

Poznań, 31 lipca 2023 roku

dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM  
Instytut Kulturoznawstwa  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

**Recenzja rozprawy doktorskiej magister Justyny Marii Gluby**

**pt.**

***Jadran Film***

***Między kinem chorwackim a jugosłowiańskim***

Magister Justyna Maria Gluba swoją rozprawę doktorską poświęciła działającej w Zagrzebiu wytwórni Jadran Film i jej funkcjonowaniu w okresie kilku dekad istnienia Jugosławii, niejako w tle swych rozważań lokując tematykę kina narodowego oraz związków i dyskursywnych napięć pomiędzy fenomenami kina chorwackiego i kina jugosłowiańskiego. Tematyka kina chorwackiego nieczęsto była do tej pory poruszana w polskim filmoznawstwie. Wyjątek stanowią przede wszystkim prace często przez doktorantkę przytaczanego Patrycjusza Pająka. Co więcej, nawet szarsza kategoria kina jugosłowiańskiego zaprzętała uwagę badaczy nad Wisłą głównie w odniesieniu do wyspowych fenomenów konsekrowanych w międzynarodowym obiegu festiwalowym i krytycznym.

Oryginalność cechuje w dysertacji Justyny Gluby nie tylko wybór tematu, lecz także ogólne założenia badawcze. Doktorantka przedstawia bowiem szeroką panoramę, w której ujęte zostają zarówno kwestie produkcyjne i koprodukcyjne (współpraca z Zachodem), jak i

meandry polityki federacyjnego państwa, napięcia narodowe i historyczne zaszłości pomiędzy poszczególnymi republikami oraz tekstualne analizy wybranych filmów. W toku kolejnych rozdziałów na plan dalszy schodzą kwestie kina narodowego i jugosłowiańskich bądź chorwackich afiliacji poszczególnych tytułów i twórców na rzecz frapującej bogatej panoramy historyczno-kulturowej rozsnuwanej przed czytelnikiem przez autorkę.

Godny podkreślenia jest fakt, iż na ogromną część pozycji bibliograficznych składają się teksty powstałe w języku serbsko-chorwackim. W skład tego zbioru wchodzi nie tylko monografie książkowe, lecz także artykuły prasowe z czasów jugosłowiańskich, dowodzące wszechstronnej kwerendy wykonanej przez autorkę. Przede wszystkim okoliczność ta nadaje jednak pracy doktorantki charakteru oryginalnego ujęcia stworzonego na podstawie materiałów źródłowych, nie zaś jedynie rekapitulacji dokonanej na podstawie istniejących już monografii lub tekstów napisanych w językach nie pochodzących z bałkańskiego obszaru kulturowego. Filologiczne kompetencje autorki w wielkim stopniu przyczyniły się do oryginalności jej filmoznawczych analiz.

Główne założenia i temat pracy zostały klarownie przedstawione we wstępie. Jasność, z jaką przedstawiono główny temat badawczy jest wzorowa. Autorka we fragmencie tym kompetentnie charakteryzuje też trudności związane z konceptualizacją kategorii kina narodowego. Rzecz jasna, temat dysertacji, czyli kino chorwackie i/lub jugosłowiańskie precyzyjnie badane w oparciu o produkcję Jadran Film stanowi znakomite „laboratorium” do badania praktycznego funkcjonowania kinematografii w napięciu między tym co narodowe i tym co transnarodowe, do śledzenia napięć, przemieszczeń, punktów styczności, ale i kontrowersji między produkcją audiowizualną przypisywaną federacji bądź poszczególnym republikom wchodzącym w jej skład.

Na rozdział pierwszy składa się panorama nie tyle nawet, jak sugeruje jego tytuł, polityki kulturalnej Komunistycznej Partii Jugosławii, lecz niejako przy okazji także głównych założeń politycznych federacyjnego państwa tworzonych przez Josipa Broz Tito. Ten ostatni próbując wygaszać nacjonalistyczne antagonizmy, a jednocześnie zając jak najsilniejszą gospodarczo i politycznie pozycję pomiędzy konkurencyjnymi blokami Zimnej Wojny, określił mimowolnie warunki brzegowe, w których funkcjonować musiała jugosłowiańska kinematografia. Powstała naturalnie hybryda kinematografii częściowo socjalistycznej i częściowo rynkowej, zaprzęgniętej do ideologicznego aparatu państwowego, lecz szeroko otwartej na lukratywne koprodukcje z Zachodu, federacyjnej, lecz z autonomią przemysłów filmowych poszczególnych republik. Rozdział ten jest znakomitym wprowadzeniem do lektury, zwłaszcza dla czytelnika, który niekoniecznie pamiętać musi

tamte czasy i meandry polityki federacji Słowian Południowych.

Na początku rozdziału drugiego doktorantka przywołuje fragment dobrze znanego w filmoznawczych kręgach artykułu Piotra Zwierzchowskiego i Krzysztofa Kornackiego „Metodologiczne problemy badania kina PRL-u”: „należy pamiętać o zmianach uwarunkowanych przemianami politycznymi (w tym grami o władzę), społecznymi i kulturowymi (świadomość obywateli, zróżnicowanie społeczne, styl życia), a także instytucjonalnymi (przekształcenia kinematografii, decyzje administracyjne, zmiany personalne w zespołach filmowych, urzędach, redakcjach czasopism itd.)”. Artykuł ten w istocie jest drogowskazem dla autorki opisującej Jadran Film i doskonale oddaje wszechstronność jej dysertacji doktorskiej, w której nie brakuje relacji z zawilości brzemiennej potem w artystyczne skutki polityki kadrowej w jugosłowiańskiej kinematografii.

W rozdziale drugim zawarty jest kompetentny, bogaty faktograficznie i znakomicie oparty na materiale bibliograficznym syntetyczny zarys dziejów kinematografii jugosłowiańskiej od jej zarania do rozpadu federacji. Autorka w tym rozdziale znalazła także miejsce dla wątków festiwalowych (impieza w Puli) oraz kwestii związanych z częściowym przynajmniej respektowaniem potrzeb widowni. Wspomniane bogactwo faktograficzne ujęte zostało przez autorkę w tekście rozdziału z godną odnotowania klarownością i zwięzłością.

Tematem rozdziału trzeciego, w logicznej strukturze pracy układającego się w sekwencję zbliżenia i zawężania optyki po rozdziale wstępnym o polityce i polityce kulturalnej Jugosławii oraz po syntetycznym ujęciu dziejów kinematografii federacji w rozdziale drugim, staje się już sama wytwórnia Jadran Film. Warto podkreślić tutaj naukową decyzję doktorantki, która nie tylko w pragmatyczny sposób dokonuje zawężenia i wyraźnego określenia głównego przedmiotu badań, ale praktykuje też nie tak często spotykany w badaniach produkcyjnych motyw opisu pojedynczej wytwórni, określonego studia filmowego. To ciekawe w jak wielkim stopniu badania produkcyjne koncentrują uwagę na fenomenach układów produkcyjnych kinematografii narodowych bądź wręcz rynku globalnego, a stosunkowo rzadko okazują się monograficznym opisem poszczególnych przedsiębiorstw, dających możliwość zarówno pisania mikrohistorii, jak i przyjrzenia się poprzez pryzmat jednego studia szerszym procesom na zasadzie *pars pro toto*. Zabieg taki udaje się doktorantce. Warta podkreślenia jest też próba nakreślenia specyfiki produkcji Jadran Film, wpisująca się w znowu nie tak często obecne w badaniach produkcyjnych dążenie do identyfikacji stylu danego studia (a nie twórcy bądź kinematografii narodowej).

Na szczególną uwagę w rozdziale tym zasługują dwa jeszcze wątki. Po pierwsze, na

s. 119-120 autorka ciekawie podejmuje wątek wytwórni jako miejsca realnie istniejącego w przestrzeni, mającego określoną architekturę czy zaprojektowany wewnętrzny układ. Materialność budynków studia oraz jej konsekwencje są tutaj pełnoprawnym elementem opisu. Po drugie, nader interesujący jest reprodukowany na s. 132 fragment broszury reklamowej. W tym przypadku przywoływanie i uwaga poświęcona tego rodzaju dokumentom mieści się w najlepszych tradycjach analiz Johna T. Caldwell'a z jego *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, w których pozornie mało istotne druki traktowane są jako forma autoprezentacji, autokreacji oraz autorefleksji podmiotów przemysłu filmowego. Fotografia stojących w równym i długim rzędzie samochodów ciężarowych oraz będących wówczas synonimem luksusu mercedesów na drugiej z fotografii wraz z podpisem „An adequate supply of vehicles makes filmmaking on location easy” mówi o samopozycjonowaniu jugosłowiańskiej kinematografii w globalnym układzie pracy filmowej nie mniej niż kilka stron tekstu.

Rozdziały czwarty i piąty przynoszą bliższe analizy tekstualne wybranych tytułów wyprodukowanych przez Jadran Film, widzianych odpowiednio w kluczu kina jugosłowiańskiego (rozdział czwarty) i w kluczu kina chorwackiego (rozdział piąty). W rozdziałach tych znajdujemy sporo streszczeń przywoływanych utworów, co budziło obawę o popadnięcie autorki w utożsamianie filmoznawstwa z opisywaniem fabuł obejrzanych filmów. Obawy te okazały się płonne nie tylko dlatego, że polski czytelnik raczej nie miał okazji obcować wcześniej z przywoływanymi tytułami, ale także, co znacznie istotniejsze, z uwagi na potoczystą narrację doktorantki sprawiającą, iż opisy te układają się w barwne (choć rejestrowane na czarno-białej taśmie) zwierciadło życia w ówczesnej Jugosławii i gęsty opis społecznej, politycznej i kulturowej złożoności realiów federacji południowych słowiańskich republik.

W rozdziale piątym przy okazji omawiania filmów *Dziewiąty krąg* i *Alfabet strachu* autorka przywołuje palące kontrowersje historyczna i niechlubną kartę Niezależnego Państwa Chorwackiego będącego satelitą nazistowskich Niemiec. W rozdziale tym wkrada się ton pewnej obawy czy asekuracji związany choćby z powtarzającym się dwukrotnie niemal na sąsiednich stronach: „Sprawa [...] jest na tyle obszerna i skomplikowana, że powinna stanowić temat oddzielnej rozprawy” (s. 252) i „Temat ten jest jednak na tyle złożony, że mógłby stanowić podłoże oddzielnej rozprawy” (s. 254). Sprawiają one wrażenie wycofywania się nie tyle przed złożonością, co przed kontrowersją i narodowymi emocjami. Gdy znowu kilka dalej czytamy, że „[...] jednak należy zwrócić uwagę, że temat NDH i faszystowskiego ustroju Chorwacji podczas II wojny światowej jest narażony na wiele

nadinterpretacji czy faktograficznych nadużyć” (s. 261), to wobec ogromnej wagi tego zagadnienia jako czytelnik chętnie dowiedziałbym się z jednego czy dwóch dobitnych dodatkowych akapitów o jakie dokładnie „nadinterpretacje” i „faktograficzne nadużycia” idzie. Dzieje się tak zwłaszcza w kontekście intrygującej uwagi rzuconej mimochodem uwagi na s. 289: „Wydaje się, że w okresie jugosłowiańskim chorwacki film łatwiej rozprawiał się z niechlubną spuścizną NDH” uzupełnionej o ważny przypis 745. Wydaje się, że w kontekście ewentualnego wydania drukiem tej z pewnością zasługującej na to pracy warto mocniej rozwinąć podobne spostrzeżenia, nawet jeśli ceną będą kontrowersje. Pytanie o to w jaki sposób i jakimi metodami w socjalistycznym i autorytarnym państwie federacyjnym udawało się pewne kwestie poruszać, a jednocześnie do czasu przynajmniej nawigować pomiędzy narodowymi emocjami i resentymentami czy też przynajmniej uśmierzać je stanowi bowiem kwestię niebagatelną.

W zakończeniu autorka słusznie zauważa, że: „[...] analiza filmów produkcji jugosłowiańskiej nie należy do zadań najłatwiejszych: wpisanie ich w odpowiedni kontekst (ponownie: chorwacki i jugosłowiański) wymaga od badacza nie tylko uważności, ale przede wszystkim ostrożności: trudno bowiem w kinematografiach europejskich o bardziej skomplikowany przykład administracyjnych i kulturowych zawiłości”. Z reguły jednak w humanistyce tak już się dzieje, że zadania nie najłatwiejsze przynoszą najlepsze owoce. Nie inaczej dzieje się w przypadku pracy Justyny Marii Gluby. Już samo główne zadanie badawcze, mianowicie przedstawienie historii wytwórni Jadran oraz powstających w Zagrzebiu filmów w napięciu między tym, co chorwackie (narodowe) oraz jugosłowiańskie (ponadnarodowe, federacyjne) czyni z jej rozprawy tekst wysoce interesujący i w polskim filmoznawstwie wartościowy.

Praca niesie za sobą jeszcze inne, wykraczające poza główny cel badawczy, jakości i poznawcze korzyści. Autorka na kartach swej dysertacji dokonuje rekonstrukcji historii kina chorwackiego okresu socjalistycznego drugiej połowy ubiegłego stulecia. Rekonstrukcje te budzą pokusę komparatystyki, jak chociażby we fragmentach poświęconych takim tytułom jak *Dom* czy *Dziennikarz* uderzających podobieństwem do kina moralnego niepokoju w swych zainteresowaniach rytuałami konformizmu, codziennymi kompromisami i społecznymi nieprawidłowościami oraz zabieganiem w własne interesy. Podobne były też gry z wysyłaniem na zachodnie festiwale nieco bardziej „dysydenckich” filmów (s. 108). Nie idzie tu o zachłystywanie się powierzchownym podobieństwami, ale zwracający uwagę aspekt równoległości trajektorii socjalistycznych społeczeństw i kinematografii. Zdaje się on nie wynikać wcale w sposób prosty z historycznych bądź politycznych uwarunkowań, bo

kontekst jugosłowiański był wszak znacząco odmienny od PRL-owskiego, lecz ze swego rodzaju homologicznych wewnętrznych linii rozwojowych społeczeństw dojrzałego i wkrótce już przejrzałego socjalizmu. W ten sposób praca Justyny Marii Gluby oscyluje między precyzją historycznego szczegółu i wyraźnie zarysowanych granic chorwackiego studium przypadku a pociągającą uniwersalnością. Nie dotyczy ona tylko owych hipotetycznych linii rozwojowych, lecz również przepływów w globalnej cyrkulacji kapitału. Przy wszystkich historycznych i politycznych odmiennościach okazuje się nagle, że polityka gospodarcza gierkowskiej Polski oraz jej efekty w następnej dekadzie tracą wymiar polskiej specyfiki, gdy czytamy o dokładnie takim samym mechanizmie zaciągania kredytów przez Jugosławię w globalnym centrum kapitałowym w epoce kryzysu naftowego i wysokiej inflacji. Efektem okazał się potężny kryzys ekonomiczny i w rezultacie polityczny następujący w kolejnej dekadzie, gdy w globalnym centrum kapitałowym nastąpił czas walki z inflacją i wysokie stopy procentowe. Szczegóły w chorwacko-jugosłowiańskiej panoramie szkicowanej przez Justynę Marię Glubę (s. 109, s. 270) pozwalają dostrzec uniwersalne procesy w relacji peryferyjnego obszaru Europy Środkowo-Wschodniej i Bałkanów do globalnego centrum kapitałowego, zupełnie niezależnie od relacji południowych i północnych krańców tego peryferyjnego obszaru z dość pozornie (bo wyłącznie militarnie, a nie kapitałowo) hegemonicznym ZSRR.

Innym wątkiem pojawiającym się w tle są krytyczne opinie, przytaczane za wypowiedziami uczestników ówczesnego życia filmowego, o kompetencjach mianowanych z uwagi na kontakty partyjne dyrektorów wytwórni oraz przypadkowości wielu procedur (s. 138, s. 145). Wątek ten kieruje nas pośrednio ku przygodności produkcji filmowej, często maskowanym w autopromocyjnym dyskursie producentów i profesjonalnym piśmiennictwie branżowym gloryfikującym sukcesy wybitnych jednostek. Być może produkcja filmowa w stopniu większym niż nam się wydaje podlega jednak prawidłowościom statystycznym. Czy filmy powstające za czasów niekompetentnych partyjnych dyrektorów bądź wyniki finansowe Jadran Film są wyraźnie gorsze od dzieł i wyników osiągniętych w czasach dyrektorów przez środowisko filmowe uznawane za bardziej kompetentnych?

Wreszcie, niezwykle interesujący jest w przedłożonej dysertacji doktorskiej ponownie pojawiający się nieco w tle wątek licznych i regularnie podejmowanych koprodukcji socjalistycznej Jugosławii z zachodnimi przemysłami filmowymi. W pracy Justyny Marii Gluby czytamy: „Na początku lat 60. w biuletynie Stowarzyszenia („Wiadomości Chorwackiego Stowarzyszenia Filmowców” - [...]) pojawiały się informacje o regularnych kłopotach przedsiębiorstwa, a ponieważ Stowarzyszenie pełniło funkcję związku zawodowego, musiało zatem interweniować między innymi w sprawie nadgodzin

pracowników, szczególnie tych, którzy zaangażowani byli przy koprodukcjach z zagranicznymi partnerami (Dubrava Film żądała od swoich pracowników od 16 do 18 godzin pracy dziennie, nie oferując przy tym dodatkowego wynagrodzenia)” (s. 126-127).

Kusi pewne prowokacyjne pytanie: a może kinematografia jugosłowiańska, z wszystkimi jej autorami i artystycznymi sukcesami, z całą jej rolą elementu socjalistycznej polityki kulturalnej była jedynie przybudówką do realnie istotnego przemysłu usług koprodukcyjnych świadczonych dla podmiotów zachodnich? Czy możliwe jest oszacowanie jak wyglądały oficjalne koszty tych usług? Jak plasują się one względem wolumenów finansowych federacyjnych kinematografii cechujących narodowe produkcje? Jak wyglądały przepływy finansowe? Czy rzeczywiście środki w całości płynęły one na konta socjalistycznych przedsiębiorstw czy może jakaś ich część trafiała do rzutkich socjalistycznych managerów zarządzających państwowym majątkiem w specyficznej przecież socjalistyczno-rynkowej gospodarce Jugosławii? Czy cokolwiek na ten temat doktorantce wiadomo?

Pracę cechują wyjątkowo nieliczne mankamenty. Na stronie 23 pojawia się zdanie: „Dzięki charyzmie swojego przywódcy, a co za tym idzie – silnie wykształconego w społeczeństwie jugosłowiańskim kulcie jednostki, powojenna Jugosławia rozwinęła się w niewiarygodnym tempie, gospodarczo dorównując wielu państwom Europy Zachodniej”. Zostawiając nawet na boku kwestię przyczyny bądź przyczyn tego rozwoju, z których być może wskazana w pracy charyzma przywódcy nie była główną, przy okazji tego rodzaju sformułowań w pracy doktorskiej przydałyby się jednak porównawcze dane PKB per capita w odniesieniu do wybranych krajów Europy Zachodniej bądź porównania zarobków (podobne co do zasady do ważnego przypisu 232 umieszczonego w pracy). Na stronie 24 w pierwszy akapicie słowo „wcześniej” najwyraźniej mylnie zastępuje słowo „później”. Zdarza się nieco literówek i błędów gramatycznych (s. 25 – „członkom” zamiast „członków”, s. 61 – „liberalnością” zamiast „liberalizmem”, s. 194 – w zapisie słowa „głównych” w przytaczanym cytacie, s. 294 – w pierwszych wersach na stronie umknął chyba w zapisie fragment zdania, na tej samej stronie „postsynchronizację głosów” lepiej zastąpić sformułowaniem „postsynchrony głosów”). Wskazane na stronie 266 prześladowania określiłbym raczej jako „etniczne” niż „rasowe”. Na stronie 279 nadużywany jest przymiotnik „kultowy”.

Na stronie 93 przydałoby się podanie źródła intrygującej informacji o przedfestiwalowych pokazach w rezydencji Tity. Na stronie 217 ważny wątek zachodniej pomocy finansowej, która przyczyniła się do wzrostu gospodarczego, ale jednocześnie miała

stać na przeszkodzie gospodarczej samodzielności i dorównaniu gospodarkom krajów rozwiniętych przedstawiony jest dość enigmatycznie i z pewnością domaga się rozwinięcia. Na czym dokładnie polegała owa pomoc? Czy były to kredyty czy inwestycje? Dlaczego związki te miały blokować osiągnięcie przez kraj określonego poziomu rozwoju ekonomicznego?

Wskazane w poprzednich dwóch akapitach mankamenty trudno określić inaczej niż jako drobne i w żadnej mierze nie wpływają one na wysoką ocenę pracy. Dysertację doktorską Justyny Marii Gluby traktuję jako na równi rozprawę filmoznawczą i rozprawę kulturoznawczą. Nie idzie mi tutaj o sztuczne wyznaczanie granic między dyscyplinami lub tym bardziej udowadnianie prymatu jednej z nich. Być może po prostu zawsze dobre filmoznawstwo jest jednocześnie kulturoznawstwem. Rzecz w tym, że autorce przy całej precyzji jej naukowego wywodu poświęconemu wybranemu studiu filmowemu z terenu dawnej Jugosławii udało się, niczym w cyklu fotografii, utrwalić znacząco szerszy pejzaż polityczny, społeczny i kulturowy. Jugosławia widziana jest w tej dysertacji jako utopia i za przytaczanymi w zakończeniu słowami Mili Turajlić „dobrze opowiedziana historia”. Kraj jako opowieść i projekt polityczny jako opowieść, obok nostalgii Dubravki Ugrešić najlepiej oddają status kraju tworzącego tło dla monografii Jadran Films.

Historia chorwackiego studia w strukturach jugosłowiańskiego państwa służy także jako soczewka pokazująca kres idei federacji. W pracy tej, poprzez wszystkie jej rozdziały, biegnie pewna nić. Dysertacja Justyny Marii Gluby jest mianowicie także kroniką rozpadu pewnego projektu politycznego, długo trzeszczącego w szwach i pogrążającego się w nierozwiązywalnym kryzysie. Mniej więcej od połowy pracy w zasadzie co kilka stron pojawiają się sugestie i symptomy postępującego rozkładu federacji. Zarazem w zabiegach ówczesnych jugosłowiańskich władz w pewnym sensie imponujące jest to z jaką determinacją próbowano z socjalistycznych pozycji uśmierzać nacjonalizmy bądź nimi zarządzać. Zadanie to okazało się jednak niemożliwym do wykonania. Mam wrażenie, że w Polsce 2023 roku łatwo zapominamy o dawnej Jugosławii oraz dawnej Czechosłowacji i o tym, że federacje w naszym regionie ostatnio się nie udawały.

Z całą pewnością udało się natomiast przedsięwzięcie badawcze Justyny Marii Gluby. Praca zatytułowana *Jadran Film. Między kinem chorwackim a jugosłowiańskim* jest świadectwem wysokich kompetencji badawczych autorki i z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie magister Justyny Marii Gluby do dalszych etapów postępowania doktorskiego.