

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.3664>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Michał Bobrowski**

Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie  
<https://orcid.org/0000-0001-8623-1632>

# Mistrz-uczeń czy pan- -niewolnik? Postkolonialne spojrzenie na powojenne relacje sowiecko-jugosłowiańskie na przykładzie filmu *W górach Jugosławii*

## Słowa kluczowe:

sowiecki imperializm  
kulturowy;  
kino radzieckie;  
kino jugosłowiańskie;  
propaganda  
stalinowska;  
jugosłowiański film  
partyzancki

## Abstrakt

Artykuł został poświęcony radzieckiemu filmowi *W górach Jugosławii* (*W gorach Jugosławii*, reż. Abram Room, 1946), który jest analizowany przez pryzmat teorii postkolonialnej. Sam film, jak i historia jego produkcji stanowią przykłady imperialistycznych praktyk kulturowych stalinowskiego Związku Radzieckiego. Nakręcony w Jugosławii tuż po drugiej wojnie światowej, opowiada historię antyfaszystowskiej walki partyzanckiego ruchu Josipa Broza Tity w sposób typowy dla powojennego socrealizmu radzieckiego. Film został zrealizowany w języku rosyjskim przez ekipę radziecką. W produkcji wzięło udział również wielu aspirujących jugosłowiańskich filmowców i aktorów. Analiza ma na celu ujawnienie metod zawłaszczenia kulturowego i manipulacji ideologicznej, które radzieccy twórcy stosowali, by umocnić narrację Kremla głoszącą, że zwycięstwo jugosłowiańskich partyzantów nad okupantem było możliwe tylko dzięki znacznemu wsparciu Armii Czerwonej.

Studując historię kina propagandowego, często napotykamy sytuacje, w których okazuje się, że drobne nieścisłości (np. w ekranowej prezentacji faktów historycznych lub w kształtowaniu narracji historyczno-filmowej w literaturze przedmiotu) kryją głębokie różnice – niekiedy o potencjale konfliktogennym. Oto przykład: pomimo że pierwszym pełnometrażowym filmem fabularnym produkcji jugosłowiańskiej nakręconym po II wojnie światowej niewątpliwie pozostaje *Slavica* (reż. Vjekoslav Afrić, 1947), to jednak historycy kina, którzy twierdzą, iż był to pierwszy pełnometrażowy film fabularny nakręcony w powojennej Jugosławii, mijają się z prawdą<sup>1</sup>. Mogłoby się wydawać, że różnica jest niewielka, ma ona wszakże fundamentalne znaczenie. Już w 1946 r. odbyła się bowiem premiera filmu *W górach Jugosławii* (*W gorach Jugoslawii*, reż. Abram Room) – produkcji radzieckiego Mosfilmu zrealizowanej z udziałem filmowców jugosłowiańskich, poświęconej antyfaszystowskiej walce partyzanckich oddziałów Josipa Broza Tity.

Z różnych względów – w dużej mierze pozaartystycznych – film Rooma był przez lata marginalizowany, często (świadomie lub nie) zupełnie pomijany, a w konsekwencji bez mała zapomniany. Choć *W górach Jugosławii* z pewnością nie należy do wysokiej rangi dzieł sztuki filmowej, warto do niego wrócić z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że wywarł on formatywny wpływ na powojenną historię kina jugosłowiańskiego. Produkcja *W górach Jugosławii* stała się przyspieszonym kursem rzemiosła filmowego dla przyszłych kadr jugosłowiańskiej kinematografii, przede wszystkim zaś pierwsze filmy partyzanckie, które uitorowały jugosłowiańskim twórcom drogę do ukonstytuowania własnego, autonomicznego modelu kina wojennego, powstały jako głosy polemiczne, definiujące się w opozycji do dzieła Rooma, zrodzone z potrzeby sprostowania zawartych w nim ideologicznych, historycznych i kulturowych przekłamań.

Drugim powodem, dla którego film *W górach Jugosławii* wydaje się zasługiwać na ponowne odczytanie, jest jego wartość badawcza z perspektywy studiów nad metodyką prowadzenia kolonialnej polityki kulturalnej przez stalinowski Związek Radziecki. Z filmu Rooma (a także z zachowanych świadectw dotyczących jego produkcji) można się wiele dowiedzieć na temat rysu narcystycznego sowieckiej mentalności imperialnej. Jeden z niepodważalnych dogmatów kultury stalinowskiej głosił, że pod względem cywilizacyjnym ZSRR wyprzedzał wszystkie pozostałe kraje na planecie. To typowe dla kultur kolonialnych przekonanie stanowiło znakomite uzasadnienie przejmowania kontroli nad instytucjami i dyskursami społeczeństw kolonizowanych: działania te miały przecież na celu wdrożenie zasad lepszej, sprawiedliwszej i bardziej racjonalnej organizacji społecznej, a zatem były powodowane pobudkami czysto altruistycznymi. Typową postawą imperialnego centrum jest też przyznawanie sobie prawa do opowiadania o kulturach peryferii w ich imieniu. Przedsięwzięcia tego typu, które z perspektywy postkolonialnej jawią się jako zawłaszczenie kulturowe, przez kolonizatorów bywają postrzegane jako gesty otwartości, docenienie strony podporządkowanej czy wręcz zaszczyt wyświadczony prowincjonalnej kulturze przez chcących ją sportretować przedstawiciele „wielkiego świata”. Obraz, który wówczas powstaje, jest z reguły wypaczony (z powodu ignorancji i arogancji kolonizatora), przez co – tak jak w przypadku filmu *W górach Jugosławii* – przedstawiciele portretowanej kultury nawet przy najlepszych chęciach nie są w stanie się z nim identyfikować.

Ponad dwie dekady temu Ewa Thompson<sup>2</sup> wysunęła postulat przeniesienia metody postkolonialnej Edwarda Saida na badanie relacji hegemonicznej siły imperialnej (carskiej Rosji i Związku Radzieckiego) z mniejszymi narodami wschodniej Europy (a także Azji Centralnej oraz Syberii). Był to wówczas odosobniony głos prekursorki, która podważyła obowiązującą optykę badawczą, reprodukowaną przez pokolenia rosyjsko- i anglojęzycznych rusycystów. W ostatnich latach tego rodzaju perspektywa staje się w humanistyce krajów postkomunistycznych coraz powszechniejsza<sup>3</sup>, na co z pewnością mają wpływ zachodzące zmiany geopolityczne. Podobnie jak w przypadku badań postkolonialnych zajmujących się terytoriami (post)zależnymi od imperiów zachodnioeuropejskich, kluczowa pozostaje analiza relacji między dominującym (samozwańczym) centrum a zmuszonymi do uległości peryferiami, zarówno poprzez krytyczne odczytanie dominującego dyskursu, jak i rekonstruowanie strategii, za pomocą których wyrażają się tendencje emancypacyjne.

Niewiele ponad trzyletni okres zamykający się pomiędzy 11 kwietnia 1945 r. (podpisanie przez Josipa Broza Tite i Wiaczesława Mołotowa strategicznego układu o wsparciu i przyjaźni) a 28 czerwca 1948 r. (usunięcie KPJ<sup>4</sup> z Kominformu) nie przestaje przyciągać uwagi badaczy z krajów ukonstytuowanych po rozpadzie SFRJ<sup>5</sup>. Na gruncie historii, politologii, ale także ekonomii czy kulturoznawstwa powstają liczne prace<sup>6</sup> z różnorodnych perspektyw naświetlające czas politycznej próby sił między hegemoniczną potęgą w fazie dynamicznej ekspansji a wieloetnicznym piętnastomilionowym narodem, zjednoczonym jak nigdy wcześniej dzięki niedawnemu triumfowi nad okupantem. Historiografia i historiofotia<sup>7</sup> relacji sowiecko-jugosłowiańskich w okresie 1945-1948 (a także w latach wojny i okresie późniejszym) stanowią obszar badawczy, który wydaje się szczególnie interesujący – i wciąż jeszcze niewystarczająco rozpoznany – z perspektywy podejścia korzystającego z narzędzi i pojęć paradygmatu postkolonialnego w opisie społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej oraz ich związków z moskiewskim centrum. Wartość poznawcza tego przedmiotu badań tkwi między innymi w tym, że dynamika stosunków dwustronnych ma zupełnie inną charakterystykę niż w przypadku pozostałych krajów regionu, które – w mniejszym lub większym stopniu i rozmaicie w różnych okresach – pozostawały zależne od Moskwy do końca zimnej wojny.

Okres powojenny to w dziejach Jugosławii nie tylko czas odbudowy zniszczeń, ale również – przynajmniej wedle wykładni obowiązującej do końca istnienia tego kraju – czas zbiorowego ferworu, współpracy i optymizmu. Nastąpiła wtedy polityczna, ekonomiczna i kulturowa transformacja społeczeństwa w duchu sloganu „nie czas na odpoczynek, póki trwa odnowa” (*Nema odmora, dok traje obnova*). Jej celem było zbudowanie nowej, wspólnej ojczyzny jugosłowiańskich narodów i narodowości w myśl ideologii inkluzywnego patriotyzmu wyrażającego się w hasle „braterstwo i jedność” (*bratstvo i jedinstvo*). Niebagatelne znaczenie miał fakt, że władze socjalistyczne w Belgradzie posiadały dużo silniejszy mandat społeczny niż w innych krajach regionu<sup>8</sup>.

Z punktu widzenia KPJ sukces partyzantów jawił się jako wygrana wojna obronna, ale przede wszystkim jako zwycięstwo rewolucji nad siłami skrajnie reakcyjnymi, jak niemieccy naziści, włoscy faszyci, chorwaccy ustasze, serbscy

czetnicy czy albańscy baliści. Stanowisko utożsamiające walkę narodowowyzwoleńczą ze zrywem rewolucyjnym zostało przyjęte już w maju 1941 r. i było konsekwentnie utrzymywane przez całą wojnę i później, mimo że do 1943 r. pozostawało w kontrze do oficjalnej linii Kominternu, a Kreml naciskał, by tymczasowo odłożyć kwestię klasową i podjąć walkę antyfaszystowską ramię w ramię z czetnikami. Sama rewolucja szybko stała się mitem założycielskim nowego kraju, pierwszym i najważniejszym tematem jego kultury.

Jugosławia zakończyła wojnę jako bliski i lojalny sojusznik Związku Radzieckiego. Marszałek Tito był kreowany na jednego z najważniejszych liderów świata socjalistycznego, a budowany w kraju socjalizm kopiował rozwiązania ustrojowe i wzorce instytucjonalne Związku Radzieckiego. Na stalinowską modłę zorganizowano Agitprop – organ partyjny zajmujący się kreowaniem i kontrolą dyskursu. Kultura i sztuka sowiecka (a także wybrane nurty przedrewolucyjnej kultury rosyjskiej) były stawiane na piedestale i służyły za wzór. W sztukach plastycznych naśladowano sowiecki socrealizm, na scenach teatralnych grywano sztuki rosyjskich autorów, a w repertuarze kin dominował radziecki program. Prasa i radio reprodukowały treści sowieckiej propagandy, podtrzymywały stalinowski kult jednostki, budując jednocześnie kult Tity jako wodza rewolucji i przyjaciela Stalina.

Czas harmonijnego związku bratnich narodów nie trwał długo. Szybko ujawniły się – już wcześniej „podskórnice” wyczuwalne – rozbieżności interesów oraz wyobrażeń na temat warunków regulujących wzajemne relacje. Pomimo deklaracji partnerstwa i równości Moskwa prowadziła wobec Belgradu politykę imperialną, zorientowaną na poszerzenie zakresu własnej kontroli i minimalizowanie autonomii drugiej strony. Sowietom domagali się wpływu na decyzje kadrowe KPJ i wywierali naciski w związku z poczynaniami Jugosławii na arenie międzynarodowej. Wspólne przedsięwzięcia gospodarcze okazały się narzędziami eksploatacji kolonialnej (charakteryzującymi się wyraźną asymetrią podziału korzyści<sup>9</sup>), a projekty kulturalne – instrumentami kształtowania dyskursu podporządkowanego moskiewskiemu centrum.

Propagandy obu krajów stosunkowo długo ukrywały tarcia przed opinią publiczną, kreując wizję niczym niezmaconej przyjaźni. W końcu jednak narastający konflikt musiał zostać upubliczniony. Produkcje propagandowe opiewające ideę „wiecznego braterstwa”, których najznaczniejszym przykładem na gruncie kina aktorskiego pozostaje *W górach Jugosławii*, zdeaktualizowały się i trafiły na półki. Niemal z dnia na dzień w propagandzie sowieckiej Tito z bohatera przeobraził się w zdracę idei komunistycznych i „sługusa Zachodu”. Równocześnie w propagandzie jugosłowiańskiej doszło do diametralnej zmiany w ukazywaniu roli Stalina, który był teraz przedstawiany jako despota, megaloman i uzurpator sprzeniewierzający się ideom Marksa i Lenina. Jednocześnie coraz śmieiej podnosiły się głosy, że jedynym wyrazicielem oraz godnym i prawomocnym kontynuatorem dzieła Rewolucji Październikowej pozostawał Tito<sup>10</sup>.

W momencie, w którym Marszałek podjął ryzyko otwartego przeciwstawienia się imperialnym planom Związku Radzieckiego, zaczyna się właściwa historia socjalistycznej Jugosławii – jako państwa poszukującego własnej drogi, dążącego do utrzymania równego dystansu wobec obu zimnowojennych mo-

carstw, zjednoczonego przez ponad trzy dekady wokół charyzmatycznego przywódcy, który wygnał faszystowskiego okupanta, a potem sprzeciwił się Stalinowi, aby z czasem stworzyć dla swych rodaków specyficzny model „koka-kola socjalizmu”<sup>11</sup>. W centrum systemu pozostawał przywódca, ale w porównaniu do sztuki propagandowej charakterystycznej dla systemu stalinowskiego, w której adoracja wodza przybierała formę quasi-religijną, wizerunek Tity (a przynajmniej jego istotne komponenty) był kształtowany przy użyciu środków znanych z zachodniej kultury popularnej. Tito cieszył się sympatią międzynarodowych mediów i elit kulturalnych, chętnie fotografował się z gwiazdami zachodniego kina i niemal co roku gościł na festiwalu filmowym w Puli, odbywającym się od 1954 r. w epickiej scenerii amfiteatru z czasów Cesarstwa Rzymskiego.

## Imperializm kulturowy w działaniu

Niniejszy tekst nie pretenduje do miana wyczerpującej analizy filmu *W górach Jugosławii*, a jedynie proponuje odczytanie jego niektórych elementów składowych oraz bezpośrednich kontekstów w perspektywie analizy postkolonialnej. Film Rooma dostarcza reprezentatywnej egzemplifikacji pewnych generalnych tendencji. Opowieść o powstawaniu *W górach Jugosławii*, począwszy od genezy pomysłu, poprzez przyjęty model współpracy, aż po ostateczną porażkę ukończonego projektu w oczach jugosłowiańskiej publiczności i krytyki, można potraktować jako *pars pro toto* relacji między dwoma państwami w tym okresie (huczne zapowiedzi, wielkie nadzieje i gorzkie rozczarowanie). Film, który w zamysłu miał być artystycznym hołdem dla wielkiego zwycięstwa bratniego narodu, stał się aktem przemocy symbolicznej narzucającym imperialistyczną interpretację najnowszej historii.

Do produkcji przystąpiono wkrótce po zakończeniu działań wojennych w Jugosławii. Decyzja o realizacji filmu o zwycięstwie partyzantów nad okupantem została podjęta w Moskwie i płynęła z samego szczytu kremlowskiej władzy<sup>12</sup>. Projekt początkowo nosił tytuł *Burza nad Bałkanami*, a za reżyserię mieli odpowiadać „bracia” Siergiej i Gieorgij Wasiljewowie, autorzy ulubionego filmu Stalina, *Czapajewa* (1934). Ostatecznie zadanie to powierzono Abramowi Roomowi, twórcy, który wstąpił się odważnymi formalnie i obyczajowo filmami awangardowymi z okresu NEP-u (zwłaszcza *Miłość we troje / Triet'ja Mieszczanskaja*, 1927/). W latach 30. reżyser popadł w niełaskę za sprawą skandalizującego filmu *Surowy młodzian (Strogij junosza)*, 1936), zakazanego do końca istnienia ZSRR, po czym mozolnie, acz skutecznie odbudowywał swoją pozycję propagandowymi peanami na cześć Stalina i jego państwa (wśród nich niesławny *Wiatr ze wschodu / Wietier s wostoka*, 1940/ usprawiedliwiający agresję ZSRR na II RP). Film poprzedzający *W górach Jugosławii*, *Najazd (Nasziestwije)*, 1945), kameralny dramat rozgrywający się w okupowanym przez Niemców rosyjskim miasteczku, uważa się za jedno z najdonioślejszych osiągnięć kina radzieckiego okresu II wojny światowej.

O randze przedsięwzięcia świadczy fakt, że został do niego przydzielony operator Eduard Tisse, który zapisał się w historii kina głównie dzięki zdjęciom do filmów Siergieja Eisensteina. Scenariusz napisał doświadczony gruziński scenarzysta Giorgi Mdivani. Do roli Tity zaangażowano znakomitego aktora teatral-

nego Iwana Biersieniewa. Jednym z zamierzeń projektu było stworzenie mało doświadczonym twórcom jugosłowiańskim możliwości szlifowania warsztatu pod okiem uznanych mistrzów kina radzieckiego. Wiodącym członkom radzieckiej ekipy przydzielono jugosłowiańskich asystentów, spośród których znaczna część stanowiła trzon jugosłowiańskiej kinematografii przez co najmniej dziesięć następnych lat. Sytuacja ta z jednej strony była w oczywisty sposób korzystna dla rozwijającej się sceny filmowej w Jugosławii, z drugiej jednak już na wczesnym etapie prac prowadziła do hierarchizacji i asymetryczności dwustronnej relacji. Udział jugosłowiańskich filmowców w produkcji można zrekonstruować na podstawie źródeł<sup>13</sup> i czołówki. W charakterze drugich reżyserów przy filmie pracowali Nikola Popović (reżyser filmu *Ten naród będzie żył / Živojeće ovaj narod*, 1947/) oraz prawdopodobnie Vjekoslav Afrić (twórca *Slavicy*). Asystentami Rooma byli: Radoš Novaković (jeden z najważniejszych reżyserów jugosłowiańskich lat 50.), Trajče Popov (twórca macedoński, autor m.in. słynnego filmu *Krwawe macedońskie wesela / Makedonska krvava svadba*, 1967/) i Gustav Gavrin (twórca m.in. filmów wojennych, takich jak *Czerwony kwiat / Crveni cvet*, 1950/ czy *Byłam silniejsza / Bila sam jača*, 1953/). Eduardowi Tisse asystowali Žorž Skrigin (wybitny reżyser i operator jugosłowiański urodzony w Odessie) i Anton „Harry” Smeh (operator ze Słowenii). Asystentem autora muzyki Jurija Birjukowowa był kompozytor Josip Štolcer-Slavenski. Twórcy scenografii, Aleksiejemu Utkinowi, asystowali artysta-plastyk Jozo Janda oraz scenograf Miomir Denić, który później pracował między innymi z Andrzejem Wajdą przy realizacji *Powiatowej Lady Makbet* (1962). Ponadto dublerem Biersieniewa został słoweński aktor teatralny i filmowy Lojze Drenovec. Oprócz wymienionych filmowców w ekipie znaleźli się także France Štiglic (czołowy słoweński reżyser lat 50. i 60.)<sup>14</sup> oraz Aleksandar Sekulović (znakomity operator) – ich funkcje nie są sprecyzowane przez źródła. Wsparciem organizacyjnym i komunikacją z czynnikami partyjnymi zajmował się Radovan Zogović (kierownik serbskiego Agitpropu<sup>15</sup>). Trzeba też zaznaczyć, że na planie pracowało wielu innych Jugosłowian, o których źródła milczą.

Z zachowanych dokumentów wynika, że pierwotnie projekt miał być koprodukcją<sup>16</sup>. Nie jest jasne, co zdecydowało o rezygnacji z tego zamierzenia, istnieją natomiast liczne świadectwa mówiące o narastających tarciach, napięciach, a także otocze skandalu, jaka towarzyszyła całemu przedsięwzięciu. Aspirujący jugosłowiańscy filmowcy, wywodzący się w większości z ekip realizujących kroniki frontowe lub grup teatralnych, początkowo podchodzili do produkcji z dużym entuzjazmem. W uczestnictwie w profesjonalnym projekcie ważnego radzieckiego reżysera widzieli szansę na rozwój kariery i cenną okazję do zdobycia wiedzy. Trzeba pamiętać, że kino radzieckie cieszyło się wówczas w Jugosławii ogromną estymą.

Kulisy pracy nad filmem wspomina w jednej ze swoich autobiograficznych książek *Vlast i pobuna [Władza i rebelia]* Milovan Đilas, późniejszy dysydent, który w latach 50. opowiedział się za transformacją ustrojową Jugosławii w kierunku demokracji wielopartyjnej, za co został poddany przez reżim szeroko zakrojonej kampanii oczerniającej, a w końcu skazany na więzienie<sup>17</sup>. W okresie powojennym Đilas, zasłużony weteran walk z okupantem, kierował jugosłowiańskim Agitpropem. Według Đilasa współpraca przy filmie przebiegała w atmosferze

konfliktu i wzajemnego niezrozumienia. Pomimo deklarowanego braterstwa kulturowo-politycznego relacje między sowiecką i jugosłowiańską częścią ekipy były dalekie od równości czy partnerstwa. Dilas porównuje wręcz bezceremonialne nastawienie strony sowieckiej do najazdu hord mongolskich<sup>18</sup>, wspomina też o libacjach i orgiach, o których powszechnie wiedziano i które budziły niesmak wśród licznych przedstawicieli kierownictwa KPJ<sup>19</sup>. Ekipa radziecka pozostawała głucha na wysuwane przez jugosłowiańskich filmowców i oddelegowanych do produkcji partyjnych oficjeli sugestie modyfikacji zaprezentowanej w filmie wizji najnowszych wydarzeń historycznych, licząc się z ich zdaniem jedynie w kontekście regionalnej specyfiki bośniackiego folkloru. Niezadowolenie strony jugosłowiańskiej budziły sposób prezentacji Tity oraz fałszujące prawdę historyczną uwypuklenie roli Armii Czerwonej w walkach na terenie Jugosławii. Dilas nie pozostawia suchej nitki także na gotowej produkcji, nazywając ją *banalną, pełną frazesów opowieścią o powstaniu wieśniaków*<sup>20</sup>. Autor twierdzi, że film poniósł porażkę wśród jugosłowiańskiej publiczności oraz krytyków, którzy *nie byli zachwyceni, pomimo iż szczerze identyfikowali się z Sowietami*<sup>21</sup>.

Dilas odnotowuje też niezadowolenie samego Tity, który w reakcji na film miał *plonąć ze wstydu*<sup>22</sup>. Być może właśnie kreacja Biersieniewa i sposób przedstawienia jugosłowiańskiego wodza rewolucji stały się najważniejszą przyczyną odrzucenia filmu przez czynniki oficjalne KPJ oraz tamtejszą publiczność. Biersieniew spędził sporo czasu z Titą, który początkowo całym sercem sprzyjał projektowi<sup>23</sup>; aktor miał w ten sposób zbliżyć się i upodobnić do swojego bohatera. Ostatecznie jednak jego interpretacja okazała się daleka od realizmu: została utrzymana – podobnie jak cały film – w tonacji monumentalnej, styl gry jest mocno sceniczny, a wykreowana postać to prorok, wizjoner i gorący antyfaszysta głoszący hasła internacjonalistyczne; w każdej scenie emanuje z niego dostojeństwo typowe dla kina kultu jednostki. Tito Biersieniewa należy do galerii postaci-pomników kina stalinowskiego, które Evgeny Dobrenko charakteryzuje jako *pozbawione osobowości figury mitologiczne – ruchome pomniki lub mówiące posągi*<sup>24</sup>. Jawi się jako bohater uduchowiony, zadumany i pozbawiony poczucia humoru.

Tito nie jest głównym bohaterem filmu, ale pozostaje postacią centralną pod względem ideologicznym i sensotwórczym. *W górach Jugosławii* realizuje charakterystyczny model narracyjny kina stalinowskiego (spełniony w sposób wzorcowy w *Przysiędze / Kljatwa*, reż. Micheil Cziaureli, 1946 /). A zatem: główny wątek dotyczy postaci fikcyjnych, a ich losy są splecione z opowieścią o przywódcy, z którym spotkania determinują wybory i kształtują świadomość bohaterów. Wątek fikcyjny dominuje z perspektywy czasu ekranowego, ale to wątek wodza stanowi o znaczeniowym sednie opowieści.

Film jest skonstruowany z epizodów, które dzielą długie elipsy czasowe. Akcja obejmuje okres od 22 czerwca 1941 r. do wyzwolenia Belgradu (20 października 1944 r.). Główny wątek fabularny opowiada o losach Slavka Babicia (Nikołaj Mordwinow), który z prostego, dumnego i pracowitego rolnika przeistacza się w bohatera ruchu oporu i bliskiego współpracownika Tity. Slavko początkowo dystansuje się od argumentów komisarza partyjnego Dušana (Stane Česnik), ale w końcu przekonuje się, że wojna dotyczy każdego, i podejmuje walkę z okupantem, stając na czele grupy wieśniaków. Wkrótce jego oddział zmienia się w zdy-

scypinowaną, dobrze zorganizowaną jednostkę militarną, a Slavko zdobywa przyjaźń i szacunek Tity, którego wielbi ponad wszystko. Wątek Slavka osiąga dramaturgiczne apogeum, kiedy czetnicy porywają jego młodą żonę Milicę (T. Likar), by zmusić go do uległości. Ten pozostaje jednak nieugięty, tym samym sprowadzając na nią śmierć. Zgodnie z socrealistyczną konwencją wątek protagonisty również kończy się jego heroiczną śmiercią (tutaj z rąk zdradliwych czetników). Ideologicznie znaczące są także losy postaci drugoplanowych, takich jak czerwo-noarmista Aleksiej Gubanow (Wsiewołod Sanajew), uciekinier z obozu jenieckiego, który walczy ramie w ramie z partyzantami, wcielając w życie idee braterstwa między socjalistycznymi narodami, lub Andża (Olga Żyzniewa), która, pragnąc zmyć plamę na honorze rodziny (jej mąż okazał się tchórzem, za co zginął z rąk Slavka), posyła do walki nastoletniego syna. Wątki fikcyjne przeplatają się ze scenami prezentującymi postaci historyczne. Poza Titą sportretowane są „czarne charaktery” historii najnowszej: Erwin Rommel (Bojan Stupica), przywódca ustaszy Ante Pavelić (niewymieniony w czołówce) i przywódca czetników Draža Mihailović (w tej roli Afrić).

Pomimo propagandowego charakteru projektu osobowości wybitnych twórców (zwłaszcza Rooma i Tisse) odcisnęły się na gotowym dziele. Powstał film dziwny, ale zajmujący. Z pewnością niepozbawiony walorów estetycznych, choć jako całość okazał się artystyczną porażką, z góry skazaną na niepowodzenie próbą pogodzenia sprzeczności: socrealistycznego dogmatu i nieśmiałych wysiłków na rzecz wskrzeszenia ducha zakazanej awangardowej tradycji estetycznej. Niektóre ujęcia Tisse są niezwykle wysmakowane, skomponowane zgodnie z konstruktywistyczną dominantą geometryczną (podporządkowującą rzeczywistość formie, a nie formę rzeczywistości). Wszelkie odstępstwa od socrealistycznej zasady prymatu treści nad formą zostały jednak zrównoważone niemal fanatyczną żarliwością ideologiczną. Można odnieść wrażenie, że twórcy „zabezpieczali się” w ten sposób przed możliwym zarzutem o skrzywienie formalistyczne. W rezultacie powstała synteza niedoskonała, popękana. Eksperyment został spauperyzowany, wtłoczony w ciasny gorset użyteczności komunikacyjnej i jednoznaczności przekazu ideologicznego – zarazem w filmie jest obecny element naddatku stylistycznego, a w konsekwencji (być może niezamierzenie) także znaczeniowego. W niektórych scenach można doszukać się dekonstrukcji schematu poprzez jego hiperbolizację do granic deformacji lub autoparodii.

## Efekt Kuleszowa i kolonialne spojrzenie

Szczególnie użytecznym narzędziem, które pomoże odczytać zabiegi formalno-ideologiczne zastosowane przez twórców filmu *W górach Jugosławii*, jest pojęcie efektu Kuleszowa. Nie odwołuję się tu do najbardziej rozpoznawalnego z eksperymentów Lwa Kuleszowa – dotyczącego przypisywania przez widza różnych emocji ujęciom twarzy Iwana Mozzuchina zestawionym z ujęciami znaczących obiektów – ale do tego, w którym za pomocą montażu wytwarza się nieistniejący empirycznie miejski krajobraz. W eksperymencie tym zdjęcia zrealizowane w Moskwie i Waszyngtonie zostały zmontowane w sekwencję, którą pozbawieni kontekstu widzo-





Ujęcie 1



Ujęcie 2



Ujęcie 3



Ujęcie 4



Ujęcie 5



Ujęcie 6



Ujęcie 7



Ujęcie 8



Ujęcie 9



Ujęcie 10



Ujęcie 11



Ujęcie 12

wie odczytywali jako ukazującą jednolitą, spójną przestrzeń<sup>25</sup>. Co istotne, warunkiem koniecznym, aby zaistniał efekt Kuleszowa o charakterze topograficznym, jest brak ujęcia ustanawiającego<sup>26</sup>. Pamiętając o tym mechanizmie, warto przyrzeć się uważnie sekwencji inicjalnej filmu *W górach Jugosławii* – kryjącej w sobie elementy znaczeniowe, które mogą okazać się kluczowe dla wymowy całości.

Cała sekwencja inicjalna (poprzedzająca właściwe zawiązanie akcji filmu, które następuje w momencie przybycia Dušana do rodzinnej wsi Slavka) jest wyrazistym przykładem kolonialnego spojrzenia na ukazywaną czasoprzestrzeń (w wymiarze kulturowym i historycznym). Jej analiza wykaże, że twórcy filmu pozbawiają kolonizowaną kulturę autonomii i podmiotowości; odsłoni także ukryte dychotomie występujące między imperialnym centrum i podporządkowanymi peryferiami. Sekwencja trwa cztery i pół minuty i jest stosunkowo rozbudowana – w jej skład wchodzi czołówka oraz dwie wyraźnie oddzielne (tematycznie i stylistycznie) sceny. Pierwsza z nich wprowadza widza w kontekst okupowanego Belgradu i przedstawia zamkniętą mikrohistorię zastrzelenia niemieckiego oficera przez członka ruchu oporu. Poniżej dokonuje szczegółowego rozbioru tej nieco ponad minutowej sceny, aby wykazać, że została ona zrealizowana z zastosowaniem kuleszowskiej metody konstruowania miejskiego krajobrazu. Druga scena koncentruje się na postaci Tity, który zabiera głos na posiedzeniu KC Komunistycznej Partii Jugosławii. Choć scena ta jest na pozór dość wiernie osadzona w znanej historykom faktografii, to jednak rozkład akcentów znaczeniowych, a także ingerencja w chronologię wydarzeń historycznych świadczą o świadomej manipulacji faktami, które zostają podporządkowane jednej z trzech naczelnych tez filmu, głoszącej, iż wybuch powstania partyzanckiego w Jugosławii był bezpośrednią reakcją na napaść Trzeciej Rzeszy na ZSRR<sup>27</sup>.

Pierwsze, co ukazuje się oczom widza, to plansza z napisem: *Film został nakręcony w Jugosławii – na miejscach historycznych bojów narodowowyzwoleńczej Armii Jugosławii*. Jednak wbrew zawartej w tym wprowadzeniu sugestii autentyczności przestrzennego umiejscowienia prezentowanych w filmie wydarzeń historycznych twórcy wydają się mało zainteresowani precyzyjnym czy wiernym odwzorowaniem realnych przestrzeni (w znaczeniu geograficznym czy topograficznym), z dużą dowolnością dostosowują je bowiem do własnej wizji artystycznej (oraz przyjętej perspektywy ideologicznej). Dość powiedzieć, że najczęściej pojawiającym się tłem scenograficznym jest hotel Kvarner w nadmorskiej Opatiji (położonej w Istrii), gdzie zrealizowano nie tylko sceny we wnętrzach, ale także plenerowe. Kvarner – ahistorycznie – stał się tłem narad sztabów oficerskich zarówno naziistów, jak i partyzantów. Ten najstarszy hotel w Chorwacji, który prezentuje się na tle Morza Adriatyckiego niczym malownicze zamczysko, egzemplifikuje na poły baśniową wizję Jugosławii. Kraj ten – jego kultury, krajobrazy, historie i biografie – jawi się w filmie Rooma jako kolonialny fantazmat, przestrzeń skonstruowana, w ramach której odległe od siebie miejsca, wartości i tożsamości zostały „pozszywane” przy użyciu zabiegów montażowych i manipulacji scenariuszowych.

Przyjrzyjmy się temu krok po kroku. Po omówionej powyżej planszy następuje pięciosekundowe ujęcie (prawdopodobnie dokumentalne) ukazujące partyzantów. Młodzi mężczyźni i młode kobiety maszerują czwórkami. Epika zrywu partyzanckiego zostaje w ten sposób ustanowiona głównym tematem filmu. Na-

stępnie rozpoczyna się czołówka, w której ujawnia się dominacja strony sowieckiej. Napisy grażdanką widnieją na tle nieruchomych kadrów przedstawiających pejzaże Dalmacji lub Istrii. Większość wspomnianych wcześniej jugosłowiańskich członków ekipy nie została wyszczególniona. Poza aktorami wymieniono tylko nazwiska Nikoli Popovicia, Antona Smeha, Trajče Popova (omyłkowo podpisany jako D. Popov) oraz Gustava Gavrina. Vjekoslav Afrić został podpisany jedynie jako aktor (w podwójnej roli – Draży Mihailovicia i partyzanta Ivo), mimo że większość źródeł wskazuje, iż podobnie jak Popović pełnił funkcję drugiego reżysera<sup>28</sup>.

Pierwsza plansza przedstawiająca role główne zawiera nazwiska czworga aktorów radzieckich (kolejno: Biersieniew, Mordwinow, Żyzniewa, Sanajew), z których tylko ostatni gra postać Rosjanina (żołnierza Armii Czerwonej). Następnie pojawia się plansza anonsująca udział aktorów Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii; listę nazwisk otwiera T. Likar (grająca Milice), której przebieg kariery czy nawet pełne imię pozostaje nieznane historykom filmu. W tle czołówki pobrzmiwa marszowa melodia parafrazująca znany motyw z pieśni partyzantkiej *Druže Tito, mi ti se kunemo* [*Towarzyszu Tito, walczymy z wami*]. Chór śpiewa po rosyjsku: *Flagę wojsk Tity niesie cały naród*. Styl i wykonanie wpisują się w główny nurt ówczesnej sowieckiej muzyki filmowej. Dodajmy, że w dalszych częściach partytury pojawiają się jeszcze inne nawiązania do lokalnej kultury muzycznej, jednak podobnie jak w uwerturze zostały one zawłaszczone i podporządkowane tematowi bezpośrednio wyrastającym z sowieckiej muzyki socrealistycznej.

Po czołówce pojawia się kolejna plansza informacyjna. Dotyczy ona czasu i miejsca akcji: „Stolica Jugosławii Belgrad 22 czerwca 1941 roku”. Wybór tego akurat dnia jest oczywiście nieprzypadkowy, ma on bowiem fundamentalne znaczenie w historiografii ZSRR: rozpoczęła się wtedy „operacja Barbarossa”. Data 22 czerwca była wszechobecna i głęboko symboliczna w kulturze wizualnej i narracyjnej Związku Radzieckiego z czasów wielkiej wojny ojczyźnianej i później. Jak wykaże w dalszej analizie, w przypadku filmu *W górach Jugosławii* takie usytuowanie czasu akcji stanowi akt symbolicznej dominacji ze strony hegemonu, polegający na wpisaniu najnowszych dziejów strony podporządkowanej we własną matrycę historiograficzną.

Zanim przystąpimy do analizy pierwszej sceny z sekwencji inicjalnej, należy zwrócić uwagę na pewnego rodzaju taktykę mylenia tropów, z jaką mamy tu do czynienia. Widz koncentruje się na szczegółach akcji, mając wszelkie powody, by zakładać, że wprowadzony w pierwszej scenie wątek młodego zamachowca będzie kontynuowany w dalszej części filmu. Dopiero później okazuje się, że stanowi on osobną, zamkniętą całość o istotnej funkcji kompozycyjnej i ideologicznej, ale nie fabularnej. Analizując sytuację odbiorczą, należy wziąć pod uwagę, że widz w większym stopniu koncentruje się na akcji (ukazywanych wydarzeniach, które bierze za istotne dla rozwoju fabularnego), w mniejszym zaś na topografii czy innych elementach wiążących świat filmu z rzeczywistością empiryczną (których to kwestii będzie dotyczyła poniższa analiza). Z pewnością jednak, nawet jeśli reakcje odbiorcze, o których piszę dalej, zachodzą poniżej progu świadomości, wpływają one na recepcję sceny.

Co istotne, poniższa scena, podobnie jak szereg późniejszych sekwencji filmu, nie rozpoczyna się od konwencjonalnego ujęcia ustanawiającego (dają-

cego ogólne pojęcie o rozmieszczeniu przedstawionej sytuacji w przestrzeni). Przypomnijmy, że brak ujęcia ustanawiającego to warunek *sine qua non* zaistnienia efektu Kuleszowa.

Pierwsza scena sekwencji inicjalnej składa się z dwunastu ujęć:

1. Ujęcie typu *tilt shot* (panorama wertykalna) z dołu do góry ukazujące charakterystyczny budynek Pałacu Albania położony w centrum Belgradu. Pod koniec ujęcia oczom widza ukazuje się niemiecki żołnierz stojący na dachu, symbolicznie górujący nad miastem. W tle słychać parodię niemieckiej muzyki wojskowej.

2. Widok z dachu Pałacu Albania. Na pierwszym planie znajdują się uzbrojeni w działa maszynowe niemieccy żołnierze. Spoza kadru dobiega krzykliwy głos lektora, tym samym staje się jasne, że mamy do czynienia z parodią nazistowskiej propagandy.

Lektor: *Achtung, Achtung!*

3. Pałac Albania z żabiej perspektywy, z lewej strony kadru widać megafon z napisem „Belgrad”. Lektor kontynuuje w języku rosyjskim, imitując tembr głosu spikerów nazistowskich kronik propagandowych.

Lektor: *Zwycięstwo, zwycięstwo, zwycięstwo!*

*Dziś nasze samoloty zbombardowały miasta: Mińsk, Kijów, Odessa...*

4. Zbliżenie na megafon z napisem „Belgrad” na jasnym tle.

Lektor: *...Sewastopol. Zwycięstwo, zwycięstwo...*

5. Parada niemieckich czołgów pod budynkiem parlamentu; symboliczne przejście władzy. Budynek parlamentu znajduje się na placu Nikoli Pašicia, oddalony jest od Pałacu Albania o około 500 metrów w linii prostej.

Lektor: *...zwycięstwo!* [pauza] *Zwycięstwo, zwycięstwo! Wielka niemiecka...*

6. Zbliżenie na niemieckiego oficera. Widz nie otrzymuje informacji na temat jego umiejscowienia, zakłada zatem, zgodnie z mechanizmami opisanymi przez Klueszowa, że jest on jednym z żołnierzy widocznych na ujęciu piątym bądź niewidocznym w kadrze obserwatorem parady pod budynkiem parlamentu (bohater poprawia monokl, co dodatkowo sugeruje, że patrzy na paradę).

Lektor: *...armia przecięła granice Związku Radzieckiego!*

7. Bardzo krótkie, niespełna sekundowe, ujęcie bojownika ruchu oporu wychodzącego zza rogu ulicy (niepełny plan amerykański). Szerszy kontekst topograficzny wciąż pozostaje nieujawniony, widz nadal zakłada, że akcja toczy się naprzeciwko budynku parlamentu.

8. Mężczyzna oddaje strzał do niemieckiego oficera, którego widzimy teraz po raz pierwszy w szerszym otoczeniu. Okazuje się, że znajduje się on u stóp Pałacu Albania.

Lektor: *Zwycięstwo...*

9. Niemiecki oficer w agonalnym skurczu; w tle nadal widać Pałac Albania.

Lektor: *...zwycięstwo...*

10. Zamachowiec oraz młoda kobieta (w domyśle również działaczka ruchu oporu) biegną przez Plac Republiki, rozdzielają się pod pomnikiem księcia Mihaila Obrenovicia i uciekają w przeciwnych kierunkach. Znajdują się teraz na północ od Pałacu Albania, w odległości co najmniej 250 metrów od miejsca,

w którym zamachowiec znajdował się na ujęciu ósmym, przy czym przyspieszony rytm cięć (zageszczenie dramaturgiczne) sugeruje, że ujęcie następuje natychmiast po poprzednim, podobnie jak ujęcie dziewiąte nastąpiło natychmiast po ujęciu ósmym.

Lektor: *...zwycięstwo!*

11. Żołnierze niemieccy na dachu Pałacu Albania strzelają w kierunku południowo-wschodnim.

12. Żołnierze niemieccy na dachu Pałacu Albania strzelają w kierunku północnym.

Co istotne z perspektywy niniejszej analizy, odbiór omawianej sceny różni się w zależności od tego, czy widz orientuje się w topografii Belgradu, czy też nie. Można zakładać, że widz, który nigdy nie był w tym mieście, przyjmuje sytuację jako rozgrywającą się w jednolitej przestrzeni, a poszczególne ujęcia uznaje za następujące po sobie bezpośrednio – bez elips czasowych. Natomiast z punktu widzenia odbiorcy o choćby pobieżnej znajomości topografii centrum Belgradu scena jawi się jako co najmniej konfundująca i niekoherentna. Porównajmy zatem, jak tę samą scenę odbiera widz znający centrum Belgradu i widz nieznający go.

Punktem kluczowym jest ujęcie ósme. Widz znający Belgrad zaczyna w tym momencie postrzegać sytuację odmiennie od widza nieznającego tego miasta. Co ważne, ujęcie to stanowi też kulminację dramaturgiczną i sedno znaczeniowe całej sceny. Strzał pada dokładnie w momencie, kiedy lektor po raz kolejny wykrzykuje słowo „zwycięstwo”. Widz nieznający Belgradu dekoduje zawartość ideologiczną zgodnie z intencją nadawczą, a zatem przyjmuje, że istotą znaczeniową tego ujęcia jest dialektyczne zestawienie „przedrzeźnianych” kronik nazistowskich i zawartej tam kłamliwej wizji świata oraz stanu faktycznego, gdzie naród Jugosławii (w domyśle: na wzór narodu radzieckiego) podejmuje walkę z okupantem.

Z punktu widzenia widza znającego Belgrad ujęcie ósme niesie również naddatek znaczeniowy, którego oddziaływanie nie odpowiada intencji nadawczej. Naddatkiem tym jest zaskakująca informacja topograficzna. Ponieważ wcześniejsze trzy ujęcia sugerowały ciągłość lokacji, widz znający Belgrad musi odczuwać (na jakimś poziomie odbioru) przynajmniej chwilowe zagubienie w przestrzeni diegetycznej, połączone z rodzajem kognitywnego dyskomfortu. Zakładając „dobrą wolę” takiego oglądającego, można przyjąć, że zorientowany się, iż niemiecki oficer nie stoi naprzeciwko parlamentu, lecz u stóp Pałacu Albania, widz zaczyna postrzegać zamach jako wydarzenie równoległe, rozgrywające się w odległości kilkuset metrów od przestrzeni ukazanej na ujęciu piątym. Ale nawet przyjąwszy, że w czasie agonii zastrzelonego Niemca (ujęcie dziewiąte) zamachowiec zdążył przebiec spod Pałacu Albania na Plac Republiki (pomijając już nawet, że przy ostrzale z góry byłaby to najmniej korzystna z możliwych dróg ucieczki), z punktu widzenia odbiorcy znającego Belgrad zakończenie sceny i tak zostało zmontowane nielogicznie lub – w najlepszym razie – achronologicznie. Oto Niemcy oddają najpierw serię w kierunku, w którym zamachowca już od dłuższej chwili nie ma, a dopiero w następnym ujęciu strzelają w odpowiednią stronę, co jest pozbawione sensu (byłby on nieco większy, gdyby zamienić kolej-



ność ujęć dziesięć i jedenaście). Tymczasem widz niezający Belgradu przyjmuje bezkrytycznie konstrukt montażowy zrealizowany w czysto kuleszowskim duchu: na ujęciu dziesiątym widzimy dwie osoby rozbiegające się w przeciwnie strony, na następnych dwóch ujęciach widzimy Niemców otwierających ogień na dwie strony świata – wszystko się zgadza.

Konstruując na nowo przestrzeń centrum Belgradu, twórcy filmu nie posunęli się tak daleko jak Kuleszow w przywołanym wcześniej eksperymencie. Poszczególne plenery znajdują się w tej samej okolicy (w promieniu kilkuset metrów), ale są od siebie oddalone na tyle, że przemieszczenie się między nimi musiałyby zająć bohaterom od jednej do kilku minut. Trzeba też mieć na uwadze, że gdy realizowano zdjęcia, wiele budynków w centrum Belgradu legło w gruzach wskutek niedawnych bombardowań i walk ulicznych, a zatem zastosowanie „metody kuleszowskiej” mogło być podyktowane koniecznością ukrycia ruin, które w 1941 r. (gdy rozpoczyna się akcja) były jeszcze nienaruszonymi budynkami. Niemniej, przykład ten ilustruje charakterystyczną dla spojrzenia kolonialnego dowolność w traktowaniu prezentowanej rzeczywistości i tendencję do podporządkowywania stanu faktycznego potrzebom artystycznym (w tym przypadku: ideologicznym).

Brak zgodności pomiędzy ekranową prezentacją i rzeczywistością empiryczną wywołuje u widza znającego Belgrad pewien dysonans poznawczy. Drobne nieścisłości w rozkładzie topograficznym skutkują podważeniem ciągłości czasoprzestrzennej i wprowadzają widza w stan sceptycyzmu odbiorczego. Sądzę, że z dużą pewnością można stwierdzić, iż nie takie były intencje twórców. Naruszenie efektu zawieszenia niewiary stało się raczej skutkiem ubocznym typowo kolonialnej arogancji w podejściu do przedstawianej peryferyjnej rzeczywistości.

Przykład ten pokazuje zatem, że założonym odbiorcą docelowym filmu był przede wszystkim widz sowiecki, dla którego szczegóły topograficzne stolicy Jugosławii nie miały istotnego znaczenia. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że Room i Tisse nie zaprzętały sobie głów tym, jak scena ta zostanie odebrana przez widza jugosłowiańskiego, ale raczej, w sposób typowy dla mentalności kolonizatora, to jest bezrefleksyjnie, automatycznie i paternalistycznie, przyjęli milczące założenie o braku podmiotowości strony kolonizowanej.

Druga część sekwencji inicjalnej dostarcza kolejnego przykładu odstępstwa od stanu faktycznego, które mogłoby się wydawać nieznaczące, ale w rzeczywistości jest jedną z owych małych różnic o dużym znaczeniu, których suma przesądza o wymowie ideologicznej filmu. Tym razem przedmiotem manipulacji stała się nie przestrzeń, lecz czas.

Scena, nakręcona najprawdopodobniej w hotelu Kvarner, rozpoczyna się od roletki – przejścia montażowego konwencjonalnie sugerującego istotną zmianę jakościową. Plastycznie silnie odróżnia się ona od poprzedniej, charakteryzuje ją jasna kolorystyka i mocne naturalne oświetlenie (zdjęcia prawdopodobnie kręcono na dziedzińcu lub w pomieszczeniu z przeszklonym dachem). Scenerię tworzą ściany z białego kamienia, łuki i kolumny, sprawiające wrażenie przestrzeni uroczystej, surowej, oszczędnej. W kompozycji poszczególnych kadrów widoczna jest skłonność do geometryzacji, która jednak nie przytłacza treści, lecz ją uwypukla. W spotkaniu uczestniczy Tito oraz sześciu działaczy partyj-

nych (wyłącznie mężczyzn) – siedzą w fotelach ustawionych w krąg. Tito ubrany jest w jasny garnitur, który harmonijnie wkomponowuje się w kamienne tło, upodabniając go do pomnika.

W pierwszym ujęciu, którego z pewnością nie nazwalibyśmy konwencjonalnym ujęciem ustanawiającym, widzimy Titę zmierzającego pewnym krokiem w stronę kamery. Pojawia się nowy narrator ponadkadrowy – to już nie kłamliwy spiker nazistowskiej „szczekaczki”, lecz wyraziciel „naszego”, sowieckiego dyskursu oficjalnego, a zatem opowiadacz prawdomówny (z punktu widzenia wewnętrznej logiki tekstu). Narrator aksamitnym głosem informuje: *I tego samego dnia w Belgradzie, pod przewodnictwem towarzysza Tity, spotkał się konspiracyjnie Komitet Centralny Komunistycznej Partii Jugosławii, aby zorganizować naczelny sztab ruchu partyzanckiego*. Mamy tu do czynienia z misternie utkaną i niewątpliwie świadomą manipulacją. Otóż spojrzawszy do kalendarium ruchu partyzanckiego, moglibyśmy odnieść wrażenie, że narrator tylko nieznacznie rozmija się z prawdą. Owszem, 22 czerwca na wieść o ataku Trzeciej Rzeszy na ZSRR Tito faktycznie zwołał posiedzenie KC<sup>29</sup>, jednak sztab naczelny ruchu partyzanckiego został uformowany kilka dni później (27 czerwca). Tego rodzaju nieścisłość można byłoby w zasadzie uznać za nieistotny i dopuszczalny skrót scenariuszowy – tyle tylko, że dla dalszej strategii ruchu partyzanckiego przesadzające okazało się kolejne posiedzenie, zwołane 4 lipca, a więc niecałe dwa tygodnie po otwarciu przez Niemców frontu wschodniego. Było to wydarzenie o dużo donioślejszej randze historycznej i większym znaczeniu dla jugosłowiańskiej samoidentyfikacji niż spotkanie zwołane na szybko 22 czerwca. To 4 lipca podjęto decyzję o wszczęciu zbrojnego powstania przeciwko okupantom<sup>30</sup>, dzień ten był obchodzony w Jugosławii jako święto narodowe pod nazwą „Dzień bojownika” (*Dan borca*). Willa Vladislava Ribnikara, w której odbyło się to spotkanie, do 2000 r. funkcjonowała jako Muzeum 4 Lipca (*Muzej 4. juli*), co wskazuje, jak istotne dla dyskursu tożsamościowego Jugosławii było podkreślenie właściwej daty przełomowego posiedzenia KC KPJ.

Scena posiedzenia KC w filmie *Rooma* jest ewidentnie wzorowana na tym właśnie wydarzeniu. Świadczy o tym nie tylko uroczysta atmosfera zebrania (Tito mówi: *Dzisiaj zaczynamy historię nowej Jugosławii*), ale także skład osobowy. Wprawdzie delegaci nie zostają przedstawieni z imion i nazwisk, ale na podstawie charakterystyki aktorów z dużym prawdopodobieństwem możemy zidentyfikować Aleksandra Rankovicia, Milovana Đilasa i Edvarda Kardelja<sup>31</sup>, a być może także innych spośród czołowych działaczy komunistycznych obecnych na zebraniu 4 lipca (Ivan Milutinović, Ivo Lola Ribar, Svetozar Vukmanović, Sreten Žujović).

Podobnie jak w przypadku poprzedniej sceny mamy tu do czynienia z pewną – wydawałoby się nieznaczną – ingerencją w chronologię wydarzeń, którą w zasadzie można by usprawiedliwić skrótami scenariuszowymi, gdyby nie jej istotność ideologiczna. Kolejność zdarzeń miała potwierdzać tezę, że ruch partyzancki zainicjował swą działalność na skutek rozpoczęcia wojny między ZSRR a Trzecią Rzeszą. Skonstruowany przez twórców filmu tok wydarzeń fabularnych wpisywał się w szerszą radziecką strategię narracyjną mówiącą, że pomimo swych niepodważalnych zasług jugosłowiańscy powstańcy nie mogliby odnieść sukcesu, gdyby nie wsparcie militarne Związku Radzieckiego (w perspektywie

geopolitycznej kwestia ta stanowiła jeden z najistotniejszych punktów zapalnych na linii Belgrad-Moskwa).

Film *Rooma* reprezentuje kolonialne spojrzenie na przebieg II wojny światowej w Jugosławii. Dochodzi w nim do symbolicznego splecenia wojennych losów obu krajów i wtłoczenia wydarzeń historycznych w zdeterminowany przez czynniki ideologiczne szablon interpretacyjny. Opowieść pozornie oddająca część jugosłowiańskiej epopei narodowowyzwoleńczej faktycznie wpisuje się w matrycę wspierającą wizję nadrzędnej roli Armii Czerwonej w wojnie antyfaszystowskiej. Związek Radziecki to siła prowadząca świat naprzód, a jugosłowiańscy partyzanci są wprawdzie pomocni w dziele antyfaszystowskim, ale ich walka nie ma charakteru podmiotowego czy suwerennego. Historia najnowsza Jugosławii jawi się jako w pełni zależna od sprawstwa geopolitycznego Związku Radzieckiego.

### Drobne różnice i głębokie konflikty

Teoretycy propagandy doskonale wiedzą, że nie opiera się ona na „Wielkim Kłamstwie”<sup>32</sup>, ale na drobnych ingerencjach. Suma małych zmian konstruuje nowe znaczenie. Pojedyncze odstępstwa (dajmy na to, położenie Pałacu Albania czy dokładna data decydującej narady KC KPJ) są pozbawione ciężaru, a skalę zmiany ujawnia dopiero holistyczne spojrzenie. Wszystkie drobne przesunięcia i modyfikacje zostają wprowadzone w myśl jednej naczelnej idei, jaką jest podporządkowanie dyskursu i strategii reprezentacji kolonizowanego do wzorów imperium. Instancja narracyjna przyjmuje postawę opowiadania „o nich dla nas” – auto-obrazy i auto-definicje kolonizowanych tracą znaczenie, a zastępują je obrazy i definicje wytworzone przez centrum na własny użytek.

Za symptomatyczną można uznać rozbieżność reakcji krytyki sowieckiej i jugosłowiańskiej na *W górach Jugosławii*. Film *Rooma* wszedł na ekrany radzieckie w październiku 1946 r., podczas gdy premiera jugosłowiańska odbyła się w kwietniu 1947 r.. Interwał ten jest nie bez znaczenia, bowiem w tym czasie zdążył się silnie zintensyfikować konflikt między przywództwem obu państw. Prasa sowiecka okrzyknęła film arcydziełem<sup>33</sup>. W recenzjach powtarzały się porównania do *Czapajewa* i *Szczorsa* (reż. Ołeksandr Dowżenko, 1939) uważanych wówczas w ZSRR za modelowe dzieła epiki rewolucyjnej. Film odniósł też duży sukces frekwencyjny<sup>34</sup>. Zgoła odmiennie został on przyjęty w Jugosławii, gdzie nie przypadł do gustu publiczności<sup>35</sup>, a krytyka pominęła go milczeniem – ewidentnie znaczącym, biorąc pod uwagę, że był to okres, kiedy wciąż jeszcze zabraniano się otwarcie krytykować Sowietów. W toku kwerendy w zbiorach kinotek belgradzkiej i zagrzebskiej nie odnalazłem w ówczesnych czasopiśmie i biuletynach ani jednej recenzji *W górach Jugosławii*. Nie licząc przedruku z moskiewskiej „Prawdy”<sup>36</sup>, jugosłowiańska prasa ograniczyła się do publikacji notek informacyjnych pozbawionych elementu oceny czy komentarza.

Z przyczyn oczywistych nie ma tu miejsca na szczegółowy rozbiór wszystkich istotnych ideologicznie scen omawianego filmu. Spróbujmy jednak przynajmniej wskazać znaczące elementy, które mogły wywołać w powojennej jugosłowiańskiej widowni dysonans poznawczy podobny do zaobserwowanego wcześniej. Najbardziej uderzająca pozostaje kwestia użycia języka rosyjskiego,

mimo że tylko dla jednego z bohaterów jest to język ojczysty. Sytuacja, w której język mówiony filmu różni się od lokalnego języka portretowanej społeczności, nie jest oczywiście w historii kina niespotykana i bardzo często stanowi przejaw kolonialnej dominacji. Zgodnie z regułą znaną badaczom innych kolonialnych mocarstw język centrum staje się na obszarach peryferyjnych językiem elit, a także *lingua franca* na terenie całego imperium. Zmianym „ukłonem” w kierunku języka serbsko-chorwackiego jest wplatanie do dialogów pojedynczych wyrażań, które są łatwo zrozumiałe dla użytkowników języka rosyjskiego, na przykład *dru-govi* (towarzysze, przyjaciele), *velika hvala* (wielkie dzięki), *pobeda* (zwycięstwo). To zabieg kolonialny porównywalny chociażby do stosowanego w klasycznych westernach, gdzie Rdzenni Amerykanie używają języka angielskiego, co jakiś czas wplatając rozpoznawalne słowa „po indiańsku” (*wigwam, tomahawk, howgh* itd.).

Jako badacz z innego kręgu kulturowego powstrzymam się od szczegółowych uwag na temat obecnych w filmie nieścisłości etnograficznych. Nie trzeba jednak być ekspertem od bośniackiego folkloru, by dostrzec, że taniec *kolo* w wykonaniu Slavka ma więcej wspólnego z sowieckim baletem socrealistycznym niż z tańcem ludowym znanym z licznych filmów partyzanckich.

Uchybienia największej wagi miały naturę ideologiczną. Chodzi nie tylko o symboliczne podporządkowanie partyzanckiego zrywu Moskwie, lecz także o ukazanie przywódców sił kontrewolucyjnych jako karykaturalne, pozbawione decyzyjności i inicjatywy marionetki w rękach okupantów (choć można to uznać za zgodne z prawdą w przypadku Pavelicia, to jednak losy Mihailowicia miały bardziej skomplikowany przebieg). Być może jednak najtrudniejsze do zaakceptowania przez widownię jugosłowiańską (przynajmniej tę część, która identyfikowała się z ruchem partyzanckim) było przedstawienie Tity jako socrealistycznej ikony, oderwanego od rzeczywistości społecznej pomnika, stojącego w cieniu Stalina.

Jak wiemy, jugosłowiańscy członkowie ekipy usiłowali wpłynąć na radzieckich filmowców, tak aby wyeliminowali oni historyczne i kulturowe przekłamania. Dlaczego nie zostali wysłuchani? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Czy brało się to z imperialistycznej protekcyjności w podejściu do przedstawicieli dopiero powstającego przemysłu filmowego małego kraju? Czy może wynikało z faktu, że film był kręcony z myślą o widzu radzieckim, a jako produkt kinematografii totalitarnej musiał przede wszystkim pokrywać się z nadzorowaną przez cenzorów i aparaczków doktrynalną wizją działań na froncie jugosłowiańskim i roli, jaką odgrywała w nich Armia Czerwona? Zapewne odpowiedź na oba te pytania jest do pewnego stopnia twierdząca, jednak należy przy tym poczynić istotne zastrzeżenie. Uzasadnione wydaje się bowiem przekonanie, że we własnym mniemaniu radzieccy filmowcy ukazali nad wyraz pozytywny wizerunek partyzantów Tity, honorując ich zasługi, „wspaniałomyślnie” dzieląc się z nimi glorią zwycięstwa nad siłami faszystowskimi i przypisując im inicjatywę. Ponadto nobilitowali ruch partyzancki przy użyciu metod gloryfikacji i apoteozy socrealistycznej sztuki filmowej, a więc „najdoskonalszej” ze sztuk. Powstał obraz przefiltrowany przez wcześniejsze materiały sowieckiej propagandy filmowej podejmujące ten temat<sup>37</sup>, poskładany ze stereotypów, półprawd, elementów znaczeniowych, które w rzeczywistości ze sobą nie sąsiadowały. Perspektywa przyjęta przez autorów filmu nosi wszelkie znamiona spojrzenia kolonialnego: kreuje



*Slavica*, reż. Vjekoslav Afrić (1947)

pozornie pozytywny wizerunek kultury kolonizowanej, który jednak jest oparty na romantyzacji, infantylizacji i odarciu z podmiotowości, i jako taki służy przede wszystkim legitymizacji polityk kolonialnych.

Na zakończenie warto przywołać wspomnienie Vjekoslava Africia: *Zanim przystąpiliśmy do pracy nad „Slavicą”, wielu z nas (prawie cały sztab) pracowało w ekipie Mosfilmu nad filmem „W górach Jugostawii”. Przez cały czas kręcenia tego filmu byliśmy bardzo niezadowoleni ze sposobu interpretacji naszej walki narodowowyzwoleńczej. Ta „stalinowska” metoda prezentacji naszej rzeczywistości niejednokrotnie wydawała nam się głęboko obraźliwa. Dlatego też scenariusz „Slavicy” napisałem w pewnego rodzaju polemicznym nastroju<sup>38</sup>.*

Dwa pierwsze pełnometrażowe filmy jugosłowiańskie, *Slavica* i *Ten naród będzie żył* (oba wyreżyserowane przez współpracowników Rooma), powstały w polemice z filmem *W górach Jugostawii*. I choć powtarzają wiele z jego rozwiązań narracyjnych, to jednak należy je uznać za ważny krok w kierunku dekolonizacji dyskursu propagandowego. Wpływ filmu Rooma i sowieckiego socrealizmu jest dostrzegalny nie tylko we wspomnianych dziełach Africia i Popovicia, ale pośrednio także i w innych filmach partyzanckich powstałych w pierwszych latach istnienia tego gatunku, to znaczy na przełomie lat 40. i 50. Na tym etapie nie można jeszcze mówić o specyficznym jugosłowiańskim modelu gatunkowym, a raczej o wariacie modelu radzieckiego, który stopniowo ulegał procesom emancypacyjnym. W praktyce przejmowania dyskursu pionierzy jugosłowiańskiego filmu partyzanckiego nie tyle bowiem odrzucali czy kwestionowali wzorzec socrealistyczny, co raczej wprowadzali do niego coraz bardziej zdecydowane modyfikacje korekcyjne, zachowując zarazem w stanie niezmiennym liczne komponenty strukturalne i ideologiczne modelu wyjściowego. Raz jeszcze okazało się, że małe różnice potrafią odegrać kolosalną rolę.

Chociaż film partyzancki w swej dojrzałej postaci znacząco różnił się od radzieckiej epiki wojennej, to jednak droga do jego zdekolonizowania i osiągnięcia specyficznego narodowego modelu gatunkowego miała charakter ewolucyjny – a zatem wczesny model socrealistyczny, wytworzony tyleż w kontrze, co pod wpływem *W górach Jugostawii*, stanowił punkt wyjścia i źródło gatunku. Paradoks tej wyjątkowej relacji postzależnościowej polega na tym, że pomimo zawartych w filmie Rooma przeinaczeń jego znaczenie dla rozwoju filmu partyzanckiego i całego kina jugosłowiańskiego pozostaje bardziej istotne, niż skłonna jest przyznawać większość badaczy historii kina jugosłowiańskiego.

<sup>1</sup> Zob. M. Ranković, *Zaprodubljenofilmskoviđenje revolucije (Trideset godina jugoslavenskih igranih filmova o narodnoslobodilačkom ratu i revoluciji)*, w: *Rat, revolucija, ekran*, red. S. Ostojić, Spektar, Zagreb 1977, s. 63; I. Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1986-2006)*, Hrvatski filmski savez, V. B. Z., Zagreb 2008, s. 49; G. DeCuir Jr., *Jugoslovenski crni talas: Polemički film od 1963 do 1972 u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, Filmski centar Srbije, Beograd 2019, s. 129.

<sup>2</sup> E. M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000.

<sup>3</sup> M.in. G. C. Spivak, N. Condee, H. Ram, V. Chernetsky, *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space*, „PMLA” 2006, t. 121, nr 3, s. 828-835; N. Condee, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009; P. Gorlewska, *Postzależnościowe ujęcie tożsamości zbiorowej Rosjan w filmie „Ładunek 200” Aleksieja Bałabanowa*, „Politeja”

- 2013, nr 26, s. 617-626; „Teksty Drugie” 2014, nr 1 (wydanie specjalne: *Postcolonial or Postdependence Studies?*); E. Annus, *Soviet Postcolonial Studies: A View from the Western Borderlands*, Routledge, New York 2019; W. Ahejewa, *W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej*, tłum. I. Boruszkowska, Znak, Kraków 2023.
- <sup>4</sup> Nazwa Komunistyczna Partia Jugosławii (KPJ) funkcjonowała w latach 1920-1952, potem została zmieniona na Związek Komunistów Jugosławii (ZKJ; *Savez Komunistična Jugoslavije*, SKJ).
- <sup>5</sup> W latach 1946-1963 kraj nosił nazwę Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii, a dopiero od 1963 r. została przyjęta nazwa Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (SFRJ).
- <sup>6</sup> M.in. G. Miloradović, *Lepota pod nadzorom: sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji: 1945-1955*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 2012; I. Laković, D. Tasić, *The Tito-Stalin Split and Yugoslavia's Military Opening Toward the West, 1950-1954: In NATO's Backyard*, Lexington Books, Lanham, MD 2016; I. Banac, *With Stalin Against Tito: Cominformist Splits in Yugoslav Communism*, Cornwell University Press, Ithaca, London 2018; *The Tito-Stalin Split. 70 Years After*, red. T. Jakovina, M. Previšić, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences – FF Press – Ljubljana University Press, Zagreb – Ljubljana 2020.
- <sup>7</sup> Tj. reprezentacja historii i refleksji nad nią tworzona w obrazach wizualnych i w dyskursie filmowym. H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117.
- <sup>8</sup> Zob. J. Batinić, *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 13; M. Czerwiński, *Chorwacja. Dzieje, kultura, idee*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020, s. 570.
- <sup>9</sup> Zob. M. Gulić, M. Ninknović, *Mješovita jugoslovensko-sovjetska društva. Slučaj JUSTE*, „Istorija 20. Veka” 2014, t. 32, nr 1, s. 143-164.
- <sup>10</sup> Na temat antystalinowskiej propagandy w Jugosławii po 1948 r. zob. I. Peruško, *Čudovišni SSSR i mitska zemlja jugoslavija*, „Filološke studije” 2015, t. 13, nr 1, s. 13-33; D. Stipičić, *Antisovjetska filmska propagna u Jugoslaviji 1948-1952*, „Tokovi istorije” 2018, nr 1, s. 101-125.
- <sup>11</sup> Termin zapożyczyłem z tytułu książki Radiny Vučetić, *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* (wyd. Službeni glasnik, Beograd 2012); książka ta została przetłumaczona na angielski i ukazała się nakładem wydawnictwa Brill w 2020 r.
- <sup>12</sup> Por. M. Đilas, *Vlast i pobuna: Memoari*, EPH Liber, Zagreb 2009, s. 127.
- <sup>13</sup> I. Rajgorodskaja, *Jugoslawskoje kino: tiemy i problematika*, w: *Kino Jugoslavii*, red. I. Rajgorodskaja, Iskusstvo, Moskwa 1978, s. 16-17; P. Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film – Partizanska knjiga, Beograd 1986, s. 137; G. Miloradović, dz. cyt., s. 188, 252.
- <sup>14</sup> Według popularnego opracowania Nenađa Polimaca był on asystentem reżysera. Zob. N. Polimac, *Leksikon YU filma*, Naklada Ljevak, Zagreb 2016, s. 285.
- <sup>15</sup> C. S. Lilly, *Problems of Persuasion: Communist Agitation and Propaganda in Post-war Yugoslavia, 1944-1948*, „Slavic Review” 1994, t. 53, nr 2, s. 395-413.
- <sup>16</sup> G. Miloradović, dz. cyt., s. 187.
- <sup>17</sup> M. Đilas, dz. cyt., s. 127-130.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 127.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 128.
- <sup>20</sup> Tamże.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> G. Miloradović, dz. cyt., s. 187.
- <sup>24</sup> E. Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, s. 67.
- <sup>25</sup> Zob. L. Kuleszow, *Sztuka filmowa*, tłum. zbiorowe, Universitas, Kraków 1996, s. 38-39.
- <sup>26</sup> Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rościńska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 258.
- <sup>27</sup> Dwie pozostałe głosiły, że w powstaniu uczestniczyli przede wszystkim przedstawiciele klasy ludowej oraz że zwycięstwo było możliwe tylko dzięki wsparciu Armii Czerwonej. Zob. P. Volk, dz. cyt., s. 137; G. Miloradović, dz. cyt., s. 187.
- <sup>28</sup> P. Volk, dz. cyt., s. 137. Natomiast sam Afrić wspomina, że był asystentem reżysera, zob. V. Afrić, *Sećanja na „Slavicu”*, w: *Dvadeset godina jugoslovenskog filma 1945-1965*, red. D. Kosanović, Savez filmskih radnika Jugoslavije – Festival jugoslovenskog filma, Beograd 1966, s. 34.
- <sup>29</sup> Dokładną chronologię wydarzeń przedstawia: *Povijest Saveza Komunistična Jugoslavije*, oprac. zbior., Izdavački centar komunist – Narodna knjiga, Beograd 1985 (zob. s. 182-185). To pozycja nieukrywająca swej

- ideologicznej orientacji, ale została opracowana przez cenionych historyków i można ją uznać za źródło rzetelne faktograficznie.
- <sup>30</sup> H. Sirotković, L. Margetić, *Povijest država i prava naroda SFR Jugoslavije*, Školska knjiga, Zagreb 1990, s. 325.
- <sup>31</sup> Najwyraźniej twórcy filmu chcieli uhonorować tego ważnego komunistę, który jednak faktycznie nie wziął udziału ani w zebraniu 22 czerwca, ani 4 lipca. Zob. *Povijest Saveza...* dz. cyt., s. 184.
- <sup>32</sup> Zob. N. J. Cull, D. Culbert, D. Welch, *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, Bloomsbury Academic, London 2003, s. 39-40.
- <sup>33</sup> S. Borodin, *W gorach Jugosławii*, „Prawda” 1946, nr 262 (10344), s. 3; B. Michałłow, *W gorach Jugosławii*, „Zwiewda” 15.12.1946, s. 2. Za pomoc w dotarciu do tych i wielu innych artykułów z radzieckiej prasy dziękuję Denisowi Virenowi.
- <sup>34</sup> P. Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Scarecrow Press, Lanham 2008, s. 586.
- <sup>35</sup> G. Miloradović, dz. cyt., s. 188.
- <sup>36</sup> Przedruk w: S. Borodin, *Moskovska pravda o filmu „U planinama Jugoslavije”*, w: „Propagandni bilten”, nr 4, *Poduzeće za raspodjelu filмова*, Zagreb 1947, s. 9-11. Wydaje się nieprzypadkowym, że w przedrukowanej wersji brakuje ostatniego zdania: *Trzeba mieć nadzieję, że tak udanie rozpoczęta współpraca będzie się umacniać i rozwijać*. Por. S. Borodin, *W gorach...* dz. cyt.
- <sup>37</sup> *Stu za jednog (Sto za odnowo)*, reż. Herbert Rappaport, 1941, epizod z *Frontowego almanachu nr 2*), *Noc nad Belgradem (Noć nad Belgradom)*, reż. Leonid Łukow, 1942, epizod z *Frontowego almanachu nr 8*), pełnometrażowy film dokumentalny *Jugosławia (Jugoslawija)*, reż. Leonid Warłamow, 1946).
- <sup>38</sup> V. Afrić, dz. cyt., s. 71.

## Michał Bobrowski

Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (Wydział Filologiczny) od 2018 r. Doktor filmoznawstwa (dysertację obronił na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2010). W 2012 r. opublikował książkę *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*. W roku 2016 ukazała się współredagowana przez niego monografia *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*, a w 2019 jej kontynuacja zatytułowana *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History* (również pod jego współredakcją). Współautor wraz z Radosławem Bombą książki *Poza ekranem kinowym. Post-medialne konteksty animacji* (2021). Jest dyrektorem programowym oraz współzałożycielem StopTrik International Film Festival (Słowenia/Polska), festiwalu poświęconego animacji poklatkowej. Współpracuje z licznymi europejskimi festiwalami i instytucjami filmowymi jako kurator, aktywista kulturowy. Autor licznych artykułów naukowych i popularyzatorskich z zakresu klasycznego kina japońskiego i amerykańskiego oraz filmu animowanego. Posługuje się językami angielskim, serbsko-chorwackim, rosyjskim.



## Bibliografia

- Afrić, V.** (1966). *Sećanja na „Slavicu”*. W: D. Kosanović (red.), *Dvadeset godina jugoslovenskog filma 1945-1965* (ss. 33-35). Beograd: Savez filmskih radnika Jugoslavije – Festival jugoslovenskog filma.
- Borodin, S.** (1946). W gorach Jugosławii. *Prawda*, (262), s. 3.
- Dobrenko, E.** (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Đilas, M.** (2009). *Vlast i pobuna: Memoari*. Zagreb: EPH Liber.
- Kuleszow, L.** (1996). *Sztuka filmowa* (tłum. zbiorowe). Kraków: Universitas.
- White, H.** (2008). *Historiografia i historiofotia* (tłum. Ł. Zaremba). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (ss. 117-130). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

### Keywords:

analysis of programmes;  
databases in film studies;  
comparative studies;  
film import;  
television in Polish People's Republic;  
film distribution

### Abstract

Michał Bobrowski

#### **Master–Apprentice or Master–Slave?: A Postcolonial View of Post–war Soviet–Yugoslav Relations by the Example of *In the Mountains of Yugoslavia***

The paper focuses on Abram Room's 1946 Soviet film *In the Mountains of Yugoslavia* (*V gorakh Jugoslavii*), viewed through the lens of postcolonial theory. The film itself, as well as the story behind its production, exemplify the imperialist cultural practices of the Stalinist Soviet Union. It was shot in Yugoslavia just after World War II and it tells the story of the anti-fascist struggle of Josip Broz Tito's partisan movement in a manner typical of post-war Soviet socialist realism. It was made in the Russian language by a predominantly Soviet cast and crew featuring a number of aspiring Yugoslav filmmakers and actors. The analysis attempts to reveal the methods of cultural appropriation and ideological manipulation applied by the Soviet filmmakers to contribute to the Kremlin's general narrative that the Yugoslav partisans' victory over the occupant was possible only due to the Red Army's substantial support.