

Patrycjusz Pająk<sup>1</sup>  
(Warszawa)

## **Rozrachunek z rokiem 1948 i jego następstwami w jugosłowiańskim i postjugosłowiańskim filmie fabularnym**

Słowa kluczowe: 1948, Jugosławia, titoizm, destalinizacja, film jugosłowiański  
Keywords: 1948, Yugoslavia, titoism, de-Stalinization, Yugoslav film

### **Destalinizacja jako rewolucja**

Rewolucja polityczna stanowi atrakcyjny temat filmowy, wiąże się bowiem z gwałtownymi wydarzeniami, które zazwyczaj gruntownie zmieniają rzeczywistość, nierzadko wzbudzając sprzeczne uczucia – z jednej strony nadzieję na poprawę losu, z drugiej strach z powodu destrukcji dotychczasowego porządku i niepewnych perspektyw na przyszłość. Takie też reakcje wywoływała jugosłowiańska rewolucja komunistyczna, która była popularnym tematem w kinie socjalistycznej Jugosławii nie tylko z powodu swojego potencjału fabularnego, lecz także nacisku wywieranego na filmowców przez beneficjentów rewolucji, by na ekranie sławili jej osiągnięcia.

Geneza rewolucji jugosłowiańskiej sięga roku 1919, gdy w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców powstała partia komunistyczna<sup>2</sup>, jednak dopiero ponad dwadzieścia lat później – w okresie drugiej wojny światowej – zaistniały warunki, które umożliwiły komunistom realizację rewolucyjnych zamiarów. Do tego faktu nawiązali trockiści, którzy w rezolucji przyjętej podczas Trzeciego Kongresu Światowego Czwartej Międzynarodówki, zorganizowanego w Paryżu w roku 1951, zaproponowali pierwszą –

---

<sup>1</sup> ORCID 0000-0003-1313-6869

<sup>2</sup> Pierwotna nazwa partii brzmiała Socjalistyczna Partia Robotnicza Jugosławii (komunistów). W roku 1920 zmieniono jej nazwę na Komunistyczna Partia Jugosławii.

i z tego względu wartą uwagi – periodyzację rewolucji jugosłowiańskiej<sup>3</sup>. Wyróżnili trzy jej fazy, uznając za początek fazy pierwszej – partyzantkiej – rok 1943, gdy partyzanci komunistyczni pod dowództwem Josipa Broza Tity ustanowili rząd tymczasowy, który obejmował władzę nad terenami odbijanymi przez nich z rąk okupantów. Druga faza rewolucji – stalinowska – rozpoczęła się w roku 1945, kiedy wraz z końcem wojny powstała socjalistyczna Jugosławia, która zawarła sojusz ze Związkiem Radzieckim pod wodzą Stalina, jak również z pozostałymi państwami bloku wschodniego. Dwa lata później Komunistyczna Partia Jugosławii stała się członkiem Kominformu – międzynarodowej organizacji komunistycznej podległej Związkowi Radzieckiemu<sup>4</sup>.

Pomimo sojuszu Tito i Stalin rywalizowali ze sobą o prymat władzy na Bałkanach. Tito, choć w wielu kwestiach naśladował Stalina, prowadził politykę niezależną od niego i nie zamierzał mu się podporządkować<sup>5</sup>. Dlatego w 1948 roku doszło do zerwania sojuszu i – na mocy specjalnej rezolucji – wykluczenia Komunistycznej Partii Jugosławii z Kominformu<sup>6</sup>. Wymienione wydarzenie otworzyło trzecią – antystalinowską – fazę rewolucji jugosłowiańskiej, trwającą do roku 1956, lecz symbolicznie kojarzoną z rokiem ją inicjującym. Państwa bloku wschodniego nałożyły wtedy na Jugosławię blokadę ekonomiczną. Pojawiła się też groźba ataku Armii Czerwonej na Jugosławię. W reakcji na te posunięcia Tito nawiązał współpracę z Zachodem i rozpoczął oczyszczanie partii komunistycznej i życia publicznego w kraju z rzeczywistych i domniemych zwolenników Stalina

---

<sup>3</sup> Rezolucję opublikowano pod tytułem *Rewolucja Jugosłowiańska (The Yugoslav Revolution)* w biuletynie trockistowskim „Fourth International” („Czwarta Międzynarodówka”) (*The Yugoslav Revolution 1951: 202–207*).

<sup>4</sup> Kominform to skrótowa nazwa Biura Informacyjnego Partii Komunistycznych i Robotniczych, będącego kontynuacją Kominternu (Międzynarodówki Komunistycznej) istniejącego w latach 1919–1943. Celem Kominformu była koordynacja działań partii komunistycznych w Europie pod kątem potrzeb politycznych Związku Radzieckiego, co nie przyniosło oczekiwanych rezultatów, dlatego organizację rozwiązano w połowie lat pięćdziesiątych, zastępując ją Układem Warszawskim.

<sup>5</sup> Do najważniejszych przyczyn konfliktu jugosłowiańsko-radzieckiego należało dążenie Tity, by z udziałem Bułgarii i Albanii oraz Grecji (o ile do władzy doszliby tam komuniści, którzy prowadzili wówczas wojnę domową z siłami rządowymi) stworzyć konfederację bałkańską, w której Jugosławia odgrywałaby rolę przywódczą.

<sup>6</sup> Rezolucja nosi nazwę *O sytuacji w KPJ (KPJ – skrót od Komunistyczna Partia Jugosławii)*. W kolejnym roku – 1949 – Kominform ogłosił drugą rezolucję, jeszcze ostrzej potępiającą jugosłowiańskich komunistów, o czym świadczy jej tytuł: *Jugosłowiańska kompartia w rękach szpiegów i morderców*.

(nazwanych często kominformowcami). Czystkę prowadził w stalinowski sposób, wypróbowany w poprzedniej fazie rewolucji na wrogach nowego ustroju. Dużą część kominformowców osadził w więzieniach i obozach koncentracyjnych. Najgorszą sławą cieszył się obóz na adriatyckiej Nagiej Wyspie (Goli otok), który z tego powodu stał się symbolem destalinizacji<sup>7</sup>.

Destalinizacji politycznej towarzyszyła destalinizacja ideologiczna polegająca na artykułowaniu odmienności jugosłowiańskiej drogi do komunizmu od drogi radzieckiej. Podstawę wspomnianej odmienności stanowić miała idea samorządności patronująca decentralizacji zarządzania produkcją przemysłową<sup>8</sup>. W zakładach pracy powstawały rady robotnicze, które brały udział w kierowaniu tymi zakładami, co titoiści przedstawiali jako prawdziwie proletariacką i jednocześnie efektywną gospodarczo alternatywę dla obowiązującego w Związku Radzieckim centralizmu gospodarczego (zwanego przez nich biurokratyzmem).

Antystalinowska faza rewolucji jugosłowiańskiej przyniosła więc ideologiczno-polityczną emancypację titoizmu jako odmiany komunizmu, która w przekonaniu jej rzeczników miała być doskonalsza od komunizmu w odmianie radzieckiej. Dystansowanie się od Związku Radzieckiego nie oznaczało jednak rezygnacji ze wszystkich wypracowanych tam metod działania. W 1949 roku titoiści nasilili zarządzoną już w 1946 roku, lecz nieprzynoszącą zadowalających rezultatów, kolektywizację gospodarstw rolnych przez tworzenie spółdzielni rolniczych na wzór radzieckich kołchozów. Przy tej okazji surowiej egzekwowali – wprowadzone również w roku 1946 – dostawy obowiązkowe<sup>9</sup>.

Tych, którzy protestowali przeciw kolektywizacji (oficjalnie dobrowolnej, w rzeczywistości realizowanej z użyciem szantażu polityczno-

---

<sup>7</sup> Obóz na Nagiej Wyspie, działający od roku 1949, przeznaczony był dla mężczyzn. Kobiety osadzano w otwartym rok wcześniej obozie na sąsiedniej wyspie Święty Grzegorz (Sveti Grgur). Więźniów politycznych przetrzymywano też w kilku mniejszych obozach, takich jak Jasenovac, Lepoglava czy Stara Gradiška, istniejących już od czasów monarchii habsburskiej, Królestwa Jugosławii lub Niezależnego Państwa Chorwackiego. W sumie do tych i innych miejsc odosobnienia trafiło około sześćdziesiąt tysięcy osób oskarżonych o sympatyzowanie ze Stalinem.

<sup>8</sup> Propagując ideę samorządności, jugosłowiańscy komuniści inspirowali się pozytywną opinią, jaką na jej temat wyraził Karol Marks w broszurze *Wojna domowa we Francji* (*Der Bürgerkrieg in Frankreich*, 1871).

<sup>9</sup> Dostawy obowiązkowe polegały na tym, że chłopci, którzy nie wstąpili do spółdzielni rolniczych, musieli sprzedawać państwu – na rzecz zaopatrzenia miast i armii – własne produkty rolne i zwierzęta hodowlane po cenach narzuconych, niższych niż ceny odpowiadające ich rzeczywistej wartości.

-ekonomicznego) lub przymusowym dostawom, prześladowano i karano, wielu z nich trafiło do więzień i obozów koncentracyjnych<sup>10</sup>. Takie postępowanie titoistów służyć miało umocnieniu ich władzy w przeważającym liczebnie środowisku wiejskim, a także odparciu zarzutów ze strony Kominternu, że władze jugosłowiańskie ociągają się z likwidacją przeżytków własności prywatnej w sferze gospodarczej. Jak twierdzi Michał Jerzy Zacharias, w kwestiach represjonowania wrogów politycznych i polityki rolnej destalinizacja Jugosławii oznaczała – paradoksalnie – wzmożoną stalinizację (Zacharias 2004: 116).

### Antystalinowskie satyry

Wspomniany paradoks dotyczy także propagandy antystalinowskiej, która pod względem stosowanych metod wzorowała się na propagandzie radzieckiej (zwanej od lat dwudziestych agitpropem). Rozwijała się w odpowiedzi na agresję propagandową ze strony Związku Radzieckiego, aczkolwiek była od niej bardziej wstrzemięźliwa. Titowcy nie mogli sobie pozwolić na zdecydowane potępienie stalinizmu, gdyż – jak już zaznaczono – nadal go w pewnej mierze naśladowali. Umiarkowanie napastliwą krytykę Stalina i Kominformu uprawiali również filmowcy, którzy chcieli atrakcyjnie, przystępnie i przekonująco ukazać to, co zgodnie z dotychczasowym przekazem propagandowym było nie do pomyślenia, a mianowicie, że Związek Radziecki jest wrogiem Jugosławii, a stalinizm stanowi wypaczenie komunizmu<sup>11</sup>.

Największą liczbę filmów o takim przesłaniu nakręcili wówczas reżyserzy skupieni wokół zagrzebskiego czasopisma satyrycznego „Kerempuh” („Sowizdrzał”), redagowanego przez Fadila Hadżicia (w późniejszym etapie swojego życia on również zajmie się reżyserią filmową), oraz związanymi z tym czasopismem dwiema instytucjami artystycznymi: kabaretem Kerempuhovo vedro kazalište (Teatr Wesołego Sowizdrzała) i studiem filmów rysunkowych Duga film (Tęcza). *Profesor Głupcow* (*Profesor Budalastov*, 1948, reż. Branko Marjanović, Oktavijan Miletić), *Z dziennika Sowizdrzała* (*Iz Kerempuhova dnevnika*, 1950, reż. Bogdan Maračić) i *Tajemnica*

---

<sup>10</sup> Protesty polegały głównie na krytykowaniu i sabotowaniu decyzji władz, między innymi przez ukrywanie plonów i zwierząt przeznaczonych do przymusowego wykupu. Zdarzały się także wystąpienia zbrojne.

<sup>11</sup> Z tego też powodu filmowcy nie mogli w tamtym czasie podejmować tematu stalinizacji Jugosławii, przebiegającej w latach 1945–1948, poprzedzających konflikt Tity ze Stalinem. Pierwsze filmy o okresie jugosłowiańskiego stalinizmu powstały pod koniec lat sześćdziesiątych – w okresie odwilży politycznej.

zamku B. I. (*Tajna dvorca I. B.*, 1951, reż. Milan Katić)<sup>12</sup> to pierwsze filmy propagandowe przez nich zrealizowane (wyprodukowała je chorwacka wytwórnia Jadran film/Adriatyk). Wszystkie są krótkometrażowymi ekranizacjami satyrycznych przedstawień wystawianych na deskach wspomnianego kabaretu<sup>13</sup>. Nie zostały jednak publicznie pokazane i po jakimś czasie zaginęły<sup>14</sup>.

*Tajemnica zamku B. I.* odnalazła się po wielu latach – w 1992 roku – w archiwum Fimoteki Jugosłowiańskiej w Belgradzie<sup>15</sup>. Film, opisany w czołówce jako pantomima baletowa, rozgrywa się bez słów, za to z nieprzerwanym akompaniamentem muzycznym. Balet i pantomimę reżyser łączy z burleską oraz parodią filmu gotyckiego i konwencją filmu produkcyjnego. Nenadowi Polimacowi połączenie baletu z filmem produkcyjnym przypomina chińskie filmy rewolucyjne. Poza tym uważa *Tajemnicę zamku B. I.* za przykład estetyki kampu (Polimac 2003). Intermedialność

---

<sup>12</sup> Skrót *I. B.* w tytule filmu odnosi się do Kominformu, który w Jugosławii określano mianem *Informbiro*, czyli *Informacijski biro* (*Biuro Informacyjne*). W polskim przekładzie tytułu zastosowano skrót *B. I.* (*Biuro Informacyjne*).

<sup>13</sup> *Profesor Glupcow* powstał na podstawie skeczu kabaretowego *Wykład radzieckiego uczonego prof. P. K. Glupcowa* (*Predavanje sovjetskog učenjaka prof. P. K. Budalastova*), napisanego przez Vatroslava Mimicę. *Tajemnica zamku B. I.* to z kolei filmowa wersja satyry baletowej *Druga rezolucija* (*Druga rezolucija*), której scenariusz przygotował Fadil Hadžić.

<sup>14</sup> Wedle słów Veljka Bulajicia, który w młodości brał udział (jako wolontariusz) w realizacji filmu *Z dziennika Kerempuha*, nie trafił on do dystrybucji, ponieważ zabroniła tego cenzura polityczna. Nenad Polimac i nawiązująca do niego Ivana Peruško uważają, że podobną decyzję cenzura mogła podjąć w sprawie *Profesora Glupcowa* i *Tajemnicy zamku B. I.* Być może stwierdzono, że wszystkie trzy omawiane filmy krytykują stalinizm nazbyt śmiało (mogły się różnić od przedstawień, na podstawie których je zrealizowano, bardziej zjadliwą satyrycznością). Polimac i Peruško wymieniają również inne prawdopodobne przyczyny, dla których owe utwory nie były rozpowszechniane w kinach. Niewykluczone, że okazały się za długie, by wyświetlać je jako dodatek przed filmami długometrażowymi, albo też wstrzymano ich dystrybucję, ponieważ powstały poza oficjalnym kalendarzem produkcji filmowej. Możliwe jest także, że z punktu widzenia potrzeb władzy ich propagandowy przekaz się zdezaktualizował (*Zabranjeni hrvatski filmovi* 2012; Polimac 2003; Peruško 2015: 24, 27).

<sup>15</sup> Dwadzieścia lat później – w roku 2012 – odnaleziono również (tym razem w Zagrzebiu) krótkometrażówkę *Z dziennika Sowizdrzała*, opowiadającą o wizycie Sowizdrzała w Rumunii, gdzie na posiedzeniu Kominternu przygotowano pierwszą rezolucję przeciw Jugosławii. Los *Profesora Glupcowa* jest nadal nieznany, znana jest za to jego fabuła. Jak ustalił Nenad Polimac, postać tytułowa to radziecki uczonek, który wygłasza absurdalne teorie dotyczące wyższości Rosjan nad innymi narodami (na przykład, że Francuzi pochodzą od Rosjan, o czym świadczy nazwisko Jana Jakuba Rousseau) (Polimac 2012).

i hybrydyczność gatunkowa oraz kampie przerysowanie wszystkich składników gatunkowych służy w dziele Katicia hiperbolizacji satyry, alegorycznie wyśmiewającej drugą rezolucję Kominformu potępiającą Jugosławię.

Reżyser chce karykaturalnie uwidocznic konserwatyzm i zacofanie Kominformu, dlatego w *Tajemnicy zamku B. I.* siedziba tej organizacji mieści się w zamku i przypomina dwór szlachecki (delegatów przybyłych na obrady obsługują lokaje)<sup>16</sup>. Kominformowców cechuje nieporadność, nerwowość oraz serwilizm względem przewodzącego im radzieckiego aparaczyka. Zamek, w którym obradują, wystrojem przywodzi na myśl staroświeckie gotyckie horrory. O takim skojarzeniu decyduje też znajdujące się tam laboratorium alchemiczne, w którym powstaje antyjugosłowiańska rezolucja, personifikowana przez wyuzdaną tancerkę. Gotycka stylizacja Kominformu nadaje mu rys groteskowej demoniczności. Tymczasem Jugosławia, do której kominformowcy wysyłają z dywersyjno-prowokacyjną misją tancerkę-rezolucję, przedstawiona zostaje w zgodzie z konwencją filmu produkcyjnego – jako kraina słoneczna i nowoczesna, zamieszkiwana przez ludzi radośnie oddających się kolektywnym zajęciom, takim jak praca na roli i na budowie czy podróżowanie koleją. Jugosłowianie nie ulegają prowokacyjnym zalotom dywersantki, tylko ją maltretują na różne sposoby. Po powrocie do siedziby Kominformu tancerka umiera, a kominformowcy wyprawiają jej uroczysty pogrzeb.

Wkrótce po filmie Katicia – w roku 1951 – powstał w Chorwacji kolejny krótkometrażowy pamflet obśmiewający antyjugosłowiańską intrygę Stalina, tym razem rysunkowy<sup>17</sup>. *Wielki miting* (*Veliki miting*) Norbert i Walter Neugebauerowie nakręcili w stylu disnejowskim dla studia Duga film. Jak *Tajemnica zamku B. I.*, tak dzieło braci Neugebauerów akcentuje różnicę między zacofaniem środowiska stalinowsko-kominformowskiego a nowoczesnością Jugosławii. Większość wydarzeń w nim przedstawionych rozgrywa się w Bukareszcie, gdzie w początkowym okresie konfliktu między Titą a Stalinem znajdowała się siedziba Kominformu. W interpretacji reżyserów *Wielkiego mitingu* stolica Rumunii wygląda, jakby czas zatrzymał się tam w XIX wieku: z daleka przypomina miasto z egzotycznej

---

<sup>16</sup> Zdjęcia do filmu realizowano w renesansowym (pierwotnie gotyckim) zamku Morrice w Słowenii. Wnętrza zamku pochodzą z epoki baroku.

<sup>17</sup> W innych niż Chorwacja republikach jugosłowiańskich filmów o wymowie antystalinowskiej wówczas nie kręcono, za wyjątkiem krótkometrażowej satyry *Mówi Moskwa* (*Govori Moskva*), którą w Serbii dla wytwórni Zvezda film (Gwiazda) zrealizował w roku 1950 Riko Kalef.

baśni, z bliska – razi zaniedbaniem i prowincjonalnością. O jej kulturowej zaściankowości i staroświeckości świadczą też mają górujące nad nią kościoły prawosławnych cerkwi.

W Bukareszcie urzęduje radziecki dziennikarz, który specjalizuje się w fabrykowaniu i rozpowszechnianiu zmyślonych i oszczerczych wiadomości politycznych. By zdyskredytować Jugosławię, wysłała do Albanii – jeszcze bardziej zacofanej od Rumunii (zamiast ludzi zamieszkują ją żaby) – swojego agenta z zadaniem sprowokowania tam antyjugosłowiańskiej demonstracji politycznej. Realizacja zadania kończy się fiaskiem, a agent przywozi do Bukaresztu jedynie wieści o imponujących osiągnięciach jugosłowiańskiej gospodarki, które podziwiał, gdy w drodze powrotnej z Albanii do Rumunii przelatywał nad Jugosławią. Przed jego oczami rozciągał się wtedy nowoczesny krajobraz przemysłowy.

Jedynym powstałym w tamtym czasie długometrażowym fabularnym filmem o wymowie antystalinowskiej jest chorwacka satyra *Ciguli Miguli* (1952) Branka Marjanovicia. Tytułowy Ciguli Miguli to fikcyjny kompozytor, którego pomnik stoi na centralnym skwerze prowincjonalnego miasteczka słynącego z tradycji muzycznej – każde większe środowisko społeczne (rzemieślnicy, strażacy, urzędnicy, robotnicy, emeryci) prowadzi tam swoją kapelę. Tymczasem nowym kierownikiem lokalnego domu kultury zostaje przybyły spoza miasteczka funkcjonariusz partyjny wykreowany na dogmatycznego i tępego stalinistę. Traktuje on muzykę wyłącznie jako narzędzie propagandy ideologicznej. Likwiduje lokalne kapele i zamierza usunąć z głównego placu pomnik kompozytora. Jego prymitywne i bezwzględne postępowanie wyzwała opór mieszkańców miasteczka.

Krytykę stalinowskiej władzy reżyser filmu równoważy krytyką drobnomieszczaństwa, które zostaje wyśmiane za swój zapyziały konserwatyzm. Celem Marjanovicia było uwydatnienie potrzeby wypracowania w życiu socjalistycznego społeczeństwa kompromisu pomiędzy partyjnym radykalizmem a drobnomieszczańskim przywiązaniem do tradycji. To przesłanie okazało się jednak dla władzy reżimowej nieprzekonujące, dlatego film nie trafił do dystrybucji. Titoiści uznali, że wyrażona w nim krytyka systemu stalinowskiego uderza również w nich. Zdawali sobie sprawę, że – pomimo deklarowanej odmienności od stalinizmu – titoizm miał z nim wiele wspólnego. Ponadto satyra na stalinizm była w *Cigulim Migulim* alegoryczna, a zatem na tyle uniwersalna, że widzowie mogli ją odczytać także jako satyrę na komunizm w ogólności. Dopiero po dwudziestu pięciu latach – w 1977 roku – zezwolono na publiczne wyświetlanie filmu.

Po nauce, jaką dostał od władzy Marjanović, przez kilkanaście lat – do końca lat sześćdziesiątych – żaden jugosłowiański reżyser nie

zdecydował się na podjęcie problemu rewolucji antystalinowskiej. Nie było zresztą ku temu sprzyjającej atmosfery politycznej. Po śmierci Stalina w 1953 roku i dojściu do władzy w Związku Radzieckim Nikity Chruszczowa następuje ocieplenie stosunków jugosłowiańsko-radzieckich, które osiąga stały poziom w połowie lat pięćdziesiątych (choć wkrótce potem stosunki te chwilowo ponownie się pogarszają, jednak już nie tak mocno jak w 1948 roku)<sup>18</sup>. To moment zamykający antystalinowską fazę rewolucji jugosłowiańskiej. Temat konfliktu Tity ze Stalinem, podejmowany w celu uprawiania propagandy antyradzieckiej, objęty zostaje wówczas surowym nadzorem politycznym, który w krótkim czasie prowadzi do jego tabuizacji.

Titoiści uznali, że publiczne roztrząsanie wydarzeń z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych szkodziłoby normalizacji stosunków ze Związkiem Radzieckim. Szkodziłoby także ich wizerunkowi, ponieważ przypominałoby te skutki konfliktu, które negatywnie odbiły się na sytuacji jugosłowiańskiego społeczeństwa, takie zwłaszcza, jak prześladowania obywateli oskarżonych o prostalinowskie sympatie oraz bolesna dla mieszkańców wsi intensyfikacja kolektywizacji gospodarstw rolnych i dostaw obowiązkowych tudzież represje wobec chłopów buntujących się przeciw temu<sup>19</sup>. Przypominanie o brutalności reżimu titowskiego, identycznej jak w latach stalinizacji Jugosławii, byłoby sprzeczne z jego propagandową idealizacją, założoną na akcentowaniu odmienności titoizmu od stalinizmu. Jugosłowiańscy komuniści woleli milczeć o destalinizacji również

---

<sup>18</sup> Dowodem polepszenia stosunków jugosłowiańsko-radzieckich są dwa dokumenty podpisane przez obydwie strony: Deklaracja Belgradzka z 1955 roku (dotycząca współpracy między rządami Jugosławii i Związku Radzieckiego) i Deklaracja Moskiewska z 1956 roku (mówiąca o współpracy między Związkiem Komunistów Jugosławii a Komunistyczną Partią Związku Radzieckiego). Wedle Michała Jerzego Zachariasza do pogorszenia stosunków jugosłowiańsko-radzieckich doszło w następstwie trzech faktów: krytycznych komentarzy Tity na temat obecności dziedzictwa stalinizmu w polityce radzieckiej, wygłaszanych w reakcji na powstanie węgierskie roku 1956, decyzji delegatów jugosłowiańskich, którzy podczas obchodów czterdziestej rocznicy rewolucji październikowej, zorganizowanych w Moskwie w roku 1957, odmówili podpisania deklaracji współpracy między dwunastoma najsilniejszymi partiami komunistycznymi, oraz ogłoszenia nowego programu politycznego Związku Komunistów Jugosławii, który nie spodobał się komunistom radzieckim (Zachariasz 2004: 178–186).

<sup>19</sup> Kolektywizacja okazała się błędem nie tylko politycznym (skutkowała wzrostem niechęci do partii komunistycznej), lecz także ekonomicznym (spowodowała spadek produkcji rolnej i pogorszenie jej jakości), dlatego titoiści wycofali się z niej w roku 1953 (w tym samym roku ostatecznie wstrzymano dostawy obowiązkowe). Nic dziwnego, że w późniejszym czasie nie chcieli tego błędu nagłaśniać.



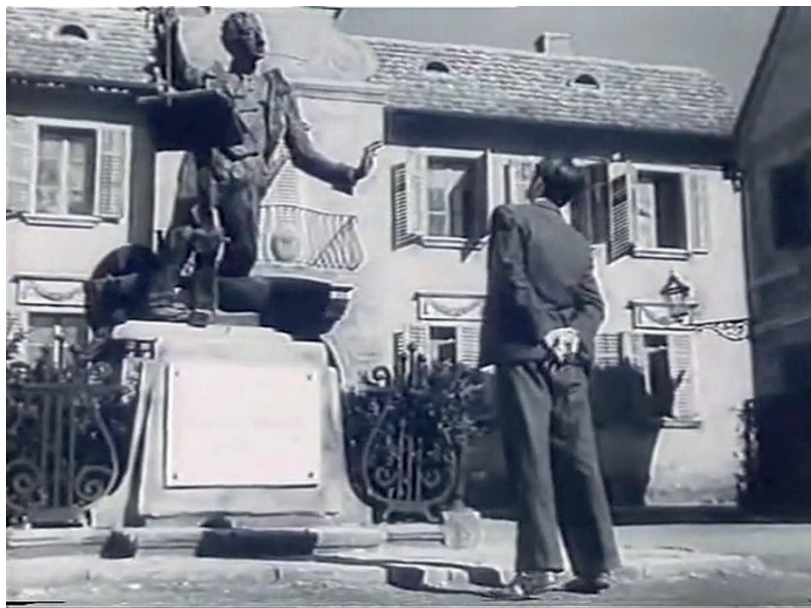
dlatego, że wiązała się ona z czystką polityczną wewnątrz Komunistycznej Partii Jugosławii<sup>20</sup>. Jej eksponowanie osłabiałoby społeczną pozycję partii jako organizacji ideologicznie jednomyślniej. O jeszcze jednym powodzie wstrzymania antystalinowskiej kampanii należy pamiętać: krytyka stalinizmu okazywała się czasem mieczem obosiecznym, mogła bowiem nieintencjonalnie prowokować do krytyki titoizmu lub komunizmu w całej jego politycznej rozciągłości, czego przykładem stała się satyra Marjanovicia.



W *Wielkim mitingu* (1951) Norberta i Waltera Neugebauerów radziecki dziennikarz na usługach Kominformu knuje antyjugosłowiański spisek.

---

<sup>20</sup> Warto wspomnieć, że w 1952 roku Komunistyczna Partia Jugosławii zmieniła nazwę na Związek Komunistów Jugosławii, nawiązującą do nazwy Związek Komunistów, którą posługiwała się międzynarodowa partia działająca w połowie XIX wieku pod przywództwem Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Jugosłowiańscy komuniści chcieli w ten sposób mocniej zaznaczyć swoją więź z marksistowskimi źródłami komunizmu i jednocześnie odmienność od Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego [tę nazwę również wprowadzono w 1952 roku – w miejsce Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)].



Pomnik prowincjonalnego kompozytora na małomiasteczkowym rynku w satyrze *Ciguli Miguli* (1952) Branka Marjanovicia.

### Ofiary destalinizacji

Jugosłowiańskie kino powróciło do tematu destalinizacji pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy w kraju szczyt osiągnęła odwilż polityczna. Wraz z nią poszerzyła się wolność twórcza. W tym samym czasie po raz kolejny zaostrzyły się stosunki jugosłowiańsko-radzieckie – z powodu Praskiej Wiosny. Komuniści jugosłowiańscy przychylnie przyglądali się liberalizacji politycznej w Czechosłowacji, widząc w niej krok do osłabienia dominacji Związku Radzieckiego w Europie Wschodniej. Dostrzegali analogię między sytuacją Czechosłowacji a sytuacją Jugosławii w okresie jej destalinizacji po roku 1948. Porównywali przebieg odwilży politycznej w obydwu krajach.

Po stłumieniu Praskiej Wiosny przez wojska Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku titoiści otwarcie potępili ten akt, przypominając wydarzenia roku 1948, gdy z agresywną postawą Kominformu mierzyła się Jugosławia. Wówczas istniała realna groźba inwazji radzieckiej. Teraz – w obliczu losu, jaki spotkał Czechosłowację – obawa przed inwazją

odżyła. Pojawił się postulat powrotu do dawnej ostrożności względem Związku Radzieckiego. Kilku filmowców wykorzystało tę atmosferę polityczną, by rozliczyć się z okresem jugosłowiańskiej destalinizacji, jednak już nie w duchu propagandy antystalinowskiej, która patronowała filmom z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, lecz krytycznie w stosunku do polityki wewnętrznej prowadzonej wtedy przez władze Jugosławii. Ich dzieła należą do jugosłowiańskiej czarnej fali – nurtu rozwijającego się w okresie od początku lat sześćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych. Czarna fala w stylu modernistycznego naturalizmu demaskuje złudę upowszechnianego przez reżim titowski idealistycznego obrazu jugosłowiańskiego socjalizmu.

Temat destalinizacji przewija się przez pięć czarnofalowych utworów fabularnych. Pierwszy z nich – serbskie *Przebudzenie szczurów* (*Buđenje pacova*, 1967) Živojina Pavlovicia – odnosi się do destalinizacji jedynie aluzyjnie, należy wszelako wziąć pod uwagę, że film zrealizowano jeszcze przed Praską Wiosną. Dzieło Pavlovicia opowiada o przygnębiającej egzystencji belgradzkiego krawca specjalizującego się w szyciu krawatów, który w przeszłości padł ofiarą antystalinowskiej nagonki. Jego aktualna sytuacja życiowa stanowi w dużej mierze następstwo tamtego doświadczenia. W dojrzałym wieku próbuje przezwyciężyć poczucie wykluczenia społecznego, które towarzyszy mu od czasów destalinizacji, i rozpocząć życie na nowo u boku młodszej kobiety, lecz próba kończy się fiaskiem.

Pavlović roztacza przed widzem obraz materialnej i moralnej nędzy realnego socjalizmu lat sześćdziesiątych. Jak krawiec, tak otaczający go ludzie wegetują w rzeczywistości brzydkiej, zaniedbanej, rozsypującej się. Trudnią się pokątnymi i poniżającymi zajęciami, pośród których reżyser uwypatnia prostytutkę i pornografię (także homoseksualną – zwrócenie uwagi na nią było w tamtym czasie posunięciem śmiałym artystycznie, obyczajowo i politycznie). Wykorzystują się nawzajem i szantażują. Ich egzystencjalny status opisuje użyta w tytule filmu metafora szczura. Krawiec – jak szczur – przeżyje nawet w warunkach najtrudniejszych, bez względu na upodlenie, jakie go spotyka (bohater nosi zresztą przezwisko Pacolino, które kojarzy się z serbskim słowem *pacov*, czyli *szczur*).

Belgrad z filmu Pavlovicia przypomina śmietnik pełen ludzi-odpadów będących ofiarami panującego systemu – niewydolnego ekonomicznie i dlatego sprzyjającego społecznym patologiom. Pacolino to jeden z takich odpadów, choć się wyróżnia na tle pozostałych, jest bowiem nie tylko odpadem ekonomicznym, lecz także politycznym. W obliczu codziennych problemów dotyczących każdego jego dawna krzywda wydaje się jednak mało istotna. W ten sposób Pavlović trywializuje konflikt roku 1948,

jednocześnie ze zrozumieniem odnosi się do osób takich jak Pacolino – żyjących w wiecznym strachu, bo obciążonych traumą z przeszłości. Ani seks, ani miłość nie pozwalają bohaterowi *Przebudzenia szczurów* psychicznie się odrodzić. Wspólnotę ducha z innymi ludźmi odnajduje, śpiewając w amatorskim chórze. Na tej oderwanej od bieżących utrapień, swoście wzniosłej czynności polega jego psychoterapia, którą reżyser otwiera i zamyka film<sup>21</sup>.

Na temat wykluczenia społecznego spowodowanego represjami politycznymi wypowiada się także Serb Miroslav Antić w *Świętym piasku* (*Sveti pesak*, 1968) – pierwszym filmie fabularnym o obozie koncentracyjnym na Nagiej Wyspie<sup>22</sup>. Bohaterem wymienionego dzieła jest Aleksandar Vinski, który podczas drugiej wojny światowej pełnił funkcję komisarza politycznego w oddziale partyzanckim, a po wojnie kontynuował karierę oficerską w jugosłowiańskim wojsku. W 1948 roku – w wyniku antystalinowskiej czystki w szeregach partii komunistycznej – został zesłany na Nagą Wyspę<sup>23</sup>. Po amnestii trudni się słabo dochodowym zajęciem – handluje starymi książkami. Pod tym względem przypomina krawca Pacolina z *Przebudzenia szczurów* – również jest człowiekiem-odpadem. Przed egzystencjalną nędzą ucieka w świat literatury. Traumą związaną z pobytom w obozie próbuje wytłumić, snując heroiczno-martyrologiczne opowieści o czasach wojny. Przeżycia obozowe powracają jednak do niego we wspomnieniach, w których więźniowie Nagiej Wyspy znęcają się nad sobą wzajem, współtworząc piekło, na które skazała ich władza.

Właściwa akcja filmu rozgrywa się w ciągu dwóch dni, gdy Vinski podąża piechotą w kierunku pustyni, na której w okresie wojny jego oddział

---

<sup>21</sup> Treść polityczna *Przebudzenia szczurów* okazała się na tyle aluzyjna, że nie wzbudziła podejrzeń partyjnych decydentów, choć film wywoływał kontrowersje estetyczne z uwagi na nasiloną ekspozycję brzydoty, co wszakże spodobało się jurorom festiwalu w Berlinie, gdzie w roku 1967 Živojin Pavlović otrzymał nagrodę Srebrnego Lwa za reżyserię.

<sup>22</sup> *Święty piasek* miał być pierwotnie krótkometrażowy. W trakcie pracy nad nim Antić zdecydował się wydłużyć go do rozmiaru pełnometrażowego. Wytwórnia Neoplanta film z Nowego Sadu nie miała jednak uprawnień do produkcji takich utworów, dlatego – by legalnie ukończyć realizację *Świętego piasku* – nawiązała współpracę koprodukcyjną z belgczkim studiem Avala film (*Neoplanta film* 2016).

<sup>23</sup> Rolę Vinskiego odtwarza naturszczyk Čedomir Mihajlović – partyzant titowski z czasów drugiej wojny światowej, w okresie destalinizacji zesłany na Nagą Wyspę. Film opowiada więc po części historię jego życia. Również w pozostałe postacie występujące w *Świętym piasku* wcielają się aktorzy-amatorzy.

został zdziesiątkowany przez Niemców<sup>24</sup>. Teraz ma się tam odbyć apel poległych z udziałem członków oddziału, którzy wojnę przeżyli. Serbska prowincja, którą Vinski przemierza w drodze na uroczystość, razi biedą, pustką i obcością. Relacje międzyludzkie są tam nieszczerze, powierzchowne, ordynarne. Vinski wyobraża sobie, że symboliczny powrót do chwalebnej przeszłości przyniesie mu ulgę od codziennych utrapień i poczucia porażki życiowej. Zostaje jednak odrzucony przez dawnych towarzyszy broni jako polityczny odszczepieniec. Temu fragmentowi filmu *Antić* nadaje formę widmowo-oniryczną. Przeszłość partyzancka, ożywiona podczas spotkania weteranów wojennych, wydaje się pozbawiona realnych konturów. W pustynnej scenerii weterani przypominają zjawy będące wytworem fatamorgany. Okazuje się zatem, że tak jak budząca odrazę rzeczywistość realnego socjalizmu, tak i złudna materializacja mitu partyzanckiego nie uwalnia Vinskiego od obozowej traumy, która najmocniej określa jego tożsamość<sup>25</sup>.

Zdecydowanej krytyce politycznej odpowiada w *Świętym pasku* również zdecydowane użycie modernistycznych środków wyrazu. Reżyser odwzorowuje na ekranie pracę świadomości Vinskiego, w której przeplatają się trzy płaszczyzny czasu i doświadczenia – mityzowana odległa przeszłość wojenna, traumatyczna bliższa przeszłość obozowa i odstręczająca terażniejszość socjalistyczna. Ich powiązaniu służy nie tylko zastosowanie montażu skojarzeniowego oraz wypuklenie planów ogólnych, w których krajobraz (kamieniołomy, bezdroża, drewniane silosy z kukurydzą, pustynia) symbolicznie opisuje sytuację egzystencjalną bohaterów filmu, lecz także autonomizacja warstwy dźwiękowej: wypowiedzi Vinskiego oraz innych postaci często pojawiają się asynchronicznie, niezależnie od obrazu; autonomiczny, bo przytłaczający swoim dramatyzmem, wydaje się również podkład muzyczny. Takie potraktowanie dźwięku służy wzmocnieniu subiektywności perspektywy narracyjnej.

Inny serbski utwór czarnofalowy – *Południe* (*Podne*, 1968) – stanowi czwartą część tetralogii zrealizowanej przez Purišę Đorđevicia i poświęconej drugiej wojnie światowej oraz okresowi tuż po niej<sup>26</sup>. Filmy składające

---

<sup>24</sup> Zdjęcia do filmu kręcono na Pustyni Deliblatskiej, zwanej serbską Saharą. Pustynia znajduje się w serbskiej części Banatu wchodzącej w skład Wojwodiny.

<sup>25</sup> By *Święty piasek* mógł trafić do dystrybucji w Jugosławii, *Antić* musiał uwzględnić zastrzeżenia polityczne do filmu i przemontować go. Mimo to film wyświetlano tylko przez krótki czas, nadal bowiem wzbudzał kontrowersje.

<sup>26</sup> W *Południu* pojawiają się nawiązania do trzech wcześniejszych filmów należących do tetralogii: *Dziewczyny* (*Devojka*, 1965), *Marzenia* (*San*, 1966) i *Poranka* (*Jutro*, 1967).

się na tetralogię utrzymane są w stylu poetyckim, którego wyróżnikiem jest śmiałe użycie montażu skojarzeniowego i nasilona metafilmowość podkreślająca umowność wykreowanego na ekranie świata. W *Południu* Đorđević porusza problem kryzysu roku 1948 z perspektywy belgradzkiej elity artystycznej i politycznej – Serbów i Rosjan, którzy spotykają się na raucie w ambasadzie radzieckiej. Reżyser naprzemiennie śledzi trzy relacje miłosne: Rosjanina pracującego w ambasadzie i byłej serbskiej partyzantki, dyrektora lokalnego teatru i Rosjanki kierującej radzieckim ośrodkiem kultury w Belgradzie, prominentnego urzędnika ministerstwa kultury i aktorki. Każda z relacji obrazuje inny typ miłości, ale żadna nie jest wolna od ideologiczno-politycznego wpływu, który ujawnia się w pełni w dniu zapoczątkowującym konflikt jugosłowiańsko-radziecki. Poszczególni bohaterowie muszą wziąć stronę Tity lub Stalina, co determinuje ich dalsze losy.

Đorđević opowiada o destrukcyjnym wpływie wielkiej polityki na życie intymne i wybory moralne człowieka za pośrednictwem metafory *theatrum mundi*, czemu sprzyja fakt, że akcja filmu rozgrywa się częściowo w środowisku teatralnym. Wiele scen w *Południu* jest inscenizowanych w sposób otwarcie umowny. Bohaterowie niejednokrotnie burzą iluzję tzw. czwartej ściany, zwracając się wprost do widza, by wyjaśnić mu swoje postępowanie. Jeden z nich kwestionuje autonomię świata przedstawionego jeszcze mocniej, bowiem wprost przyznaje, że jest tylko aktorem wynajętym do odegrania w filmie określonej roli. Do tej deklaracji nawiązuje ostatnia scena *Południa*: po klapsie kończącym jej realizację występujący w niej bohaterowie-aktorzy pozują do wspólnego zdjęcia. Za pomocą wymienionych zabiegów reżyser buduje analogię między światem filmu a światem polityki. Polityka, jak film, udaje prawdę i jednocześnie ją wyjaskrawia, bo maski sceniczne, jakie noszą uczestnicy gry politycznej, pozwalają na konkretyzację intencji i wyładowanie emocji poza sceną często ukrywanych.

Problem konfliktu jugosłowiańsko-radzieckiego jest dla Đorđevicia pretekstem do krytyki polityki jako siły, która stwarza sztuczne i zarazem irracjonalne podziały między ludźmi i w konsekwencji zmusza ich do podejmowania trudnych decyzji życiowych. Okazuje się wtedy, że miłość ma swoje ograniczenia polityczne, wierność ideologii zależna bywa od kalkulacji zysków i strat, a ironiczna nonszalancja może przerodzić się w gorliwą bezwzględność. Sytuacja rosnącego napięcia politycznego

---

Reżyser wstawia w *Południe* po jednym fragmencie każdego z tych filmów. Wstawki mają podwójną funkcję: retrospekcji (trzech bohaterów *Południa* wspomina wydarzenia przedstawione we wstawkach) i cytatu (czytelnego dla widzów znających twórczość reżysera).

i związanego z nim zagrożenia odsłania chwiejne morale większości bohaterów (tylko jeden z nich nie przestaje być wierny swoim przekonaniom i uczuciom, lecz ta wiara prowadzi go do absurdałnego samobójstwa). Reżyser usprawiedliwia ich moralną dwuznaczność lękami i namiętnościami, które ujawniają się w kryzysowej chwili. Ich postawę cechuje więc raczej słabość niż zakłamanie. Đorđević nie wyklucza jednak możliwości zbudowania prawdziwej międzyludzkiej wspólnoty, aczkolwiek nie dzięki polityce, tylko sztuce, ona bowiem pozwala przekraczać i łagodzić podziały i sprzeczności przez politykę rozogniane. Symptomatyczna pod tym względem jest scena, w której byli partyzanci, w czasie wojny walczący zaciekle z Niemcami, w powojennym Belgradzie delektują się muzyką Johanna Sebastiana Bacha.

W odmiennej tonacji utrzymane są chorwackie *Kajdanki* (Lisice, 1969) Krsta Papicia, które obrazują destrukcyjny wpływ, jaki polityka oparta na przemocy wywarła na środowisku wiejskim tuż po rozpoczęciu w Jugosławii nagonki na stalinistów. W weselu odbywającym się wówczas na odciętej od świata wsi położonej w Górach Dynarskich uczestniczy wysoko postawiony funkcjonariusz partii komunistycznej, a także agenci służby bezpieczeństwa, z powodu których weselną zabawę przesyca atmosfera niepokoju. Tłem dla tych wydarzeń jest kamienisty górski krajobraz – surowy, pusty, nieludzki. Równie surowa jest mentalność mieszkańców regionu. Trudne warunki życia znieczulają ich na ludzką niedolę.

Erupcja narastającego napięcia następuje w kończących film aktach przemocy. Najpierw funkcjonariusz partyjny gwałci pannę młodą, po czym zostaje aresztowany przez agentów jako stalinista. Wkrótce potem mężczyźni ze wsi zabijają pannę młodą, zrzucając na nią winę za gwałt, którego padła ofiarą i który także ich okrył hańbą. Przemoc polityczna, jaką przynosi rok 1948, drastycznie rozbija rytm wiejskiej egzystencji. Mieszkańcy wsi są jednak do takiej przemocy przyzwyczajeni. Zawsze musieli się jej podporządkowywać, jeśli chcieli przeżyć, i tak też czynią tym razem. Z przemocą polityczną współgra w filmie Papicia przemoc bardziej swojska, tradycyjna, patriarchalna, która od wieków reguluje relacje międzyludzkie na górskiej prowincji. Pod wpływem przemocy politycznej przemoc patriarchalna przyjmuje skrajnie brutalną formę, która w przypadku gwałtu partyjnego prominenta na pannie młodej wynika ze zwiększonego, bo uzasadnionego politycznie poczucia władzy nad drugim człowiekiem, a w przypadku rytualnego zabójstwa zgwałconej dziewczyny – przypominającego obrzęd kozła ofiarnego – ze strachu przed zachwianiem porządku

obowiązującego w zamkniętej społeczności i potrzeby jego przywrócenia za wszelką cenę<sup>27</sup>.

Ostatni czarnofalowy utwór podejmujący temat roku 1948 to powstały w koprodukcji serbsko-włoskiej *Mistrz i Małgorzata* (*Majstor i Margarita*, 1972) Aleksandra Petrovicia – adaptacja słynnej powieści Michaiła Bułhakowa z 1939 roku. Film wyróżnia się na tle innych dzieł jugosłowiańskiej czarnej fali stylem bardziej klasycznym, można rzec, staroświeckim czy nawet teatralnym, lecz niepozbawionym elegancji. Jego główną linię fabularną streścić można następująco: pewnego dnia do Moskwy lat dwudziestych, a zatem w epoce stalinizmu, przybywa diabeł posługujący się nazwiskiem Woland i z pomocą magicznych sztuczek przeprowadza prowokację polityczną, kompromitując panujący reżim. W tym samym czasie na scenie lokalnego teatru trwają próby do spektaklu według sztuki Nikołaja Maksudowa o życiu Jezusa. Premiera spektaklu zostaje tymczasowo odłożona, ponieważ reżimowi decydenci uznają go za kontrowersyjny politycznie.

Utwór Petrovicia stanowi alegorię na temat poziomu wolności człowieka w titowskiej Jugosławii w momencie jej przejścia od stalinizmu do antystalinizmu. Wyznacznikiem tego poziomu jest sytuacja społeczna artysty i jego twórczości przedstawiona na przykładzie dramaturga Maksudowa. Napisana przez niego sztuka teatralna ma pobudzać odbiorców do samodzielnego myślenia i bronić wartości duchowych w świecie totalitarnego zniewolenia. Wzorem myślowej samodzielności i duchowej siły jest w dziele Maksudowa Jezus, który wydaje się słaby, naiwny, nieporadny, lecz władza – zarówno ta pokazana na scenie (Poncjusz Piłat), jak i ta zasiadająca na widowni (przewodniczący związku literatów Michał Aleksandrowicz Berlioz) – boi się wyrotowego oddziaływania jego słów. Z prostodusznych wypowiedzi i pokornego zachowania Jezusa wynika wszakże, że drogę do duchowego wyzwolenia jednostki wyznacza nie rewolucja, lecz rozwój samoświadomości i wierność prawdzie, do której ten rozwój prowadzi.

Swego rodzaju artystą jest w *Mistrzu i Małgorzacie* także diabeł. Jego poczynania w stalinowskiej Moskwie przypominają niewybredne

---

<sup>27</sup> Komunistyczni decydenci zamierzali zabronić projekcji *Kajdanek* w Jugosławii oraz zapobiec ich wysłaniu na festiwal filmowy w Cannes, dowiedzieli się jednak, że Tito obejrzał film i – ku ich zaskoczeniu – pochwalił go za wiarygodne odwzorowanie wydarzeń roku 1948. Dlatego ostatecznie *Kajdanki* uzyskały polityczne pozwolenie na prezentację w kinach jugosłowiańskich oraz w Cannes, choć nie trafiły tam do konkursu głównego, dokąd pierwotnie miały być delegowane, tylko do sekcji mu towarzyszącej o nazwie *Quinzaine des réalisateurs* (Dwa tygodnie reżyserów).



widowiska jarmarczne ukierunkowane na wywoływanie silnych, lecz powierzchownych emocji. Jak Maksudow, tak i diabeł kontestuje obowiązujący porządek polityczno-społeczny, aczkolwiek ich postawy nie są równoważne, lecz przeciwstawne. Robiąc prymitywne, a zarazem okrutne sztuczki, które ubezwłasnowolniają i uśmiercają ludzi, diabeł parodiuje stalinowskie metody działania. Demaskuje przy tym teatralną sztuczność stalinizmu, w którym obywatele traktowani są jak marionetki. Sam jednak postępuje z nimi podobnie. Celem uprawianej przez niego sztuki magicznej jest bowiem władza nad duszami ludzi przez zapewnienie im złudnej wolności – jedynie wyobrażonej, choć oszałamiającej. Nie na budowaniu samoświadomości i dążeniu do prawdy się ona opiera, lecz na zmąceniu umysłu, prowadzącym w skrajnym przypadku do szaleństwa. Sam Maksudow pada ofiarą tej ułudy, gdy trafia do szpitala psychiatrycznego, gdzie wydaje mu się, że spełniają się dwa jego największe pragnienia – szczęścia w miłości i sukcesu artystycznego.

Odczytując *Mistrza i Małgorzatę* jako utwór alegorycznie przybliżający okres destalinizacji Jugosławii, można sięgnąć po wskazówkę interpretacyjną Nenada Polimaca. Przywołuje ona opinię serbskiego reżysera Slobodana Šijana, według którego diabeł w filmie Petrovicia personifikuje Josipa Broza Titę (Polimac 2016: 183–184). Rozwijając tę myśl, należałoby stwierdzić, że Tito – jak Woland – przeciwstawia się stalinizmowi, jednak nie po to, by uwolnić obywateli z okowów totalitaryzmu, tylko by wprowadzić jego skorygowaną odmianę, która ma sprawiać wrażenie bardziej liberalnej i po części – w niektórych aspektach życia społecznego – rzeczywiście taka jest, lecz u swoich podstaw pozostaje dogmatyczna, czego dowodzi destalinizacja. Brutalne oblicze titoizm ukazuje po raz kolejny pod koniec 1971 roku, gdy rozpoczyna się tłumienie jugosłowiańskiej odwilży politycznej, polegające między innymi na represjonowaniu niepokornych przedstawicieli inteligencji, także w łonie partii komunistycznej. Realizowany właśnie w tym czasie film Petrovicia stanowi więc też reakcję na wydarzenia aktualne, przypominające o dwulicowości titoizmu<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Utwór Petrovicia otrzymał w 1972 roku kilka nagród (między innymi dla najlepszego filmu) na Festiwalu Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego w Puli oraz nagrodę Srebrnego Lwa na festiwalu w Wenecji. Wyświetlano go też na wielu innych zachodnich przeglądach filmowych, lecz w Jugosławii został z powodu swojego antykomunistycznego wydźwięku po dwóch dniach zdjęty z repertuaru kinowego. Na takie jego potraktowanie wpływ miała też afera z awangardowym filmem *Plastikowy Jezus* (*Plastični Isus*, 1971), nakręconym przez Lazara Stojanovicia jako utwór dyplomowy na zakończenie studiów w belgradzkiej szkole filmowej. Reżimowa władza uznała ten film za obrazoburczy politycznie i zakazała jego dystrybucji. Stojanovicia skazano na rok więzienia; potem – już w trakcie

Zarówno *Mistrz i Małgorzata*, jak i pozostałe czarnofalowe filmy o destalinizacji wyrażają rozczarowanie jej przebiegiem i skutkami. Skupiają się na jej ofiarach, głównie na byłych stalinistach, w mniejszym stopniu na osobach niezaangażowanych politycznie (jedynie w *Południu* występują nie tylko ofiary, lecz także beneficjenci przemian dokonujących się po roku 1948). Wszyscy oni, osamotnieni w starciu z bezwzględnie i nieprzewidywalnie działającym reżimem, doświadczają przemocy lub poniżenia, podlegają społecznemu wykluczeniu, czasem długotrwałemu i traumatycznemu. Zauważalna jest w omawianych filmach metaforyczna więź między politycznym terrorem oraz jego następstwami a miłosnymi perypetiami bohaterów oraz ich nienormalnymi etycznie lub obyczajowo formami aktywności seksualnej.

Prostytuowanie się i nielegalna produkcja pornografii, także homoseksualnej, stanowi w *Przebudzeniu szczurów* przejaw kryzysu ekonomicznego i społecznego, do jakiego doprowadzili titowcy, a także postępującej erozji ideałów, jakie próbowali wszczepić Jugosłowianom. Relacje miłosne w *Południu* oraz *Mistrzu i Małgorzacie* są probierzem panującej sytuacji politycznej. Męska impotencja zestawiona w *Świętym piasku* z nimfomanią opisuje niezdolność do normalnego funkcjonowania społecznego pokolenia dotkniętego represjami antystalinowskimi. Z kolei gwałt, jakiego w *Kajdankach* dopuszcza się partyjny prominent na pannie młodej, obrazuje – jak sugeruje Vesi Vuković – terror władzy, najpierw stalinowskiej, potem antystalinowskiej, wymierzony w mieszkańców wsi, a nawet szerzej – w społeczeństwo jugosłowiańskie (Vuković 2018: 135–139). W wymienionych przypadkach czarnofalowi reżyserzy pokazują, jak polityka komunistyczna ingeruje w ludzką intymność, wulgaryzuje ją, pozostawia w niej nieusuwalne ślady<sup>29</sup>.

---

odbywania przez niego kary – wydłużono ją o kolejny rok. Karę poniósł także Petrović, który od początku lat sześćdziesiątych wykładał w szkole filmowej reżyserię. Zwolniono go stamtąd, ponieważ kontrowersyjnego *Plastikowego Jezusa* Stojanović nakręcił pod jego opieką artystyczną.

<sup>29</sup> Pośród reżyserów zaliczanych do czarnej fali zagadnienie wpływu komunizmu na intymną uczuciowo i seksualnie sferę ludzkiego życia najśmiało porusza serbski reżyser Dušan Makavejev. W sposób najbardziej prowokacyjny politycznie czyni to w zakazanym przez jugosłowiańską cenzurę filmie *WR – tajemnice organizmu* (*WR – misterije organizma*, 1971), powstałym w koprodukcji z wytwórnią zachodnioniemiecką. O filmie tym należy wspomnieć z jeszcze jednego powodu – Makavejev dotyka w nim problemu różnicy między jugosłowiańskim a radzieckim komunizmem, pośrednio odnosząc się do okresu destalinizacji.

Polityczne przyzwolenie na podejmowanie tematu destalinizacji kończy się na początku lat siedemdziesiątych, gdy kierownictwo partii komunistycznej powraca do dogmatycznego zarządzania państwem w obawie przed utratą kontroli nad obywatelami w następstwie eskalacji odwilży politycznej, która zostaje wytłumiona w dwóch etapach. Najpierw – pod sam koniec 1971 roku – w miejscowości Karadžorđevo w Wojwodinie odbywa się nadzwyczajne posiedzenie kierownictwa partii. Wówczas skrytykowani zostają uczestnicy Chorwackiej Wiosny – ruchu narodowego postulującego silniejszą autonomizację Chorwacji w ramach Jugosławii. Jesienią kolejnego roku kierownictwo partii rozpoczyna rozrachunek z serbskimi komunistami proponującymi liberalizację ustroju Jugosławii (przy tej okazji potępieni zostają komunistyczni liberałowie z innych republik jugosłowiańskich). Wszyscy uznani za nielojalnych politycznie usuwani są z partii komunistycznej, ze stanowisk w administracji państwowej, z mediów oraz organizacji kulturalnych i naukowych. Niektórzy trafiają do więzienia.

Powrót partyjnego dogmatyzmu pociąga za sobą ograniczenie wolności twórczej, co skutkuje wygaśnięciem jugosłowiańskiej czarnej fali. Nagonka na czarnofalowców, prowadzona przez reżimowych krytyków filmowych, trwa już zresztą od kilku lat (samo określenie *czarna fala* zostaje wymyślone właśnie przez nich i ma pierwotnie pejoratywne znaczenie). Produkcja ostatnich filmów reprezentujących ten nurt kończy się w 1972 roku, w późniejszym czasie powstaje jeszcze kilka utworów, w których rozpoznać można nawiązania do poetyki czarnej fali, lecz nie mają już one dawnej siły wyrazu. Następuje powrót do tworzenia filmów bardziej zachowawczych estetycznie i politycznie. W mniejszej liczbie kręci się utwory otwarcie propagandowe (to przede wszystkim filmy partyzanckie), które mają umacniać autorytet partii komunistycznej i samego Tity.



Pacolino (Slobodan Perović) romansuje z przypadkowo poznaną kobietą (Dušica Žegarac) w *Przebudzeniu szczurów* (1967) Živojina Pavlovicia.



Diabeł Woland (Alain Cuny – po lewej) ze swoją świtą – Korowiozem (Bata Živojinović – w środku) i Asasellem (Pavle Vujisić – po prawej) – w loży teatralnej podczas próby przedstawienia o Jezusie. Kadr z *Mistrza i Małgorzaty* (1972) Aleksandra Petrovicia.

### Spoleczne następstwa represji

Po śmierci Josipa Broza Tity w 1980 roku Jugosławia wkracza w schyłkową fazę swojego istnienia. Powoli narasta kryzys polityczny i ekonomiczny. Nasilają się – również w samej partii komunistycznej – tendencje liberalne i nacjonalistyczne. W takich warunkach wpływ władzy państwowej na twórczość filmową słabnie. Reżyserzy mogą powrócić do krytycznego rachunku z rokiem 1948. Jest to możliwe także z innego powodu: w latach osiemdziesiątych do władzy w Jugosławii dochodzi młodsze pokolenie komunistów (należy do niego ówczesny lider serbskich komunistów, Slobodan Milošević), które nie uczestniczyło w wydarzeniach okresu destalinizacji, było bowiem zbyt młode. Z ich punktu widzenia przywoływanie tego okresu przez filmowców nie wygląda tak kontrowersyjnie jak dla starszej generacji komunistów. Co więcej, krytyka destalinizacji (a przy tej okazji także jugosłowiańskiego stalinizmu) odpowiada młodszym komunistom, ponieważ odkrywa zło poczynione przez komunistów starszych, z którymi młodzi rywalizują o władzę. Na ich tle pragną się prezentować jako politycy nowocześni, którzy z dawnymi wypaczeniami komunizmu nie mają nic wspólnego.

Filmowe rozliczenie z kryzysem w stosunkach jugosłowiańsko-radzieckich dokonuje się w innej poetyce niż w latach sześćdziesiątych, co wiąże się z sytuacją ekonomiczną jugosłowiańskiej kinematografii. Lata osiemdziesiąte przynoszą spadek zainteresowania widowni rodzimymi filmami, spowodowany konkurencją ze strony obfitującego w efekty specjalne amerykańskiego Kina Nowej Przygody. Ponadto coraz więcej filmów obejrzeć można w telewizji oraz na kasetach wideo. W tych warunkach stosowane wcześniej przez czarnoflowców modernistyczne innowacje estetyczne, na ogół bardziej wymagające w odbiorze niż utwory zrealizowane w poetyce klasycznego realizmu, mogłyby dodatkowo zniechęcać widzów do oglądania filmów jugosłowiańskich. Dlatego w twórczości filmowej lat osiemdziesiątych dominuje właśnie poetyka realistyczna, jest bowiem bardziej przystępna dla masowej widowni i w konsekwencji daje większą szansę na zwrot kosztów poniesionych na produkcję filmów.

Temat konfliktu Tity ze Stalinem odgrywa wówczas pierwszoplanową rolę między innymi w chorwackim *Wysokim napięciu* (*Visoki napon*, 1981) wyreżyserowanym przez Veljka Bulajicia, który powraca do zdecydowanie antystalinowskiej retoryki oraz konwencji socrealistycznego filmu produkcyjnego, nieuprawianej w Jugosławii od połowy lat pięćdziesiątych. Fabuła utworu Bulajicia zaczyna się dokładnie w chwili wybuchu kryzysu jugosłowiańsko-radzieckiego. Wcześniej rozpoczęto w Zagrzebiu budowę wielkiej turbiny elektrycznej. Konieczność prowadzenia walki

ze stalinistami utrudnia kontynuowanie tego przedsięwzięcia. W takich warunkach okazuje się ono działaniem heroicznym, wymagającym ofiar. Film gloryfikuje postawę robotników i inżynierów będących zwolennikami Tity. Pomimo antystalinowskiej wymowy nie przypomina filmów z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ponieważ pozbawiony jest typowego dla nich satyrycznego zacięcia. Wpisuje się w kampanię polityczną prowadzoną w latach osiemdziesiątych przez Związek Komunistów Jugosławii pod hasłem *I po Ticie – Tito* (po serbsku: *I posle Tita – Tito*), wyrażającym przekonanie, że śmierć Tity nie oznacza śmierci titoizmu, który trwa dzięki wiernym uczniom wodza rewolucji jugosłowiańskiej. Można go też potraktować jako pośmiertny hołd dla przywódcy Jugosławii złożony przez reżysera, który w przeszłości należał do filmowców cieszących się jego zaufaniem.

Twórca bośniackiego *Ojca w podróży służbowej* (*Otac na službenom putu*, 1985) – Emir Kusturica – okres destalinizacji pokazuje na przykładzie losów bośniackiej rodziny, przyjmując punkt widzenia dziecka. Z powodu rzuconej mimochodem uwagi na temat zamieszonego w gazecie rysunku satyrycznego wyśmiewającego Stalina ojciec rodziny trafia do obozu na Nagiej Wyspie, a następnie – by mógł się politycznie zrehabilitować – zostaje skierowany do pracy na wsi położonej na głębokiej prowincji. Dzięki przyjęciu perspektywy dziecięcej Kusturica zachowuje ironiczny dystans zarówno do kwestii politycznych, jak i do życia rodzinnego, które w jego filmie ma nad polityką tę przewagę, że zamiast kruchych więzi międzyludzkich, opartych na wierze we wspólną ideologię, buduje więzi trwałe, których nie mogą zerwać ideologiczne konflikty.

Relacje rodzinne poddane zostają próbie politycznej również w chorwackim *Życiu ze stryjem* (*Život sa stricem*, 1988) Krsta Papicia. Akcja filmu rozgrywa się na początku lat pięćdziesiątych, gdy kolektywizacja i przymusowe dostawy przynoszą rolnictwu coraz więcej negatywnych skutków. Na tym tle reżyser prezentuje dramat ucznia prowincjonalnej szkoły średniej, która kształci przyszłych nauczycieli, poddając ich jednocześnie komunistycznej indoktrynacji<sup>30</sup>. Młodzieniec buntuje się przeciw panującej tam niesprawiedliwości, za co poddany zostaje szykanom. Skarży się stryjowi, który jest prominentem komunistycznym, jednak ten – zamiast pomóc bratankowi – w imię zasad ideologicznych publicznie potępia go.

<sup>30</sup> Podstawę literacką filmu stanowi powieść Ivana Aralicy *Ramy nienawiści* (*Okvir za mržnju*, 1987). Akcja powieści rozgrywa się w mieście Knin położonym w regionie Zaplecza Dalmatyńskiego. Tam też początkowo miało być kręcone *Życie ze stryjem*, jednak z powodu kontrowersji politycznych, jakie ten pomysł wzbudzał wśród lokalnych działaczy komunistycznych, zdjęcie do filmu wykonano w innym miejscu – na Istrii.

Z inspiracji kierownictwa szkoły uczniowie dokonują na buntowniku rytualnego samosądu, podczas którego dochodzi do wypadku – kula wystrzelona ze strzelby przez jednego z uczniów trafia bohatera w przyrodzenie, powodując jego trwałą impotencję.

Ivo Škrabalo nazywa omawiany utwór czarnym filmem, sugerując jego podobieństwo do dzieł czarnej fali (Škrabalo 1998: 428). Jak we wcześniejszym filmie Papicia pt. *Kajdanki*, tak w *Życiu ze stryjem* polityczna samowola czasu antystalinowskiej rewolucji pociąga za sobą drastyczne naruszenie sfery seksualnej (w *Kajdankach* dochodzi do gwałtu, w *Życiu ze stryjem* – do okaleczenia przyrodzenia), które staje się metaforą niszczyielskiego wpływu przemocy rewolucyjnej na autonomię i godność człowieka. W obydwu też filmach przemoc polityczna współgra z przemocą rytualną wpisaną w tradycyjną kulturę danego regionu (w *Kajdankach* wieśniacy dokonują egzekucji na zgwałconej dziewczynie, w *Życiu ze stryjem* uczniowie kamienują usuniętego ze szkoły kolegę). Wyeksponowany przez Papicia rezonans między obydwoma rodzajami przemocy wzmacnia krytyczny przekaz jego utworów dotyczący rewolucji jugosłowiańskiej, która zamiast inicjować deklarowany przez jej ideologów postęp społeczny uruchamia negatywne mechanizmy społeczne wpisane w tradycję kulturową.

Akcja kolejnego filmu o następstwach roku 1948 – serbskiego *Balkańskiego szpiega* (*Balkanski špijun*, 1984) Božidara Nikolicia i Dušana Kovačevicia – toczy się w latach osiemdziesiątych<sup>31</sup>. Główny bohater, Ilija, stał się trzy dekady wcześniej ofiarą antystalinowskiej czystki, co jednak nie pozbawiło go wiary w komunizm, lecz przeciwnie – wzmogło jego ideologiczny fanatyzm. Od czasów destalinizacji Ilija żyje bowiem w strachu przed służbą bezpieczeństwa i pragnie za każdą cenę wykazać swoją lojalność wobec partii komunistycznej. Film mówi o starszym pokoleniu komunistów, które zostało wychowane w atmosferze represji politycznych, co odcisnęło piętno na ich psychice, określając sposób ich myślenia i działania. W późniejszym czasie ludzie ci nie muszą już być dyscyplinowani przez władzę za pomocą przemocy, dyscyplinują się bowiem sami. Stanowią przykłady *homo titoicus* – jugosłowiańskiego odpowiednika *homo sovieticus*.

*Szczęśliwego Nowego 1949* (*Srećna nova '49*, 1986) Macedończyka Stole Popova to historia dwóch braci ze Skopia: jeden jest partyjnym funkcjonariuszem, drugi – przestępcą. W 1948 roku brat-komunista staje się

---

<sup>31</sup> Kanwę filmu stanowi identycznie zatytułowany dramat Dušana Kovačevicia z 1983 roku.

ofiara antystalinowskiej czystki w partii, ponieważ w przeszłości odwiedził Związek Radziecki, co rzuca na niego podejrzenie o sprzyjanie Stalinowi. Tymczasem brat-przestępca prowadzi nadal nielegalne interesy, którym okres kryzysu politycznego sprzyja. W filmie Popova Macedonia czasów destalinizacji to kraj, w który trudno żyć w pełni uczciwie. Świat polityki przypomina świat przestępczy pod względem brutalności i niemoralności, jednak różni się od niego regułami gry: reguły przestępcze (na czele z regułą „oko za oko, ząb za ząb<sup>32</sup>”) są bardziej racjonalne i przejrzyste niż reguły polityczne, które wydają się absurdalne i nieprzewidywalne. W takich warunkach to przestępca ma większą szansę przeżycia niż komunista.

W kilku innych filmach destalinizacja stanowi tylko jeden z wątków, ich fabuła składa się bowiem z wydarzeń rozgrywających się w dłuższym czasie, obejmującym co najmniej dwie fazy rewolucji jugosłowiańskiej – stalinowską i antystalinowską. Dotyczy to między innymi serbskiego *Jabłka ze złota* (*Od zlata jabuka*, 1986) Nikoli Stojanovicia, opowiadającego o losach rodziny przesiedlonej w ramach powojennej kolonizacji z południowej Hercegowiny do Wojwodiny<sup>32</sup>. Reżyser przygląda się aklimatyzacji poszczególnych członków rodziny w nowym miejscu zamieszkania, uwydatniając nie tylko dokonujące się tam przemiany polityczno-gospodarcze, lecz także swoistość kulturową regionu (związaną na przykład z obecnością mniejszości węgierskiej). Konflikt jugosłowiańsko-radziecki komplikuje życie bohaterów, zmusza ich bowiem do podejmowania trudnych etycznie i emocjonalnie wyborów. Stojanović przeciwstawia tradycyjne chłopskie wartości, jak troska o rodzinę i przywiązanie do uprawianej ziemi, politycznemu fanatyzmowi zarówno zwolenników Stalina, jak i sympatyków Tity.

---

<sup>32</sup> Pojęcie kolonizacji w odniesieniu do dziejów socjalistycznej Jugosławii oznacza organizowany przez państwo tuż po drugiej wojnie światowej proces przesiedlania mieszkańców regionów rolniczych mniej żyznych i dlatego słabiej rozwiniętych (najczęściej górskich, położonych na południu kraju) w te bardziej urodzajne i lepiej rozwinięte (znajdujące się na północy). Często przesiedleńcom ofiarowano ziemię i domostwa odebrane mniejszości niemieckiej zamieszkującej Sławonię i Wojwodinę i po wojnie wywłaszczonej i wygnanej.





Przykład paranoi politycznej: Ilija (Danilo Bata Stojković) podsłuchuje swojego lokatora w *Balkańskim szpiegu* (1984) Dušana Kovačevicia i Božidara Nikolicia.



Funkcjonariusz służby bezpieczeństwa Zija (Mustafa Nadarević – po lewej) i jego szwagier Mesa (Predrag Manojlović) w *Ojcu w podróży służbowej* (1985) Emira Kusturicy.

Bolesne przejście od okresu stalinizacji Jugosławii do okresu jej destalinizacji kreśli również Słoweniec Matjaž Klopčič w filmie *Mój tata, socjalistyczny kulak* (*Moj ata, socialistični kulak*, 1987), którego bohater przywoździ na myśl Józefa Szwejka ze słynnej powieści Jaroslava Haška powstałej na początku lat dwudziestych XX wieku. Łatwo przystosowuje się do zmieniającej się sytuacji politycznej. W czasie drugiej wojny światowej służył najpierw w Wehrmachcie, potem w Armii Czerwonej. Gdy tuż po wojnie komuniści dzielą majątek Kościoła katolickiego i obszarników ziemskich między tzw. zwykłych ludzi, on także dostaje kawałek ziemi. Rozwija swoje gospodarstwo i dobrze prosperuje. W 1948 roku trafia do aresztu jako kulak i stalinista, szybko jednak stamtąd wychodzi, ponieważ uznany zostaje za nieszkodliwego idiotę. Z jednej strony film Klopčicia jest satyrą na konformizm polityczny, z drugiej strony afirmuje zdrowy chłopski rozum, który pomaga przeżyć ciężkie czasy. Reżyser akcentuje miłość bohatera do własnej rodziny – jego konformizm nie jest zatem egoistyczny, lecz wynika z troski o najbliższych.

Chorwat Lordan Zafranović w *Wieczornych dzwonach* (*Večernja zvozna*, 1986) przyjmuje szerszą perspektywę historyczną, jako że prócz dwu powojennych faz rewolucji uwzględnia również okres przedwojenny i drugą wojnę światową<sup>33</sup>. Choć wydarzenia zobrazowane w filmie rozgrywają się w różnych zakątkach Jugosławii, a także poza nią (w Niemczech), największe znaczenie dla jego wymowy ma Hercegowina jako główne miejsce filmowej akcji i zarazem ostoja konserwatywnych wartości. Także Zafranović porusza problem trwałości więzi rodzinnych w latach burzliwych przemian politycznych, jednak pierwszoplanowym zagadnieniem jego dzieła jest rozdźwięk między idealistycznie pojmowaną ideologią komunistyczną a jej jugosłowiańskim urzeczywistnieniem politycznym. Etap destalinizacji przynosi kulminację wzmiankowanego rozdźwięku.

Najmniej uwagi problematyce konfliktu między Stalinem a Titą poświęca słoweński reżyser Karpo Acimović-Godina w filmie *Czerwone boogie, czyli Co ci jest, dziewczyno* (*Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, 1982), choć jego akcję sytuuje w przełomowym roku 1948. Skupia się na sytuacji panującej w Słowenii tuż przed wybuchem konfliktu, a zatem jeszcze w okresie stalinizmu. Prezentuje perypetie lublańskiej kapeli jazzowej, której członkowie otrzymują od politycznych decydentów zadanie propagandowe: za pomocą odpowiedniej muzyki (sorealistycznej i ludowej) mają zagrzewać ludność zamieszkującą słoweńską prowincję do większego zaangażowania

---

<sup>33</sup> Film stanowi adaptację powieści *Drzwi do wnętrzości* (*Vrata od utrobe*, 1978) Mirka Kovača.

w prace kolektywne organizowane przez partię komunistyczną. Tournée kapeli stanowi dla reżysera pretekst, by ironicznie – przyjmując punkt widzenia muzyków skorych do kontestacji panującego porządku – przedstawić na ekranie kronikę faktów polityczno-społecznych roku 1948, takich jak: akcja zbierania stonki ziemniaczanej na polach należących do spółdzielniach rolniczych, działalność młodzieżowych brygad robotniczych, represje wobec chłopów uchylających się przed dostawami obowiązkowymi, uzyskanie przez Słowenię dostępu do morza, ucieczki z kraju przez zieloną granicę czy polityczne dyscyplinowanie artystów. Zamykające film poruszenie rewolucyjne, spowodowane konfliktem ze Stalinem, zostaje potraktowane przez reżysera nie jako fakt wyjątkowy czy przełomowy na tle wcześniejszych, lecz kolejny w ciągu sobie podobnych, niewpływający na zmiany statusu jednostki w totalitarnym państwie.

Od czarnofalowych filmów o destalinizacji filmy na ten temat z lat osiemdziesiątych różnią się podejściem do czasu. W dziełach czarnej fali był on zasadniczo krótki (najkrótszy w *Kajdankach* – ograniczony do jednego dnia), a jeśli sięgał w przeszłość, to tylko częściowo i aluzyjnie. Przeszłość miała wszakże swoją wagę, liczył się bowiem jej indywidualny i subiektywny rezonans w teraźniejszości (czego najwyrazistszym przykładem jest *Święty piasek*). W filmach z lat osiemdziesiątych zamiast kondensacji czasu dochodzi do jego wydłużenia (najdłuższy okres prezentują *Wieczne dzwony*: od lat dwudziestych do roku 1948), najczęściej też zachowana zostaje narracyjna ciągłość między sytuacjami rozgrywającymi się w różnych okresach historycznych. Proponują one zatem rozciągniętą temporalnie panoramę wydarzeń.

Filmy z lat osiemdziesiątych od filmów czarnofalowych różni także status społeczny bohaterów. W utworach czarnej fali dominowali samotnicy; nawet jeśli należeli do jakiejś zbiorowości, byli z niej częściowo wyizolowani. Natomiast w większości dzieł powstałych w ostatniej dekadzie jugosłowiańskiego socjalizmu podkreślone zostają więzi rodzinne (w trzech utworach obecność tego motywu zapowiadają już ich tytuły: *Ojciec w podróży służbowej*, *Życie ze stryjem*, *Mój tata*, *socjalistyczny kulak*), które zostają wystawione na próbę w dobie gwałtownych przemian politycznych (jedynie w *Wysokim napięciu* rodzina nie odgrywa roli, ważniejsza od niej jest wspólnota ideologiczna).

W jakiej mierze polityka wpływa na relacje między członkami rodziny – to pytanie przewijające się w większości omawianych utworów. Życie rodzinne staje się w nich alternatywą dla życia politycznego, nie izoluje, co prawda, od złego wpływu polityki, lecz może do pewnego stopnia go zubożnić, stanowi bowiem azył wolny od ciągłej walki, niepewności,

zmienności. Takie potraktowanie tematu rodziny jest sygnałem powrotu do wartości konserwatywnych jako przeciwwagi dla tych proponowanych przez ideologię komunistyczną w latach jej postępującej szybko erozji.

W kinie lat osiemdziesiątych okres destalinizacji zostaje – jak w filmach czarnofalowych – oceniony krytycznie jako polityczny i społeczny regres, który rozbija przynajmniej część ideologicznych złudzeń. Jednocześnie szersze spojrzenie na wydarzenia historyczne i ich bardziej harmonijne powiązanie, jak również uwydatnienie motywu rodziny (lub wspólnoty środowiskowej) nadają utworom z lat osiemdziesiątych charakter bardziej epicki niż dramatyczny, który cechował dzieła czarnofalowe. Epickość obłaskawia rewolucyjną przeszłość, ponieważ związany z nią płynny przepływ czasu i wielość składających się na niego wydarzeń łagodzi echo negatywnych następstw rewolucji<sup>34</sup>.

### Zacieranie różnic

Bezpośrednio po upadku komunizmu w Jugosławii w 1990 roku i jej rozpadzie na niezależne państwa w latach kolejnych filmy o okresie destalinizacji powstają już rzadziej. Nie ma wówczas dobrego klimatu politycznego, by filmowcy przywoływali wzmiankowany okres. Ważniejszym tematem są sprawy aktualne, jak wojny postjugosłowiańskie i transformacja ustrojowa. Ponadto w dyskursie politycznym obecnym we wszystkich państwach postjugosłowiańskich dominuje tendencja do odcinania się od jugosłowiańskiej przeszłości w imię afirmacji lokalnej tradycji narodowej, ale wskazać można także inną przyczynę: do władzy dochodzi wtedy wielu byłych komunistów, którzy w nowych okolicznościach stają się orędownikami wartości narodowych, dlatego woleliby, by społeczeństwo zapomniało o ich dawnej afiliacji partyjnej. Rozrachunek z komunistyczną przeszłością jest im nie na rękę. Nie bez znaczenia dla ograniczonego zainteresowania socjalistyczną Jugosławią są również koszty związane z koniecznością odtworzenia na ekranie jej wizualnego (scenograficzno-kostiumograficznego) kolorytu. Sytuacja ekonomiczno-organizacyjna kineematografii w krajach postjugosłowiańskich jest wówczas trudna z powodu

---

<sup>34</sup> Do opisywanej grupy utworów należałoby zaliczyć jeszcze jeden film fabularny (równoległe do niego powstał sześcioczęściowy serial telewizyjny) z motywem destalinizacji wplecionym w akcję rozgrywającą się w dłuższym czasie i przedstawionym przez pryzmat perypetii rodzinnych, aczkolwiek powstał on jeszcze przed śmiercią Tity – w 1979 roku. Chodzi o *Wiatr i dąb (Era dhe lisi)* zrealizowany w Kosowie (w języku albańskim) przez Besima Sahatciu na podstawie powieści Sinana Hasaniego z 1973 roku. Film rekonstruuje najważniejsze wydarzenia polityczno-społeczne wpływające na życie mieszkańców Kosowa w okresie od roku 1945 do połowy lat sześćdziesiątych.

upadku dawnego systemu finansowania produkcji filmowej i niedojrzałości systemu nowego, dlatego reżyserzy – zwłaszcza w pierwszych latach po rozpadzie Jugosławii – zazwyczaj nie mogą sobie pozwolić na realizację kosztowniejszych utworów.

Do powstałych w tamtym czasie dzieł o antystalinowskim etapie rewolucji jugosłowiańskiej należy serbski film *Tito i ja* (*Tito i ja*, 1991) w reżyserii Gorana Markovicia, który – jak Kusturica w *Ojcu w podróży służbowej* – przyjmuje dziecięcy punkt widzenia na wydarzenia z początku lat pięćdziesiątych, gdy kultowi Tity nie zagrażał już kult Stalina, inne jednak zagrożenie dla tego kultu ciągle się utrzymywało – społeczna popularność religii. Wtedy właśnie dziesięcioletni chłopak pisze w szkole najlepsze wypracowanie o Ticie i w nagrodę jedzie na obóz pionierski do Kumrovca – rodzinnej wsi wodza Jugosławii. Pionierzy przechodzą tam szkolenie ideologiczne i odbywają wycieczki w pobliskie góry. Chłopak jest gruby, dlatego chodzenie po górach niezwykle go męczy. W konsekwencji zaczyna wierzyć w Boga, ponieważ dochodzi do wniosku, że tylko Jezus, który cierpiał na krzyżu, może zrozumieć jego cierpienie i mu pomóc. Z tego powodu organizatorzy obozu uznają go za wroga politycznego.

W filmie Markovicia to nie dziecko jest częścią świata komunistycznego, lecz komunizm staje się częścią świata dziecięcego. Reżyser konfrontuje dążenie komunistów do pełnej kontroli nad umysłami dzieci przebywającymi na obozie z nieprawomyślną ideologicznie naiwnością młodego bohatera, która pozwala oswoić wrogi mu świat, a jednocześnie okazuje się siłą wywrotową, zapoczątkowującą jego dojrzewanie indywidualne i społeczne. Warto zaznaczyć, że bunt dziesięciolatka przeciw systemowi nie wynika z jego wychowania, lecz jest bardziej instynktowny, bo związany z jego cielesnością. To otyłość chłopca staje się bodźcem jego politycznego sprzeciwu.

Również w 1991 roku serbski reżyser Dragan Kresoja nakręcił *Oryginał falsyfikatu* (*Original falsifikata*), w którym rozrachunku z rokiem 1948 dokonał z perspektywy przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy socjalistyczna Jugosławia znalazła się na krawędzi upadku<sup>35</sup>. Film opowiada o dwóch prominentnych komunistach – starszym i młodszym – którzy podczas uroczystości poświęconej weteranom partyzantki titowskiej spierają się na temat nadużyć politycznych i ekonomicznych nomenklatury partyjnej. Prowadzony przez nich spór ma drugie dno, łączą ich bowiem złożone koligacje rodzinne, których genezę zdradzają

---

<sup>35</sup> Film powstał na podstawie dramatu Rade Radovanovicia pt. *Czas jutra* (*Vreme sutra*, 1986).

rozbudowane retrospekcje sięgające końca drugiej wojny światowej i następującej wkrótce potem destalinizacji. Wtedy to ojciec młodszego komunisty trafił – jako sympatyk Stalina – do obozu na Nagiej Wyspie, skąd po kilku latach wrócił złamany psychicznie, niezdolny do normalnego życia. Wkrótce potem popełnił samobójstwo.

Destalinizacja ma w *Oryginale falsyfikatu* status politycznego grzechu pierwotnego zawinonego przez titowców, którzy go następnie skrzętnie skrywają, lecz on powoli trawi jugosłowiański komunizm, kładąc się cieniem na tradycji partyzanckiej stanowiącej siłę jugosłowiańskiej rewolucji. Kresoja podejmuje problem rozliczenia odchodzącej w latach osiemdziesiątych na polityczną emeryturę starszej generacji komunistów – generacji partyzanckiej – biorącej czynny udział nie tylko w wojnie, lecz także w destalinizacji, przez zyskujących wówczas władzę przedstawicieli generacji młodszej, którzy przyszli na świat już po wojnie i nie pamiętają destalinizacji, lecz – niezależnie od własnej woli – są jej duchowymi dziećmi. Tej generacji przeciwstawiona zostaje w omawianym utworze najmłodsza generacja Jugosłowian, zbuntowana przeciw uwikłanym w ideologiczne spory ojcom i dziadkom, lecz jednocześnie uzależniona od nich ekonomicznie i egzystencjalnie.

Chorwacka *Siódma kronika* (*Sedma kronika*, 1996) Bruna Gamulina została nakręcona według nieopublikowanej powieści jego ojca, Grga Gamulina, zatytułowanej *Kronika – tom siódmy* (*Sedma knjiga ljetopisa*)<sup>36</sup>. To film w całości poświęcony obozowi koncentracyjnemu na Nagiej Wyspie. Przedstawione w nim wydarzenia datowane są na rok 1953, znamienne ze względu na śmierć Stalina, która stanowi istotny propagandowo akcent w procesie jugosłowiańskiej destalinizacji. Z Nagiej Wyspy ucieka wówczas więzień, który przepływa na sąsiednią wyspę Rab, gdzie w klasztorze ukrywają go franciszkanki. Dramaturgia wydarzeń opiera się na opozycji dwóch potężnych instytucji, od których zależy los uciekiniera – władzy komunistycznej i Kościoła katolickiego<sup>37</sup>. Pierwszą z nich reprezentują

<sup>36</sup> Powieść powstała na początku lat siedemdziesiątych, lecz nie ukazała się drukiem z powodu obostrzeń cenzuralnych. Jej kanwę stanowią zapisy na temat autentycznych wydarzeń, wyjęte z kroniki prowadzonej przez franciszkanów z klasztoru na wyspie Rab.

<sup>37</sup> Jak pisze Ivo Škrabalo, film Gamulina nie spotkał się z większym zainteresowaniem publiczności, ponieważ temat Nagiej Wyspy stracił w latach dziewięćdziesiątych na atrakcyjności, którą cieszył się dekadę wcześniej, gdy – już po śmierci Tity – nastąpiła jego detabuizacja skutkująca powstaniem większej liczby dotykających go utworów literackich i tekstów publicystycznych. Po rozpadzie Jugosławii dawny konflikt między komunistami reprezentującymi odmienne opcje polityczne okazał się mało ważny w obliczu aktualnego krwawego konfliktu między narodami nie tak dawno tworzącymi wspólne państwo

oprawcy (nadzorca z obozu znęcający się w wymyślny sposób nad więźniami oraz bezwzględny i ordynarny agent służby bezpieczeństwa tropiący zbiega), drugą – duchowni, niepozbawieni słabości, lecz zdolni do ich przewyżczenia w imię wyższych wartości.

Reżyser porusza ważny społecznie i politycznie i do tej pory nieobecny w kinie jugosłowiańskim temat sytuacji Kościoła katolickiego w czasach destalinizacji. Pomimo niechęci komunistów do Kościoła, skutkującą między innymi zerwaniem przez Jugosławię stosunków dyplomatycznych ze Stolicą Apostolską w 1952 roku, cieszy się on w tamtym okresie względną autonomią, co zawdzięcza zarówno swojemu autorytetowi społecznemu, jak i bezkompromisowej postawie wobec władzy. W filmie Gamulina problematyka etyczna, związana ze zróżnicowaną, lecz zasadniczo miłosierną postawą duchownych wobec uciekiniera, skrzyżowana zostaje z problematyką polityczną (władze kościelne nie chcą zadrażniać stosunków z komunistami, dlatego zalecają zakonnikom wydanie zbiega, który zresztą – jako domniemany stalinista – nie cieszy się przychylnością katolików) i religijną (odnoszącą się do relacji między wiarą a etyką). Ten złożony splot zależności nie wybrzmiewa jednak przekonująco z uwagi na mętnie lub powierzchownie nakreśloną motywację działania niektórych bohaterów oraz ogólną niezbornosć fabularną filmu. Silniejszą stroną *Siódmej kroniki* jest sugestywna wizualnie prezentacja krajobrazu przyrodniczego i architektonicznego, uwydatniająca jego śródziemnomorski koloryt kulturowy, co zachęca, jak zauważa Jurica Pavičić, do odczytywania filmu w kontekście bardziej alegorycznym – nawiązującym do tradycji antycznej – jako na poły metafizycznej opowieści o ludzkim losie zawieszonym między piekłem (obóz na Nagiej Wyspie) a rajem (malownicze miasto Rab) (Pavičić 1997: 37–38).

W Chorwacji powstaje także *Długa posępna noc* (*Duga mračna noć*, 2004) Antuna Vrdoljaka – reżysera, który większość swoich filmów, również ten wymieniony, nakręcił w staroświeckim stylu upodabniającym je do inscenizacji telewizyjnych<sup>38</sup>. Pod względem fabularnym *Długa posępna noc* przypomina filmy z lat osiemdziesiątych, podejmujące temat wpływu rozciągniętych w długim czasie wydarzeń politycznych na kondycję rodziny, tyle że bardziej kategorycznie krytykuje jugosłowiański komunizm, zwłaszcza ten z doby destalinizacji. W zgodzie z głoszoną w latach dziewięćdziesiątych przez chorwackiego prezydenta Franja Tuđmana

---

(Škrabalo 1998: 465).

<sup>38</sup> Równoległe do filmu Vrdoljak zrealizował identycznie zatytułowany czternastocinkowy serial telewizyjny.

ideą pogodzenia tradycji partyzanckiej z ustaszowską Vrdoljak kontestuje przeważający w propagandzie państwowej czasów socjalistycznej Jugosławii, jak i w realizowanych wówczas filmach partyzanckich bezwzględny podział na szlachetnych komunistów i nikczemnych faszystów, starając się równomiernie rozłożyć winę za rujnowanie kraju w okresie drugiej wojny światowej na obydwie strony konfliktu, czyni to jednak nazbyt schematycznie.

Destalinizacja stanowi w *Długiej posepnej nocy* jeden ze składników kroniki dziejów Chorwacji od okresu przed drugą wojną światową do lat pięćdziesiątych (w zamykającej film sekwencji dotyczącej następstw konfliktu jugosłowiańsko-radzieckiego przewija się też, aczkolwiek jedynie marginalnie, motyw obozu na Nagiej Wyspie). Zostaje przedstawiona jako zjawisko świadczące o degeneracji reżimu komunistycznego, ofiarami represji antystalinowskich stają się bowiem także komuniści uznawani dotąd za wzory ideologicznej prawowierności. Poświęcając uwagę brutalnym rozrachunkom wewnątrzpartyjnym, Vrdoljak uwypukla fałsz propagowanego przez komunistów wyobrażenia na temat ich partii jako instytucji zdolnej do zastąpienia tradycyjnie rozumianej rodziny. W okresie destalinizacji bezkompromisowe więzi ideologiczne okazują się bardziej kruche od powikłanych więzi rodzinnych.

W tym samym roku – 2004 – powstaje, utrzymana w poetyce realizmu magicznego, macedońska *Wielka woda* (*Golemata voda*) Iva Trajkova, oparta na powieści Živka Činga z 1971 roku. Akcja filmu – ujęta w retrospekcyjną ramę – rozgrywa się w ciągu kilku pierwszych lat po drugiej wojnie światowej w sierocińcu przeznaczonym dla dzieci, których rodzice zostali uznani za wrogów nowej, komunistycznej władzy. Panująca tam surowa dyscyplina połączona z indoktrynacją polityczną odzwierciedla metody stosowane przez jugosłowiańskich stalinistów w szerszym wymiarze społecznym. Wydarzenia opowiadane są z punktu widzenia starego, umierającego człowieka, wspominającego swoje dzieciństwo spędzone w sierocińcu, i jednocześnie z punktu widzenia dziecka, którym wówczas był. Ta podwójna perspektywa narracyjna służy w dziele Trajkova uwydatnieniu inicjacyjnego charakteru trudnych dziecięcych doświadczeń bohatera. Metafizyczne pragnienia, jakie się wtedy u niego ujawniają, powracają do niego u schyłku życia – w momencie jego kolejnej inicjacji polegającej na spotkaniu ze śmiercią. Wątek destalinizacji pojawia się w ostatniej partii filmu. Wewnątrzpartyjny rozrachunek między stalinistami a titoistami potwierdza aksjologiczną chaotyczność porządku budowanego przez komunistów. W takim porządku większą pewność daje wiara w irracjonalne



siły rządzące ludzkim losem niż przekonanie o logiczności decyzji politycznych.



Dziesięcioletni Zoran (Dimitrije Vojnov) pisze wypracowanie o Ticie.  
Kadr z filmu *Tito i ja* (1992) Gorana Markovicia.



Siostra Klara (Alma Prica) opiekuje się uciekinierem z Nagiej Wyspy  
(Rene Medvešek) w *Siódmej kronice* (1996) Bruna Gamulina.

W wymienionych filmach destalinizacja traci polityczną wyjątkowość, zostaje bowiem przedstawiona jako przedłużenie stalinizmu. Nuansy ideologiczne, odróżniające stalinizm od titoizmu, przestają mieć znaczenie w sytuacji, gdy zwolennicy obdwyu odmian komunizmu postępują w identyczny sposób. W trzech filmach (*Tito i ja*, *Siódma kronika* i *Wielka woda*) występuje ponadto problem potrzeb religijnych, dotąd nieobecny w utworach rozliczających się z rokiem 1948. Bardziej lub mniej sprecyzowana wiara w Boga stanowi w nich duchową alternatywę dla ideologii komunistycznej.

Choć filmy o destalinizacji nie poruszają wszystkich problemów dla niej kluczowych, to jednak wystarczająco sugestywnie ukazują genezę titoizmu, którą sami titoiści okresowo tabuizowali lub zakłamywali z uwagi na kontrowersyjne skutki wielu podejmowanych wtedy decyzji politycznych. Wyrażana w nich, bardziej lub mniej otwarcie, krytyka stalinizmu lub titoizmu, lub jednocześnie obdwyu tych pokrewnych sobie i jednocześnie skonfliktowanych ze sobą odmian komunizmu często, aczkolwiek niekiedy w sposób niezamierzony, podsuwa myśl, że różnice między nimi były w przeważającej mierze powierzchowne. W konsekwencji staje się ona krytyką komunizmu jako doktryny politycznej, która niezależnie od odmiany brutalizuje życie społeczne.

## Bibliografia

- [Brak autora] (1951). The Yugoslav Revolution. In: *The Fourth International* XII, November – December, 6, 202–207. <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/fi/vol12/no06/v12n06w113-nov-dec-1951-fourth-int.pdf> [10 IX 2020].
- [Brak autora] (2012). Zabranjeni hrvatski filmovi. Okrugli stol uz Svjetski dan audiovizualne baštine (Kino Tuškanac, Zagreb, 27. listopada 2012). *Zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza* 74. [http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=34148#.X582c1Ddg1k](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34148#.X582c1Ddg1k) [10 V 2020].
- [Brak autora] (2016). *Neoplanta film. Produkcija dugometražnih filmova – koprodukcije*. <http://neoplantafilm.blogspot.com/2016/03/produkcija-dugometraznih-filmova.html> [26 V 2020].
- Pavičić, J. (1997). Potomak filmskog pluskvamperfekta. *Hrvatski filmski ljetopis* 10, 35–38.
- Peruško, I. (2015). Čudovišni SSSR i mitska zemlja Jugoslavija. *Filološke studije* 13, 1, 13–33.
- Polimac, N. (2003). Zabranjeni i izgubljeni hrvatski film. *Nacional* 388. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/12004/nacional-otkrio-zabranjeni-i-izgubljeni-hrvatski-film> [16 V 2020].

- Polimac, N. (2012). Satirični film koji poziva na rušenje rukovodstva CK SKJ. *Jutarnji list* 29 rujana. <https://www.jutarnji.hr/vijesti/kriticar-magazina-u-borge-sovskom-slucaju-u-izgubljenom-filmu-pronasao-izgubljeni-film/1562571/> [17 V 2020].
- Polimac, N. (2016). *Leksikon YU filma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Vuković, V. (2018). Violated sex: rape, nation and representation of female characters in Yugoslav new film and black wave cinema. *Studies in Eastern European Cinema* 9, 2, 132–147.
- Zacharias, M. J. (2004). *Komunizm. Federacija. Nacjonalizmy. System władzy w Jugosławii 1943–1991. Powstanie, przekształcenia, rozkład*. Warszawa: Neriton.

## 1948 and its aftermath in Yugoslav and Post-Yugoslav feature films

### Summary

The Yugoslav-Soviet political conflict began in 1948 and lasted for several years, constituting the second phase of the communist revolution in Yugoslavia. The essence of this phase is the de-Stalinization of the country and the emancipation of Titoism as an autonomous form of communism. The aforementioned phenomena are reflected in over a dozen feature films. The first ones were created at the turn of the 1940s and 50s. Though devised as propaganda materials, these works are artistically ingenious anti-Stalinist satires. Another batch of films appeared at the turn of the 1960s and 70s: their authors focus primarily on the victims of the de-Stalinization process. Films shot in the 1980s offer a look at 1948 and its aftermath in a broader time perspective, while at the same time emphasizing the problems of how political events influenced family ties. In the few films about de-Stalinization made after the fall of communism in Yugoslavia and the dissolution of the state, a strong theme of the relationship between politics and religion can be observed.

**Patrycjusz Pająk** – doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się literaturą i filmem w Europie Środkowej i na Bałkanach; autor książek *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej* (2003, wydanie chorwackie – 2007), *Groza po czesku. Przypadki literackie* (2014, wydanie czeskie – 2017) i *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego* (2018) oraz artykułów naukowych publikowanych w tomach zbiorowych oraz w czasopismach: „Anzeiger für slavische Philologie”

„Bohemistyka”, „Images”, „Književna smotra”, „Kwartalnik Filmowy”, „Pamiętnik Słowiański”, „Panoptikum”, „Pleograf”, „Poznańskie Studia Slawistyczne”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, „Slavia Meridionalis”, „Umjetnost riječi”, „Zeszyty Łużyckie”.

e-mail: p.p.pajak@uw.edu.pl