

CHORWACKI FILM FABULARNY JAKO MEDIUM PAMIĘCI WOJNY LAT 90. XX WIEKU W KRAJACH BYŁEJ JUGOSŁAWII

ANNA BOGUSKA

ABSTRACT. *Croatian film as a medium of memory of the Yugoslav wars of the 1990s.* The article is an attempt to present selected Croatian new war films as media of memory of the war of the 1990s in the countries of the former Yugoslavia. The authoress is primarily interested in the narrative structure of the presented forms of mediated memory. In the three analysed films, a medium of memory is identified as: ideological (*Madonna*, Neven Hitrec, 1999), mimetic (*Witnesses*, Vinko Brešan, 2003), and poetic (*The Living and the Dead*, Kristijan Milić, 2007), which allows her to draw conclusions about the heterogeneous, dialectical nature of the corpus of Croatian new war films.

STRESZCZENIE. Artykuł jest próbą zaprezentowania wybranych chorwackich (nowych) filmów wojennych jako mediów pamięci wojny lat 90. XX w. w krajach byłej Jugosławii. Autorkę interesuje przede wszystkim struktura narracyjna prezentowanych form pamięci zapośredniczonej. W trzech analizowanych filmach dopatruje się ona medium pamięci o charakterze: ideologicznym (*Bogurodzica*, Neven Hitrec, 1999), mimetycznym (*Świadkowie*, Vinko Brešan, 2003) i poetycznym (*Żywi i martwi*, Kristijan Milić, 2007), co pozwala jej wysnuć wnioski o niejednorodnym, dialektycznym charakterze samego korpusu chorwackich (nowych) filmów wojennych.

Autorka: Anna Boguska, Instytut Sławistyki, Polska Akademia Nauk Polska, ul. Stefana Jaracza 1, 00-378 Warszawa, anna.boguska@ispan.edu.pl, **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-5307-2241>

Keywords: cultural memory, film as a medium of memory, Croatian cinema, war film, Yugoslav wars (1991–1995)

Słowa kluczowe: pamięć kulturowa, film jako medium pamięci, kino chorwackie, film wojenny, wojna w krajach byłej Jugosławii (1991–1995)

Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, XXXI, Poznań 2024, Wydawnictwo Wydziału Historii UAM, pp. 253–276, ISBN 978-83-67284-57-8, ISSN 0239-4278. Polish text with summaries in English and Polish

<https://doi.org/10.14746/bp.2024.31.13>



W listopadzie 1946 r., w realiach powojennej Polski, tuż przed premierą pierwszego pełnometrażowego filmu polskiej produkcji w reżyserii Leonarda Buczkowskiego *Zakazane piosenki*¹, będącego udratyzowanym reportażem o walce ulicy warszawskiej z okupantem, gdzie „więzią kompozycyjną” łączącą wydarzenia, była autentyczna twórczość ulicznych wykonawców, w czasopiśmie „Film” ukazała się ankieta przygotowana przez redakcję periodyku, w której pytano czytelników o to, jakie tematy chcieliby oglądać na wielkim ekranie². Danuta Szaflarska, odtwórczyni jednej z ról we wspomnianym dziele, niejako wbrew temu, co ukazywały *Zakazane piosenki*, negowała w wywiadzie udzielonym na łamach czasopisma, chęć oglądania filmów wojennych, które, jej zdaniem, nie miały szansy wiernie oddać realiów i traumy tego okresu³. Niemniej zdecydowana większość czytelników (36%) opowiedziała się właśnie za tym gatunkiem⁴. Chęć przepracowania doświadczeń z okresu II wojny światowej i wyłonienia czy skonstruowania narracji konstytuujących narodową tożsamość m.in. wokół tego wydarzenia, okazała się potrzebą najważniejszą.

Wydaje się, że opisany tutaj polski przypadek nie jest odosobniony, że wskazuje na pewną uniwersalną prawidłowość. Dotyczy ona także Chorwatów w odniesieniu do wojny, która miała miejsce w latach 1991–1995 na części terytorium ich kraju oraz w Bośni i Hercegowinie, zwanej na gruncie lokalnym „wojną ojczyźnianą” (*domovinski rat*)⁵. W okresie ostatnich trzydziestu lat w samej Chorwacji, gdzie produ-

¹ Film wyprodukowano w 1946 r., natomiast premiera jego pierwszej wersji miała miejsce w styczniu 1947 r.

² Piotr Zwierzchowski zaczyna swoją książkę pt. *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* od odwołania do tej samej ankiety. Moje nawiązanie do tego badania jest zupełnie niezależne, z pracą Zwierzchowskiego zapoznałam się już po sformułowaniu wstępu i zasadniczej części analitycznej swojego tekstu. O wspomnianej ankiecie dowiedziałam się podczas zajęć na studiach filmoznawczych, które odbywam w Instytucie Sztuki PAN. Polski przypadek wprowadza tutaj dla mnie kontekst uniwersalny, u Zwierzchowskiego jest on typowo narodowy. *Nasza ankieta. Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1946, nr 7, s. 11; P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 27.

³ Obawy Szaflarskiej w pewnej mierze się sprawdziły. Krytycy filmu zarzucali mu, że prezentuje baśniową wersję okupacji, że ją infantyлізуje, sprowadzając całokształt ówczesnych realiów do satyry i dowcipu, podwórkowych ballad, a brak mu wartości artystycznych i ideowych; (k-p), *Nasza ankieta. Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1947, nr 9–10, s. 10. I. Kurz, *Zakazane piosenki (wykład)*, Warszawa 2011; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/archiwum-wykladow/50177/50177> [dostęp: 1.03.2024].

⁴ Ankieta ogłoszona 15 listopada 1946 r. w 7. numerze czasopisma, zaś jej wyniki podano 15 lutego 1947 r. w numerze 12. W zabawie oddano 9 601 ważnych głosów. Autorzy ankiety zaproponowali czytelnikom wybór jednego gatunku spośród kilku wskazanych. Jak wspomniałam, największą liczbę głosów oddano na film wojenny (36%). Na kolejnych miejscach ze znacznie niższym procentem oddanych głosów znalazły się: film społeczny (13%), historyczny (12%), psychologiczny (8%), rozrywkowy (7%), muzyczny (6,5%), młodzieżowy (6,5%), biograficzny (6%), fantastyczny (3%), sensacyjny (1%) i inne (1%). *Wyniki wielkiej ankiety „Filmu”*, „Film”, 1947, nr 12, s. 6.

⁵ W chorwackiej narracji to wojna obronna, mająca na celu wybicie się kraju na niepodległość, prowadzona od IV 1991 do 1995 r. w odpowiedzi na agresję połączonych sił Serbii, Czarnogóry i chorwackich ekstremistów, sprzeciwiających się wyjściu Chorwacji z Socjalistycznej Federacyjnej Republiki

kuje się kilka filmów rocznie⁶, powstało ponad 20 filmów fabularnych podejmujących tematykę wojny lat 90. XX w. (lub jej skutków), co oznacza, że niemal jedna czwarta najnowszego dorobku Chorwatów dotyka tej problematyki⁷. Wszechobecność ostatniej wojny w kinie nie tylko chorwackim, ale ogólnie postjugosłowiańskim⁸, ilustruje choćby książka Dijany Jelaćy *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. Autorka zaznacza, że granice jej pracy wyznaczają cztery słowa, jak najbardziej adekwatne w odniesieniu do niniejszego opracowania — wojna, ekran, trauma i pamięć — a każde z nich stanowi raczej obszerne archiwum różnorodnych i stale wynajdywanych znaczeń niż precyzyjnie zdefiniowany koncept⁹. Akcentowana przez nią niechęć do stabilizowania sensów tego typu pojęć nie jest jednak oczywistą praktyką wśród badaczy. Wielu z nich, jak zauważa Dijana Jelaća (ale także np. Janica Tomić), zamyka kino regionu w stereotypizujących je określeniach takich jak np. samobałkanizujące, przez co w odniesieniu do problematyki wojny rozumie się filmy ukazujące wybuchy przemocy i ogólnie irracjonalne zachowa-

Jugosławii. Na poziomie strategicznym składała się z trzech etapów i miała charakter meandryczny. Ostatni z nich rozegrał się w 1995 r. i wiązał z przeprowadzeniem dwóch operacji *Błysk* (*Bljesak*) oraz *Burza* (*Oluja*). W ich wyniku wyzwolona została znaczna część kraju (poza wschodnią Sławię oraz Baranię). Wojna zakończyła się na mocy trójstronnego układu wynegocjowanego w Dayton (USA) w XI 1995 r. przez Slobodana Miloševicia (Serbia), Franja Tuđmana (Chorwacja) i Aliję Izetbegovicia (Bośnia) przy udziale amerykańskich negocjatorów. Po stronie chorwackiej zginęło przynajmniej 12 500 osób, o losie 1 030 nic nie wiadomo. Więcej na temat tych wydarzeń z perspektywy Chorwatów zob. *Domovinski rat* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, red. D. Brozović, A. Kovačec, S. Ravlić, Zagreb 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15884> [dostęp: 11.04.2024].

⁶ W okresie wojny w latach 90. XX w. produkowano nawet mniej filmów. Jak podaje Jurica Pavličić, w 1992 r. powstały tylko 2 filmy pełnometrażowe, zaś w 1993 — 3. W drugiej połowie lat 90. (mniej więcej do połowy lat dwutysięcznych) produkowano około 6 filmów rocznie. Rekordowe pod tym względem były lata 2009 i 2011, kiedy to powstało po 10 filmów fabularnych. W latach 90. XX w. oraz przez większą część kolejnej dekady chorwacką kinematografią zarządzało ministerstwo kultury, które organizowało konkursy na finansowanie filmów i nadzorowało festiwal filmowy w Puli. Uważa się, że w okresie tym chorwacki film ulegał nacjonalistycznym wpływom rządzącej partii, tj. Chorwackiej Wspólnocie Demokratycznej (chorw. *Hrvatska Demokratska Zajednica* — HDZ). W 2007 r. wprowadzono nową ustawę o kinematografii, która przewidywała utworzenie Chorwackiego Centrum Audiowizualnego (chorw. *Hrvatski audiovizualni centar* — HAVC). Miało ono przejąć finansowanie filmów, ich promocję, koprodukcję oraz edukację związaną z kinematografią. Tym samym stworzono ustawowe ramy sprzyjające redukcji wpływu państwa na rodzimą kinematografię, uzależniając ją jednak od zewnętrznego kapitału i mediów. J. Pavičić, *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*, Zagreb 2011, s. 36–37.

⁷ Dla porównania dodam, że w Polsce, tylko w latach 1960–1970, zrealizowano, jak wspomina Piotr Zwierzchowski, niemal 300 filmów fabularnych i dokumentalnych związanych z tematyką II wojny światowej, nie wliczając w to felietonów Polskiej Kroniki Filmowej czy spektakli teatru telewizji. Sama ta liczba wskazuje, jak istotnym tematem była wówczas wojna, a nie można zapominać, że działająca w latach 1956–1963 polska szkoła filmowa także mocno eksplorowała ten temat. Łącznie zatem polskich filmów wojennych z pierwszego ćwierćwiecza od zakończenia II wojny światowej jest znacznie więcej. P. Zwierzchowski, op. cit., s. 9.

⁸ Autorka wyjaśnia, że przedrostek „post” odnosi do przestrzeni kulturowej. D. Jelaća, *Dislocated screen memory. narrating trauma in post-Yugoslav cinema*, London 2016, s. 1.

⁹ Ibidem, s. 1–2.

nia jako zjawisko cykliczne, powtarzające się rzekomo „od zarania dziejów” i typowe dla regionu¹⁰. Taka narracja dominuje w opracowaniach ogólnych na temat kinematografii krajów postjugosłowiańskich, a najbardziej oczywiste przykłady filmów realizujących opisany model to serbski *Underground* Emira Kusturicy (1995) oraz macedoński *Przed deszczem* Miłczo Manczewskiego (1994)¹¹. W Chorwacji produkcje spod znaku „samobałkanizacji” raczej nie powstają, dlatego opracowania dotyczące całego regionu zazwyczaj nijak mają się do kinematografii tego kraju.

W istniejących klasyfikacjach poświęconych już tylko chorwackiej kinematografii ostatnich lat badacze i krytycy filmowi, zarówno chorwaccy (np. Jurica Pavičić), jak i polscy (Patrycjusz Pająk), zgodnie wskazują tylko jedną grupę (nowych) filmów wojennych¹², tj. filmy samowiktyimizacji¹³ (Pavičić), zwane także propagandowymi

¹⁰ Janica Tomić pisze w tym kontekście o „ćwiczeniach z autoegzotyki i samobałkanizacji”, czyli o procesie internalizacji stereotypu Bałkanów jako z natury brutalnych: J. Tomić, *Time networks: history and synchronicity in contemporary Croatian Cinema*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, nr 23, s. 8.

¹¹ Jurica Pavičić uważa, że sukces wspomnianych filmów wynika z tego, iż miały szeroką dystrybucję, co przekładało się na ich oglądalność nie tylko w regionie. Obserwacje Diny Iordanovej są analogiczne. Badaczka zauważa, że serbskie filmy takich reżyserów jak Srđan Dragojević, Boro Drašković, Predrag Antonijević, Goran Paskaljević nie tylko pokazywano w kinach na Zachodzie, ale były też dostępne na kasetach video, podczas gdy reżyserzy chorwaccy (Vinko Brešan) czy bośniaccy (Ademir Kenović) prezentowali swoje filmy wyłącznie na festiwalach. Tendencję do utożsamiania kina spod znaku samobałkanizacji z kinem bałkańskim czy postjugosłowiańskim wzmocniły także publikacje tematycznych tomów zbiorowych oraz czasopism, w których omawiano wyłącznie produkcje o takim charakterze, np. „Central European Review” z 2000 r., gdzie zamieszczono sześć tekstów o dziełach utrzymanych w konwencji samobałkanizacji czy nawet książka Diny Iordanovej, *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*, London 2001, w której autorka wśród pięciu najważniejszych jej zdaniem filmów o wojnie na Bałkanach wymienia trzy noszące cechy samobałkanizacji: *Underground* Kusturicy nagrodzony Złotą Palmą w 1995 r. w Cannes, *Przed deszczem* Manczewskiego wyróżniony Złotym Lwem w Wenecji w 1994 r. oraz *Piękne wie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*, 1996) Srđana Dragojevicia nagrodzony w 1996 r. m.in. na festiwalach w Sztokholmie, São Paulo i Salonikach. J. Pavičić, *Postjugoslavenski film*, s. 137–141; D. Iordanova, op. cit., s. 10–17.

¹² Termin ten — nowy film wojenny (*neoradni filmovi*) — proponuje Patrycjusz Pająk (za serbską filmoznawczynią Neveną Daković). Pod tym pojęciem przywołani badacze rozumieją regionalną odmianę filmu wojennego, którą charakteryzuje: 1) koncentracja nie na działaniach militarnych, lecz negatywnych skutkach wojny dla ludności cywilnej, a w związku z tym 2) krytyczny stosunek do wojny, 3) skłonność do ukazywania traumy wojennej dotyczącej zarówno cywili, jak i żołnierzy, 4) tendencja do wchodzenia w symbiozę z różnymi gatunkami filmowymi oraz 5) operowanie otwartym lub aluzyjnym dialogiem między przeszłością a teraźniejszością prowadzonym w celu objaśniania przyczyn wybuchu wojny i jej przebiegu; w tym kontekście nowe filmy wojenne odwołują się zarówno do faktów historycznych i politycznych, jak i do stereotypów oraz mitów. P. Pająk, *Postjugosłowiański nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)* [w:] *Europejskie kino gatunków 3*, red. P. Kletowski, Kraków 2021, s. 81–102.

¹³ Taką klasyfikację proponuje np. Jurica Pavičić, przy czym zaznacza on, że przekonanie większości krytyków i opinii publicznej w Chorwacji, iż filmy samowiktyimizacji są wyłącznie chorwacką przypadłością nie jest prawdziwe. W Chorwacji stanowiły one model dominujący w latach 90. XX w., choć, jak zaznacza, nie najbardziej liczebny i wcale nie tak chętnie oglądany przez widzów. Uprzywilejowana pozycja tego modelu wynikała z poparcia udzielanego mu przez środowiska rządzące, a co się z tym wiązało, filmy nierealizujące go musiały się do niego jakoś odnosić. Niemniej dzieła o analogicznym cha-

(Pająk). Produkowano je głównie w latach 1993–1999 ze środków finansowych państwa i miały na celu upowszechnianie rządowego, a zatem nacjonalistycznego, punktu widzenia na wojnę. Wyraźna jest w nich m.in. tendencja do ostentacyjnego wskazywania ról, jakie odegrały naród chorwacki (ofiara) i serbski (agresor), co znawcy odczytują jako reakcję na relatywizowanie odpowiedzialności za wojnę przez zachodnich obserwatorów. Propagandowy wydzźwięk nie jest jednak ich najgorszą wadą. Za taką Patrycjusz Pająk uznaje warsztatową nieudolność większości z nich, nadmiernie schematyczny i kiczowaty sposób podania treści, przesylenie ich ekliwizacją i patosem¹⁴. Do grupy tej badacze zaliczają: *Czas na... (Vrijeme za...,* reż. Oja Kodar, 1993), *Cenę życia (Cijena života,* reż. Bogdan Žižić, 1994), *Powrót do Vukovaru (Vukovar se vraća kući,* reż. Branko Schmidt, 1994), *Aniele mój drogi (Anđele moj dragi,* reż. Tomislav Radić, 1995), *Ołowianą komunię (Olovna pričest,* reż. Eduard Galić, 1995), *Boże Narodzenie w Wiedniu (Božić u Beču,* reż. Branko Schmidt, 1997), *Bogurodzicę (Bogorodica,* reż. Neven Hitrec, 1999) i *Zmierzch w Dubrowniku (Dubrovački suton,* reż. Željko Senečić, 1999).

W odniesieniu do korpusu dzieł, których nie da się wpisać w określone ramy, pełnej zgodności już nie ma. Pavičić¹⁵ wskazuje filmy spod znaku „komicznej subwersji”, wymieniając wśród nich m.in. *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie (Kako je počeo rat na mom otoku,* reż. Vinko Brešan, 1995)¹⁶, filmy normalizacji/konsolidacji, w tym m.in. *Drogę arbużów (Put lubenica,* reż. Branko Schmidt, 2006) czy *Armina (Armin,* reż. Ognjen Sviličić, 2007) oraz filmy spod znaku *reality fiction*, włączając do tej grupy np. *Karaulę (Karaula,* reż. Rajko Grlić, 2006) i *Żywych i martwych (Živi i mrtvi,* reż. Kristijan Milić, 2007)¹⁷. Pająk także wymienia filmy satyryczne — *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie (Kako je počeo rat na mom otoku,* reż. Vinko Brešan, 1995), *Kiedy martwi zaśpiewają (Kad mrtvi zapjevaju,* reż. Krsto Papić, 1998), *Serce nie jest w modzie (Srce nije u modi,* reż. Branko Schmidt, 2000) oraz batalistyczne, a tutaj m.in. *Numer 55 (Broj 55,* reż. Kristijan Milić, 2014). Ko-

rakterze pojawiają się sporadycznie także w kinematografii kosowskiej, np. *Anatema* (2006) w reżyserii Agima Sopija czy bośniacko-hercegowińskiej, np. *Go West* (2005) Ahmeda Imamovicia. J. Pavičić, *Postjugoslavenski film*, s. 125–141.

¹⁴ P. Pająk, op. cit., s. 90.

¹⁵ Należy zaznaczyć, że klasyfikacja Pavičića dotyczy całego korpusu filmów chorwackich, podczas gdy Pająk zajmuje się wyłącznie nowym filmem wojennym.

¹⁶ Komedie Brešana była najchętniej oglądanym filmem chorwackim wszech czasów. Obejrzało ją w kinach 346 tysięcy widzów, czyli, jak zaznacza Pavičić, jedna dwunasta całej populacji. Jeśli chodzi o analizowane tutaj filmy, w bazie chorwackiej kinematografii (chor. *Baza HR kinematografije*, <http://hrfilm.hr/>) można znaleźć informację, że na *Bogurodzicę* do kin poszły 19 832 osoby, na *Świadców zaś* — 9425 osób; danych odnośnie filmu *Milicia* nie ma w bazie. Uznaje się, że chorwackie filmy nie cieszą się zainteresowaniem lokalnej publiki. Należy jednak wziąć pod uwagę, że dane dotyczące oglądalności poszczególnych filmów w dobie Internetu i niemal pełnej dostępności chorwackich dzieł w sieci, są orientacyjne. J. Pavičić, *From a cinema of hatred to a cinema of consciousness: Croatian film after Yugoslavia*, „Kino Kultura” 2011, nr 11 (Croatia); <https://www.kinokultura.com/specials/11/pavivic.shtml> [dostęp: 18.04.2024].

¹⁷ Ibidem.

lejna podgrupa wyłoniona przez badacza — filmy spod znaku „wielkiej tajemnicy” wydaje się już zupełnie nietrafiona. Pająk łączy w niej filmy skrajnie różne, tj. o odmiennej zarówno tematyce, jak i stylistyce, w tym *Niebo, satelity* (*Nebo, sateliti*, reż. Lukas Nola, 2001), *Żywych i martwych* (*Živi i mrtvi*, reż. Kristijan Milić, 2007) oraz *Świadców* (*Svjedoci*, reż. Vinko Brešan, 2003).

Już ten krótki przegląd pola sugeruje, że jest ono różnorodne oraz że — tu moja teza — ujmowanie go przez jakiegokolwiek utrwalone etykiety znacząco zubaża nie tylko wyobrażenie o filmowym dorobku Chorwatów, ale także sugeruje nieistniejącą „narodową” spójność myślenia w kwestii ostatniej wojny¹⁸. Aby podważyć (przytłumić, osłabić?) tego typu mniemania chciałabym się zająć dwiema grupami filmów — propagandowymi, które zamykają pamięć w skostniałym modelu, oraz tymi, które wzorzec propagandowy dekonstruują, podważają, polemizują z nim wprost lub tylko podprogowo. Celem tego artykułu jest zatem uwidocznienie istnienia w przestrzeni publicznej w Chorwacji niejednoznacznych i wieloaspektowych narracji na temat wojny na Bałkanach z lat 90. XX w.¹⁹

¹⁸ Takiej zgodności nie było także w połowie lat 90. XX w., czyli tuż po wojnie, kiedy dominował model filmów propagandowych. Uderzały w niego nie tylko wspomniane już tutaj filmy satyryczne (np. *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie* z 1995 r.), ale także np. uznawany za manifest generacyjny film Ivana Salaja *Do zobaczenia* (*Vidimo se*, reż. Ivan Salaj, 1995). Jego bohaterami jest piątka przyjaciół z dzieciństwa, którzy jesienią 1991 r. spotykają się ponownie (po 10 latach) na pogrzebie jednego z nich, Borny, ofiary w Bitwie o Vukovar. Jak się okazuje, prezentują odmienne podejścia do wojny. Maks, będący członkiem skrajnie prawicowej jednostki militarnej, przeżywa traumę wojenną i nie potrafi przystosować się do życia w cywilu. Mislav ucieka od rzeczywistości za pomocą narkotyków. Kruno, chcąc uchronić się przed służbą w wojsku, wyjechał na studia do Niemiec. Andrej przybywa prosto z pola bitwy, od trzech miesięcy nie widział wanny, „rzuca się” na jedzenie. Mimo różnych doświadczeń wojennych i sposobów funkcjonowania w tym okresie, udaje im się jednak nawiązać nic porozumienia.

¹⁹ Ten typ zniuansowanej i wielowymiarowej narracji na temat chorwackiej kinematografii na początku lat 90. XX w. obecny jest w opracowaniu Iva Škrabala, *101 lat filmu w Chorwacji: 1896–1997* (*101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.*). W rozdziale *1991–1997. W niepodległym państwie* (1991.–1997. *U samostalnoj državi*) chorwacki krytyk filmowy zwraca uwagę m.in. na wartościowy dorobek filmowy poświęcony wojnie ojczyźnianej, którego twórcami są reżyserzy zaliczani do pokolenia określanego mianem „młody chorwacki film”. Wśród dzieł wartych zauważenia wymienia m.in. wspomniany wyżej film Ivana Salaja *Do zobaczenia* (1995), ale także powstały wcześniej dokument tego reżysera pt. *Hotel Sunja* (1992); dwa filmy Jeleny Rajković — efektowny dokument o żołnierzach pt. *Unprofora Blue Helmet* (1992) oraz film średniometrażowy *Noc słuchania* (*Noć za slušanje*, 1995.), opowiadający o psychologicznych skutkach wojny; dzieła Lukasa Noli — *Gdy nikt nie patrzy* (*Dok nitko ne gleda*, 1993) i *Za każdym razem, gdy się roztajemy* (*Svaki put kad se rastajemo*, 1994), *Ruskie mięso* (*Rusko meso*, 1997); prace Snježany Tribuson — *Rozpoznanie* (*Prepoznavanje*, 1996) i *Martwy punkt* (*Mrtva točka*, 1995) oraz wspomnianą już tutaj komedię Vinka Brešana — *Jak się zaczęła wojna na mojej wyspie* (1996). O nadziejach związanych z tą samą grupą reżyserów, którzy ukończyli Zagrzebską Akademię Sztuki Dramatycznej, wspomina także Daniel J. Goulding. Zaznacza on, że przedstawiciele „młodego chorwackiego filmu” wnieśli do lokalnej kinematografii ton personalny, ale także „zainfekowali” typowo amerykańskie filmy gatunkowe (thrillery i filmy gangsterskie) lokalnym duchem, wynikającym nierządkiem z posługiwania się ironią i satyryczną ramą dla tworzonych obrazów. D.J. Goulding, *Liberated cinema: The Yugoslav experience, 1945–2001*, Bloomington, 2003, s. 211–212; I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.*, Zagreb 1998, s. 489–501.

Do analizy wybrałam *Bogurodzicę* Hitreca z 1999 r., *Świadków* Brešana z 2003 r. oraz *Żywych i martwych* Milicia z 2007 r. Wskazanie dzieła Hitreca z grupy filmów propagandowych jest dość oczywiste, choćby z tego względu, że z jednej strony realizuje ono wszystkie cechy danej kategorii filmów, z drugiej — jest najlepsze warsztatowo. Wybór dwóch pozostałych filmów można określić jako arbitralny. Istotne jest jednak dla mnie to, że wszystkie one realizują odmienne pod względem formalnym (ale i estetycznym) formy upamiętniania, którym przydaję określniki: ideologicznej (*Bogurodzica*), mimetycznej (*Świadkowie*) i pojetycznej (*Żywi i martwi*). Warto może podkreślić, że filmy te były zauważane przez krytykę i nagradzane, zarówno w Chorwacji, jak i poza jej granicami²⁰, i nie są to filmy niszowe, nieznanne. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że weszłyby do kanonu chorwackiego filmu, gdyby spróbować taki ustanowić.

Analizując wspomniane dzieła chciałabym przede wszystkim zająć się problematyką filmu jako medium pamięci wojny lat 90. XX w. Samo to pojęcie rozumiem za Astrid Erll jako jednostkę, która „mediuje” między osobniczym a zbiorowym poziomem pamięci, czyli coś, co ma zarówno wymiar materialny, jak i społeczny. Film, efekt eksternalizacji treści z umysłu, traktuję, jak zresztą sugeruje badaczka, jako „ofertę składaną wspólnocie pamięciowej”, przyjmując, że w przypadku produktów medialnych mamy do czynienia z funkcjonalizacją pamięci już po stronie samych twórców (sięgnięcie po wydarzenia z najnowszej historii narodu siłą rzeczy powiązane jest z intencją wywoływania procesów pamięciowych)²¹. Jednocześnie biorę pod uwagę to, co zauważa wspomniana już tutaj Dijana Jelača, a mianowicie, że filmy podejmujące problematykę wojny wpłątane są niejako w dialektyczną dynamikę pamięci — zarazem konstituują traumatyczną pamięć wydarzeń, jak i są przez nie konstituowane. Wydaje się to niezwykle istotne w odniesieniu do wybranych twórców, którzy wojny doświadczyli. Interesuje mnie zarówno to, jakie treści chcą zachować w narodowym archiwum pamięci, jak i to, w jakie ramy ją ujmują. Wskazane bowiem typy pamięci — ideologiczny, mimetyczny i pojetyczny — odnoszą do struktury narracyjnej wybranych dzieł, ale też zabiegów formalnych, dzięki którym udało się ją w taki sposób ukształtować. Nieco na marginesie moich rozważań pojawi się także kwestia pracy pamięci w filmie.

²⁰ Film *Bogurodzica* otrzymał m.in. Wielką Złotą Arenę za najlepszy film na festiwalu w Puli, a ponadto nagrody dla najlepszego aktora i najlepszej aktorki. Był pokazywany na festiwalach m.in. w Dublinie, Łodzi i Toruniu. *Świadkowie* Brešana otrzymali Złote Areny za reżyserię, scenariusz, muzykę i dla najlepszej aktorki. Film został także wyróżniony przez jury ekumeniczne na festiwalu w Berlinie. Otrzymał tam również nagrodę pokojową. Odznaczono go także w Karlowych Varach i Jerozolimie. *Żywi i martwi* zostali wyróżnieni w Puli za reżyserię, zdjęcia, montaż, efekty specjalne, muzykę, drugoplanową rolę męską, dźwięk. Film nagrodzono także w Belgradzie.

²¹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie* (tłum. A. Teperek), Warszawa 2011, s. 191–198.

BOGURODZICA (1999). IDEOLOGICZNY MODEL PAMIĘCI

Film *Bogurodzica* z 1999 r. w reżyserii Nevena Hitreca powstał w oparciu o książkę i scenariusz ojca reżysera, Hrvoja Hitreca²². Ukazuje początki wojny lat 90. XX w. w fikcyjnej chorwackiej wsi Lovrinci, położonej we wschodniej Sławonii, regionie graniczącym z Serbią i, siłą rzeczy, zamieszkiwanym przez ludność etnicznie mieszaną — chorwacką i serbską. Na pierwszy plan zostaje tu wysunięta historia miłosna dwójki protagonistów — Kuzmy Glavana (Ljubomir Kerekeš), dojrzałego stolarza i samouka rzeźbiarza oraz młodszej od niego wiejskiej nauczycielki, Any Šokčević (Lucija Šerbedžija), od momentu ich pierwszych kontaktów aż po wejście w związek, wspólne zamieszkanie, dziecko i budowanie rodzinnego szczęścia, które przerywa z czasem serbsko-chorwackie niesnaski sąsiedzkie w wiosce i rychły wybuch wojny.

Film ma strukturę trójdzielną — jego pierwsza i ostatnia część rozgrywają się w latach 90. XX w., już po wojnie w krajach b. Jugosławii, i prezentują działania głównego bohatera — Chorwata (Kuzmy) — związane z zemstą na dawnym przyjacielu Serbie (Rade). Zasadnicza i czasowo najbardziej obszerna część historii — dzieje Any i Kuzmy — ukazana jest natomiast w retrospekcji i prezentuje początek lat 90. XX w. W tę partię filmu wpisano także opowieść o przyjaźni Kuzmy z pracownikiem jego zakładu stolarskiego, Serbem Rade, który wyjściowo dzieli z Kuzmą podobny los — jest w średnim wieku, nie posiada żony, ani dzieci, a możliwości odmiany swego życia raczej nie widzi.

Niejako w tle wydarzeń rozgrywających się na pierwszym planie ukazane są realia społeczno-polityczne w kraju (nośnikiem pamięci o tym okresie są wiadomości telewizyjne, w których sugeruje się narastający w państwie jugosłowiańskim chaos) oraz regionu (poprzez antagonizujące się relacje między Serbami i Chorwatami). Najwyraźniej zaznacza się to w odniesieniu do postaci chorwackiego nauczyciela, Josipa Lukača (Vanja Drach), który padnie ofiarą nieznanymi sprawców na werandzie swojego domu za rzekomo nacjonalistyczne poglądy. Ta pierwsza śmierć spowoduje znaczące zmiany w realiach funkcjonowania wioski, życie straci swój idylliczny charakter, a sceny ukazujące chorwacką „wiejską Arkadię” zostaną zderzone z batali-

²² Jurica Pavičić wspomina Hrvoja Hitreca jako popularnego autora książek dla dzieci i scenarzystę, który w latach 90. XX w. był gorliwym zwolennikiem nacjonalistycznej chorwackiej ideologii, a przez krótki czas, w początkach chorwackiej państwowości, dyrektorem Chorwackiej Radio-Telewizji (1990–1991) i ministrem ds. informacji (1991). Od siebie dodam, że jest autorem znanej serii humorystycznej dla dzieci pt. *Smogovci (Rodzina Smogowców)*, która została zekranizowana i z sukcesem ukazywała się w chorwackiej telewizji w latach 1982–1997. Jej ostatnia część nosi tytuł *Smogovci u ratu (Rodzina Smogowców w czasie wojny)* i prezentuje losy rodziny Vragec podczas wojny lat 90. XX w. Książka ma charakter nacjonalistyczny i propagandowy, można znaleźć w niej treści nieodpowiednie dla dzieci. Np. Serbów charakteryzuje się w niej jako: „brzydkich, brudnych i złych, od złego ojca i jeszcze gorszej matki”, czy pisze: „Szalała dzika serbska armia jugosłowiańska, szaleli dzicy serbscy czetnicy, grabiąc i niszcząc, ale już nadchodził czas, kiedy coraz silniejsza armia [chorwacka — AB] miała im deptać po ogonie” [tłumaczenia z chorwackiego, jeśli nie wskazano inaczej — moje, AB]. J. Pavičić, *Postjugoslavenski film*, s. 118; H. Hitrec, *Smogovci u ratu*, Zagreb 1994, s. 64, 90.

stycznymi. W sytuacji wojennej pokusie zemsty ulegnie także Rade, popadając w pułapkę z ducha Girardowskiej rywalizacji mimetycznej²³. Podstępem zwabi on sześcioro i innych Chorwatów do swojego domu, gdzie zostaną pojmani przez Serbów. Sam zaś uda się do domu Kuzmy, tam odnajdzie Anę wraz z dzieckiem. Rade zgwałci kobietę²⁴, a następnie zawiedzie ją i jej syna do lokalnego kościoła, gdzie przywiąże ich na ołtarzu. Tam będą czekać na śmierć, którą ostatecznie zada im Kuzma, zawadzając o sznurki podłączone przez Radego do ładunku wybuchowego.

Po pierwsze, co akcentowali już badacze, zwraca uwagę polaryzacja w sposobie prezentacji Chorwatów i Serbów. O ile rodaków ukazuje się jako wykształco-

²³ Konfliktem mimetycznym René Girard, nazywa (nawiązując do tekstu *O wojnie* Carla von Clausewitza) pojedynek oparty na naśladowaniu się przeciwników, kończący się osiągnięciem skrajności. Gwałtowna imitacja, na której oparte jest to działanie, coraz bardziej upodabnia antagonistów do siebie. Bohaterowie filmu *Hitreci* — Chorwat Kuzma i Serb Rade — są wyjściowo „tacy sami” — w średnim wieku, samotni i bezdzietni. Z czasem sytuacja Kuzmy się polepsza — zyskuje młodą partnerkę i dziecko. W momencie eskalacji konfliktu serbsko-chorwackiego Rade przemocą odbiera Kuzmie to, czego mu zawdzięczał (kobietę i dziecko), a zgwałciwszy Anę, wykrzykuje do dawnego przyjaciela, że i on (jak Kuzma) został artystą, ponieważ i jemu Ana „pozowała”. Z końcowych scen filmu dowiadujemy się, że po wojnie to Rade ma swój warsztat, żonę i dziecko, a samotny Kuzma przybywa do niego, aby się zemścić, aby go wysadzić. R. Girard, *Apokalipsa tu i teraz*, tłum. C. Zalewski, Kraków 2018, s. 34–35.

²⁴ Według autorów badania socjologicznego z 2013 r. pt. *Ocena liczby ofiar przemocy seksualnej podczas wojny domowej w Republice Chorwacji oraz optymalne formy odszkodowań i wsparcia dla ofiar*, w zależności od wybranej metody pomiaru liczba ofiar gwałtów wśród Chorwatów mogła wynosić:

1) od 1470 do 2205 przypadków (metoda polega na zastosowaniu współczynników korygujących stosunek zgłoszonych i niezgłoszonych przypadków przemocy seksualnej w warunkach pokoju);

2) od 1501 do 2437 przypadków (na podstawie analizy znanych przypadków przemocy seksualnej w konkretnych sytuacjach, tj. a) w obozach i więzieniach, b) w chwili wkroczenia wojsk nieprzyjacielskich na tereny wschodniej Sławonii na przełomie 1991 i 1992 r. oraz podczas operacji pod koniec wojny (*Burza i Błysk*) w 1995 r., c) podczas okupacji zajętych terenów od IV 1992 do I 1995 r.;

3) 3 000 ofiar (według prezeski Stowarzyszenia Kobiety w Wojnie Ojczyźnianej Mariji Slišković i prezesa Chorwackiego Stowarzyszenia Więźniów Serbskich Obozów Koncentracyjnych Danijela Rehaka). Metoda ta polega na zebraniu danych od informatorów pełniących obecnie określone funkcje w chorwackich instytucjach, organizacjach i stowarzyszeniach powiązanych z wojną domową oraz jej konsekwencjami.

We wschodniej Sławonii, a zatem na obszarze, gdzie rozgrywa się akcja filmu, skrzywdzono, według danych ze wspomnianego opracowania, od 380 do 570 kobiet. W zaprezentowanym w 2022 r. chorwackim filmie dokumentalnym *Większe od traumy (Veće od traume)* Vedrany Pribačić i Mirty Puhlovski, w którym głównymi bohaterkami są trzy kobiety z Vukovaru i okolic zgwałcone podczas ostatniej wojny i przetwarzające swoją traumę po latach, widz otrzymuje informację, że wszystkie doświadczyły przemocy (jak filmowa Ana) od osób sobie znanych, sąsiadów czy kolegów ze szkoły i po gwałcie nadal były narażone na spotkania z nimi w rodzinnych stronach. Faktograficznie filmowa narracja jest więc wiarygodna, jeśli coś w niej uderza — to sposób prezentacji treści. Paradoksalnie samych scen gwałtu w kinie regionu raczej nie ma. W najbardziej znanym i docenionym filmie podejmującym tę tematykę — bośniackiej *Grbavica* (2006) w reżyserii Jasmili Žbanić — gwałt jest tą kwestią, którą matka w relacjach z córką usiłuje przemilczeć. O. Žunec, D. Bačić, B. Galić, L. Bulian, M. Gašpar, I. Ivanković, M. Katavić, K. Pavlović, M. Weisglass, *Procjena broja žrtava seksualnog nasilja tijekom Domovinskog rata na području Republike Hrvatske i optimalni oblici obeštećenja i podrške žrtvama. Sociološko istraživanje*, Zagreb 2013; https://brantelji.gov.hr/UserDocsImages//arhiva/pdf//Studija_o_seksualnom_nasilju%20_HR1.pdf [dostęp: 14.05.2024].

nych, światowych, łagodnych i rozumnych, o tyle wśród Serbów dominującą cechą jest zezwierzęcenie. Po drugie, zaznacza się tendencja zarówno do sakralizacji własnego narodu, jak i polityzacji religii. Rade gwałci i wystawia na śmierć nie tyle pożądaną (także) przez niego kobietę, żonę przyjaciela, ale niewiastę, która dała wizerunek miejscowej Madonnie z dzieciątkiem. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Kuzma poproszony przez lokalnego proboszcza o stworzenie do kościoła rzeźby Maryi z dzieciątkiem, przygotowuje posąg, który ma rysy jego wybranki. Przemoc Serba dotyka zatem i kobiety matki, i matki Chorwatki, i Chorwatki, która jest niczym Bogurodzica. Uwznieszenie partnerki Chorwata, wyniesienie jej figury na ołtarze, a następnie zbezczeszczenie i zabicie kobiety oraz zniszczenie samego budynku kościoła (kościół katolicki w narodowej narracji to synonim chorwackości), noszą zatem znamiona zbrodni na „świętym narodzie chorwackim”. W *Bogurodzicy* elementy etniczności i religijności ulegają przemieszeniu, wskutek czego etniczność nabiera cech sakralnych, religia zaś — etnicznych²⁵.

Po trzecie, o ideologicznym wydźwięku filmu decyduje także patetyczny sposób obrazowania. Można w tym kontekście odwołać się do definicji „formuły patosu” zarówno Siergieja Eisensteina, jak i jej „właściwego” twórcy Aby’ego Warburga (to jego definicja, jak zauważa Sylwia Sasse, weszła do obiegu naukowego). Sasse tak streszcza założenia rosyjskiego reżysera:

[p]odstawowa cecha konstrukcji patetycznej, polega według Eisensteina na gęstym szeregowaniu bądź nawlekaniu (oryg. *nanizywanie*) następujących po sobie, pojedynczych i przeciwstawnych wzajemnie elementów tworzących pewien łańcuch. W łańcuchu tym poszczególne elementy wyłaniają się nagle z innych lub przeskakują w inne, aż dochodzi w końcu do takiej intensyfikacji i spiętrzenia, że materiał, jak mówi Eisenstein, występuje z siebie. Dlatego też określa patos mianem *izstuplenie*, jako wyjście-z-siebie lub ek-staż materiału artystycznego²⁶.

Na zderzeniu przeciwstawnych obrazów opiera się w filmie m.in. scena zapowiedzi początku wojny. Jest letni dzień, główną drogę we wsi Lovrinci przemierzają gęsi, mieszkańcy wioski zaś oddają się swoim codziennym pracom — Kuzma rzeźbi, Ana pracuje w polu, doglądając śpiące w wózku dziecko, matka Kuzmy obiera kukurydzę. Nagle stukot wydawany przed dłuto rzeźbiarza zostaje zastąpiony dźwiękiem analogicznym do tego, jaki wydaje rój owadów. Zaskoczeni bohaterowie zaczynają odkręcać głowy w poszukiwaniu źródła hałasu. Na drogę, którą przed chwilą paradowały gęsi, wjeżdżają ciężkie pojazdy wojskowe — wypychają one „zwierzęcych aktorów” i rozpoczyna się regularny, „złowieszczy” przemarsz o charakterze batalistycznym. Wraz z pojawianiem się pojazdów do dźwięków, które słyhać, włączają się rytmicz-

²⁵ Zob. R. Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie środkowowschodniej. Między etnicznością religii a sakralizacją etnosu (narodu)*, Wrocław 2011, s. 11.

²⁶ S. Sasse, *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby’ego Warburga* (tłum. P. Piszczatowski), „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014 nr 6, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos> [dostęp: 20.11.2023].

ne uderzenia bębna. W dalszych ujęciach obecna będzie także trzecia linia melodyczna — podniosła i niepokojąca muzyka. Zauważalny w tej scenie jest m.in. kontrpunktowy montaż — drastyczność sceny z przemarszem wojsk zostaje uwypuklona poprzez zestawienie jej z idyllicznym obrazem „wsi spokojnej”. Scenę tę uzupełnia „montażowy ragtime” (Sylvia Sasse podaje, że to „taniec” oparty na dwóch równoległych liniach rytmicznych, które na końcu krzyżują się i prowadzą do artystycznej eksplozji)²⁷. U Hitreca to złożona z dwugłosu ścieżka dźwiękowa (rój owadów i patetyczna muzyka, które się stapiają) wzbogacona/e o silny synkopowany rytm (rodzaj „zaburzenia” metro-rytmicznego, pełniącego rolę środka stylistycznego), który przydaje całej linii dźwiękowej złowieszczy, „żołnierski” ton. W obu wspomnianych przypadkach — w odniesieniu do obrazu i muzyki — jakaś cecha, pewna jakość, przekazuje w inną, najczęściej sobie przeciwstawną.

Z Eisensteinowskim z ducha nanizaniem coraz bardziej drastycznych kadrów, aby następnie doprowadzić do ekstatycznego rozładowania, mamy natomiast do czynienia w wojennych scenach zbiorowych. Warto wspomnieć dwie — scenę z wozem, który wiezie trupy oraz eksplozje na cmentarzu podczas zbiorowego pogrzebu. Pierwszą ze wskazanych wprowadza cikliwa muzyka z elementami bałkańskiego folkloru oraz widok samotnie (bez woźnicy) podążającego konia, który ciągnie wóz. Kamera z szerokiego ujęcia panoramicznego przechodzi do zbliżenia na pojazd. Początkowo wędruje dość nisko, na poziomie „załadunku”. Spojrzenie widza pada na wyzierające spod płachty rozpostartej na wozie fragmenty ciał — ręce, dłonie, aby zatrzymać się w końcu na zakrwawionej twarzy. „Włącza się” lament mieszkańców wioski, którzy ze wszystkich stron, niczym rój owadów (kamera prezentuje tutaj perspektywę boską, ujęcie na wprost z góry) zbliżają się do wozu i w twarzach zmarłych rozpoznają swoich bliskich. Strach osiąga apogeum, społeczność uznaje dokonane akty przemocy na bezbronnych za nieuprawnione.

Ta zbiorowa scena jest zaledwie zapowiedzią bardziej spektakularnego mordu, który ma miejsce podczas zbiorowego pogrzebu Chorwatów i stanie się okazją do przemocy o charakterze ekscesu. Rozpoczyna ją „przeгляд” ustawionych trumien i modlących się ludzi, kamera wędruje między nimi. W momencie, kiedy się oddala i mamy na ekranie widok panoramy całej okolicy, dochodzi do kilku wybuchów, do Eisensteinowskiej „ekstatycznej eksplozji”. Tłum rozprasza się. Dalsze kadry ukazują uciekających w nieskoordynowany sposób ludzi, „latające” ciała, panuje chaos, słychać krzyki. Momentami fokalizatorem w tych scenach staje się Matko, „wioskowy fajtłapa”, osoba lekko opóźniona w rozwoju. Obraz jest wtedy spowolniony, głosy wyciszone, pojawia się przesywająca, cikliwa muzyka. Perspektywa „lekkobłąkane” pozwala zobaczyć rozgrywające się wydarzenia w kategoriach niezrozumiałego absurdu, a poruszających się wokół bohatera ludzi przez pryzmat przedziwnego sennego tańca powyginanych, konwulsyjnych ciał. W scenach tych sprawdza się rozpoznanie, które poczynił Karl Heinz Bohrer, pisząc: „[t]ematyka przemocy za-

²⁷ Ibidem.

wsze **jest kwestią sposobu wyrazu**. Inaczej mówiąc, tematyka przemocy dlatego występuje tak często w sztuce, że jej formalna ekspresja odpowiada wrodzonej skłonności wielkich artystów do **stylu, który rani**²⁸ [pogrubienie moje]. Jako „styl, który rani” sam Bohrer wskazywał manieryzm, zaznaczając, że chodzi o pewien powtarzalny w sztuce „zestaw cech”, nie zaś „historyczny okres manieryzmu”. Paralelnie obok manieryzmu wymieniał w tym kontekście świat form Commedia dell’arte. Myśl Bohrera spotyka się tu z ustaleniami Aby’ego Warburga, który mianem „formuły patosu” określał pewną rozpoznawalną formę ekspresji emocji zatrzymaną w dziełach sztuki, typowy, „patetyczny język gestów” charakterystyczny dla antyku i przenoszony do innych epok²⁹.

Takie „archetypy afektywnych form wyrazu” widać w omawianych obrazach filmowych. Manierystyczna obsesja przedstawiania ciał, ukazywania ich w ekstrawaganckich pozach, skłonność do posługiwania się formą „figura serpentina” (węzowym ruchem postaci, który może oddawać zarówno grację, jak i agresję) powracają w scenach eksplozji na pogrzebie. Z kolei cechy typowe dla postaci Commedia dell’arte, tj. nieokreślony wyraz twarzy, zatrzymany niejako między śmiechem i płaczem, można odnaleźć podczas zbliżeń na twarz zmarłego z wozu. Wskazane strategie prezentacji wojny, które, moim zdaniem korespondują z formułami patosu zarówno Eisensteina, jak i Warburga, działają na rzecz jej teatralizacji. Można by w tym kontekście powtórzyć w odniesieniu do dzieła Hitreca opinię Sebastiana Jagielskiego o wczesnych filmach Wajdy — że przedkłada on spektakl nad narrację, a emocjonalną energię nad intelektualne rozważania, koncentruje się na tym, co intensywne i gwałtowne, ale niekoniecznie mocno osadzone w tkance fabularnej³⁰. Ta celowa intensyfikacja „patetycznych” środków wyrazu paradoksalnie jednak, nie działa na rzecz uwznioślenia dzieła Hitreca, ale, mimo jego formalnych walorów³¹, odbiera mu wiarygodności, skazuje na przejaskrawienie, stronnicość, a w efekcie momentami nawet na banał.

ŚWIADKOWIE (2003). MIMETYCZNY MODEL PAMIĘCI

Film Vinka Brešana pt. *Świadkowie* powstał na motywach książki Juricy Pavičicia, *Owce z gipsu (Owce od gipsa, 1997)*. Ta z kolei opiera się na prawdziwym zdarzeniu, które miało miejsce w grudniu 1991 r. w Zagrzebiu i przez prasę zostało określo-

²⁸ K.H. Bohrer, *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej* [w:] *Języki przemocy* (wybór wstęp i opracowanie Ł. Musiał), Poznań 2014, s. 470.

²⁹ S. Sasse, op. cit.

³⁰ S. Jagielski, *Ekstazyjne eksplozje. Wajda, afekty i reparacja*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 343.

³¹ Pavičić pisze: „To produkcyjnie rozkoszny film, w którym wystąpili najwybitniejsi chorwaccy aktorzy (...) i nawet surowi krytycy filmu *Bogurodzica* doceniają poziom produkcji filmowej i reżyserii, tj. «pewną rękę reżysera» w «przywołaniu szokującej zagłady»”; J. Pavičić, *Postjugoslawenski film*, s. 118.

ne mianem „Przypadku rodziny Zec” (*Slučaj Zec*)³². Film Brešana zarówno na planie treściowym, jak i formalnym, znajduje się na antypodach tego, co prezentuje film Hitreca. Taki zresztą był zamiar twórcy, który, jak zaznacza, był zmęczony dominującą w latach 90. XX w. polityką kulturalną w Chorwacji — rocznicową, uroczystościową i wzniosłą — czemu dał wyraz najpierw w komedii z 1995 r. *Jak się rozpoczęła wojna na mojej wyspie*, a następnie w thrillerze *Świadkowie*. O ile w pierwszym ze wskazanych filmów świat wojny został ukazany w sposób skarnawalizowany i przewrotny, co publika od razu przyjęła z entuzjazmem, o tyle w *Świadkach*, filmie nakręconym już po śmierci pierwszego chorwackiego prezydenta Franja Tuđmana i przerwie w rządach silnie nacjonalistycznej wówczas Chorwackiej Wspólnoty Demokratycznej³³, podejście twórcy było zgoła odmienne. Chciał stworzyć pierwszy w historii niepodległego kraju film o chorwackich zbrodniach wojennych z lat 90. XX w. i przepracować w nim problematykę moralną.

Akcja filmu rozgrywa się w Karlovcu w 1992 r. Śledzimy poczynania trójki młodych chorwackich żołnierzy poza frontem, w ich rodzinnym mieście, dokąd przywożą zwłoki ojca jednego z nich. W przeddzień pogrzebu zmarłego, udają się oni pod pusty, jak sądzą, dom sąsiada Serba, z zamiarem wysadzenia budynku. Podczas gdy dwóch z nich rozkłada ładunek wybuchowy, a jeden stoi na czatach, z domu niespodziewanie ktoś się wyłania. Jako pierwszy strzał oddaje Joško (Krešimir Mikić), po nim celuje także Vojo (Marinko Prga). Trzeci z nich — Barić (Bojan Navojec) — jest świadkiem zabójstwa, ale jak się okazuje, nie jedynym. W domu Serba poza nim samym znajduje się też jego kilkulatnia córka. Młodzi zabierają dziecko ze sobą, bojąc się, że wyda szczegóły zbrodni, i przetrzymują je w garażu, rozważając, co począć z dziewczynką. W sprawę wtajemniczona jest matka Joška (w jej roli serbska aktorka Mirjana Karanović), wdowa opłakująca zmarłego męża, która nade wszystko próbuje chronić syna.

Opisane zdarzenie stanowi swoistą przedakcję. Zasadnicza część filmu zaczyna się kolejnego dnia rano przed domem Serba, gdzie policja zabezpiecza miejsce zbrodni. Tę samą scenę widz będzie oglądał trzy razy, albowiem wydarzenia, które nastąpiły po zabójstwie, prezentowane są przez pryzmat, po pierwsze, samych winnych, po drugie, Barbira (Dražn Kühn), policjanta, który prowadzi sprawę i po trzecie, Lidiji (Alma Prica), dziennikarki, która próbuje dociec prawdy (przy okazji jest partnerką brata Joški, Krešo /Leon Lučev/, co dodatkowo utrudnia jej pracę nad zabójstwem). Sięgnięcie kilkakrotnie po retrospekcję nie ma wymiaru przygodnego chwytu, urasta, analogicznie jak w dziele Akiry Kurosawy *Rashōmon* (1950), do rangi generalnej

³² Sprawa dotyczyła zabójstwa trójki członków serbskiej rodziny Zec, w tym 12-letniej Aleksandry, przez pięciu Chorwatów przynależących do jednostki specjalnej chorwackiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

³³ HDZ była partią opozycyjną dość krótko, od 2000 do 2003 r., gdy ponownie wygrała wybory, a na czele rządu stanął Ivo Sanader. W okresie tym wyraźny był zwrot partii ku wartościom bardziej lewicowym, ponadto rozpoczęto proces „detuđmanizacji”, czyli odejścia od polityki pierwszego prezydenta Republiki Chorwacji, Franja Tuđmana i jego sposobu zarządzania państwem.

strategii kompozycyjnej filmu, przy czym narracje prezentowane u Brešana, w odróżnieniu od tego, co prezentuje japoński mistrz, są niesprzeczne, dopełniają się, dając bardziej kompleksowy obraz wydarzeń.

W dziele Brešana mamy do czynienia z subiektywizacją zapośredniczoną, tak jak ją rozumie Robert Birkholc, tj. swego rodzaju „dwugłosem”, współwystępowaniem perspektywy oglądu rzeczywistości bohatera i narratora zarazem³⁴. Widz trzy razy ogląda pracę pamięci oddawaną poprzez zapis kamery, bez żadnego odautorskiego komentarza (przy skromnej scenografii, którą stanowią najczęściej skąpane w deszczu ulice ciemnego smutnego prowincjonalnego miasteczka³⁵ i przy minimalnym wykorzystaniu muzyki). „Oko kamery” ustawione jest jakby w pewnej odległości od prezentowanych osób/zdarzeń, co wzmaga odczucie „czystego zapisu” rzeczywistości, bez reżyserskiej ingerencji. Każda kolejna „powtórka” wydarzeń odkrywa dodatkowe nowe fakty powiązane z konkretnym bohaterem. Widz śledzi działania poszczególnych osób w ich środowisku, dzieląc z nimi poznawczy „punkt widzenia”, ale nie mając szansy wniknąć w ich świadomość. Brešan sięga w *Świadkach* po focalizację wewnętrzną, czyli uobecnia w narracji perspektywę oglądu rzeczywistości bohaterów³⁶, przy czym sceny, które widzimy, nie są w żaden sposób przez nich „opowiadane”, są oni raczej głównymi (ale nie jedynymi) aktorami w swoich partiach. Dzięki zastosowaniu tego zabiegu następuje przesunięcie ciężkości opowiadania z „zagadki akcji” (widz już na wstępie posiada pełnię wiedzy na temat zasadniczego zdarzenia) na „zagadkę postaci” (przede wszystkim śledczego Barbira i dziennikarki Lidiji). Kluczowym problemem staje się to, czy odkryją, kim są zabójcy i odgadną, że był świadek wydarzenia (córka Serba) oraz czy go/ją uratują.

Można by zaryzykować stwierdzenie, że w filmie mamy do czynienia z mimetyzmem formalnym, tj. z „fingowaniem wzorca pamięci”. O ile w odniesieniu do literatury, skąd pojęcie to się wywodzi, cały „zabieg” polega na adaptacji reguł konstrukcji jednego typu wypowiedzi (nieliterackiej, np. listu) do innego (np. powieści), czyli na stylizacji, to w przypadku filmu chodziłoby o przeniesienie rzeczywistości pozafilmowej, w tym przypadku „ludzkiej pracy pamięci”, na obraz filmowy³⁷. Brešan uzyskuje ten efekt, sięgając po figurę świadka. Jak zauważa Katarzyna Weichert: *Dawanie świadectwa oznacza deklarację obecności przy danych wydarzeniach — bycia tam i wtedy — a zarazem jest komunikatem i momentem, w którym pamięć o wydarzeniach*

³⁴ R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019, s. 11.

³⁵ Także aura pogodowa przypomina tę w *Rashōmonie* Kurosawy. Można zaryzykować stwierdzenie, że to „scenografia” oddająca powagę ukazywanych zdarzeń, swoiste decorum narracji traumatycznych.

³⁶ Birkholc tłumaczy zasady działania focalizacji wewnętrznej, odwołując się do schematu Mike Bał: „A (instancja narracyjna) przedstawia, że B (fokalizator) «widzi» (czuje, percypuje, interpretuje), co C (bohater) robi”. Birkholc, op. cit., s. 78.

³⁷ B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1992, nr 83/3, s. 95–97.

przyjmuje formę narracji³⁸. Sam reżyser ustawia tutaj siebie jako tego, który, pozostając niemy i niewidzialny, zapisuje kamerą rozgrywające się wydarzenia. W tym kontekście stylizacja polega na sugestii jej braku. Figura świadka zostaje jednak w filmie zwielokrotniona. Świadkiem zbrodni jest porwana dziewczynka, jest nim jeden z młodych mężczyzn, który brał udział w akcji, staje się nim matka zabójcy i wszyscy ci, którzy dowiadują się o sprawie, ale nie świadczą na rzecz prawdy. Sam zapis ich zaniechania staje się jednak świadectwem obnażającym chorwackie zbrodnie.

Na marginesie dodam, że przy okazji ukazany zostaje przekrój chorwackiego społeczeństwa początku lat 90. XX w. W filmie widzimy poczynania dwóch grup Chorwatów — tej, która zbrodnię chce zataić, i tej, która usiłuje doprowadzić do prawdziwego śledztwa i ukarania zbrodniarzy. W pierwszej z nich, poza trójką młodych sprawców, jest matka najmłodszego, jej brat, adwokat, osoba pełniąca ważne funkcje w mieście, który podpowiada młodym, jak uniknąć kary, jednocześnie „pociągając za sznurki” w swoim światku i usiłując (skutecznie zresztą) zakończyć śledztwo. Zamieszany w sprawę jest też ordynator lokalnego szpitala, który będzie szantażował Barbira, policjanta prowadzącego sprawę, kiedy ten trafi na jego oddział z chorobą na raka żonę. Po stronie młodych zabójców opowiada się też „ulica”, inni sąsiedzi Chorwaci, którzy na wieść o wydarzeniu wchodzą w narrację o „szemranych interesach” Serba i konieczności zachowania szacunku dla chorwackiej rodziny. W grupie drugiej znajdują się policjant i dziennikarka, których działania są momentami skutecznie przez lokalne środowisko hamowane.

Co pokazuje film Brešana w kontekście wojny albo raczej — co reżyser wprowadza w pole pamięci wojny? Że Chorwaci popełniali zbrodnie i nie były to „tylko” zbrodnie na polu walki, ale także zasadzki w mieście na bezbronnych cywili. Że zło w ich wydaniu miało charakter banalny, było niejednokrotnie wybrykiem „głupkowanego gówniarza”. Joško, zabójca Serba, jest ukazany w filmie w wybitnie złym świetle — jako bezrefleksyjny, niewidzący konsekwencji swoich czynów szkodnik, który bez wyrzutów i jakiegokolwiek refleksji moralnej czyni krzywdę innym, w tym swojemu bratu³⁹. W tym sensie wojna i straty, jakie ponoszą Chorwaci, ma/mają charakter nieheroiczny. Film obnaża także nieuczciwość polityków, lekarzy, dziennikarzy, uderza w wizerunek oplakującej zmarłego męża matki Chorwatki, a zatem dotyka wszystkich chorwackich świętości.

W tym sensie obraz Brešana ma wymiar polityczny (w duchu myśli Jacquesa Ranciere’a). Wprowadza jako widzialne i słyszalne to, co nie było pokazywane, ani może nawet efektywnie artykułowane w chorwackiej przestrzeni publicznej. Stylizowana na mimetyczną narracja Brešana zakłóca zastany porządek pamięci woj-

³⁸ K. Weichert, *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Poetyczny i krytyczny model wyobraźni*, Warszawa 2021, s. 228.

³⁹ Krešo traci nogę w wyniku zabawy swojego brata Joško, kiedy ten, podczas jednego z postojów oddziału rozrzuca „dla hecy” miny. Niegodne zachowania bohatera powtarzają się kilkakrotnie (będzie np. sikał na pojmanych jeńców, co Krešo skutecznie ukróci). Przywołanie w kontekście tej postaci pojęcia banalności zła Hannah Arendt nie byłoby błędem.

ny, poszerza pole faktów, o których można mówić, prowadzi do dystrybucji informacji „niewygodnych” dla narodu — ofiary. U Brešana spełnia się cel kultury pamięci, którym według Jana Assmanna jest dochowanie społecznego zobowiązania i wyartykułowanie/ukazanie tego, czego nie wolno zapomnieć⁴⁰. Tym samym dzieło przyczynia się do rekonfiguracji narodowej pamięci, wzbogacając ją o wątki trudne. Po *Świadcach* Brešana można pokazać w Chorwacji już wszystko, a filmy propagandowe *de facto* tracą rację bytu jako „nie-prawda”.

ŻYWI I MARTWI (2007). POJETYCZNY MODEL PAMIĘCI

Film Kristijana Milicia *Żywi i martwi* z 2007 r. oparty jest na powieści pod tym samym tytułem autorstwa Josipa Mlakicia (2002)⁴¹. Jego akcja rozgrywa się w górskim krajobrazie Bośni w miejscu noszącym znaczącą nazwę — „pole grobów” (*grobno polje*) — w dwóch płaszczyznach czasowych: w 1943 r. podczas II wojny światowej oraz w 1993 r. podczas ostatniej wojny na Bałkanach. Widz śledzi poczynania dwóch różnych małych jednostek wojskowych. Grupę z 1943 r. tworzą chorwaccy ustasze oraz domobrańcy (członkowie oficjalnych sił zbrojnych Niezależnego Państwa Chorwackiego), którzy wraz z Muzułmanami walczą przeciwko komunistycznym partyzanckim oddziałom Serbii (czetnikom). Pół wieku później układ sił jest nieco inny — żołnierze chorwaccy (członkowie utworzonej w 1992 r. Chorwackiej Rady Obrony, czyli sił zbrojnych Chorwackiej Republiki Herceg-Bośni) walczą zarówno z Muzułmanami, jak i Serbami. Dwie płaszczyzny czasowe, w których poruszają się bohaterowie, prezentowane są w odmiennej estetyce. Obrazy z okresu II wojny światowej są mocno wystylizowane, ukazane w kolorach sepii, na planie wizualnym przypominają stare fotografie. Sceny dotyczące wojny lat 90. XX w. mają z kolei charakter naturalistyczny, są wręcz surowe. Można dopatrzeć się tutaj stylistyki dokumentalnej, typowej dla ujęć z codziennych programów informacyjnych.

Interesującym zabiegiem u Milicia jest montaż na ruchu, dzięki czemu oba plany czasowe przeplatają się ze sobą, a przejścia między nimi niekiedy są trudne do odnotowania. Akcja rozpoczęta w jednym planie czasowym, może skończyć się w drugim, a fakt, że obie jednostki — ta z 1943 r. i ta z 1993 r. — działają w tej samej przestrzeni, tylko utrudnia widzowi możliwość sprawnego „rozdzielenia” wątków. Jak twierdzi Anja Šošić, tego typu zabiegi oraz powtórzenie pewnych — być może najbardziej znaczących — elementów fabuły pod koniec filmu w wersji znacznie skróconej, w postaci swego rodzaju „przyśpieszonej” kroniki, tylko sugeruje, że nie mamy do czynienia z dwiema różnymi historiami, ale z jedną wielką, która rozgrywa się sta-

⁴⁰ J. Assmann, *Kultura pamięci* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 60.

⁴¹ J. Mlakicić, *Živi i mrtvi*, Zagreb 2002.

le od nowa⁴². Widzimy w roli żołnierzy mężczyzn, którzy niejako zostali wrzuceni w nie swoją historię. Ktoś nie chce strzelać do wroga⁴³, ktoś inny podcina sobie żyły. Jednemu z bohaterów stale towarzyszy myśl, że nie wytrzyma — próbuje uciec — inny boi się przejść przez zaminowane pole i trzeba go przenieść. W tym „męskim” filmie utrzymanym w konwencji westernu i horroru, którego akcja rozgrywa się na polu walki, prezentowane są często niebohaterskie postawy jego protagonistów — ich słabość, brak akceptacji sytuacji, w jakiej się znaleźli, czy dezorientacja, zarówno w terenie, w scenach, kiedy błądzą po lesie, jak i wtedy, kiedy strzelają nie wiadomo do kogo. Kategoria wroga zostaje tutaj rozmyta nie tylko dlatego, że układ sił w oddziałach na przestrzeni lat uległ zmianie (jak wspomniałam w 1943 r. Muzułmanie byli po stronie Chorwatów, w 1993 r. są po stronie przeciwnej), ale także poprzez sposób, w jaki się go ukazuje. Niejednokrotnie podczas „strzelanek” w lesie nie jest jasne, do kogo celują żołnierze — do nieprzyjaciela, do poruszających się cieni drzew, czy może do widm z przeszłości?

Już na podstawie opisanych tutaj wybranych zabiegów można zauważyć, że Milić nie sugeruje, iż to, co przedstawia, to praca pamięci (choć był uczestnikiem wojny). Reżyser unaocznia raczej pracę wyobraźni, co sam zresztą przyznaje w wywiadach⁴⁴. Poprzez pokazanie historii dwóch różnych wojen, rozgrywających się w dwóch płaszczyznach czasowych, utrzymanych w odmiennych estetykach, ale jednak za sprawą montażu ukazanych w taki sposób, iż rodzi się poczucie, że mowa o jednej, unaocznia konstruktywny wymiar „pamięci”, jej wyobraźniowy charakter⁴⁵. Uwrażliwia na tę kwestię także skłonność Milicia do cytatu, do intertekstual-

⁴² A. Šošić, *Film i rat u Hrvatskoj. Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 64–65, http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32527 [dostęp: 10.10.2023].

⁴³ Jedną z najbardziej widowiskowych scen filmu rozgrywa się w 1943 r. przy udziale kilku żołnierzy chorwackich oraz pojmanego jeńca, który zostaje zmuszony do wykopania dla siebie dołu. W pewnym momencie ustaszowski przywódca nakazuje jednemu z podwładnych zabić pojmanego. Ten spogląda na dowódcę niepewnie i zaczyna przygotowywać broń. Ewidentnie boi się wykonać wyrok. W pewnym momencie obok wycelowanej przez żołnierza strzelby pojawia się krótka broń palna przywódcy, który oddaje szybki strzał, wyręczając podwładnego. Tempo tej akcji skonstrastowano poprzez użycie efektu slow-motion z momentem, kiedy kula przecina głowę pojmanego, a krew spektakularnie wytryskuje (można by się tutaj doszukać nawiązań do stylu Tarantino). Wyraźna jest silna estetyzacja tego ujęcia, widz może odnieść wrażenie, że to chwila rozsmakowywania się w zbrodni, ale, jak zaznacza reżyser, to też perspektywa odbioru czasu protagonistów tej sceny — mężczyzny, który czeka na śmierć oraz jego niedoszłego kata, który nie chce zabijać.

⁴⁴ Milić podkreśla, że jego film nie jest dokumentem, że dla zagranicznych widzów, nie było istotne, o jakie oddziały chodzi. Liczą się tutaj relacje między ludźmi i fakt, że bohaterowie znaleźli się w wojsku nie z własnej woli. Samą przeszłość, którą znamy tylko z opowieści, chciał ukazać i jako mit, i w konwencji westernu. A. Šošić, *Intervju/Redatelj: 1.9. Kristijan Milić* [w:] A. Šošić, op. cit.

⁴⁵ Janica Tomić, pisząc o powiązanej z najnowszą historią regionu narracji Milicia, rozpoznaje jako problem jej uwięzienie w „ponadczasowości” czy w „mitycznej synchroniczności”. Badaczka odczytuje to jako przejaw zinternalizowania przez Milicia stereotypu o bałkańskim fatalizmie, tj. przekonania, że region jest miejscem, w którym stale dochodzi do aktów przemocy. Zauważa jednak, że ten typ obrazowania bywa także interpretowany jako przejaw przeciw-pamięci. W podobnym kierunku idzie w swojej

ności, do uwydatnia w kinie pamięci obrazu w obrazie, co dostrzegają odbiorcy i co potwierdza sam reżyser, wyznając, że jeden z kadrów jest bezpośrednim cytatem z *Full Metal Jacket* (reż. Stanley Kubrick, 1987). Mowa o początkowej scenie filmu, tj. przeglądzie plutonu przez surowego i agresywnego instruktora musztry, sierżanta Hartmana. Analogicznie zaczyna się prezentacja oddziału w Bośni w 1943 r., a ustaszowski dowódca srogością i bezduszością w kontakcie z żołnierzami, w tym, z jednym z nich, który dopiero co stracił najbliższych, do złudzenia przypomina amerykański pierwowzór. Milić przyznaje się do świadomych odwołań także względem *Śmiertelnych manewrów* (*Southern Comfort*, reż. Walter Hill, 1981). Osobiście widzę tutaj w obu filmach podobieństwo scenerii i sposobu prezentacji żołnierzy w partiach rozgrywających się w lesie (monochromatyczne otoczenie i grupa mężczyzn poruszająca się razem nieco „po omacku”)⁴⁶.

Sposób obrazowania Milicia można opisać, odwołując się do słów Iwony Lorenc, która przywoławszy Husserla, tak pisze o retoryzacji współczesnej kultury i artystycznych grach z fikcjonalizacją:

(...) **wyobraźnia** jako władza konstytutywna dla percepcji i kulturowego powtórzenia **ma moc wytwarzania rzeczywistości, ale jest to rzeczywistość o statusie „jak gdyby”**. Już nie odtwarza ona tego, co jest, lecz wytwarza. **Otwiera nowy typ doświadczenia — już nie mimetyczny, lecz pojetyczny** [pogrubienia moje]. Istotą tego nowego typu doświadczenia jest odmienne nastawienie podmiotu; w modelu pojetycznym zawieszamy sądy dotyczące istnienia rzeczywistości, doświadczamy quasi-bytu, poza „nastawieniem doświadczenia”⁴⁷.

I choć mowa tutaj o quasi-doświadczeniu (o „przeżyciu” wojny w narracji filmowej), które jest wynikiem pracy wyobraźni i wymaga odbiorczego dystansu, to należy zaznaczyć, że ten typ praktyk, może mieć, zdaniem badaczy, potencjał poznawczy. Posługując się montażem wyobrażeniowym⁴⁸, Milić zbliża do siebie swia-

interpretacji filmu Dijana Jelača. Obie badaczki, choć na poziomie deklaracji odrzucają narrację „samo-balkanizacyjną” jako jałową poznawczo, wydają się być w nią uwikłane i chyba błędnie przez jej pryzmat odczytywać niektóre dzieła. Obie badaczki odsuwają na dalszy plan sam nośnik pamięci, o którym piszą, czyli film i specyficzny dla niego język. A Kristijan Milić, jak wynika z wywiadów (ale także charakteru jego dorobku filmowego, który można by określić jako „batalistyczny”), jest fanem (głównie) amerykańskich filmów wojennych, uznawanych za kultowe dla tego gatunku. Ignorując ten fakt oraz szereg odniesień intertekstualnych w *Żywych i martwych* do znanych filmów wojennych (które wymienia sam reżyser!), pozbawia się go wymiaru uniwersalnego, tj. wymiaru dzieła, które pokazuje (także) pracę pamięci w samym filmie. Mając to na uwadze, nazywam jego narrację „pojetyczną”, o czym piszę szerzej na kolejnych stronach. J. Tomić, op. cit., s. 9; D. Jelača, op. cit., s. 40–41 i 51–52.

⁴⁶ Reżyser dostrzega analogie także do pewnych scen z *Łowcy jeleni* (*The Deer Hunter*, reż. Michael Cimino, 1978) oraz *Czasu apokalipsy* (*Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola, 1979), przy czym, jak zaznacza, nie były ono zamierzone. A. Šošić, *Intervju/Redateljji: 1.9. Kristijan Milić* [w:] A. Šošić, op. cit.

⁴⁷ I. Lorenc, *Zacieranie granic: fikcja — rzeczywistość a sztuka współczesna* [w:] *Dystynkcje estetyczne. Wyróżnienie i wykluczenie*, red. T. Pękała, Lublin 2020, s. 27.

⁴⁸ Katarzyna Weichert, omawiając wykorzystanie montażu wyobrażeniowego do zdjęć przedstawiających sceny Holokaustu, pisze: „Montaż jest sposobem radzenia sobie z materiałem archiwalnym —

ty, które się nie spotkały, wykorzystuje dynamikę relacji między nimi, dzięki czemu uruchamia proces myślenia. Unaocznia to, co być może nie byłoby dostrzegalne. Fikcja daje „przeżalonemu narratorowi” (czy w tym przypadku — reżyserowi) oczy, jak chciał Paul Ricoeur⁴⁹. W tym sensie można mówić o pojetycznym charakterze „pamięci” wojny w odniesieniu do dzieła Milicia. Przymiotnik ten („pojetyczny”) wiąże za Katarzyną Weichert ze zdolnością tworzenia ciągów znaczeniowych, analogicznie jak w procesie kreacji fikcji literackiej, oraz zdolnością „wydobycia przez wyobraźnię ukrytych, niewidzialnych pokładów rzeczywistości”, a zatem z otwieraniem się na sens dający się raczej przeczuć czy zasugerować niż wyartykułować⁵⁰. I choć Weichert zaznacza, że montaż wyobrazeniowy jest narzędziem poznania w odniesieniu do tego co „jednostkowe, wyjątkowe i poszczególne”, to uważam, że ma też moc docierania do prawd uniwersalnych (choć wyłącznie na drodze hermeneutycznych dociekań, które pozwalają tylko przybliżyć się do istoty rzeczy). Oscylując między fikcjonalizacją a defikcjonalizacją przeszłości, Milić m.in. poprzez intertekstualne odesłania ukazuje wojnę odartą ze wzniosłości i patosu, które były obecne choćby u Hitreca, wojnę jako powtarzającą się w historii świata pomyłkę, zgbne błędzenie w zakamarkach zawsze tragicznej historii, która niczego nie uczy, nie tylko Chorwatów, ale także Amerykanów i inne narody.

PRACA PAMIĘCI W CHORWACKIM ARCHIWUM PAMIĘCI (NOWYCH) FILMÓW WOJENNYCH

Mamy tutaj do czynienia z trzema bardzo różnymi, także na planie formalnym, filmami: zideologizowanym melodramatem, thrillerem z elementami filmu detektywistycznego stylizowanym na obraz mimetyczny oraz filmem (anty)wojennym, nawiązującym swoją estetyką do baśni i westernu oraz uwidaczniającym konstrukcyjność własnej narracji, jej pojetyczność. Pierwszy z nich ma wydźwięk propagandowy, uzasadnia udział Chorwatów w wojnie *post factum* i, jak ogólnie rządowa polityka pamięci z lat 90. XX w. (o czym pisze Tomasz Stryjek), spełnia funkcję legitymizacyjną, identyfikacyjną i integracyjną samego narodu⁵¹. Dwa pozostałe są zdecydowanie antywojenne i uderzają (choć niekoniecznie celowo i nie wprost) w wizję Hitreca. O ile dzieła Hitreca i Brešana dotyczą spraw chorwackich, o tyle obraz Milicia ma przede

kierowany intuicją badawczą pozwala na powiązanie materiałów i doprecyzowanie pytań. Działa wbrew niewidzialnemu i niewyobrażalnemu; zbliża do siebie rzeczy, które jeszcze nie sąsiadowały ze sobą albo wydają się nie do połączenia. [...] Montaż zestawia to, co jest nie do pomyślenia, ukazuje ich skandaliczną współobecność, a zarazem rozdzierające różnice: to, czego nie można zobaczyć, należy więc zmontować, aby w miarę możliwości pozwolić objąć myślami istotne różnice między kilkoma wizualnymi modelami”. K. Weichert, op. cit., s. 236.

⁴⁹ P. Ricoeur, *Time and narrative*, vol. 3, (tłum. K. Blamey, D. Pellauer), Chicago 1988, s. 188.

⁵⁰ K. Weichert, op. cit., s. 13.

⁵¹ T. Stryjek, *Współczesna Serbia i Chorwacja wobec własnej historii*, Warszawa 2020, s. 560.

wszystkim charakter uniwersalny, to film o wojnie jako takiej. Zaprezentowane typy narracji filmowych i sposoby ukazywania wojny w Chorwacji nie odzwierciedlają wszystkich możliwości, jakie daje samo pole. Korpus chorwackich (nowych) filmów wojennych jest niejednorodny, a produkowane głównie w latach 90. XX w. filmy samowiktyzacyjne, których Bogurodzica jest swoistym ukoronowaniem, są z czasem z niego wypierane, choć nie znikają zupełnie, o czym świadczy m.in. pojawienie się filmu *General* (*General*, reż. Antun Vrdoljak, 2019) poświęconego Ante Gotovinie, chorwackiemu generałowi, który był oskarżony o zbrodnie wojenne, ale został uniewinniony przez trybunał w Hadze i ma w Chorwacji status „bohatera narodowego”, czołowego symbolu „wojny ojczyźnianej”. Film został jednak na tyle nieudolnie zrobiony, że, zdaniem Patrycjusza Pająka, stanowi regres estetyczny względem wielu dotychczasowych osiągnięć chorwackiego kina wojennego⁵². Przypadek ten jest mimo wszystko sygnałem zapotrzebowania i na takie narracje⁵³. Odejście od produkcji filmów propagandowych wydaje się jednak raczej trwałą tendencją i ma związek nie tylko, i nie tyle z pozapaństwowym system finansowania filmów czy upodobaniami publiki, ale także z funkcjonowaniem samego pola, tj. z autocenzurą w nim. Reżyserzy i inni twórcy filmowi siłą rzeczy szukają uznania w branży, a krytyka filmów propagandowych w samej Chorwacji była i jest na tyle silna, że ich twórcy do dzisiaj tłumaczą się z popełnionych dzieł. Branko Schmidt na przykład, reżyser dwóch filmów tego typu (*Powrót do Vukovaru* i *Boże Narodzenie w Wiedniu*), twierdzi w jednym z wywiadów, że niepotrzebnie próbował zareagować na realia wojenne od razu, bo skutkiem tego atawistycznego odruchu, było porzucanie niektórych fundamentalnych

⁵² P. Paják, op. cit., s. 101–102.

⁵³ Warto wspomnieć, że w trakcie pierwszego weekendu pokazywania filmu *General* w chorwackich kinach, obejrzało go 28 383 widzów, co jest świetnym rezultatem i plasuje dzieło Vrdoljaka na drugim miejscu w najnowszej historii kinematografii chorwackiej, tuż za filmem Vinka Brešana *Dzieci księżdzka* (*Svećenikova djeca*, 2013), który w pierwszy weekend zobaczyło 33 759 widzów. *General* był też najchętniej oglądanym filmem w chorwackich kinach w 2019 r. (74 585 widzów). Film otrzymał znaczące wsparcie finansowe od wielu instytucji, w tym 9,6 miliona kun od Chorwackiej Radio-Telewizji i 4,2 miliony kun od Chorwackiego Centrum Audiowizualnego, co też jest wyrazem aprobaty dla tego typu problematyki. Niemniej, zarówno chorwaccy krytycy, jak i widzowie, oceniają ten film dość nisko. Nenad Polimac, krytyk filmowy, w dzienniku „Jutarnji list” napisał, że to słaby film z elementami „tandety” i serią scen niesprawiedliwych wobec Serbów. Saša Jadrijević Tomas, dziennikarz gazety „Slobodna Dalmacija”, w 2020 r. zauważył, że na portalu IMDb, największej na świecie internetowej bazie filmów i seriali, produkcja Vrdoljaka otrzymała ocenę 3,4 na 10 możliwych punktów, co stanowi zły rezultat, zwłaszcza także na to, iż większość dzieł Vrdoljaka na tej samej stronie ma oceny powyżej 7. Nadmienię, że w 2024 r. ta ocena jest jeszcze niższa (2,7 na podstawie 2200 opinii). Ośmioodcinkowy serial Vrdoljaka pod tym samym tytułem emitowany od 9 grudnia 2019 do 27 stycznia 2020 uzyskał na IMDb ocenę 1,8 (wśród 661 widzów). N. Polimac, *Film o Anti Gotovini*, „Jutarnji list” 2019, 14.08.2019; <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/nenad-polimac-je-vrdoljakovog-general-a-pogledao-drugi-put-slab-film-s-trash-elementima-i-nizom-scena-nekorektnih-prema-srbima-9231452> [dostęp: 18.09.2024]. S. Jadrijević Tomas, *Neki iznosi su šokantni*, „Dubrovački vjesnik”, <https://dubrovacki.slobodnadalmacija.hr/dubrovnik/moskar/zabava/serija-quot-general-quot-kostala-je-milijune-u-financiranje-se-ukljucile-brojne-tvrtke-zupanje-opcine-i-gradovi-neki-glumci-ostali-bez-honorara-a-ocjena-na-imdb-u-je-katastrofalna-644376> [dostęp: 18.09.2024].

postulatów sztuki i postawienie siebie w funkcję wojny, polityki i codziennych wydarzeń. Mądrzej, jego zdaniem, postąpili ci, którzy wówczas milczeli⁵⁴.

Chorwackie „archiwum pamięci” wojny (odwołuję się tutaj do pojęcia Aleidy Assmann⁵⁵) to zatem zarówno miejsce przechowywania „dokumentów z przeszłości”, jak również miejsce, gdzie się tę przeszłość konstruuje. To swoista „pamięć pamięci”, pamięć magazynująca, przy założeniu jednak, że nie jest to zbiór „obiektywnych faktów” reprezentujących bezosobową historię („czysta” pamięć typu *ars*), ale gotowych figur sensu (każdy film to efekt pracy pamięci typu *vis*, pamięci rekonstruktywnej), które są uwikłane w grę uprawomocniania stanowisk i konstruowania tożsamości — antagonistycznej względem serbskiej, „czysto” chorwackiej (Hitrec) lub koncyliacyjnej, bardziej „europejskiej”, ukierunkowanej na oddanie sprawiedliwości (Brešan) czy uniwersalne, ogólnoludzkie treści (Milić). W tym sensie pamięć *ars* (powiązana z mechanicznym składowaniem i magazynowaniem) oraz pamięć *vis* (rekonstruktywna, zwana też pamięcią funkcjonalną), nie są rozdzielone, nie służą odmiennym trybom pamiętania, pracują na jeden tryb pamięci, której przydałabym „przydomek” dialektycznej.

Katarzyna Weichert, komentując rozważania Georgesa Didi-Hubermana na temat jednego z kolaży Brechta, jego montażowej techniki łączenia obrazów i nagłówków gazet, pisze:

Dialektyka jest zatem wprowadzeniem różnicy w sferę logosu, w ten sposób traci ona swój stabilny całościowy kształt i zostaje poruszona przez pracę różnicy. Podstawowym znaczeniem dialektyki jest rozmowa, w której zestawiane są różne punkty widzenia. Taka gra polega na zderzeniu odmiennych perspektyw. Jest to umiejętność patrzenia z lotu ptaka, z planu bliskiego, płasko i perspektywicznie. Nie prowadzi to do trwałych i pewnych pojęć ani syntezy, raczej — przez wprowadzenie heterogenicznych elementów i wywołany wstrząs — pobudza do myślenia. Nie przekazuje ani nie ujawnia prawdy, lecz ją dezorganizuje⁵⁶.

Dialektyczność można odnieść nie tylko do Brechtowskiego sposobu zestawiania obrazów i fotografii, ale także do pracy pamięci, jaka zachodzi w chorwackim „archiwum pamięci” filmów poświęconych ostatniej wojnie. *De facto* mamy tutaj do czynienia z procesem przejścia (ale nie definitywnego odejścia) od „propagandowej” polityki pamięci w latach 90. XX w., czyli w okresie produkcji filmów samowiktyimizacyjnych, do „dialektycznej” kultury pamięci po roku 2000, kiedy to wyraźne jest nasilenie się produkcji filmów „odkłamujących” wojnę w Chorwacji. Można by te produkcje (w zakresie pełnionej funkcji, nie wymiaru artystycznego) zestawić czy porównać z polskim kinem drugiej połowy lat 50. XX w. i z twórczością spod znaku polskiej szkoły filmowej — za kanoniczne uznaje się tutaj filmy Andrzeja Wajdy:

⁵⁴ A. Šošić, *Intervjui/Redateljji: 1.7. Branko Schmidt* [w:] idem, op. cit.

⁵⁵ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska Kraków 2009, s. 116–133.

⁵⁶ K. Weichert, op. cit., s. 261.

Kanał (1956), sukces tego filmu na Festiwalu w Cannes w 1957 r. zapoczątkował całą formację, *Popiół i diament* (1958) i *Lotna* (1959) oraz Andrzeja Munka: *Człowiek na torze* (1956), *Eroica* (1957) i *Zezowate szczęście* (1959) — i nazwać „kinem przywróconej pamięci”. Nie będzie błędem stwierdzenie, że podobnie jak wymienione tutaj polskie produkcje, tak i dzieła Brešana oraz Milicia (ale nie tylko ich) ukazują tragizm lokalnych wydarzeń, łącząc te obrazy z dyskusją nas sensem historii jako takiej czy wojny po prostu, ale też dążą do rozliczenia Chorwacji z funkcjonującymi w społeczeństwie mitami narodowymi, w tym mitami dotyczącymi wydarzeń z pierwszej połowy lat 90. XX w.⁵⁷

⁵⁷ Piotr Zwierzchowski zwraca uwagę na to, że w Polsce po „kinie przywróconej pamięci” lat 50., pojawiło się „kino nowej pamięci” lat 60. (kojarzy je głównie z filmami batalistycznymi: *Barwami walki*, *Kierunkiem Berlin*, *Ostatnimi dniami* Jerzego Passendorfera, *Jarzębina czerwona* Ewy i Czesława Petelskich, ewentualnie z popularnymi serialami telewizyjnymi: *Czterema pancernymi i psem* Konrada Nałęckiego i Andrzeja Czekalskiego oraz *Stawką większą niż życie* Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna). Badacz charakteryzuje je jako: „starające się na nowo opisać II wojnę światową, uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymy, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, niezależnie, czy chodziło o cierpienie, czy heroizm, zakładające istnienie nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, wykorzystujące kino gatunków do kreowania tożsamości narodowej, posiadające określone strategie uwiarygodnienia wizerunków przeszłości, łączące wojnę z terażniejszością, odnoszące się do polskiej szkoły filmowej, dowodzące prymatu pamięci zbiorowej nad indywidualną, starające się zamazać istniejące w społeczeństwie podziały i uzmysławiające widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła”. Można by rozważyć, czy chorwacka kinematografia nie podąża analogicznymi torami, tj. czy po „kinie propagandowym” i „kinie odzyskanej pamięci”, nie mamy do czynienia z okresem produkcji „kina nowej pamięci”, a zatem czy nie działa tutaj pewien powtarzalny, niezależny od kontekstu narodowego (uniwersalny?) schemat. Warto wspomnieć, że w 2014 r. pojawił się film Kristijana Milicia *Numer 55 (Broj 55)*, typowy wojenny film akcji, który został oparty na autentycznym wydarzeniu, jakie miało miejsce jesienią 1991 r. we wsi w zachodniej Sławonii, gdzie grupa chorwackich żołnierzy podczas objazdu okolicy wpadła w zasadzkę i została uwięziona w domu o numerze 55, skąd broniła się przez 24 godziny. Film ten, wielokrotnie nagradzany, miał być pierwszym z 12 filmów fabularnych opowiadających o wojennych akcjach Chorwatów, od Dubrownika po Vukovar, przygotowywanych przez Chorwacką Radio-Telewizję. W 2014 r. pomysłodawcy projektu dysponowali 6 gotowymi scenariuszami, do dzisiaj jednak go nie zrealizowano. Niemniej analogiczne produkcje stale powstają. Dość popularny był w Chorwacji serial *Zaginieni (Nestali)*, ponownie w reżyserii Milicia, którego pierwsza seria ukazała się w 2020 r., a druga w 2022 r. Opowiada on o szóstce chorwackich żołnierzy, którzy na 10 dni przed akcją *Burza* zostają odcięci od reszty wojska na terytorium nieprzyjaciela, tj. w Republice Serbskiej Krajiny, i ich zadaniem jest wydostać się z pułapki, nie zdradzając tożsamości i nie szkodząc kolegom. Najprawdopodobniej dałoby się wyłonić zestaw cech wspólnych dla tej grupy produkcji (głównie batalistycznych) i byłyby one w większości analogiczne do tych, które wskazuje Zwierzchowski odnośnie polskiego „kina nowej pamięci”. Jeśli nie przejmuję jego nomenklatury do opisu zjawiska pamięci w chorwackim kinie, to dlatego że nie widzę (na tę chwilę) możliwości przyporządkowania konkretnych „typów pamięci” do lat, dekad czy formacji artystycznych. Przyjęte przeze mnie pojęcie „pamięci dialektycznej” pozwala zaakcentować współobecność różnych trybów pamiętania w tym samym czasie. P. Zwierzchowski, op. cit., s. 9–10.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Assmann J., *Kultura pamięci* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Birkholz R., *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.
- Bohrer K.H., *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej* [w:] Ł. Musiał (wybór, wstęp i oprac.), *Języki przemocy*, Poznań 2014, s. 467–488.
- Domovinski rat* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, eds. D. Brozović, A. Kovačec, S. Ravlić, Zagreb 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15884> [dostęp: 11.04.2024].
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2011.
- Girard R., *Apokalipsa tu i teraz*, tłum. C. Zalewski, Kraków 2018.
- Goulding D.J., *Liberated cinema: The Yugoslav experience, 1945–2001*, Bloomington 2003.
- Hitrec H., *Smogovci u ratu*, Zagreb 1994.
- Iordanova D., *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*, London 2001.
- Jadrijević T.S., *Neki iznosi su šokantni „Dubrovački vjesnik”*, <https://dubrovački.slobodnadalmacija.hr/dubrovnik/moskar/zabava/serija-quot-general-quot-kostala-je-milijune-u-financiranje-se-ukljucile-brojne-tvrtke-zupanije-opcine-i-gradovi-neki-glumci-ostali-bez-honorara-a-ocjena-na-imdb-u-je-katastrofalna-644376> [dostęp: 18.09.2024].
- Jagielski S., *Ekstatyczne eksplozje. Wajda, afekty i reparacja*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 343–357.
- Jelača D., *Dislocated screen memory. Narrating trauma in post-Yugoslav cinema*, London 2016.
- (k-p), *Nasza ankieta. Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1947, nr 9–10, s. 10.
- Kaniewska B., *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1992, nr 3, s. 95–128.
- Kurz I., *Zakazane piosenki (wykład)*, Warszawa 2011; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/archiwum-wykladow/50177/50177> [dostęp: 1.03.2024].
- Lorenc I., *Zacieranie granic: fikcja — rzeczywistość a sztuka współczesna* [w:] *Dystynkcje estetyczne. Wyróżnienie i wykluczenie*, red. T. Pękała, Lublin 2020, s. 21–40.
- Mlakić J., *Živi i mrtvi*, Zagreb 2002.
- Nasza ankieta. Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1946, nr 7, s. 11.
- Pajak P., *Postjugosławiński nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)* [w:] *Europejskie kino gantunków 3*, red. P. Kletowski, Kraków 2021, s. 81–102.
- Pavičić J., *From a cinema of hatred to a cinema of vonsciousness: Croatian film after Yugoslavia* [w:] „Kino Kultura” 2011, nr 11 (Croatia), red. A. Vidan, G. P. Crnković, <https://www.kinokultura.com/specials/11/pavicic.shtml> [dostęp: 18.04.2024].
- Pavičić J., *Ovce od gipsa*, Zagreb 1997.
- Pavičić J., *Postjugoslawenski film. Stil i ideologia*, Zagreb 2011.
- Polimac N., *Film o Anti Gotovini, „Jutarnji list”* 2019, 14.08.2019; <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/nenad-polimac-je-vrdoljakovog-general-a-pogledao-drugi-put-slab-film-s-trash-elementima-i-nizom-scena-nekorektnih-prema-srbima-9231452> [dostęp: 18.09.2024].
- Ricoeur P., *Time and Narrative*, vol. 3 (tłum. K. Blamey, D. Pellauer), Chicago 1988.
- Sasse S., *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga* (tłum. P. Piszczatowski), „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos> [dostęp: 20.11.2023].
- Strzyjek T., *Współczesna Serbia i Chorwacja wobec własnej historii*, Warszawa 2020.
- Šošić A., *Film i rat u Hrvatskoj. Refleksije jugoslawenskih ratova u hrvatskom igranom filmu*, „Hrvatski filmski ljetopis” 2009, nr 64–65, http://www.hfs.hr/hfs/zapis_detail.asp?sif=32527.
- Škrabalo I., *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.*, Zagreb 1998.

- Tomić J., *Time networks: history and synchronicity in contemporary Croatian Cinema*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, nr 23, s. 5–14.
- Weichert K., *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Pojetyczny i krytyczny model wyobraźni*, Warszawa 2021.
- Wyniki wielkiej ankiety „Filmu”*, „Film” 1947, nr 12, s. 6.
- Zenderowski R., *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie środkowo-wschodniej. Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*, Wrocław 2011.
- Zwierzchowski P., *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.
- Žunec O., Bačić D., Galić B., Bulian L., Gašpar M., Ivanković I., Katavić M., Pavlović K., Weisglass M., *Procjena broja žrtava seksualnog nasilja tijekom Domovinskog rata na području Republike Hrvatske i optimalni oblici obeštećenja i podrške žrtvama. Sociološko istraživanje*, Zagreb 2013; https://brantelji.gov.hr/UserDocsImages//arhiva/pdf//Studija_o_seksualnom_nasilju%20_HR1.pdf [dostęp: 14.05.2024].