

# Festiwal w Puli – początek i koniec filmowego święta w socjalistycznej Jugosławii

PATRYCJUSZ PAJAK

## Między komunizmem a populizmem

Festiwal filmowy, niezależnie od jego rodzaju, zasięgu i prestiżu, bywa zwany świętem sztuki filmowej. Nie jest to tylko ozdobna metafora, lecz określenie oddające istotę wydarzenia, wynikającą z prezentacji w jednym miejscu i w krótkim czasie większej liczby często premierowych lub pod innym względem – choćby przez ich specyficzny dobór – wyjątkowych filmów, które są z tego powodu oglądane i oceniane – jak powiedziałby Roger Caillois – w nastroju upojenia nadmiarem wrażeń, naruszającym porządek codzienności i w konsekwencji otwierającym przed uczestnikami festiwalu niecodzienny wymiar istnienia, w którym zaciera się granica między rzeczywistością wykreowaną w filmach a rzeczywistością empiryczną <sup>1</sup>.

W czasach istnienia socjalistycznej Jugosławii największym dorocznym świętem tamtejszej kinematografii był festiwal w Puli – chorwackim mieście położonym nad Adriatykiem, na południowo-zachodnim krańcu półwyspu Istria. Komunistyczne władze kraju widziały w owym festiwalu uroczystość o dużym znaczeniu ideologicznym. W ich przekonaniu propagował on ideę jugosłowiańskiej wspólnoty kulturowej, a tym samym umacniał poczucie wspólnoty państwowej i sprzyjał budowaniu ponadetnicznego narodu jugosłowiańskiego. Tymczasem, jak uważa chorwacki historyk filmu Ivo Škrabalo, omawiany festiwal był w gruncie rzeczy imprezą międzynarodową, ponieważ pokazywane na nim filmy reprezentowały kinematografie kilku narodów wchodzących w skład Jugosławii. Różnice kulturowe i narodowe, ujawniające się w poszczególnych utworach filmowych poniekąd wbrew unitarystycznej ideologii jugosłowiańskiej, stanowiły o atrakcyjności oferty festiwalowej, której celem było – wedle Škrabala – zaspokojenie populistycznych oczekiwań widzów <sup>2</sup>.

O populistycznym charakterze festiwalu decydował też fakt, że jego publiczność pochodziła głównie z Puli i jej okolic, a więc z chorwackiej prowincji, nie była zatem szczególnie obyta ze sztuką filmową. Jak podaje chorwacki dziennikarz i reżyser Fadil Hadžić, podczas festiwalowych projekcji często panowała atmosfera jak podczas meczu piłkarskiego – widzowie reagowali żywiołowo, głośno okazując emocje <sup>3</sup>. Sporą ich część stanowili żołnierze armii jugosłowiańskiej z lokalnego garnizonu. Tacy odbiorcy oczekiwali od festiwalu przede wszystkim rozrywki.

Znudzenie lub irytację bardziej wymagającymi intelektualnie filmami wyrażali niekiedy gwiazdami. Do historii pulskiego przeglądu przeszedł pokaz trudnego w odbiorze chorwackiego dzieła modernistycznego *Kaja, zabiję cię!* (*Kaja, ubitú te!*, 1967) w reżyserii Vatroslava Mimicy. Film został wygwizdany nie tylko przez publiczność, lecz także przez dziennikarzy. Gdy po projekcji na festiwalowej scenie pojawił się reżyser, ktoś rzucił w niego kamieniem <sup>4</sup>.

Artystyczna misja festiwalu, polegająca na promocji tego, co w jugosłowiańskim kinie fabularnym najbardziej wartościowe, znajdowała się więc nieustannie pod presją dwóch czynników – odgórnego (ideologicznego) i oddolnego (populistycznego). Pomimo tych ograniczeń festiwal dawał pełen przegląd osiągnięć w dziedzinie filmu długometrażowego i dlatego w czasach socjalizmu uchodził za największe wydarzenie filmowe nie tylko w Jugosławii, ale też na Bałkanach <sup>5</sup>. Widzowie i dziennikarze przybywali latem do Puli, by w krótkim czasie zapoznać się z całorocznym dorobkiem kina chorwackiego, serbskiego, słoweńskiego, bośniackiego, macedońskiego i czarnogórskiego oraz – od końca lat 60. – albańskojęzycznego kina z Kosowa.

Wbrew temu, co można by sądzić, biorąc po uwagę polityczne i społeczne znaczenie oraz rozmach pulskiego festiwalu, jak również totalitarny charakter socjalistycznej Jugosławii, idea dorocznego ogólnokrajowego przeglądu filmowego nie wyklęła się w żadnym ważnym ministerstwie, gabinecie partyjnym czy państwowym stowarzyszeniu twórczym. Nie zrodziła się ani w Belgradzie, ani w Zagrzebiu, ani w żadnym innym dużym mieście jugosłowiańskim, lecz na prowincji, w głowie jednego człowieka – Słoweńca Marijana Rotara <sup>6</sup>, dyrektora Miejskiego Przedsiębiorstwa Kinematograficznego, zarządzającego – wedle danych słoweńskiego malarza i wieloletniego dyrektora festiwalu Martina Bizjaka – czterema salami kinowymi w Puli oraz kinem objazdowym wyświetlającym filmy w miasteczkach i wsiach położonych wokół miasta <sup>7</sup>.

W 1953 r. Rotar wpadł na pomysł, by na świeżym powietrzu otworzyć kino letnie, pragnął bowiem – jak podaje Škrabalo – urozmaicić ofertę kulturalną dla mieszkańców miasta i okolic <sup>8</sup>. Uznał, że najlepiej nadającą się do tego przestrzenią będzie znajdujący się w Puli rzymski amfiteatr zwany Areną, pochodzący z I wieku n. e. <sup>9</sup> W okresie międzywojennym i drugiej wojny światowej miasto, wraz z całym półwyspem Istria, należało do Włoch. W amfiteatrze Włosi wystawiali czasem spektakle operowe. Raz – latem 1938 r. – urządzili tam przegląd filmowy. Później, w czasach socjalistycznej Jugosławii, Arenę wykorzystywano do wieców politycznych i okazyjnych imprez kulturalnych, głównie folklorystycznych. Było to jednak miejsce zaniedbane, pozbawione zaplecza technicznego, dlatego pomysł Rotara, by zorganizować tam letnie projekcje filmowe, władze Puli uznały za karkołomny, ostatecznie jednak wyraziły zgodę na jego realizację. I tak w sierpniu 1953 r. w Arenie odbył się jedenastodniowy Pierwszy Przegląd Filmu Zagranicznego <sup>10</sup>. Okazał się sukcesem frekwencyjnym – zaprezentowane wówczas utwory fabularne (cztery amerykańskie, dwa włoskie, jeden francuski, jeden słoweński i jeden japoński) <sup>11</sup> oraz animowane (dziewięć zagranicznych tytułów) obejrzało około pięćdziesięciu tysięcy widzów. Ów sukces zachęcił Rotara do organizacji w następnym roku kolejnego przeglądu – tym razem poświęconego kinu jugosłowiańskiemu.

### Jugosłowiańskie gwiazdy

W realizacji wzmiankowanego zamierzenia uczestniczyło już nie tylko Miejskie Przedsiębiorstwo Kinematograficzne z Rotarem na czele, lecz także największa chorwacka wytwórnia filmowa Jadran Film oraz Chorwackie Towarzystwo Kinematograficzne. Współpraca tych instytucji doprowadziła do zorganizowania w drugiej połowie czerwca 1954 r. Pierwszego Przeglądu Filmów Krajowych, który trwał tydzień i zyskał status pierwszej edycji pulskiego festiwalu. W Arenie wyświetlono wtedy siedem najnowszych filmów długometrażowych i dwadzieścia krótkometrażowych (dokumentalnych i fabularnych) wyprodukowanych w Jugosławii. Przegląd nie miał jeszcze oficjalnego jury. Został bowiem pomyślany – jak podaje Rotar – jako uroczystość, na której najważniejsza jest publiczność i to ona wybierała – głosując za pośrednictwem ankiet – najlepszy film, najlepszego reżysera oraz najlepszych aktora i aktorkę (zwycięzcy otrzymali jedynie dyplomy) <sup>12</sup>. Dyplom dla najlepszego filmu przyznali też krytycy filmowi <sup>13</sup>. Arenę odwiedziło podczas festiwalu 37 000 widzów, co należy pochytywać za duży sukces, jeśli weźmie się pod uwagę, że kino krajowe cieszyło się mniejszym powodzeniem u publiczności niż kino zagraniczne <sup>14</sup>.

Chorwacki reżyser Branko Bauer nakręcił wówczas sześciominutowy reportaż *Pierwszy przegląd filmu krajowego (Prva revija domaćeg filma, 1954)* skrótkowo dokumentujący i komentujący festiwalowe wydarzenia <sup>15</sup>. Reportaż otwierały obrazy Areny w świetle dnia – to rozpoznawalny symbol i Puli, i festiwalu. Następnie reżyser prezentował zbitkę montażową, na którą składały się plakaty do filmów biorących udział w przeglądzie oraz logotypy wytwórni, które te filmy zrealizowały. Potem pojawiły się fragmenty wspomnianych filmów i migawki z pobytu aktorów i innych twórców filmowych na festiwalu. Kolejną część reportażu stanowiły ujęcia dziennikarzy przygotowujących się do wywiadów i konferencji prasowych. Film zamykały sceny z wieczornej gali kończącej przegląd, wreszcie zdjęcia Areny o zmroku tworzące wizualną klamrę z początkiem dokumentu.

Reportaż Bauera uwidacznia, jak zmieniło się znaczenie kina w socjalistycznej Jugosławii wraz z narodzinami festiwalu. Samo powstanie wzmiankowanego reportażu stanowiło przejaw tych zmian, sygnalizowało bowiem, że jugosłowiańska kinematografia przestała być domeną propagandy politycznej, a zaczęła w niej przeznaczać funkcja artystyczno-rozrywkowa, która mogła współistnieć z zadaniami propagandowymi, lecz ich obecność nie była już przez władze państwowe wymagana.

Jednym z uchwyconych przez Bauera, a jednocześnie współtworzonych przez jego reportaż zjawisk zwiastujących zmianę statusu kina w Jugosławii jest kult gwiazd filmowych, który zrodził się właśnie na pulskim festiwalu. W filmie Bauera aktorzy są prezentowani w trojakiach sytuacjach: występują we fragmentach filmów konkursowych, wypoczywają podczas pobytu na festiwalu (zażywają morskiej kąpeli, płyną łodzią, jadą powozem, przechadzają się wśród miejskich zabytków) i – w jednej tylko scenie – odwiedzają pacjentów szpitala w pobliskim Rovinju. Te trzy rodzaje sytuacji (aktorzy na ekranie, aktorzy podczas wypoczynku, aktorzy społecznie zaangażowani) składają się na publiczny wizerunek ówczesnych jugosłowiańskich gwiazd filmowych.

Z filmu wyłania się obraz festiwalu nie tyle jako wydarzenia prezentującego osiągnięcia artystyczne kinematografii państwowej, ile budującej się wokół tych

osiągnąć aury służącej silniejszemu pobudzeniu zainteresowania widzów środowiskiem filmowym, którego życie staje się od tego momentu równie ważne, jak same filmy. Ma zatem rację chorwacki krytyk i montażysta filmowy Slaven Zečević, który uznaje reportaż Bauera także za film reklamowy, nakręcony w celu nawiązania z widzami nowego typu kontaktu, ukierunkowanego na rozbudzanie i jednocześnie zaspokajanie ich oczekiwań względem świata filmowego przez prezentację jego atrakcyjnie wystylizowanych pozaekranowych kulis. Jak konkluduje Zečević, pulski festiwal wyznaczył przełom w kinie jugosłowiańskim, które przestało odpowiadać tylko na potrzeby władzy, a zaczęło też odpowiadać na potrzeby widzów<sup>16</sup>.

Teraz o znaczeniu społecznym filmów decydowała przede wszystkim publiczność, a nie partia komunistyczna, która musiała zaakceptować wspomnianą zmianę, jeśli chciała utrzymać kontrolę nad produkcją filmową i czerpać z niej ideologiczne i ekonomiczne korzyści. Z perspektywy władz Jugosławii prosperita tamtejszej kinematografii miała od tej chwili umacniać w kraju i za granicą przekonanie o bogactwie i nowoczesności państwa jugosłowiańskiego.

W tej zależności, jaka zawiązała się wówczas między władzą a publicznością, rolę odgrywali też krytycy filmowi, którzy w ocenie jakości filmów musieli brać pod uwagę nie tylko ambicje twórcze filmowców, ale również potrzeby widzów i wymagania politycznych decydentów. Podczas festiwalu następowała kumulacja wymienionych kryteriów wartościowania bieżącej produkcji filmowej. Festiwalowe dzieła wyświetlano jeden po drugim, dlatego mogły być one natychmiast porównywane ze sobą, zaostrzała się w konsekwencji rywalizacja artystyczna, która stała się jednym z powodów ożywienia kinematografii jugosłowiańskiej po jej kryzysie w pierwszej połowie lat 50.

### Tło polityczne

Źródłem wspomnianego kryzysu była sytuacja polityczna. Tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej Jugosławia wkroczyła w kolejny burzliwy okres – stalinizmu. Jugosłowiańscy komuniści pod wodzą Josipa Broza Tity wprowadzali w kraju nowy porządek, nie wzbraniając się przed użyciem radykalnej przemocy. Już w 1948 r. doszło do następnego przełomu politycznego – Tito zerwał sojusz ze Stalinem, co otworzyło w dziejach Jugosławii epokę antystalinizmu. Titowska służba bezpieczeństwa represjonowała wszystkich podejrzanych o sympatie pro-radzieckie. W połowie lat 50. zakończył się otwarty konflikt ze Związkiem Radzieckim i sytuacja polityczna w Jugosławii ustabilizowała się.

Równocześnie ze wspomnianymi wydarzeniami kształtował się jugosłowiański przemysł filmowy, który wcześniej – w okresie międzywojennym i czasach drugiej wojny światowej – nie miał szans na intensywniejszy rozwój głównie z powodów ekonomicznych. Dopiero komuniści zainwestowali większe środki w rodzimą kinematografię i zapewnili jej stałe państwowe wsparcie finansowe. Od 1946 r. otwierały się kolejne wytwórnie filmowe w poszczególnych republikach jugosłowiańskich<sup>17</sup>.

Komuniści jugosłowiańscy rozbudowywali kinematografię, by ją propagandowo wykorzystać do szerzenia wyznawanej przez nich ideologii. Początkowe zaangażowanie władzy w przemysł filmowy wygasło jednak na przełomie lat 40. i 50. Bowiem konflikt ze Związkiem Radzieckim skutkowało pogorszeniem się sy-

tuacji ekonomicznej Jugosławii, co doprowadziło między innymi do obniżenia dotacji państwowej dla kinematografii. Władza zmniejszyła dotację tym chętniej, że była rozczarowana niską jakością artystyczną ówczesnych filmów i wynikającym z tego ich słabym oddziaływaniem propagandowym na widzów.

Inne następstwo zerwania sojuszu Jugosławii ze Związkiem Radzieckim stanowiła zmiana systemu produkcji filmowej. W dążeniu do odróżnienia socjalizmu jugosłowiańskiego od radzieckiego Tito wprowadził na różnych poziomach organizacji państwa zasadę samorządności. Dlatego realizacji filmów nie finansowano już bezpośrednio z budżetu centralnego (federacyjnego), lecz z mniej zasobnych budżetów poszczególnych republik jugosłowiańskich. Przy tej okazji zmienił się status filmowców, którzy utracili stałe zatrudnienie w studiach filmowych i otrzymywali wynagrodzenie tylko za pracę przy konkretnym filmie. Zawód filmowca stał się tzw. zawodem wolnym, co – w obliczu niewielkiej liczby produkowanych filmów – nasiliło kryzys kinematografii.

Gwałtowne pogorszenie relacji jugosłowiańsko-radzieckich skutkowało też zerwaniem z ideologicznym nakazem stosowania estetyki socrealistycznej<sup>18</sup>. Od tej pory socrealizm był w kinie jugosłowiańskim tylko jedną z tendencji, kultywowaną głównie w filmach partyzanckich. Odejście od dominacji socrealizmu nie nastąpiło jednak natychmiastowo. Jeszcze przez kilka lat po wyjściu Jugosławii z bloku wschodniego realizowano scenariusze filmowe utrzymane w duchu socrealistycznym, ponieważ nie wypracowano dostatecznie szybko nowych kryteriów sztuce, różnych od radzieckiego socrealizmu, a zarazem możliwych do ideologicznego zaakceptowania przez jugosłowiańskich komunistów.

Na początku lat 50. wytworzyła się zatem swoista próżnia estetyczno-ideologiczna, wypełniona oczekiwaniem na decyzje władzy w sprawie granic wolności twórczej. Dzięki zerwaniu z socrealizmem owa wolność wzrosła, powstały więc pierwsze filmy, które bardziej krytycznie prezentowały socjalistyczną współczesność i wojenną przeszłość. Nie było jednak mowy o pełnej wolności, o czym przekonał się chorwacki reżyser Branko Marjanović. W alegorycznym filmie *Ciguli Miguli* (1952) satyrycznie wyśmiał komunistyczne porządki wprowadzane w prowincjonalnym miasteczku. Władze jugosłowiańskie uznały tę satyrę za politycznie bezczelną i nie zezwoliły na jej wyświetlanie (zakaz dystrybucji filmu Marjanovicia cofnięto dopiero po 25 latach – w 1977 r.).

### Rywalizacja o festiwal

Sukces pulskiego festiwalu w 1954 r. przyczynił się do zakończenia kryzysu kina jugosłowiańskiego, ponieważ spowodował, że władze państwowe znów zaczęły w to kino inwestować większe środki finansowe, przy czym nie domagały się już od niego spełniania funkcji propagandowej, co nie znaczy, że całkowicie z niej zrezygnowały, ponieważ nadal odgrywała ona kluczową rolę w wielu utworach filmowych poświęconych drugiej wojnie światowej, zwłaszcza partyzanckich, podtrzymujących mit założycielski socjalistycznej Jugosławii przez uwydatnienie rewolucyjnego podłoża walki z faszyzmem i niekwestionowanego przywództwa Josipa Broza Tity. Popularność festiwalu sprawiła jednak, że – jak już wspomniano – komuniści docenili rozrywkową i artystyczną funkcję kina i w tych dwu zakresach pozostawili filmowcom sporo swobody.

Z narodzinami festiwalu w Puli zbiegła się zmiana politycznej i gospodarczej orientacji Jugosławii na umiarkowanie prozachodnią. Do jugosłowiańskich kin wprowadzono większą liczbę filmów zachodnioeuropejskich i amerykańskich. Jugosłowianie nawiązali też współpracę z Zachodem w dziedzinie produkcji filmowej, angażując się w koprodukcje lub jedynie wynajmując zachodnim filmowcom hale zdjęciowe i plenery. Największym ich koprodukcyjnym osiągnięciem był w tamtym czasie nominowany do Złotej Palmy na festiwalu w Cannes *Ostatni most (Die letzte Brücke, 1954)* Helmuta Käutnera, zrealizowany przez wytwórnię austriacką i serbską na terenie Bośni i Hercegowiny. Sukces tego filmu, pokazywanego także podczas pulskiego festiwalu w 1954 r., uświadomił władzom Jugosławii, że kino może skutecznie upowszechniać na Zachodzie wiedzę o ich kraju.

Dowodem zamiany stosunku komunistów do rodzimej kinematografii była także organizacja kolejnej edycji festiwalu w Puli – w 1955 r. Chciała się jej podjąć redakcja wysokonakładowego tygodnika zagrzebskiego „Vjesnik u srijedu” („Wiadomości w środę”), którego redaktorem naczelnym był wówczas wspomniany już Fadil Hadžić. Redakcja gazety zamierzała przenieść festiwal do Zagrzebia, aby dodać mu splendoru. Z zagrzebskiej perspektywy Pula wydawała się mało reprezentacyjna. Dziś znana jest ze swoich walorów turystycznych, związanych nie tylko z nadmorskim położeniem, lecz także tradycją antyczną, której najznakomitszym przykładem jest wspomniany już rzymski amfiteatr, jednak w latach pięćdziesiątych nie była jeszcze popularna wśród turystów. Pełniła rolę miasta garnizonowego, ponieważ na jej ternie znajdowała się jedna z największych jugosłowiańskich baz wojskowych. Ponadto druga wojna światowa odcisnęła na Puli piętno zniszczenia<sup>19</sup>, którego ślad stanowiły – jak podaje Marijan Rotar – liczne ruiny<sup>20</sup>. Miasto nie miało też rozwiniętej bazy noclegowej ani gastronomicznej, co podnosili zwolennicy przeniesienia festiwalu do Zagrzebia<sup>21</sup>.

Władze Puli domagały się pozostawienia festiwalu w ich mieście i interweniowały w tej sprawie u najwyższych urzędników Ludowej Republiki Chorwacji (tak brzmiała oficjalna nazwa chorwackiej części Jugosławii). Negocjacje zakończyły się po myśli władarzy miasta, aczkolwiek współorganizatorem nowej edycji festiwalu został „Vjesnik u srijedu”<sup>22</sup>. Na takiej decyzji zaważyły – według Škrabala – dwa argumenty: walory rzymskiego amfiteatru i plebejski charakter festiwalu<sup>23</sup>. W Jugosławii nie było drugiego tak oryginalnego miejsca do organizacji pokazów filmowych. Arena stanowiła rozpoznawalny symbol festiwalu i doskonale służyła jego promocji w Jugosławii i za granicą. Ponadto efektownie łączyła antyczną tradycję masowych widowisk z ich nowoczesną formą – sztuką filmową. W konsekwencji symbolicznie nobilitowała kinematografię jugosłowiańską, kojarząc ją z korzeniami kultury europejskiej.

Drugim argumentem przemawiającym za Pulą jako siedzibą festiwalu był – jak wspomniano – jego plebejski fundament. Festiwal zrodził się jako inicjatywa lokalna wyrastająca z potrzeby dostarczenia atrakcyjnej rozrywki mieszkańcom prowincjonalnego miasta oraz jego okolic. Przeniesienie go do Zagrzebia lub innego dużego miasta jugosłowiańskiego z pewnością nie zmniejszyłoby zainteresowania nim, jednak spowodowałoby jego swoistą elitaryzację. Publiczność tworzyłiby bowiem głównie mieszkańcy owego miasta, dla których festiwal stanowiłby jedną z wielu atrakcji kulturalnych w ciągu roku. Dla mieszkańców Puli oraz pobliskich istriańskich miasteczek i wsi festiwal był natomiast jedynym tak ważnym wyda-



rzeniem. W czasie jego trwania mieli oni możliwość nie tylko oglądać premierowe filmy, ale też na ulicy, na plaży, w kawiarni czy choćby w Arenie spotkać gwiazdy filmowe znane im do tej pory jedynie z ekranu kinowego (potem także telewizyjnego). Nie były to tylko gwiazdy jugosłowiańskie, ponieważ do Puli zapraszano co roku twórców kina zagranicznego<sup>24</sup>. Przybywali też licznie krajowi i zagraniczni dziennikarze. Podczas festiwalu istrijskie miasto stawało się miejscem prawdziwie światowym. W kontekście propagowanego przez jugosłowiańskich komunistów wizerunku Jugosławii jako państwa przyjaznego szczególnie ludziom z najniższych warstw społecznych pozostawienie festiwalu w Puli było zatem ideologicznie bardziej pożądane.

Jeszcze jeden argument przemawiający za Pulą jako gospodarzem festiwalu brano pod uwagę. Jak wcześniej nadmieniałem, Pula (i cała Istria) stanowiła przed wojną i w jej trakcie część Włoch. W świetle tego faktu organizowanie festiwalu kina jugosłowiańskiego na tym właśnie obszarze podkreślało jego kulturową przynależność do Jugosławii oraz zaangażowanie władzy komunistycznej w rozwój Istrii po jej przejęciu od Włochów. Marijan Rotar uważa, że festiwal – pełniąc najbardziej oczywistą funkcję, czyli propagując osiągnięcia jugosłowiańskiego kina – był pierwszą tak doniosłą manifestacją jugosłowiańskości na tym obszarze<sup>25</sup>.

### Tito w Puli

Wraz z wątpliwościami dotyczącymi miasta, w którym miałyby się odbywać festiwal, pojawiło się pytanie o zasięg tegoż festiwalu – krajowy lub międzynarodowy. Według Fadila Hadżicia część jugosłowiańskich producentów filmowych opowiadała się za jego umiędzynarodowieniem, ale ostatecznie organizatorzy przeglądu odrzucili tę opcję, uznając, że filmy jugosłowiańskie nie są jeszcze wystarczająco dojrzałe artystycznie, by konkurować z filmami zagranicznymi<sup>26</sup>. Opinia o jakości kina jugosłowiańskiego stopniowo się zmieniała, ponieważ kino to szybko się rozwijało, co znajdowało odzwierciedlenie w coraz wyższym poziomie artystycznym festiwalu, jednak propozycja zmiany jego profilu na międzynarodowy w czasach Jugosławii już nie powróciła. Najprawdopodobniej uznano, że bogactwo krajowej oferty filmowej jest wystarczającą gwarancją jego renomy.

Prócz festiwalu ważnym czynnikiem zmiany nastawienia jugosłowiańskich komunistów do macierzystej kinematografii w połowie lat 50. było prywatne zainteresowanie Tity sztuką filmową. Przywódca Jugosławii okazał się zapałym kinomanem – w okresie od 1949 r. do śmierci w 1980 r. oglądał średnio 285 filmów rocznie, co wynika z oficjalnego rejestru projekcji filmowych, prowadzonego przez jego osobistego kinooperatora, Aleksandra Lekę Konstantinowicia<sup>27</sup>. Tito lubił przede wszystkim zagraniczne filmy rozrywkowe – zarówno amerykańskie, jak i europejskie – ale też poświęcał uwagę krajowej produkcji filmowej<sup>28</sup>. Chętnie spotykał się z gwiazdami kina jugosłowiańskiego i światowego. Pasja filmowa Tity wyszła na jaw podczas drugiej edycji pulskiego festiwalu w 1955 r.

W Arenie wyświetlono wtedy dziewięć jugosłowiańskich filmów fabularnych, dwa dzieła koprodukowane z zagranicznymi wytwórniami i – dodatkowo – dwa filmy zagraniczne, a także większą liczbę filmów krótkometrażowych. Festiwal miał już oficjalne jury, które przyznawało nagrody w tradycyjnych kategoriach filmowych. Druga edycja przeglądu spotkała się z dwukrotnie większym zaintereso-

waniem publiczności niż pierwsza. Bilety na projekcje festiwalowe wykupiło około siedemdziesięciu tysięcy widzów.

Prezydent Jugosławii został wówczas oficjalnym patronem festiwalu, na który przybył ze swojej letniej rezydencji na adriatyckich Wyspach Briońskich znajdujących się niedaleko Puli. Towarzyszyła mu żona Jovanka oraz przewodniczący jugosłowiańskiego parlamentu – komunistyczny weteran Moše Pijade wraz z małżonką. Tito z osobami towarzyszącymi uczestniczył jedynie w wieczornej, zamykającej festiwal gali, podczas której wręczano nagrody, a następnie obejrzał – razem z publicznością zgromadzoną w Arenie – amerykańską komedię romantyczną *Trzy monety w fontannie* (*Three Coins in the Fountain*, 1954) Jeana Negulesca. Komedia owa uświetniała zamknięcie festiwalu przede wszystkim ze względu na swoje walory techniczne, był to bowiem jeden z dwu pierwszych wyświetlonych w Jugosławii filmów w formacie panoramicznym<sup>29</sup>.

W późniejszym czasie Tito jeszcze dziewięciokrotnie pojawiał się na festiwalu. W tych latach, w których go nie odwiedzał, często w trakcie jego trwania przebywał w briońskiej rezydencji. Zdarzało się, że zapraszał wtedy do siebie delegację filmowców uczestniczących w przeglądzie. Ponadto niektóre filmy wyświetlane wówczas w Puli przesyłano łodzią na Wyspy Briońskie, by mógł je tam obejrzyć. Po filmy przybywał wspomniany już kinooperator Konstantinović. Gdy po projekcji odwoził je z powrotem na festiwal, jego organizatorzy, ale też twórcy filmów, które Tito oglądał, wypytywali go, czy owe filmy podobały się jugosłowiańskiemu przywódcy i jak reagował podczas seansu. Prywatne opinie Tity, o których dowiadzano się w ten sposób, wpływały czasem na decyzje festiwalowego jury.

Jedną z takich sytuacji wspomina serbski reżyser i montażysta Marko Babac. W 1962 r. film nowelowy *Krople, wody, wojownicy* (*Kapi, vode, ratnici*, 1962), który Babac nakręcił wspólnie z Živojinem Pavlovićem i Vojislavem Kokanem Rakonjacem, został oficjalnie wytypowany przez jury do regulaminowej nagrody (Srebrnej Areny) za reżyserię, jednak po powrocie kopii filmu z briońskiej rezydencji, gdy okazało się, że Ticie film się nie spodobał, jury wycofało nominację do wspomnianej nagrody. Ostatecznie nikt jej wówczas nie dostał, natomiast utwór Babaca, Pavlovicia i Rakonjaca uhonorowano mniej prestiżową nagrodą specjalną oraz nagrodami dodatkowymi (dla Pavlovicia za reżyserię jednej z nowel oraz dla Aleksandra Petkovicia za zdjęcia do wszystkich trzech części), przydzielonymi przez Centralny Komitet Ludowej Młodzieży Jugosłowiańskiej i krytyków filmowych<sup>30</sup>.

*Krople, wody, wojownicy* to jeden z pierwszych filmów tzw. jugosłowiańskiej czarnej fali – nurtu w dużej mierze modernistycznego, pokazującego w krytycznym i jednocześnie pesymistycznym świetle wojenną przeszłość i socjalistyczną współczesność Jugosławii. Jak podaje Pavlović, nim film trafił na pulski festiwal, cenzura wydała zakaz jego dystrybucji, jednak dzięki interwencji reżyserów u wpływowego cenzora, znanego im z prywatnych kontaktów, wspomniany zakaz został uchylony<sup>31</sup>. Można domniemywać, że negatywną reakcję cenzury wywołał krytyczno-pesymistyczny wydźwięk dzieła i z tego samego powodu równie negatywnie odniósł się do niego Tito. Na tle innych utworów pokazywanych na festiwalu film trzech serbskich twórców wyróżniał się oryginalnością, co jury i inne gremia opiniujące dzieła konkursowe pragnęły docenić, dlatego przyznano mu kilka nagród pomimo tego, że prezydentowi nie przypadł do gustu<sup>32</sup>. Wpływ Tity na środowisko



filmowe nie był zatem bezwzględny. Jurorzy festiwalu zachowywali pewną autonomię w swoich decyzjach i ocenach.

Najgłośniejszym i zarazem najbardziej kuriozalnym przejawem nieoficjalnej ingerencji jugosłowiańskiego przywódcy w werdykt festiwalowego jury jest sprawa chorwackich *Kajdanek* (*Lisice*, 1970) w reżyserii Krsta Papicia. Film ten porusza temat czystki antystalinowskiej, którą przeprowadzono w Jugosławii w następstwie zerwania sojuszu ze Związkiem Radzieckim w 1948 r. Temat ten przez wiele lat jugosłowiańscy komuniści uznawali za drażliwy politycznie, dlatego go tabuizowali. Pierwsze jugosłowiańskie filmy o tamtych wydarzeniach i ich konsekwencjach mogły powstać dopiero w okresie odwilży politycznej – na przełomie lat 60. i 70. – ale i tak spotykały się z ostrą krytyką partyjnych konserwatystów jako szkodliwe dla wizerunku władzy. Tak też oceniono *Kajdanki*. Wspomniana krytyka spowodowała, że film wyświetlano tylko w Belgradzie przez trzy dni, po czym zdjęto go z repertuaru. Reżimowi decydenci nie pozwolili również, by dzieło Papicia reprezentowało Jugosławię w konkursie głównym na festiwalu w Cannes. *Kajdanki* obejrzał także Tito i – ku zdziwieniu działaczy partyjnych – spodobały mu się<sup>33</sup>. Wkrótce to do niedawna politycznie nieakceptowane dzieło na pulskim festiwalu otrzymało nagrodę główną, nagrodę za reżyserię oraz nagrody dla aktorki i aktora pierwszoplanowego.

Patronat Tity nad festiwalem nie miał zatem charakteru wyłącznie formalnego, lecz wiązał się z prawdziwym zainteresowaniem przywódcy Jugosławii dla rodzimego kina. Często obecność prezydenta na festiwalowych pokazach i uroczystościach, oglądanie przez niego konkursowych filmów w briońskiej rezydencji, a także odbywające się tam spotkania z uczestniczącymi w festiwalu reżyserami i aktorami (nie wszyscy filmowcy dostępowali tego zaszczytu) – to wszystko dodawało pulskiemu świętu filmowemu splendoru, a jednocześnie przypominało o opiece i związanej z nią kontroli władzy państwowej nad jugosłowiańską kinematografią.

### Rozwój festiwalu

Jak już wspomniano, popularność festiwalu przekonała władzę do podwyższenia nakładów na produkcję filmową, co w połączeniu z przeprowadzoną wcześniej częściową decentralizacją finansowania realizacji filmów zaowocowało większą samodzielnością organizacyjną, artystyczną i ekonomiczną wytwórni filmowych, przyczyniając się do zwiększenia wolności i różnorodności twórczej i w konsekwencji wzrostu zaciekawienia krajowymi filmami wśród widzów.

Od połowy lat 50., czyli od ustanowienia pulskiego festiwalu, liczba filmów produkowanych w Jugosławii z roku na rok rosła. W latach wcześniejszych Jugosłowianie realizowali średnio pięć filmów rocznie, ale już w 1955 r. powstało ich piętnaście (w tym dwa koprodukowane z wytwórniami zachodnimi). Liczba ta stopniowo zwiększała się, dlatego od 1961 r. dzieła zgłoszone na festiwal poddawano selekcji, by nie przeciążać sekcji konkursowej. Trafiały do niej filmy uznane przez organizatorów imprezy za najlepsze. Pozostałe wyświetlano w sekcji informacyjnej. Stałym punktem festiwalowego programu był też tzw. okrągły stół, czyli dyskusja przedstawicieli środowiska filmowego i okołofilmowego na wcześniej określony temat (lub tematy) związany z kondycją jugosłowiańskiej kinematografii<sup>34</sup>.

W 1967 r. produkcja filmów fabularnych osiągnęła rekord – 35 filmów. W latach 70. i 80. filmów produkowano jednak mniej, czasem nawet o połowę. Mimo to należy uznać, że festiwal przyczynił się do ogólnego zwiększenia liczby i jakości jugosłowiańskich dzieł filmowych. Rozsławił też Pulę w Jugosławii i za granicą, dzięki czemu miasto rozwinęło się. W kolejnych latach otwierano tam nowe hotele i restauracje.

Do 1958 r. festiwal nosił oficjalną nazwę Festiwal Filmowy. W 1958 r. została ona zmieniona na Festiwal Filmu Jugosłowiańskiego, a w 1961 r. przyjęła brzmienie Festiwal Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego<sup>35</sup>, jednak na co dzień najczęściej używano nazwy Festiwal Filmowy w Puli. Regulaminowe nagrody zwane Arenami przyznawano już od drugiej edycji festiwalu w 1955 r. Zwycięzcom wręczano statuetki przedstawiające artystycznie wystylizowaną pulską Arenę. Najważniejszą nagrodą festiwalu była Wielka Złota Arena dla najlepszego filmu. Za najlepsze osiągnięcia w poszczególnych kategoriach filmowych wręczano Złote Areny, jak również Areny Srebrne i Brązowe. Oprócz nagród regulaminowych, przydzielanych przez jury, istniały też liczne nagrody dodatkowe, jak na przykład nagroda publiczności. Serbski historyk filmu Dejan Kosanović, który w latach 60. pracował w Komitecie organizacyjnym festiwalu, podkreśla, że przy przyznawaniu najważniejszych wyróżnień nie obowiązywał klucz federacyjny. Nie rozdzielano ich zatem między filmy i filmowców z różnych republik jugosłowiańskich na podstawie proporcjonalnego udziału wytwórni z tych republik w krajowej produkcji filmowej. Kosanović wspomina jednak, że istniał zwyczaj honorowania wkładu wszystkich republik w rozwój kinematografii jugosłowiańskiej przez przyznawanie dodatkowych, czasem pozaregulaminowych nagród lub dyplomów<sup>36</sup>.

Festiwalowe jury, liczące w zależności od roku od trzech do trzynastu członków<sup>37</sup>, składało się z przedstawicieli jugosłowiańskiego środowiska filmowego, przy czym dobierano ich tak, by reprezentowali różne republiki. Jury zazwyczaj nagradzało filmy, które były wartościowe artystycznie ze względnie obiektywnego punktu widzenia, lecz zdarzały się takie edycje festiwalu, gdy jakiś interesujący film dezawuowano lub pomijano w festiwalowym werdykcie z uwagi na jego polityczną kontrowersyjność. Na wyróżnienie często nie mogły liczyć dzieła nazbyt krytyczne wobec jugosłowiańskiego socjalizmu. Dużo rzadziej zdarzały się sytuacje odwrotne, gdy festiwalowe jury wyróżniało filmy kontestujące politykę partii komunistycznej. Zdarzało się to zwłaszcza na przełomie lat 60. i 70., kiedy kulminowała się odwilż polityczno-społeczna w Jugosławii, co stwarzało atmosferę sprzyjającą zarówno wolności twórczej, jak i oficjalnej nobilitacji jej artystycznych efektów (to wtedy właśnie na festiwalu pulskim uhonorowano nagrodami między innymi *Kajdanki* Papicia).

Według danych statystycznych zebranych przez Kosanovicia najczęściej nagradzano filmy serbskie, co się wiąże także z faktem, że Serbowie produkowali najwięcej, bo blisko 50 procent wszystkich dzieł filmowych w Jugosławii. Na drugim miejscu pod względem liczby zrealizowanych filmów (około 20 procent) i wyróżnień zdobytych w Puli uplasowali się Chorwaci, jednak – na co zwraca uwagę Kosanović – procent tych wyróżnień w relacji do liczby filmów jest proporcjonalnie większy niż procent wyróżnień zyskanych przez Serbów. Pozostałych 30 procent filmów powstało w innych republikach, zdobyły też one odpowiednio mniej nagród<sup>38</sup>.

### W cieniu wojny

Pod koniec lat 80. festiwal przeżywał kryzys spowodowany wyczerpaniem się jego dotychczasowej formuły i wynikającą stąd zmniejszającą się liczbą widzów. Do roku 1987 festiwalowe pokazy oglądało średnio 40 tysięcy ludzi. W 1988 r. liczba ta spadła do 27 tysięcy, a w 1989 r. – do 21 tysięcy. W 1990 r. w Jugosławii upadł socjalizm, co dla Chorwacji – jeszcze jako jednej z republik jugosłowiańskich – stało się sygnałem dla zaznaczenia własnej autonomii. Autonomistyczne roszczenia Chorwatów symbolicznie odzwierciedliły się podczas 37. edycji pulskiego festiwalu. Z festiwalowego masztu zdjęto wtedy flagę jugosłowiańską, pod pretekstem że jej łopotanie na wietrze przeszkadza w projekcji filmów. Główną nagrodę zdobył wówczas *Cichy dynamit* (*Glubi barut*, 1990) bośniackiego reżysera Baty Čengicia. To ostatni powstały w Jugosławii film partyzancki, aczkolwiek nakręcono go w bardziej realistycznej i krytycznej tonacji niż większość utworów tego gatunku realizowanych tam wcześniej. Drugą wojnę światową na terenie Bośni Čengić przedstawia przez pryzmat konfliktów polityczno-etycznych między mieszkańcami jednej wsi. Z dzisiejszej perspektywy *Cichy dynamit* można odczytywać nie tylko jako rozrachunek z drugą wojną światową na Bałkanach oraz z konwencją filmu partyzanckiego, lecz także jako profetyczną zapowiedź wojny domowej w Jugosławii.

25 czerwca 1991 r. Słowenia i Chorwacja ogłosiły niepodległość, odrywając się od Jugosławii. Miesiąc później (26 lipca) otwarto 38. edycję festiwalu, która – wedle koncepcji jego ówczesnego dyrektora programowego Iva Škrabala – miała być krokiem w kierunku zerwania z unitarystyczną formułą imprezy przez podkreślenie, że konkurs filmów z różnych, częściowo już byłych republik jugosłowiańskich jest tak naprawdę konkursem międzynarodowym<sup>39</sup>. Wyakcentowaniu tego faktu służył dobór trzyosobowego jury, które po raz pierwszy w historii festiwalu składało się z członków pochodzących z zagranicy. Dotychczasową oficjalną nazwę festiwalu (Festiwal Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego) zmieniono na Festiwal Filmowy w Puli (Škrabalo pierwotnie proponował nazwę Międzynarodowy Festiwal Filmów Jugosłowiańskich). Zmianie uległa także instytucja organizująca imprezę. Do tej pory był nią Festiwal Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego (nazwa instytucji pokrywała się z nazwą festiwalu). Nowym organizatorem zostało przedsiębiorstwo Pulafestival. Wszystkie te zabiegi zmierzały do usunięcia jugosłowiańskiej afiliacji politycznej festiwalu przy zachowaniu jego jugosłowiańskiego zasięgu terytorialnego.

W dniu otwarcia przeglądu przewodniczący rady festiwalowej, chorwacki reżyser Antun Vrdoljak, odwołał go w proteście przeciwko działaniom wojennym, które w owym czasie rozpoczęły się na terenie Chorwacji w następstwie serbskich akcji dywersyjnych. Organizatorzy zdążyli wyświetlić tylko jeden film pt. *Rumowisko. Kronika rozpadu* (*Krhotine. Kronika jednog nestajanja*, 1991) wyreżyserowany przez Chorwata Zrinka Ogrestę. W kontekście ówczesnej sytuacji politycznej tytuł filmu miał znaczenie symboliczne. Na festiwalu planowano także przegląd filmów z udziałem amerykańskiego aktora chorwackiego pochodzenia Johna Malkovicha. Z powodu odwołania festiwalu do przeglądu nie doszło, Malkovichowi wręczono jednak honorową Wielką Żółtą Arenę, co w ówczesnych warunkach politycznych również nabrało znaczenia symbolicznego, podkreślało bowiem związek

chorwackiej kultury z zachodnią i tym samym wyrażało dystans do kultury jugosłowiańskiej.

Rok po ogłoszeniu niepodległości przez Słowenię i Chorwację uczyniły to także Macedonia oraz Bośnia i Hercegowina. Na terenie Chorwacji i Bośni trwały w tym czasie działania wojenne (wcześniej przez krótki okres walki toczyły się także w Słowenii). W takich warunkach nie wchodziła już w grę organizacja festiwalu filmowego o ukierunkowaniu jugosłowiańskim czy postjugosłowiańskim, nawet gdyby miało ono mieć wyłącznie wymiar terytorialny. Dlatego pulski festiwal stał się od 1992 r. festiwalem filmu chorwackiego, przyjmując najpierw oficjalną nazwę Festiwal Filmowy w Puli, a od 1995 r. – Festiwal Filmu Chorwackiego<sup>40</sup>.

W latach 90., naznaczonych przez wojnę w pierwszej połowie wspomnianej dekady i kryzys ekonomiczny związany nie tylko z wojną, ale i z transformacją ustrojową, kinematografia chorwacka znajdowała się w trudnym położeniu. W Chorwacji produkowano wtedy mało filmów fabularnych (np. w 1994 r. powstał tylko jeden)<sup>41</sup>, które w większości były niskiej jakości artystycznej. Nie mogły zatem przyciągnąć na festiwal odpowiednio licznej publiczności, nawet jeśli konkursowi kina narodowego towarzyszył przegląd wysokobudżetowych filmów amerykańskich.

Przewidując tę sytuację, Škrabalo już w 1992 r. zaproponował umiędzynarodowienie festiwalu. Miałby on nosić nazwę ABC (Adria – Baltic – Croatia) i przedstawiać filmy z obydwu stron dawnej żelaznej kurtyny rozciągającej się od Morza Adriatyckiego do Morza Bałtyckiego, czyli ze środkowoeuropejskich i bałkańskich krajów postkomunistycznych oraz z Niemiec, Austrii i Włoch. Chorwacja, ze względu na swoje położenie geopolityczne pomiędzy wymienionymi krajami oraz eklektyczną tradycję kulturową pełniłoby rolę łącznika między nimi. Jak wówczas twierdził Škrabalo, festiwal ABC symbolicznie obrazowałby zerwanie z żelazną kurtyną i dziedzictwem komunizmu oraz początek wymiany kulturowej między sąsiadującymi ze sobą krajami w nowej rzeczywistości geopolitycznej<sup>42</sup>.

Argumentował też, że festiwal ABC swoją międzynarodową orientacją nawiązywałby do tradycji dawnego festiwalu filmów jugosłowiańskich, który – jak już zaznaczono – w istocie miał także charakter międzynarodowy, przedstawiał bowiem filmy z różnych narodowo-republik jugosłowiańskich. Zarazem poszerzyłby swój zasięg, prezentując osiągnięcia filmowe większej liczby kinematografii narodowych, co ułatwiałoby włączenie kina chorwackiego w międzynarodowy obieg, jak również jego promocję jako kina już nie jugosłowiańskiego, ale kulturowo autonomicznego, czerpiącego inspirację z tradycji środkowoeuropejskiej i śródziemnomorskiej<sup>43</sup>.

Według Škrabala wprowadzenie jego planu w życie oznaczałoby ostateczne zerwanie z jugosłowiańską koncepcją festiwalu na rzecz koncepcji międzynarodowej, sytuującej kino chorwackie w szerszym, choć także regionalnym kontekście kulturowym. Ta koncepcja nie wykluczałaby udziału w przeglądzie filmów z innych niż Chorwacja krajów byłej Jugosławii, jednak nie byłby to już udział wynikający z dawnej wspólnoty państwowej, lecz z potrzeby swobodnej wymiany kulturowej<sup>44</sup>. Władze chorwackie nie odpowiedziały na tę propozycję, w związku z czym Škrabalo zrezygnował z funkcji dyrektora programowego pulskiego festiwalu filmowego.

## Od Puli do Sarajewa

Sytuacja festiwalu zmieniła się na początku XXI w. Liczba produkowanych w Chorwacji filmów zwiększyła się do średnio ośmiu filmów rocznie<sup>45</sup>. Była to jednak ciągle liczba zbyt mała, by przegląd zachował prestiż. Dlatego już w 2001 r. – podczas 48. edycji festiwalu – konkurs filmu chorwackiego uzupełniono o konkurs filmu europejskiego. W konsekwencji impreza przyjęła nową oficjalną nazwę: Festiwal Filmu Chorwackiego i Europejskiego. Wprowadzenie na festiwal filmów europejskich miało nie tylko kompensować ogólny spadek liczby filmów rodzimych (w niepodległej Chorwacji produkuje się ich mniej niż w dawnej Jugosławii), ale też odbudować zainteresowanie festiwalem wśród widzów<sup>46</sup>.

W ciągu swojej ponad sześćdziesięcioletniej historii formuła festiwalu zmieniła się zatem kilkakrotnie. Pierwsza jego próba – w 1953 r. – miała charakter międzynarodowy, potem przez prawie 40. lat festiwal prezentował głównie filmy z Jugosławii, był zatem również swoiście międzynarodowy. Po rozpadzie Jugosławii jego profil najpierw się ograniczył do kina chorwackiego, potem rozszerzył na kino europejskie, łącząc dwie orientacje – narodową i międzynarodową – przy czym ta pierwsza pozostała prymarna. Jest więc dziś pulski festiwal – w powszechnym odbiorze – przede wszystkim świętem kina chorwackiego. Konkurs kina zagranicznego ma jedynie to święto uatrakcyjnić.

Pomimo przewyciężenia kryzysu trwającego od końca lat 80. do końca lat 90. festiwal pulski nie odzyskał znaczenia artystycznego, jakie miał w czasach jugosłowiańskich. Współczesne kino chorwackie nie jest bowiem wystarczająco bogate pod względem liczby i jakości produkowanych filmów. Odbywający się w Puli konkurs kina europejskiego, równoległy do konkursu kina chorwackiego, kładzie z kolei nacisk na różnorodność zagranicznej produkcji filmowej. Reprezentuje więc ona różne zakątki Europy, jednak ten klucz doboru filmów wydaje się zbyt mało oryginalny, by zdecydowanie odróżniał pulski przegląd od innych małych przeglądów międzynarodowych. Ponadto od 1999 r. lokalną konkurencję stanowi dla niego organizowany także latem międzynarodowy przegląd kina niezależnego i niskobudżetowego w Motovunie (Motovun Film Festival), który również znajduje się na Istrii.

Ciekawszą formułę festiwalu w Puli można by wypracować, nawiązując choćby do zaproponowanego przez Škrabala i w swoim czasie niewykorzystanego projektu festiwalu ABC. Był to projekt festiwalu regionalnego, odwołującego się między innymi do położenia Chorwacji na skrzyżowaniu środkowoeuropejskiego, śródziemnomorskiego i bałkańskiego kręgu kulturowego. Takie podejście pozwoliłoby na wypracowanie formuły, która by w sposób bardziej naturalny, można rzec symbiotyczny, kojarzyła konkurs kina chorwackiego z konkursem kina zagranicznego.

Wspomniana szansa nie została jak do tej pory wykorzystana. Festiwal w Puli utracił w konsekwencji regionalny zasięg, jaki miał w czasach jugosłowiańskich, gdy przedstawiał filmy reprezentujące kulturę kilku narodów, wyprodukowane w sześciu republikach wchodzących w skład jednego państwa. Rolę, jaką pełnił wówczas festiwal pulski, przejął dziś Festiwal Filmowy w Sarajewie, który istnieje od 1994 r. Ma on jednak w Europie większe znaczenie, niż miał je w okresie socjalizmu festiwal w Puli. W stolicy Bośni i Hercegowiny prezentowane są bowiem filmy nie tylko z krajów postjugosłowiańskich, ale z całego regionu Bałkanów



(a więc także z Rumunii, Bułgarii, Grecji i Albanii) oraz ich północnego i południowego pogranicza (z Węgier i Turcji).

PATRYCJUSZ PAJĄK

- <sup>1</sup> R. Caillois, *Teoria święta*, w: tegoż, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 121-159.
- <sup>2</sup> I. Škrabalo, *Iz povijesti zamisli: ABC festival. Dokumenti o tranziciji pulskoga festivala*, „Hrvatski filmski ljetopis” 1999, nr 19-20, s. 70.
- <sup>3</sup> F. Hadžić, *Prve godine. Kako se rađao Jugoslavenski filmski festival u Puli*, „Filmska kultura” 1978, nr 114, s. 8.
- <sup>4</sup> D. Radić, V. Sever, *Razgovor z Antom Babajom*, w: *Ante Babaja*, red. A. Peterlić, T. Pušek, Nakladni zavod Globus, Zagreb 2002, s. 185-186; D. Radić, *Najljepši i najzbudljiviji posao. Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2000, nr 23, s. 24.
- <sup>5</sup> Festiwal w Puli nie był jedynym festiwalem filmowym w socjalistycznej Jugosławii. Można także wymienić: Filmowe Spotkania – Festiwal Kreacji Aktorskich w Jugosłowiańskim Filmie Fabularnym w serbskim Nišu (odbywający się od 1966 r.), Światowy Festiwal Filmu Animowanego Animafest w Zagrzebiu (od 1972 r.), Festiwal Scenariuszy Filmowych w serbskim mieście Vrnjačka Banja (od 1977 r.), Międzynarodowy Festiwal Operatorów Filmowych w macedońskiej Bitoli (od 1979 r.), Jugosłowiański Festiwal Reżyserii Filmowej w Heceg Novi w Czarnogórze (od 1986 r.). Do ważniejszych festiwali organizowanych na Bałkanach poza Jugosławią zaliczały się w tamtym czasie: Festiwal Filmu Greckiego w Salonikach (od 1960 r.) i Złota Róża – Festiwal Bułgarskiego Filmu Fabularnego w Warnie (od 1961 r.).
- <sup>6</sup> W życiu jest również krótsza forma imienia Marijana Rotara – Mario.
- <sup>7</sup> M. Bizjak, *Marijan Rotar (1927–2003)*, w: tegoż, *Orel, Štandeker i Rotar u Puli. Moja tri izabrana u vremenu nakon Drugoga svjetskog rata*, Slovensko kulturno društvo „Istra”, Pula 2006, s. 50-51.
- <sup>8</sup> I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998, s. 213.
- <sup>9</sup> Budowę amfiteatru zakończono za rządów cesarza Wespazjana, dlatego bywa też nazwany Amfiteatrem Wespazjana lub Areną Wespazjana. Mieszkańcy Istrii używają również określenia Divić-grad, czyli Cudowne Miasto.
- <sup>10</sup> Podczas tego i następnych festiwali filmy w Arenie prezentowano jedynie wieczorem, ponieważ światło słoneczne, padając na ekran, powodowało, że wyświetlany na nim obraz był słabo widoczny. W późniejszych latach festiwalowe dzieła pokazywano także w kinie Beograd oraz w Istrijskim Teatrze Narodowym. W latach osiemdziesiątych wyświetlano je dodatkowo w małych miastach położonych w pobliżu Puli – w Labinie, Pazinie i Poreču.
- <sup>11</sup> Najslynniejszym filmem w tym zestawie był japoński *Rashomon* (1950) Akiry Kurosawy.
- <sup>12</sup> Z. Klapčić, *Mario Rotar. Čovjek koji je osno- vao pulski festival*, „Filmska kultura” 1973, nr 87-88, s. 42.
- <sup>13</sup> Głosami widzów zwyciężyła wtedy słoweńska komedia romantyczna *Vesna* (1954) w reżyserii czeskiego emigranta Františka Čápa. Z kolei krytycy za najlepszy uznali bośniacki film historyczno-obyczajowy *Stojan Mutikaša* (1954) wyreżyserowany przez Chorwata Fedora Hanžekovicia.
- <sup>14</sup> Podczas kolejnych edycji festiwalu liczba widzów szybko rosła, już w 1956 r. osiągając rekord – 130 tysięcy. W późniejszym czasie spadła, wahając się – w zależności od roku – między 35 a 80 tysiącami. Te i inne wymienione w artykule dane liczbowe, datowe, nazewnicze i osobowe zaczerpnięto w głównej mierze z kalendarium historycznego znajdującego się na oficjalnych stronach festiwalu: <http://pulafilmfestival.hr/hr/> (dostęp: 25.03.2017).
- <sup>15</sup> Nie jest to jedyny film dokumentalny na temat pulskiego festiwalu. Kolejny nakręcili Milan Ljubić i Fadić Hadžić w 1978 r. z okazji 25. rocznicy festiwalu. Nosi on tytuł *Biografija festivalu filmowego – Pula 1954–1978 (Biografija filmskog festivala – Pula 1954–1978)*. W tym też roku ukazała się rocznicowa książka Ranka Muniticia pt. *207 festivalowych dni w Puli (1954–1978) [207 festivalskih dana u Puli (1954–1978)]*.
- <sup>16</sup> S. Zečević, *Prva revija domaćeg filma – dokumentarni trag s početka pulskog festivala*, w: *60 godina festivala igranog filma u Puli i hrvatski film. Zbornik radova*, red. N. Gilić,



- Z. Vidačković, Matica hrvatska, Zagreb 2013, s. 20-26.
- <sup>17</sup> W Belgradzie powstało wtedy studio Zvezda film specjalizujące się w filmach dokumentalnych. Podobny charakter miało założone rok później studio Nastavni film w Zagrzebiu. Jednocześnie otwierano wytwórnie zorientowane przede wszystkim na produkcję filmów fabularnych. Należały do nich trzy studia założone w 1946 r. (Avala film w Belgradzie, Jadran film w Zagrzebiu i Triglav film w Lublanie), dwa w 1947 r. (Bosna film w Sarajewie i Vardar film w Skopiu) i jedno w 1948 r. (Lovćen film w czarnogórskiej Budwie). W późniejszych latach pojawiały się kolejne, najczęściej mniejsze studia, specjalizujące się w określonym typie produkcji filmowej (fabularnej, dokumentalnej, animowanej, oświatowej).
- <sup>18</sup> Pierwszy zwiastun oficjalnego zerwania z dogmatem socrealizmu stanowiło wystąpienie chorwackiego pisarza Petara Šegedina na Drugim Kongresie Związku Literatów Jugosławii w 1949 r. w Zagrzebiu. Równie ważnym aktem odrzucenia estetyki socrealistycznej był referat innego chorwackiego pisarza, Mirosława Krleży, na Trzecim Kongresie Związku Literatów Jugosławii w 1952 r. w Lublanie.
- <sup>19</sup> Po kapitulacji Włoch w 1943 r. półwysep Istria wraz z Pulą został zajęty przez Niemców. Wkrótce potem lotnictwo angielskie i amerykańskie rozpoczęło naloty na miasto, ponieważ miało ono – z uwagi na znajdujący się tam port oraz stocznię – duże znaczenie militarne.
- <sup>20</sup> Z. Klapčić, *Mario...* dz. cyt., s. 40.
- <sup>21</sup> W późniejszym czasie – jak podają Škrabalo i Bizjak – pojawiały się też propozycje, żeby przenieść festiwal do innych miast: Dubrownika, Belgradu, chorwackiej Opatiji lub słoweńskiego Bledu. I. Škrabalo, *101 godina...* dz. cyt., s. 215; M. Bizjak, *Orel...* dz. cyt., s. 54-55.
- <sup>22</sup> Władze Puli oraz „Vjesnik u srijedu” organizowali festiwal do 1957 r. W latach 1958-1990 zarządzała nim specjalnie do tego celu powołana instytucja o nazwie Festiwal Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego z siedzibą najpierw w Belgradzie, a od 1975 r. w Puli. Pomysłodawca imprezy, Marijan Rotar, pracował w Komitecie organizacyjnym festiwalu do jego czwartej edycji w 1957 r. Potem – jak podaje Bizjak – Rotar opuścił i komitet, i Miejskie Przedsiębiorstwo Kinematograficzne i zajął się rozwojem bazy turystycznej na półwyspie Istria. Umarł w 2003 r., gdy festiwal obchodził 50. rocznicę. W kolejnym roku jego organiza-
- torzy ustanowili nagrodę imienia Marijana Rotara dla osób lub instytucji, które swoją działalnością umacniają więź Puli ze sztuką filmową. M. Bizjak, *Orel...* dz. cyt., s. 56-59.
- <sup>23</sup> I. Škrabalo, *101 godina...* dz. cyt., s. 215.
- <sup>24</sup> Do największych gwiazd, które odwiedziły pulski festiwal w czasach socjalistycznych, należą aktorzy: Sophia Loren, Richard Burton, Elizabeth Taylor, James Coburn oraz reżyserzy: Marcel Carné, Sam Peckinpah i Miloš Forman. Gośćmi festiwalu byli też polscy reżyserzy: Jerzy Bossak, Andrzej Munk, Witold Giersz i Jerzy Kawalerowicz.
- <sup>25</sup> Z. Klapčić, *Mario...* dz. cyt., s. 41.
- <sup>26</sup> F. Hadžić, *Prve...* dz. cyt., s. 7.
- <sup>27</sup> Temat wspomnianego rejestru porusza serbska reżyserka Miła Turlajlić w dokumencie poświęconym między innymi pasji filmowej Tity pt. *Cinema Komunisto* (2010). W późniejszym czasie w Serbii powstał również dwuczęściowy film dokumentalny *Tito i film* (2015) Davida Kecojevicia. O słabości jugosłowiańskiego przywódcy do kina traktowała także wystawa *Wielka Iluzja – Tito i 24 miliony metrów taśmy filmowej (Velika Iluzija – Tito i 24 miliona metara filmske trake)*, otwarta w 2014 r. w belgradzkim Muzeum Historii Jugosławii.
- <sup>28</sup> Por. na ten temat: M. Bobrowski, *Imitacja, rekonstrukcja, propaganda. Zimnowojenne wędrówki europejskiego westernu*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 97-98, s. 19. Przyp. red.
- <sup>29</sup> Drugi panoramiczny film zaprezentowano również podczas wspomnianej edycji pulskiego festiwalu. Był to amerykański *Czarny dzień w Black Rock (Bad Day at Black Rock)*, 1955) Johna Sturgesa.
- <sup>30</sup> *Svedočenja o vremenu zanosa i entuzijazma. Počeci* [rozmowa z udziałem: Mirosława-Baty Petrovicia, Marka Babaca, Aleksandra Petkovicia-Petka, Dragoljuba-Ješy Ivkova i Mirosława Savkovicia], w: *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, red. M.-B. Petrović, Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad, Beograd 2009, s. 46.
- <sup>31</sup> *Svedočenja o vremenu zanosa i entuzijazma. Vozovi* [rozmowa z udziałem: Mirosława-Baty Petrovicia i Živojina Pavlovicia], w: *Alternativni...* dz. cyt., s. 76.
- <sup>32</sup> Warto dodać, że dystrybucja kinowa następnego filmu nowelowego Babaca, Pavlovicia i Rakonjaca pt. *Miasto (Grad)*, 1963) została sądownie zakazana, bowiem film uznano za politycznie obrazoburczy. Wspomniany zakaz zdjęto dopiero w 1990 r. – po upadku komunizmu w Jugosławii.
- <sup>33</sup> J. Kukoč, D. Rafaelić, T. Šakić, *Krsto Papić u razgovoru: „Želim proboditi vječnu publi-*

- ku”, „Hrvatski filmski ljetopis” 2010, nr 61, s. 32, 38; B. Tirnanić, *Crni talas ili prilozi za paralelnu istoriju nekadašnjeg jugoslavenskog filma. Feljton*, Filmski centar Srbije, Beograd 2008, s. 136.
- <sup>34</sup> Należy dodać, że w latach 1965–1990 tuż przed Festiwalem Jugosłowiańskiego Filmu Fabularnego odbywał się w Puli Międzyklubowy i Autorski Festiwal Filmu Amatorskiego zwany powszechnie Małą Pulą. Filmy krótkometrażowe (dokumentalne, fabularne, animowane i eksperymentalne) prezentowali na nim twórcy zrzeszeni w amatorskich klubach filmowych działających w kilkunastu miastach Jugosławii. To najważniejszy krajowy przegląd kina amatorskiego, które w dużej mierze było wówczas kinem awangardowym, artystycznie alternatywnym wobec kina głównego nurtu.
- <sup>35</sup> Ostatnia wymieniona zmiana nazwy wiąże się z faktem, że w 1960 r. otwarto Belgradzki Festiwal Filmu Dokumentalnego i Krótkometrażowego (popularnie zwany Festiwalem Marcowym z uwagi na miesiąc, w jakim się zawsze odbywa), dlatego filmy dokumentalne i krótkometrażowe wycofano z festiwalu w Puli, na którym od tej pory prezentowano wyłącznie długometrażowe filmy fabularne.
- <sup>36</sup> D. Kosanović, *Nacionalni festival međunarodnog značaja*, w: *60 godina...* dz. cyt., s. 14.
- <sup>37</sup> Najmniejszą liczbę członków – trzech – miało jury w trakcie kilku edycji festiwalu w latach 80.
- <sup>38</sup> D. Kosanović, *Nacionalni...* dz. cyt., s. 13.
- <sup>39</sup> I. Škrabalo, *Iz povijesti...* dz. cyt., s. 70-72.
- <sup>40</sup> Wtedy też – w 1995 r. – nowym organizatorem festiwalu stał się Istrijski Teatr Narodowy w Puli.
- <sup>41</sup> Pomimo tego w 1994 r. pulski festiwal odbył się, by zachować ciągłość tradycji. Nie miał jednak charakteru konkursowego. Prócz jednego wyprodukowanego wtedy długometrażowego filmu chorwackiego w Arenie wyświetlono 6 filmów amerykańskich oraz 3 chorwackie dokumenty. Program ten uzupełniono o przegląd klasycznych filmów animowanych, zrealizowanych w czasach socjalistycznej Jugosławii przez reżyserów tzw. zagrzebskiej szkoły filmu animowanego.
- <sup>42</sup> I. Škrabalo, *Iz povijesti...* dz. cyt., s. 73-76.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 73-76.
- <sup>44</sup> Tamże.
- <sup>45</sup> Na początku drugiej dekady XXI w. liczba ta jeszcze wzrosła do średnio dwunastu filmów rocznie.
- <sup>46</sup> Rok później następuje jeszcze jedna zmiana organizacyjna: filmy festiwalowe wyświetla się od tego momentu nie tylko w Arenie, lecz także na wzgórzu zamkowym zwanym Kaštelem.