

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE
PSS NR 13/2017 ISSN 2084-3011
DOI: 10.14746/pss.2017.13.16

Patrycjusz Pająk
Uniwersytet Warszawski
p.p.pajak@uw.edu.pl

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.07.2016
Data przyjęcia tekstu do druku: 09.10.2016

Koncert i kwestia czasu

ABSTRACT: Pająk Patrycjusz, *Koncert i kwestia czasu* (*Concert and a Question of Time*). “Poznańskie Studia Sławistyczne” 13. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 263–277 ISSN 2084-3011.

The focus on the structural and semantic role of time is one of the key features of modernist cinema in the period after the Second World War. Modernist filmmakers experiment with means of aesthetic expression, such as montage, mise-en-scène, camera work, which define the story time and consequently make time the subject of film story. *Koncert* (1954) directed by Branko Belan initiates the modernist experiment with time in the Croatian feature film. Belan achieves a radical temporal discontinuity and the condensation of time thanks to extensive ellipses, expanded flashback, deep space composition, variable narrative perspective, variable position of the characters in the story and genre hybridity. In this way he specifies two dimensions of time – historical and personal. In *Koncert* historical time does not always affect personal time that can be subjected to fate. By that means the director contests the communist belief in the positive impact of historical changes on the life of an individual.

KEYWORDS: Branko Belan; Croatian film; modernism; time; history; fate

Koncert (1954) w reżyserii Branka Belana uznaje się powszechnie za przełomowe osiągnięcie chorwackiego kina fabularnego, wprowadzające do niego poetykę modernistyczną, aczkolwiek nie jest to jeszcze dzieło, w którym modernizm przyjmuje dojrzałą formę¹. Pod względem stylistycznym film Belana respektuje poetykę kina tradycyjnego, realistycznego, zrównoważoną jednak przez modernistyczną kompozycję

¹ *Koncert* jest debiutem fabularnym Belana, który wcześniej kręcił filmy dokumentalne. W 1956 roku na kanwie sztuki teatralnej Grga Gamulina *Dom Narančicia* (*Kuća Narančicia*, 1956) realizuje dla bośniackiej wytwórni filmowej swoje drugie dzieło długometrażowe – dramat okupacyjny *Podjezrzani* (*Pod sumnjom*). Z powodów politycznych film zostaje ocenzone, co wypacza jego wydźwięk (więcej na temat tej cenzuralnej ingerencji pisze Tomislav Šakić, 2009, 70–71). W kolejnych latach Belan reżyseruje jeszcze kilka utworów dokumentalnych, po czym porzuca twórczość filmową na rzecz literackiej i teoretycznofilmowej.

narracyjno-fabularną, którą cechuje fragmentaryczność i mozaikowość. Można się zatem zgodzić z Tomislavem Šakićem, że mikrostruktura *Koncertu* jest klasyczna, natomiast makrostruktura – modernistyczna (Šakić, 2013, 52).

Z uwagi na kompozycyjną innowacyjność utworów Belana porównywany bywa przez chorwackich filmoznawców do *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa (Šakić, 2004, 30; Turković, 2005, 293–294). Tym filmem amerykański reżyser toruje drogę modernizmowi w długometrażowym dźwiękowym kinie fabularnym. *Obywatel Kane* różni się od *Koncertu* stylem, ponieważ Amerykanin porzuca realizm na rzecz barokowego ekspresjonizmu. Belan za jego przykładem stosuje głębinową kompozycję kadru (Turković, 1988, 40; Šakić, 2004, 28, 30), podobnie jak Welles uwydatnia też rolę czasu jako pierwszoplanowego składnika struktury i semantyki filmu.

Maria Zeic-Piskorska przypomina, że kino najmocniej spośród wszystkich sztuk akcentuje obecność czasu, ponieważ umożliwia obiektywizację jego subiektywnego doznawania przez człowieka w życiu codziennym. Obiektywizacja czasu oznacza, że nabiera on cech przestrzennych, fizycznych i z tego powodu przestaje być czasem realnym, znanym z doświadczenia życiowego, a staje się tworzywem artystycznym (Zeic-Piskorska, 1986, 154–155, 160), które może być rozmaicie używane w zależności od poetyki filmowej. Dla kina realistycznego typowa jest ciągłość czasu, która czyni go w dużej mierze przezroczystym. Tymczasem zarówno Welles, jak i Belan rozwarstwiają czas, co w konsekwencji powoduje, że jego przepływ staje się bardziej namacalny.

Uwypuklenie przez modernistów strukturalnej i semantycznej funkcji czasu wynika z ich dążenia do uchwycenia prawdy o rzeczywistości. Drogą prowadzącą do tego celu ma być oderwanie znaku filmowego od jego stereotypowych znaczeń, upowszechnianych przez kino kręcone w poetyce realistycznej, i zachęcenie widza do jego samodzielnej i indywidualnej interpretacji. Znak filmowy zyskuje znaczenie dzięki temu, że w toku narracji zostaje umieszczony w odpowiednim kontekście innych znaków. Ponieważ narracja rozwija się w czasie, naruszanie przez modernistów tradycyjnego modelu opowiadania, opartego na przyczynowo-skutkowej więzi między znakami, jest tożsame z naruszeniem ich tradycyjnej więzi temporalnej, co skutkuje wyakcentowaniem udziału czasu w tworzeniu

znaczeń. W następstwie tego narracyjnego eksperymentu czas staje się tematem filmu.

Gilles Deleuze uznaje uwrażliwienie na czas za podstawową modyfikację, jaką do sztuki filmowej wnosi modernizm w połowie XX wieku. Ruch w czasie, uchwycony za pomocą spopularyzowanych wówczas środków estetycznych, takich jak choćby jazda kamery czy głębia kadru, staje się dla modernistów ważniejszy od ruchu w przestrzeni. By określić efekty tej modyfikacji Deleuze wprowadza metaforyczne pojęcie obrazu-czasu, będące opozycją dla pojęcia obrazu-ruchu charakteryzującego kino tradycyjne (Deleuze, 2008, 229–270). András Bálint Kovács, nawiązując do uwag francuskiego badacza, stawia tezę, że eksperyment z czasem w kinie modernistycznym prowadzi do dwóch zasadniczych rezultatów: radykalnej ciągłości i radykalnej nieciągłości temporalnej (Kovács, 2007, 120–139).

Analizując i rozwijając spostrzeżenia Kovácsa, można stwierdzić, że radykalna ciągłość urzeczywistnia się w kinie modernistycznym w dwóch wymiarach: materialnym i mentalnym. W wymiarze materialnym, podkreślonym szczególnie przez długie ujęcia, uzmysławia ona ciężar i niepodzielność czasu poprzez powiązanie go z trwaniem materii. W wymiarze mentalnym radykalna ciągłość oznacza przede wszystkim montażowe zacieranie granic między wydarzeniami należącymi do różnych porządków temporalnych: terażniejszości, przeszłości i rzeczywistości wyobrażonej, co uwypukla wielowarstwowość i głębię czasu.

W przypadku radykalnej nieciągłości następstwo wydarzeń w filmie jest skokowe i wytwarza luki w opowieści, co rodzi wrażenie kapryśności i ulotności czasu; może ona opierać się też na autonomizacji wizualnej strony filmu względem jego strony narracyjnej, wskutek czego współistnieją ze sobą dwa rodzaje czasu: czas wydarzeń przedstawionych na ekranie oraz czas opowiadania o tych wydarzeniach.

Koncepcja czasu w *Konercie* najbliższa jest radykalnej nieciągłości w wariacie skokowym. Realizując tę koncepcję, Belan przedstawia życie mieszkanki Zagrzebia imieniem Ema w okresie od 1914 roku, gdy była dwunastoletnim dzieckiem, do 1945 roku. Bohaterka pochodzi z nizin społecznych, lecz jest uzdolniona muzycznie, dlatego kończy konserwatorium i zostaje pianistką, a potem nauczycielką gry na fortepianie. Nie zaznaje szczęścia w życiu osobistym z powodu samotności, na którą skazuje ją

kalectwo (w dzieciństwie fortepian przygniótł jej nogę, którą trwale uszkodził, skutkiem czego kobieta kuleje).

Radość, jaką daje pianistce muzyka, nie równoważy jej przygnębienia, które z czasem się nasila. Coraz smutniejszy los kobiety reżyser zestawia z losem arystokratycznej rodziny Glojznerów, której status społeczny i ekonomiczny zmienia się wraz z kolejnymi przełomami politycznymi, następującymi w Chorwacji w pierwszej połowie XX wieku. Z tych składników Belan tworzy czasowo i środowiskowo rozległą panoramę wydarzeń, dzieląc ją na sześć epizodów, które rozgrywają się w różnych okresach historycznych – w chwili dokonującego się lub niedawno dokonanego przełomu politycznego.

Pierwszy epizod, który można nazwać komunistycznym, ma miejsce w maju 1945 roku, tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej, gdy Chorwacja staje się częścią socjalistycznej Jugosławii. Epizod drugi – austro-węgierski – następuje po retrospekcyjnym cofnięciu się w czasie do roku 1914, kiedy ziemie chorwackie stanowią część monarchii habsburskiej. Kluczowym wydarzeniem politycznym jest w tym epizodzie zamach na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda Habsburga w Sarajewie 28 czerwca. Jak wiadomo, wydarzenie to zapowiada wybuch pierwszej wojny światowej i upadek Austro-Węgier. Epizod trzeci – międzywojenny – rozgrywa się 7 września 1922 roku, a więc prawie cztery lata po powstaniu Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Rok wcześniej uchwalono konstytucję określającą ustrój tego państwa oraz jego nazwę. W omawianym epizodzie reżyser obrazuje zatem okres względnej stabilizacji Królestwa, wynikającej z uporządkowania kwestii prawnych związanych z jego istnieniem.

W czwartym epizodzie Belan opowiada o 6 stycznia 1929 roku, gdy król Aleksandar Karadorđević – w reakcji na zaogniający się konflikt chorwacko-serbski – wprowadza w kraju dyktaturę, a wkrótce potem zmienia jego nazwę na Królestwo Jugosławii. To już drugi epizod, który rozgrywa się w okresie międzywojennym. Po nim akcja filmu przenosi się do 1941 roku, kiedy ustasze tworzą Niezależne Państwo Chorwackie. W epizodzie ustaszowskim czas wydarzeń nie zostaje dokładniej określony, jednak na podstawie ubioru bohaterów i treści ich rozmów można się domyślić, że chodzi o jesień (w Chorwacji działają już wtedy obozy koncentracyjne dla przeciwników politycznych). W epizodzie szóstym

wydarzenia powracają do punktu wyjścia – do maja 1945 roku. Ten drugi epizod komunistyczny stanowi kontynuację pierwszego i zamyka retrospekcyjną ramę filmu.

Między epizodami istnieją zatem wyraźne elipsy czasowe. Najpierw następuje skok wstecz (po wstępnej partii akcja filmu cofa się o 31 lat – z roku 1945 do 1914 roku), a następnie cztery skoki w przód (kolejne epizody dotyczą wydarzeń z lat: 1922, 1929, 1941 i 1945). Oprócz tego w epizodzie ustaszowskim Belan wprowadza sekwencję oniryczną², którą można potraktować jako osobny epizod – siódmy – choć ma on odmienny status od pozostałych. Nie zostaje oddzielony od nich elipsą, nie prezentuje też realistycznego wycinka z życia bohaterki. Dochodzi w nim bowiem do kondensacji różnych okresów jej życia, które zostają ujęte symbolicznie – w duchu poetyki marzenia sennego.

Jak pisze Vladimir Gojun, rozległe elipsy służą w *Koncertcie* przedstawieniu zmian społecznych, które dotyczą wszystkich bohaterów, dlatego wydają się wszechogarniające. Duże skoki czasowe powodują, że zmiany sprawiają też wrażenie nieoczekiwanych, co ma skłonić widza do zastanowienia się nad ich przyczynami i następstwami. Musi on domyślić się na podstawie wiadomości podanych w sąsiadujących ze sobą epizodach, dlaczego doszło do zmian w życiu postaci. Wynikiem takiego użycia elips jest także, zdaniem Gojuna, przeświadczenie, że bohaterowie filmu to bierne ofiary czasu, który staje się w konsekwencji głównym protagonistą *Koncerttu* (Gojun, 2002, 183).

Elipsy są w dziele Belana zapowiadane przez montażowe środki interpunkcyjne. David Bordwell i Kristin Thompson przypominają, że w tradycyjnym kinie upływ czasu zaznaczano najczęściej za pomocą przenikania, roletki i ściemnienia (Bordwell, Thompson, 2010, 261). Rozdzielając epizody w *Koncertcie*, reżyser używa dwóch tego typu środków: przenikania i ściemniania. Ściemnianie stosuje częściej – zamyka nim epizod austro-węgierski, pierwszy i drugi epizod międzywojenny oraz epizod ustaszowski. Jak twierdzi Jerzy Płazewski, to najradykałniejszy środek interpunkcji filmowej, zwiastujący zazwyczaj duży upływ czasu i/lub zmianę miejsca akcji. Przy tej okazji zwalnia on tempo wydarzeń i daje widzowi czas na

²Šakić zauważa, że jest to pierwsza w chorwackim długometrażowym filmie fabularnym sekwencja przedstawiająca sen (Šakić, 2013, 44).

krótki namysł nad obejrzanym właśnie fragmentem filmu (Płażewski, 1982, 220). Taką też rolę ma ściemnianie w *Koncertcie*.

Również zgodnie z tradycyjnym przeznaczeniem posługuje się Belan przenikaniem, gdy w końcówce pierwszego epizodu komunistycznego sygnalizuje początek retrospekcji (Płażewski, 1982, 222). Reżyser sięga oprócz tego po jeszcze jeden klasyczny znak przestankowy – nieostrość. Za jej pomocą w epizodzie ustaszowskim zaznacza moment, w którym kobieta zapada w sen. Rola wymienionych środków interpunkcyjnych w *Koncertcie* jest jednak większa niż w tradycyjnym kinie: kształtują one wydatnie rytm narracyjno-fabularny filmu ze względu na olbrzymie odstępy czasowe między epizodami.

Do pogłębienia epizodyczności omawianego utworu przyczynia się jego hybrydyczność gatunkowa, typowa zresztą dla wielu dzieł modernistycznych. Jak podaje Hrvoje Turković, krytycy filmowi w utworze Belana widzieli początkowo mieszaninę kroniki historycznej i dramatu psychologicznego (Turković, 2005, 286–290). W późniejszym czasie Tomislav Šakić zauważa, że kolejne epizody *Koncertu* cechują się odmienną tonacją gatunkową. Według niego epizod komunistyczny nawiązuje swoją poetyką do socrealistycznej kroniki filmowej (Šakić, 2004, 28). Epizod austro-węgierski przypomina dramat kostiumowy. Pierwszy i drugi epizod międzywojenny mają z kolei rysy komedii satyrycznej, natomiast w epizodzie ustaszowskim wspomniany filmoznawca dostrzega echo francuskiego realizmu poetyckiego (Šakić, 2004, 30). Można je wyczuć także w drugim epizodzie komunistycznym.

Pomimo rozległych elips, których działanie rozdzielające zostaje wzmocnione przez zróżnicowanie gatunkowe epizodów, domyślna ciągłość między rzeczonymi epizodami utrzymuje się dzięki temu, że występują w nich stali bohaterowie, chociaż ci, którzy w jednym epizodzie byli na pierwszym planie, w innych epizodach są w tle lub w ogóle się nie pojawiają, ewentualnie się o nich wspomina. Jediną postacią, która występuje we wszystkich częściach filmu, jest pianistka, jednak rolę pierwszoplanową odgrywa ona tylko w epizodzie austro-węgierskim i drugim komunistycznym (zamykającym film). W pozostałych epizodach pojawia się na drugim planie jako świadek wydarzeń i to najczęściej niebezpośredni (na przykład w pierwszym epizodzie międzywojennym kluczowe wydarzenia rozgrywają się w mieszkaniu Głojznerów, podczas gdy pianistka znajduje się w budynku po drugiej stronie ulicy).

Zmienna pozycja fabularna bohaterki, jak również pozostałych postaci, pociąga za sobą zmiany punktu widzenia na filmową rzeczywistość. W połowie epizodów nie jest on tożsamy z perspektywą określonej postaci, pozostaje w miarę bezosobowy, co wynika z faktu, że na pierwszym planie występuje bohater zbiorowy (komunistyczna młodzież w pierwszym epizodzie komunistycznym, rodzina Glojznerów w pierwszym epizodzie międzywojennym, muzycy i goście weselni w drugim epizodzie międzywojennym). W epizodzie austro-węgierskim wydarzenia zostają przedstawione z perspektywy małej Emy, natomiast w epizodzie ustaszowskim, w którym głównym bohaterem staje się muzyk zbiegły z obozu koncentracyjnego, to właśnie jego punkt widzenia przeważa, choć jednocześnie reżyser równoważy go, wprowadzając wizję senną, w której główną bohaterką jest pianistka. Jej perspektywa dominuje w drugim epizodzie komunistycznym.

Zróżnicowanie pozycji bohaterów w poszczególnych epizodach oraz związana z tym różnorodność punktów widzenia są dodatkowymi czynnikami zmuszającymi widza do wysiłku w kojarzeniu faktów i do ich samodzielnego uzupełniania. Owe czynniki powodują, że kompozycja narracyjno-fabularna dzieła Belana jest nie tylko fragmentaryczna, lecz także polifoniczna, na co poniekąd zwraca uwagę tytuł filmu. Słowo „koncert”, odczytywane metaforycznie w kontekście muzycznym, oznacza zharmonizowane, momentami równoległe, momentami naprzemienne występowanie wielu elementów.

Oprócz bohaterów epizody łączy także przestrzeń, ponieważ historia rozgrywa się w Zagrzebiu. Niektóre miejsca powracają w kolejnych odsłonach filmu: mieszkanie Glojznerów w pierwszym epizodzie międzywojennym i drugim komunistycznym, bar przy torach kolejowych w ustaszowskim i drugim komunistycznym. Willa rodziny Žmeglerów, występująca w drugim epizodzie międzywojennym zostaje wspomniana w epizodzie ustaszowskim.

Fabulę uspoźnia również głos anonimowego pozaekranowego narratora, który odzywa się na początku czterech epizodów (pierwszego i drugiego międzywojennego, ustaszowskiego i drugiego komunistycznego). W pierwszych trzech przypadkach narrator spełnia rolę kronikarza, ponieważ podaje rok wydarzeń, opatrując go komentarzem, który nie opisuje wprost sytuacji politycznej, panującej w danym momencie historycznym,

jedynie – na co zwraca uwagę Šakić – metaforycznie podpowiada widzowi jej interpretację (Šakić, 2004, 30). Metaforyczność tych wypowiedzi współbrzmi z artystyczną naturą bohaterki, przypominając, że to właśnie jej życie stanowi pretekst dla opowieści o faktach z historii Chorwacji. Metafory wyrażają też poznawczy i uczuciowy dystans narratora do wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości i są oceniane z perspektywy teraźniejszości, tożsamej z momentem powstania filmu w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Gdy narrator zabiera głos po raz czwarty, a więc na początku drugiego epizodu komunistycznego, nie omawia już sytuacji politycznej, ale postawę życiową pianistki. Ostatnie słowa, które padają w filmie, należą do niej, choć mają formę narracji pozaekranowej, co oznacza, że w samym zakończeniu filmu kobieta przejmuje rolę narratora, zwracając uwagę widza na samą siebie jako podmiot opowieści, przyśmiewany do tej pory przez wydarzenia polityczne i społeczne. Ten zabieg służy wzmocnieniu wymowy *Koncertu*, akcentującej rozdźwięk między przemianami historycznymi a losem jednostki.

Jeszcze jednym czynnikiem zapewniającym filmowi spójność narracyjno-fabularną jest rama retrospekcyjna. Poniekąd uzasadnia ona też elipsy czasowe, ponieważ wydarzenia przedstawione w kolejnych epizodach rozgrywają się w działającej wybiórczo pamięci bohaterki. Chwył retrospekcji nie jest wynalazkiem kina modernistycznego, filmowcy stosują go od początków istnienia kinematografii, choć należy zaznaczyć, że częstotliwość jego użycia wzrasta w latach trzydziestych XX wieku wraz z wprowadzeniem do kina dźwięku. Wykorzystanie retrospekcji nie stanowi więc wyznacznika nowoczesności kompozycyjnej filmu, decyduje o tym dopiero tryb jej wykorzystania. Za kanoniczny przykład jej modernistycznego potraktowania uważa się wzmiankowanego już *Obywatela Kane'a*. Belan nie jest tak nowatorski w stosowaniu retrospekcji jak Welles. Może się nawet wydawać, że w *Koncertcie* zostaje ona użyta tradycyjnie (bohaterka w średnim wieku wspomina minione lata), jednak oryginalności dodaje jej nasilona eliptyczność oraz różnicowanie cech gatunkowych i perspektyw narracyjnych w poszczególnych jej częściach.

Wprowadzenie retrospekcji służy zazwyczaj – jak zaznacza David Martin-Jones – umocnieniu przyczynowej motywacji wydarzeń, ponieważ retrospekcja sięga do ich źródeł (Martin-Jones, 2006, 57). Stanowi też czynnik intelektualizujący odbiór filmu, gdyż – uwypuklając przyczyny

określonej sytuacji filmowej – zachęca widza do jej bardziej analitycznego potraktowania. Akcent zostaje przesunięty z pytania, dokąd wydarzenia prowadzą, na kwestię, dlaczego prowadzą właśnie tam. Śledzenie akcji zostaje zrównoważone przez refleksję nad jej motywacją. W dziele Belana retrospekcja ma przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w chwili zwycięstwa komunizmu pianistka znajduje się w trudnym położeniu (żyje w nędzy w ciasnej suterenie, utrzymuje się z okazjonalnych lekcji gry na pianinie, jest przygnębiona i zrezygnowana). Narracyjne i fabularne czynniki rozluźniające więź między retrospekcyjnymi epizodami powodują, że wspomniane epizody odpowiadają na to pytanie tylko częściowo.

Zabiegiem równoległym wobec zakłócenia klasycznej ciągłości narracyjno-fabularnej jest w *Koncertcie* zagęszczenie czasu akcji w poszczególnych epizodach. Reżyser przedstawia w nich wydarzenia, które rozgrywają się niemal równocześnie lub zaraz po sobie w stosunkowo krótkim czasie (około godziny) w ograniczonej przestrzeni położonej w Zagrzebiu, a także – w dwóch epizodach – w przestrzeni oddalonej od Zagrzebia (zamach w Sarajewie, wprowadzenie dyktatury przez króla jugosłowiańskiego urzędującego w Belgradzie), przy czym wieści o tych odległych faktach docierają do bohaterów za pomocą środków masowego przekazu (depechy, radia). Belan zwraca uwagę na rolę techniki medialnej w zagęszczaniu czasu. Dzięki niej można się dowiedzieć o wydarzeniach, które dzieją się w tej samej chwili w innym miejscu. Kondensacji temporalnej służy też stosowana przez Belana głębinowa kompozycja kadru. Pozwala ona zebrać na jednym obrazie filmowym wydarzenia rozgrywające się na kilku jego planach, co według Deleuze’a eksponuje trwanie, a zatem sam czas (Deleuze, 2008, 332–333).

Maksymalne zagęszczenie czasu Belan osiąga w sekwencji snu pianistki, gdy – niejako obok siebie, bo w kolejnych ujęciach – występują bohaterowie poszczególnych epizodów. Wszyscy znajdują się na widowni w filharmonii podczas koncertu Emy. W dużej mierze są to te same osoby, tyle że w różnych okresach swojego życia (np. Greta Glojzner z epizodu austro-węgierskiego, w którym jest jeszcze dzieckiem, występuje obok dojrzałej Grety z drugiego epizodu międzywojennego).

Nowatorstwo Belana w traktowaniu czasu polega więc na jego eliptycznym rozbiciu (okres od roku 1914 do 1945 roku zostaje podzielony na sześć epizodów oraz jeden oniryczny) i jednocześnie kondensacji

(w pojedynczym epizodzie w krótkim czasie zachodzi wiele wydarzeń). Połączenie olbrzymich skoków temporalnych między epizodami z krótkim i zagęszczonym przebiegiem akcji w każdym z nich ma na celu uwidocznienie przenikania się dwóch wymiarów czasu – historycznego i indywidualnego.

Wymiar historyczny tworzą wydarzenia o skali globalnej, jak pierwsza i druga wojna światowa czy ogłoszenie dyktatury w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Na te wydarzenia bohaterowie nie mają wpływu, za to one wpływają na nich. O społecznym znaczeniu przełomów historycznych informują sceny obyczajowe obrazujące sytuację, w której znajduje się w danym okresie zagrzebska elita reprezentowana przez rodzinę Glojznerów. W okresie Austro-Węgier mężczyźni przedstawiciele rodziny służą w armii habsburskiej w stopniach oficerskich, co świadczy o ich wysokiej pozycji społecznej. Po powstaniu Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców Glojznerowie ubożeją, ponieważ tracą dawne apanaże wynikające z ich lojalności wobec dworu Habsburgów.

Pod koniec lat dwudziestych XX wieku, gdy w Królestwie zostaje wprowadzona dyktatura, główną siłą społeczną są przedsiębiorczy mieszczaństwo. Ślub Greta Glojzner z mieszczańskim przemysłowcem Juricą Żmeğerem jest dla niej szansą na awans ekonomiczny i towarzyski. Sytuacja Glojznerów zmienia się po raz kolejny w dobie Niezależnego Państwa Chorwackiego. Kapitałiści związani z monarchią Karađorđevićów nie mają już wówczas uprzywilejowanej pozycji społecznej, okazję na zrobienie kariery zyskują za to przedstawiciele dawnej elity, którym nie wiodło się w międzywojennej Jugosławii. Taką osobą jest Alojz Glojzner, który zostaje mianowany przez ustaszy domobrańskim oficerem. Po przejęciu władzy przez komunistów Glojznerowie znikają z rzeczywistości zagrzebskiej, pozostaje po nich opuszczone mieszkanie z portretem Glojznera w domobrańskim mundurze.

Na przykładzie losów omawianej rodziny Belan pokazuje, jak kolejne przełomy polityczne powodują powolną degradację i degenerację tradycji szlacheckiej, która odchodzi w przeszłość, wyparta przez mieszczański kapitalizm, a potem ustaszowski faszyzm, zastąpiony ostatecznie komunizmem. Kondycja ekonomiczna i społeczna Glojznerów jest w tym czasie – jak już wykazano – zmienna, zależna od sytuacji politycznej, niezmienna za to pozostaje ich wątpliwa postawa moralna. W poszczególnych

epizodach odsłaniają swoje wady: arogancję, wyrachowanie, zachłanność, nieuczciwość, oportunizm.

Belan piętnuje rodzinę Głojznerów w sarkastycznym tonie, który przywodzi na myśl twórczość literacką Mirosława Krleży, zwłaszcza jego opowiadania o mieszczaństwie zagrzebskim, napisane w pierwszej połowie lat dwudziestych ubiegłego wieku, oraz powstały w drugiej połowie wspomnianej dekady cykl opowiadań i dramatów *Glembajowie* (*Glembajevi*) o podupadłej zagrzebskiej arystokracji³. Podobieństwo *Koncertu* do wymienionych utworów Krleży jest najlepiej widoczne w dwóch epizodach międzywojennych.

W dziejach rodziny Głojznerów czas historyczny, okreśłany przez wydarzenia polityczne, wchodzi w relację z czasem indywidualnym, ponieważ koleje życia poszczególnych członków rodziny układają się zmiennie – jedni prosperują w nowych warunkach społecznych, drugim się nie powodzi. Nie zawsze jednak przemiany polityczne wpływają tak wyraźnie na los jednostki. Przykład rozłączości czasu historycznego i indywidualnego stanowi życie pianistki, która jest nie tylko biernym świadkiem przełomów historycznych, ale też nie przejawia zainteresowania nimi, tym bardziej że z powodu swojego kalectwa, dużej wrażliwości i niskiego pochodzenia społecznego zostaje zepchnięta na margines. Indywidualizacji przywołanej postaci sprzyja też jej artystyczna, a więc społecznie wyróżniająca się profesja.

Rozłączość historycznego i indywidualnego czasu jest podkreślona przez kontrast emocjonalny między scenami z udziałem pianistki (ich tonacja przechodzi w kolejnych epizodach od sentymentalnej przez melancholijną do traumatycznej) a radosnymi lub prześmiewczymi scenami z udziałem zbiorowości (komunistycznej młodzieży, rodziny Głojznerów i Żmeglerów, gości baru w epizodzie ustaszowskim), która żyje pod dyktando historii.

Czas indywidualny to w przypadku Emy przede wszystkim czas przeżyć wewnętrznych, ujętych w retrospekcyjną ramę. We wspomnieniach bohaterka dokonuje rozrachunku z własną niedolą, jedynie momentami

³ O pokrewieństwie filmu Belana względem utworów Krleży, krytycznych wobec zagrzebskiego drobnomieszczaństwa i burżuazji, wspomina Šakić, jednak nie rozwija tego spostrzeżenia (Šakić, 2004, 30).

rozświetlaną przez muzykę. Los pianistki ma charakter bardziej cykliczny niż sinusoidalny, jak w przypadku Głojznerów, ponieważ jej przeżycia odnoszą się nie do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, lecz do powracających niczym echo intymnych doświadczeń z przeszłości – do wypadku w dzieciństwie i miłosnego zauroczenia w okresie studiów w konserwatorium muzycznym. W przeciwieństwie do życia Głojznerów, egzystencja kobiety nie zmienia się wyraźnie, choć stopniowo pogarsza się zarówno jej poziom, jak i stan psychiczny pianistki; dzieje się tak nie tyle pod wpływem zmian historycznych, ile długotrwałego oddziaływania traumy spowodowanej przez kalectwo, aczkolwiek należy zaznaczyć, iż wspomniane zmiany sprzyjają jej podtrzymaniu.

W poszczególnych epizodach reżyser buduje nadzieję na samorealizację bohaterki w życiu zawodowym (artystycznym) lub osobistym, lecz może się ona urzeczywistnić jedynie we śnie śnionym przez pianistkę w epizodzie ustaszowskim. Ten epizod i wcześniejsze kończą się niepowodzeniem kobiety, wywołanym także przez niesprzyjającą sytuacją społeczną lub polityczną. Dopiero młodzi komuniści dają pianistce realną szansę na pokonanie życiowego impasu i przełamanie traumy poprzez świadome zmierzenie się z jej przyczyną. Dzięki nim kobieta może bowiem zagrać na „swoim” fortepianie – na tym samym, na którym grywała w dzieciństwie i który uszkodził jej nogę.

Bohaterka rezygnuje jednak z otrzymanej szansy pod naporem fatumicznej przeszłości, co zaprzecza socjalistycznemu optymizmowi, wyrażanemu w pierwszym epizodzie komunistycznym i związanemu z wiarą w dziejową sprawiedliwość. Entuzjizm młodzieży komunistycznej z początku filmu zostaje zderzony z załamaniem nerwowym pianistki w jego zakończeniu. Kobieta pozostaje więźniem własnej traumy. Czas cykliczny, w którym żyła, okazuje się też czasem spiralnym, ponieważ oznacza jej stopniowe pogrążanie się w zapaści. Miłość pianistki do muzyki przegrywa ostatecznie z dojmującym poczuciem samotności i wynikającym z niego przeświadczeniem porażki życiowej.

Egzystencję kobiety określa nieprzychylnie fatum związane z determinizmem biologicznym (kalectwo) i społecznym (niskie pochodzenie). Powoduje ono, że upływ czasu nie przynosi w jej życiu realnej zmiany, tylko nieustanny powrót przeszłości. W filmie fatum jest symbolizowane przez fortepian marki Bösendorfer, który z jednej strony przyczynia się do kalectwa pianistki

i ucieleśnienia prześladowające ją przekleństwo, z drugiej zaś stanowi przedmiot pożądania nieosiągalny dla kobiety z powodu jego wysokiego kosztu, stając się jej niedościgłym marzeniem. Z tych względów obrazuje ciężar losu, na jaki skazuje bohaterkę jej stan zdrowia i status społeczny. Jednocześnie omawiany instrument jest źródłem muzyki, która pobudza tęsknotę kobiety za światem idealnym, niepodległym determinizmowi.

Fortepian pojawia się we wszystkich częściach filmu. W epizodzie austro-węgierskim stoi w sklepie muzycznym, w którym dochodzi do wypadku. W pierwszym epizodzie międzywojennym znajduje się w mieszkaniu Głojznerów, w którym Greta pobiera lekcje muzyki. W drugim epizodzie międzywojennym stanowi ozdobę salonu w willi Žmeglerów. W epizodzie ustaszowskim służy do akompaniamentu piosenkarce w barze, a oprócz tego pojawia się we śnie pianistki. W pierwszym epizodzie komunistycznym zostaje przeniesiony z baru do mieszkania w kamienicy, które w przeszłości zajmowała rodzina Głojznerów, w drugim epizodzie komunistycznym pianistka siada przy tym fortepianie, lecz nie jest w stanie na nim zagrać.

Fortepian nieustannie powraca i – niezależnie od okresu historycznego i spełnianej funkcji – nie zmienia się. Okazuje się przedmiotem materialnie wytrzymałym (nie psuje się mimo upływu lat, przenoszenia z miejsca na miejsce i używania przez różnych ludzi). Pełni rolę, jaką w malarstwie mają martwe natury. Taką rolę Deleuze przyznaje przedmiotom, które w kinie neorealistycznym i modernistycznym budują fabułę w tym samym stopniu, co bohaterowie antropomorficzni. Filmowe martwe natury to, według francuskiego uczonego, czyste i bezpośrednie obrazy czasu (Deleuze, 2008, 244). W dziele Belana fortepian jest obrazem zatrzymanego czasu, niezmiennego trwania. Przypomina o tych ludzkich troskach i marzeniach, które są wieczne, aktualne bez względu na epokę historyczną.

W *Koncertie* fatum, którego ofiarą jest pianistka, przeciwstawia się historii. Czas w historii – w jej interpretacji komunistycznej, którą przywołuje reżyser – rozwija się ku przyszłości. Ostatecznym efektem tego rozwoju jest postęp, choć wcześniejsze meandry czasu nie muszą zapowiadać takiego finału. Po mrocznej epoce ustaszizmu następuje zatem komunistyczne odrodzenie – historia wkracza na ideologicznie pożądany tor. W przypadku fatum czas nieustannie cofa się do przeszłości, w której los człowieka został już zaplanowany. Historia daje szansę na uwolnienie od przeszłości, fatum natomiast w niej więzi. W życiu pianistki fatum

okazuje się silniejsze od historii. W ten sposób Belan kontestuje propagowaną przez komunistów wiarę w zbawczą moc rozwoju historycznego.

Jak twierdzi Nikica Gilić, właśnie z powodu swojego pesymizmu, nie-licującego z komunistyczną afirmacją postępu, film Belana w chwili premiery został źle przyjęty przez krytykę filmową (Gilić, 2011, 64). Gilić podziela jednocześnie opinię Turkovicia, że o nieprzychylniej ocenie *Koncertu* zadecydowały jego cechy modernistyczne, takie jak narracyjno-fabularna epizodyczność i gatunkowa hybrydyczność. Klóciły się one z poetyką klasycznego realizmu, który w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, a więc w chwili powstania dzieła Belana, w kinie chorwackim i w ogóle jugosłowiańskim wyparł już na dalszy plan realizm socjalistyczny, aczkolwiek w niektórych swoich przykładach pozostał przesycony socjalistycznym optymizmem. Tymczasem poetyka modernistyczna jeszcze wtedy nie była w Jugosławii dostatecznie znana i uznana, dlatego nie doceniono innowacyjności *Koncertu* (Turković, 2005, 286–294; Gilić, 2006, 226–227, 232–236)⁴.

Według danych Turkovicia dopiero od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku prekursorski modernizm utworu Belana bywał coraz częściej dostrzegany przez filmoznawców, aż ostatecznie film ten uznano za jeden z najważniejszych w historii kina chorwackiego (Turković, 2005, 281–283). W kilka lat po jego nakręceniu powstają w Chorwacji kolejne modernistyczne dzieła filmowe. W wielu z nich kwestia czasu zostaje potraktowana równie nowatorsko. Do najbardziej interesujących przykładów modernistycznego eksperymentowania z czasem w chorwackim kinie fabularnym należą – obok *Koncertu* – takie filmy, jak: *H-8... (H-8..., 1958)* Nikoli Tanhofera, *Prometeusz z Dalmacji (Prometej s otoka Viševice, 1964)* i *Poniedziałek lub wtorek (Ponedjeljak ili utorak, 1966)* Vatroslava

⁴Nie znaczy to wszakże, że *Koncert* powstaje w kulturowej próżni, ponieważ w tamtym czasie powojenny modernizm rozwija się już w chorwackim malarstwie i literaturze. Literatura modernistyczną w duchu egzystencjalizmu uprawia wówczas scenarzysta filmu, Vladan Desnica. Należy jednak pamiętać, że Desnica pisze scenariusz *Koncertu* na podstawie pomysłu podsunętego mu przez reżysera (wkład obydwu twórców w przygotowanie scenariusza oraz różnice między nim a filmem analizuje Šakić, 2006, 88–97). W połowie lat pięćdziesiątych XX wieku aktywni twórczo są też modernistyczni autorzy młodszego pokolenia związani z czasopiśmem „Krugovi”. Branimir Donat zauważa, że kilku pisarzy z tego pokolenia występuje w filmie Belana. Spośród nich najważniejsze zadanie aktorskie otrzymuje poeta Slavko Mihalić, który gra ustaszowskiego urzędnika. W epizodycznych rolach pojawiają się prozaicy Antun Šoljan i Vojislav Kuzmanović oraz poeci Irena Vrkljan i Zvonimir Golob (Donat, 2007).

Mimicy oraz *Brzoza* (*Breza*, 1967) Ante Babai, a w późniejszym okresie także *Dom na piasku* (*Kuća na pijesku*, 1985) Ivana Martinaca.

Literatura

- Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Deleuze, G. (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Donat, B. (2007). *Krugovaši u Belanovu Koncertu*. „Vijenac”, nr 358. http://www.matica.hr/vijenac/358/KRUGOVAŠI_U_BELANOVU_KONCERTU/. 26.05.2016.
- Gilić, N. (2006). *Recepcija Koncerta Branka Belana. Moderna mitologija napretka kao kriterij vrednovanja*. W: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim, emisija i recepcija 1940–1970.)*. Red. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug, s. 224–238.
- Gilić, N. (2011). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Gojun, V. (2002). *Elipse i njihova retoričnost u filmu Koncert Branka Belana*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 29, s. 181–186.
- Kovács, A.B. (2007). *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: University Press.
- Plaźewski, J. (1982). *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Šakić, T. (2004). *Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 38, s. 6–34.
- Šakić, T. (2006). *Koncert: scenarij Vladana Desnice i film Branka Belana*. „Književna republika”, nr 3–4, s. 88–97.
- Šakić, T. (2009). *Gromoglasni šapat*. W: T. Čegir, J. Marušić, T. Šakić. *Hrvatski filmski redatelj I*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, s. 65–71.
- Šakić, T. (2013). *Hrvatski igrani film 1950-ih između klasičnog stila i ranoga modernizma*. W: *60 godina igranoga filma u Puli i hrvatski film. Zbornik radova*. Red. N. Gilić, Z. Vidačković. Zagreb: Matica hrvatska, s. 29–56.
- Turković, H. (1988). *Važnost pozadine kadra*. W: H. Turković. *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, s. 39–40.
- Turković, H. (2005). *Vrednovateljski obrat: recepcija Koncerta nekoć i danas*. W: H. Turković. *Film: zabava, žanr, stil. Rasprave*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, s. 281–321.
- Zeic-Piskorska, M. (1986). *Istota czasu filmowego – wstępne propozycje i ustalenia*. W: *Zagadnienia interpretacji dzieła filmowego*. „Studia Filmoznawcze”, nr V. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 147–160.