



redakcja **piotr KLETOWSKI**

**EUROPEJSKIE
KINO
GATUNKÓW**

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

socjalistycznej, aktualny ówczesny kurs polityczno-społeczny, życzeniowy obraz ojczyzny złożony ze strzępów potiomkinowskiej wioski. Komedie maskowały terror lat 30., okres wielkiej czystki, proces kolektywizacji, wyniszczający ludność wiejską zakaz przemieszczania się (obowiązek posiadania paszportu), swobodnego osiedlania, zabawy. Rozpowszechniany w kinematografii obraz zadowolonego (śmiejącego się) człowieka sowieckiego może być w tym kontekście rozumiany jako element śmiechu wymuszonego, sztucznego, ideologicznego, jako przejaw kultury ludowej, która nigdy nie miała prawa głosu. Jewgienij Dobrenko nazywa go „unikatowym fenomenem śmiejącej się ideologii, śmiejącego się państwa i śmiejącej się władzy”³².

Sowiecka komedia lat 30. będzie miała swych kontynuatorów, którzy pojawią się już w nieco innych czasach na przełomie lat 50.–60, podbijając rynek komediowy w Rosji na co najmniej kilka dekad. Należą do nich przede wszystkim Leonid Gajdaj (1923–1993), który w swych filmowych satyrach na rzeczywistość ZSRR (*12 krzesel, 12 stuljew*, 1971; *Iwan Wasiljewicz zmienia zawód, Iwan Wasiljewicz mieniajet professju*, 1973; *To niemożliwe!, Nie może być!*, 1975) w dość odważny sposób ośmieszał biurokrację okresu NEP-u, czy urodzony w 1927 roku Eldar Riazanow (*Noc sylwestrowa, Karnawalnaja noc*’, 1956; *Złodziej samochodów, Bieriegis’ awtomobila*, 1966; *Niezwykłe przygody Włochów w Rosji, Niewierojatnyje priklučenija Italiancew w Rosii*, 1974; *Ironia losu, Ironia sud’by*, 1975), łączący ekscentryzm z serdeczną czechowowską tonacją.

³² J. Dobrenko, *Gossmiech, ili mieżdu riekoj i noc’ju*, „Kinowiedczeskie Zapiski” 1992, nr 19, s. 41.


 PATRYCJUSZ PAJĄK

JUGOSŁOWIAŃSKI FILM PARTYZANCKI

– GENEZA I PRZEMIANY GATUNKU

MIT PARTYZANCKI

Definiowanie jugosłowiańskiego filmu partyzanckiego wymaga wstępnego zastrzeżenia dotyczącego epitetu „jugosłowiański”. Należy mianowicie zaznaczyć, że kinematografia w socjalistycznej Jugosławii nie była państwowo scentralizowana. Dzieliła się na kinematografie narodowe, które rozwijały się niezależnie od siebie w poszczególnych republikach jugosłowiańskich (w Serbii, Chorwacji, Bośni i Hercegowinie, Słowenii, Macedonii oraz Czarnogórze) dzięki działającym tam lokalnym studiom filmowym. Przede wszystkim swoistość filmów serbskich, chorwackich, bośniackich, słoweńskich, macedońskich, czarnogórskich oraz albańskich (w wypadku filmów wyprodukowanych w Kosowie, będącym okręgiem autonomicznym w Serbii) określa zatem kontekst narodowy.

Szerszy kontekst kulturowy – państwowy (jugosłowiański) czy regionalny (bałkański) – również wpływa na tę swoistość, lecz najczęściej jest to wpływ zapośredniczony właśnie przez kulturę narodową. W związku z tym termin „film jugosłowiański” jedynie ogólnie charakteryzuje filmy powstałe w Jugosławii. Oprócz uogólniającego kontekstu kulturowego uzasadnieniem dla jego użycia może być sytuacja, w której wytwórnia filmowa z jednej republiki jugosłowiańskiej zatrudnia przy produkcji filmu twórców (np. reżysera lub aktora) pochodzących z innej republiki. Zastosowanie wzmiankowanego terminu ma jednak większy sens w wypadku koprodukcji wewnątrzjugosłowiańskiej, gdy w powstanie danego filmu angażują się dwie wytwórnie z różnych republik, co jednak zdarzało się względnie rzadko.

W stosunku do filmów partyzanckich użycie epitetu „jugosłowiański” może być umotywowane nie tylko względami kulturowymi czy produkcyjnymi (największy procent filmów powstałych przy współpracy twórców z różnych republik, w tym filmów nakręconych w wyniku wewnątrzjugosłowiańskich koprodukcji, stanowią właśnie filmy partyzanckie), lecz także ideologicznymi. Analizowany podgatunek filmu wojennego to bowiem najpopularniejsza w socjalistycznej Jugosławii konwencja filmowa, która służy propagowaniu ideologii państwowej, zwanej czasem titoizmem (od nazwiska przywódcy Jugosławii – Josipa Broza-Tity). Trzeba wszak zastrzec, że nie wszystkie filmy partyzanckie mają propagandowy charakter, ponieważ część z nich – zwłaszcza te powstałe w okresie odwilży polityczno-społecznej – ideologię titoistyczną kontestuje. Niemniej i one – właśnie dlatego, że wyrażają opór przeciw ideologii – mogą być w jej kontekście odczytywane.

O zasadności używania terminu „film jugosłowiański” w stosunku do kina partyzanckiego decyduje jeszcze jeden fakt. Filmy tego gatunku kręcą regularnie we wszystkich republikach niemal przez cały okres istnienia Jugosławii. Stały się one w tym czasie wizytówką jugosłowiańskiej kinematografii, jej sztandarowym produktem¹. Doniosła rola propagandowa większości z nich nie powinna dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę, że podstawę ideologiczną jugosłowiańskiego socjalizmu stanowi mit partyzancki. Jugosłowiańskie kino partyzanckie wywodzi się z tego politycznego mitu, a jednocześnie buduje go i utrwała w świadomości Jugosłowian.

Mit partyzancki rodzi się podczas drugiej wojny światowej, gdy jugosłowiańscy komuniści pod wodzą Tity formują armię partyzancką, która walczy

¹ W czasach socjalistycznej Jugosławii tamtejsi filmoznawcy nie podejmowali tematu swoistości gatunkowej filmu partyzanckiego w sposób pogłębiony ze względu na panujące wówczas obostrzenia ideologiczne. Wartą wzmianki publikacją z tego okresu jest serbski dwutomowy leksykon *Jugosłowiański film wojenny* (*Jugoslovenski ratni film*, 1984) autorstwa Milutina Čolicia. Każdy film w owym obszernym wykazie zostaje opatrzony komentarzem, niejednokrotnie utrzymanym w duchu ideologii komunistycznej. Zainteresowanie naukowe ideologicznym i artystycznym wymiarem kina partyzanckiego wzrasta po pewnym czasie od rozpadu Jugosławii – na początku XXI wieku. W 2008 roku ukazuje się monografia bośniackiego autora Senadina Musabegovicia pt. *Wojna. Konstytucja totalitarnego ciała* (*Rat. Konstitucija totalitarnog tijela*), której tematem jest semantyka ciała ludzkiego na wojnie. Musabegović analizuje również znaczenie ciała w wybranych wysokobudżetowych jugosłowiańskich filmach partyzanckich. Rok później wychodzi podwójny numer (57–58) kwartalnika „Hrvatski filmski ljetopis” („Chorwacka Kronika Filmowa”) z kilkoma artykułami poświęconymi filmowi partyzanckiemu. Podobną inicjatywą wykazuje się słoweński kwartalnik „Kino!” w dziesiątym numerze z 2010 roku. W kolejnym roku opublikowana zostaje książka serbskiego badacza Nemanji Zvijera pt. *Ideologija filmowego obrazu. Socjologiczna analiza partyzanckiego widowiska wojennego* (*Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*).

z okupantem niemieckim, włoskim, bułgarskim i węgierskim oraz z chorwackimi ustaszami, serbskimi czetnikami, słoweńskimi białogwardzistami i albańskimi balistami, a następnie – z niewielką bezpośrednią pomocą Armii Czerwonej – wyzwala kraj spod faszystowskiej okupacji, wprowadzając w nim komunistyczną dyktaturę. Mit partyzancki podkreśla, że o sile titowskiej partyzantki decyduje nie posiadane uzbrojenie czy wojenne rzemiosło, lecz spontaniczna wiara partyzantów w komunizm, z której wynika ich niezłomność, solidarność i ofiarność. W mitycznej interpretacji reprezentują oni najwyższą moralność w wymiarze masowym oraz kosmopolitycznym, ponieważ w partyzanckich oddziałach służą przedstawiciele wszystkich narodów jugosłowiańskich.

W micie partyzanckim walka z faszyzmem to rewolucja polityczno-społeczna, w następstwie której przedwojenny porządek monarchistyczno-kapitalistyczny zostanie zastąpiony porządkiem komunistycznym. W mitycznej wizji faszyzm jest najbardziej odrażającą i zbrodniczą formą kapitalizmu – to kapitalizm zdegenerowany, bo urągający elementarnym ludzkim wartościom. Faszyści dążą do dehumanizacji życia i w ten sposób zamieniają je w chaos, jednak dzięki partyzantom z tego chaosu, który przyjmuje postać wojny, wyłania się świat całkowicie nowy i doskonały – socjalistyczna Jugosławia. Jak zatem zauważa Nemanja Zvijer, matrycę mitu partyzanckiego stanowi mit kosmogoniczny – mit wielkiego początku².

Mit partyzancki przekonuje, że komunizm jest bardziej humanitarny od kapitalizmu, ponieważ nie opiera się na rywalizacji międzyludzkiej, ale na braterstwie, które zawiązuje się podczas wojny dzięki krwi przelanej przez partyzantów. Partyzancka wspólnota zapowiada powstanie jednego politycznego narodu jugosłowiańskiego, co nie oznacza usuwania różnic etniczno-kulturowych między poszczególnymi narodami jugosłowiańskimi, jako że właśnie te różnice świadczą o sile ich politycznej jedności. Skoro bowiem zróżnicowani etnicznie i kulturowo Jugosłowianie tworzą wspólne państwo, to ich jedność jest tym bardziej godna podziwu. Wywodzące się z mitu partyzanckiego hasło braterstwa i jedności staje się głównym hasłem ideologii titowskiej. Ostatecznym gwarantem jugosłowiańskiego braterstwa i jedności jest sam Tito, który w sposób nieomylny kieruje rewolucją.

Z powodu uwikłania filmu partyzanckiego w ideologię komunistyczną większość jego przykładów nosi cechy poetyki socrealistycznej. Inne gatunki kina socrealistycznego, głównie film produkcyjny, rozwijały się w kinie

² Zob. N. Zvijer, *Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog sociološkoj analizi filma na primeru Bitke na Neretvi Veljka Bulajića*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 57–58, s. 29.

jugosłowiańskim przez względnie krótki czas: od połowy lat 40. do połowy lat 50. Gdy w 1948 roku – wskutek ambicjonalnej rywalizacji między Titą a Józefem Stalinem o przywództwo na Bałkanach – dochodzi do zerwania sojuszu między Jugosławią a Związkiem Radzieckim i wyjścia Jugosławii ze wschodniego bloku komunistycznego, jugosłowiańska literatura i sztuka, także filmowa, odchodzi od socrealizmu w radzieckim wydaniu. Film partyzancki nie jest jednak wytworem zapożyczonym z kina radzieckiego, ale rodzimym, dlatego utrzymuje on swoją pierwszoplanową pozycję w lokalnym repertuarze nawet po wygaśnięciu socrealistycznej dominanty w kulturze jugosłowiańskiej. Socrealistyczne filmy partyzanckie powstają do połowy lat 80., a więc niemal do końca istnienia Jugosławii.

WCZESNY SOCREALIZM

W omawianych filmach obowiązuje ideologiczno-militarne spojrzenie na wojnę. Jak odnieść pełne zwycięstwo nad faszyzmem? – to pytanie, jakie zadają reżyserzy tych dzieł, propagując dualistyczną wizję świata, w której jednoznaczne dobro komunistyczne występuje przeciw jednoznacznemu złu faszystowskiemu. Partyzanci w filmach socrealistycznych nie mają prócz walki innych, bardziej prozaicznych czy osobistych zmartwień. Tworzą solidarny kolektyw, zgodnie dążący do zwycięstwa. Nie reprezentują tylko interesów partii komunistycznej, lecz są uniwersalnym i sprawiedliwym głosem narodu. W konsekwencji ich życie podlega heroizacji i idealizacji. Oprócz odwagi i ofiarności do pozytywnych cech partyzantów zalicza się spryt i poczucie humoru. Na ich tle perfidni i jednocześnie prymitywni faszystowscy okupanci oraz kolaboranci wydają się istotami odczłowieczonymi.

Celem kina socrealistycznego jest upowszechnianie komunistycznych wartości, spośród których dwie wydają się kluczowe: optymizm i kolektywizm. Obydwe te wartości znakomicie propaguje kino partyzanckie. Optymizm wiąże się ze zwycięstwami partyzantów w bitwach toczonych z faszystami i ich wiarą w ostateczny triumf pomimo poniesionych strat. Kolektywizm wyraża się w ich zgodnej współpracy konspiracyjnej i wojskowej oraz wzajemnej ofiarnej pomocy. Faszyci przedstawieni w filmach partyzanckich również działają kolektywnie, lecz nie tworzą prawdziwie ludzkich więzi; kieruje nimi ślepe posłuszeństwo.

Pierwsza fala socrealistycznych filmów partyzanckich powstaje od 1947 do 1952 roku. Opowiadają one o genezie titowskiej partyzantki na przykładzie

jakiegoś wybranego regionu Jugosławii. Schemat fabularny tych filmów można podzielić na trzy części, obrazujące poszczególne etapy tworzenia i umacniania się partyzantki. Pierwsza część opowiada o początku oporu, jaki zwykli ludzie stawiają okupantom w konkretnej jugosłowiańskiej miejscowości. W niektórych filmach ta część fabuły zostaje wzbogacona o prolog, który przypomina czas przedwojennej Jugosławii, gdy życiem społecznym rządziła kapitalistyczna niesprawiedliwość, co wywoływało spontaniczny bunt uciemnionej ludności. Prolog służy podkreśleniu tożsamości wojny i rewolucji: wojna z okupantem faszystowskim to kontynuacja buntu przeciw kapitalistom.

W drugiej części wzmiankowany schemat fabularny prezentuje buntowników, którzy wstępują do partyzantki i tam zdobywają świadomość polityczną, czyli, najkrócej mówiąc, dowiadują się, kim jest Tito. W części trzeciej już uświadomieni politycznie partyzanci biorą udział w bitwach i zwyciężają w nich, choć ponoszą ofiary. Zaprezentowany schemat podkreśla, że partyzantka rodzi się oddolnie i spontanicznie, nie jest zatem inicjatywą polityczną, lecz potrzebą zwykłych ludzi, którzy występują przeciw niesprawiedliwości. Dopiero wtedy, gdy bunt się zaognia, pojawia się świadomość ideologiczna, która pomaga prowadzić walkę, ponieważ konsoliduje buntowników pod jednym sztandarem i w ten sposób dodaje im siły oraz wyznacza wspólny cel – stworzenie socjalistycznej Jugosławii. Istotną cechą omawianej grupy filmów jest uwydatnienie związku partyzantów z ludnością cywilną (cywile wspomagają partyzantów, a ci bronią cywili).

Modelowym przykładem tego rodzaju filmu i jednocześnie wzorem wszystkich socrealistycznych dzieł partyzanckich jest pierwszy film fabularny wyprodukowany w powojennej Jugosławii pt. *Slavica* (1947). Powstał on na zlecenie serbskiego studia Avala film, dlatego uważa się go za obraz serbski, choć wyreżyserował go Chorwat Vjekoslav Afrić i grają w nim chorwaccy aktorzy. Jego akcja rozgrywa się w Dalmacji w okresie tuż przed wojną i w jej trakcie. Bohaterami *Slavicy* są dalmatyńscy rybacy, którzy – źle traktowani przez kapitalistów, a potem przez włoskich okupantów – przyłączają się do komunistycznej partyzantki, operującej nie tylko na lądzie, ale także na morzu. Na partyzanckim kuterze bojowym walczy dziewczyna o imieniu Slavica, która ginie podczas potyczki z kutrem niemieckim. Kuter partyzancki zostaje nazwany jej imieniem.

Motyw partyzanckiego kutra bojowego ma świadczyć o szerokim zakresie działań partyzantów. Prolog podkreśla z kolei moralną degenerację przedwojennego kapitalizmu, reprezentowanego przez właściciela fabryki oraz księdza. W filmie ważną rolę odgrywają również dalmatyński krajobraz i tamtejsze obyczaje (m.in. weselne). Zaznaczając związek partyzantów z lokalną przyrodą i folklorem, reżyser podkreśla, że walczą oni o rodzinną ziemię.

W tej walce są nie tylko dzielni, solidarni i ofiarni, ale także radośni – potrafią się cieszyć życiem. Ich uczucia mają zawsze wysokie natężenie. Nieustanna egzaltacja partyzantów współgra z patetyczną inscenizacją filmowej akcji.

W poetyce partyzanckiego socrealizmu utrzymane są też pierwsze dzieła fabularne wyprodukowane po drugiej wojnie światowej w innych republikach jugosłowiańskich. W Chorwacji takim filmem jest *Niech żyje naród* (*Živjeće ovaj narod*, 1947) wyreżyserowany przez Serba Nikolę Popovicia. Ten sam twórca kręci też pierwszy bośniacki film fabularny pt. *Major Bauk* (1951). Wcześniej filmem partyzanckim zadebiutowali Słoweńcy, produkując *Na swojej ziemi* (*Na svoji zemlji*, 1948) w reżyserii France Štiglica. W 1952 roku powstaje z kolei macedońska *Frosina* Vojislava Nanovicia. O partyzantce traktuje także pierwszy film fabularny nakręcony w Kosowie w języku albańskim. To *Mściciel z Przekłętej Góry* (*Uka i Bjeshkëve të nemura*, 1968) podpisany przez serbskiego reżysera Miomira Stamenkovicia. Jedynie w Czarnogórze pierwszy powojenny film długometrażowy nie należy do kina partyzanckiego, lecz historycznego. Nosi tytuł *Falszywy car* (*Lažni car*, 1955, reż. Velimir Stojanović).

SENSACJA I REALIZM

W połowie lat 50. pojawia się nowa odmiana filmów partyzanckich, które przeważnie opowiadają o partyzantce miejskiej i uwydatniają pracę konspiracyjną. Narodziny tej odmiany, popularnej przede wszystkim w Chorwacji, są wynikiem liberalizacji politycznej, jaka wówczas rozpoczyna się w Jugosławii, ale też zmęczenia dotychczasowym – utrzymanym w duchu dogmatycznego socrealizmu – schematem kina partyzanckiego. Konspiracyjne filmy partyzanckie zachowują typowy dla poetyki socrealistycznej bezwzględny podział ideologiczno-etyczny na komunistyczne dobro i faszystowskie zło, lecz zarazem – pod wpływem kina amerykańskiego: filmów Alfreda Hitchcocka, kina *noir* i westernów – wprowadzają suspens i nastrój niepewności.

W rozpatrywanej grupie filmów miasto lub inne ograniczone przestrzenie miejsca są niebezpieczne, ponieważ panują tam faszyci. To zatem pułapka, a partyzant-komunista musi się ukrywać lub wykonać jakieś trudne zadanie. Czuje się osaczony przez zło, gdyż każdy może go zdemaskować i zadenuncjować. W konspiracyjnych filmach partyzanckich liczba bohaterów zostaje ograniczona, ale za to bardziej skomplikowana staje się intryga, która ma wyraźnie sensacyjny charakter, obejmuje bowiem motywy ukrywania się, szpiegowania, podwójnej tożsamości, sytuacji bez wyjścia. W związku z tym większą rolę

w omawianych dziełach odgrywa psychologia człowieka w zagrożeniu. Pod wpływem amerykańskiego kina sensacyjnego unowocześniona zostaje ich forma wizualna. Praca kamery i montaż są bardziej dynamiczne i kontrastowe. W celu wzmocnienia napięcia reżyserzy często posługują się szybko następującymi po sobie zbliżeniami. Kompozycja ujęć bywa ciasna i wykorzystuje głębię ostrości, aby nasilić doznanie presji wrogiej rzeczywistości. Kanonicznym przykładem tego rodzaju kina jest chorwacki *Alfabet strachu* (*Abeceda straha*, 1961) Fadila Hadžicia, uznawany za najbardziej hitchcockowski film partyzancki. W innym chorwackim dziele pt. *Podwójny krąg* (*Dvostruki obruč*, 1963, reż. Nikola Tanhofer) widać wpływ konwencji westernowej.

Do westernów nawiązuje też serbski reżyser Žika Mitrović, który w filmach *Konwój doktora M.* (*Ešalon doktora M.*, 1955) i *Kapitan Leši* (*Kapetan Leši*, 1960) opowiada o wojnie z albańskimi balistami w Kosowie. W zbliżonym stylu reżyseruje *Sygnaly nad miastem* (*Signali nad gradom*, 1960), w których przedstawia akcję odbicia członka komunistycznego ruchu oporu z rąk ustaszy.

W tym czasie, gdy powstają konspiracyjne filmy partyzanckie w tonacji sensacyjnej, rozwija się także, głównie w Serbii, nurt realistycznego kina partyzanckiego. W dziełach rzeczonoego nurtu, nakręconych w latach 50. i 60., Serbowie śmieiej niż Chorwaci odchodzą od klasycznych prawideł socrealizmu. Zmieniają perspektywę spojrzenia na wojnę z ideologiczno-militarnej na egzystencjalno-moralną. Partyzanci w tych filmach zadają sobie pytanie, jak przeżyć fizycznie i duchowo. Istotniejsza od walki z wrogiem staje się dla nich walka ze swoimi słabościami. Akcent zostaje przesunięty z konfliktu między komunizmem a faszyzmem na podziały ideowo-etyczne między partyzantami, którymi kierują nie tylko motywacja patriotyczno-ideologiczna, ale także osobiste ambicje i dylematy moralne. Są oni bardziej zindywidualizowani i rozmaicie reagują na sytuację zagrożenia. Wojna jest dla nich egzystencjalną mordęgą – ciągłym marszem, poszukiwaniem żywności i dachu nad głową. Idealistyczny patos, typowy dla kina socrealistycznego, zostaje w realistycznym kinie partyzanckim zastąpiony ponurym tragizmem.

Do najwybitniejszych filmów omawianego nurtu należy *Daleko od słońca* (*Daleko je sunce*, 1953) Radoša Novakovicia. Opowiada on o rywalizacji o władzę w oddziale partyzanckim między jego dowódcą a komisarzem politycznym – każdy z nich ma inny pomysł na walkę z faszystami. To jednak nie Niemcy są głównym przeciwnikiem partyzantów, ale zima i głód. Ważnym wątkiem staje się załamanie psychiczne jednego z partyzantów. Nie widzi on sensu dalszej walki i z tego powodu koledzy z oddziału wykonują na nim wyrok śmierci. Życie partyzanckie w filmie Novakovicia okazuje się doznaniem traumatycznym. Odmiennie niż w kinie socrealistycznym reżyser *Daleko od słońca* przedstawia też relacje między partyzantami a cywilami.

W dziełach socrealistycznych wspomniana relacja była idealizowana: ludność cywilna chętnie i ofiarnie pomagała partyzantom i nawet represje faszystów nie mogły jej do tej pomocy zniechęcić. Tymczasem w dziele Novakovicia cywile mają pretensje do partyzantów, ponieważ Niemcy mszczą się na nich za partyzanckie akcje.

Na problematykę psychologiczną, związaną z krytycznymi sytuacjami egzystencjalnymi i moralnymi, w jakich znajdują się partyzanci, kładzie także nacisk Vladimir Pogačić – reżyser filmów *Dorošli i dzieci* (*Veliki i mali*, 1956) i *Sam* (1959). Z socrealistycznym optymizmem polemizuje Stole Janković, który w realistycznych dramatach partyzanckich pt. *Niebo widziane przez gałęzie* (*Kroz granje nebo*, 1958), *Partyzanckie opowieści* (*Partizanske priče*, 1960) i *Zgliszca Radopolja* (*Radopolje*, 1963) poświęca uwagę zapleczu działań bojowych. Skupia się na traumie powodowanej przez wojenne okrucieństwo. Odmalowuje nastrój zwątpienia i zmęczenia wśród partyzantów, podkreśla doznane przez nich straty. Opowiada o trudnych moralnie wyborach, jakie podczas wojny muszą podejmować i partyzanci, i cywile. Te cechy sprawiają, że filmy Jankovicia są refleksyjne i apokaliptyczne. Nie ma w nich miejsca na podawane wprost ideologiczne deklaracje, lecz na wyrażanie indywidualnego stosunku bohaterów do życia.

Zwrot w kierunku realizmu następuje także w słoweńskim kinie partyzanckim, choć najciekawszym przykładem tego gatunku nakręconym w tamtym czasie w Słowenii wydaje się *Dolina pokoju* (*Dolina miru*, 1956) France Štiglica, który konwencję wojenną łączy z konwencją baśni. W wymienionym filmie wojna ma magiczną tonację, ponieważ zostaje pokazana z perspektywy dzieci. *Dolinę pokoju* można uznać za partyzancką wersję *Jasia i Małgosi*. Dwójka dzieci błądzi w niebezpiecznym lesie, ale spotyka tam bratnią duszę – zestrzelonego przez Niemców amerykańskiego czarnoskórego pilota. Dzieci i pilot pomagają sobie, uciekając przed niemiecką oblężoną do partyzantów. Film podkreśla międzyetniczną, międzygeneracyjną i międzyrasową wspólnotę bohaterów.

Na tle kina socrealistycznego wyróżniają się też trzy chorwackie realistyczne dzieła partyzanckie. Pierwszym z nich jest *Spojrzenie w słońce* (*Pogled u zjenicu sunca*, 1966) w reżyserii Czarnogórca Veljka Bulajicia, który opowiada o kilku partyzantach zarażonych tyfusem. *Słuchajcie bicia dzwonów* (*Kad čuješ zvona*, 1969) i *Tam, gdzie rośnie zielony bór* (*U gori raste zelen bor*, 1971) to filmy zrealizowane przez Chorwata Antuna Vrdoljaka. Przyjmuje on plebejski punkt widzenia na wojnę, odzierając partyzantkę z heroicznego patosu. W obydwu obrazach wprowadza postać komisarza politycznego, który przybywa na wieś, aby ideologicznie uświadamiać miejscowych partyzantów i pobudzać ich do walki. Dochodzi do zderzenia mentalności politruka z mentalnością chłopów,

którym daleko do wzniosłych idei i bohaterskich wyczynów, choć ostatecznie przekonują się do większego zaangażowania militarnego.

CZARNOFALOWA KONTESTACJA

W latach 60. i na początku lat 70., gdy w Jugosławii trwa odwilż polityczno-społeczna i wzrasta wolność wypowiedzi artystycznej, w tamtejszym kinie, głównie serbskim, pod wpływem polskiej szkoły filmowej i francuskiej Nowej Fali rozwija się poetyka modernistyczna w lokalnej odmianie zwanej czarną falą. Czarna fala rodzi się w reakcji na zakłamanie komunistycznej propagandy, która idealizuje obraz wojennej przeszłości i socjalistycznej współczesności. Charakteryzuje ją poetycki naturalizm, który polega na odkrywaniu brzydkich (materialnie i moralnie) stron życia w Jugosławii. W ten sposób czarnofalowi reżyserzy demitologizują propagandową wizję drugiej wojny światowej i jugosłowiańskiego socjalizmu.

Trzy (*Tri*, 1965) Aleksandra Petrovicia to najgłośniejszy serbski film kontestujący socrealistyczne ujęcie wojny. Składa się on z trzech nowel połączonych osobą głównego bohatera – studenta, który staje się partyzantem. W każdej z nich student spotyka się ze śmiercią, ale za każdym razem występuje w innej roli: w pierwszej noweli jest świadkiem śmierci, w drugiej – jemu samemu grozi śmierć, w trzeciej – decyduje o śmierci innej osoby. Dzieło ma tonację egzystencjalistyczną. Opowiada o nasilonej świadomości bycia w sytuacji, która zmusza do konfrontacji ze śmiercią. W trzech nowelach wybrzmiewa pytanie: jaki jest sens umierania? *Trzy* różni się pod tym względem od socrealistycznych filmów partyzanckich, w których wspomniana kwestia nie budzi wątpliwości. Śmierć partyzanta jest śmiercią z wyboru i oznacza poświęcenie życia dla wielkiej sprawy. Agonia faszysty to z kolei zasłużona kara. Tymczasem u Petrovicia śmierć nie ma ideologicznego uzasadnienia, zostaje odarta ze wzniosłych sensów. Wynika z niskich pobudek i nie służy niczemu prócz satysfakcji z władzy nad życiem drugiego człowieka.

Ciekawym przykładem czarnofalowego dramatu wojennego nakręconego w Serbii jest też *Człowiek z dębowego lasu* (*Čovek iz hrastove šume*, 1964) Mići Popovicia, choćby dlatego, że wymieniony reżyser nie skupia się na partyzantce komunistycznej, lecz czetnickiej. Głównym bohaterem czyni czetnika, który wykonuje wyroki śmierci na komunistach. Popović podkreśla związek egzekutora z naturą, a nie ideologią. To bowiem w naturze, a nie w ideologii tkwią korzenie zła, choć ideologia może to zło obudzić lub nasilić. Może także

stracić nad nim kontrolę, tak jak czetnicy tracą kontrolę nad egzekutorem. Zło służy zatem ideologii, ale zawsze ją przerasta. W tym świetle każda ideologia oparta na przemocy jest autodestrukcyjna.

Swoistą odmianę czarnej fali uprawia inny Serb – Puriša Đorđević. Do kina partyzanckiego wprowadza poetykę surrealistyczną. W *Dziewczynie* (*Devojka*, 1965), *Śnie* (*San*, 1966) i *Poranku* (*Jutro*, 1967) łączy sceny na zasadzie pozornie nonszalanckiej asocjacji. Wojną w tych filmach rządzi okrutny przypadek. Ale wojna pobudza też wyobraźnię i uczucia, ponieważ jest doznaniem ekstremalnym. Dlatego Đorđević uwydatnia w ludzkich postawach to, co intymne. Jego dzieła mają charakter refleksyjny – ich bohaterowie wygłaszają medytacyjne monologi na temat podstawowych wartości, które wojna podważa i które z tego powodu należy zdefiniować na nowo.

W czarnofalowych filmach partyzanckich wojna nie przebiega więc według przejrzystego schematu ideologicznego jak w utworach socrealistycznych. Czarnofalowcy pokazują, że jest ona chaosem egzystencjalnym i etycznym. Lubują się w krajobrazach apokaliptycznych, w brzydocie i zniszczeniu. Odchodzą od kolektywnego bohatera typowego dla socrealizmu, wysuwając na plan pierwszy losy indywidualne i intymne dylematy. Partyzanci w filmach rzeczonego nurtu nie kierują się zatem ideologicznymi dogmatami, ale instynktem i uczuciami. Czarnofalowcy wzbogacają portret psychologiczny partyzanta także przez wprowadzenie do niego cech kontrowersyjnych, dwuznacznych, irracjonalnych.

W poetyce modernistycznej dzieła partyzanckie kręcono również poza Serbią. Na przykład Słoweniec France Štiglic, który wcześniej należał do pionierów partyzanckiego socrealizmu, w 1961 roku realizuje ekspresjonistyczną *Balladę o trąbce i chmurze* (*Balada o trobenti in oblaku*). Akcja tego filmu rozgrywa się na głębokiej prowincji w Alpach, gdzie zimą słoweńscy białogwardziści organizują obławę na partyzantów. Zamieszkały w pobliżu chłop próbuje ostrzec zagrożonych żołnierzy. Reżyser za pomocą ekspresjonistycznego kontrastowania wizualizuje rozterki egzystencjalne bohatera, który znajduje się w sytuacji ekstremalnej moralnie i fizycznie.

Bardziej zdecydowanie od Štiglica socrealistyczne ujęcie wojny kontestuje bośniacki modernista Bato Čengić. Narusza on ideologiczną świętość, jaką dla komunistów jest dziecko symbolizujące nowy świat, nieskażony wspomnieniem kapitalistycznej przeszłości. W duchu czarnej fali Čengić rozprawia się z komunistycznym mitem dziecka w filmie *Mali żołnierze* (*Mali vojnici*, 1967). Przedstawia w nim partyzancki sierociniec usytuowany w dawnym klasztorze na bośniackim odludziu. W dziele Čengića dzieci naśladową dorosłych, kierując się zasadami obowiązującymi na wojnie: okrucieństwem i nietolerancją wobec obcych, podejrzliwością i bezwzględnością ocen. Ukształtowani przez takie doświadczenie znakomicie nadają się do wypełniania ideologicznych zadań.

PARTYZANCKIE EPOSY

Od początku lat 60. powstają telewizyjne serie partyzanckie, które – podobnie jak większość długometrażowych filmów o tej tematyce – przestrzegają socrealistycznych dogmatów ideologicznych. Poszczególne ich odcinki opowiadają zazwyczaj o akcjach militarnych i dywersyjnych przeprowadzanych przez komunistyczne grupy bojowe. Według danych chorwackiego medioznawcy Nikoli Vončiny pierwszym z seriali tego gatunku jest wyprodukowany w 1962 roku przez telewizję chorwacką sześcioodcinkowy *NB 21* w reżyserii Daniela Marušicia, który przedstawia działania partyzanckiego kutra u wybrzeży Adriatyku³. Najpopularniejszymi serialami o antyfaszystowskim ruchu oporu są serbscy *Skrešleni* (*Otpisani*, 1974, 13 odcinków, reż. Aca Đorđević) i chorwackie *Nieujarzmione miasto* (*Nepokoreni grad*, 1981, 14 odcinków, reż. Eduard Galić, Vanča Kljaković, Zoran Tadić). Na ich tle poetyckim i melancholijnym nastrojem wyróżnia się nakręcona wcześniej *Ponura jesień 1941 roku* (*Sumorna jesen 1941.*, 1969, 9 odcinków, reż. Zvonimir Bajsić).

W tym samym czasie, gdy telewizje w poszczególnych republikach jugosłowiańskich angażują się w produkcję seriali partyzanckich, odradza się konserwatywne estetycznie i ideologicznie socrealistyczne kino partyzanckie. Różni się ono od swojej wczesnej wersji – tej z lat 40. i 50. – większym epickim rozmachem, którego kwintesencję stanowią widowiskowe sceny batalistyczne. W ten sposób powstają partyzanckie eposy, które – wedle słów chorwackiego historyka filmu Iva Škrabala – tworzą w kinie jugosłowiańskim czerwoną falę (to metaforyczne określenie nawiązuje na zasadzie przeciwieństwa do wspomnianej wcześniej czarnej fali)⁴. Partyzanckie eposy przedstawiają wojnę z faszyzmem jako wielkie mityczne wydarzenie. Pierwszym dziełem z tej serii jest bośniacka *Kozara* (1962) w reżyserii Veljka Bulajicia. Realizuje on również najbardziej znany epos – *Bitwę nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, 1969). To najdroższy film w dziejach jugosłowiańskiej kinematografii. Produkują go wytwórnie jugosłowiańskie we współpracy z wytwórniami włoską i zachodnioniemiecką. W *Bitwie nad Neretwą* występują nie tylko rodzime gwiazdy filmowe (do tych największych należy Serb Velimir Bata Živojinović), lecz także znani aktorzy zagraniczni: Yul Brynner, Orson Welles, Siergiej Bondarczuk, Hardy Krüger, Franco Nero, Curd Jürgens. Międzynarodową wysokobudżetową koprodukcją (serbsko-włosko-amerykańską) jest też kolejny epos Bulajicia i jednocześnie ostatni film tego rodzaju pt. *Wielki transport* (*Veliki transport*, 1983).

³ Zob. N. Vončina, *Hrvatske TV drame i serije (1956–1971)*, Matica hrvatska, Zagreb 2011, s. 102–103.

⁴ Zob. I. Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, V.B.Z., Zagreb 2008, s. 108–110.

W wystawnych superprodukcjach partyzanckich specjalizuje się również Bośniak Hajrudin Krvavac. W swoim dorobku ma on takie bośniackie filmy, jak: *Dywersanci* (*Diverzanti*, 1967), *Przeprawa* (*Most*, 1969), *Walter brani Sarajewa* (*Valter brani Sarajevo*, 1972), oraz serbsko-chorwacką *Partyzancką eskadrę* (*Partizanska eksadrila*, 1979). Wysokobudżetowe kino wojenne uprawia także Czarnogórzec Zdravko Velimirović, który w 1976 roku kręci serbsko-czarnogórskie *Wzgórza Zelengory* (*Vrhovi Zelengore*). W sumie – od początku lat 60. do połowy lat 80. – powstaje, głównie w Serbii i Bośni, ponad dwadzieścia takich eposów. W historii jugosłowiańskiego filmu partyzanckiego stanowią one zatem najliczniej reprezentowaną odmianę tego gatunku.

Eposy partyzanckie, jak klasyczne eposy narracyjne, opowiadają o wydarzeniach, które rodzą herosów. Wzmiankowanymi wydarzeniami są wielkie operacje wojskowe przeprowadzane przez partyzantów i przeciw partyzantom. Każdy epos stanowi kronikę jakiegoś spektakularnego militarnego przedsięwzięcia i pokazuje poszczególne jego etapy, w których partyzantcy superbohaterowie stawiają czoło wielkiemu wyzwaniu, dokonując czynów nadludzkich, niemal niemożliwych. Nie działają jednak w pojedynkę, lecz zawsze w grupie (zgodnie z socrealistyczną zasadą kolektywności, wspólnotowości, solidarności). Podstawowy temat eposu to bowiem integracja grupy bojowników w dążeniu do wspólnego celu.

Schemat fabularny tego typu dzieł filmowych opiera się na toposie heroicznej misji do wykonania. Najpierw zarysowana zostaje trudna sytuacja, w jakiej znajduje się ugrupowanie partyzanckie (np. jest otoczone przez wroga lub grozi mu olbrzymia ofensywa faszystowska). Pojawia się jednak szansa na ratunek, jeśli wypełnione zostanie straceńcze zadanie (polegające np. na przebiciu się przez silne okrażenie, wysadzeniu dobrze bronionego mostu). Do tego zadania wybrany zostaje oddział, który składa się z najlepszych partyzantów, gotowych poświęcić życie. Podczas wykonywania misji część bohaterów ginie heroicznie, ale misja kończy się sukcesem.

Eposy partyzanckie najwyraźniej z wszystkich odmian kina partyzanckiego uwydatniają mit kosmogoniczny. Mityzacji podlega w nich moment narodzin socjalistycznej Jugosławii, która wyłania się z chaosu wojny. Pod tym względem ważny jest początek filmu, ponieważ wprowadza interpretację kosmogoniczną. Trzy motywy wizualne, które mogą występować osobno lub w kombinacji ze sobą, pojawiają się zazwyczaj w czołówce eposu partyzanckiego. Jednym z nich jest motyw przyrody – monumentalnej, nieokiełznanej, surowej (najczęściej górskiej). Taka przyroda ma znaczenie mityczne, gdyż pochodzi z okresu przed narodzinami ludzkości. Na jej tle wojenne zmagania również nabierają mitycznego charakteru, zapowiadając powstanie nowego świata.

Motyw drugi pokazuje Niemców najeżdżających kraj (są to czasem zdjęcia dokumentalne z okresu inwazji faszystowskiej na Jugosławię w 1941 roku). Uwydatnia on powodowane przez okupantów potworne zniszczenia, zamieniające ziemię w piekło. Wreszcie trzeci motyw prezentuje niemieckich oficerów w trakcie planowania wielkiej ofensywy przeciw jugosłowiańskim partyzantom (najczęściej widać ich pochylonych nad mapą, na której wyznaczają cele ataku). Ten motyw służy podkreśleniu pedantyczności i zdecydowania Niemców, pragnących całkowitego unicestwienia partyzantki.

W eposach niebagatelne znaczenie mają ujęcia ogólne, panoramiczne, które obejmują duże połacie krajobrazu, współtworząc wrażenie monumentalności i wzniosłości działań wojennych. Partyzanci przemierzają te rozległe obszary w niezłomnym dążeniu do pokonania faszystowskiego chaosu i stworzenia komunistycznego porządku. Jednocześnie – podobnie jak w pierwszych socrealistycznych filmach partyzanckich – harmonijnie współistnieją z przyrodą, która zapewnia im schronienie. Znajdują się bowiem na ojczystej ziemi, w której faszyści – z ich nowoczesną techniką militarną – stanowią element obcy kulturowo.

Olbrzymią rolę w eposach odgrywa najwyższy wódz – Tito. Najczęściej w ogóle nie pojawia się na ekranie, partyzanci jedynie otrzymują od niego rozkazy. Nemanja Zvijer, powołując się na innych filmoznawców, twierdzi, że unikanie pokazywania Tity służy jego sakralizacji i deizacji⁵. Tito spełnia funkcję boga rewolucji, który – pozostając niewidzialny – widzi wszystko i dlatego doskonale kieruje procesem stwarzania komunistycznego kosmosu. Uosabia rewolucyjną ideę i jednocześnie opatrność czuwającą nad jej wprowadzaniem w życie.

TITO NA EKRANIE

Jedynie w kilku filmach partyzanckich pojawia się fizycznie osoba Tity. Pierwszym z nich jest jeden z pionierskich przykładów partyzanckiego socrealizmu – wspomniany już chorwacki film *Niech żyje naród* z 1947 roku. W utworze tym postać Tity widać tylko przez kilka sekund. Podobnie jest w serbskim eposie *Desant na Drvar* (1963) wyreżyserowanym przez Chorwata Fadila Hadžicia. W fabułę wmontowano tu kilkanaście sekund dokumentalnych zdjęć, które przedstawiają Titę w czasach partyzantki.

⁵ Zob. N. Zvijer, *Ideologija filmske...*, op.cit., s. 33.

Po raz pierwszy głównym bohaterem filmu partyzanckiego jugosłowiański przywódca staje się w bośniacko-serbskim eposie *Piąta ofensywa* (*Sutjeska*, 1973), nakręconym przez chorwackiego reżysera Stipe Delicia. W dziele tym Titę odtwarza hollywoodzki gwiazdor, Brytyjczyk Richard Burton. Powstanie *Piątej ofensywy* wiąże się z sytuacją polityczną w Jugosławii po stłumieniu przez Titę odwilży polityczno-społecznej w 1971 roku. Wśród konserwatywnych komunistów rodzi się wtedy potrzeba wzmocnienia autorytetu władzy państwowej i partyjnej, zachwianego przez proces odwilżowej liberalizacji. Pojawienie się postaci Tity w wysokobudżetowym filmie ma być jednym z czynników propagandowych służących osiągnięciu tego celu.

Kolejnym dziełem partyzanckim, w którym pokazany zostaje Tito, choć tym razem tylko epizodycznie, jest serbski epos *Žiki Mitrovicia* pt. *Republika Użycka* (*Užička republika*, 1974). W jednej krótkiej scenie naczelny wódz prowadzi zebranie sztabu wojskowego, w innej ewakuuje się wraz z rannymi partyzantami i ludnością cywilną w góry. Wymienione sceny podkreślają dwa główne atrybuty ideologicznego wizerunku Tity-partyzanta – polityczno-wojskową boskość i ludzką solidarność. W 1983 roku Serb Zdravko Šotra reżyseruje serbsko-słoweński epos *Marsz śmierci* (*Igmanski marš*), w którym postać Tity ma charakter drugoplanowy. Jugosłowiański przywódca zostaje w tym filmie odmłodzony i wykreowany na osobę łatwo nawiązującą kontakt z ludźmi. Najsilniejszy akcent reżyser kładzie na opiekuńczy stosunek Tity do rannych partyzantów. *Marsz śmierci* powstaje już po śmierci prezydenta Jugosławii (umiera on w 1980 roku). Można przypuszczać, że wprowadzenie jego postaci do wysokobudżetowego filmu partyzanckiego służy wówczas – jak wcześniej w *Piątej ofensywie* – propagandowemu podreperowaniu autorytetu partii komunistycznej.

Tito ma za życia duży wpływ na kinematografię jugosłowiańską nie tylko dlatego, że sprawuje w Jugosławii dyktatorską władzę. Jest także prawdziwym kinomanem. Lubi szczególnie kino hollywoodzkie, ale ogląda też na bieżąco filmy jugosłowiańskie. Jego wyrażane prywatnie sądy na temat dzieł krajowej produkcji oddziałują w pewnym stopniu na ich publiczny odbiór. Zaangażowaniu Tity w jugosłowiańską kinematografię, a zwłaszcza w kino partyzanckie, serbska reżyserska Mira Turajlić poświęca dużo uwagi w dokumencie *Cinema Komunista* (2010), dotyczącym kulisów powstawania wysokobudżetowych widowisk filmowych w socjalistycznej Jugosławii.

Jugosławia istnieje jeszcze jedenaście lat po śmierci Tity. W owym czasie – z powodu nasilającego się kryzysu ekonomicznego, a także wzrastającej popularności telewizji oraz zachodnich filmów dystrybuowanych na kasetach wideo – zyski z produkcji jugosłowiańskich filmów nie są już na tyle duże, aby lokalne wytwórnie mogły sobie pozwolić na finansowanie kosztownego

kina partyzanckiego. Ważniejszą jednak przyczyną jego obumierania jest dokonująca się w latach 80. powolna erozja ideologii komunistycznej, odwołującej się do mitu partyzanckiego. W poszczególnych republikach coraz większe znaczenie zyskują lokalne nacjonalizmy. Oprócz niedostatecznych warunków ekonomicznych i politycznych o końcu omawianego gatunku filmowego decyduje też wyczerpanie jego formuły, tak intensywnie eksploatowanej w różnych odmianach począwszy od zakończenia drugiej wojny światowej⁶.

Ostatnim filmem partyzanckim jest bośniacko-chorwacko-serbski *Cichy dynamit* (*Gluvi barut*, 1990) Baty Čengicia. Jego akcja rozgrywa się w bośniackiej wsi, do której przybywają titowscy partyzanci, aby mobilizować tamtejszych mieszkańców do walki z faszystami i jednocześnie indoktrynować ich ideologicznie. W realizacji tego zadania przeszkadzają partyzantom stacjonujący w pobliżu czetnicy. Reżyser porzuca w *Cichym dynamicie* poetykę socrealistyczną, typową dla większości przykładów kina partyzanckiego. Bliżej mu do filmów realistycznych czy nawet czarnofalowych, zachowuje bowiem dystans zarówno do ideologii komunistycznej, jak i czetnickiej, podkreślając bezwzględność obydwu stron konfliktu. Na tym tle rysuje inną, istotniejszą opozycję – między żołnierzami (czetnikami i komunistami) a wieśniakami, którzy są gotowi bronić własnej ziemi przed okupantem, jednak nie chcą tego czynić w imię narzuconej ideologii.

Kres filmu partyzanckiego nadszedł wraz z upadkiem socjalizmu w Jugosławii w 1990 roku i rozpadem tego kraju w latach 1991–1992. Kino omawianego gatunku traci wówczas rację bytu, ponieważ stanowi wykwit jugosłowiańskiego socjalizmu i zarazem jeden z jego kulturowych filarów. Władze państw postjugosłowiańskich dystansują się od tradycji jugosłowiańskiej przez jej weryfikację ideologiczną, podporządkowaną krzewieniu tradycji alternatywnej – narodowej.

⁶ Ten sam los spotyka partyzanckie seriale telewizyjne. Ostatnim z nich jest trzyodcinkowy *Ranny partyzant* (*Ranjenik*) w reżyserii Savy Mrmaka. Bośniacka telewizja produkuje go w 1988 roku.