworzą, dają z siebie coś pozytywnego. Jeden, ranny w walkach z Niemcami, jest w szpitalu, ale tryska z niego energia, siła fizyczna; drugi buduje most; trzeci jest nauczycielem, uczy dzieci w wiejskiej szkole. Są delikatni, wrażliwi, ale i silni, piękni. To wspaniali mężczyźni, grani przez aktorów, którzy stali się ulubieńcami publiczności. Jeden z nich (grany przez Regimentasa Adomaitisa), jest wprawdzie brutalny, nie gardzi przemocą, usiłuje zastrzelić (niby przy próbie ucieczki) jednego z „leśnych” wziętego do niewoli, podejrzewając (słusznie), że to właśnie on jest zabójcą jego ojca, ale zostaje potępiony przez braci, a swoją gwałtowność i brutalność, pragnienie zemsty okupuje śmiercią. Wśród żywych zostają najlepsi, by budować nowe życie.

Jednakże, nawet w ramach struktury „easternu”, *Nikt nie chciał umierać* różni się znacznie od innych „esternów” sowieckich. Brak w nim przede wszystkim ikonograficznych elementów sowieckich, w które obfitowały inne tego rodzaju filmy. Jedynym tego typu elementem jest znaczek Komsomołu na piersi dziewczyny, ale pojawia on się w scenie o zabarwieniu komediowym. Jest jeszcze herb Związku Radzieckiego – wisi on w biurze na obdrapanej ścianie niechlujnie przekrzywiony i nikt nie kwapi się, żeby go poprawić, co można przyjąć za szczegół wręcz symboliczny. Nie ma tu tradycyjnych w tym gatunku haseł sowieckich (lub bolszewickich), w imię których prowadzona jest walka. Nie ma nawet transparentów, w które obfitowały tamte czasy. Akcja filmu dzieje się na wsi, ale nie bardzo wiadomo, czy gospodarstwa są kołchozowe, czy prywatne. Ani razu nie wspomina się o kołchozach, a chłopci sugerują dość wyraźnie swe przywiązanie do ziemi. Poza tym, gdy chłop, któremu „leśni” zgwałcili żonę, zabija gwałciiciela, powtarza uderzając go z całej siły pięścią: *A masz! A masz! Po naszymu! Po litewsku! Po litewsku!* Jest to szczegół, wbrew pozorom, bardzo charakterystyczny. W innych filmach sowieckich należących do tego gatunku, realizowanych nie tylko w Rosji, ale i w innych republikach, w takiej sytuacji pojawiłoby się jedno z następujących określeń: „po sowiecku”, „po bolszewicku”, „po proletariacku”. Innym charakterystycznym szczegółem jest brak w tym filmie Rosjan. Jedynym rosyjskim akcentem jest rosyjska piosenka w dalekim tle dźwiękowym, w scenie szpitalnej. Normalnie w tego typu filmach funkcjonowała zawsze postać dobrego Rosjanina, który nie tylko pomaga „autochtonom” w ich walce, ale jeszcze służy światłymi radami i świeci przykładem; w wielu filmach „rewolucyjnych” akcentuje się obecność oddziałów zbrojnych złożonych z Rosjan, którzy spieszą „autochtonom” z pomocą w ustanawianiu władzy sowieckiej i burzeniu starego systemu. W tym filmie występują tylko Litwini. Ma się wrażenie, jakby za tym

zabiegiem kryła się idea budowania specyficznego, litewskiego systemu w ramach ZSRR (jakiegoś litewskiego socjalizmu czy sowyetyzmu).

Film *Nikt nie chciał umierać* skumulował dwie różne energie. Pierwsza wskrzesza wizję mitologiczną spoza czasu historycznego, emituje treści i sytuacje archetypiczne, a jednocześnie kreuje poetyckie obrazy Litwy i pomaga opiewać litewskość. Trzeba przy tym pamiętać, że w warunkach zunifikowanego państwa totalitarnego każda manifestacja zarówno indywidualności jednostki ludzkiej, jak i odrębności kultury narodowej oznaczała kruszenie systemu i podtrzymywanie marzenia o wolności. Druga energia tego filmu tworzy mitologię typu sowieckiego, pomagając opiewać ustanawianie nowej, totalitarnej władzy. Jedna energia próbuje osłabić drugą. Lis, gdy mu łapę przytrzymał zastawiony przez kłusowników potrzask, potrafił odgryźć tę łapę, by uratować życie. Czasami ocalenie jest możliwe jedynie za cenę samookaleczenia.

JANUSZ GAZDA

<sup>1</sup> B. M. Bieniecka, *Kolduny, pyzy i inne przysmaki*, Warta, Warszawa 1974.

<sup>2</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tarkiewicz, PIW, Warszawa 1974, s. 27.

<sup>3</sup> „Ekran”, Warszawa 1968, nr 31.

<sup>4</sup> „Sowietkij Ekran”, Moskwa 1966, nr 8.

<sup>5</sup> *Laurieaty Leninskogo Komsomola*, wyd. „Mołodaja Gwardija”, Moskwa 1969.

<sup>6</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 41.

<sup>7</sup> W tym okresie w filmach produkowanych w ZSRR unikano pokazywania wszelkich gestów religijnych, wynikających z praktyk religijnych; oficjalnie wyznaczeni redaktorzy filmów dokładnie pilnowali, by nie pojawiły się tego rodzaju motywy. W tym jednak wypadku dochodziło jeszcze co innego. Często Litwini, którzy oficjalnie przyjęli chrzest od Polaków, a później byli przez kilka wieków pod silnym wpływem kultury polskiej, naruszającym ich tożsamość kulturalną, w poszukiwaniu i przy manifestowaniu tej tożsamości odwoływali się do motywów sprzed chrześcijaństwa, do Litwy pogańskiej.

<sup>8</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz Kowalski, Opus, Łódź 1993, s. 247, 248.

<sup>9</sup> Tamże, s. 236.

<sup>10</sup> Tamże, s. 261, 262, 265.

<sup>11</sup> P. Kubilius, *O dzikim Litwinie*, cyt. za: W. Abramowicz, *Wybór najmłodszej poezji litewskiej*, Nowogródek 1935, s. 33.

<sup>12</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 75.

<sup>13</sup> Scenariusz do *Uczuć i Ave vita* napisał Vytautas Žalakevičius.

<sup>14</sup> K. Boruta, *Litwa krzyżów*, w: W. Abramowicz, dz. cyt., s. 31.

<sup>15</sup> K. Boruta, *Modlitwa za Litwę*, w: tamże, s. 32.

<sup>16</sup> P. Kubilius, *O dzikim Litwinie*, w: tamże, s. 38.

<sup>17</sup> Tamże, s. 10-11.

<sup>18</sup> Tamże, s. 50.

<sup>19</sup> Tamże, s. 51.

<sup>20</sup> Tamże, s. 52.

<sup>21</sup> Tamże, s. 58.

<sup>22</sup> M. Eliade, *Religion australiennes*, cyt. za: M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 48.

<sup>23</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 77.