

zjawiskiem, gdyż proponuje złożony pejzaż motywów i kontekstów, które w optyce transformacyjnej nabierają pełnego wymiaru.

Past and present in Ukrainian film of the transition period

The main topic of the article is an overview of the major trends shaping the Ukrainian cinematography during the transformation period. Based on 692 films, produced in the years 1991–2016 authors proposed 14 thematic categories, containing the most important themes and present trends in the Ukrainian film. These categories are as follows: Social problems, Culture/Folklore/Tradition, State and Politics, USSR, War, Literature, Woman, the Hero, Cossacs, Chernobyl, Taras Shevchenko, Nationalism, Great Hunger and Other. These statistical categories help to organize the article and can be divided into two large thematic groups, which are related to the diagnosis of post-Soviet present in the cinema, including the condition of the Ukrainian society and the state (Social Problems, State Policy, Female) and a different ways of understanding the history/the past.

Patrycjusz Pająk

Wojna, polityka, historia i mit w serbskim filmie fabularnym czasów Slobodana Miloševića

Lata dziewięćdziesiąte XX w. to w dziejach kina serbskiego odrębna faza rozwojowa, na której piętno odcisnęły dramatyczne wydarzenia polityczne i wynikająca z nich trudna sytuacja ekonomiczna i społeczna w Serbii. Dekadę otwiera rok 1990, gdy w Jugosławii upada ustrój socjalistyczny. W kolejnym roku rozpoczyna się rozpad państwa jugosłowiańskiego w jego dotychczasowym kształcie¹. Autorytarne rządy w Serbii sprawuje wówczas postkomunistyczny reżim pod wodzą Slobodana Miloševića, który pełni funkcję prezydenta – najpierw serbskiego (do 1997 r.), potem jugosłowiańskiego (do 2000 r.)².

¹ W 1991 r. niepodległość ogłaszają Słowenia, Chorwacja i Macedonia, a w roku 1992 także Bośnia i Hercegowina. Od tego momentu w skład Jugosławii wchodzi tylko dwie dawne republiki jugosłowiańskie – Serbia i Czarnogóra. W 1999 r. Serbia – w wyniku interwencji zbrojnej NATO – traci kontrolę nad Kosowem, które następnie, w 2008 r., ogłasza niepodległość. Dwa lata wcześniej, w 2006 r., czyni to Czarnogóra.

² Milošević rozpoczął karierę polityczną jeszcze w czasach komunizmu. W połowie lat osiemdziesiątych stanął na czele partii komunistycznej w Belgradzie. Wkrótce potem został przywódcą wszystkich serbskich komunistów. Pod koniec lat osiemdziesiątych objął stanowisko prezydenta Serbii jako jednej z socjalistycznych republik jugosłowiańskich. Gdy w 1990 r. komunizm w Jugosławii upadł, Związek Komunistów Serbii przekształcił się w Socjalistyczną Partię Serbii – z jej ramienia Milošević został ponownie wybrany na prezydenta kraju.

W okresie rządów Miloševića Serbowie toczą wojnę w Chorwacji (od 1991 r.) oraz w Bośni i Hercegowinie (od 1992 r.), z zamiarem autonomizacji terenów, które w tych krajach zamieszkują³. Dokonują tam czystek etnicznych, co spotyka się z podobnymi działaniami odwetowymi Chorwatów i Boszniaków. Wojna w Chorwacji i Bośni kończy się w 1995 r., lecz już w roku 1998 Serbowie wnikają się w nową wojnę – z Albańczykami w Kosowie. Na ostatnim etapie konfliktu kosowskiego – wiosną 1999 r. – serbskie cele wojskowe i cywilne zarówno w Kosowie, jak i w Serbii zostają zbombardowane przez siły NATO.

Z powodu zaangażowania militarne Serbii w wymienione wojny państwa zachodnie nakładają na nią polityczne i ekonomiczne sankcje. Jednocześnie do kraju napływają serbscy uchodźcy z Chorwacji, Bośni i Kosowa. Wymienione czynniki nasilają kryzys gospodarczy w Serbii, który wyraża się – jak podają brytyjscy historycy Leslie Benson i Janine N. Clark – dużym wzrostem inflacji i bezrobocia, czemu towarzyszy rozwój korupcji i przestępczości⁴. Część serbskich polityków wykorzystuje swoją uprzywilejowaną pozycję społeczną oraz kryzys wywołany przez wojny, by realizować prywatne interesy, oparte na nieuczciwych spekulacjach handlowych. Nierzadkie są przypadki, gdy czołowe postacie ze świata przestępczości zorganizowanej dzięki olbrzymim zyskom z nielegalnej działalności zdobywają wpływ na życie polityczne. O powiązaniach polityczno-biznesowo-przestępczych i związanej z nimi walce o władzę świadczą liczne zamachy na znane osoby (polityków, biznesmenów, gangsterów, dziennikarzy), które uczestniczą w podejrzanych interesach lub stoją im na drodze⁵.

3 Warto wspomnieć, że zanim doszło do wojny w Chorwacji, zdominowana przez Serbów armia jugosłowiańska interweniowała w Słowenii po ogłoszeniu przez ten kraj niepodległości. Walki trwały tam 10 dni i zakończyły się wycofaniem się oddziałów jugosłowiańskich.

4 L. Benson, *Jugosławia. Historia w zarysie*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 239–240; J. N. Clark, *Serbia in the Shadow of Milošević. The Legacy of Conflict in the Balkans*, Tauris Academic Studies, London–New York 2008, s. 28–46.

5 Listę najgłośniejszych zamachów prezentuje Sabrina P. Ramet – zob. S. P. Ramet, *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Westview Press, Boulder 2002, s. 344–345.

Lokalna scena polityczna podlega nie tylko kryminalizacji, lecz także nacjonalistycznej radykalizacji. Milošević już w latach osiemdziesiątych – w reakcji na nasilający się konflikt serbsko-albański w Kosowie – zaczyna skłaniać się ku nacjonalizmowi. W kolejnej dekadzie kreuje się na obrońcę idei jugosłowiańskiej, wykorzystując ją do ideologicznego uzasadnienia konieczności zachowania przez Belgrad kontroli nad różnymi regionami byłej Jugosławii zamieszkiwanymi przez Serbów. Wspomniana idea stanowi więc dla niego parawan ukrywający działania polityczne prowadzone w myśl idei Wielkiej Serbii, zgodnie z którą wszystkie ziemie dawnej Jugosławii, zasiedlone przez Serbów lub choćby uznawane za historycznie serbskie, powinny zostać zjednoczone. Ideologię wielkoserbską głosi także, tyle że otwarcie, większość partii opozycyjnych wobec reżimu Miloševića.

W tych trudnych warunkach politycznych, ekonomicznych i społecznych serbska kinematografia podupada. Państwowe studia filmowe przestają istnieć, względnie podlegają prywatyzacji, która znacznie obniża ich wydajność produkcyjną. Władze Serbii w niewielkim stopniu wspierają finansowo rodzimych reżyserów. Mogą oni jedynie liczyć na zazwyczaj niewielką dotację od telewizji państwowej. Głównym sponsorem serbskich filmowców stają się w tych okolicznościach prywatne wytwórnie filmowe, które nie są tak efektywne produkcyjnie jak studia państwowe w czasach socjalizmu. W następstwie wspomnianych zmian w latach dziewięćdziesiątych kręci się w Serbii średnio około ośmiu filmów rocznie, a więc o ponad połowę mniej niż w latach osiemdziesiątych, czyli w ostatniej dekadzie istnienia socjalistycznej Jugosławii.

Chorwacki filmoznawca Jurica Pavičić wylicza negatywne i pozytywne skutki opisanego sytuacji. Zauważa m.in., że brak większego zainteresowania władzy państwowej kinem narodowym powoduje, że nie powstają wówczas – z jednym może wyjątkiem, o którym będzie jeszcze mowa – filmy otwarcie propagandowe, afirmujące ideologię panującego reżimu, choć niektóre z nich wzbudzają polityczne kontrowersje, zwłaszcza poza granicami Serbii⁶. Z drugiej strony, o czym

6 J. Pavičić, *Postjugoslavenski film. Ideologija i stil*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011, s. 48.

wzmiankowany filmoznawca już nie pisze, autorytarne rządy Miloševicia nie sprzyjają kręceniu filmów fabularnych zdecydowanie oskarżycielskich wobec władzy, aczkolwiek w części z nich dostrzec można ślad krytyki politycznej.

Underground

Polityczne aluzje – zarówno krytyczne, jak i afirmatywne wobec panującego reżimu – w największym stopniu są czytelne w filmach poświęconych wojnie. Ich najśłynniejszym przykładem jest *Underground* (*Podzemlje*, 1995), wyreżyserowany przez Emira Kusturicę według scenariusza napisanego wspólnie z renomowanym dramaturgiem Dušanem Kovačevićem na podstawie jego sztuki *Wiosna w styczniu* (*Proleće u januaru*, 1977)⁷. Dzięki finansowemu wkładowi kilku zagranicznych wytwórni, spośród których najwięcej zainwestowała wytwórnia francuska, dzieło to nakręcono z rozmachem i dystrybuowano na zachodzie Europy⁸. Na festiwalu w Cannes nagrodzono je Złotą Palmą⁹.

7 Równoległe ze scenariuszem Kovačević pisze opartą na nim powieść *Był sobie pewien kraj* (*Bila jednom jedna zemlja*, 1995). Ten sam tytuł nosi sześciocinkowy serial telewizyjny, który Kusturica zmontował w 1995 r. z materiałów filmowych powstałych podczas kręcenia *Undergroundu*. Serial stanowi zatem dłuższą wersję tego filmu.

8 Według Pavičicia pozytywnym skutkiem przemian, jakie nastąpiły w serbskim kinie po rozpadzie Jugosławii, jest rozwój współpracy koprodukcyjnej, zwłaszcza z wytwórniami francuskimi i niemieckimi. Wynika on z kryzysu ekonomicznego w Serbii, który zmusza reżyserów do poszukiwania funduszy na produkcję ich dzieł za granicą. Korzyść wynikająca z koprodukcji ma nie tylko wymiar finansowy, lecz także prestiżowy, związany z zasięgiem dystrybucji kręconych w ten sposób filmów. Z powodu sankcji nałożonych przez Zachód na Serbię serbskie filmy nie mogą być rozprowadzane w krajach zachodnioeuropejskich, nie mają też wstępu na tamtejsze festiwale filmowe. Wspomniane ograniczenie nie dotyczy jednak utworów powstałych we współpracy z zachodnimi studiami filmowymi. Okazuje się zatem, że sankcje – paradoksalnie – sprzyjają umiędzynarodowieniu produkcji filmowej w Serbii. Zob. J. Pavičić, *Stil...*, dz. cyt., s. 44.

9 To nie pierwsza Złota Palma zdobyta przez Kusturicę. Dziesięć lat wcześniej reżyser został wyróżniony tą nagrodą za bośniacko-serbski film *Ojciec w podróży służbowej* (*Otac na službenom putu*, 1985).

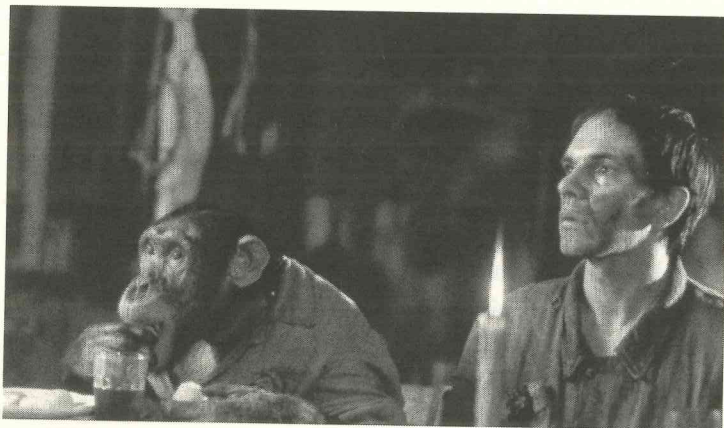
Underground opowiada nie tyle o wojnach postjugosłowiańskich, ile o ich przyczynach. Reżyser dzieli film na trzy części, których akcja rozgrywa się w Belgradzie i na jugosłowiańskiej prowincji. Pierwsza część dotyczy II wojny światowej, kiedy to po napaści państw Osi na Jugosławię grupa ludzi ukrywa się w olbrzymim podziemiu, produkując tam broń na potrzeby ruchu oporu. Druga część filmu traktuje o latach sześćdziesiątych, gdy bohaterowie nadal przebywają w podziemiu, ponieważ nie wiedzą, że wojna się skończyła. W tej nieświadomości utrzymuje ich polityczny karierowicz, przedstawiciel komunistycznej nomenklatury, który handluje wyrabianą przez nich bronią. W trzeciej części mieszkańcy podziemia wydostają się na zewnątrz i biorą udział w nowej wojnie, która wybucha w latach dziewięćdziesiątych, po rozpadzie socjalistycznej Jugosławii.

Kusturica skłania się do popularnego poglądu, że wojny postjugosłowiańskie są kontynuacją konfliktów etnicznych z okresu II wojny światowej, niewygaszonych i nierozliczonych w dobie titowskiego socjalizmu, lecz jedynie wytłumionych i przemilczanych¹⁰. W interpretacji reżysera II wojna światowa w Jugosławii skończyła się tylko formalnie w 1945 r., natomiast tak naprawdę toczy się nadal w zbiorowej nieświadomości Jugosłowian. W okresie komunizmu dawne animozje między narodami jugosłowiańskimi nabrzmiewają w ukryciu, aby ostatecznie ujawnić się po upadku politycznego systemu ich kontroli. Głównym tematem filmu Kusturicy jest zatem krytyka titoizmu jako wielkiego kłamstwa ideologicznego, które wyraża się w hasła braterstwa i jedności narodów jugosłowiańskich i polega na zatajaniu prawdziwego, konfliktowego charakteru relacji między nimi.

Dzieje Jugosławii Kusturica przedstawia jako nieprzerwany karnawał, w którym kłamstwo ideologiczne ugina się pod naporem stłumionej,

¹⁰ Ten pogląd barwnie, nie unikając jednak ideologicznych nadużyć i stereotypowych sądów, przedstawia np. amerykański reporter Robert David Kaplan w książce *Balkańskie upiory. Podróż przez historię* (*Balkan Ghosts. A Journey Through History*, 1993). O znaczeniu przemilczeń politycznych w socjalistycznej Jugosławii pisze z kolei serbska antropolog Gordana Đerić – zob. G. Đerić, *O čemu govorimo kada čutimo i o čemu čutimo kada govorimo? Polazane pretpostavke za antropologiju čutanja o najbližoj prošlosti*, „Filozofija i društvo” 2007, nr 3, s. 43–57.

choć w swej istocie nieposkromionej prawdy natury¹¹. Polityczna maskarada, która rządzi karnawalem historii, ukrywa tę prawdę tylko powierzchownie. Ostatecznie prowadzi do jej odsłonięcia, jako że ośmiela uczestników karnawałowej zabawy do transgresyjnego uwolnienia ich naturalnych skłonności. Tę sytuację symbolicznie odzwierciedla w *Undergroundzie* motyw ogrodu zoologicznego, który w czasie wojny zostaje zbombardowany, dlatego zamknięte w nim zwierzęta wydostają się na wolność. Innym słowy, w chwili politycznego kryzysu etniczne instynkty Jugosłowian wydostają się z klatki ideologicznych zakazów.



Życie w podziemiu. Szympani Soni i jego opiekun Ivan Dren (Slavko Štimac) w filmie *Underground*, reż. Emir Kusturica, 1995, dystrybucja: Solopan

Centralnym symbolem filmu nie jest jednak ogród zoologiczny, lecz olbrzymie podziemie, które – jak dowodzi serbski filmoznawca Igor Krstić – obrazuje zbiorową serbską nieświadomość¹². Tam zostają

¹¹ Problem natury w *Undergroundzie* omawia w kontekście etnomitycznym i psychoanalitycznym słowacka filmoznawczyni Jana Dudková – zob. J. Dudková, *Balkán alebo metafora. Balkanismus a srbský film 90. rokov*, Slovenský filmový ústav, VEDA, Bratislava 2008, s. 53–57.

¹² I. Krstić, *Re-thinking Serbia. A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture*, „Other Voices” 2002, t. 2, nr 2, <http://www.othervoices.org/2.2/krstic/> (dostęp: 7.06.2017).

zepchnięte te skłonności Serbów, które w okresie titoizmu uznano za groźne dla politycznego status quo i które wynikają z tradycyjnego na Bałkanach kultu patriarchalnej siły. Kusturica z dystansem traktuje stereotyp Bałkańczyka, który czerpie hedonistyczną przyjemność z seksu i przemocy, zatracając się w niej aż do granic samozniszczenia. Groteskowa przesada w prezentacji wspomnianego stereotypu uwydatnia jego transgresyjny i anarchiczny potencjał, który – zaprezentowany w kontekście totalitarnego zniewolenia Serbów (najpierw faszystowskiego, potem komunistycznego) – staje się w wizji reżysera fundamentem bałkańskiego mitu wolności.

Można śmiało powiedzieć, że żaden inny serbski film nie wzbudził tylu kontrowersji politycznych co *Underground*¹³. W dużej mierze przyczyniła się do tego canneńska nagroda. Jej przyznanie wydało się części krytyków filmowych niestosowne ze względu na to, że film współfinansowała (choć jedynie w pięciu procentach) telewizja serbska, będąca pod kontrolą Miloševića, obwinianego na Zachodzie o podsycanie wojny w Chorwacji i Bośni. To zastrzeżenie nabiera szczególnego znaczenia w obliczu następującej zbieżności: na trzy dni przed wręceniem Kusturicy Złotej Palmy za *Underground* (ma to miejsce 28 maja 1995 r.) serbskie wojsko ostrzeliwuje plac miejski w bośniackiej Tuzli, zabijając na miejscu 71 osób¹⁴. Do rozgłosu, jaki towarzyszy filmowi, przyczynia się też sam reżyser, który w wydanym wówczas numerze francuskiego miesięcznika filmowego „Cahiers du Cinéma” („Zeszyty Filmowe”) kpi z często wysuwanego wobec Serbów oskarżenia o kulturowanie ideologii wielkoserbskiej i przy

¹³ Wrzawa wokół *Undergroundu* uczyniła z Kusturicy najśłynniejszego reżysera w historii serbskiej kinematografii. Jego twórczość stała się tematem licznych opracowań filmoznawczych. Do najbardziej znanych należą: Emir Kusturica (Emir Kusturica, 2002) Diny Iordanovej, Emir Kusturica. Kult marginesu (Emir Kusturica. Kult margine, 2005) Gorana Gocicia, Barokizm Emira Kusturicy (Le baroque d'Emir Kusturica, 2010) Peggy Saule, Emir Kusturica (Emir Kusturica, 2011) Giorgia Bertelliniego. W Polsce książkę Świat według Emira Kusturicy. Próba monografii twórczości wydała w 2004 r. Magdalena Jankowska.

¹⁴ Na tę koincydencję jako pierwszy zwraca uwagę zagorzały przeciwnik filmu Kusturicy – francuski eseista Alain Finkielkraut – zob. A. Finkielkraut, *L'imposture Kusturica*, „Le Monde” z 2 czerwca 1995, s. 16.

tej okazji niepochlebnie wyraża się o postawie Chorwatów, Węgrów, Słoweńców i Boszniaków podczas II wojny światowej¹⁵.

W tamtym czasie wielu recenzentów uznaje *Underground* za dzieło propagandowe, stronnice wobec polityki Miloševića, domyślnie afirmujące wielkoserbski nacjonalizm¹⁶. Należy do nich słoweński filozof kultury Slavoj Žižek, który pisze, że Kusturica, igrając popularnymi na Zachodzie stereotypami na temat Serbów, odśłania „libidinalną ekonomię etnicznych mordów serbskich w Bośni”¹⁷. Žižek zwraca jednocześnie uwagę na pewien paradoks: choć w świecie podziemnym, zobrazowanym w filmie, trwa nieustająca konsumpcja, to jednocześnie jego mieszkańcy ciężko pracują, produkując broń dla komunistów¹⁸. Rozwijając myśl słoweńskiego filozofa, należy zauważyć, iż owa konsumpcyjno-produkcyjna zależność oznacza, że ukrywający się pod ziemią ludzie mają zapewniony ograniczony przestrzennie dobrobyt za cenę wyzysku ekonomicznego, jakiemu podlegają w reżimie komunistycznym. W ten symboliczny sposób Kusturica odwzorowuje sytuację Serbów w socjalistycznej Jugosławii.

Ich wyzwolenie z podziemia tożsame jest z poszerzeniem obszaru konsumpcji za pomocą produkowanej przez nich broni. Wojna, w której wyzwoleńcy uczestniczą w celu ustanowienia konsumpcyjnego raju, prowadzi ich jednak do dobrowolnej izolacji od świata. W ostatniej scenie mieszkańcy podziemia odpływają w dal na kawałku łądu. W tej wizji reżyser nakreśla los Serbów w okresie wojen postjugosłowiańskich, gdy podjęta przez nich próba zaspokojenia do tej pory ograniczanych politycznie pragnień konsumpcyjnych kończy się ich ostracyzmem. Wedle zaprezentowanej interpretacji film Kusturicy byłby groteskową elegią – pożegnaniem z jugosłowiańską utopią.

15 T. Jousse, S. Grünberg, *Propos de Emir Kusturica*, „Cahiers du Cinéma” 1995, nr 492, s. 70.

16 Polemikę na temat propagandowego znaczenia *Undergroundu*, jaka rozgorzała między recenzentami filmowymi bezpośrednio po przyznaniu mu Złotej Palmy, relacjonuje bułgarska filmoznawczyni Dina Iordanova. Zob. D. Iordanova, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute, London 2001, s. 115–135.

17 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 129.

18 Tamże, s. 127–128.

Korzystając z uwag Žižka i innych badaczy problemu, serbski filmoznawca Pavle Levi bardziej jednoznacznie określa ideologiczną wymowę *Undergroundu*. Zarzuca on Kusturicy, że w sposób aluzyjny usprawiedliwia on agresywną i zakłamaną politykę Miloševića, który pod pretekstem obrony idei jugosłowiańskiej realizuje plany wielkoserbskie, relatywizując przy tym odpowiedzialność Serbów za wojnę. Milošević twierdzi bowiem, że wszystkie strony konfliktu ponoszą za niego odpowiedzialność w równym stopniu oraz że wybuch wojny był nieunikniony ze względu na rozognione nacjonalizmy w poszczególnych krajach jugosłowiańskich. Według Leviego wymowa *Undergroundu* jest zgodna z tą polityką. Kusturica nobilituje jugosłowiańskość, która – w interpretacji reżysera – zapewnia Serbom prawdziwą wolność, ponieważ umożliwia spełnianie ich konsumpcyjnych pragnień. Jednocześnie, jak podkreśla Levi, reżyser sugeruje, że esencją ducha jugosłowiańskiego stanowi serbskość. Dlatego w *Undergroundzie* tylko Serbowie bronią jugosłowiańskości. W okresie II wojny światowej gotowi są za nią umrzeć, podczas gdy Słoweńcy i Chorwaci zdradzają ją w imię faszystów¹⁹.

W nawiązaniu do uwag Leviego należy zauważyć, że w dziele Kusturicy równie niebezpiecznym jak faszystom zagrożeniem dla jugoslawizmu jest komunizm. Po wojnie komuniści, także serbscy, manipulują ideą jugosłowiańską dla własnych korzyści i w konsekwencji ją degenerują. Faszystom i komunizm spychają zatem autentyczną, czyli w swej istocie serbską, jugosłowiańskość do podziemia, skąd wydostaje się ona dopiero w okresie wojen postjugosłowiańskich, które przynoszą Serbom wyzwolenie z faszystowsko-komunistycznej opresji. W tym odczytaniu podziemie ma znaczenie bardziej romantyczne niż psychoanalityczne. Jest tymczasowym grobem rewolucyjnego serbskiego mesjanizmu, który w chwili zmartwychwstania przynosi zbawienie wszystkim jugosłowiańskim narodom, oferując im życie w lepszym świecie – z dala od upadłej Europy.

Odmienne odczytuje *Underground* inny serbski filmoznawca – Vladan Milanko. Nie zaprzecza, że Kusturica występuje w obronie idei

19 P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslavenskom i postjugoslavenskom filmu*, tłum. A. Grbić, S. Glišić, Biblioteka XX vek, Beograd 2009, s. 136–160.

jugosłowiańskiej, jednak to nie oznacza afirmacji reżimu Miloševicia. Jego zdaniem film opowiada, jak ów reżim, który wywodzi się z tradycji jugosłowiańskiego komunizmu, manipuluje pamięcią Jugosłowian o II wojnie światowej, aby konflikt między Serbią a Europą Zachodnią związany z wojnami postjugosłowiańskimi przedstawić jako kontynuację konfliktu między Jugosławią a hitlerowskimi Niemcami i ich sojusznikami. Celem tej politycznej manipulacji są korzyści ekonomiczne, jakie manipulatorzy odnoszą dzięki podtrzymywaniu takiego rozumienia konfliktu. Zgodnie z interpretacją Milanka film Kusturicy ma wydźwięk antyreżimowy, obrazuje bowiem, jak postkomuniści z Miloševiciem na czele deprawują ideę jugosłowiańską²⁰.

Niezależnie od oceny *Undergroundu* jest on najsłynniejszym przykładem tendencji kulturowej, którą serbski kulturoznawca Tomislav Z. Longinović nazywa samobałkanizacją²¹. Termin ten ma znaczenie podobne do określenia „samoegzotyzacja”, o której w szerszym i bardziej neutralnym politycznie kontekście filmowym pisze Dina Iordanova²². Pojęcie wprowadzone przez Longinovicia rozwija i upowszechnia Jurica Pavičić w odniesieniu do niektórych serbskich i macedońskich filmów powstających w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI w. Samobałkanizacja przybiera w nich, jak twierdzi Pavičić, formę ironicznej gry zachodnimi stereotypami na temat Bałkanów²³. Tworzenie i podtrzymywanie owych stereotypów, powszechnych już od XVIII stulecia, bułgarska historyk Maria Todorova nazywa bałkanizmem (określenie to wymyśla na zasadzie analogii do spopularyzowanego przez amerykańskiego kulturoznawcę Edwarda Saïda terminu „orientalizm”)²⁴.

²⁰ V. Milanko, *Dok čekamo na film o Ratku Mladiću... Film i ideologija danas i ovde*, „Novi plamen” 2012, t. 4, nr 17, s. 236–238.

²¹ T. Z. Longinović, *Playing the Western Eye. Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema* [w:] *East European Cinemas*, red. A. Imre, Routledge, New York–London 2005, s. 47.

²² D. Iordanova, *Cinema...*, dz. cyt., s. 56.

²³ J. Pavičić, *Postjugoslavenski...*, dz. cyt., s. 137–180.

²⁴ M. Todorova, *Balkany wyobrażone*, tłum. P. Szymor, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008, s. 19–55; E. Saïd, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 23–57.

Wedle bałkanistycznego stereotypu Bałkany to region zacofany, zasiedlony przez ludzi prymitywnych, którzy lubują się w przemocy, kultywują skrajny patriarchalizm, ulegają namiętnemu, a jednocześnie wulgarnemu hedonizmowi, działają atawistycznie i impulsywnie i nie są zdolni do zmiany swojego sposobu bycia. Ich świat tylko powierzchownie jest cywilizowany, w rzeczywistości zaś istnieje poza czasem historycznym, ponieważ w sferze mentalnej panuje w nim wieczne, na poły azjatyckie barbarzyństwo. Tak scharakteryzowane Bałkany odstręczają ludzi Zachodu, choć jednocześnie fascynują ich swoją kulturą odmiennością, nierzadko postrzeganą przez filtr romantyczny.

Filmy samobałkanizacji, takie jak *Underground*, powstają w odpowiedzi na aktualizację bałkanistycznego stereotypu w okresie wojen postjugosłowiańskich, które w przekonaniu zachodniej opinii publicznej potwierdzają tradycyjne barbarzyństwo Bałkańczyków. Ironia wobec omawianego stereotypu polega w samobałkanistycznych filmach na jego wyolbrzymieniu i podkoloryzowaniu, co ma wzmocnić fascynację nim i w konsekwencji dowartościować kulturę bałkańską jako zdecydowanie różną od zachodniej i dlatego oryginalną. Innymi słowy, kino samobałkanizacji, estetyzując i mityzując regionalne barbarzyństwo, czyni z niego atrakcyjny produkt kulturowy.

Piękne wsie pięknie płoną

W duchu samobałkanizacji powstał także film *Piękne wsie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*, 1996), który wyprodukowały wyłącznie serbskie wytwórnie wraz z telewizją państwową. Kanwę jego scenariusza stanowi reportaż wojenny Vanji Bulicia pt. *Osiem dni w grobie* (*Osam dana u grobu*), opublikowany w 1992 r. w prorządowym tygodniku „Duga” („Tęcza”)²⁵. W omawianym dziele, wyreżyserowanym przez Srđana Dragojevića, wojna w Bośni, tak jak wojna w *Undergroundzie*, zostaje włączona w szerszy kontekst historyczny. Dragojević przeplata kilka płaszczyzn czasowych: najstarsza z nich sięga roku 1971, kolejne rozgrywają się w 1980 r., na przełomie lat osiemdziesiątych

²⁵ Na podstawie tego reportażu Bulić pisze powieść *Tunel. Piękne wsie pięknie płoną* (*Tunel. Lepa sela lepo gore*), która ukazuje się w 1996 r.

i dziewięćdziesiątych, w latach 1992 i 1994 oraz w roku 1999. Jądro fabularne filmu tworzą perypetie grupy serbskich żołnierzy na froncie bośniackim w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.

Film Dragojevicia cechuje, tak samo jak dzieło Kusturicy, poetyka przesady. Jego tematem jest nie tyle wojna, ile jej obraz medialny. Reżyser proponuje postmodernistyczny kolaż konwencji filmowych i telewizyjnych (znamienne jest, że grupie serbskich żołnierzy towarzyszy amerykańska reporterka telewizyjna). Przeplata chwytliwy narracyjny przejęty, jak zauważa Krstić, z jugosłowiańskiego kina partyzanckiego i amerykańskiego kina o wojnie w Wietnamie, a także z westernu²⁶. Najczytelniejsze są w filmie fabularne i ikoniczne odwołania do dwóch kanonicznych dzieł o wojnie wietnamskiej – *Czasu Apokalipsy* (*Apocalypse Now*, 1979) Francisca Forda Coppoli i *Plotonu* (*Platoon*, 1986) Olivera Stone'a.

Z kolei najbardziej wymownym sygnałem nawiązania do konwencji filmu partyzanckiego jest w *Piękne wsie pięknie płoną* obecność aktora Velimira Baty Živojinovicia, który wcielił się w rolę dowódcy serbskiego oddziału. Wcześniej, w okresie od początku lat sześćdziesiątych do połowy lat osiemdziesiątych, Živojinović zagrał w blisko 30 filmach partyzanckich, stając się ikoną wzmiankowanego gatunku filmowego²⁷. W wizji Dragojevicia wojna w Bośni stanowi reminiscencję II wojny światowej właśnie ze względu na nawiązanie do konwencji filmu partyzanckiego, która staje się medialnym łącznikiem między obydwoma wojnami.

Do filmów partyzanckich odnosi się także Kusturica, który je parodiuje w jednej sekwencji *Undergroundu*, by przypomnieć, że utwory tego rodzaju są ważnym propagandowym filarem ideologii komunistycznej w jej jugosłowiańskiej odmianie. Pełniąc ową funkcję,

26 I. Krstić, „Showtime Brothers!”. A vision of the Bosnian war: Srdjan Dragojević's *Lepa sela lepo gore* (1996) [w:] *The Celluloid Tinderbox. Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, red. A. J. Horton, Central Europe Review Ltd., Telford 2000, s. 45, 47–58, 60.

27 W 2012 r. serbski reżyser Andrej Aćin kręci film dokumentalny *Walter* (*Valter*), poświęcony Velimirowi Bacie Živojinoviciowi oraz roli partyzanta Waltera, którą aktor ów zagrał w filmie *Walter broni Sarajewa* (*Valter brani Sarajevo*, 1972) w reżyserii Bośniaka Hajrudina Krvavaca. Utwór Krvavaca był na początku lat siedemdziesiątych najchętniej oglądanym filmem w Chinach.

dają fałszywy obraz II wojny światowej i w konsekwencji przyczyniają się do utrzymywania Jugosłowian w stanie politycznej nieświadomości. Jak pisze serbski filmoznawca Ivan Velisavljević, aluzje do filmu partyzanckiego służą Kusturicy do krytyki ideologii komunistycznej, natomiast Dragojeviciowi – do krytyki wojny²⁸.

W *Piękne wsie pięknie płoną* problematyka ideologiczna również się uobecnia, tyle że Dragojević jest pod tym względem bardziej pesymistyczny od Kusturicy. W jego utworze wojna przynosi wyzwolenie z komunistycznej iluzji, w jakiej żyli wcześniej Jugosłowianie, lecz jednocześnie zastępuje ją iluzją inną – nacjonalistyczną. Na pytanie, czy ofiary tej nowej iluzji ideologicznej również są iluzoryczne, reżyser odpowiada w ostatnim ujęciu filmu, pokazując trupy cywili zabitych podczas wojny w Bośni.



Serbowie na froncie bośniackim w filmie *Piękne wsie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*), reż. Srdan Dragojević, 1996, dystrybucja: Cobra Film

Znaczenie podobne do tego, jakie miało podziemie w *Undergroundzie*, ma w filmie *Piękne wsie pięknie płoną* wykuty w skale, nieukończony ślepy tunel, w którym serbscy żołnierze chronią się przed ścigającymi ich Boszniakami. Znajduje się on w pobliżu miasta Višegrad we wschodniej Bośni. To relikty czasów titowskich. Komuniści rozpoczęli jego budowę,

28 I. Velisavljević, *Jedna režija, dva autora: Emir Kusturica vs. Srdan Dragojević*, „Sarajevske sveske” 2008, nr 19/20, s. 223.

lecz nie byli w stanie jej dokończyć. W filmie murszejący tunel staje się symbolem powolnej erozji ustroju socjalistycznego w Jugosławii.

Na tę symbolikę tunelu nakłada się inna. Lokalna legenda, w którą wierzą dzieci, mówi, że mieszka tam *drekavac* – potwór znany w południowosłowiańskiej kulturze ludowej. W konsekwencji tunel staje się symbolicznym źródłem uśpionego czystego zła, które uaktywnia się w okresie komunizmu i stopniowo się nasila, aż skutkuje wojną w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Według Zorana Samardžiji dzieło Dragojevicia opowiada, jak w Jugosławii na początku wspomnianej dekady doszło do gwałtownego przejścia od komunizmu do nacjonalizmu. Niewidzialnego *drekavca*, ukrytego w tunelu, interpretuje jako emanację napięcia między wzmiankowanymi ideologiami, odczuwanego już w czasach komunistycznych²⁹.

Tunel jest w tym kontekście symbolem planu ideologicznego, którego celem było stworzenie w Jugosławii socjalistycznego rajy na ziemi. Nacjonalistyczna nienawiść, uosabiana przez *drekavca*, rodzi się z frustracji spowodowanej klęską tego planu. Tunel przestaje symbolizować komunistyczną i jednocześnie jugosłowiańską jedność i braterstwo i zamienia się w miejsce przeklęte o przeciwstawnym nacechowaniu. Objawia się w nim zło sięgające podstawowych ludzkich instynktów, które są ukierunkowane na nieustanne międzyludzkie współzawodnictwo w dążeniu do dominacji nad innymi. Najkrócej mówiąc, miejsce upadającej ideologii zajmuje natura.

Podobnie odczytuje film Dragojevicia Levi, dla którego ukryty w tunelu *drekavac* symbolizuje ponadhistoryczną i ponadpolityczną, odwieczną i naturalną, niemożliwą do usunięcia nienawiść etniczną między rywalizującymi ze sobą narodami jugosłowiańskimi, która w okresie socjalizmu była wytłumiana, aby nie zagrażała złudzeniu solidarności panującej w jugosłowiańskiej wspólnocie. Istniała jednak podskórnie i w momencie rozpadu socjalistycznej Jugosławii ujawniła się w całej okazałości. W ocenie Leviego film podtrzymuje przekonanie, znane już z *Undergroundu* i propagowane przez reżim

29 Z. Samardžija, *Did Somebody Say Communism in the Classroom? or The Value of Analyzing the Totality in Recent Serbian Cinema* [w:] *A Companion to Eastern European Cinemas*, red. A. Imre, Wiley-Blackwell, Malden 2012, s. 65–70.

Miloševića, że wojna w byłej Jugosławii była nieunikniona. Przyjęcie tego przekonania oznacza, że odpowiedzialność za zło poczynione w czasie jej trwania rozkłada się na wszystkich jej uczestników i z tego powodu podlega relatywizacji. Zdaniem przywołanego filmoznawcy za taką interpretacją problemu zła i winy przemawia też fakt, że reżyser zasadniczo unika prezentowania zarówno ofiar konfliktu, jak i Boszniaków, z którymi Serbowie walczą. Wróg okazuje się niewidzialny, w związku z czym wojna sprowadza się do palenia wiejskich domostw znajdujących się na drodze żołnierzy³⁰.

Na poziomie odbioru dosłownego film Dragojevicia jest atrakcyjnym widowiskiem, opowiadającym o twardej męskiej przygodzie, która polega na zmaganiu z abstrakcyjnym, bezosobowym złem. Na poziomie metafilmowym, wynikającym ze świadomości wpływu konwencji filmowych i telewizyjnych na interpretację pokazywanej rzeczywistości, reżyser wyśmiewa taką wizję wojny, odsłaniając złudność jej sensu implikowanego przez wspomniane konwencje. W tym kontekście należałoby zweryfikować wcześniej przywołaną uwagę Velisavljevića, że Dragojević potępia wojnę. Owszem, tak czyni, lecz o tyle, o ile krytykuje medialną oprawę wojny, która fałszuje jej obraz, ukrywając ukrytą pod nim pustkę.

Dzieło Dragojevicia wzbudzało w swoim czasie kontrowersje polityczne, choć nie tak ostre jak w przypadku *Undergroundu*. Na przykład boszniacki filmoznawca Faruk Lončarević zarzuca reżyserowi propagowanie serbskiego faszyzmu, porównując *Piękne wsie pięknie płoną* do prohitlerowskiego dokumentu *Triumpf woli* (*Triumph des Willens*, 1934) Leni Riefenstahl. Uważa bowiem, że Dragojević prezentuje wojnę w Bośni bardziej jako doświadczenie ludyczne niż tragiczne czy traumatyczne. Według niego postmodernistyczna poetyka filmu trywializuje wojenną groźbę. Wydarzenia rozgrywają się w nim w rytmie rockandrollowym, a zło – utożsamione z *drekavcem* – ma charakter baśniowy. Filmowy obraz wojny zostaje w konsekwencji oczyszczony z wątpliwości moralnych, które mogłyby zakłócić estetyczną przyjemność widza³¹.

30 P. Levi, *Raspad...*, dz. cyt., s. 209–231.

31 F. Lončarević, *Ubijanje film(om)a. Sudbina filmskog jezika u ex jugoslavenskoj kinematografiji poslje 1992*, „Sarajevske sveske” 2008, nr 19/20, s. 168–169.

Do kontrowersji wokół utworu Dragojevicia przyczyniają się też informacje na temat jego produkcji. Mianowicie reżyser, poszukując sponsorów, którzy zgodziliby się wesprzeć finansowo realizację filmu, prowadził (ostatecznie bezowocne) rozmowy z liderami serbskich partii politycznych o skrajnie nacjonalistycznej orientacji, takimi jak Vojislav Šešelj czy oskarżony o zbrodnie wojenne w Bośni Radovan Karadžić. W złym świetle stawia także Dragojevicia – zwłaszcza poza granicami Serbii – fakt, że kręcił on *Piękne wsie pięknie płoną* niedaleko tunelu w Višegradzie, skąd w czasie wojny Serbowie siłą usunęli Boszniaków. Do tego należy dodać, że czołgi, które występują w filmie, zostały ekipie filmowej użyczone przez głównodowodzącego wojskami bośniackich Serbów, generała Ratka Mladicia, na Zachodzie uznawanego – jak Karadžić – za zbrodniarza wojennego³².

Wojny postjugosłowiańskie w kontekście II wojny światowej i komunizmu prezentują też Gorčin Stojanović w *Zabójstwie z premedytacją* (*Ubistvo s predumišljajem*, 1995) i Miroslav Lekić w *Nożu* (*Nož*, 1999). Obydwa filmy zostały wyprodukowane wyłącznie przez serbskie wytwórnie. *Zabójstwo z premedytacją* i *Nóż* różnią się od dzieł Kusturicy i Dragojevicia poetyką, bliżej im bowiem do klasycznego realizmu niż do postmodernistycznej, intertekstualno-metafilmowej narracji o samobałkanizującej wymowie. Nie zdobyły one też takiego rozgłosu poza granicami kraju jak *Underground* i *Piękne wsie pięknie płoną*, lecz w samej Serbii uważane są za równie ważne przykłady filmowego rozrachunku z rozpadem Jugosławii.

Zabójstwo z premedytacją

Zabójstwo z premedytacją nakręcono na podstawie powieści cenionego serbskiego prozaika Slobodana Selenicia, wydanej w 1993 r. pod tym samym tytułem. Film nie wzbudza kontrowersji politycznych, wręcz

32 Te i inne informacje na temat okoliczności, w jakich kręcono *Piękne wsie pięknie płoną*, wyjawia reżyser wraz aktorem i zarazem jednym z producentów filmu, Draganem Bjelogrićem, we wspólnym wywiadzie udzielonym Branko Rosiciowi i Veljku Laliciowi z pisma „Nedeljnik” („Tygodnik”). Zob. Drekačac *je pobedio*, „Nedeljnik” 2016, nr 211, s. 34–43.

przeciwnie, uznaje się go raczej za dzieło, które w sposób wyważony traktuje temat wojny serbsko-chorwackiej. Amerykański filmoznawca Daniel J. Goulding uważa je nawet za jeden z najambitniejszych serbskich filmów lat dziewięćdziesiątych³³.

Omawiany utwór należy do gatunku melodramatu wojennego, uprawianego także przez innych serbskich reżyserów w czasach Miloševicia³⁴. Melodramaty uwydatniają cierpienie uczuciowe człowieka, który nie może zaznać szczęścia w życiu osobistym z powodu niesprzyjających mu, bezwzględnych praw rządzących życiem społecznym. W serbskich melodramatach wojennych owym prawem jest oczywiście wojna. Dudková twierdzi, że wzmiankowane melodramaty przemawiają głównie do widzów, którzy nie identyfikują się z ideologią państwową³⁵. Pokazują bowiem wojnę przez pryzmat najintymniejszych uczuć, a nie politycznych racji. W melodramatach wojennych Serbowie jawią się w konsekwencji jako wrażliwi i – z uwagi na ową wrażliwość – wyraźnie zindywidualizowane jednostki, które są godnymi współczucia ofiarami wojny, takimi samymi jak ofiary po boszniackiej i chorwackiej stronie konfliktu. W ten sposób konwencja melodramatu staje się w rękach serbskich filmowców narzędziem polemiki z rozpowszechnioną w Europie opinią o Serbach jako głównych, najbardziej agresywnych winowajcach wojen postjugosłowiańskich. Z pomocą rzeczony konwencji reżyserzy kwestionują też zasadę zbiorowej odpowiedzialności, którą w kontekście tych wojen często stosuje się wobec Serbów.

Znamienne jest, że melodramaty wojenne powstają tylko do połowy lat dziewięćdziesiątych – czyli do momentu zakończenia wojen w Chorwacji i Bośni. Motywy miłosne, które pojawiają się w później kręconych serbskich filmach o wojnie, nie mają już

33 D. J. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001. – oslobođeni film*, tłum. L. Bekavač, V.B.Z., Zagreb 2004, s. 214.

34 Melodramatem jest pierwszy serbski film poświęcony wojnom postjugosłowiańskim – *Dezserter* (*Dezserter*, 1992) Živojina Pavlovicia. Kolejne dwa melodramaty wojenne to *Powiedz, dlaczego mnie zostawiłeś* (*Kaži zašto me ostavi*, 1993) Olega Novkovicia i *Opowieść o Vukovarze* (*Vukovar – jedna priča*, 1994) Bora Draškovicia.

35 J. Dudková, *Balkán...*, dz. cyt., s. 29.

melodramatycznego charakteru. Odwrót od intymizacji doświadczenia wojennego należy tłumaczyć rosnącym dystansem Serbów do niego. Potrzeba utożsamiania się z tragicznym losem jednostki wyparta zostaje przez potrzebę zrozumienia historyczno-politycznych mechanizmów, które ten los tak właśnie określiły.

W *Zabójstwie z premedytacją* Stojanović przeplata dwa wątki fabularne. Pierwszy opowiada o młodej początkującej pisarce z Belgradu. Na początku lat czterdziestych, gdy trwa wojna serbsko-chorwacka w Chorwacji, dziewczyna manifestuje postawę liberalną, krytyczną wobec reżimu Miloševicia i udziału Serbów w wojnie, a jednocześnie nawiązuje romans z rannym na chorwackim froncie serbskim żołnierzem, który pochodzi z prowincji i wierzy w słuszność prowadzonej walki. Wątek drugi dotyczy babki głównej bohaterki, kobiety z bogatego burżuazyjnego domu, która w 1944 r. – tuż po wyzwoleniu Belgradu przez komunistów – romansuje z pochodzącym ze wsi funkcjonariuszem komunistycznej służby bezpieczeństwa. Obydwa romanse – współczesny i ten sprzed 50 lat – Stojanović zestawia tak, aby uwypuklić podobieństwa i różnice między warunkami politycznymi i społecznymi panującymi w wymienionych okresach.

Zarówno w pierwszym, jak i drugim okresie zachwianie hierarchii społecznej, do jakiego dochodzi w następstwie wojny, stwarza warunki do intymnego zbliżenia młodych ludzi. Okazują się oni osobami gotowymi do przekroczenia oddzielających je ideologicznych i klasowych barier. Jednocześnie destabilizacja życia społecznego nie sprzyja ugruntowaniu uczucia kochanków i w konsekwencji uniemożliwia im miłosne spełnienie. Za pomocą melodramatycznej konwencji Stojanović podkreśla związek między odmiennym pochodzeniem społecznym bohaterów a dzielącymi ich różnicami światopoglądowymi.

Węgierski kulturoznawca Péter Krasztev uważa, że historia rodzinna, utkana z miłosno-politycznych perypetii babki i wnuczki, jest w filmie Stojanovicia metaforą historii Serbii w okresie między początkiem panowania komunizmu w Jugosławii a jego upadkiem, pociągającym za sobą rozpad państwa. Przy takim założeniu *Zabójstwo z premedytacją* opowiada o tym, jak zrodzony w przemoc system polityczny rozpada się także w wyniku działania przemocy. W analogii między początkiem socjalistycznej Jugosławii a jej końcem Krasztev

widzi zresztą podobieństwo dzieła Stojanovicia do *Undergroundu* Kusturicy³⁶.

Młoda bohaterka *Zabójstwa z premedytacją*, poszukując prawdy o swoich korzeniach rodzinnych, odsłania prawdę o genezie niszczącego wpływu komunizmu na kulturę serbską. W tym świetle wojny postjugosłowiańskie i towarzyszący im kryzys społeczny w Serbii okazują się konsekwencją wypaczeń politycznych i społecznych z czasów socjalistycznej Jugosławii. Stojanović zwraca ponadto uwagę na jeszcze jedno negatywne następstwo epoki komunizmu. Na przykładzie żołnierza, który ginie na froncie, i dziewczyny, która po jego śmierci wyjeżdża z kraju, aby osiąść na obczyźnie, reżyser pokazuje, że w Serbii lat czterdziestych młodzi ludzie nie mają perspektyw rozwojowych. Kreuje wizję straconego pokolenia.



Młodzi Serbowie (Nebojša Glogovac i Branka Katić) w czasach wojny. Kadr z filmu *Zabójstwo z premedytacją* (*Ubistvo s predumišljajem*), reż. Gorčin Stojanović, 1995

Stojanović, podobnie jak Kusturica i Dragojević, sugeruje, że rozrachunek z wojnami postjugosłowiańskimi wymaga wcześniejszego rozrachunku z okresem komunistycznym. Jednocześnie *Zabójstwo*

³⁶ P. Krasztev, *Who will take the blame? How to make an audience grateful for a family massacre* [w:] *The Celluloid...*, dz. cyt., s. 26–27.

z *premedytacją* różni się od filmów *Underground* i *Piękne wsie pięknie płoną* uwydatnieniem tradycyjnych różnic kulturowych, które dzielą społeczeństwo serbskie w kwestii stosunku do wojny i które wynikają z opozycji kultury miejskiej i wiejskiej. W filmie Stojanovicia to właśnie wzmiankowana opozycja stanowi podłoże dwóch opozycji politycznych: konserwatyzm–komunizm oraz liberalizm–nacjonalizm.

W omówionych wcześniej dziełach Kusturicy i Dragojevicia zagadnienie różnic społecznych także odgrywa pewną rolę, jednak potraktowano je bardziej powierzchownie. Bohaterowie *Undergroundu* reprezentują dwa przeciwstawne nurty jugosłowiańskiego komunizmu – „podziemny”, impulsywny i bezkompromisowy komunizm rewolucyjny oraz „oficjalny”, koniunkturalny i konformistyczny komunizm konsumpcyjny. W *Piękne wsie pięknie płoną* żołnierze tworzący oddział różnią się co prawda pochodzeniem społecznym i różne są przyczyny, dla których znaleźli się na bośniackim froncie, lecz te cechy służą przede wszystkim urozmaiceniu fabuły i – w jeszcze większym stopniu – podkreśleniu solidarności tych ludzi pomimo dzielących ich różnic.

Nóż

Jedynym filmem otwarcie propagandowym, nakręconym w Serbii w latach dziewięćdziesiątych, jest *Nóż*. Powstał on na kanwie identycznie zatytułowanej, kontrowersyjnej politycznie powieści Vuka Draškovicia, którą po raz pierwszy wydano w 1982 r., a więc dwa lata po śmierci Tity, gdy cenzura polityczna w socjalistycznej Jugosławii osłabła. Literaturoznawczyni Maria Dąbrowska-Partyka zaznacza, że Drašković porusza w *Nożu* problem, o którym do lat osiemdziesiątych nie wolno było otwarcie mówić, a jeśli już do tego dochodziło, to był on propagandowo przekłamywany. Autor pisze mianowicie o nienawiści etnicznej między narodami jugosłowiańskimi w czasie II wojny światowej i skutkach tejże nienawiści w okresie komunizmu. Podejmowanie wspomnianego tematu uważano w socjalistycznej Jugosławii za szkodliwe dla spójności państwa, której patronowało idealistyczne hasło jedności i braterstwa narodów jugosłowiańskich. Drašković przełamuje to polityczne tabu, co jednak czyni tendencyjnie, przedstawia

bowiem Serbów wyłącznie jako ofiary boszniackiego i chorwackiego szowinizmu. W konsekwencji jego powieść bywa odczytywana jako literacki manifest serbskiego nacjonalizmu, podsycający nienawiść Serbów do Boszniaków i Chorwatów³⁷.

Jednak to nie pisarstwo stanowi główne zajęcie Draškovicia, lecz polityka. Zarówno w okresie przed rozpadem Jugosławii, jak i po nim uchodzi on za najbardziej zagorzałego przeciwnika Miloševicia, choć również wyznaje ideę Wielkiej Serbii, tyle że bez ogródek, nie zasłaniając się ideą jugosłowiańską. Drašković pragnie zerwać z dziedzictwem jugosłowiańskiego socjalizmu, które uosabia Milošević, jednak w 1999 r. nawiązuje z prezydentem Jugosławii umiarkowaną współpracę, pełniąc przez kilka miesięcy funkcję wicepremiera w rządzie federacyjnym (jugosłowiańskim). Milošević dopuszcza Draškovicia do udziału we władzy, aby stworzyć wrażenie, że najważniejsze siły polityczne w kraju jednoczą się w obliczu zagrożenia interwencją zbrojną NATO w Kosowie i Serbii. Gdy do interwencji dochodzi, Drašković zostaje zwolniony z ministerialnego stanowiska. Ten krótki okres koniunkturalnego zbliżenia politycznego między Miloševiciem a Draškovicciem, wymuszonego sytuacją międzynarodową związaną z wojną w Kosowie, umożliwia – jak należy przypuszczać – ekranizację *Noża*, do czego, biorąc pod uwagę wieloletnie zaangażowanie Draškovicia w działalność antyreżimową, nie mogłoby dojść bez przyzwolenia reżimu.

Film *Lekicia* jest adaptacją zasadniczo wierną literackiemu pierwowzorowi. Reżyser opowiada historię bośniackiego Serba, którego rodzinę w czasie II wojny światowej wymordowali Boszniacy sprzymierzeni z chorwackimi ustaszami. Bohater, który w owym czasie jest niemowlęciem, zostaje porwany przez morderców i pozostawiony na wychowanie rodzinie muzułmańskiej. Z tego powodu żyje w przeświadczeniu, że jest Boszniakiem. Stopniowo dochodzi do prawdy o swojej prawdziwej tożsamości etnicznej. Lekić uzupełnia tę historię o epilog, który rozgrywa się

37 M. Dąbrowska-Partyka, *Jad zlej pamieći; Gusle, kindže i civilno društvo. Retorika serbskih tekstów o tematyce narodowej* [w:] *težje, Literatura pogranična, pogranična literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 107, 204–208.

w latach dziewięćdziesiątych, gdy trwa wojna w Bośni. Główny bohater walczy wtedy po stronie bośniackich Serbów, lecz jego wieloletnia więź z kulturą boszniacką nie pozwala mu zaangażować się w konflikt. Ów epilog ma uaktualniać i jednocześnie wzmacniać przesłanie opowieści, które akcentuje złożoność tożsamości etnicznej mieszkańców Bośni. W filmie wybrzmiewa teza, że o wspomnianej tożsamości decydują korzenie rodzinne sięgające głęboko w przeszłość.

Zgodnie z przywołaną tezą Boszniacy są w gruncie rzeczy prawosławnymi Serbami, którzy przed wiekami, w okresie okupacji osmańskiej, z powodów pragmatycznych przeszli na islam. Ci bośniaccy Serbowie, którzy pozostali wierni prawosławiu, opierając się islamiзації, w okresie II wojny światowej są narażeni na jeszcze większe niebezpieczeństwo – na eksterminację przez faszystów (film podkreśla okrucieństwo faszyzujących Boszniaków i Chorwatów). Nowa wojna – w latach dziewięćdziesiątych – choć przedstawiona w filmie jako bolesne doświadczenie, przynosi rozliczenie z brutalną przeszłością. Oznacza moralne oczyszczenie z nawarstwionego ideologicznego kłamstwa, jakie z użyciem przemocy symbolicznej lub fizycznej narzuciła mieszkańcom Bośni historia.

Sposób, w jaki Lekić podejmuje temat zagrożenia dla tożsamości bośniackich Serbów ze strony Boszniaków i Chorwatów, czyni z *Noża* film otwarcie propagujący ideologię wielkoserbską. Teorię narodu wyłożoną w tym utworze można za serbskim antropologiem Ivanem Čolovićem określić mianem mitycznej genetyki, która mówi o biologiczno-rasowym dziedziczeniu cech etnicznych³⁸. Mityczno-genetyczny determinizm powoduje, że niezależnie od tego, jak żyje dany człowiek, jest on nosicielem cech właściwych narodowi, do którego należeli jego przodkowie. Przynależności narodowej nie można zatem utracić czy się jej wyrzec, ponieważ stanowi ona organiczny składnik ludzkiej tożsamości³⁹.

Poruszając zagadnienie korzeni tożsamości Bośniaków, Lekić uwypukla wielonarodowy i wieloreligijny charakter ich kraju. W *Nożu*

38 I. Čolović, *Czas* [w:] tegoż, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, tłum. M. Petryńska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 27.

39 I. Čolović, *Geny plemienia* [w:] tegoż, *Polityka...*, dz. cyt., s. 144–145.

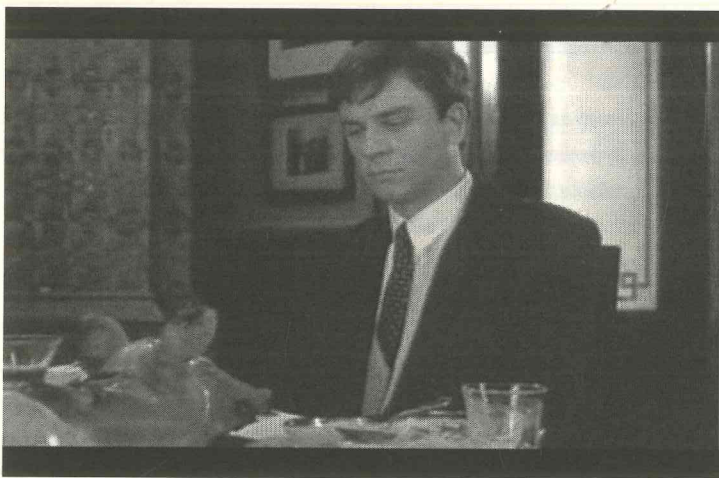
Serbowie walczą o bośniacką ziemię, mają bowiem do niej takie same prawo jak Boszniacy i bośniaccy Chorwaci. To jeszcze jeden zawarty w filmie argument przeciwko rozpowszechnionemu na Zachodzie stereotypowi Serbów-agresorów. Współgra on zresztą z szerzonym przez reżim Miloševića przekazem, że wojny w Chorwacji i Bośni są wojnami domowymi, w których Serbia nie bierze udziału, choć ponosi ich konsekwencje w postaci niesprawiedliwych sankcji nałożonych na nią przez Zachód. Warto przy tej okazji pamiętać, że utwór Lekicia powstał w okresie wojny serbsko-albańskiej w Kosowie, można go zatem odczytywać jako aluzyjny komentarz do niej. Poszukując analogii między wojną w Bośni a wojną w Kosowie (w obydwu przypadkach dochodzi do konfliktu między prawosławnymi Serbami a muzułmanami), trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że sytuacja kosowskich Serbów różni się od położenia Serbów bośniackich, inaczej też serbskie władze przedstawiają wojnę w Kosowie, ponieważ oficjalnie uznają ten region za część Serbii. W tym przypadku zachodnie sankcje oraz zbrojna interwencja NATO są przez Serbów traktowane nie tylko jako przejaw niesprawiedliwości politycznej, ale też jako ingerencja w wewnętrzne sprawy ich kraju⁴⁰.

We wszystkich przywołanych filmach wojny postjugosłowiańskie zostają zobrazowane przez pryzmat II wojny światowej i okresu komunistycznego. Kusturica w *Undergroundzie* zestawia alternatywne płaszczyzny czasu historycznego: czas w podziemiu (który zatrzymał się w okresie II wojny światowej) i czas na powierzchni (który płynie dalej – w zgodzie z historyczną chronologią). Dragojević w *Pięknie płoną* odwołuje się do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także – przez nawiązanie do poetyki filmu partyzanckiego – do II wojny światowej. Te zróżnicowane, a zarazem ząbające się fazy przeszłości przeplata on z terażniejszością oraz przyszłością (ostatnia scena filmu, przedstawiająca nowe otwarcie tunelu, rozgrywa się w 1999 r., a więc trzy lata później w stosunku do czasu powstania filmu).

Stojanović w *Zabójstwie z premedytacją* nie żongluje czasem historycznym w tak przemyślny sposób jak Kusturica i Dragojević, lecz bardziej

40 Temu zagadnieniu Serbowie poświęcają pięć filmów fabularnych, nakręconych w latach 1999–2000. Najsłynniejszym z nich jest *Niebiański haczyk* (*Nebeska udica*, 1999) Ljubišy Samardžicia.

konwencjonalnie montuje sceny prezentujące środowisko mieszczańskie, głównie studenckie i intelektualne, w Belgradzie w 1992 r. z tymi, które przedstawiają życie belgradzkiej burżuazji w roku 1944. W *Nożu*, którego akcja rozpoczyna się w 1941 r., większość wydarzeń rozgrywa się w połowie lat sześćdziesiątych, jednak reżyser powraca w retrospekcjach do czasów II wojny światowej. Epilog dotyczy roku 1993. Ostatnia scena filmu ma charakter wizyjny – w jednym, kręconym panoramicznie ujęciu reżyser skupia sytuacje i bohaterów z najważniejszych momentów historycznych, o których opowiadał film, począwszy od II wojny światowej przez lata sześćdziesiąte do lat dziewięćdziesiątych.



Žarko Laušević jako Boszniak, który w istocie jest Serbem. Kadr z filmu *Nóż* (*Nož*), reż. Miroslav Lekić, 1999

Poszukując w czasach II wojny światowej i komunizmu uzasadnienia dla krwawego rozpadu Jugosławii, reżyserzy omawianych filmów aktualizują mit wiecznego powrotu historii (tę kategorię historiozoficzną wspomina Dudková, analizując *Underground*)⁴¹. W latach dziewięćdziesiątych ów mit, jak twierdzi chorwacka kulturoznawczyni Katarina

41 J. Dudková, *Balkán...*, dz. cyt., s. 33, 54, 68, 71–72.

Luketić, chętnie podtrzymują bałkańskie elity polityczne, aczkolwiek nie jest on ich wymysłem, lecz stanowi jeden z kluczowych składników bałkanizmu⁴². Reżyserzy przyswajają zatem zachodnie, stereotypowe postrzeganie historii Bałkanów, aby z jego pomocą podkreślić względność czasu historycznego. W ich filmach przeszłość nie mija, staje się równoległa z teraźniejszością, nieustannie się odnawia, a największą rolę odgrywa w niej wojna. Pamięć o doświadczeniu wojennym określa życie mieszkańców Jugosławii nawet w czasach pokoju. Wojna działa niczym fatum, jako że nie pozwala na realną zmianę rzeczywistości. Taką zmianę próbują przeprowadzić komuniści, jednak efekty ich działalności są tymczasowe, pozorne, nieudane. Jugosłowiański komunizm okazuje się nieukończonym przedsięwzięciem ideologicznym, naznaczonym skazą nieautentyczności, zmierzającym do rozpadu. Przyjęcie takiej wizji najnowszej historii powoduje, że kwestia odpowiedzialności poszczególnych narodów jugosłowiańskich i ich przywódców za wojnę w latach dziewięćdziesiątych przestaje mieć znaczenie. Odpowiedzialność tę ponosi bowiem fatum, jakie ciąży nad Bałkanami i nie pozwala jego mieszkańcom uwolnić się od przemocy zrodzonej na gruncie odwiecznej rywalizacji etnicznej, niemożliwej do ukrycia czy złagodzenia za pomocą kłamliwej ideologii.

Postrzeganie wojny jako kluczowego ogniwa w łańcuchu powtarzających się wydarzeń historycznych przeważa w latach dziewięćdziesiątych i w serbskim, i w zagranicznym dyskursie politycznym na temat rozpadu Jugosławii, co potwierdza Dąbrowska-Partyka: „Refleksję nad wyborem, winą, manipulacją zastępują wizje szaleństwa historii, metafory »przeklętego Bałkanu« – siedliska jakiegoś endemicznego tutejszego zła albo hipostazy »narodów umęczonych«, dla których wybiła godzina historycznego zadośćuczynienia”⁴³. Takie podejście do wojny i historii Čolović uważa za podłoże serbskiego nacjonalizmu. Nacjonalizm „proponuje mityczną, antyhistoryczną percepcję czasu, w której został on niejako zatrzymany, przemieniony w wieczną obecność albo

42 K. Luketić, *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb–Mostar 2013, s. 300–304.

43 M. Dąbrowska-Partyka, *Zagadnienie tożsamości a konflikt jugosłowiański* [w:] *też*, *Literatura...*, dz. cyt., s. 120.

wieczny powrót tego samego"⁴⁴. W micie wiecznego powrotu, jak pisze wspomniany badacz, historia Serbów jest ciągiem „rytualnych śmierci i zmartwychwstania, ciężkich prób i hartowania się w tych próbach, oczyszczania i wyboru, które z surowego ciała narodu wydobywają substancję narodowej tożsamości"⁴⁵. Złowrogą rolę w tym kołowrocie dziejów odgrywają okresy pomiędzy wojnami, ponieważ „wrogom Serbii nierzadko udaje się w czasie pokoju osiągnąć to, czego nie zdobyli na wojnie"⁴⁶. Dotyczy to także epoki komunizmu, bowiem wtedy – jak z kolei podaje literaturoznawczyni Joanna Rapacka – władza totalitarna represjonuje te elementy dziedzictwa narodów jugosłowiańskich, które mogłyby zagrozić jej pozycji, jak również spójności państwa. Represje te dotyczą też tradycji serbskiego hegemonizmu państwowego⁴⁷.

Popularność mitu wiecznego powrotu przeszłości wynika, wedle opinii Gordany Đerić, ze świadomości kryzysu trwającego współczesność⁴⁸. Odnosząc tę tezę do rzeczywistości postjugosłowiańskiej, należy dodać, że obecność owego mitu wyraża wówczas bezradność wobec kryzysowej sytuacji i potrzebę ucieczki przed odpowiedzialnością za nią. Mit nie pozwala bowiem na racjonalne wyjaśnienie genezy kryzysu, ponieważ ją nadmiernie uogólnia, schematyzuje, a nawet abstraktywizuje. W konsekwencji powoduje, że postjugosłowiańska rzeczywistość staje się jeszcze bardziej niezrozumiała. Takie zdanie na temat wpływu mitu wiecznego powrotu na aktualną sytuację społeczną wyraża boszniacki historyk Dubravko Lovrenović. Píše on o kulcie niedokończonej historii, w której zaciera się granica między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością i która ciągle czeka na swoich zbawicieli i uzdrowicieli. Według niego największym nieszczęściem wynikającym z podtrzymywania tego kultu jest uwydatnianie

44 I. Čolović, *Czas...*, dz. cyt., s. 24.

45 I. Čolović, *Tożsamość [w:] tegoż, Polityka...*, dz. cyt., s. 86.

46 Tamże, s. 89.

47 J. Rapacka, *Kulturowo-historyczne zaplecze konfliktu serbsko-chorwackiego [w:] tejże, Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1995, s. 26.

48 G. Đerić, *Pr(a)vo lice množine. Kolektivno samopojmanje i predstavljanje: mitovi, karakteri, mentalne mape i stereotipi*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P. „Filip Višnjić”, Beograd 2005, s. 161.

wyłącznie mrocznych stron historii, gdyż pozbawia ono nadziei na naprawę teraźniejszości, czyniąc ją jeszcze trudniejszą do zniesienia⁴⁹.

Analizowane filmy Kusturicy, Dragojevicia, Stojanovicia i Lekicia są nie tylko odbłaskiem streszczonego powyżej dyskursu historiozoficznego, lecz także jego katalizatorem. Wymienieni reżyserzy reprodukcją mit wiecznego powrotu, odnajdując w nim swoiste pocieszenie, które wynika z możliwości rozgrzeszenia Serbów z udziału w wojnach. W *Undergroundzie* wieczny powrót wojny umożliwia regenerację ducha narodowego, rozbija bowiem ideologiczne złudzenia, które go zniewalają. Może się też okazać, jak pokazuje film *Piękne wsie pięknie płoną*, że wyzwolenie z ideologicznej iluzji, jakie przynosi wojna, samo jest iluzoryczne. Również w *Zabójstwie z premedytacją* zakłęty krąg historii odsłania złudność perspektyw rozwojowych, niezależnie od ich ideologicznej orientacji. Reżyser *Noża* przyjmuje wobec wiecznego powrotu postawę stoicką, uznając, że służy on zarówno budowaniu ideologicznego kłamstwa, jak i odkrywaniu etnicznej prawdy.

Wraz z końcem epoki Miloševića w 2000 r.⁵⁰ zmienia się wewnętrzna i międzynarodowa sytuacja Serbii, która wchodzi w kolejną fazę transformacji politycznej, społecznej i ekonomicznej. Władza w kraju liberalizuje się, powoli normalizują się jej stosunki z Zachodem⁵¹. W tych warunkach rozpoczyna się nowy etap rozwoju lokalnej kinematografii, związany z poszerzeniem wolności twórczej i zwiększeniem udziału państwa w finansowaniu produkcji filmowej⁵². W roz-

49 D. Lovrenović, *Duž balkanskih historiografskih transversala*, „Zeničke sveske” 2006, nr 3, s. 14.

50 W tymże roku Milošević przegrywa wybory na prezydenta Jugosławii. Rok później zostaje aresztowany przez nowe władze Serbii, które wydają go Międzynarodowemu Trybunałowi do spraw Zbrodni Wojennych w Hadze. Umiera w haskim więzieniu w trakcie trwania procesu – w 2006 r.

51 Zmiany te nie zachodzą jednak bez gwałtownych perturbacji politycznych, których najgłośniejszym przejawem jest śmierć premiera Zorana Đindicia w zamachu snajperskim zleconym przez serbską mafię w 2003 r.

52 Więcej o tych i innych zmianach w serbskiej kinematografii na początku nowego tysiąclecia piszą serbski filmoznawca Srđan Vučinić, a także przywoływany wcześniej Jurica Pavičić. Zob.: S. Vučinić, *Muze u senci istorije. Pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas*, „Sarajevske sveske” 2008, nr 19/20, s. 202–206; J. Pavičić, *Postjugoslavenski...*, dz. cyt., s. 50–54.

rachunku z wojnami postjugosłowiańskimi mit wiecznego powrotu nadal respektują wówczas Emir Kusturica w *Życie jest cudem* (*Život je čudo*, 2004) i Dejan Zečević we *Wrogu* (*Neprijatelj*, 2011). W tym samym czasie pojawiają się dzieła filmowe, które kontestują taką interpretację rozpadu Jugosławii. Należy do nich *Tournée* (*Turneja*, 2008) Gorana Markovicia, który w satyrycznej konwencji podejmuje problem odpowiedzialności Serbów za konflikt wojenny, akcentując cynizm ich dowódców i przywódców. Bardziej zdecydowanie na temat zła poczynionego na wojnie wypowiada się Vladimir Perišić. W *Zwyczajnych ludziach* (*Obični ljudi*, 2009) prowadzi zdystansowaną obserwację zachowania młodych serbskich żołnierzy, którzy przeprowadzają zbiorowe egzekucje cywilów. Jego celem jest naświetlenie mechanizmów psychologicznych pozwalających tym „zwyczajnym ludziom” zaakceptować zbrodniczy proceder, w którym uczestniczą. W dziełach Markovicia i Perišicia winne wojnie nie jest mityczne fatum historii, ale działanie konkretnych ludzi – tych, którzy wykonują rozkazy, i tych, którzy je wydają.

War, politics, history and myth in the Serbian feature film of Slobodan Milošević era

The topic of the article are four Serbian films about post-Yugoslav wars: *Underground* (dir. Emir Kusturica, 1995), *Pretty Villages, Pretty Flame* (dir. Srđan Dragojević, 1996), *Premeditated Murder* (dir. Gorčin Stojanović, 1995) and *The Knife* (dir. Miroslav Lekić, 1999). Their directors depict the war in the former Yugoslavia as an echo of ethnic and social conflicts during the Second World War, unsettled in the period of socialism. In these films historical perspective is combined with the political perspective, that is to say with an interpretation of the bloody disintegration of Yugoslavia promoted by the regime of Slobodan Milošević. Both coexisting perspectives are rooted in the myth of the eternal return of history, according to which the Balkans are an area of constantly recurring wars, preventing the stable development of this region of Europe. The myth of the eternal return puts the responsibility of warring parties for participation in the post-Yugoslav wars, because it presents these wars as a phenomenon that can not be avoided.

Tomáš Hučko

Film dokumentalny jako sejsmograf społeczny. Przełom polityczny '89 w czeskosłowackim i słowackim dokumencie

„W czasie wojny milkną muzy” – mówi łacińskie przysłowie, które jednak specjalnie nie dotyczy filmu dokumentalnego. Kamery dokumentalistów terkoczą intensywnie w czasie wielu światowych konfliktów, gdy latają pociski, krew płynie, a ludzie umierają. Odważni filmowcy pracują intensywnie również na barykadach, kiedy w ruch idą kamienie; są na miejscu czynu także i wtedy, gdy wymierzane są tylko policzki. I one mogą stanowić zewnętrzną manifestację istotnych wydarzeń, które zmieniają bieg wielkiej historii.

Po raz ostatni byliśmy świadkami ważnych wydarzeń w Europie Środkowej, które obyły się bez większych ofiar, pod koniec 1989 r., kiedy to upadało imperium sowieckie, a jego państwa satelitarne próbowały znaleźć własną drogę do wolności. Wydarzenia z przełomu listopada i grudnia 1989 r. w Czechosłowacji otrzymały trafne miano aksamitnej rewolucji (w Słowacji *Nežná revolúcia*, a w Czechach *Sametová revoluce*). Mimo że spotkania z kapitulującą władzą obyły się bez ludzkich strat czy poważniejszych rozruchów, to jednak w kraju działo się wystarczająco wiele i zdecydowanie było co filmować. Rewolucja wyprowadziła na ulice miast Czechosłowacji setki tysięcy demonstrantów sprzeciwiających się starym porządkom, tęskniących za wolnością, prawami człowieka, poszanowaniem ludzkiej godności. W jaki zatem sposób przebieg tego przełomu odzwierciedlił się w filmie dokumentalnym?