

Karykatura jugosłowiańskiej rzeczywistości – Nowe szaty cesarza Ante Babai

ABSTRACT. Urszula Putyńska, *Karykatura jugosłowiańskiej rzeczywistości – „Nowe szaty cesarza” Ante Babai* [A caricature of Yugoslav reality – *The Emperor’s New Clothes* by Ante Babaja]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 233–261. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.13>.

This article aims to analyze *The Emperor’s New Clothes* (1961), the first feature movie by Ante Babaja. The director employed his vivid literary imagination to retell the classic fairy tale by Hans Christian Andersen. Babaja’s theoretical self-awareness, his deep understanding of the very process of adapting literature, enabled him to create a layered allegory of Yugoslavia under the rule of Josip Broz-Tito.

KEYWORDS: Ante Babaja, Croatian cinema, adaptation, allegory, caricature, satirical film, Croatian film modernism

Ante Babaja (1927–2010), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli chorwackiego modernizmu filmowego, realizując w 1961 roku pełnometrażowy debiut fabularny – *Nowe szaty cesarza* (*Carveo novo ruho*) – inspirował się XIX-wieczną baśnią Hansa Christiana Andersena, jednak znany utwór duńskiego pisarza potraktował jako pretekst do wyrażenia jednoznacznej krytyki wobec autorytarnych rządów Josipa Broza-Tity. Należy przy tym zaznaczyć, że wyraźna predylekcja do stylizacji obrazu filmowego oraz kamuflowanie kontestacyjnego komentarza wobec rzeczywistości społeczno-politycznej w alegorycznej strukturze dzieła to wyróżniki pierwszego etapu filmowej biografii reżysera. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku twórca w duecie z reżyserem teatralnym Božidarem Violiciem zrealizował wiele koherentnych pod względem ideowym i formalnym krótkich fabuł¹. Intencjonalne i konsekwentne odejście od standardowych dla kina fabularnego konwencji przedstawieniowych unaocznia się w całościowej strukturze filmów: fotografii i montażu, grze aktorskiej, scenografii oraz ścieżce dźwięko-

¹ W okresie najintensywniejszej współpracy Babai i Violicia (1958–1964) powstało pięć krótkometrażowych filmów fabularnych: *Nieporozumienie* (*Nesporazum*, 1958), *Łokieć (jako taki)* (*Lakav [kao takav]*, 1959), *Jury* (1962), *Miłość* (*Ljubav*, 1963) i *Drogowskazy są na swoim miejscu* (*Putokazi stoje na mjestu*, 1964). Violić był także współscenarzystą pełnometrażowych filmów fabularnych Babai pt. *Brzoza* (*Breza*, 1967), *Mirra, kadzidło i złoto* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1971).

wej². W rezultacie dążenia do jak najpełniejszego nasycenia formy treścią, przy jednoczesnej próbie uniwersalizowania wymowy przez wyabstrahowanie świata przedstawionego z bezpośrednich odniesień do konkretnego miejsca i czasu, filmy te przypominają „wizualne alegorie”³. Dzięki użyciu konkretnych środków twórczych satyryczne utwory audiowizualne w sposób aluzyjny ewokują krytycyzm twórcy wobec rzeczywistości politycznej ówczesnej Jugosławii i obserwowanych – w dużej mierze generowanych przez nią – postaw społecznych. Dowartościowanie znaczeniotwórczego potencjału fotografii i montażu skutkuje wykorzystaniem nietypowych, biorąc pod uwagę czas powstania i genologiczne przyporządkowanie dzieł, technik filmowych, jak np. manipulowanie ruchem (przyspieszenie, spowolnienie, redukcja), fotografia wysokiego klucza (w przypadku dwóch tytułów), geometryzacja wewnętrznej kompozycji kadrów, hiperbolizacja gestów aktorskich, stylizacja ścieżki dźwiękowej. W konsekwencji specyfika wizualno-audytywna krótkich fabuł zbliża się do estetyki filmu animowanego⁴. Oryginalna struktura formalna utworów w dużym stopniu wynika z przyjętej koncepcji transponowania znaczeń w sposób alegoryczny. Potrzeba mówienia „nie wprost” warunkowała konieczność szukania rozwiązań oddalających zbieżność świata przedstawionego z ówczesnymi realiami życia w socjalistycznej Jugosławii.

Wspominając o stylizacji wizualnej filmów tego okresu działalności twórczej reżysera, Silvestar Kolbas zwraca uwagę, że radykalne zredukowanie mimetycznego charakteru fotografii wynika z podporządkowania całości „czytelności i czystości alegorycznego komunikatu”, realizm obrazowania zostaje więc ograniczony jedynie do wymiaru „niezbędnej rozpoznawalności i [możliwości – przyp. U.P.] powiązania wyrażonej idei z rzeczywistością”⁵. Przyjęta przez reżysera konwencja utworów filmowych (satyra, stylizacja) stanowiła więc swego rodzaju fortel, oddalający ryzyko odczytania sensów filmowych przez związanych z państwową kinematografią decydentów politycznych jako polemiczne wobec panującej ideologii. Mimo że w latach 50. XX wieku w socjalistycznej Jugosławii doszło do powolnego osłabiania rygorów instytucjonalnego reżimu, wciąż jednak na sztukę nakładano określone wymagania czy raczej obostrzenia. Niemożliwe były otwarta krytyka

² To filmy pozbawione dialogów. Wyjątkiem są analizowane tu *Nowe szaty cesarza*, w których poziom audytywny stanowi istotny komponent warstwy semantycznej.

³ Określenie Silvestara Kolbasa. *Vide* S. Kolbas, *Slikovni stil Ante Babaje*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002, s. 73.

⁴ Silvestar Kolbas twierdzi nawet, że „zastosowane środki stylizacyjne zbliżają obraz [filmowy – przyp. U.P.] Babai do pierwszych animacji komputerowych i realizowanych techniką cyfrową teledysków”. *Ibidem*, s. 72–73.

⁵ *Ibidem*, s. 73.

systemu i jawne wskazywanie zjawisk społecznych niemieszczących się w idealistycznym wizerunku socjalistycznego uniwersum. Proreżimowi urzędnicy na różnych szczeblach struktury instytucji kulturalnych dysponowali narzędziami, które dawały im realny wpływ na losy poszczególnych dzieł, a niejednokrotnie również ich twórców. W kontekście kinematograficznym były to choćby ograniczenia dystrybucyjne, zakaz wysyłania na zagraniczne festiwale, konieczność wprowadzenia zmian do przedłożonego scenariusza lub ingerencja w gotowy materiał filmowy.

W tych warunkach wykorzystanie alegorii jako matrycy dla budowania warstwy semantycznej stanowiło więc jedną ze skutecznych metod szyfrowania „nieprawomyślniej” refleksji: „alegoryczne (metaforyczne) dzieło artystyczne zawsze bronić można było ze stanowiska dosłowności – wskazując na to, co faktycznie zostało ukazane, i odpierać zarzuty dotyczące płaszczyzny metaforyczno-alegorycznej jako «nadinterpretowanie», jako narzucanie znaczenia «z zewnątrz»”⁶. Cytowany wyżej Hrvoje Turković zwraca uwagę, że artystyczne próby artykulacji – w sposób zapośredniczony i przy dowartościowaniu środków formalnych – krytycznego stosunku do rzeczywistości były w kulturze chorwackiej tego okresu zjawiskiem ogólniejszym.

Metaforyzacja ideowej zawartości dzieł cechowała twórczość „krugowców” (*krugovaši*)⁷ – kluczowej dla rozwoju powojennej literatury chorwackiej formacji pisarzy związanych z wychodzącym w latach 1952–1958 czasopiśmie „Krugovi” („Kręgi”), a w kulturze filmowej były to przede wszystkim krótkie filmy rysunkowe artystów tzw. zagrzebskiej szkoły filmu animowanego (*Zagrebačka škola crtanog filma*)⁸ i kino eksperymentalne tworzone przez filmowców amatorów (działających w ramach klubów filmowych, m.in. w Belgradzie, Zagrzebiu, Splicie)⁹. Dorobek Babai z początku drugiej połowy XX wieku wpisuje się w kulturowo-polityczną atmosferę tego okre-

⁶ H. Turković, *Umjetnost kao osobni program*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002, s. 45.

⁷ W polskim piśmiennictwie występuje również określenie „krugowasze”.

⁸ Należy dodać, że określenie to w międzynarodowym środowisku filmowym zaczęło funkcjonować po Festiwalu Filmowym w Cannes w 1958 roku. Ogromny sukces zaprezentowanych wtedy siedmiu chorwackich filmów animowanych: trzech tytułów Dušana Vukoticia – autora jedyne w historii kinematografii chorwackiej filmu nagrodzonego Oscarem – *Surogat* (1961), czyli *Abra kadabra*, *Cowboy Jimmy*, *Čarobni zvuci* (*Czarodziejskie dźwięki*), animacji Vatroslava Mimicy, czyli *Samac* (*Sam*), *Strašilo* (*Straszylło*) i *Na livadi* (*Na łące*), oraz *Premijera* (*Premiera*) Nikoli Kostelaca sprawił, że w prasie europejskiej zaczęto pisać o „zagrzebskiej szkole filmu animowanego”. Według Iva Škrabala po raz pierwszy zwrotu tego użyli francuscy krytycy filmowi Georges Sadoul i André Martin. *Vide* I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997. Pregled povijesti hrvatske*, Zagreb 1998, s. 284–285.

⁹ W tym duchu powstawały również dzieła twórców (głównie architektów i malarzy) zagrzebskiej grupy artystycznej EXAT-51, działającej na przestrzeni lat 1950–1956, która – jak pisał Ivo Škrabalo – „w sposób programowy wprowadziła sztukę konceptualną i radykalnie

su, gdy coraz wyraźniej postulowano – bezpośrednio i poprzez specyfikę dzieł – idee artystyczne i światopoglądowe kontrastujące z obowiązującą ideologią polityczną. Warto zanotować uwagę Ante Peterlicia, który opisując kondycję chorwackiego kina na tle zachodzących w latach 50. zmian w życiu literackim (ze szczególnym uwzględnieniem wspomnianego środowiska „krugowców”), wyróżnia Babaję jako jedyne go reżysera tworzącego w tym czasie utwory fabularne o charakterze formalnego eksperymentu w ramach państwowej produkcji filmowej¹⁰. W tym kontekście charakter wczesnej twórczości reżysera akcentuje także Turković, pisząc o wstępnej fazie modernizmu w kinematografii chorwackiej. Autor podkreśla, że pierwsze oznaki nowego nurtu, poza działalnością eksperymentatorów amatorów, były zauważalne również w dokumentach, a w produkcji fabularnej w sposób szczególnie ujawniały to „krótkie filozoficzno-alegoryczne, wyraźnie stylizowane filmy Ante Babai”. Krótkometrażowe fabuły właśnie ze względu na fakt, że były realizowane w państwowych wytwórniach, ale odbiegały zarówno na poziomie formy, jak i treści od dominującej produkcji, odbierano jako eksperymentalne¹¹.

Niejednoznaczny status

W historię powstania *Nowych szat cesarza*, jak również ówczesną recepcję i współczesną (re)waloryzację dzieła, jest wpisany pewien paradoks. Fabuła pierwotnie była pomyślana jako kolejny krótki film satyryczny współautorstwa Babai i Violicia, odróżniający się od wcześniejszych dzieł tandemu twórców bezpośrednim nawiązaniem do tekstu literackiego¹². Sprawdzony

zerwała z oficjalnie zalecanym realizmem socjalistycznym (czym znacznie przyczyniła się do poszerzania granic wolności [twórczej – przyp. U.P.]). *Vide* I. Škrabalo, *op. cit.*, s. 294.

¹⁰ A. Peterlić, *Hrvatski film u vrijeme časopisa „Krugovi” (1952.–1958.)*, [w:] *idem, Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb 2012, s. 150.

¹¹ H. Turković, *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 59, s. 92–93.

¹² Mimo bezpośredniego odniesienia do znanej baśni, choćby poprzez użycie tożsamego z nią tytułu, nie ma wątpliwości, że idea twórców nie ograniczała się do próby odzwierciedlenia znanej opowieści w medium audiowizualnym. Ich ambicją było zrealizowanie autonomicznego dzieła filmowego. Świadomy wybór materiału literackiego – wykorzystanie rozpoznawalnej kulturowo treści – pozwalał na „wyposażenie” jej w nowe znaczenia i wyrażenie krytyki aktualnej rzeczywistości w sposób zawołowany. Stosunek reżysera zarówno do adaptowanej literatury, jak i samego procesu adaptacji (nie tylko w kontekście analizowanego tytułu) wpisuje się we współczesną refleksję badawczą, w której akcentuje się autonomiczny i autorski charakter adaptacji. Linda Hutcheon stwierdza, że film bezpośrednio nawiązujący do danego dzieła literackiego ma charakter palimpsestowy, nigdy jednak nie stanowi jego odtworzenia (*vide* L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London – New York 2013, s. 33). Na znaczeniu

już koncept stylizacji wizualnej (doświadczenie z produkcji filmu *Łokieć [jako taki]*) miał zostać powtórzony i rozwinięty, by – ponownie – z pomocą alegorii móc wyrazić niepokój związany z obserwowaną sytuacją społeczno-polityczną. Gdy jednak okazało się, że aspiracje artystyczne przekraczają możliwości budżetowe¹³, rozbudowano sceny jednego z wątków, by film odpowiadał kategorii pełnometrażowej¹⁴. Ten zabieg zadecydował więc o „konieczności” klasyfikowania *Nowych szat cesarza* jako fabularnego debiutu Babai.

Wtórne wobec wstępnych założeń decyzje miały wpływ na ostateczny efekt artystyczny: dziełu zarzucano rozwlekłość i podporządkowanie wartości ideowej koncepcji estetycznej. Oryginalna forma – która z jednej strony poświadczała coraz wyraźniej manifestowaną wówczas przez twórców potrzebę zindywidualizowania języka artystycznej wypowiedzi, z drugiej zaś służyć miała jako fortel chroniący przed konsekwencjami jednoznacznego od-

traci również kategoria wierności jako kryterium wartościowania dzieła filmowego, którego podstawę scenariuszową stanowi utwór literacki. Przyjmując za Wernerem Faulstichem, że literatura, rozumiana jako „konstrukt sensu”, nieukształtowana w pełni opowieść, osiąga konkretną postać i może zostać uobecniona dopiero w medialnym zapośredniczeniu (np. opowieść w medium książki, film fabularny w medium filmu), utwór adaptowany i jego filmową adaptację należy interpretować jako dzieła równoprawne (vide K. Kozłowski, *Przedmowa*, [w:] W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction Wojna światów (1953/1954) Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, Poznań 2017, s. X–XI). Dzieła filmowe będące adaptacjami literatury traktuje się więc jako odmienne i autonomiczne utwory zrealizowane „na kanwie «tego samego» literackiego zamysłu, w obrębie «tej samej» opowieści” (vide A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 29). Trzeba mieć przy tym świadomość, że dostępny odbiorcy ostateczny kształt dzieła determinuje splot wielu czynników, m.in. uwarunkowania medialne, historycznie zmienne konteksty zewnętrzne (np. modele produkcji, rozwój technologiczny, nawyki odbiorcze), a w węższej perspektywie – indywidualna strategia artystyczna autora.

¹³ Głównie ze względu na sprzęt oświetleniowy niezbędny do zrealizowania obrazu filmowego w technice wysokiego klucza oraz koszty scenografii i kostiumów.

¹⁴ Do tej kwestii reżyser odniósł się w czasie rozmowy prowadzonej przez Petara Krelję po pokazie *Nowych szat cesarza* 5 marca 1984 roku w KIC-u (Kulturno informativni centar [Centrum kultury i informacji] w Zagrzebiu (w spotkaniu uczestniczyli również odtwórczynie dwóch głównych ról kobiecych Ana Karić [filmowa Verginija] i Aleksandra Violać Dabetić [cesarzowa], odtwórca roli Kapitana Straży Antun Nalis, kompozytor Anđelko Klobučar i scenograf Zvonko Lončarić). Z perspektywy czasu Babaja oceniał rozbudowanie wyjściowego konceptu narracyjnego jako decyzję błędną, podkreślając również, że pod względem stylistycznym utwór zdecydowanie jest bliższy zrealizowanym wcześniej krótkim filmom niż późniejszym fabułom pełnometrażowym: „*Nowe szaty cesarza* były [...] pomyślane jako krótki film, jednak po tak ogromnym zaangażowaniu w pracę – gdy wyczarowaliśmy cuda z techniki, z kostiumów, sam nie wiem, co jeszcze – było nam strasznie szkoda, by skończyło się to tylko krótkim filmem. Na chwilę przed rozpoczęciem zdjęć postanowiliśmy całość wydłużyć, co najprawdopodobniej było jednym z błędów. Także [wydaje się, że ten film – przyp. U.P.] znacznie lepiej odnajduje się wśród krótkich filmów [satyrycznych – przyp. U.P.] niż wśród późniejszych pełnometrażowych fabuł”. Vide *Prijepis tribine filma Carevo novo ruho*, s. 2, źródło: HK – HDA.

czytania antyreżimowego wydźwięku filmu – zdominowała jego płaszczyznę semantyczną. W pewnym sensie okazała się więc jego słabością. Wspomnieć jednak należy, że choć polityczny wymiar dzieła został w ówczesnej recepcji niemal całkiem zignorowany, *Nowe szaty cesarza* objęto zakazem wysyłania na zagraniczne festiwale. Opisując dzieje kina chorwackiego, Ivo Škrabalo zwraca uwagę, że to właśnie możliwość dewaluacji wartości artystycznej filmu pozwalała w trakcie argumentowania decyzji o ograniczeniu dystrybucyjnym pominąć jej ideologiczne podłoże. Sam jednak w dość krytycznym tonie odniósł się do ostatecznego rezultatu współpracy Babai i Violicia:

Film zaowocował monotonią, która na ogół dominuje, gdy całość przeżycia estetycznego usiłuje się osiągnąć za pomocą twórczej strategii opartej na jednym (nawet jeśli dobrze pomyślanym) chwycie [twórczym – przyp. U.P.] – w ostatecznym rozrachunku nieistotnym dla wewnętrznej struktury opowieści. Tutaj była to stylizowana fotografia, której podporządkowano wszystkie pozostałe elementy i z powodu której pewne istotne elementy łatwo było zignorować. Ułatwiło to pracę tym, do których obowiązków należało uniemożliwić dotarcie filmu niepoprawnie politycznego na zagraniczne festiwale, gdzie mógłby wywołać kontrowersje¹⁵.

Korzyścią wynikającą z wtórnego „wydłużenia” dzieła była jednak możliwość zaprezentowania go na 7. Festiwalu Filmowym w Puli, gdzie od 1960 roku do konkursu przyjmowano jedynie produkcje długometrażowe¹⁶. Zważywszy na nowatorski pod względem formalnym charakter debiutu (nie tylko na tle krajowej produkcji fabularnej) i koszty całego przedsięwzięcia, jego odbiór mógł być dla twórców rozczarowujący, jednak w wyróżnieniach festiwalowych ten tytuł nie został całkiem pominięty. Gremium jurorskie doceniło jeden z elementów wizualnej płaszczyzny obrazu filmowego, przyznając Jagodzie Buić nagrodę za kostiumy. Podkreślić należy również fakt, że imponujący efekt pracy wybitnej chorwackiej kostiumografki został uwypuklony dzięki zrealizowaniu filmu na taśmie kolorowej. Jeśli przyjąć jego oficjalną kategorię metrażową, będzie to nie tylko pełnometrażowy debiut Babai, lecz także pierwszy w historii chorwackiej kinematografii długi film w kolorze¹⁷. O ambicjach towarzyszących temu oryginalnemu projektowi

¹⁵ I. Škrabalo, *op. cit.*, s. 260.

¹⁶ Ówczesnie oficjalna nazwa festiwalu brzmiała: Festiwal Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego w Puli (*Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli*). Krótkie filmy pokazywano na Jugosłowiańskim Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Belgradzie (*Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*).

¹⁷ Wcześniejsze filmy zrealizowane na taśmie kolorowej były kierowane do odbiorcy dziecięcego: krótka animacja *Crvenkapica (Czerwony Kapturek)* Aleksandra Marksa i Nikoli Kostelaca z 1955 roku i średnometrażowy film dla młodzieży *Klempo (Kłapouch)* w reżyserii Nikoli Tanhofera. Cf. P. Pająk, *Żywe obrazy*, [w:] *idem, Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*, Warszawa 2018, s. 127. Według wspomnień reżysera zgodę na wykorzystanie taśmy

świadczy również dobór współpracowników, wśród których znaleźli się wybitni twórcy sztuki: nestor tamtejszej kinematografii, reżyser i operator uznawany za pierwszego profesjonalnego filmowca chorwackiego Oktavijan Miletić¹⁸, Anđelko Klobučar – kompozytor, autor aranżacji muzycznych do ponad stu filmów krajowej produkcji (fabularnych, dokumentalnych i animowanych, w tym kilku krótkich metraży i wszystkich pełnometrażowych fabuł Babai)¹⁹ czy odpowiedzialny za scenografię, współpracujący również jako rysownik z twórcami zagrzebskiej szkoły filmu animowanego Zvonimir Lončarić.

Dzisiejszy status *Novych szat cesarza* także cechuje się niejednoznacznością. Mimo że informacje o filmie pojawiają się w historycznych opracowaniach dotyczących chorwackiej kinematografii oraz artykułach opisujących dorobek Babai (obraz jest wyróżniany ze względu na „autorytet” pełnometrażowego debiutu), do tej pory nie powstało wiele tekstów w całości mu poświęconych²⁰. We współczesnych analizach filmoznawczych i historycz-

kolorowej otrzymał on ze względu na domniemany gatunek powstającego filmu, a więc bajki realizowanej z myślą o widzu niedorosłym. Cf. D. Radić, V. Sever, *Razgovor z Antom Babajom*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002, s. 165.

¹⁸ Oktavijan Miletić (1902–1987) – reżyser i operator określany mianem prekursora kina chorwackiego. Pierwsze filmy amatorskie tworzył od końca lat 20. XX wieku, wykazując skłonność do eksperymentowania z formą filmową. Do jego najbardziej interesujących dzieł zalicza się realizowane w latach 30. krótkie fabuły, niepozbawione humorystycznego tonu, niejednokrotnie parodiujące ówczesnie popularne gatunki czy nawiązujące, również w duchu parodystycznym, do konkretnych dzieł europejskich twórców, m.in. *Ah, bješe samo san* (1932, *Ach, to był tylko sen*), *Strah* (1933, *Strach*), *Faust* (1934), *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934, *Zagreb w świetle metropolii*; w filmie autor wykorzystuje dokumentalny materiał ukazujący miejską rzeczywistość, jednak przez charakter międzyujęciowych tablic z napisami tworzy ironiczny, wykrzywiony obraz Zagrzebia jako metropolii), *Nocturno* (1935, *Nokturn*), *Šešir* (1937, *Kapelusz*; pierwszy profesjonalny film Mileticia). Twórca był także autorem pierwszego chorwackiego pełnometrażowego filmu dźwiękowego *Lisinski*, zrealizowanego w ramach kinematografii Niezależnego Państwa Chorwackiego (*Nezavisna Država Hrvatska*, NDH). Biograficzny utwór ukazujący losy chorwackiego kompozytora Vatroslava Lisinskiego (1819–1854) miał swoją premierę w 1944 roku i był jednocześnie pierwszą oraz ostatnią pełnometrażową fabułą w reżyserskim dorobku filmowca. Więcej na temat działalności twórczej Oktavijana Mileticia w: A. Peterlić, V. Majcen, *Oktavijan Miletić*, Zagreb 2000; D. Kosanović, *Beogradski filmovi Oktavijana Miletića*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 59, s. 84–91; *Oktavijan Miletić do Lisinskog* (katalog wystawy; autorzy tekstów: J. Kukoć, K. Nosković), Zagreb 2017; P. Pająk, *Chorwacki film fabularny w pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *idem*, *Arcydziela...*, ed. cit., s. 31–37.

¹⁹ Z wyłączeniem filmu *Mirra, kadzilo i zloto*, który jest pozbawiony ścieżki muzycznej. Pieśni, które pojawiają się w utworze, mają charakter diegetyczny. Odpowiedzialny za opracowanie dźwiękowe tego dzieła był Živan Cvitković, współpracujący później z Babają przy doborze ludowych utworów muzycznych wykorzystanych w filmie *Brzoza*.

²⁰ Jedyne znany mi artykuł, którego autorzy koncentrują się na analizie i interpretacji debiutu Babai, to: A. Kos-Lajtman, D. Radić, Carevo novo ruho, *priča Hansa Christiana An-*

nofilmowych badacze podkreślają ujawniające się w debiutanckim dziele twórcy innowacyjność zastosowanych rozwiązań filmowych oraz indywidualizm stylu autora. Uwagi o niezasłużonym braku sukcesu i – warunkowanej również kontekstem politycznym – nieobecności afirmatywnej recepcji w czasie jego powstania można interpretować jako sugerowanie możliwości nowego, rewaloryzującego spojrzenia na film, a także potraktować jako bodziec do głębszej refleksji nad „tą bajką bez poezji”, jak w 1961 roku na łamach czasopisma „Filmska kultura” („Kultura Filmowa”) w relacji z Festiwalu Filmowego w Puli określił go Vicko Raspor²¹.

Podobnie jak w opisanych wcześniej krótkich satyrach z końca lat 50. ujawnia się tu bezkompromisowość w forsowaniu własnego stylu filmowego, co odzwierciedla eksperymentowanie formalne czy alegoryczne ujęcie krytycznego wobec rzeczywistości komentarza. Nikica Gilić zaznacza, że ówczesny brak afirmatywnej krytyki z pewnością wydłużył okres oczekiwania na możliwość zrealizowania przez reżysera kolejnego utworu pełnometrażowego²². Stało się to dopiero po sześciu latach od premiery debiutanckiego dzieła²³, a zrealizowana w 1967 roku *Brzoza* okazała się nie tylko jednym z ważniejszych dzieł w filmografii twórcy, lecz także jednym z największych osiągnięć artystycznych chorwackiego kina autorskiego. Na niejednoznaczność statusu *Nowych szat cesarza* wskazuje również fakt, że to właśnie kolejny długi metraż często jest nazywany właściwym debiutem reżysera.

Bajka dla dorosłych

Biorąc pod uwagę całościowy dorobek Babai, wykorzystanie XIX-wiecznej baśni jako matrycy opowiadania filmowego wydaje się decyzją daleką od oczywistości²⁴. Wszystkie dzieła reżysera, będące medialnymi zapośredniczeniami literatury, wiązały się z pisarstwem twórców rodzimych, a większość (wyłączając *Brzozę*) powstała na podstawie utworów niewiele starszych od ich filmowych interpretacji. Trzy późniejsze długometrażowe filmy inspirowane tekstami prozatorskimi (*Brzoza*; *Mirra, kadzidło i złoto*; *Już nie u siebie*), choć utrzymują i/lub rozwijają elementy stylu autorskiego

dersena i film Ante Babaje: intermedijsko pripovijedanje kao poligon za političku alegoriju, „Hrvatski filmski ljetopis” 2024, nr 117, s. 28–45.

²¹ V. Raspor, *Događaji u Areni* ‘61, „Filmska kultura” 1961, nr 50, s. 70.

²² N. Gilić, *Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj*, [w:] *Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole: Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih*, red. K. Mićanović, Zagreb 2009, s. 123.

²³ D. Radić, V. Sever, *op. cit.*, s. 171.

²⁴ Korzystam z wydania: H.Ch. Andersen, *Nowe szaty cesarza*, [w:] *idem, Baśnie i opowieści. Tom I (1830–1850)*, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 173–177.

ujawniające się w dziełach wstępnego etapu twórczości, w wyraźny sposób indywidualizują perspektywę narracji, ogniskując się na przeżyciach i kondycji duchowej pojedynczych bohaterów. W rezultacie, mimo że losy protagonistów są wpisane w konkretne warunki geopolityczne, filmowa narracja jest skierowana „do wewnątrz”, wydarzenia historyczne i towarzyszące im zjawiska społeczne ukazano przez pryzmat (lub ze szczególnym uwzględnieniem) doświadczeń jednostki. W tych utworach autor rezygnuje też z dominującej w krótkich metrażach z przełomu lat 50. i 60. XX wieku konwencji satyrycznej, łącząc alegoryczne ujęcie znaczeń z groteską i naturalizmem. *Nowe szaty cesarza* można oczywiście interpretować w kontekście pozostałych fabuł długometrażowych; trzeba jednak być świadomym, że podstawowe wyróżniki filmu (artyficyjność świata przedstawionego, ezo-powy język wypowiedzi artystycznej, eksperyment formalny) po pierwsze, były typowe dla początkowego okresu artystycznych dokonań reżysera. Po drugie, wykorzystanie tych zabiegów, jak wspominałam, warunkowała atmosfera czasu, w którym film powstał. W tym właśnie kluczu należałoby odczytywać decyzję o adaptowaniu znanej baśni – jako wynik poszukiwań formuły umożliwiającej wyrażenie kontestacyjnego komentarza względem konkretnych realiów społeczno-politycznych w ramach ograniczonej swobody twórczej.

Z jednej strony obecne w materiale literackim bezpośrednie odwołanie do władzy autorytarnej i służalczej mentalności poddanych wyznaczało *a priori* ramy interpretacyjne powstałej na jego podstawie opowieści filmowej, z drugiej jednak odwołanie do znanego tekstu kultury uniwersalizowało wymowę dzieła, oddalając tym samym możliwość jednoznacznego utożsamienia świata przedstawionego z rzeczywistością. Uwypuklić należy jednak fakt, że twórcy, powołując się na utwór Duńczyka (oczywiste nawiązanie poprzez tytuł) i zachowując jego ogólną wymowę, „uzupełnili” historię o wiele postaci oraz nowe wątki, co doprowadziło do znacznego rozbudowania wyjściowej fabuły. Wprowadzone modyfikacje, o których mowa w dalszej części analizy, w sposób sugestywny określają docelowego odbiorcę, widza dorosłego. Poświadczają one także intencję twórców, by wyeksponować krytyczny wobec pasywności i konformizmu społeczeństwa wymiar tekstu literackiego, nie zaś ujęte w nim również dowartościowanie dziecięcej bezpośredniości²⁵.

Kierując się genologią materiału wyjściowego, można uznać za usprawiedliwione określenie dzieła powstałego na jego podstawie baśnią filmową. Takiemu przyporządkowaniu odpowiadają wyróżniające *Nowe szaty cesarza* cechy typowe dla gatunku: fantastyczna treść, nierzeczywistość

²⁵ Tenże wymiar utworu podkreślał sam reżyser: „Baśń Andersena to bardzo poważny zarzut wobec kondycji społecznej, zadziwiająco poważna krytyka”. D. Radić, V. Sever, *op. cit.*, s. 164.

świata przedstawionego, wykorzystanie konwencji filmu animowanego (tu: z udziałem żywych aktorów)²⁶. Zważywszy jednak na konstytutywne dla świata baśni, również filmowej, „przywiązanie do odwiecznych norm moralnych i ideałów godziwego życia, sprawiedliwości itp.”²⁷ oraz charakterystykę bohaterów, którzy „najczęściej zmagają się z siłami zła, wychodząc z walki zwycięsko, jako że w świecie baśniowym panuje ład moralny”²⁸, ta kwestia traci na jednoznaczności. Babaja bowiem prezentuje świat w wersji karykaturalnej, świat odwróconych wartości, w którym – parafrazując cytowany fragment definicji baśni filmowej – bohater, zmagając się z siłami zła, ponosi klęskę. W tym przypadku można więc mówić o trawestacji gatunku, podczas gdy z pewnością podstawowe wyróżniki dzieła, a więc

²⁶ Cf. M. Hendrykowski, hasło: *baśń filmowa*, [w:] *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001, s. 18. Interesujący kontekst dla *Nowych szat cesarza* Babai (choć ze względu na oczywiste różnice trudno tu o jednoznaczne porównanie) stanowią filmy kukielkowe radzieckiego artysty Aleksandra Ptuszki, w wielu przypadkach będące adaptacjami opowiadań i bajek dla dzieci. Podobieństwa z *Nowymi szatami cesarza* odnaleźć można przede wszystkim na planie formalnym – w utworach tych obok lalek występowali aktorzy, niektóre z tytułów Ptuszko realizował na białym tle, dbając o ekspresyjny montaż i wewnętrzną geometryzację kadrów, co prowadziło do nadawania kreowanym światom charakteru abstrakcyjnego. Przywołać należy również powstały w tym samym roku co satyra Babai i Violicia pełnometrażowy film fabularny Nikoli Tanhoferera *Sreća dolazi u 9 (Szczęście przychodzi o dziewiątej)*. Mimo że nie jest to dzieło z dzisiejszej perspektywy oceniane jako wybitne osiągnięcie artystyczne tego niezwykle cenionego operatora i reżysera, ujawnia charakterystyczną dla Tanhoferera potrzebę testowania różnorodnych technik operatorskich, co uwidacznia się np. w zastosowaniu wielu trikowych efektów wizualnych (np. powiększanie/pomniejszanie postaci). Podążając tym tropem, ze względu na elementy fantastyki, komediowy charakter, a także rodzaj inspiracji literackiej (baśń Hansa Christiana Andersena) wskazać można wcześniejszy o kilka lat polski film komediowy *Kalosz szczęścia* (1958) Antoniego Bohdziewiczza. Mimo że naturalnym kontekstem porównawczym dla dzieła Babai wydają się filmowe interpretacje *Nowych szat cesarza*, w mojej opinii reżyser w tym przypadku potraktował utwór literacki jedynie pretekstowo – jako możliwość alegorycznego „kamouflażu” ostrej krytyki ówczesnej rzeczywistości. Z tego względu zasadne wydaje się wspomnianie już odwołanie nie tylko do pełnometrażowego debiutu chorwackiego twórcy, lecz także do wcześniejszych krótkich filmów (realizowanych z Violicciem, choć dotyczy to jeszcze *Lustra* i *Sprawiedliwości*), z powstającymi w tym samym okresie etiudami i krótkometrażowymi utworami Romana Polańskiego czy Jerzego Skolimowskiego. Podobnie jak w satyrycznych fabułach Babai ujawniają się tu zarówno potrzeba formalnego eksperymentowania, jak też konieczność (warunkowana sytuacją polityczną) ujęcia treści w sposób zawaolowany, poprzez zmetaforyzowanie komunikatu czy groteskowe przedstawienie konkretnych zjawisk społecznych. W jednej z rozmów Babaja, wspominając Charliego Chaplina i Sergieja Eisensteina jako autorów kina, których szczególnie ceni, stwierdził, że to krótkie filmy Romana Polańskiego pozwoliły mu w polskim twórcy „rozpoznać brata”. Vide B. Ivanda, *Ante Babaja ili na izvoru groteske [intervju s Antom Babajom]*, „Studentski list” 1963, nr 12, s. 8.

²⁷ M. Hendrykowski, hasło: *baśń filmowa*, [w:] *Leksykon gatunków filmowych*, ed. cit., s. 18.

²⁸ K. Loska, hasło: *baśń filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 24.

komizm i krytyka zjawisk społeczno-politycznych, decydują o adekwatności określenia go satyrą filmową²⁹. Takie przyporządkowanie nie wyklucza odnalezienia w tym niezwykle oryginalnym przedsięwzięciu artystycznym elementów charakterystycznych dla różnych gatunków: wspomnianej już baśni, moralitetu czy – ze względu na wykreowanie metafory państwa totalitarnego – dystopii.

Reguły gry

Ambicję, by unaocznic mechanizmy i nadużycia systemu socjalistycznego, twórcy urzeczywistnili, osadzając akcję utworu w nierzeczywistym świecie Wielkiej Purytanii, carstwie infantylnego władcy Gonagonazara Jedynego (Stevo Vujatović). Sekwencja otwierająca film ujawnia podstawową regułę rządzącą życiem królestwa – para włóczęgów: Verginija (Ana Karić) i Nag (Zlatko Madunić) zostaje skazana na śmierć ze względu na przestępstwo, którego Nag dopuścił się we śnie. Bohater prowokującą swoim wyglądem kobietę śnił naga. W baśniowej krainie, gdzie (deklaratywnie) zasady moralne stanowią wartość nadrzędną, obowiązuje bowiem prawo, w myśl którego nieświadome uczynki mają ciężar realnych zdarzeń: „We śnie zobaczone – na jawie uczynione”. Sprawcza moc snów, które odzwierciedlają prawdziwe myśli i pragnienia, decyduje o panującej wśród dworzan atmosferze strachu przed nadejściem nocy. Kontrolowaniem sennych wizji zajmuje się Minister Snów (Ivo Kadić) – filmowy czarny charakter, szara eminencja i intrygant, który ze względu na swoją funkcję oraz skrajny infantylizm i egocentryzm władcy staje się *de facto* najbardziej wpływową postacią w Wielkiej Purytanii. Beneficjentem absurdalnej rzeczywistości w państewku Gonagonazara Jedynego jest Skočibuha (Josip Petričić) – handlarz pcheł. Zaopatrują się u niego wszyscy poddani, nie wyłączając najwyższych

²⁹ W myśl słownikowej definicji satyra filmowa to „odmiana gatunkowa komedii ośmieszająca i piętnująca przedstawione w niej negatywne zjawiska. Celem satyry filmowej jest krytyka ludzkich wad i zachowań, stosunków społecznych, instytucji państwowych, zjawisk politycznych itp. Posługuje się wyraźnym przerysowaniem przedstawionych wydarzeń i sytuacji, komizmem, ironią i paradoksem. Zakłada dystans widza względem świata przedstawionego i postaci pierwszoplanowych”. *Vide* J. Twardosz, hasło: *satyra filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, ed. cit., s. 162.

Nie ma też wątpliwości, że dominujący w utworze typ komizmu określić można jako satyryczny. W odróżnieniu od subtelniejszego wariantu humorystycznego ten rodzaj komizmu „ośmiesza, aby zganić i naprawić lub zganić i skompromitować” (*vide* J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 331). Głównym celem autorów scenariusza było zaś zrealizowanie filmu, który z wykorzystaniem określonej konwencji stanowił będzie krytyczną diagnozę konkretnych zjawisk życia społecznego i politycznego.

rangą dostojników, gdyż oferowany przez niego „towar” skutecznie chroni przed zaślnięciem. Skoćibuha, który pod zarzutem prowadzenia nielegalnego handlu dla zachowania pozorów regularnie jest zamykany na kilka dni w więzieniu, przekonuje Naga do zakupu pcheł, argumentując: „Kto nie śpi, ten nie śni”. Świadomy swojej roli w podtrzymywaniu zasad rządzących purytańską krainą bohater ma pewność, że bez jego usług uluda, która ma tu rangę realności, szybko zostałaby unieważniona.

Jeden z głównych wątków filmu ukazuje intrygę, za którą odpowiada kierowany niskimi pobudkami Minister Snów. W jego gestii leży uzdrowienie cesarza, cierpiącego na tajemniczą chorobę, u której źródeł stoi poczucie dotkliwego braku odpowiedniej garderoby. Ten problem w kontekście zbliżającego się Dnia Cnoty – najważniejszego święta w Wielkiej Purytanii – urasta do absurdalnych rozmiarów, stając się kwestią wagi państwowej. W obawie przed utratą zaufania władcy, a w konsekwencji – utraty dotychczasowej pozycji Minister Snów, angażując parę włóczęgów i wykorzystując skrajny egotyzm cesarza, urzeczywistnia kolejną fikcję. W tym miejscu epizod filmowy spotyka się z narracją baśni, gdyż krawcy-oszuści mają za zadanie uszyć strój niewidzialny dla każdego, kto jest „niezdolny do pełnienia swojego urzędu lub niewymownie głupi”. Strach przed ujawnieniem w czasie snu prawdy wzrasta. Mieszkańcy Wielkiej Purytanii świadomie podejmują grę pozorów, przekonując siebie nawzajem o niebywałych walorach przygotowywanych dla cesarza szat, a sprzedawca pcheł notuje zyski. Podtrzymywanej przez konformizm poddanych zмовie zbiorowej nie poddaje się jedynie błazen Luda³⁰ (w tej roli Vanja Drach), który w zgodzie ze swoją profesją wyśmiewa obłudników. Kpiarz, choć pozornie marginalizowany, swoimi żartobliwymi złośliwościami wzbudza niepokój, nikt bowiem nie ma wątpliwości, że jest on rzecznikiem prawdy. Obawa przed zdemaskowaniem kreowanej fikcji, czego konsekwencją stałaby się utrata stanowiska, jest więc uzasadniona. Narzędzie, którym dysponuje dworski kuglarz, ma swój ciężar:

Przekonanie, iż komizm niszczy wartości, zagraża dobru, poniża człowieka i że wyśmiany, zostaje zdegradowany społecznie, funkcjonuje w społeczeństwie od tyśiącleci, określa praktykę społeczną, zwłaszcza tę, gdzie obowiązują dogmatyczne

³⁰ W języku chorwackim słowo *luda* to nie tylko ‘błazen’ (*dvorska luda*), lecz także mniej dosadne określenie osoby szalonej, niespełna rozumu. Imiona wielu postaci filmowych są nacechowane; przykładami handlarz pchłami Skoćibuha, którego imię w dosłownym przekładzie brzmiałoby ‘Skoczypchła’ (*skočiti* – ‘skoczyć’, *buha* – ‘pchła’), czy jeden z dworzan, Rycerz Senilan (Vitez Senilan), którego imię funkcjonuje w języku chorwackim jako przymiotnik oznaczający osobę starą i niedołężną. W wielu przypadkach ze względu na przeciwstawność ewokowanych imionami asocjacji z charakterem bohaterów mają one wymiar komiczny, np. Verginija (skorzarzenie z dziewictwem, niewinnością), Nag (odwołanie do nagości; *nag* – ‘nagi’).

(odwołujące się do metafizycznych) systemy wartości. Są one zawsze traktowane z wielką powagą i taki stosunek do nich nabiera charakteru obowiązującego powszechnie wymaganego wzoru kulturowego³¹.

Świadomy wagi prześmiewczych słów błazna i jego pozycji w dworskiej hierarchii jest Minister Snów – strażnik obowiązującego systemu wartości. Para protagonistów zostaje skonstruowana na typowej dla bajek i baśni zasadzie antytezy: dobrego i złego charakteru. Jednak, jak wspominałam, inaczej niż we właściwym tym gatunkom schemacie dobro tu nie triumfuje. Luda, będący ucieleśnieniem prawości, dyscypliny duchowej i inteligencji, zostaje podstępem pokonany przez bohatera symbolizującego moralną miałość, oportunizm i wyrachowanie. W tym miejscu klarowna staje się również różnica między baśnią a jej filmową adaptacją: twórcy scenariusza w roli burzyciela obłudnego porządku obsadzili dworskiego kpiarza. Odejście od obecnego w utworze Andersena dowartościowania wrażliwości dziecka na rzecz wskazania odwagi i wnikliwości mędrca ukrywającego się pod maską błazna wiązało się z intencją twórców, by przy wykorzystaniu motywów znanej opowieści zrealizować satyrę polityczną o wydźwięku antyryżimowym³².

Realność pozoru

Główny tok fabuły uzupełniają kilka wątków pobocznych, z których najwyraźniej eksponowany jest romans cesarzowej (Aleksandra Violić)³³. O względy małżonki władcy rywalizują (bezsukcesyjnie) Minister Snów i (z sukcesem) Kapitan Straży (Antun Nalis), a kartą przetargową staje się klucz do pasa cnoty ponętnej kobiety. W symboliczny sposób zaznacza się tu władza bohaterki, którą osiąga ona, wykorzystując swój erotyzm, co stoi w oczywistej sprzeczności z zasadami panującymi w purytańskim świecie. W zasięgu wpływów kobieta ma dwie, jeśli pominąć samego cesarza, odpowiedzialne za sprawne funkcjonowanie carstwa i jednocześnie najważniejsze w dworskiej hierarchii osoby: cenzora snów i dowódcę armii³⁴. Ten epizod sugeruje

³¹ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, Warszawa 1976, s. 28, [cyt. za:] M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 56.

³² W sposób jednoznaczny poświadczają to słowa reżysera: „Po Stalinie i Hitlerze, po tym wszystkim, co się wydarzyło, kto zburzył socjalizm? Szaleńcy. Tylko szaleni ludzie sprzeciwili się temu. [...] Naprawdę jestem przekonany, że komunizm zburzyli dysydenci, że przygotowali [ten proces – przyp. U.P.] duchowo”. D. Radić, V. Sever, *op. cit.*, s. 164.

³³ To właśnie wspomniany wątek został wtórnie rozwinięty po podjęciu przez reżysera decyzji o rozbudowaniu filmowej narracji. Cf. *ibidem*, s. 165.

³⁴ Podkreślić tu można, że ścisła kontrola seksualności to stały motyw towarzyszący alegorycznemu przedstawieniu mechanizmów systemu totalitarnego w literackich i filmowych

również uprzywilejowaną pozycję elit, pozbawionych obowiązku przestrzegania surowego kodeksu zachowań. W przypadku większości poddanych wykroczenia tego typu podlegają karze; dla przypomnienia: uwięzienie oraz skazanie na śmierć Naga i Verginii było skutkiem ujawnionego w erotycznym śnie pożądania bohatera. Wskazane epizody w sposób czytelny uwiadaczniają, że nieprzystawalność wzniosłych idei do realiów życia rozgrywa się na poziomie konfliktu natury (rzeczywistych potrzeb) i ideologii (rzeczywistości dogmatycznej, która przybiera jednocześnie charakter jedynie postulatywny).

Zbliżona do estetyki filmu animowanego wizualna stylizacja dzieła³⁵ oraz satyryczna konwencja umożliwiają wykreowanie metafory totalitarnego państwa oraz wyrażenie w sposób zapośredniczony krytyki pod adresem intelektualnego i duchowego marazmu społeczeństwa. Wzmiankowana wyżej pierwsza sekwencja filmu ukazuje sprzeczność wpisaną w realia świata przedstawionego. Rzeczywistość jest grą pozorów, podobnie jak deklarowane wartości i ideały, podczas gdy sny, podlegające ścisłej kontroli, stanowią odzwierciedlenie realnych odczuć, spostrzeżeń i pragnień. Na tej dwubiegunowości oraz braku odpowiedniości między obowiązującymi normami regulującymi funkcjonowanie wspólnoty a faktycznym charakterem wzajemnych relacji oparty jest dominujący w filmie komizm – zarówno sytuacyjny, jak i werbalny³⁶. W zgodzie z przyjętą konwencją poszczególne zachowania i typy bohaterów są przedstawiane w sposób hiperboliczny, a niejednokrotnie karykaturalny.

Najlepszym tego przykładem jest kreacja cesarza, który wyglądem (tu dodać należy mimikę, gesty i modulację głosu) przypomina „duże dziecko”; ponadto o przerysowanej formie przedstawienia tej postaci świadczą określające ją atrybuty i zajęcia. Łóżko w kształcie kołyski, w którym znajduje się przez większą część dnia „pod opieką” błazna i karła, formy spędzania czasu, jak choćby zabawa klockami, czy rodzaj ubioru (koszula nocna), w którym występuje w większości scen, to elementy tworzenia wizerunku autokraty w krzywym zwierciadle. Zaprzeczenie autorytetu władcy dokonuje się poprzez skrajną infantyлизację postaci. Przywołać należy również akcentowanie egotyzmu cesarza, jego żądania uwagi i potrzeby uznania, co przejawia się w przywiązaniu do ceremoniału (przykładami mogą być

antyutopiami XX-wiecznych. Ze względu na satyryczną konwencję przedstawieniową w filmie *Babai* również ten aspekt zostaje ukazany w sposób karykaturalny.

³⁵ Mam tu na myśli przede wszystkim wykorzystanie fotografii wysokiego klucza, jednak stylizacja dotyczy również kostiumów, gry aktorskiej i ścieżki dźwiękowej.

³⁶ Ten brak adekwatności odpowiada (najogólniejszej) definicji komizmu, zakładającej, że jest on „objawem sprzeczności między przekonaniem o tym, jak powinno być (norma), a tym, jak bywa (konstatacja)”. *Vide J. Ziomek, op. cit.*, s. 325.

znaczenie nadawane obchodom Dnia Cnoty, szczególnie rytuałowi tańca, czy trosce o własny wizerunek oraz wrażenie, jakie wywołuje u poddanych).

W tym kontekście zaznaczyć można, że kwestii garderoby władcy jest podporządkowane życie dworu, a nowe szaty, które mają doprowadzić do uzdrowienia bohatera, odpowiadać powinny „wielkości jego cesarskiej osoby”. Oczywiście staje się intencja twórców wskazania w tonie prześmiewczym charakterystycznego dla formy sprawowania rządów w systemie totalitarnym kultu jednostki. Nie ma też wątpliwości, że Babaja i Violić wprost nawiązują do prezydenta federacyjnej Jugosławii Josipa Broza-Tity. Po dojściu do władzy umacnianiu pozycji marszałka towarzyszył specyficzny – choć pod wieloma względami zbliżony, ale jednak nietożsamy z wzorcem sowieckim – model (auto)prezentacji głowy państwa, konsekwentnie utrzymywany do końca jego prezydentury, a więc do śmierci w 1980 roku. Był on kreowany na podobieństwo mitycznego herosa, nieomylnego i nieśmiertelnego³⁷ wodza, trockiwego ojca narodów jugosłowiańskich, a jego symboliczna obecność miała być odczuwalna we wszystkich aspektach życia mieszkańców socjalistycznego państwa³⁸. Strategie propagandowe wzmacniały różne formy mitologizacji,

³⁷ Przystawiając reguły rządzące rzeczywistością komunistyczną do logiki świata baśni, Michał Głowiński w opisie kreowania wizerunku Stalina zaznaczał: „czas baśniowego króla nigdy nie mija; nie stwierdza się wprawdzie wyraźnymi słowami, że jest on nieśmiertelny i w tym względzie dorównał bogom, ale też nie wspomina się o jego odejściu, w konsekwencji nie można mówić o sukcesji, a następcą tronu, jeśli w ogóle występuje, odgrywa rolę tak samo niezmienną, jaka przysługuje temu, po którym władzę ma objąć. [...] Przede wszystkim nie można mówić o śmierci władcy” (vide M. Głowiński, *O baśni totalitarnej. Stalin-czarodziej*, [w:] *Andersen – Baśń wobec świata [materiały z sesji literackiej], 21–22 kwietnia 1995 roku*, red. M. Hempowicz, Gdańsk 1997, s. 79). W warunkach jugosłowiańskich budowaniu wizerunku Tity jako przywódcy „wiecznie trwającego” służyło np. retuszowanie zdjęć, które obowiązkowo znajdowały się w państwowych placówkach (a często też prywatnych domach szczerze mu oddanych obywateli). O sile strategii wykorzystywanych do wzmacniania kultu jednostki świadczy rozpowszechniony po śmierci przywódcy slogan: „I po Ticie – Tito!”. Cf. L. Radenković, *Tito jako bohater mityczny*, przeł. M. Bogusławska, [w:] *Komunistyczni bohaterowie. Tradycja, kult, rytuał*, t. 1, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimiuk, Kraków 2011, s. 134–135.

Satyra filmowa unaocznia ten proceder w sposób zapośredniczony komizmem, ale jednak czytelny. W tym kontekście można wyróżnić wypowiedzi bohaterów, np. cesarzowa, wspominając o mężu w niedwuznacznej sytuacji z Kapitanem Straży, stwierdza, że „rogacze nie umierają”. Pojawiają się również znaczące przejęzyczenia: dwórka, chcąc powiedzieć, że cesarz leży w łóżku, mówi, iż leży w grobie. Odwołując się zaś do cytowanego fragmentu tekstu Michała Głowińskiego, warto zwrócić również uwagę na przydomek władcy Wielkiej Purytanii: to nie Gonagonazar Pierwszy, ale Jedyny.

³⁸ Emblematyczną formę kultu przywódcy jugosłowiańskiej federacji stanowiły obchody jego urodzin (oficjalną datą był 25 maja), którym nadano rangę najważniejszego święta państwowego. Przebieg uroczystości, nie bez powodu połączonej z Dniem Młodości (*Dan mladosti*), angażował wszystkich obywateli socjalistycznego państwa: na belgradzkim stadionie – ówczesnie: Jugosłowiańskiej Armii Ludowej – odbywał się finał tzw. Sztafety Młodości (*Štafeta*

a nawet sakralizacji głowy państwa – autorytetu moralnego, postaci-symbolu, jednoczyciela wielonarodowej federacji. Podkreślić należy również nie tylko szczególne przywiązanie Tity do własnej prezencji, lecz także kontrastujące z ideologicznymi założeniami oraz deklarowanymi przez niego wartościami wystawne i w naturalnej konsekwencji kosztowne życie. W tym kontekście Jože Pirjevec – autor biografii prezydenta Jugosławii – zaznacza:

Nie mogąc liczyć na uznanie płynące z ideologicznego autorytetu (jak Lenin i Stalin), Tito był zmuszony ufundować swój charyzmat na demonstracyjnym okazywaniu władzy, co znajdowało wyraz między innymi w luksusowym stylu życia. Odznaczał się niepoohamowaną żądzą posiadania, choć usiłował to ukryć³⁹.

Pero Simić zwraca uwagę na ten sam aspekt prezydentury Tity, także akcentując brak spójności między życzeniowym (i propagowanym) jego wizerunkiem a rzeczywistymi skłonnościami przywódcy:

Przez całe życie [Josip Broz-Tito – przyp. U.P.] starał się uchodzić za obrońcę biedoty, wrażliwego na wszystkie krzywdy tego świata, tymczasem solidnie prowadzona

mladosti) – imponująca defilada stanowiąca uroczyste zakończenie organizowanego ku czci marszałka biegu, którego trasa wiodła przez wszystkie republiki Jugosławii. Był to dzień wolny od pracy, a w późniejszym okresie ceremonię transmitowano w telewizji. „Uroczysta ceremonia, wraz z kluczowym rytuałem przekazania głowie państwa niczym berła sztafetowej palki, była doniosłym aktem, poprzez który – odwołajmy się do sformułowania Michela Foucaulta – objawiał się *puls rządów suwerena*, unaoczniała się publicznie jego moc i obecność” (vide M. Bogusławska, *Soma wobec ciała politycznego. Społeczno-polityczny kontekst jugosłowiańskiego performansu*, [w:] *Zmysłowy komunizm. Somatyczne doświadczenie epoki*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, R. Kulmiński, Warszawa–Kraków 2014, s. 48). Miejscowość Kumrovec, w której urodził się Tito, przypominała miejsce kultu religijnego – stała się celem wycieczek szkolnych i turystów ze wszystkich republik Jugosławii. Dom rodzinny prezydenta stał się muzeum, a od lat 70. XX wieku odbywały się tam półroczne szkolenia ideologiczne dla młodzieży. Cf. I. Goldstein, *Hrvatska povijest*, Zagreb 2003, s. 327. Dodać można, że coroczna Sztafeta Młodości odbywała się jeszcze po śmierci przywódcy federacyjnego państwa (ostatnia odbyła się w 1987 roku), a charakter miejsca kultu przejął tzw. Dom Kwiatów (*Kuća cveća*), znajdujący się na terenie jego belgradzkiej rezydencji, gdzie został pochowany (mauzoleum stanowi dziś część Muzeum Historii Jugosławii [*Muzej istorije Jugoslavije*]). Ponadto, jak wspominałam, retuszowane fotografie z wizerunkiem prezydenta znajdowały się w instytucjach państwowych, określony wizerunek marszałka, ojca i przywódcy wielonarodowej federacji pojawiał się w podręcznikach szkolnych, jego imieniem nazywano miejscowości i ulice, stawiano mu pomniki oraz układano piosenki na jego cześć. Obecność prezydenta SFRJ miała więc być wyraźnie odczuwalna we wszystkich dziedzinach życia obywateli. Cf. E. Szperlik, *Zapomniany panteon prozy partyzanckiej*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimuk, t. 1, Warszawa–Kraków 2011, s. 307–311. Więcej na ten temat w: M. Bogusławska, *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity*, Warszawa–Kraków 2015.

³⁹ J. Pirjevec, *Tito*, przeł. J. Pomorska, J. Sławińska, Warszawa 2018, s. 259.

księgowość jego prezydenckiej administracji wykazuje, że należał do najkosztowniej-
szych władców ubiegłego wieku⁴⁰.

Paralele między charakterystyką postaci filmowej a „królewskim” stylem życia marszałka⁴¹ stają się jednoznaczne. Wybrana jako podstawa scenariuszowa baśń, nawet z pominięciem uzupełnień fabularnych, pozwalała podkreślić i skompromitować ten element wizerunku jugosłowiańskiego przywódcy.

Z jednej strony wykorzystanie wielu środków filmowych służy do naświetlenia i zdyskredytowania autorytarnych rządów, z wyraźnym wskazaniem na rodzimy dla twórców kontekst polityczny, z drugiej natomiast satyryczne ujęcie cesarza ma potęgować krytyczny wymiar komentarza wobec postawy społeczeństwa. Nie ma bowiem wątpliwości, że w świecie filmowym poddani z pełną świadomością godzą się na egzystencję podporządkowaną irracjonalnym regułom, funkcjonując na granicy dwóch światów: kreowanej na bieżąco, na życzenie cesarza, idylli oraz realnych doświadczeń i własnych potrzeb. Prześmiewczy stosunek do oficjalnie hołubionego władcy unaoczniają obecne w rozmowach dworzan jawne kpiny pod jego adresem lub rzekomo przypadkowe przejęzyczenia. Te wypowiedzi sugerują dystans między deklarowanym poszanowaniem obowiązujących norm i ideałów oraz fałszywym poważaniem autorytetu ich legislatora a subiektywnym odbiorem otaczającego świata. Filmowa satyra demaskuje więc źródło społecznej bierności. Nie chodzi tu o ślepa wiarę w słuszność ideologii, ale o dobrowolne poddanie się nieracjonalnym zasadom życia i forsowanej fikcji na rzecz doraźnych korzyści. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na wyraźną

⁴⁰ P. Simić, *Tito – zagadka stulecia*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, D.J. Cirlić, Wrocław 2009, s. 14.

⁴¹ Maciej Czerwiński, analizując język propagandy jugosłowiańskiej, zauważa, że Tito korzystał z „nieużywanych od upadku monarchii form *pluralis maiestatis*”. Znamienne w kontekście zarysowanej wyżej charakterystyki kreowania wizerunku władcy i jego stylu życia, a także odniesienia do filmowej baśni Babai jest proponowane przez badacza wyjaśnienie: „Tito rządzi jak król, ubiera się jak król, prowadzi życie królewskie (pali cygara, pije drogie wina, nosi sygnety). Może więc mówić po królewsku. Warto także odnotować, że w jego ustach – ale tylko w jego ustach – takie «my» nie toleruje odmierności, choć stwarza pozory demokratyzmu, bo przecież niepodzielny władca dzieli się – tak przynajmniej na pozór ma wyglądać – swoim zdaniem z innymi obywatelami. W taki sposób stan postulowany staje się stanem rzeczywistym, stanem, z którym mają się utożsamiać wszyscy obywatele Jugosławii. Tito bowiem jest władcą absolutnym, także – czy może właśnie przede wszystkim – w wymiarze symbolicznym” (vide M. Czerwiński, *Nowomowa po jugosłowiańsku*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2012, nr 47, s. 149). Dla wskazanego tu zjawiska można również odnaleźć prześmiewczy komentarz (osiągnięty przez hiperbolizację) w narracji filmowej. Cesarz, wypowiadając się we własnym imieniu, korzysta jednocześnie z dwóch form osobowych, np.: „Ja, Gonagonazar, postanowiliśmy...”.

hiperbolizację gry aktorskiej, o której w tonie zarzutu wspominał w cytowanym wcześniej fragmencie Ivo Škrabalo. Z pewnością niektóre z kreacji aktorskich czy forma ekspresji odtwórców poszczególnych, również pierwszoplanowych, ról w pojedynczych scenach mogą razić lub drażnić swoją artyficyjnością, zdaje się jednak, że zabieg ten stanowi jeden z elementów całościowej koncepcji dzieła filmowego. Wyrażony na metapłaszczyźnie komunikat wzmacnia bowiem wrażenie bezwolności i służalczej postawy poddanych, którzy funkcjonują jak marionetki, brakiem oporu podtrzymując zmistyfikowany wariant rzeczywistości. W tym samym kluczu interpretować można sam baśniowy charakter świata przedstawionego, z czym zresztą wiązałyby się celowa sztuczność gry aktorskiej. Ten zabieg staje się czytelnym komentarzem odautorskim względem obserwowanej sytuacji polityczno-społecznej w Jugosławii. To próba zdemaskowania ideologicznych przekłamań i mechanizmów propagandy oraz wskazania na utopijność idei stworzenia komunistycznego raju, którego kreatorem i gwarantem trwałości jest idealizowany przywódca. Interesujący kontekst dla tego wątku stanowi refleksja Michała Głowińskiego, który – powołując się na książkę *Język a moc (Język i władza)* Petra Fideliusa (wł. Karel Palek) – zideologizowany system totalitarny, legalizujący w swoich ramach postulat jako dogmat, zrównuje z porządkiem baśniowym:

Ideologia [komunistyczna – przyp. U.P.] [...] przedstawiała świat jako rejon baśniowy, w pewien sposób pomyślany, podległy wyraźnym regułom, z zasady dość dalekim od tego, co dyktuje potoczna racjonalność. [...] Ważne staje się nie to, co empirycznie dostępne, wskaźnik doniosłości przysługuje temu, co opowiedziane, zinterpretowane, temu, co ujawnia sensy wprawdzie ukryte, niekiedy głęboko, ale decydujące o istocie rzeczy, o tym, co zawsze powinno się brać pod uwagę i o czym zawsze powinno się pamiętać. Na komunizm spojrzeć można nie tylko jako na koncepcję ustrojową, nie tylko jako na mniej czy bardziej spójną konstrukcję ideologiczną, także jako na swojego rodzaju opowieść, opowieść, którą on sam nieustannie generował [...]⁴².

⁴² M. Głowiński, *op. cit.*, s. 76. Do narracji baśniowej odwołuje się również Ivan Čolović – nie w kontekście ideologii komunistycznej, ale opisując nacjonalistyczny dyskurs polityczny, publicystyczny i literacki w serbskiej kulturze lat 90. XX wieku. Esej poświęcony tej tematyce otwiera wymowny fragment: „Dzisiaj w Serbii dyskurs o polityce, o nacji, o wojnie i granicach, o Europie i sprawie serbskiej, o Cerkwi i państwie, sprowadza się na ogół do baśni. Jakby powszechne stało się przekonanie, że do przedstawienia ważnych tematów narodowych najbardziej odpowiednie są metody narracji. Politycy, dziennikarze, naukowcy, żołnierze, profesorowie (żeby nie wspominać o pisarzach i filozofach) chętnie, jeśli nie wyłącznie, o polityce opowiadają baśnie. Można to wyjaśnić wyższością baśni nad innymi rodzajami mowy polityki w czasach, kiedy pojawia się potrzeba jak najszybszego zrekonstruowania na nowych podstawach i umocnienia wizerunku narodu jako wspólnoty wyobrażonej oraz władzy nad symbolami mocy politycznej, osłabionymi po upadku reżimu komunistycznego, po rozpadzie państwa” (s. 15). Autor opisuje przykłady konsolidowania tożsamości narodowej za pomocą

Prezentowana w filmie rzeczywistość jest podporządkowana całemu systemowi zakazów i nakazów, które – choć dalekie od „potocznej racjonalności” – stają się realnymi wytycznymi ustanawiającymi porządek funkcjonowania dworskiej społeczności. Co szczególnie istotne, Babaja nie tworzy alternatywnej wizji przyszłości „ku przestrodze”, ale przedstawia przy wykorzystaniu alegorycznej struktury utopię spełnioną. Diagnostuje ówczesną codzienność jugosłowiańską, widząc ją właśnie jako życie w ideologicznej baśni. Obowiązujący w cesarstwie Gonagonazara Jedyne surowy kodeks moralny, który zakłada skrajny purytanizm oraz wyeliminowanie erotyzmu i zmysłowego pożądania, ma stanowić poręczenie funkcjonowania idealnego ustroju społecznego. Utopijność tego projektu warunkuje nieprzystawalność wzniosłych idei do rzeczywistości, ignorując one bowiem naturalne potrzeby człowieka.

Jak zaznaczałam, najdobitniej skompromitowanie regulacji warunkujących istnienie baśniowego królestwa przejawia się w unaocznieniu podwójnego charakteru życia postaci, będących u szczytu dworskiej hierarchii, co w jednoznaczny sposób sugeruje rozbudowany wątek perypetii miłosnych rozwiązałej cesarzowej z dwoma strażnikami purytańskich zasad. Przedstawieniu bohaterów towarzyszy wskazywanie – a niejednokrotnie wypuklenie – cielesnego i fizjologicznego aspektu życia (dotyczy to również cesarza)⁴³, kontrastujące z ich oficjalnym wizerunkiem. Przykładem jest postać Ministra Snów, który w erotycznych marzeniach sennych pragnie cesarzowej, sam będąc cenzorem nieświadomych wizji poddanych. Ponadto funkcjonuje jako autorytet moralny – pod maską bóstwa (Sowy) wydaje podwładnym rozporządzenia, odpowiada więc za typowe w systemie totalitarnym kontrolę i perswazję społeczną. Demaskowanie fasadowości wizerunku doskonałego świata dokonuje się w filmie również przez wskazanie na wysiłek, jaki wiąże się z urzeczywistnianiem i podtrzymywaniem fikcji. Wymownym tego przykładem jest niewolna od komizmu scena ukazująca zazdrość cesarza o suknię małżonki wykonaną z materiału przeznaczonego na jego odświętny ubiór. W chwili, gdy zamierza ją zniszczyć, długo wpatruje

„fabul” mitycznych, które legendy narodowe przekształcają w mity nacjonalistyczne, tworząc „serbską mitologię etnonacjonalistyczną” (s. 21). Partykularne adaptowanie legend, ożywianie mitów narodowych w ich nowej, dostosowanej do kreowanego wzorca myślenia zbiorowego formie staje się możliwe, gdyż „[h]istoria narodowa, przetworzona w sekwencje czasu narracyjnego, może toczyć się bez meandrów i naruszania ciągłości. Specyficzne sposoby budowania narracyjnej temporalności pozwalają ustalić bezpośredni, żywy związek z przeszłością” (s. 15). *Vide* I. Čolović, *Baśń*, [w:] *idem*, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, przeł. M. Petryńska, Kraków 2001, s. 15–23.

⁴³ W czytelny sposób wskazuje na ten aspekt postaci cesarza scena, w której karzeł, pełniący funkcję błazna po uwięzieniu Ludy, wynosi z cesarskiej sypialni nocnik. Nie uchodzi to uwadze strażników, odwracających głowy z grymasem obrzydzenia.

się w dłonie garderobianej, wstrzymując się od komentarza ujawniającego prawdę⁴⁴. W ten kontekst wpisują się również liczne epizody unaoczniające panującą w cesarstwie atmosferę strachu oraz donosicielstwa⁴⁵. Kreowana fikcja, by nie stracić statusu realności, musi mieć nie tylko swoich legislatorów i propagandystów, lecz także hołdowników, których postawa będzie ją uprawomocniać. Zagrozeniem dla większości staje się więc jednostka niezależna, kontestator, który wyłamując się z narzuconego porządku, zaprzecza jego nieodwołalności i dewaluuje przyznawane mu znaczenie. W cytowanym już tekście Michał Głowiński kontynuuje:

Totalitarna baśń bowiem to nie tylko opowieść, to także zasada mająca strukturować rzeczywistość, w jakiej żyjesz, na jaką jesteś skazany. Jeśli apróbujesz zasady baśni ideologicznej, baśni, która stanowi bezapelacyjną i wyłączną interpretację świata, stajesz się uczestnikiem swoistej gry i – to też ogromnie ważne – współwyznawcą i współuczestnikiem opowieści. [...] Czcząc osobę króla, który stał się real-socjalistycznym władcą, także społeczeństwo stawało się baśniową osobą dramatu, bo jeśli nie zachowywało się, to miało się zachowywać według wpisanego w baśń scenariusza. A każdy, kto takiemu sposobowi bycia nie chciał się podporządkować, czy – tym bardziej – odważył się na bunt, burzył obowiązujące w tym świecie zasady i zasługiwał na karę⁴⁶.

Przy założeniu, że główną motywacją stojącą za adaptowaniem baśni Andersena była możliwość alegorycznego przedstawienia ówczesnych realiów społeczno-politycznych, zrozumiała staje się decyzja autorów scenariusza, by w roli głosiciela prawdy obsadzić nie dziecko, ale błazna. Luda to jedyny bohater, który nie tylko za pomocą fortelu, żartu i kpiny wskazuje na śmieszność deklarujących wiarę w fikcję popleczników władcy, lecz także w scenach zdecydowanie odbiegających od satyrycznej konwencji demaskuje wagę i zbrodniczość tego aktu⁴⁷.

⁴⁴ Komizm sceny wiąże się również z całkowitym zignorowaniem przez cesarza faktu, że jest świadkiem zdrady małżeńskiej. Po „rozdarciu” sukni upomina on cesarzową, zarzucając jej chęć odebrania mu pierwszoplanowej roli w czasie obchodów święta, a Kapitana Straży wyróżnia szczególnym odznaczeniem w podziękowaniu za dotrzymanie towarzystwa cesarzowej w czasie jego choroby i rekonwalescencji.

⁴⁵ Jego ofiarą staje się jeden z najstarszych dworzan – Rycerz Senilan (Zvonimir Rogoz). Podczas rozgrywki szachowej bohater wyznaje rywalowi, że boi się zasnąć, gdyż mógłby śnić prawdę o nieistnieniu szat. Partię przegrywa, co antycypuje przyszłe zdarzenia – gracz go denuncjuje i rycerz zostaje skazany na śmierć.

⁴⁶ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 77.

⁴⁷ Charakteryzując postać błazna, Monika Sznajderman pisze: „Jest zawsze kimś obcym, outsiderem w kulturach dawnych i w kulturze dzisiejszej, mediatorem dokonującym nieustannych przejść pomiędzy różnymi stanami i światami: pomiędzy tym i tamtym światem, pomiędzy kosmosem i chaosem, pomiędzy życiem i śmiercią, mądrością i głupotą, kulturą i naturą, duchem i ciałem, pomiędzy światem niebiańskim, chtonicznym i ludzkim. Jest posta-

Powaga błazna

Warto zwrócić uwagę, że mimo braku dookreślenia czasu historycznego filmowej opowieści, co nie zaskakuje w kontekście baśniowej konwencji przedstawieniowej, na różnych poziomach struktury dzieła czytelne są nawiązania do renesansu. Choć nie jest to zabieg stosowany konsekwentnie i z jednoznacznością⁴⁸, wskazać w tym kontekście należy pojawiające się w dialogach latynizmy, wielokrotnie intencjonalnie w wersji karykaturalnej⁴⁹, przede wszystkim zaś charakter kostiumów i ścieżki dźwiękowej. Wspomniany już Anđelko Klobučar skomponował na potrzeby filmu neorenesansową muzykę⁵⁰, która nie tylko podkreśla bajkowy charakter utworu, lecz także odgrywa istotną rolę w kreowaniu zmiany dominującej w filmie nastrojowości (ten wątek powróci w dalszej części analizy).

Odwołania do kultury renesansowej mają szczególne znaczenie, jeśli wziąć pod uwagę najdonioślejszą wobec tekstu wyjściowego modyfikację fabularną, a więc „włączenie” błazna jako jednego z głównych bohaterów. Ten zabieg wpływa bezpośrednio na rozwój zdarzeń filmowych oraz – ze względu na samą charakterystykę postaci, jak i tragiczny wymiar jej losu – przełamuje specyficzną dla utworu konwencję satyryczną. Reżyser⁵¹, two-

cią komiczną, choć może też być śmiertelnie poważny, a nawet złowrogi. [...] Stosunek *fou du roi* do swego władcy może być stosunkiem mądrego nauczyciela do ucznia, ale może również zawierać w sobie zarzewie i groźbę buntu, którego celem jest jak najpoważniejsza w skutkach rewolta i, zgoła niekarnawałowe, odwrócenie porządków; w istocie więc nowa demiurgia, nadsładowująca pierwotny akt stworzenia”. Vide M. Sznajderman, *Błazen – narodziny i struktura mitu*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 811. Filmowy błazen, będąc świadomym obludy rzeczywistości, w której funkcjonuje, dzięki swojej granicznej pozycji w hierarchii dworu staje się jednocześnie potencjalnym burzycielem zastanego porządku.

⁴⁸ Należy to tłumaczyć satyryczną konwencją utworu, intencjonalnym odwołaniem znaczeń w nim zawartych do aktualnej wobec czasu powstania filmu rzeczywistości zewnętrznej.

⁴⁹ W wielu wypowiedziach bohaterów archaiczne struktury językowe (latynizmy – zarówno pod postacią pojedynczych zapożyczeń wyrazowych, jak i konstrukcji składniowych) zostają przełamywane mową współczesną, niejednokrotnie też stanowią prześmiewczą trawestację komunistycznej nowomowy; te środki są oczywiście źródłem komizmu werbalnego.

⁵⁰ Poza główną linią melodyczną pojawiają się również elementy muzyki współczesnej oraz znaczeniowórcze efekty akustyczne (dodać można, że to zabiegi charakterystyczne dla krótkich satyr realizowanych przez Babaję w drugiej połowie lat 50. XX wieku). Cf. I. Paulus, *Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2010, nr 62, s. 38. Paulus słusznie podkreśla, że niemonolityczna ścieżka dźwiękowa stanowiła odzwierciedlenie dążenia reżysera, by wykreowana rzeczywistość odnosiła się również do ówczesnych realiów pozafilmowych. Cf. *idem*, *Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske pararele*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002, s. 88.

⁵¹ Można podejrzewać, że niebagatelne znaczenie w tym kontekście miała scenariuszowa współpraca z Božidarem Violiciem.

rzając sylwetkę protagonisty, wyraźnie eksponował cechy charakterystyczne dla renesansowej figury dworskiego trefnisia, będącej źródłem nowożytnej tradycji motywów błazna i błazeństwa w literaturze. Zgodnie z tym wzorcem Luda jest bohaterem „śmiesznym konwencjonalnie”⁵²: z jednej strony śmieszność wpisuje się w jego naturę, z drugiej – sam jest prześmiewcą, do jego „urzędowych” zadań należy „obowiązek bawienia i mówienia prawdy”⁵³. Z tej podwójnej roli wynika również jego graniczna pozycja społeczna. Mirosław Słowiński zaznacza, że błazen, „tkwiąc poza prawem – tkwił równocześnie w systemie”⁵⁴, skonwencjonalizowany charakter jego funkcjonowania w danej społeczności umożliwił mu więc artykułowanie krytycznej wobec niej oceny. Michał Głowiński zauważa jednak:

Pamiętać należy, że żaden scenariusz określający działanie błazna nie pozwala mu na wypowiedzanie wszystkiego, on także ma swoje zakazy, nigdy mu nie wolno powiedzieć pełnych prawd, istnieją granice, których nie wolno mu przekroczyć⁵⁵.

Ta refleksja zyskuje szczególne znaczenie, gdy przyjrzeć się ewolucji w sposobie kreowania bohatera i – co się z tym wiąże – przejścia w filmowej narracji od komediowej dominanty do tragicznego finału. Z początku⁵⁶ rola, jaką postać odgrywa w baśniowym królestwie, odpowiada typowej funkcji dworskiego błazna – jego głównym zadaniem jest zabawianie władcy i dotrzymywanie mu towarzystwa. Przy czym nie ma wątpliwości, że protagonistę wyróżnia postawa zdystansowana wobec otaczającej go rzeczywistości. Przystosowuje on swoje działania do potrzeb cesarza, jednak ma pełną świadomość infantylizmu, egotyzmu i krótkowzroczności monarchy. W dalszym toku akcji, gdy życie dworu koncentruje się wokół przygotowań do Dnia Cnoty oraz kłopotliwej dla wszystkich kwestii „nowych szat”, Luda drwi z krawców i dworzan gotowych jawnie zaprzeczać rzeczywistości. Robi to jednak w sposób aluzyjny, a więc wciąż w granicach swojej profesji. Pierwszym sygnałem antycypującym tragiczny wymiar jego losu staje się oskarżenie o niemoralny sen. Niemoralny, bo ujawniający prawdę o nieistnieniu szat. Zmanipulowany przez Ministra Snów władca rezygnuje z towarzystwa swojego ulubieńca i umieszcza go w więzieniu. W czasie oczekiwania na proces błaznowi podstępem zostaje założona na usta kłódka. W konsekwencji niezdolny do obrony bohater zostaje skazany na śmierć. W myśl reguł

⁵² M. Słowiński, *op. cit.*, s. 54.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁵⁵ M. Głowiński, *Portret Marcholta*, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 80, [cyt. za:] M. Słowiński, *op. cit.*, s. 72.

⁵⁶ Warto wspomnieć, że do sceny wprowadzającej do narracji filmowej postać błazna dochodzi dopiero po jednej trzeciej trwania akcji.

panujących w świecie dworu Luda – śniąc nagiego cesarza – przekroczył skonwencjonalizowaną formę swojego w nim funkcjonowania. Biorąc pod uwagę liczne przekształcenia narracyjne względem tekstu wyjściowego, spośród których najdonioślejsze znaczenie w budowaniu ogólnego sensu dzieła ma właśnie „zaangażowanie” postaci błazna, nagłą zmianę konwencji przedstawieniowej uznać należy za zabieg intencjonalny. Przesunięcie akcentu z komicznego na tragiczny w kreowaniu charakterystyki postaci błazna najdobitniej unaoczniają ostatnie sceny z jego udziałem, które jednocześnie klarownie wskazują na główną linię krytyki, artykułowaną we wcześniejszym toku narracji w sposób alegoryczny.

Sekwencja zamykająca utwór filmowy składa się z naprzemiennie uszeregowanych ujęć, prezentujących rozgrywające się równoległe zdarzenia: obchody Dnia Cnoty, stracenie dworskiego kuglarza i miłosną grę kochanków: cesarzowej i Kapitana Straży. Podczas gdy sceny prezentujące ceremonię i intymne spotkanie pary zachowują dominujące w filmie elementy komizmu, niemal całkowicie są ich pozbawione fragmenty z błaznem. Tuż przed wykonaniem wyroku, w czasie krótkiej rozmowy ze spowiednikiem, w słowach niewolnych od patosu⁵⁷ bohater przestrzega: „Prawda nie zginie, nawet jeśli pozbawicie mnie głowy”⁵⁸. W kontraście do wspomnianego obrazu następują epizody z sypialni cesarzowej (sceny poprzedzające stracenie błazna) i obchodów święta, prezentujące bałwochwalcze uwagi dworzan, nobilitację krawców i triumfalny taniec władcy (sceny następujące po tragicznym zdarzeniu). Ujawniający się w całym utworze filmowym krytyczny komentarz wobec konformizmu społeczeństwa i uprzywilejowanej pozycji elit staje się tu jednoznaczny.

Najpełniejszym jednak odzwierciedleniem intencji twórcy, by – podobnie jak baśń Andersena – satyra filmowa stanowiła w istocie „poważny zarzut wobec kondycji społecznej”, jest zakończenie filmu. Wskutek szybkiej zmiany ujęć rozpaczliwemu wyznaniu błazna, wypowiedzianemu tuż przed śmiercią: „Cesarz jest nagi!”, odpowiada głos Ministra Snów, który – domagając się od poddanych gestu potwierdzającego uznanie dla prezenji władcy – histerycznie wykrzykuje: „Aplauz! Aplauz!”. Mimo że zdarzenia rozgrywają

⁵⁷ Jest to jedyna scena, w której bohater rezygnuje z celowego infantylizowania sposobu mówienia i modulacji głosu; stąd wrażenie powagi jego wypowiedzi. Po raz pierwszy błazen przemawia „własnym” głosem, a jego postać traci wymiar komiczny.

⁵⁸ Symboliczne przedstawienie sakralizacji władzy świeckiej zaznacza się w filmowej narracji wyraźnie, choć każdorazowo przy utrzymaniu konwencji satyrycznej. Sąd nazywany jest Świętym Sądem, wyroki stają się prawomocne po zakończeniu ich odczytania słowem „Amen”, a Minister Snów, ukryty pod postacią animalistycznego bóstwa, w jednej ze scen parafrazuje wypowiedź Chrystusa, zwracając się do pary włóczęgów-krawców: „Idźcie i tkajcie, jak wam przykazałem”. Ten zabieg stanowi kolejne oczywiste odniesienie do rzeczywistości pozafilmovej – w programowo laickim państwie jugosłowiańskim to władca, w zgodzie z kultem jednostki, miał przyjmować boskie atrybuty.

się w różnych przestrzeniach (miejsce stracenia, pałac), zestawieniem ujęć nie tylko wskazuje się ich czasową tożsamość, lecz także buduje się wrażenie zagłuszenia słów błazna oklaskami tłumu, wyrażającego podziw wobec władcy. Siła przekazu ma więc wynikać z kontrastowego przedstawienia dwóch aksjologicznie antyetycznych postaw: ofiary w imię prawdy i konfabulacji w imię wymiernych korzyści.

Środkiem filmowym kształtującym poczucie temporalnego i przestrzennego nakładania się tych wydarzeń jest również sposób wykorzystania linii melodycznej. Po pierwsze, trudno o jednoznaczną ocenę, czy muzyka stanowi integralną część diegezy, czy też występuje pozakadrowo⁵⁹; ponadto – zabieg istotniejszy – niezależnie od ukazywanych epizodów zostaje zachowana ciągłość głównej linii melodycznej. Radosna melodia towarzysząca triumfalnemu tańcowi Gonagonazara z Verginiją przeplata się z melodią z sekwencji przedstawiającej śmierć błazna. Nie stosuje się tu nagłych zmian ścieżki dźwiękowej zgodnie z logiką montażowych cięć, ale celowo odmienny nastrój dwóch równolegle rozgrywających się epizodów zostaje zespolony na planie audytywnym. W rezultacie na triumf władcy pada cień dokonującej się zbrodni⁶⁰. Kreowane wrażenie jednoczesności wspomnianych wydarzeń ma swój ciężar semantyczny. Podczas gdy błazen, ośmieliwszy się wyjść poza „śmieszność konwencjonalną”, ujawnia prawdę i zostaje stracony (wyłączony ze społeczności), para krawców, decydując się na odegranie istotnej roli w mistyfikowaniu rzeczywistości, zostaje nobilitowana poprzez nadanie tytułów (włączona do społeczności). Dworzanie natomiast swoją obłudą „przykrywają” nagość cesarza.

Odwołując się do *Nowych szat cesarza* Andersena, Piotr Schollenberger zaznacza, że władca ze względu na swoją pozycję „nie potrzebuje aż tak bardzo materialnych szat, gdyż może się odziać w swoją carską dumę. Doświadczenie bycia obnażonym zależy bowiem w równym stopniu od okoliczności empirycznych, jak i od symbolicznego statusu tego, kto jest nagi, oraz od miejsca, w którym, by tak rzec, nagość się «wydarza»”⁶¹. W tym miejscu na-

⁵⁹ W końcowym fragmencie filmu pojawia się ujęcie z obchodów Dnia Cnoty przedstawiające grających muzyków – w ten sposób wskazuje się więc na możliwe źródło melodii. Wrażenie, że to element należący do świata przedstawionego, potęguje również fakt, iż ostatnia scena rozgrywająca się na dworze jest sceną taneczną, naturalną więc wydaje się obecność muzyki towarzyszącej tańcowi pary bohaterów. W rezultacie, jak podkreśla Irena Paulus, powstaje poczucie zespolenia muzyki diegetycznej i pozadiegetycznej. *Vide* I. Paulus, *Glazba u igranim...*, ed. cit., s. 89–90.

⁶⁰ *Cf. ibidem*, s. 96–97. Badaczka wskazuje również na intencjonalne użycie dźwięku dzwonów, które – choć kojarzyć się mają ze straceniem błazna – zostają również „włączone” do radosnej melodii towarzyszącej tańcowi na dworze.

⁶¹ P. Schollenberger, *Nagość zasady i obraz w filozofii Emmanuela Levinasa*, [w:] *Nagość w kulturze*, red. Ł. Wróblewski, J. Siwiec, M. Gołębiowski, Kraków 2017, s. 13.

leży jednak zaznaczyć, że narracja baśni daje wgląd w myśli cesarza, który w skrytości ducha przyznaje rację skandującemu tłumowi, świadomie jednak korzysta z cesarskiego majestatu i dumnie kroczy do końca pochodu. Film zaś wyraźnie wskazuje zarówno na symboliczny wymiar władzy jako siły uprawomocniającej zmistyfikowany, jednoznacznie zaprzeczający empirii obraz rzeczywistości, jak i na afirmacyjną wobec tejże mistyfikacji postawę dworu. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że nagość cesarza „wydarza się” podczas obchodów najważniejszego święta w królestwie. Odnosząc się do późnośredniowiecznych tradycji karnawałowych, Michaił Bachtin podkreślał, że w odróżnieniu od karnawału i świąt ludowo-jarmarcznych:

Oficjalne święta średniowieczne – i kościelne, i feudalno-państwowe – nikogo donikąd nie wyprowadzały z istniejącego porządku świata i nie tworzyły żadnego drugiego życia. Przeciwnie – uświęcały i sankcjonowały istniejący ustrój, umacniały go. [...] Oficjalne święto, czasem nawet wbrew własnym założeniom, utwierdzało stabilność, niezmienną, wieczność istniejącego porządku świata: aktualną hierarchię, religijne, polityczne i moralne wartości, normy, zakazy. Święto było uroczystością prawdy już gotowej, zwycięskiej, panującej, prawdy uchodzącej za wieczną, niezmienną i niezaprzeczną⁶².

Ceremonia stanowi więc triumf i manifestację istniejącego porządku, ustanowionego i gwarantowanego postacią władcy, a jej główne funkcje to potwierdzenie oraz utrzymanie jego autorytetu. Odnosząc tę refleksję do wykreowanej w filmie rzeczywistości, ujawnienie nagości cesarza byłoby jednoznaczne z porażką „prawdy panującej”. Śmierć buntownika, nagość władcy i burza oklasków tłumu stanowią o ostatecznym ukonstytuowaniu fikcji, co w odwołaniu do alegorycznego poziomu filmowej opowieści oznacza jednoznaczny triumf ideologii. Finalne zaprzeczenie prawdzie jest więc równoznaczne z zachowaniem porządku wyjściowego⁶³.

⁶² M. Bachtin, *Wstęp*, [w:] *idem, Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 66–67. Cf. M. Słowiński, *op. cit.*, s. 52.

⁶³ Warto zaznaczyć, że istnieją dwie wersje filmu, różniące się drobnymi, ale jednak w świetle całościowej wymowy dzieła znaczącymi elementami w końcowym fragmencie narracji. Zmiany dotyczą bezpośrednio postaci błazna. W drugim wariancie utworu w scenie, w której Luda tuż przed śmiercią wypowiada znamienne słowa: „Prawda nie zginie, nawet jeśli pozbawicie mnie głowy”, ujęcie z wypowiedzią zostaje usunięte. W dalszym toku fabuły bohater wraca do konwencji „urzędu” i w tonie prześmiewczym śpiewa: „Cesarz nie jest nagi! / Cesarz nie jest nagi! / Cesarz nie jest, nie jest nagi, naprawdę nie jest nagi!”. Dzięki zachowaniu typowego charakteru swojego funkcjonowania na dworze ostatecznie nie zostaje stracony. W sposób jawny zaś prawdę o nieistnieniu szat artykułuje dziecko – zostaje włączone ujęcie, w którym kilkuletni chłopiec zwraca uwagę matce, że „cesarz jest goły”. W perspektywie konstruowanych w toku narracji znaczeń ten zabieg wydaje się sztuczny, a poza jednoznacznym

Rezygnacja w ostatnich scenach z dominującej w filmie konwencji satyrycznej zaskakuje, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę charakter końcowych wypowiedzi błazna. Odarte z charakterystycznego dla bohatera żartobliwego czy prześmiewczego tonu ostatnie słowa paradoksalnie mogą brzmieć niewiarygodnie. Jak wspominałam, ten zabieg zyskuje jednak swoje „usprawiedliwienie”, gdy przyjrzyć się stopniowym zmianom w kreowaniu postaci błazna. Obrazoburcza z perspektywy obowiązujących w świecie przedstawionym norm wizja senna wraz z ostatnimi wypowiedziami bohatera: 1) „Prawda nie zginie, nawet jeśli pozbawicie mnie głowy”; 2) „Cesarz jest nagi!” są tożsame z wyjściem poza „kompetencje” wynikające z funkcji, jaką pełni on na dworze:

Wydaje się, że błazeński komizm często nie bywa śmieszny z dwóch zasadniczych powodów. Prawda, którą błazen głosi, jest czasami zbyt gorzka i stąd rodzi się wyraźne wewnętrzne przeciwstawienie etyczne uniemożliwiające wyzwolenie u odbiorcy poczucia komizmu. Dalej – słowa, które czasami padają z ust błazna, poza czapką błazeńską na jego głowie nie są „ubrane” w żadną formę komiczną⁶⁴.

Pozbawione komicznego wydźwięku słowa stanowią już tylko oskarżenie; jawne ich przyjęcie przez dworską społeczność decydowałoby o konieczności unieważnienia konstytutywnych dla świata przedstawionego zasad, których prawomocność potwierdza się właśnie w momencie celebrowania najważniejszego w carstwie Gonagonazara Jedyne go święta. Ewolucja bohatera i znaczenie tej zmiany odzwierciedlają samą koncepcję dzieła filmowego, które w sposób metaforyczny przyjmuje rolę błazna⁶⁵. Podobnie jak Luda przekracza granicę skonwencjonalizowanego wizerunku, wypowiadając

nawiązaniem do źródłowej baśni trudno też znaleźć dla niego umotywowanie fabularne. To jedyny moment, gdy pojawia się w filmie bohater dziecięcy. Powstanie drugiej wersji utworu tłumaczyć należy obawą twórców przed przewidywaną odgórną ingerencją cenzuralną, ostatecznie jednak zmieniony wariant *Nowych szat cesarza* nigdy nie był dystrybuowany ani publicznie prezentowany. W tym kontekście zaś dziwić może fakt, że w 2014 roku Chorwacka Kinoteka (ówczesne Chorwackie Archiwum Filmowe [*Hrvatski filmski arhiv*]) zdecydowała o odrestaurowaniu właśnie tej wersji filmu.

Ze względu na nieporównywalną jakość obrazu w dołączonym materiale wizualnym znajdują się kadry pochodzące z odrestaurowanej wersji *Nowych szat cesarza*.

⁶⁴ M. Słowiński, *op. cit.*, s. 57.

⁶⁵ O tym zabiegu w kontekście literatury pisał cytowany Mirosław Słowiński, który uznał, że w niektórych gatunkach literackich zauważyć można „błazeńskie zachowania”. Autor specyfikę przyjmowania przez dzieła literackie funkcji błazna bada na podstawie utworów Franciszka Rabelais’go i Williama Shakespeare’a (odwołując się do usankcjonowanego przez Erazma z Rotterdamu w *Pochwale głupoty* wizerunku błazna jako mędrca, „[...] człowieka wolnego, [...] humanisty, który wkładając błazeńską maskę, dąży do generalnego rozrachunku ze zdegenerowanymi zjawiskami współczesności”. *Vide ibidem*, s. 206. *Cf. ibidem*, s. 199–245.

prawdę „zbyt gorzką”, by móc ją ubrać w „formę komiczną”, tak film zmienia konwencję, by wskazać, że mimo „kostiumu” satyry i stylizacji stanowi poważną diagnozę czasu i zjawisk, którym wystawia świadectwo.

BIBLIOGRAFIA

- Ajanović M., *Animacija i realizam / Animation and realism*, Zagreb 2004.
- Ajanović M., *Karikatura i pokret. Devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb 2008.
- Andersen H.Ch., *Baśnie i opowieści. Tom I (1830–1850)*, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.
- Bogusławska M., *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity*, Warszawa–Kraków 2015.
- Bogusławska M., *Soma wobec ciała politycznego. Społeczno-polityczny kontekst jugosłowiańskiego performansu*, [w:] *Zmysłowy komunizm. Somatyczne doświadczenie epoki*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, R. Kulmiński, Warszawa–Kraków 2014.
- Czerwiński M., *Nowomowa po jugosłowiańsku*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2012, nr 47.
- Čolović I., *Baśń*, [w:] *idem, Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, przeł. M. Petryńska, Kraków 2001.
- Gilić N., *Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj*, [w:] *Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole: Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih*, red. K. Mićanović, Zagreb 2009.
- Głowiński M., *O baśni totalitarnej. Stalin-czarodziej*, [w:] *Andersen – Baśń wobec świata [materiały z sesji literackiej], 21–22 kwietnia 1995 roku*, red. M. Hempowicz, Gdańsk 1997.
- Goldstein I., *Hrvatska povijest*, Zagreb 2003.
- Hendrykowski M., *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001.
- Ivanda B., *Ante Babaja ili na izvoru groteske [intervju s Antom Babajom]*, „Studentski list” 1963, nr 12.
- Kolbas S., *Slikovni stil Ante Babaje*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.
- Kosanović D., *Beogradski filmovi Oktavijana Miletića*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 59.
- Kos-Lajtman A., Radić D., *Carevo novo ruho, priča Hansa Christiana Andersena i film Ante Babaje: intermedijesko pripovijedanje kao poligon za političku alegoriju*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2024, nr 117.
- Loska K., *Baśń filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Oktavijan Miletić do Lisinskog* (katalog wystawy; autorzy tekstów: J. Kukoć, K. Nosković), Zagreb 2017.
- Pająk P., *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*, Warszawa 2018.
- Paulus I., *Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske pararele*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.

- Paulus I., *Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2010, nr 62.
- Peterlić A., *Hrvatski film u vrijeme časopisa „Krugovi” (1952.–1958.)*, [w:] *idem*, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb 2012.
- Peterlić A., Majcen V., *Oktavijan Miletić*, Zagreb 2000.
- Pirjevec J., *Tito*, przeł. J. Pomorska, J. Sławińska, Warszawa 2018.
- Prijepis tribine filma Carevo Novo ruho* (źródło: materiały udostępnione przez Chorwacką Kinotekę – Chorwackie Archiwum Państwowe).
- Radenković L., *Tito jako bohater mityczny*, przeł. M. Bogusławska, [w:] *Komunistyczni bohaterowie. Tradycja, kult, rytuał*, t. 1, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimiuk, Kraków 2011.
- Radić D., Sever V., *Razgovor z Antom Babajom*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.
- Raspor V., *Događaji u Areni ‘61*, „Filmska kultura” 1961, nr 50.
- Schollenberger P., *Nagość zasady i obraz w filozofii Emmanuela Levinasa*, [w:] *Nagość w kulturze*, red. Ł. Wróblewski, J. Siwiec, M. Gołębiowski, Kraków 2017.
- Simić P., *Tito – zagadka stulecia*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, D.J. Cirlić, Wrocław 2009.
- Słowiński M., *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990.
- Surogat stvarnosti. Pola stoljeca hrvatske animacije*, red. M. Kiš, K. Pudar, Zagreb 2011.
- Sznajderman M., *Błazen – narodziny i struktura mitu*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
- Szperlik E., *Zapomniany panteon prozy partyzanckiej*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimiuk, t. 1, Warszawa–Kraków 2011.
- Škrabalo I., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997. Pregled povijesti hrvatske*, Zagreb 1998.
- Turković H., *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 59.
- Turković H., *Umjetnost kao osobni program*, [w:] *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Zagreb 2002.
- Twardosz J., *Satyra filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Zagrebački krug crtanog filma*, t. 1–4, red. Z. Sudović, Zagreb 1978–1986.
- Ziomek J., *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Urszula Putyńska – dr, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; literaturoznawczyni. Zajmuje się współczesną literaturą chorwacką, kinematografią jugosłowiańską, historią kina chorwackiego oraz dialogiem filmowo-literackim. Artykuły naukowe, przekłady, teksty krytyczne publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Sławistycznych”, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, „Hrvatski filmski ljetopis” oraz na portalach „Zamek Czyta” i „Kultura u Podstaw”. ORCID: 0009-0004-2387-8374. Adres e-mail: <urszula.putynska@amu.edu.pl>.

Urszula Putyńska – PhD, Adam Mickiewicz University, a literary scholar, her research is focused on contemporary Croatian literature, Yugoslav cinema, history of Croatian cinema and the relationship between film and literature. She published articles, critical essays, reviews and translations in “Poznań Slavic Studies”, “Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, “Hrvatski filmski ljetopis” and on the web portals “Zamek Czyta” and “Kultura u Podstaw”. ORCID: 0009-0004-2387-8374. E-mail address: <urszula.putynska@amu.edu.pl>.

