

Joanna WOJNICKA

WINO – SACRUM – CODZIENNOŚĆ Szestidiesiatnicy i gruzińska supra

W kulturze Gruzji ekstatyczna, a jednocześnie sakralna moc wina nie zaginęła. W „Cierpkim winie”, obrazie o strukturze znanej z klasycznego sowieckiego kina, to właśnie wino odgrywa rolę pierwszorzędną i nie jest jedynie pretekstem do ukazania konfliktu między bohaterami, lecz zostaje wykorzystane wraz z całym bogactwem swoich kulturowych znaczeń.

Wino dla ludzi jest życiem,
jeśli pić je będziesz w miarę.
Jakież ma życie ten, który jest pozbawiony wina?
Syr 31, 27

Jeśli po mokrej od rosy trawie
Przejsć się nie można – po coś ojczyzna?
Tu nikt z mych przodków nie został prawie,
A z żywych do mnie nikt się nie przyzna.

I w rozmarzonej widzę źrenicy,
Gdy wietrzyk złotą przestrzeń odsłoni,
Jak ojciec-starzec błądzi w winnicy,
Nóż ogrodniczy trzymając w dłoni.
Galaktion Tabidze, *Ojczyzna*¹

Pamięci prof. Alicji Helman

„OJCIEC ŻOŁNIERZA”

W roku 1964 Rewaz Czcheidze, reżyser pracujący dla wytwórni Gru-
zja-Film, nakręcił obraz wojenny *Ojciec żołnierza*². Opowieść o gruzińskim
chłopie, który, szukając swojego syna, przechodzi z Armią Czerwoną szlak
do Berlina, należy do bogatego nurtu sowieckiego kina poświęconego wiel-
kiej wojnie ojczyźnianej. I choć niepozbawiona wartości, idealnie wpisuje się
w schemat (w tym przypadku odwilżowego) kina, łączącego realizm, psy-

¹ G. T a b i d z e, *Ojczyzna*, tłum. M. Piechal, w: *Poezja gruzińska. Antologia*, wybór I. Siki-
rycki, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 230.

² *Ojciec żołnierza (Otec soldata)*, ZSRR, 1964, reż. R. Czcheidze.

chologiczną wiarygodność postaci, z tradycyjnymi elementami propagandy. *Ojciec żołnierza* nie będzie jednak w niniejszych rozważaniach przedmiotem analizy jako film wojenny. Przyjrzyjmy się jednej ze scen. Oto Giorgi Macharaszwili (w interpretacji wybitnego gruzińskiego aktora Sergo Zakariadze) dociera z sowieckimi żołnierzami do Niemiec. W jednym z miasteczek dostrzega winnicę. Kompozycja kadru jest wystudiowana: niewielka, ale zadbana winnica stoi obok drogi, którą przemierzają sowieckie samochody wojskowe, obok widać porzucony wóz, a w tle zniszczony przez bomby kościół. „A ty skąd się tutaj wzięłaś?”³ – pochyla się czule nad winnym krzewem stary Gruzin. „Winorośl, moja ukochana. Ile dajesz mi szczęścia i radości, moja najwspanialsza”. Dotykając liści, szepce – niczym zaklęcia – gruzińskie słowa i nuci pieśń. Na obrzeżach winnicy w kurzu drogi stoją sowieckie czołgi. Macharaszwili wypytuje czołgistów o syna. Nagle jeden z czołgów rusza, wjeżdżając prosto w pole i tratując winne krzewy. „Stój, poczekaj” – woła Giorgi. „Nie widzisz, że to winogrona [...] Co, drogi nie masz? [...] Winogron nie jest ci szkoda; to przecież żyje! Ich nie boli, tak? Ty ich nie orałeś! Ty ich nie sadziłeś! Ty je tylko jeść lubisz. Taki młody, jeszcze żadnego drzewa nie posadziłeś”. Ów pozornie mało znaczący fragment obrazować ma prostotę serca wojennego bohatera, jego – jak chciałaby sowiecka retoryka – humanizm. Jest jednak w tej scenie coś wyjątkowego – poza tym, że pięknie ją skomponowano. Subtelnie zarysowana symbolika ujęcia sprawia, że możemy je odczytać jako przekaz obrazujący gruzińską wyjątkowość w „sowieckiej rodzinie narodów”. Obraz winnicy spaja bowiem całą opowieść. W pierwszych ujęciach filmu, kiedy Macharaszwili wyrusza szukać syna (jeszcze nie wie, że zaprowadzi go to do samych Niemiec), troskliwie pochyla się nad szczepami we własnej przydomowej winniczce. Kiedy dociera do Niemiec, winorośl jawi mu się jako oznaka czegoś swojskiego, element bliski, mimo że wyrosły na ziemi wroga. Skądinąd praktyka „uczułowienia” zwykłych Niemców, pokazywania, że oni w ogóle istnieją, że mogą orać ziemię, zakładać sady i winnice – obca wojennym filmom stalinowskim – pojawiała się czasem w kinie odwilżowym. Czcheidze, w latach pięćdziesiątych należący, obok Tengiza Abuladze, do odnowicieli gruzińskiej kinematografii, nadał jednak tej scenie sens głębszy. Winnica na porzuconej ziemi, widoczna na tle zburzonego kościoła, nabiera charakteru niemal sakralnego i – jak w chrześcijańskiej tradycji – staje się symbolem śmierci, a zarazem odrodzenia. Trudno przypuszczać, żeby reżyser, syn rozstrzelanego w roku 1937 pisarza Dawida Czcheidze, nie wykorzystał tego obrazu świadomie.

³ Cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

„KAUKAZ WYOBRAŻONY”

Ojciec żołnierza odniósł w Związku Sowieckim, a także poza jego granicami, duży sukces. Nie był jednak ani pierwszym, ani jedynym sukcesem kina gruzińskiego – jednej z najstarszych i najoryginalniejszych kinematografii, które pojawiły się jeszcze w carskiej Rosji, a potem rozwijały w Związku Sowieckim. Koloryt gruzińskiego filmu wiązał się – co pewnie jest truizmem – z kolorytem kultury, która już w wieku dziewiętnastym znalazła admiratorów w kręgach rosyjskich artystów. Gruzja, włączona w granice carskiego imperium na początku dziewiętnastego stulecia, jest częścią Kaukazu, a w rosyjskiej literaturze romantycznej odniesienia do Kaukazu funkcjonowały jako odpowiednik ówczesnego mitu Orientu i, podobnie jak ów mit, pojawiały się jako projekcja wyobraźni i tęsknoty. Taki Kaukaz możemy – za Charlesem Kingiem – nazwać „Kaukazem wyobrażonym”⁴, którego źródłem był Puszkowski poemat *Jeniec Kaukazu*⁵, inspirowana poematem Byrona⁶ opowieść o arystokracie poszukującym wśród surowej, egzotycznej scenerii ucieczki od trawiącej go nudy. Zapoczątkowany w ten sposób motyw powracał w rosyjskiej sztuce przez kolejne lata w twórczości literackiej Michaiła Lermontowa⁷, Lwa Tołstoja⁸ czy Władimira Makanina⁹, a także filmowej Siergieja Bodrowa¹⁰. Kaukaz jest w ich utworach symbolem zauroczenia, swoistego opętania pięknem – potęgą krajobrazu, niezwykłością obyczajów, odwagą mężczyzn i urodą kobiet. „Gruzja, jej wzgórza i doliny / Kraj, gdzie widzialne jest marzenie / Gdzie szczęście nawiedziło ziemię”¹¹, stała się scenerią wspaniałego poematu Lermontowa *Demon*.

„Kaukaz wyobrażony” to, rzecz jasna, nie tylko Gruzja. To Dagestan, Czeczenia, Azerbejdżan, Armenia. A jednak to właśnie Gruzja – być może z racji

⁴ Zob. Ch. King, *Widmo wolności. Historia Kaukazu*, tłum. Aleksandra Czwojdrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010 (rozdz. 3, „Kaukaz wyobrażony”, s. 87-123).

⁵ Zob. A. Puszkina, *Jeniec Kaukazu*, tłum. W. Słobodnik, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, tłum. Z. Braude, J. Brzechwa, J. Ficowski, W. Grodzieńska, M. Jastrun, S. Pollak, W. Słobodnik, A. Stern, J. Tuwim, S. Strumph Wojtkiewicz, A. Ważyk, red. M. Toporski, PIW, Warszawa 1967, s. 94-129.

⁶ Zob. G.G. Byron, *Wędrowki Childe Harolda. Dramaty*, tłum. J. Kasprzowicz, J. Paszkowski, PIW, Warszawa 1955.

⁷ Zob. M. Lermontow, *Demon*, tłum. Z. Bieńkowski, w: tenże, *Wybór poezji*, t. 2, tłum. Z. Bieńkowski, T. Chrościelewski, G. Czernicki, M. Jastrun, M. Koroway-Metelicki, L. Lewin, M. Piechal, L. Podhorski-Okółów, A. Rymkiewicz, W. Słobodnik, W. Syrokomla, J. Tuwim, E. Żytomirski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 256-292.

⁸ Zob. L. Tołstoj, *Jeniec kaukaski*, tłum. K. Truchanowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1950.

⁹ Zob. V. Makanin, *Kavkazskij plennyj*, „Novyj mir” 1995, nr 4, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/4/kavkazskij-plennyj.html.

¹⁰ *Jeniec Kaukazu (Kawkazskij plennik)*, 1996, Rosja, reż. S. Bodrow.

¹¹ Lermontow, *Demon*, s. 258.

wyznawanego tam prawosławia, a być może z powodu jej starej i bogatej kultury – stała się szczególnie bliska wielu pisarzom rosyjskim, także tym dwudziestowiecznym. W roku 1931 znalazł się tam Borys Pasternak, po latach wspominający swoje zauroczenie: „Kaukaz, Gruzja, niektórzy tamtejsi ludzie, życie gruzińskiego ludu – wszystko to stało się dla mnie wówczas całkowitym objawieniem. Wszystko było nowe, wszystko było zadziwiające. Nawisłe u wylotu ulic Tyflisu ciemne kamienne masywy. Przenoszące się z domów na ulicę życie uboższej ludności [...]. Pełna mistyki i mesjanizmu symbolika legend ludowych, pobudzająca do życia światem swej wyobraźni i, podobnie jak w katolickiej Polsce, z każdego czyniąca poetę. Wysoka kultura przodujących odłamów społeczeństwa, życie umysłowe na poziomie rzadko już w owych latach spotykanym. Świetnie zabudowane zakątki Tyflisu, przypominające Petersburg, kraty okienne na parterach wyginane na kształt koszów i lir, piękne zaułki”¹². Pasternak przyjaźnił się z wieloma gruzińskimi poetami – Paolo Jaszwilim, który zastrzelił się na wieść o stalinowskich czystkach, Tycjanem Tabidze, który podczas nich zginął, i jego kuzynem Galaktionem Tabidze, udręczonym przez władze komunistyczne, doprowadzonym do alkoholizmu i depresji, a ostatecznie do samobójczego skoku z okna szpitala psychiatrycznego, w którym zamknięto go pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Los tych wybitnych poetów nie odbiegał od tragedii wielu innych twórców w Związku Sowieckim, jednak nie tylko gruzińska poezja (którą tłumaczył) zachwycała Pasternaka i zbliżył go do nich nie tylko ów los, bliski też i jemu samemu. Urzekał go – jak wielu innych – koloryt gruzińskich obyczajów, wśród których szczególne miejsce zajmuje uczta (gruz. *supra*) z jej wyjątkową cechą – długą i dokładnie uporządkowaną sekwencją toastów.

Gruziańskie kino od samego początku eksponowało ów koloryt. Być może wynikało to z faktu, że zwieńczeniem przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku w Gruzji stał się proces odrodzenia narodowego, znajdujący swoje wyjątkowe odzwierciedlenie w literaturze. Zapewne dlatego bohaterem pierwszego gruzińskiego filmu był wybitny poeta, książę Akakij Cereteli – jeden z najważniejszych bohaterów tego ruchu. *Podróż Akakija Cereteli*¹³ z 1912 roku, zrealizowana przez pioniera gruzińskiego kina Vaso Amaszukeli, jest unikalnym dokumentem. Dysponujemy dziś co prawda jego wersją niepełną, trwającą niewiele ponad trzydzieści minut, a jednak i ona daje wyobrażenie o urodzie tego filmu. Uroczysta peregrynacja Akakija Cereteli po rozsianych wśród gór wsiach okolic Kutaisi jest świadectwem nie tylko atencji, z jaką

¹² B. Pasternak, *Szkic do autobiografii*, w: tenże, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, tłum. S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 110.

¹³ *Podróż Akakija Cereteli (Akaki Ceretelis mogzauroba Rača-Lečxumši)*, 1912, ZSRR, reż. V. Amaszukeli.

mieszkańcy regionu witają poetę, ale też urody pejzażu i kolorytu narodowych obyczajów. W jednej ze scen oglądamy taniec perchuli¹⁴ – plansza z napisem podaje dokładny czas i miejsce nakręconej sceny: wioska Cesi niedaleko pochodzącej z osiemnastego wieku cerkwi Barakoni, 23 lipca. Dokumentalne zapisy tego rodzaju zaczęły pojawiać się w kinie bardzo wcześnie, stosunkowo szybko dostrzeżono bowiem w kamerze narzędzie pozwalające na utrwalanie własnych i cudzych tradycji i rozmaitych lokalnych atrakcji. Film Amaszukeli stanowi już jednak „dokument” skomponowany świadomie, z dbałością o walor artystyczny. Wczesne filmy gruzińskie przeznaczone były raczej na rynek wewnętrzny, nie było ich też zbyt wiele, podobnie jednak jak w wielu innych krajach, kinem zaczęli interesować się również twórcy związani z teatrem¹⁵.

SZESTIDIESIATNICY

Zdobycie władzy przez bolszewików i włączenie Gruzji do Związku Sowieckiego zmieniło też charakter jej kinematografii. W roku 1921 bolszewicy powołali oddział filmowy przy Ludowym Komisariacie Oświaty Gruzji, przekształcony potem w 1923 w Goskinprom Gruzji (a pod koniec lat trzydziestych w wytwórnię Gruzja-Film). W Gruzji zaczęto wówczas realizować filmy według zaleceń ideologicznych. Kręcili je przysłani w tym celu reżyserzy – Rosjanin Iwan Perestiani i Ormianin Amo Bek-Nazarian: rewolucyjny *Arsen Dżordżiaszwili*¹⁶ i – oparta na dziewiętnastowiecznej powieści Daniela Czonkadze *Twierdza suramska*¹⁷ Perestianiego to filmy będące niejako aktem założycielskim gruzińskiej kinematografii sowieckiej. Ich celem było przeciwstawienie dawnej Gruzji tej, która rodzi się pod rządami bolszewików. W grupie twórców lat dwudziestych znaleźli się też jednak reżyserzy gruzińscy Aleksander Cucunawa i Kote Mardżaniszwili (Konstatnin Mardżanow), obaj związani z teatrem i obaj (a szczególnie Mardżaniszwili) pracujący w swoim

¹⁴ Perchuli jest tańcem, który wykonuje się z towarzyszeniem chóru. Taniec odbywa się w kręgu, który tworzą zwykle mężczyźni (choć nie jest to regułą), i może mieć charakter rytualny, ale też towarzyszyć zabawie.

¹⁵ Pierwszy gruziński film fabularny, *Christine* z roku 1917, nakręcił Aleksander Cucunawa (*Christine*, ZSRR, 1917, reż. A. Cucunawa). Publikacje na temat początków kina gruzińskiego są nieliczne. W języku rosyjskim dostępna jest wydana przed wielu laty książka Natii Amiredzhibi *Na zarys gruzińskiego kina* (zob. N. A m i r e d z h i b i, *Na zarys gruzińskiego kina*, Izdatelstvo Chielovnieb'a, Tbilisi 1978). Z kolei praca zbiorowa pod redakcją Jeana Radvanyi *Le Cinéma georgien* ma raczej charakter leksykonu, nie zaś krytycznego omówienia. Jej walorem jest jednak to, że poszczególne rozdziały napisane zostały przez autorów gruzińskich (zob. *Le Cinéma georgien*, red. J. Radvanyi, Centre Georges Pompidou, Paris 1988).

¹⁶ *Arsen Dżordżiaszwili*, 1921, ZSRR, reż. I. Perestiani.

¹⁷ *Twierdza suramska* (*Suramskaya krepost'/Suramis tsikhe*), 1922, ZSRR, reż. I. Perestiani.

czasie z Konstantinem Stanisławskim. W latach dwudziestych debiutowali też związany z futurystami Nikołoz Szengielaja oraz Mikel Kalatoziszwili (lepiej znany pod zrusyfikowanym nazwiskiem Michaił Kałatozow), kino gruzińskie zaś, jakkolwiek samodzielne i niepozbawione oryginalności, rozwijało się pod rosyjskimi wpływami, także awangardowymi.

W historii gruzińskiego kina zatrzymamy się jednak na okresie, w którym filmowcy z różnych powodów starali się kręcić filmy wykorzystujące elementy kultury rodzimej z jej autentyzmem, a przede wszystkim z jej nieprzekłamaną stereotypem wartością. Filmów korzystających z kulturowego stereotypu powstała bowiem znaczna liczba, szczególnie w okresie stalinowskim. Można tu mówić o swoistym paradoksie, jako że w całym Związku Sowieckim wdrażano wówczas politykę bezwzględnej rusyfikacji, która nie ominęła Gruzji. Dopiero odwilż przyczyniła się do wyodrębnienia w niektórych republikach (zwłaszcza tych, gdzie kinematografia działała prężnie) swoistych „szkół narodowych”. W ramach ich tworzenia reżyserzy – jak gdyby na przekór rozpowszechnionym stereotypom – do wyodrębnienia autonomicznego stylu, podkreślającego indywidualizm nie tylko artystyczny, ale i narodowy, wykorzystywali tradycję. Zjawisko to rozwinęło się szczególnie silnie w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku i było udziałem przedstawicieli pokolenia, których – podobnie jak ich rosyjskich rówieśników – można określić mianem szestidiesiatników¹⁸.

„Szkoly narodowe” powstały w kinie ukraińskim i litewskim, a podobna tendencja – i to w stopniu być może najwyraźniejszym – pojawiła się także w kinematografii gruzińskiej, przyczyniając się do jej bezprecedensowego rozwoju. Styl młodych twórców często nawiązywał do ówczesnych tendencji kina europejskiego, przede wszystkim Nowej Fali, ale też do szeroko pojętej praktyki dokumentalnej obecnej w postulatach wielu ówczesnych ruchów filmowych. W zetknięciu z rzeczywistością, stanowiącą dla filmowca konkretny materiał, zastosowanie tej praktyki nie tylko przynosiło efekt ciekawy artystycznie, ale też – i to w sowieckim kinie było nader odświeżające – pozwalało pokazać świat w praktyce kina propagandowego istniejący w sposób podporządkowany wytycznym ideowym. W Gruzji, podobnie jak w Rosji, debiutanci lat sześćdziesiątych zrywali ze zmurzałą poetyką kina sowieckie-

¹⁸ „Szestidiesiatnicy” („ludzie lat sześćdziesiątych”) to termin funkcjonujący w rosyjskiej tradycji, którym określa się młode pokolenie wchodzące w dorosłość wraz z odwilżą, symbolizowaną przez dwudziesty Zjazd Partii w 1956 roku. Szestidiesiatnicy kształtowali charakter nowej dekady, wyrażając go zarówno w sztuce, jak i w stylu życia bardziej otwartym na (reglamentowane) wpływy Zachodu. Filmowych szestidiesiatników (m.in. Andrieja Tarkowskiego, Andrieja Konczalowskiego, Elema Klimowa i Wasilija Szukszyna) łączy – mimo artystycznych różnic między nimi – nowy sposób traktowania materiału filmowego oraz inspiracje ruchami nowofalowymi, a także kinem autorskim, do którego twórcy ci wyraźnie aspirowali.

go i, podobnie jak ich rosyjscy koledzy, płacili za to problemami z cenzurą. Należał do nich Otar Joseliani – jeden z najwybitniejszych reżyserów gruzińskich. Joseliani, absolwent konserwatorium w Tbilisi, student matematyki na Uniwersytecie Moskiewskim, absolwent Wszechzwiązkowego Państwowego Instytutu Kinematografii (WGIK) z roku 1961, wypracował oryginalny, konsekwentny styl, któremu przez lata pozostał wierny. Wywiódł go z poetyki dokumentu, z praktyki utrwalania drobnych czynności i nieco zdystansowanej obserwacji ludzi w ich naturalnym otoczeniu. Styl ten tworzył metodami, które w dokumencie zwracają uwagę szorstką dosłownością, w filmie fabularnym mogą jednak pełnić inne funkcje. W filmach Joselianiego ów swoisty dokumentalizm okazuje się ruchliwą materią, jakby mimochodem składającą się w opowieść, która powoli odsłania swój ukryty sens. Wydaje się, że reżyser często rozprasza uwagę widza w sposób celowy, kierując ją na detale i wydarzenia z pozoru przypadkowe i mało znaczące. Okazuje się jednak inaczej. W obiektywie kamery owe pozornie nieważne elementy pozbawione zostają przypadkowości, nabierają bowiem sensu przez sam fakt ich utrwalenia. Coś, co wydaje się nieznaczące, może stać się znakiem; coś, co pomijane, nabiera znaczenia; coś, co zazwyczaj zatraca się w strumieniu rozproszonych obserwacji, może okazać się wyjątkowe.

W takim właśnie stylu nakręcił Joseliani swój pełnometrażowy debiut *Cierpkie wino*¹⁹. W pewien sposób obraz ten można uznać za klasyczny dla sowieckiego kina lat sześćdziesiątych, filmów o młodych ludziach zmuszonych konfrontować swój idealizm z zakłamaną rzeczywistością powstawało bowiem wówczas aż nadto. Ów motyw idealizmu, choć w kinie odwilżowym nie był nowością, a raczej jednym z elementów „odziedziczonego dyskursu”²⁰, urastał do rangi symbolu. Młodzi twórcy (także pisarze) posługiwali się nim czasem jako symbolem sugerującym rozczarowanie skrywane pod maską subtelnego liryzmu lub gorzkiej ironii. Tak właśnie można scharakteryzować film Joselianiego, a wskazuje na to już jego pokiełbanie streszczenie. Bohater, Niko, zaczyna pracę jako technolog w zakładach produkujących wino. W tym samym miejscu rozpoczyna też pracę jego kolega Otar. Podczas gdy Niko jest naiwny, szczery i uczciwy, Otar lepiej dostosowuje się do panujących zasad. Uczciwość Nika zostaje jednak wystawiona na próbę. Chłopak orientuje się bowiem, że w zakładzie już od jakiegoś czasu panują fatalne zwyczaje. Do butelek rozlewa się tam wino różnej jakości – zarówno odpowiednie, jak i niedojrzałe, które nie powinno jeszcze trafiać do sprzedaży. Pracownicy wiedzą o tym, zapamiętują numer „słabszej” partii i przekazują tę informację znajomym. Osoby znające

¹⁹ *Cierpkie wino* (*Giorgobistve*), 1966, ZSRR, reż. O. Joseliani.

²⁰ Zob. A. P r o h o r o v, *Unasledovannyj diskurs: paradigmy stalinskoj kul'tury w literature i kinematografie „otpeteli”*, Akademičeskij Projekt, Sankt Peterburg 2007.

numer nie kupują wina z feralnej partii, choć i tak trafia ono do konsumentów niczego nieświadomych. Postawiony wobec problemu, Niko musi bronić zasad i swojej uczciwości. Joseliani nie tworzy jednak kolejnej opowieści o uczciwym bohaterze walczącym z przejawami robotniczego sabotażu ani też opowieści o młodym idealistcie – wzorcowym bohaterze lat sześćdziesiątych. Mimo że oba elementy są niejako podstawą fabuły, losy Nika pokazuje Joseliani z nieco ironicznego dystansu, posługując się schematami znanymi z tradycji sowieckiej, między innymi z socrealistycznych „produkcyjniaków”²¹. Jednak ironia *Cierpkiego wina* nie wyczerpuje się w tym zabiegu. W sposób całkowicie świadomy używa bowiem twórca motywów zaczerpniętych z rezerwuaru klasycznych, nie tylko sowieckich skojarzeń – owych stereotypów, z jakich tkany może być obraz Gruzji, obnażając go jednocześnie i konfrontując z czymś żywym i w pełni autentycznym. Najważniejszym elementem owego stereotypu okazało się dla Joselianiego... wino.

WINO W KULTURZE

„Można by rzec, że wino jest rówieśnikiem cywilizacji, ale ja wolę mówić, że jest cywilizacją i podział na kraje, gdzie się je pije i takie, gdzie się go nie pije, jest w istocie podziałem na kraje cywilizowane i niecywilizowane”²² – pisze Roger Scruton w pełnej urody i mądrości książce o winie i filozofii. Przyjmując tę perspektywę, rzec można, że Gruzja należy do najbardziej cywilizowanych krajów na świecie, bo znaczenie wina jest w jej kulturze ogromne. Tradycja winna sięga na tamtym terenie piątego, a według niektórych danych nawet siódmego tysiąclecia przed Chrystusem, czego dowodem mają być archeologiczne znaleziska²³. Co prawda samo pochodzenie winorośli (łac. *vitis*

²¹ Na obecność dyskretniej ironii w filmach Joselianiego zwraca uwagę Vladimir Semerčuk w tekście *Smena veh na ishode ottepli* (zob. V. S e m e r č u k, *Smena veh na ishode ottepli*, w: *Kinematograf ottepli. Kniga vtoraiâ*, red. V. Trojanovskij, Materik, Moskva 2002, s. 149-153).

²² R. S c r u t o n, *Piję, więc jestem. Przewodnik filozofa po winach*, tłum. M. Szczubińska, Aletheia, Warszawa 2011, s. 95.

²³ Por. M. B a r d e l, W. G o g o l i ŋ s k i, *Wiedza o winie*, t. 2, *Geografia wina. Stary Świat*, Wydawnictwo Czas Wina, Kraków 2018, s. 263n. Autorzy piszą: „Badania Patricka McGovern, guru współczesnych archeologów specjalizujących się w poszukiwaniu najstarszych śladów napojów alkoholowych, doprowadziły do odnalezienia naczyń ceramicznych zawierających zasuszone skórki i szypułki winogron, a co najważniejsze – śladów soli kwasu winogronowego na ściankach tychże naczyń. Odkrycia dokonano na stanowisku Shulaveri, kilkadziesiąt kilometrów na południe od gruzińskiej stolicy Tbilisi (blisko granicy z Armenią) i jest to najstarsze wykopalisko potwierdzające intencjonalną działalność winiarską człowieka na świecie” (tamże). Por. też: P. M c G o v e r n, M. J a l a b a d z e, S. B a t i u k, D. L o r d k i p a n i d z e, *Early Neolithic Wine of Georgia in the South Caucasus*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America” 114(2017) nr 48, <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1714728114>.

vinifera) nie jest dokładnie znane, ale pewne jest raczej, że – podobnie jak „zaadaptowany” przez Greków Dionizos – przybyła ona do Grecji, a potem Rzymu, z Bliskiego Wschodu. W literaturze antycznej odniesień do wina jest wiele, a w Biblii pojawia się ono jako symbol młodości, płodności i radości. „Dla mieszkańca krajów południowych wino jest codzienną potrzebą i napojem nieodzownym przy każdym posiłku. Dlatego też starotestamentowe przepisy dotyczące składania ofiar nakazywały, aby do każdej ofiary dodać trochę wina, ponieważ ofiary Starego Przymierza były niejako posiłkiem Boga”²⁴. Z Księgi Rodzaju możemy się dowiedzieć, że pierwszą winnicę zasadził Noe. Księga ta przypomina też – na jego przykładzie – jak zgubne mogą być skutki nadużywania trunku. W Starym Testamencie zadbana winnica jest symbolem troski o Naród Wybrany, a jego niedolę lub karę, którą ponosi on za odstępstwa, nierzadko ujmuje obraz zniszczonej winnicy: „Liczni pasterze zniszczyli moją winnicę, stratowali moją posiadłość. Obrócili moje ulubione pole w dzikie pustkowienie” (Jr 12,10-11) – pisze prorok Jeremiasz, a wspaniałe wersy Izajaszowej Pieśni o winnicy przywołują obraz ten najpełniej: „Chcę zaśpiewać memu Przyjacielowi pieśń o Jego miłości ku swojej winnicy!” (Iz 5,1).

Symbolikę wina przejęła tradycja chrześcijańska, a kulturę wokół tej tradycji narosła przenika bogactwo teologiczne znajdujące swoje odzwierciedlenie w sztuce. Najpełniej symbolika ta wyraża się w Ofierze Eucharystycznej, w której wino, pobłogosławione przez Jezusa podczas Ostatniej Wieczerzy, staje się – jako Jego krew – napojem zbawczym. Można zatem powiedzieć, że wino wykazuje symboliczną ambiwalencję: z jednej strony łączy się z wartością ekstatyczną, dionizyjską, w której obecny jest też pierwiastek sakralny, z drugiej zaś z zakorzenioną w tradycji chrześcijańskiej symboliką krwawej ofiary i odkupienia.

„CIERPKIE WINO”

W kulturze Gruzji owa ekstatyczna, a jednocześnie sakralna moc wina nie zaginęła. (Inaczej było w przypadku europejskich krajów winnych, przede wszystkim basenu Morza Śródziemnego – jakkolwiek szczytą się one przywiązaniem do tego szlachetnego trunku, to w żadnym z nich, jak się zdaje, nie pozostał trwały ślad tajemnicy, której trunek ów jest nośnikiem). W *Cierpkim winie*, obrazie o strukturze znanej z klasycznego sowieckiego kina, to właśnie wino odgrywa rolę pierwszorzędną i nie jest jedynie pretekstem do ukazania

²⁴ D. F o r s n e r OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990, s. 181.

konfliktu między bohaterami, lecz zostaje wykorzystane wraz z całym bogactwem swoich kulturowych znaczeń.

Właściwą historię poprzedza zrealizowana w konwencji dokumentalnej introdukcja, ukazująca piękny, wyrosły z najstarszych tradycji sposób obchodzenia się z winoroślą. Fragment nie łączy się bezpośrednio z treścią filmu, ale w jej kontekście nabiera ogromnego znaczenia. Rozpoczynają go trzy statyczne ujęcia. W pierwszym starszy mężczyzna zwrócony jest wprost do kamery. Stoi na tle szopy, wśród rozrzuconych drewnianych beczek i wiklinowych koszy, w ręku trzyma dwa kije zwieńczone czymś, co wygląda jak szczotka i okrągły bukłak. Kolejne ujęcie skomponowane jest w podobny sposób. Ponownie widzimy mężczyznę ustawionego frontalnie do obiektywu i przybierającego podobną pozę, tym razem jednak w jego rękach znajdują się dwa pełne bukłaki na wino. I wreszcie w trzecim ujęciu dwójka małych dzieci spogląda w kamerę, trzymając kiście winogron i spokojnie zjadając owoce. Te trzy statyczne, z rozmysłem upozowane kadry otwierają sekwencję dokumentującą zbiory i proces wyrobu wina. Nie oglądamy jednak wielkiej winnicy ani nowoczesnej technologii. Oglądamy ludzi, którzy tak samo, jak ich przodkowie, uprawiają winorośl i wytwarzają wino. Metoda, którą dokumentuje Joseliani, jest niepowtarzalna i stanowi część najstarszej gruzińskiej tradycji. Zakopane w ziemi wielkie, mieszczące czasem kilka tysięcy litrów, gliniane amfory (gruz. kwewri) wykorzystywane są w procesie fermentacji wina, pozwalają bowiem utrzymać stałą, optymalną dla tego procesu temperaturę. Kamera dokumentuje więc pracę ludzi – troskliwe ścinanie winogron, posługiwanie się wiklinowymi koszami w celu ich przenoszenia, czyszczenie kwewri, w których zmieścić się może nawet dorosły człowiek, i tłoczenie bosymi stopami winogron. Przed oczami widza pojawia się wiele czynności składających się na niemal alchemiczny, a jednocześnie prosty i naturalny proces. Wrażenie prostoty nie jest skutkiem samej metody pracy, lecz faktu, że dla ludzi, których pokazuje Joseliani, posługiwanie się nią jest równie naturalnie, jak jedzenie czy spanie. Są oni spracowani, mało nowocześni, używają narzędzi, które nie zmieniły się od wieków, i wszystkie czynności wykonują tak samo, jak czynili to ich przodkowie. Gruzkańska wieś z roku 1966 jest gospodarczo zacofana i wino wyrabia się w niej na użytek własny, w wizji Joselianiego staje się ono jednak oznaką ciągłości i żywotności rodzimej kultury.

Pracę przy zbiorach (gruz. rtweli) kończy uczta. Nie jest to co prawda supra z precyzyjnie ustalonym rytuałem i tamadą pilnującym kolejności toastów, ma jednak charakter zwyczajowy. Joseliani pokazuje ów zwyczaj – kobiety układające na stole potrawy, siedzących przy nim mężczyzn, innych, którzy spożywają posiłek na rozłożonym na ziemi białym płótnie, toasty wznoszone w prosty sposób – metodą tak samo naturalną i niewyszukaną, jak niewyszukany i naturalny jest sposób traktowania uczty przez pracujących ludzi. Nie

słyszać, co mówią biesiadnicy, lecz słyszalne są dyskretne dźwięki pieśni. Zwyczaj śpiewania podczas supry jest stary, wykonuje się wówczas specjalne pieśni (gruz. *supruli*), ale reżyser nie wprowadza ich w formie bezpośredniej. Obrazom zbierania winogron, tłoczenia ich i szorowania kwewri towarzyszą dźwięki naturalne, pieśni zaś pojawiają się dopiero w scenach posiłku. Sekwencję obrazów winobrania, obróbki winogron, a wreszcie uczty kończy ujęcie konia pasącego się wśród pól. Następnie kamera przesuwa się w górę i obejmuje imponującą kamienną bryłę monastynu stojącego samotnie na szczycie.

Obraz monastynu na wzgórzu jest nieprzypadkowy i znaczący. Wprowadza nie tylko „kontekst sakralny” i zabieg sublimacji pracy chłopów, ale również komentarz historyczny sięgający źródeł gruzińskiej tożsamości. Pojawiająca się w kadrze budowla to monastyr Dźwari, jedno z najważniejszych miejsc gruzińskiego prawosławia. Jego początki związane są z dziejami św. Nino, apostołki Gruzji. „Na wyższym poziomie wczesnośredniowiecznej architektury znajduje się słynna świątynia Dźwari w Mcchecie pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża Świętego. Można powiedzieć, że architektura Dźwari podsumowuje etap gruzińskiej architektury pierwszych wieków chrześcijaństwa w Gruzji. [...] Świątynia Dźwari znajduje się na wschód od jednego z najstarszych miast Gruzji historycznej, stolicy królestwa Iberii – Mccheta, na lewym brzegu rzeki Mtkwari, na szczycie góry. To właśnie w tym miejscu w latach 30. IV wieku św. Nino i król Mirian wzniesli pierwszy krzyż, według legendy wyrzeźbiony z cedru wyrosłego na grobie Sydonii odzianej w szaty należące wcześniej do Chrystusa. Architektowi Dźwari udało się dopasować świątynię do ogólnej struktury kompozycyjnej monumentalnego masywu górskiego, na którym wzniesiono świątynię, w związku z tym jest ona postrzegana jako organiczne połączenie z krajobrazem”²⁵. Spisana w piątym wieku anonimowa kronika *Nawrócenie Kartlii*, jeden z najstarszych zabytków gruzińskiego piśmiennictwa, precyzuje tę opowieść: „Po upływie dziesięciu lat od tego czasu [od przyjęcia chrztu – J.W.] cesarzowa Helena udała się do Jerozolimy na poszukiwanie świętego krzyża, zaś w czternastym roku wybrała się z jakiegoś powodu (na wschód) pewna niewiasta pochodzenia królewskiego, o imieniu Ripsime ze (swoją) opiekunką. A była z nią piękna cudzoziemka o imieniu Nino, o poczynaniach której dowiedziała się cesarzowa Helena. Była ona mozną Rzymianką, podróżowała z własnej woli, dokonując cudów, przebywała w Grecji, nauczała Ripsime, władczynię. Odpłynąwszy morzem, Ripsime, Gajane i Nino, a wraz

²⁵ Ks. L. Varsimaszvil, *Średniowieczna architektura Gruzji*, „Elpis. Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej w Białymstoku” 21(2019), s. 62 (https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8637/1/Elpis_21_2019_%20L_Varsimaszvil_Sredniowieczna_architektura_Gruzji.pdf).

z nimi niektóre inne niewiasty, przekroczyły granicę Armenii, miejsce pobytu króla Trdata, i przyjęły wieniec męczeństwa. Jedynie Nino ocalała, poszła w kierunku gór północnych, dotarła do rzeki Mkwari, a idąc (z jej brzegiem) dotarła do Mcchety – dużego królewskiego miasta. I spędziła (tam) trzy lata tak oto: Wykonała wizerunek krzyża z gałęzi winnej rośliny [podkr. – J.W.], postawiła tam i modliła się. [...] I w czwartym roku (Nino) zaczęła nauczać o Chrystusie Bogu i wierze²⁶. Kronika opisuje działalność św. Nino, nawrócenie króla Miriana III i przyjęcie przez Gruzję chrześcijaństwa w roku 337 (Gruzja była drugim po Armenii krajem, który przyjął chrześcijaństwo jako religię państwową). Wprowadzenie do filmu kadru przedstawiającego monastyr Dźwari i połączenie go ze scenami zbioru winorośli, pracy przy winie i odświętnych posiłków można traktować jako wizualną syntezę ducha starej Gruzji. Joseliani proponuje obrazy, które dowodzą żywotności tradycji i zakorzenienia jej wśród ludzi. I nie są to bynajmniej obrazy „pocztówkowe”, ludzie nie są najpiękniejsi i nie noszą tradycyjnych strojów. Mają spracowane ręce i pobrużdżone twarze, żyją na wsi zniszczonej – jak inne wsie sowieckie – przez komunistyczny walec. Pracują jednak tak samo, jak ich przodkowie, używają podobnych narzędzi i tak samo fermentują winne grona w kwewri.

Introdukcja do filmu każe nam więc inaczej spojrzeć na całą historię. Jej schemat, zaczerpnięty z klasycznych produkcyjniaków, potraktowany został nieco ironicznie. Ironiczne traktowanie bohaterów okazuje się jednak nieistotne; ważna jest sama konwencja. Dla sowieckiego widza lat sześćdziesiątych była ona czytelna, wywodziła się bowiem jeszcze z socrealizmu. Joseliani nie wybrał jej jednak po to, aby ją obnażyć lub ośmieszyć, lecz aby wypełnić ją treścią pozwalającą mu przemycić ślady przeszłości, zachowane niczym odcisk w ziemi.

Sceny rozpoczynające właściwą opowieść filmową wydają się również znaczące. Wprowadzone zostały po to, by przeciwstawić sobie dwóch bohaterów: Nika i jego kolegę Otara. Obaj po raz pierwszy wychodzą do pracy. Wcześniej Otar je z rodzicami śniadanie. Widzimy typowe mieszkanie, dość zamożne, ale – jeśli można tak powiedzieć – z „sowieckim sznytem”. Ojciec, rozparty przy stole, pali papierosa i czyta gazetę. Nie jest dla syna zbyt uprzejmy. Odnosi się do niego niczym urzędnik. Matka, bardziej zapobiegliwa, strofuje Otara, że nie założył białej koszuli („człowieka oceniają po wyglądzie”²⁷) i nakłania go do jedzenia. Analogiczna scena rozgrywa się mieszkaniu Nika. Chłopak wstaje, po czym budzi swoje cztery małe siostry. Do śniadania zasiadają jeszcze matka i babka. Ojca brak, dom pełen jest kobiet. Kamera prześlizguje się

²⁶ *Mokcewaj Kartlisaj (Nawrócenie Kartlii)*, tłum. D. Kolbaia, „Pro Georgia: Journal of Kartvelological Studies” 28(2018), s. 13 (<https://issuu.com/uw87/docs/pro-georgia-vol-28>).

²⁷ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

po ścianach i meblach. To stare meble z rysem minionej świetności. Zegar, bibeloty, a przede wszystkim fotografie z początku dwudziestego, a może końca dziewiętnastego wieku – obraz nieistniejącego już świata, uchwycony niegdyś obiektywem aparatu. Na czterech fotografiach kamera zatrzymuje się dłużej. Na pierwszej z nich młoda, ubrana na białą kobieta z długim warkoczem siedzi na krześle i obejmuje małego chłopca w eleganckiej bluzce z białym kołnierzem. Obok krzesła, sztywno wyprostowani, stoją dwaj starsi chłopcy, równie ładnie ubrani. Wszyscy patrzą prosto w obiektyw, twarze mają poważne. Może to rodzeństwo, a może młoda matka z dziećmi. Na drugim, nieco impresjonistycznym zdjęciu widzimy kilka dziewcząt wśród kwiatów na łące. Wszystkie są w jasnych sukienkach, starsze w kapeluszach. Na kolejnej fotografii widoczny jest młody, samotny mężczyzna – jego sylwetka została utrwalona z profilu, na tle rozległego, lekko zamazanego pejzażu. Ostatnie ze zdjęć przedstawia grupę osób w ogrodzie: kobiety w stylowych sukniach i strojnych kapeluszach, mężczyźni w eleganckich ubraniach, a jeden nawet w mundurze. Nie wiadomo, kim są ci ludzie, można się jednak domyślać, że to fotografie przodków Nika – zamożna rodzina o wysokiej pozycji społecznej. Natrętny głos dobiegający z radia informuje tymczasem o wysokich płonach i sukcesach sowieckiej gospodarki. Kontrast pomiędzy obrazami przeszłości a współczesnością jest uderzający. Zachowanie przy stole i wygląd mieszkania sugerują, że mamy do czynienia z rodziną, której status był niegdyś inny i że został on mocno zdegradowany. Uderza brak ojca – stosunkowo częsty motyw filmów o pokoleniu szestdziesiątników. Wskazywał on zazwyczaj, zgodnie z prawdą, na tragiczną przeszłość – ojcowie zginęli na wojnie lub (co pozostawiano widzom do własnej interpretacji) byli ofiarami systemu. W *Cierpkim winie* ów brak nie jest nadmiernie akcentowany, niemniej trudno go nie zauważyć. W rodzinie, w której są same kobiety, to Niko zastępuje ojca i dlatego jego praca, a potem dylemat z nią związany, musi odgrywać ważną rolę.

Obie sceny podsuwają widzom informacje o środowiskach, z których pochodzą Otar i Niko. Rodzina Nika reprezentuje dawną Gruzję, Gruzję nie-sowiecką, rodzina Otara wydaje się zaś dobrze osadzona w ówczesnych realiach. Być może jej status łączy się z awansem, odmiennie niż w przypadku wyraźnie zdegradowanej społecznie rodziny Nika. Choć Joseliani nie rozgrywa historii na kontraście społecznym, to w jego filmie nie brak akcentów przeciwstawiających tradycję gruzińską jej sowieckiej degradacji. Takie właśnie znaczenie ma już sam fakt, że główny konflikt rozgrywa się w zakładzie produkującym wino, a nie na przykład mięso. Wino stanowi symbol Gruzji, znak nieprzerwanej łączności z przeszłością, a dokumentalna introdukcja ukazuje proste, ale niemal rytualne czynności, w których zachowany został refleks czasów minionych. To zaś sprawia, że spór o jakość wina, który Niko podejmuje ze swoimi zwierzchnikami, tylko pozornie wydaje się banalny.

Również tytuł filmu nie został wybrany przypadkowo²⁸. Jego oryginalne brzmienie to *Giorgobistve*, a słowo to zawiera rdzeń pochodzący od imienia Georgios (gruz. Giorgi) – Jerzy. *Giorgobistve* łączy się z listopadem (gruz. noemberi) i przypadającym dwudziestego trzeciego tego dnia miesiąca wspomnieniem św. Jerzego, głównego patrona Gruzji, postaci otaczanej tam szczególnym szacunkiem. Kult rycerza męczennika z Kapadocji, zabitego podczas prześladowań za rządów cesarza Dioklecjana, rozpowszechnił się w Gruzji wraz z przyjęciem chrześcijaństwa i był z nią tak mocno utożsamiany, że – jak podaje David Lang – „zachodni Europejczycy ukuli [...] nazwę «Georgianie» (ang. Georgians), którą później mylnie wyprowadzali od imienia św. Jerzego, patrona i opiekuna Gruzji”²⁹. Akcja filmu rzeczywiście rozgrywa się w listopadzie, kolejne wydarzenia przypadają zaś na kolejne dni tygodnia, których nazwy dzielą film na rozdziały. Ukryte w tytule wspomnienie św. Jerzego, podobnie jak kadr z monastylem Dźwari czy samo wino będące centralnym motywem filmu, są znakami gruzińskiej tożsamości. I mimo że wydają się pozostawać w cieniu, sygnalizowane są za pomocą drobnych, choć istotnych elementów.

Finał *Cierpkiego wina* jest równie znaczący jak początek, przy czym warto traktować go jak ironiczne odbicie początku. Zniechęcony postawą przełożonego, Niko wychodzi. Zostawia szefa przy stole bilardowym w gabinecie. Stuk kul miesza się z dźwiękami pianina, na którym ćwiczy mały chłopiec. Następuje cięcie, kadr zmienia się – i zmienia się także muzyka. Pojawia się melodia wykonywana przez orkiestrę dętą, wcześniej towarzysząca napisom początkowym. Tym razem kamera pokazuje mężczyzn nad rzeką. Głowy nakryte mają prowizorycznymi czapkami, nogawki spodni podwinięte. Jedni stoją w wodzie, inni siedzą na brzegu łódki. Łowią ryby. Senna, banalna scena. W kolejnych kadrach pojawia się postać fotografa, za jego plecami wirująca karuzela. Jest więc i wesołe miasteczko, gdzie można zrobić zabawne zdjęcie, wykorzystując monidło z otworami na twarze. Fotografa oglądamy właśnie podczas takiej pracy. Przez chwilę na ekranie widać staroświecki studyjny aparat fotograficzny, a w jego soczewce odwrócony do góry nogami, zdeformowany obraz. Potem kamera pokazuje znanych nam pracowników zakładów winiarskich. Sympatyczni, zażywni mężczyźni w kraciastych koszulach wtykają głowy w wycięte otwory. Fotograf zasłania obiektyw i podchodzi do zamalowanej płaszczyzny. Poprawia pocziwe wąsate twarze wciśnięte w okrągłe dziury. Dopiero wówczas możemy dostrzec, co znajduje się na

²⁸ W Polsce film znany jest pod tytułem *Cierpkie wino*. W niektórych językach, na przykład rosyjskim, tytuł ten tłumaczony jest jako *Listopad*, a w innych (na przykład francuskim i angielskim) jako *Spadające liście*.

²⁹ D.M. L a n g, *Dawna Gruzja*, tłum. W. Hensel, PIW, Warszawa 1972, s. 10.

ściance monidła. To nawiązująca do obrazów Pirosmianego scena ucztowania. Przedstawia stół i siedzących przy nim biesiadników, ubranych w tradycyjne stroje i podnoszących w górę rogi, których używano w Gruzji do picia wina. Mamy zatem obraz supry, a właściwie scenę z toastem, który wznoszą wyimaginowani biesiadnicy. Klasyczny znak gruzińskiej kultury zmieniony został zatem w tekturowy landszaft z głowami podtatusiałych mieszczuchów udających dżygitów. Paralelność tej sceny i scen introdukcji podkreśla jeszcze jeden fragment. Zaraz po ujęciach z fotografem pojawia się ujęcie Nika grającego w piłkę, a potem – podobnie jak na początku filmu – kamera panoramuje góry i zatrzymuje się na potężnych murach monastynu Dżwari. To ostatni kadr filmu, a towarzyszy mu głuchy dźwięk dzwonów.

Zestawienie obu fragmentów – końcowego i początkowego – ujawnia bogactwo tropów interpretacyjnych. Wprowadzenie aparatu fotograficznego, czyli elementu autotematyzmu, w obręb świata przedstawionego w filmie prowokuje zazwyczaj pytanie o jego status. Obiektów aparatu (tak jak obiektów kamery) wiąże się z utrwalaniem obrazu rzeczywistości w jej konkretnym, niepowtarzalnym momencie. Obraz filmowy może być zatem traktowany jak sobowtór (ang. double) w rozumieniu Edgara Morina³⁰, w stopniu niemal magicznym zaspakajający potrzebę zatrzymania czasu. Kiedy podczas śniadania w domu Nika kamera pokazuje fotografie, zatrzymując się i wypełniając nimi cały ekran, zarazem podsuwa widzom – utrwaloną przez inny obiekt – przeszłość. Na zdjęciach pojawiają się ludzie z epoki, która odeszła nie tylko w sensie kulturowym (odmiennych strojów, a zapewne i zwyczajów), ale też politycznym. Oglądamy Gruzinów będących co prawda obywatelami imperium carskiego, ale nie imperium sowieckiego.

Fotograf robiący zdjęcie upozowanym w monidle mężczyznom także utrwała konkretny moment. Fotografuje jednak pozę, jarmarczną „gruzińskość”, „malowaną suprę”. Obecne w tej scenie odniesienie do twórczości Nika Pirosmanaszwili, zwanego Pirosmanim, staje się ironiczną ramą takiego właśnie przekazu i nie pojawia się przypadkiem. Ów niezwykle malarz prymitywista, wędrowiec-samouk przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia, często zwany gruzińskim Celnikiem Rousseau, jednym z głównych motywów swojej twórczości uczynił właśnie suprę. Malował ją wiele razy, niekiedy przedstawiając jako scenę rodzajową *sui generis*, często jednak wkomponowywał ją też w pejzaż, na tle którego toczyło się zwykłe życie – ludzie orali ziemię, paśli krowy, żyły dzikie i oswojone zwierzęta. Te grupki postaci, rozsiadane po całej płaszczyźnie obrazu, zdają się współtworzyć mikroświat, który istnieje niejako poza czasem, w wiecznym „teraz”. Ludzie i zwierzęta, zajęci swoimi czynnościami, trwają w przestrzeni obok siebie, a równocześnie

³⁰ Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 39-55.

niezależnie od siebie, jak gdyby pochłonięci własnym działaniem, przez które manifestuje się ich jednostkowy byt (kompozycja niektórych obrazów Pirosmianego przywołuje na myśl malarstwo Petera Bruegla starszego). Osoby, zwierzęta, elementy pejzażu mają na jego obrazach sens symboliczny, nie reprezentują samych siebie, lecz stają się znakami, przez które wyraża się wieczne, niepodlegające ontologicznemu „zepsuciu” istnienie. Rolnik, osioł, lew czy żyrafa nie są portretami konkretnego rolnika, osła, lwa czy żyrafy, ale ich znakami, ideą zatrzymaną w wieczności. Podobnie supra, czy to jako część kompozycji, czy to jako główny temat dzieła, jest sublimacją uczty, pozbawioną konkretnej czasowości „uczta mistyczną”. Pirosmiani zawsze malował ją w podobnej manierze: przykryty białym obrusem stół, na nim kilka przedmiotów, owoce, upieczony kurczak, dzbany, za stołem wąsaci mężczyźni w tradycyjnych strojach, często wznoszący ręce w geście toastu, przed stołem skórzany bukłak z winem. Modyfikacji tej sceny znajdziemy wiele, niemniej zawsze powtarzają się w niej elementy zasadnicze. Pirosmiani patrzył na świat, który go otaczał, ale malował świat opatrzonej sygnaturą boską. Sam był głęboko religijny, widywał – jak twierdził – świętych, także świętego Jerzego. Większość ludzi uważała go jednak za szaleńca wędrującego ulicami Tyflisu i śpiącego w piwnicach³¹.

Supra, wymalowana na prymitywnym monidle, w którego otworach pojawiają się twarze robotników z zakładów winiarskich, jest więc w filmie Joselianiego ironiczną pointą (istnieje również wersja filmu, w której sceny tej nie ma – została zapewne wycięta). Mamy za to „malowaną supkę” – obrazek dla turystów i karykaturę dawnej Gruzji. Zestawiając ów obrazek z prologiem filmu i obrazami przedstawionej tam uczty, która nie jest supką z widokówki, dostrzeżemy intencję reżysera. W scenach introdukcji, w których są i toasty (choć nie słyszymy ich słów), i pieśni (dobiegające spoza filmowej diegezy), ujawnia się pewnego rodzaju napięcie między swojską prostotą a przebijającą z niej powagą rytuału. Trudno też nie zauważyć nawiązania do obrazów Pirosmianego, jednak nie w formie cytatów, lecz – jeśli można tak powiedzieć – ogólnej inspiracji. Widoczna jest ona zwłaszcza w pierwszych, wspomnianych już kadrach utrwalających sylwetki mężczyzn: jednego z przyrządem do czyszczenia kwewri i drugiego – z bukłakiem, a także w ujęciach przedstawiających dzieci jedzące winogrona. Frontalne ustawienie znieruchomiałych postaci, ich wystylizowane pozy i układ przedmiotów dokoła nadają tym kadrom charakter upożowanego portretu. Także jednak inne ujęcia (robotnicy

³¹ Na temat życia Pirosmianego zob. m.in. E. K u z n e c o v, *Pirosmani*, Molodaja Gvardija, Moskwa 2015. Warto dodać, że w roku 1969 Georgij Szengielaja, również gruziński filmowiec szesćdziesiątnik, nakręcił piękny film zatytułowany *Pirosmani* (*Pirosmani*, 1969, ZSRR, reż. G. Szengielaja) poświęcony temu wybitnemu artyście.

przy wozie z beczką wina, mężczyzna nalewający wino siedzącemu pośród rozrzuconych bukłaków towarzysowi, stół bez biesiadników, ale z resztkami jedzenia, pozostałości po uczcie na trawie) mimo swojego dokumentalnego realizmu wydają się pochodzić ze świata obrazów Pirosmianiego.

Joseliani wydaje się w sposób szczególny uwrażliwiać widzów na opozycję między tradycją a „pocztówkową gruzińskością”. W sowieckiej „rodzinie narodów” Gruzja reprezentowała tradycję bliską śródziemnomorskiej. Mit o Kolchidzie i wyprawie po złote runo, średniowieczna rycerska kultura, wspaniała muzyka oraz wino, napój Dionizosa i chrześcijańskich obrzędów, należały do jej zasadniczych składników. To Gruzja była głównym dostarcycielem wina (jak Armenia – koniaku) na rosyjskie stoły, uwodzący rosyjskich poetów „Kaukaz wyobrażony” zbyt często jednak zmieniał się w tej optyce w tekturowe monidło. Dowodzi tego jedna ze scen *Cierpkiego wina*. Zakład, w którym pracuje Niko, co jakiś czas odwiedzają rosyjskie wycieczki. Oprawdza je Marina, śliczna dziewczyna otoczona gromadą adoratorów. Objasnia ona gościom technikę wytwarzania trunku – wszystko to, co dzieje się, nim słynne sapervi trafi na rosyjskie stoły. Jedna z takich wycieczek jest wyjątkowo rozśpiewana i tuż po degustacji, zapewne by dobrze odnaleźć się w sytuacji, ktoś intonuje kolejną piosenkę. Tym razem jest to *Suliko*, bardzo popularna, a nawet zbanalizowana, choć piękna pieśń gruzińska. Jej sławę w Związku Sowieckim (a później także poza jego granicami) datuje się od końca lat trzydziestych dwudziestego wieku, od momentu, kiedy ogromnie spodobała się Stalinowi. Warto jednak pamiętać, że źródłem tej pieśni jest klasyczna poezja gruzińska. Pieśń powstała do wiersza wspomnianego Akakija Cereteli („Szukałem lubej mogiły / Patrzyłem w twarz pomnikom / Płacząc wołałem bez siły / O, gdzieżeś, moja Suliko”³²), a wykonywano ją w Gruzji od końca dziewiętnastego wieku. Kontekst filmowej sceny jest niewątpliwie ironiczny. Oto poczcivi rosyjscy goście dostają do degustacji wino z beczki numer czterdzieści dziewięć, tej, której zawartość Niko przed momentem uznał za nienadającą się do rozlewania. Gruzini robotnicy bez mrugnięcia okiem nalewają wino Rosjanom, a ci piją, wykazując zupełny brak rozeznania. Intonują *Suliko* (w rosyjskim tłumaczeniu) by sprawić przyjemność gospodarzom albo popisać się wiedzą o kulturze. I w jednym, i w drugim przypadku ma to wydźwięk karykatury.

Zaproponowana przez reżysera gra powtarza się kilkakrotnie i często służy jej ścieżka dźwiękowa, w *Cierpkim winie* równie znacząca, jak warstwa wizualna. Ujawnia się to w przypadku głosu rosyjskich audycji radiowych, które w filmie wykorzystywane są zazwyczaj jako kontrapunkt obrazu. Tak jak wino, supra i toasty, tak też muzyka, zwłaszcza tradycja śpiewu, została przez

³² A. Cereteli, *Suliko*, tłum. A. Kamińska, w: *Poezja gruzińska*, s. 181.

Joselianiego wykorzystana świadomie. Polifonia gruzińska, śpiewy religijne, rycerskie czy ludowe należą do najświetniejszych elementów tradycji tego kraju. W sowieckim kinie gruzińskim pojawiały się one często, podobnie jak sceny ucztowania, mając utrwalić w odbiorcach (w większości widzach ze Związku Sowieckiego) ów „malowany” obraz Gruzji. Było tak w kinie stalinowskim (można w tym kontekście przypomnieć film *Podstęp swatki*³³), jak również później. Wykorzystując ów motyw, Joseliani z jednej strony pokazuje żywotność tradycji, z drugiej zaś jej sowieckie „karlenie”. Jest w jego filmie scena, w której Niko wraz z kolegami z pracy wybiera się do restauracji. Kelner podaje wino, mężczyźni każą sobie pokazać butelkę. „Butelkowane 25 marca. To nasze?” – stwierdzają. Potem poda komenda: „Idziemy stąd!”. Zaskoczony Niko jeszcze nie orientuje się, że po numerze butelki można poznać, które wino jest dobre, a które rozlane przedwcześnie. Spotkanie kończy się jednak przy prywatnym stole, a podchmieleni panowie intonują pieśń. Tradycyjna polifonia nie wybrzmiewa być może w ich wykonaniu czysto, ale za to płynie z głębi serca.

POKŁOSIE FILMU

Błyskotliwy debiut Joselianiego wywołał prawdziwą burzę. Po kilku dniach wyświetlania film zdjęto z ekranów, a redakcje zalane zostały pełnymi oburzenia listami rzekomych „zwykłych widzów”. Powodów zatrzymania filmu było kilka. Przede wszystkim uznano go za antysowiecki. Warto jednak przypomnieć, że Joseliani nakręcił *Cierpkie wino* w bardzo niesprzyjającym momencie. Rok 1966 wyznacza datę graniczną w historii kultury Związku Sowieckiego. W Moskwie odbył się wówczas proces pisarzy Andrieja Siniawskiego i Julija Daniela, a Breżniew, utwierdzając swoją władzę, zainicjował etap restalinizacji. W przypadku kinematografii szyskany dotknęły przede wszystkim reżyserów młodszych, debiutantów odwilży. Zatrzymanie przez cenzurę *Andrieja Rublowa* Tarkowskiego, dokonane właśnie w roku 1966, było symbolem tych działań. Uważnie przyglądano się wytwórniom filmowym poszczególnych republik, a szczególnie tym, w których młodzi reżyserzy kształtowali nowy styl szkół narodowych. Zatrzymano ukraińskie *Źródło dla spragnionych*³⁴ Jurija Illenki i utrudniano pracę Siergiejowi Paradżanowowi. Filmy odrzucano także z uwagi na formę, całkowicie odmienną od dotychczas-

³³ *Podstęp swatki* (*Keto i Kote*), 1948, ZSRR, reż. W. Tabljaszwili, S. Giediewaniszwili. Jest to adaptacja komedii Awkcentija Cagareli, gruzińskiego klasyka drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Pierwszą adaptacją tego tekstu był film Aleksandra Cucunawy (*Chanuma*, 1926, ZSRR, reż. A. Cucunawa), który otwiera efektowna scena supry.

³⁴ *Źródło dla spragnionych* (*Krinica dla spraglich*), 1965, ZSRR, reż. J. Illenko.

sowej praktyki. Surowa, a równocześnie poetycka faktura zdjęć filmu Joselianiego i jego dokumentalizm spotkały się z gwałtowną krytyką. Reżyserowi zarzucano, że fałszuje obraz Gruzji i pokazuje zacofanie, co w kontekście sowieckiej tromtadracji technologicznej, „gonienia i przeganiania Zachodu”, było nie lada zarzutem (podobny postawiono na przykład Andriejowi Konczałowskiemu, zatrzymując *Historię Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła*³⁵). Oto Jurij Gagarin poleciał w kosmos, a Joseliani przedstawia gruzińskich wieśniaków ubranych w stroje niczym z innej epoki, wchodzących do starych kwewri i używających prymitywnych narzędzi.

Jak gdyby w odpowiedzi na te zarzuty, Joseliani zrealizował w roku 1969 dokument *Stara pieśń gruzińska*³⁶. Ów dwudziestominutowy film przedstawia unikalną sztukę polifonicznego śpiewu, który w Gruzji rozwijał się od czasu wczesnego średniowiecza. W filmie pojawiają się między innymi pieśni megrelskie, kachetyńskie i swaneckie, a więc pochodzące z najważniejszych regionów kraju. Cały film ilustrowany jest pieśniami wykonywanymi przez grupy zwykłych mężczyzn, nie zaś przez zespoły profesjonalne (których w Gruzji nie brakowało i nie brakuje). Takich śpiewaków widzimy na ekranie, ale przede wszystkim widzimy autentycznych ludzi i autentyczne miejsca. Pierwsze ujęcia to obrazy Swanecji. Mieszkańcy wioski gromadzą się przy dzbanach z winem. Niektórzy noszą jeszcze tradycyjne stroje, a wokół widać surowe góry z rozrzuconymi ruinami twierdz i monastyrów. Ludzie pracują na roli, posługując się prymitywnymi narzędziami, wykorzystują woły i konie, które zaprzęgają do drewnianych wozów. Świat z roku 1969 jest światem jakby sprzed wieków, otoczonym jednak śladami dawnej wielkości. *Stara pieśń gruzińska* bardzo przypomina introdukcję do *Cierpkiego wina*, można ją wręcz potraktować jako uzupełnienie zawartych tam obrazów. Ukazuje ten sam sposób patrzenia na rzeczywistość – połączenie dokumentalnej surowości z poetycką subtelnością i czułością wobec ludzi.

Po nakręceniu dwóch kolejnych filmów, zatytułowanych *Był sobie drozd*³⁷ i *Pastoralka*³⁸, a następnie zatrzymaniu drugiego z nich przez cenzurę, Joseliani zdecydował się wyemigrować i osiadł we Francji, gdzie z powodzeniem kontynuował karierę. W roku 1988 nakręcił dla francuskiej telewizji dokument *Mały klasztor w Toskanii*³⁹, poświęcony wspólnocie kilku mnichów z romańskiego opactwa Sant'Antimo niedaleko Sieny. Opatrzony mottem ze św. Alfonsa de Liguori o wartości pracy jako drogi do uświęcenia, film ukazuje

³⁵ *Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła (Istorija Asi Klaczinoj, kotoraja lubila, da nie wyszła zamuż)*, 1966, ZSRR, reż. A. Konczałowski.

³⁶ *Stara pieśń gruzińska (Dzveli qartuli simgera)*, 1969, ZSRR, reż. O. Joseliani.

³⁷ *Był sobie drozd (Iko sasvi mgalobeli)*, 1970, ZSRR, reż. O. Joseliani.

³⁸ *Pastoralka (Pastorali)*, 1976, ZSRR, reż. O. Joseliani.

³⁹ *Mały klasztor w Toskanii (Petit monastère en Toscane)*, 1988, Francja, reż. O. Joseliani.

nie tylko życie monastyczne, lecz przede wszystkim życie wieśniaków pracujących i świętujących w wioskach wokół klasztoru. Rytm ich zajęć przerywają obrazy mnichów żyjących według porządku wyznaczonego układem godzin kanonicznych. W pierwszych scenach oglądamy pracę na roli i zbiory oliwek. Mimo pewnych różnic obrazy wyglądają podobnie jak w dokumencie nakręconym w Gruzji. Ludzie pracują w cieniu potężnego, starego opactwa, którego początki sięgają czasów Karola Wielkiego, tak jak w *Cierpkim winie* pracowali u podnóża wielkiego monastynu Dźwari. W kolejnych ujęciach pojawia się winnica. Rolnicy przycinają pędy, przygotowując krzewy do zimowania. W przyklasztornych pomieszczeniach znajdują się wielkie beczki, takie same jak te w gruzińskich zakładach. Pracownicy spuszczały z nich wino, żeby je butelkować (to stąd pochodzi słynne Brunello), ktoś wchodzi do wnętrza jednej z nich. Scenom tym nie towarzyszy jednak „stara pieśń gruzińska”, lecz śpiewany przez mnichów chorał gregoriański. Brzmienie ich głosów dociera do pomieszczeń z beczkami. Modlitwa i wino to częste zestawienie. Jak bowiem podaje św. Grzegorz Peradze, opisując tradycję gruzińskiego monastycyzmu: „Tajny radca Holl, niestety, przedwcześnie zmarły najlepszy znawca monastycyzmu wschodniego [...] sądził, że można scharakteryzować monastycyzm gruziński przy pomocy dwóch momentów: po pierwsze, mnisi gruzińscy wykonywali ogromne prace literackie, a po drugie, w swoich monastyrach robili prawdziwy użytek z wina. Jeżeli chodzi o kwestię ostatnią, to należy zauważyć, że wino w klasztorach bardzo dobrze się udaje”⁴⁰.

*

W 1968 roku Georgij Danelija – znakomity gruziński reżyser, pracujący przede wszystkim w Rosji – nakręcił w koprodukcji z wytwórnią Gruzja-Film urokliwy film *Nie smuć się*⁴¹, będący swobodną adaptacją dziwiętnastowiecznej francuskiej powieści Claude’a Tilliera *Mój wujaszek Benjamin*⁴². Danelija także należał do debiutantów odwilży, choć jego stylu, łączącego liryzm z groteską, nie cechowała charakterystyczna dla wielu szestdziesiątników drapieżność. Fabuła powieści Tilliera została w wersji Danelii przeniesiona do Gruzji końca dziewiętnastego wieku, a bohater książki, młody lekarz, który po studiach powraca do rodzinnego miasteczka, nabrał cech lubiącego śpiew i wino lekkoducha. Pokazując perypetie beztroskiego Beniamina, Danelija korzysta

⁴⁰ Św. Grzegorz Peradze, *Monstycyzm gruziński*, w: tenże, *Dziela zebrane*, t. 1, *O monastycyzmie gruzińskim. O liturgii gruzińskiej*, tłum. H. Paprocki, red. H. Paprocki, Studium Europy Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010, s. 160.

⁴¹ *Nie smuć się (Nie goriuj)*, 1968, Rosja, reż. G. Danelija.

⁴² Zob. C. Tillier, *Mój wujaszek Benjamin*, tłum. K. Byczewska, PIW, Warszawa 1962.

z kolorytu „Kaukazu wyobrażonego”, jego film opowiada zaś o barwnych miejscach i ludziach nieco ekscentrycznych, lecz pełnych wdzięku.

Jeden z bohaterów filmu, miejscowy lekarz Levan Cincadze, dowiaduje się, że jest ciężko chory i pozostało mu niewiele życia. Postanawia więc wydać ucztę dla przyjaciół, własną stypę – na poły radosną, na poły pogrzebową. W czasie jej trwania Levan próbuje zaintonować pieśń, lecz nie potrafi tego zrobić, głos więźnie mu bowiem w gardle. Widząc to, Benjamin sam zaczyna śpiewać, a po chwili dołączają do niego inni goście. Nie jest to jednak supruli, biesiadnicy wykonują pieśń *Szen char wenachi* – słynny jedenastowieczny hymn poświęcony Matce Bożej, którego autorstwo przypisywane jest królowi Dymitrowi I. „Jesteś szczepem winorośli dopiero rozkwitłym / delikatną gałązką rosnącą w Edenie”⁴³ – śpiewają goście. W kadrze pojawia się obraz jesiennej winnicy, pozbawione liści krzewy czekają wiosny, by znów się zazielenić. Wśród nagich krzaków dwaj mali chłopcy z wyraźnym trudem niosą gliniany dzban z winem. Benjamin spogląda w stronę stojącego przy oknie Levana, ale w kadrze pojawia się tylko ciemność. Obraz uśpionej winnicy i hymn religijny towarzyszą śmierci.

I to właśnie hymn *Szen char wenachi* nucił „ojciec żołnierza”, stary Ma-charaszwilli, pochylając się w niemieckim miasteczku nad winnym krzewem: „Jesteś szczepem winorośli dopiero rozkwitłym / delikatną gałązką rosnącą w Edenie”. Winnica, a w jej tle (zniszczony przez wojnę) kościół to połączenie, które lubią gruzińscy filmowcy akcentujący piękno własnej tradycji. Rewaz Czeheidze wykorzystał je jak gdyby mimochodem, ale czyniąc to świadomie. *Ojciec żołnierza* akcentuje elementy kulturowe, mają one jednak podkreślać narodową tożsamość w „wielkiej sowieckiej rodzinie”. „Gruzińskość” opatrzona emblematem wina i starego, religijnego hymnu (znanego niewielu widzom poza Gruzją) jest niczym znak – wyraźny, ale niebudzący zastrzeżeń. Joseliani postąpił inaczej. Uciekając się do ambiwalencji wynikającej z quasi-dokumentalnej poetyki swego filmu, odsłonił rzeczywistość w jej autentycznym wymiarze, a jednocześnie – mimo autorskiego dystansu i prostoty środków wyrazu – nadał jej czytelny walor. Wino i uczta, sacrum wnikające czasem w codzienność, praca i świętowanie – składają się w filmie Joselianiego na obraz świata, w którym tradycja ukazuje się dwojako. Niekiedy przez jej stereotypowość, ironicznie ujętą banalizację odległych zwyczajów, w których jak refleks odsłania się cień dawnej wielkości, a niekiedy w jej autentycznej sile, zachowanej przez ludzi w sposób prosty i bezpretensjonalny.

Reżyserzy szesťidiesiatnicy chętnie sięgali do zasobów tradycji (także do kultury ludowej), realizując model kinematografii narodowych. Joseliani wy-

⁴³ Przekład filologiczny z języka rosyjskiego – J.W.

brał jednak niezwykle ciekawą strategię. Z pomocą znaków tradycji, emblematów dawnej kultury, postanowił opowiedzieć o współczesności.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Amiredzhibi, Natia. *Na zare gruzińskiego kino*. Tbilisi: Izdatelstvo Khelovneb'a, 1978.
- Bardel, Michał, and Gogoliński, Wojciech. *Wiedza o winie*. Vol. 2. *Geografia wina: Stary Świat*, Kraków: Wydawnictwo Czas Wina, 2018.
- Byron, George Gordon. *Wędrowniki Childe Harolda: Dramaty*. Translated by Jan Kasprówicz and Józef Paszkowski. Warszawa: PIW, 1955.
- Cereteli, Akakij. "Suliko." Translated by Anna Kamieńska. In *Poezja gruzińska: Antologia*. Edited by Igor Sikirycki. Translated by Igor Sikirycki et al. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Forsner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Translated by Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, and Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990.
- King, Charles. *Widmo wolności: Historia Kaukazu*. Translated by Aleksandra Czwojdrak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Kolbaia, David, trans. "Mokcewaj Kartlisaj (Nawrócenie Kartlii)." *Pro Georgia: Journal of Kartvelological Studies* 28 (2018): 8–88.
- Kuznetsov, Erast. *Pirosmani*. Moskwa: Molodaya Gvardiya, 2015.
- Lang, David M. *Dawna Gruzja*. Translated by Wojciech Hensel. Warszawa: PIW, 1972.
- Lermontow, Michaił. "Demon." Translated by Zbigniew Bieńkowski. In Lermontow, *Wybór poezji*. Vol. 2. Translated by Zbigniew Bieńkowski et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
- Makanin, Vladimir. "Kavkazskij plennyj." *Novyy mir*, no. 4 (1995). [magazines.gorky.media. https://magazines.gorky.media/novy_mi/1995/4/kavkazskij-plennyj.html](https://magazines.gorky.media/novy_mi/1995/4/kavkazskij-plennyj.html).
- McGovern, Parick, Mindia Jalabadze, Stephen Batiuk, and David Lordkipanidze. "Early Neolithic wine of Georgia in the South Caucasus." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 114, no. 48 (2017): E10309-E10318, <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1714728114>.
- Morin, Edgar. *Kino i wyobrażenia*. Translated by Konrad Eberhardt. Warszawa: PIW, 1975.
- Pasternak, Borys. "Szkie do autobiografii." In Pasternak, *Drogi napowietrzne i inne utwory*. Translated by Seweryn Pollak. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Peradze, Grzegorz. *Dzieła zebrane*. Vol. 1. "O monastycyzmie gruzińskim." "O liturgii gruzińskiej." Edited and translated by Henryk Paprocki. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Studium Europy Wschodniej, 2010.

- Prokhorov, Alexander. *Unasledovannyj diskurs: paradigmy stalinskoj kul'tury w literature i kinematografie "ottepeli."* Sankt Peterburg: Akademičeskij Projekt, 2007.
- Puszkina Aleksander, "Jeniec Kaukazu." Translated by Włodzimierz Słobodnik. In Puszkina, *Dziela*, Vol. 2, Edited by Marian Toporski. Translated by Zygmunt Braudet et al. Warszawa: PIW, 1967.
- Radvanyi, Jean, ed. *Le Cinéma georgien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.
- Scruton, Roger. *Piję, więc jestem: Przewodnik filozofa po winach*. Translated by Michał Szczubiałka. Warszawa: Aletheia, 2011.
- Semerčuk, Vladimir. "Smena veh na ishode ottepeli." In *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraiâ*. Edited by Vitalij Trojanovskij. Moskva: Materik, 2002.
- Tabidze, Galaktion. "Ojczyzna." Translated by Marian Piechal. In *Poezja gruzińska: Antologia*. Edited by Igor Sikirycki. Translated by Igor Sikirycki et al. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Tołstoj, Lew. *Jeniec kaukaski*. Translated by Kazimierz Truchanowski. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1950.
- Varsimaszvil, Levan. "Średniowieczna architektura Gruzji." *Elpis: Czasopismo teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej w Białymstoku* 21 (2019): 59–69.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Joanna WOJNICKA – Wino – sacrum – codzienność. Szestidiesiatnicy i gruzińska supra

DOI 10.12887/35-2022-1-137-14

Artykuł poświęcony jest pełnometrażowemu debiutowi wybitnego gruzińskiego reżysera Otara Joselianiego *Cierpkie wino* (1966). Reżyser jest reprezentantem pokolenia w sowieckiej tradycji określanego mianem szestidiesiatników. Należał również do twórców, którzy w ramach kinematografii ZSRR kształtowali tak zwane szkoły narodowe. Poetyka kina Joselianiego wywodzi się z dokumentu i w taki też sposób przedstawia on obraz rzeczywistości, w *Cierpkim winie* jednak łączy dokumentalizm z subtelną, ale czytelną refleksją na temat rodzimej kultury, stanowiącej o tożsamości narodowej w strukturze sowieckiego państwa. Wykorzystując emblematyczne elementy gruzińskiej tradycji: wino i ucztę (gruz. supra), reżyser proponuje dyskretne, bo ukryte za paradoksalną poetyką, niekiedy ironiczne, niekiedy poetyckie, a na pewno pozbawione idealizacji spojrzenie na realia połowy lat sześćdziesiątych.

Słowa kluczowe: tradycja gruzińska, wino, uczta, kinematografia gruzińska, szestidiesiatnicy, Otar Joseliani

Kontakt: Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, ul. prof. St. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków

E-mail: joanna.wojncka@uj.edu.pl
<https://film.uj.edu.pl/kadra/pracownicy/joanna-wojncka>
ORCID: 0000-0003-0125-886

Joanna WOJNICKA, Wine, the Sacred, and Everyday Life: On the Sixtiers and the Georgian *supra*

DOI 10.12887/35-2022-1-137-14

The article discusses Otar Iosseliani's feature debut movie *Falling Leaves* of 1966. Georgian-born, Iosseliani is a representative of the generation of Soviet intelligentsia called the "Sixtiers." He was also among the Soviet film directors who were proponents of the so-called national schools of film-making. The poetics of Iosseliani's movies is rooted in the documentary approach, and the view of reality they convey is indeed of documentary nature; however, in the *Falling Leaves*, he combines his documentary viewpoint with a subtle yet clear reference to his native culture, which determines the ethnic identity of the Georgian people within the Soviet state. His recourse to the emblematic elements of the Georgian tradition, i.e., wine and feast (*supra*), enables a look at the mid-sixties in the Soviet Union which is discreet (hidden behind the pseudo-documentary poetics), occasionally ironic and occasionally poetic, yet certainly devoid of any idealism.

Translated by Dorota Chabrajska

Keywords: the Georgian tradition, wine, feast (*supra*), Georgian cinematography, the Sixtiers, Otar Iosseliani

Contact: Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, ul. prof. St. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków, Poland

E-mail: joanna.wojncka@uj.edu.pl
<https://film.uj.edu.pl/kadra/pracownicy/joanna-wojncka>
ORCID: 0000-0003-0125-886