

Piotr Zwierzchowski

Recepcja kina jugosłowiańskiego w polskim piśmiennictwie filmowym

1.

Obecność filmów z krajów socjalistycznych była czymś oczywistym zarówno na ekranach Polski Ludowej, jak i w ówczesnym piśmiennictwie. Nietrudno wszakże dostrzec, że artykułów na temat kina jugosłowiańskiego pojawiało się stosunkowo niewiele, zwłaszcza w porównaniu z kinematografią czechosłowacką czy węgierską, o radzieckiej nie wspominając. Niekiedy było to związane z kwestiami politycznymi, jak na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, zazwyczaj jednak po prostu z aktualną pozycją kina jugosłowiańskiego i zainteresowaniami krytyków. Trzeba jednak przyznać, że polska krytyka filmowa dobrze rozpoznała to kino, żywo reagując na ważniejsze filmy i zjawiska. Szczególnie mocno zainteresowała się nim w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w następnym dekadzie, kiedy odnosiło największe sukcesy.

Ogólnie rzecz biorąc, tematyka tekstów poświęconych kinu jugosłowiańskiemu była dość rozległa. Dominowały rzecz jasna recenzje filmów, które wchodziły na ekrany, czasem krytycy pisali także o filmach, które mogli zobaczyć na przeglądach czy festiwalach. Zresztą kino na łamach polskich czasopism występowało często przy okazji sprawozdań z festiwalu w Puli. W ogóle pośród wszystkich publikacji poświęconych kinu, co widać również w tym tekście, dominowały korespondencje z Jugosławii. Należy także wspomnieć o dość licznych tłumaczeniach artykułów krytyków jugosłowiańskich¹. Pisano zarówno o cenionym w świecie zagrzebskim filmie animowanym² (Jerzy Giżycki zwracał uwagę na scalenie „nowocześnie pojmowanego malarstwa kinowego z niebanalną tkanką filozoficzną”³), jak i wytwórni wojskowej „Zastawa-Film”

¹ V. Marjanović, *Wszystko o kinie jugosłowiańskim. Pod znakiem koprodukcji*, tłum. Halina Kalita, „Ekran” 1965, nr 17, s. 8–9; M. Stefanović, *Rok sukcesów. Korespondencja własna z Belgradu*, „Ekran” 1964, nr 11, s. 5.

² B. Somen, *List z Jugosławii. X-lecie „szkoły zagrzebskiej”*, „Ekran” 1965, nr 43; J. Eljasiak, *Pocztówka z Zagrzebia*, „Film” 1961, nr 36, s. 12.

³ J. Giżycki, *Drugi oddech szkoły zagrzebskiej*, „Ekran” 1967, nr 48, s. 7.

i jej podobieństwie do polskiej Wytwórni „Czołówka”⁴. Niekiedy sięgano w przeszłość, choć bardzo rzadko, do kina przedwojennego⁵. Jugosławia budziła zainteresowanie nie tylko ze względu na filmy. W porównaniu z innymi państwami socjalistycznymi uwagę zwracały odrębność jugosłowiańskiej polityki i ekonomii, wielonarodowość, zauważano także bliższe niż w innych krajach związki z Zachodem; to wszystko wpływało także na postrzeganie kina.

W niniejszym tekście nie chcę pisać o odbiorze poszczególnych filmów, chociaż niektóre z nich doczekały się wielu, często bardzo pochlebnych omówień. Na drugim planie stawiam także kwestie artystyczne. Chciałbym wskazać kilka wybranych obszarów zainteresowania polskiej krytyki filmowej – tematyka wojenna, czarny film jugosłowiański, kwestie ekonomiczne i narodowe – i kilka charakterystycznych sposobów ich ujęcia. Rzecz jasna, nie sposób w krótkim tekście uniknąć pewnego uogólnienia, jak również – z drugiej strony – ograniczeń i pominięć zarówno w perspektywie synchronicznej, jak i diachronicznej.

Warto przy tym pamiętać, że badanie recepcji o wiele więcej powie o polskim piśmiennictwie filmowym niż o kinie jugosłowiańskim. Dlatego też należy wziąć pod uwagę choćby przemiany historyczne i kulturowe, zróżnicowanie polskiej krytyki filmowej, zainteresowania, wrażliwość i język konkretnych osób, tytuły czasopism itd. Trzeba także pamiętać, że badanie recepcji dzieła nigdy nie jest w stanie precyzyjnie odczytać „faktycznego doświadczenia lektury czy seansu”⁶. Decyduje o tym wiele czynników, jak język, forma reprezentacji, pamięć, a także polityka i ideologia. Nie można zapominać o cenzurze wewnętrznej; autorzy i redaktorzy doskonale wiedzieli, o czym nie można pisać. Poddając oglądowi piśmiennictwo filmowe badamy więc przede wszystkim recepcję oficjalną. Nie oznacza to, że wszystkie teksty reprezentowały punkt widzenia władzy, ale każdy musiał być przez nią zaakceptowany.

2.

Po II wojnie światowej wzmianki o kinie jugosłowiańskim pojawiały się, choć bardzo rzadko, na łamach założonego w 1946 r. dwutygodnika „Film”. Najczęściej były to krótkie notki zamieszczone w rubryce „Przegląd zagraniczny”. Liczebnie nie mogły się równać nie tylko z kinem radzieckim, ale także czeskosłowackim. Jeszcze mniej było dłuższych tekstów. Zarówno jedno, jak i drugie miały przede wszystkim charakter informacyjny. Czytelnik mógł się dowiedzieć o koncentracji kina jugosłowiańskiego na

⁴ K. Frontczak, „Zastawa-Film” w 1965 roku. (Korespondencja własna z Jugosławii), „Żołnierz Wolności” 1965, nr 169.

⁵ W „Kinie” zamieszczono artykuł Dušana Stojanovicia o Boško Tokinie, który na łamach pisma „Zenit” opublikował pierwszy (tak podaje Stojanović) jugosłowiański tekst o sztuce filmowej, czerpiący inspirację z awangardy. We wprowadzeniu Ireneusz Siwiński pisał, że nie chodzi o to, by próbować udowodnić szczególne nowatorstwo Tokina, ale przeciwnie, o wskazanie obecności francuskiej myśli filmowej w kraju, „w którym kino przed II wojną światową nie posiadało niemal wcale swej historii”. D. Stojanović, *Boško Tokin albo pierwszy esej o estetyce filmu*, tłum. Ireneusz Siwiński, „Kino” 1986, nr 1, s. 22.

⁶ Zob. J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 132.

filmie dokumentalnym, pierwszych filmach fabularnych kręconych po wojnie, o tym, że każda republika będzie miała własny ośrodek filmowy⁷. Pisano o wydarzeniach „standardowych”: o wizycie jugosłowiańskich pisarzy i artystów w „Filmie Polskim”⁸, o młodych, budowie bazy produkcyjnej, szkolnictwie filmowym. Wiadomości te niewiele różniły się od tych z innych krajów demokracji ludowej i pisano o nich w bardzo podobny sposób. Zresztą kino jugosłowiańskie postrzegano jako część wspólnoty słowiańskich twórców⁹.

Od początku 1948 r. informacje z Jugosławii pojawiały się już regularnie, choć, jak się wkrótce okazało, nie trwało to zbyt długo. Dotyczyły nowych filmów, spraw produkcji, kultury filmowej. Numer 2. „Filmu” z tego roku poświęcono kinematografii państw słowiańskich, z wyraźną dominacją kina czeskiego. Na okładce znaleźli się jednak bohaterowie jugosłowiańskiego filmu *Slawica* (*Slavica*) Vjekoslava Africia. O samym filmie pisano jednak w sposób stereotypowy, wskazując na powojenny rozwój gospodarczy Jugosławii i możliwości rozwoju przemysłu filmowego oraz tematykę wojenną (partyzancką)¹⁰. W tym też numerze przedstawiono kilka doniesień z życia kinematografii jugosłowiańskiej.

Już kilka miesięcy później, w wyniku okoliczności politycznych, czyli zerwania stosunków Jugosławii ze Związkiem Radzieckim, tematyka jugosłowiańska zniknęła całkowicie. Co jednak ciekawe, prasa filmowa nie pisała o filmie jugosłowiańskim źle, nie wskazywała, jak to się wówczas często zdarzało, na negatywną rolę polityki prowadzonej przez państwa pozostające poza wpływem ZSRR. Nie pisała w ogóle. To milczenie trwało kolejnych siedem lat.

W 1955 r. władze radzieckie pod wodzą Nikity Chruszczowa ponownie nawiązały kontakt z Jugosławią. W ślad za nimi podążyły kolejne kraje socjalistyczne. Polityczne zmiany znajdują natychmiastowy oddźwięk w kulturze. W lipcu 1955 r. „Film” opublikował przeglądowy artykuł Leona Bukowieckiego *Rzut oka na kinematografię Jugosławii*. Autor w żaden sposób nie przypominał, że o kinie z Bałkanów przez długi czas w ogóle nie pisano, ale starał się dać czytelnikowi krótkie wprowadzenie do kina jugosłowiańskiego. Przypominał jego niezbyt bogatą historię, wyliczał wytwórnice, przybliżał system ekonomiczny, tematykę (zwracając uwagę na cechy narodowe republik i problematykę historyczną), wybrane filmy¹¹.

Kino jugosłowiańskie powróciło na polskie ekrany, ale nie zaznaczyło się wśród innych filmowych wydarzeń. Zarówno krytyków, jak i widzów bardziej interesowały filmy i kinematografie, które w tym czasie zwracały na siebie uwagę całego świata¹². Niemniej jednak od tej pory kolejnym filmom wchodzącym do dystrybucji towarzyszyły recenzje nie tylko w prasie filmowej, ale co jakiś czas pojawiały się większe

⁷ *Przegląd zagraniczny*, „Film” 1947, nr 29, s. 13; J.T. [Jerzy Toeplitz], *Słowiańska współpraca filmowa*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 3.

⁸ *Wizyta pisarzy radzieckich i jugosłowiańskich w „Filmie Polskim”*, „Film” 1947, nr 30, s. 2.

⁹ J.T. [Jerzy Toeplitz], *Słowiańska współpraca filmowa*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 3.

¹⁰ J. Mirski, *Slawica. Pierwszy jugosłowiański film artystyczny*, „Film” 1948, nr 2, s. 6.

¹¹ L. [Leon] Bukowiecki, *Rzut oka na kinematografię Jugosławii*, „Film” 1955, nr 30/31, s. 9.

¹² Por. J. Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. *Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Warszawa 1994, s. 337.

opracowania, wywiady, korespondencje bądź sprawozdania z festiwalu w Puli. Kino jugosłowiańskie stanie się naprawdę ważne dla polskiej krytyki w połowie lat sześćdziesiątych, jak również przez całą kolejną dekadę.

3.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych krytycy, wskazując na wcześniejszą jednostronność kina jugosłowiańskiego¹³, podkreślali, że teraz nie tylko tematyka wojenna jest podejmowana w odmienny sposób, ale przede wszystkim uwagę zwracają filmy współczesne. W 1967 r. Czesław Michalski w recenzji *Ronda* Zvonimira Berkovicia (o filmie tym pisano wyjątkowo dużo) pisał, iż kino jugosłowiańskie kojarzy się ciągle ze stereotypowym filmem partyzanckim, tymczasem kinematografia ta poszła w stronę współczesności i nawet jeśli mówi o wojnie, to raczej w kontekście moralnych wyborów¹⁴. Konrad Eberhardt, chwalać *Rondo*, dostrzegając w nim wręcz podobieństwa do filmów Michelangelo Antonioniego, pisał: „Dotychczas zarzucano filmom jugosłowiańskim swoisty schematyzm: albo partyzanckie thrillery, albo wypracowane, ale dosyć sztuczne i mdłe «studia» psychologiczne, pozbawione na dodatek stylu. *Rondo* Berkovicia jest filmem dużego formatu, a poza tym nosi wyraźną pieczęć narodową: tego nastroju, tego typu wrażliwości nie spotkamy gdzie indziej”¹⁵.

Filmy jugosłowiańskie, które stały się znane na całym świecie, dostrzegli także polscy krytycy i recenzenci. Jednym z najwyższej ocenianych był *Stróż plaży w okresie zimowym* (*Cuvar plaze u zimskom periodu*, 1977) Gorana Paskaljevicia. Oczywiście, nie zawsze opinie na temat poszczególnych dzieł były zgodne. Jerzy Płażewski, pisząc o warsztatowej biegłości młodych (wskazując na ich nawiązania do francuskiej nowej fali) i wspominając *Horoskop* czy *Niedzielę*, podkreślał ich demagogię i modę na bunt¹⁶. Ale Bolesław Michałek nazywał *Horoskop* filmem bezbłędnym i budzącym pozytywny ferment¹⁷. Zwracano uwagę na autentyczność tych filmów, głębokie zaangażowanie i krytycyzm wobec tamtejszej rzeczywistości. Ryszard Koniczek pisał, że filmy te rzadko sięgały po tematy uniwersalne, tu wymieniał *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* (*Skupljači perja*, 1967) Aleksandara Petrovicia i *Małych wojowników* (*Mali vojnici*, 1967) Bato Cengicia – ale najczęściej mówiły o współczesności, działy się tu i teraz¹⁸. Według Michała Gardowskiego, „tym, czym dla twórców czechosłowackich stała się zaduma nad prawem i miejscem jednostki w społeczeństwie, dla Węgrów zaś śmiały obrachunek z własną historią – tym dla twórców jugosłowiańskich stał się gniew współczesnego człowieka, który skazany jest na życie w świecie dalekim od własnych ideałów”¹⁹.

Kiedy jednak pojawiał się większy krytycyzm, dziennikarze związani z partią odczuwali niepokój. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych największą

¹³ R. Koniczek, *Jugosłowiański czarny film*, „Kino” 1970, nr 4, s. 41.

¹⁴ C. Michalski, *W obronie przed samotnością*, „Ekran” 1967, nr 48, s. 6.

¹⁵ K. Eberhardt, *Uwaga: „Rondo” Berkovicia*, „Film” 1967, nr 51/52, s. 7.

¹⁶ J. Płażewski, *Czy sukcesy Jugosłowian będą trwałe?* „Widnokreśli” 1969, nr 10, s. 108.

¹⁷ B. Michałek, *Co nowego w Jugosławii? Korespondencja własna*, „Film” 1969, nr 35, s. 13.

¹⁸ R. Koniczek, *Jugosłowiański czarny film...*, s. 42.

¹⁹ M. Gardowski, *Pula 68. Pod znakiem filmu współczesnego. Od specjalnego wysłannika*, „Ekran” 1968, nr 36, s. 8.

uwagę przyciągnął czarny film jugosłowiański. Pisząc o tym zjawisku Ryszard Koniczek przywoływał m.in. *Przebudzenie szczurów* (*Budenje pacova*, 1967) i *Gdy będę martwy i biały* (*Kad budem mrtaw a beo*, 1968) Živojina Pavlovicia, *Niedzielę* (*Nedjelja*, 1969) Lordana Zafranovicia, *Wczesne prace* (*Rani radovi*, 1969) Želimira Zilnika, *Stado wron* (*Vrane*, 1969) Libišy Kozomary i Gordana Mikicia, *Horoskop* (1969) Braško Draškovicia oraz *Przypadek miłosny* (*Ljubavni slučai ili tragedija službenice PTT*, 1967) i *Bezbronną niewinność* (*Nevinost bez zaštite*, 1968) Dušana Makavejeva. Wspominał czarny film amerykański, ale pisał wyraźnie, że nie o formę mu chodzi²⁰, ale przede wszystkim o pesymistyczny nastrój, atmosferę klęski, utraconych nadziei. „Nowością jest raczej złośliwa krytyka istniejących norm społecznych, upatrywanie w nich powodów zła, dezintegracji osobowości, indywidualnych porażek”²¹. Koniczek konkludował więc, że nie jest to szczególnie szerokie zjawisko, lepiej zwrócić uwagę na filmy o humanistycznej wymowie: *W kierunku słońca* (*Nizvodno od sunca*, 1969) Fedora Škubonji, *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* Petrovicia czy *Słuchajcie bicie dzwonów* (*Kad cujes zvona*, 1969) Antuna Vrdoljaka. Osiem lat później Koniczek wyrażał już radość z „odpływu czarnego filmu” i powstających realistycznych filmów o rozwijającym się społeczeństwie²². Krytycy, którzy w inny sposób patrzyli na kino, dostrzegali w tym mrocznym kinie zdecydowanie więcej wartości, a Bolesław Michałek filmy, które w lżejszej formie prezentowały bardziej optymistyczny obraz świata, nazywał ironicznie – za krytyką belgradzką – „białą falą”²³.

4.

Do dzisiaj wielu polskim widzom kino jugosłowiańskie kojarzy się przede wszystkim z filmem wojennym. Nic więc dziwnego, że w prasie PRL tematyka ta była często punktem odniesienia w rozważaniach o kinie jugosłowiańskim, przede wszystkim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych do znudzenia wręcz powtarzano tezę (znalazłem ją w kilkudziesięciu recenzjach) o odświeżeniu filmu partyzanckiego²⁴ lub odchodzeniu kina jugosłowiańskiego od tematyki partyzanckiej²⁵ na rzecz kina współczesnego. Co ciekawe, pojawia się ona przez kilkanaście lat, co wskazuje na specyfikę kina jugosłowiańskiego, ale też na pewne przyzwyczajenia polskiej krytyki. Można tu mówić o znalezieniu swego klucza,

²⁰ „Z wizualnego punktu widzenia cała produkcja jugosłowiańska da się raczej podzielić na dwie inne orientacje, które symbolicznie można by nazwać macedońską i dalmatyńską. Jedna eksponuje nadzwyczaj intensywnie czerń i hieratyczną, mroczną, bizantyńską atmosferę zdarzeń, nawet tych zwykłych i codziennych, druga wręcz przeciwnie korzysta z przestrzeni, powietrza i słońca tego kraju, z form lekkich, naszkicowanych cienką wyrazistą kreską, z bogactwa światłocieni, tworzy atmosferę radosną, lekką i rześką. Przewaga liczebna jest jednak po stronie filmów o orientacji macedońskiej, co w sumie nadaje kinematografii jugosłowiańskiej tradycyjnie bałkański i wschodni koloryt”. R. Koniczek, *Jugosłowiański czarny film...*, s. 47.

²¹ Ibidem.

²² R. Koniczek, *Obraz społeczeństwa w rozwoju*, „Kino” 1978, nr 1, s. 50.

²³ B. Michałek, *Po fali czarnej i białej*, „Kino” 1977, nr 1, s. 45.

²⁴ S. Janicki, *Między młotem a kowadłem. Po festiwalu filmów jugosłowiańskich w Puli. Korespondencja własna*, „Film” 1964, nr 34, s. 12.

²⁵ Zob. na przykład R. Koniczek, *Nowy model jugosłowiańskiego filmu*, „Film” 1965, nr 37, s. 11.

dzięki któremu opisywano to kino. Z drugiej jednak strony nie bez znaczenia była także silna obecność II wojny światowej w polskiej pamięci zbiorowej.

Niejednokrotnie starano się opisać zmiany w filmie wojennym. Ryszard Koniczek dowodził, że w latach pięćdziesiątych temat ten, podyktowany potrzebami widowni, współgrał z zamówieniami władzy, co skutkowało brakiem wieloznaczności i krytycznego spojrzenia na problemy ruchu komunistycznego²⁶. Później dominowało ujęcie sensacyjne i przygodowe, następnie, już w latach sześćdziesiątych, w centrum uwagi filmowców znalazły się kłęski, ponure spojrzenie na własną przeszłość, zdrajcy jako bohaterowie. W połowie dekady pojawiają się kameralne dramaty o moralnej wymowie, „próby uczłowieczenia herosa i nadania legendzie ludzkiego wymiaru bez zaprzeczania istocie legendy”²⁷. Od tej legendy kino jugosłowiańskie i tak nie potrafi uciec, a w końcu lat sześćdziesiątych powstają wielkie widowiska, jak *Bitwa nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, 1969) Veljko Bulajicia (którego Aleksander Ledóchowski nazwał jugosłowiańskim Sergio Leone²⁸). Kazimierz Żórawski zarzucał kinu, że było spóźnione względem literatury, nie sięgało po wartościowe i przełamujące schematy książki, jak chociażby *Bohatera na osle* (1967) Miodraga Bulatovicia. Według niego, dopiero *Okupacja w 26 obrazach* (*Okupacija u 26 slika*) Lordana Zafranovicia, nakręcona 11 lat później, próbowała poruszać podobne tematy i atmosferę²⁹.

Można się z tymi opiniami, próbami syntezy zgodzić lub nie. Nie ulega wszakże wątpliwości, że kino wojenne było przez polskich krytyków dobrze rozpoznane. Co ważne, także przy podejmowaniu tej tematyki widać, jak na pisaniu o filmie odciskały się przekonania krytyków czy moment historyczny. Ryszard Koniczek wspominał, że pod koniec lat sześćdziesiątych „Nawet gatunek, który stał się synonimem jugosłowiańskiej sztuki filmowej – sensacyjny dramat partyzancki – gatunek tak czysty i ludowy, jakim był kiedyś tylko western – wszedł na drogę przewartościowania swych założeń”³⁰. Janusz Gazda w 1968 r. wyrażał zaniepokojenie, czy film partyzancki, rezygnując z tonacji heroicznej, nie posuwa się za daleko w samooskarżaniu: „Obsesyjna skłonność do ukazywania najczarniejszych stron wojennej rzeczywistości do analizy sytuacji, w której w człowieku biorą górę najgorsze instynkty – prowadzić musi w rezultacie do wypaczenia ogólnej prawdy. O ile w dawniejszych jugosłowiańskich filmach wojennych akcentowano przede wszystkim poświęcenie, bohaterstwo i szlachetność partyzantów, o tyle obecnie zwraca się głównie uwagę na momenty wynaturzeń, co także jest oznaką jednostronnego widzenia rzeczywistości”³¹.

Pisał także, że te filmy są „dokumentem obecnych, aktualnych nastrojów pewnej grupy intelektualistów jugosłowiańskich, niż syntezą prawdy o czasach wojny”³². Kierunek tych poszukiwań może doprowadzić do zamazywania prawdy. Gazda przestrze-

²⁶ R. Koniczek, *Jugosłowiański czarny film...*, s. 43.

²⁷ K. Żórawski, *Ewolucje partyzanckiej legendy*, „Kino” 1980, nr 5, s. 48.

²⁸ A. Ledóchowski, *Spojrzenie w głąb. Korespondencja własna z Jugosławii*, „Film” 1984, nr 36.

²⁹ Kazimierz Żórawski, op. cit., s. 46.

³⁰ R. Koniczek, *Obraz społeczeństwa w rozwoju...*, s. 51.

³¹ J. Gazda, *Wojna w filmie jugosłowiańskim*, „Głos Pracy” 1968, nr 182.

³² *Ibidem*.

gał wręcz polskich widzów, by pamiętali o tym, oglądając filmy jugosłowiańskie. Podczas lektury tego tekstu nie sposób nie wziąć pod uwagę ówczesnej sytuacji w Polsce, czyli z jednej strony nastojów antyinteligencckich (to przecież połowa 1968 r.), z drugiej dominującej wówczas tendencji w polskich filmach o II wojnie światowej, a więc z tzw. „kina generałów”.

Podobny sposób pisania o kinie wojennym pojawiał się niejednokrotnie. Warto jednak zauważyć, że prawie za każdym razem albo było to związane z konkretnymi okolicznościami, jak wspominałem przed chwilą, albo ze specyfiką danego czasopisma. Niezmiennie pozytywnie o filmie partyzanckim pisał Adam Zarzycki z wydawanego przez Związek Bojowników o Wolność i Demokrację pisma „Za Wolność i Lud”. Nie tylko oceniał je bardzo pozytywnie, ale też wspominał żywiołową reakcję widowni³³. Ten sam autor dwa lata wcześniej dał przykład nader ideologicznego pisania o kinie: „Mijały lata. Zmieniały się mody w światowym kinie. Nadciągały, by odpłynąć „nowe fale”, lecz jugosłowiańscy twórcy zachowali do dziś wierność tematyce bohaterskiej, patriotycznej walki. [...] Od kilku lat w kinie jugosłowiańskim przybiera na sile temat obrachunku z rodzimymi zdrajcami. Nigdy zresztą przedtem – a potwierdziły to również filmy trafiające na nasze ekrany, nie było pobłażliwości dla ustaszów, czetników, nediczowców i im pokrewnych kolaborantów. Ale teraz film jugosłowiański – do czego przyczyniły się również, być może ekscesy zagranicznych ośrodków ustaszowskich – rozprawia się z nimi bezpardonowo i bez rękawiczek”³⁴.

Na koniec Zarzycki przywoływał Międzynarodowy Festiwal Filmów Wojennych i Rewolucyjnych (dodając, że na ostatnim bardzo wysoko został oceniony *Hubal* Bohdana Poręby): „Można tylko po niewczasie zadać pytanie, czemu na pomysł zorganizowania festiwalu o takim profilu tematycznym wpadła kinematografia jugosłowiańska, a nie polska, wcale nie mniej predestynowana moralnie?”³⁵

Przyczyny tak silnej obecności filmów o II wojnie światowej w kinie jugosłowiańskim były dla polskich krytyków oczywiste. Zygmunt Kałużyński, recenzujący *Krew na śniegu* (Praznik, 1967) Djordje Kadijevicia, pisał, że kwestia porachunków z czasów wojny, która ukształtowała „dzisiejszy naród”, stanowi jeden z najważniejszych tematów kina jugosłowiańskiego. Jest ono „wtedy najbardziej sobą, gdy podejmuje ten temat pełen pasji, kładący się wciąż cieniem na życie dzisiejsze. Wciąga on każdego twórcę, który chce zrobić coś istotnego dla sztuki swego kraju”³⁶. Kazimierz Żórawski wskazywał, że wojna miała nie tylko charakter narodowyzwoleńczy, ale także umożliwiła po raz pierwszy w historii stworzenie wspólnej państwowości, która opierała się „na zasadach równości społecznej i narodowościowej”³⁷. Z krytycznym dystansem o integracyjnej roli eposu partyzanckiego pisała Maria Kornatowska,

³³ A. Zarzycki, *Kinematografia jugosłowiańska nie składa broni* (Korespondencja własna z Jugosławii), „Za Wolność i Lud” 1976, nr 36. Por. też pochwałę w piśmie wojskowym: Bob, *Jugosłowiańskie filmy wojenne*, „Żołnierz Polski” 1972, nr 4, s. 12.

³⁴ A. Zarzycki, *Kinematografia konsekwentna* (Korespondencja własna z Jugosławii), „Za Wolność i Lud” 1974, nr 49.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Z. Kałużyński, *Narodowe kino – prawda*, „Ekran” 1968, nr 26, s. 6.

³⁷ K. Żórawski, *Ewolucje partyzanckiej legendy...*, s. 46.

nazywając go pierwszą ogólnonarodową legendą³⁸. Jej głos był jednak odosobniony. O pozytywnej integracyjnej roli II wojny światowej, jak również kina, pisano chętnie. Problem wielonarodowości i wielokulturowości Jugosławii, w tym również kina, był podejmowany zdecydowanie rzadziej.

5.

Jeżeli rozróżniano kino serbskie, chorwackie czy macedońskie, to raczej w tekstach pisanych przez krytyków jugosłowiańskich (choć – oczywiście – niekiedy i w polskich korespondencjach). Predrag Kostić wskazywał na wytwórnie: „Avala” w Belgradzie, „Jadran” w Zagrzebiu, „Viba” w Ljublanie³⁹. Marina Trumić-Kisić w numerze „Ekranu” poświęconym w znacznej mierze Jugosławii, wymienia twórców godnych – jej zdaniem – uwagi: Veljkę Bulajicia, Vatroslava Mimicę, Banko Bauera („szkoła zagrzebska”), Dušana Makavejeva, Aleksandara Petrovicia („szkoła belgradzka”) czy związanego z kinem macedońskim Žikę Mitrovicia. Pisze też o zagrzebskim filmie rysunkowym⁴⁰. Warto zwrócić uwagę na „Kulturę Filmową” nr 11 z 1970 r., w całości poświęconą kinu jugosłowiańskiemu i zawierającą teksty o kinematografiach poszczególnych republik⁴¹.

W artykułach pisanych przez polskich autorów dość rzadko pojawiało się rozróżnienie poszczególnych kinematografii, tworzących kino jugosłowiańskie. Nie oznacza to oczywiście, że w ogóle nie dostrzegano problemu wielonarodowości Jugosławii i związanego z tym zróżnicowania, na wielu płaszczyznach, kina. Kazimierz Żórawski wskazywał wręcz, że specyfika kina Jugosławii związana jest także z różnorodnością grup narodowościowych. Filmy, które zajmowały się wspólnym tematem wojny i zjednoczenia, uważał za „nudne i nużące”⁴², natomiast jako interesujący i oryginalny uznał model „kina narodowego”. Co jednak ciekawe, Żórawski wymieniał przede wszystkim pejzaże: „Od równinnej Wojwodiny w filmie *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów*, poprzez kamienny płaskowyż Hercegowiny z *Horoskopu*, posypane śniegiem kopce Szumadiji z pięknego dzieła *Nie wspominać o przyczynie śmierci* [Jovana Zovanovicia], aż po jadrańskie wybrzeże, westernową bajkowość Słowenii i wielkomiejski gwar Zagrzebia w *Rondzie*. W *Kajdankach* znalazło się miejsce dla pejzażu Czarnogóry, w innych zobaczyć można trochę niesamowity krajobraz Macedonii, w jeszcze innych – choćby lasy wschodniej Serbii w *Zdarzeniu* [Mimicy]. We wszystkich tych filmach mamy ludzi, których twarze ukształtowały różnorodne warunki geograficzne i historyczne”⁴³.

³⁸ M. Kornatowska, *Sztuka pierwsza Jugosławii*, „Film” 1974, nr 47, s. 12–13.

³⁹ P. Kostić, *Nie tylko partyzanci i kowboje*, „Ekran” 1965, nr 47, s. 16.

⁴⁰ M. Trumić-Kisić, *Kinematografia jugosłowiańska na arenie międzynarodowej*, „Ekran” 1967, nr 48, s. 3.

⁴¹ V. Vuković, *Uwagi o kinematografii chorwackiej*; Stanko Godnić, *Film słoweński*; Bogdan Kalafatović, *Szczerłość autorów belgradzkich*; Jovan Pavlovski, *Film macedoński, czyli rozumienie historii*; Olga Perović, *Współczesny film czarnogórski*, „Kultura Filmowa” 1970, nr 11. Zob. też np. Gjorgi Vasiljevski, *Od regionalnych, ku międzynarodowym wartościom*, tłum. Liliana Miodońska, „Poglądy” 1978, nr 16, s. 12.

⁴² K. Żórawski, „*Jadran – Film*” i inne, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 44, s. 3.

⁴³ *Ibidem*.

Trzeba przyznać, że to wyliczenie ma swój urok, kiedy jednak przyjrzeć mu się bliżej, zastanawia całkowity brak argumentów potwierdzających tezę o wielokulturowości filmów republikańskich. W większości tekstów podejmujących ten temat kino było postrzegane jako integrujące podzieloną językowo, etnicznie, politycznie Jugosławię⁴⁴. Ryszard Koniczek zastanawiał się nad wpływem federacyjności Jugosławii i decentralizacji ośrodków filmowych na przemiany w kinie Jugosławii⁴⁵, ale stwierdzał, że widać raczej jedność, jeden wzór kultury⁴⁶.

Czy rzeczywiście nie dostrzegano różnorodności kulturowej Jugosławii, która niosła ze sobą konflikty polityczne, etniczne i religijne? Aleksander Jackiewicz wskazywał co prawda, że „sięgnięcie autorów do rodzimego folkloru, nawiązanie do tradycji epiki ludowej, tak bogatej w Jugosławii”⁴⁷ to coś nader istotnego, ale to nieco inna strona tego zagadnienia. Można przyjąć, że polską krytykę filmową interesowały przede wszystkim walory artystyczne poszczególnych dzieł, nie zastanawiano się więc nad innymi problemami. Bardziej wiarygodne jest jednak inne wytłumaczenie. Wskazywanie na wewnętrzne napięcia w socjalistycznej Jugosławii z pewnością nie było dobrze widziane przez cenzurę. Nieco więcej na ten temat można było napisać w latach osiemdziesiątych. W 1986 r. Henryk Tronowicz pisał wprost o wielonarodowościowych sporach, których źródłem były ideowe i polityczne koncepcje powojenne, i o jugosłowiańskim kinie rozrachunkowym, poszukującym form wyrazu dla tego czasu⁴⁸. Wnikliwe spojrzenie prezentował Krzysztof Mętrak, który w 1982 r. wskazywał na kwestię tożsamości narodowej, a w zasadzie problem wspólnoty Jugosławii. W artykule była mowa m.in. o braku marszałka Tito oraz zagrożonej ciągłości losów państwa⁴⁹.

6.

Niejednokrotnie wskazywano na decentralizację kinematografii jugosłowiańskiej, związaną z istnieniem wytwórni filmowych w każdej z republik, jednak zazwyczaj dominował kontekst ekonomiczny bądź organizacyjny. Był on interesujący dla polskich krytyków i czytelników ze względu na odrębność jugosłowiańskiego systemu ekonomiczno-produkcyjnego. „Ten kraj ze swoją wybitnie indywidualną własną drogą do socjalizmu i niekonwencjonalnością stosowanych rozwiązań budzi nasze szczególne zainteresowanie”⁵⁰, pisał Czesław Dondziłło w roku 1988 – aczkolwiek jego słowa można odnieść do całego okresu PRL – podkreślając, że na ekonomiczny model kina jugosłowiańskiego należy patrzeć jak na zapowiedź tego, co czeka Polaków, czyli mo-

⁴⁴ B. Kaźmierczak, *Na filmowej mapie świata (Korespondencja z Jugosławii)*, „Express Wieczorny” 1978, nr 84.

⁴⁵ R. Koniczek, *Wytrwać w funkcji jednoczenia*, „Kino” 1979, nr 1, s. 47.

⁴⁶ Ibidem, s. 50.

⁴⁷ A. Jackiewicz, *Watażki*, „Życie Literackie” 1970, nr 1.

⁴⁸ H. Tronowicz, *Kino jugosłowiańskie: ten dokuczliwy głód przeszłości*, „Kino” 1986, nr 11, s. 37–38.

⁴⁹ K. Mętrak, *Medium i okrucieństwo. Kilka refleksji nad filmem jugosłowiańskim*, „Film” 1982, nr 9, s. 13.

⁵⁰ Cz. Dondziłło, *Gorzkie żale. Korespondencja własna z Jugosławii*, „Film” 1988, nr 1, s. 14.

delu producenckiego⁵¹. Od czasu do czasu pojawiały się bowiem porównania z polską kinematografią – choćby przy rozpatrywaniu modelu kinematografii w kontekście zespołów filmowych, przemian ekonomicznych końca lat osiemdziesiątych – chociaż nie na taką skalę, jak przy kinie węgierskim. Kiedy więc Stanisław Surzyński wskazywał w 1957 r. na zalety i wady systemu zdecentralizowanego zarówno w produkcji, jak i dystrybucji, zwracał uwagę na konieczność większej ingerencji państwa, która pozwoli uwolnić się od dyktatu ekonomii i podnieść poziom⁵², można dostrzec niewyartykułowane wprost odniesienia do trwającej wówczas w Polsce dyskusji o zespołach filmowych.

System jugosłowiański nie tylko interesował, ale niekiedy wręcz fascynował Polaków. Niejednokrotnie wszakże można było też spotkać zdania krytyczne. Pojawiały się one przede wszystkim po to, aby zwrócić uwagę na ewentualne konsekwencje odchodzenia od modelu kinematografii socjalistycznej. Stawiano na przykład zarzut zbytnej komercjalizacji kina jugosłowiańskiego, u podstaw której – według piszącego – leżało m.in. zbyt długie odcięcie od produkcji z krajów socjalistycznych. Autor korespondencji, powołując się na rozmowy z przedstawicielami kinematografii, pisał, że największe sukcesy odnosiły filmy radzieckie, polskie i czeskie, ponieważ były najbliższe widzowi⁵³. Problemem miał być również brak centralizacji czy zbyt ni nacisk na ekonomię. Ta ostatnia kwestia wracała zresztą co jakiś czas albo jako argument za koniecznością respektowania rachunku ekonomicznego i oczekiwań widzów, albo – wręcz przeciwnie – jako dowód na to, że taka postawa może zniszczyć wartości artystyczne filmu. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Ryszard Koniczek zwracał uwagę na zmiany w kinematografii, które szły w kierunku wolnego rynku (filmowcy mieli częściowo sami starać się o fundusze). Zaznaczał jednak, że reformy gospodarcze mają co prawda wpływ na twórczość, ale o wiele bardziej istotne były zmiany społeczno-polityczne w połowie dekady⁵⁴.

Dość często powracał temat koprodukcji, z którymi kojarzyło się kino jugosłowiańskie⁵⁵, ale też pisano, że należy do nich podchodzić ostrożnie, a najlepsze i tak są filmy rodzime⁵⁶. Nie chodziło jednak tylko o ekonomię. Krzysztof Mętrak pisał o wpływach Zachodu w Jugosławii „zawieszona jakby między dwoma systemami”. Rzecz wszakże nie tylko w nawiązaniach do efekciarskiego, jak pisze Mętrak, kina zachodniego, ale także w ambiwalentnym stosunku do zachodnich wartości i stylu życia. Ta kwestia w latach 80. zaczynała wpływać coraz częściej. Nie bez racji Czesław Dondziłło wskazywał na wpływ gasterbeiterów⁵⁷, osób, które poznały zachodni styl życia.

⁵¹ O ekonomii, wielkich wytwórniach i nowych, na pół prywatnych, pisał w drugiej połowie lat 80. np. P. Deresz, *Reżyser na własnym rozrachunku. Korespondencja własna z Jugosławii*, „Kurier Polski” 1986, nr 13.

⁵² S. Surzyński, *W dążeniu do rentowności. Korespondencja własna z Jugosławii*, „Film” 1957, nr 20, s. 8.

⁵³ M. Walasek, *Kontratak artystów – drogi odnowy. Korespondencja własna z Jugosławii*, „Ekran” 1964, nr 40, s. 11.

⁵⁴ R. Koniczek, *Jugosłowiański czarny film...*, nr 4.

⁵⁵ Por. Z. Kałużynski, *Falszywa tęsknota za wielkim światem*, „Film” 1966, nr 19, s. 7.

⁵⁶ M. Ljubic, *Ostrożnie: współprodukcje! Korespondencja własna z Jugosławii*, „Film” 1966, nr 29–30.

⁵⁷ C. Dondziłło, *Seks i polityka*, „Film” 1986, nr 29, s. 14.

W kontekście ekonomii, ale i obyczajów, pisano w latach osiemdziesiątych o erotyce jako cesze charakterystycznej kina jugosłowiańskiego⁵⁸. Uwagę zwracała troska o widza, o zaspokojenie jego potrzeb. Postrzegano ją jednak – i odnoszono, jak już wspomniałem, także do polskiego kina, które powoli szykowało się do zmian – dość szeroko. Argumentami miały być seks, ale też „ostentacyjne rozliczanie się z historią polityczną własnego narodu”⁵⁹. Tak oto Aleksander Ledóchowski komentował kino jugosłowiańskie połowy lat osiemdziesiątych: „Z jednej strony bałkański Hollywood i jugoseks, z drugiej – krytycyzm społeczny, zmysł obserwacji, wyczucie stylu, zwłaszcza eksponowanie ról aktorskich, wreszcie harmonijne łączenie wizualnych i audialnych środków wyrazu. To także skłonności do groteski, satyry, surrealizmu”⁶⁰.

Jerzy Płazewski, recenzując *Ojca w podróży służbowej* Emira Kusturicy i podkreślając jego sukces na festiwalu w Cannes, przyznawał, że Polacy bardzo słabo znają kino jugosłowiańskie ostatniego dziesięciolecia⁶¹. W latach osiemdziesiątych na łamach pism filmowych regularnie publikowano sprawozdania i korespondencje, ale choć w dalszym ciągu filmy jugosłowiańskie były obecne w repertuarze, widzowie nie mogli zobaczyć wszystkich ważnych filmów przełomu dekad. I chyba coraz mniej ich interesowały.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

THE RECEPTION OF YUGOSLAV CINEMA IN POLISH FILM LITERATURE – 1945–1989

SUMMARY

Polish film critics recognized Yugoslav cinema very well. They vividly reacted to the projections of important films and events. They were especially interested in Yugoslav cinema in the second half of the 60s and 70s, when it was the most successful. This article is not dedicated to the reception of individual films, but a few chosen areas of interests of Polish critics – the topic of war, Yugoslav „black wave” films, economic and national issues – and several distinctive ways of their shots. It is worth remembering that the research of perception would tell much more about Polish film literature than Yugoslav cinema.

⁵⁸ A. Ledóchowski, *Spojrzenie w głąb...*; J. Kisielewicz, „Sekscesy” po jugosłowiańsku. *Korespondencja własna z Jugosławii*, „Sztandar Ludu” 1986, nr 2; J. Jurczyński, *Adriatyk łagodzi oceny. Trochę o filmie jugosłowiańskim*, „Trybuna Ludu” 1988, nr 205. Choć trzeba zaznaczyć, że już wcześniej postrzegano erotykę jako cechę kina jugosłowiańskiego. Zob. J. Zaremba, *Jugosłowiańskie rozczarowania. Puła 1971 (od specjalnego wystawnika)*, „Ekran” 1971, nr 34, s. 10.

⁵⁹ C. Dondziłło, *Gorzkie żale...*, s. 14.

⁶⁰ A. Ledóchowski, *Spojrzenie w głąb...* Na groteskę, surrealizm, na specyficzny humor, polscy krytycy zwracali uwagę szczególnie często. Por. J. Płazewski, *Spotkałem szczęśliwego Jugosłowianina*, „Kino” 1985, nr 9, s. 46.

⁶¹ *Ibidem*, s. 45.