

Klasyki i ich (nie zawsze) klasyczne dzieła

**Jurica Pavičić, *Klasyki hrwatskog filma jugoslavenskog razdoblja*,
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2017, 303 s.**

Klasyki hrwatskog filma jugoslavenskog razdoblja (2017) to zbiór dwunastu esejów poświęconych kilkunastu długometrażowym, zrealizowanym przez czołowych reżyserów chorwackich, filmom fabularnym z lat 1945–1990, a więc z okresu kinematografii jugosłowiańskiej¹. Propozycja Juricy Pavičića – historyka, krytyka filmowego i wykładowcy, od dawna realizującego się także w roli felietonisty oraz pisarza² – obejmuje zarówno analizę pojedynczych tytułów, jak i szeroki komentarz dotyczący warunków produkcji filmowej oraz rzeczywistości społeczno-politycznej (często też gospodarczej) z okresu realizacji opisywanych dzieł. Na ich wybór wpłynął nie tylko zamiar, by na podstawie konkretnego materiału audio-wizualnego prześledzić historię chorwackiej kinematografii w Jugosławii,

¹ Choć autorami wszystkich wybranych przez Pavičića dzieł są reżyserzy chorwaccy (lub z Chorwacją związani), a większość filmów powstała w ramach chorwackiej produkcji kinematograficznej, trzy z nich nie wpisują się w ten schemat: *Tri Ane* (1959) Branka Bauera został wyprodukowany przez macedońską wytwórnię Vardar Film, *Uzavreli grad* (1961) Veljka Bulajicia przez serbską wytwórnię Avala Film, *Banović Strahinja* (1981) Vatroslava Mimicy zaś był finansowany przez trzy wytwórnie: chorwacką (Jadran Film), serbską (Avala Film) i niemiecką [RFN] (Neue Tele Film); w tym ostatnim odtwórcami głównych ról byli aktorzy rodzimi i zagraniczni, a scenariusz napisał jeden z kluczowych reżyserów serbskiej „czarnej fali”, Aleksandar Petrović.

² Jurica Pavičić pisze felietony i recenzje filmowe dla kilku dzienników i czasopism chorwackich („Slobodna Dalmacija”, „Jutarnji list”, „Vijenac”, „Zarez”). W 1998 roku ukazał się jego debiut literacki – thriller *Ovce od gipsa*, na podstawie którego Vinko Brešan zrealizował film *Svjedoci* (2003). Pavičić jest autorem kilku powieści, tomów opowiadań *Patrola na cesti* (2008) [na podstawie opowiadania o tym samym tytule został zrealizowany serial telewizyjny w reżyserii Zvonimira Juricia] i *Brod u dvorištu* oraz zbioru felietonów *Vijesti iz Liliputa* (2001), *Nove vijesti iz Liliputa* (2011), a także monografii naukowych z zakresu filmoznawstwa (*Postjugoslavenski film: stil i ideologija* [2011]) i literaturoznawstwa (*Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija* [2000]).

ale również by – poprzez obrazy filmowe – lepiej przyjrzeć się zachodzącym w ciągu kilkudziesięciu lat zmianom w społeczeństwie chorwackim, jak bowiem twierdzi autor: „Film nie powstaje w próżni i nie może być w próżni interpretowany” (s. 10).

Większość spośród dwunastu tekstów prezentowanych w zbiorze była publikowana w czasopiśmie filmoznawczym „Hrvatski filmski ljetopis” (w latach 2002–2013), esej *Geometrija intime: klasično i modernističko u „Rondu” Zvonimira Berkovića* ukazał się w 2016 roku w monografii *Berković, „H-8...”: film socijalističke katastrofe* zaś, poświęcony filmowi *H-8...* (1958) w reżyserii wybitnego operatora Nikoli Tanhoferera został włączony do tomu zbiorowego *Tanhofer* (2016; obie monografie wydał Hrvatski filmski savez); krótsze wersje esejów o filmach *Breza* (1967) Ante Babaji i *Banović Strahinja* (1981) Vatroslava Mimicy ukazały się wcześniej w formie „książeczek” towarzyszących wydaniu tych filmów na DVD (w ramach serii „Zlatna kolekcija hrvatskog filma”). W czasie lektury *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja* czytelnik ma okazję po raz pierwszy zapoznać się z interpretacją neorealistycznego obrazu *Vlak bez voznog reda* (1959), fabuły nietypowej dla autora znanych filmów partyzanckich Veljka Bulajicia, oraz inicjalnego tytułu z tzw. trylogii modernistycznej Vatroslava Mimicy – *Prometej s otoka Viševice* (1964).

Z wyjątkiem esejów dotyczących Zorana Tadicia i Veljka Bulajicia, w których autor opisuje dwa dzieła reżyserów (analizując *Treći ključ* [1983] Tadicia, nawiązuje do debiutu *Ritam zločina* [1981]; interpretacji *Vlak bez voznog reda* towarzyszy porównanie z dwa lata późniejszą realizacją *Uzavreli grad* [1961]), każdy tekst stanowi interpretację jednego tytułu wybranego autora. Dwóm twórcom Pavičić poświęca jednak więcej uwagi – w zbiorze można znaleźć odrębne analizy filmów Branka Bauera: *Ne okreći se, sine!* (1956) i *Tri Ane* (1959) (*Rođenje revolucije iz starinskih nazora: „Ne okreći se, sine!” Branka Bauera; Nesreća i nakon nje: „Tri Ane” Branka Bauera*) oraz Vatroslava Mimicy: *Prometej s otoka Viševice* i *Banović Strahinja* (1981) (*Autobiografija komunizma: „Prometej s otoka Viševice” Vatroslava Mimice; „Hamlet” na desetercu: „Banović Strahinja” Vatroslava Mimice*) – z której to decyzji autor „tłumaczy się” w przedmowie, wskazując przede wszystkim na artystyczną, skłaniającą do wielokierunkowego odczytania różnorodność dorobku obu twórców.

Biorąc pod uwagę tytuł książki, a zwłaszcza ujętych w nim „klasyków” chorwackiego kina, zaskoczyć może brak dzieł, których „klasyczność” jest nie do podważenia. Spodziewając się ewentualnych zarzutów w tym względzie, autor wyjaśnia, skąd nieobecność: (1) *Koncertu* (1954) Branka Belana (absencję usprawiedliwiać ma istniejący już, „słynny” [s. 10] tekst Hrvoja Turkovicia *Vrednovateljski obrat: recepcija „Koncerta” nekad i danas*); (2) wybitnego i w tamtym czasie nowatorskiego pseudodokumentu *Živa istina* (1972) Tomislava Radicia, który jednak według Pavičića zdezaktualizował się; (3) partyzanckich produkcji Antuna Vrdoljaka (autor zbioru rezygnuje z pisania o tych filmach, gdyż swoich dzieł, z powodów politycznych, „wyrzekł się sam reżyser” [s. 10]). Arbitralny wybór filmoznawcy obejmuje jednak również te chorwackie produkcje, które swego czasu zostały wyjątkowo dobrze przyjęte przez krytykę i publiczność, a nadany im status filmów klasycznych czy wręcz kultowych przetrwał do dzisiaj, mimo transformacji polityczno-ideologicznych i przemian filmowych gustów. Do tej grupy, spośród dzieł wybranych przez Pavičića, należą na przykład *H-8...* Nikoli Tanhofer, *Breza Ante Babaji* czy *Lisice* (1969) Krsto Papicia.

Eseje ułożone są w porządku chronologicznym według dat powstania filmów: zbiór otwiera socrealistyczna komedia Krešy Golika *Plavi 9* z 1950 roku, zamyka zaś zrealizowany w 1983 roku „thriller z elementami fantastyki grozy” (s. 259) – *Treći ključ* Zorana Tadicia, reżysera, który w historii chorwackiego kina zapisał się przede wszystkim jako wybitny dokumentalista. Te dwa tytuły, będące ramą zbioru, mogą wywołać usprawiedliwiony niepokój czytelnika: trudno bowiem – porównując je z innymi dziełami tych samych reżyserów, choćby z bijącym rekordy popularności, pierwszym musicaliem chorwackim *Tko pjeva, zlo ne misli* (1970) Golika czy kryminałem Tadicia z 1986 roku *San o ruži* – nazwać filmy wybrane przez Pavičića klasykami chorwackiej kinematografii. Podobne wątpliwości może wzbudzić wybór materiału do analizy w przypadku twórczości Vatroslava Mimicy i Veljka Bulajicia – i tu autor zdecydował się opisać filmy albo niekoniecznie reprezentatywne dla twórczości danego twórcy (V. Bulajić), albo będące co prawda propozycją wartościową, lecz w porównaniu z mistrzowskimi realizacjami tego samego reżysera stanowiącą wskazanie mniej oczywiste (V. Mimica). Jednak i tego rodzaju niepokój widza-czytelnika Pavičić neutralizuje, nakreślając w przedmowie motywy,

które zdecydowały o takiej właśnie selekcji filmowego materiału. Autor bowiem zdecydował się na tytuły umożliwiające prezentację konkretnych poetyk i stylów obecnych w dziejach chorwackiego filmu okresu jugosłowiańskiego. Przyglądając się poszczególnym realizacjom, dał obraz wielości kierunków, którymi podążała opisywana kinematografia w ówczesnych warunkach historycznych. Zgodnie z przyjętą zasadą, analiza dwunastu tytułów (dziesięciu reżyserów) pozwala zarysować kolejne etapy jej rozwoju wraz z wewnętrznym zróżnicowaniem. W zbiorze można więc znaleźć filmy reprezentatywne dla różnych nurtów, wpływów i prób legitymizacji danej poetyki: powojenny socrealizm, narracyjne kino klasyczne, tytuły „pograniczne”, będące zapowiedzią nowych tendencji w chorwackiej kinematografii, produkcje modernistyczne, chorwacką wersję stylu neorealistycznego, film historyczny i gatunkowy czy reprezentację generacji filmowców tzw. praskiej szkoły.

Każdy tekst cechuje podobna konstrukcja: eseje rozpoczyna scenopis zapoznający czytelnika z akcją i bohaterami filmu, po czym autor przedstawia sylwetkę reżysera, okoliczności realizacji dzieła oraz jego recepcję (zarówno wśród krytyki, jak i publiczności), następnie przechodzi do interpretacji, która dotyczy nie tylko samej struktury audiowizualnej, ale niejednokrotnie również kontekstów znacznie szerszych, np. ideologicznych, politycznych, społecznych. Przez pryzmat filmowego obrazu Pavičić komentuje szereg zjawisk obecnych w chorwackim społeczeństwie w Jugosławii, co sygnalizują już frazy współtworzące tytuły niektórych tekstów, jak choćby: *Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovom „Plavi 9”*, *Autobiografija komunizma: „Prometej s otoka Viševice” Vatroslava Mimice*, *Kuga u komunističkoj Tebi: „Treći ključ” Zorana Tadića*. Komentując wymienione filmy, autor wskazuje na zjawiska, z którymi borykały się i władza, i społeczeństwo.

Analiza *Plavi 9* (1950) pozwala stwierdzić, że lata 50. ubiegłego wieku to czas, w którym jugosłowiański komunizm musiał nadać swej strukturze ideologicznej rys indywidualizmu, wynikającego z wprowadzenia elementów gospodarki wolnorynkowej (co z kolei dało początek konsumpcyjnemu stylowi życia, s. 28), sprzeczność zaś między „hedonistycznym indywidualizmem a etyką kolektywu” (s. 29) staje się „alegorią dwóch możliwości rozwoju komunistycznego projektu totalitaryzmu” (s. 29). *Prometej s otoka Viševice* otwiera według Pavičića dyskusję, która

z biegiem lat nie straciła na znaczeniu, a dzisiaj, w dobie globalizacji, jest być może nawet bardziej aktualna niż ponad pół wieku temu. W jego rozumieniu film przedstawiający bohatera, który dążąc do modernizacji wyspy Viševice spotyka się z oporem mieszkańców, a jego bezowocne starania i upór przywołują skojarzenie z Syzyfem, formułuje dwa istotne i uniwersalne pytania: co ma większą wartość – demokracja czy modernizacja? I czy modernizację wolno przeprowadzić mimo braku zgody większości, a tym samym: czy demokrację można wartościować pozytywnie, nawet jeśli wola większości prowadzi do stagnacji i regresji (s. 146–147)? Jeszcze inny przypadek: *Treći ključ* (1983), porównywany z *Lokatorem* (1976) Romana Polańskiego, to film o „grzechu mieszczaństwa” (s. 275), skorumpowanej klasie średniej jugosłowiańskiego społeczeństwa, które w latach 80. funkcjonowało w ciągłym konflikcie: z jednej strony (po odczuwalnej liberalizacji w latach 60.) był to moment, w którym „reżim już nie ukrywał swojego represywnego i niedemokratycznego charakteru” (s. 274), z drugiej jednak lata 70. i początek kolejnej dekady były w Jugosławii czasem dobrobytu, rozkwitu konsumpcyjnego stylu życia, a w rezultacie – wzrostu poczucia stabilności i bezpieczeństwa, co „stąpiło potrzebę oporu” (s. 274). Autor, widząc pewne niedociągnięcia filmu (na które zwracała uwagę już ówczesna krytyka, wyżej oceniając debiut fabularny Tadićia), podkreśla innowacyjność w sposobie formułowania krytycznego komentarza społecznego towarzyszącego wielu produkcjom jugosłowiańskim tego okresu. Realizacja horroru z elementami fantastycznymi pozwoliła reżyserowi w aluzyjny sposób pokazać niepokój, którego doświadczają nie tylko przedstawiciele klasy średniej, ale i cała, przeżywająca szereg kryzysów, jugosłowiańska federacja. Według interpretacji Pavičićia (inaczej niż w przypadku debiutu *Ritam zločina*) to nie nadprzyrodzone zjawiska wpływają tu na zachowania społeczne, ale odwrotnie: te ostatnie generują występowanie niezwykłych fenomenów, które uniemożliwiają bohaterom normalną egzystencję. W ten sposób Tadić obrazuje chorobę, tytułową dżumę, która dotyka klasę średnią: żyjącą w komforcie materialnym, lecz odczuwającą dyskomfort psychiczny wynikający ze sprzeniewierzenia się zasadom moralnym. W tym miejscu warto wrócić do eseju otwierającego zbiór. Z filmu *Plavi 9* autor wyczytał komunikat o dylemacie władzy, który musiał skończyć się próbą połączenia wartości komunistycznych z ideą indywidualizmu, towarzyszącą wolnemu rynkowi. *Treći ključ*, obraz

społecznej sytuacji lat 80., wskazuje już na konsekwencje tej decyzji, będącej jednym ze źródeł degradacji etycznej – nie u pojedynczych osób, a całej warstwy społecznej (klasy średniej).

Pavičić, zamykając ostatni esej, odnosi się do poetyki filmu *Tadicia*, który inspirując się klasykami kina gatunkowego, odszedł od dwóch dominujących w tym czasie w chorwackiej kinematografii trendów (kino autorskie z jednej strony, film zaangażowany społecznie z drugiej), a przy tym nie zrezygnował z krytycznego komentarza wobec kondycji chorwackiego społeczeństwa (co ówczesna krytyka zignorowała). Według autora eseju tego rodzaju realizacje mogłyby zapoczątkować nowy nurt w tradycji jugosłowiańskiej kinematografii (obecny w tym czasie w kinie europejskim). Ewentualną jego kontynuację uniemożliwił jednak zbliżający się upadek projektu jugosłowiańskiego: „Zaledwie kilka lat po «dżumie» *Tadicia* znikną komunistyczne «Teby». Dla chorwackiego filmu rozpocznie się nowy i inny okres, znacznie bliższy późnym latom 40. niż końcówce lat 80. Rozpocznie się czas, w którym kinematografia ponownie pełni utylitarną, a nawet agitacyjno-propagandową funkcję, w którym od filmowców oczekuje się polityczności, zaangażowania i bezpośredniości – tym razem nie w imię ideologii i klasy, a w imię młodej narodowości” (s. 278).

Choć nie wszystkie wybrane przez Pavičića filmy mają status klasyków chorwackiej kinematografii, wszystkie z pewnością przedstawiają wysoki poziom artystyczny, a każdy tytuł jest reprezentatywny dla określonego zjawiska obecnego (bądź jedynie zapoczątkowanego) w historii chorwackiego filmu. *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja* to zbiór tekstów, które na zasadzie synekdochy przedstawiają wizerunek pewnej kultury filmowej, ale też – co dla pisarstwa filmoznawczego nie jest regułą – dają wyobrażenie autorskiej interpretacji przemian społecznych (tu: dotyczących społeczeństwa chorwackiego drugiej połowy XX wieku). Erudycyjne analizy Pavičića okazują się dla autora świetną okazją, by na ekranie szukać wiedzy o źródłach dzisiejszej kondycji społeczno-kulturowej Chorwatów. Na takim podejściu zyskują też same filmy: proponowane odczytania stawiają je często w nowym, zaskakującym świetle, a dyskusje podejmowane z niegdysiejszymi obserwacjami krytyków aktualizują ich znaczenie, kreując możliwość ponownej recepcji.