

Zdzisław Darasz
Uniwersytet Warszawski
zdarasz@wp.pl
ORCID: 0000-0003-1526-3703

Data przesłania tekstu do redakcji: 12.10.2018
Data przyjęcia tekstu do druku: 28.11.2018

Mała wielka kinematografia
Patrycjusz Pająk, *Arcydziała chorwackiego*
***filmu fabularnego*, Wydział Polonistyki**
Uniwersytetu Warszawskiego,
Warszawa 2018, 395 s.

ABSTRACT: Darasz Zdzisław, *Mała wielka kinematografia* (Little Big Cinematography). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 15. Poznań 2018. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 315–327, ISSN 2084-3011

In his book, Patrycjusz Pająk composes a Croatian film canon. His top list of the best Croatian feature films contains 15 pictures: *Concert* (1954) by Branko Belan, *H–8...* (1958) by Nikola Tanhofer, *Train Without a Timetable* (1959) by Veljko Bulajić, *Rondo* (1966) by Zvonimir Berković, *The Birch Tree* (1967) and *Gold, Frankincense and Myrrh* (1971) by Ante Babaja, *Kaya* (1967) and *An Event* (1969) by Vatroslav Mimica, *Handcuffs* (1969) by Krsto Papić, *Occupation in 26 Pictures* (1978) by Lordan Zafranović, *The Rhythm of Crime* (1981) by Zoran Tadić, *The Melody Haunts My Memory* (1981) by Rajko Grlić, *What Iva Recorded* (2005) by Tomislav Radić, *Buick Riviera* (2008) by Goran Rušinović, *The Blacks* (2009) by Goran Dević and Zvonimir Jurić. As a main criterion for building his own canon, the author takes the innovative character of the cinematic language and the rich symbolic imagery of the story.

KEYWORDS: Croatian cinematography; Yugoslav cinematography; Croatian film canon; film modernism; cinematic language

Przedmiotowy zakres książki Patrycjusza Pajaka stanowi kanon chorwackiej kinematografii, obudowany kontekstem historycznofilmowym i uzupełniony informacją filmograficzną. Czytelnikom polskim, do których ta praca kieruje się przede wszystkim, jej treść jest paradoksalnie i bliska, i daleka: większość filmów przedstawionego w niej kanonu trafiła na nasze ekrany i spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem krytyki i szerszej

publiczności, jednak aż do początku ostatniej dekady poprzedniego stulecia narodowa – chorwacka – fizjonomia tych obrazów była rozpoznawalna jedynie dla widzów nielicznych, wyposażonych w wiedzę o Jugosławii wykraczającą ponad przeciętny polski standard; dla ogółu odbiorców były one częścią zróżnicowanej co prawda, ale zwartej reprezentacji jugosłowiańskiego kina, zdobywającej międzynarodowy rynek dóbr kultury pod sztandarem socjalistycznej federacji sześciu republik. Taki odbiór jugosłowiańskiej sztuki w świecie był zgodny z założeniami polityki „braterstwa i jedności”, konsekwentnie i bezwzględnie prowadzonej przez komunistyczne władze związkowego państwa, nadczujnie reagujące na groźbę wskrzeszenia demonów nacjonalizmu, z których najniebezpieczniejszy był chorwacki (dla sprawiedliwości dodajmy: *ex aequo* z serbskim). Ostrożnej reglamentacji swobody wyrazu etnokulturowej specyfiki podmiotów federacji dobrze służył, szczególnie właśnie w filmie, politycznie bezpieczny folklor – „narodowa forma socjalistycznej treści”, bardzo atrakcyjna w społecznościach o mocnych ludowych tradycjach kultury.

Ideologiczny konflikt Jugosławii ze Związkiem Radzieckim i podległymi mu państwami tzw. demokracji ludowej w latach 1948–1956 spowodował, że nie tylko polityczne, ale także kulturalne kontakty polsko-jugosłowiańskie można było nawiązać i rozwijać dopiero za sprawą destalinizacyjnej odwilży skutkującej październikowym przełomem. Poczynając od roku 1956, na ekrany polskich kin trafiało corocznie kilka, a z czasem nawet dziesięć i więcej pełnometrażowych filmów jugosłowiańskich, których trzecią część stanowiły obrazy chorwackie, czyli zrealizowane w zagrzebskich wytwórniach: Croatia film, Jadran film, Zagreb film, Zora film (dwie ostatnie produkowały filmy dokumentalne i animowane, sporadycznie także fabularne). Kinematografia w Jugosławii nie była scentralizowana, każda federacyjna republika miała przynajmniej jedno własne przedsiębiorstwo realizacji filmów, ale między tymi wytwórniami dokonywał się nieustający przepływ kadr. Dla przykładu: pierwszy po II wojnie światowej fabularny film jugosłowiański *Slavica* (1947) wyreżyserował w belgradzkiej Avali Chorwat Vjekoslav Afrić; Słoweniec Jože Gale zrealizował w Bośni adaptację wojennej opowieści Mešy Selimovicia *W obcym kraju* (*Tuđa zemlja*, 1957), Serb Živojin Pavlović dał słoweńskiej kinematografii filmy współtworzące jej kanon: *Czerwone kłosy* (*Rdeče klasje*, 1970) i *Do widzenia na następnej wojnie* (*Nasvidenje*

v *naslednji vojni*, 1980); o współpracę wybitnego chorwackiego operatora Tomislava Pintera zabiegały wszystkie jugosłowiańskie (i niektóre zagraniczne) studia filmowe; aktorów, szczególnie tych najpopularniejszych (jak Milena Dravić, Pavle Vuisić, Stevo Žigon, Bata Živojinović), angażowanych przez coraz to innych producentów, trzeba by najdłużej wymieniać. Ta płynna rzeczywistość jugosłowiańskiej kinematografii bardzo utrudnia tyczenie w jej przestrzeni granic terytoriów przynależnych poszczególnym kulturom narodowym. Najrozsądniejszym i najmniej kontrowersyjnym, bo czysto formalnym (a tym samym dalekim od ideału) kryterium narodowej (serbskiej, chorwackiej, bośniackiej, czarnogórskiej, słoweńskiej, macedońskiej) afiliacji filmów zrealizowanych w jugosłowiańskich wytwórniach są właśnie ich związki z republikańskimi instytucjami kultury, wystawiającymi im niejako świadectwa urodzenia, a po latach – świadectwa dojrzałości.

Pisząc pierwszą w polskiej literaturze filmoznawczej książkę o kinematografii chorwackiej, nie mógł autor przejść do porządku nad jej uwikłaniem w ponadnarodowy, państwowy kontekst jugosłowiański. Kreśli go w pierwszym rozdziale pracy, zatytułowanym „Najlepsza piętnastka”, którego treścią podstawową są zasady budowy kanonu chorwackiego kina: kanonu – dodajmy – bardzo autorskiego, wykreowanego przez filmoznawcę o kroatystycznych i w ogóle sławistycznych kompetencjach kulturoznawczych. Gdyby zamiast tym kompetencjom zawierzył rankingom popularności, rezultat jego pracy różniłby się w niejednym szczególe od „najlepszej piętnastki”. Czołówka chorwackiego filmu fabularnego zestawiona przy udziale widzów musiałaby objąć komedię muzyczną Krešimira Golika *Kto śpiewa, nie grzeszy* (*Tko pjeva, zlo ne misli*, 1970), bijącą rekordy popularności, zapewne też wielki fresk partyzancki *Bitwa nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, 1969), zrealizowany z imponującym rozmachem inscenizacyjnym i finansowym w międzynarodowej koprodukcji z gwiazdorską obsadą, może również niektóre z adaptacji klasyki chorwackiej literatury: opowiadania Slavka Kolara *Swego ciała pan* (*Svoga tela gospodar*, 1957), powieści Ranka Marinkovicia *Cyklop* (*Kiklop*, 1982), prozy i dramatów o mieszczańskiej rodzinie Glembajów autorstwa Miroslava Krležy (*Glembajevi*, 1988). Patrycjusz Pająk za główne kryterium kwalifikacji filmów do kanonu chorwackiej kinematografii obrał jednak, jak przystało na kulturoznawcę wyspecjalizowanego także w filmoznawstwie,

innowacyjność ich języka, naturalnie zespoloną z ich bogatym potencjałem symbolicznym. Realizacja tak trudnego zadania wymagała, poza świetną znajomością faktografii, gruntownej wiedzy z zakresu historii i teorii filmu w jego wymiarze uniwersalnym, stanowiącym dla każdej kinematografii narodowej niezbędny układ odniesienia, jak również wiedzy o kulturze duchowej, kształtującej pejzaże współczesnej (rówieśniczej względem filmu) humanistyki, przynajmniej w naszej euroatlantyckiej części świata.

Drugi z nienumerowanych rozdziałów monografii, „Chorwacki film fabularny w pierwszej połowie XX wieku”, ma – zgodnie z tytułem – charakter historycznej syntezy wiedzy o chorwackim filmie fabularnym, obejmującej okres od jego narodzin (jeszcze w czasach monarchii austro-węgierskiej, w roku 1917), do pierwszych lat Jugosławii federacyjnej i socjalistycznej. Za podstawę tej syntezy posłużyły autorowi prace historyków jugosłowiańskiej i chorwackiej kinematografii, szczególnie Serba Dejana Kosanovicia i Chorwatów – Iva Škrabala i Vjekoslava Majcena. Choć produkcję filmów fabularnych podjęto w Zagrzebiu później niż w Belgradzie, kinematografia chorwacka swoją dynamiką rozwojową zdominowała kinematografię serbską – jej wytwórczą bazę stanowiło kilka działających po sobie studiów filmowych: Croatia, Jugoslavija, studio aktora i reżysera Tita Strozzięgo, Ocean (wnet przemianowany na Jadran), a także Szkoła Zdrowia Publicznego, w której powstawały filmy oświatowe, również fabularyzowane. Krótki, paroletni okres aktywności każdej z tych wytwórni sugeruje ich słabą kondycję finansową, i tak rzeczywiście było: rzadka sieć kin i niekonkurencyjność rodzimej produkcji wobec oferty filmowych potentatów, zwłaszcza amerykańskich i niemieckich, niekonkurencyjność pogłębiona jeszcze przez upowszechnienie w latach trzydziestych filmu dźwiękowego, kosztowniejszego w produkcji i eksploatacji, poskutkowało gwałtownym spadkiem liczby filmów zrealizowanych w chorwackich, jak i w ogóle w jugosłowiańskich wytwórniach. Ich międzywojenny dorobek uległ zresztą w przeważającej części zniszczeniu, dlatego tym większą wartość poznawczą ma historyczna rekonstrukcja jego obrazu, poprzedzająca prezentację piętnastu *Arcydzieł chorwackiego filmu fabularnego*.

Kinematografia chorwacka, która pierwszych swoich obrazów fabularnych dorobiła się jeszcze za czasów monarchii Habsburgów w latach 1917–1918, rozwijała się następnie w społeczno-politycznych warunkach trzech dyktatur: królewskiej (Karadziordzewiciów) w Jugosławii

międzywojennej, faszystowskiej w Niezależnym Państwie Chorwackim w latach II wojny światowej i komunistycznej w Federacyjnej Ludowej (później w Socjalistycznej Federacyjnej) Republice Jugosławii po roku 1945. Każdy z tych reżimów doceniał użyteczność i skuteczność kina, tej *biblii pauperum*, dla propagowania swoich ideologicznych pryncypiów: jugoslawizmu, chorwackiego nacjonalizmu, komunistycznego internacjonalizmu, dlatego każdy roztaczał nad nim kontrolę, ale i wsparcie należne państwowej instytucji kultury. W miarę lektury zarysu historii „Chorwackiego filmu fabularnego w pierwszej połowie XX wieku” zauważamy, jak ideologiczna instrumentalizacja tegoż filmu intensyfikuje się z każdą kolejną dyktaturą. Tu w odniesieniu do tej obserwacji uparcie się nasuwa komentarz, iż wielcy dyktatorzy z reguły byli także wielkimi miłośnikami kina, jak Stalin, Tito, Kimowie.

Po dwóch rozdziałach wprowadzających w zasadniczą problematykę pracy następuje piętnaście rozdziałów – interpretacji filmów zakwalifikowanych przez autora do najściślejszego kanonu chorwackiej kinematografii¹. Jeśli – licząc na okrągło – kinematografia ta wyprodukowała od lat czterdziestych XX wieku do końca pierwszej dekady bieżącego stulecia trzy setki pełnometrażowych filmów fabularnych, to reprezentacja jej arcydzieł wynosi pięć procent zbioru ogólnego. Jeżeli przynajmniej drugie tyle filmów miałyby prawo ubiegać się o udział w konkursie wyłaniającym artystyczną czołówkę chorwackiego kina, to by znaczyło, że jest ono kinem ambitnym, czyli takim, któremu – zgodnie ze zdaniem René Claira – wystarczy wyprodukować dziesięć procent filmów ponadprzeciętnych. Nietrudno byłoby wykazać, że tę normę chorwaccy filmowcy osiągają i przekraczają.

¹ „Podróż w przeszłość i z powrotem. *Koncert* (1954), reż. Branko Belan”; „Niebezpieczny autobus. *H-8...* (1958), reż. Nikola Tanhofer”; „Dwie prowincje. Pociąg. *Bez rozkładu jazdy* (1959), reż. Veljko Bulajić”; „Gra o ciało. *Rondo* (1966), reż. Zvonimir Berković”; „Żywe obrazy. *Brzoza* (1967), reż. Ante Babaja”; „Barbarzyńcy w czarnych koszulach. *Kaja, zabiję cię!* (1967), reż. Vatroslav Mimica”; „Strzelba i ptak. *Kajdanki* (1969), reż. Krsto Papić”; „Baśń w horrorze. *Zdarzenie* (1969), reż. Vatroslav Mimica”; „Czekając na wypróżnienie. *Mirra, kadzidło i złoto* (1971), reż. Ante Babaja”; „Zmiercz bogów w Dubrowniku. *Okupacja w 26 obrazach* (1978), reż. Lordan Zafranović”; „Zagrzeb nostalgiczny i katastroficzny. *Rytm zbrodni* (1981), reż. Zoran Tadić”; „W drodze z lasu do variétés. *Kocha się tylko raz* (1981), reż. Rajko Grlić”; „Rodzina na wideo. *Co Iva nakręciła 21 października 2003 roku* (2005), reż. Tomislav Radić”; „Od traumy do jugotraumy. *Buick rivera* (2008), reż. Goran Rušinović”; „Niewidzialne zło. *Czarni* (2009), reż. Goran Dević, Zvonimir Jurić”.

O miejscu na zestawionej przez Patrycjusza Pająka liście piętnastu chorwackich arcydzieł filmowych rozstrzyga chronologia ich produkcji, a nie ranking ocen. Przyjęta zasada układu książki bardzo dobrze służy jej poznawczemu celowi przez to, że daje czytelny wgląd w dynamikę przemian chorwackiej (i w ogóle jugosłowiańskiej) kultury – nie tylko filmowej, skorelowanych z rytmem polityczno-społecznego życia federacji. Otwiera tę listę *Koncert* Branka Belana, zrealizowany w roku 1954 według scenariusza Vladana Desnicy, wybitnego twórcy literatury języka chorwacko-serbskiego. Niewiele wcześniej, tuż przed swoim politycznym upadkiem, prominentny działacz komunistycznej monopartii Milovan Đilas puścił w obieg skrzydlatą frazę „Polityka politykom, sztuka artystom” (*Politika političarima, umetnost umetnicima*), będącą niejako podpisem władz pod aktem demobilizacji ludzi kultury, wcześniej powoływanych na ideologiczny front walki o nowe. Gdy reżim okrzepł, utrzymując szerokie społeczne poparcie, polityczne zaangażowanie artystów przestało mu być niezbędne. Dla jugosłowiańskiej sztuki nastąpił lepszy czas. Oczywiście między powstaniem *Koncertu* a deklaracją Đilasa nie zachodzi bezpośredni związek przyczynowo-skutkowy, ale zbieżność obydwu wydarzeń jest nadzwyczaj symptomatyczna – *ex post* wolno nam widzieć w niej moment inicjujący liberalizację życia publicznego i kulturalnego w całej federacji, przygotowującą grunt pod wyglądate arcydzieła, szczególnie w dziedzinie tak drastycznie wystawianej na presję ideologii jak sztuka filmowa.

Koncert jest dziełem w chorwackim kinie przełomowym, pionierskim w zastosowaniu nowoczesnych (modernistycznych w znaczeniu, jakie terminowi *modern art* nadała krytyka angloamerykańska) technik narracyjnych w aspekcie głównie temporalnym: nieciągłości (eliptyczności) opowiadanych zdarzeń, kondensacji czasu akcji, wygrywania napięć między czasem indywidualnym protagonisty (pianistki Emy) i czasem historycznym. Dekadę lat pięćdziesiątych reprezentują na liście najlepszych filmów chorwackich jeszcze dwa tytuły: *H-8...* (1958) Nikoli Tanhofera – zainspirowany spóźnionym w Jugosławii egzystencjalizmem film (tragicznej) drogi, w którego interpretacji nie mogło zabraknąć odsyłacza do thrillera *Cena strachu* (*Le Salaire de la peur*, 1953) Henriego-Georges’a Clouzota – czarnej mszy francuskiego filmowego egzystencjalizmu, i neorealistyczny obraz Veljka Bulajicia *Bez rozkładu jazdy* (*Vlak bez voznog reda*, 1959), opowiadający o migracji wiejskich mieszkańców biednej, skalistej

Dalmatyńskiej Zagory na żyzne, dobrze zagospodarowane ziemie Baranji, opuszczone przez wysiedlonych Niemców. Jego twórcy, jak na neorealistów przystało, prowadzą ostrą obserwację życia, dają wnikliwe studium charakterów, artystycznie dokumentują aktywność społecznej tektoniki w tuż powojennej Jugosławii.

Złotą dekadą kina chorwackiego i jugosłowiańskiego stały się lata sześćdziesiąte – liberalne intermezzo „socjalistycznego estetyzmu”², przypadające na czas pomiędzy okresami twardszego kursu w wewnętrznej polityce federacji, spowodowanego przez destalinizacyjne czystki późnych lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych oraz przez Chorwacką Wiosnę i jej skutki w latach siedemdziesiątych. W zagrzebskich studiach nakręcono wtedy aż pięć filmów z prezentowanej tu listy. Jest wśród nich *Rondo* (1966) Zvonimira Berkovicia, uznane przez autora monografii za „szczytowe osiągnięcie chorwackiego modernizmu filmowego” (s. 101), w którym opowieść o grze emocji łączących dwoje małżonków i „tego trzeciego” rozwija się wedle konstrukcyjnego schematu ronda (konkretnie *Ronda a-moll* Mozarta). Jak film Berkovicia zawdzięcza sukces inspiracji muzycznej, tak *Brzoza* (*Breza*, 1967) Ante Babai zdobywa miejsce w reprezentacji arcydzieł plastycznymi pomysłami podsuwanymi twórcom (przede wszystkim operatorowi Tomislavowi Pinterowi, *nb.* także operatorowi *Ronda*) przez chorwackich ludowych artystów „naiwnych”. Antyfaszystowski obraz *Kaja, zabiję cię!* (*Kaja, ubit ću te!*, 1967) Vatroslava Mimicy proponuje alternatywną wobec operującej ideologicznymi i formalnymi stereotypami poetyki socrealistycznej narrację modernistyczną (nowofalową), przełamującą schematy realistycznej iluzji jednoznaczności. Estetykę naturalizmu „czarnej fali” – nurtu znamiennego dla jugosłowiańskiej kinematografii na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – artystycznie funkcjonalizuje Krsto Papić w *Kajdankach* (*Lisice*, 1969), będących bezwzględnym obrachunkiem z mitami ustroju zainstalowanego i napędzanego przez ukryte i jawne mechanizmy partyjnej, komunistycznej instytucji władzy. Drugi policzony między arcydzieła film Vatroslava Mimicy, według opowiadania Antoniego Czechowa nakręcone *Zdarzenie* (*Događaj*, 1969), w konwencji horroru rozwija podjętą w *Kaja, zabiję cię!* medytację nad złem i okrucieństwem.

²Termin Svety Lukicia (1963).

Lata siedemdziesiąte wnoszą na listę najwybitniejszych osiągnięć chorwackiego kina dwa tytuły: adaptację powieści Slobodana Novaka *Mirra, kaziđlo i zloto (Mirisi, zlato i tamjan, 1971)* w reżyserii Ante Babai – drugiego, obok Vatroslava Mimicy, twórcy reprezentowanego w „najlepszej piątce” dwoma filmami, i wojenny dramat Dubrownika okupowanego przez Włochów, Niemców i rodzimych ustaszy, *Okupacija w 26 obrazach (Okupacija u 26 slika, 1978)* w reżyserii Lordana Zafranovicia. Obydwa mają za swojego głównego bohatera czas: indywidualny w filmie Babai, którego protagonista bytujący w wyspiarskiej izolacji, u łoża chorej na śmierć kobiety, rozpamiętuje przegraną partię życia; historyczny w filmie Zafranovicia, brutalnie konfrontującego mit świetności i sławy Dubrownika z wojenną, okupacyjną rzeczywistością miasta sprofanowanego przez żywioły destrukcji, wszechobecne zło i zbrodnicze, spuszczone z uwięzi instynkty.

Również dwa filmy kwalifikujące się jako arcydzieła pochodzą z lat osiemdziesiątych, i to z samego początku dekady. Jednym z nich jest przedstawiciel nowego „kina gatunków”, *Rytm zbrodni (Ritam zločina, 1981)* – wyreżyserowany przez Zorana Tadicia, na kanwie opowiadania Pavla Pavličicia *Dobry duch Zagrzebia*, fantastyczny thriller ożywiający nostalgiczne klimaty zagrzebskiej dzielnicy Trnje – ginących peryferii wielkiego miasta w bezpośredniej bliskości jego centrum. Pod tą samą datą (przypominającą starszym Jugosłowianom pierwszy pełny rok bez Marszałka) towarzyszy mu na liście „piętnastki” film Rajka Grlicia *Kocha się tylko raz (Samo jednom se ljubi, 1981)*, polityczny i rodzinny melodramat przedstawiający klasowo-ideologiczny mezalians, którym dla każdej strony relacji jest małżeństwo człowieka o niskiej kondycji społecznej, ortodoksyjnego komunisty, beneficjenta wielkiej ustrojowej przemiany, z artystką baletnicą, córką bogatej rodziny mieszczańskiej, w nowych realiach politycznych zagrożonej w swoim ekonomicznym bycie. Ta historia opowiedziana w konwencji przeżytego gatunku filmowego (melodramatu) jest jeszcze jednym dowodem na to, jak wielką siłę atrakcyjną mają dla artystów chorwackiego kina rozrachunki z traumogennymi treściami narodowej pamięci, dręczącymi myśli i sumienia podmiotów chorwackich „wspólnot komunikacyjnych” wtedy, gdy są artykułowane, i jeszcze dotkliwiej przytłaczającymi wtedy, gdy są wypierane.

Lata dziewięćdziesiąte do przedstawianej kolekcji chorwackich arcydzieł filmowych nie wnoszą nic – bynajmniej nie dlatego, że Dziesiąta

Muza w szczękę oręża zamilkła (statystycznie rzecz ujmując, produkcyjny dorobek chorwackiego kina w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku w sposób znaczący nie odbiega *in minus* od stanu poprzedniego), ale nie wnoszą do niej nic dlatego, że propagandowe zaangażowanie w obronno-wyzwoleńczej wojnie ojczyźnianej nie przysporzyło filmowcom artystycznych laurów. Dopiero w latach dwutysięcznych kryzys jakości chorwackich filmów został przewyżniony, za czym przemawiają trzy obrazy zamykające filmowy kanon autorstwa Patrycjusza Pająka. W nawiązaniu do duńskiego awangardowego manifestu *Dogma '95*, a właściwie do osobistego, samodzielnie wypracowanego stylu z czasu debiutu w dawnym roku 1972, Tomislav Radić realizuje rodzinną opowieść *Co Iva nakreśliła 21 października 2003 roku (Što je Iva snimila 21. listopada 2003.)*, posiłkując się z jednej strony technikami narracji przywodzącymi na myśl neorealizm i francuską nową falę (a w jej przestrzeni głównie *cinéma vérité*), z drugiej zaś – przede wszystkim – współczesnymi możliwościami rejestracji obrazu i dźwięku, wpływającymi na ewolucję języka filmu, w którym oto narzędzie rejestracji staje się uczestnikiem rejestrowanego zdarzenia. Drugim filmem poprzedniej dekady, natarczywie się domagającym zainteresowania krytyków i kulturalnej publiczności, jest *Buick rivera* (2008), ekranizacja powieści Miljenka Jergovicia (także współscenarzysty), wyreżyserowana przez Gorana Rušinovicia. To jeszcze jeden film traumy (jugotraumy i jugonostalgii), doświadczanej przez jugosłowiańskiego apatrydę Hasana w kraju, z którym związał swoje emigranckie życie – w Ameryce. Ale nawet z perspektywy tego dalekiego kraju można z bliska – zwłaszcza jeśli przypadek zaaranżuje bohaterowi spotkanie z inną taką sierotą po Jugosławii – spojrzeć „trans-Atlantyk” na utraconą ojczyznę, której destrukcja dobrze się poddaje interpretacji w duchu koncepcji Freudowskiej psychoanalizy z podstawowym dla niej kompleksem ojca, *nb.* nadzwyczaj użytecznym jako klucz otwierający dostęp również do skomplikowanej osobowości bohatera. Ostatnim w porządku prezentacji „najlepszej piętnastki” chorwackich filmów fabularnych są *Czarni (Crnci)*, (2009) w reżyserii Gorana Devicia i Zvonimira Juricia, zarazem autorów scenariusza. Ten wojenny, a raczej antywojenny wielki moralitet o złu, osnuty na kanwie epizodu ostatniego konfliktu militarnego chorwacko-serbskiego, jako nieliczny, ale nie jedyny wyróżnia się na tle obfitego filmowego pokłosa chorwackiej wojny ojczyźnianej rezygnacją z obsadzania Chorwatów

wyłącznie w rolach ofiar konfliktu (z autowiktyimizacji) na rzecz rozliczania się także z własnym zbrodni.

Książkę kończy rozdział „Kino chorwackie między (post)jugosłowiańskością a europejskością” – pożyteczna, uzasadniona głównie troską autora o komfort czytelnika rekapitulacja podstawowych treści wydobytych z interpretacji piętnastu chorwackich filmów uznanych za wybitne, a zarazem element kompozycji formalnie ją domykający. Po nim następują jeszcze „Dane produkcyjne filmów i nagrody”, „Bibliografia”, „Nota bibliograficzna”, „Summary”, „Indeks osób” i „Indeks filmów”. Wszystkie te działy są zredagowane bardzo starannie, ku satysfakcji czytelników, którzy zechcą korzystać z książki również jako z leksykonu wiedzy o chorwackiej kinematografii, umożliwiającego szybkie pozyskiwanie rzetelnej, godnej zaufania informacji.

Najcenniejszą wszak treścią *Arcydział chorwackiego filmu fabularnego* są wysokiej próby interpretacje tychże, wyostrające estetyczną i etyczną wrażliwość odbiorcy, mobilizujące jego myśl do wzmożonej aktywności i otwierające przed nią rozległe pola asocjacji. Dwa są główne źródła satysfakcji, jaką widz odnosi ze spotkania z dziełem filmowej sztuki (przy czym czerpanie z jednego nie wyklucza korzystania z zasobów drugiego). Źródłem pierwszym jest znajomość gramatyki i stylistyki języka filmu, jego reguł i konwencji, poszerzająca możliwości odbioru podwójnie kodowanych znaczeń symbolicznego przekazu i ułatwiająca trafną ocenę nowatorstwa obrazu; tę wiedzę o tajnikach filmowej narracji i warsztatu można skutecznie doskonalić poprzez edukację i autodidaktyzm. Źródłem drugim jest przyrodzony człowiekowi, jakkolwiek również podatny na „uprawę”, dar szczerego, prostodusznego, bezinteresownego zawierzenia żywiłowi opowieści będącej egzystencjalną wręcz ludzką potrzebą; wsparty empatią podmiotu spotkania, umożliwia mu on zaangażowane uczestnictwo w misterium sztuki, z reguły niosącej głębokie przesłanie moralne, to zaś uczestnictwo nie musi być warunkowane wysokimi specjalistycznymi kwalifikacjami w dziedzinie filmoznawstwa. Najwybitniejsze osiągnięcia chorwackiego kina, zinterpretowane przez polskiego slawistę kulturoznawcę, w bardzo znacznym stopniu zadowalają potrzeby zarazem koneserów języka filmu, jak i admiratorów opowieści z wyrazistą pointą moralną, często wytrącającą z inercji myśl wygodnie, leniwie zagnieżdżoną w stereotypach i wmó-

wieniach. Chorwaccy twórcy osiągają artystycznie znakomite i etycznie relewantne efekty swoich prac wtedy zwłaszcza, gdy poddają rewizji spetryfikowane pojęcia i treści kultury, jej wartości czy antywartości: pamięć i tradycję, przemoc i okrucieństwo.

Najdobitniejszym przykładem takiej rewizji są „czarnofalowe” *Kajdanki* Krsta Papicia – film łączący w jedno dwa wątki narracji: polityczny i obyczajowy. Pierwszy ukazuje działanie partyjnego aparatu represji skierowanych przeciw rodzimym stalinowcom w następstwie konfliktu przywódczych aspiracji Stalina i Tity, w rezultacie powodującego wykluczenie Jugosławii, w roku 1948, ze wspólnoty państw „demokracji ludowej”, podporządkowanych Związkowi Radzieckiemu; wątek drugi, obyczajowy, wprowadza widza w realia kultury patriarchalnej obrzędem tradycyjnego chłopskiego wesela, stanowiącego społeczną przestrzeń działania złych mocy, którym drogę do świata swojskiej archaiki toruje obca, wroga ideologia. W sytuacji, gdy obcość zagraża swojskości naruszeniem jej aksjologicznego ładu, tradycja jako ostoja i gwarant tegoż ładu bardzo zyskuje na wartości – z takim jednakże przekonaniem oglądamy *Kajdanki* najwyższej do sceny linczu wieśniaków na pannie młodej, który to rytuał kozła ofiarnego brutalnie burzy iluzję opozycji złej inwazyjnej ideologii i dobrej tradycji własnej, zastępując opozycję analogią między dwoma opresyjnymi systemami społecznymi, mającymi za fundament przemoc naturalną i symboliczną: mężczyzn nad kobietami, kolektywu nad indywidualnością. W istocie rzeczy bowiem pozorna, jak się okazuje, opozycja komunizmu i patriarchalizmu jest sojuszem „trzymających władzę” nad społeczeństwem, jakkolwiek względem siebie konkurencyjnych sił. Zakwestionowanie prawdy stereotypu „dobrej” tradycji i „złej” politycznej doktryny rodem z dalekiego, nieprzyjaznego świata to szczególnie cenna i oryginalna wartość poznawcza książki Patrycjusza Pająka, niepokojąca sugestią, że „właśnie tradycja wytwarza odpowiednie warunki kulturowe, aby ideologia komunistyczna się na Bałkanach przyjęła” (s. 173). Z tą wiedzą mniej empatycznie, za to bardziej analitycznie patrzymy na opresję jednej kultury doznawaną ze strony kultury drugiej, dokonuje się ona bowiem – w tym wypadku – w aksjologicznej przestrzeni „samych swoich”, niejako w myśl zasady prawa rzymskiego *Volenti non fit iniuria*.

Jak pamięć z tradycją, tak przemoc jako niezbędne narzędzie władzy sprawowanej we wszystkich kręgach ludzkich wspólnot, od rodzinnych

poczynając, idzie w parze z okrucieństwem, które ma jej zapewnić skuteczność. Zastanawiające, w jak wielu południowoślowiańskich (bałkańskich) dziełach sztuki słowa i obrazu fenomen okrucieństwa zyskuje status wielkiego tematu czy motywu opowieści o ludzkiej kondycji w jej wymiarze jednostkowym i społecznym. W omawianej piętnastce chorwackich arcydzieł filmowych jest ich aż sześć: *Brzoza*, *Kaja, zabiję cię!*, *Kajdanki*, *Zdarzenie*, *Okupacja w 26 obrazach*, *Czarni*. Dominują wśród nich, co oczywiste, filmy rozgrywające się w „środowisku naturalnym” przemocy i bestialstwa, czyli na wojnach (*Kaja, zabiję cię!*, *Okupacja w 26 obrazach*, *Czarni*) i na froncie bezkompromisowej walki ideologicznej, prowadzonej w warunkach pokojowych (*Kajdanki*). W *Zdarzeniu*, baśniowym na poły horrorze, spiralę zbrodni rozkręca motyw rabunkowy, toteż także tutaj – można by rzec – okrucieństwo w swoim stoi domu. Może natomiast zaskoczyć policzenie między obrazy z tematyczną dominantą okrucieństwa estetycznie wyrafinowanej *Brzozy* – opowieści o nieprzystosowaniu wrażliwej, subtelnej dziewczyny do swojej macierzystej skądinąd kultury chłopskiej, głęboko – ma się rozumieć – osadzonej w tradycji i żyjącej według zasady społecznego darwinizmu, minimalizującego szanse życia i przeżycia jednostkom o tyle słabszym, o ile wrażliwszym. Okazuje się jednak, a prawda to ewidentna, że generować okrucieństwa nie musi aż sadyzm: z tym zadaniem nieźle sobie poradzi niezdolność do współodczuwania, do zwykłej ludzkiej empatii.

Jugosławiście temat okrucieństwa w filmoznawczej pracy kroatystycznej przywodzi na myśl niewielką, ale ze stanowiska etyki życia wyjątkowo ważną broszurę *O okrucieństwie* (Kraków 1928) autorstwa naszego myśliciela Mariana Zdziechowskiego, pośród którego licznych specjalności naukowych napotykaemy także kroatystyczną literaturoznawczą, udokumentowaną książką *Odrodzenie Chorwacy w wieku XIX. Illiryzm – Stan-ko Vraz – Iwan Mažuranić – Piotr Preradović* (Kraków 1902). Książka ta i polemika wokół niej, podjęta przez autora z wybitnym językoznawcą Vatroslavem Jagiciem, uczyniły Zdziechowskiego postacią obecną i rozpoznawalną także w chorwackim dyskursie publicznym. Wspominając go przy lekturze *Arcydzieł chorwackiego filmu fabularnego*, nie sposób się oprzeć refleksji, że gdyby żył w dzisiejszej dobie i zechciał kontynuować rozważania nad zjawiskiem okrucieństwa, odnośnych materiałów pogładowych znalazłby aż nadto również we współczesnej sztuce filmowej

kraju, którego kulturę badał i przybliżał swoim rodakom nie tylko z me-
rytoryczną kompetencją sławisty, ale i z przenikliwością diagnosty moral-
nej kondycji społeczeństw i narodów. Wyrażona parę akapitów wcześniej
opinia o inspirującej mocy książki Patrycjusza Pająka, uczącej krytyczne-
go czytania tekstów kultury zwłaszcza poprzez ich odniesienia do innych
tekstów, poprzez asocjacje i porównania, które w istocie rzeczy są war-
tościowaniem, niechby znalazła w zauważonej tu paraleli jeszcze jedno
przekonujące potwierdzenie.

Literatura

- Plaźewski, J. (1982). *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti hrvat-
ske kinematografije*. Zagreb: Nakladni Zavod Globus.
- Zdziechowski, M. (1928). *O okrucieństwie*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza,
Drukarnia „Czasu”.