

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Justyny Gluby
pt. *Jadran Film. Między kinem chorwackim a jugosłowiańskim***

Charakter narodowy dzieła filmowego może być czasem trudny do jednoznacznej identyfikacji. Trudności się pojawiają, gdy jednoznaczne nie są poszczególne kryteria, które ten charakter definiują. Za kryterium podstawowe uznaje się zwykle kraj, w którym znajduje się wytwórnia produkująca film. Kryterium produkcyjne bywa jednak niewystarczające, na przykład w przypadku filmów zrealizowanych w państwach wielonarodowych lub w wyniku współpracy wytwórni pochodzących z różnych krajów.

Dyskusyjne mogą być także inne kryteria służące profilowaniu filmu pod kątem narodowym, takie jak jego temat (gdy jest wyraźnie transnarodowy), używany w nim język (zdarzają się filmy wielojęzyczne lub anglojęzyczne, lecz kręcone poza krajami anglosaskimi) czy narodowość reżysera oraz innych twórców filmu (ekipy filmowe miewają charakter międzynarodowy). W wyjątkowych przypadkach, gdy skala umiędzynarodowienia utworu filmowego jest naprawdę duża, zaliczyć go można do kilku kinematografii narodowych lub uznać za utwór niepodlegający kwalifikacji narodowej.

Zarysowane zjawisko zachęca do bliższego przyjrzenia się zagadnieniu kina narodowego, co można uczynić także na przykładzie kinematografii socjalistycznej Jugosławii. Tak postąpiła mgr Justyna Gluba, skupiając uwagę na największej chorwackiej wytwórni filmowej działającej w tym państwie. Problem relacji między narodową (chorwacką) a państwową (jugosłowiańską) orientacją osiągnąć produkcyjnych Jadran filmu stanowi w jej pracy ilustrację – na zasadzie *pars pro toto* – problemu orientacji całej chorwackiej kinematografii okresu jugosłowiańskiego.

Chorwackie publikacje na omawiany temat, powstające po rozpadzie Jugosławii i uzyskaniu przez Chorwację niepodległości, uwydatniają autonomię macierzystej kinematografii. Takie publikacje wydawano już w okresie socjalizmu. Autorka wspomina najgłośniejszą z nich, autorstwa Iva Škrabala, z roku 1984. Wcześniej – w roku 1971 – *Almanach filmu chorwackiego 1966–1970* (*Almanac of Croatian Film 1966–1970*) zredagowała na potrzeby przeglądu kina chorwackiego w Londynie Mira Boglić. Rów-

niez tę książkę należałoby w pracy uwzględnić, wymieniając ją choćby w bibliografii, co byłoby uzasadnione tym bardziej, że na opinii chorwackiej recenzentki Autorka powołuje się często, przedstawiając ważne momenty w dziejach Jadran filmu oraz analizując recepcję prasową wybranych filmów zrealizowanych przez tę wytwórnię.

Autorka zdaje sobie sprawę, że Boglić była dziennikarką bliską reżimowi komunistycznemu (wzmiankuje o tym na stronach 185 i 237), jednak większość jej wypowiedzi dobrała tak, by miały wymowę neutralną ideologicznie. Być może – by uzyskać pełniejszy obraz stosunku recenzentki do zagadnienia chorwackości i jugosłowiańskości kina chorwackiego – należało sięgnąć także po wypowiedzi zdradzające jej przywiązanie do dogmatów partyjnych.

Ważną tego rodzaju wypowiedzią Miry Boglić jest opublikowana w roku 1984 w zagrzebskim dzienniku „Vjesnik” krytyka wspomnianej wcześniej książki Škrabala, a także jego samego. Boglić oskarżyła go o postawę antysocjalistyczną (w domyśle: nacjonalistyczną), z czym Škrabalo polemizował, a ostatecznie wytoczył recenzentce proces o zniesławienie (zakończony umorzeniem sprawy). Pokłosiem tego konfliktu był zorganizowany przez redakcję zagrzebskiego kwartalnika „Filmska kultura” panel poświęcony książce Škrabala, będący w istocie nagonką na niego przeprowadzoną przez reżimowych krytyków filmowych (z oczywistym udziałem Boglić). Mgr Gluba ogłędnie wspomina o tym wydarzeniu we wstępnej partii rozprawy (na stronie 16). Szkoda, że nie przedstawiła go (wraz z poprzedzającym go konfliktem między Škrabalem a Boglić) dokładniej, stanowi on bowiem kwintesencję sporu o narodowy profil kinematografii chorwackiej w czasach socjalistycznych.

Spór dotyczył zresztą także pozostałych kinematografii jugosłowiańskich, lecz komuniści przez wiele lat skutecznie go wyciszali. Zapoczątkował go pod koniec lat 60. na łamach wspomnianego już periodyku „Filmska kultura” serbski znawca sztuki filmowej Slobodan Novaković (z tego powodu słusznie przywołany na stronie 15). Przybliżenie przebiegu wzmiankowanego sporu w pełniejszym wymiarze pozwoliłoby Autorce precyzyjniej zdefiniować i porównać kluczowe dla jej wywodu pojęcia chorwackości i jugosłowiańskości, tak jak były one wówczas rozumiane w środowisku filmoznawczym. Posługiwano się nimi głównie w dwóch kontekstach – ideologicznym (chorwacki separatyzm vs. jugosłowiański unitaryzm) i kulturowym (chorwacki regionalizm vs. jugosłowiański uniwersalizm). Do tego problemu mgr Gluba nawiązuje we wstępie, jednak większy nacisk kładzie w nim na ogólne definicje narodu i tożsamości

narodowej, niewątpliwie przydatne, niemniej nie tak ważne z punktu widzenia tematu pracy, jak specyfika ich używania w Jugosławii, uwzględniająca ambicję komunistów, by stworzyć naród jugosłowiański, do czego zresztą Autorka się odnosi, przywołując – również we wstępie (na stronie 8) – opinię Zorana Đinđicia, zamordowanego w zamachu premiera Serbii z początku XXI wieku.

W rzeczonyj kwestii wstęp zawiera jednak pewne nieścisłości, które czytelnika pracy nieobeznanego z kulturą krajów Jugosławii mogą wprowadzić w błąd. Na stronie 11 Autorka pisze: „W ten sposób w dokumentach wpisywano jugosłowiańskie obywatelstwo, ale narodowość serbską, chorwacką itd.”, co może sugerować, że narodowość jugosłowiańska była wyłącznie fikcją ideologiczną, owszem w dużym stopniu nią była, lecz nie w stopniu całkowitym, ponieważ określony (zmienny historycznie) procent obywateli Jugosławii rzeczywiście taką narodowość deklarował.

Podobną ostrożność i zarazem skrupulatność powinna mgr Gluba zachować w przypadku zagadnienia języka serbsko-chorwackiego, o którym wspomina na stronie 9, a potem także na stronie 294. Na stronie 9 stwierdza: „Wprawdzie standardem obowiązującym na terenie całej Jugosławii był język serbsko-chorwacki, to jednak w praktyce mieszkańcy poszczególnych republik mówili odpowiednio w swoim języku, czyli na przykład słoweńskim czy macedońskim”. Zastanawiać może, dlaczego nie wymieniła też języków serbskiego i chorwackiego, którymi mówiła większość obywateli Jugosławii. Nie ma w pracy filmoznawczej miejsca, by zgłębiać złożone lingwistycznie i ideologicznie zagadnienie języka serbsko-chorwackiego, Autorka powinna jednak przedstawić je w taki sposób, by uniknąć mylnego wrażenia, że wzmiankowany język jest mieszaniną dwóch języków lub że nie ma między nimi różnicy. Pojęcie języka serbsko-chorwackiego odnosi się do tego, co wspólne dla tych języków, natomiast praktyka językowa obejmuje również to, co je różni, przy czym chodzi wyłącznie o standard językowy, którego znaczenie ideologiczne Autorka uwypukla w kontekście pierwszych powojennych filmów wyprodukowanych w Serbii i Chorwacji. Jeśli zatem poszczególnie aktorzy w tych filmach posługiwali się językiem standardowym, to posługiwali się albo standardem serbskim, albo chorwackim. Zarówno kwestia narodowości jugosłowiańskiej, jak i języka serbsko-chorwackiego to w recenzowanej pracy kwestie poboczne, jednak z uwagi na poruszaną w niej problematykę narodowej i ponadnarodowej orientacji kina chorwackiego czasów jugosłowiańskich wymagałyby bardziej precyzyjnego, a jednocześnie zwięzłego podejścia.

Wstęp służy mgr Glubie przede wszystkim do uwydatnienia pojęcia kinematografii narodowej jako podstawowego teoretycznego punktu odniesienia dla analizy tematu rozprawy. Należałoby jeszcze zdefiniować pojęcie kinematografii państwowej, ponieważ najważniejsze zadane w rozprawie pytanie dotyczy tego, w jakiej mierze osiągnięcia produkcyjne Jadran filmu spełniają kryteria pozwalające zaliczyć je do dzieł kinematografii narodowej, a w jakiej do dzieł kinematografii państwowej.

Dwa pierwsze rozdziały pracy prezentują konteksty uznane przez Autorkę za niezbędne do zrozumienia problemu narodowej i państwowej afiliacji filmów wyprodukowanych w chorwackiej wytwórni. Pierwszy dotyczy polityki kulturalnej jugosłowiańskich władz, drugi – historii jugosłowiańskiej kinematografii. Obydwa rozdziały (zwłaszcza pierwszy) obejmują jednak sporo informacji zbędnych z punktu widzenia tematu rozprawy, co niekorzystnie wpływa na jej zwartość i przejrzystość. Zwiększają one bowiem jej objętość bez pogłębienia kluczowego dla niej problemu.

Na przykład w rozdziale pierwszym mgr Gluba w odrębnych podrozdziałach porusza kwestie walki jugosłowiańskich komunistów z analfabetyzmem i wychowywania młodzieży w duchu ideologii komunistycznej (ze szczególnym uwzględnieniem działalności młodzieżowych brygad robotniczych), nie uściślając – ani w tym rozdziale, ani w następnych – jak wymienione zjawiska wiązały się z funkcjonowaniem jugosłowiańskiego przemysłu filmowego. Dane z historii tego przemysłu, zaprezentowane w rozdziale drugim, lepiej spełniłyby swoją funkcję określoną przez temat pracy, gdyby Autorka w większym stopniu podporządkowała je porównaniu rozwoju kinematografii w poszczególnych regionach Jugosławii, uwydatniającym zarówno ich cechy uniwersalne, jak i różnicujące.

Obydwa rozdziały zawierają też kilka – w większości drobnych – błędnych, nieścisłych lub wątpliwych informacji, które wymagają korekty. Na przykład na stronie 23 Autorka nazbyt pochlebnie i bezkrytycznie wyraża się o Josipie Brozie Ticie: „Dzięki charyzmie samego przywódcy, a co za tym idzie – silnie wykształconego w społeczeństwie jugosłowiańskim kulcie jednostki [zdanie po myślniku powinno mieć formę celownikową – przyp. P. P.], powojenna Jugosławia rozwinęła się w niewiarygodnym tempie, gospodarczo dorównując wielu państwom Europy Zachodniej. Było to możliwe tylko poprzez zbudowanie bezwzględного zaufania wobec Tity jako „ojca narodu” (...).” Należy pamiętać, że autorytet społeczny jugosłowiańskiego dyktatora był efektem nie tylko jego charyzmy, lecz także oddziaływania totalitarnej propagandy zmie-

szanej z odpowiednią dawką (zmienną w zależności od potrzeb) przemocy politycznej.

W zacytowanej wypowiedzi wątpliwości budzi też informacja o dynamicznym rozwoju gospodarczym Jugosławii. Ten rozwój rzeczywiście momentami przyspieszał, jednak czytelnikowi znającemu choćby pobieżnie realia panujące w krajach socjalistycznych twierdzenie o dorównywaniu Europie Zachodniej, pozbawione dodatkowych wyjaśnień, może wydać się niewiarygodne. Wątpliwości mgr Gluba rozwiewa dopiero dwieście stron dalej (na stronie 217), powołując się na ustalenia chorwackiego historyka Igora Dudy, czarnogórskiej politolożki Branki Doknić i serbskiego historyka Slobodana Selinicia.

Na następnej stronie – numer 24 – Autorka podaje, że program jugosłowiańskiej partii komunistycznej opublikowano niemal dekadę wcześniej w stosunku do roku 1946, gdy tymczasem publikacja ukazał się on ponad dekadę później, co zresztą sugeruje znajdujący się na tejże stronie przypis 46. Należałoby też zwrócić uwagę na stronę 47, gdzie mgr Gluba użyła nazwy „Komunistyczna Partia Jugosławii” w odniesieniu do wydarzenia z roku 1966, podczas gdy już w roku 1952 wzmiankowaną nazwę zmieniono na „Związek Komunistów Jugosławii”, o czym Autorka pisze pięć stron dalej w przypisie 128. Z kolei na stronie 107 niewielki błąd faktograficzny dotyczy sytuacji zawodowej dwóch serbskich reżyserów na początku lat 70.: „Najsłynniejszym rozprawieniem się z nieposłusznymi artystami było usunięcie z belgradzkiej Akademii Sztuk Dramatycznych Aleksandra Petrovicia i Živojina Pavlovicia”. Z uczelni został zwolniony tylko Petrović, Pavlovicia przesunięto ze stanowiska dydaktycznego na techniczne, by po ośmiu latach ponownie zatrudnić go na stanowisku dydaktycznym.

Innego rodzaju nieścisłość znajduje się na stronach 108 i 109, gdzie Autorka pisze najpierw, że lata 70. i 80. były dwiema dekadami dojrzałej kinematografii jugosłowiańskiej, po czym podaje, że w fazę najdojrzałszą rzeczona kinematografia weszła dopiero na przełomie lat 70. i 80. Niezależnie od tej nieścisłości należy pamiętać, że dojrzewanie kinematografii nie jest samoistne, tzn. nie wiąże się bezwzględnie z upływem czasu, takie bowiem przekonanie klóciłoby się ze świadomością istnienia w dziejach sztuki filmowej okresów równorzędnych pod względem poziomu dojrzałości, jak i momentów zastoju czy nawet regresu. Na stronach od 109 do 111 Autorka przedstawia, co prawda, argumenty, które miałyby przemawiać za tezą o osiągnięciu dojrzałości przez kino jugosłowiańskie w latach 70. i 80., jednak nie wszystkie są przekonujące.

Twierdzi na przykład, że od połowy lat 70. Jugosłowianie mogli kręcić utwory rozrachunkowe, czego dowodzić ma *Polowanie na jelenie (Lov na jelene)* Fadila Hadżicia, tyle że film ten nie powstał w roku 1977, jak podaje Autorka, lecz w roku 1972. Co ciekawe, wcześniej – w przypisie 279 na stronie 102 – mgr Gluba wskazuje właściwą datę realizacji utworu Hadżicia, by powrócić do daty błędnej na stronie 251, gdzie stwierdza, że utwór ten stanowi wariację na temat *Domu (Kuća, 1975)* Bogdana Žižicia (w rzeczywistości mogło być co najwyżej odwrotnie). Data właściwa pojawia się znów na stronach 261 i 271, pozostaje jednak błędna w filmografii na stronie 313. Błędne daty produkcji filmów w pracach filmoznawczych się zdarzają; nie należą za zwyczaj do poważnych usterek. Z takiej właśnie usterki mgr Gluba dwukrotnie wyprowadziła błędne wnioski.

W roku 1977 *Polowanie na jelenie* znajdowało się już od pewnego czasu na czarnej liście filmów zakazanych. Taki film nie mógłby wtedy powstać, ponieważ – wbrew temu, co twierdzi Autorka – możliwości dokonywania filmowego rozrachunku z nieodległą przeszłością zostały przez partyjnych decydentów ograniczone w roku 1972, gdy zaostrzyli cenzurę, co poskutkowało większą autocenzurą twórców. Utwory rozrachunkowe realizowane po tej dacie miały zatem charakter bardziej konformistyczny pod względem politycznym, czego dowodzą inne przywołane w pracy tytuły – wspomniany już *Dom* oraz kolejny pełnometrażowy film Hadżicia pt. *Dziennikarz (Novinar, 1979)*. O tej sytuacji mgr Gluba zresztą pisze później – na stronie 275 – cytując opinię chorwackiego filmoznawcy Tomislava Šakicia.

Wracając do innych argumentów przemawiających, zdaniem Autorki, za dojrzałością jugosłowiańskiej kinematografii w latach 70. i 80., wątpliwości budzi ten dotyczący mniejszej niż w poprzednich dekadach liczby spektakularnych filmów partyzanczkich. Z tym twierdzeniem częściowo nie zgadza się fakt, że od końca lat 60. do połowy lat 80. nakręcono w Jugosławii większość najdroższych, a więc najbardziej spektakularnych filmów tego rodzaju.

Nie jest też w pełni zrozumiałym argument, zgodnie z którym o dojrzałości kinematografii ma świadczyć mniejsza liczba filmowych adaptacji utworów literackich. Można się domyślać, że Autorce chodzi o większe uniezależnienie twórczości filmowej od tradycji literackiej, jednak czy o dojrzałości kina nie może też świadczyć coś przeciwnego, a mianowicie umiejętność twórczego wykorzystania podłoża literackiego przez filmowców (jak w przypadku szkoły polskiej)?

Nie przekonuje także argument o poszukiwaniu przez jugosłowiańskich reżyserów tworzących w latach 70. i 80. własnych środków wyrazu artystycznego, ponieważ brzmi to tak, jakby wcześniej ich nie poszukiwali lub poszukiwali mniej intensywnie. W socjalistycznej Jugosławii takie poszukiwania w dużym stopniu warunkowane były nie tylko zmiennym poziomem wolności twórczej, zależnym od aktualnej sytuacji politycznej, lecz także sytuacją ekonomiczną przemysłu filmowego. Po śmierci Tity w 1980 roku nacisk cenzury – w stosunku do okresu po roku 1972 – się zmniejszył, jednak kinematografia zaczęła odczuwać skutki pogłębiającego się kryzysu gospodarczego w Jugosławii. Duże wytwórnie coraz częściej nie były już w stanie samodzielnie produkować filmów, podejmowały się zatem koprodukcji z innymi wytwórniami, jak również z regionalnymi ośrodkami telewizyjnymi. Z tej sytuacji Autorka zdaje sobie sprawę, wspomina o niej bowiem na stronie 149, powołując się na przykład Jadran filmu, choć popełnia przy tej okazji pewien błąd: w latach 80. nie istniała jeszcze chorwacka telewizja państwowa, utworzono ją dopiero w roku 1990 w miejsce telewizji zagrzebskiej posiadającej status nadawcy regionalnego.

Powyższe zastrzeżenia nie mają na celu negacji tezy Autorki o dojrzałości kinematografii jugosłowiańskiej w latach 70. i 80., tylko zwrócenie uwagi, że wspomniana teza jest w dużej mierze arbitralna i subiektywna, a jej uzasadnienie wymaga bardziej skrupulatnej analizy większej liczby danych dotyczących różnych aspektów produkcji filmowej. Ponadto z omawianą tezą stoi częściowo w sprzeczności zamieszczona na stronie 113 konstatacja, że złotym okresem działalności Jadran filmu były lata 1957–1968, z czego można wysnuć dwa wnioski: albo rozwój zagrzebskiej wytwórni przebiegał inaczej niż pozostałych jugosłowiańskich wytwórni, albo też pojęcie złotych lat nie pokrywa się z pojęciem dojrzałości.

Kategorią lepiej od dojrzałości określającą sytuację kinematografii chorwackiej w latach 70. i 80. jest – wspomniana przez Autorkę na stronach 249 i 250 oraz 291 – autonomizacja tej kinematografii, wynikająca z pogłębiającej się w tamtym okresie autonomizacji poszczególnych republik jugosłowiańskich i odpowiednio oddziałująca na rozwój Jadran filmu, któremu mgr Gluba poświęca kolejne trzy rozdziały. W rozdziale trzecim przystępnie zarysowuje historię zagrzebskiej wytwórni, uwzględniając w odpowiednich proporcjach rozmaite czynniki – organizacyjne, techniczne, polityczne, artystyczne i ekonomiczne – kształtujące tę instytucję na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat. W rozdziale czwartym Autorka przechodzi do kwestii związanych z ju-

gosłowaniańskim aspektem funkcjonowania Jadran filmu, podczas gdy rozdział piąty poświęca aspektowi chorwackiemu. W obydwu rozdziałach skupia się na kilkunastu utworach wyprodukowanych przez zagrzebską wytwórnię w latach 50., 60. i 70., a więc w dekadach jej stabilnej pozycji na rynku filmowym.

Zakładając, że występująca na pierwszy miejscu w tytule rozprawy oraz w tytułach wzmiankowanych rozdziałów nazwa Jadran film nie została użyta metaforycznie, lecz dosłownie, należałoby się spodziewać, że mgr Gluba w większej mierze – choćby wycinkowo czy przykładowo – uwzględni ścieranie się pierwiastków państwowego i narodowego na poziomie finansowych, organizacyjnych i politycznych uwarunkowań zaplecza produkcyjnego twórczości filmowej uprawianej w tej właśnie wytwórni. Jednocześnie można zrozumieć jej decyzję o uprzywilejowaniu osiągnięć artystycznych Jadran filmu, w nich bowiem pierwiastki jugosłowiańskie i chorwackie krystalizują się najwyraźniej.

Autorka dużą wagę przykładła do recepcji prasowej wybranych przez siebie filmów. Przywołuje też dane z biografii artystycznej ich reżyserów oraz utwory pokrewne tematycznie, zrealizowane w Chorwacji lub innych zakątkach Jugosławii. Przede wszystkim jednak odnajduje w analizowanych filmach cechy świadczące o ich jugosłowiańskim lub chorwackim profilu. W największym stopniu skupia się na tematyce oraz bohaterach tych filmów, podkreślając ich historyczno-kulturowe tło oraz polityczno-ideologiczną wymowę. W przypadku niektórych utworów mogłaby dokładniej opisać także inne składniki świata w nich przedstawionego, uwzględniając ich postrzeganie z perspektywy chorwackiej tradycji i ideologii narodowej, żywej przecież w okresie socjalistycznej Jugosławii. Dotyczy to na przykład krajobrazów, takich jak wyspa adriatycka w *Prometeuszu z Dalmacji* (*Prometej s otoka Viševice*, 1964, reż. Vatroslav Mimica) oraz pogórze dalmatyńskie i slawońska równina w *Bez rozkładu jazdy* (*Vlak bez voznog reda*, 1959, reż. Veljko Bulajić).

Ani w rozdziale czwartym, ani piątym Autorka nie sięga wyłącznie po filmy, które z rozmaitych powodów mają ewidentnie charakter jugosłowiański (jak *Twarzą w twarz/Licem u lice*, 1963, reż. Branko Bauer) lub chorwacki (jak *Dziewiąty krąg/Deveti krug*, 1960, reż. France Štiglic), lecz wybiera także te mniej pod tym względem oczywiste, czym utrudnia sobie zadanie badawcze, bowiem uwypuklenie ich jugosłowiańskich lub chorwackich pierwiastków wymaga większego wysiłku interpretacyjnego, tym bardziej że w filmach tych wspomniane pierwiastki często współistnieją w

zbliżonych proporcjach, co kwestionuje ich jednoznaczną kwalifikację. Na przykład *Prometeusza z Dalmacji*, omawianego w rozdziale czwartym („jugosłowiańskim”), można by równie dobrze umieścić w rozdziale piątym („chorwackim”), gdyby uznać, że cechy chorwackie przeważają w nim nad jugosłowiańskimi.

Zarówno we wcześniej wspomnianym rozdziale trzecim, jak i rozdziałach czwartym i piątym Autorka nie ustrzegła się drobnych błędów lub niejasności rzeczowych. Zdziwienie może budzić informacja zawarta w przypisie 383 na stronie 140, jakoby jeden z dyrektorów Jadran filmu – Ivo Jelovica – w okresie drugiej światowej przez pewien czas służył w randze oficera w oddziałach słoweńskich nacjonalistów kolaborujących z Niemcami. Z cytowanej na tej samej stronie wypowiedzi Chorwata taki wniosek nie wypływa, na jakiej zatem podstawie został sformułowany? Bardziej prawdopodobne wydaje się, że Jelovica odbywał służbę wojskową nie w słoweńskiej, lecz chorwackiej jednostce domobranów, czyli w regularnej armii stworzonej przez władze Niezależnego Państwa Chorwackiego. Z kolei na stronie 140 oraz w przypisie 477 na stronie 177 Autorka podaje, że podczas drugiej wojny światowej Vatroslav Mimica działał jedynie w zagrzebskim ruchu oporu, nie miał zatem doświadczenia ściśle wojennego. W rzeczywistości jedynie początkowo przebywał w Zagrzebiu, by później przejść do leśnej partyzantki, gdzie wziął udział w poważnej bitwie, o czym sam opowiada w cytowanym przez Autorkę wywiadzie.

W zakończeniu rozprawy (na stronie 291) mgr Gluba stwierdza: „Wydaje się bowiem, że jedną z najważniejszych cech „jugosłowiańskości” kinematografii chorwackiej były – zwłaszcza w latach 50. i 60. – wymiany personalne z aktorami z pozostałych republik. Stanowiło to zarazem jeden z przykładów przenikania do polityki kulturalnej idei braterstwa i jedności”. Sugestia, że międzyrepublikańska (czyli – w istocie – międzynarodowa) wymiana aktorów była motywowana lub interpretowana ideologicznie, jest uprawniona jedynie w stosunku do niewielkiej liczby filmów, głównie tych socrealistycznych. W większości przypadków o zatrudnieniu aktorów (lub innych członków ekipy filmowej) decydowały argumenty artystyczne – związane z predyspozycjami aktora lub tematyką utworu. Poza tym takie uprzywilejowanie jednej tylko cechy pozwalającej mówić, według Autorki, o jugosłowiańskim profilu filmu budzi wątpliwości w świetle dokonanych przez nią wcześniej analiz, z których wynika, że na ten profil (i – analogicznie – także na profil chorwacki) składa się większa liczba cech równie ważnych. Niektóre z nich mgr Gluba wymienia w późniejszych fragmentach

zakończenia (na stronach 293 i 294), jednak nigdzie nie zbiera wszystkich ani ich nie porządkuje. Być może wyjaśnieniem tego postępowania jest inna jej wypowiedź, wyjęta ze strony 294: „Wydaje się, że nie można, a nawet nie powinno się oddzielać w kinematografii tego, co jugosłowiańskie, od tego, co chorwackie i odwrotnie”. W duchu tej wypowiedzi utrzymane są wnioski w zakończeniu pracy. Zgodnie z nimi najważniejsze dla Autorki było nie uwydatnienie opozycyjności jugosłowiańskości i chorwackości, lecz ich komplementarności. Tę intencję zdradza zresztą pierwsze słowo tytułu pracy – przyimek „między” – podkreślający transnarodowy charakter osiągnięć Jadran filmu.

Praca napisana została bardzo dobrze pod względem stylistycznym. Zawiera relatywnie niewielką liczbę błędów redakcyjnych. Chorwackie tytuły, nazwy i cytaty zostały przełożone na język polski właściwie, razić może tylko jedna niezręczność translatorska na stronie 135, gdzie nazwę „Samoupravna interesna zajednica” Autorka przetłumaczyła jako „Samorządowa Jednostka Interesów”, podczas gdy chodzi o „Samorządową Wspólnotę Interesów”. Wątpliwości ortograficzne budzi stosowana w pracy pisownia nazw jugosłowiańskich wytwórni filmowych. Mgr Gluba zapisuje drugi człon tych nazw dużą literą (Jadran Film, Avala Film, Zagreb Film itd.), podczas gdy – zgodnie z zasadami polskiej ortografii dotyczącymi niespolszczonych nazw obcych instytucji – powinien być on zapisywany w formie oryginalnej, czyli małą literą (Jadran film, Avala film, Zagreb film itd.). Zapis dużą literą jest popularny w wielu polskich tekstach, co wynika najczęściej z niewiedzy na temat zapisu oryginalnego oraz stosowania polskich reguł ortograficznych do nazw obcych instytucji. Błąd ten popełniają też mniej staranni ortograficznie autorzy chorwacko- i serbskojęzycznych tekstów internetowych, najprawdopodobniej pod wpływem tekstów anglojęzycznych, w których również wszystkie człony nazw jugosłowiańskich wytwórni filmowych zapisywane są najczęściej dużymi literami.

Pomimo zastrzeżeń dotyczących różnych aspektów przedłożonej rozprawy oceniam ją pozytywnie z uwagi na jej znaczenie dla prowadzonych w Polsce badań nad kinematografią krajów Jugosławii. Mgr Gluba podjęła temat trudny, dotąd nieopracowany naukowo w Chorwacji ani tym bardziej poza jej granicami, a przy tym wymagający detalicznej analizy większej liczby danych z wielu obszarów produkcji filmowej oraz jej kontekstów historyczno-kulturowych i polityczno-ideologicznych, które często jedynie aluzyjnie określają napięcie między jej narodowym a ponadnarodowym profi-

lem.

Na tle współczesnych badań nad kinem jugosłowiańskim okresu socjalizmu, w których dominuje tendencja do wyodrębniania poszczególnych kinematografii republikańskich z ich federacyjnych ram, recenzowana praca wyróżnia się bardziej dystansowanym podejściem do tej kwestii, jej Autorka stara się bowiem zrównoważyć narodową i państwową perspektywę opisu filmów produkowanych przez zagrzebską wytwórnię. Trudno się wszakże oprzeć wrażeniu, że ostatecznie – w zakończeniu pracy – podkreśla ich jugosłowiańskość, którą dowartościowuje w ten sposób, że traktuje ją bardziej kulturowo niż ideologicznie – utożsamiając ją z możliwością prowadzenia swobodnej wymiany artystycznej między twórcami reprezentującymi różne kultury narodowe.

Na podstawie takiej oceny recenzowanej rozprawy, stwierdzam, że spełnia ona wymagania stawiane dysertacjom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Justyny Gluby do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Prof. dr. J. Rydz